

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 55: Collaborations Andreas Slominski, Edward Ruscha, Sam Taylor-Wood

Artikel: Andreas Slominski : Mäusedome am Rande des Anthropozentrums = mouse domes at the periphery of peopledom

Autor: Frey, Patrick / Elliott, Fiona

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680116>

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: 04.04.2025

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

Mäusedome am Rande

PATRICK FREY

So wie auch bei seiner neuesten, bisher grössten Falle, der VOGELFANGSTATION (1998/99), sind bei Andreas Slominski immer wieder Dinge und Materialien in Verbindung zu sehen, über denen ein Hauch von Natursehnsucht zu schweben scheint, gemischt mit einer Prise handwerklicher, oder jedenfalls ländlich-ökologischer Low-Tech-Nostalgie: grüne Netze, Äste und Zweige, graubraune Altholzbretter, verzinktes Eisenblech, Schnüre.

Natürlich trägt der Schein, das Verhältnis zur Natur und zum Naturnahen ist selbst bei der hyperökologisch anmutenden BIRKHUHNFALLE (1998) mit ihren Strohbällen und ihren Röhren aus Weidengeflecht ein rein utilitaristisches: Die ländlichen Materialien und der natürliche Look sind ein Mittel zum Zweck, die Ökologie ist im Grunde fallenstellerische Ökonomie. Denn wenn hier etwas nach Natur aussieht oder riecht, dann geht es um eine spezielle Erscheinungsform des Mimetischen. In Anlehnung an einen Ausdruck aus der Fauna könnte man von Mimikry sprechen, allerdings geht es hier um so etwas wie simulierte Mimikry, um eine doppelte Täuschung also, und dieses doppelte Täuschungsmanöver gehört wesentlich zum Fallenhaften der Konzeption, nicht bloss des Künstlers Slominski, sondern jedes realen Fallenerfinders und Fallen(her-)stellers. Um in der natürlichen Umgebung des zu fangenden Tieres nicht aufzufallen müssen viele der Fallen mit Versatzstücken des Naturhaften hergestellt werden. Beim Erfinden, Konzipieren und Fertigen von Fallen geht jeder Fallensteller bereits mit

Kunst und Künstlichkeit um, mit künstlichen Materialien und Gestaltung – allerdings auf einer für uns scheinbar simplen und armseligen mimetischen Ebene, denn beim realen Fallenstellen müssen nicht Menschen mimetisch getäuscht, geködert und gelockt werden, sondern Tiere mit ziemlich einfachen «Suchbildern». Zum Beispiel schreckhafte Vögel, die vor dem Klappern farbiger Büchsen unter die Zweige von dekorativ aufgereihten künstlichen Bäumchen – und damit unter das zuklappende Netz – flüchten sollen, oder ein Fuchs, der mehr seiner Nase als dem Auge vertraut und dessen vom betörenden Geruch des Köders übertölpelte Schlaueheit nicht ausreicht die hochgradige Künstlichkeit der aus Plastikröhren labyrinthisch montierten FUCHSFALLE (1998) und damit das gefährliche Wesen jeder Falle, ihre Falschheit nämlich, und, darin verborgen, die fallenhafte Ausweglosigkeit zu erkennen.

Bei der VOGELFALLE (1996/97) besteht die Tarnung des Vogelfängers, der die Schnürzüge bedienen muss um eine der vier Fallen auszulösen, aus einem kleinen Unterstand aus Draht und Jutesäcken, der sehr schematisch, aber gerade dadurch auch regressiv-rührend, an die Gestalt eines Pferdes erinnert, ein grosses Kinderspielzeug, das komisch ist und brutal, wenn man sich vorzustellen versucht, ob Vögel beim Anblick dieser Maskerade tatsächlich «denken» würden: «O wie ruhig steht da ein hellbraunes Pferd neben dem Wasserschälchen und den köstlichen Sonnenblumenkernen und Hanfsamen...»; und ob diese hungrigen Vogel-Bewusstseine die Schnürzüge einfach gar nicht sehen würden, und auch nicht, dass das Pferd ein viereckiges Jutezelt ohne Beine ist und dass auf dem Pferd

PATRICK FREY ist Kabarettist, Kunstkritiker und Verleger. Er lebt in Zürich.

