

| | |
|---------------------|--|
| Zeitschrift: | Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern |
| Herausgeber: | Parkett |
| Band: | - (2004) |
| Heft: | 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer |
| Artikel: | Monica Bonvicini : crash course in architectural matter = Crash-Kurs in architektonischer Materie |
| Autor: | Lerup, Lars / Schmidt, Suzanne |
| DOI: | https://doi.org/10.5169/seals-681189 |

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 23.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

CRASH COURSE IN ARCHITECTURAL MATTER

Expressed in a more general way, the life of forms gives definition to what may be termed “psychological landscapes,” without which the essential genius of the environments would be opaque and elusive for all those who share them. Greece, for instance, exists as a geographical basis for certain ideas about man, but the landscape of Doric art, or rather Doric art as landscape, created a Greece without which the real Greece is a merely great luminous desert. Again, the landscape of Gothic art, or rather Gothic art as landscape, created a France and a French humanity that no one could foresee: outlines of the horizon, silhouettes of cities—a poetry, in short, that arose from Gothic art, and not from geology or from Capetian institutions.¹⁾



LARS LERUP

If architecture can be said to have a formal geography with, say, classicism at its center, then it can also be said to have a psychological landscape. As Henri Focillon suggests, such a landscape may have national origins and extent. For example, in the US, the single-family house occupies the psychological center, one characterized by variously gendered spaces (with their dark, carefully denied closets of shame) draped in an all-encompassing quotidian life. While in Italy (Monica Bonvicini's birthplace), it may be the piazza, with its public theater, that occupies the psychological center. Whether “home” or “piazza,” however, all architecturally-bound space is confining.

The psychological landscape may be visualized as a flat, roughly circular disk, with a wobbly outer edge moving at a dizzying speed around a calcified, almost motionless, center. At

LARS LERUP is a writer living in Stockholm and Houston.

MONICA BONVICINI,
HAMMERING OUT (AN OLD
ARGUMENT), 1998,
DVD, 60-minute video color
projection / DVD, 60 Minuten
Farbvideoprojektion.

MONICA BONVICINI, A VIOLENT, TROPICAL, CYCLONIC PIECE
OF ART HAVING WIND SPEEDS OF OR IN EXCESS OF 75 MPH, 1998,
aluminum studs, drywall panels, white paint, 2 axial fans,
137^{3/4} x 236^{1/4} x 157^{1/2}" / Aluminiumstiften, Rigiplatte, weisse
Farbe, 2 Axialventilatoren, 350 x 600 x 400 cm.

the outer fringes, architecture's hegemony loses its grip; art, psychosis, mayhem, and phobias help to increase speed and turbulence there. Agents operating at the center are confined to the most mundane and predictable behavior, while those speeding along the outer edge may establish their own rules. Some perceive that along this edge, architecture is the enemy, the villain, an obstacle to liberty and freedom, while at the center, architecture rests in the embrace of the familiar. Yet, nowhere in this psychological domain can the unwilling escape Michel Foucault's "disciplinary mechanisms," which assert that the apparent freedom at the edge is, in fact, mere illusion.

Monica Bonvicini has stated: "There is something basic to architecture that I sometimes miss in art."²⁾ If this "basic" character is presumed to be architecture's practicality—its sheltering necessity—then it is not unlike painting, which at one time had to have a frame—gilded, to boot. However, Bonvicini works as an artist with and in architecture to bring architecture into the non-basic realm of art (the conceptual and non-pragmatic). In the psychological landscape where Bonvicini has chosen, at least in part, to perform her art, the shadow of the "basic" in architecture is cast across the landscape's approximate circularity. Yet, centrifugal forces at the edge, if nothing else, have scrambled the "basic" so that, at the turbulent edge, what's commonly up may be down, or perhaps sideways. But, since architecture and art are still in the real world, gravity prevails, however discombobulated it may be.



