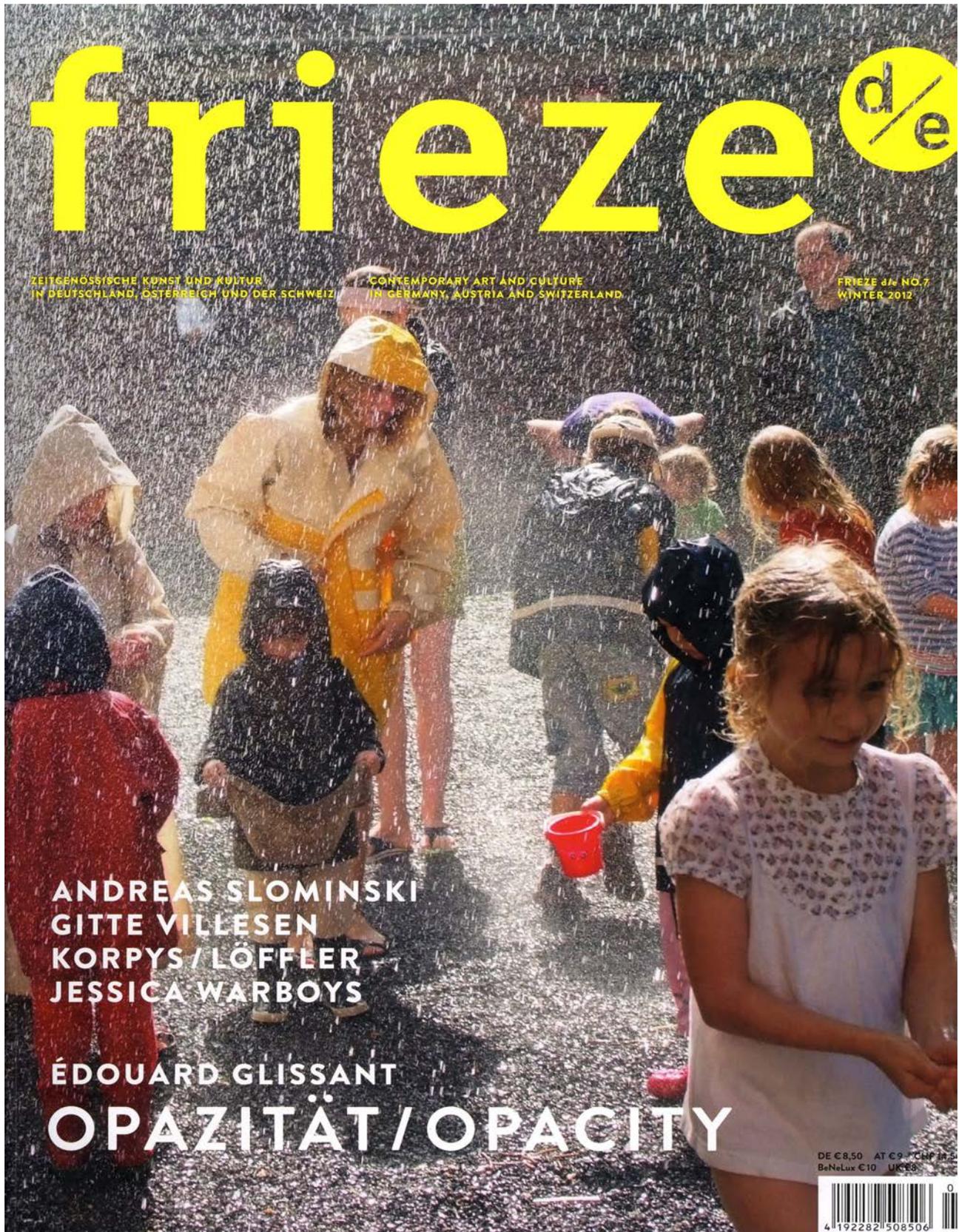


METRO PICTURES

Muller, Dominkus. "Vanishing Acts," *Frieze d/e* (Winter 2012): 52-63.



