

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Band: - (2004)

Heft: 72: Collaborations Monica Bonvicini, Richard Prince, Urs Fischer

Artikel: Monica Bonvicinis Fetischkunst = Monica Bonvicini's fetish art

Autor: Rebentisch, Juliane / Jenkin-Jones, Christopher

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681188>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

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



MONICA BONVICINI, BLACK, 2002, installation, Aarhus Kunstmuseum, Denmark.

MONICA BONVICINI, BELTED THROUGH, 2003, men's leather belts, diameter ca. 27 1/2" / Lederne Herrengürtel, Durchmesser ca. 70 cm.



M
O
N
I
C
A
B
O
N
V
I
C
I
N
I

Monica Bonvicinis FETISCHkunst

Man will sie wirklich gerne anfassen, besitzen auch. Das feine schwarze Leder liegt schön straff an, sie sind perfekt verschnürt; mit äusserster Sorgfalt ist das gemacht worden. Geil. Erstaunlich, wie gut das funktioniert: die Sexualisierung zum Beispiel eines einfachen Holzhammers mit der Holzhammermethode, durch eine Fetisch-Lederbespannung. Ein typischer Bonvicini-Witz, abgründig in seiner Buchstäblichkeit. Dazu ein paar Thesen:

1 Der Fetischismus ist nach Freud ja bekanntlich die männliche Perversion *par excellence*. Der Fetisch ersetzt den bei der Mutter vermissten Penis. Lässt man die ganze komplizierte Sache mit der Kastrationsdrohung einmal beiseite, so kann man abkürzend sagen, dass der Mann im Fetisch letztlich nichts anderes als den Phallus, das Zeichen männlicher Macht, verehrt. Monica Bonvicinis Fetischwerkzeuge, das wäre eine erste Lesart, karikieren das narzisstische Moment im männlichen Fetischismus, nicht diesen selbst. Sie handeln nämlich ganz offensichtlich nicht vom Penisersatz, sondern von dessen symbolischer

Überhöhung. Entsprechend hat Bonvicini mit den Werkzeugen Objekte ausgewählt, die den Penis des Mannes symbolisch verdoppeln oder verlängern, statt solche, die – wie der Frauenfuss oder -schuh bei Freud – den fehlenden des sogenannten «Weibes» ersetzen. Ersetzt wird der Penis indes hier ebenfalls durch den Phallus. Ein erster Herrenwitz für Feministinnen und Schwule ergibt sich denn auch bereits durch die offensichtliche Diskrepanz zwischen Phallus und Penis. Was vermag schon der echte Bauarbeiter gegen das Versprechen seines in Leder verpackten Schlagbohrers?

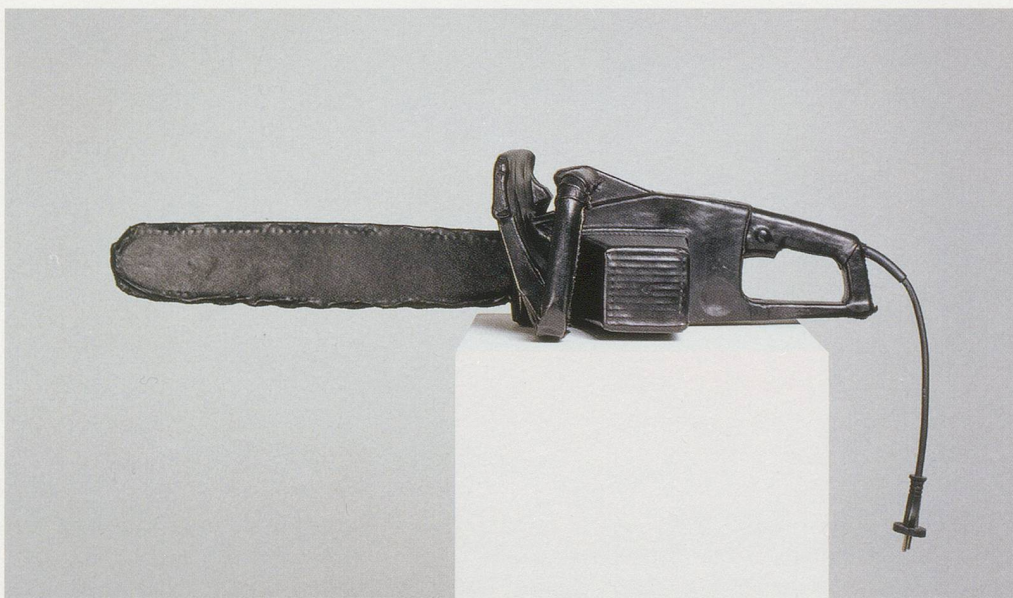
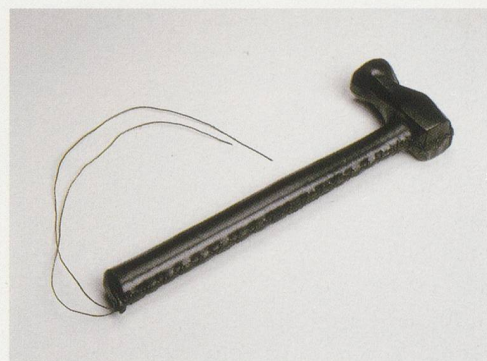
2 Doch gehen die in ihrer Phallizität drastischen Schlagbohrer, Kettensägen, Hämmer und so weiter nicht in der Karikatur männlicher Potenzinszenierungen auf. Sie funktionieren als Lederobjekte zu gut, sind zu ernsthaft sexy, um wirklich in die Welt eines *Tom-of-Finland-Comics* zu passen. Darin liegt übrigens generell der ästhetische Witz von Bonvicinis Witzen: dass sie sich in keiner nahe liegenden Pointe erschöpfen. So wirken einige der Objekte, vor allem die Bohrer-Variationen (BLIND SHOT, 2004), im Kontext ihrer Installation durchaus gewalttätig, bedrohlich geradezu. Wenn man es nur entsprechend hält, kann offenbar jedes Werkzeug zur Waffe wer-

