

CHRIS BURDEN **BEYOND THE LIMITS**



M A K

C A N T Z

Burden has a love-hate relationship with the machine: Suspended from the ceiling of the gallery or presented in glorious isolation, the toy-like machine becomes an object of fear and worship, however ironically, a mysterious idol to be propitiated and venerated, even if it no longer works. Thus art makes the machine benign by turning into a strange toy. It masters the machine in a playful, Machiavellian act of homage to it. Burden implicitly sets the cunning of the artist against the engineer who masterminded the machine, implying that the artist can magically undo the human damage the latter unwittingly did with his machine.

Burden hat ein gespaltenes Verhältnis zur Maschine. Er liebt sie, und er haßt sie. Ob sie von der Decke einer Galerie hängt oder als isoliertes Einzelobjekt glorifiziert wird, gerät die spielzeugartige Maschine bei aller Ironie zu einem Gegenstand, vor dem man Angst hat, den man anbetet, zu einem geheimnisvollen Idol, das es günstig zu stimmen und zu verehren gilt, auch wenn es vielleicht gar nicht mehr funktioniert. Durch die Verwandlung in ein bizarres Spielzeug macht die Kunst aus der Maschine etwas Gutartiges. Sie beherrscht die Maschine in einem spielerischen, machiavellistischen Akt der Würdigung. Stillschweigend spielt Burden die List des Künstlers gegen den Ingenieur aus, der die Maschine erdacht hat, und deutet so an, daß der Künstler den menschlichen Schaden, den der Ingenieur unwissentlich angerichtet hat, wieder gutzumachen vermag.

Donald Kuspit

CHRIS BURDEN



MAK

MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst
MAK-Austrian Museum of Applied Arts

Ausstellung 28. Februar bis 4. August 1996
Exhibition February 28th to August 4th, 1996

CHRIS BURDEN

BEYOND THE LIMITS

JENSEITS DER GRENZEN

Herausgegeben von Peter Noever, MAK
Edited by Peter Noever, MAK

Cantz

Katalog und Ausstellung/Catalogue and Exhibition:
Chris Burden, Peter Noever

Ausstellungskurator/Exhibition Curator:
Daniela Zyman

Technische Gesamtkoordination/Technical Coordination:
Michael Embacher
Technische Assistenz/Technical Assistance:
Harald Trapp

Assistenten des Künstlers/Assistance to the artist:
Jeff Gautreaux, Andrea Lewis, Katy Lucas, Tim Quinn,
Rebecca Ripple, LBL Equipment Repair

Transporte/Transports:
hs art service, Vienna; L.A. Packing & Crating, L.A.

Dank an alle Leihgeber/We want to thank all the lenders:
Chris Burden; Le Consortium, Dijon; Dallas Museum of Art, Dallas, Texas;
The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Pennsylvania;
Gagosian Gallery, New York;
Lannan Foundation, Los Angeles;
The Museum of Modern Art, New York;
Collection Tom Patchett, Los Angeles

Desweiteren danken wir/Thanks to:
Autocont, Vienna/Wien: Manfred Gmeiner, Martin Haferl
Vienna Hilton,
Galerie Krinzinger, Wien;
TÜV-Österreich: Karl Masser, Dieter Engel,
Dipl. Ing. Franz Liebermann (MA 35V),
Dipl. Ing. Bauer, Dipl. Ing. Richard Meier (MA 45),
Firma Schurz GmbH,
Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona/Josep Miquel Garcia,
Sophie Lilly, Miriam Anne Frank

Katalogredaktion/Catalogue editing:
Jessica Beer, Daniela Zyman

Übersetzungen/Translations:
Wolfgang Astelbauer, Catherine Schelbert

Graphik-Design/Graphic Design:
Maria-Anna Friedl

Bildnachweis im Anhang/
Photographic acknowledgements in the annex

Gesamtherstellung/Production:
Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern bei Stuttgart

© 1996, MAK, Cantz Verlag
MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst
Stubenring 5, A-1010 Wien
Tel.: 0043/1/711 36, Fax: 0043/1/713 10 26

Erschienen im/Published by:
Cantz Verlag
Senefelderstraße 9
D-73760 Ostfildern
Tel.: 0711/44 99 3-0, Fax: 0711/441 45 79

ISBN: 3-89322-835-7

North American Distribution:
DAP/Distributed Art Publishers
636 Broadway Room 1200
New York, NY 10012
Tel.: 212 473 5119, Fax: 212 673 2887

Printed in Germany

CONTENTS/INHALT

PETER NOEVER

8 Anschlag auf die Kunst/Assault on Art

13 Dream Exhibition at the MAK

PAUL SCHIMMEL

34 Andere Welten/Other Worlds

Interview with Chris Burden

43 The Flying Steamroller Project

DONALD KUSPIT

**58 Der Mensch für und gegen die Maschine
Man for and against Machine**

ABBILDUNGEN/ILLUSTRATIONS

89 Architektur/Architecture

123 Macht und Experiment/Experiments in Power

**157 Jenseits der Grenzen der Wahrnehmung
Beyond the Limits of Perception**

JOHANNES LOTHAR SCHRÖDER

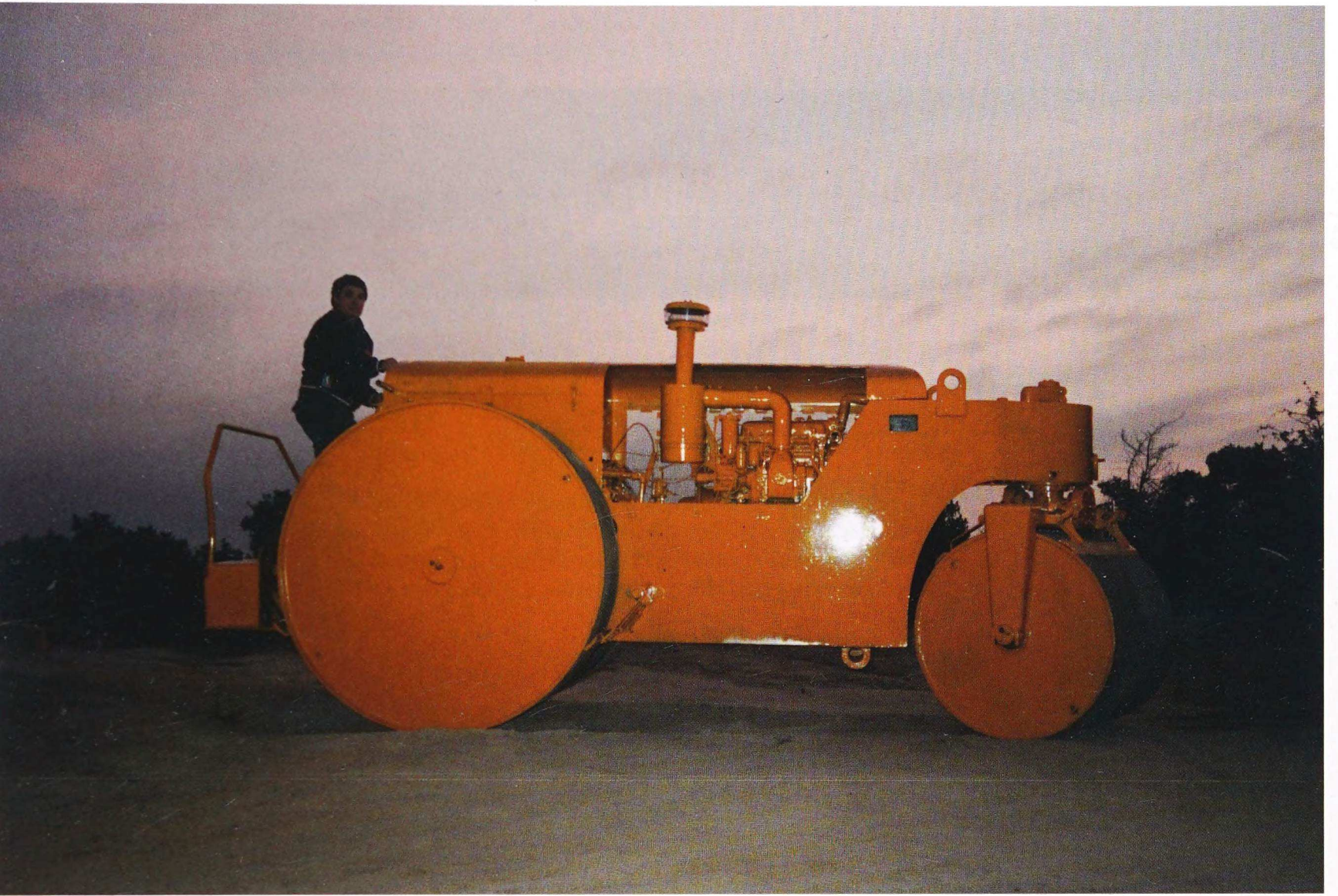
Naturwissenschaft, Hitze und Zeit

Minimalismus und Body Art in den Stücken von Chris Burden

Science, Heat and Time

192 Minimalism and Body Art in the Work of Chris Burden

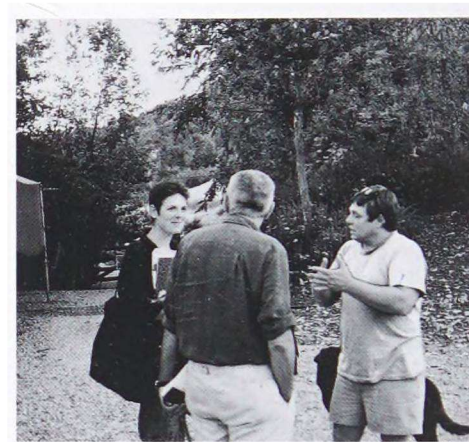
**210 Biographie/Anhang
Biography/Annex**



ANSCHLAG AUF DIE KUNST

Der griechische Philosoph Aristoteles hat es für ein Naturgesetz gehalten, daß Federn langsamer fallen als Steine. David Scott, der Apollo-Astronaut, hat 1971 auf dem Mond vor laufender TV-Kamera durch Fallenlassen einer Feder und eines Hammers eindrucksvoll demonstriert, daß im luftleeren Raum alle Körper gleich schnell fallen.

Chris Burden, so hat es den Anschein, versucht immer wieder, Naturgesetze auf die Probe zu stellen, physikalische Dogmen zu unterlaufen, die Kunst aus der Isolation der Kunst zu führen. Sein Potential ist der Alltag, das Gewohnte, Vertraute, das unerbittlich eiskalte, unumstößlich erscheinende System, das alle Individuen miteinander eng zu einem Kollektiv verknüpft und in eine immer utopischere Zukunft hetzt.



Sein Thema ist Kunst als Kontrast zur Kunst, der entschlossene Aufschrei des Individuums, welches in einer immer stärker entfremdeten Welt an eigenen Gefühlen, Erlebnissen und Problemen festhält und für die Möglichkeiten einer unmittelbaren Darstellung kämpft.

Chris Burden hält sich verschanzt in der Umgebung von Kojoten, Orangen-, Zitronen- und Avocadohainen in einem abgelegenen, schwer zugänglichen Tal, aber dennoch in greifbarer Nähe, lediglich durch eine Formation von Hügeln geschützt, von *Metropolis*. Diese überbevölkerte Riesenstadt, diese Monsterstadt Los Angeles, ein Gemisch aus Alt und Neu, Trostlosigkeit und Lebensfreude, kalt, organisiert, heiß und chaotisch, faszinierendes und abstoßendes Modell menschlicher Zivilisation, verbunden und zusammengehalten durch ein 24 Stunden lang pulsierendes Verkehrsnetz.

Von dort aus operiert der Künstler, dort schmiedet er seine Strategien, die sich immer wieder in Vorhaben und Objekten zu einer Art Überlebensausrüstung manifestieren. Dem Gefühl der Hilflosigkeit ist er an diesem von ihm gewählten und schrittweise erschlossenen Ort selbst ausgesetzt, weiß um die ihn umgebende Bedrohung und lebt bewußt damit. Die Katastrophenbilder direkt vor der Haustür – der von den L.A.-riots feuerrot gefärbte und von Gewaltschreien untermalte Horizont, der gleich einem Spiegel das emotionale Geschehen dieser Stadt wiedergibt, verbindet die gesellschaftliche Katastrophe mit persönlichen Gefühlen der Angst. Die Ungewißheit über den Zeitpunkt des nächsten Erdbebens oder die Bedrohung durch das Feuer, die wiederholt auftretenden Flächenbrände, die oft bis unmittelbar zu seinem Anwesen vordringen, zwingen die beiden Künstler Chris Burden und Nancy Rubins zu einem von präventiven Maßnahmen – das Unvorhersehbare immer vor Augen – geprägten Alltag. Das Bellen der alternden behäbigen Wachhunde verhindert nicht immer den Angriff der Kojoten auf die Schläuche der Bewässerungsanlage. Bäume und Pflanzen müssen in

ASSAULT ON ART

The Greek philosopher Aristotle believed it to be a law of nature that feathers fall more slowly than stones. By dropping a feather and a hammer, the Apollo astronaut David Scott demonstrated on the moon in 1971 in front of the tv cameras that in a vacuum all bodies fall with the same speed.

Chris Burden, it seems, keeps trying to challenge the laws of nature, to defy the dogmas of physics and to lead art out of its isolation. The reservoir he taps is everyday life, that which is familiar to us, the inexorably icy and seemingly irrefutable system which joins all individuals into one collective body and rushes them into an ever more utopian future.



Burden's theme is art in contrast to art, the determined outcry of the individual who clings to his or her own feelings, experiences and problems in a world that is ever more alienated and who fights for the possibilities of an immediate expression. Chris Burden has entrenched himself in the vicinity of coyotes and orange, lemon and avocado groves in a remote and almost inaccessible canyon that is yet separated from the *Metropolis* of L.A. merely by a formation of hills. This overpopulated conurbation, this monstrous urban conglomerate of old and new, hopelessness and joie de vivre, chilly, organized, hot and chaotic, this fascinating and repulsive model of human civilization is joined together by a network of traffic arteries that pulsates 24 hours a day.

This is where the artist is based, from where he operates and devises his strategies that manifest themselves in projects and objects that are a kind of survival outfit. In this location which he chose and is gradually making more accessible he is himself subject to a feeling of helplessness, is aware of the threats that surround him, consciously living with them. With the images of catastrophe on his very doorstep – the horizon colored crimson by the L.A. riots against a background of screams of violence that reflects the emotional tenor of this city like a mirror and links the social catastrophe with personal feelings of anxiety. The uncertainty as to when the next earthquake may strike and the threat of fire, the brushfires that rage almost every year, frequently spreading to the edge of his property, force upon the two artists Chris Burden and Nancy Rubins an everyday life that is characterized by preventive

einem größeren Radius um das Gebäude der Künstler immer wieder gerodet werden, um dem Überleben bei einer möglichen Feuerbrunst eine reelle Chance zu geben. Die Wasser- und Benzintanks haben immer voll zu sein – verdichtete Lebensform des Künstlerpaares in der tropisch-idyllischen kalifornischen Weite unter dem vorauseilenden Schatten einer allzeit möglichen Katastrophe. Bei meinem ersten Besuch, der mich nach vielen Umwegen schließlich ans Ziel brachte, drückte mir Chris Burden, während wir im Freien befindliche Maschinenteile zurückließen, eine von Tausenden dieser riesigen, saftigen Orangen in die Hand und fragte mich nicht ganz ohne Erregung: „Hörst du? ...Hörst du die Kojoten?“ Mittlerweile höre ich sie bereits ohne Aufforderung, vielleicht sogar dann, wenn sie keinen Laut von sich geben. Immer wieder reich beladen mit Nancy's hausgemachter Kumquatmarmelade verabschiedete ich mich jedesmal auch unbewußt von der riesigen rampolierten und verrosteten, inmitten dieser fruchtbaren Steppenlandschaft geparkten Dampfwalze.

Der Schöpfer und vielfach gleichzeitig das heldenhafte Opfer seiner Schöpfungen wie *Five Day Locker Piece* oder *Shoot* hat lange, bevor ich ihn persönlich kennenlernte, mein besonderes Interesse geweckt, die wenigen mir damals bekannten Arbeiten große Faszination in mir hervorgerufen. Für die MAK-Ausstellung in Wien war es von Beginn an ein Anliegen, der pointierten Vielschichtigkeit und dem universalen, immer wieder überraschenden Kontext der Kunst Burdens gerecht zu werden, diese in geeigneter Form sichtbar zu machen und darzustellen. So habe ich Chris Burden anlässlich meiner Einladung bei meinem ersten Besuch in seinem Atelier-Haus, inmitten von unzähligen Modellbauwerken für *Pizza City* vorgeschlagen, ein eigenes Projekt für eine Ausstellung in Wien zu entwickeln. *Ring Canal Project* – die Anbindung des Wiener Museums an die Hochseeschifffahrt, den Transport der gesamten Ausstellung über Wasserstraßen, Weltmeere, Flüsse und Kanäle – das MAK als Kunsthafen war sein erster Vorschlag. Dieses Projekt wie weitere (zusammengefaßt in *Dream Exhibition at the MAK*) scheiterten ausschließlich an der Finanzierbarkeit.

Was aber realisiert wurde, ist vielleicht der Höhepunkt von Burdens Maschinenträumen, die Aufhebung der Schwerkraft für einen kurzen Moment, eine Skulptur von größter Leichtigkeit und Monumentalität. Ausgehend von einer Dampfwalze, die den Künstler faszinierte, bevor sich für ihn eine konkrete Vorstellung damit verband, ist *The Flying Steamroller* entstanden. Ursprünglich zur Planung von Straßen und Landebahnen im vietnamesischen Dschungel eingesetzt, ist sie als Relikt des Kriegs auf dem amerikanischen Schrotthaufen gelandet, wo Burden sie zielsicher als seiner Kunst wesensverwandt erkannte, nach Topanga, Los Angeles, brachte, um sie dort jahrelang zu friedlicheren Zwecken zu nutzen. Mit dem Projekt *The Flying Steamroller* ist die Dampfwalze, nach einem Transport über den Atlantik, zu neuen Leben erwacht – zu einem Leben, von dem man auch sagen könnte, daß es, in seiner reinen, logisch klar durchdachten Vermessenheit, ihre ambivalente Geschichte aufhebt.

Jetzt ist die zwölfteinhalb Tonnen schwere Maschine in Wien, absolviert für den Zeitraum von nahezu sechs Monaten ihr Flugprogramm, bevor sie wieder, und dann in stolzem Gelb gefärbt und mit den erforderlichen Flugapparaturen versehen, in Burden's Freiluft Hangar nächst Los Angeles ein weiteres sichtbares Zeichen der immer wieder aufs neue verblüffenden Kunstauffassung des Künstlers darstellen wird.

Mit seiner Wiener Installation, so hat es den Anschein, hat Burden die Rationalität der Maschine endgültig zerstört, uns die Angst genommen, von unseren Maschinen und Systemen beherrscht, niedergewalzt zu werden. Also, *lets fly the Steamroller*, laßt uns für einen Augenblick die Tyrannei der Technologie und die Schwermut der Kunst vergessen.

measures and living with the unforeseeable. The barking of the stout aging watchdogs does not always prevent the coyotes from attacking the sprinkler hoses. Trees and plants have to be cleared regularly in a large circle around the artists' residence to allow a genuine chance of survival in any potential fire. The water and oil tanks have to be full at all times – a condensed way of life which the two artists are living in the idyllic subtropical California spaciousness under the anticipated shadow of a potential catastrophe that might strike at any time.

On my first visit, when I had finally reached my destination after many detours, Chris pressed one of those thousands of huge, juicy oranges into my hand, asking me not without some agitation: "Do you hear them? ... Do you hear the coyotes?", while we were walking past the many machine parts in his yard. In the meantime I can hear the coyotes without any exhortation, perhaps even when they are not actually emitting any sounds. Each time heavily laden with Nancy's home-made kumquat marmalade I always unconsciously also took leave from the huge, damaged and rusted steamroller parked in the midst of this fertile arid landscape.

The creator and frequently heroic victim of his creations such as *Five Day Locker Piece* and *Shoot* had aroused my interest long before I ever met him in person and I was very fascinated by the few works that I knew of him then. As far as the MAK exhibition was concerned we always wanted to do justice to the many layers and the universal and constantly surprising context of Burden's art and to visualize and present it in a suitable way. During my first visit to Chris Burden's house and studio, surrounded by countless models for *Pizza City* I therefore suggested that he develop a special project for an exhibition in Vienna. His first suggestion was the *Ring Canal Project* – linking the Vienna museum to deep sea navigation by transporting the entire exhibition via waterways, oceans, rivers and canals – the MAK as a haven for art. This project and others (summed up in *Dream Exhibition at the MAK*) failed for financial reasons.

What has been realized, however, is perhaps the high point of Burden's dreams of machinery, the momentary suspension of gravity, a sculpture of the utmost lightness and monumentality. A steamroller which had fascinated the artist even before it evoked any concrete concepts became the starting point for *The Flying Steamroller*. Originally used to level roads and runways in the Vietnamese jungle it ended up in an American junkyard as a relic of the war and it was there that Burden immediately recognized its affinity to his art and brought it to Topanga, Los Angeles, in order to use it for more peaceful purposes. After being shipped across the Atlantic it has emerged to new life in *The Flying Steamroller* – a life which in its pure and logically clear presumptuousness could be said to cancel out its ambivalent history.

Now the twelve-and-a-half ton machine is in Vienna, where it will carry out its flight program for almost six months; painted a bright yellow and fitted out with the necessary flight equipment, it will then once again be kept in the artist's open-air hangar near L.A. as a visible symbol of his constantly baffling concept of art.

It seems that with his Vienna installation Burden has definitively destroyed the rationality of the machine and dispelled our fear of being ruled and steamrolled by our machines and systems. Hence, let's fly the steamroller and let's forget for a moment the tyranny of technology and the melancholy of art.

***DREAM EXHIBITION
AT THE MAK***

1

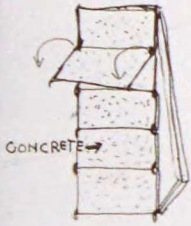
MY DREAM SHOW AT THE MAK

MUSEUM OF APPLIED KUNST
VIENNA
SCHEDULED FALL 95

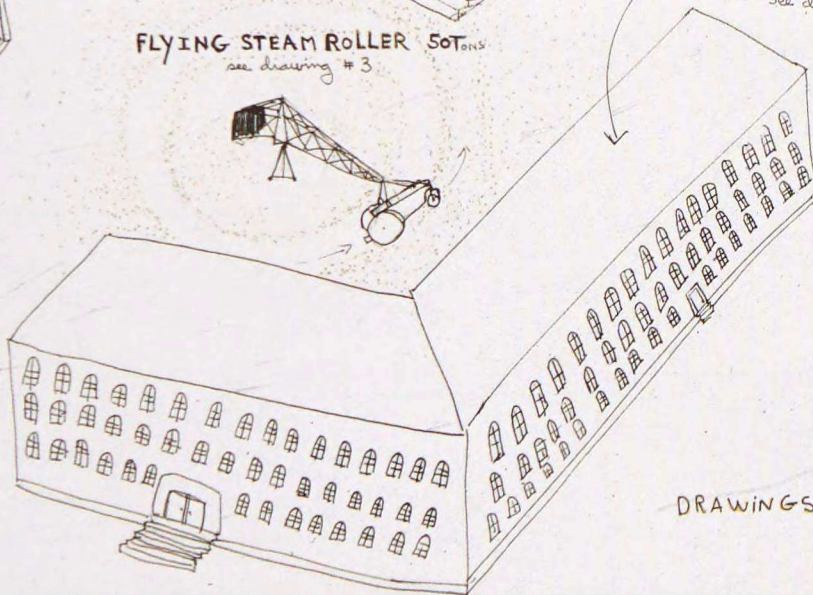
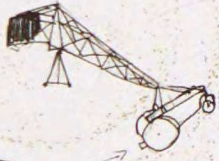
SMALL SKYSCRAPER 64 TONS
see drawing # 4

HUGE PETER NOEVER
CONCRETE STAGE

FALL DOWN SLABS 60 TONS
see drawing # 2

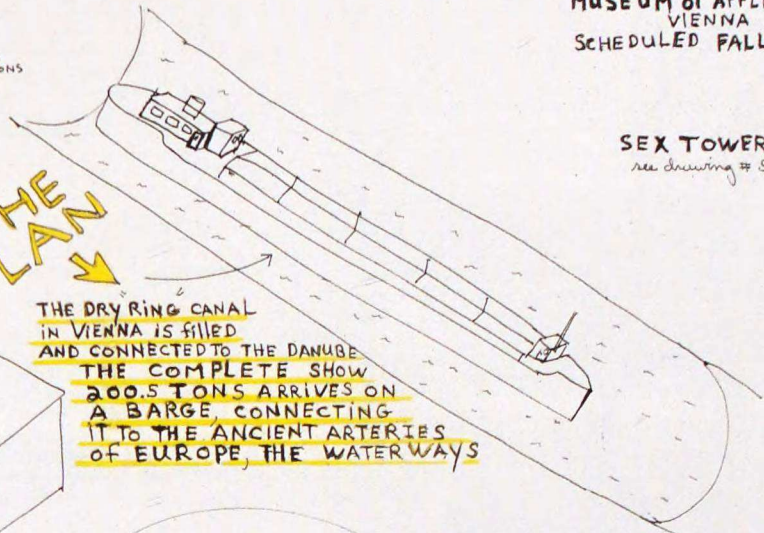


FLYING STEAM ROLLER 50 TONS
see drawing # 3

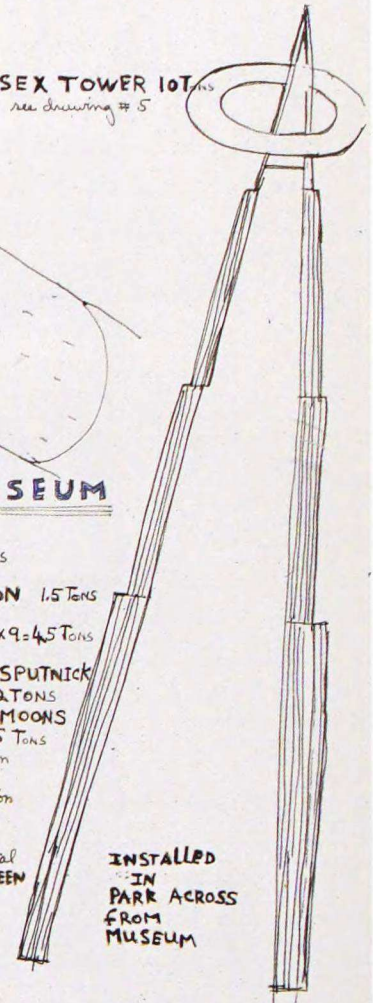


THE PLAN

THE DRY RING CANAL
IN VIENNA IS FILLED
AND CONNECTED TO THE DANUBE
THE COMPLETE SHOW
200.5 TONS ARRIVES ON
A BARGE CONNECTING
IT TO THE ANCIENT ARTERIES
OF EUROPE, THE WATERWAYS



SEX TOWER 10 TONS
see drawing # 5



INSIDE MUSEUM

see drawing #

- # 6 MEDUSA'S HEAD 5 TONS
- # 7 MEDUSA'S FLYING MOON 1.5 TONS
- # 8 THE NINE MOONETTES .5 x 9 = 4.5 TONS
- # 9 XVII CENT. SPANISH SPUTNIK 2 TONS
- # 10 THE MOONETTES' MICRO MOONS
whirling on a Pole 1.5 TONS
- # 11 PIZZA CITY 1 TON
- # 12 ERECTOR BRIDGE 1 Ton
- # 13 WHY WE NEED THE
COMPUTER maklin Digital
- # 14 MAP of L.A. 3D GREEN
- # 15 WILLTRADE

INSTALLED
IN
PARK ACROSS
FROM
MUSEUM

DRAWINGS # 7 -> # 15 COMING SOON

Chris Barber 1994

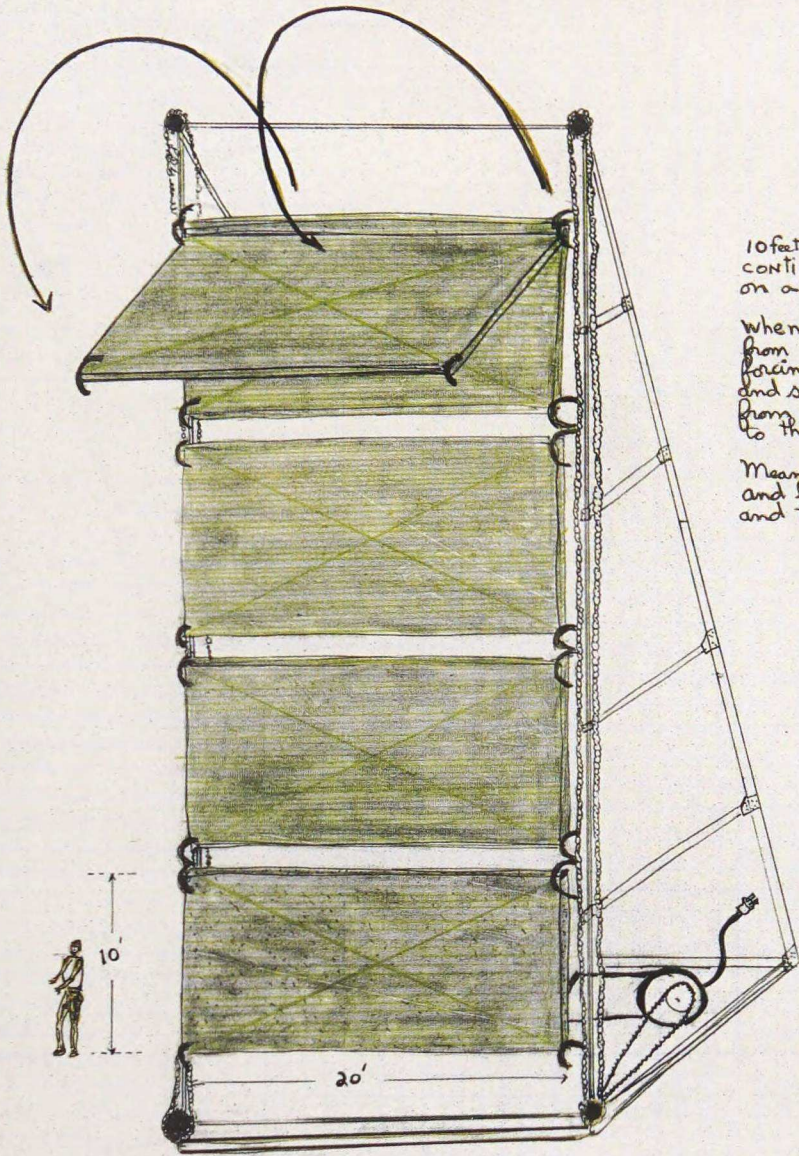
Zeichnung für Dream Exhibition at the MAK, 42, 8 x 55, 4 cm
Drawing for Dream Exhibition at the MAK, 17 x 22 in.

2

FALL DOWN SLABS

60 Tons

WITH GRAPHITE FIBERS

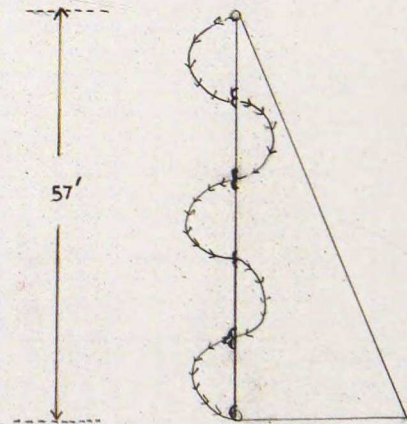


10 feet x 20 feet slabs of concrete continually move slowly upwards on a moving chain.

When top slab #1 reaches top, it detaches from top hooks and swings into slab #2 forcing slab #2 to detach from its top hooks and swing into slab #3 which detaches from its top hooks and etc.... All the way to the bottom.

Meanwhile slab #2 has reached the top! and becomes slab #1, detaches its top hooks and the whole process starts again

CHILDS
TOY

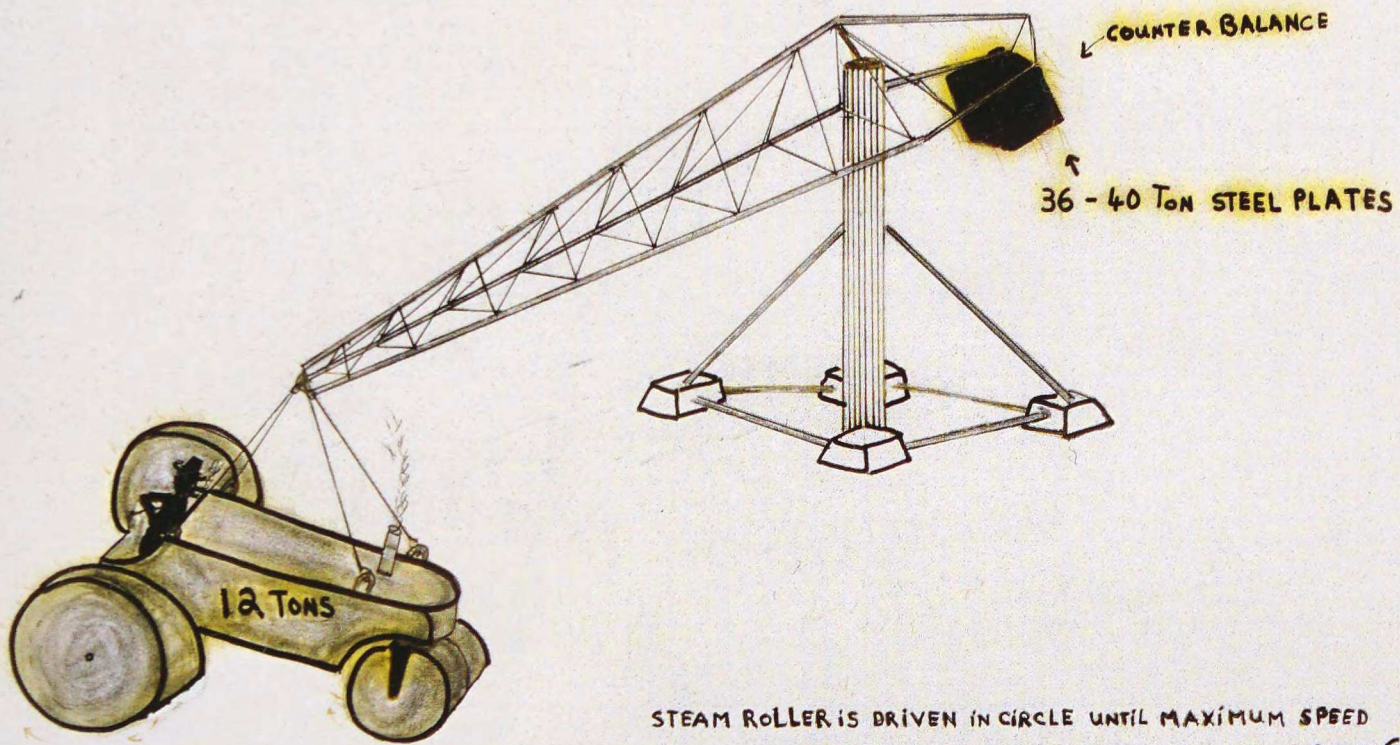


Chris Burden 1994

Zeichnung für Dream Exhibition at the MAK, 42, 8 x 55, 4 cm
Drawing for Dream Exhibition at the MAK, 17 x 22 in.

3

THE FLYING STEAM ROLLER 50 Tons



STEAM ROLLER IS DRIVEN IN CIRCLE UNTIL MAXIMUM SPEED
THEN COUNTER BALANCE IS MOVED AWAY FROM PIVOT POINT (WORM GEAR)
STEAM ROLLER FLIES
and continues to spin in the air!

Chris Barden 1994

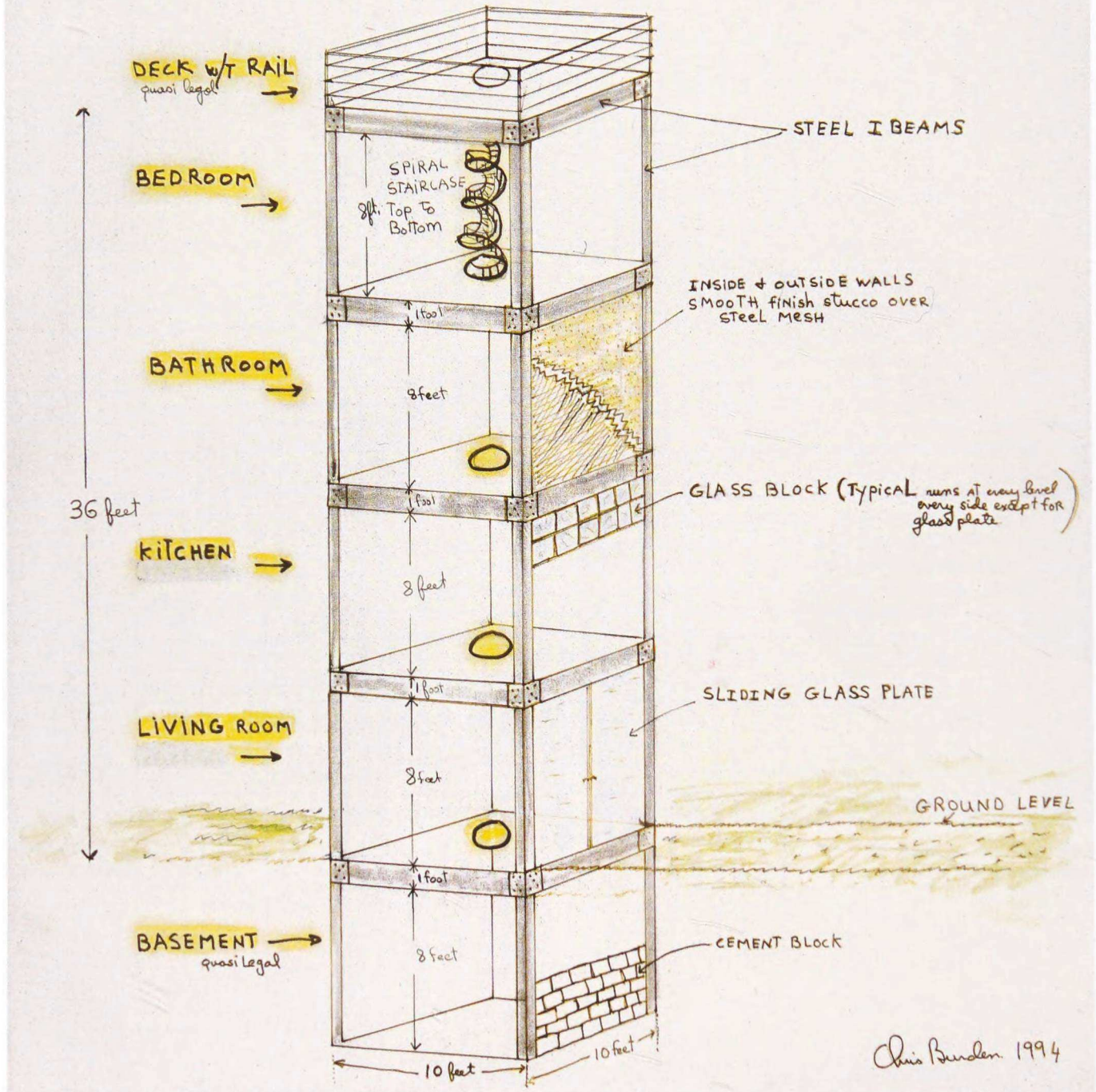
4

SMALL SKYSCRAPER

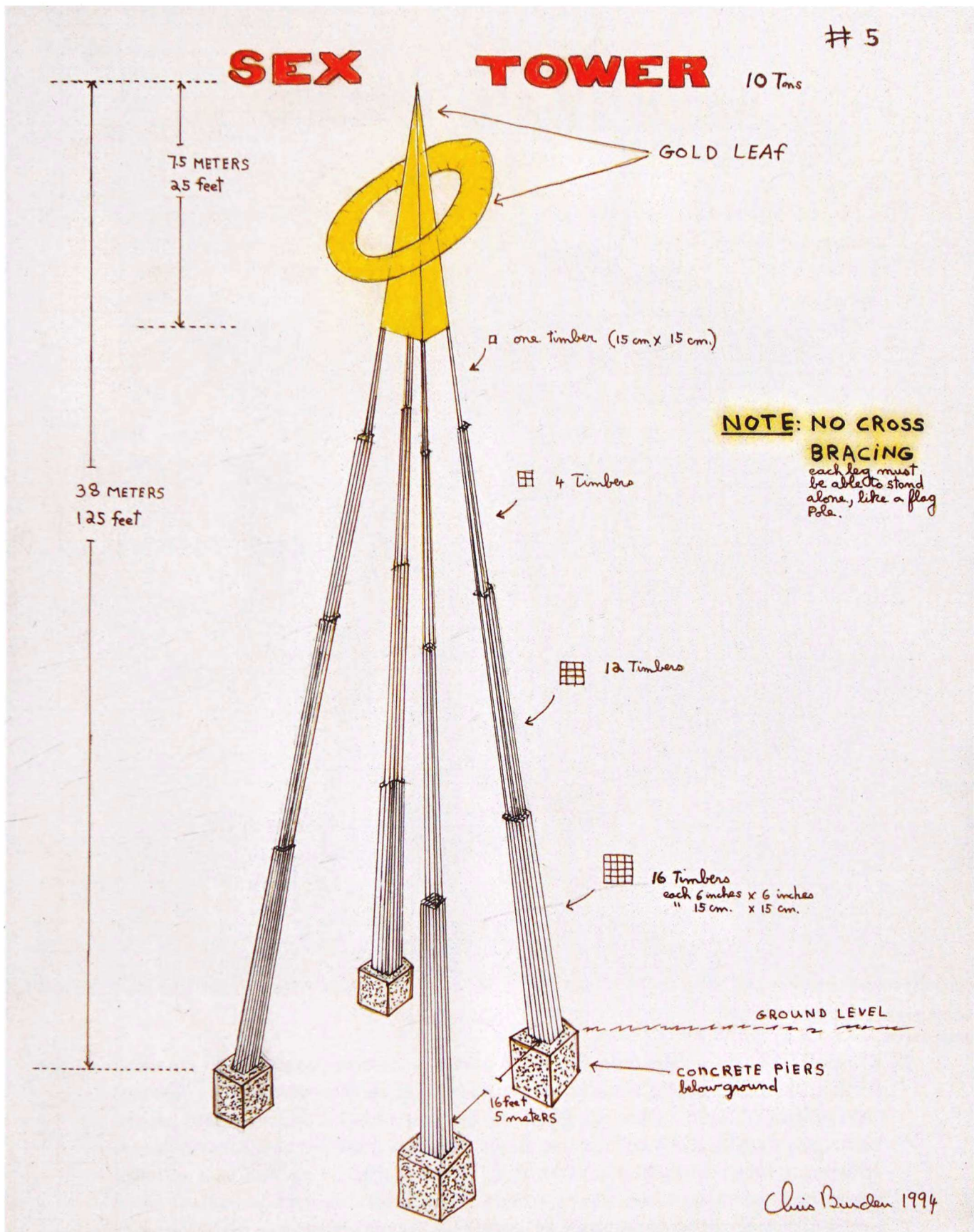
64 Tons

QUASI LEGAL LOS ANGELES COUNTY

OUTBUILDINGS = 400 Square feet maximum + 35 feet height maximum.