frieze d/e

ZEITGENÖSSISCHE KUNST UND KULTUR
IN DEUTSCHLAND, ÖSTERREICH UND DER SCHWEIZ

CONTEMPORARY ART AND CULTURE
IN GERMANY, AUSTRIA AND SWITZERLAND

FRIEZE d/e NO. 7
WINTER 2012

ANDREAS SLOMINSKI
GITTE VILLESEN
KORPYS/LÖFFLER
JESSICA WARBOYS

ÉDOUARD GLISSANT
OPAZITÄT/OPACITY

DE €8,50 AT €9 CHF 14
BeNeLux €10 UK £3

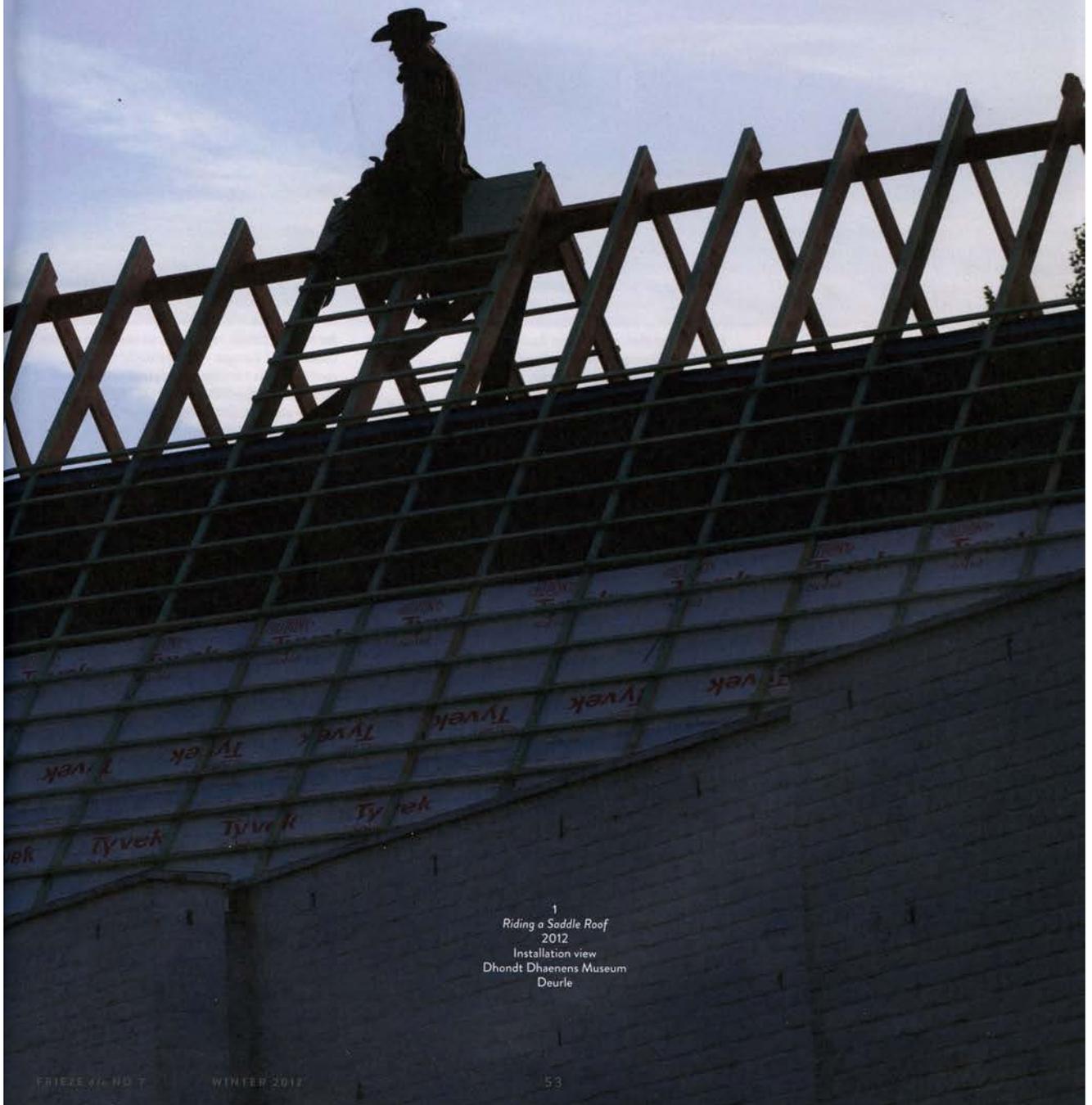




Der Unsichtbare --- *Vanishing Acts*

Andreas Slominski hat Fallen in Skulpturen, Witze in Performances, Polystyrol in Malerei und jüngst Dächer in Pferde verwandelt. Doch auch nach beinahe 30 Jahren bleibt das Fundament seiner Kunst die Abwesenheit

Andreas Slominski has turned traps into sculptures, jokes into performances, Polystyrene into paintings and, most recently, roofs into horses. Despite three decades of work, Slominski's art is marked by absence