Bonvicini is clearly aware of this architectural shadow as she careens along the outer edge of the constructed psychological landscape. Thus she describes an early childhood recollection in an interview with Andrea Bowers:

My parents' house had a huge hedge around the garden. They loved it because it provided privacy, but I didn't like it because I wasn't able to see what was happening outside on the street. I remember that if I was nervous or angry, my father used to tell me to run across the garden and crash into the hedge. I did that a lot—it was a nice feeling.³⁾



MONICA BONVICINI, *TURNING WALLS*, NEW YORK, 2003, wood, galvanized steel, chains, vinyl fence, concrete bricks, aluminum panel, broken safety glass, plants, installation for "Living Inside the Grid," The New Museum, New York, ca. 98½ x 275½ x 236¼" / Holz, galvanisierter Stahl, Vinylzaun, Bausteine, Aluminium, gesprungenes Sicherheitsglas, Pflanzen, ca. 250 x 700 x 600 cm.

Seeing this as a premature experience of the basic confines of architecture leads us to the more concrete examples expressed in Bonvicini's later projects. But let me first engage the hedge-crashing.

Falling recklessly into a hedge, supported by an intricate jumble of clipped branches feathered with leaves, though a wonderful feeling, is not as dramatic a gesture as Yves Klein's famous leap, photographed by Harry Shunk, and captioned: "The Painter of Space Hurls Himself into the Void!" But both are equally architectonic. Bonvicini throws herself inside and into architectural matter—literally, inside the wall, while Klein leaps into archi-

tectural space—marked by the rapidly approaching Parisian street. However, there is one great difference: Klein's leap was staged. There is another similarity in how Klein's and Bonvicini's work is designed to instill in viewers the sense of an extreme experience, be it fear, pleasure, or even pain.

This “diving into,” despite inevitable resistance, recurs in Bonvicini's A VIOLENT, TROPICAL, CYCLONIC PIECE OF ART HAVING WIND SPEEDS OF OR IN EXCESS OF 75 MILES PER HOUR (1998) and HAUSFRAU SWINGING (1997). Since phenomenological meaning comes about through usage, throwing oneself into various densities of matter asks a most basic question: What is matter? And more particularly, what is architectural matter? Or more precisely, why is architecture so confining, and indeed literally repulsive—particularly here at the edge of the psychological landscape?

If architecture is anything with a ceiling greater than eight feet, does fascist architecture exist? No. Does sexist architecture exist? No. However, fascist space does exist, as well as sexist, gendered, and liberated space. How is that possible? Because all spatial meaning comes about in use. It is not inherent in the built matter, but a social construction—a product of the collusion between people and buildings. People motivate space. (Abu Ghraib, we are told today, is now a “good” prison, while just months ago it was hell.) We also know, through Bonvicini's spatial installations, I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (1999) and STONEWALL 3 (2002), that space resists bodily assaults; it hurts when you pound a wall with your fist, though perhaps less so in HAMMERING OUT (AN OLD ARGUMENT) (1998).

Bonvicini's persistent questioning of architectural resistance is an important process that, in the end, does not aim to, or need to, find an answer. These questions can only be approached by throwing oneself into the stream of meaning. Philosophers such as Gianni Vattimo from Torino have argued beautifully that there may be no way to overcome (*Aufhebung*) this fundamental obstacle; we can only get used to it (*Verwindung*)—as if learning to accept a lingering cold or a weak thought (*pensiere debole*). Bonvicini seems unwilling to merely “get used to it” as her work demonstrates (always with resistance at its center) that at least you can try. I suspect that Bonvicini does not like this weak approach, but prefers the crash course.

