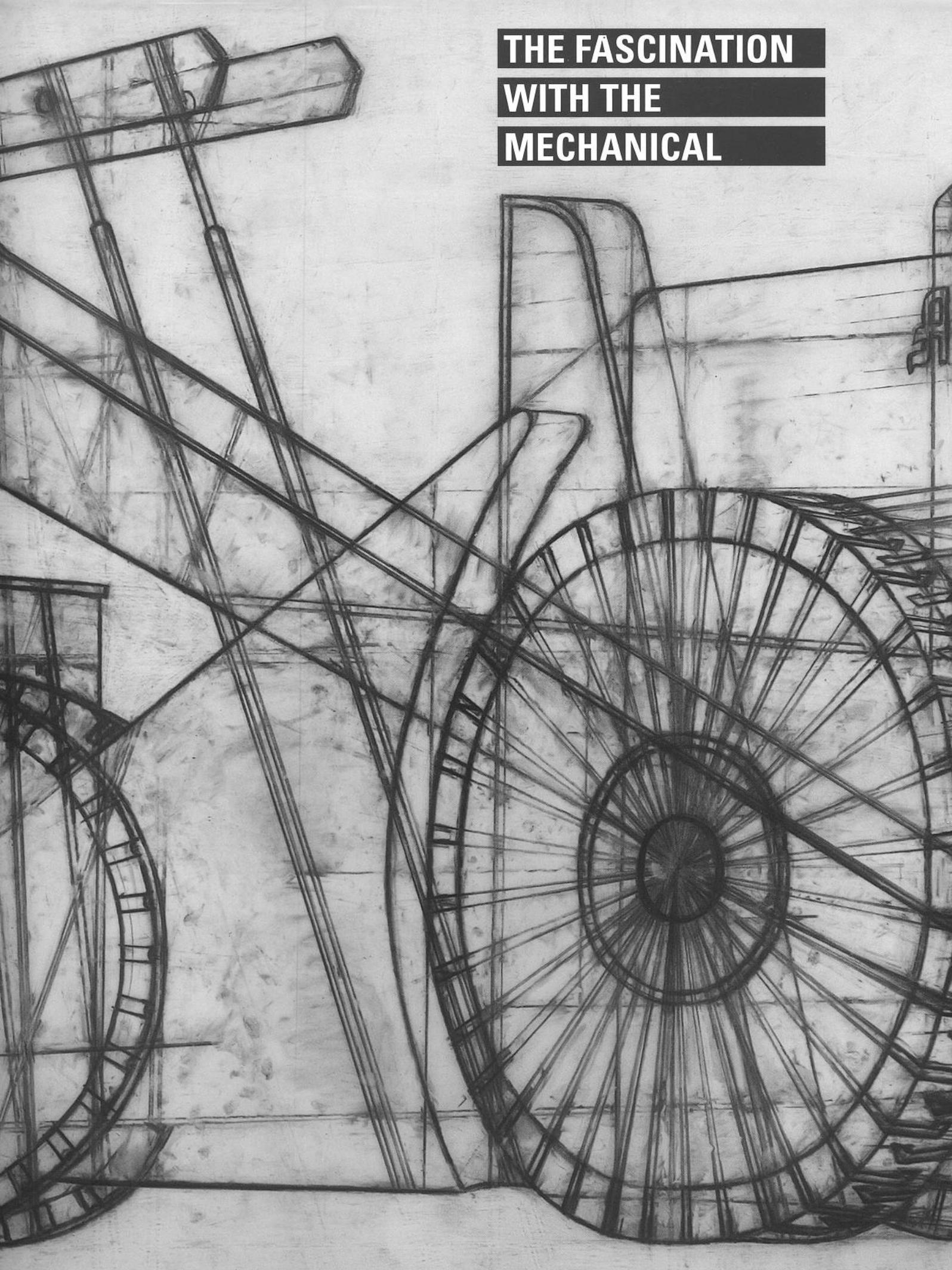


**THE FASCINATION
WITH THE
MECHANICAL**



THE FASCINATION WITH THE MECHANICAL

»Das moderne Industriegerät ist nur noch eine Karosserie [...] es ist nicht mehr das Rad [...] die neuen Maschinen sind verborgen in einer Karosserie, man kann nicht mehr viel sehen. Das ist anders bei den Werkzeugmaschinen – [...] wenn man eine alte Bohrmaschine sieht – es ist einfach fantastisch! Es ist wirklich ein schönes Objekt!« (Jean Tinguely 1966)