des Anthropozentrums

geschrieben steht, dass die Kaffeebohnen darin aus Nicaragua stammen. Die Frage wäre dann, ob dies also keineswegs nur eine unbeholfene unfreiwillig komische Pferdedarstellung sein könnte, sondern im Gegenteil ein perfektes Kunst-Pferd, eine absolut perfekte Pferde-Simulation für Kohlmeisen und Grünfinken, so vollendet, dass kein Vogel je auf die Idee käme einfach mal kurz um die Pferde-Attrappe herumzufliegen um die Hohlheit des Pferdeleibes zu bemerken und in sein Inneres zu spähen, das leer ist, bis auf die Schnürzüge und eine leere Mineralwascherkiste aus blauem Plastik als Sitz für den Fallensteller.

Bezeichnenderweise gilt das Interesse des Bildhauers Slominski von Anfang an keineswegs der künstlerisch höchst verlockenden Aura einer im Gebrauch befindlichen Falle. Während er bereits ab 1986 in der Regel keine authentischen Fallen mehr als solche ausstellt, sondern diese sammelt und dann für seine Ausstellungen exakt nachbaut, oder nach



ANDREAS SLOMINSKI, MAUSEFALLE, 1998,
Kunstmuseum Winterthur, ca. 42 x 22 x 50 cm /
MOUSETRAP, ca. 16½ x 8¼/16 x 19¼/16".

alten Plänen und Abbildungen rekonstruiert, sind die allerersten seiner Kunst-Fallen von 1984/85 zwar tatsächlich *objets trouvés*, aber auch diese findet er nicht etwa als gebrauchte Fallen im Keller oder im Wald, auratisch aufgeladen vom Drama des Realen, von verzweifelten Befreiungskämpfen, von Blut, Haar, Federn und anderen, im Beuys'schen Sinne «natürlichen» Spuren und Zeichen, sondern als brandneue Fallen auf dem Regal eines Metallwarengeschäftes.

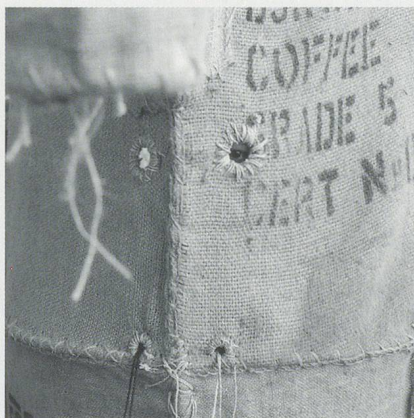
Beim Transfer in die Räume der Kunst interessiert ihn allein die radikal verschärfte Funktionalität, und einen Teil dieser gewissermassen existenziellen Funktionalität der Fallen-Objekte bildet eben ihre ganz spezifische, auf Täuschung ausgerichtete Künst-

ANDREAS SLOMINSKI, VOGELHERD, 1996-98,

Ausschnitt: Pferdehütte / FOWLING FLOOR,

detail: horse-shaped shelter.

(PHOTO: ALEXANDER TROEHLER, ZÜRICH)





lichkeit. Darin liegt die Virtuosität und die Brisanz des Stominskischen Konzeptes: erkannt zu haben, dass hier, auf einer ebenso paradigmatischen wie fatalen Schnittstelle zwischen Technik und Natur beziehungsweise zwischen Mensch und Tier, eine Klasse von Gegenständen zu finden ist, die bereits vor jedem Zugriff eines Objektkünstlers nicht etwa nur eine kunsthandwerklich reizvolle – diese soll hier nicht interessieren –, sondern eine spezifisch künstlerische Qualität aufweisen.

Mit mimetischen oder apparatischen Mitteln treten Fallen ein Spiel mit Tricks und Täuschung, dessen mögliche zeichenhafte oder skulpturale Schönheit vom Wesentlichen – der gefährlichen Wahrheit – nie getrennt in Erscheinung tritt, sei es, indem die gestalthafte oder prozessuale Schönheit einer Falle die Gefahr unmittelbar offenbart, oder dass sie das Wesentliche in ihrem Innersten verbirgt, dort, wo der Köder gelegt wird.