Zeichnung für Dream Exhibition at the MAK, 42, 8 x 55, 4 cm
Drawing for Dream Exhibition at the MAK, 17 x 22 in.



Zeichnung für Dream Exhibition at the MAK, 42, 8 x 55, 4 cm
 Drawing for Dream Exhibition at the MAK, 17 x 22 in.

6

MEDUSA'S HEAD

5 Tons



16 feet 5 METERS

Chris Burden 1994

Zeichnung für Dream Exhibition at the MAK, 42, 8 x 55, 4 cm
Drawing for Dream Exhibition at the MAK, 17 x 22 in.

Ring Canal Project

Das Ringkanalprojekt

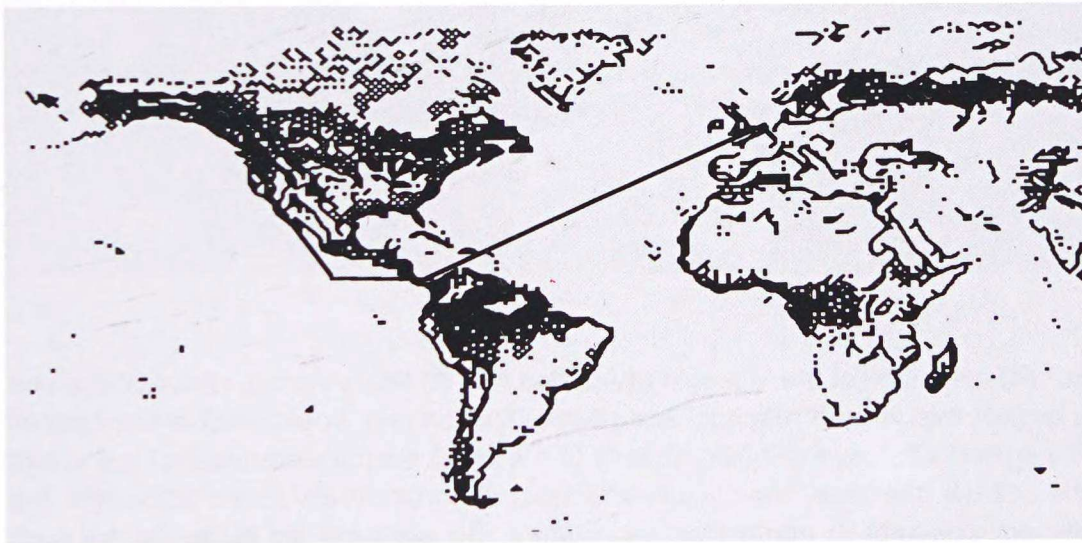
1995

für die Chris-Burden-Ausstellung im MAK (nicht realisiert)

for the Chris Burden Exhibition at the MAK (unrealized)

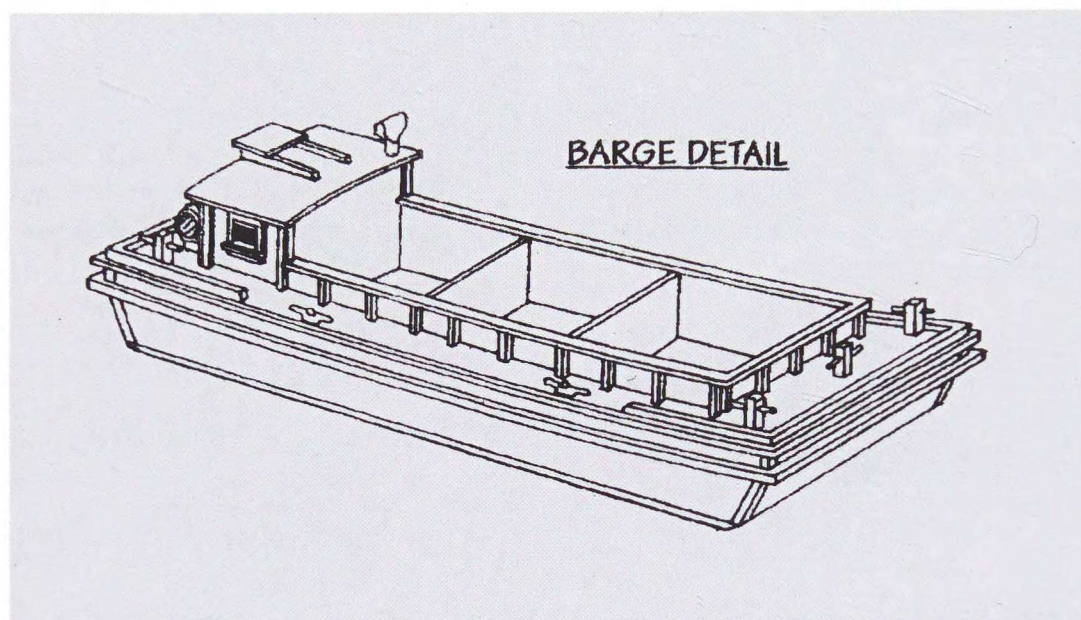
Das geplante Projekt hat sowohl einen praktischen als auch einen poetischen Aspekt. Geplant ist, alle Kunstwerke, die in der Ausstellung gezeigt werden sollen, auf den Wasserstraßen der Welt direkt an das MAK zu verschiffen und so Ozeane, Meere, Kanäle und vor allem die Flüsse Europas als alte Handels- und Kulturverbindungen miteinzubeziehen. Weil die für die Ausstellung vorgesehenen Werke schwer sind und viel Platz einnehmen, wird man wahrscheinlich sechs bis acht große Überseecontainer aus Stahl brauchen. Abgesehen von seinem ökonomischen Aspekt versteht sich dieses Projekt als Kunstwerk für sich.

Die 6 m bzw. 12 m langen Container sollen entweder aus dem Hafen von Los Angeles über den Panamakanal oder direkt von New York abgehen, den Atlantischen Ozean überqueren und dann durch das Mittelmeer und die Ägäis in das Schwarze Meer gelangen. Dort werden sie vom Ozeanfrachter auf Flußschiffe umgeladen und gehen die Donau stromaufwärts durch Rumänien, Bulgarien, Jugoslawien und Ungarn nach Wien.



Sollten die Flußschiffe den gefluteten Ringkanal (Wien Fluß) nicht befahren können, müssen die Container abermals umgeladen werden, und zwar auf einen eigens gebauten Kahn, dessen Maße sich aus dem zugelassenen Wasserstand und den Brückenklarierungen des Ringkanals ergeben. Der Lastkahn müßte so konstruiert sein, daß er auch in sehr seichtem Wasser fahren kann und nicht einmal bei einer Tiefe von 1 m Schwierigkeiten hat. Der Kahn ist auf nur einen Container ausgelegt. Er könnte entweder durch Außenbordmotoren angetrieben oder von einem Schlepper bzw. einem unter Umständen vom österreichischen Bundesheer zur Verfügung gestellten Amphibienfahrzeug auf dem Ringkanal bis in unmittelbare Nähe des Museums gezogen werden. Dort würde ein Kran den Kahn entladen und die Container Stück für Stück auf das Museumsgelände bringen. Der Kran, die Container und der Kahn würden für die Dauer der Ausstellung am Gelände gelagert werden. Die Elemente selbst und die Geschichte ihrer Reise würden einen Teil der Ausstellung darstellen. Am Ende der Ausstellung würden die Werke auf demselben Weg in die Vereinigten Staaten zurückkehren.

Die Verschiffung meiner Wien-Ausstellung hat jenseits ihres Aspekts physischen Symbolcharakter, weil sie die gesamte Welt benutzt. Wasser bedeckt ja zwei Drittel der Erdoberfläche, und Wasserstraßen sind nicht nur das Lebensblut unserer Zivilisation, sondern auch die Samenflüssigkeit, der letzten Endes das Leben und die Menschheit selbst entsprungen sind. Ozeane und Flüsse sind auch heute noch ein wesentlicher Bestandteil unserer Zivilisation, weil auf ihnen neben Gütern auch Gedanken ihren Weg antreten. Die Flutung des Ringkanals zum Zweck des Transports meiner Werke an die Schwelle des MAK wäre eine Möglichkeit, diese nicht verwendete und vertrocknete Arterie zu neuem Leben zu erwecken und ihr im Zusammenhang mit dem Museum, den Gärten und der Stadt eine neue Bedeutung zuzuordnen.



For my exhibition at the Museum of Applied Arts (MAK) in Vienna, I have conceived a project that is both practical and poetic. This project would involve shipping all the artworks for my exhibition directly to the MAK, via the waterways of the world: the oceans, the seas, the canals, and most importantly, the rivers of Europe, the ancient conduits of commerce and culture. Because my art materials are both heavy and bulky, the components of my exhibition will require approximately six to eight steel sea-going shipping containers. As well as being economical, shipping the exhibition by water will become an artwork in itself.

The six to eight 20 to 40 foot long containers would either leave the port of Los Angeles and pass through the Panama Canal, or leave the Port of New York. Both would travel by sea, across the Atlantic Ocean, through the Mediterranean Sea, the Aegean Sea and into the Black Sea. The containers would be unloaded off of the ocean-going ships and onto barges which will travel up the Danube River, through Rumania and Bulgaria, Yugoslavia and Hungary, and finally arrive in Vienna, Austria.

From the Danube, in Vienna, the shipping containers would be transferred to the partially flooded Ring Canal. Either the barges that brought the shipping containers up the Danube or a specially designed smaller barge would be used to transport the containers on the Ring Canal. The type of barge used on the Ring Canal would be

determined by the level of water allowed into the Ring Canal and the bridge specifications, i.e., the bridge clearance. The smaller, specifically designed barge would be constructed so it could float in a very shallow level of water, perhaps as shallow as one meter. The barge would accommodate only one shipping container at a time. The small barge could be powered either by outboard motors, a small tugboat, or even pulled by an amphibious vehicle, possibly lent by the Austrian Army. The shipping containers would be transferred to the small barge somewhere on the Danube River and brought up, one by one, on the Ring Canal, next to the Museum. There a crane would unload each container and place it onto the museum grounds. The crane, all the shipping containers and the special barge would be stacked onto the Museum property during the length of the exhibition.

These pieces, and the story of their journey, would be displayed and become an integral part of the exhibition. At the end of the exhibition, the return trip would be the same, only in reverse.

Using the waterways to move my entire exhibition to Vienna, right to the Museum's doorstep, is an important physical work that symbolically involves the use of the entire world. Water covers 2/3s of the world and the waterways are not only the lifeblood of our civilizations, but also the seminal fluid from which life itself, and ultimately, humanity, has sprung. The oceans and rivers are still a vital and essential part of our civilizations, transporting not only good, but also thoughts and ideas. Filling the Ring Canal with water, and using it to bring my exhibition to the MAK, would be a way to revitalize this unused, dry artery and giving it new meaning in the context of the Museum, the gardens and the city of Vienna.

ANDERE WELTEN

Interview von PAUL SCHIMMEL, Oktober 1994/Jänner 1996

Paul Schimmel: Ich möchte gerne damit beginnen, über Sie als Ingenieur und nicht als Theoretiker zu sprechen. Sie neigen ja seit jeher zur Naturwissenschaft, sehen sich als Ingenieur, als Erfinder, als Bastler.

Chris Burden: Die Sache ist ganz einfach, auch wenn das ziemlich phallisch klingen mag: Eines Tages würde ich gerne etwas dem Eiffelturm Vergleichbares bauen. Darum geht es. *Medusa's Head* ist ja, wie Sie wissen, gewissermaßen ein kleiner Anlauf in diese Richtung.

PS: Und das Mondprojekt für die documenta doch auch. Das zielt auf diese Art von Größe ab.

CB: Ja, das stimmt.

PS: Ihre Arbeit hat sich also in den letzten Jahren zum immer Monumentaleren, Komplexeren entwickelt?

CB: Das mag schon sein, der Punkt ist aber ein anderer. Ich glaube, daß Naturwissenschaft mit Ästhetik zu tun hat, und ich glaube, daß Ingenieure und Naturwissenschaftler ein Gefühl dafür haben. Ein Experiment ist schön, weil es einfach ist. Daher habe ich die *Speed of Light Machine* gebaut. Mich fasziniert die Schönheit des Bogens einer Gußeisenbrücke, mich fasziniert die Schönheit einer Hängebrücke. Und da geht es um Ästhetik, wenn auch vielleicht um eine andere als in der Kunst, und ich bin überzeugt, daß gute Ingenieure und Naturwissenschaftler ein Verständnis dafür haben. Sie verstehen es vielleicht nicht als *Kunst*, wie wir das tun, aber wenn etwas stimmt, spürt man auch unmittelbar seine Schönheit.

PS: Ja, da haben wir es mit Kunst zu tun. Ich bin froh, daß Sie die *Speed of Light Machine* erwähnt haben, weil ich in diese Richtung wollte: ob *The Frictionless Sled* oder *The Big Wheel* – es geht doch um technische Fragen, um die Grenzen des Technischen, der Naturwissenschaft und der Kunst. Auch Ihr jüngstes Projekt scheint mir hier anzuknüpfen. Für mich ist *The Flying Steamroller* die Fortsetzung Ihres unrealisierten Projekts für die Skulptur *The Spinning Dervish* aus dem Jahr 1985.

CB: Nun, was *The Flying Steamroller* betrifft, begann alles mit der Maschine selbst. Es ist ja eigentlich gar keine Dampfwalze, sondern eine Straßenwalze, da sie nicht mit Dampf angetrieben wird. Sie funktioniert lediglich nach dem Dreiradsystem klassischer Dampfwalzen. Als ich sie zum erstenmal sah, wußte ich nicht, wofür ich sie einmal verwenden würde. Ich konnte mir so ein wunderbares Objekt einfach nicht entgehen lassen. Ursprünglich wollte ich es für ein Projekt mit dem Titel *Transportation Museum* verwenden. Aber dann stand es da bei mir [Topanga] und ich begann es zu verwenden, begann, damit herumzufahren und Sträucher niederzuwalzen. Auf den Fahrrollen bildete sich allmählich eine Harzschicht. Die Maschine rutschte wie ein Auto im Schnee, und ich riß das Steuer herum und kuppelte aus und driftete weiter. Und das vorwärts und rückwärts, bei einem Ding, das 12 Tonnen wog. Und weil mir ja immer durch den Kopf geht, was ich alles durch die Luft fliegen lassen könnte, und zwei Hügel vor meinem Haus stehen habe, zwischen denen sich Kabel spannen, kamen mir eben so gewisse Gedanken...

OTHER WORLDS

Interview by PAUL SCHIMMEL, October 1994/January 1996

Paul Schimmel: I would like to start talking about your role as the artist/engineer, rather than the artist as theoretician. You've always leaned on the side of being the scientist, the engineer, the inventor, the tinkerer.

Chris Burden: Well, the simple answer is, I'd like to be responsible for something of the scale of the Eiffel Tower. I think that's what it's about. You know, *Medusa's Head* is sort of a sotto voce attempt at that, I think.

PS: And, also the moon proposal for documenta, which borders on that kind of grandeur.

CB: Right.

PS: That is where the work has been going in the few last years: the scale has gotten more monumental and complex.

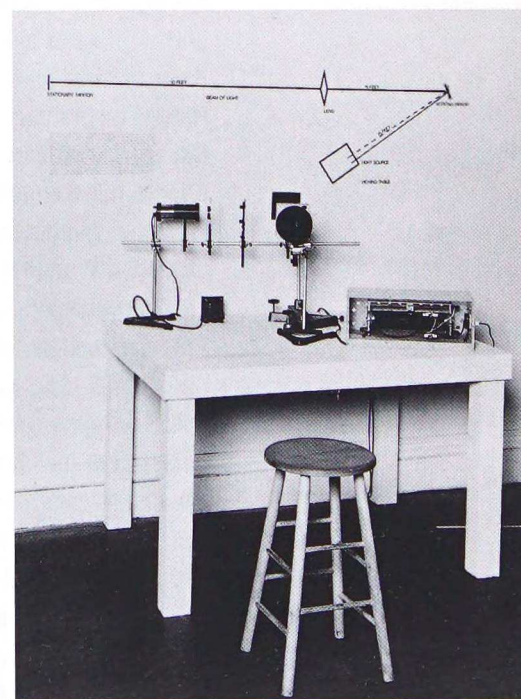
CB: Yes, but I think it's something else. I think there is an aesthetic to science, and I think engineers and scientists have it. An elegant experiment is beautiful because it's simple and clear. That's why I use *The Speed of Light Machine*, because to me there is an aesthetic in a beautiful cast-iron bridge that is an arch. There's a beauty in a suspension bridge that is an aesthetic beauty. Yes, it's a different kind of aesthetic, but I think good engineers and good scientists have that, and internalize it. They don't see it as *art* as we do, but I think when you see something that's right, there is an intuitive acknowledgement of its beauty.

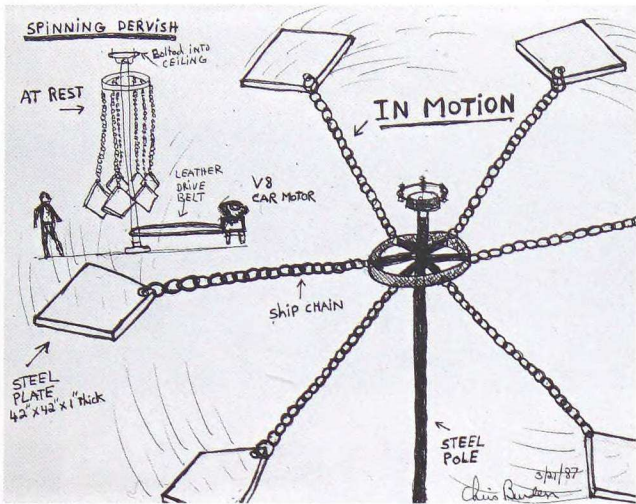
PS: It becomes art. I'm glad you brought up *The Speed of Light Machine*, because that's sort of where I was headed. And, whether it's *The Frictionless Sled* or *The Big Wheel*, they ask questions about engineering – the boundaries of engineering, of science and art.

The Flying Steamroller, your latest project, seems to me a continuation of this interest in engineering. It is an evolution from an unrealized sculpture, of *Spinning Dervish* which was conceived of back in 1985.

CB: Well, this piece began with the steamroller itself. It's actually not a steamroller. It's called a road roller. There's no steam at all involved. But it has the tricycle pattern of an old fashioned steamroller. I didn't know what I was going to use it for but I knew that it was too wonderful an object to pass up. The first use that I conceived of for it was to make a thing called the *Transportation*

THE SPEED
OF LIGHT MACHINE,
1983





SPINNING DERVISH, 1987

Die Idee für *Flying Steamroller* hatte schließlich auch mit der Absurdität dieser schweren Maschine zu tun, mit der ich nicht einmal auf der Straße fahren konnte, weil ich sonst den Asphalt und den Belag zerstört hätte. Da hatte ich also nun dieses absurde riesige Ding, das mir als eine Art Verkörperung von Metall erschien.

Als Kind hatte ich eine recht schöne Sammlung von Spielzeugautos, und ich erinnere mich noch genau an die Dampfwalze: sie war zwar nicht so sexy wie das Feuerwehrauto oder der Panzer, aber sie hatte ein gewisses Etwas, sie hatte Substanz. Und sogar ein Zweijähriger versteht, was eine Dampfwalze ist. Sie hat zwar keine großartige Beschleunigung, sie nimmt zwar Kurven nicht besonders toll, aber sie ist riesig, schwer und zermalmt alles auf ihrem Weg. Und diese Dampfwalze sollte vom Boden abheben und in der Luft ihre Kreise ziehen.

PS: Als ich *Spinning Dervish* zum erstenmal sah, dachte ich an einen motorisierten Richard Serra – diese riesigen Massen, die man zum Tanzen bringen kann. Die jetzt gelb gestrichene Dampfwalze vor Ihrem Fenster hat etwas Reines, Reduziertes. Sie erinnert mich daran, daß sie sich schon sehr früh mit Minimalismus auseinandergesetzt und in Ihren Performances versucht haben, ihn zu unterlaufen.

CB: Ja, ich weiß, was Sie meinen. Die Dampfwalze hat sich durch den Anstrich verändert, aber ich mußte es tun, weil sie schon zu viele Schichten hatte, so etwas wie eine prägende Geschichte hatte, die meiner Arbeit fremd war. Ich wollte, daß die Walze wie irgendeine Walze aus einem Maschinenpark aussah – und nicht wie Chris Burdens Walze, die in Topanga Sträucher plattgemacht hatte.

PS: Die Walze hat aber jetzt etwas ganz Klares, Kristallines.

CB: Ja, sie ist sauber, völlig sauber. Man weiß sofort, es ist nur eine von vielen.

PS: Wie weit wird sie vom Boden abheben?

CB: Ich weiß noch nicht. Drei Meter vielleicht.

PS: Die Walze wiegt 12 Tonnen, und der Zementblock, der das Gegengewicht sein soll, wird etwa 30 bis 40 Tonnen schwer sein.

CB: Ja, so habe ich mir das zumindest vorgestellt.

PS: Und wie lange ist der Ausleger für das Gegengewicht?

CB: 12, 13 Meter.

PS: Sie haben im Laufe der letzten Jahre immer öfter die Möglichkeit gehabt, Projekte in voller Größe und nicht mehr bloß als Modell umzusetzen. Ich denke da zum Beispiel an *Fist of Light*, eine Idee, die Sie ursprünglich als Zeichnung, als Modell realisierten und erst später in Form eines tatsächlichen Raums ausgeführt haben.

CB: Ja, das stimmt.

PS: Meinen Sie, daß Sie da heute einen anderen Schwerpunkt setzen, oder daß es sich nur um eine Frage der Möglichkeiten handelt, die sich Ihnen bieten?

CB: *C.B.T.V.* oder *B-Car* wurden auch 1:1 umgesetzt. Aber verglichen mit den Performances hat sich der Schwerpunkt wahrscheinlich verlagert – da haben Sie recht.

PS: Für die *Speed of Light Machine* haben Sie auch ein Modell gemacht. Ich habe den Eindruck, daß Sie Modelle dazu verwenden, das Genie eines Ingenieurs oder einer wissenschaftlichen Errungenschaft zu veranschaulichen, die ihre eigenen Grenzen überwinden konnte. Sie haben sich ja schon immer sehr für Menschen außerhalb der Kunst interessiert. Ihre Werke beschäftigen sich mit Ingenieuren, Wissenschaftlern, erkunden die Kunst in Bereichen, die eigentlich der Naturwissenschaft und Technik zugerechnet werden.

CB: Ja, da haben Sie recht. Daran habe ich gar nicht gedacht.

Wissen Sie, was ich von der Welt der Kunst halte? Mir sind manchmal die Fragestellungen einfach zu eng. Ich habe ja auch so angefangen. Ursprünglich habe ich mich mit Fragen der Ästhetik beschäftigt, der Ästhetik an und für sich. Aber die Tatsache, daß ich in vier Jahren College und zwei

Museum. But I think what happened is that I had the steamroller here and I started using it, running it, driving it. I would crush piles of brush with it. The resin from the brush would get on the big driving rolls so that a slip coating would build up and there was a mat of crushed brush. I could actually slip the steamroller, like sliding the Volkswagen in the snow, so I could ride by steering it and popping the clutch and stuff. I could actually slide the steamroller back and forth, slide 12 tons. So I started thinking -- you know I'm always thinking of making things fly around this place [Topanga], because I have these two mountain tops and there are cables between them. Also I think it was the idea of the absurdity of this heavy thing, which is so heavy that I can't even drive it on my road because it crushes the asphalt and the chip coat and actually damages the road. So I think of it being this absurd, huge thing that is sort of the embodiment of metal.

When I was a kid I had a whole Dinky toy collection and I remember the steamroller I had very distinctly. It wasn't sexy like a fire truck or a tank, but it was substantial. And even a two-year-old understands the concept of what a steamroller is; not that it accelerates from 0 to 60 quickly or it takes corners well or anything: it's huge, heavy and it crushes. But now the steamroller will be off the ground and zooming around in the sky.

PS: I remember the *Spinning Dervish* first made me think of a kind of motorized Richard Serra. You're going to take this brawn and mass and make it dance, make it go around. Now that I've seen the steamroller painted yellow, it looks so pure and reductive. It again brings back your heritage as a student of minimalism and this notion of undermining it, which was implicit in even some of the early performance work.

CB: Yeah, I know what you're saying. The painting of it definitely changed it, which was a conscious thing because the way it was it had too many layerings around it, and it had history that wasn't part of the work. I wanted it to appear as one of the fleet, you know, a steamroller, not Chris Burden's Topanga steamroller that crushed brush.

PS: But now it has this kind of crystal quality.

CB: Now it's clean, yes absolutely. You know it's one of the fleet.

PS: How far off the ground is it going to be?

CB: I don't know, 9 feet, 3 meters.

PS: You're going to have 12 tons of steamroller and 30 to 40 tons of concrete for counterbalance.

CB: Yes, this is how it was conceived.

PS: How long is the beam that holds it?

CB: It's going to be about 40 to 45 feet or something.

PS: In recent years you have become able to realize things in full scale instead of in a miniature form. With something like *Fist of Light*, which you may have at one point dealt with as a drawing or as a model, you made a room -- you realized it.

CB: Yes.

PS: Do you see that as a shift, or is it just a change in opportunities that have presented themselves.

CB: Well, building *C.B.T.V.* or *B-Car* was a physical thing, too. There is a shift in the performance work, but I think I know what you're saying.

PS: You also made a model for the *Speed of Light Machine*. In a sense you use models to illuminate the genius of an engineer or scientific feat that transcended its own limitations, a stroke of genius.

You've had this ongoing fascination with these figures outside of the art world. Your work concerns engineers, scientists. Trying to explore the art in these areas that are, in a sense, much more a part of the physical sciences.

Jahren Graduate School nicht ein Bild gemalt habe, hat mich, glaube ich, sehr geprägt.

PS: Sie sahen sich früher als Wissenschaftler?

CB: Ja, und dann wollte ich eigentlich Architekt werden, als ich aufs College ging.

PS: Und dann haben Sie das Architekturstudium aufgegeben, weil Sie, wie Sie mir einmal erklärt haben, begriffen haben, auf welche Beschränkungen Sie sich da einlassen. Sie wollten ihr Leben nicht an einem Reißbrett verbringen, sondern etwas tun.

CB: Ich habe eine Zeit lang als Architekt gearbeitet. Aber als Architekt könnte ich mit viel Glück erst heute mein erstes Gebäude bauen. Da kommt man vor 50 nicht zum Zug. Und dennoch geht es in meinen Arbeiten um Architektur. Wenn der Betrachter sich auch dessen vielleicht nicht bewußt ist, brauche ich für meine Arbeiten Gebäude; sie haben so etwas wie eine Trägerfunktion. Wenn ich zum Beispiel *Spinning Dervish* im Freien aufstellen wollte, bräuchte ich eine sehr stabile I-Trägerkonstruktion. Sieht man aber die gleiche Arbeit in einem Ausstellungsraum, denkt man sich 'Na sowas, das ist ja eine Skulptur!', vergißt aber, daß das Gebäude ein integraler Bestandteil der ganzen Sache ist, ja eine Schlüsselrolle spielt – und das nicht bloß strukturell, sondern auch deshalb, weil der Raum den Betrachter umschließt.

PS: Ich halte ihre Beziehung zur Architektur für eine sehr direkte. Sie beziehen meist eine ziemlich aggressive Angriffstellung. Was Architekten und was Künstler für ihre Arbeit bekommen, stellen Sie als Gegensatz dar. Und Sie haben ihre Widersprüchlichkeit in Arbeiten wie *Samson* zum Ausdruck gebracht, indem Sie versucht haben, ein Museum niederzureißen.

CB: Halt! Im Fall von *Samson* geht es nicht darum, ein Museum einzureißen. Das muß ich einmal festhalten. Ich bin nicht der Künstler, der versucht hat, sich erschießen zu lassen, und ich habe auch kein Museum zerstört.

PS: *Samson* wäre aber dazu in der Lage.

CB: Von der Konstruktion her in der Lage ...

PS: ... die Wände zum Einsturz zu bringen.

CB: Ja. Das schon.

PS: *Samson* wurde in einer öffentlichen Einrichtung, in einem architektonischen Kontext installiert. Dieselbe Skulptur in einer Lagerhalle aufzustellen, hat, wie Sie einmal gesagt haben, auch nicht annähernd den Reiz wie im Isozaki-Gebäude des Museum of Contemporary Art in L.A., weil es an der Frage der Architektur vorbeigehen würde.

Die Arbeit, die Sie für die Eröffnung des *Temporary Contemporary* gemacht haben, das Bloßlegen der Fundamente des Museums (*Exposing the Foundations of the Museum*), verstehe ich auch als direkten Angriff auf die Architektur.

CB: Auf ein Kunstmuseum in diesem Fall. Es ging um das Museum als Institution.

PS: Aber doch auch um die Bloßlegung der Grundlagen dieser Institution und der Fundamente ihrer Architektur. Das Museum steht doch für eine bestimmte Art von Einrichtungen und für eine bestimmte Architektur.

In *Beam Drop* geht es doch auch darum?

CB: Ja, da geht es auch um Architektur.

PS: Sie bewundern ja Eiffel sehr, der als Ingenieur auf dem Gebiet der Architektur etwas geschaffen hat. In *Another World* bringen Sie den Eiffelturm und die Titanic zusammen.

CB: Ja. Die Arbeit kam so zustande, daß man mich im Rahmen einer Ausstellung fragte, welche öffentliche Skulptur mich am meisten fasziniert. Ich dachte lange darüber nach, und dann wußte ich, daß es von allen Werken der Welt der Eiffelturm ist. Wie Sie ja wissen, habe ich mich mit Schiffen auseinandergesetzt, mit dem Schiff als Symbol der Entdeckungsreise, als Metapher der Widersprüchlichkeit des Inseldaseins. Und dann kam mir die Idee, zwei Schiffe an ein Kreuz an die Spitze des Eiffelturms zu hängen und sie so schnell kreisen zu lassen, bis sie sich im rechten Winkel zur Stadt liegen. Ausgangspunkt dabei war, daß man an Bord des Schiffes sein Abendessen einnimmt und die Seine in einem Winkel von 90 Grad zum Wein in seinem Glas im Sonnenlicht glitzern sieht.

PS: Weil man sich mit dem Schiff so schnell im Kreis bewegt, daß man –

CB: Sozusagen in einer anderen Welt ist. Ich habe dann ein Modell gemacht, und mir dabei jede

CB: Yeah, that's true. I hadn't though of it that way.

You know what it's about in the art world? I think sometimes the issues seem too narrow for me. And, it's not that I didn't start off that way. I think I was interested in aesthetic issues, per se. But, I think being able to go through four years of college and two years of graduate school and never having made a painting -- I think that had a big influence on me.

PS: You imagined yourself, as a young man, to be a scientist, right?

CB: Yes, and then I was actually going to be an architect when I went to college.

PS: But you dropped architecture, you said to me, because you realized the limitations of getting into architecture. You'd be at a drafting board, you would never be able to do anything.

CB: Well, I worked in architecture. Right about now, I'd be able to do one of my first buildings, if I was real lucky. As I pushed fifty, maybe I could. But my pieces are still about architecture. Because, unbeknownst to the viewer -- the viewer wouldn't necessarily be cognizant -- I need the shell of the building as my support mechanism, for example, to put *Spinning Dervish* in. If I do it outside, I need an I-beam framework, I need a support for the vertical pole. And, if you see it in a building, you think, "Oh, that's a sculpture." But, you forget that the whole building is an integral part of it, in playing a key role in it. Not just structurally, but also containing you in that space.

PS: I think your relation to architecture is direct. When it comes to architecture, you are always aggressively on the attack. You've always talked about what the architects get versus what the artists get. And, you've done things like pushing the museum down. *Samson*...

CB: Wait, wait. *Samson* is not about pushing the museum down. I want to get that clear. I wasn't the artist who shot himself, and I am not the artist that pushes museums down.

PS: The piece has the capacity...

CB: The physical capacity...

PS: To collapse the walls.

CB: Right.

PS: And, it was set up for a public institution, for architecture. And, putting it up, as you have said, in a warehouse isn't nearly as interesting as putting it up in *The Museum of Contemporary Art's* Isozaki building, because it begs the question of architecture. The piece that you did for the opening of the *Temporary Contemporary, Exposing the Foundation of the Museum*, is also about a very direct way of attacking architecture.

CB: In this case specifically an art museum. The play is on the museum as an institution.

PS: But it's also about exposing the foundation of the institution and architecture. The museum is a metaphor for the institution, but it's also about architecture. For example, *Beam Drop* is about architecture.

CB: Right, that is about architecture.

PS: Hence your admiration for Eiffel, who, as an engineer, created something on an architectural level. *Another World* conflates the Eiffel Tower and the Titanic, doesn't it?

CB: Yes, it came from a request from another show to name my favorite works of public sculpture. I thought and thought, and I thought my favorite one is the Eiffel Tower, of all the public sculptures in the world. As you know, I have done works about ships -- ships as a metaphor for exploration, insular dichotomy. Hanging two ships off the top of the Eiffel Tower from a cross bar, and spinning them around until they were going so fast that they were at right angles to the city. The idea was that

künstlerische Freiheit genommen. Die Seine fließt unter dem Eiffelturm durch, und es gibt mehrere Detailebenen. Die Gebäude habe ich durch Holzblöckchen angedeutet und den Eiffelturm aus Teilen eines Metallbaukastens zusammengestellt; die Schiffe sind am detailliertesten ausgeführt.

PS: Sind die Schiffe –?

CB: Es sind zwei Modelle der Titanic. Das Projekt hat etwas Spielerisches. Vielleicht könnte man es auch realisieren, aber es ist eher ein Scherz. In der Art von EuroDisney: Wie kann man den Eiffelturm aufmotzen, um noch mehr Touristen anzulocken? Man hängt zwei Schiffe ab, läßt sie rotieren, und bietet Rundfahrten inklusive Abendessen an.

PS: Der Eiffelturm fasziniert Sie also wirklich von allen öffentlichen Werken dieser Art am meisten?

CB: Ja.

PS: Und Sie sehen den Eiffelturm als technische Errungenschaft und weniger unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik?

CB: Daß mich der Eiffelturm anfangs als technische Leistung faszinierte, ist, was meine Entwicklung betrifft, sicher relevant. Der Eiffelturm scheint mir auch heute nicht wirklich nach Paris zu passen. Freilich, er ist uns dermaßen vertraut, daß wir ihn mit der Stadt gleichsetzen: der Eiffelturm ist Paris. Im Vergleich zu anderen Bauten ist er eigentlich ein monströses Ding. Die Kritiker hatten da schon recht. Der Eiffelturm ist eine Art Antithese zur städtischen Architektur von Paris.

PS: Eine Art Centre Pompidou, nur viel eigenwilliger.

CB: Ja. Als ich ein Kind war, hat mir das Ding immer angst gemacht. Die Freiheitsstatue hat auch so etwas, aber ihr Maßstab ist dennoch ein menschlicher: es ist eine menschliche Figur, die was Nettes tut. Den Eiffelturm habe ich immer als kalt empfunden, und er ist mir nicht aus dem Kopf gegangen.

PS: Weil er mit seiner Umgebung in keinem Zusammenhang steht?

CB: Ja, und auch wegen der Gitter und der Aufzüge. Als Kind macht einem das angst. Man kann durchschauen, und man sieht den Turm von überall.

PS: Bedrückt Sie die Dauerhaftigkeit der europäischen Architektur?

CB: Ich finde die ganze europäische Kultur erdrückend. Ich kann mir nichts Schlimmeres vorstellen, als in Europa Künstler zu sein, außer vielleicht in Japan Künstler zu sein.

PS: Weil einen die Vorstellung, sich mit der Geschichte befassen zu müssen, erdrückt. Das zieht Sie ja an Los Angeles an, selbst im Vergleich zur Ostküste und zu New York: daß es keine Geschichte gibt, daß sie Ihre eigene schreiben können. Sie können Modelle bauen, *Another World* errichten und damit Fragen formulieren und in Modellen nach Antworten suchen, empirisch –

CB: Ja. Ein Modell ist natürlich immer was anderes als die Wirklichkeit. Aber man kann damit schon die eine oder andere Vermutung anstellen.

PS: *Pizza City* ist ja nichts anderes als die dreidimensionale Darstellung empirischer Informationen über den Begriff einer Stadt, über eine perfekte Stadt.

CB: Ja. Über eine Kleinstadt.

PS: Insofern perfekt, als Sie die gesamte Infrastruktur beschreiben, die eine Stadt den in ihr lebenden Individuen bieten muß, ohne außer Kontrolle zu geraten.

CB: Ja. Man bräuchte etwa 20 Minuten, um *Pizza City* zu durchqueren.

PS: Und die Stadt hat Parks, einen Hafen, Flugplätze, gute Wohnungen, keine Slums.

CB: Worauf wollen Sie hinaus?

PS: Werden Sie die Form beibehalten, d.h. an der ursprünglichen Form eines Pizzastücks festhalten?

CB: Nein, das werde ich nicht.

PS: Warum bleiben Sie nicht bei der Idee der Pizzaschnitten und schieben diese einfach auseinander, wie eine Torte? Ich nehme die Vorstellung im Titel offensichtlich wörtlich, aber –

CB: Ich glaube, man sollte das abstrakter sehen.

PS: Das heißt, daß das Ergebnis eher an Mondrian als an ein Stück Pizza erinnern wird.

CB: Wenn Sie so wollen.

PS: Rechtecke und Quadrate.

you could take an evening supper cruise, and you'd look down and you would see the River Seine glistening in the sunlight at right angles to the level of the wine in your glass.

PS: Because you would be going around so quickly that you would be..

CB: You would be in *Another World*, so to speak. And, so I made an architectural model full of artistic license. The River Seine flows underneath the Eiffel Tower, and there are different levels of detail. The buildings are blocks of wood. The Eiffel Tower is an erector set, and actually the most detail is in the ships.

PS: The ships are...?

CB: Twin Titanics. It's a fanciful idea. Maybe it could be physically done, but it's a joke. It's like EuroDisney: how to improve the Eiffel Tower, how to upgrade it and get some more tourist action? Hang two Titanics off it, spin them, have dinner cruises.

PS: But, the Eiffel Tower is really your favorite work of public sculpture?

CB: Yes.

PS: You were initially drawn to it as an engineering feat, rather than as an aesthetic experience?

CB: Not exactly, but I think the fact that it did start as an engineering feat is of interest. To this day, the Eiffel Tower seems out of place in Paris. We are so familiar with it that we associate the two; it's like Eiffel Tower means Paris. But, really, compared to all the other architecture, it's a monstrosity. And, those people were right. It's sort of an antithesis of the urban architecture of Paris.

PS: Pompidou, but much more extravagant.

CB: Yes, and, as a child it was always sort of a scary thing. The Statue of Liberty is scary, but it's still humanly scaled -- it's a human figure, doing something nice. But the Eiffel Tower was always cold, and memorable.

PS: Just because of how disjointed it is with the environment?

CB: Yes, and all those open grids, and the elevators. And, the idea of being on it as a child is scary. You know, you can see through it, and you can see it from everywhere.

PS: Do you find the architecture in Europe oppressive, in that it's so enduring?

CB: I think the whole culture is oppressive. I can't think of anything more horrible or terrifying than being an European artist, except for maybe being a Japanese artist.

PS: Because the whole notion of having to deal with history would be overwhelming. Which is one of the attractions of Los Angeles to you, even as opposed to the East Coast or New York. There is no history -- you write your own.

And so you make models, like *Another World*, because they ask a question, empirically, and you try to figure out in a model what the answers are.

CB: Yes, of course, a model is always different than the real thing. So, you try to make an educated guess using the model.

PS: *Pizza City* is a three dimensional presentation of empirical information about a conceptualized city, a perfect city.

CB: Right, or a small city.

PS: But it's a perfect city in some way because you've described all the infrastructure that makes a city supportive of the individual and yet it hasn't grown out of control.

CB: Right, you could walk through it in twenty minutes.

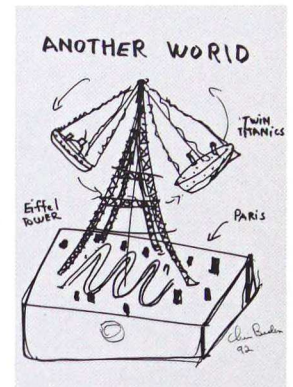
PS: And it has parks, harbor, airports, it's all good housing. I haven't found any slums.

CB: Well.

PS: Will it be as pie-like as you had originally conceived of it?

CB: No, it won't.

PS: But why didn't you pull it apart as a pie? Meaning, continue to keep all of those



ANOTHER WORLD,
drawing, 1992

CB: Ja, ich werde die Bereiche auseinanderschieben. Mir kommt es aber darauf an, daß eine verdichtete Stadt entsteht. Ich will also nicht etwas Ganzes machen und das dann auseinanderschneiden, sondern an einzelnen Abschnitten arbeiten, und es anderen überlassen, die Freiräume dazwischen geistig auszufüllen, ohne daß ich sie genau beschreiben muß.

PS: Können Sie mir etwas über die Abschnitte sagen, an denen Sie gerade arbeiten?

CB: Ich habe mit dem dichtesten Abschnitt begonnen. Die ursprüngliche Vorstellung war folgende: Ich wollte einen Hafen, der in einen innerstädtischen Bereich mit einigen Hochhäusern, anderen Gebäuden und dem Hauptbahnhof übergeht; daran sollte sich eine Industriezone und ein Bereich mit Wolkenkratzern vor einem Berg anschließen. Die Sache ist aber immer komplexer geworden, und dadurch hat sich in einem bestimmten Bereich eine Verdichtung ergeben. Ich weiß noch nicht, wie ich damit umgehen soll. Die perspektivische Verkürzung gefällt mir, auch wenn sie gegen das ursprüngliche Konzept verstößt. Aber, was soll's?

PS: Das erste Konzept hatte ja einen historischen Ansatz: Hafen – Innenstadt – Industriezone – Vorstädte. Jetzt stellt sich mir die Sache als eine bloße Aneinanderreihung von Tischen dar. Meinen Sie, daß sich hier noch Verklammerungen ergeben werden?

CB: Ja, ganz sicher, das wird einheitlicher, als es jetzt ist. Ich weiß allerdings noch nicht, wie. Ich werde mich jetzt mit den Umrissen beschäftigen.

PS: Die Sache hat ja inzwischen Ausmaße angenommen, an die Sie sicher anfangs nicht gedacht haben.

CB: Das ist aber kein Grund zum Jammern.

PS: Sehen Sie diese Arbeit als einen Kontrapunkt zu der eher dunklen, unheilvollen Vision, die *Medusa's Head* darstellt?

CB: Ja. *Medusa's Head* ist so etwas wie ein Alptraum.

PS: Ja, da läuft die Welt Amok.

