

RELIC AND FETISH

PAOLO CHIASERA

ARCHIVIO ZARATHUSTRA 1

BLACK GASH II 2

CONDENSED HEIDEGGER'S HUT 3

BLACK HOLE 4

A THE FOLLOWING DAYS 5

METAMORPHOLOGIE TUPAC PROJECT 6
METAMORPHOLOGY

Dieter Roelstraete FORGET THE HEROES 7

B THE TRILOGY 8

ANALOGIEN UNTER FREIEM HIMMEL 9
ANALOGIES

Andreas Schlaegel BLACK BRAIN 10

C HYBRIS 11

ARCHIV CHIASERA 3 VARIATIONS ON ENZO MARI 12
ARCHIVE CHIASERA

Andrea Viliiani



METAMORPHOLOGIE

Die langen und gewundenen Wege des Paolo Chiasera
Dieter Roelstraete

Übersetzung aus dem Englischen: *Nikolaus G. Schneider*

Mir geht es darum: Der Trip ist das Ding.
Rodney Graham (und viele andere)

Tatsache ist: Zwei der bislang ambitioniertesten künstlerischen Projekte Paolo Chiaseras gingen mit der Opferung der meisten für die Realisierung dieser Projekte benötigten Werke einher oder zogen diese nach sich. Das spektakulärste Beispiel ist die Zerstörung einer mittelgroßen (das heißt nicht originalformatigen, aber die Größe eines bloßen Modells deutlich übertreffenden)¹ Papp- und Holzreplik einer unwahrscheinlichen Ikone »philosophischer« Architektur des 20. Jahrhunderts, sprich Martin Heideggers Hütte in dem Schwarzwaldort Todtnauberg, durch Feuer. Das Herstellen und anschließende Verbrennen dieser kruden, fensterlosen Kopie von Heideggers nahezu mythischer Denkerklause, die der Künstler selbst hergestellt hatte, war nur Teil eines größeren Projekts, das im Herbst 2009 bei PSM in Berlin gezeigt wurde und den Titel *Condensed Heidegger's Hut* trug. Die »Kondensierung«, von der in diesem Titel die Rede ist, bestand aus dem Akt des Aufkehrens der Asche der Hütte, mit der dann ein schwarzes monochromes Gemälde hergestellt wurde, sozusagen das Herzstück des zweiten Akts der Ausstellung. In einem anderen philosophisch angehauchten pyrotechnischen Kraftakt entzündete Chiasera ein großes, wiederum vom Künstler selbst angefertigtes Holzgestell für eine Sammlung von 48 Fototafeln, die unmittelbar aus Aby Warburgs legendärem *Mnemosyne Atlas* zu stammen schienen. Die Tafeln waren Teil eines Projekts mit dem Titel *Archivio Zarathustra* (2009), in dem der Künstler versuchte, die sich wechselseitig annähernden Lebensbahnen zweier der brilliantesten Wahnsinnigen des Fin de Siècle, nämlich Friedrich Nietzsche und Aby Warburg, darzustellen, die hier beide in derselben Denkerpose verewigt sind. Wie man weiß, fühlte sich das quecksilbrige Temperament des Ersteren, dessen Werk erheblichen Einfluss auf Letzteren ausübte, besonders von der Semiotik des Feuers angezogen.

Warum Paolo Chiasera Gefallen am Schauspiel der künstlerischen Selbsterstörung findet (das Inbrandsetzen seiner eigenen Kunstwerke wird durchweg als öffentliche Performance, also die theatralische, ritualisierte Inszenierung der Katharsis präsentiert)², interessiert mich hier nicht. Das würde eine Psychoanalyse des Feuers erfordern, zu der ich mich außerstande fühle. Was mich hingegen an einem Werk wie *Condensed Heidegger's Hut* besonders reizt, ist seine Aktivierung des Feuers als einer bedeutsamen Trope in der Geschichte der (Lektüre der) Philosophie, zu deren Neuorientierung Heidegger selbst so viel beigetragen hat. Keine derartige Philosophie des Feuers kann die überragende Gegenwärtigkeit Heraklits (»des Dunklen«) als Quelle dieser spezifischen Geschichte ignorieren und keine Beschäftigung mit Heideggers Spätphilosophie, jenen Gedanken, die in der Abgeschiedenheit von Todtnauberg ausgebrütet wurden, auf langen, bedächtigen Nachmittagsspaziergängen entlang der Landstraßen im Umfeld seiner Hütte, ist ohne die Berücksichtigung seines sogenannten Heraklitseminars vollständig.

¹/ Vgl. Tony Smiths Antworten auf Fragen zu seinem sechs Fuß großen Stahlkubus: »F: Warum haben Sie ihn nicht größer gemacht, so dass er den Betrachter überragt? A: Ich habe kein Denkmal gemacht. F: Warum haben Sie ihn dann nicht kleiner gemacht, so dass der Betrachter darüber hinwegsehen kann? A: Ich habe kein Objekt gemacht.« Zit. in Robert Morris, »Notes on Sculpture 1–3«, *Artforum*, 5/2, Oktober 1966.

²/ In dieser Hinsicht unterscheidet sich Chiaseras pyromanisches Projekt sehr deutlich von jenem künstlerischen Vorläufer, der ihm vielleicht am nächsten kommt, nämlich John Baldessaris *Cremation Project* von 1970, bei dem dieser sämtliche Gemälde verbrannte, die er zwischen 1953 und 1966 geschaffen hatte. Es handelte sich nicht um ein öffentliches Ereignis, und da darüber nur indirekt berichtet wurde, war sein mythischer, auf Gerüchten basierender Status in der nachfolgenden Kunstkritik sichergestellt.

In der *Refutatio omnium haeresium*, der *Widerlegung aller Häresien*, des Hippolytos von Rom, der ausführlichsten Darstellung von Heraklits Denken, findet sich jenes Fragment, das lange Zeit unsere Lesart des in Rätseln sprechenden vorsokratischen Philosophen als Urtheoretiker des Feuers geprägt hat: »[Heraklit] sagt, die Beurteilung der Welt und von allem, was sich darin befindet, erfolgt durch das Feuer, denn das Feuer, sagt er, **wird kommen und alle Dinge richten und überführen**. Er sagt, dass dieses Feuer intelligent und die Ursache für die Lenkung des Universums sei. Er drückt dies folgendermaßen aus: **Der Blitz lenkt alle Dinge**.«³ So weit so gut, doch das

^{3/} Zit. nach Jonathan Barnes, *Early Greek Philosophy*, London 1987, S. 57. Hippolytos' *Widerlegung*, die ursprünglich dem wesentlich bekannteren frühen Theologen Origenes zugeschrieben wurde, entstand zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. Es handelt sich um eine wichtige Informationsquelle zu »heidnischen« Überzeugungen zur Zeit des frühen Christentums und seiner Lehre. Die fett gedruckten Abschnitte im Text des Hippolytos beziehen sich auf die mutmaßlichen Zitate der Vorsokratiker, die sogenannten »Fragmente«, die von dem deutschen Altertumswissenschaftler Hermann-Alexander Diels katalogisiert wurden.

^{4/} Ebd., S. 60.

^{5/} Das Motiv der Zirkulation wird auch in einem anderen berühmten Heraklit-Fragment erwähnt: »In denselben Flüssen fließt stets anderes Wasser« (zit. nach Arius Didymus) und »In dieselben Flüsse steigen wir hinab und nicht hinab, wir sind es und sind es nicht« (zit. nach seinem römischen Namensvetter Heraclitus aus dem 1. Jhd. n. Chr.). Beide beziehen sich auf seine Theorie des Fließens, die in dem folgenden Fragment zur Sprache kommt: »Der Weg auf und ab ist ein und derselbe« (zit. nach Hippolytos), ebd., S. 51–70. Eine ähnliche Theorie des Fließens liegt der biblischen Mahnung »Denn du bist Staub und sollst zu Staub werden« (in der deutschen Bibel heißt es unter 1. Mose 3,19: »Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden« [Anm. d. Übers.]) zugrunde, ein passender Hinweis, bedenkt man Paolo Chiaseras Interesse am künstlerischen Gebrauch von Asche und Staub.

^{6/} Es versteht sich von selbst, dass das öffentliche Verbrennen von Kunstwerken (im Gegensatz zu »bloßem« Geld) unweigerlich an das Gespenst des tragischen Schicksals der sogenannten »Entarteten Kunst« in Deutschland nach 1933 erinnert. Diese barbarischen Exzesse, über die ausführlich berichtet wurde, scheinen Martin Heidegger (der während der gesamten Existenzdauer des »Tausendjährigen Reiches« Mitglied der NSDAP war) nicht sonderlich gestört zu haben, so dass man Chiaseras Verbrennen von Heideggers Hütte als einen stellvertretenden Akt verspäteter politischer Gerechtigkeit begreifen kann.

entscheidendere Zitat findet sich in Plutarchs Traktat mit dem eigentümlichen Titel *Über das E in Delphi* von etwa 100 n. Chr.: »**Alle Dinge, sagt Heraklit, sind ein Austausch für das Feuer und Feuer für alle Dinge, wie Waren für Gold und Gold für Waren**.«⁴ Das Bild des Blitzes in dem ersten Fragment wurde von Heidegger in der ersten Sitzung seines im Wintersemester 1966–1967 abgehaltenen Heraklitseminars beiläufig aufgegriffen. Dabei berichtet er den Seminarteilnehmern von der epiphaniartige Erfahrung (während einer seiner Reisen auf die griechischen Inseln?), dass er plötzlich einen einzigen Blitz gesehen habe, auf den kein weiterer gefolgt sei, und dabei an Zeus gedacht habe. Eine archaische Auffassung der philosophischen (oder gar der künstlerischen) Inspiration als einer Form des »Entflammtseins«. Kurz, in diesem Sinne lässt sich das Anzünden der eigenen Kunstwerke als höchste Stufe einer wahrhaft übernatürlichen Inspiration betrachten. Doch das wesentlich umfassendere Motiv des Goldes in dem zweiten Fragment leitet eine ganz andere hermeneutische Tradition ein, die unweigerlich von Heideggers lyrischem Stil fortführt. Abgesehen davon, dass es den Begriff des Zirkulierens als Heraklits zentrales Anliegen hervorhebt (welches übrigens auch Aby Warburgs wichtigstes Motiv auf dem Gebiet der Ikonografie ist),⁵ begründete es ebenfalls seinen Ruf als einem unwahrscheinlich frühen Propheten des Geldtauschs, der symbolischen Zerstörung der Welt durch das eine »Feuer«, das über die Macht verfügt, alles gleichzumachen. Und ist Geld nicht genau das, was wir in Flammen aufgehen sehen, wenn wir Zeugen der organisierten Einäscherung von Kunstwerken als traditionellen Gefäßen eines Wert(ideal)s werden? Entspricht das Verbrennen von Kunst nicht dem Verbrennen von Geld, wie es Bill Drummond und Jimmy Cauty von der Copyright Liberation Front in ihrer Performance *K Foundation Burn a Million Quid* mit solch schockierender Direktheit formuliert haben?⁶ Es wäre wahrscheinlich eine (höchst unakademische) Überforderung der Vorstellungskraft, wollte man Heraklit zu einem Vorläufer des Marxismus erklären. Doch Tatsache ist und bleibt, dass Marx – ein aufmerksamer Leser eines der ersten Werke der modernen Philosophie, das Heraklit wieder zum Leben erweckte, und zwar Ferdinand Lassalles *Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos* von 1858 – häufig versuchte, das Rätsel des Geldes durch das zerstörerische Spektrum der Heraklit'schen Pyromantie theoretisch zu fassen. Dies kommt etwa in der folgenden Stelle zum Ausdruck: »Die Geldzirkulation, für sich betrachtet, *erlöscht* notwendig im Geld als einem unbewegten Ding. Die Zirkulation des Kapitals *entzündet* sich an sich selbst stets von neuem.«⁷ Doch vielleicht stellt es eine geringere Anforderung an die Vorstellungskraft dar, Geld, Feuer und

Kunst in eine Dreiecksbeziehung zueinander zu stellen, nämlich als jene drei Verwandlungstechniken, deren sich der Mensch am häufigsten bedient, um das uralte Geheimnis des »Wertes« zu lösen, das eigentliche Sujet von Chiaseras Aschenbild, könnte man sagen, und die große Obsession von Friedrich Nietzsches Leben als Philosoph.

Warum war Nietzsche ein »unzeitgemäßer« Denker? Wie lässt sich zeigen, dass sein Denken nicht im Einklang mit seiner Zeit stand? Eine Antwort auf diese beiden (miteinander verflochtenen) Fragen betrifft mit Sicherheit das Thema Geld, das in seinen Texten fast nicht vorkommt. Möglicherweise hatte er im Leben wenig Verwendung dafür, verbrachte er doch seine Tage als Staatenloser in der verfeinerten Luft des Oberengadin und ernährte sich dort regelmäßig von den Würsten, die ihm seine Mutter und seine Schwester aus Naumburg, der Stadt seiner Kindertage, schickten. Und obwohl Heidegger bereits in einer ganz anderen Welt lebte (auch wenn diese weder geografisch noch kulturell sehr weit entfernt war von den Urszenen der großen philosophischen Durchbrüche Nietzsches), ist auch Heideggers Welt durch die magische Abwesenheit des (Begriffs des) legalen Zahlungsmittels gekennzeichnet. Das Wort »Geld« kommt in dem gewaltigen Panorama seines Opus magnum *Sein und Zeit* kein einziges Mal vor. War dies nur eine Frage der philosophischen Etikette, ein Ausdruck der von jeher vorhandenen Abneigung der Philosophie gegenüber allem, was zu unmittelbar mit den Funktionsmechanismen der alltäglichen materiellen Welt zu tun hatte? Oder war es eher ein Ausdruck der Angst dieser Philosophen, »zu zeitgenössisch« zu sein, des Widerwillens dagegen, ihr jeweiliges Schicksal zu eng mit den Lastern und Tugenden der Moderne verbunden zu sehen? Natürlich waren auch beide Denker leidenschaftliche Wanderer, und ihre Vorliebe für das Wandern als philosophisches Werkzeug oder Verfahren kann auch derselben Tradition zugerechnet werden, eine maschinenstürmerische Kritik der Moderne, die die bemerkenswerte Blindheit beider für die brutalen Tatsachen der Ökonomie prägte. Im gleichen Sinne kann man sich Nietzsche schwerlich in einem *Auto* vorstellen, obwohl die folgenschwere Erfindung des Verbrennungsmotors nicht nur in seiner Zeit erfolgte (Carl Benz war genauso alt wie er), sondern auch in seiner Gegend, Baden, während vorhersehbar war, dass Heidegger gegenüber dem Auto, einer lebensweltlichen Tatsache, die sich im Volkswagen-begeisterten Deutschland der 1930er Jahre schwerlich ignorieren ließ, eine frostige, ja feindliche Haltung einnahm.⁸

Doch warum sollte man überhaupt erstens über das Laufen und zweitens über Autos sprechen? Weil das Auto irgendwo in der Genealogie von Chiaseras Heideggerprojekt (wenn man es denn so nennen kann) ebenso wie in seinem Nietzscheprojekt (wenn man es denn so nennen kann) eine Rolle *spielt*, und sei es nur eine anekdotische. Als ich den Künstler fragte, ob er Heideggers Hütte in Todtnauberg oder die Gebirgsregion in der Umgebung des Nietzsche-Hauses je gesehen habe, erzählte er mir, dass er von der Erkundungstour, die er zu beiden Orten geplant hatte, Abstand nehmen musste, weil sein Auto auf einer anderen Reise, nämlich nach Prag, gestohlen worden war. Hatte sich ein Triumvirat aus den Namensheiligen der tschechischen Hauptstadt – Franz Kafka, Bohumil Hrabal, Milan Kundera, allesamt Meister des Absurden – verschworen, um die Reisepläne des Künstlers zu sabotieren? Oder hatten die Geister von Heidegger und Nietzsche einfach beschlossen, die Hütte und das Haus zum Sperrgebiet für jedermann zu erklären, der diese Schreine des antimodernen Denkens in einem so taktlos modernen Gefährt wie einem Auto aufsuchen wollte? Wie dem auch sei, jedenfalls erinnert diese Geschichte an Heideggers

/ Karl Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie. Rohentwurf 1857–1858*, Berlin 1974, S. 415 (meine Kursivierung). Wesentlich später sollte sich Wladimir I. Lenin derselben Quelle zuwenden. 1815 verfasste er eine Übersicht über Lassalles Buch *Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos* (Berlin 1858), die auch in Lenins Werkausgabe (Bd. 38) erschien.