Die WÜHLMAUSFALLE (1984/85), eine graziose Figurine, ist die Gestalt gewordene Mäusephobie, die Schreckhaftigkeit selbst auf vier wie hysterisch gespreizten Beinen aus Stahlendraht, die beim Zuspinnen elegant und effizient, begleitet von einem hässlichen metallischen Klang, die zarten Nackenwirbel der Mäusekörperchen zertrümmern werden.

Skulptural oder gleichsam architektonisch von grossem Reiz ist auch die FALLE von 1984/85, eine auf flachem achteckigem Holzsockel errichtete freitragende Kuppel aus Eisendraht, deren – seitlich und im Scheitelpunkt des Kuppelbaus – ästhetisch perfekt angebrachte Eingänge natürlich keine Mauselöcher, sondern in Wahrheit diese Drahttrichter sind, durch die es kein Entkommen aus dem Mäuse-dom mehr gibt.

Im Hintergrund: ANDREAS SLOMINSKI, VOGELHERD, 1996–98 (Ausschnitt: Pferdekütte), Jute, Metall, Kunststoff, Netz, Karton, Schnur, Tränken, Köder, 165 x 965 x 239 cm. Vorne: HUNDEFALLE, 1998, Holz, Metall, Draht, Kunststoff, Köder, 174 x 402 x 167 cm. Ausstellung Kunsthalle Zürich /

In the background: FOWLING FLOOR (detail: horse-shaped shelter), burlap, metal, plastic, net, cardboard, string, water bowls, bait, 65 x 380 x 94". In front: DOG TRAP, wood, metal, wire, plastic, bait, 68½ x 158½ x 65½". (PHOTO: ALEXANDER TROEHLER)

Sieht die Hausmaus die unnatürlich zentralsymmetrische Gestalt der kleinen Drahtkuppel oder die sich ungewohnt verengende Perspektive der Eingangstrichter? Wird die Wühlmaus an dem grauen Metallding, das eines Tages unmittelbar vor ihrem Mauseloch steht, die anorektische Grazie der Überspanntheit, die ästhetische Immanenz schreckhaft-hysterischen Zuschnappens bemerken? Oder sogar eine Art von Gefallen daran finden und vor lauter Gefallen die Falle nicht mehr sehen?

Das sind zwar etwas merkwürdige, aber keineswegs unsinnige Fragen, denn genau hier liegt das Paradoxe und Faszinierende am fallenstellerischen Dispositiv: Fallen sind zwar so etwas wie früheste Ingenieurskunst, doch weder der technische Erfindungsreichtum noch die wirkungsästhetischen Manipulationen scheinen wirklich auf Menschen oder gar auf die kleine Zielgruppe der Kunstkonsumenten und -konsumentinnen ausgerichtet zu sein. In dieser Hinsicht sind die Gestaltungskriterien einer Falle auch nicht mit den künstlerischen (Neben-)Absichten zum Beispiel beim Bau einer Brücke zu vergleichen. Die dekorative Grazie der «falschen» Bäumchen bei der VOGELFANGSTATION (1998/99) ist ganz und gar nicht dasselbe wie zum Beispiel die dekorativen allegorischen Gravuren von Blättern und Ranken auf dem Schaft eines Jagdgewehrs.

