

<b>Zeitschrift:</b>	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
<b>Herausgeber:</b>	Parkett
<b>Band:</b>	- (2007)
<b>Heft:</b>	79: Collaborations Marilyn Minter, Jon Kessler, Albert Oehlen
<b>Artikel:</b>	Cumulus aus Europa : zero gravity art (Didier Cuche and Marcel Duchamp) = die Kunst im Zustand der Schwerelosigkeit (Didier Cuche und Marcel Duchamp)
<b>Autor:</b>	Wahler, Marc-Olivier / Gutberlet, Caroline / Allen, Anthony
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-680383">https://doi.org/10.5169/seals-680383</a>

### 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:** 11.01.2026

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

# CUMULUS

Aus Europa

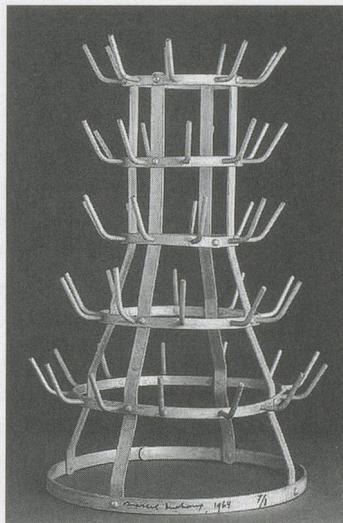
IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWELLS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFLICHEN AUSEINANDERSETZUNG.

## ZERO GRAVITY ART (Didier Cuche and Marcel Duchamp)

MARC-OLIVIER WAHLER

After pushing through the starting gate of the famous Streif in Kitzbühel—the steepest, most demanding ski course in the world—Didier Cuche, the 2007 world champion of downhill skiing, races down the first hundred meters of the track in less than four seconds, accelerating at a rate comparable to a sports model Porsche. In this case, acceleration is not produced by outside forces (like the combustion engine powering a vehicle) but by the athlete's own body. As a result, even though he experiences forces up to 3G, the skier

MARC-OLIVIER WAHLER is the director of the Palais du Tokyo, Paris.



MARCEL DUCHAMP, BOTTLE RACK /  
FLASCHENTROCKNER, 1914 / 1964.

does not feel the pressure of passive acceleration. "You don't feel it because it is your own mass that is producing the acceleration and moving your body forward," explained a former racer.<sup>1)</sup> If the skier can reduce enough wind resistance as he charges down the first segment of the slope, he will literally be in a state of free-fall, taking full advantage of the gravitational forces being exerted on him (a free-falling body is in a state of weightlessness).

I like to imagine that viewers who are confronted for the first time in their lives with a Marcel Duchamp *readymade* feel the same sensation of weightlessness as experienced by downhill skiers in the first hundred meters of the Streif—something like a vertiginous plunge, a prodigious acceleration, the result of a fall less physical



Didier Cuche, Ski Alpin Weltcup Final, Lenzerheide, March 17, 2007.

(PHOTO: ALESSANDRO DELLA BELLA / KEYSTONE)

than mental. For Duchamp accelerates faster than all of the Ayrton Sennas, Valentino Rossis, and Franz Klammers of the world. Duchamp's readymades leave Schumacher's Ferrari in the dust. In Kitzbühel, while Cuche is barely kicking out of the gate, the readymade has already reached the finish line. Just think: a good Formula One car might speed up to 300 km/h in a few seconds; Duchamp, however, transforms a mundane object into a work of art at the speed of light!

For centuries, artists have continually sought to accelerate the process of producing art. The invention of the paint tube was a major step forward.

Teamwork allowed each painter, according to his specialty (landscape, draped fabric, etc.), to work for a master whose management of his studio was not unlike Taylorism.<sup>2)</sup> Photography reduced production time to a few seconds and later cinema offered a direct representation of reality at the rate of twenty-four images per second. Can one go any faster than a hundredth of a second? Duchamp knocked everyone out of this frantic race, and no one recovered. By selecting an ordinary mass-produced object and raising it, by means of transfiguration, to the level of a work of art, he opted for a strategy that, quite simply, bypassed the

process of production. With Duchamp, making a work of art merely becomes a question of "deciding," of "choosing" an object and designating it as art. In other words, a readymade is not produced; it suddenly appears, transfigured from one state into another, as Boris Groys describes it in a fascinating essay on Fischli/Weiss.<sup>3)</sup> The production of a readymade only depends on an intellectual choice, a thought, a connection between two nerve cells at the speed of light. Nothing can be faster. After such record speed, no other acceleration is conceivable; no other credible artist can afford to ignore something so revolutionary.