⁸ / Am nächsten kam Heidegger einer Verurteilung der Judenvernichtung, indem er die Herrschaft der modernen Technik anprangerte, etwa in dem folgenden, berühmt-berühmtesten Zitat aus seiner Vorlesung *Das Gestell* von 1949: »Ackerbau ist jetzt motorisierte Ernährungsindustrie, im Wesen das Selbe wie die Fabrikation von Leichen in Gaskammern und Vernichtungslagern, das Selbe wie die Blockade und Aushungerung von Ländern, das Selbe wie die Fabrikation von Wasserstoffbomben.« Dies ist genau der Punkt, an dem Heidegger, Richard Rorty zufolge, den Unterschied zwischen Autofabriken und Todeslagern verwischt. Es gibt noch eine weitere (weit harmlosere) Auto-Anekdote in Heideggers Biografie, die ein wenig zusätzliches Licht auf das Misstrauen des Philosophen gegenüber diesem Fortbewegungsmittel werfen mag. In ihrer Biografie über Jacques Lacan, einen der größten Bewunderer Heideggers, berichtet Elisabeth Roudinesco, wie der Psychoanalytiker nach einem unbeholfenen ersten Besuch Lacans bei den Heideggers in Freiburg 1955 (die

gesamte Unterhaltung fand mithilfe eines Dolmetschers statt und Heidegger vertraute später einem Freund an, er habe den Eindruck gehabt, der Psychiater benötige selber einen Psychiater) Martin und Elfriede Heidegger einlud, einige Tage in seinem Landhaus in dem kleinen Dorf Guitrancourt zu verbringen und eines Tages beschloss, ihnen einige Sehenswürdigkeiten der Gegend zu zeigen: »Später nahm Lacan [...] Heidegger, Sylvia und Elfriede mit auf eine Stippvisite zur Kathedrale von Chartres. Er fuhr sein Automobil mit der Geschwindigkeit seiner Sitzungen. Heidegger, der vorne saß, gab keinen Muckser von sich, aber seine Gattin hörte nicht auf sich zu beschweren. Sylvia setzte Lacan über ihre Beunruhigung in Kenntnis, richtete aber nichts aus bei ihm. Auch bei der Rückfahrt blieb Heidegger schweigsam, trotz Elfriedes vermehrter Klagen. Lacan selbst trat nur noch mehr aufs Gaspedal.« Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan. Bericht über ein Leben, Geschichte eines Denksystems*, übers. von Hans-Dieter Grondek, Köln 1996, S. 342.

den Genfer See bis zu Walter Benjamins Exkursionen durch die Arkaden von Paris und natürlich Heideggers Wanderungen auf seinem geliebten *Feldweg* durch die imaginäre Landschaft, die in Chiaseras Tintenzeichnungen dargestellt ist.⁹ Aus diesem Grund sehe ich mit Freude der Zeit entgegen, in der ich mich selbst jenes erlesensten aller Ausrüstungsgegenstände des Philosophen

^{9/} Der *Feldweg* ist eine nicht asphaltierte Straße in der Nähe von Heideggers Heimatdorf Messkirch (von Todtnauberg nicht gerade zu Fuß zu erreichen, aber doch relativ nahe gelegen), auf dem er manchen philosophischen Streifzug unternommen hatte. Er wurde schließlich Gegenstand eines kurzen Textes, den er in Erinnerung an einen anderen Einwohner von Messkirch verfasste, den Komponisten Conradin Kreutzer aus dem 18. Jahrhundert. *Heidegger's Walk* ist der Titel einer Serie von zwölf Zeichnungen, die Chiasera auf der Grundlage von in der Umgebung der Hütte entstandenen Fotografien gemacht hat. Bemerkenswert an ihnen sind unter anderem die aus den Landschaften herausgeschnittenen geometrischen Formen, die an die archetypischen Motive einer archimedischen »Heureka«-Erfahrung denken lassen: plötzliche Einsichten oder Blitze der Erkenntnisse, ähnlich denjenigen, die Heidegger zu Beginn seines oben erwähnten Heraklitseminars widerfuhren.

berstap jener Art, die jeden Felsbrocken, ob Midas- oder Heraklit-artig, in Gold verwandelt.¹⁰ Oder es könnte der Rohrstock sein, den der namenlose Forscher, der in Caspar David Friedrichs ikonischem *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) verewigt

^{10/} Vgl. den »Fels«, tatsächlich handelt es sich um einen Eisenbehälter, der als einziges skulpturales Element in Chiaseras *Archivio Zarathustra* erscheint (ein Projekt mit starken mineralogischen Zwischentönen) und nach dem Vorbild eines Felsvorsprungs, der sich an einer Ausfallstraße von Sils-Maria befand, angefertigt wurde.

Pier Paolo Pasolini Skulptur mit dem Titel *The Following Days* (2005), zeigt. Ein Tierkadaver? Eine Schlange vielleicht, die durch die Totenstarre auf untypische Weise »begradigt« wurde. Und

eigenes gespanntes Verhältnis zum Reisen (wenn nicht gar zur Fortbewegung an sich, siehe Anmerkung 8). Es ist eine bekannte Tatsache, dass er seit Langem einen Aufenthalt in seiner imaginären philosophischen Heimat Griechenland geplant hatte, doch diese für den Sommer 1955 vorgesehene Fahrt (für die es offenbar erheblicher Überzeugungsarbeit seiner Freunde Medard Boss und Erhard Kästner bedurft hatte) musste in letzter Minute ab-gesagt werden, und dasselbe geschah auch 1960. Erst 1962 fand die Reise dann tatsächlich statt und war unvermeidlicherweise eine Mischung aus herben Enttäuschungen und der letztendlichen Bestätigung seiner romantischen Besetzung des griechischen Geistes.

Fahren, laufen. Ich *kenne* das Laufen, denn ich fahre nicht Auto. Und als Philosoph (das heißt als jemand, der als Philosoph *ausgebildet* ist) bin ich mir jener die kontinentaleuropäische Philosophie durchziehenden Tradition des Spaziergehens natürlich durchaus bewusst. Diese reicht von Kants Spaziergängen durch Königsberg und Jean-Jacques Rousseaus Streifzügen um

werde befeißigen können, nämlich des Spazierstocks (die Pfeife habe ich bereits). Es wird daher nicht verwundern, dass ich abschließend bei einem speziellen Gegenstand in *Condensed Heidegger's Hut* verweile, der buchstäblich und metaphorisch all dies zusammenzufassen scheint: ein Rohr- oder *Spazierstock* vornehmlich aus Sägemehl, bestehend aus den Überresten, die Chiasera nach der Installation des zweiten Kapitels der Ausstellung zusammenkehrte. Während die Hütte zu einer einzigen monochromen Leinwand kondensiert, schlägt sich die Herstellung von Chiaseras *Condensed Heidegger's Hut* in einem einzigen Werkzeug nieder, das planlos auf dem Boden liegt und eher an einen Tierkadaver erinnert als an eine robuste Gehhilfe, die einem bei der Bewältigung der felsigen Straßen einer beziehungs-gesättigten Kunstpraxis von Nutzen ist. Nennen wir es den *Schatten* eines Werkzeugs oder die Spur, die seine Einäscherung hinterlässt. Ein Parlierstock oder – hatten wir die Kunst nicht, zusammen mit Feuer und Geld, als Verwandlungstechnik bezeichnet? – ein Zau-

berstap jener Art, die jeden Felsbrocken, ob Midas- oder Heraklit-artig, in Gold verwandelt.¹⁰ Oder es könnte der Rohrstock sein, den der namenlose Forscher, der in Caspar David Friedrichs ikonischem *Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) verewigt wurde, irgendwo zwischen Messkirch und Todtnauberg oder zwischen Sils-Maria und Turin zurückgelassen hat. Dieser Wanderer taucht drei Mal im *Archivio Zarathustra* auf, dessen eine Bildtafel neben zwei Porträts von Nietzsche und Warburg in ihrer jugendlichen, vor-manischen Blütezeit auch die Fotografie eines wahrhaftigen *Feuers*, Chiaseras Verbrennung einer gigantischen

Pier Paolo Pasolini Skulptur mit dem Titel *The Following Days* (2005), zeigt. Ein Tierkadaver? Eine Schlange vielleicht, die durch die Totenstarre auf untypische Weise »begradigt« wurde. Und

natürlich kann man die Schlange als Aby Warburgs Totemtier schlechthin bezeichnen. Ganz gewiss ist sie ein konstantes ikonografisches Anliegen des *Mnemosyne Atlas*, durchzieht diesen in immer wieder neuer, sich wandelnder Gestalt und tritt auch im *Archivio Zarathustra* in Erscheinung. Tatsächlich gipfelte Warburgs lebenslanges Interesse an der allegorischen Macht der Schlange in seiner genau dokumentierten Reise zu den Hopi-Indianern in Arizona (das Warburg-Archiv enthält eine Hopi-Zeichnung einer Schlange als regenbringender *Blitzstrahl*). Dort war Warburg Zeuge eines alten Schlangentanzrituals, das sich in seinem höchst unkonventionellen, halbtrügerischen Verständnis mit einem seiner früheren Forschungsinteressen verband, bei dem es um die Neuinterpretation der berühmten Laokoon-Gruppe ging. Warburg widersprach der klassischen, Winckelmann'schen Auffassung, bei dem 1506 wiederentdeckten Skulpturenensemble handele es sich um einen Triumph der ruhigen und statischen Größe über die Leidenskrämpfe, die die Züge der Figuren entstellten. Philippe-Alain Michaud bemerkte dazu Folgendes:

»In seiner Untersuchung ›Dürer und die italienische Antike‹ von 1905 beschrieb Warburg das Interesse, das dem Laokoon zum Zeitpunkt seiner Entdeckung entgegengebracht wurde, als Zeugnis und Resultat, als Symptom, einer künstlerischen Suche nach einem ›gestischen Pathos‹, das seinen ursprünglichen, beklagenswerten Ausdruck in dem Sich-Winden der Schlangen findet. Indem er seine Vorlesung von 1923 dem Schlangenritual bei den Puebloindianern widmete, griff Warburg seine 1893 begonnenen Untersuchungen der *Pathosformeln* wieder auf und verlieh ihnen eine neue Dimension. In der Darbietung der Tänzer, die lebende Schlangen handhabten, trat die Schlangenlinie, mit deren Hilfe die Renaissancekünstler zum Ausdruck brachten, dass sich eine Figur bewegte, erneut in Erscheinung.«¹¹

Anders gesagt, Warburg selbst nahm hier die Rolle eines »Schlangenbeschwörers« ein, der sich nicht mehr für die Reproduktion einer kunsthistorischen Orthodoxie interessierte (›orthos‹ bedeutet »gerade«, also genau das, was eine lebende Schlange nie ist), sondern für ein »künstlerisches« Umschreiben diverser Historien, ganz ähnlich wie dies auch Paolo Chiasera tut und wie ich es in diesem Essay zu tun versucht habe. Das Rätsel der Sphinx (›Welches Geschöpf läuft am Abend auf drei Beinen?‹), das Mysterium Aby Warburg: *Warum* taucht diese solitäre Figur, die lange Zeit als zu philosophisch für die Kunstgeschichte, als zu frivol für die Philosophie und als zu promisk für alles andere galt, plötzlich im Werk einer ganzen Reihe heutiger Künstler auf? Von woher, so fragt man sich, rührt der Reiz des Schlangenbeschwörers? Vielleicht kommt Warburgs Wiederentdeckung zu einem Zeitpunkt, da die Kunst selbst, angestachelt von einer gewissen »Krise« der Geschichte (oder Geschichtsschreibung) versucht, ihr eigenes Verhältnis zu der wesentlichen Vielfalt und Heterogenität der Geschichte (und zwar nicht nur ihrer eigenen) neu zu definieren. Natürlich läuft das Werk Warburgs auf den Nachweis heraus, dass das Erzählen dieser Geschichten, deren Idiosynkrasien die eigentlichen Sujets von Chiaseras künstlerischer Praxis sind, ausdrücklich *keine* direkte Angelegenheit darstellen und dass es gewissermaßen des unorthodoxen (das heißt leicht *verrückten*) Geistes eines Alchemisten oder Künstlers bedarf, um sich die gelegentlich absonderlichen Extravaganzen ihres Verlaufs vorzustellen. Schließlich können Wege nirgendwo so planlos vor sich hin mäandern wie in der gebirgigen imaginären Landschaft der Kunst.

¹¹/ Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion*, New York 2007, S. 213. In keiner Liste von Schlangensmotiven darf der Ouroboros fehlen, das mythische beinlose Lebewesen, das seinen eigenen Schwanz verzehrt, eine fesselnde Variation des nietzscheanischen (und heraklitischen) Motivs der ewigen Wiederkehr, die auch Warburgs ikonografische Forschungen prägt. Die *zirkuläre* Natur sowohl von *Archivio Zarathustra* als auch von *Condensed Heidegger's Hut* veranschaulicht das Ausmaß, in dem sich Chiaseras Werk Nietzsches Sicht zu eigen gemacht hat, dass die Geschichte vor allem durch eine ewige Wiederkehr und Rückkunft gekennzeichnet ist. In beiden Fällen fungiert die Zerstörung des Kunstwerks durch Feuer als buchstäbliche, kathartische Inszenierung des Ouroboros-Effekts.

METAMORPHOLOGY

The Long and Winding Roads of Paolo Chiasera
Dieter Roelstraete

My point is: the trip is the thing.
Rodney Graham (and many others)

Fact: two of Paolo Chiasera's most ambitious artistic projects to date have included, or resulted in, the immolation of most of the work required to make these projects. The most spectacular example concerned the fiery destruction of a mid-size replica (that is to say, smaller than life-size, but

^{1/} Cf. Tony Smith's replies to questions about his six-foot steel cube: 'Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer? A: I was not making a monument. Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top? A: I was not making an object.' Quoted in Robert Morris, 'Notes on Sculpture 1-3,' *Artforum*, 5/2 (October 1966).

too big to be named a mere model),¹ made out of cardboard and wood, of an unlikely icon of twentieth-century 'philosophical' architecture: Martin Heidegger's mountain hut in the Black Forest village of Todtnauberg. The building and subsequent burning of this crude, windowless copy of Heidegger's near-mythical thinking abode, which the artist had made himself, was only one part of a larger project (shown at PSM in Berlin in autumn 2009) titled

Condensed Heidegger's Hut. The 'condensation' referred to in this title consisted of the act of sweeping up the hut's ashes with which a black monochrome painting was produced – the centrepiece of the exhibition's second act, so to speak. In another philosophically inclined feat of pyrotechnics, Chiasera incinerated a large wooden structure built to hold a collection of 48 photo-panels, again made by the artist himself, that seemed to have come straight out of Aby Warburg's legendary *Mnemosyne Atlas*. The panels were part of a project titled *Archivio Zarathustra* (2009), in which the artist sought to map the converging trajectories of two of the fin-de-siècle's most brilliant madmen, Friedrich Nietzsche and Aby Warburg (here both immortalised in the same pensive pose) – and, as is well known, the mercurial temperament of the former, whose work exerted considerable influence on that of the latter, had been particularly attracted to the semiotics of fire.