1
Riding a Saddle Roof
2012
Installation view
Dhondt Dhaenens Museum
Deurle



2

Der Cowboy hat seinen Sattel geschultert und das Dachgebälk erklommen. Oben angekommen, hat er ihn dann über den Giebel geworfen. Jetzt sitzt er da, in voller Montur – Stiefel, Hut, Staubmantel –, und starrt ein bisschen verloren in Richtung Horizont. Hochgeschick hat ihn Andreas Slominski. Für seine Ausstellung *Riding a Saddle Roof* (2012) hat der Künstler die Rede vom Satteldach – jener in Mitteleuropa so dominanten Dachform – wörtlich genommen und dem flachen Dach des clean-minimalistischen und schachtelartigen Museums Dhondt-Dhaenens in belgischen Deurle diese schräge, halbfertige und hohe Holzkonstruktion aufgesetzt. Der Giebel ist das Höchste an einem Gebäude, der Ort, an dem man dem nächsten am Himmel ist. Der Cowboy ist noch vor der Eröffnung dort hochgestiegen – als eine Art Ersatz für das Richtfest vielleicht. Und vielleicht auch, um das Museum ein wenig „einzureiten“.

Der Ort, an dem Slominski arbeitet, ist das Off.

Angesichts der Arbeiten, die dieser Ausstellung unmittelbar vorangegangen sind, wirkt *Riding a Saddle Roof* allerdings beinahe brav – zielten diese doch mit bewusst schlechtem Geschmack und Pennälerhumor noch viel unverminderter unter die Gürtellinie. So ließ Slominski in seiner New Yorker Galerie Metro Pictures unter dem Titel *Sperm* im Herbst 2012 Samen verspritzen, angeblich stammte er nicht nur von Menschen, sondern auch von Tieren, darunter von einem schwarzen Panther. Für *Sperm of Two Pilots* (2012) bat er zwei Piloten, sich auf Heuballen zu stellen und möglichst hoch an die weißen Wände der Galerie zu ejakulieren. Sichtbar blieben nur schimmernde Flecken, als heimliche Spuren ihrer Präsenz.¹ In den Räumen

der Galerie Neu zerlegte Slominski annähernd zeitgleich eine DIXI-Toilette akribisch in ihre Einzelteile (*Ecce Homo*, 2012). Was normalerweise im Inneren des Plastikhäuschens verborgen ist, stülpt er nach außen: Das Abflussrohr hängt in der Ecke, das Pissrohr an der Wand, der Fäkalientank ist umgekehrt an die Stirnseite des Raumes montiert, sodass die Klobrille wie eine Falltür nach unten klappt.

Im Humor dieser Arbeiten finden sich zweifellos Reste jener gemeinen westdeutschen Nachkriegs-Spaßkultur, wie sie auch in zahllosen Werken etwa von Martin Kippenberger oder Hans-Peter Feldmann zum Tragen kommen. Im Reihenhaus-Wohnzimmer ließ sich der engstirnigen Muffigkeit und Käseglocken-Mentalität des Wiederaufbaus anscheinend nur mit fiesem Nestbeschmutzer-Witzen begegnen, mit der Grausamkeit des Gartenzwergs sozusagen. Spaß muss in dieser Logik wehtun, damit er funktioniert. Slominskis Witze

münden weder in einem befreiend lauten Lachen noch in einem selbstironischen Grinsen. Stattdessen werden sie auf Kosten des Anderen vollzogen – handelt es sich dabei nun um ein Tier, einen Ausstellungsbesucher oder, etwas abstrakter, eine Kunstinstitution. Insofern stimmt es, wenn Massimiliano Gioni in einem Katalog-Essay behauptet, die „meisten Arbeiten Slominskis“ seien durchdrungen von einem „Gefühl von herzloser Präzision.“²

Die unzähligen Fallen-Arbeiten, mit denen Slominski im Laufe der 1990er Jahre bekannt wurde und die nach wie vor das landläufige Bild seiner Arbeit prägen – Fallen für Mäuse, Schmetterlinge, Regenwürmer, Rinder oder Nutrias (kleine, hässliche



3

The cowboy threw a saddle over his shoulder and climbed up a roof. Not a horse. He put the saddle over the roof's apex, sat down in full regalia – boots, ten-gallon hat, long overcoat – and gazed forlornly off into the distance. Andreas Slominski sent him up there for his exhibition *Riding a Saddle Roof* (2012) at the Dhondt Dhaenens Museum in the Belgian city of Deurle. The work plays on the term for this particular roof style, so common across continental Europe – 'Satteldach' (saddle roof) – while turning the metaphorical name into a literal function. Slominski added the roof – slanted, unfinished – over the clean, minimalist box-like museum. This gesture recognizes how rooftops used to be the tallest and the most decorative part of a building because they were closest to the heavens. According to European tradition, a tree adorned with ribbons is still placed on the roof as part of the festivities for christening a building. Slominski used a cowboy, perhaps to suggest that museums can be 'broken in' just like horses. Or perhaps to take us all for a ride.