CB: Ja, ein Amoklauf. *Pizza City* ist eine gutartige Vision. Mich begeistert, daß es mir bei *Pizza City* gelungen ist, bestimmte Orte zu schaffen, durch die die Sache wirklich wird, die ich im Traum besuchen kann, an die man sich erinnert wie an eine bestimmte Stelle im Central Park oder an die Kreuzung der Vierzehnten Straße und der Fifth Avenue. Und darin bestand auch das große Problem, als ich das Modell ins Erdgeschoß übersiedelte. Ich war wochenlang deprimiert, weil diese Stadt, in der ich mich ausgekannt hatte, wie in sich zusammengesunken zu sein schien. Die Gebäude waren zwar noch da, aber *Pizza City* war verschwunden – ich konnte die Stadt einfach nicht mehr fühlen. Ich habe lange gebraucht, mich mit dem neuen Ort anzufreunden, das Projekt wieder aufzunehmen, die Räume wieder erscheinen zu lassen.

PS: Und wie steht es mit den *Moonettes*. Setzen Sie in dieser Serie fort, was Sie mit *Medusa's Head* begonnen haben?

CB: Ja, es handelt sich gewissermaßen um die Monde der Medusa.

PS: Und was ist ihre Besonderheit?

CB: Erstens sind sie in sich abgeschlossen. Man kann herumgehen, alles aufnehmen, alles verstehen, einem Pfad folgen und verliert sich nicht. Und zweitens hat jeder Mond ein anderes Thema. Es gibt den Scheiterplaneten, den Kohlenmond, die große Drehung usw.

PS: Und worin unterscheiden sich die Arbeiten voneinander? Bei *Medusa's Head* gab es einen ganz bestimmten Standpunkt. Da geht es Ihnen ja irgendwie um die ganze Frage des industriellen Zeitalters und die Einschätzung, daß unsere Angst, die Gesellschaft könne von der Technik überrollt werden, wahrscheinlich unbegründet ist, weil kommende Generationen den Inhalten unserer Ängste bereits mit einer gewissen Nostalgie und Furchtlosigkeit begegnen werden. So war das bei der Eisenbahn, und so war das bei den Errungenschaften der industriellen Revolution.

CB: Ja.

PS: Geht es bei *Moonettes* auch um Fragen der Umwelt?

CB: Ja.

PS: Ich habe das Gefühl, daß jeder der Monde für eine bestimmte Industrie steht. Hat diese Überlegung eine Rolle gespielt?

triangles and slide them out. Obviously, I'm taking the notion of a pizza pie very literally but...

CB: Because it's more abstract, I guess, than that.

PS: It may end up looking more like a Mondrian and less like a pizza pie.

CB: Yeah well, something like that.

PS: Rectangles and squares.

CB: Yes, it will spread out on you I guess what I'm saying is I want it as a denser city, so rather than make the whole thing and then cut it apart I'm going to make sections and then since there are holes in between them your mind can kind of fill in the transition between section A and section B and I don't have to literally describe it to you.

PS: Can you describe some of the sections you are working on currently.

CB: Sure, let's start with the densest one, which is where it began. The original idea was a harbor going to a downtown section with some high rises, older buildings, the main train station, and then breaking off to an industrial zone and to a skyscraper zone and a mountain. But now that the work has started to become more complex, *Pizza City* got kind of compressed in this space here. I don't know how to deal with this exactly. I'd like this foreshortening that I have. You know when I talk about foreshortening, that's a violation of the original *Pizza City* concept, but so what?

PS: The first concept really does lay out this history of cities going from the port into a kind of urban downtown into an industrial area and then out to the suburbs, but now it's just evolved into a sort of table after table assemblage. Do you feel that it is going to become more integrated than it currently is?

CB: Yes, it will be more integrated than it currently is, yes. I'm not sure how. The first thing I want to do is build the contour.

PS: It really is much bigger than you've ever envisioned it.

CB: We're cranking now.

PS: Do you see this piece as a counterpoint to the dark and sinister vision that was presented in *Medusa's Head*?

CB: I guess so. I mean, *Medusa's Head* is a nightmare.

PS: Yeah, it's gone amuck.

CB: Yeah, it's gone amuck, right, and this is more benign. What's interesting to me is that by creating certain areas in *Pizza City*, it actually becomes a real place. There are places in *Pizza City* that I can go to in a dream, for example, or I can remember specifically like the corner of 14th Street and Fifth Avenue in New York or a certain place in Central Park that you used to go by. They are real specific places, and that was one of the big problems I had when I moved *Pizza City* to my downstairs studio. I was very depressed for weeks because it seemed like the whole thing that was *Pizza City*, that ephemeral thing that I knew that I could find my way in, disappeared like a balloon, like something had been deflated and all the buildings were here but *Pizza City* was gone because I couldn't feel it anymore. It took a long time for me to start feeling comfortable in here, to play with it and to make the spaces appear again, which is starting to happen in the downtown section.

PS: And what about the *Moonettes*. Are they sort of an extension of *Medusa's Head*?

CB: Yes, *Medusa's* moons.

PS: What do they do differently?

CB: Well, they are contained. You can walk around one and absorb it all, understand it all, you can follow a track and not get lost. They are thematic -- each one has a separate theme. One is a log planet, one is the coal moonette, one is the big twist.

PS: What do they do differently than *Medusa's Head*? I mean the *Medusa* had a very specific point of view. It kind of begged this whole question of the industrial age, and the notion where modern invention and our fears of how it overwhelms society are

CB: Nein, das hat sich so ergeben. Bei den *Moonettes* ging es mir nicht zuletzt darum, mit der Illusion der Schwerkraft zu spielen. Und das war bei *Medusa's Head* nicht der Punkt, wenn es auch eine gewisse Rolle spielte. Die Besucher glaubten tatsächlich, daß die Züge auf *Medusa's Head* verkehrt herum fahren können.

PS: Mich wundert, daß Leute das wirklich annehmen konnten.

CB: Sie haben angenommen, daß die Züge auch auf dem Kopf stehend fahren.

PS: Sie haben an die Skulptur geglaubt.

CB: Ja. Im Fall von *Moonettes* kommen an der Rückseite zwei Gleise heraus. Mich reizt das Nebeneinander zweier Züge, von denen einer auf dem Kopf steht oder um 90 Grad gekippt ist. Schaut man sich den Ausschnitt aus nächster Nähe an, wird die Sache glaubwürdig. Ich spiele also mit dem, was man Schwerkraft und Raum nennt, und wenn Planeten dieser Art tatsächlich durch die Luft fliegen würden, könnten wir auch die merkwürdigsten Gravitationsfelder beobachten.

PS: Ja, es wäre eine andere Welt.

CB: Ja.

PS: Läßt sich hier auch ein Zusammenhang mit dem Thema sehen, das *Spinning Dervish* und *Another World* ansprechen: nämlich daß Sie Ihre Arbeiten quasi von innen heraus betrachten?

CB: Meine Arbeiten haben zum Teil mit tatsächlichen Eindrücken und Erfahrungen zu tun. Ich habe einmal in Palmdale draußen Stunden im Segelfliegen genommen, und war schließlich soweit, daß ich allein fliegen durfte. Ich habe zwar nie den Flugschein gemacht, bin aber so an die 60mal aufgestiegen und erinnere mich noch genau an einen meiner ersten Flüge. Ich glitt also so durch den Himmel und habe geschaut und geschaut und geschaut, und da gab es dann ein paar Wolken, und zwischen den Wolken sah ich etwas Riesiges golden schimmern, hoch oben am Himmel, ein großes Schimmern. Und ich dachte mir: „Was ist das nur?“ Und es war der Pazifik. Ich war so hoch oben, daß ich glaubte, daß der Schimmer aus dem Himmel kam. Der Pazifik war da irgendwo unten, und ich schaute gerade hinaus, und da war das Schimmern. Ich muß von irgendwo hinter den San Bernardino Bergen über die Kanalinseln geblickt haben. Details konnte man keine erkennen, nur ein goldenes Glitzern. Das war doch eine wunderbare große Raumillusion. Mir wurde nach und nach bewußt, wie hoch oben ich war und wie weit ich eigentlich sehen konnte.

PS: Sie haben vor mehreren Jahren eine Arbeit gezeigt, die, glaube ich, nur wenige Leute sahen. Auch in dieser Arbeit ging es um so eine unglaubliche Illusion von der Endlosigkeit des Raums, und um das Gefühl der Desorientierung. Es war eine Installation mit –

CB: Raumschiffen.

PS: Genau. *The Citadel*. Für mich ist das ein Wendepunkt in Ihrer Entwicklung, das Ende Ihrer Performances und der Beginn Ihrer Installationen.

CB: Ja.

PS: Was war bei *The Citadel* Ihr Anliegen?

CB: *The Citadel* war eine Mischung von Performance und Skulptur. Ich war von dem Raum fasziniert, und von dem Lichtstrahl, der da durchkommt, und davon, daß man die hintere Wand nicht sah, und von der Vorstellung dieser Miniaturraumschiffe aus Blei.

PS: Wie viele Raumschiffe waren es?

CB: Etwa 1000. Ich habe einundeinhalb Monate gebraucht, sie aufzuhängen. Es gab verschiedene Arten, ganze Flotten und anderes Zeug.

PS: Und das alles in diesem dunklen Raum –

CB: Ja. Und dann gab es vier Stühle. Und als die Zuschauer kamen, ging ich mit einer Kerze durch den Raum und zog diese Show über die verschiedenen Waffentypen und deren Verwendung ab, und gegen Ende habe ich dann mit einer Espressomaschine Raketengeräusche simuliert, auch wenn man natürlich im Weltraum nichts hören kann. Dann bin ich an die hintere Wand getreten, und der Punkt war, daß nun alle gegeneinander kämpfenden Föderationen zusammengefunden und das Ende des Universums entdeckt hatten: die Ziegelwand.

THE CITADEL,
1978



probable unfounded because to the next generation our fears become nostalgic and benign. As is the case with the railroad and the Industrial Revolution in the nineteenth century.

CB: Right.

PS: The *Moonettes*, are they also dealing with issues of the environment?

CB: Yes.

PS: It seems that each one is of a separate industry. I don't know if you had that in mind.

CB: No, to me that is sort of given. What's interesting about the *Moonettes*, which didn't happen in *Medusa's Head*, although it did do it to some extent, is the tweeking of gravity. People used to believe that the trains could run on *Medusa's Head*.

PS: It amazed me that people would actually ask "Do they run?"

CB: People believed, in essence, that the trains could run upside down.

PS: They believed in the sculpture.

CB: Right. On the *Moonette*, what's interesting to me, is that you have two tracks coming out of the back side. If the trains would just stay on there, right between them, there would be a very strong gravitational separation. So that tweeking and torquing. It's impossible for trains to do that, and to me, the most interesting thing is how you see one train here and right next to it a train that's upside down and sideways. If you can zero in on that little scene, it's believable. While right next to it, it's unbelievable. So, I'm playing with your gravity and space these things really did flip around in the heavens, they would have to have some really weird gravitational fields.

PS: It's another world.

CB: Right.

PS: It also brings up that same issue addressed by *Spinning Dervish* and *Another World*, that you imagined yourself inside the pieces.

CB: Some of those impressions came from real experiences. I remember once -- I used to take soaring lessons out in Palmdale -- and I got so good at it that I could go solo. I never got my license but I went up about sixty times, and I remember one of my first solo trips. I was soaring through the skies and looking, looking, looking, and there were some clouds, and between the clouds I could see this huge golden shimmer, high in the sky, just a big, goldleaf shimmering. I thought, "What the hell is that?" Well, I was looking at the Pacific Ocean 300 miles away. But, I was so high that it appeared to be in the sky. The ocean was supposed to be down there, and I was looking straight out, and there it was. I was looking past the Channel Islands, from behind the San Bernadino Mountains. You couldn't see any detail, but you could just see this gold. So that was our big wonderful spatial illusion. I realized how far up I was, and how far I was actually seeing. It took me a while to understand it.

PS: There is actually another piece that you did years ago, that very few people saw but that also dealt with this incredible notion of illusion and endless space, in a kind of disoriented feeling, and that was the installation of...

CB: The spaceships?

PS: Exactly. *The Citadel*. I think of it as just being one of the critical pieces in terms of introducing a whole new generation of work -- installations and the end of the performance work.

CB: Yes.

PS: What were you trying to do in that piece?

CB: It was kind of a combination of a performance/sculpture piece. I was initially struck by the space, and the light coming through there, and that you couldn't really see the back wall, and, these miniature lead spaceships...

PS: Ich finde interessant, wie sich in dieser Arbeit bereits die Unterseeboote, die Flugzeugflotten und die Dioramen ankündigen. Modelle großer, komplexer Systeme zu bauen, das ist doch etwas, was sich durch Ihre gesamte Arbeit zieht. Auch Wissenschaftler bauen Modelle und keine Skulpturen.

CB: Und Architekten und Ingenieure tun das auch.

PS: Der *Mini Video Circus* geht doch von Vorstellungen aus, die im Bereich der sozialen Organisation, der Gesellschaftswissenschaft liegen. Wer hat Sie eigentlich eingeladen, nach Dijon zu kommen?

CB: Das Consortium, Centre d'Art Contemporain in Dijon. Mir haben 2CVs immer gefallen, weil es so rudimentäre Fahrzeuge sind. Die Türen haben zum Beispiel keine Scharniere im eigentlichen Sinn; sie bestehen einfach aus ineinandergreifendem Wellblech. Ich wollte mir immer schon so einen Citroën kaufen. Ich habe mir hier in Kalifornien auch einige alte angeschaut. Und ich mag die kleinen Kastenwägen. Das sind wirklich einfache Autos. Aber sie werden heute nicht mehr erzeugt. Und als ich dann in Frankreich meine Ausstellung vorbereitete, war viel von Jugendarbeitslosigkeit und Wirtschaftskrise die Rede: 25% der 17 bis 26jährigen französischen Jugendlichen haben keine Arbeit. Und dann gab es einen Wirbel um Lohnsenkungen und öffentliche Proteste und so weiter. Und ich habe dann den für das Centre Verantwortlichen vorgeschlagen, drei dieser Kastenwägen anzuschaffen und mit je vier Videomonitoren und einer ausklappbaren Zeltkonstruktion auszustatten.

PS: Und wo wollten Sie die Monitore installieren?

CB: Hinten. Man öffnet die Türen und steht vor einer Art Videowand. Tagsüber sind die Kastenwägen Kunstwerke, die ausgestellt werden. Am Abend aber werden sie an Jugendliche vermietet, die damit kleine Dörfer mit zwei-, dreihundert Einwohnern besuchen. Die Jugendlichen parken den Wagen, stellen Klappstühle auf und verlangen eine geringe Eintrittsgebühr: gezeigt wird Endlosmaterial über Katastrophen in Kalifornien, stundenlang Feuer, Erdbeben, und Unruhen und ein Vulkanausbruch. Ich weiß natürlich, daß man das alles in den Nachrichten sah, aber nur ganz kurze Einstellungen. Als Eintrittspreis habe ich an einen ganz niedrigen Betrag gedacht, nur fünf oder zehn Franc vielleicht. Die Jugendlichen mieten die Wägen, fahren raus in die Umgebung, und dann können die Leute sich das Zeug ansehen, bis sie genug davon haben. Und in der Hauptausstellungshalle, wo es ein paar kleine Räume gibt, soll eine Recycling-Werkstatt für 2CV-Kastenwägen entstehen. Die Jugendlichen zerlegen alte Autos in ihre Bestandteile und heben auf, was sich weiterverwenden läßt, die Fenster, die Motoren, die Kupplungen, die Bremsen, die Lenkungen. Und damit können sie dann neue Autos zusammenbauen.

PS: Und warum soll das ausgerechnet in der Ausstellung passieren?

CB: Die Ausstellung wäre das Recycling Center. Die Wägen hätten ja ein Dasein wie Aschenbrödel: tagsüber Kunstwerke, die ausgestellt werden und erst am Abend erwachen sie zu wirklichem Leben, wenn sie mit den Jugendlichen die kleinen Dörfer besuchen. Das gesendete Videomaterial selbst ist das Gegenteil von Disneyland.

PS: Es stellt die andere Seite Kaliforniens vor.

CB: Ich dachte mir, daß das Selbstbewußtsein der Franzosen durch nichts mehr gestärkt werden könnte, als durch die Vorführung der Unruhen und Katastrophen in Kalifornien.

PS: Um Klischees über Los Angeles zu verbreiten?

CB: Klischees interessieren mich nicht. Ich meine – was ich versuche, ist –

PS: Dem Mythos Nahrung zu geben?

CB: Daran habe ich nie gedacht. Ich will den Leuten nur mehr Informationen zukommen lassen. Die haben ja in den Nachrichten nur Ausschnitte gesehen, die nicht länger als 10, 15 Sekunden dauerten. In Kalifornien gibt es Brände, gibt es Unruhen. Und damit will ich die Leute füttern, bis sie genug davon haben. Mögen Sie Prosciutto? Da haben Sie sechs Schweine! Mahlzeit!

PS: Ich würde Ihnen noch gerne zu *Other Vietnam Memorial* eine Frage stellen. Roberta Smith meinte, daß Papier denselben Zweck erfüllt hätte wie die schweren Kupferplatten –

CB: Das stimmt nicht. Bei einem Denkmal geht es doch ganz wesentlich darum, daß es Bestand hat. Vielleicht hätten für den Zweck der Ausstellung auch Blätter aus Papier genügt, aber ich wollte Kup-

PS: How many?

CB: There were a thousand or so. It took me about a month and a half hanging ships. And, there were different types and fleets and stuff.

PS: Filling up this whole dark room.

CB: Yes. And, then there were four chairs, and the audience came, I walked through it with a candle, and I'd give this big *spiel* about the different weaponry and what they were there for, and then, at the end, I used cappuccino hissing noise for rocket noise. Of course in outer space you don't hear any noise, but, then I'd walk to the back wall, and the whole thing is that all these warring federations had come together and found the end of the universe, which was a brick wall.

PS: But it's interesting how that piece ultimately leads to the subs, to the airplane fleets, and to what you're trying to do in a way with the diorama. I mean, this whole idea of making models for vast, complex systems has been a kind of constant. And, models, as opposed to sculpture, is what scientists do.

CB: And what architects and engineers do, too.

PS: It seems as if social engineering/social science is at the foundation of the *Mini Video Circus*. Who asked you to come to Dijon?

CB: The Consortium Centre d'Art Contemporain, Dijon, did. I guess I've always admired the little "deux-chevaux" Citroëns because they were so rudimentary as a vehicle. The door hinges two pieces of metal crimped on itself, so the hinge is null. I've actually always thought about buying one. I've looked at used ones here. I like the little trucks -- real simple cars, they don't make them anymore. When I was in France recently, there was this whole crisis about unemployment of youth; twenty-five percent of French youth from seventeen to twenty-six are not employed. There was a whole ruckus about lowering their wages, and there were riots, and all that kind of stuff. So, I came up with this plan to have the consortium get three of these little Citroën trucks and equip them with four video monitors in a tent structure that would pop out of the back, that would make a closed circle.

PS: Where do the video monitors go?

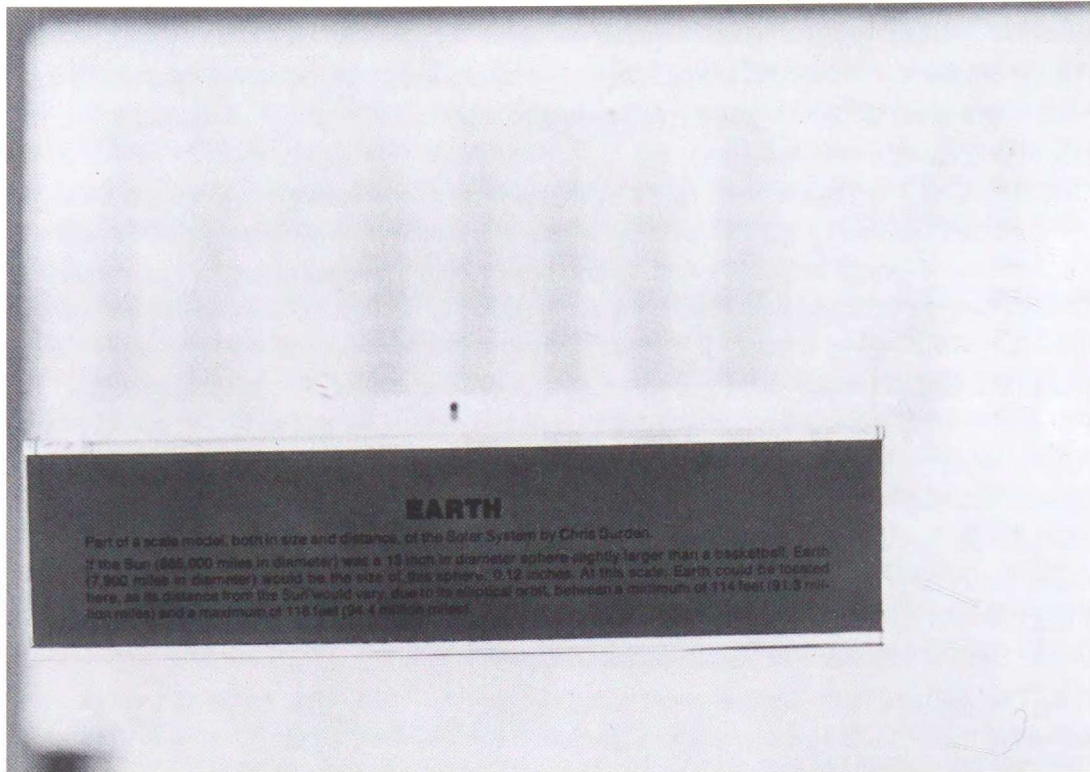
CB: In the back of the truck, as you open up the doors, they're there -- like a wall of videos. During the daytime they're art, and they're displayed. All three of them are lined up. At night, they are rented to teenagers who drive them out to tiny, small villages of two to three hundred people. They park them, set up the folding chairs, and charge a small admission, and what we show on the monitors is continual disaster footage from California. Hours of fires and earthquakes and riots and just a disgorgement. I know they saw all that stuff in the news, but they saw a blip. And, they would charge villagers a really low amount, like five or ten francs. These teenagers rent these things as a concession, and they go out to the boonies around Dijon, and they park them and then people can come and gape at this stuff and really get a full stomach of it. Then, at the main space in Dijon, where the little rooms are, there will be a recycling center for "deux-chevaux" trucks. They get broken ones in, they take them all apart and put the windows all in one room and the engines and the clutches and the brakes and the steering. In theory there would be enough parts to assemble whole trucks out of the pieces.

PS: Why is that going on at the main space?

CB: It's like a recycling center that supports the trucks. The trucks are "Cinderellas." In the daytime they are art objects. At night they become real things, and go out with the kids to the villages. The videos are sort of the antithesis of EuroDisney.

PS: The other side of California.

CB: I thought nothing would make the French feel better about themselves than see-



SCALE MODEL OF THE
SOLAR SYSTEM,
1983

ferplatten, die Bestand haben, die es noch geben wird, wenn es die Lannan Foundation vielleicht nicht mehr gibt. Natürlich kann man auch Kupferplatten einschmelzen, aber sie haben Substanz, und ich wollte für die toten Vietnamesen wirklich etwas tun. Ihre Namen auf Papier zu schreiben, kommt mir vor, wie einen Hund zu treten, der schon am Boden liegt. Verstehen Sie? Das wäre ein Denkmal gewesen, das das Papier nicht wert ist, auf dem es gedruckt ist.

PS: Sie meinen, daß man die Vietnamesen so als Menschen zweiter Klasse behandelt hätte?

CB: Ja, und genau das wollte ich nicht. Mir lag doch daran, ihnen mit der gleichen Achtung zu begegnen, die man den amerikanischen Soldaten entgegenbrachte, die auf der schwarzen Wand aufgelistet sind. Ich wollte doch eine gewisse Gerechtigkeit herstellen. Deshalb habe ich auch schon mitten in der Produktion von Zink- auf Kupferplatten umgestellt. Da kam noch ein Angebot, und ich hielt Kupfer einfach für das ideale Material. Ich wollte eben was Echtes. Klar, man kann Grabsteine auch aus Karton machen, aber ein echter Friedhof kommt so nicht zustande. Ich denke öfter daran, wie lange gewisse Dinge wohl Bestand haben werden und wie viele Generationen es in 1000 Jahren gibt. So viele sind das nämlich nicht – dreißig vielleicht.

PS: Ich verstehe.

CB: Ja, das geht schnell. Ich erinnere mich noch sehr gut an meine Großmutter: Als sie ein Kind war, gab es noch kein Telefon, keinen elektrischen Strom. 1000 Jahre sind also bloß 10 Großeltern-Enkel-Einheiten, und das ist nicht viel. Wenn ich mich mit Geschichte beschäftige, denke ich irgendwie in diesen Kategorien.

PS: Heute gehen ja Veränderungen viel schneller vor sich. Deshalb fühlt man sich mit der Geschichte viel mehr verbunden –

CB: Ich werde nie vergessen, als ich zum erstenmal das fertige *Scale Model of the Solar System* sah. Das war in einem alten Brauereigebäude in New Orleans, und die Sonne durchflutete den Raum. Ich stand da in diesem Raum, der 30 oder vielleicht sogar 45 m lang war, und schaute diagonal von einer Ecke zur anderen. Von der Erde zur Sonne, dachte ich mir. Wenn ich jetzt in einer Boeing 747 säße, könnte ich jetzt in 24 Stunden um die Erde fliegen. Wie lange würde ich wohl brauchen, um einen anderen Planeten zu erreichen? Ich mußte an Kolumbus denken. Der fuhr doch auch einfach aufs Meer hinaus und fragte sich, wie lange er wohl brauchen würde, um einen anderen Kontinent zu erreichen. Ja, das war ein wirklich seltsames Gefühl, da auf dem Boden in der Halle zu stehen und

ing California burn and erupt in riot. That would make them feel good about themselves.

PS: In terms of enforcing stereotypes about Los Angeles?

CB: I don't give a damn about that. I mean, I'm trying to...

PS: Add to the myth?

CB: I never thought about it that way. I'm just trying to give them more news. They only saw ten or fifteen second snippets. Fires are in California, riots. I'm going to give them more, so they get satiated with it. You like prosciutto? Here are six pigs. Eat!

PS: And when Roberta Smith says *The Other Vietnam Memorial* could have been done with paper...

CB: Well, she's wrong, for starters. Because the whole notion of a memorial is that it's lasting, it lasts through the ages. So, to make those pages out of paper, yes, maybe it would have made the point during that exhibition, but my point was those pieces of copper that the Lannan Foundation has will be around for a while, even if the Lannan disappears. I mean, you can melt it down, but basically they've got real substance, and I was trying to give those dead Vietnamese something. And to me, to print their names on a piece of paper is kind of like kicking a dog when it's down. Do you know what I'm saying? It gives them a monument that isn't worth the paper it's printed on.

PS: We would be treating the Vietnamese as second class.

CB: Yeah, that wasn't what I was trying to do at all. I was trying to give them the same dignity and respect that we gave our dead soldiers on the black wall and say that there should be a parity between the two. That's why in the middle of the production, we had a cheaper plate which was zinc, and then I stopped production, because we got a bid on the copper ones, and I thought copper was the ideal and the preferred material. I wanted the real thing. You can make your tombstone out of cardboard, but, then the graveyard won't look real, will it?

I always think about history, how long something will last, and I think about how many generations it takes to make a thousand years. It's not that many, really, if you think about it, a thousand years is thirty generations.

PS: Pretty direct.

CB: Yeah, it is. It's fast, really, because I can remember my grandmother, and when she was a kid there were no telephones, there was no electricity. So, it's one, two three to me, so really its ten grandfather-grandchildren units, or grandparent-grandchild units. I think of history a little bit like that.

PS: In a much shorter span of time now. You feel much more connected with it.

CB: Yeah. And, that was the one thing I'll never forget -- the experience when I first saw the *Scale Model of the Solar System*. I did it in New Orleans in this old brewery building, and I could see the sunset's rays through the space. I was in the space, and it was 100 or maybe 150 feet long, and I was looking diagonally from one corner to another. From earth to the sun, I thought, "Gee, if I was in a 747, I could fly around the earth in twenty-four hours, well how many days would it take me to get to another planet?" It's not much different than Christopher Columbus going out into the ocean going, "how many days does it take me to get to another continent?" One's going 750 mph, but it was a really weird feeling to be sitting on earth and then having the mental construct that with a properly equipped 747 with beds -- it's a fantasy, but that size unit going that speed and you could literally go to these other places pretty fast. I really enjoyed that, because I couldn't have had that sensation without the physical model being there. I had to see the little ball bearing to be able to see Mars and the sun, and seeing it all physically in that one room enabled me to really believe it as a practical, do-able project. I could conceive of the whole thing. But, I needed

sich vorzustellen, daß man in einem mit Betten ausgestatteten Flugzeug mit 1200 Stundenkilometern unterwegs ist. Es ist nur eine Phantasie, aber so ein Ding und das Tempo, und schon kann man ziemlich schnell einen ganz anderen Ort erreichen. Das hat mich unheimlich fasziniert, und ohne das Modell wäre ich nie auf solche Gedanken gekommen. Ich mußte einfach diese kleinen Kugellager vor mir haben, um den Mars und die Sonne zu sehen, und indem ich die Sachen in diesem Raum faktisch vor mir hatte, gelang es mir, wirklich daran zu glauben, es als tatsächlich durchführbaren Plan anzusehen. Ich konnte mir das vorstellen. Aber ich brauchte das Modell dazu.

PS: Die Bewunderung, die das Publikum einem Künstler entgegenbringt, ändert sich mit der Zeit; man schätzt die Arbeiten neu ein. Immer gibt es jedoch so etwas wie eine Sehnsucht nach einem früheren Abschnitt im Schaffen des Künstlers. In Ihrem Fall hat sich das Publikum fast von Anfang an vor allem für Ihre Performances interessiert. Sie haben diese Periode im großen und ganzen durch Ihre Arbeiten in den achtziger Jahren abgeschlossen, und Sie sind durch diese Arbeiten auch bekannt geworden. Ich habe den Eindruck, daß es einen dauernden Widerspruch zwischen den Erwartungen des Publikums und Ihrem Interesse an Skulpturen gibt, die greifbar sind und eher auf die Umgebung des Orts oder dessen architektonische Voraussetzungen reflektieren. In letzter Zeit sind Ihre Arbeiten monumentaler geworden. Die Entwicklung scheint mir –

CB: In Richtung Denkmal zu gehen.

PS: Ja. Aber irgendwie verfolgen Sie doch das Ziel, so etwas wie einen Eiffelturm zu bauen.

CB: Das stimmt: monumentālere Skulpturen zu bauen.

PS: Ich glaube, daß sich hier auch die Einschätzung geändert hat. Sie sind für das Publikum kein Performance-Künstler mehr, sondern jemand, der Skulpturen und Installationen macht.

CB: Ja, ich habe mich verändert. Mir hat zum Beispiel Vito Acconcis Installation im Wiener MAK, *The City Inside Us*, unheimlich gefallen.

PS: Ja –

CB: Ich habe einige Modelle von ihm gesehen, aber das etwas durch die raffinierte Ausführung und die Liebe zum Detail so glaubwürdig ausgeführt werden kann, hat mich für meine Projekte hoffen lassen. Verstehen Sie? Vielleicht wird es mir gelingen, meine Walze fliegen zu lassen oder einen Kanal zu sperren (*Ring Canal Project*). Das hat mich angeregt und mir Hoffnung gegeben.

the physical model to see it, to have that experience.

PS: The public's admiration for an artist goes through evolutions throughout their career and then subsequent re-evaluations. However, there is always a longing for some other period. Almost since you were a young artist, people have focused on your performance work. And, to a large degree, you've gotten that behind you through a body of work in the eighties that you've become recognized for. I sense a continuing tension between what your audience expects from you, and your interest in more environmental, architectural, and tangible sculptures. Now the work has taken on a much more monumental quality. It's going towards...

CB: The memorial.

PS: Yeah, but your ambition is moving towards the making of an Eiffel Tower, in a way.

CB: Yes, sculptures that are more monumental.

PS: I think a conceptual shift has taken place. The public perceives Chris going from being a performance artist to being an artist who makes sculptures and installations.

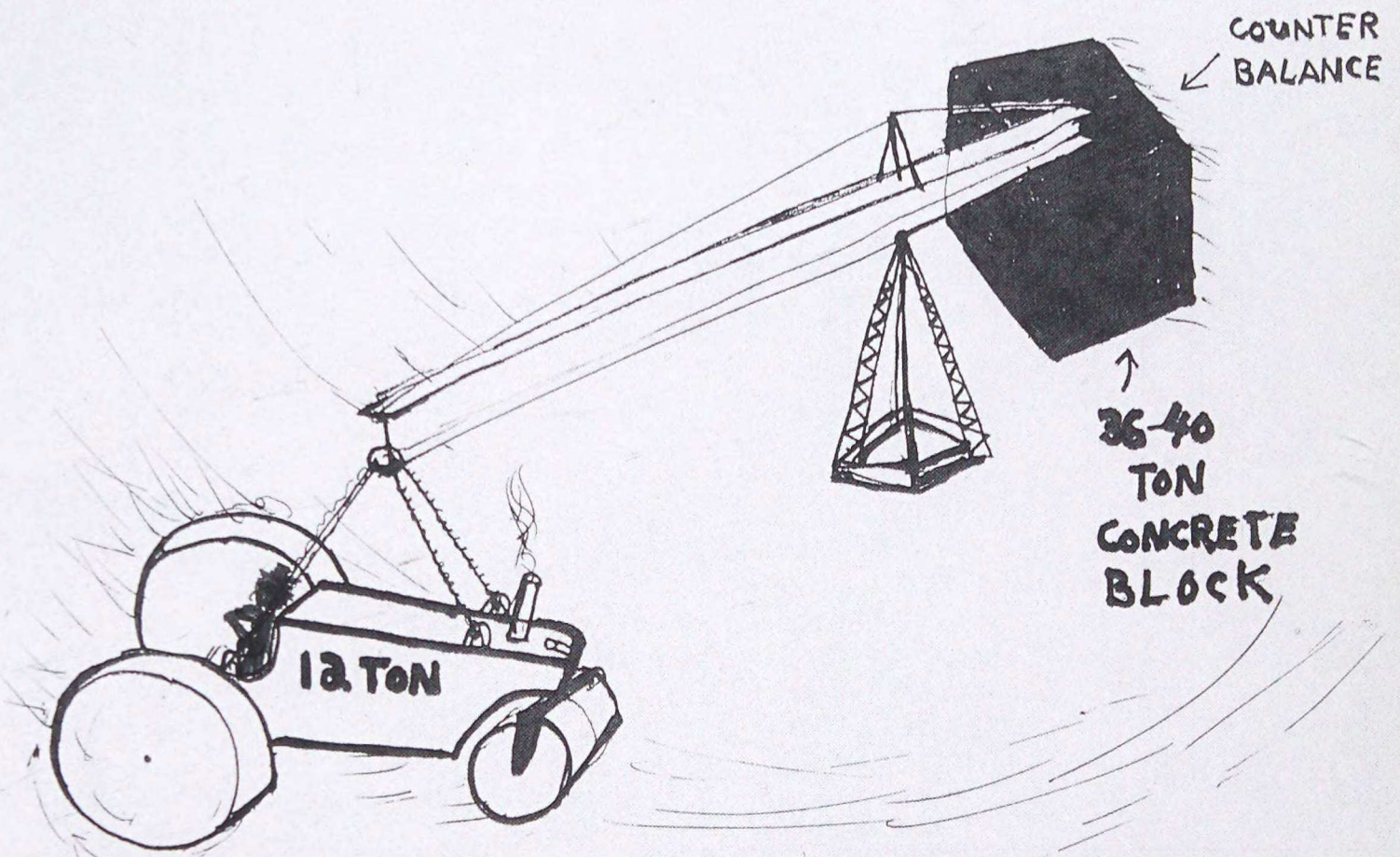
CB: I know what you're talking about. Well, I think Vito Acconci's installation at the MAK, *The City Inside Us*, was impressive.

PS: For?

CB: I've seen a lot of Vito's maquettes, and to actually see something carried out with enough finesse and detail for it to be believable gave me hope that if it could happen for Vito it could happen for me. You know what I mean? Maybe I could build a flying steamroller or shut down a canal [*Ring Canal Project*]? You know, you start thinking. It gives me hope. To me it was inspirational.

***THE FLYING STEAMROLLER
PROJECT***

THE FLYING STEAM ROLLER



STEAM ROLLER DRIVEN IN CIRCLE UNTIL MAXIMUM SPEED
THEN WATER IS PUMPED FROM ROLLER TO COUNTER BALANCE
STEAM ROLLER FLIES
+ continues to spin in the air

Chris Bearden 1991

The Flying Steamroller

Die fliegende Dampfwalze

*Konzept: 1991, Realisierung 1996 für das MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst
Concept 1991, realized 1996 for MAK-Austrian Museum of Applied Arts*

*Die fliegende Dampfwalze ist eine Skulptur, die aus einer 12 Tonnen schweren Dampfwalze aus den Restbeständen der Marine besteht, die an einem Ausleger mit einem Gegengewicht befestigt ist. Die Dampfwalze gehört zur Zeit mir. Während die Dampfwalze im Kreis fährt, bis sie ihre Höchstgeschwindigkeit erreicht, verläßt das Gegengewicht seine Position, wodurch die Dampfwalze vom Boden abhebt. Da Dampfwalze und Gegengewicht zusammen etwa 48 Tonnen wiegen würden, nehme ich an, daß sich die Dampfwalze einige Minuten lang drehen, d. h. *fliegen*, würde, sobald sie den Boden verläßt. Ist das Drehmoment erschöpft und nähert sich die Dampfwalze dem Ende ihrer Bewegung, würde das Gegengewicht in seine Ausgangslage zurückkehren und die Dampfwalze am Boden aufsetzen.*

*The Flying Steamroller is a huge sculpture consisting of a twelve-ton surplus navy steamroller which is attached to a pivot arm with a counter balance weight. I presently own the steamroller. The steamroller is driven in a circle until its maximum speed is reached. At the same time, the counter weight is moved away from the central pivot point, causing the steamroller to lift off the ground. Because the combined weight of the steamroller and the counter balance would be approximately 48 tons, I anticipate that the steamroller, once lifted off the ground, would continue to spin, i.e., *fly* for several minutes. As the steamroller nears the end of its circular motion, or when the spinning momentum is exhausted, the counter balance would slowly be moved back towards its central pivot point and the steamroller would slowly *land*.*





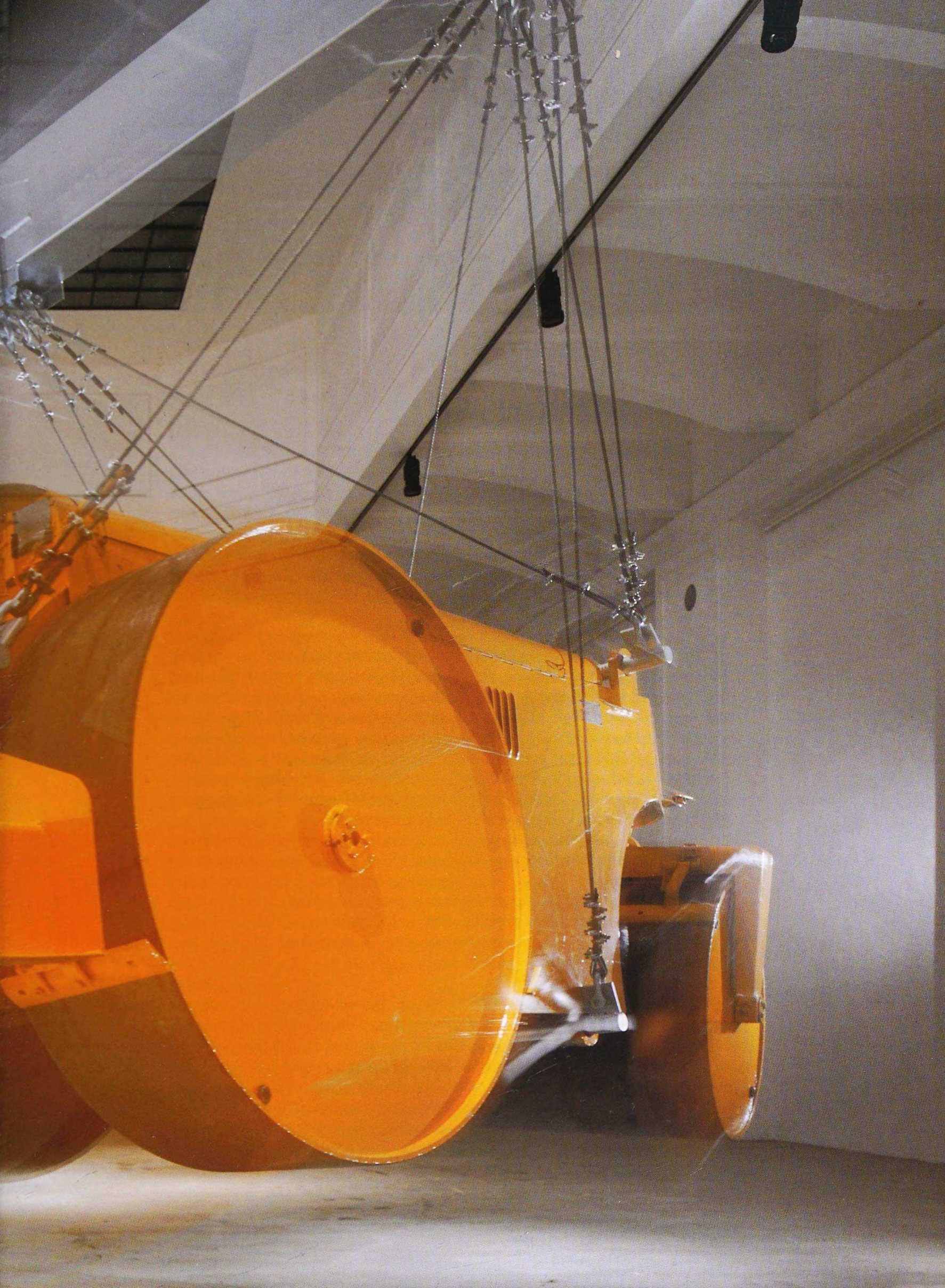
The Flying Steamroller, 1996

Installation in der zentralen MAK-Ausstellungshalle/as installed in the MAK main exhibition hall









HEAVY/SOFT METAL

The Flying Steamroller

Für Chris Burdens bislang letzte Monumentalskulptur *The Flying Steamroller*, realisiert 1996 im MAK, verwendet der Künstler eine Dampfwalze der Huber Corporation, Modell E-1012-MRS des U.S. Department of the Navy aus dem Jahr 1968 mit einem Gesamtgewicht von 12 Tonnen. Sie ist (wahrscheinlich) ein Relikt aus dem Vietnamkrieg oder aus einem der anderen U.S.-Einsätze im Pazifischen Raum, wo sie zum Straßenbau und zur Schaffung von Pisten und Landebahnen eingesetzt wurde. Mit schweren Helikoptern konnte sie zielgenau an den jeweiligen Einsatzort eingeflogen werden, an einen der strategischen Orte der amerikanischen Geschichte. Als *Kriegsgerät* ist die Dampfwalze äußerst kompakt, leicht bedienbar und manövrierbar und besitzt einen sehr geringen Wendekreis.