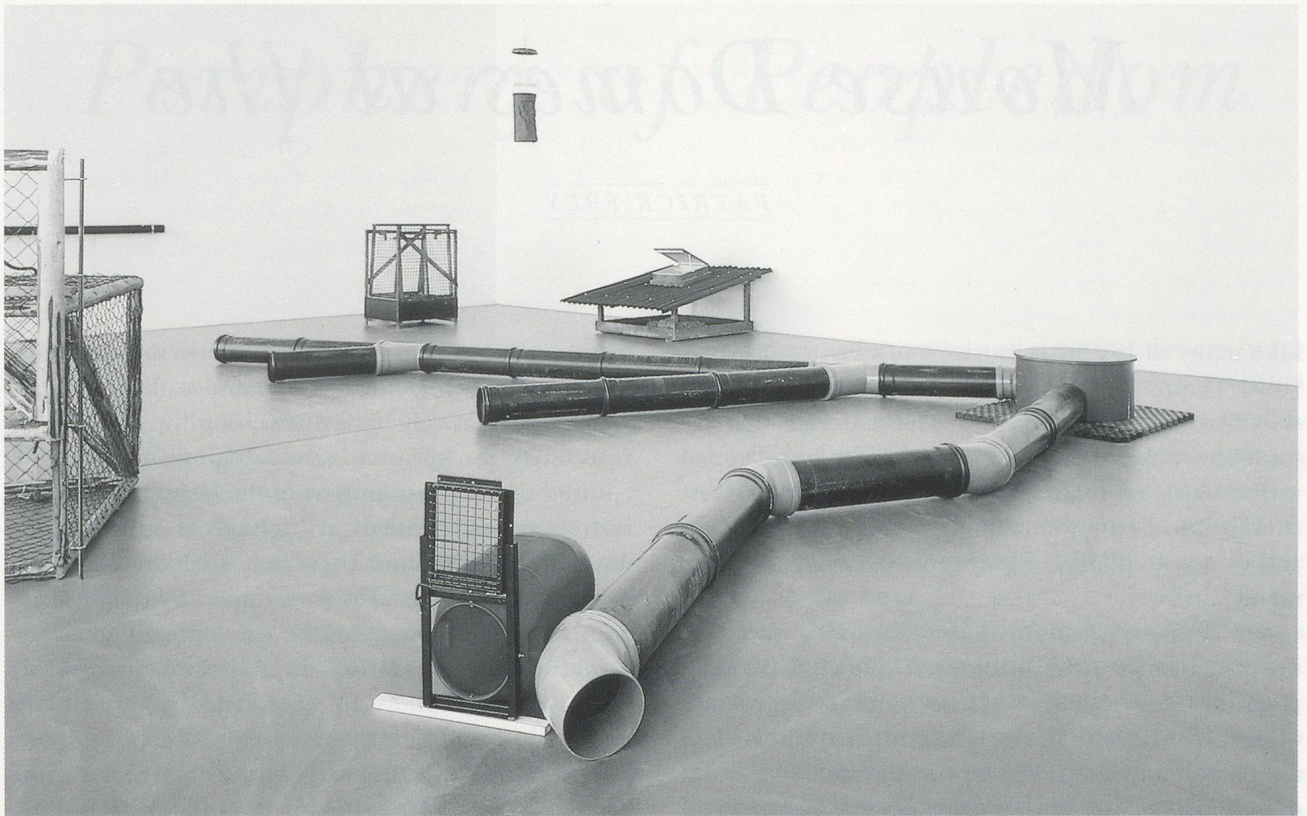
Auch wenn wir mit anthropozentrischer Arroganz im Innersten immer noch überzeugt sind, dass Tiere kein Wissen um den eigenen Tod und deshalb auch kein Bewusstsein von Kunst haben können, findet im Laufe der Betrachtung der für die Kunst rekonstruierten und funktionierenden «Fallen» von Andreas Slominski eine Offenbarung statt: Alles, was an diesen Dingen künstlerischen Charakter hat, geht uns ursprünglich und eigentlich gar nichts an. Alles Wesentliche an Fallen ist für ihr jeweiliges Beutetier gemacht, insgesamt und in jedem Detail, die anderen Kriterien ihrer Beschaffenheit sind sekundär.

Und so stehen wir beim Anblick der Slominski-Fallen irgendwann im Laufe der Betrachtung plötzlich vor seltsamen, uns sehr fremden Gegenständen, und zwar fremd in künstlerischer Hinsicht. Das wirklich Fremde und Seltsame an ihnen ist ihre immer gespannte, immer gefährlich einladende Schönheit, die nicht wirklich für unser synästhetisches Erfah-

rungssystem bestimmt zu sein scheint, sondern auf die sensorischen Kriterien von Ratten, Birkhühnern oder roten Wegschnecken (und deren Überlistung) hin konzipiert wurde.

Im Grunde ist es, als stünden wir rituellen Gegenständen, Vorrichtungen oder Installationen eines Stammes gegenüber, von dem uns nicht nur diese Rituale und überhaupt das gesamte Glaubens- und Sinnsystem, sondern nahezu alles fremd und unbekannt wäre, was über Morphologie, Anatomie und etwas Verhalten hinausginge. Vom synästhetischen Erfahrungssystem einer roten häuschenlosen Wegschnecke haben wir absolut keine Ahnung, geschweige denn von ihrem ästhetischen Bewusstsein. Wir kennen zwar ein paar Bilder kopulierender Schnecken und in sensomotorischer Hinsicht wissen wir, dass sie sich auf einer selbstproduzierten Schleimspur fortbewegen. Was sie bei all dem empfinden, wissen wir nicht. Das In-der-Welt-Sein einer roten Wegschnecke ist uns ein vollkommenes Rätsel.