Why Paolo Chiasera would want to enjoy the spectacle of artistic self-destruction (setting fire to his own artworks is invariably presented as a public performance, the theatrical, ritualised

^{2/} In this sense, Chiasera's pyromanic project is very different from the one artistic precedent that perhaps most closely resembles it – John Baldessari's *Cremation Project* of 1970, which involved the burning of all his paintings made between 1953 and 1966. This was not a public event, and its outcome was only indirectly reported, thus ensuring its mythical, rumour-like status in subsequent art criticism.

enactment of catharsis)² is not something that concerns me here – that would require a psychoanalysis of fire, which I do not feel qualified to perform. What does interest me, however, in a work such as *Condensed Heidegger's Hut*, first and foremost, is its mobilisation of fire as a powerful trope in the history of (reading) philosophy that Heidegger himself did so much to reorient. No such philosophy of fire can ignore the towering presence of Heraclitus ('the obscure') at the source of this particular history, and

no consideration of Heidegger's late philosophy – thoughts hatched out in the isolation of Todtnauberg, on long, leisurely afternoon walks along the country roads surrounding the hut – can be complete without taking into account his so-called Heraclitus seminar. Let us briefly turn to the kindling light of both.

In Hippolytus of Rome's *Refutation of all Heresies*, the most extended account of Heraclitus' thought, we find the fragment that has long coloured our reading of the riddling pre-Socratic philosopher as the primordial theorist of fire: '[Heraclitus] says that a judgment of the world and of everything in it comes about through fire; for **fire**, he says, **will come and judge and convict all things**. He says that this fire is intelligent and the cause of the management of the universe,

expressing it thus: **the thunderbolt steers all things.**³ So far so good – but the more crucial quotation is to be found in Plutarch’s bizarrely titled tract *On the E at Delphi* of ca. 100 AD: ‘[A]ll things, Heraclitus says, are an exchange for fire and fire for all things, as goods for gold and gold for goods.’⁴ The image of the thunderbolt in the first fragment was casually taken up by Heidegger in the first session of his Heraclitus seminar, held in the winter semester 1966–67, when he shares the following memory of an epiphany-like experience (during one of his trips to the Greek islands?) with his seminar participants: ‘Suddenly I saw a single bolt of lightning, after which no more followed. My thought was: Zeus.’ An archaic vision of philosophical inspiration (or even artistic inspiration) as a matter of being ‘ignited’; in short, in this sense, setting fire to one’s own works of art may be considered the supreme achievement of a truly supernatural inspiration. However, the much more powerful image of gold in the second fragment inaugurated a very different hermeneutic tradition, one that would inevitably lead away from Heidegger’s lyricism. Besides emphasising the notion of circulation as Heraclitus’ central concern (which, incidentally, is also Aby Warburg’s central concern in the field of iconography),⁵ it also established his reputation as an unlikely early prophet of monetary exchange, of the world’s symbolic destruction by the one ‘fire’ that has the power to level everything: money. And isn’t money exactly what we see go up in flames when we witness the organised incineration of works of art as traditional vessels of (some ideal of) value? Isn’t burning art very much like burning money, as the Copyright Liberation Front’s Bill Drummond and Jimmy Cauty put it with such shocking directness in their performance *K Foundation Burn a Million Quid*?⁶ It would probably be a (highly unscholarly) stretch of the imagination to recast Heraclitus as an ancestor of Marxism. Yet the fact remains that Marx – an attentive reader of one of the first works of modern philosophy to bring Heraclitus back to life, namely, Ferdinand Lassalle’s *Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos* of 1858 – often sought to theorise the enigma of money through the destructive spectrum of Heraclitean pyromancy, as for instance here: ‘the circulation of money, regarded for itself, necessarily becomes *extinguished* in money as a static thing. The circulation of capital constantly *ignites* itself anew.’⁷ It involves perhaps a smaller stretch of imagination, however, to triangulate money, fire and art as the three techniques of transformation most widely deployed by Man to resolve the age-old mystery of ‘value’ – the true subject of Chiasera’s ashen painting, one could say, and the great obsession of Friedrich Nietzsche’s philosophical life.

Why was Nietzsche an ‘untimely’ thinker? How can we tell that he was thinking out of joint with his time? One answer to these (entwined) questions certainly concerns the issue of money, which is almost wholly absent from his writing. Perhaps he had little use for it in life, living out his days as a stateless subject in the rarefied air of the Oberengadin on a steady diet of sausages sent him by his mother and sister from his childhood home in Naumburg. And although Heidegger already lived in a very different world (though not very far removed, geographically or culturally, from the primal scenes of Nietzsche’s great philosophical breakthroughs), his is equally marked by the magical absence of (the concept

³/ Quoted in Jonathan Barnes, *Early Greek Philosophy* (London: Penguin Books, 1987), 52. Hippolytus’ refutation, which was originally ascribed to the much better-known early theologian Origen, was composed in the early years of the 3rd century AD. It is an important source of information on ‘pagan’ beliefs contemporary with early Christian doctrine. Those parts of the Hippolytan text in bold type refer to the purported citations from the Presocratics, the so-called ‘fragments’ catalogued by the German classical scholar Hermann-Alexander Diels.
⁴/ *Ibid.*, 60.

⁵/ The motif of circulation is touched upon in another famous Heraclitean fragment: ‘In the same rivers ever different waters flow’ (as quoted by Arius Didymus), or ‘We step and do not step into the same rivers, we are and we are not’ (as quoted by his first-century-AD Roman namesake Heraclitus). Both are related to his theory of flux as articulated in the following fragment: ‘The path up and down is one and the same’ (quoted by Hippolytus), *ibid.*, 51–70. A similar theory of flux also underlies the Biblical admonition that ‘dust thou art, and unto dust shalt thou return’, which seems a sufficiently apt point of reference to invoke here given Paolo Chiasera’s interest in the artistic uses of ash and dust.

⁶/ Needless to say, the public burning of works of art (as opposed to ‘mere’ money) inevitably conjures up the spectre of the tragic fate undergone by so much ‘Entartete Kunst’ in Germany after 1933 – well-publicised, barbaric excesses that did not seem to overly disturb Martin Heidegger (a Nazi Party member for the entire duration of the Thousand Year Reich), which may lead us to view Chiasera’s burning of his hut by proxy as a measure of belated political justice.

⁷/ Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy* (London: Penguin Books, 1993) (first pub. 1973), 516 (my italics). Much later, Vladimir Lenin would also turn to the same source; his *Conspectus of Lassalle’s book ‘Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos.’* Berlin, 1858, written in 1915 while living in Bern, was published in the *Collected Works*, vol. 38.

of) legal tender: not so much as once does the word ‘money’ appear in the panoramic scope of his magnum opus *Being and Time*. Was this just a matter of philosophical etiquette, an expression of philosophy’s longstanding distaste for anything too closely related to the workings of the everyday, material world? Or was it rather an expression of these philosophers’ fear of being ‘too contemporary’, their reluctance to see their fates too intimately linked with the vices and virtues of the modern era? Both thinkers were also passionate walkers, of course, and their attachment to walking as a philosophical tool, or technique, can likewise be regarded as belonging to the same tradition – a Luddite critique of modernity – that shaped their remarkable blindness to the brute facts of economics. By the same token, it is also hard to imagine Nietzsche in a *car*, although the momentous invention of the internal combustion engine was not only of his era (Karl Benz was exactly the same age) but of his environment (Baden) as well, while Heidegger’s relationship with the car – a fact of life hard to ignore in Volkswagen-mad ’thirties Germany – was predictably frosty, hostile even.⁸

⁸/ The closest Heidegger ever came to condemning the Nazi extermination of the Jews was effectively through his denunciation of modern technocracy, as in the following infamous quote from his 1949 lecture *Das Gestell*: ‘Agriculture is now a motorised food industry, the same thing in its essence as the production of corpses in the gas chambers and the extermination camps, the same thing as blockades and the reduction of countries to famine, the same thing as the manufacture of hydrogen bombs.’ This is precisely where, according to Richard Rorty, Heidegger blurs the division between automobile factories and death camps. There is another (and much lighter) car-related story in Heidegger’s biography, however, which may shed some supplementary light on the philosopher’s suspicion of cars: In her biography of one of Heidegger’s greatest admirers, Jacques Lacan, Elisabeth Roudinesco recounts how, after an awkward initial visit to the Heideggers made by Lacan in Freiburg in 1955 (all communication took place through an interpreter, and Heidegger later confided to a friend that it seemed that ‘the psychiatrist needs a psychiatrist’), the psychoanalyst had invited Martin and Elfriede Heidegger to stay with him for a few days at his country house in the little village of Guitrancourt, and at some point decided to show them the many marvels of the region. ‘Lacan took Heidegger, Sylvia, and Elfriede on a lightning visit to Chartres Cathedral, driving his car at the same breakneck speed as he conducted his sessions. Heidegger, sitting beside the driver, didn’t blanch, but his wife kept up a stream of protest in the back. Sylvia called Lacan’s attention to this, but to no avail. On the way back, Heidegger was as silent as before, despite Elfriede’s renewed complaints. Lacan only drove the faster.’ Elisabeth Roudinesco, *Jacques Lacan* (New York: Columbia University Press, 1994) 226.

Now, why speak about walking first, cars second? Because the automobile *does* figure somewhere in the genealogy both of Chiasera’s Heidegger project (if we can call it that) as well as his Nietzsche project (if we can call it that), if only anecdotally: When I asked the artist whether he had ever seen Heidegger’s hut in Todtnauberg, or the mountainous region around Sils-Maria’s Nietzsche-Haus, he told me that a reconnaissance trip he had planned to both locations had had to be cancelled because his car had been stolen while on another trip, namely, to Prague. Had a triumvirate of the Czech capital’s literary patron saints – Franz Kafka, Bohumil Hrabal, Milan Kundera: all masters of the absurd – conspired to sabotage the artist’s travel plans? Or had the ghosts of Heidegger and Nietzsche simply decided that the hut and the house were off-limits to anyone wishing to visit these shrines of anti-modern thought in as inconsiderately modern a vehicle as a car? Whatever, this story calls to mind Heidegger’s own strained relationship with travel (if not with movement as such, see note 8): It is well known that he had long planned a trip to his imagined philosophical homeland of Greece, but that a journey scheduled to take place in summer 1955 (which apparently took a lot of persuasion on the part of his friends Medard Boss and Erhard Kästner) had to be cancelled at the last minute, and that the same thing happened in 1960. Only in 1962 did the trip take place, and a mixed bag of deep disappointments and eventual affirmations of his romantic investment in the Greek spirit it inevitably was.

Driving, walking, I *know* walking, because I don’t drive a car. And, as a philosopher (that is, as someone *trained* as a philosopher), I am, of course, highly aware of the tradition of pedestrianism that runs through Continental philosophy, stretching from Immanuel Kant’s walks through Königsberg and Jean-Jacques Rousseau’s rambles around Lake Geneva to Walter Benjamin’s strolls through the arcades of Paris and, indeed, to Heidegger’s walks on his beloved *Feldweg*, across the imagined landscape featured in Chiasera’s ink drawings.⁹ It is for this reason that I look forward eagerly to the time when I can avail myself of that most distinguished of philosophical accoutrements: the walking stick (the pipe I have already). No wonder, then, that I conclude by pausing at the one object in *Condensed*

Heidegger's *Hut* that, literally as well as metaphorically, seems to sum it all up: a cane, or *Spazierstock*, primarily made of sawdust – all the leavings that Chiasera swept up after installing the second act of the exhibition. If the hut is condensed in a single monochrome canvas, then its making, at least the making of Chiasera's *Condensed Heidegger's Hut*, is distilled into a single tool that lies aimlessly on the ground – more like a dead animal than a sturdy aid in braving the rocky roads of reference-saturated art practice. Let us call it the *shadow* of a tool, or the trace left behind by its incineration. A talking stick or – did we not call art, along with fire and money, a transformational technique? – a magic wand of the type used to turn any piece of rock, whether Midas- or Heraclitus-like, into gold.¹⁰ Or it could be the cane left somewhere between Messkirch and Todtnauberg, or between Sils-Maria and Turin, by the nameless explorer immortalised in Caspar David Friedrich's iconic *Wanderer Above the Mists* (1818), who shows up thrice in the *Archivio Zarathustra* – one plate of which also features a photograph of an actual *bonfire*, the burning of Chiasera's giant Pier Paolo Pasolini sculpture titled *The Following Days* (2005), next to two portraits of Nietzsche and Warburg in their youthful, pre-mantic primes. A dead animal? A snake perhaps, uncharacteristically straightened by rigor mortis. And the snake, of course, could be said to be Aby Warburg's totem animal par excellence. It is certainly a constant enough iconographic concern of his *Mnemosyne Atlas*, through which its shape meanders in ever-changing guises, and it also puts in an appearance in *Archivio Zarathustra*. Indeed, Warburg's lifelong interest in the allegorical power of serpent imagery culminated in his well-documented trip to the Hopi of Arizona (the Warburg archive contains a Hopi drawing of a serpent as a rain-bearing *lightning bolt*). Here, he witnessed an ancient snake-dance ritual, which, in his highly unconventional, half-delusional mind, became linked with an earlier research interest concerning the reinterpretation of the famous Laocoön sculpture group. Warburg opposed the classical, Winckelmannian view of the ancient sculptural ensemble rediscovered in 1506 as a 'triumph of calm and static grandeur over the convulsions of suffering that deformed their features'. As Philippe-Alain Michaud has noted:

In a 1905 study titled 'Dürer and Italian Antiquity' Warburg described the interest shown in the Laocoön at the moment of its discovery as a testimonial and a result – a symptom – of an artistic search for a 'gestural pathos' that found its primordial, sorrowful form in the writhing of serpents. In devoting his 1923 lecture to the serpent ritual among the Pueblo Indians, Warburg resumed his study of the *Pathosformeln* undertaken in 1893, giving them a new dimension: in the performance of the dancers who manipulated live snakes, the serpentine line through which Renaissance artists translated the figure in motion resurfaced.¹¹

Warburg himself here, in other words, assumed the role of a 'snake charmer' no longer interested in the reproduction of art-historical orthodoxy ('orthos' means 'straight': the one thing a snake never is), but in an 'artistic' rewriting of disparate histories – in much the way Paolo Chiasera does, and in much the way I have tried to do in this essay.

^{9/} *Der Feldweg* or country trail (path) is an unsurfaced road outside Heidegger's native village of Messkirch (not exactly within walking distance of Todtnauberg, but close enough) that had been the scene of many a philosophical ramble. It eventually became the subject of a short text written in memory of a fellow Messkirch man, the 18th-century composer Conradin Kreutzer. *Heidegger's Walk* is the title of a series of twelve drawings made by Chiasera based on a handful of photographs of the area around the hut. They are notable, among other things, for the slashes that run across the landscapes – faintly geometrical shapes that invoke the archetypal imagery of an Archimedean 'Eureka' experience: sudden flashes of insight or lightning bolts not unlike the one recalled by Heidegger in his introduction to the Heraclitus seminar mentioned above.

^{10/} Cf. the 'rock', actually an iron container, that appears as the sole sculptural element in Chiasera's *Archivio Zarathustra* (a project with strong mineralogical overtones), which is loosely modelled on an outcrop along one of the roads leading out of Sils-Maria.

^{11/} Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg and the Image in Motion* (New York: Zone Books, 2007) 213. No list of serpent imagery can be complete without Ouroboros, the mythical legless beast that swallows its own tail, an intriguing variation on the primordial Nietzschean (and Heraclitean) motif of eternal recurrence that also informs Warburg's iconographic research. The *circular* nature of both *Archivio Zarathustra* and *Condensed Heidegger's Hut* demonstrates the extent to which Chiasera's work has appropriated Nietzsche's vision of history as essentially marked by eternal recurrences and returns of all kinds. In both cases, the artwork's destruction by fire acts as a literal, cathartic staging of the Ouroboros effect.

The riddle of the sphinx ('What is the creature that walks on three legs in the evening?'), the enigma of Aby Warburg: *Why* does this solitary figure, so long deemed too philosophical for art history, too frivolous for philosophy, and too promiscuous for everything else, suddenly appear in the work of more than a few artists today? Whence, one wonders, does the snake charmer derive his charm? Perhaps Warburg's rediscovery comes at a time when, egged on by a certain 'crisis' of history (or of historiography), art itself is seeking to redefine its own relationship with the essential multiplicity and heterogeneity of (not just its own) history. The work of Warburg, of course, goes to show that the telling of these histories, whose idiosyncrasies constitute the true subjects of Chiasera's practice, is emphatically *not* a straightforward affair, and that one needs the unorthodox (i.e. slightly *mad*) mind of an alchemist or artist, so to say, to be able to imagine the sometimes outlandish vagaries of its course. After all, nowhere are roads allowed to zigzag more aimlessly than in the mountainous imaginary landscape of art.