Chris Burden erstand sie 1991 in fast ungebrauchtem Zustand für wenige hundert Dollar – also zum Schrottpreis. Er erstand sie wie alle die Geräte, Objekte und Maschinenteile, die den Bestand seines Kunstarsenals und die Grundsubstanz seiner Arbeiten, Assemblagen, Skulpturen bilden und sein Grundstück und Atelier in Topanga besetzen. Zunächst wird diese Gerätschaft und Maschinerie gesammelt, gelagert oder auch zu den verschiedensten Zwecken verwendet, um irgendwann in einer Arbeit ihre endgültige Funktion und Bestimmung zu erhalten. Seit Mitte der 80er Jahre arbeitet Burden mit diesen zivilisatorischen Restbeständen, mit Abfallprodukten, Modellen, Spielzeugen, um sie zu gewaltigen Installationen und kleineren Brikolagen zusammenzusetzen. Jahrelang stand auch die Dampfwalze direkt vor dem Eingang seines Hauses – gemeinsam mit einem kleinen Kettenfahrzeug. Burden verwendete sie für Feldarbeiten auf seiner Ranch, zum Einsammeln von Ästen, zum Transportieren und zur Fortbewegung: So wurde sie vom Kriegsgerät zum Feldgerät, zum Gegenstand des privaten Gebrauchs und der Betrachtung. Vor der Installation im MAK wurde Burdens Dampfwalze neu gestrichen, um dadurch ihre markante geschichtliche Prägung zu verlieren. Durch die *gebrauchsgelbe* Beschichtung, wie sie für Baugeräte typisch ist, sollte die in Vietnam eingesetzte Walze wieder zu einer anonymen Maschine werden und erst so den Weg über den Atlantik nach Wien antreten.

1991 entwickelte Burden das Projekt *The Flying Steamroller: Steamroller driven in circle until maximum speed. Then water is pumped from roller to counterbalance. Steamroller flies + continues to spin in the air.* – festgehalten in einer einzigen Skizze und Kurzbeschreibung. Die Dampfwalze wird bis zur Erreichung der Höchstgeschwindigkeit im Kreis gefahren und soll durch das Auslassen des Wassertanks im vorderen Rad abheben. Das zum Lufttransport konzipierte Vietnamrelikt sollte also noch einmal zum Flug ansetzen, seiner massiven Physikalität trotzen und so zur Skulptur werden. Das Konzept, so unreal und unwahrscheinlich es zunächst klingt, ist simpel, äußerst reduziert, klar durchdacht und rein mechanisch: Der Flug des 12 Tonnen schweren Steamrollers soll nach Burdens

HEAVY/SOFT METAL

The Flying Steamroller

In his most recent monumental sculpture *The Flying Steamroller* realized at the MAK in 1996 Chris Burden uses a Huber Corporation steamroller type E-1012-MRS of the U.S. Department of the Navy dating from 1968 with a gross weight of twelve tons. It is (probably) a relic from the Vietnam War or from one of the other U.S. missions in the Pacific area where it was used for building roads and runways. Heavy helicopters must have flown it to its operational area, one of the strategic targets in U.S. history. As a piece of war equipment the steamroller is very compact, easy to operate and manoeuvre, with a very small turning circle.

Chris Burden bought it in 1991 in an almost new and unused state for a few hundred dollars – for the price of the scrap metal. He bought it like all the other pieces of equipment, objects and machinery that constitute his artistic arsenal and the basic material for his works, assemblages and sculptures and that occupy his property and studio in Topanga, California. This equipment and machinery is collected, stored and used for various purposes until it eventually finds its definitive function and place in one of his pieces. Since the mid-80s Burden has been working with these *leftovers* of civilization, with waste materials, models and toys from which he creates gigantic installations or small assemblages. For many years the steamroller was also parked directly outside the entrance to his house – together with a small track-laying vehicle. Burden used it on his ranch, for working in the fields, gathering fallen branches, transporting things and getting around: this way the former war machine turned into a piece of agricultural machinery, an object of private use and contemplation. Prior to the MAK installation Burden's steamroller was repainted in order to lose its historical connotations and life marks. The yellow coat of paint, customary for building machinery reverted the steamroller into an anonymous piece of equipment – before being shipped across the Atlantic to Vienna to its next destination and final destiny.

In 1991 Burden developed the project *The Flying Steamroller: Steamroller driven in circle until maximum speed. Then water is pumped from roller to counter balance. Steamroller flies +continues to spin in the air.* – laid down in a single sketch and brief description. After being driven in a circle until it reaches its maximum speed the steamroller rises into the air when water is released from the water tank in the roller. The Vietnam relic conceived for air transport should once again fly by defying its massive physical properties, and thus turn into a sculpture. The idea which sounds

DECEMBER 30 1995

INSTRUCTIONAL MANUAL

FOR
STEAM ROLLER and
PREPARATION for Running as
delivered in shipping container



①. There should be two cardboard boxes in the shipping container. One contains paint & hardware for the engine covers. KEEP this box & we will install hardware. One contains the AIR CLEANER. REMOVE & INSTALL on Steam Roller. **SAVE BOXES** for return

② The battery is NOT charged by the engine. It needs to be charged by a 12 volt charger until it is completely charged 12-18 hours. During the exhibition the battery will need charging every several days. Therefore a battery charger will be needed



AIR CLEANER.
(in cardboard
BOX in
container)

BATTERY
BOX

The Flying Steamroller,
Gebrauchsanweisung/
User's Manual,
1996

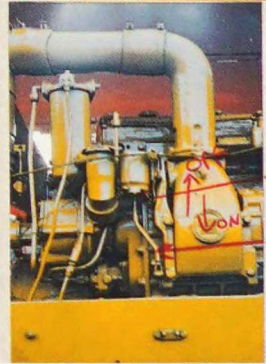
Berechnungen aus der Kraft des eigenen Antriebs und durch die Verlagerung von Gewicht und Gegengewicht ermöglicht werden. Es ist wie eine simple Spielerei, die erst durch die realen Ausmaße und Gewichte ihre absurd-irreale Dimension erzielt; ein träges System, das für kurze Zeit – im Flug – in den Zustand eines instabilen Gleichgewichts gebracht, Dynamik erzeugt, um – in der Landung – wieder in seiner eigenen Trägheit zu kollabieren. Was Burden, abgesehen von seiner allgegenwärtigen Begeisterung für Flug, Rotation und Geschwindigkeit, fasziniert, ist die Erzeugung dieser kurzlebigen Dynamik, dieses kinetischen Mehrwertes, und dieser neuen *Eigenschaft*, die sich aus der Umdrehung – losgelöst im freien Raum – ergibt. Mit derselben Kraft, mit der die Dampfwalze eine Runde auf der Erde drehen würde, könnte sie, abhängig von Qualität und Genauigkeit der Konstruktion, eine Vielzahl von Umdrehungen in der Luft vollziehen.

Das Erzeugen von Energie und Entropie durch das Prinzip der Rotation verfolgt Burden in mehreren seiner jüngeren Arbeiten: In *Spinning Dervish* und *Another World* werden, dem gleichen Grundprinzip der Zentrifugalkraft folgend, riesige Stahlplatten oder Boote an Ketten oder Seilen befestigt und zum Fliegen gebracht, wenn auch in diesen Fällen durch motorischen Antrieb. Es ist die Phantasie des Spielenden, die hier, von Ringenspiel und Riesenrad inspiriert, die Welt aus dem Gleichgewicht bringt. Wenn die an der Eiffelturmspitze befestigten Titanic-Schiffe zu ihrem Flug über Paris abheben, um in Höchstgeschwindigkeit waagrecht durch die Luft zu säbeln, wird das Spielzeug zur Bedrohung. In ähnlicher Weise erhält die Dampfwalze, die zunächst mit wenigen Stundenkilometern auf dem Boden ihre Kreise zieht, im Moment des Abhebens ein bedrohendes Eigenleben. Fliegende Schiffe oder Karusselle erzeugen schon im Luna Park Gefühle des Unwohlseins und der extremen Belastung unseres Gleichgewichtssinnes. Aus ihrem *Lustkontext* genommen, werden sie zu absurden Konstruktionen, die jeglichen Wunsch der Benützung ausschließen. Durch Destabilisierung verstärken sie unsere Flugangst, und die Bodenhaftung, die wir für unser Wohlbefinden benötigen.

Burdens Arbeiten, vor allem die im letzten Jahrzehnt entstandenen Skulpturen, bieten Spielraum und Anstoß für verschiedenste Interpretationen. Meist gibt uns der Künstler in seinen Projektbeschreibungen eindeutige Hinweise und Erklärungen. Meist sind diese eindeutig monothematisch angelegt und versuchen, zu konzeptualisieren und in geringer Weise zu illustrieren, zu inszenieren. (Burden verschließt sich daher in gewissem Maße dem Begriff der Installation. Für ihn handelt es sich um auf Dauer angelegte, fertige Monumentalskulpturen, im klassischen Sinne.) Absicht, Konstruktion und Realisierung werden im ersten Entwurf ausgearbeitet und festgelegt. Das ästhetische



RIGHT SIDE OF ENGINE COMPARTMENT



LEVER
LOOK FOR BARE METAL
ON OFF & LEVER
MOVE BY PUSHING WITH HAND.

③ After battery is fully charged & air cleaner is installed, check fluids. (Diesel fuel), (water in radiator) + oil in engine.

* ④. ON the right side of engine is A lever which must be MOVED before engine will run. This lever is also the off switch. SEE PHOTOS

Running = lever down - BARE METAL shows AT top of lever

off. = lever up - No bare METAL showing.

DIESEL ONLY

⑤ Loosen fuel cap slightly. The CAP is DENTED AT the top AT small VENT hole, I SEALED it because outside when it rains water enters the fuel tank. Inside we can unseal & tighten cap.

⑥ MAKE SURE MACHINE IS LEVEL & IN NEUTRAL GEAR. NO CHOKE NEEDED NO glow plugs OR IGNITERS Throttle should be set to low $\frac{1}{4}$ - $\frac{1}{3}$.

⑦ PRESS START BUTTON ENGINE SHOULD START.

totally unreal and improbable at first glance is yet simple, extremely reductionist, clearly thought out and purely mechanical: according to Burden's calculations the flight of the 12 ton steamroller is to be made possible by the force of its own drive and the shifting of weight and counterweight. It would be a simple amusement but due to the real measurements and weights involved, *The Flying Steamroller* acquires absurd and unreal dimensions. An inert system is brought into an unstable and dynamic equilibrium for brief moments – while flying – and collapses back into its own inertia when landing on the ground again. What fascinates Burden apart from his omnipresent enthusiasm for flight, rotation and speed is the creation of this shortlived dynamics, this additional kinetic value and new "quality" that results from rotation in free space. Depending on the quality and precision of the construction the steamroller could turn many circles in mid-air with the same force that is required to turn one circle on the ground.

The creation of energy and entropy by the principle of rotation is the theme of several of Burden's recent works: In *Spinning Dervish* and *Another World* huge steel plates or ships are attached to chains and made to fly by using the same basic principle of centrifugal force, albeit in this case driven by a motor. It is the imagination of the playful person which momentarily upsets the equilibrium of the world, inspired by the merry-go-round and ferris wheel. When the models of the Titanic attached to the top of the Eiffel tower take off for their flight over Paris in order to sail through the air horizontally at topspeed, the toys turn into a threat. In a similar way the steamroller which is first driven in a circle on the ground at a few miles per hour develops a threatening life of its own at the moment of take-off. Even at fun fairs flying gondolas or carousels make us feel queezy and amount to an extreme stress for our sense of equilibrium. Taken out of this "pleasure context" they become absurd constructions that exclude any wish to use them. By their destabilizing character they increase our fear of flying and our wish for staying close to the ground which we need for our well-being.

Burden's works, especially the sculptures he created in the past ten years, permit and stimulate many different interpretations. The artist, however, gives us clear indications and explanations in his project descriptions. In most cases his pieces clear-

TO DRIVE ROLLER

8. The clutch is NOT engaged when it is in the middle position. Push up for ^{MOTION} FORWARD + push down HARD for REVERSE
9. There ARE ONLY two SPEEDS NEUTRAL IS IN MIDDLE.
- ★ 10. IMPORTANT BE SURE THAT ENGINE IS RUNNING VERY slowly when you change GEARS. SELECT A GEAR + ENGAGE clutch. ★ YOU CANNOT + DO NOT NEED to change gears (cibow to Hiss will moving).
11. STEERING is CONTROLLED BY ARM ON TOP.

12. IGNORE - fuel shut off + DO NOT TOUCH - SCARIFIER - SPRINKLER - Diff. Lock
- ★ 13. BE CAREFULL
- USE BRAKE if NEEDED
- Go slowly until you get the feel.
14. PARK LEVEL
- USE BLOCK under ROLLERS TO PREVENT ROLL.
DO NOT RELY ON PARKING BRAKE
- CALL. C.B. for ANY QUESTIONS

Moment liegt weniger in der Qualität ihrer Ausführung als im simplen Funktionieren. Als Träger eindeutiger Botschaften oder Absichten zielen sie für Burden scheinbar pragmatisch nur auf ein einfaches Erkennen ab, ohne Mystifizierung, ohne metaphorische Verschleierung.

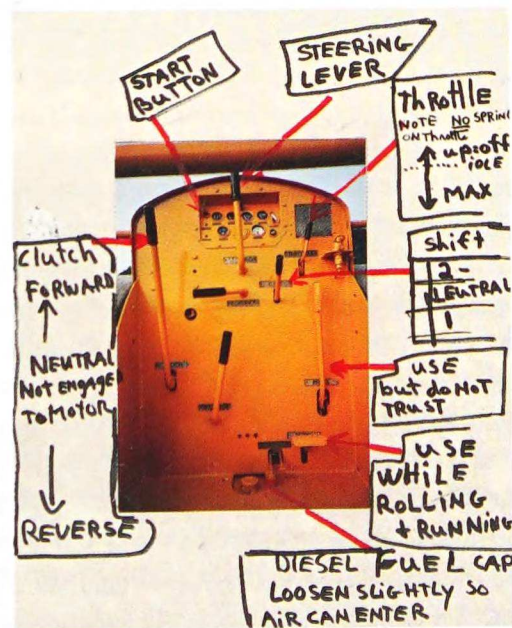
Als Künstler/Konstruktor/Erfinder schafft er Prototypen einer Gegenwelt, die unser Gleichgewicht und unsere Sicht der Dinge in eine etwas andere, destabilisierende, wiewohl nicht ganz fremde Perspektive rücken. Und oftmals versucht er nichts anderes, als diese simple Verschiebung zu erzielen, die sich durch den Wechsel von Größenordnungen, durch die Ansammlung von leicht verfremdeten Objekten, durch das neue Kombinieren von Altbekanntem, durch die Dynamisierung von Statischem ergibt. Seine Prototypen wie *The Flying Steamroller* demonstrieren in gewisser Weise sich selbst, daß sie existieren können, indem sie geschaffen wurden. Sie demonstrieren auch, daß auf die Erkenntnisse der Physik und Mechanik vertraut werden kann und daß diese in gleichem Maße die Gesetzmäßigkeiten aller Dinge, also auch der Kunst, bestimmen.

Burdens Objekte beziehen ihre Kraft, Poesie und vielleicht ihre gesamte emotionelle Wirkung – eine Qualität, die sie fraglos besitzen – meist aus einem einzigen ästhetischen Moment, das Burden für uns isoliert, vorführt und verewigt: im frei rotierenden gußeisernen Schwungrad, das sich stundenlang wie von selbst dreht, im *Erkennen* der Lichtgeschwindigkeit beim Blick durch die *Lichtgeschwindigkeitsmaschine*, im *Reibungslosen Schlitten*, der, den atmosphärischen Widerstand überwindend, wie im luftleeren Raum hin- und hergleitet, in den Stahlträgern, die bei *Beam Drop* nach Zufallsprinzip in den weichen Beton abgeworfen werden, und zuletzt in der Dampfwalze, die ihrer Massivität zum Trotz zum freien Flug ansetzt. Es ist die unendliche Schönheit, die diesen Momenten innewohnt, die seine monumentalen, oft absurden und bedrohlichen Skulpturen, wie Donald Kuspit sagt, versöhnlich und heilend macht, indem sie uns mit dem Leben und der Poesie der Maschine in Einklang bringt. Haben Dampfwalzen eine Seele?

ly focus on one theme which they try to permanently conceptualize and illustrate to a certain extent. (In a way Burden therefore defies the concept of an installation. For him these are monumental sculptures in the classical sense, intended to endure.) Intention, construction and realization are worked out and laid down in the original drawing. Their aesthetic lies less in the quality of the execution than in their simple functioning. As the carriers of clear messages or intentions they are intended to evoke a simple recognition rather than any mystifying or metaphoric obfuscation.

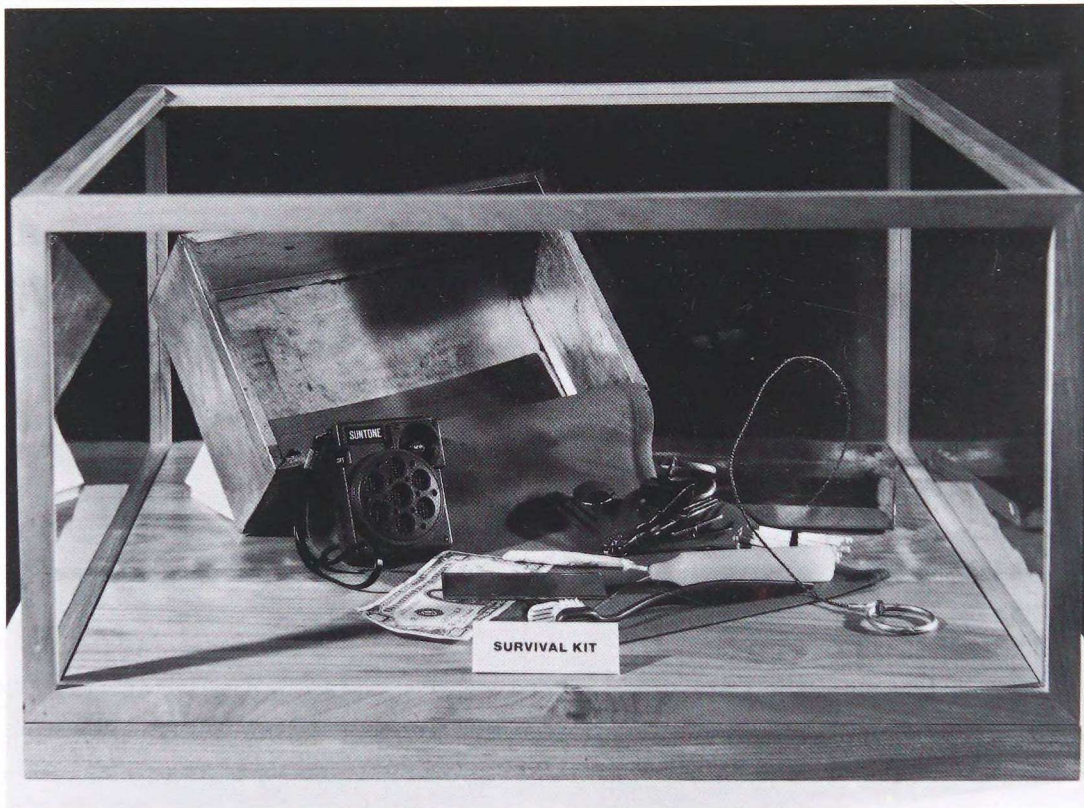
As an artist/engineer/inventor Burden creates prototypes of a counterworld that shifts our equilibrium and our view of things into a slightly different, destabilizing although not entirely unfamiliar perspective. Often he simply tries to achieve the simple shift that results from a change in the order of magnitude, the assembling of slightly alienated objects, the recombining of the familiar, the making of static phenomena into dynamic ones. In a certain way his prototypes such as *The Flying Steamroller* manifest themselves and the fact that they can exist by simply having been created. They also demonstrate that we can rely on the laws of physics and mechanics and that these determine the regularity of all things and hence also of art.

Burden's objects often derive their power, poetics and perhaps even their entire emotional effect – a quality which they unquestionably possess – from a single aesthetic moment which Burden isolates, demonstrates and eternalizes for us: in the freely rotating cast iron flywheel which turns for hours as though by itself, in the *recognition* of the speed of light when looking through the *Speed of Light Machine*, in the *Frictionless Sled*, which glides back and forth as though in a vacuum by overcoming the atmospheric resistance, in the steel supports that are dropped randomly into the soft concrete in *Beam Drop* and most recently in the *Flying Steamroller* which despite its massiveness rises up into the air. It is the endless beauty inherent in these moments that bestows a conciliatory and healing quality upon his monumental, often absurd and threatening sculptures, as Donald Kuspit has put it, by bringing us in harmony with life and the poetics of the machine. Do steamrollers have a soul?



DONALD KUSPIT

DER MENSCH FÜR UND GEGEN DIE MASCHINE



ÜBERLEBENSUSRÜSTUNG, 1979
Blechdose, rotes Tuch, Transistor-
radio, 100 \$ Note, Kerze, Zünd-
hölzer, Zahnbürste, Campingsäge,
ausklappbares Besteck, Angelrute
mit Haken, Zigarette, gedruckter
Text, Vitrine aus Holz und Glas
Vitrine: 28,5 x 50,8 x 50,8 cm

SURVIVAL KIT, 1979
Tin box, red cloth, transistor
radio, mirror, \$ 100 bill, candle,
matches, toothbrush, camping
saw, fold out utensils, fishing
hook/line, cigarette, printed
text, wood and glass case
Case: 11 1/4 x 20 x 20 in.

Die Autonomie der Technik verbietet dem Menschen von heute, sein Schicksal zu wählen ... In der Welt, in der wir leben, ist Technik zum zentralen Geheimnis geworden und nimmt je nach Ort und Rasse die verschiedensten Formen an ... Technik wird verehrt wie ein Abgott, unmittelbar und ehrfürchtig. Doch die Gewöhnung an das Wunder und dessen wiederholtes Auftreten unterhöhlen diese primitive Anbetung nach und nach.

Sobald Technik auf ein natürliches Hindernis stößt, umgeht sie dieses, indem sie den lebenden Organismus durch eine Maschine ersetzt oder den Organismus so verändert, daß er keine spezifisch organische Reaktion mehr zeigt ... Das bedeutet, daß der Mensch zusehends weniger aktiv an der technischen Schöpfung teilhat ... Er wird auf einen Katalysator reduziert – oder anders ausgedrückt: er gleicht einem Stück Metall, das in einen Automaten gesteckt wird, löst die Operation aus, ohne an ihr teilzuhaben.

Jacques Ellul¹

DONALD KUSPIT

MAN FOR AND AGAINST MACHINE

The autonomy of technique forbids the man of today to choose his destiny....In the world in which we live, technique has become the essential mystery, taking widely diverse forms according to place and race...it is worshipped as an idol would have been worshipped, with the same simplicity and fear. But custom and recurrence of the miracle eventually wear out this primitive adoration.

Whenever technique collides with a natural obstacle, it tends to get around it either by replacing the living organism with a machine, or by modifying the organism so that it no longer presents any specifically organic reaction....This means that man participates less and less actively in technical creation....Man is reduced to the level of a catalyst. Better still, he resembles a slug inserted into a slot machine: he starts the operation without participating in it.

Jacques Ellul¹

1

Again and again, Chris Burden's statements about his work sound the same therapeutic note. *Pizza City*, 1996, "is a model of the way a city is supposed to be, an imaginative fantasy of how we, who live in Los Angeles, would like to live in a more benign, livable city." The point is "to survive in a sprawling megalopolis," if only in one's own "city of the mind."² Similarly, explaining why he showed "continual disaster footage from California" – "hours of fires and earthquakes and riots" – to the citizens of Dijon, Burden said that he thought "nothing would make the French feel better about themselves than seeing California burn and erupt in riot" when France itself was in "crisis" because of the "unemployment of youth" (*Mini Video Circus*, 1994). Burden wants to make people "feel good about themselves,"³ if only in fantasy, which assumes that, in the everyday reality of their lives, they must feel rather bad about themselves, and trapped by their circumstances. He has said that "you need evil out there to be any good...to fight," and the evil Burden fights is the feeling of helplessness many people have in the ultra-modern world. Feeling unable to do anything about it – to make Los Angeles more livable, to end unemployment – they become depressed in it. Depression has grown to epidemic proportions in modernity, as a study in the *Journal of the American Medical Association* reported.⁴ It has

Chris Burdens Äußerungen zu seinem Werk schlagen immer wieder denselben therapeutischen Ton an. *Pizza City* (1996) ist „das Modell einer Stadt, wie sie sein soll, eine Phantasie darüber, wie wir in Los Angeles gerne leben würden“, ein Beispiel für „eine gutartigere, lebenswertere Stadt“. Es geht um „das Überleben in einer wuchernden Megalopolis“, sei es auch nur in seiner eigenen „Stadt des Geistes“. ² In ähnlicher Weise erklärte er, warum er den Bewohnern Dijons „ununterbrochen Katastrophenbilder aus Kalifornien“, „stundenlang Brände, Erdbeben und Unruhen“ vorführte, und meinte dazu, daß sich in einer Zeit der „Krise“ infolge von „Jugendarbeitslosigkeit“ „die Franzosen durch nichts so gut fühlen würden, als Kalifornien brennen und von Unruhen heimgesucht zu sehen“ (*Mini Video Circus, 1994*). ³ Burden ist darum bemüht, daß sich Menschen, wenn auch nur in der Phantasie, „gut fühlen“, und geht davon aus, daß sie sich in ihrem Alltag ziemlich schlecht und in ihren Lebensumständen gefangen fühlen. Burden hat einmal gesagt, daß »man, um kämpfen zu können, das Böse braucht«, und das Böse, das Burden bekämpft, ist das Gefühl der Hilflosigkeit, das viele Menschen heute haben. Weil sich die Menschen nicht in der Lage sehen, etwas zu verändern, Los Angeles lebenswerter zu machen, die Arbeitslosigkeit zu vermindern, verfallen sie in Depressionen. Depressionen haben, wie man einer Untersuchung im *Journal of the American Medical Association* entnehmen kann, epidemische Ausmaße angenommen. ⁴ Depressionen wuchern wie Großstädte und die Arbeitslosigkeit, und Burden will deren Opfer behandeln. Kein Individuum kann auf sich allein gestellt die Gesellschaft verändern, doch die Menschen können sich oder genauer gesagt ihren Geisteszustand verändern, und dabei möchte ihnen der Künstler helfen. Anders ausgedrückt interessiert sich Burden also insofern für die gesellschaftliche Struktur, als diese für die psychische Landschaft eine Rolle spielt, und für die Macht der Kunst, diese – wenn schon nicht jene – zu verändern.

Gesellschaftliche Revolutionen scheinen für das Individuum keinen Sinn mehr zu haben. Seit der Französischen und insbesondere seit der Kommunistischen Revolution sind soziale Umbrüche zusehends totalitärer, katastrophaler und unmenschlicher geworden. Individuelle Revolutionen hingegen stellen nach wie vor einen gangbaren Weg dar, ja, sind die letzte Hoffnung auf ein menschliches Dasein. ⁵ Der revolutionäre Wille zur schlagartigen Verwirklichung der Utopie, jene idealistische, absurde Erwartung, daß bald nach der Zerstörung der alten, unvollkommenen Welt spontan eine neue, vollkommene erstehen wird, hat massive gesellschaftlich pathologische Folgen gezeitigt, und dies in einem Ausmaß, daß heute die Gesellschaft weder willens noch in der Lage zu sein scheint, sich zu heilen oder zu retten. Es ist ein Symptom der Krankheit, daß Heilung oder Rettung gar nicht mehr gedacht werden können – und schon gar nicht eine gesunde Gesellschaft. Doch das Individuum, das sich emotionell des schlechten Einflusses der Gesellschaft bewußt ist, ist entschlossen, sich innerlich davon zu befreien. In Burdens Arbeiten geht es genau um diesen revolutionären Versuch des Individuums, sich vor der modernen Gesellschaft zu retten, indem er sie teils sardonisch analysiert, teils künstlerisch überlistet oder Widerstand leistet (was etwas ganz anderes ist als eine unrealistische utopische Phantasie der Welt zu entwickeln). Um eine Formulierung Pascals aufzugreifen, könnte man sagen, daß Burden „das abstrakte Bedürfnis nach Rettung inmitten einer der Rettung vollkommen entfremdeten Welt“ anspricht. ⁶ Vor allem beschäftigt sich der Künstler mit dem emotionellen Überleben des einzelnen in einer Welt, die trotz ihrer scheinbar affirmativen Haltung dem Individuum letztlich völlig gleichgültig gegenübersteht. Wenn auch unausgesprochen, steht Burden der modernen Gesellschaft mit ihren Megalopolen und ihrer Verschleuderung menschlichen Potentials ebenso kritisch gegenüber, wie er sich in das Individuum einfühlt. Sein soziales Bewußtsein richtet sich auf die Rettung des gesellschaftlich entfremdeten Individuums.

Burden ist ein existentieller Populist, der sich dessen bewußt ist, daß das moderne Kollektiv aufgrund seiner Größe dazu tendiert, den einzelnen nicht zur Kenntnis zu nehmen und dadurch in ihm zerstörerische Angstzustände, selbstmörderische Gefühle der Hilflosigkeit, des Betrogenwerdens



DER MINIVIDEOZIRKUS, 1994

Der *Minivideozirkus*, halb Installation, halb Skulptur, besteht aus drei umgebauten 2CV-Kastenwägen. Hinten sind in jeden der Wagen vier Videobildschirme mit Videogeräten eingebaut sowie eine ausklappbare Zeltkonstruktion angebracht, unter der je 6 Klappstühle für die Zuseher aufgestellt werden. Auf jedem Kastenwagen ist seitlich die Aufschrift „Les Actualités de la Californie et du Monde“ angebracht. Auf den Bildschirmen laufen Videos mit den dramatischsten und aufwühlendsten Aufnahmen von Katastrophen, die Kalifornien in den letzten Jahren heimgesucht haben: die Unruhen in Los Angeles, Erdbeben und Feuersbrünste. Ursprünglich sollte mein *Minivideozirkus* ein Pilotprogramm für französische arbeitslose Jugendliche sein, die mit dem mit den Wägen durch die französische Provinz fahren und für das Ansehen der Videos eine nominelle Eintrittsgebühr kassieren sollten. Ich glaube, daß diese kleinen Videozirkus-Anlagen mit ihrem Endlosmaterial über Katastrophen in Kalifornien im Unterschied zu Eurodisney äußerst populär und erfolgreich sein könnten, denn nichts macht Menschen glücklicher, als zu sehen, wie eine weit entfernte reiche und exzessive Gesellschaft von Zerstörungen heimgesucht wird.



MINI VIDEO CIRCUS, 1994

The *Mini Video Circus* installation/sculpture consists of three modified French Citroën 2CV trucks. In the back of each truck are four medium video screens and video decks and a pull-out tent structure to protect six folding chairs where viewers can sit and watch the video in addition to each truck. On the sides of the trucks are signs that read, "Les Actualités de la Californie et du Monde." Each TV screen shows the most dramatic and visceral images of the recent disasters that have befallen California: the L.A. riots, earthquakes and fires. My original plan was that the *Mini Video Circus* would be a pilot program for unemployed French youths travelling with the trucks to small French villages and charging a nominal fee for watching the videos.

Unlike Eurodisney, I believe these mini video circuses, with the never-ending California disaster footage, would be extremely popular and successful. Nothing makes people feel better than seeing disaster fall upon a rich and excessive society in a distant place.

become as widespread as the megalopolis and unemployment, and Burden wants to treat its victims. No one individual can change society, but individuals can change themselves, more particularly, their state of mind, and Burden means to help them do so. Burden, in other words, is interested in the social landscape insofar as it impinges on the psychic landscape, and the power of art to alter the latter if not the former.

Social revolution no longer seems to make much human sense – since the French Revolution, and especially with the Communist Revolution, it has become more and more totalitarian, catastrophic, and inhumane – but individual revolution remains viable, indeed, the last hope for being human.⁵ The revolutionary will to instant utopia – the idealistic, absurd expectation that a perfect world will spontaneously appear soon after the old imperfect one is destroyed – has led to massive social pathology, to the extent that society no longer seems willing and able to cure or save itself. Indeed, part of its disease is that it can no longer conceive of cure or salvation, let alone what it might mean to speak of a healthy society. But the individual, aware of society's bad effect on him, particularly its bad emotional effect, is determined to inwardly liberate himself from it. This is what Burden's art deals with: the individual's revolutionary attempt to save himself from modern society, in part by sardonically analyzing it, in part by artistically outwitting and defying it (a far cry from an unrealistic utopian fantasy of it). Burden addresses "the abstract need for salvation in the midst of a world wholly alienated from salvation," as Pascal put it.⁶ More particularly, he is concerned with the emotional survival of the individual in a world indifferent to him, for all its yeasaying of individuality. Burden is, however



DAS DENKMAL FÜR DIE MEGALOPOLEN DER VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT
Gemeinschaftsinstallation mit Nancy Rubins, Los Angeles Contemporary Exhibitions,
13. November–28. Dezember 1987

Diese massive, von Nancy Rubins zusammengestellte Installation setzte sich aus einzelnen Flugzeugteilen zusammen, die insgesamt an die 4,5 Tonnen wogen. Die Skulptur/Installation war 18 m lang, 4,5 m hoch und zwischen 1,2 m und 3 m breit und wurde so aufgestellt, daß es unmöglich war, die Arbeit von irgendeinem Punkt aus ganz zu überschauen. In verschiedenen Winkeln dieser monumentalen Assemblage waren 17 sich abwechselnd drehende Wasserräder (Fahrradräder mit Plastikbechern) montiert. Die Räder waren jeweils mit einem Fahrradgenerator verbunden, der die für 17 Halogenlampen erforderliche Elektrizität erzeugte, welche die Skulptur beleuchteten. Die Geräusche der Wasserräder, die Lichter, die Feuchtigkeit und das unregelmäßige Wasser ließen die Massivskulptur als metaphorische Megalopole erscheinen.

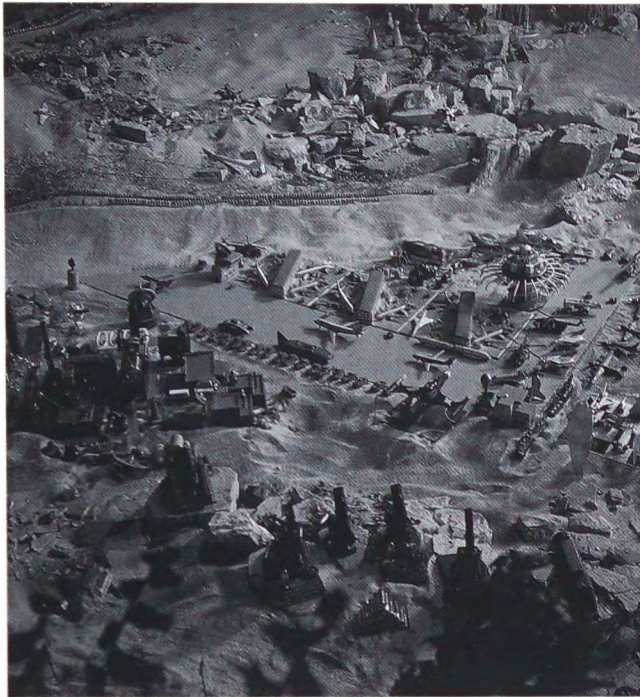
A MONUMENT TO MEGALOPOLISES PAST AND FUTURE
Collaborative Installation with Nancy Rubins, Los Angeles Contemporary Exhibitions, November 13- December 28, 1987

This massive installation, assembled by Nancy Rubins, consisted of 10,000 pounds of dismembered airplane parts. The sculpture/installation was 60 feet long x 15 feet high x 4 to 10 feet wide and configured in a manner that made it impossible to see the whole sculpture from a single vantage point. Mounted within the various nooks and crannies of this monumental assemblage were 17 alternately activated water wheels (bicycles wheels with plastic cups attached) powered by the building's water pressure and connected to a bicycle generator; the generators produced electricity to power 17 halogen lights which were the primary source of illumination of the sculpture. The sounds of the water wheels, the lights, the humidity and the barely contained water transformed the massive sculpture into a metaphorical megalopolis.

und der Isolation erzeugt. Burden vollzieht diese Gefühle nach und versucht, Abhilfe zu schaffen. Immer wieder setzt er sich mit der Angst vor Vernichtung auseinander, erzeugt diese, wie um uns zu zeigen, daß wir sie überwinden können. Die Gefahr, ausgelöscht zu werden, ist, wie *Deadman* (1972) und *Icarus* (1973) vorführen, eine reale und persönliche, aber auch – siehe *The Reason for the Neutron Bomb* (1979) und *A Tale of Two Cities* (1981) – gesamtgesellschaftlich, wobei es, wie *Survival Kit* (1979) andeutet, immer eine Möglichkeit des Überlebens gibt. Alle Arbeiten Burdens sind gewissermaßen Überlebensausrüstungen: Indem sie die Vernichtung darstellen, wie dies *A Monument to Megalopolises Past and Future* (1987) wohl am augenfälligsten tut, proben sie das Überleben. Burden sucht nach einem Heilmittel für die Psychose der Moderne, für das Gefühl des einzelnen, daß seine kleine Existenz bedeutungslos ist in einer gewaltigen Gesellschaft, die zu groß ist, um sie wirklich zu verstehen und sich in ihr zurechtzufinden. Das Gewicht der modernen Gesellschaft erzeugt ein Gefühl des Trivialen, und dies in einem Maße, daß der einzelne kein Existenzrecht zu haben vermeint und sich notwendigerweise hilflos vorkommt.⁷ Burden will dem Individuum das Gefühl wiedergeben, daß es ein Recht hat zu leben, auch wenn dieses Gefühl der Gesellschaft nicht ganz so recht sein mag. Vielleicht wird es nie fühlen, daß es in die Gesellschaft paßt, weil es zu entfremdet ist, sich das vorstellen zu können, aber es kann sich so entwickeln, daß es emotionell in der Lage ist, in der Gesellschaft zu überleben.

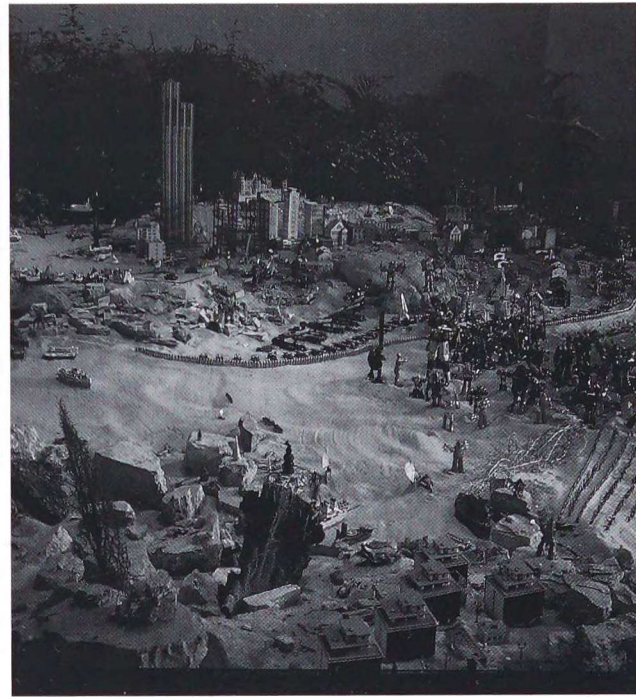
2

Die moderne Gesellschaft ist im Wesentlichen eine Schöpfung der Wissenschaft und der Technologie, und Burden verwendet diese und vor allem die Maschine als deren Synthese, um die Gesellschaft symbolisch und satirisch darzustellen. Während sich *The Speed of Light Machine* (1983), eine Nachbildung eines Apparats aus dem 19. Jahrhundert, der die genaue Geschwindigkeit des Lichts innerhalb der engen Grenzen eines Laboratoriums zu messen erlaubt, in einer respektvollen, direkten, wengleich auch nostalgischen Weise sowohl auf die Wissenschaft als auch auf die Technologie bezieht, sind viele Arbeiten Burdens nichts anderes als nihilistische Kopien von Maschinen, die auf deren Absurdität und die Absurdität der Gesellschaft, die sie erfunden hat, zu verweisen



DIE GESCHICHTE ZWEIER STÄDTE, 1981

Diese Arbeit ist die Miniaturrekonstruktion zweier miteinander im Krieg liegender Stadtstaaten mithilfe von 5.000 Kriegsspielzeugen aus den Vereinigten Staaten, Japan und Europa. Der sandige Untergrund steht sowohl für die Wüste als auch für das Meer. Jede der beiden Städte wird von Felsformationen oder »Stadtmauern« geschützt, die von Reihen echter Patronen gebildet werden. Hinter jeder Stadt sieht man die verschiedensten Zimmerpflanzen, die den Dschungel darstellen. Die Details der Arbeit lassen sich nur durch ein Fernglas wahrnehmen.

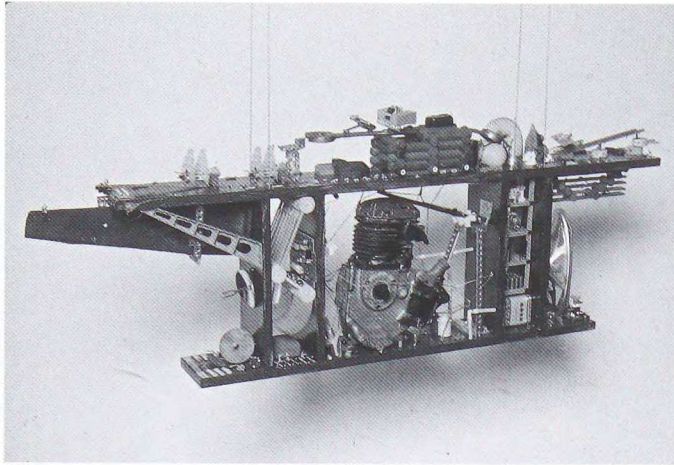


A TALE OF TWO CITIES, 1981

A miniature reconstruction of two city-states at war with each other using over 5,000 war toys from the United States, Japan and Europe. The whole tableau is set on a sand base which acts simultaneously as a metaphor for both the desert and the ocean. Each city is protected by the natural rock formation or "city walls" formed by rows of actual bullets. Behind each city is a large collection of houseplants representing the jungle. The piece can be viewed in detail only through the use of a set of binoculars.

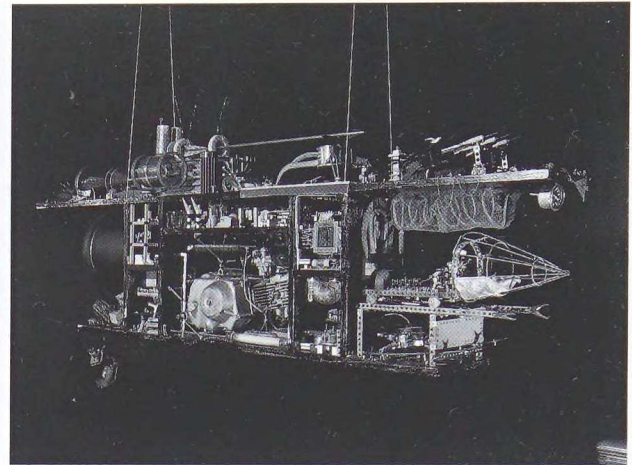
subliminally, as empathic of the individual as he is critical of modern society, with its megalopolises and squandering of human potential. His social consciousness is directed toward the salvation of the socially alienated individual.