»Es ist beängstigend, dass wir nicht erkennen, wie sehr unser Zeitalter von Maschinen dominiert wird. Wir sind uns nicht bewusst, dass unsere Haare von Maschinen frisiert werden; dass unsere Socken und unsere Pullover und alles, was wir tragen, von Maschinen hergestellt wurden. Und dass die Maschinen, die uns frisieren und unsere Kleidung herstellten, wiederum von Maschinen produziert wurden. Was da an der Basis unserer Zivilisation geschieht, ist unglaublich [...] Dieser Wahnsinn beschäftigt mich und mit meinen Maschinen möchte ich die Stumpfsinnigkeit der Maschine herausstellen.« (Jean Tinguely 1965)

Die beiden Aussprüche Jean Tinguelys, eines der bedeutenden Vertreter der kinetischen Kunst im vergangenen Jahrhundert, markieren deutlich die beiden Pole in der Einschätzung von Maschine und Mechanisierung: Faszination und Furcht, welche in einem wechselseitigen Verhältnis stehen.

Kaum ein Jahrhundert war so bestimmt von der Maschine wie das 20., in kaum einer Zeit hat sie solch ungeheure Veränderungen hervorgebracht. Doch je mehr man sich der Abhängigkeit von ihr bewusst wurde, desto mehr wuchs auch die Furcht vor dem Subjekt dieser Abhängigkeit. Beide Affekte – die Faszination und die Furcht – schlugen sich unmittelbar auch in der Kunst nieder, wie sich anhand der Exponate in der hiesigen Ausstellung anschaulich zeigen lässt.

Das Geschlecht der Maschine

Welches Geschlecht hat die Maschine? Raphael Delorme hat in seinem um 1928 entstandenen Gemälde *Frauenakt vor Maschine* darauf eine eindeutige Antwort: weiblich. Vor dem silbrig glänzenden Räder- und Röhrenwerk einer riesigen Industriemaschine sitzt eine nackte weibliche Figur mit untergeschlagenem rechten Bein auf einem schlichten Steinsockel. Ihr linker Fuss berührt nur mit den Zehenspitzen knapp den Boden, während ihre Arme hinter dem Nacken verschränkt sind. Der Blick aus den schläfrig gesenkten Lidern ist nicht direkt auf den Betrachter gerichtet, sondern weist schräg aus dem Bild heraus.

Der tiefere Sinn dieses auf den ersten Blick erstaunlichen Zusammentreffens von nacktem weiblichen Körper und Maschine erschliesst sich bei näherer Betrachtung. Typisch für Delormes Figuren, deren perfekte Oberflächen und preziose Gesten offensichtlich am Ingres'schen Ideal geschult waren, scheinen die perfekt ebenmässigen Glieder der weiblichen Gestalt aus demselben Material gegossen und gestanzt zu sein wie die sie hinterfangende Maschine. Und so kühl und unnahbar wie sich die moderne Sphinx mit Dauerwelle hier gibt, so undurchschaubar bleiben für den Betrachter auch Funktion und Funktionieren des ominösen Apparates. Das ist umso verstörender, als beide – Mensch und Maschine – sich völlig unverhüllt zeigen, ja, die Haltung der weiblichen Figur eine Pose des sich Präsentierens ist. Oder ist die Nackte doch eher an das industrielle Monstrum gefesselt und harret als moderne Andromache eines Perseus, der sie befreien wird?

Wie auch immer: Die Verkettung von weiblichem und mechanischem Geschöpf in Delormes Komposition macht Sinn; denn sie eint das Faktum, dass beide – *die* Frau und die Maschine – Ausgeburten der männlichen Phantasie sind. Und als solche geht von ihnen eine