ANALOGIEN

Andreas Schlaegel

Fehler, die aufgrund inadäquater Daten entstehen, wiegen geringer als solche ganz ohne Daten.

Charles Babbage

Wenn es etwas gibt, was nur Kunst zu leisten imstande ist, so ist es der Welt eine Form zu geben. Nicht in einer mimetischen Darstellung dessen, was bereits bekannt ist und geläufige Vorstellungen von Realität bestätigt, sondern indem sie ihre Grenzen markiert und eine wesentliche Orientierung vorgibt. Erst dadurch, dass diese Grenzen aufgezeigt und somit wahrnehmbar werden, entsteht eine Vorstellung dieser Welt, und erst in der Verhandlung der Darstellung dieser Grenzen wird sie neu bestimmt und auf diese Weise auch immer wieder neu erschaffen. Insofern stellt die Geschichte der Kunst eine Chronologie ihrer Weltbilder und deren Analogien dar, die die Entwicklung einer stetigen Verwandlung protokollieren.

Und genau hier kommt Paolo Chiasera ins Spiel. In seinem Werk lässt er eine beeindruckende und beängstigende Prozession von historischen Figuren auftreten, ein veritables »Who's Who« der Verantwortlichen für die größten Erfolge, aber auch Katastrophen der Moderne, totalitäre Despoten, die ohne jegliche Skrupel soziale und rassistische Ausgrenzung oder Völkermord initiierten: Hitler, Mao, Stalin, Mussolini, General Franco, Idi Amin, Milošević, Saddam Hussein und Pol Pot. In deutlichem Kontrast dazu stehen die legendären kulturellen Helden mit politischem Bewusstsein, wie der italienische Intellektuelle und Filmemacher Pier Paolo Pasolini und der Rapper Tupac Shakur, gefolgt von Ikonen der niederländischen Kunst, Vincent van Gogh, M. C. Escher und Pieter Bruegel dem Älteren. Visionäre unterschiedlicher Fachbereiche geben Gastauftritte, wie der Ökonom und Philosoph Adam Smith, der Computerpionier Seymour Cray, der Architekt und Künstler Le Corbusier sowie der Linguist und Philosoph Noam Chomsky. Ohne große Umschweife werden die Gestaltungskonzepte des italienischen Designers Enzo Mari untersucht und für eigene Ideen adap-

tiert. In Werken der letzten Zeit tauchen außerdem Darwin, Wittgenstein, Nietzsche, Aby Warburg und der deutsche Philosoph Martin Heidegger auf, sowie der Erfinder eines analogen Computers, Charles Babbage, mit der Mathematikerin Lady Ada Lovelace und dem einflussreichen britischen Innenpolitiker Robert Peel in einer vermeintlichen Nebenrolle. Eingeschüchert? Das ist nur das Personal in Chiaseras künstlerischer Arbeit, die immer wieder um die großen Heilsversprechen der Moderne in Philosophie und Wissenschaften kreist, aber auch um die geschichtlichen Prozesse, die viele große Ideen in ihren Anwendungen zu schier unkenntlichen Parodien ihrer selbst reduzierten. Die Ausstellungsprojekte des Künstlers, die komplexe und vielfältige, manchmal auch dramatische Formen annehmen, durchlaufen dabei oft mehrere Metamorphosen, und betonen das Prozesshafte und die Animation der formativen Konzepte. Auf unerwartete Weise angewendet, gewinnen sie an Präsenz und Dringlichkeit, die verschiedenen Stadien treten miteinander in Konkurrenz, beleuchten oder dekonstruieren einander. Diese Heterogenität seines Werks spiegelt sich auch darin, dass er klassisch subjektiv besetzte Ausdrucksformen wie Malerei oder Skulptur mit theatralisch wirkenden Installationen, dokumentarischen, prozessualen und partizipatorischen Strategien kombiniert. Dabei fußen die Arbeiten des Künstlers auf intensivem Quellenstudium sowie umfassender, genauer Recherche, und stellen auf diese Weise auch Ansprüche an den Betrachter: Je mehr man weiß, desto mehr kann man sehen. Zwar ist etwas Vorbildung notwendig, um Bilder und Objekte so miteinander zu verknüpfen, dass das Geschehen, welches sie vorstellen, einen Sinn ergibt. Aber dies ist keine Geschichtsstunde. Chiasera ist auf der Suche nach Möglichkeiten, zu reflektieren, wie es passieren konnte, dass die großen Ideen der Vergangenheit nur eine wenig perfekte Gegenwart geformt haben. Allerdings stehen hier, ähnlich wie Illustrationen in Geschichtsbüchern, historische Protagonisten ebenso als ikonische Bilder wie als Kürzel für ihre Vorstellungen, die, selbst wenn sie inzwischen eher als akademisch oder obsolet gelten, wesentlich zum heute dominanten Weltbild beigetragen haben.

Das Verhältnis von vergangener und gegenwärtiger Realität wird insbesondere anhand zweier vielleicht weniger bekannten Figuren deutlich, denen sich der Künstler gewidmet hat. *3 Variations on Enzo Mari* (2008) besteht aus nur einem ein-

zigen skulpturalen Objekt, das drei Möbelstücke des italienischen Designers amalgamiert. Der Künstler hat dazu die Acryl-Tischplatte eines *Laurana* Tisches (2002) auf dem Polypropylen-Sitz des *Box* Stuhls (1975) montiert, durch großzügig aufgetragene weiße Acrylfarbe fixiert, und darauf wiederum einen Streifen Furnier platziert, den er per Inkjet-Druck mit einer Abbildung der hölzernen Obstschale *Isola Greca* (1964) versehen hat. Auf formaler Ebene verkörpern Maris Möbel eine Weiterentwicklung, die auf einer simplen Idee basiert: minimalistischen Variationen eines Würfels. Der radikale Ansatz Chiaseras, die Möbelstücke in einer brachial anmutenden Aktion physisch zu einem Objekt zusammenzufügen, ist jedoch eher den Gedanken des Werks verpflichtet, dem Mari bis heute besonderen Ruhm verdankt: seinem Buch mit dem Titel *Autoprogettazione*, was sich sinngemäß als »Selbstdesign« übersetzen lässt. Ursprünglich begleitete es die gleichnamige Ausstellung des Designers, die 1974 in der Galleria Milano stattfand und eine Kollektion von Holzmöbeln präsentierte. Das spezielle daran war allerdings, dass die Stühle, Tische und Betten nicht als fertige Objekte zu erwerben, sondern aus weithin erhältlichen und standardisierten Brettern und Nägeln nachzubauen waren. Zur Mitnahme ausgelegt, bestand das Buch hauptsächlich aus detaillierten Installationsplänen der Möbel, und stellte insofern erschwingliche und ästhetisch nachvollziehbare, also äußerst demokratische Designobjekte vor. Auf diese Weise hielt Mari sowohl der industriellen, billigen und massenhaften Möbelproduktion als auch der traditionellen, teuren und elitären handwerklichen Fertigung seine Vorstellung von Design als Mittel zur Selbstversorgung entgegen. *3 Variations on Enzo Mari* könnte als eine Art von kreativem Vandalismus angesehen werden, der die verschiedenen sozialen und ästhetischen Vorstellungen des Designers kurzschließt, und so die Widersprüchlichkeit seiner künstlerischen Praxis offenlegt. Dabei lässt sich die konzeptuelle Idee ebenfalls als Reaktion auf ein Werk von Rirkrit Tiravanija verstehen, der in seiner Arbeit *Untitled (Enzo Mari, Autoprogettazione 1123 Xx/1123 xR)* (2004) Möbel nicht in Holz ausführte, sondern in poliertem rostfreien Stahl, wiederum in Anspielung auf den ikonischen, glänzenden Stahlhasen *Rabbit* (1984) von Jeff Koons, oder auf die minimalistischen seriellen Skulpturen von Walter De Maria. Wenn man Tiravanijas Tisch und Stühle

als weitgehend entmaterialisierte Objekte versteht, die in ein ironisches, ästhetisiertes und den Betrachter widerspiegelndes Monument überführt wurden, dann schlägt Chiasera die entgegengesetzte Richtung ein. Seine Arbeit verschmilzt die drei Möbelstücke zu einem einzigen, redundanten und formal stammelnden Objekt, das sowohl die Welt von Massenkonsum und -produktion problematisiert als auch den Widerstand dagegen. Dass Maris Ideen heute an Glanz verloren haben, liegt weniger an den formalen Qualitäten des Designs. Vielmehr sind in der aktuellen Supermarkt-, Ikea- und Internetkultur alle nur denkbaren Aspekte des Do-it-yourself und der Selbstbedienung bereits als selbstverständliche Komponenten in zeitgenössische Marketing- und Vertriebsstrategien großer Unternehmen absorbiert worden. Insofern liefert Chiaseras *3 Variations on Enzo Mari* einen Beitrag zum aktuellen Diskurs über den um sich greifenden Postfordismus, der mit seinen Forderungen nach gesellschaftlicher Flexibilität und Vernetzung fast jeden Aspekt des menschlichen Lebens als Projekt potenzieller (Selbst-)Ausbeutung eingenommen hat.

Auf die Geschichte einer anderen Erfindung nimmt die mehrteilige Installation *Hybris* (2009) Bezug, die im übertragenden Sinne versucht, die zwei Hälften des Gehirns von Charles Babbage wieder zusammenzusetzen. Nach dem Tod des Mathematikers 1871 war sein Gehirn geteilt worden: Eine Hemisphäre befindet sich nun im Hunterian Museum – The Royal College of Surgeons of England in der medizinhistorischen Sammlung. Die andere wird in einem Glas im Londoner Science Museum aufbewahrt, neben einem von zwei posthum gebauten, funktionierenden Modellen der *Difference Engine No. 1*, einer mechanischen Rechenmaschine aus Messing, die als Protocomputer in ihrer Funktion auf Algorithmen basiert. 1843 notierte die Tochter Lord Byrons, Lady Ada Lovelace, den ersten für diese Maschine gedachten Algorithmus zur Berechnung von Bernoulli-Zahlen, und beschrieb damit, zumindest theoretisch, das erste Computerprogramm. Daher gilt sie heute als erste Programmiererin, und eine noch immer gebräuchliche Programmiersprache wurde ihr zu Ehren »Ada« benannt.

Leider wurde die Maschine zu Babbages Lebzeiten nie realisiert, obwohl die damals existierenden mechanischen Rechengereäte, die auf Entwürfen von Gottfried Wilhelm Leibniz, Blaise Pascal

und Wilhelm Schickhard basierten, letztlich kaum weniger präzise waren, als die sonst von Wissenschaftlern, Navigatoren und Ingenieuren verwendeten mathematischen Tabellen. Das englische Wort »computer« bezeichnete damals noch eine Person, die Rechnungen ausführte. Babbage hatte sich zeitlebens für die Entwicklung eines genauen und zuverlässigen mechanischen Rechners (mit angeschlossenem Drucker, zur Vermeidung von Schreibfehlern) eingesetzt, erreichte aber bald die technischen Grenzen der Materialbearbeitung. Für die Umsetzung der Maschine mussten neue Techniken erforscht werden, es fehlte an Geld. Um sein Projekt voranzutreiben, wandte sich Babbage an Robert Peel, den Gründer der Conservative Party in Großbritannien, der ihn früher bereits unterstützt hatte. Peel ist vor allem dadurch im Gedächtnis geblieben, weil sich die Erfindung der modernen Polizei auf ihn zurückführen lässt. Er gründete Scotland Yard und schickte die ersten eintausend Polizisten in den Straßen Londons auf Streife. Als Premierminister im Jahre 1842 erkannte er das Potenzial von Babbages Forschung jedoch nicht und lehnte weitere finanzielle Zuwendungen ab.

Erst in den 1990er Jahren wurde die Maschine mithilfe moderner Technik nachgebaut. Durch eine Handkurbel angetrieben, rechnet sie auf 31 Stellen genau, besser als jeder Taschenrechner.

In Anmutung an die diffizile Mechanik der *Difference Engine* stellt eine Holzskulptur den Mittelpunkt von *Hybris* dar. In ihrem Zentrum, wie ein Stein, der sich im Schaltkasten eines Getriebes verklemmt hat, sitzt das »Gehirn« von Charles Babbage. Es besteht aus aneinander geklebten Holzstückchen, die bei der Produktion angefallen sind. Angeschlossene technische Vibratoren versetzen die gesamte Skulptur in Schwingungen, welche ein computergeneriertes Musikstück des italienischen Komponisten Andrea Portera hörbar machen. Dieses wurde von Andrea Lucchesini auf dem Piano eingespielt und läuft auf einer speziell für die Ausstellung angefertigten Vinyl-Schallplatte. Die Skulptur, ein kaum funktionaler Hybrid aus einem mechanischen Rechner und einem menschlichen Gehirn, wird so in eine Art Musikbox verwandelt, die eine melancholische Melodie erklingen lässt, als beweine sie die eigene Mangelhaftigkeit. Eine dazugehörige Serie von Tuschzeichnungen zeigt außer drei unterschiedlichen Rechenmaschinen von Charles Babbage einen stattlichen Kastanienbaum, dessen Holz die erste

Wahl des Künstlers als Material für den Nachbau war. Gleichzeitig wirkt der Baum auch als Reflexion der romantischen Ideale, die allen Ideen zur Weltverbesserung zugrunde liegen. Daneben hängen zwei Porträts, ausgeführt als Grisaille in Öl auf Leinwand, in denen die Gesichter der antagonistisch wirkenden Peel und Lovelace miteinander zu einem irritierend doppelgeschlechtlichem Hybrid verschmelzen. Ein weiterer Teil der Installation setzt sich aus drei gerahmten Arbeiten mit dem Titel *Approach to Identity* zusammen, die in einem Akt, der zwischen Wandmalerei und Vandalismus anzusiedeln ist, mit schwarzer Sprühfarbe bedeckt worden sind. Mithilfe einer Schablone ausgespart, erstreckt sich in gotischen Lettern das Wort »oblio« (italienisch für »das Vergessen«) darüber, das alles im Schöpfungsprozess vergessene und ausgelassene symbolisch mit einschließt – ein spannungsvoller Flirt des Künstlers mit den Grenzen des eigenen assoziativen Arbeitsansatzes. Durch die Buchstaben lassen sich noch Fragmente der darunterliegenden Werke erkennen: Bilder, die eine rückwärts ablaufende nukleare Explosion (ein direktes Resultat der durch Babbages Ideen präziser gewordenen mathematischen Berechnungen) zeigen. Eine poetische Umkehrung, die die Wunschvorstellung hervorruft, Geschichte bis an den Punkt zurückdrehen zu können, an dem sich solche Fehlschläge der Wissenschaft rückgängig machen lassen.

In der Auseinandersetzung mit den Fehlern und der Unvollkommenheit, die dem Projekt auf verschiedenen Ebenen inhärent sind, reflektiert der Künstler die analoge Funktionsweise von Babbages Maschine und ihren Einfluss auf den Entstehungsprozess und den eigenen künstlerischen Ausdruck, der zwischen historischen und ästhetischen Ebenen zirkuliert. So findet in *La misura dell'errore*, dem »Maß aller Fehler«, auch die Entstehungsgeschichte der Arbeit Erwähnung, in Form von einem Notizbuch mit Abbildungen zahlreicher missglückter und nicht umgesetzter Skizzen oder vorbereitender Modelle, sowie deren Asche. In einer Glasvitrine museal ausgestellt, scheint das Ensemble etwas anzudeuten: Fehlgeschlagene Ideen enden in akademischen Museen »guter Ideen«, und werden zum Objekt akademischer Forschung, wie Babbages Gehirn und seine Maschine. Die Ideen, die sich durchsetzen, verwandeln sich in Elemente des täglichen Alltags, und sind dabei den üblichen Regeln einer Ökonomie der Aufmerksamkeit unterworfen. Inzwischen ist der Computer in fast jeden

Aspekt des menschlichen Lebens vorgedrungen: Nicht nur dieser Text wurde damit geschrieben, ebenso wurde er bei Gestaltung, Druck und Vertrieb eingesetzt. Rechner sind in Verbindung mit den Kommunikationsmöglichkeiten des Internets scheinbar unverzichtbar, zu wahren Universalmaschinen geworden.