Burden is an existential populist, aware that the modern collective, by reason of its grand scale, tends to ignore the individual, thus inducing in him suicidal feelings of helplessness, victimization, and isolation – symptoms of annihilative anxiety. Burden re-enacts these feelings in an attempt to remediate them. Again and again he deals with – arouses – the fear of annihilation, as though to show us that we can tolerate it. The threat of annihilation is real and personal, as *Deadman*, 1972 and *Icarus*, 1973 show, as well as broadly social, as *The Reason for the Neutron Bomb*, 1979 and *A Tale of Two Cities*, 1981 indicate, but there is always a way of surviving, as a *Survival Kit*, 1979 suggests. In a sense all of Burden's works are survival kits: representing annihilation – perhaps most conspicuously in *A Monument to Megalopolises Past and Future*, 1987 – they rehearse survival. Burden is searching for a cure for modern psychosis: the individual's feeling that his small existence is of no consequence in such a big society – too big to truly comprehend and navigate in. Modern society's massiveness makes him feel trivial to the extent that he feels he has no right to exist – that he is inherently irrelevant.⁷ Burden means to restore to the individual the feeling of the rightness of his existence, even if it will never seem



DIE NINA, 1982

lackiertes Holz, Motorradgetriebe, Spielzeug, Glas, Plastik, Holz, Metall, elektronisches Schaltsystem
50,8 x 139,7 x 17,8 cm



DIE SANTA MARIA, 1982

lackiertes Holz, Motorradgetriebe, Spielzeug, Glas, Plastik, Holz, Metall, elektronisches Schaltsystem
76,2 x 38,7 x 191,8 cm

THE NINA, 1982

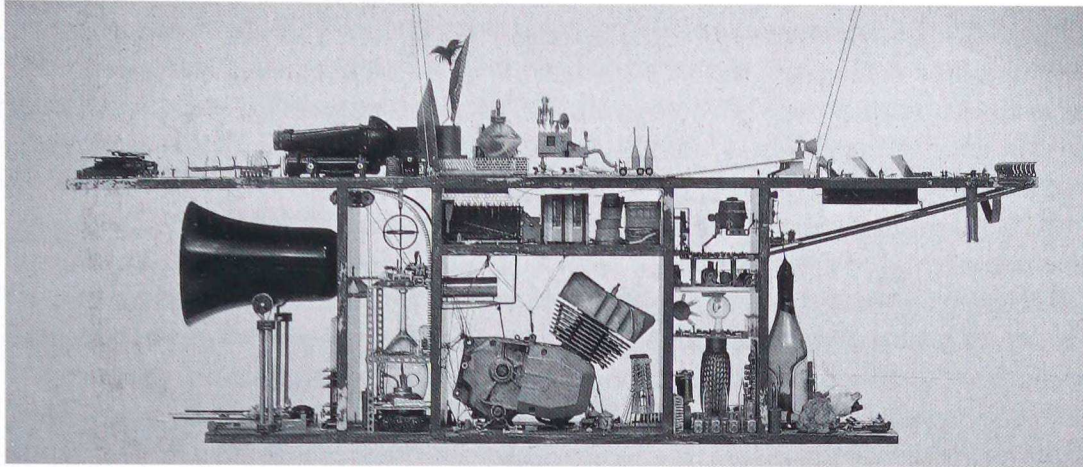
painted wood, motorcycle engine, toys, glass, plastic, wood, metal, electronic circuitry
20 1/2 x 55 x 7 in.

THE SANTA MARIA, 1982

painted wood, motorcycle engine, toys, glass, plastic, wood, metal, electronic circuitry
30 x 15 1/4 x 75, 5 in.

scheinen. Immer wieder konstruiert der Künstler in zweideutiger Weise funktionsfähige Scheinmaschinen, oft auch Behelfsvorrichtungen, die kaum mehr sind als dadaistische Spielzeuge und tatsächlich auch oft teilweise aus Spielzeugen bestehen. Er schafft damit organisiertes Chaos, seltsam groteske surreale Konstruktionen: panoramenhafte Assemblagen, deren Inkongruenzen gleichermaßen formal listig wie visuell verblüffend sind. Burdens Arbeiten sind sogar auf besondere Weise expressionistisch und abstrakt – instinktiv und distanziert zugleich –, wenn auch der Zustand in dem sie sich befinden, eher einem sukzessiven Zusammenbruch als einer inneren Bewegung gleicht. Es sind primitive technische Spielereien, ohne jegliche technologische Perfektion. Der Künstler hat ihre Sinnhaftigkeit zerstört, sie auf ihren irrationalen Kern reduziert. Er versucht seine Maschinen „aufzuspießen“ – sie zu entstellen und zu entlarven – um uns ein Gefühl der Überlegenheit zu verleihen. Indem er sie trivialisiert, schafft er eine neue komische Perspektive, die letztlich die Maschine und ihre gesellschaftliche Rolle in Frage stellt. *The Nina*, *The Pinta* und *The Santa Maria* (alle 1982) sind Pseudoschiffe, die sich über die Entdeckung Amerikas durch Kolumbus lustig machen – den eigentlichen Beginn der gewalttätigen Unterwerfung der Eingeborenenbevölkerung. Ebenso verspotten *Warship* (1981) und *The Ship-O-Corks* (1983) den Krieg. Burden tut dem, was im eigentlichen Sinne gewalttätige Absichten verfolgt, auf imaginativer Ebene Gewalt an, und dreht dadurch den Spieß um. Seine Kriegsmaschinen sind eine Art schlechter Witz, ein komischer Ausdruck des Todestriebs; es sind Slapstickdarstellungen einer vernichtenden Angst, varietéartige Meditationen über den Tod.

Die ganze Welt ist ein Kinderspiel, meint Burden, und Kunst zu machen heißt, auf das Spiel mit Racheabsichten einzusteigen. Immer wieder spielt der Künstler mit primitiven Spielzeugen, manchmal mit Flugzeugen, wie in *C. B. Airforce* (1980), manchmal mit Unterseebooten, wie in *Exploding Subs* (1983) oder *All the Submarines of the United States of America* (1987), manchmal mit ganzen Städten, wie in *A Tale of Two Cities* (1988), *America's Darker Moments* (1994) und *Pizza City* (1996). Es sind große, grenzenlose Spiele, Spiele, die wuchern wie Megalopolen. Selbst *The Speed of Light Machine* ist ein verherrlichtes Spielzeug, und dasselbe gilt für *The Big Wheel* (1979), *The Flying*



DIE PINTA, 1982

lackiertes Holz, Motorradgetriebe, Spielzeug, Glas, Plastik, Holz,
Metall, elektronisches Schaltsystem
75,6 x 178,4 x 29,8 cm

THE PINTA, 1982

painted wood, motorcycle engine, toys, glass, plastic,
wood, metal, electronic circuitry
20 3/4 x 70 1/4 x 11 3/4 in.

exactly right to society. He may never feel that he fits into it – he may feel too alienated to imagine fitting into it – but he can become emotionally fit enough to survive in it.

2

Modern society is in large part the creation of science and technology, and Burden uses them, more particularly, the machine in which they converge, to symbolize and satirize it. The *Speed of Light Machine*, 1983 – a re-creation of the original nineteenth century apparatus used to accurately measure the speed of light in the small confines of a laboratory – embodies both science and technology in a respectful, straightforward if nostalgic way, but many of Burden's works are nihilistic reprises of machines, as though to suggest their absurdity, and that of the society that invented them. Again and again he constructs ambiguously efficient mock machines, often makeshift contraptions that are little more than dadaistic toys, and in fact often include actual toys in their structure. They are organized chaos, as it were – oddly grotesque surreal constructions: panoramic assemblages, in which incongruities become formally cunning – visually stunning. Indeed, they are peculiarly expressionist and abstract – instinctive and detached at once – if also in a state of perpetual breakdown rather than motion. They are primitive gadgets, altogether without technological sophistication. Burden has destroyed their rationality – reduced them to irrationality. He skewers – distorts and debunks – the machine, making us feel superior to it. He creates a funny perspective on it by making it a figure of fun. The result is to trivialize – belittle – the machine and its social purpose. Thus *The Nina*, *The Pinta*, and *The Santa Maria*, all 1982, are mock ships that mock Columbus's discovery of America, the beginning of the violent conquest of its native population. Similarly, *Warship*, 1981 and *The Ship-O-Corks*, 1983 mock war. Burden does imaginative violence to what is literally violent in purpose, thus turning the tables on it. His war machines are a kind of sick joke – a comical expression of the death instinct. They are slapstick representations of annihilative anxiety – vaudevillian meditations on death.

Kajak (1982), The Frictionless Sled (1983) und eine Reihe anderer Objekte. Burdens Spielzeuge geben der modernistischen Primitivität, die seit ihren Anfängen mit Spielzeugen und kindlichen Verhaltensweisen in Verbindung gebracht wurde,⁸ eine neue gesellschaftskritische Schärfe – und einen neuen emotionalen Sinn und Zweck: auf ein Spielzeug reduziert und dadurch personalisiert, wird die Maschine, die vorgeführt wird, wie ein unschuldiges Kind sie sehen würde, das vor ihrer Größe Ehrfurcht zeigt, aber ihre wirkliche Verwendung und ihren gesellschaftlichen Zweck nicht ganz versteht, eher zu einem Symbol des Überlebens als zu einem Mittel der Zerstörung. Weniger bedrohend als unterhaltsam kann man sich bei ihrem Anblick entspannen, ja guter Dinge sein. Indem Burden sie zu einem Gegenstand seiner privaten Phantasie macht, verliert die Maschine ihren öffentlichen Charakter und wird emotionell verkräftbar, so unwahrscheinlich das auch sein mag.

Auf diese Weise heilt uns Burden von unserer unbewußten Angst vor der Maschine. Indem er Maschinen als Spielzeuge begreift, legt er zugleich nahe, daß wir vor ihnen Angst haben, weil sie unsere kindliche Aggressivität und Destruktivität, unseren unstillbaren angeborenen Willen zur Macht, der angeblich im Dienst der Selbsterhaltung steht, in gesellschaftlicher Verkleidung projizieren und repräsentieren. Die Maschine ist ein hochentwickeltes Instrument im Dienst eines primitiven Instinkts. Aggressionen sind, wie Freud gezeigt hat, schwieriger zu meistern und zu sublimieren als sexuelle Triebe, und Burden führt vor, daß die Maschine keineswegs die Sublimierung – d. h. Sozialisation – des ungezähmten Willens zur Macht ist, als die sie sich darstellt. Maschinen sind Konstruktionen im Dienste der Zerstörung, gesellschaftliche Instrumente triebhafter Gewalt. Burden dekonstruiert die Maschine zum Spielzeug, nimmt ihr ihre instrumentellen, gesellschaftlichen, erwachsenen Eigenschaften, um ihre emotionelle Bedeutung so deutlich wie möglich zu machen. Man fühlt sich unwillkürlich an Freuds Parabel vom Ich und vom Es erinnert. Wie ein Reiter sein Pferd zu beherrschen meint, glaubt das Ich, daß es das Es lenkt. Das Pferd bewahrt sich jedoch auf subtile Weise seine Wildheit; es versteht es, den Weg einzuschlagen, den es gehen will, und der Reiter erkennt dies erst, wenn er dort angekommen ist, und hat sich damit abzufinden. Burden besitzt einen ähnlichen ironischen Fatalismus. Wir meinen, unsere Maschinen zu beherrschen, aber insgeheim beherrschen sie uns: sie tun, was sie wollen, und reißen uns mit, und wir bemerken das erst, wenn es zu spät ist. Wie die Monstren Dr. Frankensteins betrügen und zerstören die Maschinen ihren Herrn, der sie aus vorgeblich edlen Motiven, in Wahrheit jedoch aus dämonischem Stolz gebaut hat, der ihn wieder heimsucht, sobald sich die Maschine gegen ihn wendet. Für Burden ist die Maschine eine ironische Verkörperung des Teufels im Menschen, ein Geschenk Mephistos, für das wir schließlich mit unserem Leben bezahlen.

Burdens Versuch die Maschine auf ein Spielzeug zu reduzieren, seine gewissermaßen regressive Kennzeichnung der Maschine, deutet an, daß diese nicht stets ein Zeichen gesellschaftlichen Fortschritts ist, wie das gemeinhin angenommen wird. Die wiederholte – zwangsweise – unmenschliche Verwendung von Maschinen läßt daran keinen Zweifel. Menschen, die Maschinen erfinden, mögen zwar geistig brillant sein, sind aber emotionell naiv, weil sie davon ausgehen, daß ihre Maschinen ein eindeutiger Segen für die Menschheit sind. Burdens Verhältnis zu Maschinen ist ambivalent. Indem er sie vom Standpunkt des Kindes neu erfindet, verehrt und neutralisiert er sie gleichermaßen: Ob sie nun von der Decke einer Galerie hängt oder als isoliertes Einzelobjekt glorifiziert wird, gerät die spielzeugartige Maschine bei aller Ironie zu einem Gegenstand, vor dem man Angst hat, den man anbetet, zu einem geheimnisvollen Idol, das es günstig zu stimmen und zu verehren gilt, auch wenn es vielleicht gar nicht mehr funktioniert. Durch die Verwandlung in ein bizarres Spielzeug, macht die Kunst aus der Maschine etwas Gutartiges. Sie beherrscht die Maschine in einem spielerischen, machiavellistischen Akt der Würdigung. Stillschweigend spielt Burden die List des Künstlers gegen den Ingenieur aus, der die Maschine erdacht hat, und deutet so an, daß der Künstler den menschlichen Schaden, den der Ingenieur unwissentlich angerichtet hat, wieder gutzumachen vermag.

All the world's a child's game, Burden suggests, and to make art is to play the game with a vengeance. Piece after piece shows Burden playing games with primitive toys, sometimes with airplanes, as in *C. B. Airforce*, 1980, sometimes with submarines, as in *Exploding Subs*, 1983 and *All the Submarines of the United States of America*, 1987, sometimes with whole cities, as in *A Tale of Two Cities*, 1988, *America's Darker Moments*, 1992, and *Pizza City*, 1996. They are all big, sprawling games – like the megalopolis. Even *The Speed of Light Machine* is a glorified toy, as are *The Big Wheel*, 1979, *The Flying Kayak*, 1982, and *The Frictionless Sled*, 1983, among many other single objects. Burden's toys give modernist primitivism, which has been associated with the toy and the child's outlook from its beginning,⁸ a new socially critical cutting edge. And a new emotional meaning and purpose: reduced to a toy, an object of play, and thus personalized, the machine – shown as an innocent child would see it, a child in awe of its bigness but not fully comprehending its real use and social purpose – becomes a token of survival rather than an instrument of destruction. Amusing rather than threatening, one can relax with it, even be lighthearted about it. Losing its public character – turned into an object of private fantasy – it has become, however improbably, emotionally palatable.

Thus Burden cures us of our unconscious terror of the machine. At the same time, conceiving it as a toy suggests that we are in terror of it because it projects and represents our infantile aggression and destructiveness – our insatiable, innate will to power, ostensibly in the service of self-preservation, in a social disguise. The machine is a sophisticated instrument in the service of a primitive instinct. Aggression, as Freud argued, is more difficult to master and refine – sublimate – than sexuality, and Burden shows us that the machine is not the sublimation – socialization – of the raw will to power it seems to be. It is a construction in the service of destruction – the social instrument of instinctive violence. Burden deconstructs the machine into a toy – strips it of its instrumental, social, adult character – to make its emotional meaning as clear as possible. One is reminded of Freud's parable of the ego and the id. The ego believes it directs the id, the way a rider thinks he controls his horse. But the horse remains subtly wild; it finds a way to go where it wants to, which the rider realizes when he arrives there, and which he is forced to accept. Burden has a similar ironic fatalism. We think we control our machines, but they secretly control us – do what they want to do, carrying us along for the ride without our realizing it until it is too late. Like Dr. Frankenstein's monsters, the machine betrays and destroys the master who built it, ostensibly out of noble motives, but in fact out of demonic pride. This pride returns to haunt him when the machine turns on him. For Burden the machine is an ironic manifestation of human devilishness, a kind of Mephistophelean gift for which we eventually pay with our lives.

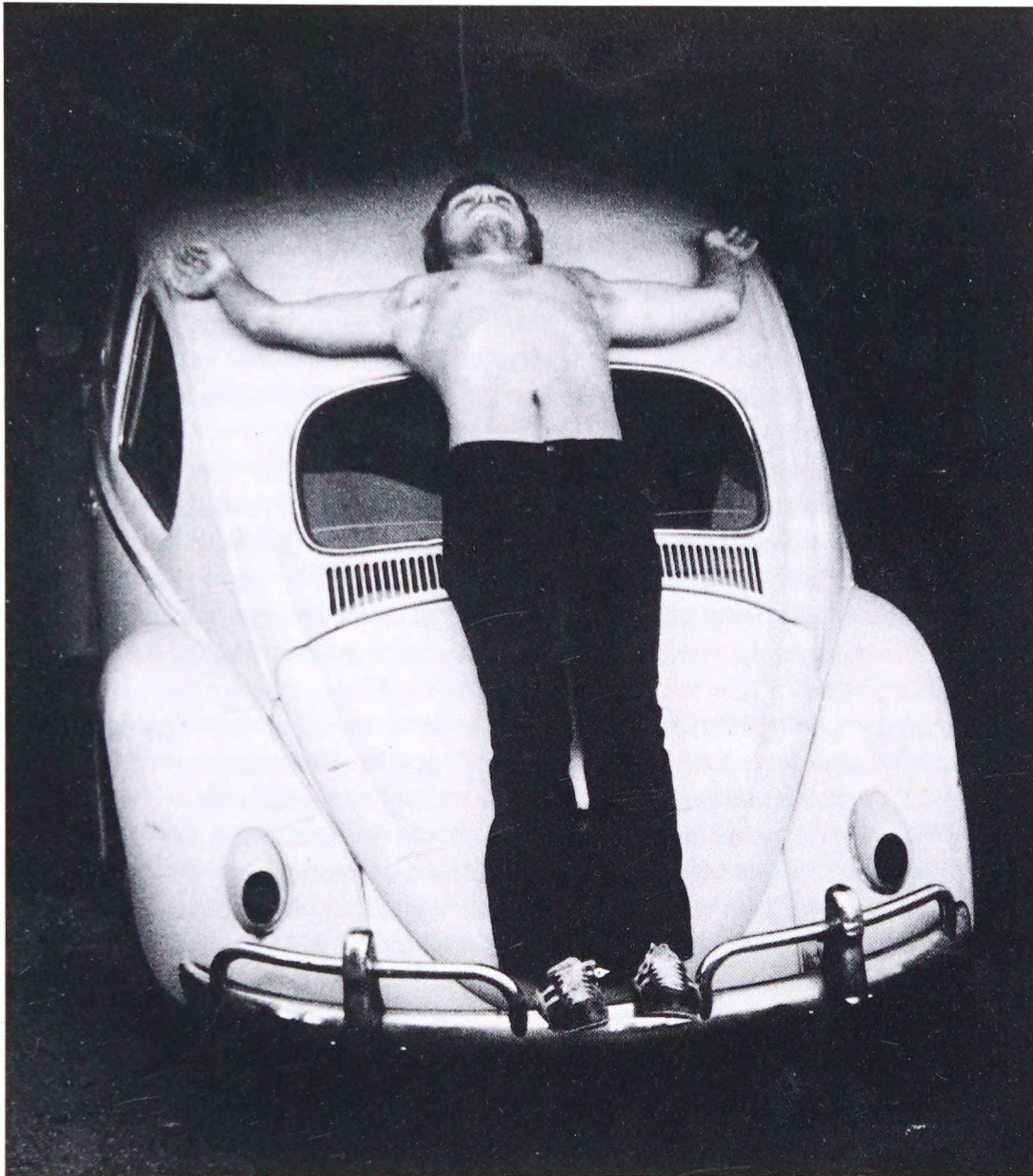
Thus, Burden's reduction of the machine to a toy – his regressive characterization of it, as it were – insinuates that it is not invariably the sign of social progress it is taken to be. The inhumane use to which it is repeatedly – compulsively – put suggests as much. Those who invent machines may be intellectually brilliant, but they are emotionally naive in assuming that their machines are an unequivocal blessing for mankind. At the same time, Burden remains ambivalent about the machine. In reinventing it from a child's point of view Burden worships as well as neutralizes it: suspended from the ceiling of the gallery or presented in glorious isolation, the toy-like machine becomes an object of fear and worship, however ironically, a mysterious idol to be propitiated and venerated, even if it no longer works. Thus art makes

Das für die frühe Avantgarde des 20. Jahrhunderts so zentrale konstruktivistische Konzept des Künstlers als Ingenieur ist für Burden obsolet. Die Zeit, in der es möglich war, den »konstruktivistischen Techniker« zu idealisieren und, wie Tatlin Stalin folgend, zu erklären, daß »die Technologie alles bestimmt«, sind vorbei.⁹ Die Technologie bestimmt zwar alles, jedoch dies nicht notwendigerweise zum Besten der Menschheit. Burden ist ein ironischer Konstruktivist, der gegen Ende des 20. Jahrhunderts an dem ursprünglichen avantgardistischen Konstruktivismus Kritik übt. Der gesellschaftliche Idealismus der konstruktivistischen Avantgarde war ebenso verfehlt wie naiv: die Wirklichkeit hat ihn eingeholt und überholt. Sein »Neuer Mensch« brachte dem alten Adam keine Heilung.¹⁰ Burden sieht dies, weiß aber auch, daß die Maschine Bestand haben wird. Sein Neokonstruktivismus greift die Technologie weder an, noch findet er Geschmack an ihr – Burden ist kein verzweifelter Luddit, aber auch kein kalter Technokrat –, sondern spielt sie vielmehr in humanistischer Absicht gegen sich selbst aus, indem er sie einerseits auf ihre künstlerische Absurdität reduziert und andererseits herausarbeitet, wie sie dem Leben auf subtile (und weniger subtile) Art Gewalt antut. Burden läßt die Maschine auf geniale Weise in einem künstlerischen Licht erscheinen und eröffnet uns damit eine Perspektive, die es uns möglich macht, in der Welt, die sie hervorgebracht hat, zu überleben. Und es handelt sich, wie die Konstruktivisten erkannt haben, um eine Welt, »die weder mitfühlend noch feindlich ist«.¹¹ Und genau das ist Burden zufolge das Problem. Er weiß, daß die Maschine, die der Menschheit gegenüber gewissermaßen ihre Hände in Unschuld wäscht, das Paradigma der geistigen Haltung darstellt, die in diesem Jahrhundert soviel Leid und Zerstörung verursacht hat. Die Maschine als Spielzeug zu denken und spielerisch mit ihr umzugehen, erscheint so nicht bloß als Weg, ein gewisses Maß an Abstand zu ihr zu gewinnen, sondern auch als Möglichkeit, unsere Denkweise überhaupt radikal zu verändern.

Burden setzt also mit seinen Konstruktionen der Maschine ironische Gegendenkmal, auch wenn er gerade dadurch auf ihre monumentale Rolle in unserem der Tyrannei der Technologie unterworfenen Leben anspielt. Während der avantgardistische Konstruktivismus von der modernen Maschine geblendet war, sie begeistert als größten Triumph der Menschheit sah und keinen Mangel an ihr entdecken konnte, erscheint sie vom Standpunkt des wissenderen postavantgardistischen Konstruktivismus Burdens aus, der in einem Jahrhundert zersetzender Erfahrungen mit immer »entwickelteren« Maschinen wurzelt, in einem weniger „positivistischen“ Licht. Burden setzt sich zur Maschine in ein emotionell realistisches dialektisches Verhältnis. Er stellt sich auf eine Ebene mit ihr und schafft dadurch die Voraussetzung, sie zu durchschauen. Eine Maschine zu werden, hat für Burden nichts von dem cleveren Witz, den Warhol darin sah. Maschinen zu erfinden, die schlau genug sind, sich zu zerstören, wie das Tinguely tat (ein von Wunschdenken bestimmtes, indirekt pastorales nihilistisches Statement in Sachen industrielle Revolution), heißt, die zerstörerischen Zwecke zu übersehen, zu denen man Maschinen eingesetzt hat. Burden begreift, was Baudelaire nie verstanden hat: das moderne Leben dreht sich um die Maschine und nicht um die Straße, und um ein moderner Held zu werden, muß man es mit der Maschine aufnehmen, mit ihr ringen wie mit dem Engel des Todes, und überleben – und nicht die Gosse poetisieren.

3

Burden ist ein solcher Held: Wenn er sich über die Maschine nicht lustig macht, indem er sie in ein Spielzeug verwandelt, setzt er eine existentielle Begegnung mit ihr in Szene, im Laufe derer sie ihn beinahe zerstört. Er überlebt, aber unter großem emotionellen Einsatz. Es handelt sich offensichtlich um allegorische Performances: Objektlehrstücke für die Gesellschaft. Der wirkliche Star seiner frühen Performances ist nicht der Künstler, sondern die Maschine. In Arbeiten wie *Five Day Locker Piece* (1971), seiner ersten Performance, und *Trans-Fixed* (1974) setzt er sich in schrecklich nahe, gespannte Beziehungen zu Maschinen. Zunächst hatte die Maschine eine gutartige Funktion: es war ein einfacher Apparat, der Burden half, die Gefangenschaft zu überleben. Im zweiten Fall ließ sich



FESTGENAGELT

23. April 1974, Venice, Kalifornien

In einer kleinen Garage an der Speedway Avenue stand ich auf der hinteren Stoßstange eines Volkswagen. Ich lag auf dem Rücken mit ausgestreckten Armen auf der hinteren Hälfte des Autos. Meine Hände wurden auf das Autodach genagelt. Die Garagentür wurde geöffnet und das Auto zur Hälfte hinaus auf den Speedway geschoben. Der Motor schrie an meiner Stelle, als man ihn zwei Minuten lang bei Vollgas aufheulen ließ. Nach zwei Minuten wurde der Motor abgestellt und das Auto zurück in die Garage geschoben. Die Tür wurde geschlossen.

TRANS-FIXED

April 23, 1974, Venice, California

Inside a small garage on Speedway Avenue, I stood on the rear bumper of a Volkswagen. I lay on my back over the rear section of the car, stretching my arms onto the roof. Nails were driven through my palms into the roof of the car. The garage door was opened and the car was pushed halfway out into Speedway. Screaming for me, the engine was run at full speed for two minutes. After two minutes, the engine was turned off and the car pushed back into the garage. The door was closed.

the machine benign by turning into a strange toy. It masters the machine in a playful, Machiavellian act of homage to it. Burden implicitly sets the cunning of the artist against the engineer who masterminded the machine, implying that the artist can magically undo the human damage the latter unwittingly did with his machine. For Burden, the Constructivist concept of the artist as engineer, which motivated so much of the early avant-garde art of this century, is bankrupt. The days when it was

Burden auf einen Volkswagen kreuzigen, wie um damit auf die Todesopfer zu verweisen, die das Automobil als Preis für seinen Einsatz fordert,¹² oder auf die Kriegsmaschine anzuspielen, mit deren Hilfe Deutschland im zweiten Weltkrieg Europa überrannte und besetzte. Einerseits rettet also eine unschuldige Maschine ein Leben, andererseits dient eine technologisch etwas entwickeltere Maschine dem Tod, ja wird ein modernes Symbol seines Triumphs: in beiden Fällen steht die Maschine im Mittelpunkt. Burden spielt nur eine untergeordnete und bei *Five Day Locker Piece* sogar unsichtbare Rolle. (Das Schließfach, in dem der Künstler gefangen in der Falle saß, stellt ein Symbol jenes „eisernen Käfigs“ dar, als den Max Weber die moderne Gesellschaft bezeichnete. In der modernen Gesellschaft entkommt man der Maschine nicht, und die moderne Gesellschaft ist eine Maschine, der man wie der Maschine in Kafkas „Strafkolonie“ nicht entkommt.) Beide Performances sind didaktisch wie alle Arbeiten Burdens: sie bringen die existentielle, meist traumatische Wirkung der Maschine auf das menschliche Leben zum Ausdruck.

Vielleicht wird dieser Zusammenhang nirgendwo einsichtiger als bei *The Hard Push (1983)*, einer Arbeit, in der Burden – um eine Formulierung aus dem zweiten Teil des Zitates von Ellul aufzugreifen – bloß als das „Stück Metall“ vorkommt, das das große Rad in Bewegung versetzt. Wie Charlie Chaplin in „Modern Times“ zeigt sich Burden im großen Rad der industriellen Revolution gefangen – als Opfer der Maschine des Fortschritts. In späteren Arbeiten wie etwa *Tower of Power (1985)*, einer Mischung zwischen Turm von Babel und Goldenem Kalb, werden menschliche Figuren als Streichholzmännchen trivialisiert. In *The Reason for the Neutron Bomb*, der vielleicht erschütterndsten und apokalyptischsten Arbeit des Künstlers, sind sie ganz verschwunden. Die Neutronenbombe ist die endgültige Maschine, eine gewissermaßen technologische Verdichtung von Auschwitz: sie beraubt den Menschen nicht nur seiner Menschlichkeit, sondern zerstört ihn und läßt sein Eigentum – seinen Reichtum – unversehrt. Die Münzen-Zündholz-Konstruktion mag man als Spielzeugpanzer verstehen, aber das Zündholz steht auch für die Bombe und die Münze für das Eigentum, das nach der Explosion der Bombe zurückbleibt, durch die sich die Menschen, denen es gehört hat, in Luft aufgelöst haben.

Burden hat ein gespaltenes Verhältnis zur Maschine. Er liebt sie, und er haßt sie. Einerseits ist sie eine wunderbare Erfindung, verkörpert den Höhepunkt der Herrschaft der Vernunft, andererseits dient sie meist unmenschlichen Zwecken bzw. zeitigt unmenschliche Nebenwirkungen. Selbst das Automobil hat einen – wenn auch unbeabsichtigten – unmenschlichen Einfluß auf das Leben: ohne Kraftfahrzeuge wären Megalopolen im allgemeinen und Los Angeles im besonderen nicht vorstellbar. Los Angeles erscheint Burden als kaum zivilisierter und gewiß nicht ziviler Raum, der eher eine Menschenansammlung denn eine tatsächliche gesellschaftliche Einheit darstellt, ja in Wahrheit als die genaue Antithese einer Gemeinschaft, in der es geteilte Ziele und zwischenmenschliche Unterstützung gibt. In gewisser Hinsicht ist Burdens Verhältnis zur Maschine ebenso „biblisch“ wie das Samsons zu Dalila: Von ihr verführt und von seiner Liebe zu ihr gleichermaßen geblendet – kastriert – als auch gefangen, findet Burden dennoch die Kraft, sie – und damit freilich auch sich selbst – zu zerstören. Die Maschine ist, wie Burden immer wieder andeutet, eine Art Philistertempel, den wir auf Kosten unseres eigenen Willens und schließlich Lebens anbeten. Burden identifiziert sich eindeutig mit Samson. Samson ist das tragische alter ego des Künstlers, das ironische Bild des Selbst im Maschinenzeitalter.¹³ Immer wieder zeigt sich Burden, Miltons Samson vergleichbar, in der für den Menschen des Maschinenzeitalters paradigmatischen Situation einer quälenden, tragischen Entscheidung.

Samson, der sich mit dem Tempel seiner Philisterfeinde selbst zerstört (es läßt sich unmöglich sagen, welcher Akt der Zerstörung dem anderen vorangeht), verkörpert alles andere als den geretteten Menschen. Diese Destruktivität kann nicht als Lösung der Probleme begriffen werden. Wie Beuys, dem sich Burden verwandt fühlt – *Survival Kit* ist eine unmittelbare Anspielung darauf¹⁴ und die dreißig Uniformen des Los Angeles Police Department (*L.A.P.D. Uniform, 1994*) hingen „wie

possible to idealize "the Constructivist technician" – to declare, with Stalin, as Tatlin did, that "technology determines everything" – are over.⁹ Technology does determine everything, but not necessarily for the good of humanity. Burden is a fin-de-siècle ironical Constructivist, critical of original avant-garde Constructivism. Its social idealism was misplaced and naive: reality caught up with and overtook it. The "New Man" it proposed was no cure for the old Adam.¹⁰ Burden realizes this, but also that the machine is here to stay. His neo-Constructivism neither attacks nor relishes technology – he is neither a desperate Luddite nor an insensitive technocrat – but rather humanistically manipulates it against itself by reducing it to artistic absurdity, as well as by making clear the subtle (and not so subtle) violence it does life. He ingeniously creates an artistic perspective on the machine that enables us to survive in the world it has made. It is a world, as the original Constructivists realized, that was "neither sympathetic nor hostile."¹¹ That's just the trouble with it, according to Burden. He realizes that the machine, which washes its hands of humanity, is the model for the mentality that caused so much suffering and disaster in this century. To think of the machine as a toy – to treat it playfully – is thus not only a way of achieving a measure of freedom and detachment from it, but to revolutionize our way of thinking in general.

Burden's constructions, then, are ironical anti-monuments to the machine, even as they subtly demonstrate its monumental role in – the tyranny of technology over – our lives. Where avant-garde Constructivism was dazzled by the modern machine, enthusiastically regarding it as mankind's greatest triumph, and found no fault in it, Burden's more knowing, post-avant-garde Constructivism, rooted in a century's poisonous experience of increasingly "advanced" machines, regards it in a less "positivistic" way. Burden establishes an emotionally realistic, dialectical relationship with the modern machine. He puts himself on a par with it, thus positioning himself to see through it. For Burden, to be a machine is not the clever joke Warhol thought it was. To invent machines clever enough to self-destruct as Tinguely did – a wishful, obliquely pastoral, nihilistic statement about the industrial revolution – is to ignore the destructive use to which machines have been put. Burden understands what Baudelaire never understood: modern life is about the machine, not the street, and one becomes a hero in modern life by wrestling with the machine, as though with the angel of death-in-life, and surviving, not by poeticizing the street.

3

Burden is such a hero: when he is not mocking the machine by turning it into a toy, he stages an existential encounter with it, in which he is almost destroyed by it. He survives, but at great emotional cost. It is clearly an allegorical performance – an object lesson for society. Burden is not the real star of his early performances: it is the machine. In such works as *Five Day Locker Piece, 1971* (his first official performance) and *Trans-Fixed, 1974*, he shows himself in excruciatingly intimate, tense relationship with it. In the former piece the machine had a benign function; it was a simple apparatus that helped Burden stay alive during his incarceration. In the latter piece Burden had himself crucified on the back of a Volkswagen, as though to suggest the toll of death the automobile has exacted as the price of its use,¹² as well, as no doubt, the war machine with which Germany overran and conquered Europe in World War II. On the one hand, an innocent machine saves a life, on the other hand a somewhat more technologically advanced machine serves death,

Beuys'sche Filzanzüge ... an der Wand¹⁵ –, glaubt der Künstler an die heilende Absicht der Kunst (die meiner Auffassung nach letzte Möglichkeit ihrer Rechtfertigung in der Moderne). Doch im Unterschied zu Beuys präsentiert sich Burdens Samson nicht als triumphierender Schamane, der über magische Kräfte der Heilung verfügt. Er mag, an den Volkswagen gekreuzigt, Christus ähneln, aber er gibt nicht vor, sich selbst wieder zum Leben erwecken zu können.¹⁶ Im Gegenteil: er ist, wie Paul Schimmel in seinem vergleichenden Aufsatz über Beuys' Performance *I Like America and America Likes Me* (1974) und Burdens Performance *White Light/White Heat* (1975) unterstrichen hat, stets das hilflose, passive Opfer. Während Beuys in exhibitionistischer Weise eine Woche lang mit einem Kojoten „interagierte“, saß Burden allein und versteckt auf einem knapp unterhalb der Decke der leeren Galerie angebrachten Brett und negierte so den Zweck des Ausstellungsraums.¹⁷ Burden würde wahrscheinlich mit Beuys darin übereinstimmen, daß, „die äußeren Umstände wie dem Bereich der Industrie oder der sogenannten ökonomischen Wirklichkeit entspringende Idee der Revolution nie zu revolutionären Schritten führen kann, wenn keine Umwälzung der Seele, des Geistes und des Willens stattgefunden hat“.¹⁸ Aber wie vermag Burden, in dessen Arbeiten vor allem die „äußeren Umstände“ der Wissenschaft und Technologie in Gestalt der Maschine dargestellt werden, dann davon auszugehen, daß die revolutionäre Veränderung des Individuums durch Kunst erreicht werden kann? Ist Kunst ein bloßer Pyrrhussieg über das Opfertum wie Samsons apokalyptische „Revolution“?

4

Burden bietet uns einen anderen, einen von Ironie getragenen ästhetischen Ausweg an: die Technik abstrahierender Übertreibung oder quantitativer Abstraktion. Vor allem in den achtziger und neunziger Jahren sticht an Burdens Arbeiten insbesondere die sehr amerikanische Vorliebe für Übertreibungen, für einen sozusagen quantitativen Overkill hervor. Es handelt sich nicht einfach um monumentale, sondern um einschüchternde, überwältigende Inszenierungen, deren Maßstab unmenschlich ist. Während Burden in *Five Day Locker Piece* und *White Light/White Heat* für den Betrachter unsichtbar war und es in diesen Arbeiten keine Verbindung zwischen Künstler und Publikum gab – kein „Dialog“ angestrebt wurde, der jenem ähnlich gewesen wäre, den Beuys, der wie Franz von Assisi zu Menschen und Tieren in derselben Sprache predigte, mit dem Kojoten und in anderen Performances mit den Besuchern zu führen versuchte –, überwältigen spätere Inszenierungen den Betrachter, und dies in einem Ausmaß, daß dieser jedes Selbstgefühl verliert. Diese Inszenierungen haben eine ozeanische Wirkung, bieten, was man als ozeanische Erfahrung bezeichnet hat. Bei manchen Arbeiten geschieht dies ausdrücklich, bei anderen hingegen stellt sich das Gefühl nur latent ein. In seinen zahlreichen Schiff- und Unterseeboot-Arbeiten behandelt Burden den Raum der Galerie wie einen Ozean, und in seinen Flugzeug-Arbeiten wird dieser Raum ein offener Himmel, ein Luftozean. Bei anderen Werken taucht der Betrachter in einen Ozean von Daten und Einzelheiten ein; auch hier ist Burdens Absicht transzendenter Art: Bei *L.A.P.D. Uniform* (1992) stößt der Betrachter auf dreißig übergroße Uniformen, bei *The Other Vietnam Memorial* (1991) auf Tausende Namen und bei *The Reason for the Neutron Bomb* auf 50.000 symbolische russische Panzer. Der Eindruck dieser Arbeiten ist „mehr als bloß groß“,¹⁹ wie Burden sagt: wir werden mit einer überwältigenden, praktisch nicht zu übertreffenden Erhabenheit konfrontiert, die einen sowohl in materieller als auch in geistiger Hinsicht transzendenten Raum suggeriert. Den Uniformen, Namen und Panzern wird durch ihre bloße Zahl eine andere Bedeutung gegeben, ihre Rolle vor allem durch die implizit unendliche Wiederholung, die reduzierende serielle Aneinanderreihung grundlegend verändert: das üblicherweise Bedrückende oder Traumatisierende wird zu etwas Berauschem, Erhebendem. Die Dinge gehen über sich hinaus: erbarmungslos ins Unendliche vermehrt, verlieren sie ihre Individualität, ja Besonderheit und werden – wenn auch auf ironische Weise – idealisiert. Und ihre Anonymität verstärkt den Sublimierungsprozeß. Dadurch stehen sie nicht mehr für weltliche Gewalt, sondern gehören distanziert einer anderen Welt an. Burden hat ein künstlerisches Heilmittel für die

indeed, becomes a modern symbol of its triumph: in both cases the main point is the machine. Burden is a secondary – indeed, in *Five Day Locker Piece*, an invisible – presence. (Burden was imprisoned – trapped – in the locker, a symbol of the "iron cage" Max Weber said society had become in modernity. The machine is inescapable in modern society, and modern society is a machine from which one cannot escape, like the machine in Kafka's *Penal Colony*.) Both pieces are didactic, like all of Burden's work: they articulate the existential, usually traumatic effect of the machine on human life.

Perhaps nowhere is this more transparent than in *The Hard Push*, 1983, where Burden functions simply as a slug that sets the large wheel in motion, to refer to the second epigraph from Ellul. Like Charlie Chaplin in *Modern Society*, Burden shows himself trapped in the big wheel of the industrial revolution, a victim of the machine of progress. In such later works as *Tower of Power*, 1985 – a combination tower of Babel and golden calf – human beings are trivialized into stick figures. In *The Reason for the Neutron Bomb* – perhaps Burden's most chilling, apocalyptic work – they have disappeared. The neutron bomb is the ultimate machine, a kind of Auschwitz in a technological nutshell: it does not simply dehumanize human beings, but destroys them, while leaving their property – wealth – intact. The nickel-and-matchstick combination may be a toy tank, but the match can also be understood to represent the bomb and the nickel the property that remains after it has exploded, vaporizing the human beings who owned it.

In general, Burden has a split consciousness about – a love-hate relationship with – the machine: it is a marvelous invention, reason at its most masterful, but, more often than not, it serves an inhuman purpose, or has unexpected inhuman side-effects. Even the automobile has an unwittingly inhuman effect on life, for without it there would be no megalopolis, more particularly, no Los Angeles – a barely civilized, certainly not very civic nor civil space, more collective than genuinely social, indeed, the very antithesis of community, with its shared values and mutually supportive individuals. In a sense, Burden's relationship to the machine is as "biblical" as that of Samson and Delilah: seduced by the machine, and blinded – castrated – by his love for it, as well as imprisoned by it, Burden nonetheless finds the strength to destroy it, if also, implicitly, himself. The machine is a kind of philistine temple, as Burden over and over suggests, which we worship at the cost of our own will power, and finally lives. Burden clearly identifies with Samson. He is Burden's tragic alter ego – the ironical model of selfhood in the machine age.¹³ Again and again Burden, like Milton's Samson, represents himself – exemplary of the individual in the machine age – at a moment of agonizing, tragic choice.

Samson, destroying himself in the act of destroying the temple of his philistine enemies – it is impossible to say which act of violence has precedence – is not exactly the image of the saved man. It is hard to think of his destructiveness as a solution to his problems. Not unlike Joseph Beuys, with whom he feels a certain affinity – Burden's *Survival Kit* clearly alludes to Beuys,¹⁴ and Burden hung his edition of thirty Los Angeles Police Department uniforms (1994) "on a wall...like Joseph Beuys felt suits"¹⁵ – Burden believes in the healing purpose of art (in my opinion its last line of self-defense in modernity). But unlike Beuys the Samsonesque Burden does not present himself as a triumphant shaman with magical healing power. He may look Christ-like on the back of the Volkswagen, but he doesn't pretend to be able to resurrect himself.¹⁶ Instead, he is invariably the helpless, passive victim, as Paul

gesellschaftliche Krankheit gefunden. So seltsam das klingen mag: Indem der Künstler das Los Angeles Police Department, den Vietnam-Krieg und den Kalten Krieg verewigt – „sublimiert“ –, rettet er sie vor sich und uns vor ihnen.