faszinierende Mischung von Attraktion und Bedrohung aus, wie die symptomatische Verquickung von »Weib« und Apparat in Figuren wie Herrn Spalanzanis Olimpia aus E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* von 1815 bis zur falschen Maria des dämonischen Erfinders Rotwang aus Fritz Langs *Metropolis* von 1926 deutlich zeigt: Höchst anziehend aufgrund ihrer Perfektion und Schönheit flössen Frau wie Maschine dem Mann aufgrund eben dieser Eigenschaften Angst ein. Schon im 19. Jahrhundert finden sich zahlreiche Darstellungen von Maschinen als anthropomorphe, oftmals aufgrund ihrer Grösse und Kraft dräuende Wesen, die den Menschen zu verschlingen drohen – Konrad Klaphecks 1994 entstandene, monumentale Zeichnung *Im Zeitalter der Gewalt I* und das auf sie fussende, gleichnamige Gemälde greift auf solche Darstellungen zurück. Mit der Wahl von Kohle und Transparentpapier sowie dem konstruktiven Liniengerüst imitiert der Künstler offensichtlich technische Zeichnungen. Trotz der Verwendung dieses vermeintlich objektiven Mediums erscheint das dargestellte Motiv fremdartig und verstörend. Die schiere Grösse des Blattes sowie die hybride Verschmelzung verschiedener Raupenfahrzeuge erzeugt eine unterschwellig bedrohliche Stimmung. Auch Heribert C. Ottersbachs jüngst entstandenes Gemälde *Erziehungsmaschine*, das wie alle seine Arbeiten auf gefundene und am Bildschirm montierte Photographien zurückgeht, ist von dieser eigenartigen Mischung aus Distanz und Bedrohung gekennzeichnet: Durch die malerische Reduktion der Dingwiedergabe auf ein enges Farbspektrum und den Hell-Dunkel-Kontrast bleibt die Funktion der Maschine vage. Der Titel, der Assoziationen mit dem berühmten Disziplinierungsapparat aus Franz Kafkas *In der Strafkolonie* von 1914 hervorruft, tut ein Übriges dazu, dem Dargestellten seine harmlose Alltäglichkeit gründlich auszutreiben.

Verschwinden des Individuums

Dass der Arbeiter den Maschinen mehr und mehr nur noch zudiente, um schliesslich ganz ersetzt zu werden, bemerkte schon Karl Marx im 1848 erschienenen *Kommunistischen Manifest*: »Je weniger die Handarbeit Geschicklichkeit und Kraftäusserung erheischt, d.h. je mehr die moderne Industrie sich entwickelt, desto mehr wird die Arbeit der Männer durch die der Weiber verdrängt. Geschlechts- und Altersunterschiede haben keine gesellschaftliche Geltung mehr für die Arbeiterklasse. Es gibt nur noch Arbeitsinstrumente, die je nach Alter und Geschlecht verschiedene Kosten machen.« Die rationalisierte Arbeit unterwarf die Arbeiter gnadenlos ihrem Tempo. Dazu wurde der Arbeitsvorgang in zahlreiche kleine, schnell zu bewältigende Schritte aufgespalten. Karl Marx' Einsicht, dass in der Grossindustrie der Mensch zum »blossen Zubehör der Maschine« geworden sei, erfasste die Folgen dieser Entwicklung präzise: Durch die Ausdifferenzierung des Arbeitsvorganges wurde die Tätigkeit des Menschen monoton und entfremdet, er selbst schnell ersetzbar und damit austauschbar und entindividualisiert. Wie Sisyphos erschien er dazu verdammt, ein und dieselbe Tätigkeit wieder und wieder auszuführen, ohne je die Ergebnisse dieser Arbeit vollendet sehen zu können. So steht denn hinter der Angst vor der Maschine nicht ganz unberechtigt auch die Angst vor dem Verlust der eigenen Geschichtlichkeit und damit Individualität: Entweder glich sich der Mensch über die Einbindung in maschinelle Abläufe selbst der Maschine an oder er wurde von ihr überflüssig gemacht. In beiden Fällen bedeutete es das Verschwinden des Individuums traditionellen Zuschnitts.

Sándor Bortnyikys Zeichnung *Ember és gép* (Mensch und Maschine) von 1920 zeigt diese Unterordnung des Menschen unter den Rhythmus der Maschine. Nicht allein sind die Figuren durch den

Verzicht auf physiognomische Details, die verknäpften Formen der Körperglieder und die einfache Kleidung entindividualisiert. Darüber hinaus sind sie durch die Gestaltung der Körper in klare einfarbige Flächen nahtlos in das elegante Spiel der Schwarz-Weisskomposition eingespannt: Mensch und Maschine sind nahezu ununterscheidbar geworden.