TURNING WALLS (2001) may be Bonvicini's most emblematic approach to the fundamental question of access to architectural matter. One is led to walk around this pinwheel of inaccessible walled-in perpetuity—no access, no answers, just a menu of obstacles. The artist's preparatory drawings, made by attaching paper clips and safety pins to a white background, may well serve as the genetic code of architectural resistance. Long chains of interlocking paper clips form a loose grid. These are then clasped together with safety pins that serve as locks, suggesting that inside architectural matter (in this case a woven wall, as in Gottfried Semper's analogy between *Wand* and *Gewand* that he discussed in an 1856 lecture in Zurich), a lock (or glue) always holds wall assemblies together, whether steel in a concrete wall, or mortar in a brick wall. It is hard to know what is what: without bricks we wouldn't have a wall, despite all the mortar in the world. And the same goes for paper clips and safety pins.

1) Henri Focillon, *The Life of Forms in Art*, trans. George Kubler (Cambridge, MA: Zone Books with MIT Press, 1992), p. 61.

2) Monica Bonvicini, *Scream & Shake*, (Grenoble: Le Magasin, 2001; Berlin: Kunst-Werke, 2002; New York: P.S. 1 Contemporary Art Center/Museum of Modern Art, 2002), p. 33.

3) Ibid. p. 33.

CRASH-KURS ARCHITEKTONISCHER MATERIE

Allgemeiner gesagt: das Leben der Formen prägt psychologische Landschaften, ohne die die schöpferische Kraft des Ortes undurchsichtig und unfassbar wäre für alle jene, welche daran teilhaben. Griechenland existiert als geographische Basis einer bestimmten Idee des Menschen; aber die Landschaft der dorischen Kunst, oder vielmehr die dorische Kunst als Landschaft hat ein eigenes Griechenland geschaffen, ohne das das Griechenland der Natur nur eine lichtvolle Wüste ist; die gotische Landschaft oder vielmehr die gotische Kunst als Landschaft hat ein nie dagewesenes Frankreich geschaffen, eine französische Humanität, Horizontlinien, Städtesilhouetten, kurz gesagt eine Poetik, die aus ihr hervorgeht und nicht aus der Geologie oder den Einrichtungen der Capetinger.¹⁾

Wenn man in Bezug auf Architektur von einer formalen Geographie sprechen kann, in deren Zentrum, sagen wir, der Klassizismus steht, so kann man auch von einer psychologischen Landschaft sprechen. Wie Henri Focillon andeutet, kann eine solche Landschaft national begründet und begrenzt sein. In den Vereinigten Staaten, zum Beispiel, besetzt das Einfamilienhaus mit seinen unterschiedlich definierten Räumen (und deren dunklen, sorgsam verborgenen Schamkabinetten) das psychologische Zentrum. In Italien dagegen (wo Monica Bonvicini geboren wurde) ist es vielleicht die Piazza, ein öffentlicher Schauplatz. Aber ob «Zuhause» oder «Piazza», jeder architektonisch definierte Raum setzt Grenzen.

Die psychologische Landschaft kann man sich als eine flache, mehr oder weniger runde Scheibe vorstellen, deren wabbelnder Rand sich in Schwindel erregendem Tempo um das sklerotische, fast reglose Zentrum dreht. In den äusseren Bezirken greift das straffe Regime



LARS LERUP

LARS LERUP lebt und schreibt in Stockholm und Houston, Texas.

MONICA BONVICINI, 2 TONNEN ALTE
NATIONALGALERIE, 1998, Bauschutt der
Fassade der alten Nationalgalerie Berlin,
Größe variabel / rubble from the facade of
the old Berlin National Gallery, dimensions
variable.

MONICA BONVICINI, DRAWING
FOR ANXIETY VLAAYCK (No.7), 2003,
collage and mixed media on paper,
16 1/8 x 69 1/16" / Collage und Mischtechnik
auf Papier, 41 x 177 cm.