JULIANE REBENTISCH ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Fakultät für Kulturwissenschaften der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder und lebt in Berlin.

den. Andere, vor allem die kleineren Werkzeuge, sehen wiederum gar nicht unbedingt nur phallisch aus. Vielmehr erinnert deren Fetischlook durch die Schnürung auch an Korsetts; sie wirken gleichsam verkleidet und verweisen so überdies auf den Zusammenhang zwischen Fetischismus und Maskerade, der zuweilen unter dem Stichwort eines «weiblichen Fetischismus» diskutiert wurde.¹⁾ Nicht zufällig ist das Leder, das Bonvicini hier verwendet hat, weich wie Handschuhleder; tatsächlich verkehren sich diese Werkzeugobjekte im Prozess der Betrachtung ständig in ihrer sexuellen Konnotation – wie ein Handschuh, den man wendet. Es sind, so gesehen, eigentümlich «queere» Objekte. Das tut ihrem Fetischcharakter keinen Abbruch; nach Freud halten Fetische, die «aus Gegensätzen doppelt geknüpft» wurden, sogar besonders gut.²⁾ Aber sie rücken damit tendenziell auch weiter aus der Reichweite der Freudschen Psychoanalyse hinaus und in die jener Theorien hinein, die – gegen die psychoanalytischen Begriffe von «männlich» und «weiblich» – den Anteil von Maskerade, Performanz und Bedeutungszuschreibung im sozialen Spektakel der fortlaufenden Fabrikation von Geschlechtsidentitäten betonen. Letztlich exponieren aber auch die anderen, grösseren Fetischobjekte den Phallus als Bühnenrequisit, als zu installierendes Ding, das seine Bedeutung durch eine performative

Praxis erhält, in der wir, die interpretierenden Zuschauer, nicht die geringste Rolle spielen.

3 Andererseits funktionieren diese Objekte, ob man sie nun psychoanalytisch oder psychoanalysekritisch wendet, nicht wirklich als sexuelle Fetische; dafür sind sie als Objekte zu ausgedacht, zu sehr Konzeptkunst. Von einem «Mangel an Sinnlichkeit», den man nicht müde wird dieser immer wieder vorzuhalten, kann hier zwar keine Rede sein, doch blendet man in keinem Moment aus, dass der Fetischismus im Medium der Kunst zitiert wird. Es handelt sich deutlich um Kunstfetische, um Fetische zweiter Ordnung. Interessanterweise leitet sich bereits das Wort Fetisch aus dem portugiesischen *feitico* (künstlich, kunstvoll hergestellt) ab, und dieses wie-



Top / Oben: MONICA BONVICINI, LEATHERHAMMER 1, 2004,
leather-covered hammer, 11¹³/₁₆ x 3¹⁵/₁₆” / lederüberzogener
Hammer, 30 x 10 cm.
Bottom / Unten: MONICA BONVICINI, UNTITLED, 2004,
leather-covered chainsaw, 36¹/₄ x 9⁷/₈ x 8⁵/₈” / lederüberzogene
Kettensäge, 92 x 25 x 22 cm.