Die FANGGRINNE FÜR SCHNECKEN (1998), die Slominski im selben Jahr in der Kunsthalle Zürich installierte, ist auf den ersten Blick eine flache minimalistische Skulptur. Ein vollkommen unauffällig in die Raumecke platziertes, längsrechteckiges Boden-Wand-Stück, aus grünlichen, diskret auf Nauman verweisenden Fiberglasprofilen, die als flache Rampe zu einer Längsrinne hinaufführen. Auf der Rampe ist das Fiberglas stark gekörnt, innen in der Rinne spiegelglatt. Auf der Rampe sollen die roten Wegschnecken vermutlich gut vorankommen um dann in der Rinne, in der sich wahrscheinlich das Regenwasser sammeln wird, die Kontrolle über ihre Schleimspur zu verlieren und derart zu enden. Oder wird die dreissig Zentimeter weite Reise über die rauh gekörnte Rampe vielleicht zur Tortur, unternommen nur wegen des Dufts von Wasser in der lockenden Rinne, eine Foltertour, die nur von ganz wenigen der roten Wegschnecken überhaupt überstanden werden wird, jenen Glücklichen, die dann zur Belohnung ihre letzten Minuten auf der wohlthuend glatten, feuchten Oberfläche verbringen dürfen, wobei sie die tief im Glanz lauende Gefährlichkeit erst erkennen werden, wenn es bereits zu spät sein wird? So, wie es für den menschlichen Betrachter an dieser Stelle der Betrachtung längst zu spät ist,



sich verflüchtigende Begrifflichkeiten wie «minimalistisch» oder «auf Nauman verweisend» wieder dingfest und sinnvoll zu machen, was je nach (Kunst-)Psyche oder bildungskapitalistischem Wertesystem des Betrachters zu verstörender Irritation oder grosser Erleichterung führen kann.

Die im reinen Funktionieren versteckte Schönheit von Slominskis Fallen-Skulpturen entfaltet sich erst so richtig beim Erkennen der Komplikation, mit der die reine Funktionalität erst wirklich formbildend, beziehungsweise signifikant wird. Und weil die Wege der Komplikation uns so fremd und geheimnisvoll erscheinen, ist da zugleich so etwas wie eine genuine Art-Brut-Qualität zu finden, etwas Primäres, frei von Naivität, voll Bewusstheit und mitten im Zentrum der Gegenwartskunst.

In den grossen Komplikationen von Slominskis «Fallen» finden wir also einen ganz neuen und

ANDREAS SLOMINSKI, FUCHSFALLE, 1998, Kunststoff, Metall, Spreu, Lockstoff, Köder, Installation in der Kunsthalle Zürich, 71 x 874 x 662 cm (im Vordergrund) / FOX TRAP, plastic, metal, straw, scent lure, bait, 28 x 344 x 260 $\frac{7}{8}$ " (in front).

genuinen Ausdruck jener vom künstlerischen Autoren-Subjekt befreiten Gelassenheit, jener bewusst inszenierten, vollkommenen Absichtslosigkeit, von der die Autoren der modernen Kunst immer wieder träumten und an der sie sich müde vom Ichsein, erschöpft vom autoritären Selbst immer wieder versuchen. Es malt. Oder: Höhere Wesen befehlen. Bei Slominski, dessen Arbeiten uns enthüllen, auf welche hochkomplizierte und zugleich skandalös einfache Art ein Werk mit seinem Adressaten in Bezug gesetzt werden kann, liegt die Brisanz der künstlerischen Absichtslosigkeit in der klaren Absicht des Fallensellers.

Mouse Domes at the

PATRICK FREY

Like many of his other works, *VOGELFANGSTATION* (Bird Trapping Station, 1998/99), Andreas Slominski's most recent, largest trap, uses materials that are somehow imbued with a longing for nature mixed with a dash of craft-daft nostalgia, or at the least rural, ecological low-tech kind: green nets, branches and twigs, old planks of gray-brown wood, galvanized metal, cords.