Die heutigen Computer schießen weit über das hinaus, was Charles Babbage im Sinn hatte: eine Art Rechenlokomotive, die menschliches Versagen aus arithmetischen Berechnungen eliminieren würde. Deren Unzuverlässigkeit behinderte wissenschaftliche, nautische und ökonomische Entwicklungen im 19. Jahrhundert enorm, und eine präzise funktionierende Rechenmaschine versprach die ideale Lösung, ganz im Zeichen der Industrialisierung.

Auch Robert Peel arbeitete daran, menschliche Fehlleistungen auszumerzen, und hatte sein Interesse ganz auf die Sicherheit des öffentlichen Lebens gerichtet. Seine Vorstellungen von Polizeiarbeit fasste er in einer Reihe ethischer Grundsätze zusammen, die auch heute noch Bestand haben. Der letzte und wichtigste Paragraph bemerkt, dass die Effizienz der Polizei sich nicht in der Sichtbarkeit ihres Handelns zeigt, sondern in der Eliminierung von Verbrechen und Unordnung. Während Babbage sein Problem in ein mechanisches

Gehirn ausgelagerte, erfand Peel eine menschliche Kontrollinstanz – der Versuch, ein Nebenprodukt der Industrialisierung zu korrigieren, das sich unweigerlich herausgebildet hatte: ansteigende Kriminalitätsraten als Auswirkungen auf die sozialen Spannungen in der rasant wachsenden Metropole London.

Im Gegensatz dazu repräsentiert Ada Lovelace am ehesten den Keim kreativen Potenzials im Computer. Gleichzeitig manifestieren sich in ihrer Rolle als Programmiererin paradoxe Wechselwirkungen von Freigeistigkeit und totaler Kontrolle, und damit auch zwei Charakteristika der Moderne: Utopie und Albtraum.

Beide Arbeiten verknüpfen komplexe poetische und dramatische Geschichten, aber die Entwicklung der narrativen Prozesse in Chiaseras Arbeiten haben weitgehend ein offenes Ende, auch wenn sie oft mit einer absoluten Endgültigkeit kettieren. Sogar zu Asche zerfallene, unrealisierte Arbeiten entwickeln noch ein Eigenleben – und sei es nur als »Maß aller Fehler«. Könnte man diese Maßeinheit an die Welt anlegen, an die Geschichte der Menschheit und an aktuelle gesellschaftliche Strukturen, wäre es möglich, eine Übersicht dessen zu erstellen, was nicht funktioniert. Das Potenzial des zu Verbessern ließe sich einschätzen, damit die Geschichte weitergehen kann.

ANALOGIES

Andreas Schlaegel

Errors using inadequate data are much less than those using no data at all.

Charles Babbage

If there is something that only art can do, it is to give this world its form. Not in the sense of a mimetic portrayal, by painting a picture of what we already know and thus confirming our reality, but by marking its borders and allowing for a basic orientation. It is only by rendering these borders perceptible that an idea of this world comes into being; and only in the continuous negotiation of the representations of its borders that it is defined, thereby creating it anew, over and over again. So we can look at art history as a chronology of images and analogies that record the development of a continuous transformation.

This is exactly where Paolo Chiasera comes in. His work presents an impressive and intimidating procession of historical characters that constitute a veritable who's who of the greatest successes and disasters of modernity: totalitarian leaders who had no qualms about initiating unscrupulous social and racial exclusions or genocide: Hitler, Mao Zedong, Stalin, Mussolini, General Franco, Idi Amin, Milošević, Saddam Hussein and Pol Pot. In a marked contrast these are followed by legendary cultural heroes with political conscience: intellectual and filmmaker Pier Paolo Pasolini, the rapper Tupac Shakur, and then, an unlikely triumvirate of heroic Dutch visual artists: Vincent van Gogh, M. C. Escher, and Pieter Bruegel the Elder. Visionaries from many fields make cameo appearances: the economist and philosopher Adam Smith, computer pioneer Seymour Cray, architect and artist Le Corbusier and linguist and philosopher Noam Chomsky. The work ranges from a comparatively simple investigation of the objects of Italian designer Enzo Mari, to recent works, which see the likes of Charles Darwin, Wittgenstein, Nietzsche, Aby Warburg, German philosopher Martin Heidegger, proto-computer inventor Charles Babbage – with Lady Ada Lovelace and British politician Robert Peel in what looks like supporting acts. Scared?

This is only the cast in Chiasera's work, that repeatedly inspects the grand promises of modernism in philosophy and science, and the historical developments of their application which reduced great ideas beyond recognition to mere parodies of their former selves. Chiasera's exhibition projects take on a variety of complex forms, which often undergo multiple metamorphoses, underscoring the process and the animation of the formative concepts he deals with. By putting these concepts to unexpected use, when pitched against each other, they gain presence and punch, with either illuminating or deconstructing effects. This heterogeneity is reflected in his combination of classical subjective modes of expression – painting or sculpture – with theatrical installations, documentary, process-oriented and participatory artistic strategies. Based on extensive reading and intense meticulous research, they are, however, demanding for the viewer: the more you know, the more you see. Even though some pre-education is mandatory to be able to draw the lines between images and objects, to make sense of the story they present: this is certainly no history lesson. Chiasera sets out to find ways to reflect how the great ideas of the past have shaped a less-than-perfect present. The historical protagonists stand as iconic imagery and as shorthand for their ideas, which, even if today are considered academic or obsolete, have contributed significantly to an understanding of the world today.

The relationship between past ideas and present realities, particularly resonates in the work based on two of the lesser known characters the artist has focussed on. *3 Variations on Enzo Mari* (2008) consists of a single sculptural object that amalgamates three pieces of furniture by the Italian designer. The artist has fixed the acrylic top of the *Laurana* table (2002) to the polypropylene seat of the *Box* chair (1975) with a generous splattering of acrylic paint, on top of which the artist has placed a piece of wood veneer, ink-jet printed with an image of the wooden *Isola Greca* fruit bowl (1964). On a formal level Mari's furniture pieces represent a progression based on one simple idea: minimalist variations on the cube; but the artist's radical approach to physically connect these objects probably owes more to Mari's most famous work, his book *Autoprogettazione*. Translatable as 'self-design', it was originally published as a free catalogue accompanying his eponymous show at the Galleria Milano in 1974, which presented a collection of

wooden furniture. The chairs, tables and beds however were not for sale as objects, but conceived to be easily reconstructed from standardised and cheap wooden boards and nails. With detailed plans for the reader to construct the works, his book presented design-objects as not only being affordable, but also aesthetically accessible and democratic. In this way Mari proposed an idea of self-sufficiency as the modern inheritor of craftsmanship – instead of industrial mass production and design. In this sense Chiasera's work can be seen as an act of creative vandalism, short-circuiting the designer's aesthetic with his social ideas, and allowing the inherent contradictions of his work to shine through. It can also be seen as a reaction to a work by Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Enzo Mari, Autoprogettazione, 1123 xX / 1123 xR)* (2004), which recast Mari's *Autoprogettazione* designs not in wood, but in polished stainless-steel – as if referring to Jeff Koons' iconic polished stainless-steel *Rabbit* (1984), or mocking Walter De Maria's use of the material in his minimalist serial sculptures. If we can argue that Tiravanija's piece dematerialises the object by turning it into a ironic aestheticised monument, then Chiasera goes in the opposite direction, reducing the furniture pieces to one, stammering, redundant object, that both questions a world based on mass production and consumption, as well as any notions of resistance against it. If Mari's ideas ring somewhat hollow today, this is less due to the formal qualities of the design than to contemporary supermarket and Ikea-culture, where every aspect of DIY and self-service has been fully incorporated into the contemporary marketing concepts of gigantic companies. Chiasera's take on Mari is a poignant contribution to the current discourse on post-Fordian concepts, that with the demands for both labour flexibility and individual networking skills, have turned nearly every aspect of life into a project of potential (self-)exploitation.

The story of another invention is addressed in the multipart installation *Hybris* (2009), which aims, allegorically, to put the two halves of Charles Babbage's brain, which were separately preserved on the death of the mathematician in 1871, back together. One hemisphere is stored at the Hunterian Museum – The Royal College of Surgeons of England, within the collection of medical specimens; the other sits in a jar at London's Science Museum, next to one of two posthumously built and fully functioning models of Babbage's *Differ-*

ence Engine No.1, a mechanical automaton made of brass, which operated on the basis of algorithms, and is the predecessor of what we understand as computers today. In 1843 Lord Byron's daughter, Lady Ada Lovelace, wrote the first algorithm, a method for calculating a sequence of Bernoulli numbers, intended to be used on the yet unbuilt machine. She noted down, at least theoretically, the first computer program, making her the first programmer. The programming language 'Ada', still in use today, was named in her honour.

Unfortunately the machine was never built in Babbage's lifetime, even though the existing calculating devices, based on plans by Gottfried Wilhelm Leibniz, Blaise Pascal and Wilhelm Schickhard, were hardly more reliable than the imprecise tables widely used by scientists, navigators and engineers. Then, the word 'computer' still referred to a person who could calculate. Babbage pursued his goal of producing a reliable mechanical computer (with an adjunct printer to prevent transcription mistakes) for much of his life, but soon reached the technical limits of his time. To be able to build the machine new technologies had to be developed. So, to raise additional funds Babbage turned to Robert Peel, founder of the Conservative Party in Britain, who, in 1822, initially showed support. Robert Peel is now mostly remembered for his implementation of modern policing. He founded Scotland Yard and put the first 1,000 police constables on London streets. In 1842, as Prime Minister, he failed to see scope for the idea and finally abandoned support for the project seeing no evidence of success.

When in the 1990s scientists finally did build the machine, they found that upon turning the crank handle, it performed accurately – and, at 31 digit-value, better than any digital pocket calculator.

Chiasera's *Hybris* features as a main component a wooden structure that reinterprets the design of Babbage's *Difference Engine* as a composite sculpture, with Babbage's brain, made from glue and wood chips produced in the construction of the work, sitting in the centre, like a stone obstructing a transmission system. Attached vibrating elements stimulate the sculpture, turning it into a speaker for a record player that plays a custom-made vinyl record of a computer-generated composition by Andrea Portera, performed on piano by Andrea Lucchesini. The hardly functioning mechanical-hybrid-brain is thereby transformed into a genu-

ine music box, producing a melancholic tune as if bemoaning its own shortcomings. Accompanying this are a series of four ink drawings, showing three different computing machines of Charles Babbage, along with a majestic chestnut tree – the artist's first choice of material for the reconstruction. The tree, however, also serves as a reminder of the romantic concepts at the root of disparate ideas aimed at improving the plight of mankind. Hanging next to these drawings and completing the installation, are two portraits and three framed pictures. The portraits, executed in grisaille on canvas, of Peel and Lovelace, fuse the faces of Babbage's antagonistic collaborators into an irritatingly double-gendered hybrid, whilst the content of the other three works entitled *Approach to Identity*, remains nearly invisible. In an act somewhere between wall-painting and vandalism, the artist has applied black spray paint to them, and stencilling out in gothic letters the word 'oblio' (Italian for 'the oblivion'), thereby symbolically suggesting everything forgotten in the process of creation – a coquettish flirt with the imperfect nature of the artist's associative approach. The letters, however, allow for a peek at what lies behind them: a series of images showing a nuclear explosion in reverse; a poetic inversion that evokes the dream of turning back history to a point where wrongs such as nuclear warfare – which may rank among the worst failings of science, and which can be regarded as a direct result of the increased capability of calculation that Babbage's ideas eventually perpetuated – are eradicated.

By dealing with notions of failure and imperfection inherent in the project on several levels, Chiasera also turns the analogue function of the machine into a wider reflection on analogies, and their influence – circulating from the historical to the aesthetic – on the process of artistic expression. The history of the creation of the work is included in *La misura dell'errore*, the 'measure of errors', a notebook with photographs of several failed or not-followed-up-on sketches and models, and their ashes. Exhibited in a museum-like glass cabinet, this notebook appears to be implying something else: ideas that fail end up in academic museums of 'good ideas', becoming the objects of academic study, much like Babbage's brain and his machine. Ideas that succeed, however, become elements of the fabric of everyday life, subjugated to the market

rules of the normal economy of attention – in the way that computers have infiltrated every aspect of our lives. Not only was this text written on one, this whole book was designed, printed, planned etc., on one. Computers today, in combination with the Internet and its communication facilities, have become universal machines, that appear to be indispensable.

Computers have by far exceeded what Babbage was planning to achieve – a kind of locomotive calculator that would eliminate human error from the calculations that inhibited the development of nineteenth-century: science, navigation, and economic progress. In the spirit of industrialisation, the relentless perfection of a computer-machine sounded like the ideal solution.

Robert Peel was also interested in dealing with human shortcomings in relation to public security. To communicate his understanding of policing he issued a set of ethical guidelines for police, that are still valid today. The last and most important one notes that the test of police efficiency lies not in the visible evidence of police action in dealing with crime and disorder, but in its invisibility. While Babbage relocated the solution of his problem to a mechanical brain, Peel employed people to inspect and establish control, to try and correct what was essentially a by-product of industrialisation: the social tension caused by the expanding early megapolis of London and, as a result, the mounting crime rates. In contrast Ada Lovelace appears to represent the budding creative potential of the computer. Yet her role as a programmer indicates a paradoxical interplay of free-thinking and total control, and thereby two characteristics of Modernity: Utopia and nightmare.

Both works relate complex poetic and dramatic narratives, but the construction of narrative processes in Chiasera's work are – more or less – open-ended, even if they flirt with absolute finality. Even reduced to ashes, unrealised works have a life of their own, if only as a 'measure of errors'. The work lends itself instinctively as a criteria to be applied to our world – the history of mankind and the structures of contemporary society – to map out what doesn't work, and to allow for an estimate of what needs to be improved, so the story may continue.

ARCHIV CHIASERA

Willkommen im selbstgemachten Hyper-Museum von Paolo Chiasera!

Andrea Viliani

TUPAC PROJECT— Zerstörung, Verschwinden, Verwandlung / Paolo Chiasera verweist nicht nur auf die Figur von Tupac Shakur, sondern er eignet sie sich an oder geht eine Verbindung mit ihr ein, transformiert sie. Vom Onlineprojekt (www.tupacproject.it) bis zur in Zement gegossenen Skulptur – ihr liegt eine sich ewig neu definierende Beziehung zwischen offiziellen Dimensionen und der Underground-Szene zugrunde. Die Statue, die Chiasera 2005 dem US-amerikanischen Rapper gewidmet hat, ist in Wirklichkeit ein Anti-Monument.

THE FOLLOWING DAYS — *The Following Days* (2005) erzählt die Geschichte von drei jungen Leuten, die den Dichter, Essayisten und Regisseur Pier Paolo Pasolini (1922–75) in der Umgebung von Bologna treffen: Ein skulpturaler Kopf in Flammen, in den später einer der drei Jungen hineinklettert, um sich auszuruhen. Häufig setzt Chiasera seine Werke aufs Spiel, zerstört sie, steckt sie in Brand oder lässt sie verschwinden, macht sich auf die Suche nach dem Ausdruck ihrer Unbeständigkeit.