Yet *Riding a Saddle Roof* is quite harmless – at least compared to the works which Slominski made right before this exhibition and which continually hit below the belt with poor taste and vulgar infantile jokes about sex and faeces. For his show *Sperm* this past fall at his New York gallery Metro Pictures, Slominski allegedly organized ejaculations by humans and various animals, including a black panther. For *Sperm of Two Pilots* (2012), as the title would suggest, he invited two pilots to masturbate standing on bales of hay and aiming as high as possible on the white walls. All that remained were shimmering patches as visible traces of their presence.¹ For another autumn show at his Berlin Galerie Neu, Slominski meticulously broke down a portable toilet into its component parts (*Ecce Homo*, 2012) and turned what would usually be hidden inside the plastic booth outward: the outlet pipe hung in a corner; the urinal on one wall; the chemical tank on another, mounted upside down with the toilet seat hanging down like a trapdoor.



4



5

2+3
Ecce Homo
 2012
 Installation views
 Galerie Neu, Berlin

4+5
 2. April
 2004
 Performance documentation
 Galerie Neu, Berlin

In part, the humour in these works is a throwback to the kind of post-war West German vulgarity found in countless works by artists, from Martin Kippenberger to Hans-Peter Feldmann. The only way to deal with the stuffy narrow-mindedness of those years of economic recovery was to make nasty jokes denigrating one's own country. In this logic, only jokes that hurt are funny. They don't produce loud, liberating laughter, nor to an ironic grin, but work at the expense of the other – be it an animal, an exhibition visitor or, slightly more abstractly, an art institution. In this light, Massimiliano Gioni is right when he describes Slominski's work as permeated by 'a sense of heartless precision'.²

Slominski is still best known for the innumerable trap pieces with which he came to prominence in the 1990s: traps for mice, butterflies, earthworms, cows or nutrias (ugly little water rats from South America). Beyond treachery and cruel absurdity, the traps are about clandestinity remaining in plain sight. The trapper sets up the snare in the open yet leaves it and the quarry to their fate. An object, usually quite an ordinary one, is sprung by hidden mechanisms, creating an extraordinary tension. The artist as trapper, Slominski makes his exit before his prey – the viewer – appears on the scene. Many of his works depend on this kind of covert activity, on the presence of an absence. Someone has been here and done something. Someone put a new roof on the museum. Someone jerked off on the wall. Now they're all gone. The viewer can only look at the traces left by

Andreas Slominski bittet Sie, seinen Namen auf die gegenüberliegende Seite zu schreiben.

Andreas Slominski invites you to write his name on the opposite page.

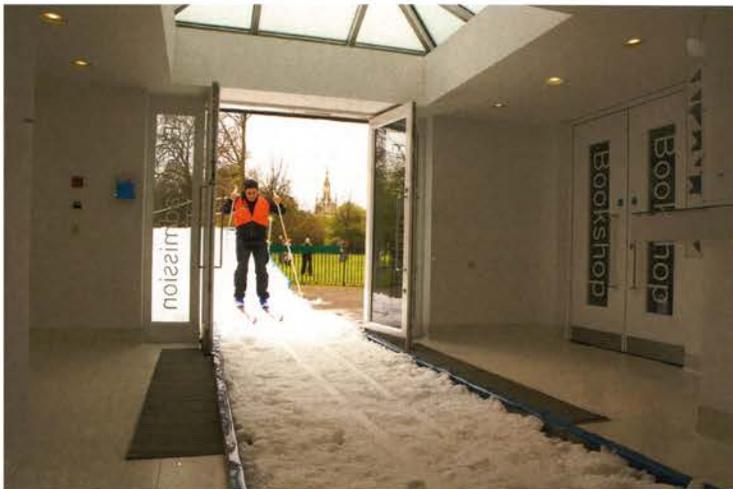


6

Oft betreibt Slominski den größtmöglichen (unsichtbaren) Aufwand, um das kleinstmögliche (sichtbare) Ziel zu erreichen.