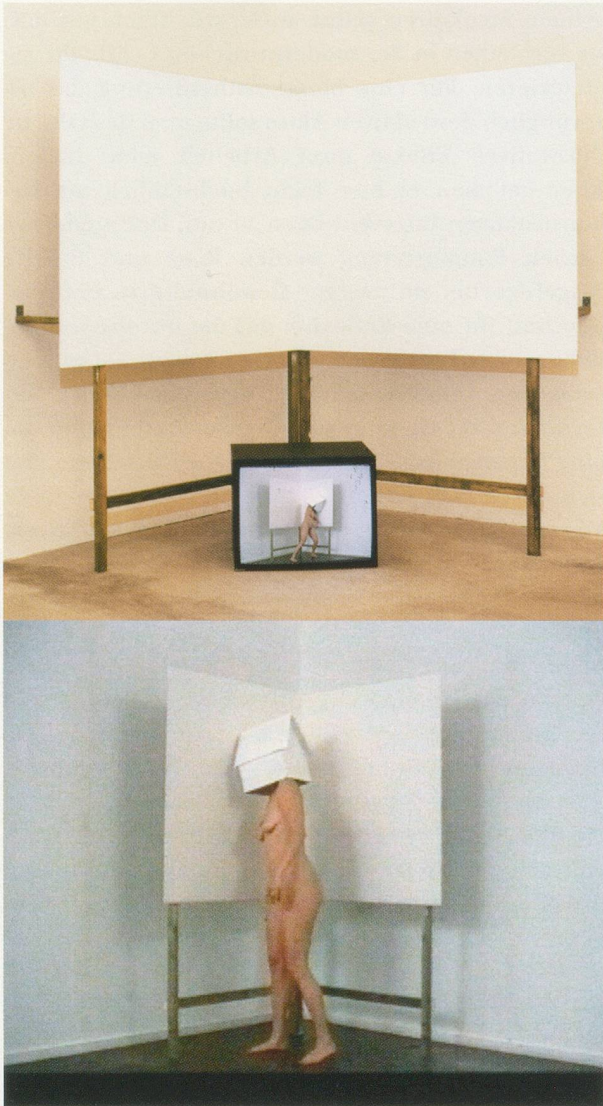
derum aus dem lateinischen *facere* (machen) oder *facticus* (künstlich hergestellt).³⁾ Bonvicinis metafetischistische Objekte verweisen, das wäre eine dritte These, nicht nur auf die performative Herstellung der Geschlechter, sondern auch auf die Herstellung, das Machen von Kunst, und zwar zunächst ihrer eigenen. In diesem Zusammenhang erhält die Fetischisierung von Werkzeugen freilich eine ganz andere Bedeutung. Werkzeuge braucht man wohl generell zur Konstruktion von Kunst an irgendeiner Stelle, insbesondere aber braucht man sie für die Herstellung solcher im weitesten Sinne skulpturalen Werke, wie man sie von dieser Künstlerin kennt. Allerdings kann man Werkzeuge, das zeigt ebenfalls ein Blick auf ihr Œuvre, auch zur Destruktion benutzen. In einer nach einem Ausspruch von Le Corbusier betitelten Installation, I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (Ich glaube an die Haut der Dinge wie an jene der Frauen, 1999), sah es beispielsweise an einigen Stellen aus, als sei jemand mit einem Hammer Amok gelaufen; und zwar, so konnte man meinen, gegen die fetischistische Gleichsetzung der Frau mit dem Ding ebenso wie gegen den latent in den glatten Oberflächen der modernistischen Architektur eingelagerten Heterosexismus. Entsprechend ist auch Glas (der modernistische Baustoff schlechthin) immer wieder ein bevorzugtes Objekt für Bonvicinis gesetzten Vandalismus. Nachdem sie mit dem Hammer bearbeitet worden sind, sehen die Glasflächen bezeichnenderweise oft aus, als habe jemand darauf geschossen. Wenn nun Bonvicini ausgerechnet unter anderem einer Reihe von Hämmern eine Haut aus Leder anlegt, so könnte dies auch als ironisch radikalfeministische Antwort auf den Glaubenssatz von Le Corbusier verstanden werden: Diese Fetische schlagen zurück. (In dieser Vorstellung kehrt auch ein Element von Slapstick oder clownesker Verzweiflungskomik aus Bonvicinis Video HAUSFRAU SWINGING (1997) wieder, für das sie einer ansonsten nackten Darstellerin das Modell eines Einfamilienhauses über den Kopf zog und diese damit wiederholt gegen eine Wand wanken liess.)