Insgesamt unterläuft Burdens Technik der redundanten Quantifizierung oder manischen Kollektivierung – minimalistisches Klonen verwandelt sich in eine grandios übersteigerte Verallgemeinerung – die Alltagsidentität und vertraute Bedeutung gesellschaftlicher Fakten. Seine Technik scheint diese Fakten auf den Punkt zu bringen, doch ihre Absicht ist letztlich eher ästhetisch als „propagandistisch“: sie dient dazu, die Fakten zu einer großartigen, abstrakten, ja strengen Form zu verdichten, die nicht nur deren Unterschiede aufhebt, sondern diese auch verklärt. Was anfangs gesellschaftliche »Gestalt« war, wird als abstraktes Medium gefaßt und zu einer Art Bewußtseinsstrom, der den Betrachter mitreißt, bis er sich verliert und schließlich vergißt. So gelingt Burden eine einfache, offensichtliche, aber auch mächtige und evokative Abstraktion: er schafft ein träges oder entropisches System, dessen Wirkung Robert Smithson ekstatisch, göttlich genannt hat.²⁰ Burden verwandelt das Elend des modernen Lebens in eine heilig ästhetische Substanz. Er verwendet die unmenschlichen Proportionen zeitgenössischer Megalopolen, um ein Gefühl des Erhabenen zu erzeugen, das – ironisch gesehen – sowohl den Tod als auch die abstrakte Gottheit symbolisiert. Er »vergeistigt« den toten Raum der maschinen-gezeugten Kollektivität, indem er dessen Universalität hervorhebt.

In zahlreichen Werken Burdens geht es um diese Beschäftigung mit dem erhabenen Raum und dem Gefühl, das sich dadurch einstellen kann: mit Größe in einem unvorstellbaren, ehrfurchtgebietenden kosmischen Ausmaß (*Scale Model of the Solar System*, 1983). Die Megalopole der Moderne verliert dadurch ihre Dimension. *Death Valley Run* (1976) und *B-Car* (1976) versuchen gewissermaßen, den erhabenen Raum zu erfassen und durch die banale Bewegung des Fahrens ein Gefühl des Erhabenen hervorzurufen. Die beiden Arbeiten erinnern an Marinetti, der einen Rennwagen zum Kunstwerk erhob, ja sogar an dessen Feststellung, daß die Maschine Vorbild für die Kunst der Moderne sei – für die in der Moderne einzig sinnvolle „Kunst“ jedenfalls. Das wirklich Besondere am Rennwagen ist für Burden allerdings, daß dieser Zeit und Raum verdichtet – ja beinahe aufhebt –, indem er sie auf ein nominelles Minimum reduziert.²¹ Die Höchstgeschwindigkeiten, die man auf einem Fahrrad oder in einem Auto erzeugt, löschen das Bewußtsein für Zeit und Raum – und die Einschränkung, Gebundenheit und Beherrschung, die sie erzeugen. Es ist beinahe so, als hätten Zeit und Raum nie existiert: die Maximierung der Geschwindigkeit hebt sie geistig auf und reduziert sie körperlich. Die Besonderheit von Rennrad und Rennwagen – der Geschwindigkeitsmaximierung durch mechanische Mittel – liegt für Burden darin, daß man durch sie die Verdichtung oder Reduktion von Raum und Zeit in der Unmittelbarkeit des eigenen Körpers zu erleben vermag, der auf diese Weise ebenso erhaben wird wie die Geschwindigkeit, mit der man dahinrast. Je größer die Verdichtung von Zeit und Raum, desto stärker wird das Gefühl der Unendlichkeit des eigenen Körpers. Ich meine, daß dieser Geschwindigkeitsrausch – das Rasen des Körpers durch die Unendlichkeit – Burden auch in seinem asketischen Schließfach erfaßt hatte. Er mußte seinen Körper komprimieren, ihn praktisch verleugnen, um Zeit und Raum emotionell komprimieren zu können. In ähnlicher Weise dürfte er auch von *The Speed of Light Machine* fasziniert sein: Licht ist das Maß der Geschwindigkeit, die Grenze der Verdichtung von Zeit und Raum; nichts kann Lichtgeschwindigkeit übertreffen. Burdens größter Traum ist es, sich mit Lichtgeschwindigkeit zu bewegen – mit „300.000 km pro Sekunde oder 1,8 Milliarden km pro Stunde, wie er anmerkt. Bei einer solchen Geschwindigkeit vergißt man sein Leid und überwindet in Sekundenschnelle die Grenzen unserer Welt. Und tatsächlich kann man das Sonnensystem verlassen und den wahrhaft ursprünglichen Raum durchqueren. Zumindest kann man die moderne Gesellschaft, die Megalopole, im Bruchteil einer Sekunde hinter sich lassen. Es kommt freilich darauf an, dies in jenem klaustrophobischen Raum zu tun, der das Gegenmittel gegen den agoraphobischen Raum der Megalopole darstellt; ironischerweise sind beide unmenschlich: das kleiner als menschliche Maß des einen wirkt dem größer als menschlichen Maß des anderen entge-

Schimmel emphasized in his comparison of Beuys's 1974 performance *I Like America and America Likes Me* and Burden's 1975 performance *White Light/White Heat*. In the former Beuys exhibitionistically "interacted" with a coyote for a week; in the latter Burden sat on a shelf mounted just below the ceiling of an empty gallery, alone and hidden, thus defeating the purpose of an exhibition space.¹⁷ Burden would probably agree with Beuys that "the idea of revolution coming from outer conditions, in the industrial field or the so-called reality of economic conditions, can never lead to a revolutionary step unless the transformation of soul, mind, and will power has taken place."¹⁸ But how then does Burden, whose art is largely a matter of representing the "outer conditions" of science and technology in the form of the machine, think the revolutionary transformation of the individual can be accomplished by art? Is art only a Pyrrhic victory over victimhood, like Samson's apocalyptic "revolution?"

4

Burden offers us another way out, an ironically esthetic way: the technique of abstractive exaggeration or quantitative abstraction. One of the most noteworthy features of Burden's pieces, especially in the eighties and nineties, is their very American tendency to exaggeration – quantitative overkill, one might say. The pieces are not just monumental, but intimidating, overwhelming spectacles, inhuman in scale. Where Burden, in *Five Day Locker Piece* and *White Light/White Heat*, was invisible to the spectator – where there was no connection between them (no attempt to "dialogue" with them the way Beuys did with the coyote and, in other performances, with the spectator [like St. Francis, Beuys preached indifferently to human beings and animals]) – Burden's later spectacles overwhelm the spectator, to the extent that he loses all sense of self. These spectacles have an oceanic effect, that is, afford what has been called an oceanic experience. In fact, many of them have an explicitly oceanic character, and others are latently oceanic. In his numerous ship and submarine pieces Burden treats the space of the gallery like an ocean, just as, in his airplane pieces, it becomes a wide-open sky – an ocean of air, as it were. In other pieces he immerses us in an ocean of data and detail, also to transcendental effect: *L.A.P.D. Uniform*, 1992 consists of thirty oversize uniforms, *The Other Vietnam Memorial*, 1991 of thousands of names, and *The Reason for the Neutron Bomb* involves fifty thousand Russian mock tanks. All these works create a "look more than just BIG,"¹⁹ as Burden says – a look of overwhelming, virtually sublime grandeur, suggesting a mental as well as physical space of transcendence. The meaning of the uniforms, names, tanks is transformed – revolutionized – by their sheer number, above all, by their implicitly infinite repetition, their reductive serialization: what would normally be depressing and traumatizing, becomes exhilarating – elating. They seem to transcend themselves: relentlessly infinitized, they lose their individuality, even particularity, and become ideal, however ironically. Their anonymity furthers the sublimation process. Thus, instead of signifying mundane violence, they become serenely otherworldly. Burden has found an artistic cure for social pathology. Strange as it may seem to say so, he is immortalizing – "sublimating" – the Los Angeles Police Department, the Vietnam War, and the Cold War, and in the process saving them from themselves, and us from them.

In sum, Burden's technique of redundant quantification or manic collectivization – Minimalist cloning become grandiose overgeneralization – subverts the everyday

gen – das heißt also: in einem Schließfach oder in einem Laboratorium oder schlimmstenfalls in einer Galerie, die, so großzügig sie auch sein mag, ein bestimmter, konzentrierter Raum ist als die unbestimmt wuchernde Megalopole.

Auch *C.B.T.V. (1977)* verrät Burdens Faszination für Geschwindigkeit in ihren verschiedensten mechanischen Formen. Fernsehen beruht auf der Technik der „unmittelbaren Übertragung eines sich bewegenden Bildes von einem Ort an einen anderen“, schreibt Burden, ebenso wie sich Licht unmittelbar von einem Ort zu einem anderen übertragen kann. Für Burden kommt der »technischen Erfindung« des Fernsehens deshalb eine „entscheidende Bedeutung“ zu, weil sie „eine erfolgreiche Lösung der historischen menschlichen Sehnsucht darstellt, über seine unmittelbare Umgebung hinauszusehen“. Wie bei seiner *The Speed of Light Machine* hat Burden auch in diesem Fall einen gutartigen Beweggrund: „Im Lauf der zusehends komplexeren Entwicklung der Technik verstehen immer weniger Menschen, wie etwas wirklich funktioniert. Indem ich den Apparat in seiner ursprünglichen, einfachen Form vorführe, hoffe ich, dazu beizutragen, daß man dieses Instrument, das die unmittelbare visuelle Kommunikation möglich gemacht hat, besser versteht.“ Der Punkt ist freilich, daß Burden mit dieser Arbeit Transzendenz vorführt, das heißt: Transzendenz, über seine Welt »Hinaussehen« und im besten Fall auch „Hinausfühlen“, in actu. In ganz ähnlicher Weise läßt uns *The Speed of Light Machine* das „Darüberhinaus“ begreifen, erhellt es, und das im wörtlichen Sinn. Burden ist von der „mystischen“ Natur der Maschine fasziniert; er erlebt sie in mystischer Weise. Um eine schnellere und mystischere Bewegung zu erreichen, fliegt Burdens Kajak (*The Flying Kayak, 1982*) und gleitet sein Schlitten reibungslos (*The Frictionless Sled, 1983*). Er läßt sogar eine 12 Tonnen schwere Dampfwalze mit Höchstgeschwindigkeit fliegen (*The Flying Steamroller, Installation im MAK, 1996*): jede Maschine kann zu etwas Erhabenem werden. Das Erhabene ist, wie Barnett Newman gesagt hat, jetzt, und für Burden vermag jede Maschine zu zeigen, wie erhaben wir sein können – in der Jetztzeit. Die Maschine ist ein Instrument dieses „Jetzt“ für eine radikale Erfahrung des „Jetzt“ – ein persönliches künstlerisches Heilmittel für die gesellschaftlichen Probleme, welche die Maschine, wenn auch ohne Absicht, verursacht.

Neben dem unendlichen Raum der ozeanischen Erfahrung und dem Eintritt in eine abstrakte Seinsweise stellt Geschwindigkeit also für Burden ein weiteres Mittel zur Transzendenz dar – eine Möglichkeit, das Erhabene dynamisch zu erfahren. In Burdens Arbeiten laufen gewissermaßen das Dynamisch-Erhabene und das Mathematisch-Erhabene Kants zusammen: eine übergroße Quantifizierung zwingt den Geist, mit unglaublicher Geschwindigkeit zu rasen. Die Qualität der Erfahrung, der Zustand des Geistes, ändert sich radikal. Es gibt einfach zu viele Namen auf *The Other Vietnam Memorial*, zu viele L.A.P.D. Uniformen, zu viele Panzer bei *The Reason for the Neutron Bomb*, zu viele Details bei den verschiedenen Maschinen und weitläufigen urbanen Installationen des Künstlers. Der Betrachter wird darauf reduziert so schnell wie möglich durchzulaufen, alles mit einem Blick einzufangen. Burdens insistente Wiederholungen treiben ihn mit der geistigen Entsprechung der Lichtgeschwindigkeit dahin. Die Einzelheiten werden zu einer Art Treibstoff für den Geist, damit dieser sozusagen unmittelbar ins Innere abheben kann. So wird, wie nebenbei, eine ins absurd Monotone übersteigerte mechanische Übung zu ihrem eigenen Heilmittel: vorerst entmenschlichend und bedrückend, wie der Radsprint durch Death Valley etwa, stellt sich bei Fortführung eine emotionelle Befreiung, ja Ekstase ein. In der Welt der Moderne muß die sich am augenfälligsten in der Maschine verkörpernde Mechanisierung nicht notwendigerweise todbringend sein. Sie kann auch zum Mittel „transzendentalen“ Empfindens werden. Zweifellos liegt darin eine mehr als samsonhafte Ironie: „Selbsterstörung“ kann auch eine „gute“ Erfahrung sein. Wie Samsons Selbsterstörung Gutes bewirkte, seine Rückkehr zum Guten anzeigt – erst dadurch wurde er zu einem echten, „transzendenten“ mythischen Helden –, so kann auch die Unterwerfung unter die Maschine positive emotionelle Nebenwirkungen haben. Durch die Bereitschaft sich auf die gefährliche Fahrt zu begeben, wird man sie vielleicht genießen und sich in einen zeitlosen, unendlichen Raum versetzt fühlen. Der Traum, Zeit und Raum zu überschreiten, die Ewigkeit zu erfahren, ist

identity and familiar meaning of his social data. The technique seems to hammer the data home, but its purpose is ultimately more esthetic than "propagandistic:" it serves to condense the data into a grand, abstract, even austere form, dedifferentiating but also apotheosizing them. What was initially a social gestalt is conceptualized as an abstract medium, and becomes a kind of stream of consciousness, sweeping the spectator along until he loses track of himself, and finally forgets himself. Burden creates a simple, obvious but also powerful, evocative abstraction: an inertial or entropic system that has an ecstatic, numinous effect, as Robert Smithson argued.²⁰ Burden turns the misery of modern life into sacred esthetic substance. He uses the inhuman scale of hyper-modern life – of the megalopolis – to generate a sense of the sublime. Compounding the irony, the sublime symbolizes both literal death and abstract divinity. Thus Burden "spiritualizes" the dead space of the machine-made collectivity by overstating its universality.

Numerous works show Burden's preoccupation with sublime space and the sensation it can afford – bigness on an incomprehensible, awesome, cosmic scale, as the *Scale Model of the Solar System, 1983* makes clear. It dwarfs the megalopolis. In a sense, *Death Valley Run, 1976* and *B-Car, 1976* attempt to literalize sublime space and create a sublime sensation through the mundane activity of riding or driving. These pieces echo Marinetti's elevation of the racing car to the status of art, indeed, his argument that the machine is the working model for art in modernity – the only "art" that makes sense in it. But for Burden the truly special feature of the racing car is that it condenses – all but collapses – time and space, reducing them to a nominal minimum.²¹ Racing at top speed on a bicycle or in an automobile one is no longer aware of time and space, no longer feels constrained – bound and ruled – by them. It is almost as though they never existed: maximized, speed annihilates them mentally as well as reduces them physically. What makes the racing bicycle and racing car – racing as fast as one can by any mechanical means – so special for Burden is that they allow one to experience the condensation or reduction of space and time in the immediacy of one's own body. It becomes as sublime as the speed at which one is soaring along. The more compressed the time and space, the more infinite one's body feels. I think that Burden had the same racing sensation – felt his body to be racing along in the infinite – in his ascetic locker. He had to compress, virtually deny his body in order to compress time and space emotionally. Similarly, he is fascinated by *The Speed of Light Machine* because light is the limit of speed – the limit of condensation of time and space. Nothing can go faster. His ultimate fantasy is to travel at the speed of light – 186,000 miles per second, or 669 million miles per hour, as he notes. At such a speed, one forgets one's suffering, and instantly travels beyond this world. Indeed, one can move far beyond the solar system, travel through truly primordial space. At the least, one can escape modern society – the megalopolis – in a flash. But the point is to do it in the claustrophobic space that is the antidote to the agoraphobic space of the megalopolis – the less-than-human scale of the former counteracts the more-than-human-scale of the latter (ironically, both are inhuman). That is, in a locker or laboratory or, if worse comes to worse, in a gallery, which however grand is a more definite, concentrated space than the indefinitely sprawling megalopolis.

C.B.T.V., 1977 also reflects Burden's fascination with speed, in whatever mechanical form it comes. Television involves "the instantaneous transmission of a moving image from one place to another," as Burden writes, just as light can instantly transmit itself from one place to another. For Burden, the "technological invention" of

so alt wie die Geschichte der Menschheit selbst, und Burden deutet – wie spöttisch er das auch meinen mag – an, daß die moderne Maschine aufgrund der bemerkenswerten Geschwindigkeit, die sie erzeugen kann, der Verwirklichung dieses Traums so nahe kommt, wie das nur realistisch möglich ist. Die moderne Maschine läßt einen erleben, was Malewitsch als „Wüstenerfahrung“, als visionäre Erfahrung, bezeichnet hat. Malewitsch hat sich dazu des Quadrats bedient. Aufgrund seiner axiomatischen Einfachheit und rationellen Struktur ist das Quadrat in gewisser Hinsicht die perfekte mechanische Konstruktion, die ideale geometrische Maschine.

5

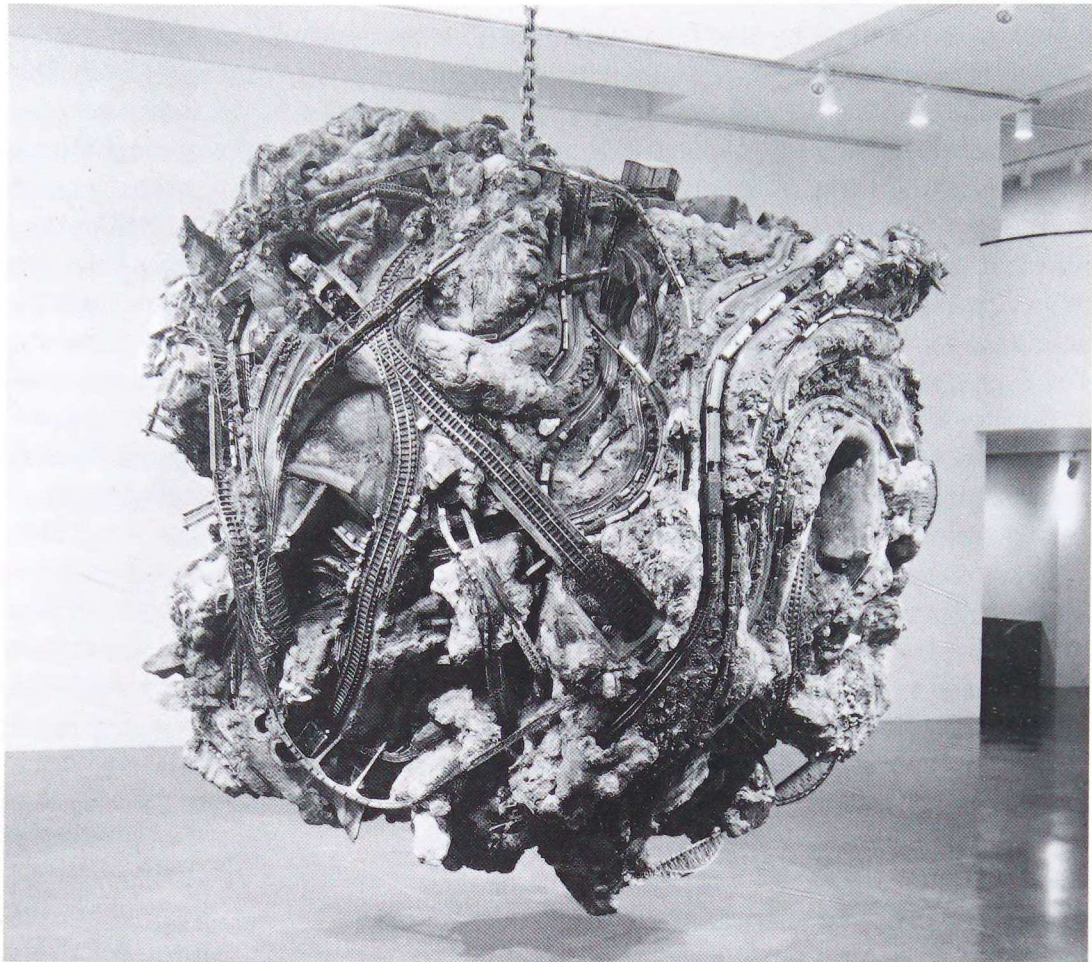
Burdens Ambiguität der Maschine gegenüber wird am eindeutigsten durch das Hängen seiner Objekte veranschaulicht. Bei *Pizza City* verwendet er „hängende Pflastersteine“; *All the Submarines of the United States of America* hängen von der Decke – ein Schwarm Fische, der in der Luft baumelt; dasselbe gilt für *Large Glass Ship* (1983), das ebenso katastrophenträchtige *Small Glass Ship* (1984), *Exploding Subs*, für *The Nina*, *The Pinta* und *The Santa Maria* sowie – erwartungsgemäß – für *C. B. Airforce*. Ziemlich überraschend und verstörend sind hingegen die zwei Titanic-Schiffe, die in *Another World* (1993) am Eiffelturm hängen. Wenn sich der Künstler auch mit einem Modell zufriedengibt, scheint doch auf der Hand zu liegen, daß er seine Vorstellung gerne in wahrer Größe verwirklicht sehen würde. (Der Eiffelturm ist die sinnlose Darstellung des technologischen Willens zur Überschreitung, und die Titanic ein Schiff, das angeblich nicht sinken konnte und auf seiner Jungfernfahrt unterging: Es handelt sich also in beiden Fällen darum, daß die Technologie Ansprüche erhebt, die sie nicht einzulösen vermag. Eiffelturm und Titanic verkörpern den Größenwahn der Technologie, sind ironische Symbole technologischer Hybris – Torheiten, heilige Kühe, die nie Milch gegeben haben, unfruchtbare Tiere ohne Nachkommen.)

In diesem Sinn operiert der Künstler auch im Fall von *Spinning Dervish* (1987) mit mehreren Ketten, die von einem Rad an einer Stahlstange hängen und an denen etwa einen Quadratmeter große Stahlplatten befestigt sind. *Hercules* (1982) zeigte „über dreißig große Gegenstände, Türen, Fenster-scheiben, Tische, Stühle, Stahlleitern und einen Karren, die in einem schwarz ausgemalten Raum parallel zum Boden aufgehängt wurden“. Burdens Interesse an „schwingenden Gegenständen“, die allem Anschein nach „plötzlich und auf magische Weise von einer unsichtbaren „herkulischen“ Kraft“ – der Kraft der Technologie, die sowohl in dem starken Herkules als auch dem starken Samson personifiziert und ins Mythische gewendet wird – emporgehoben werden, setzt sich in seinem *Projektvorschlag für das Ujazdowski Schloß in Warschau* (1992) fort, in dem ein Lastwagen von der Wand des Gebäudes herabgehängt werden sollte. Wie Burden mit den Gesetzen der Schwerkraft spielt und diese bestreitet, wird auch in den *Moonettes* (1994) deutlich: Wie eine Konstellation von Sternen im zeitlosen Himmel soll ein Zug im unendlichen Raum hängen – eine Maschine am Firmament, die dergestalt unsterblich wird. Der Technik des Aufhängens bedient sich Burden schon in seiner Performance *Movie on the Way Down* (1973): Der Künstler hing „nackt [...] verkehrt von einem Seil, das in der Mitte eines Turnsaals an einem Querbalken der Decke befestigt war“. Auch *Icarus* (1973) zeigt den Künstler unbekleidet, und auch bei dieser Performance ging es darum, daß der Mensch, allein und verletzlich, im Raum „hängt“ und fällt. Burden ist splitternackt wie die emotionelle Wahrheit: All diese hängenden Objekte, Maschinen und Maschinenteile, die so elementar und „selbstverständlich“ sind wie sein eigener Körper, sind Surrogate eines ikarischen Lebensgefühls. Sie stehen für die ehrgeizige, aber mangelhafte Technologie, mit der er sich identifiziert. Hängen steht für die Höhenangst, die Orientierungslosigkeit und die Ohnmacht, die wir unbewußt empfinden, wenn wir mit der Welt der Technologie konfrontiert sind, die so viel größer ist als jeder von uns. Letztlich ist Hängen für Burden ein mithridatischer Akt der Identifikation mit der Maschine – und gleichzeitig eine Inszenierung der ironischen Transzendenz, die sie verspricht, jedoch nicht einlöst, jener gefährlichen Transzendenz, die die Höhenangst begleitet, welche vom Fall aus den erhabenen

television "is of extreme significance as it is a most successful solution to man's historic desire to 'see beyond' his immediate surroundings." Again, as with *The Speed of Light Machine*, Burden has a benign motive: "As technology becomes more and more complex, fewer and fewer people have any understanding of how anything really works. By reduplicating and demonstrating this complex piece of apparatus in its original, 'simple' form, I hope to aid people to understand this complex instrument, which has made instant visual communication possible." But the main point is that Burden is demonstrating transcendence, that is, showing transcendence – "seeing beyond," and optimally, "feeling beyond" – in action. Similarly, *The Speed of Light Machine* makes us aware of the "beyond" – literally illuminates it. Burden is fascinated by the "mystical" character of the machine, and he experiences the machine in a mystical way. Indeed, his kayak flies (1982), just as his sled is frictionless (1983), so that they can move faster and more mystically. He even gets a twelve-ton steamroller to fly at maximum speed (Installation at the MAK, 1996): any machine can become sublime. The sublime, as Barnett Newman said, is now, and for Burden every machine shows just how sublime we can be – now. The machine is the "now" instrument for a radically "now" experience – a personal artistic cure for the social problems the machine causes, however involuntarily.

Speed, then, is another means of transcendence for Burden, along with infinite space of having an oceanic experience, of entering into an abstract state of being, a way of dynamically experiencing the sublime. In a sense, what Kant called the dynamic sublime and the mathematical sublime – they were opposites for him – converge in Burden's work: grandiose quantification forces one's mind to race along, speed as fast as possible. The quality of one's perception – one's state of mind – changes radically. There are too many names on *The Other Vietnam Memorial*, too many L.A.P.D. uniforms, too many tanks in *The Reason for the Neutron Bomb*, too many details in Burden's singular machines and vast urban installations: one finds oneself racing through them as fast as one can, trying to take them in at a single glance, which is what one is reduced to. Burden's insistent repetitiveness drives one along at the mental equivalent to the speed of light. The details become a kind of rocket fuel for one's mind, igniting instantly so that it can lift off into inner space, as it were. Thus, unwittingly, a mechanical routine, carried to an absurdly "monotonous" extreme, becomes the cure for itself: dehumanizing and depressing at first, like riding a bicycle in Death Valley – or any machine – it becomes emotionally liberating, even ecstatic, when sustained. In modernity mechanization, embodied most conspicuously in the machine, does not have to be deadening. It can become an instrument of "transcendental" feeling. No doubt there is more than a little Samsonesque irony in this: it is Burden's way of showing that "self-destruction" can be a "good" experience.

Just as *Samson's* self-destruction did some good, and signalled his own return to goodness – he became a genuine, "transcendental," mythological hero as a result – so submitting to the machine can have positive emotional results. If one is willing to go along for the dangerous ride, one might enjoy it, and find oneself transported to a timeless, infinite space. The dream of transcending time and space – experiencing eternity – is as old as human history, and Burden suggests, with whatever irony, that the modern machine, because of the remarkable speed it can generate, comes as close as it is realistically possible to realizing the dream. In a sense, the modern machine affords what Malevich called a "desert experience" – a visionary experience. Malevich used the square to achieve it. In a sense, by reason of its axio-



MEDUSA'S HEAD,
1990

Gefilden der Maschine, vom Verlust der Gnade der Technologie kündigt. Diese Technik verrät, daß Burden sich nicht nur auf mithridatische Weise mit dem gleichsam unendlichen Raum der Megalopolis identifiziert, sondern sich auch als dessen Opfer empfindet.

Burdens *Medusa's Head* (1990) ist als „Metapher für eine von ihrer eigenen Technologie verschlungene Welt“ bezeichnet worden.²² Das Werk thematisiert jedoch die Technologie als Medusenhaupt, das uns zu Stein werden läßt, symbolisiert die überwältigende Macht der Technologie. Freud zufolge steht das Haupt der Medusa für eine Erektion, und zwar für die der phallischen Frau oder der allmächtigen Mutter, die vom Standpunkt des vollkommen abhängigen und daher verletzlichen Kindes, dem ihre Absolutheit und monströse Macht Ehrfurcht einflößen, gleichzeitig und nahtlos weiblich und männlich ist. Die Mutter ist in einem Maße der göttliche Kosmos des Kindes, in dem die Technologie unser weltlicher Kosmos ist. Sie ist die Bühne seines Seins, in gleicher Weise wie die Technologie eine Art Hofmannsthalsches Welttheater unseres Lebens ist, dessen Maßstab so kosmisch ist wie viele Arbeiten Burdens. Wir sind im Hinblick auf die Technologie ebenso abhängig und verletzlich wie das Kind der Mutter gegenüber, und die Technologie ist gleichermaßen monströs und ehrfurchtgebietend wie diese.

Meine These lautet, daß zu hängen, aufgehängt zu sein, zu schweben und nicht zu wissen, ob man stürzen und sterben oder den Fall überleben wird, Burdens äußerste Metapher für das Leben in einer Welt der Maschinen ist. Es symbolisiert die Gefahr, das Wagnis und das unerwartete Überleben im Kosmos der Technologie, der phallischen Mutter der Welt der Moderne – der phallischen Mutter, der wir, unbewußt, so starke Gefühle entgegenbringen. Burdens Kunst besteht darin, uns begreifbar zu machen, wie sehr die Maschine von uns Besitz ergriffen hat und wie sehr wir uns an sie klammern. Zu hängen vermittelt, was das direkte Körpergefühl angeht, unsere Empfänglichkeit der gött-

matic simplicity and rational construction, it is the perfect mechanical construction – the ideal geometrical machine.

5

If there is any single technique that embodies Burden's ambiguity about the machine it is his use of hanging. As he says, he uses "hanging cobblestones" in *Pizza City*. *All the Submarines of the United States of America* hang from the ceiling – a school of fish out of water, suspended in the sky. So does the *Large Glass Ship, 1983*, the equally catastrophic *Small Glass Ship, 1984*, *Exploding Subs*, and *The Nina, The Pinta*, and *The Santa Maria*, as well as, more predictably, C.B. Airforce. But very unpredictably and delusionally, *Another World, 1993* proposes that two Titanics be suspended from the Eiffel Tower. Burden has to be satisfied with scale models of both the ship and tower, but it seems clear that he would love to construct the whole thing life-size. (The Eiffel Tower is a pointless demonstration of technology's will to the beyond, the Titanic was a supposedly sinkproof ship that sank on its maiden voyage. Both show technology making claims it cannot always fulfill. Thus, they embody technology's delusion of grandeur, that is, they are ironical emblems of technological hybris. A kind of folly, they are technological sacred cows that never gave any milk, and were sterile, that is, never reproduced.)

Similarly, *Spinning Dervish, 1987* uses a number of chains, with a three feet square steel plate attached to each, suspended from a circular wheel attached to a steel shaft. In *Hercules, 1982* "over thirty large objects – doors, window panes, tables, chairs, metal ladders and hand truck – were suspended parallel to the floor in a large theater which had been painted black." Burden's interest in "swinging objects," seemingly "suddenly and magically levitated by an unseen 'Herculean' force" – the force of technology, personified and mythologized by the strongman Hercules as well as the strongman Samson – continues in his 1992 project for Ujazdowski Castle in Warsaw, which proposed that a truck be hung from the castle wall. Burden continues to play with and deny the laws of gravity in the *Moonettes, 1994*: he proposes that a train be suspended in infinite space, like a constellation in the timeless sky – a machine placed in heaven, and thus immortalized. Hanging is an old, repeatedly used technique for Burden; it appears as early as *Movie on the Way Down, 1973*, a performance in which Burden, "wearing no clothes,...was suspended by [his] feet with a rope tied to a ceiling crossbeam...hanging in the center of a gymnasium." *Icarus, 1973*, also performed naked, is also about "hanging" and falling in space, alone and vulnerable. Burden is as stark naked as the emotional truth: all of his hanging objects – machines and machine parts, as basic and "self-evident" as his body – are surrogates for his Icarian feeling about existence. They represent the ambitious but flawed technology he identifies with. Hanging signals the vertigo – loss of orientation, sinking feeling – we all unconsciously feel when we deal with technology, so much bigger than any of us. For Burden, ultimately, hanging is a mithridatic act of identification with the machine and, simultaneously, a demonstration of the ironical transcendence it promises but does not unequivocally deliver – the dangerous transcendence implicit in the vertigo that heralds one's fall from the sublime heights of the machine, one's loss of the grace of technology. It also involves his mithridatic identification with and sense of victimization by the quasi-infinite space of the megalopolis.



MEDUSA'S HEAD,
1990

lichen, allmächtigen Technologie gegenüber, deren Willkür wir ausgesetzt sind: unser Leben hängt daran wie an einem dünnen Faden. Wir hoffen, daß sie sich uns gnädig erweisen und nicht grausam zu uns sein wird. Wird sie uns fallen oder weiter baumeln lassen? Werden wir uns, wie Ikarus, selbst zerstören, weil wir ihre Grenzen nicht erkennen und sie unvorsichtig einsetzen? Oder werden wir zwischen Himmel und Erde in jener Leere hängen, die wir in uns fühlen und die von der Ferne der phallischen Mutter, der Gleichgültigkeit der Technologie unserer individuellen Existenz gegenüber herrührt, die sie hervorgebracht hat? Wir sind nichts anderes als ein Spielzeug, auch wenn wir meinen, daß die Technologie ein Spielzeug in unseren Händen ist, auch wenn wir Maschinen als Spielsachen in Szene setzen. Burdens hängende Objekte bringen unsere unsichere, einseitige – ungleichgewichtige – Beziehung zur Technologie auf den Punkt: Selbst wenn sie uns fallen läßt, klammern wir uns an sie. Sie hält uns nicht, und dennoch bleiben wir ihr verbunden.²³ Sie ist böse, aber wir müssen sie uns als gut vorstellen, und uns als schlecht.

Können wir dem Turm der Technologie entkommen, indem wir uns einfach von ihm in die Tiefe stürzen? Verblüfft müssen wir feststellen, daß dies kein Ausweg ist, weil wir an den Turm gebunden sind. Burdens hängt also in der kosmischen Leere seiner Unsicherheit und wartet darauf, daß die ihm gegenüber gleichgültige Technologie, die ihn hinausgeschleudert hat, ihn rettet.

Burden's *Medusa's Head, 1990* has been called "a metaphor for a world engulfed in its own technology,"²² but it is about technology as the Medusa's head that turns us into stone. It is also a symbol of the incredible potency of technology; as Freud said, the Medusa's head represents an erection, implicitly that of the phallic woman or omnipotent mother – simultaneously and seamlessly female and male from the point of view of the child, completely dependent on and vulnerable to her, and as such in awe of her absoluteness and monstrous power. She is its divine cosmos, much as technology is our secular cosmos. She is the theater of its being, much as technology is the theater – a kind of Hofmannthalesque world theater, as cosmic in scale as many of Burden's works – in which we live our lives. We are as totally dependent on and vulnerable to it as a child, and it is as monstrous and awe-inspiring as a mother.

I want to suggest that hanging – being suspended, in suspense and uncertainty as to whether one will fall and be killed or survive the drop – is Burden's ultimate metaphor for the drama of living in a world of machines, for danger, risk, and unexpected survival in the cosmos of technology, the phallic mother of the modern world, the phallic mother that we unconsciously feel so strongly about. Burden art exists to let us know just how much the machine possesses us, and how much we cling to it for dear life. Hanging conveys, in the form of acute bodily sensation, our susceptibility to and victimization by divine, all-mighty technology: our lives hang from it as from a thin thread. We hope it will be merciful rather than cruel. Will it drop us, or continue to dangle us? Will we, like Icarus, destroy ourselves by not realizing its limits and using it cautiously? Or will we hang, suspended between heaven and earth, in the void we feel inside us, the emptiness that comes from the remoteness of the phallic mother, from the indifference of technology to our particular existence, which she spawned? We are a toy in technology's hands, even if we think it is a toy in our hands – even if we theatricalize machines by turning them into toys. Burden's hanging capsules our insecure, one-sided – unbalanced – relationship with technology: we hang on to it even as it drops us. It does not hold us but we remain attached to it.²³ It is a bad object, but we must think of it as good, and ourselves as bad.

Can we escape from the tower of technology only by throwing ourselves from it? We unexpectedly discover that there is still no escape – that we are tied to it. Thus Burden hangs in the cosmic void of his uncertainty, waiting to be rescued by the indifferent technology that hurled him into it.

- 1 Jacques Ellul, *The Technological Society*, New York (Random House, Vintage Books) 1964, S. 140, 143 und 135.
- 2 Chris Burden, Projektbeschreibung, 1995.
- 3 Paul Schimmel, Chris Burden: *Another World* (Interview), Art Press, Nr. 197 (Dezember 1994), S. 28.
- 4 *Journal of the American Medical Association*, Dezember 1992. Vgl. auch: Daniel Goleman, A Rising Cost of Modernity: Depression, New York Times, 8. Dezember 1992, S. C 1, C 13. Neben anderen Gründen werden »die Zwänge der Industrialisierung« für die weltweit um sich greifenden Depressionen verantwortlich gemacht. Der Leiter des National Institute of Mental Health, Dr. Frederick Goodwin, unterstreicht insbesondere, daß »vermutlich eine Reihe von industriellen Nebenprodukten auf die Nerven wirken [...] Es könnte sich herausstellen, daß durch die Industrialisierung ein bislang noch unbekanntes Nervengift freigesetzt wird.« Man könnte sagen, daß Burdens Arbeiten die industrielle bzw. technologische Umwelt reproduzieren, um deren Streßwirkungen auf den Menschen zu untersuchen. In seinen frühen Performances nimmt der Künstler in solchen »Experimenten« die Rolle des Versuchskaninchens ein und setzt sich einer enormen Belastung aus.
- 5 Silvano Arieti, *The Will to be Human*, New York (Quadrangle) 1972, S. 8, bezeichnet es als »das Ziel des Freiheit suchenden Menschen«, seinen »Autonomiespielraum zu vergrößern«, wenn es auch »unmöglich« ist, »völlig autonom zu werden«. Die paradoxe Wirkung gesellschaftlicher Revolutionen sieht Arieti darin, daß sie vorgeblich im Sinne des gesamtgesellschaftlichen Wohls für die Durchsetzung der »totalen Freiheit« »den freien Willen [des Individuums] neuen Beschränkungen unterwerfen« (S. 48). – In gewisser Weise nimmt es Burden als bloßes Individuum mit der Maschine auf, die für die gesellschaftlichen Veränderungen steht, welche die Technologie bewirkt hat, um ihr ein Stück Autonomie abzurufen, und zwar jenen Rest von Autonomie, den man Kunst nennt.
- 6 Zit. in: Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance*, Cambridge, Massachusetts (MIT Press) 1994, S. 125.
- 7 Oder anders gesagt: psychotisch wird. Was Joyce McDougall, *Theaters of the Mind*, New York (Brunner/Mazel) 1991, S. 9, als »psychotische Verschwörung« gegen das Individuum ausmacht, unterstellt, daß die Gesellschaft dem einzelnen »das Recht auf seine Existenz« bestreitet, indem sie das Individuum einer »Bühne« beraubt, auf der es sich entfalten kann, ihm den »Raum« nimmt, in dem es einfach und grundsätzlich es selbst sein, sein wahrhaftes Dasein empfinden kann. Für Burden deckt sich die technologische Gesellschaft nicht mit dieser Bühne oder diesem Raum, wenn diese auch die umfassendste gesellschaftliche Bühne oder den umfassendsten gesellschaftlichen Raum darstellt, die bzw. der uns zur Verfügung steht. Dennoch verfolgt Burdens Kunst das paradoxe Ziel, die Illusion zu erzeugen, daß die technologische Gesellschaft eine solche Bühne bzw. einen solchen Raum darstellt: Er läßt die moderne Gesellschaft als freundliche, hilfreiche Umgebung erscheinen, die auf das Individuum eingeht und es unterstützt, als Raum, in dem sich der einzelne eindeutig lebendig, notwendigerweise menschlich zu fühlen vermag, und geht dergestalt von einer Person mit einer Identität aus, die die technologische Gesellschaft zu transzendieren scheint, zu der sie in einem dialektisch vertrauten Verhältnis steht und sich in diesem Verhältnis entwickelt. In einem weiteren paradoxen Schritt führt der Künstler jedoch wiederholt die Frustrationen der Existenz und der Ausübung des freien Willens in einem technologischen Raum und damit dessen Versagen als Umgebung vor, die dem einzelnen Möglichkeiten erschließt. Burden vertritt nachdrücklich den Standpunkt, daß die Maschine unsere Existenz sinnlos und unseren Willen ohnmächtig macht, auch wenn diese nichts anderes ist als eine Projektion oder Verlängerung unseres eigenen Willens. Im paradoxen Charakter der Maschine liegt der Grund dafür, daß es letzten Endes auf der technologischen Bühne für uns keinen Platz gibt. – McDougall stellt dar, wie »die meisten von uns es schaffen, sich in, wenn auch instabiler Weise«, der Tatsache »anzupassen, daß jeder einzelne ein bestimmtes Geschlecht hat und nicht über die Macht und die sexuellen Attribute beider Elternteile verfügt, altert und schließlich einmal stirbt [...] aber es besteht kein Zweifel daran, daß wir in unseren unbewußten Phantasien alle allmächtig, zweigeschlechtlich, ewig jung und unsterblich sind« (S. 9). Man hat den Eindruck, daß in Burdens unbewußten Phantasien die Maschine die absolute und endgültige Elternfigur und daher allmächtig, ewig jung, unsterblich und zweigeschlechtlich ist. Im Gegensatz dazu sieht der Künstler sich selbst realistisch: als bloßen Sterblichen, der der Maschine mit der Wahrheit seines Lebens und der vergeblichen, wenn auch heldenhaften Hoffnung entgegentritt, sie dazu zwingen zu können, sein Recht auf eine menschliche Existenz anzuerkennen.
- 8 Paul Gauguin war überzeugt davon, daß »kindliche Dinge ernsthafte Kunst nicht nur nicht abträglich sind, sondern dieser Anmut, Fröhlichkeit und Naivität verleihen«; vgl. Herschel B. Chipp (Hg.), *Theories of Modern Art*, Berkeley, California (University of California Press) 1968, S. 83. Bereits Charles Baudelaire hat von seiner »andauernden Zuneigung« und »begründeten Bewunderung« für »barbarische«, »primitive« Spielsachen gesprochen; vgl. *A Philosophy of Toys*, in: *The Painter of Modern Life and Other Essays*, hg. von Jonathan Mayne, London (Pantheon) 1964, S. 199. Seine Beschreibung scheint in bemerkenswerter Weise auf Burdens Dekonstruktion/Rekonstruktion der Maschine als Spielzeug zuzutreffen: »seltsame statische« Skulpturen, die »mit ihrer schimmernden Sauberkeit, den blendenden Farblitzen, der Gewalt in der Bewegung und der Entschiedenheit der Konturen die Schönheitsvorstellungen der Kindheit so gut zum Ausdruck bringen«. Wenn Burden im Zusammenhang mit »den drei Kopfeinstürmen«, die Teil des Befestigungswalls waren, der die Stadt Rheims im Mittelalter umgab, in späteren Jahren jedoch zerstört wurde, unterstreicht, daß »diese Türme etwas wirklich Primitives hatten, das mir sehr gefiel«, so hört sich das an, als ob es sich um Spielsachen handelte (zit. nach: Schimmel, *Another World*, S. 29). – Es erscheint an dieser Stelle angebracht, an Winnicotts Verständnis des Spielzeugs zu erinnern: Winnicott spricht von »Übergangsobjekten«. In *Transitional Objects and Transitional Phenomena, Playing and Reality*, London (Tavistock) 1971, S. 3, heißt es: das Spielzeug, der »erste Besitz des Kindes«, steht für »den Übergangsbereich zwischen dem Subjektiven und dem objektiv Wahrgenommenen«, »einen Zustand zwischen der Unfähigkeit des Kleinkinds, die Wirklichkeit zu erkennen und anzuerkennen, und seiner zunehmenden Fähigkeit, dies zu tun«. Und es handle sich insbesondere um einen »Übergangsbereich der Erfahrung [...] zwischen primärer kreativer Tätigkeit und der Projektion des bereits Introjizierten« (S. 2), insofern also um die »Substanz der Illusion« in der künstlerischen und religiösen Vorstellungswelt der Erwachsenen, die »in Verrücktheit umschlagen kann, wenn ein Erwachsener zu sehr auf die Gutgläubigkeit anderer Menschen setzt, indem er sie dazu zwingt, eine Vorstellung zu teilen und anzuerkennen, die nicht die ihre ist« (S. 3). Wortgewandt verdichten Burdens Arbeiten kindliche, künstlerische, religiöse und verrückte Vorstellungen der Maschine. Gleichzeitig setzen sie die Maschine sozusagen jeder auch nur denkbaren Phantasie aus, die mit ihr emotionell fertigzuwerden vermag – und die Menschen dazu verwenden können, die Wirklichkeit der Maschine anzuerkennen, ohne ihre Wirklichkeit zu verleugnen oder gar aufzugeben. Auf diese Weise stellen Burdens Spielzeugmaschinen ein faszinierendes Gleichgewicht zwischen dem Anspruch des Individuums auf Freiheit und Autonomie und der Macht der Maschine her, die den wirklichsten und zwingendsten Aspekt des Kollektivs verkörpert. Daß Burden von Spielzeugen besessen ist, weil sie für ihn einen doppelten Kind-Erwachsenen-Raum darstellen, zeigt sich nicht zuletzt daran, daß er in »A Tale of Two Cities« gleich 5000 Stück davon verwendet.
- 9 Zit. nach: Stephen Bann (Hg.), *The Tradition of Constructivism*, New York (Viking, The Documents of 20th-Century Art) 1974, S. 20, 172. Das erste Zitat entstammt dem Programm der Produktivisten aus dem Jahr 1920, das zweite dem Vladimir Tatlins *Art out into Technology* (1932) vorangestellten Motto.