THE TRILOGY— Fanatismus, Ambition, Ignoranz / Indem Chiasera seine Figuren namentlich benennt – »Vincent«, »Cornelius«, »Pieter« – stellt er die Vertrautheit eines Freundschaftsverbunds her, suggeriert er, dass sie zusammen Teil einer »Gruppe« sind oder sein könnten. Hinter diesen Namen verbergen sich die Persönlichkeiten dreier berühmter Maler: Vincent van Gogh, M. C. Escher, Pieter Bruegel der Ältere. Es ist nicht so sehr die Willkürlichkeit dieses Verhältnisses, die uns paradox erscheint, sondern die Selbstverständlichkeit, mit der es zunächst eingeführt und dann mittels Zeichnungen, Skulpturen, Fotografien und drei Videoinstallationen erzählt wird. / **Konzepte = Aktionen** / Chiasera verkörpert seine Charaktere häufig selbst, um die Plausibilität einer bestimmten sprachlichen Aussage oder einer ikonischen Darstellung zu demonstrieren. Auf diese Art und Weise ermittelt Chiasera sowohl die spekulative Dimension als auch die physische Sphäre des Handelns und versucht, diese Identifikation bis an ihre Grenzen zu treiben, um schließlich die Auswirkungen zu beobachten. »Reflektieren«, »Darstellen« oder »Agieren« bedeutet für den Künstler das Gleiche: einen spielerischen und rituellen Akt, der eine starke Aggressivität freisetzt, jedoch ohne klare Zielsetzung erscheint. Mit anderen Worten, die Figuren von Chiasera führen vor, wie und weshalb etwas Sinn *erlangt*. / **Kontinuum und Dichotomie: Raum-Zeit der Ikonen und der Mythen. Kreis/Spirale: Architektur in Endlosschleifen** / Das Aussehen des Künstlers verändert sich auf eine spielerischere Art – durch das Überziehen einer bemalten Gummimaske – in das eines anderen Künstlers, dessen Gesicht sich auf Grundlage der vorhandenen ikonografischen Dokumentation (Drucke, Gemälde, Fotografien) rekonstruieren lässt. *The Trilogy* (2006) basiert auf einem Raum-Zeit-Kontinuum, das verschiedene Identitäten in einem dichotomischen Verhältnis von Vertrauen/Misstrauen, Gültigkeit/Ungültigkeit, Beständigkeit/Wandel übereinanderlagert. Diese Dichotomie zeigt die innerlich zwiespältige Natur des mythen- und ikonenschaffenden Prozesses, für den ihr Schöpfer (Ikone verleihen den Mythen ein Gesicht) verantwortlich ist. Aus dieser Perspektive gesehen, ist Chiaseras Bemerkung über die vielfältigen Blickwinkel, aus denen das Werk wahrgenommen werden sollte, beachtens-

Im Eingang des Museums eine mit Graffiti überdeckte (oder noch damit zu überdeckende) Skulptur, die von einem Einzelnen geschaffen wurde, um von Allen zerstört zu werden.

Am Eingang ein Platz zum Ausruhen, als würden uns die Gedanken eines Anderen in Empfang nehmen, wie eine Lounge-Lobby, die im Kopf eines Anderen errichtet wurde.

Und die Wächter? Sie legen die Maske eines Anderen an. Keine Kontrolle, im Gegenteil, ein Wächter rät: »Verliert die Kontrolle!«

wert: »Die horizontale Entwicklung von *The Trilogy* lässt sich auf den Kreis zurückführen, doch in der Vertikalen findet die Überwindung verschiedener Ebenen in einer Spiralform statt.«

*Dann gehst Du die Treppen
hinauf(oder hinunter) ... und
findest Dich oben im Unter-
geschoss oder bereits unten auf
dem Dach wieder ...*

So als ob jedes einzelne Kapitel von *The Trilogy* von einer Obsession und einer Geometrie handeln würde, oder von der Geometrie einer Obsession, die sich nicht in sich selbst definiert, sondern in einer wechselseitigen *impasse*, zwischen Bewegung und Stillstand, Entstehung und Herausforderung, sehen diese Videostrecken weder einen genauen Anfang noch ein genaues Ende vor, und sie erfordern auch keine klare Handlung.

Masken und Särge / In dem zweiten Video von *The Trilogy*, das den Titel *Cornelius* trägt, legt sich der Künstler, nachdem er die Maske und die (mutmaßlichen) Kleider von M. C. Escher angezogen hat, in einen weißen, primitiv aus Holzbrettern und Neonleuchten eines Museums konstruierten Sarg. Danach durchquert er schweigend eine Architektur, die vage an Eschers Lineage erinnert – es handelt sich dabei um *Das letzte Land*, einen hölzernen Berg, den Hans Schabus anlässlich der Biennale di Venezia im Jahr 2005 realisiert hat. Am Ende dieses ausgangslosen Labyrinths finden wir uns im White Cube eines *anderen* Museums wieder, in dem der Sarg in verschiedenen Farben zum Klang einer Kindermelodie erstrahlt. Eine sinnlose Reise, eine *falsche Bewegung*. Ein Kreislauf, der an einen anderen Ort führt, der mit dem vorhergehenden übereinstimmt, ist – nicht mehr und nicht weniger – das Erkunden des Raumes, in den wir durch die Reflexion und die Aktion des Künstlers übertragen werden: das Museum. Auch das Sich-Niederlegen in einen Sarg – eine einfache Metapher (genauso wie die Struktur des Sarges prekär, provisorisch ist) für die Idee von Verwandlung und Neubildung – führt in Wirklichkeit nirgendwo anders hin. Wir befinden uns fast wieder am Ausgangspunkt. In der folgenden Szene rückt eine lange, sehr langsame Kamerafahrt die Latexmaske (grob verarbeitet und nur dürrig bemalt, ähnlich wie eine Karnevalsmaske) ins Bild, die auf einem Metaldach »abgelegt« ist, während eine Pflanze aus der Ohrhöhle hervorsprießt, fast als wäre diese ein Vogelneest oder ein Bienenstock. Als die Zoom-Einstellung sich ausweitet und schließlich einen ganzen Teil des Gebäudes zeigt, erkennen wir das Museum MARTa Herford.

UNTER FREIEM HIMMEL — Ein riesiger eckiger Berg in giottesker Farbgebung (die Installation ist in Wirklichkeit ein dreidimensionales Ölgemälde) setzt sich mit einem alternierend gleichmäßigen und volumetrischen Rhythmus über die architektonische Aufteilung der Museumsräume (wieder im MARTa Herford) hinweg. Eine veritable Naturlandschaft, die im Museum durch künstliche (illusionistische) Formen evoziert wird, die den Besucher in einen fiktiven Wald führt: eine Lichtung mit an die Wände gemalten Baumsilhouetten und Tempera-Arbeiten aus der Serie *The Trilogy*. Über das konstruktive Verhältnis zwischen der räumlichen Dimension des Projekts und dem malerischen Ursprung der Bilder, die die Basis von *Unter freiem Himmel* (2009) darstellen, schreibt Carson Chan:

»Yve-Alain Bois berichtet in seinem Essay ›A Picturesque Stroll around Clara-Clara‹ von einem ähnlich physischen Akt des Begreifens in Richard Serras großen Skulpturen. Auch erzählt er von Serras Kritik an vielen ebenerdigen minimalistischen Skulpturen der späten 1960er Jahre, vor allem wegen deren Abhängigkeit vom Boden als leinwandartige Fläche, vor der die Skulptur bildlich betrachtet wird. Serra mied die Rolle der fotografischen Dokumentation bei großen bildnerischen Arbeiten (wie Land Art), denn er fand, dass sie eine ›Gestalt-Lesart‹ anbiete, die dem Werk seine Zeitlichkeit nähme und es als ›indifferente Umsetzung a priori‹ rekonstruiere. Er befürwortet stattdessen eine Skulptur-Erfahrung, die auf einer Vielfalt von Ansichten beruht, welche durch eine ›Dialektik des Herumlaufens und Betrachtens‹ entstehen. Es ist die Präsenz des Körpers – seiner Sinne, seiner Fähigkeit zur physischen Erinnerung – die es dem Werk ermöglicht, eine Resonanz im Betrachter hervorzurufen.« (1)

PAOLO'S BRAIN — Es ist der Gipsabdruck einer Schädeldecke, auf dem der Künstler das Schema seines eigenen Gehirns dargestellt hat, Wörter, Ideen, Leitfäden, die eine unsystematische »Landkarte«, eine spielerische Reihe von selbst erstellten und selbst verwalteten Regeln

sind, im Geiste von Italo Calvino's »aufsteigenden«, »geteilten«, »nicht existenten« Heroen, die Chiasera in *The Trilogy* interpretiert: das Gehirn unter der Maske bei der Arbeit.

Was für ein Lärm! Sie zerstören die Werke ...

FORGET THE HEROES — Erinnerung als Ausgangsmaterial / *Forget the Heroes* (2008) liefert ebenfalls ein Kriterium von Zerstörung und Verwandlung, das die »potenzielle« (zirkulär-spiralförmige) Natur des Werks hervorhebt, und mit einer variablen Wahrnehmung und Erinnerung verbunden ist. Ein Vierkanalvideo dokumentiert die Zerstörung und die darauf folgende Verwandlung von vier Skulpturen, vom Künstler modelliert, die verschiedene Intellektuelle darstellen (die »Heroen« aus dem Titel): Adam Smith, Le Corbusier, Seymour Cray und Noam Chomsky. Der ebenfalls von Chiasera konstruierte Mechanismus, welcher die Skulpturen zerstört, besteht aus einer Rampe mit schwarz-weißem Schachbrettmuster (das auch in den Aquarellen der *The Trilogy*-Reihe auftaucht) und einem Drehbolzen darüber. Das letzte Element der Installation ist eine abstrakt-biomorphe Skulptur, die an die Kompositionen des italienischen Bildhauers Leonardo Leoncillo erinnert: die systematische Übertragung von einer Person und von einem Stil auf einen anderen. Sie bildet die finale Form, entstanden durch die Wiederverwendung der Trümmer von den Vorgängerskulpturen. Um die weitere Veränderung dieser unbeständigen Skulptur zu unterstreichen, steht sie auf einer einfachen Palette, wie man sie gewöhnlich bei Aufbauarbeiten in Museen für den Transport von Kunstwerken verwendet. Raimar Stange hat in diesem Zusammenhang betont, dass das Projekt mit seinem offenen Formenwandel das Museum von einem fest definierten in ein mehrdeutiges Stadium abgleiten lässt: »Der *geheilte* Raum des Museums neigt dazu, seine Autorität als Tempel des Erhabenen und Ewigen abzulegen und wird stärker zur Werkstatt, zum Monitor, auf dem wir den Prozess des Schaffens, der Zerstörung und Wiedergeburt verfolgen können.« (2)

THE ORIGIN OF BLACK BRAIN — Tagträume: Prozesse 1

Black Brain setzt sich aus drei Bildern zusammen (drei verschiedene Versionen desselben Themas, die Darstellung einer fantastischen Landschaft), die Chiasera absichtlich nicht fertigstellt, sondern offenlässt für Missverständnisse und Verwirrung: »Ich habe kein vollendetes Bild vom ersten Gemälde ... *Black Brain* ist mein Gehirn auf Urlaub. Außerhalb des Projekts, abgesehen von der offensichtlichen Bedeutung, ist es nur Traum, Erinnerung, Vergessen ... Was bleibt? Ein Zylinder, ein Emblem, und unsere Gespräche darüber ... Immer schlimmer, immer degenerierter, man macht sich unkenntlich, das zweite Bild wird dahin geschickt, wo man Schiffe baut und dann zusammengefaltet, das dritte sackt an der Wand in sich zusammen. Nicht schlecht für einen Tagtraum, nicht wahr?« Nachdem die erste Fassung von *Black Brain* bei der 15. Quadriennale in Rom 2008 gezeigt worden war, wird sie in der Galleria Massimo Minini im Inneren eines spiegelnden Metallzylinders ausgestellt und entzieht sich so dem Blick des Betrachters, um als Dialektik von Erinnern/Vergessen, als Potenzial, das hinter der Idee des Bildes steckt, wieder aufzuleben (so als ob es nie oder noch nicht realisiert worden wäre). Das Gemälde wird nicht beendet, es lässt sich nicht vermitteln und wird nicht »erklärt«. Von außerhalb des Zylinders betrachtet man eine fremde Form, nicht greifbar, gefangen und verborgen in ihrem möglichen Werden und in ihrer möglichen Bedeutung. Auf einer Skulptur, konstruiert aus dem Rahmen der Leinwand, wird die Dokumentation des ursprünglichen Werks ausgestellt, so wie es im Katalog der Quadriennale abgedruckt worden war. Im letzten Raum der Galerie hat der Künstler sein Atelier nachgebaut, in dem die Entwurfsskizzen für das Bild präsentiert werden. In dieser Ausstellung wird das Gemälde (das zur Erinnerung geworden ist) nicht gezeigt, um das Nachempfinden seines möglichen Sinnes und die Komponenten seines Entstehungsprozesses in den Mittelpunkt

*Eine Textzeile auf der Wand:
»Lies Friedrich Nietzsche,
insbesondere Vom Nutzen und
Nachteil der Historie für das
Leben (1873–1874).« Kein
Werk an den Wänden ...*

*Ein weiterer Satz: »Die
Gemälde sind in Metallzylindern
eingeschlossen, das einzige
Bild, das Du sehen kannst, ist
das Spiegelbild Deines Gesichtes.
Oder sie liegen zusammengefaltet
auf dem Boden.«*

*Ein »schwarzes Gehirn«
inmitten des Museums.
Textzeile: »Das Schwarze, das
Dunkle, Halluzinationen
aus meinem Jenseits ... «*

In den Sälen »nehmen die Bilder ... aufeinander Bezug, sie vernichten sich gegenseitig«.

zu rücken: vom Bild zur Skulptur zur fotografischen Dokumentation (von Attilio Maranzano und Agostino Osio).

BLACK HOLE 1 — Schwarze Löcher: Prozesse 2 / Black Hole

1 ist ein weiteres Projekt, das auf der Interaktion zwischen Prozess, finalem Werk (das als Überbleibsel, als Fährte verstanden wird) und Dokumentation basiert. Es versetzt, um mit den Worten des Künstlers zu sprechen, »die serielle Natur der Malerei in Bewegung, die Selbstgenerierung der Konzeption und die praktische Umsetzung ihres möglichen Ergebnisses – das monochrome Bild«. Chiasera malt zehn Bilder in Folge übereinander auf eine einzige Leinwand. Die frische Farbe mischt sich und modifiziert das zuvor existierende Gemälde unwiederbringlich, das nun ein anderes wird. Das Resultat scheint nicht wichtig zu sein, was zählt ist die »Hermeneutik der Erzählung«, die sich in der Handlung des Malens widerspiegelt und durch sie ausdrückt oder auch dadurch, dass man beim Malen begreift, wann der Moment des Aufhörens erreicht ist, weil das Werk *da* ist: Die Leinwand ist nun vollkommen schwarz. Der Künstler hat beschlossen, auch in diesem Fall die Zwischenstadien als fotografisches Zeichen, als Archivadokument eines kognitiven und ausführenden Prozesses, der zum integrativen Bestandteil der Präsentation und des Sinngehalts des Werks geworden ist, zu erhalten und auszustellen.

BLACK GASH 2 — Der Prozess als grundlegender Teil des Werks in seiner Entwicklung und Präsentation bleibt auch bei *Black Gash II* (2010) entscheidend. Vom Betrachter wird das Überdenken einer Ruine erfordert, einer Handlung, die sich mittels der Skulptur oder der Malerei als Überbleibsel präsentiert, wie ein vandalisiertes Objekt oder Gemälde. Fragmente werden zu abstrakten Elementen, eine rostige Starre, in der der romantische Anblick eines Himmels es dem Leben erneut ermöglicht, sich gegen die Unbeweglichkeit des Dogmas durchzusetzen. Ein romantischer Himmel legt die Ruinen frei, aus denen er erstand, und wird weiterhin von ihnen korrumpiert. Das Bild wirkt wie der Ausschnitt aus einer Wand, der es seiner Geschichte erlaubt, hindurchzuscheinen.