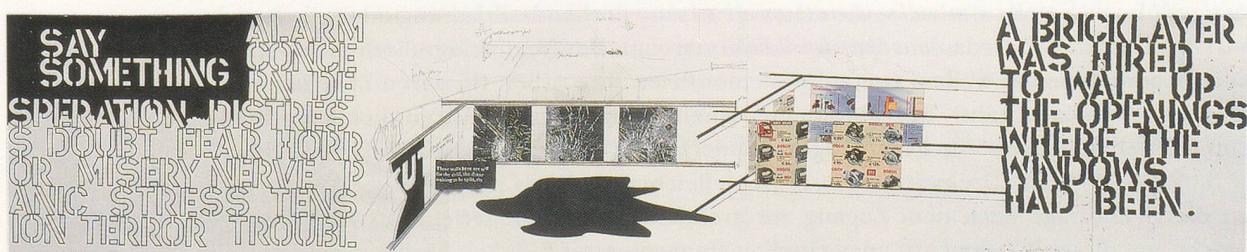
der Architektur nicht mehr; Kunst, Psychose, Chaos und Phobien steigern dort zusätzlich das turbulente Tempo. Die Akteure im Zentrum sind dazu verdammt, sich mit dem ganz Banalen und Vorhersagbaren zu begnügen, während jene, die am äusseren Rand dahinjagen, ihre eigenen Regeln aufstellen können. Manche sehen es so, dass die Architektur am Rand als etwas Feindliches gilt, als Übeltäter und Hindernis für jede Art von Freiheit, während die Architektur im Zentrum als etwas Bewährtes und Vertrautes nicht angefochten wird. Doch nirgendwo innerhalb dieser psychologischen Zone entgeht das Widerstrebende letztlich Michel Foucaults «disziplinarischen Mechanismen», das heisst, die scheinbare Freiheit am Rand ist in Wahrheit eine Illusion.

Monica Bonvicini meinte einmal: «Die Architektur hat etwas Grundlegendes, das ich in der Kunst manchmal vermisste.»²⁾ Angenommen dieses «Grundlegende» ist ihre praktische Seite – ihre Geborgenheit verleihende Notwendigkeit –, so ist sie gar nicht so verschieden von der Malerei, die früher ohne (vergoldeten) Rahmen zu nichts taugte. Wie dem auch sei, Bonvicini arbeitet als Künstlerin mit und in der Architektur, um diese in den alles andere als grundlegenden Bereich der Kunst (also das Konzeptuelle und nicht Pragmatische schlechthin) einzubringen. In der psychologischen Region, in der Bonvicini – zumindest teilweise – ihre Kunst ausübt, wirft sich der Schatten des «Grundlegenden» der Architektur quer über die annähernd kreisförmige Landschaft. Doch das «Grundlegende» ist, wenn nicht durch etwas anderes, so doch von den Zentrifugalkräften am Rand, durcheinander gewirbelt worden, so dass am wirbelnden Rand das, was gewöhnlich oben ist, sich nun unten oder auf der Seite befindet. Doch da Architektur und Kunst nach wie vor Teil der wirklichen Welt sind, bleibt die Gravitation, wie durcheinander gewirbelt auch immer, in Kraft.

Während sie sich schwankend am äusseren Rand dieser konstruierten psychologischen Landschaft entlangbewegt, ist sich Bonvicini dieses architektonischen Schattens offensichtlich bewusst. Das deutet zumindest eine frühe Kindheitserinnerung an, von der sie im Interview mit Andrea Bowers erzählt:

Der Garten um das Haus meiner Eltern war von einer grossen Hecke umgeben. Sie liebten diese Hecke, weil sie ihre Privatsphäre schützte, mir war sie gar nicht recht, weil ich nicht sehen konnte, was draussen auf der Strasse vor sich ging. Ich erinnere mich, wenn ich nervös oder zornig war, riet mir mein Vater, quer durch den Garten und in die Hecke hineinzulaufen. Das habe ich oft gemacht. War ein gutes Gefühl...³⁾

Versteht man dies als frühe Erfahrung der grundlegenden Einschränkung durch Architektur, so führt uns das zu den handfesteren Beispielen in Bonvicinis späteren Arbeiten. Aber wenden wir uns zuerst diesem In-die-Hecke-Laufen zu.