Of course appearances are deceptive. Even in the apparently hyper-ecological *BIRKHUHNFALLE* (Grouse Trap, 1998), with its bales of straw and wicker-work tubes, the relationship to nature and all things natural is purely utilitarian: The rural materials and the natural look are the means to an end. The trappings of ecology are no more than economy. For whenever anything here reeks of nature, as it were, we are in fact dealing with a special kind of mimesis. To use a term from the animal kingdom one might even describe it as mimicry, albeit a kind of simulated mimicry, that is to say a double deception—and this double deception manoeuvre is at the heart of the trap-like quality of the overall concept, not only as conceived by the artist Slominski but also by the real-life deviser, maker, and setter of the trap. To avoid attracting the attention of the prey in its natural surroundings, traps often have to be disguised with natural-looking props. Any trapper inventing, designing, and constructing a trap is already using art and artifice, artificial materials and structures—even if only on a seemingly simple, meagre mimetic level, for real

traps are not intended as a mimetic deception to fool human beings, but to bait and to lure animals with their relatively basic "searching images." Timorous birds, for instance, take refuge from clattering colored tin-cans hanging from the branches of decoratively arranged, small, artificial trees only to find a net closing in around them; the fox who trusts his nose more than his eyes and, duped by the alluring scent of the bait, may not be wily enough to recognize the extreme artificiality of the labyrinthine, plastic-tube *FUCHSFALLE* (Fox Trap, 1998) and by implication the underlying danger of every trap, its falseness and the inherent impossibility of escape from ensnarement.

In *VOGELFALLE* (Bird Trap, 1996/97), the bird-catcher who has to operate the cords in order to spring one of the four traps is disguised in a small shelter of wire and burlap bags, which is reminiscent—schematically but thus all the more regressively touchingly—of the shape of a horse, a big children's toy which is funny and brutal if you try to imagine whether the bird, seeing this masquerade, would really "think," "Oh how peacefully that light brown horse is standing next to the water dish and the delicious sunflower seeds and hemp seeds..." and whether the hungry bird-minds would simply fail to see the cords, and also fail to see that the horse is a four-cornered burlap tent without legs and that there is writing on it saying that it contains coffee beans from Nicaragua. The question would then be whether this is not just some unwittingly amusing, clumsy image of a horse but in fact a perfect art-horse, an absolutely perfect horse-simulation for great tits and green finches, so superb that no bird

PATRICK FREY is a performer, critic, and publisher who lives in Zurich.

Periphery of Peopledom

would ever dream of quickly flying once round it and perhaps spot the hollowness of its horse-body and maybe peer into its insides which are empty apart from the cords and a blue plastic, upturned mineral-water crate for the trapper to sit on.

Interestingly enough, right from the outset Slominski the sculptor was not drawn by the—artistically extremely enticing—aura of a trap in use. While he has generally not exhibited genuine traps as such since 1986—instead he collects traps and then makes exact copies of them for his exhibitions, or reconstructs them according to old plans and pictures—his very first art-traps from 1984/85 were indeed *objets trouvés*, but even these he did not find as used traps in the cellar or in the woods, auratically charged with the drama of reality, redolent of desperate struggles to escape, with “natural” Beuysian traces and signs, with blood, fur, feathers and the like: on the contrary he bought them brand-new off the shelf at the hardware store.

His interest in transposing them into the realms of art is solely the resultant radical intensification of their functionality, and part of this, in some senses existential, functionality of the trap-objects derives from their very specific artifice focusing entirely on deception. This is what lends Slominski’s concept its virtuosity and explosive energy: to have recognized that here on the interface between technology and Nature, or between humans and animals—an interface that is as paradigmatic as it is fatal—is a class of objects which, even before any intervention by the object-artist, are not only of interest on a structural, craft level—for that is not the issue here—but which display a specific artistic quality of their own.

By means of mimesis and practical devices, traps play a game with tricks and trickery, with a potential symbolic or sculptural beauty that is always inextricably linked with their very essence—the dangerous truth—whether it be that the gestalt-like or functioning beauty of a trap openly reveals the danger or whether its essence remains hidden deep inside where the bait is set.