ARCHIVIO ZARATHUSTRA — Ruinen, Vergessen /

Archivio Zarathustra (2009) basiert auf einer zirkulären Makrostruktur, die auf einer Arbeitsweise von Friedrich Nietzsche (und somit auch von Aby Warburg) beruht. Das Archiv setzt sich aus einer Reihe von Untersuchungen des Künstlers unter Einbeziehung der Auffassung verschiedener Philosophen, darunter Deleuze, Bataille, Heidegger, Vattimo und Ferraris, zusammen. Es wurde nach dem Vorbild von Aby Warburgs *Mnemosyne Atlas* (1924–29) angelegt und vereint Bestände verschiedener Bilder mit ähnlichen Zusammenhängen – das Ergebnis der Recherche und vergleichenden Auswahl des Künstlers, was fast zur Selbstzerstörung durch Anhäufung und Übermaß führte. Zu den charakteristischsten Elementen der künstlerischen Praxis Chiaseras gehört tatsächlich die Produktion einer homogenen Einheit von Überbleibseln, der widersprüchliche Zusammenschluss von der gewissenhaften Recherche und deren Sinnlosigkeit durch die Vernichtung (und anschließende Wandlung oder Regeneration) ihrer Ergebnisse: »Mit meinem Werk versuche ich, eine Form zu gestalten, die jene Prozesse reflektiert, denen sich die Bedeutung zeitgenössischer Kultur unterzieht. Der Prozess der Signifikation durchläuft verschiedene Ebenen wie Aufbau, Zerstörung, Rekonstruktion. Mein Werk präsentiert sich dem Publikum selbst als Fragment und Verschleiß meines Erkennungsprozesses. Man könnte sagen, dass ich Ruinen aufbaue, um meine Gedanken zu vergessen.« (3) Diese Dialektik zwischen ungleichen Elementen (Relikt und Fetisch, Melancholie und Archäologie, Geschichte und Dichtung) strukturiert insbesondere *Archivio Zarathustra*. Das Archiv des Projekts, das dem Warburg-Schema folgend wie ein Atlas mit fünfzig Bildtafeln konstruiert war, wurde im Rahmen einer Performance in Frankfurt verbrannt. Die Überreste dieser Verbrennungsaktion wurden zu einer geometrischen Metallsulptur kondensiert, die dann in einer Ausstellung in der Jiří Švestka Gallery in Prag zusammen mit der Videodoku-

»Die Spur, der Dämon unter der Haut.«

»Architektur anstelle der Kannibalen, doch letztlich alles in Ruinen ... es bleibt nur die natürliche Landschaft: die drei Architekturen sind Hans Poelzig, Walter Gropius und Georges-Henri Pingusson.«

Die Werke brennen, auf einem großen Scheiterhaufen ...

mentation des Brands und den Fotoreproduktionen der Bildtafeln präsentiert wurden. Die Fotografien stammen von Serge Domingie, der als Fotograf und Archivar in den Uffizien in Florenz arbeitet: also genau an dem Ort, wo Aby Warburg die vorbereitenden Recherchen für seinen *Mnemosyne Atlas* durchführte. Am Eingang der Ausstellung war als schwarzes Wandgemälde das Wort »oblio« (»das Vergessen«) zu lesen. Da Chiasera systematisch das direkte Erlebnis des Werks (oder die eigentliche Idee des zu erlebenden Werks) hinauszögert, verwendet er das Instrument des Archivs als bevorzugte Ausdrucksform (zumindest in den letzten Projekten) und interpretiert seine Funktion auf diese Weise metaprozessual: Es dient der Strukturbildung und dessen Analyse.

CONDENSED HEIDEGGER'S HUT — Kondensierung

/ »Von der Hütte zum Aschebild: Modalitäten rund um die Malerei« oder aber die Rekonstruktion des Innenraums der Hütte in einer Galerie, die von dem Philosophen Wolfgang Welsch, genau wie Chiasera ein Archäologe einer andersartigen Archäologie, fotografiert wurde. »Und dann der Spazierstock, gefertigt aus dem Schmutz der Ausstellung, beim Wandern.« Im Rahmen seiner Ausstellung bei PSM in Berlin mit dem Titel *Condensed Heidegger's Hut* (2009) verdeutlicht Chiasera seine persönliche Reflexion über die Theorien des deutschen Philosophen Martin Heidegger (1889–1976), in dessen berühmter Schrift *Sein und Zeit* (1927) die Ontologie mit dem Lauf der Zeit in Zusammenhang gebracht wird. Auch in diesem Fall ändert Chiasera (genau wie er Konzepte in Aktion verwandelt hat) die immaterielle Dynamik theoretischer Reflexion in dreidimensionale Objekte: Beispielsweise entstehen die Podeste für die Fotografien Welschs durch die Zerstörung der Innenwände der Hütte. Lesen wir die Pressemitteilung zur Ausstellung bei PSM in Berlin:

»Im Hinblick auf das materielle Dasein des Philosophen baut Chiasera ein Modell der Außenfassade von Heideggers Hütte auf dem Todtnauberg, in der ein Großteil des Werks *Sein und Zeit* geschrieben wurde. Dieses Modell wird auf einem unbebauten Grundstück nahe PSM errichtet. Den Innenraum der Hütte empfindet Chiasera in den Räumen der Galerie nach. Im Verlauf der zwei Akte der Eröffnung werden die Anwesenden das ›Kondensieren‹ der Hütte beobachten können, deren Dekonstruktion/Rekonstruktion in einer neuen Materialität mündet. Der in Berlin lebende Philosoph Wolfgang Welsch wird diese Interventionen in analog aufgenommenen Fotografien dokumentieren und dabei seine eigene Perspektive auf Chiaseras interpretative Kunst präsentieren.

Eine zweite Serie von Arbeiten Chiaseras, bestehend aus 12 Schwarz-Weiß-Zeichnungen, entstand auf der Grundlage von Heideggers Theorien über das Denken als Vorgang der Bewegung: eines Vorgangs, der nicht nur Zeit, sondern auch Distanz umfasst – wie der Philosoph in seinem Werk *Unterwegs zur Sprache* (1959) erläutert. In die Praxis umgesetzt, drückte sich diese Theorie in Heideggers Leben mit seinen unzähligen Wanderungen rund um seine Hütte auf dem Todtnauberg aus, in dessen Verlauf er seine Gedanken entwickelte und verfeinerte.

Chiasera hat die Landschaft, die Heidegger während seiner Fußmärsche betrachtet haben könnte, illustriert. Jede der Zeichnungen weist abstrakte geometrische Einschnitte auf, welche auf die Gedanken des Philosophen in Bezug auf die Existenz logischer Lücken in der Sprache verweisen, die Heidegger schließlich dazu bewegten, eigene Wortneuschöpfungen zu entwickeln.«

HYBRIS — Analogie, Implosion, Dispersion

/ Mit der Installation *Hybris* (2009), die bei Francesca Minini präsentiert wurde, übernimmt Chiasera die Arbeitsweise des britischen Mathematikers und Philosophen Charles Babbage, indem er dessen Konstruktions- und Denkfehler aufspürt und auf sich selbst überträgt. Babbage untersuchte die Möglichkeiten zur Planung und Entwicklung

einer programmierbaren Rechenmaschine, zu der er durch die Begutachtung des von Joseph Marie Jacquard entworfenen Webstuhls und durch die Idee, die in der Stoffherstellung verwendeten Lochkarten adaptieren zu können, angeregt wurde. Chiasera greift das Potenzial von Babbages

*Draußen vor dem Museum
(der Galerie) in Einzelteilen
rekonstruierte Häuser, die
in die Innenräume des Museums
(der Galerie) transportiert
und so angepasst werden,
dass sie das Innere des Museums
(der Galerie) in ein Haus
verwandeln: das Haus des
Philosophen.*

*Eine Ansammlung von Fehlern,
in gutem Glauben begangen.*

Intuitionen und deren Scheiterns auf, um es dafür zu nutzen, ein neues Instrument zu schaffen, das ähnliche und doch andersartige Funktionen hat: einen Apparat, der als Musikverstärker auf der Grundlage von Babbages Berechnungssystemen dient und so die von Babbage gewünschte Verschmelzung unterschiedlicher Bereiche und Techniken, in diesem Falle Mathematik und Weiberei, widerspiegelt.

Die Maschine erfüllt den Raum ringsum mit einer nostalgischen Melodie, die an den Klang einer Spieldose erinnert. Das Stück wurde von Andrea Portera komponiert und von dem Pianisten Andrea Lucchesini eingespielt. Charles Babbages missglückter Versuch, eine Rechenmaschine zu konstruieren, wird zum Ausgangspunkt für Chiaseras kreativen Findungsprozess, welcher basierend auf Unvollkommenheit und Irrungen einen fundamentalen Moment für die Entwicklung des ausgestellten Werks darstellt. Fehleinschätzungen sind ein fester, fruchtbarer Bestandteil der Arbeit: Der kreative Prozess scheint kontinuierlich seine eigenen Überreste zu speisen. Bei diesem künstlerischen Projekt ist es die Fehlerhaftigkeit von Babbages Maschine, welche die Grundlage für den poetischen Antrieb bildet.

Auch in diesem Fall stellt Chiasera dem Hauptwerk eine Reihe von Arbeiten zur Seite, die den Findungs- und Entwicklungsprozess des eigentlichen Projekts dokumentieren. *La misura dell'errore* ist ein Schaukasten, in dem ein Meter kondensierter Asche und ein Buch mit einer Dokumentation des Schaffungsprozesses den Kontrollverlust aufzeigen, der während der Entstehung des Werks eintrat: eben das Maß aller Fehler. Die Ausstellung endet mit zwei kleinen Ölgemälden, die (in einer statischen, aber tiefgründigen malerischen Umgestaltung) den beiden Personen ein Gesicht verleihen, die im Leben und in der Forschung von Babbage einen wesentlichen Platz einnahmen: Lady Lovelace, die als erste Computerprogrammiererin bekannt ist, und dem Politiker Robert Peel. Ein »seltsames, störendes Hybridgebilde«, das dem Verhältnis zwischen dem Künstler und seinen Bezugsquellen entspricht und diese widerspiegelt.

3 VARIATIONS ON ENZO MARI — Mit einem ständigen Verweis auf die Wahrnehmung und die mögliche Rezeption des Betrachters stellt *3 Variations on Enzo Mari* (2008) das Resultat einer Selbstprojektion à la Kaspar Hauser dar, eine intuitive Wiederherstellung der Welt,

basierend auf der existierenden visuellen Kultur.

Der Stuhl *Box* (1975) wurde dadurch bekannt, dass er sowohl mit seinem unkomplizierten Auf- und Abbau als auch seiner Verpackung beworben wurde. Ausgehend von diesem logischen System, zerstört Chiasera das Möbelstück, um ihm durch spontane Assoziation eine neue Form zu schenken – Analogie als Wissensform, als ob sich potenzielle Hypothesen oder Schlussfolgerungen nur aus dem Vergleich ergeben könnten.

*ACHTUNG: Ein Virus, oder
vielleicht eine schizophrene
Persönlichkeit, oder ...
eine fantastische Kreatur ...
bewegen sich FREI im Museum:
»Signore e Signori, willkommen
im selbstgemachten Hyper-
Museum von Paolo Chiasera!«*

^{1/} Carson Chan, *Eine sternklare Nacht. Unter freiem Himmel*, in: Paolo Chiasera. *Unter freiem Himmel*, Ausst.-Kat. MARTa Herford, Bielefeld 2009, S. 28.

^{2/} Raimar Stange, *Grand Master Crash*, in: Paolo Chiasera, Ausst.-Kat. MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma, Mailand 2008, S. 61.

^{3/} Kommentar von Paolo Chiasera, in: *biennale: 2*, Ausst.-Kat. Thessaloniki Biennale of Contemporary Art, Thessaloniki 2009, S. 95.

ARCHIVE CHIASERA

Welcome to the Homemade Hyper-Museum by Paolo Chiasera!

Andrea Viliani

Translation from the Italian: *Stephen Piccolo*

TUPAC PROJECT — Destruction, Disappearance, Transformation / Paolo Chiasera doesn't quote, he appropriates or re-enacts the figure of Tupac Shakur, he transforms it. From an online project (www.tupacproject.it) to a sculpture made of cement – it is based on a perpetually redefined relationship between official dimensions and the underground scene. The statue Chiasera dedicated to the US-American rapper in 2005, is actually an anti-monument.

THE FOLLOWING DAYS — *The Following Days* (2005) is the story of three young people who meet the poet, writer and director Pier Paolo Pasolini (1922–75) near Bologna: a sculptural head that catches fire, after which, one of the three enters to rest. Chiasera often endangers, destroys, burns his works, or makes them vanish, in pursuit of the expression of their impermanence.

THE TRILOGY — Fanaticism, Ambition, Ignorance / Calling them by name – 'Vincent', 'Cornelius', 'Pieter' – Chiasera establishes the familiarity of a friendly relationship, suggesting that these three names, all together, are part or could be part of a 'group'. Behind these names lurk the figures of three famous painters: Vincent van Gogh, M. C. Escher, Pieter Bruegel the Elder. What seems paradoxical is not so much the arbitrary nature of this relationship as the naturalness with which it is first introduced and then narrated through drawings, sculptures, photographs and three video installations. / **Concepts = Actions** / Chiasera frequently impersonates the characters himself, acting to demonstrate the plausibility of a given linguistic proposition or iconic representation. In doing so, he identifies the speculative dimension with the physical sphere of action, in an attempt to take this identification to a breaking point from which to observe the effects. For the artist, to 'reflect', or to 'represent', and 'act' mean the same thing: a playful ritual, that unleashes great aggression though seemingly without a clear aim. Chiasera's characters, that is, portray the way in which something is *acquiring* meaning. / **Continuum and Dichotomy: Space-time of Icons and Myths. Circle/Spiral: Looped Architecture** / By putting on a painted rubber mask the face of the artist changes, in the most playful way, into that of another artist – a reconstruction based on existing iconographic documentation: prints, paintings, photographs.

The basis of *The Trilogy* (2006) is a space-time continuum that overlays different identities in a dichotomous relationship of trust/distrust, validity/invalidity, permanence/change. This dichotomy exposes the intimately contradictory nature of the mythopoetic process that is activated by the creator of icons and myths (represented by icons). From this perspective, it is extremely interesting that Chiasera, when speaking of the ambiguous viewpoints from which this artwork as a whole should be observed, declares: 'The horizontal development of *The Trilogy* can be traced back to the circle, but on the vertical axis, a surpassing of the levels happens in a spiral.' As if each single chapter of the *The Trilogy* had to do with an obsession and a geometry, or the geometry of an obsession, not defined in itself but in a mutual *impasse* between movement and stasis, evolution and challenge, the path of these videos does not call for a precise beginning or a precise conclusion, nor does it require a clear action.

*At the museum entrance,
a sculpture covered (coverable),
with graffiti, created by
someone to be destroyed by
everyone.*

*At the entrance, a place to rest,
as if received by someone
else's thoughts, like a lounge
lobby built in the middle of
someone else's head.*

*And the guards? They wear
the mask of someone else.
No control, in fact one guard
suggests ... 'Lose control!'*

*Then you climb (or descend)
the stairs ... and you find
yourself up in the basement, or
down on the roof ...*

Masks and Coffins / In the second video of *The Trilogy* (entitled *Cornelius*) the artist, wearing the mask and (presumed) garments of M. C. Escher, gets into a white coffin, rudimentarily built with wood planks and fluorescent lights taken from a museum, and silently crosses an architecture of vaguely Escherian lineage – in fact, *Das letzte Land*, a mountain of wood by Hans Schabus, made for the Biennale di Venezia in 2005. At the end of this dead-end trip, we find ourselves back inside the white cube of *another* museum, in which the coffin lights up with different colours, to the sound of childish music. A useless voyage, a *false movement*. A circuit that leads to an elsewhere equal to its predecessor, is no more and no less than the exploration of the space towards which we are projected by the actions of the artist: the museum. The laying in a coffin – a facile metaphor (just as the structure of the coffin is flimsy and makeshift) of the concept of transformation, regeneration – doesn't really lead anywhere. We find ourselves back almost at the starting point. In the next scene a long, very slow zoom frames the painted latex mask (coarsely made, poorly painted, very similar to a carnival mask) that is 'laid' on a metal roof, with a plant sprouting from the eye socket, almost as if it were a bird's nest or a beehive. When the zoom widens to take in an entire portion of the building, we recognise the MARTa Herford Museum.