Duchamp struck the work of art at its foundations—recognizing that its very ontology needed thorough re-formulation. Artists couldn't plausibly go backward, yet going forward was equally impossible. Presently, some have suggested the possibility of decelerating, like Fischli/Weiss, with their painstakingly produced paint jars, bricks, chocolate, stools, paintbrushes, pails, Coca-Cola cans, and so on. These works are indistinguishable from the objects of our daily existence. One expects to find mass-produced elements, intimations of our machine-dominated era, but discovers manually-produced objects executed at the unhurried pace characteristic of hand-crafted work. In a different context, Douglas Gordon modified Hitchcock's movie *Psycho* by slowing it down to a duration of twenty-four hours, thus effecting a true temporal dilatation. This famous thriller by the master of suspense—suspense understood as a

mental state of weightlessness comparable to that of the downhill skier physically “falling” in the first meters of the Streif—is stretched to an entire day, a predictably recurring daily cycle.

These attempts at deceleration are more than simple counterpoints or proofs of the impossibility of any acceleration after the *coup* of the ready-made. They underscore Duchamp’s real interest: the moment at which an ordinary object is transfigured into a work of art. That crucial instant, which Duchamp condensed to the flash of a lightning strike, is nothing other than the moment of interpretation. And that moment is paradoxical, since (as history has shown) it has turned out to be inversely proportional to the time of its production: never has a work of art generated so many interpretations or necessitated so much time to be fully comprehended. What counts is not acceleration itself, but that moment of weightlessness where the notion of

time becomes a real paradox and can no longer be grasped in terms of position, place, or acceleration from one point to another. Such art—considered in its moment of weightlessness—glides over time and reveals time’s infinitely layered multiplicity. It contributes to making time denser, more complex. It has what Umberto Eco defines so succinctly and pertinently as “the function of an *etcetera*.” It shuns selective logic (this or that) in favor of additive logic (this and that). It probes the elasticity of time, grafts additional layers onto it, stretches it to its ripping point and simultaneously demonstrates that time cannot be torn, that it is infinitely extensible and resilient. It constantly attempts to transfer and transform various data from one zone to another, to experience that fantastic flexibility, to elaborate a schizophrenia of the real and of its multiple temporalities. It resembles that brief apnea of the downhill skier as he resists the gravitational pull on his body, that instant where his mind is no longer focusing on the various obstacles to come, but floats instead in a state of weightlessness, where constraints no longer exist—and he starts gliding freely from one curve to the next.

(Translation from the French:  
Anthony Allen)



PETER FISCHLI / DAVID WEISS, UNTITLED (SMALL BUCKET),  
1994, carved object / OHNE TITEL (KLEINER EIMER), geschnitztes Objekt.  
(PHOTO: PARKETT PUBLISHERS)

- 1) Didier Défago, see Isabelle Musy, “Dans la tête et dans les jambes d’un descendeur,” in *Le Temps*, January 20, 2007.
- 2) Taylor proposed a system for rationalizing the work process by fragmenting jobs. See: Frederick Taylor, *Principles of Scientific Management*, 1911.
- 3) Boris Groys, “The Speed of Art,” in *Peter Fischli David Weiss. XLVI Biennale di Venezia*, OFC, Bern, 1995.

# DIE KUNST IM ZUSTAND DER SCHWERELOSIGKEIT

*(Didier Cuche und Marcel Duchamp)*

MARC-OLIVIER WAHLER

Kaum dass der Schweizer Skirennfahrer und Sieger im Abfahrts-Weltcup 2007 Didier Cuche das Starttor der Streif in Kitzbühel, der wohl berüchtigtesten und gefährlichsten Abfahrt der Welt, passiert hatte, legte er die ersten hundert Meter in weniger als vier Sekunden zurück. Seine Beschleunigung ist vergleichbar mit der eines Porsche, mit dem einzigen Unterschied, dass sie nicht durch äussere Kräfte zustande kommt (ein Fahrzeug, das durch einen Verbrennungsmotor angetrieben wird), sondern durch den Körper des Rennläufers, der, selbst wenn er Kräften von bis zu 3 G ausgesetzt ist, nicht den Druck einer «am eigenen Leibe erfahrenen» Beschleunigung



MARCEL DUCHAMP, BICYCLE WHEEL /  
FAHRRAD-RAD, 1913 / 1964.

MARC-OLIVIER WAHLER ist Direktor des Palais du Tokyo, Paris.

führt. «Du spürst sie nicht, weil es deine eigene Masse ist, die die Beschleunigung herbeiführt und dich in Bewegung versetzt», erklärt ein ehemaliger Skirennfahrer.<sup>1)</sup> Während die Rennläufer auf dem Grossteil der Skirennstrecke Bodenhaftung haben und versuchen, den Luftwiderstand so gering wie möglich zu halten, «fallen» sie geradezu auf dem ersten, steilsten Stück der Strecke und spielen mit der Gravitationskraft (jeder frei fallende Körper befindet sich in einem schwerelosen Zustand).