7



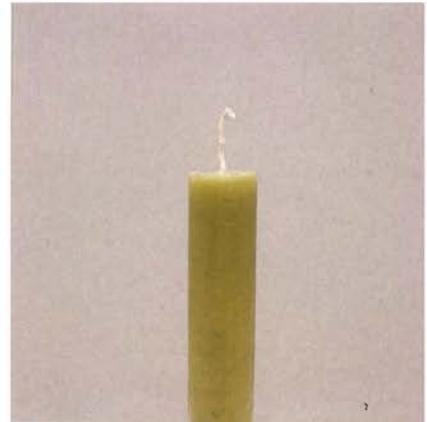
8

this action, falling rather helplessly into another kind of trap: it feels like Slominski is watching from the wings.

Already in 1986, the artist fused trapping and covert observation with *Slominski* in Frankfurt. He set up a small viewing platform at a fence surrounding an industrial building site. Anyone trying to pick out something special from the unspectacular view beyond the fence had already overlooked the core of the work: the artist, equipped with skis and ski poles, hiding beside the platform, in the shadow of the trees. This work, a self-portrait by virtue of its title, sums up Slominski's definition of the artist's position with regard to both his works and his viewers: Standing to one side, still visible yet out of the line of fire. Collaborators are often called in to take the artist's place – even for works involving skis, which have become a signature running gag, like *Kerze* (Candle, 2005). In 2005 in London's Hyde Park, Slominski had a ski slope built which led directly from the park into the Serpentine Gallery. Once the skier had whooshed inside, the wax was scraped from the skis and formed into an unspectacular candle which was shown in the exhibition. It goes without saying that the skier, slope and artificial snow were long gone when the show opened.

Slominski's vanishing acts tend to involve the greatest possible (invisible) effort outside the exhibition space, only to achieve the smallest possible (visible) result inside. For 2. April (2004), he invited the carnival prince and princess of a big Berlin carnival club to pull up in front of Galerie Neu, in full regalia with their revellers on the float. In the traditional carnival spirit, they threw sweets from the float, and a few fell through the open door into the gallery space. By the time the show opened that evening, the carnival was long over, only the candy remained on the floor.

With this elaborate activity before the opening and outside the exhibition space, Slominski seems to approach the concept of performance through negation and in a way



9

6–8
Anlieferung des Waxes
zur Herstellung der Kerze, 2005
Serpentine Gallery, London

The delivery of the wax
used to make Kerze, 2005
Serpentine Gallery, London

9
Kerze
2005
Wax and wick
22 × 4 × 4 cm

10
Sperm of Two Pilots
2012
Hay bales and seminal fluid
Installation view
Metro Pictures, New York



10

Wasserratten aus Südamerika) –, lassen sich aber nicht nur unter den Gesichtspunkten des Hinterlistigen und Grausam-Absurden verstehen, sondern ebenso unter den Vorzeichen einer Auseinandersetzung mit dem Klandestinen. Der Fallensteller ist jemand, der aus dem Verborgenen heraus operiert. Er macht die Falle scharf, indem er sie spannt – und überlässt sie (und natürlich die Beute) erst einmal ihrem Schicksal. Er versetzt etwas – meist etwas sehr Gewöhnliches – in eine außergewöhnliche Spannung und macht sich vom Acker, bevor die Beute ihren Auftritt hat. Bei genauerer Betrachtung leben fast alle Arbeiten Slominskis von dieser Abwesenheit, von diesem Tun im Verborgenen. Jemand war da und hat etwas gemacht. Jemand hat dem Museum ein neues Dach aufgesetzt. Jemand hat an die Wand gewichst. Jetzt ist er weg. Dem Betrachter bleibt nichts, als die Spuren dieser Aktion zu begutachten. Slominski aber, so hat man das Gefühl, sitzt irgendwo im Verborgenen und guckt zu.

Die Urszene für dieses Verständnis des Künstlers als Fallensteller und Beobachter aus dem Hinterhalt findet man bereits 1986. Damals ließ Slominski für seine Aktion *SlominSki* in Frankfurt eine kleine Aussichtsplattform vor einem Bretterzaun aufbauen. Wer im unspektakulären Ausblick auf ein Industriegelände dahinter versuchte, etwas zu erkennen, hatte das Wesentliche längst übersehen: Neben der Plattform versteckte sich der Künstler im Schatten der Bäume, ausgerüstet mit Skiern und Skistöcken. Deutlicher als in dieser Arbeit, die über den Titel als Selbstporträt ausgewiesen ist, lässt sich Slominskis Künstlerbegriff und das Verhältnis, das er zu seinen Werken und vor allem seinen Betrachtern einnimmt, kaum auf den Punkt bringen: Der Ort, an dem Slominski arbeitet, ist das Off.