Eleganz der Maschine

Bortnyiks Zeichnung verweist mit ihrer auf Farbflächen reduzierten Komposition auf die Eleganz der Industriemaschinen, von denen für zahlreiche Künstler wie die Futuristen oder Le Corbusier eine ungeheure Faszination ausging. Das klare Formenrepertoire, dessen Elemente oftmals symmetrisch oder repetitiv angelegt waren, galt vielen als Vorbild für eine Kunst, die sich von den emotionalen Exzessen des Fauvismus und Expressionismus absetzen wollte. Marcel Duchamp beschrieb dies folgendermassen: »Die mechanische Seite [...] beeinflusste mich damals oder sie war zumindest auch der Ausgangspunkt für eine neue Form der Technik. Ich konnte mich nicht dem wahllosen Zeichnen oder Malen, dem Verspritzen von Farbe überlassen; ich wollte auf eine völlig trockene Zeichnung zurückgehen, eine trockene Kunstauffassung. Und die technische Zeichnung war für mich die beste Form für diese trockene Form von Kunst.«

Der technische und mechanische Aspekt verbindet Bortnyiks Arbeit mit Fernand Légers Schaffen der zwanziger Jahre. *Les Éléments mécaniques*, 1918–1923, das zentrale Werk Légers in den Jahren unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg, vereinigt in sich schwarze, weisse und farbige Flächen sowie an Maschinenteile gemahnende silbrig schimmernde Röhrenformen. In diesen äussert sich schon motivisch die Begeisterung des Malers für die klare, kühle Ästhetik

der Maschine, die Léger »für [seine] eigene bildnerische Entwicklung mehr beigebracht [habe] als alle Museen der Welt.« Doch die Rezeption des Mechanischen bleibt – anders als bei den ebenfalls maschinenbegeisterten italienischen Futuristen – nicht auf das rein Motivische beschränkt: Bei zahlreichen Röhrenformen sieht man gleichzeitig auf die Flächen beider Enden; dadurch schlagen die Röhrenformen in die jeweils entgegengesetzte Richtung um; viele der zuerst räumlich erscheinenden Farbfelder in den gestuften Abschnitten klappen bei genauerem Hinsehen in die Fläche. Bewegung wird nicht einfach dargestellt, sondern durch die Organisation des Bildes selbst inszeniert – dies ganz gemäss Légers Forderung von 1919: »Wenn man davon ausgeht, dass ein Bild *materiell* das Gegenteil einer Wand sein muss, an der es hängt, so muss es die Bewegung und das Leben mit seiner ganzen Kraft darstellen ...« Wie die Zahnräder einer Maschine geben diese Elemente Bewegung untereinander weiter, transportieren den Blick durch den illusionistischen Bildraum. Das Gemälde wird zum ausgefeilten Apparat, der Maler zum Ingenieur.

Mechanische Utopie

Von hier aus war es nur noch ein kleiner Schritt zur Maschinenkunst Naum Gabos oder László Moholy-Nagys, der die Entwicklung zum realen Objekt, realen Raum und realer Bewegung in der Kunst programmatisch einforderte und sie als Mittel politischer und sozialer Veränderung verstand. Gyula Kosices *A Drop of Water rocked at High Speed* aus den späten vierziger Jahren gehört in diese Kategorie: Die Verwendung industriell vorgefertigter Materialien und der Einsatz moderner Technik folgen den Forderungen Moholy-Nagys und seiner Mitstreiter. Die reale Bewegung und das mit ihr verbundene Geräusch aktivieren beim Betrachter mehr Sinne, als dies eine herkömmliche Skulptur könnte. Durch die unvorhersehbare

Bewegung des Wassers, welche einen Kontrast zur regelmässigen Bewegung der Maschine bildet, kommt der Zufall ins Spiel und erweitert damit das Bedeutungsspektrum dieser kleinformatischen Arbeit noch mehr.

Ken Aptekar setzt sich in seiner Arbeit ironisch mit den Hoffnungen auf die Fähigkeit von Kunst zu revolutionärer Veränderung auseinander. Er appropriiert Fernand Légers Gemälde, indem er dessen ursprünglich auf Blau und Rot gestimmte Farbigekeit in das komplementäre Grün verkehrt und es vom dynamischen Hochformat in ein in sich ruhendes Quadrat staucht. Ein auf einer Glasscheibe dem Gemälde vorgeblendeter Text reklamiert für sein Vorgehen in ähnlicher Weise die Potenz zu umfassender sozialer Veränderung, wie sie die Künstlerinnen und Künstler der Avantgarden für ihr Tun beansprucht hatten – einzig das Wörtchen »maybe« macht deutlich, dass hier nicht der vollmundige Ton künstlerischer Manifeste des frühen zwanzigsten Jahrhunderts ertönt, sondern fruchtbarer Zweifel gesät werden soll.