UNTER FREIEM HIMMEL — An enormous mountain with a squared form and Giotto-like colour (the installation is actually oil paintings built into a three-dimensional canvas) imposes itself on the architectural segmenting of the rooms of the museum (still MARTa Herford). With its alternating rhythmical and volumetric space, a veritable natural landscape is evoked in the museum through artificial and illusionistic forms, that lead the visitor towards a fake forest, a clearing of tree silhouettes painted on the wall, on which hang at their centre, a parade of tempera works on paper from the series *The Trilogy*. On the subject of the constructive relationship between the spatial dimension of the project and the pictorial origins of the images that form the basis of *Unter freiem Himmel* (2009) Carson Chan writes:

'Yves-Alain Bois recounts a similar physics of apprehension in Richard Serra's large sculptural works in his essay *A Picturesque Stroll around Clara-Clara*. He also retells Serra's criticism of many floor-based minimalist sculptures produced in the late 1960s, mainly for their reliance on the floor to provide a canvas-like plane on which the sculpture is pictorially viewed. Serra shunned the role of photographic documentation in large sculptural work (like Land Art), faulting it for providing a "Gestalt reading" that denied the work its temporality and reconstructs it "as the indifferent realization of a composition *a priori*." He advocates instead a sculptural experience established by the multiplicity of views offered by "the dialectic of walking and looking". It is the presence of the body – its senses, its ability to physically remember – that allows this work to resonate with viewers.'⁽¹⁾

PAOLO'S BRAIN — The casting of a skullcap in painted plaster, on which the artist has represented a map of his own brain: words, ideas, guiding intuitions that are an unsystematic 'chart' – a playful series of self-produced and self-managed rules, in the spirit of the 'rampant', 'halved', 'inexistent' heroes of Italo Calvino, that Chiasera interprets in *The Trilogy*: the brain at work under the mask.

What a din! They're destroying the works ...

FORGET THE HEROES — Memory as Raw Material / Forget the Heroes (2008) returns to a criterion of destruction-transformation that emphasises the 'potential' (circular-spiral) nature of the work, entrusted to a malleable memory and perception. A four-channel video shows the destruction and subsequent transformation of four clay sculptures, made by the artist, representing the intellectual heroes of the title: Adam Smith, Le Corbusier, Seymour Cray and Noam Chomsky. The mechanism (also constructed by the artist) used to destroy the sculptures is composed of a black and white checked ramp (like certain of the inclined floors in the watercolours of the *Trilogy* series) topped by a rotating pin. The last element of the installation is an abstract-biomorphic sculpture (that reminds us of the compositions of the Italian sculptor Leonardo Leoncillo: systematic transfer of one personality and style to another). It forms the final shape which is obtained by reusing the

rubble from the previous sculptures. To further underline the *ulterior* change of this impermanent sculpture, it rests on a common pallet, the kind usually used to move art works during phase of installation of a museum exhibition. Raimar Stange has pointed out that with its open concatenation of forms, this project shifts the museum from a definite state to a more ambiguous one: 'The *sacred* space of the museum tends to shed its authority as a temple of sublime and eternal, and becomes more of a workshop and monitor on which we can follow the process of creation, destruction and rebirth.'⁽²⁾

THE ORIGIN OF BLACK BRAIN — Daydreams: Processes 1

Black Brain is a project of three paintings (three different versions of the same subject, corresponding to the depiction of a fantasy landscape) that Chiasera intentionally does not finish, but leaves open to misunderstanding and perplexity: 'I do not possess finished images of the first painting ... *Black Brain* is my brain on vacation. Outside the project that concerned it, beyond the obvious meaning, it is just dream, memory, forgetting ... What's left? A cylinder, the emblem, our talking about it ... And even worse, even more degenerate, the author becomes unrecognisable, the second painting is sent where they make ships and folded up, the third slumps randomly on the wall. Not bad for a daydream, huh?' After having been shown at the 15th Rome Quadriennale 2008, the first version of *Black Brain* was shown at Galleria Massimo Minini inside a reflecting metal cylinder, removing itself from view to regenerate as a memory/oblivion dialectic – as the potential of the idea behind the painting (almost as if it had never been or is yet to be made). The painting is not done and not transmitted, and not even 'explained'. From outside the cylinder you can observe an alien, intangible form, suspended and concealed in its possible becoming, its possible meaning. On a sculpture built with the frame of the canvas, the documentation of the work was originally displayed as it was presented in the catalogue of the Quadrennial. In the last room of the gallery the artist's studio was reconstructed, in which the preparatory drawings for the painting were installed. In this display the painting (which has become memory) is not shown, favouring instead the sharing of its possible sense and the residual components of its process: from painting to sculpture to photographic documentation (by Attilio Maranzano and Agostino Osio).

BLACK HOLE 1 — Black Holes: Processes 2

Black Hole 1 is another painting project based on the interaction between process, final work (seen as the remains and the traces) and documentation. In the artist's words it, 'puts the serial nature of painting into action, the self-nourishment of its conception and the practical realisation of its possible outcome – the monochrome.' Ten paintings were made in succession by Chiasera on the same canvas. The wet paint mixes, permanently modifying the previous image, which then becomes a further image. The result doesn't seem to matter, what counts is the 'hermeneutics of the story', contained and expressed in the action of doing painting, or, of understanding in doing it, when the time has come to stop, because the work is *there*: the canvas is now completely black. Again in this case the artist has decided to conserve and display the intermediate phases as a photographic sign, as an archival document of a cognitive and executive process raised to the status of an integral part of the display and the sense of the work.

BLACK GASH 2 — In *Black Gash II* (2010), the process as a constitutive part of the work in its development and presentation remains fundamental. The viewer is required to contemplate a ruin, a vandalised object or canvas, which is displayed through the sculpture or painting as residue. Architectural fragments become abstract elements, creating

A caption on the wall: 'Read Friedrich Nietzsche, in particular On the Use and Abuse of History for Life (1873–1874)'. No work on the walls ... Another caption: 'The paintings are enclosed in metal cylinders, the only image you can see is your reflected face. Or they lie folded on the floor.'

A 'black brain' in the middle of the museum. Caption: 'The black, the dark, hallucinations from my beyond ...'

In the rooms 'the images ... confer among themselves, consume each other.'

'The track, the demon under the skin.' — 'Architecture in place of cannibals but, in any case, all in ruins ... all that remains is the natural landscape, not to be missed: the three architectures are Hans Poelzig, Walter Gropius and Georges-Henri Pingusson.'

a rusty rigidity in which the romantic vision of the sky enables life once again to prevail over the immobility of dogma. The romantic sky reveals the ruins on which it was built, so remaining corrupted by them; the painting looks like a section of wall, allowing its history to be glimpsed.

ARCHIVIO ZARATHUSTRA — Ruins, Oblivion / *Archivio Zarathustra* (2009) is based on a circular macrostructure that determines a Nietzschean (and thus 'Warburgian') way of working. The archive, devoted to a series of research projects conducted by the artist through

*The works burn, on
a great pyre ...*

the integrated viewpoint of different philosophers, including Deleuze, Bataille, Heidegger, Vattimo and Ferraris, is set up in keeping with Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* (1924–29). It combines a nuclei of

homogeneous images, a comparative selection by the artist, that tends to almost self-destroy due to accumulation and excess. One of the most characteristic recurring features of Chiasera's practice is the production of a coherent congeries of ruins; the contradictory marriage of painstaking research and the futility imposed by the will to destroy (and therefore transform or regenerate) its results: 'Through my work I try to build a shape reflecting upon the processes undergone from significances in the contemporary culture. The process of signification gets through to different levels such as construction, deconstruction, reconstruction. My work presents itself to the audience as fragment and erosion of my cognitive process. In some way I build up ruins, as oblivion of my thought.' (3) This dialectic between dissimilar elements (relic and fetish, melancholy and archaeology, history and poetry) structures, in particular, the project *Archivio Zarathustra*. Constructed according to a Warburgian scheme as an atlas entrusted to fifty slates of images, the archive of the project was destroyed in a fire during a performance action that took place in Frankfurt. The leftovers of the fire were condensed in a geometric structure, shown in a subsequent exhibition at the Jiří Švestka Gallery, Prague, along with video documentation of the fire and the photographic reproduction of all the materials used. The photographs were taken by Serge Domingie, the photographer and archivist of the Uffizi Galleries in Florence, at the exact place where Aby Warburg conducted the research that was to form the basis for the idea of his *Mnemosyne Atlas*. At the entrance to the exhibition a black wall-painting had the word 'oblio' (oblivion) at its centre. Systematically postponing the direct experience of the work (or the very idea of a work to experience), Chiasera uses the archive as his preferred expressive form (at least in the latest projects), interpreting the function of the archive as a meta-process: the process of the constitution of the archive and its analysis.

CONDENSED HEIDEGGER'S HUT — Condensation / 'From the Hütte to the painting of ashes: the modality of painting', or the reconstruction of the interior of a 'Hütte' inside a gallery photographed by the philosopher Wolfgang Welsch – like Chiasera – archaeologist of someone else's archaeology. 'And then the walking stick obtained with the dirt of the exhibition, walking.'

In the project entitled *Condensed Heidegger's Hut* (2009), Chiasera articulates his personal reflection on the theories of the German philosopher Martin Heidegger (1889–1976), in whose most famous book, *Being and Time* (1927), ontology is placed in relation to the passage of time. Again, in this case, Chiasera alters (just as he altered concepts into actions) the immaterial dynamics of theoretical reflection into three-dimensional objects – the pedestals for Welsch's photographs are made out of the destruction of the inner walls of the hut – through a process divided into two acts. Let's read the press release for the exhibition at PSM in Berlin:

Houses reconstructed piece by piece outside the museum (gallery), transported inside the museum (gallery), adapted to the point of shaping the interior of the museum (gallery) into a house: the philosopher's house.

release for the exhibition at PSM in Berlin:

'Looking at the philosopher's own life, Chiasera builds an exterior model of Heidegger's hut in Todtnauberg, where most of his work *Being and Time* was written. This model will be constructed at a vacant lot close to PSM. The interior of the hut will be reflected within the gallery space itself. In the two acts of Chiasera's opening, those present will observe the hut "condense", becoming deconstructed/re-constructed into a new materiality. Berlin-based philosopher Wolfgang Welsch will document the interventions using an analog camera, adding his individual perspectives

on Chiasera's interpretative art. A second series of work by Chiasera, consisting of 12 black-and-white drawings, arises from Heidegger's theory of thinking as a movement, which does not only cover time but distance – as expressed in his work *On the Way to Language* (1959). It is a matter of common knowledge that Heidegger often undertook walks surrounding his hut in Todtnauberg, developing and refining his theories. Chiasera's drawings demonstrate what Heidegger might have observed during his walks. Abstract geometric cut-outs exist in each of the works. These cut-outs refer to the philosopher's thoughts on language as possessing logical gaps, which forced him to invent neologisms in language.'

A collection of errors, made in good faith.

HYBRIS — Analogy, Implosion, Dispersion / In *Hybris* (2009),

presented at Francesca Minini, Chiasera assumes the working mode of the British mathematician and philosopher Charles Babbage to rediscover and re-present the constructive and constitutional errors of Babbage in himself. Babbage explored the possibilities of planning and developing a programmable brass calculator, an idea that arose from observations of the loom designed by Joseph Marie Jacquard and from the possibilities of using the same perforated boards employed in the production of fabrics. Chiasera reprises the potential of Babbage's intuitions and their failures, to create a new instrument with similar yet different functions: an object that amplifies music based on Babbage's calculation system, so reflecting the crossover sought by Babbage between different spheres and techniques: mathematics and weaving.

The machine fills the space around it with a nostalgic melody that evokes the sound of a music box. The piece has been composed by Andrea Portera and performed by the pianist Andrea Lucchesini. Charles Babbage's failed attempt at building a machine for calculation becomes the starting point for Chiasera's imaginative process which creates, out of imperfection and error, a fundamental moment for the development of the project on display. Error is a built-in, generative part of the work; the creative process seems to feed continuously off its very own ruins. It is the imperfection of Babbage's machine, in the artist's project, that forms the basis of his poetic drift.

Again in this case Chiasera accompanies the main work with a series of works that document the process of research and the evolution of the project itself. *La misura dell'errore* is a display case in which a metre of condensed ash and a book containing an archive of projects shows the loss of control that happened during the course of the work: the measure of error, indeed. The exhibition concludes with two small oils on canvas that identify (in a static but pervasive pictorial transfiguration) two persons who were fundamental in Babbage's life and research: Lady Lovelace, credited with being the first computer programmer, and the politician Robert Peel. A 'strange, disturbing hybrid' that corresponds to and reflects the relationship between the artist and his sources.

3 VARIATIONS ON ENZO MARI — In a continuous reference to the perception and the possible realisation on the part of the observer, *3 Variations on Enzo Mari* (2008) is the result of a self-projection, à la Kaspar Hauser, an intuitive reconstruction of the world based on existing visual culture.

The *Box chair* (1975) was publicised in a picture that showed its plain construction and disassembly, as well as the packaging, all at the same time. Starting from this logical scheme, Chiasera destroys the piece of furniture to give it a new shape by spontaneous association – analogy as a form of knowledge, as if potential hypotheses or conclusions could only be drawn from a comparison.

PAY ATTENTION: a viral presence, perhaps a schizophrenic personality, or ... a chimerical creature ... wander FREELY in the museum: 'Signore e Signori, welcome to the home-made hyper-museum of Paolo Chiasera!'

^{1/} Carson Chan, *A Starry Night. Under the Open Sky*, in *Unter freiem Himmel*, exh. cat. MARTa Herford (Bielefeld: Kerber Verlag, 2009), 37.

^{2/} Raimar Stange, *Grand Master Crash*, in *Paolo Chiasera*, exh. cat. MACRO – Museo d'Arte Contemporanea Roma (Milan: Electa, 2008), 61.

^{3/} A comment by Paolo Chiasera, in *biennale*: 2, exh. cat. Thessaloniki Biennale of Contemporary Art (Thessaloniki, 2009), 95.

IMPRESSUM / IMPRINT

Herausgeber / Editors:

Paolo Chiasera, Cordelia Marten

Autoren / Authors

Dieter Roelstraete

Andreas Schlaegel

Andrea Viliani

Lektorat und Korrekterat /

Copyediting and proofreading:

Gavin Everall

Christopher Jenkin-Jones

Cordelia Marten

Übersetzung / Translation:

Stephen Piccolo

Nikolaus G. Schneider

Konzept und Idee / Concept and idea:

Paolo Chiasera, Till Gathmann

Grafische Gestaltung und Satz /

Graphic design and typesetting:

Till Gathmann

Bildbearbeitung / Image editing:

Carsten Humme

Druck / Printing: Messedruck, Leipzig

Buchbinderei / Binding:

Mönch OHG, Leipzig

© 2010 für die abgebildeten Werke, soweit nicht anders angegeben, beim Künstler / for the reproduced works, unless otherwise stated, by the artist

© 2009 argobooks und die Autoren, Übersetzer und Fotografen / and the authors, translators and photographers

Alle Arbeiten Courtesy der Künstler / All works courtesy the artist und / and Francesca Minini, Milano (*Black Hole, Hybris, The Trilogy, Tupac Project*) Galleria Massimo Minini, Brescia (*Archivio Zarathustra, Black Brain, Tupac Project*)

MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna (*The Following Days*) PSM, Berlin (*Black Gash II, Condensed Heidegger's Hut, 3 Variations on Enzo Mari*) MACRO – Museum d'Arte Contemporanea di Roma (*Forget the Heroes*) MARTa Herford (*Unter freiem Himmel*)

Erschienen bei / Published by

✱ argobooks

Choriner Straße 57

10435 Berlin

Deutschland / Germany

Tel. +49 30 41725631

www.argobooks.de

ISBN: 978-3-941560-68-0

Printed in Germany

Abdruck (auch auszugsweise) nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlags. / No reproduction (also in excerpts) without explicit permission by the publisher.

Diese Publikation wurde gefördert durch die Stiftung Kunstfonds mit Mitteln der VG Bild-Kunst. / This publication was made possible with the generous support of Stiftung Kunstfonds through the donations of VG Bild-Kunst.

STIFTUNGKUNSTFONDS

Ermöglicht wurde die Publikation ebenfalls durch die Unterstützung von / The publication has received additional support from

Luca Fontana

Francesca Minini, Milano

Galleria Massimo Minini, Brescia

PSM, Berlin

Marco Domenichini, Bologna

Marianne Zamecznik, Oslo.

Wir möchten uns herzlich bei unseren Freunden und Unterstützern bedanken. / We would like to thank our friends and supporters.