The WÜHLMAUSFALLE (Vole Trap, 1984/85), a graceful figurine, is the reification of rodentophobia, a realization of terror on four so-to-speak hysterically extended steel legs which snap together with an ugly metallic clang as they elegantly and efficiently pulverize the tiny creature’s cervical vertebra. Another work with considerable sculptural or even architectural appeal is the FALLE (Trap, 1984/85): a self-supporting dome of wire mesh on a flat, octagonal wooden plinth. Of course the aesthetically perfect entrances at the side and at the apex of the dome are not mouse holes but mean wire cones which preclude any hope of escape from the mouse dome.

Does the house mouse see the unnaturally symmetrical shape of the little wire dome or the unusually narrowing perspective of the entrance cones? When the vole sees the gray metal thing directly in front of its hole one day, will it notice its overly taut, anorexic grace, the aesthetic immanence of terror-struck, hysterical snapping shut? Or maybe take a kind of delight in it and for sheer delight not properly see what it has alighted on?

Somewhat odd but by no means meaningless questions, for herein lies the paradoxical nature and fascination of traps and trap-like structures: In a way

traps are one of the earliest forms of engineering, yet neither the wealth of technological invention here nor the visually aesthetic manipulations carried out on these traps seem really to be directed towards human beings nor even towards their own small target group of art consumers. In this sense the design criteria of a trap cannot be compared with the artistic (side) effects and intentions involved, for instance, in the construction of a bridge. The decorative grace of the "fake" trees in *VOGELFANGSTATION* (1998/99) is absolutely not the same as, for instance, the decorative, allegorical engraving of leaves and tendrils on the stock of a huntsman's rifle.

Even if, in our anthropocentric arrogance, we are still convinced in our hearts that animals have no awareness of their own death and can thus also have no awareness of art, when we observe Andreas Slominski's traps—reconstructed and functioning for the sake of art—one thing is revealed to us: Everything artistic about these things originally had nothing to do with us. Everything that matters about the traps is made for the intended prey, from the overall concept down to each last detail. Any other features of their construction are secondary.

And so as we gaze at the Slominski traps, at some point we suddenly see that they are indeed peculiar, very strange objects—strange, that is to say, from an artistic point of view. The really strange, peculiar thing about them is their ever taut, ever perilously enticing beauty which does not really seem to be geared towards our synaesthetic sensibilities but towards the sensory capacities of rats, grouse, or orange slugs (and how to outwit these).

Basically it is as though we were faced with ritual objects, devices and installations belonging to a tribe whose rituals and whose entire sensory and belief systems—in fact practically everything—were foreign and unknown to us, everything, that is, that went beyond morphology, anatomy, and some aspects of behavior. We have not the faintest idea of the synaesthetic sensibilities of a naked orange slug, not to mention its aesthetic awareness. It is true we have seen pictures of copulating slugs and in sensory-motor terms we know that they propel themselves forwards on a trail of mucous that they themselves produce. What they feel about all this is unknown

to us. The being-in-the-world of an orange slug is a complete mystery to us.

At first sight the *FANGRINNE FÜR SCHNECKEN* (Ditch to Trap Slugs, 1998) is a flat Minimalist sculpture: a rectangular wall and floor piece placed inconspicuously in the corner of the room with greenish sections of fiberglass (discreetly reminiscent of Nauman) sloping up to a long ditch. The fiberglass on the ramp is roughly grained while inside the ditch it is slippery smooth. Presumably the slugs would make