Sich ungebremst in eine Hecke fallen zu lassen und von einem Gewirr gestutzter und mit Blättern versehener Äste getragen zu werden, mag ein wunderbares Gefühl sein, ist als Geste jedoch nicht so dramatisch wie der von Harry Shunk photographierte, berühmte Sprung von Yves Klein mit dem Kommentar: «Der Maler des Raums schleudert sich selbst ins Leere!» Dennoch sind beide gleichermassen architektonisch. Bonvicini wirft sich in die architektonische Materie hinein – im wahrsten Sinne des Wortes *in die Wand hinein*. Wogegen Klein in den architektonischen Raum hineinspringt, was an der sich rasch nähernden Pariser Strasse zu erkennen ist. Dennoch gibt es einen grossen Unterschied: Kleins Sprung war inszeniert. Eine Ähnlichkeit zwischen beiden wiederum liegt darin, dass sowohl Klein wie Bonvicini es darauf angelegt haben, dem Betrachter das Gefühl einer extremen Erfahrung zu vermitteln, sei es Furcht, Freude oder auch Schmerz.

Diesem «Eintauchen» trotz unvermeidlicher Widerstände begegnen wir auch in Bonvicinis Arbeit *A VIOLENT, TROPICAL, CYCLONIC PIECE OF ART HAVING WIND SPEEDS OF OR IN EXCESS OF 75 MILES PER HOUR* (Ein heftiges, tropisches, zyklonisches Kunstwerk mit Windgeschwindigkeiten von 75 Meilen oder mehr pro Stunde, 1998) oder in *HAUSFRAU SWINGING* (1997). Da phänomenologische Bedeutung durch Praxis zustande kommt, wirft dieses Sich-in-unterschiedlich-dichte-Materien-Stürzen eine fundamentale Frage auf: Was ist Materie? Und spezifischer: Was ist architektonische Materie? Oder genauer: Weshalb ist Architektur so einschränkend, ja buchstäblich abstossend – insbesondere hier, am Rande der psychologischen Landschaft?

Wenn alles, dessen Decke höher als 240 Zentimeter ist, Architektur sein soll, gibt es dann faschistische Architektur? Nein. Gibt es sexistische Architektur? Nein. Aber es gibt den faschistischen Raum und auch den sexistischen, geschlechtsspezifischen und befreiten Raum. Wie ist das möglich? Dadurch, dass jegliche Bedeutung des Raums erst durch seine Nutzung entsteht. Sie ist kein Element der baulichen Materie, sondern eine soziale Konstruktion – ein Produkt des Aufeinandertreffens von Menschen und Gebäuden. Die Menschen machen den Raum. (Abu Ghraib, so erzählt man uns heute, ist jetzt ein «gutes» Gefängnis, obwohl es vor einigen Monaten noch die Hölle war.) In Bonvicinis Rauminstallationen *I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN* (Ich glaube an die Haut der Dinge wie an jene der Frauen, 1999) und *STONEWALL 3* (2002) haben wir auch gesehen, dass der Raum dem Ansturm des Körpers widersteht; es tut weh, wenn man mit der Faust auf eine Wand schlägt, auch wenn das in *HAMMERING OUT (AN OLD ARGUMENT) / (EINEN ALTEN STREIT) AUSÜGELN* (1998) nicht so sehr der Fall zu sein scheint.