4 □ Aber eine solche «feministische» Lesart betonte doch zu sehr das destruktive Moment in Bonvicinis modernismuskritischen Installationen. Offensichtlich geht es ihr nämlich nicht einfach um einen Akt

der Befreiung durch das Kaputtmachen dessen, was kaputt macht. Dafür ist sie selbst zu sehr an den Oberflächen der modernistischen Architektur interessiert, zu sehr davon geprägt, zu sehr Fan davon auch. So sehen ja beispielsweise die mit dem Hammer bearbeiteten Glasflächen mit ihren spinnwebartigen Strukturen selbst ausserordentlich gut aus; sie verbleiben in der modernistischen Logik, die sie attackieren. Für eine blossе Ästhetisierung des ursprünglich destruktiven Aktes sollte man deshalb die dekorativen Effekte ihrer Arbeiten nicht halten. Eher hat man es hier recht buchstäblich mit dekonstruktiven Interventionen zu tun. Der modernistischen Raumordnung werden Risse und Brüche beigefügt, um sie unserer Gewöhnung zu entfremden und für eine Reflexion auf die mit ihr verbundene soziale Praxis freizusetzen, nicht um sie ganz zu verwerfen. Insofern zielt die Destruktion hier gewissermassen auf ein konstruktives Moment: Es geht um eine Distanzierung von den Vorgaben der Väter, um sich deren Welt potenziell neu, anders aneignen zu können. Eben dies ist aber, wenn man es so abstrakt formuliert, ein zentrales Moment in aller künstlerischen Produktion. Bei Bonvicini wird es allerdings explizit thematisch. In gewisser Hinsicht steht sie damit auch in der Tradition jener Künstlerinnen (und es sind vornehmlich Künstlerinnen gewesen), die den Zusammenhang zwischen der sogenannten «Einflussangst»⁴⁾ und dem (männlichen) Mythos von der künstlerischen Originalität aufgedeckt haben. An die Stelle einer verleugnenden Negation des Einflusses von Vorläuferfiguren haben sie die ausgestellte Aneignung von deren Prinzipien gesetzt. Doch lässt bekanntermassen auch die Appropriationskunst ihre Vorlagen nicht intakt – ebenso wenig wie die Ideologie des Originals, die ihnen unterliegt. Negation, das ist Bonvicinis Einsatz, ist somit auch hier die Bedingung der künstlerischen Handlungsfähigkeit; sie ist der Motor auch noch der selbstkritischsten Kreativität. In einer jüngeren Zusammenarbeit mit Sam Durant scheint Bonvicini den für künstlerisches Arbeiten konstitutiven Knoten aus Destruktion und Konstruktion, Determination und Freiheit, Differenz und Wiederholung selbst zu inszenieren. In dem Performance-Video BREAK IT / FIX IT (Machs kaputt / flicks 2003) zerstören die beiden zunächst eine Holz-

Monica Bonvicini

MONICA BONVICINI, HAUSFRAU SWINGING, 1997, drywall panels, impregnated wood, white paint, monitor, color video, 80¹¹/₁₆ x 59 x 17¹/₂". (Top: installation view; bottom: video still) / Rigipsplatten, imprägniertes Holz, weisse Farbe, Monitor, Farbvideo, 205 x 150 x 44,5 cm. (Oben: Installation; unten: Videostill)



skulptur, die – noch ein im doppelten Sinne unheimlich buchstäblicher Witz – aus einem dreidimensionalen Schriftzug des Wortes «ANGST» besteht; hinterher zimmern sie aus deren sinnfälligen Trümmern etwas sehr Ähnliches und doch ganz Anderes: das Wort «FEAR». Werkzeug, um endlich aufs Thema

zurückzukommen, ist in beiden Teilen des Videos im Einsatz. Anders als dieses ist das Fetischwerkzeug hingegen aus solchen praktischen Gebrauchskontexten herausgelöst. Eben deshalb vermag seine Bedeutung auch zwischen destruktiver und konstruktiver Funktion zu changieren. Es wird so, das ist die vierte These, zu etwas wie einem Emblem künstlerischer Produktion überhaupt.