Mir gefällt die Vorstellung, dass ein Betrachter, der sich zum ersten Mal in seinem Leben mit einem Readymade von Marcel Duchamp konfrontiert sieht, genau dieses Gefühl der Schwerelosigkeit verspürt wie der Rennläufer auf den ersten Metern der Streif. Ein



*Didier Cuche, Ski Alpin Weltcup Final, Lenzerheide, March 13, 2007.*

(PHOTO: ALESSANDRO DELLA BELLA / KEYSTONE)

schwindelerregender Fall, eine Wahnsinnsbeschleunigung, doch nicht mehr des Körpers, sondern des Geistes. Und Duchamp beschleunigt schneller als alle Ayrton Sennas, Valentino Rossis und Franz Klammers zusammen. Im Vergleich zum Readymade bleibt der Ferrari von Schumacher geradezu auf der Stelle stehen. Kaum dass der Startschuss gefallen ist und Didier Cuche die Streif in Kitzbühel heruntersaust, ist das Readymade schon angekommen. Stellen Sie sich das vor! Ein guter Formel-1-Wagen beschleunigt in wenigen Sekunden auf 300 km/h.

Duchamp aber wechselt in Lichtgeschwindigkeit vom gewöhnlichen Gegenstand zum Kunstwerk!

Unermüdlich haben die Künstler in den letzten Jahrhunderten an der Beschleunigung des Verfertigungsprozesses ihrer Werke gearbeitet. Die Farbtube war ein Meilenstein auf diesem Weg. Die Arbeit in der Gruppe eröffnete jedem einzelnen Maler mit seiner jeweiligen Spezialisierung – der eine auf Landschaften, der andere auf Faltenwürfe – die Möglichkeit, sich in den Dienst eines Meisters zu stellen, der seine Werkstatt in einer Weise leiten

konnte, die sich nicht wesentlich vom Taylorismus unterscheidet.<sup>2)</sup> Die Photographie verkürzte die Verfertigungszeit auf wenige Sekunden, und das Kino schuf eine Momentaufnahme der Wirklichkeit mit 24 Bildern pro Sekunde. Konnte man noch schneller werden als wenige Hundertstel Sekunden? In diesem Wettkampf mit der Zeit schlug Marcel Duchamp alle Welt k.o. – und niemand sollte sich von diesem Schlag erholen: Indem er handelsübliche, industriell gefertigte Gegenstände auswählte und sie durch einen Mechanismus der Verwandlung zu Kunstwerken



Didier Cuche, Ski Alpin Weltcup, Lauberhorn, January 13, 2007.

(PHOTO: ALESSANDRO DELLA BELLA / KEYSTONE)

erhob, optierte er für eine Strategie, die die Etappe der Verfertigung schlichtweg umgeht. Seitdem genügt es, um ein Kunstwerk zu erhalten, sich zu «entscheiden», einen Gegenstand «auszuwählen», egal welchen, und diesen als Kunstwerk zu bezeichnen. Mit anderen Worten, ein Readymade macht man nicht, es erscheint ganz plötzlich, von einem Zustand in einen anderen verwandelt, wie Boris Groys in einem anregenden Essay hervorhebt.<sup>3)</sup> Seine Fertigung hängt allein von der Einnahme eines Standpunktes ab, von einem Gedanken, von einer Verbindung zwischen zwei Neuronen, die sich

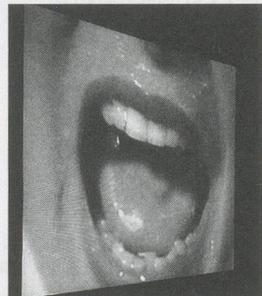
mit Lichtgeschwindigkeit kurzschnüssen. Schneller konnte man nicht werden. Seitdem dieser absolute Geschwindigkeitsrekord aufgestellt wurde, ist keine weitere Beschleunigung mehr denkbar und kann auch kein ernst zu nehmender Künstler diese tief greifende Umwälzung ignorieren.