Zwischen Atlas und Sisyphos

Befreit von der Last des unbedingten Anspruchs auf politische und soziale Wirksamkeit darf die Kunstmaschine durchaus als Spassmacher agieren: Bernhard Luginbühls *Stubenatlas mit Nietenfuss*, 1972–2001, jongliert ironisch mit den Gegensätzen von schwerem Material, dementsprechendem Kraftaufwand und eigentlich zweckfreiem Ergebnis. Die zu Beginn horizontale Laufschiene wird mit grossem Kraftaufwand in Schräglage gebracht, so dass die massige Eisenkugel ins Rollen gerät, um gerade noch anzuhalten, bevor sie aus der Schiene spränge. Wenn diese nun wieder in ihre Ausgangsposition gebracht wird, rollt die Kugel ebenfalls zu ihrem früheren Standort zurück.

Wird im Titel auf den mythischen Heros Atlas angespielt, der mit seiner enormen Kraft sogar das Himmelsgewölbe zu tragen imstande ist, so wird durch das so unaufhörliche wie nach herkömmlichem Verständnis sinnlose Hin und Her der Kugel der bedauernswerte Sisyphos ins Spiel gebracht – zwei (auch Denk-) Figuren, die beispielhaft für die gesamte Breite der kinetischen Kunst zwischen fröhlicher Kraftmeierei und tragischer Verdammung stehen können.

Heinz Stahlhut, Wissenschaftlicher Assistent,
Museum Tinguely, Basel

Weiterführende Literatur (Auswahl)

- *Wunschmaschine – Welterfindung*, hrsg. von Brigitte Felderer, Ausst.Kat. Kunsthalle Wien 1996, Wien/New York: Springer Verlag 1996
- *Leib/Maschine/Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, hrsg. von Elisabeth List und Erwin Fiala, Wien: Passagen Verlag 1997.
- *Junggesellenmaschinen*, Erweiterte Neuauflage, hrsg. von Hans Ulrich Reck und Harald Szeemann, Wien/New York: Springer Verlag 1999.
- *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, hrsg. von Marie-Luise Angerer u.a., Wien/New York: Springer Verlag 2002.
- *Bewegliche Teile. Formen des Kinetischen*, hrsg. von Peter Pakesch und Guido Magnaguagno, Ausst.Kat. Kunsthaus Graz/Museum Tinguely Basel, 2004/2005, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2004.

THE FASCINATION WITH THE MECHANICAL

Translation from German
by Gunhild Muschenheim

"The modern industrial apparatus is nothing but an outer shell [...] it no longer is the wheel [...] the new machines are hidden in a shell, one can no longer see much. It is different with machine tools – [...] if one looks at an old drill – that is fantastic! It really is a beautiful object" (Jean Tinguely 1966)

"It is frightening that we do not recognise to what an extent our age is dominated by machines. We do not realise that our hair is cut by a machine, that our socks and sweaters and everything we wear has been made by machines. And that in turn the machines which cut our hair and make our clothing are manufactured by machines. What is happening here at the base of our civilisation is incredible [...] I am troubled by this insanity and I would like with my machines to expose the dullness of machines." (Jean Tinguely 1965)

The two remarks by Jean Tinguely, one of the important representatives of Kinetic Art in the previous century, point out the two poles in the assessment of machines and mechanization: fascination and fear, the two entwined in a reciprocal relationship.

Hardly any century has been defined to such an extent by the machine as the 20th, at hardly any other time has the machine given rise to such enormous changes. But the more people became conscious of their dependence on machines the more they became afraid of the subject of this dependency. Both affects – fascination and fear – were directly reflected in art, as the works in this exhibition illustrate.

The Gender of the Machine

What is the gender of the machine? Raphael Delorme answered this unambiguously in his painting *Nude in Front of a Machine* (around 1928). It is female. In front of the gleaming silvery assemblage of the wheels and pipes of a gigantic industrial machine sits with her right leg tucked under a nude female figure on a simple stone pedestal. Her left foot barely touches the floor with the tips of her toes while her raised arms are clasped behind her neck. From under sleepily lowered lids her eyes are not directed at the viewer but look obliquely out beyond the painting.

The deeper meaning of this, at first sight, startling assemblage of nude female body and machine reveals itself on closer inspection. Typical for Delorme's figures, whose perfect surfaces and stilted gestures were obviously influenced by Ingres' ideal, the perfectly proportioned limbs of the female figure seem to be cast and punched from the same material as the machine behind it. And as cool and unapproachable as this modern sphinx with her permed hair presents herself here, as inscrutable for the viewer are the function and the workings of the ominous machine. This is the more disturbing because both – human being and machine – show themselves completely exposed, in fact the pose of the female figure is one of presenting herself. Or is it rather that the nude is tied to the industrial monster and is waiting like a modern Andromache for a Perseus who will set her free?