Oft betreibt Slominski in der Klandestinität jenseits des Ausstellungsraums den größtmöglichen (unsichtbaren) Aufwand, um dann darin das kleinstmögliche (sichtbare)

Ziel zu erreichen. Für *Kerze* etwa baute er 2005 eine Skipiste in den Londoner Hyde Park, sie führte direkt in die Ausstellungsräume der Serpentine Gallery. Dort wurde den Skiern der einfahrenden Wintersportler das Wachs abgekratzt und aus diesem schließlich der eigentliche Ausstellungsgegenstand, eine unscheinbare Kerze, geformt. Die Piste war selbstverständlich längst wieder abgebaut, als die Ausstellung eröffnet wurde. Für 2. April (2004) beauftragte er das Berliner Prinzenpaar der Karnevals-Stadtgarde Rot-Gold, am Nachmittag des besagten Tages in voller Montur, mit Umzugswagen und Gefolgschaft, bis vor die Mauern der Galerie Neu zu ziehen. Dort warfen sie Kamellen auf das Galerie-Grundstück und einige wenige fielen durch die offene Tür in den Galerieraum. Mehr zu sehen gab es bei der Eröffnung an demselben Abend nicht. Als die Besucher kamen, war der Zirkus schon vorüber.

Mit diesem aufwendigen Treiben leistet Slominski im Medium Performance etwas Ähnliches, wie Bruce Nauman es in den 1960er Jahren im Medium Skulptur gelang: Er thematisiert den negativen Raum. Wo in Naumans Arbeiten, etwa in *A Cast of the Space Under My Chair* (Ein Abguss des Raumes unter meinem Stuhl, 1965) der ausgegossene Hohlraum unter und zwischen Gegenständen in den Status von Skulpturen erhoben wird, verkehrt Slominski das Prinzip der körperlichen Präsenz, wie es konstitutiv für Performance ist, räumlich wie zeitlich in sein Gegenteil: Statt auf Körper in Aktion trifft das Publikum nur mehr auf Spuren von Tätigkeiten. Körperliche Präsenz wird allein durch ihre Abwesenheit spürbar – und durch die Spannung, in die sie den Raum versetzt und ihm dadurch Form gegeben hat (einer längst abgeschlagenen Gussform nicht unähnlich). Dieses fast klassische Interesse an der „Formgebung“ gibt Slominskis Ansatz nicht zuletzt als den eines Bildhauers zu erkennen. Sogar sein nach außen gestülptes

that recalls Bruce Nauman's approach to sculpture in his 1960s works such as *A Cast of the Space Under My Chair* (1965). In Nauman's work, the empty space under an object is turned into the presence of a sculpture; Slominski turns performance's constitutive principle – the physical presence of a performer – into its opposite in time and space. Instead of encountering 'real' bodies in action, the viewer finds only traces of their activities. Physical presence is detectable only in terms of its absence – by the tension it creates in a space (not unlike a casting mould that has been removed). This almost classical interest in 'giving shape' binds Slominski's performances to sculpture. Isn't the portable toilet – turned inside-out – a similar attempt to render visible a space that is not normally seen?

Only jokes that hurt
are funny.

The mould – and the related question of the solidification of a liquid material – can also be traced to Slominski's paintings which he has been making since 2005. In series like *xABCy000z* (2006), he carves decorative elements and figurative scenes into Polystyrene, which is derived from a liquid petrochemical and normally used for insulation and packaging. The Polystyrene carvings – nick-knacks, toy skis, cogs, bananas, door handles, roast chickens – are each stuck on a similar 'canvas', spray painted in bright colours and sealed with a Perspex cover. However painterly, these works appear as yet another formal variation on the 'trap' theme. They may look like paintings, but strictly speaking they are more like reliefs and sculptures.

As this series suggest Slominski derives works from the transformation of liquids which take on the shape of their container