- 1 Jacques Ellul, *The Technological Society* (New York: Random House, Vintage Books, 1964), pp. 140, 143, 135
 - 2 Artist's statement, Project description, 1995.
 - 3 Paul Schimmel, "Chris Burden: Another World" (Interview), *Art Press*, No. 197 (December 1994):28.
 - 4 *Journal of the American Medical Association*, December 1992. See also Daniel Goleman, "A Rising Cost of Modernity: Depression," *New York Times*, December 8, 1992, pp. C1, C13. "The stresses of industrialization," among other causes, are regarded as responsible for the worldwide epidemic of depression. More particularly, Dr. Frederick Goodwin, director of the National Institute of Mental Health, believes that "A number of byproducts of manufacturing are suspected of having neural effects.... Industrialization may result in some as yet unknown neurotoxin entering the environment." One might say that Burden's works replicate the industrial or technological environment in order to test its stressful effects on man. In his early performances Burden casts himself as the human guinea pig in such an "experiment," putting enormous stress on himself.
 - 5 Silvano Arieti, *The Will to be Human* (New York, Quadrangle: 1972), p. 8 argues that "the aim of freedom-seeking man" is "to increase [the] margin of autonomy," however "impossible" it is "to become completely autonomous." The paradoxical effect of social revolution is that, in aiming at "total freedom," it imposes new "restrictions to [the individual's] free will," (p. 48) ostensibly for the good of society as a whole.
- In a sense, Burden puts himself, a mere individual, against the machine, emblematic of the social revolution effected by technology, in order to wrest from it a margin of autonomy, more particularly, that margin of autonomy called art.
- 6 Quoted in Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School: Its History, Theories, and Political Significance* (Cambridge: MIT Press, 1994), p. 125.
 - 7 In other words, he becomes psychotic. What Joyce McDougall, *Theaters of the Mind* (New York: Brunner/Mazel, 1991), p. 9 calls the "psychotic plot" against the individual involves society's denial of his "right to exist." It undermines his "feeling of self-esteem and personal identity" by depriving him of a "stage" on which he can act himself, a "space" in which he can be, simply and radically, himself – feel that he truly exists. For Burden, technological society is not exactly that stage or space, although it is the largest social stage or space we have. Nonetheless, the paradoxical aim of his art is to create the illusion that it is one: to make it seem like a friendly, facilitative environment, responsive to and supportive of the individual, a space in which he can feel unequivocally alive, inevitably human – a person with an identity that, while it is formed in dialectical intimacy with the technological environment, seems to transcend it. However, in a further paradox, he repeatedly demonstrates the frustration of existing and exercising free will in technological space, and thus its failure as a facilitating environment. He strongly suggests that the machine renders our existence pointless and our will impotent, even though the machine is a projection or extension of our will. That is the paradox of the machine, and the reason there is finally no place for us on the technological stage.
- McDougall remarks that "most of us manage to make unstable adjustments" to the fact that we are "one sex or the other and do not have the power and sexual attributes of both parents; the fact of aging; and, finally, the inevitability of death...but there is little doubt that in our unconscious fantasies we are all omnipotent, bisexual, eternally young, and immortal" (p. 9). It seems that in Burden's unconscious fantasy the machine is the absolute, ultimate parent, and as such omnipotent, eternally young, immortal, and even bisexual. In contrast, he presents himself realistically – a mere mortal, confronting the machine with the circumscribed fact of his life, in the futile if heroic hope of forcing it to recognize his right to exist and humanity.
- 8 Paul Gauguin thought that "infantile things, far from being injurious to serious work, endow it with grace, gaiety and naïveté." Quoted in Herschel B. Chipp, ed., *Theories of Modern Art* (Berkeley: CA, University of California Press, 1968), p. 83. Before that, Charles Baudelaire, in "A Philosophy of Toys," *The Painter of Modern Life and Other Essays*, ed. Jonathan Mayne (London: Pantheon, 1964), p. 199, noted his "lasting affection" and "reasoned admiration" for "barbaric," "primitive" toys. His description of them seems remarkably appropriate to Burden's deconstruction/reconstruction of the machine as a toy: a "strange statuary art," that is, sculpture, the toy, "with its lustrous neatness, its blinding flashes of color, its violence in gesture and decision of contour, represents so well childhood's ideas about beauty." Speaking about the "three cobbled towers" that were part of the fortified wall that surrounded the city of Rheims in the Middle Ages but have since been destroyed, Burden remarks "there is something about those towers that was real primitive that I really like," as though they were toys. Quoted in Schimmel, "Another World," p.29.
- Winnicott's conception of the toy as a "transitional object" is worth noting in this context. As he says in "Transitional Objects and Transitional Phenomena," *Playing and Reality* (London: Tavistock, 1971), p. 3, the toy, the child's "first possession," represents and forms "the intermediate area between the subjective and that which is objectively perceived," "an intermediate state between a baby's inability and his growing ability to recognize and accept reality." More particularly, it is an "intermediate area of experience...between primary creative activity and projection of what has already been introjected" (p. 2), and as such "the substance of illusion," in the adult artistic and religious illusion, if also "the hallmark of madness when an adult puts too powerful a claim on the credulity of others, forcing them to acknowledge a sharing of illusion that is not their own" (p. 3). Burden's works eloquently condense infantile, artistic, religious, and insane illusions about the machine. That is, they bring to bear on the machine, simultaneously, every possible fantasy that can emotionally master it – that a human being can use to acknowledge its reality without denying, even undoing his own. Thus his toy machines brilliantly balance the individual's claim to freedom and autonomy and the power of the machine, representative of the collective at its most realistic and constraining. Burden is clearly obsessed by toys – by the ambiguously child/adult mental space they represent – as his use of 5000 of them in *A Tale of Two Cities* suggests.
- 9 Quoted in Stephen Bann, ed., *The Tradition of Constructivism* (New York: Viking, The Documents of 20th-Century Art, 1974), pp. 20, 172. The former is from the *Program of the Productivist Group* (1920), the latter is part of the epigraph of Vladimir Tatlin's "Art out into Technology"(1932).
 - 10 Bann, *ibid.*, p. xix points out that "Constructivism takes its stand...upon the obligations and the aspirations of the New Man," that is, the Modern man heroically constructing the brave, new Modern World.
 - 11 *Ibid.*
 - 12 The automobile is perhaps the most conspicuous example of a machine in which one must fit and sit. In a sense, it is the practical realization of Tatlin's Monument to the Third International, 1920, a fantasy construction – a kind of perpetual time

10 Bann, *ibid.*, S. XIX, unterstreicht, daß »der Konstruktivismus [...] sich an den Verpflichtungen und Zielen des Neuen Menschen orientiert«, der Moderne Mensch also in heldenhafter Weise die schöne, neue Moderne Welt erbaut.

11 *Ibid.*

12 Das Automobil ist wahrscheinlich das augenfälligste Beispiel für eine Maschine, in die man passen und in der man sitzen muß. Es ist gewissermaßen die praktische Verwirklichung von Tatlins Monument für die Dritte Internationale (1920), einer Phantasiekonstruktion, einer Art zeitlichem Perpetuum mobile, in der die Versammlung der Sowjets Platz haben und Platz nehmen sollte. Wir haben es eigentlich mit einer Spielzeugmaschine zu tun, die nie gebaut wurde, weil sie zu unrealistisch – eben utopisch – war. Automobile oder ähnliche Fortbewegungsmittel, wie etwa ein Lastwagen (siehe etwa »The Curse of the BIG JOB«, 1977–1978), tauchen in Burdens Arbeiten immer wieder auf.

13 Ich beziehe mich an dieser Stelle natürlich auf »Samson« (1985), das für mich nach seinen frühen Performances persönlichste und vielleicht in seiner Weise genial nihilistischste und brillianteste Werk des Künstlers. Ich halte diese Arbeit für eine Selbсталlegorie, die Burdens ambivalente Haltung der Maschine gegenüber zum Ausdruck bringt. Er setzt eine tatsächliche Maschine, eine 100-Tonnen-Hebevorrichtung, die mit einem Getriebe und einem Drehkreuz verbunden ist, gegen eine Phantasiemaschine, das Museum, ein, das als eine Art glorifiziertes Spielzeughaus zu sehen ist. Burden macht jeden Besucher des Museums – alle müssen das Drehkreuz passieren – zu einem kleinen Samson und zeigt so sein spöttisches Mitleid für das Individuum, das sich, wie er selbst, unvermeidlicherweise besiegt, indem es die Maschine besiegt. Gesellschaftliche und persönliche Katastrophe und Technologie fallen zusammen.

14 Wie man weiß, taucht in Beuys' Arbeiten immer wieder die Vorstellung auf, im Zweiten Weltkrieg abgeschossen worden zu sein und in der Wildnis überleben zu müssen. Vom Standpunkt Burdens aus war das ein technologisches Erlebnis. Man könnte sagen, daß die entwickelte Technologie der Kriegsmaschine Beuys verfehlte und die primitive Technologie, der Schutz seines Körpers durch Fett und Filz, ihn rettete. Für Burden gibt es freilich keine Rettung durch primitive Technologie. Der entscheidende Punkt in diesem Zusammenhang ist allerdings, daß Burden sich wie Beuys mit dem Überleben in einer fremden, aber vertrauten technologischen Welt auseinandersetzt.

15 Nicholas Drake, *Chris Burden: 'Excuse Me!'* (Interview), *Public Art Review* Nr. 6, S. 25.

16 Zu erinnern ist in diesem Zusammenhang daran, daß Beuys bei einer Werkschau im Solomon R. Guggenheim Museum 1979 für eine Installation Volkswagenbusse als Rettungsfahrzeuge verwendete. Außerdem spielt das Kreuz in vielen seiner Arbeiten eine große Rolle, und nicht zuletzt sprach so mancher Kollege an der Düsseldorfer Kunstakademie davon, daß Beuys »den Messias spielt[e]« und sich wie eine Art »kitschiger Jesus« gebärdete; zit. nach: Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works*, Woodbury, New York (Barron's Educational Series) 1979, S. 180. Burden hat ähnlich messianische Tendenzen, doch scheinen diese in seinem Fall mehr von Spott durchdrungen – samsonhafter – zu sein als die Beuys'.

17 Paul Schimmel, *Just the Facts, Chris Burden: A Twenty-Year Survey*, Newport Beach, Kalifornien (Newport Harbor Art Museum) 1988, S. 5.

18 Zit. nach: Caroline Tisdall, *Joseph Beuys*, New York (Solomon R. Guggenheim Museum) 1979, S. 95.

19 Zit. nach: Drake, a. a. O., S. 25.

20 Burden interessiert sich wie Smithson »für die romantische Vorstellung, in das Jenseits zu gelangen«, und meint, daß man dies mittels »einer sich unendlich in sich selbst wiederholenden paradigmatischen oder ursprünglichen Infrastruktur« vermag. »Nicht Originalität, sondern Wiederholung ist das Thema.« Zit. in: Nancy Holt (Hg.), *The Writings of Robert Smithson*, New York (New York University Press) 1979, S. 168, 38. Die Kunst der Wiederholung vermag also, sofern man sie erfolgreich beherrscht, eine träge oder entropische Wirkung hervorzu- bringen: ein Gefühl der Ewigkeit, »eine Zeit ohne jeden Hinweis auf ›Leben oder Tod‹« (S. 32), ein Zwischenstadium, in dem es kein Raum- oder Zeitempfinden gibt. Burdens Spielzeuge stellen oft eine repetitive, praktisch unendliche »Infrastruktur« her, doch der Künstler scheint sich bis zur Höchstgeschwindigkeit steigende repetitive Bewegungen vorzuziehen, wenn er ein Gefühl der Zeit- und Raumlosigkeit zu erzeugen sucht.

21 Zu seiner Arbeit »Three Dimensional Display of the Expanding/Contracting Cities« (1995) meint Burden: »Es ist wohl eines der hervorstechendsten Merkmale des 20. Jahrhunderts, daß Reisen nicht mehr in tatsächlichen Entfernungen, sondern in Zeitspannen ausgedrückt werden. [...] Heute geht es den Menschen nicht mehr um Meilen oder Kilometer, sondern um die Frage, wie lange man braucht, um irgendwohin zu kommen: 10 Minuten, 2 Stunden, 18 Stunden, 3 Lichtjahre. Mit der Zunahme der Reisegeschwindigkeit von einem Ort an den anderen nimmt die Entfernung zwischen den beiden Punkten ab.« Im Optimalfall verschwindet sie überhaupt, wie das bei Lichtgeschwindigkeit der Fall zu sein scheint, wenn Zeit und Raum eins werden.

22 Charlotta Kotik, *Chris Burden: Medusa's Head*, New York (Brooklyn Museum) 1991, Beschreibung der Installation in der Halle des Museums.

23 Sich von einer Maschine zu hängen, scheint mir das zugespitzteste Paradox Burdens zu sein. Wenn man hängt, ist man frei und beschränkt zugleich – in ironischer Weise frei, und das um so mehr, weil ja ein Sturz in den Abgrund, in das in ironischer Weise Erhabene, unterstellt ist. Der Abgrund ist unendlich tief, so wie die sich auftürmende Maschine unendlich hoch ist. Dergestalt spiegelt der Abgrund auf ironische Weise die Maschine, wie der Innenraum auf ironische Weise den Außenraum spiegelt: Der Abgrund bringt also die katastrophale innere Wirklichkeit zum Ausdruck, die der äußeren Wirklichkeit der Maschine immanent ist. Was immer Burden auch an die Maschine bindet bzw. mit ihr verbindet, sei es eine Kette oder ein Seil, ist wie eine bis zum Äußersten – bis zum Zerreißen – gespannte Nabelschnur, die freilich nie zerreißt. Die Verbindung verweist ebenso auf Burdens Abhängigkeit von der Maschine wie auf seine Entschlossenheit, sich von ihr zu befreien. Sich von einer Maschine zu hängen, läßt den Künstler eher als Stoiker denn als Masochisten erscheinen, wenn auch der wütende Sadismus Samsons, den Burden dem Besucher des Museums, dem Betrachter, vorbehält, damit er sich zu zerstören vermag, der Beziehung mehr als bloß eine masochistische Note verleiht. Burden als einen an die Maschine gefesselten Prometheus zu begreifen, scheint mir freilich am zutreffendsten.

motion machine – in which the Russian Parliament was supposed to sit and fit. It was in effect a toy machine that was never built, because it was too unrealistic – utopian. The automobile, or some equivalent means of transportation, e.g., the truck of *The Curse of the BIG JOB*, 1977-78, appears regularly in Burden's work.

13 I am of course referring to *Samson*, 1985, for me Burden's most personal work after his early performances, and perhaps his most ingeniously nihilistic, brilliant conception. I regard it as a self-allegory, embodying his ambivalence toward the machine. In a sense, he uses a real machine – a hundred ton jack connected to a gear box and a turnstile – against a fantasy machine, the museum of art, which can be regarded as a kind of glorified toy house. Burden makes every visitor to the museum – everyone passes through the turnstile – a little Samson, showing his ironical empathy for the individual, who, like Burden, invariably defeats himself in defeating the machine. Social and personal catastrophe and technology become one and the same.

14 As is well known, Beuys's works involve a recurring fantasy of surviving in the wilderness after having been shot down during World War II. From Burden's point of view, this was a technological event. One might say that the sophisticated technology of a war machine failed Beuys and that primitive technology – the application of fat and felt to his body – saved him. For Burden, there is no primitive technology to come to the rescue. But the main point is that he, like Beuys, is concerned with survival in the alien yet intimate world of technology.

15 Nicholas Drake, "Chris Burden: 'Excuse Me!' (Interview), *Public Art Review*, 6 (Fall/Winter):25.

16 Beuys, it should be noted, used Volkswagen buses as ambulances in a 1979 installation on the occasion of his retrospective in the Solomon R. Guggenheim Museum. Also, the cross featured prominently in many of his works, and many of his colleagues in the Dusseldorf Art Academy thought he "plays the Messiah" and was a kind of "Jesus-kitsch." Quoted in Götz Adriani, Winfried Konnertz, Karin Thomas, *Joseph Beuys: Life and Works* (Woodbury, NY: Barron's Educational Series, 1979), p.180.

Burden has similar Messianic tendencies, but they seem more ironical – more Samsonesque – than those of Beuys.

17 Paul Schimmel, "Just the Facts," *Chris Burden: A Twenty-Year Survey* (Newport Beach, CA: Newport Harbor Art Museum, 1988), p. 15.

18 Quoted in Caroline Tisdall, *Joseph Beuys* (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), p. 95.

19 Quoted in Drake, p. 25.

20 Burden, like Smithson, is interested "in the romantic idea of going to the beyond," and believes one can do so by means of "a paradigmatic or primordial infrastructure, that repeats itself in an infinite number of ways. Repetition not originality is the object." Quoted in Nancy Holt, ed., *The Writings of Robert Smithson* (New York: New York University Press, 1979), pp. 168, 38. That is, the art of repetition, successfully practiced, creates an inertial or entropic effect – a sense of eternity, that is, "an interval without any suggestion of 'life or death'," to use Smithson's words (p. 32), a kind of limbo effect in which there is no feeling of time and space. Burden's toys often form a repetitive "infrastructure," virtually infinite, although he seems to prefer repetitive movement, building up to maximum speed, as a way of achieving the sensation of timelessness and spacelessness.

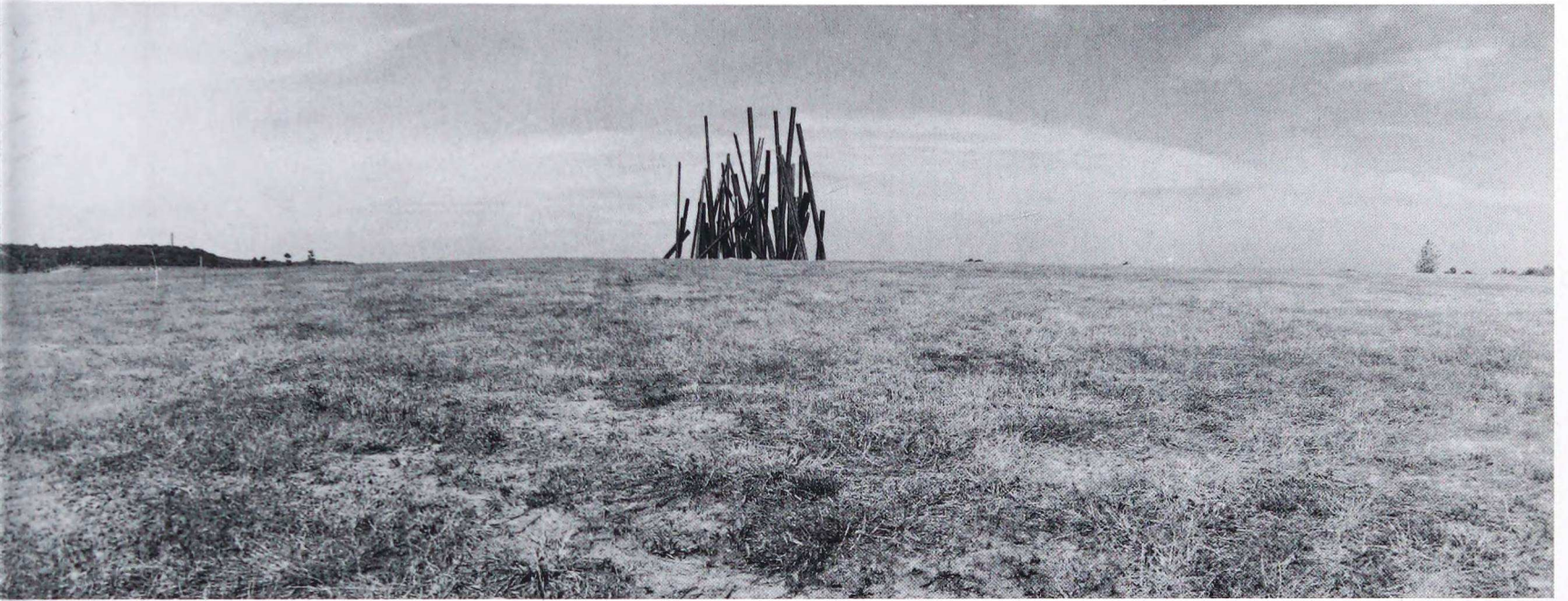
21 In his statement for *Three Dimensional Display of the Expanding/Contracting Cities*, 1995 Burden remarks: "One of the most salient features of the 20th Century is that travel is no longer expressed in terms of actual physical distance, but in terms of time. [...] Now people's concern is not how many miles or kilometers, now the question is, how long does it take to get there; 10 minutes, 2 hours, 18 hours, 3 light years. As the speed of travel accelerates, the distance between two points diminishes." Optimally, it should disappear altogether, as seems to happen at the speed of light, where time and space become one.

22 Charlotta Kotik, "Chris Burden: Medusa's Head (New York, Brooklyn Museum, 1991), flyer accompanying the lobby installation of the work.

23 It seems to me that being suspended from a machine is Burden's ultimate, most paradoxical metaphor. To be suspended is to be simultaneously free and restrained – ironically free, all the more so because it is implicitly a plunge into the abyss, which is ironically sublime. It is infinitely deep just as the towering machine is implicitly infinitely high. Thus the abyss ironically mirrors the machine, the way inner space ironically mirrors outer space. That is, it makes explicit the catastrophic inner reality implicit in the outer reality of the machine. Whatever binds or connects Burden to the machine – a chain, a rope – is like an umbilical cord stretched to the limit – stretched taut – but never breaking. It indicates Burden's enslavement to the machine as well as his determination to free himself from it. Hanging suspended from it, he seems more stoic than masochistic, although the angry sadism of Samson, in which Burden sets up the visitor to the museum – the spectator – so that he will destroy himself, suggests more than an element of masochism in his relationship to it. But I think Burden is best conceived of as a Prometheus bound to the machine.

ARCHITEKTUR

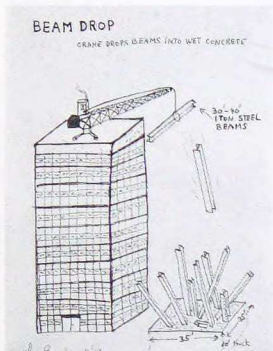
ARCHITECTURE



BEAM DROP, 1984

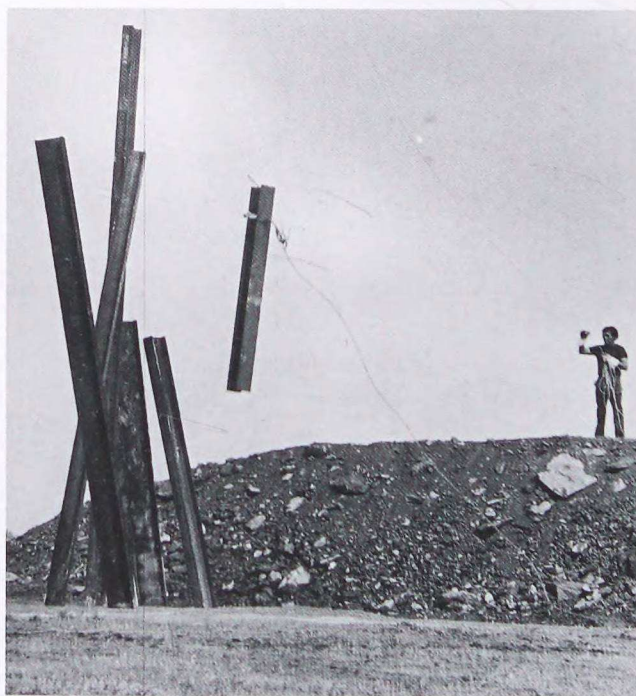
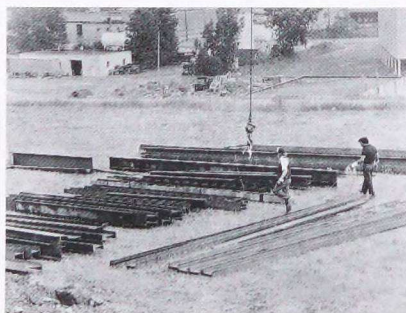
Beam Drop Balkenfall

Art Park Lewiston, New York, 2. August 1984/August 2, 1984



Bei dieser Arbeit handelt es sich um eine Skulptur, die am 2. August 1984 im Art Park von Lewiston entstand. Ich ließ etwa 60 Stahlträger, von denen einige 12 m lang waren und über 900 kg wogen, in eine mit nassem Zement gefüllte Grube, die eine Fläche von 10 x 10 m bedeckte, fallen. Jeder Träger wurde von einem Kran etwa 30 bis 36 m hochgehoben; ein eigens konstruierter Auslöser gab den Träger frei. Die in unterschiedlichen Winkeln aus dem Beton ragenden Träger bildeten schließlich eine massive abstrakte Stahlskulptur, deren Struktur im vorhinein nicht absehbar gewesen war. Die ungeheure Schwerkraft, der die Bestandteile der Skulptur (27,2 Tonnen Stahl und 107 m³ Zementmasse) ausgesetzt wurden, war dem Betrachter ebenso unmittelbar einsichtig wie die Hand eines Künstlers, der ein Bild in der Tradition des abstrakten Expressionismus malt.

Beam Drop is a sculpture executed at Art Park in Lewiston, New York on August 2, 1984. This sculpture was created by dropping approximately 60 large steel beams (some as large as 40 feet in length and weighing up to 2,000 lbs. each) into a 35 foot square pit of wet cement. Each beam was lifted to a height of 100 to 120 feet by a large crane. With the aid of a specially designed trigger, each beam was released and allowed to free fall vertically into the wet concrete below. Lodged into the concrete pit at different angles, all the beams formed a massive unpredictable abstract steel sculpture. The awesome force of gravity applied to these massive building materials (60,000 pounds of steel, 140 cubic yards of fill) is as self evident to the viewers as the hand of the artists in a conventional abstract expressionist painting.





The Hard Push

Der harte Stoß

University of California, Los Angeles, California
25. Mai 1983 / May 25, 1983



Ich baute ein Rad aus Sperrholz mit etwa 3 m Durchmesser. Um 12.00 Uhr ließ ich mich am Bruin Walk auf das Rad binden. Der Bruin Walk ist der wichtigste Fußweg auf dem Campus und führt etwa 150 Meter einen steilen Hang hinauf. Ich bat die Studenten, die sich versammelt hatten, mich bis nach oben auf den Hügel zu rollen.

I constructed a large wooden wheel 9 feet 4 in. in diameter out of plywood. At twelve noon I was tied into the center of the wheel at the bottom of Bruin Walk. Bruin Walk is the main pedestrian thoroughfare which goes up a steep hill for approximately 500 feet. I asked the gathered students to push me up the hill until I reached the top.

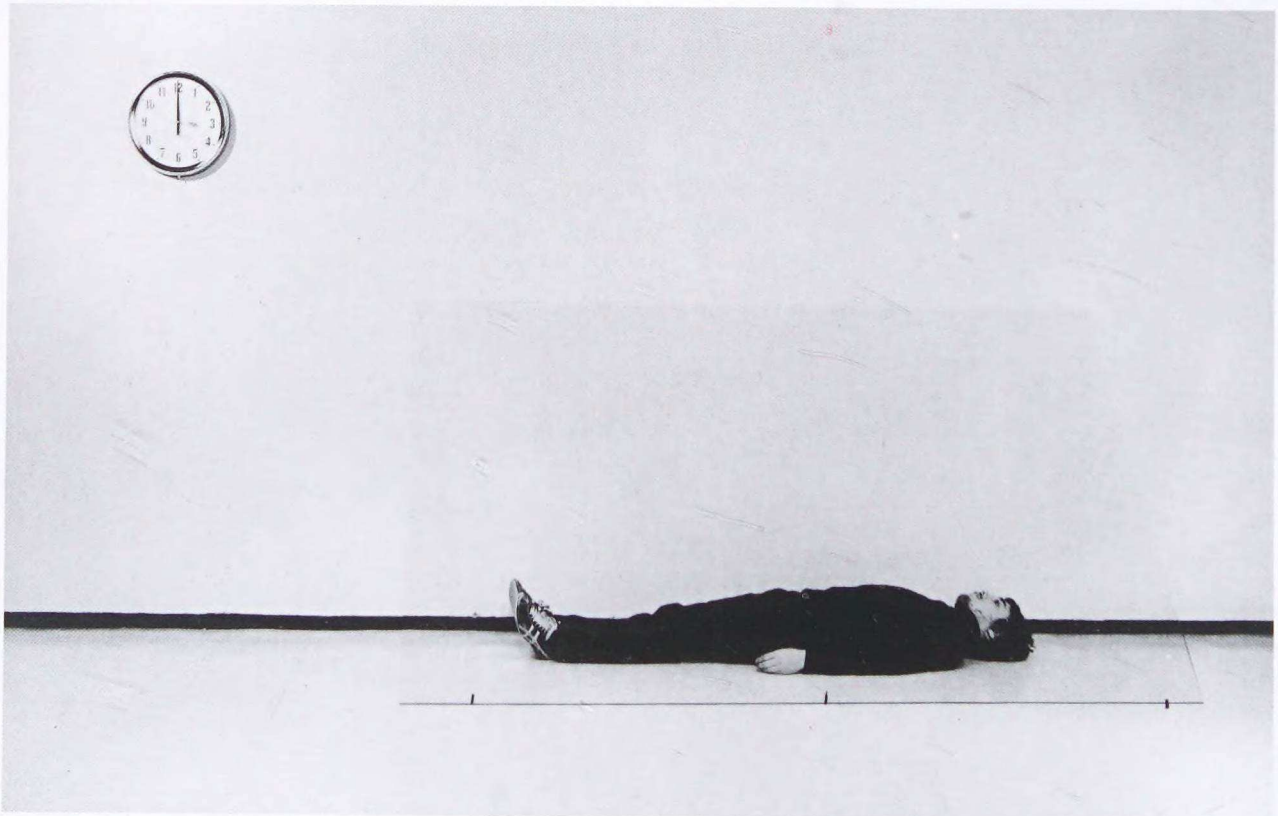


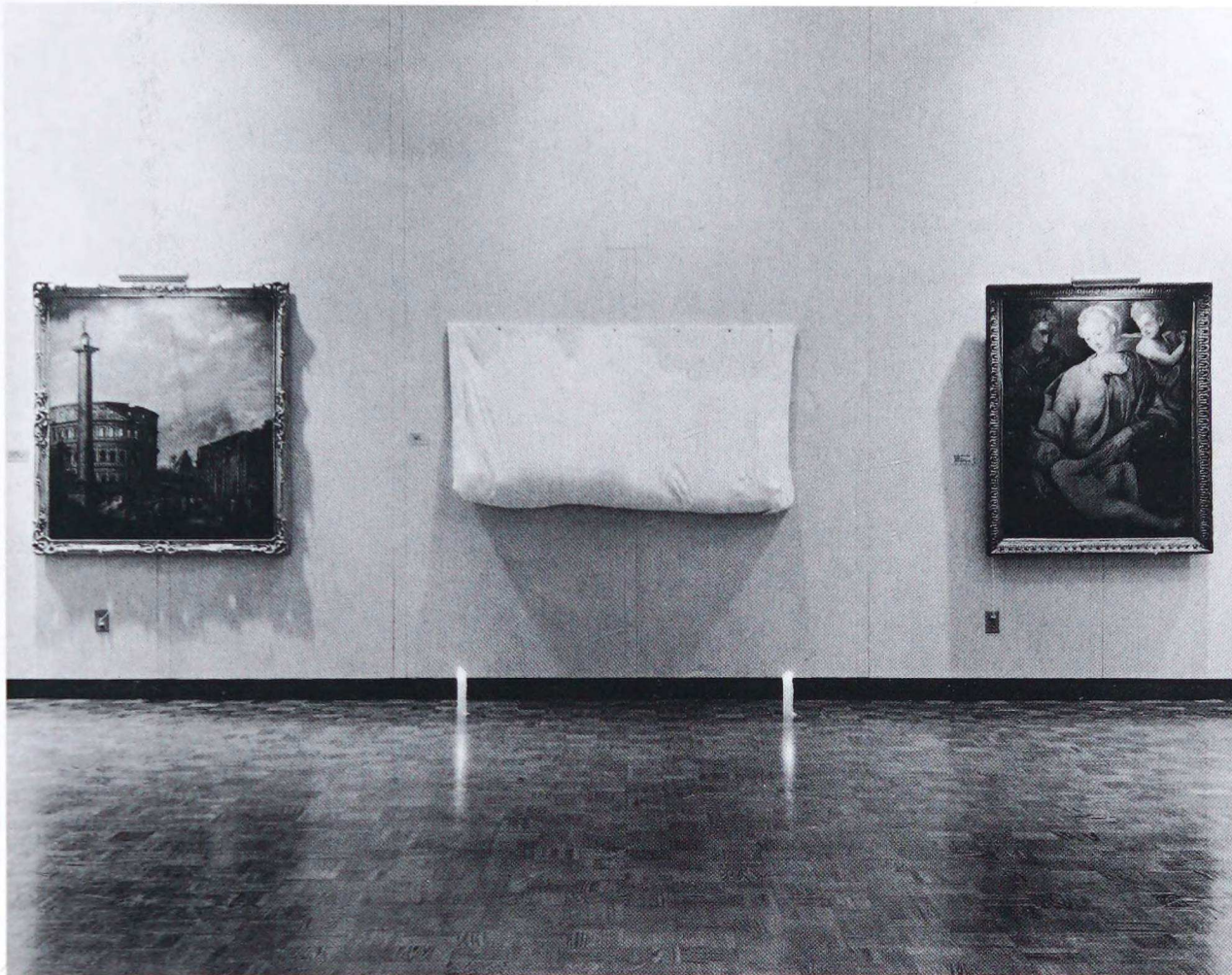
Doomed Verdammt

*Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois
11. April 1975/April 11, 1975*

Diese Performance beruhte auf drei Elementen: mir selbst, einer Wanduhr, wie man sie in öffentlichen Gebäuden sieht, und einer 1,5 x 2,4 m großen Glasplatte. Die Glasplatte wurde in einem Winkel von 45 Grad gegen eine Wand gelehnt, die Uhr links davon in Augenhöhe angebracht. Bei Beginn der Performance zeigte die Uhr die richtige Zeit. Ich betrat den Raum und stellte die Uhr auf Mitternacht; dann kroch ich in den Raum unter der Glasplatte und legte mich auf den Rücken: ich wollte solange in dieser Stellung ausharren, bis eine Veränderung eintrat. Die Performance war zu Ende, als Dennis O'Shea 45 Stunden und 10 Minuten nach Beginn der Performance einen Wasserbehälter in den Raum zwischen Glasplatte und Wand stellte. Ich stand sofort auf und schlug mit einem Hammer auf die Uhr, um den genauen Zeitpunkt festzuhalten.

My performance consisted of three elements: myself, an institutional wall clock, and a 5 feet x 8 feet sheet of plate glass. The sheet of glass was placed horizontally and leaned against the wall at a 45 degree angle, the clock was placed to the left of the glass at eye level. When the performance began, the clock was running at the correct time. I entered the room and reset the clock to twelve midnight. I crawled into the space between the glass and the wall, and lay on my back. I was prepared to lie in this position indefinitely, until one of the three elements was disturbed or altered. The piece ended when Dennis O'Shea placed a container of water inside the space between the wall and the glass, 45 hours and 10 minutes after the start of the piece. I immediately got up and smashed the face of the clock with a hammer, recording the exact amount of time which had elapsed from beginning to end.



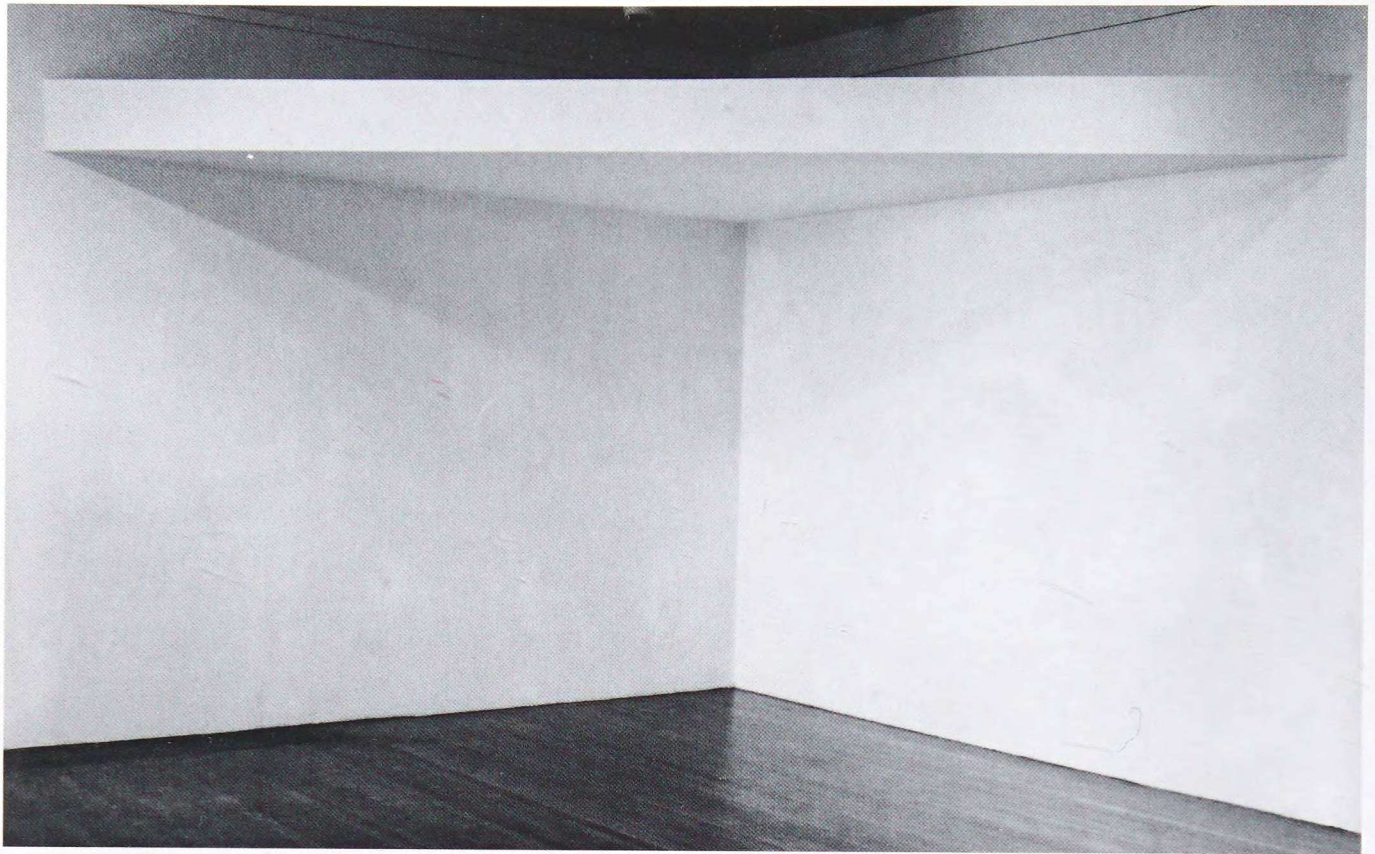


Oh, Dracula

*Utah Museum of Art, Salt Lake City, Utah
7. Oktober 1974/October 7, 1974*

E. F. Sanguinetti, der Direktor des Utah Museum of Art, lud mich ein, etwas im Eingangsbereich des Museums zu machen, in dem ein Renaissancebild religiösen Inhalts neben dem anderen hängt. Mit Klebeband stellte ich einen Kokon her, in dem mein Körper Platz hatte, und ließ mich anstelle eines der Gemälde an der Wand befestigen. Unter meinem Kopf und unter meinen Füßen ließ ich jeweils eine brennende Kerze aufstellen. Weiters wurde wie bei den Bildern ein Schild angebracht, in das mein Name, der Titel der Performance und das Datum eingraviert waren. Ich blieb während der Öffnungszeiten des Museums, von 9.00 bis 17.00 Uhr, im Kokon.

I was invited to do a piece in the foyer of Utah Museum by the director, E. F. Sanguinetti. The room was filled with renaissance paintings of religious subjects. Using strips of adhesive tape, I made a large chrysalis for my body. I was mounted on the wall, replacing one of the paintings. A lighted candle was placed on the floor beneath my head, and another at my feet. An engraved plaque, similar to those identifying the paintings, giving my name, title of the piece, and the date, was placed on the wall. I remained in the chrysalis during museum hours, 9 a.m. to 5 p.m.