Be that as it may, putting together a female and mechanical figure in Delorme's composition makes sense. It consolidates the fact that both – *the* woman and the machine – are products of male fantasy. And as such they offer a fascinating mixture of attraction and menace, as the symptomatic connection between woman and apparatus in characters like Herr Spalanzani's Olimpia in E.T.A. Hoffmann's

1825 *Der Sandmann* to the false Maria of the demonic inventor Rotwang in Fritz Lang's 1926 *Metropolis* unmistakably shows. Enormously attractive because of their perfection and beauty woman and machine instil fear in man due to just those qualities. Already in the 19th century we find numerous representations of machines as anthropomorphous, on account of their size and might often lumbering creatures threatening to devour man. Konrad Klapheck's 1994 monumental drawing *Im Zeitalter der Gewalt I* and the same-named painting based on this drawing allude to these earlier works. By choosing charcoal and transparent paper as well as the structural framework of lines the artist obviously imitates technical drawings. Despite the use of this supposedly objective medium the subject represented appears strange and disturbing. The sheer size of the sheet together with the hybrid merging of various tracked vehicles creates a subliminally threatening atmosphere. Heribert C. Ottersbach's recently completed painting *Erziehungsmachine*, which like all his works is based on found photographs assembled on a monitor, is marked by this strange mixture of distance and menace. Through the painterly reduction of the picture to a narrow colour spectrum and the contrast between light and dark the function of the machine remains vague. The title, which evokes associations with the infamous discipline machine in Franz Kafka's 1914 *In der Strafkolonie*, does its part to remove any innocuous triviality from the work.

The Disappearance of the Individual

That workers increasingly only tended machines in order to be eventually completely replaced by them was a fact that Karl Marx already mentioned in the *Communist Manifesto* of 1848: "The less skill and strength manual labour requires, that is the more modern industry develops, the more the labour of men will be replaced by that of

women. Differences of gender and age will have no longer any social prestige for the working class. They will merely be instruments of labour, whose costs will differ depending on their age and gender". Mechanised work subjected workers pitilessly to a given pace. In addition the work process was split up in numerous, easily accomplished segments. Karl Marx's insight that in large-scale industry man had become "the mere accessory to a machine" precisely grasped the consequences of this development: by specialising the work process the activity of the worker became monotonous and alienating. He himself became easily replaceable and therefore interchangeable and deprived of individuality. Like Sisyphus he appeared to be condemned to execute the same task over and over again, without ever being able to see the end result of his work. Thus lingered, not altogether unjustified, behind the fear of the machine also the fear of losing one's historicity and one's individuality: one either aligned oneself with the machine by becoming part of the mechanical process or one was made superfluous by the machine. In both cases it meant the disappearance of the individual in the traditional sense.

The drawing *Ember és gép* (Man and Machine) by Sándor Bortnyik of 1920 depicts this submission of man to the rhythm of the machine. Not only are the figures divested of individuality by the lack of physiognomic details, by the spare shapes of their limbs and their plain clothing, but the figures, whose bodies are depicted in clearly defined monochrome planes, are seamlessly incorporated into the elegant play of the black and white composition. Man and machine have become nearly indistinguishable from one another.

The Elegance of Machines

Bortnyik's drawing, a composition reduced to areas of colour, calls to mind the elegance of industrial machines which fascinated many artists, e.g. the Futurists or Le Corbusier. The unambiguous repertoire of forms, whose elements were frequently arranged symmetrically or repetitively, was considered a model for art by many who wanted to distance themselves from the emotional excesses of Fauvism and Expressionism. Marcel Duchamp wrote about this as follows: "The mechanical side [...] influenced me at the time or it was at least the starting point for a new kind of technology. I could not give myself over to drawing or painting, to the splattering of colour at random; I wanted to return to a completely dry drawing, to a dry philosophy of art. And a technical drawing was the best form for me of this dry form of art".