Bonvicinis beharrliche Infragestellung des architektonischen Widerstandes ist ein wichtiger Prozess, der am Ende gar nicht auf eine Antwort aus ist oder sein muss. Diese Fragen kann man nur angehen, wenn man sich selbst in den Bedeutungsstrom stürzt. Philosophen wie Gianni Vattimo aus Turin haben wunderbar dargelegt, dass es vielleicht nicht möglich ist, dieses grundlegende Hindernis zu überwinden oder «aufzuheben»; wir können uns nur daran gewöhnen, es «verwinden» – wie man sich an eine drohende Erkältung oder einen nicht wirklich tragfähigen Gedanken (*pensiere debole*) gewöhnt. Bonvicini scheint sich nicht einfach «daran gewöhnen» zu wollen, zumindest demonstriert ihre Arbeit (in deren Zentrum es immer um Widerstand geht), dass alles immer einen Versuch wert ist. Vermutlich kann Bonvicini mit der Resignation nichts anfangen, sondern zieht es vor, auf Kollisionskurs zu gehen.

TURNING WALLS (Drehwände, 2001) ist vielleicht Bonvicinis rätselhafteste Annäherung an die Grundfrage nach dem Zugang zur architektonischen Materie. Man wird dazu gebracht, um dieses Windrad aus unzugänglich eingemauerter Ewigkeit herumzugehen – kein

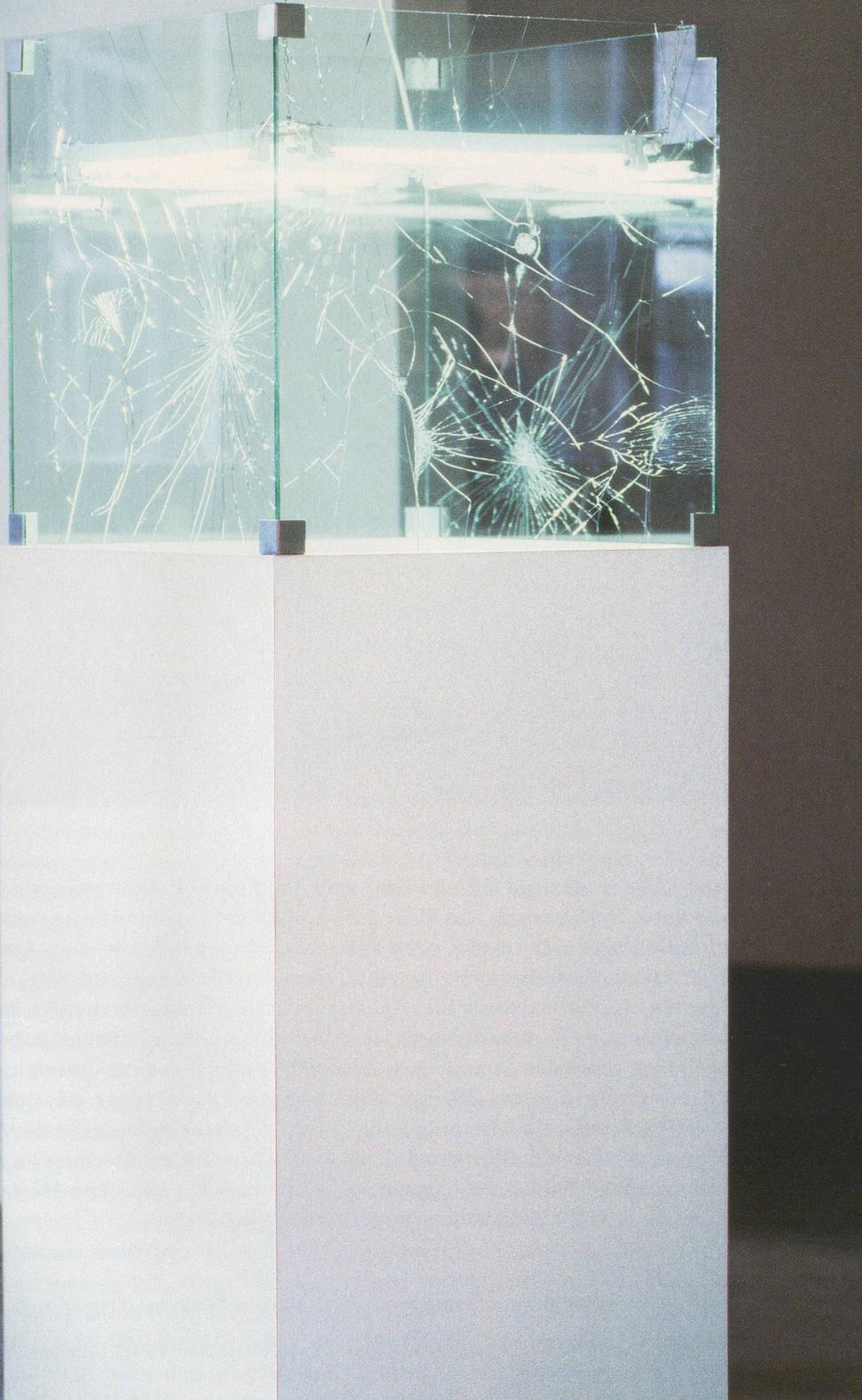
MONICA BONVICINI, *STAIRWAY TO HELL*, 2003, steel stairs, chains, broken safety glass, spot lights, installation for "poetic Justice" 8th International Istanbul Biennale, detail view, all over size: $334\frac{5}{8} \times 141\frac{3}{4} \times 157"$ / Stahlstreppe, Ketten, gesprungenes Sicherheitsglas, Scheinwerfer, Teilansicht, insgesamt $850 \times 360 \times 400$ cm.