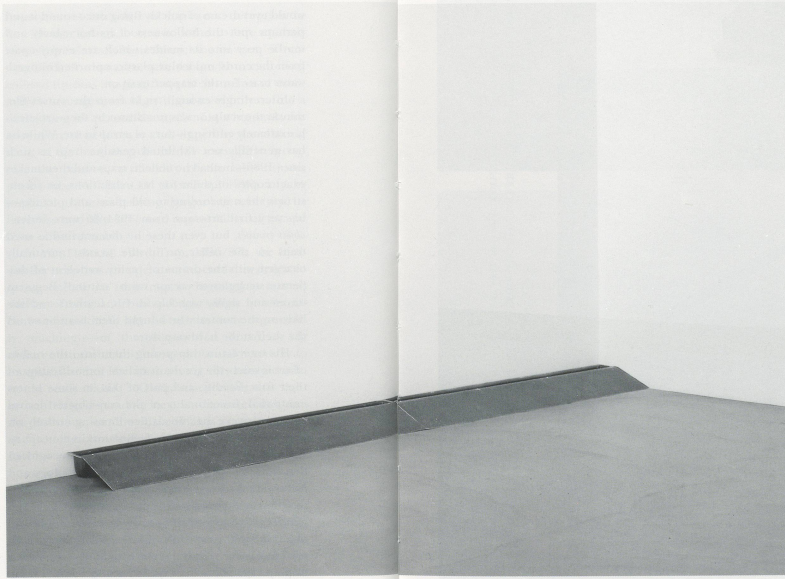
good progress up the ramp only to lose control over their own mucous trail in the ditch—where rain-water would no doubt collect—and thus they would die. Or would the twelve-inch journey up the rough, grainy ramp perhaps be sheer torture which the slug only submits itself to because of the scent of the water in the alluring ditch, a tortuous undertaking which only a very few of the slugs would survive at all, those fortunate few who would be rewarded by being able to spend their last minutes on the soothingly

smooth, damp surface only to notice too late the danger lurking in its gleaming depths? In just the same way that at this point it is far too late for the human observer to cling to and try to make sense of fleeting notions like "Minimalist" or "reminiscent of Nauman," which—depending on the individual viewer's (art-)psyche and cultural capital value-system—could induce baffling discomfort or considerable relief.

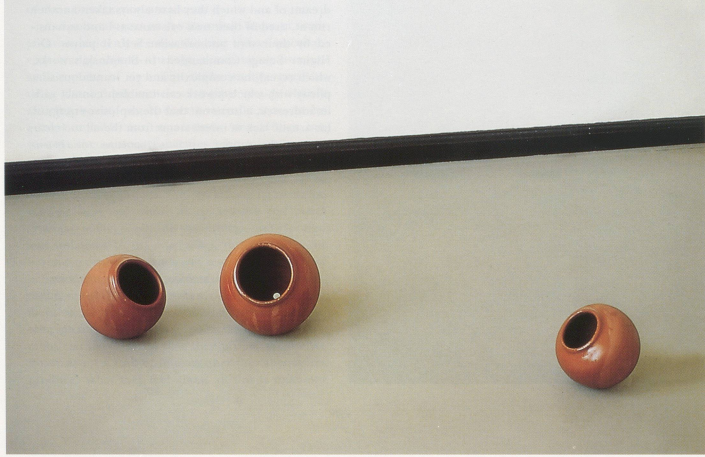
The beauty lurking in the pure functionality of Slominski's traps only becomes fully evident as the viewer recognizes the complexity of the way in which pure functionalism truly determines the form and is significant as such. And because the ways of this complexity seem to us so strange and mysterious, the work takes on a genuine *art brut* quality, something basic yet not naive, self-aware and right at the center of contemporary art.

Thus in the huge complexity of Slominski's traps we find a completely new and genuine expression of that ease untrammelled by artistic author-subject relationships, that consciously staged, total lack of intention which the artists of Modernity have always dreamt of and which they have always taken another run at, tired of their own existence-as-I and exhausted by their own authoritarian Self. It paints. Or: Higher Beings Commanded. In Slominski's works, which reveal the complexity and yet scandalous simplicity with which a work can establish contact with its addressee, it turns out that the explosive energy of his artistic lack of intent stems from the all too clear intent of the trapper.

(Translation: Fiona Elliott)



ANDREAS SLOMINSKI, *FANGRINNE FÜR SCHNECKEN*, 1998.
Kunststoff, Metall, 10,5 x 411 x 40 cm /
DITCH TO TRAP SLUGS, plastic, metal, 4 1/8 x 161 3/8 x 15 7/8".
(PHOTO: ALEXANDER TROEHLER, ZÜRICH)



ANDREAS SLOMUSKE, WÜRGEPALE FÜR KLEINER GEBZUG, 1992 (links oben), WOLFSPAULEN, 1993 (unten), und MÜSEMASSENENKUNG, 1989 (rechter Streifen);
alle Kunsthalle Jena/Jena; TRAP TO THROTTLE SMALL VERMIN, 1992 (Mitte), WOLF TRAPS, 1993 (Mitte), and MASS MOUNSETRAP, 1990 (rechter Streifen).