The technical and mechanical aspect connects Bortnyik's work with that of Fernand Léger during the twenties. *Les Éléments mécaniques*, 1918–1923, Léger's central work of the years immediately following World War I, integrates within itself black, white and colour areas, as well as gleaming silvery pipe-like shapes calling to mind parts of machines. These subjects already convey the artist's enthusiasm for the straight, cool aesthetic of the machine, which according to Léger "has taught him for his own development as a painter more than all the museums of the world". But the absorption of the mechanical does not – in contrast with the equally machine-enthusiastic Italian Futurists – remain limited purely as a subject. In the case of a great many pipe-like shapes one looks simultaneously at the surface at both ends; as a result the pipes change into the respective opposite direction; many of the colour fields initially appearing spatial in the tiered segments become planar on closer inspection. Movement is not simply depicted, but

staged in the organization of the picture. This is in line with Léger's statement of 1919: "On the assumption that a painting must be materially the opposite of the wall on which it hangs, it must depict movement and life with all its force..." Like gear wheels of a machine these elements pass movement on among themselves and transport the eye through the illusionist space of the painting. The painting becomes a sophisticated apparatus, the painter the engineer.

Mechanical Utopia

From here it was only a small step to the machine art of Naum Gabo or László Moholy-Nagy, who programmatically called for the development in art to the real object, to real space and real movement. This he understood as a means to effect political and social change. Gyula Kosice's *A Drop of Water Rocked at High Speed* from the late forties belongs to this category: the use of industrially prefabricated materials and the employment of modern technology are consistent with the claims of Moholy-Nagy and his like-minded colleagues. Real movement and the sounds connected with movement activate more senses in the viewer than a traditional sculpture is able to do. With the unpredictable movement of the water, which offers a contrast to the regular movement of the machine, a random element comes into play and thus extends even further the range of meaning of this small-sized work.

Ken Aptekar deals in his works ironically with the hope that art has the ability to effect revolutionary change. He appropriates Fernand Léger's painting by turning the original blue and red colour scheme into the complementary green and squeezing the dynamic upright format into a self-contained square. A text on a pane of glass in front of the painting claims the potential for comprehensive social change,

as the men and women artists of the Avantgarde had claimed for their activities – only the word “maybe” indicates that this is not the confident tone of the artists’ manifestos of the early 20th century, but one that plants a seed for productive doubt.

Between Atlas and Sisyphus

Freed of the burden of the unconditional demand for political and social effectiveness the art machine may also be humorous: Bernhard Luginbühl’s *Stubenatlas mit Nietenfuss*, 1972–2001, ironically juggles the contrasting aspects of heavy material, the corresponding expenditure of energy and an end result serving no actual purpose. The initially horizontal track is brought with an enormous amount of energy to an incline which causes the massive iron ball to start rolling, only to stop just short of jumping the track. When the track is brought back to its initial position the ball too rolls back to its starting point.

If the title alludes to the mythical hero Atlas, who with his enormous strength is able to even shoulder the celestial globe, the incessant and according to conventional thinking meaningless back and forth of the ball calls to mind the pitiable Sisyphus. Two thought-provoking figures who can stand in exemplary fashion for the whole spectrum of Kinetic Art from cheerful boasting to tragic damnation.

Heinz Stahlhut, Scientific Assistant, Museum Tinguely, Basel

Additional Literature (Selection)

- *Wunschmaschine – Welterfindung*, Ed. Brigitte Felderer, Ex. Cat. Kunsthalle Wien 1996, Wien/New York: Springer Verlag 1996
- *Leib/Maschine/Bild. Körperdiskurse der Moderne und Postmoderne*, Ed. Elisabeth List und Erwin Fiala, Wien: Passagen Verlag 1997.
- *Junggesellenmaschinen*, Expanded New Edition, Ed. Hans Ulrich Reck and Harald Szeemann, Wien/New York: Springer Verlag 1999.
- *Future Bodies. Zur Visualisierung von Körpern in Science und Fiction*, Ed. Marie-Luise Angerer u.a., Wien/New York: Springer Verlag 2002.
- *Bewegliche Teile. Formen des Kinetischen*, Ed. Peter Pakesch and Guido Magnaguagno, Ex. Cat. Kunsthhaus Graz/Museum Tinguely Basel, 2004/2005, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2004.