Zugang, keine Antworten, nur Hindernisse sind im Angebot. Bonvicinis vorbereitende Zeichnungen mit Büroklammern und Sicherheitsnadeln auf weissem Hintergrund könnten als genetischer Code des architektonischen Widerstandes verstanden werden. Lange Ketten ineinander verhakter Büroklammern ergeben übereinander gelegt ein loses Gitter. Mit Sicherheitsnadeln, die zur Fixierung dienen, werden diese Ketten dann aneinander und am Hintergrund befestigt, wie um anzudeuten, dass im Inneren der architektonischen Materie (in diesem Fall eine gewobene «Wand» entsprechend Gottfried Sempers Vergleich zwischen «Wand» und «Gewand» in seiner Zürcher Vorlesung von 1856) immer ein Sicherungselement (oder ein Klebstoff) die Bestandteile der Wand zusammenhält, sei es die Armierung bei einer Betonwand oder der Mörtel bei einer Backsteinwand. Es ist schwer zu sehen, was eigentlich was ist: Ohne Backsteine entsteht keine Wand, selbst mit allem Mörtel der Welt nicht. Und dasselbe gilt für Heftklammern und Sicherheitsnadeln.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

- 1) Henri Focillon, *Das Leben der Formen*, aus dem Franz. übers. v. Gritta Baerlocher, Francke Verlag, Bern 1954, S. 31.
- 2) Monica Bonvicini, *Scream & Shake*, Le Magasin Grenoble / Kunst-Werke Berlin / P.S.1 Contemporary Art Center MoMA, New York 2001/2002, S. 36.
- 3) Ebenda.



MONICA BONVICINI, DON'T MISS A SEC, 2003/2004, detail view, two-way mirror structure, stainless-steel toilet unit, concrete floor, aluminum, fluorescent lights, Art Basel 2004, $98\frac{7}{16} \times 55\frac{1}{8} \times 74\frac{13}{16}$ " / Teilansicht, Einwegspiegelkabine, Edelstahl-WC, Betonboden, Aluminium, Leuchstoffröhren, $250 \times 140 \times 190$ cm.

MONICA BONVICINI, WHITE, 2003, fluorescent lights, broken safety glass, aluminum corners, base. Glass cube: $26 \times 26 \times 26$ "; base: $46\frac{1}{16} \times 27\frac{1}{8} \times 27\frac{1}{8}$ " / Leuchstoffröhren, gesprungenes Sicherheitsglas, Aluminiummerken, Sockel. Glaskubus: $66 \times 66 \times 66$ cm; Sockel: $117 \times 69 \times 69$ cm.