11

11

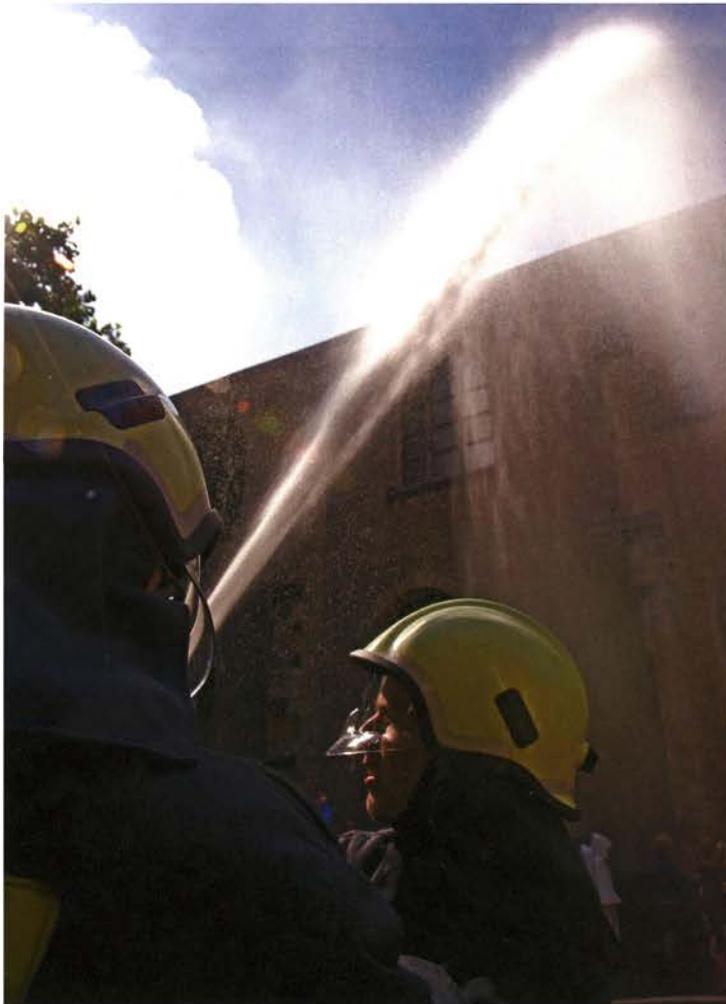
xHBy89z, 2006, Polystyrene, acrylic paint, varnishes, stainless steel, Plexiglas and wood, 261 x 200 x 31 cm



12

12

xWy95z, 2006. Polystyrene, acrylic paint, varnishes, stainless steel, Plexiglas and wood, 261 × 200 × 31 cm



13

Slominski steht stets schräg daneben, in einer Position, die ihn zwar teilweise exponiert, aber gleichzeitig aus der Schusslinie nimmt.

Toilettenhäuschen ließe sich als verwandter Versuch betrachten, einen normalerweise unsichtbaren Raum, nämlich den des „stillen Örtchens“, sichtbar zu machen.

Diese Frage nach der Gussform – und die sich daran anschließende nach der Verfestigung flüssigen Materials – zieht sich bis hinein in Slominskis Polystyrol-Bilder, die er seit 2005 anfertigt und die seine Version von Malerei darstellen. In Serien wie *xABCp000z* (2006) schnitzt er in den normalerweise als Dämmstoff und Füllmaterial benutzten Industrie-Schaumstoff Ornamente und figürliche Darstellungen, beklebt sie mit allerlei Nippes und Unsinn wie Bananen, Türklinken, Zahnrädern oder Brathähnchen und sprüht das Ganze am Ende quietschbunt an. Auch Polystyrol ist ursprünglich flüssig. Und sind diese Arbeiten nicht auch eine weitere formale Variante der „Fallen“? Sie mögen aussehen

wie Malerei, bei genauerer Betrachtung aber handelt es um Reliefe und Skulpturen unter Plexiglas.

In Slominskis Arbeiten geht es also auch um das Überwechseln von einem Aggregatzustand in den anderen: Sperma gerinnt und trocknet, Schnee schmilzt und Wachs wird geschmolzen. Manchmal gerät dieses Interesse an Umwandlung auch in die Nähe des Sakralen, etwa wenn profanes Löschwasser zu heiligem Weihwasser wird. So geschehen in seiner Aktion *Benedictio*, die 2008 in der Kunststation Sankt Peter in Köln stattfand – einem von der katholischen Kirche betriebenen Ausstellungsprojekt. Slominski bestellte dafür die Feuerwehr ein, auf dass sie sich hinter der Kirche platziere und in hohem Bogen einen Wasserstrahl über das Dach des Gotteshauses spritzen lasse. Auf der anderen Seite hatte sich bereits eine Kinderschar



14

and can change states more easily than other sculptural materials. Sperm dries and coagulates, snow freezes and melts, wax softens and hardens. Water changed its nature from the profane to the sacred in *Benedictio*, a 2008 performance at Cologne's Kunststation Sankt Peter, a collaborative project run by the Catholic Church. Slominski asked the fire brigade to park on one side of the church (secretly, of course) and spray a jet of water in a high arc over the roof. On the other side, a crowd of children had gathered for a novel service: to catch the water in their hands, carry it inside the church and put it into the baptismal font. Pastor Friedhelm Mennekes, the initiator of the project, blessed the water and conducted his final children's service before retiring. Slominski must have been delighted with the beauty of the action and with how it could be misunderstood as a joke at the expense of belief. And perhaps with the way the Catholic principle of transubstantiation – bread and wine into the body and the blood of Christ – was overlaid with his own principle of invisible trickery whereby fire hydrant water became holy water. In any case, one thing's for sure: No one saw him do it.