5 Das Ausser-Gebrauch-Sein markiert generell den Gegensatz des Kunstfetischs zum gewöhnlichen Ding. Nirgends könnte das deutlicher werden als am Beispiel von Werkzeug. Werkzeuge sind nämlich das Paradigma für das, was bei Heidegger allgemein «Zeug» heisst: jene alltäglichen Dinge, von denen wir ständig umgeben sind und mit denen wir praktisch umgehen. Das Zeug im Sinne Heideggers ist bestimmt durch das Wozu und Wofür unserer alltäglichen Praxis; es ist dienlich für, brauchbar für, wird verwendet oder benutzt oder gemacht für etwas.⁵⁾ Bonvicinis Fetischobjekte stellen dagegen nichts mehr her. Darin erweisen sie sich auch als weitläufige Verwandte jener kontextfrei inszenierten Werkzeuge, die Walker Evans in einer bekannten Photoserie zu Ausstellungsstücken gemacht hat. (*The Beauties of the Common Tool* / Die Schönheiten des gemeinen Werkzeugs, 1955) Wie bei gewöhnlichen Fetischen ist es nämlich auch im Falle der Kunstfetische gerade ihr Ausser-Gebrauch-Sein, das einer Art von abgründigem Mehrwert stattgibt. Insofern stellen Bonvicinis Fetischwerkzeuge aus, dass die Bewegung der Kunstwerke, wie Derrida einmal gesagt hat, über die Fetischisierung verläuft. Wenn auch nicht eigentlich über diese selbst, so doch über deren Bedingung: die Entfremdung der Dinge aus ihrem gewöhnlichen Gebrauchskontext.⁶⁾ Anders jedoch als echte Fetische sind Bonvicinis Kunstfetische auch kein Mittel mehr zu irgendeinem sexuellen Zweck. Ihr perverser Mehrwert ist derjenige der Kunst: Sie produzieren einen (übrigens auch jede Liste abzählbarer Thesen sprengenden) Exzess möglicher Bedeutungen, gerade weil sie dem Raum der Produktion, dem Raum der Zwecke, enthoben sind.

6 Nun hat der Fetisch, das ist bekannt, auch noch eine weitere theoretische Konnotation. *THE FETISHISM OF COMMODITY* (Der Warenfetischismus, 2002) heisst eine von Bonvicinis neueren Installationen. Im

Blick auf deren S/M-Ästhetik funktioniert der Titel hier zunächst durchaus wieder als Kalauer: So, als sexuellen, hat sich Marx (denn der überlegte sich seine Sache ja vor Freud) den Fetischismus natürlich nicht vorgestellt. Auf den zweiten Blick lässt die Szene jedoch sowohl für eine Kritik an der allgegenwärtigen Fetischisierung der Sexualität in der Warengesellschaft interpretativen Raum als auch für die weniger düstere Einsicht, dass der einzig gangbare und gar nicht mal so unattraktive Ausweg aus diesem Zustand vermutlich eben der sexuelle Fetischismus ist – und nicht die ideologische Rückkehr zu einer vermeintlich ursprünglichen, nicht entfremdeten Sexualität. Jenseits dieses semantischen Feldes und seiner diversen Ausläufer lässt sich der Titel aber, und darum geht es mir hier, auch als Provokation hinsichtlich des unter ihm gezeigten Kunstwerks verstehen. Man kann dies in vielerlei Hinsicht heisse Kunstwerk erwerben; es ist käuflich wie alle Kunst. Aber man wird seiner als Kunst kaum habhaft werden, indem man es besitzt. Denn der eigentümliche Mehrwert, der auch aus Werkzeugen Werke der Kunst zu machen vermag, sitzt nicht verdinglicht in den Objekten selbst (oder in deren kunstvoller Verpackung). Vielmehr erzeugt er sich einzig in den semantisch exzessiven Verstehensvollzügen, zu denen sie uns provozieren. Dies ist schliesslich der skandalöse Witz der Kunst selbst: dass sie zum Besitz, zur geistigen und materiellen Aneignung herausfordert und dass doch das, was sie zur Kunst macht, eben gerade nicht in Form von Erkenntnis oder Konsum angeeignet, sondern nur immer wieder neu erfahren werden kann. Eben deshalb ist Kunst vielleicht der ultimative Fetisch.

1) Vgl. den Sammelband *Weiblichkeit als Maskerade*, hrsg. von Liliane Weissberg, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1994.

2) Sigmund Freud, «Fetischismus», in: ders., *Studienausgabe*, Bd. III, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1975, S. 379–388, hier: S. 387.

3) Vgl. Liliane Weissberg, «Gedanken zur ›Weiblichkeit‹. Eine Einführung», in: *Weiblichkeit als Maskerade*, vgl. Anm. 1, S. 14.

4) Vgl. Harold Bloom, *Einflussangst. Eine Theorie der Dichtung*, Verlag Stroemfeld Roter Stern, Frankfurt am Main/Basel 1995.

5) Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer Verlag, Tübingen 1957, S. 68 ff.

6) Vgl. Jacques Derrida, «Restitutionen. Von der Wahrheit nach Mass», in: ders., *Die Wahrheit in der Malerei*, Passagen Verlag, Wien 1992, S. 301–442, hier: S. 401.