Der amerikanische Künstler **Ken Aptekar** (*1951, Detroit, MI) ist nach dem Abschluss des BFA an der Universität von Michigan nach New York gezogen, um dort seine Studien mit dem MFA im Jahre 1973 zu beenden. Heute lebt und arbeitet er in New York und Paris. Ken Aptekar bringt in seinen Werken eine sehr spezifische Methode zur Anwendung. In ikonoklastischer Weise kombiniert er Malerei mit Text, indem er aktuelle Versionen historischer Gemälde wie etwa *Les Éléments Mécanique* von Fernand Léger, 1918–23, malt. Aptekar wählt Details aus, verändert die Farbe, die Proportionen, die Ausrichtung oder stellt in einem Werk verschiedene Vorlagen gegenüber. Dann schraubt er auf Glas gesandstrahlte Worte vor die gemalten Paneele. Aptekar scheint an der Realisierung der Träume Légers trotz seiner ironischen und postmodern ambivalenten Haltung weiterzuarbeiten. Reinhold Hohl schreibt zu dem Werk *Les deux cyclistes, la mère et l'enfant*, 1951, von Léger im Sammlungskatalog der Fondation Beyeler: Légers Optimismus resultiert aus seinem »Glauben an eine kollektive und dabei glückliche Menschheit [, die] ihm wichtiger war als Picassos Wahrheit über Eros und Grausamkeit des einzelnen. Noch wichtiger jedoch waren ihm neue Möglichkeiten moderner Malerei.«

Aptekars Werk reiht sich in die Tradition der Malerei ein, doch versucht er innerhalb dieser Tradition die weithin unbeachtete Tatsache, dass Gemälde Bedeutung nur durch ihre Wechselwirkung mit dem Betrachter erhalten, zu berücksichtigen. Er untersucht die Art und Weise wie wir Dinge sehen und wahrnehmen. Indem er Werke wiedererschafft, bei denen die Spuren des eigenen künstlerischen Eingriffs minimiert sind, fordert Aptekar die persönlichen Reaktionen des Betrachters heraus. Manchmal überblendet er historische Werke mit seinen eigenen Erwiderungen; zu anderer Gelegenheit, namentlich bei in Auftrag gegebenen Museumsausstellungen, lädt er die Besucher zur gemeinsamen Werkbetrachtung ein. Dann wiederum stellt er Figuren, die man nicht im Zusammenhang mit einem zeitgenössischen Kunstwerk erwarten würde, wie etwa Mme de Pompadour, vor. Mit der hier gezeigten Arbeit *Maybe that*, 2005, fordert er den Betrachter auf, Légers kuriose mechanische Elemente in einer überraschenden und zeitgenössischen Weise zu sehen.

Internationale Einzelausstellungen umfassen: *La Chasse Humaine*, Espace d'Art Contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, Frankreich (2005); *A Personal Public*, Douglas Cooley Gallery, Reed College, Portland, OR (2004).

The American artist **Ken Aptekar** (*1951, Detroit, MI) received his BFA at the University of Michigan, then moved to New York in 1973 to complete his MFA at Pratt Institute in 1975. Today he lives and works in New York and Paris.

Ken Aptekar employs a very specific methodology in his works. In an iconoclastic manner he combines painting with text by painting new versions of historical paintings, such as *Les Éléments Mécanique* by Fernand Léger, 1918–23. Aptekar selects details, alters the colour, scale or orientation or juxtaposes several different source paintings in a single work. He then bolts glass panels with sandblasted words to the front of his paintings. Aptekar seems to continue working on the realization of Léger's dream, despite his ironic, postmodern ambivalence. Reinhold Hohl writes about *Les deux cyclistes, la mère et l'enfant*, 1951, by Léger in the collection catalogue of the Fondation Beyeler: "Léger's optimism stemmed from his faith in human unity (as the basis of human happiness), which was more important to him than Picasso's concern with the truth of individual eros and cruelty. But, in fact, for Léger nothing was more important than the sheer potential of modern painting."

Aptekar's work belongs to the tradition of painting, yet he tries to incorporate into that tradition the largely unacknowledged fact that paintings produce meaning only through their interaction with the viewer. He investigates the nature of how we see and perceive things. By recreating works of art in which traces of the artist's own personal intervention are minimized, Aptekar aims at stimulating the viewers' own narratives. Sometimes he overlays his own responses to the historical works; at other times – notably in commissioned museum exhibitions – he invites visitors to look at paintings with him. Sometimes he introduces figures one would not expect to find in a contemporary artwork, such as Mme de Pompadour. In the work included here, *Maybe that*, 2005, he asks viewers to see Léger's quaint mechanical elements in a surprising and contemporary way. International solo exhibitions include: *La Chasse Humaine*, Espace d'Art Contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, France (2005); *A Personal Public*, Douglas Cooley Gallery, Reed College, Portland, OR (2004).