Translated by Nicholas Grindell

Dominikus Müller is a writer and associate editor of frieze d/e. He is based in Berlin.

1 In purely formal terms, this work has a less smutty predecessor in a work in which Slominski threw a peacock's egg at a gallery wall, *Pfauenei* (Peacock's egg, 1994).

2 Massimiliano Gioni: *Stop Making Sense. Notes towards the misunderstanding of Andreas Slominski*, in Udo Kittelmann, Marion Kramer (eds.) *Andreas Slominski* (Cologne, 2007), p. 22



15

zum Gottesdienst versammelt. Auf den Dokumentationsfotos sieht man, wie die kleinen Menschen klitschnass durch die Pfützen springen, wie sie lachen und sich freuen. Sie fangen das Wasser mit ihren Händen auf und tragen es ins Innere der Kirche, wo sie es in ein Taufbecken leeren. Pater Friedhelm Mennekes, der Initiator der Kunststation, segnet es und leitet anschließend den letzten Kindergottesdienst vor seiner Pensionierung. Die Feuerwehrmänner sind ebenfalls in die Kirche gekommen und stehen rund um das Taufbecken. Ein Neugeborenes wird im Löschwasser, das zu Weihwasser geworden ist, getauft. Dann gehen die Kinder nach Hause und Pater Mennekes in den Ruhestand. Slominski hat sich sicher gefreut – über die Schönheit dieser Aktion und darüber, wie sehr das Ganze als Scherz auf Kosten eines katholischen „Kinderglaubens“ missverstanden werden kann; vielleicht aber auch darüber, wie sehr sich dabei das urkatholische Prinzip der Wandlung – von Wein und Brot in Blut und Leib Christi oder von Wasser in Taufwasser – mit seinem eigenen Prinzip der unsichtbaren Trickserei überlagert. Fest steht jedenfalls: Gesehen hat ihn dabei niemand.

Dominikus Müller ist Autor und Redakteur von frieze d/e. Er lebt in Berlin.

1 Diese Arbeit hatte rein formal einen weniger schmierigen Vorläufer in jenem Pfauen-Ei, das Slominski 1994 ebenfalls hoch an die Wände des Ausstellungsraums werfen ließ.

2 Massimiliano Gioni: Stop Making Sense. Bemerkungen zum Missverstehen von Andreas Slominski, in: Udo Kittelmann/Marion Kramer (Hrsg.): Andreas Slominski, Köln, 2007, S. 20



6

13 + 14
Benedictio
2008

Performance documentation
Sankt Peter Köln

15

Riding a Saddle Roof

2012

Installation view

Dhondt Dhaenens Museum
Deurle

16

Trap

1984–5

Metal and wood

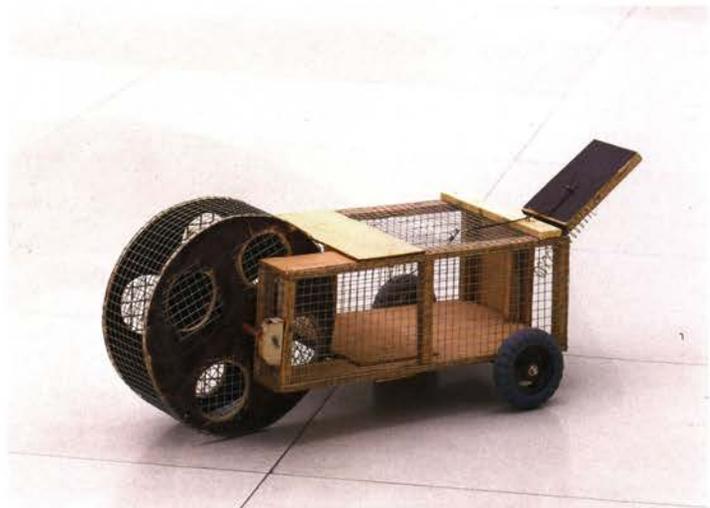
8 × 15 × 15 cm

17

Hamster Trap

1998

Plywood, wire mesh and iron
32 × 70 × 39 cm



17