MONICA BONVICINI, *BLIND SHOT*, 2004, installation view with *CAGED TOOLS* Nos. 1, 2, 3, and 4; metal grids, power tools (hammer drill, stone saw, mixer, and chain saw), black leather, black leather belts, brick bases, $94\frac{1}{2} \times 39\frac{7}{16} \times 39\frac{7}{16}$ ” each / Ansicht der *EINGESPERRTEN WERKZEUGE* Nr. 1, 2, 3 und 4; Gitter, Elektrowerkzeuge (Schlagbohrer, Steinsäge, Mixer und Kettensäge), schwarzes Leder, schwarze Ledergurte, gemauerte Backsteinsockel, je $240 \times 100 \times 100$ cm.



Monica Bonvicini's FETISH art

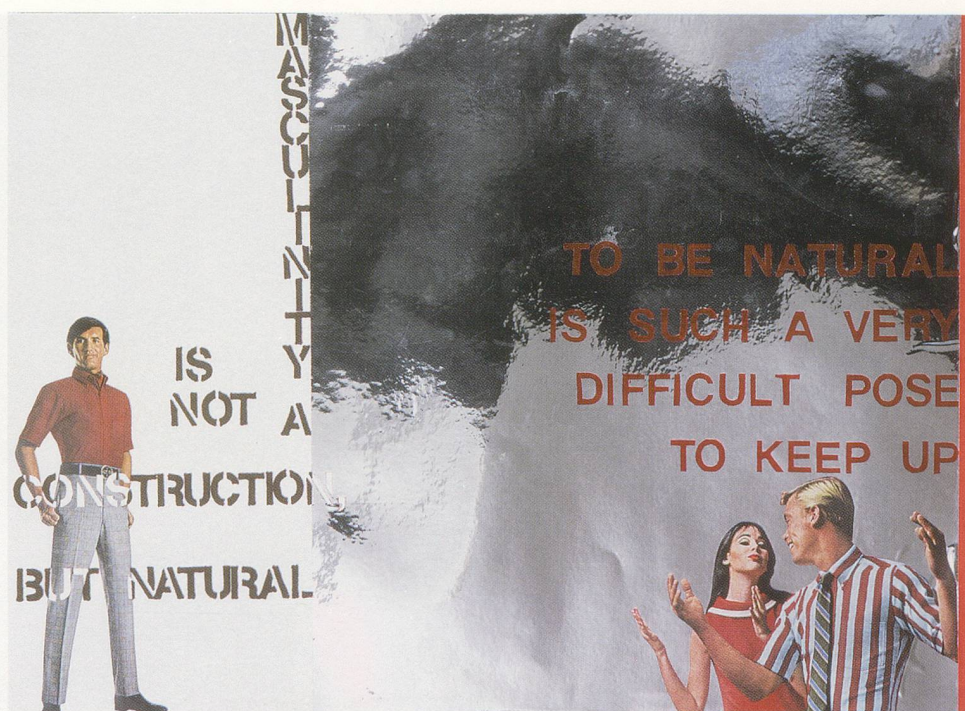
One would really like to touch them, and own them too. Covered in a snug-fitting sheath of smooth black leather and laced up perfectly, they have been made with infinite care. Hot. It's amazing how well it works, the sledgehammer tactic of a fetishistic leather skin sexualizing (for instance) a common mallet. It is a typical Bonvicini joke, limit-defying in its literalness. Here are a few exploratory theses.

1 As we know since Freud, fetishism is the male perversion par excellence. The fetish replaces the mother's absent penis. Leaving aside the tangled issue of the castration threat, what a man ultimately idolizes in the fetish, elliptically speaking, is simply the phallus, the symbol of male strength and power. Hence, Monica Bonvicini's fetish tools could be read as a caricature of male fetishism's narcissistic moment, not male fetishism itself; for these works are not about replacing the penis but about its symbolic enhancement. Correspondingly, Bonvicini's chosen objects are all tools that symbolically reduplicate or elongate the male penis, and not those—such as a woman's foot or shoe—that replace the penis that “woman” lacks. Here, too, the phallus replaces the penis, and a good chauvinist joke for feminists and gays might start with this obvious distinction between phallus and penis: What's a real-life construction

JULIANE REBENTISCH is research associate at the Faculty of Cultural Sciences, European University Viadrina, Frankfurt (Oder), and lives in Berlin.

worker compared to the promise of his leather-sheathed percussion drill?