Das Kunstwerk wurde in seinen Grundfesten erschüttert. Seine Ontologie musste komplett neu formuliert werden. Man kann wohl kaum zurück, sieht sich zugleich aber mit der Unmöglichkeit konfrontiert, noch weiter zu gehen. Einige Künstler haben Versuche der Entschleunigung unter-

nommen, so wie Fischli & Weiss mit ihren Farbtöpfen, Ziegelsteinen, Tafeln Schokolade, Hockern, Pinseln, Fässern, Coca-Cola-Flaschen und so weiter. Ihre Arbeiten unterscheiden sich in nichts von unseren Alltagsgegenständen. Man erwartet, industriell gefertigte Gegenstände vorzufinden, so wie sie für unsere Epoche kennzeichnend sind. Was man aber entdeckt, sind handgefertigte Objekte, die mit der typischen Langsamkeit des Handwerkers hergestellt wurden. In einer anderen Kategorie wäre auch Douglas Gordon zu nennen, der Hitchcocks Film *Psycho* auf eine Spieldauer von 24 Stunden verlang-

samt hat und damit eine wahrhafte zeitliche Dehnung erreicht. Der Meister des Suspense, der Spannung (die ein Zustand geistiger Schwerelosigkeit ist, vergleichbar mit dem Zustand des Rennläufers, der auf den ersten Metern der Streif körperlich «fällt»), sieht seinen Film auf die Dauer eines Tages, auf einen alltäglichen, banalen Tageszyklus reduziert.

Diese Entschleunigungsversuche sind weit mehr als der einfache Versuch, einen Kontrapunkt zu setzen, oder ein Beweis für die Unmöglichkeit jedweder Beschleunigung im Zeitalter nach dem «Coup» des Readymade. Sie machen sichtbar, worum es Duchamp wirklich ging: Das Moment der Verwandlung eines banalen Gegenstands in ein Kunstwerk – der entscheidende Augenblick, den Duchamp mit der Geschwindigkeit eines Blitzes vorführt, um seine Grenzen aufzuzeigen – ist letztendlich die Zeit der Interpretation. Diese Zeit aber erweist sich als paradox, denn wie die Geschichte gezeigt hat, verhält sie sich umgekehrt proportional zur Zeit der Verfertigung: Niemals hat ein Werk so viele Interpre-



DOUGLAS GORDON,  
24 HOUR PSYCHO, video, 1993.



MARCEL DUCHAMP, FOUNTAIN,  
1917 /1964.

tationen nach sich gezogen und so viel Zeit für sich in Anspruch genommen, um es rundherum erfassen zu können. Was zählt, ist nicht die Beschleunigung als solche, sondern das Moment der Schwerelosigkeit, in dem die Vorstellung von Zeit zu einem echten Paradoxon wird und nicht mehr mit den Begriffen der Position, des Standorts, der Beschleunigung von x auf y angegangen werden kann. Eine solche Kunst – im Augenblick der Schwerelosigkeit betrachtet – gleitet auf der Zeit und offenbart die endlose Vervielfachung der Schichten, die zu ihrem Aufbau dienen. Sie trägt dazu bei, die Zeit zu verdichten, komplexer zu machen. Sie entwickelt weiter, was Umberto Eco so kurz und treffend mit «Funktion und so weiter» bezeichnete. Sie entlässt die selektive Logik (es ist dies *oder* das) zugunsten einer addierenden Logik (es ist dies *und* das). Daraufhin kann sie die «Dehnbarkeit» der Zeit testen, ihr zusätzliche Schichten aufpflanzen, sie auf ein Maximum dehnen und eben dadurch einen Körper offenbaren, der unzerreissbar ist und beliebig ausgeweitet und gefaltet werden kann. Sie bemüht sich unablässig,

Daten von einem Ort an einen anderen zu übertragen und zu verwandeln, diese irrsinnige Dehnbarkeit zu erproben und auf diese Weise eine wahrhafte Schizophrenie der Wirklichkeit und ihrer vielfältigen Zeitlichkeiten zu erreichen. Sie deckt sich mit jenem Augenblick, in dem der Rennläufer einige Sekunden lang den Atem anhält, um der Gravitationskraft zu widerstehen, der sein Körper unterliegt, mit jenem Augenblick, in dem sein Geist nicht mehr mit den verschiedenen noch zu erwartenden Hindernissen beschäftigt ist, sondern in einem Zustand der Schwerelosigkeit schwebt, in dem die Zwänge ihn nicht mehr erreichen. Danach gleitet er frei von Kurve zu Kurve.

(Übersetzung: Caroline Gutberlet)

1) Didier Défago, vgl. Isabelle Musy, «Dans la tête d'un descendeur», in: *Le Temps*, 20. Januar 2007.

2) Frederick Taylor (1856–1915) propagierte eine Steigerung der Arbeitseffizienz, durch Fragmentierung der Arbeitsprozesse.

3) Boris Groys, «The Speed of Art», in: Bundesamt für Kultur, Bern/Urs Staub (Hg.): *Peter Fischli, David Weiss: XVLI Biennale di Venezia 1995*, Bern 1995.