2 But the drastically phallic percussion drills, chain saws, hammers, and so on do not simply caricature displays of male potency. They are far too good as leather objects, far too sexy to belong to a Tom of Finland comic world. And this is the general aesthetic humor of Bonvicini's jokes: they go beyond any ready-to-hand punch line. In their respective installations, some of the objects, especially the drill variations (BLIND SHOT, 2004), seem downright violent, even menacing. Evidently every tool can become a weapon, depending on how one holds it. Other objects, in particular the smaller implements, don't necessarily look only phallic. The fetish look of their lacing is reminiscent of a corset; they seem to be costumed. Thus they also bring out the link between fetishism and masquerade sometimes referred to as “female fetishism.”¹⁾ It is no accident that the leather Bonvicini uses in these pieces is as supple as glove leather. While viewing her tool-objects, we find their sexual connotation constantly alternating—like a glove being turned inside out. They are, in this light, curiously queer objects. Not that this diminishes their fetish character. According to Freud, fetishes that are “constructed out of two opposing ideas” are “capable of great tenacity.”²⁾ But that interpretation does tend to remove them from the reach of Freudian psychoanalysis with its emphasis on the male/female dichotomy, and instead stresses the role



MONICA BONVICINI, *ETERNAL*, 2000, drawing
 from the eponymous series, 24 3/8 x 32 1/4" /
 Zeichnung aus der gleichnamigen Serie, 62 x 82 cm.

of masquerade, performance, and meaning ascription in the social spectacle of ongoing gender identity construction. Ultimately, however, even the other, bigger fetish objects present the phallus as a stage prop, as an object in need of installation whose significance depends on a performative praxis where we, the interpreting viewers, play no role at all.

3 On the other hand, whether understood as espousing or eschewing psychoanalysis, Bonvicini's objects don't really function as sexual fetishes. They are too constructed as objects, ostensibly existing as Conceptual Art. True, the lack of sensuality, which people never tire of laying at Conceptual Art's door, is not in evidence here. But not for a moment does one forget that fetishism is being cited through the medium of art. These are clearly art fetishes; they are fetishes once removed. Interestingly enough, the word "fetish" derives from the Portuguese *feitiço* (artificial, made artfully), which itself comes from the Latin *facere* (to make) or *facticius* (made artificially).³⁾ Bonvicini's meta-fetishistic objects—my third thesis—refer not only to the performative construction of gender, but also to the construction, the

making, of art, first and foremost her own. In this context, of course, the fetishization of tools assumes a very different meaning. Tools are generally required for the construction of art, and, in particular, for the production of such broadly speaking sculptural works as this artist produces. As a glance at her oeuvre confirms, though, tools can also be used to destroy. Various points of her installation titled after Le Corbusier's dictum I BELIEVE IN THE SKIN OF THINGS AS IN THAT OF WOMEN (1999) look as if someone had run amok with a hammer. This amounts to a protest as much against, one might suspect, the fetishizing identification of woman with thing, as against the heterosexism latent in modernist architecture's sleek surfaces. Not surprisingly, glass, the modernist building material par excellence, is a frequent target of Bonvicini's tempered vandalism. After being worked over with a hammer the glass surfaces often look as if someone had shot at them. And when Bonvicini fits a leather skin on hammers, of all things, one might see this as an ironic, radical feminist reply to Le Corbusier's credo: these fetishes strike back. (This interpretation con-



tains an element of the slapstick or zany black comedy of Bonvicini's video *HAUSFRAU SWINGING* (1997), in which a nude woman with a cardboard house pulled over her head repeatedly bangs her head and house against a wall.)

However, such a "feminist" reading overemphasizes the destructive moment in Bonvicini's modernist-critical installations. Clearly the liberating act of wrecking what itself wrecks is not her sole aim. She is much too interested in, influenced by, and, in fact, enamored of modernist architecture and its surfaces. After all, her vandalized glass surfaces with their cobweb-like reticulations are vastly appealing and they remain within the modernist logic which they attack. Not that one should therefore see such decorative effects in her work as a mere aestheticization of the original destructive act: her deconstructive interventions are extremely literal. Cracks and fractures inflicted on the modernist spatial order do not subvert it, but rather defamiliarize it so that we can consider the social praxis in which it is embedded. Destruction therefore has constructive consequences: This enables the canonical forms to become alienated in order to appropriate their progenitors' world in potentially new, different ways. That approach, when formulated in such abstract terms, is central to all artistic production. However, Bonvicini thematizes it explicitly. In some sense this also places her in that tradition of women artists (for they are primarily women artists) who have exposed the link between the "anxiety of influence"⁴ and the (male) myth of artistic originality. Instead of negating their precursors' influence by denial, they overtly appropriate their principles—though we all know that not even Appropriation Art leaves its materials intact, any more than it does the underlying ideology. Negation, for Bonvicini, is here the precondition of artistic activity. It drives even the most self-critical creativity. In a recent collaboration with Sam Durant, Bonvicini seems to be acting out this very nexus—destruction/construction, constraint/freedom, difference/

MONICA BONVICINI, *THE FETISHISM OF COMMODITY*, 2002, galvanized steel, leather, chains, Plexiglas, latex, 81 7/8 x 196 7/8 x 174 7/8" / verstärkter Stahl, Leder, Ketten, Plexiglas, Latex, ca. 208 x 500 x 444 cm.

repetition—at the heart of artistic work. In the performance video *BREAK IT / FIX IT* (2003) the two artists first shatter a wooden sculpture—profoundly uncanny in its form as a literally double joke—consisting of a three-dimensional model of the word “angst,” only to reassemble its pieces to form something very similar but entirely different: the word “fear.” Tools, to come back to the point at last, are used in both parts of the video. But being fetish tools, they have been detached from their practical, utilitarian contexts. It is in virtue of this that they can oscillate between destructive and constructive connotations. The fetish tool—this is the fourth thesis—becomes almost emblematic of artistic production per se.

5 What in general distinguishes the art fetish from ordinary objects is that it exists outside the sphere of use. This is especially clear in the case of tools. Tools are the paradigm of what Heidegger refers to generically as “equipment” (*Zeug*), the everyday objects that are constantly around us and that we put to various uses. Equipment, in Heidegger’s sense, is defined by the aims and ends of everyday practical concerns. Equipment is serviceable for or useful for; it is employed or used or made for something.⁵ But Bonvicini’s fetish objects produce nothing. As such they can be seen as distant relatives of the tools Walker Evans detached from their surroundings and staged as exhibits in his well-known portfolio *The Beauties of the Common Tool* (1955). Like ordinary fetishes, the art fetish does not inhabit the sphere of use, which confers on it a kind of boundless surplus value. To this extent Bonvicini’s fetish tools illustrate that the movement of works of art, as Derrida once put it, proceeds via fetishization—not necessarily fetishization itself, but the premise upon which it is based, namely the alienation of things from their regular utilitarian contexts.⁶ Unlike genuine fetishes, however, those made by Bonvicini are no longer means toward a sexual end. Their perverse surplus value is that of art. They generate an excess of possible meanings—even more than covered by any number of theses—precisely because they exist outside the spheres of production and of ends.

6 Fetishism has a further and familiar theoretical connotation. *THE FETISHISM OF COMMODITY* (2002)

is the title of one of Bonvicini’s more recent installations. Given the S/M aesthetic of the installation, its title seems at first like another rather corny joke: Marx was around long before Freud and obviously didn’t envisage fetishism in this, sexual, sense. Upon closer examination, one soon realizes that the piece can be read not only as a critique of the ubiquitous fetishization of sexuality in our consumer society but that there is also room for an interpretation not quite so bleak, namely that the only possible (and not entirely unattractive) way out of the situation is probably sexual fetishism itself rather than an ideological return to some supposedly primordial, unalienated sexuality. But aside from this semantic field and its outposts—and this is what interests me here—the title is also a provocation, given the work of art that it names. The work—a hot piece in many ways—can be acquired. Like all art, it can be bought. But owning it will hardly help one to possess it as art. For the surplus value that can turn tools into works of art does not exist reified in things themselves (or in their artistic packaging). On the contrary, it comes into being only because the work of art provokes semantic and hermeneutic excess. This, ultimately, is the scandalous joke of all art. It makes one want to possess it, to appropriate it intellectually and materially; and yet the very quality that makes art cannot be appropriated, either as knowledge or as a commodity, but only experienced over and over again in new ways. Precisely this makes art perhaps the ultimate fetish.

(Translation: Christopher Jenkin-Jones)

1) See *Weiblichkeit als Maskerade*, ed. Liliane Weissberg (Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1994).

2) Sigmund Freud, “Fetishism,” *Int. J. Psychoanal.*, 9 (1928), pp. 161ff, trans. Joan Riviere. (A different translation of the article is reprinted in the standard edition of Sigmund Freud’s *Psychological Works*, Vol. 21.)

3) See Liliane Weissberg, “Gedanken zur ‘Weiblichkeit’: Eine Einführung,” in op. cit. note 1, p. 14.

4) See Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press Inc., 1997).

5) See Martin Heidegger, *Being and Time*, trans. J. Macquarrie and E. Robinson (Oxford: Blackwell, 1967), pp. 99–100.

6) See Jacques Derrida, *The Truth in Painting*, trans. G. Bennington and I. McLeod (Chicago: University of Chicago Press, 1987), p. 332.



MONICA BONVICINI, SHOTGUN, 2003, multi-channel DVD projection, loop of 10 min. 29 sec.,
sound, installation view, Tramway, Glasgow, dimensions variable /
Mehrkanal-DVD-Projektion, Endlosschleife von 10 Min. 29 Sek., Ton, Grösse der Installation variabel.