White Light/White Heat

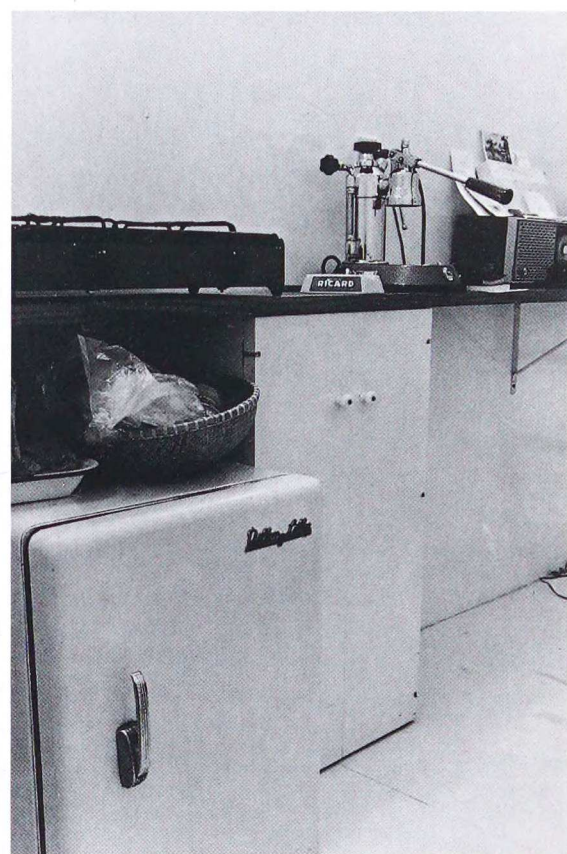
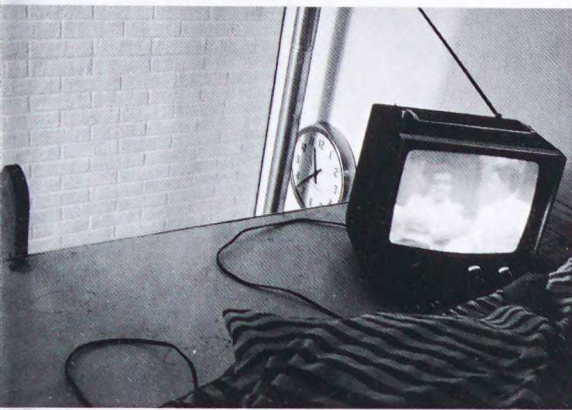
Weißes Licht/Weiße Hitze

Ronald Feldman Fine Arts, New York, New York

8. Februar–1. März 1975/February 8 - March 1, 1975

Für meine Ein-Mann-Performance in der Feldman Gallery ließ ich in der südöstlichen Ecke des Raumes 3 m über dem Boden und 60 cm unter der Decke eine große dreieckige Plattform anbringen, deren dem Raum zugewandte Seite etwa 5,5 m maß. Die Größe und der Abstand der Plattform vom Boden ermöglichten es, daß ich darauf liegen konnte, ohne von irgendeinem Punkt der Galerie aus gesehen zu werden. Ich verließ die gesamte Zeit über nie die Plattform und nahm auch 22 Tage lang nichts zu mir. Ich sprach mit niemandem. Ich sah niemanden, und niemand sah mich.

For my one-man show at Ronald Feldman, I requested that a large triangular platform be constructed in the southeast corner of the gallery. The platform was ten feet above the floor and two feet below the ceiling; the outer edge measured eighteen feet across. The size and height of the platform were determined by the requirement that I be able to lie flat without being visible from any point in the gallery. For twenty-two days, the duration of the show, I lay on the platform. During the entire piece, I did not eat, talk, or come down. I did not see anyone, and no one saw me.



Natural Habitat (with Alexis Smith)

Natürlicher Lebensraum (mit Alexis Smith)

Portland Center for the Visual Arts, Oregon
8.-15. Jänner 1976/January 8-15, 1976

Für meinen Beitrag zu der Gruppenausstellung im Center for the Visual Arts in Portland bauten wir den kleinen Wohnbereich meines Ateliers in Venice, den ich mit Alexis Smith teilte, im Maßstab 1:1 nach. Die gesamte Einrichtung und der Hausrat unserer Wohnung wurde nach Portland verschifft und in den kopierten Räumen untergebracht, die dem Original mit wenigen Ausnahmen bis ins Detail glichen. Während der ersten Woche der Ausstellung lebten wir in diesen Räumen. Die Besucher konnten uns durch den offenen Eingang zwar beobachten, die Räume jedoch nicht betreten, weil eine Kette den Zutritt verwehrte. Wie in Venice kamen und gingen wir, wann wir wollten.

For my piece in a group show at the center for the Visual Arts, we constructed a full-scale replica of the compact living quarters of my Venice, California studio (which I shared with Alexis Smith). The entire contents of our living quarters were shipped to Portland and installed in the duplicate space, which was perfect in almost every detail. During the first week of the exhibition, we lived in the reconstructed studio. Visitors could observe us by looking through the open doorway, but a chain prevented them from actually entering our space. During the course of the performance we were free to come and go as we pleased, as we would have been at home.

Honest Labor

Ehrliche Arbeit

Vancouver, British Columbia, Canada

26. März–30. März 1979/March 26-30, 1979

Man hatte mich für eine Woche als Gastkünstler an das Emily Carr College of Art und die Simon Fraser Universität in Vancouver eingeladen. Da mir nicht daran lag, den Studenten meine Arbeiten wie ein Lehrer vorzustellen und mit ihnen darüber zu sprechen, bat ich um einen Schubkarren, eine Schaufel und eine Spitzhacke. Am ersten Tag meines Besuches begann ich auf dem mir zur Verfügung gestellten Grund einen gerade verlaufenden Graben auszuheben, der etwa 0,75 m breit und 0,9 m tief war. Auch an jedem der darauffolgenden Tage konnten mich meine Studenten von 9.00 bis 17.00 Uhr beim Graben antreffen. Ich hatte mir keine bestimmte Länge als Ziel gesetzt und auch kein anderes Ergebnis ins Auge gefaßt, sondern wollte nur in den Stunden, die ich bestimmt hatte, vor mich hin graben. Von Zeit zu Zeit löste mich jemand ab, ließ jedoch die Arbeit nach einigen Minuten wieder bleiben.

I was invited to Vancouver for a week to be a visiting artist at the Emily Carr College of Art and Fraser University. Rather than meet with students to present and discuss my past work in a teaching context, I requested that I be provided with a wheel barrow, a shovel, and a pick ax. On the first day of my visit, I immediately began, in a vacant lot that had been provided for me, to dig a straight ditch about 2 1/2 feet wide and 3 feet deep. Each following day, students could find me digging from 9 a.m. to 5 p.m. I did not have a specific length or goal, except that I would be digging during the times that I had designated. Occasionally, someone would offer to dig for me, but after trying it for a few minutes they would return the job to me.





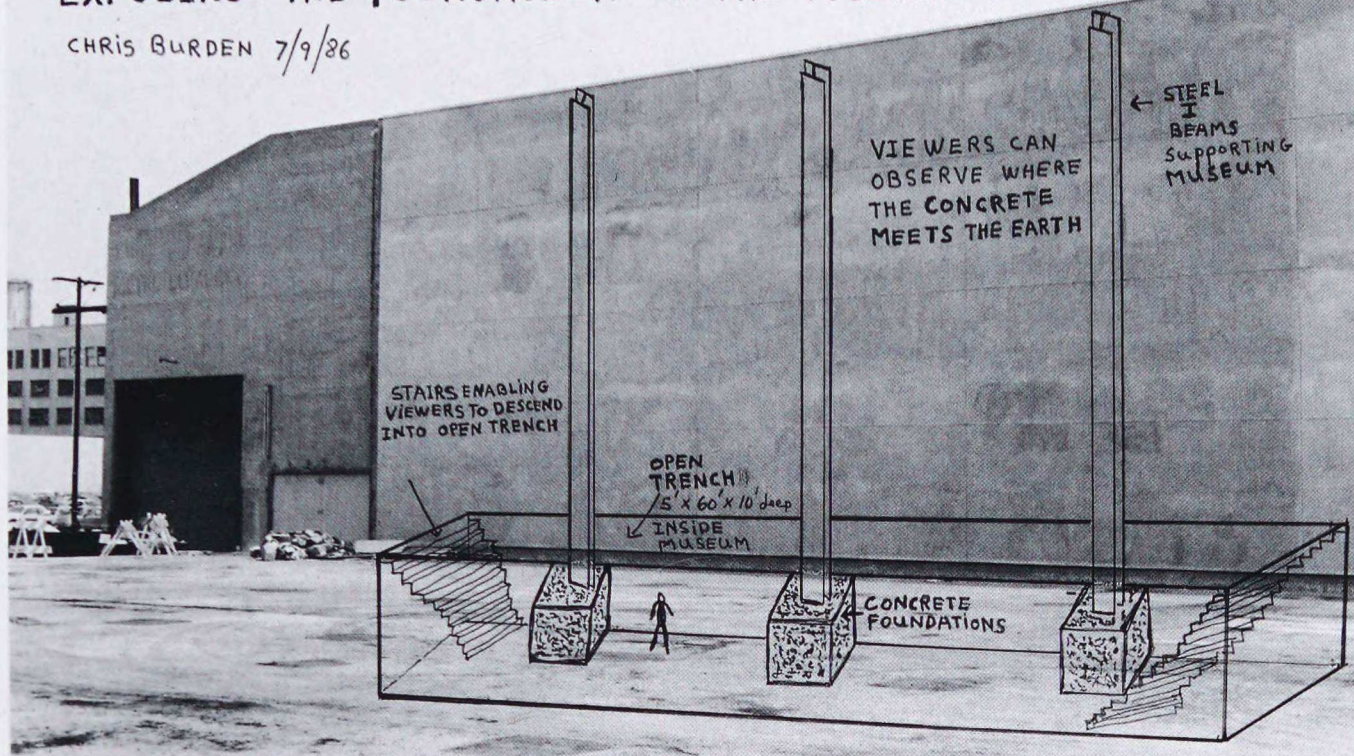
Exposing the Foundation of the Museum **Bloßlegung der Fundamente des Museums**

Auftragsarbeit für die Ausstellung „Menschen: Eine ausgewählte Geschichte der zeitgenössischen Kunst 1945–1986“ im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Kalifornien, 10. Dezember 1986–19. Juni 1988

Commissioned for the exhibition "Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986" at the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, December 10, 1986 - June 19, 1988

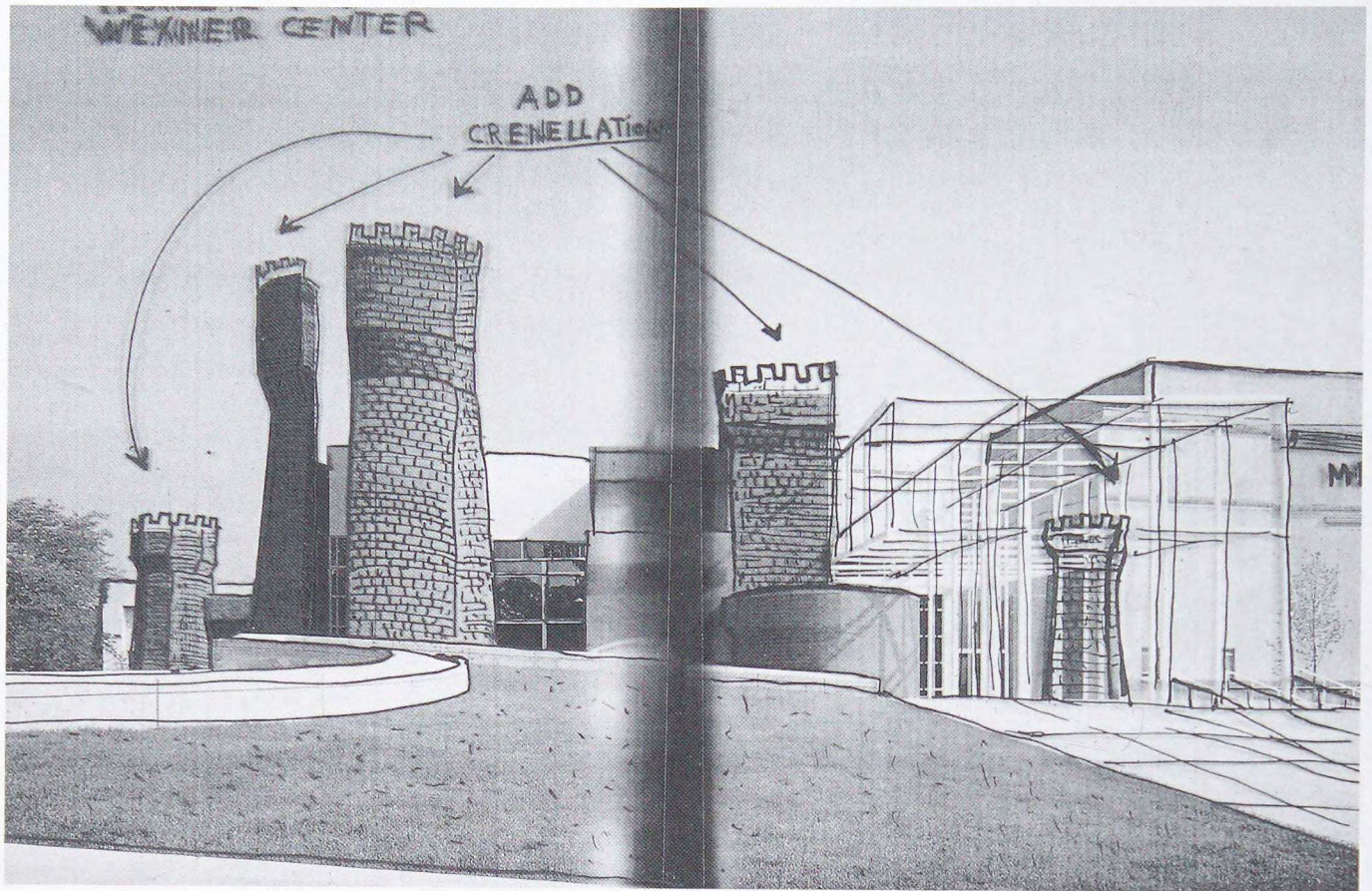
EXPOSING THE FOUNDATION OF THE MUSEUM

CHRIS BURDEN 7/9/86



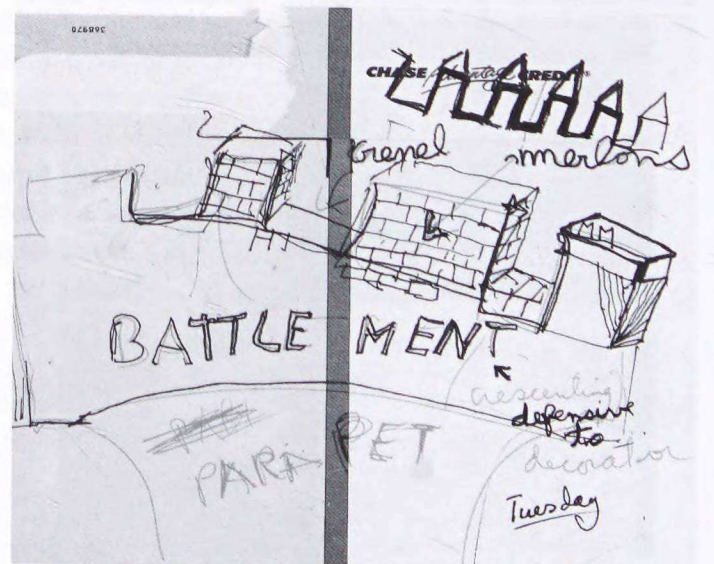
An der Nordostwand des Temporary-Contemporary-Gebäudes des Museums wurde auf einer Fläche von 16 x 5 m der Betonboden entfernt. Drei an die 3 m tiefe Gruben legten das Fundament frei, in dem drei Stahlstützen verankert waren. Die Besucher konnten über Stiegen in die Gruben hinabsteigen und sehen, wo Beton und Erde aufeinandertrafen.

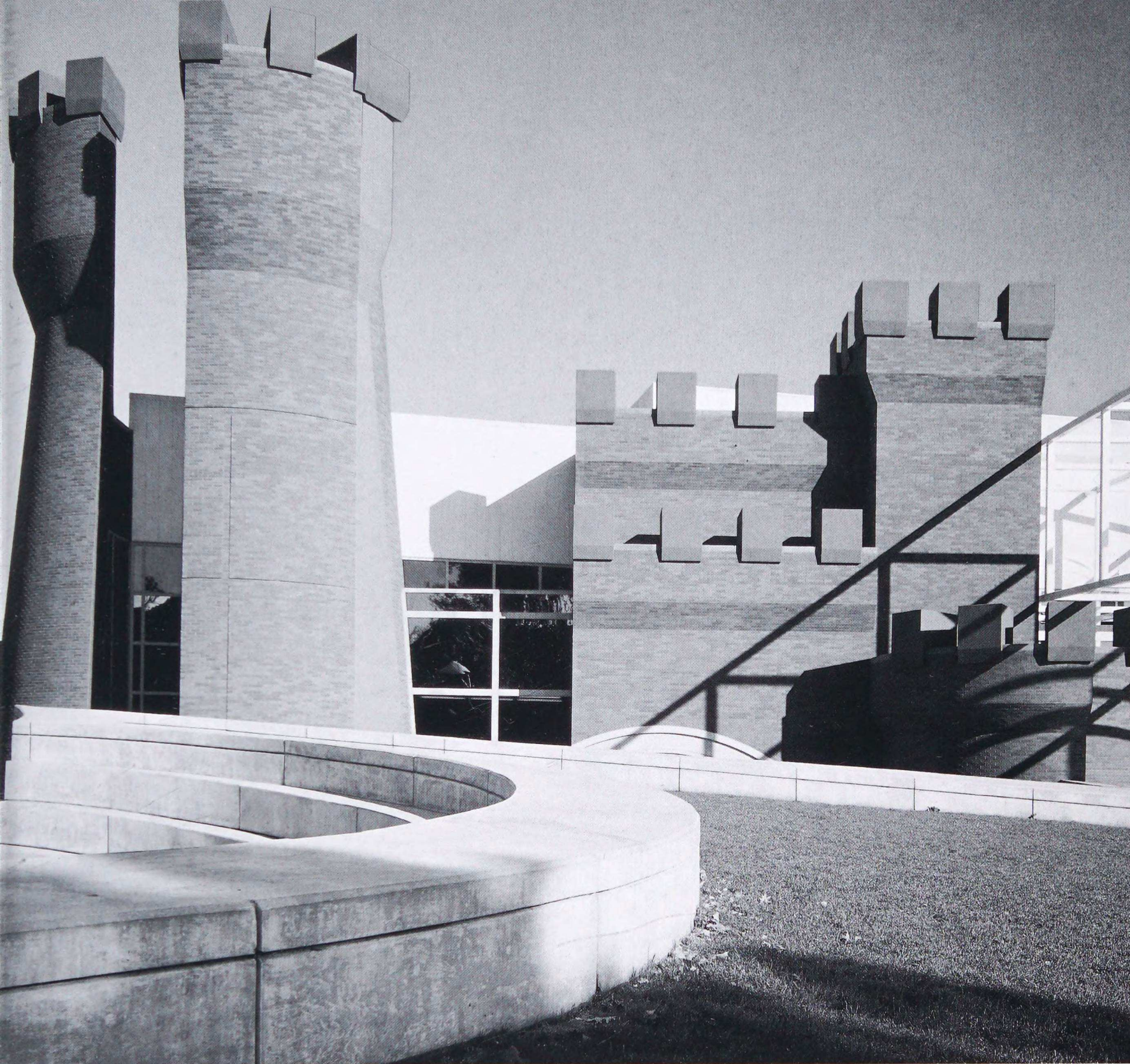
Inside the Temporary Contemporary building of the MOCA a 52 foot by 16 foot section of concrete floor was removed along the northeast wall. Three excavations approximately 9 feet deep by 16 feet wide were made in the earth to reveal the concrete footing which supported three steel columns. Stairs enabled viewers to descend into the excavations to observe where the concrete met the earth.



Wexner Castle
Wexnerburg

*Installation, Ohio State University
1990*





Meine Antwort auf Peter Eisenmans neuen architektonischen Entwurf war, daß ich seine Ziegeltürme für das Wexner Center for Visual Arts an der Ohio State University in Columbus veränderte. Da mich die Türme an das ursprüngliche Rüsthaus erinnerten, stattete ich sie mit Zinnen und Scharnbacken aus.

My response to Peter Eisenman's architectural design was to modify his brick towers at the Wexner Center for Visual Arts at Ohio State University, in Columbus, Ohio. The towers were Eisenman's modern echos of the original armory building. My modification was the addition of the crenels and merlons to Eisenman's smooth towers.

La Tour des Trois Museaux

1994

320 x 450 x 250 cm / 126 x 177 x 98 in.

Der *Tour des Trois Museaux* ist das Modell einer Befestigungsanlage aus dem 13. Jahrhundert. Die Stadt Reims war im Mittelalter von einem Wall umgeben. Einmal wurde einer der Zugänge zur Stadt blockiert, indem man einen dritten Turm zwischen zwei bestehende Türme setzte. Diese dreiteilige Turmanlage wurde inzwischen zerstört. Man findet aber in Reims noch heute Postkarten, auf denen der Bau abgebildet ist.

Durch das grobe Mauerwerk und das Nebeneinander der drei Türme ergab sich ein schiefer Bau, der ebenso bizarr wie primitiv wirkte. Die Anlage hob sich deutlich von den viel würdigeren Gebäuden ab, die damals in Europa entstanden. Ich wollte ein Modell der drei Türme bauen, weil ich sie mir spielerisch als Quelle und Grundlage der späteren, gegliederteren Mauerwerke und Strukturen von Kathedralen, Burgen, Klöstern und Befestigungen vorstellte.

Der *Tour des Trois Museaux* wurde erstmals im Oktober 1994 im FRAC Champagne- Ardenne in Reims gezeigt.

The *Tour des Trois Museaux* is a model of a 13th Century fortification. During the Middle Ages, the city of Reims had a fortified wall around it. At some point one of the entrances to the city was blocked off by building a third tower between the two existing gate towers. The triple tower has since been destroyed, but images of it are still depicted on postcards found in Reims today.

The crude stonework and the three towers placed side by side results in a slouching structure that is both bizarre and primitive. The three towers are in sharp contrast to the much more dignified and sophisticated buildings found throughout Europe. I was interested in modelling these three towers because I playfully fantasized them to have been the source and the basis for the later, more refined stonework and structures as seen through Europe in the cathedrals, the castles, the monasteries, the fortresses, etc.

My model of the three towers is built using carved foam, paint and wood. Though the towers look real, as one turns and comes around to the inside of the towers, one realizes the artifice of the whole structure.

The *Tour des Trois Museaux* was first installed at the FRAC Champagne-Ardenne in Reims, France, in October, 1994.





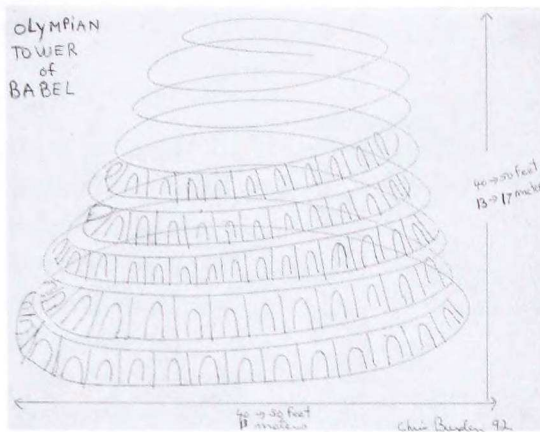
Proposal for the Seattle Arts Commission: Fishing Boat on Side of Museum

Projekt für die Seattle Arts Commission: Fischerboot an einer Außenwand des Museums

1991

An einer Wand des neuen Seattle Art Museum wird ein 9 m bis 15 m langes Fischerboot befestigt. Der Bug zeigt in den Himmel, der Kiel ruht direkt an der Wand. Vom Dach des Gebäudes spannt sich ein ankertauähnliches Kabel, welches das Boot hält. Ein Fischer fährt aufs Meer hinaus und fängt Fische (horizontal). Ein Künstler bedient sich desselben Boots, befestigt es an der Wand eines neuen Museums und macht Kunst (vertikal). Dasselbe Boot, unterschiedlich gerichtet, doch gleichermaßen real. Das Fischerboot an der Wand des Seattle Art Museum ist ein Wegweiser dafür, was Kunst ist und wo Kunst ist. Die Idee, das von Venturi entworfene Gebäude als Anker des Boots zu verwenden, spricht auch die dichotome Funktion des Museums an, das sowohl ein architektonisches Meisterwerk (Kunst) darstellt als auch als bloße Halle dient, die ihren Inhalten (der darin aufbewahrten Kunst) Schutz bietet. Schließlich erweist sich also die Befestigung eines Fischerboots an der Wand des Museums als Zeugnis der Ernsthaftigkeit von Kunst. Diese radikale Konfiguration ist nicht zuletzt als Versuch zu verstehen, einem entscheidenden Teil des Erbes der Stadt (der Fischerei und dem Meer) Tribut zu zollen und dieses Erbe mit der Eröffnung des neuen Museums zu verbinden.

I propose that a typical working fisherman's boat, 30 to 50 feet in length, be attached to the side of the new Seattle Art Museum building. The boat's bow would point skyward, its keel resting along one side of the building. A cable from the roof to the boat's bow, much like an anchor line, would hold the boat in place. A fisherman takes a fishing boat out to sea and catches fish (horizontal). An artist takes the same boat, attaches it to the side of the new museum building and makes art (vertical). The same boat - different directions - equally real. A working fishing boat on the side of the Seattle Art Museum becomes a sign post to everyman as to what art is, and where art is. This project, by proposing to incorporate the new Venturi designed Seattle Art Museum building as its armature, also addresses the dichotomy of the museum's buildings function to serve, both as an architectural masterpiece (Art), and as a mere shed to protect the contents (the Art stored inside). Ultimately, putting a fishing boat on the side of the museum's building becomes a testimony to the seriousness of art. Placing this working fishing boat on the outside of the museum building in this radical configuration is an attempt to make art that pays tribute to an important part of Seattle's heritage (fishing and the ocean), and integrates this heritage with the celebration of the opening of the new Seattle Art Museum building.



The Tower of Babel

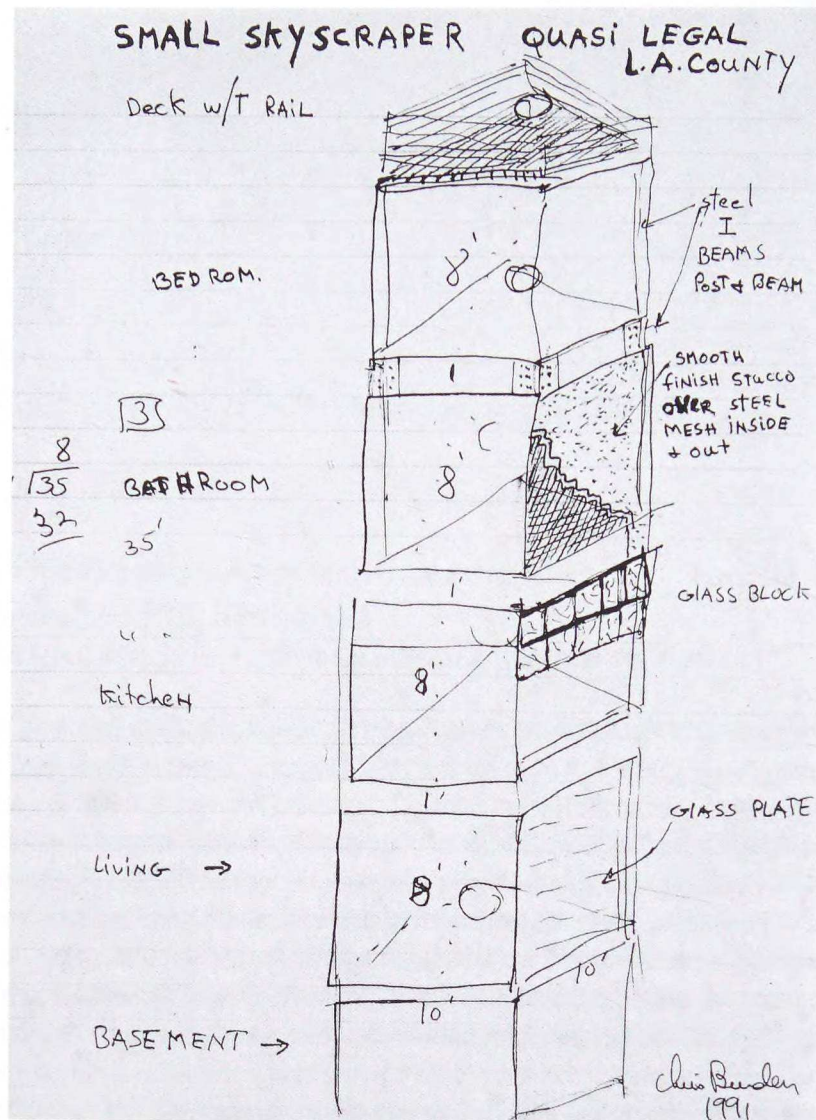
Der Turm von Babel

1992

oder »Der olympische Turm von Babel« als Projekt für die Olympischen Spiele in Barcelona, Spanien, oder The Olympian Tower of Babel if used for the 1992 Olympic Games in Barcelona, Spain

Aus Stein oder Marmor werden etwa 30 cm x 40 cm große gewölbte Bausteine mit einem Bogen geschnitten. Mit diesen einheitlichen Bausteinen wird ein riesiges Modell des mythisch-biblichen Turms gebaut. Die Grundfläche des in Spiralen zulaufenden Gebäudes hat einen Radius von 13 m bis 17 m. Jede Windung wird nur etwa 10 cm nach innen versetzt, so daß ein sehr steiler Turm entsteht. Die Höhe des Turms ist mindestens so groß wie der Durchmesser seiner Grundfläche. Wie der biblische Turm von Babel ist auch dieser Turm unvollendet. *Der olympische Turm von Babel* stellt ein monumentales Architekturmodell dar, das größer wäre als ein normales Gebäude und den Eindruck eines wirklich massiven Turms erwecken würde, der tatsächlich den Himmel hätte erreichen können. Der Betrachter erlebt sozusagen die Transformation des Mythos in eine konkrete überlebensgroße Wirklichkeit. Für Barcelona habe ich die Bausteine so konzipiert, daß jeder von ihnen für bestimmte Olympische Spiele der Vergangenheit steht. Der Aspekt des Unvollendeten verweist auf zukünftige Spiele und das Streben der Menschen nach einer gottgleichen materiellen Vollkommenheit.

My idea would be that a standard size piece of stone or marble would be cut to approximately 30 cm (12") x 40 cm (15 1/2") to form a small curved building block. Each block would have an arch cut into it. These standardized blocks would be used to build a huge physical model of the mythical Biblical Tower of Babel. The base of the spiralling tower should be approximately 13 - 17 m (40 - 50') in diameter. The set back on each spiral should be 10 cm (4 - 5"), thus making the tower very steep. The height of the tower should be equal to or even a bit higher than the base. For example, if the base is 13 m (40') wide, the height of the tower would be 13 - 17 m (40 - 50') high. Like the Biblical Tower of Babel, this tower would be unfinished. *The Olympian Tower of Babel* would be a colossal architectural model, physically bigger than an actual building and would give the illusion of a truly massive tower that actually could have reached the heavens. Looking at *The Olympian Tower of Babel*, the viewer could see the myth transformed into a larger than life concrete reality. Conceptually, for the Olympics, each of the arched building blocks would represent past Olympic games. The unbuilt portion of the tower suggests future Olympic games and mankind's striving for a god-like physical perfection.



Small Skyscraper

Miniaturwolkenkratzer

1991

Der Bauordnung von Los Angeles zufolge braucht man für die Errichtung kleiner Nebengebäude wie etwa Depots, Garagen, Geräteschuppen und Glashäuser keine Bewilligung, sofern ihre Gesamtfläche nicht mehr als etwa 37 m² beträgt und ihre Höhe 10,5 m nicht überschreitet. Mein Projekt eines kleinen Wolkenkratzers entspricht dieser Vorschrift: jeder Stock hat etwa 9,3 m²; die Gesamthöhe liegt bei 10,5 m. Die buchstabengetreue Umsetzung der Bauvorschriften läßt es also theoretisch zu, daß im Raum von Los Angeles solche sonderbaren Gebäude errichtet werden.

The Los Angeles County Building Code allows small out buildings, i.e., sheds, barns, garages, tool sheds, green houses, etc., under 400 square feet and under 35 feet high, to be built without a building permit. My proposed "small skyscraper" fits this definition, as each floor measures 100 square feet and its maximum height is 35 feet. The literal application of the building rules theoretically allows such whimsical structures to be built in Los Angeles County.

Samson

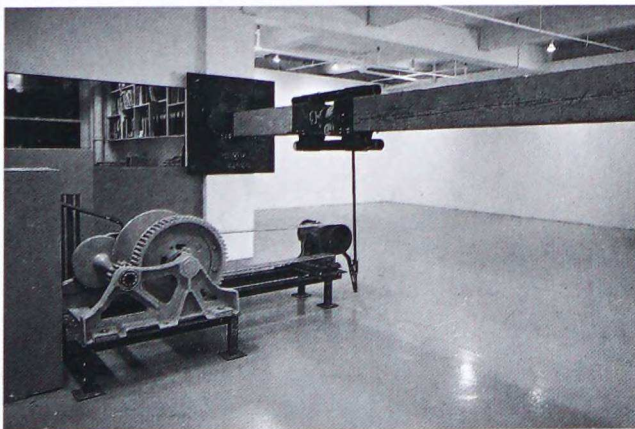
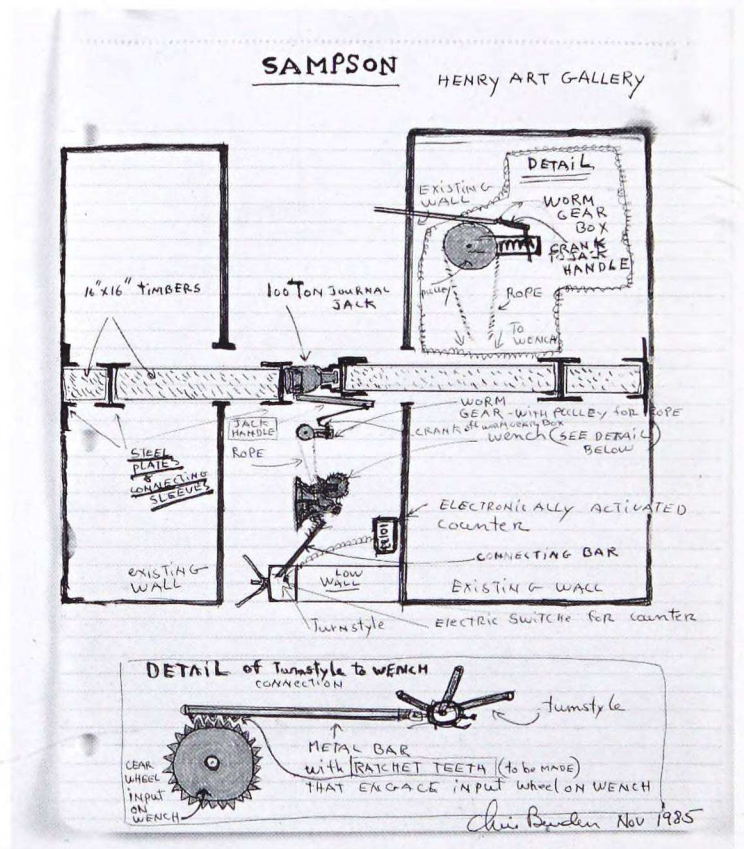
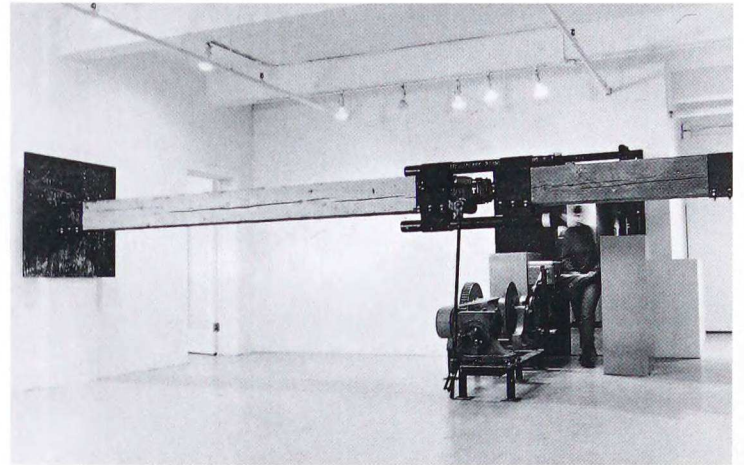
1985

Drehkreuz, Winde, Schneckengetriebe, Lederriemen, Wagenheber, Holzbalken, Stahl, Stahlplatten
variable Dimensionen

Turnstile, winch, worm gear, leather strap, jack, timbers, steel, steel plates
dimensions variable

Samson ist eine Museumsinstallation, die aus einem Drehkreuz und einer mit einem Getriebe verbundenen 100-Tonnen-Hebevorrichtung besteht. Die Hebevorrichtung drückt zwei große Balken gegen die tragenden Wände des Museums. Jeder Museumsbesucher muß das Drehkreuz passieren, wenn er die Ausstellung sehen will, und verstärkt über das Drehkreuz – wenn auch nur minimal – den Druck der Hebevorrichtung. Besuchen genügend Leute die Ausstellung, könnte *Samson* das Gebäude theoretisch zerstören. Wie bei einem Gletscher kann man die mächtige Bewegung mit freiem Auge nicht ausnehmen. Diese Skulpturinstallation konterkariert die Vorstellung der Unantastbarkeit des Museums (der Halle, die die Kunst beherbergt).

A museum installation consisting of a 100-ton jack connected to a gear box and a turnstile. The 100-ton jack pushes two large timbers against the bearing walls of the museum. Each visitor to the museum must pass through the turnstile in order to see the exhibition. Each input on the turnstile ever so slightly expands the jack and ultimately, if enough people visit the exhibition, *Samson* could theoretically destroy the building. Like a glacier, its powerful movement is imperceptible to the naked eye. This sculptural installation subverts the notion of the sanctity of the Museum (the shed that houses the art).







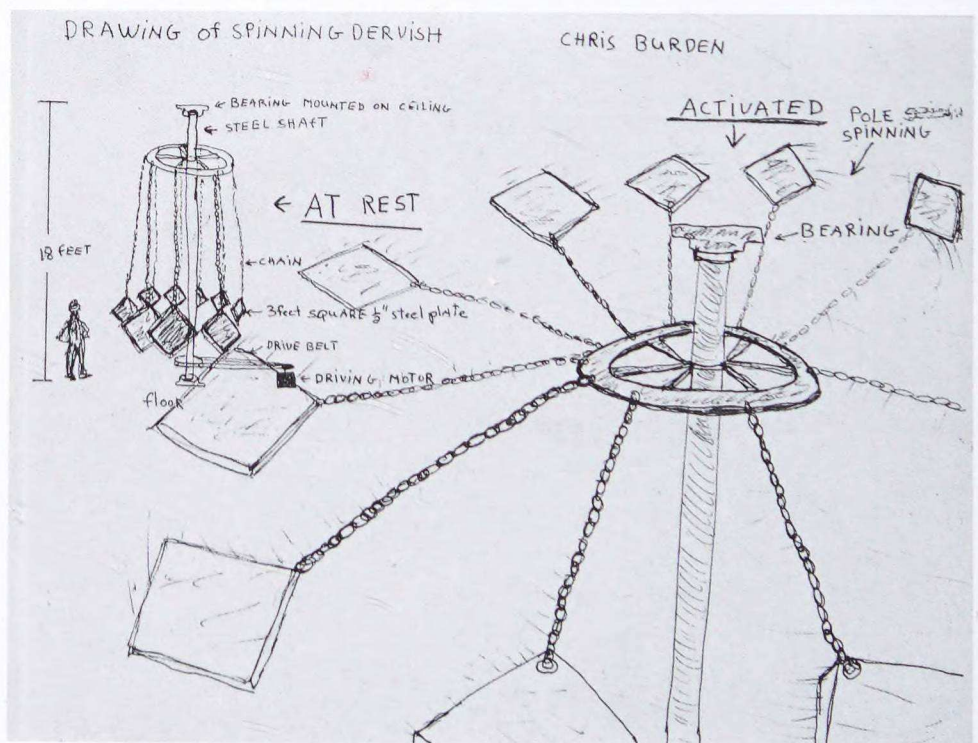
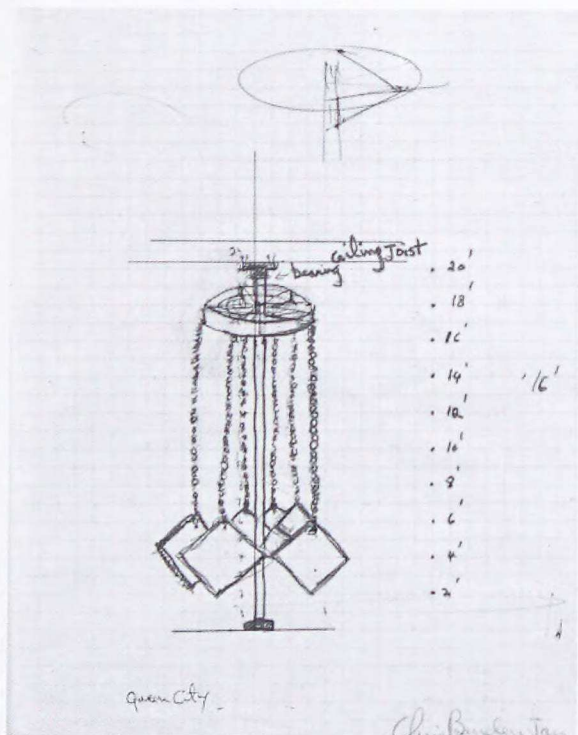
The Spinning Dervish

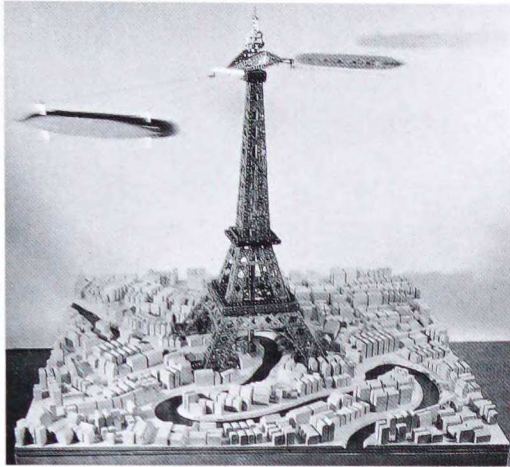
Der Derwisch

1987

Der Derwisch ist eine kinetische Stahlskulptur, die an einen Maibaum erinnert, aber viel größer ist. Zwischen Boden und Decke des Ausstellungsraums soll eine Stahlstange montiert werden. Vom oberen Ende der Stange hängen an einer Ankerkette sechs etwa 2,5 cm dicke und 1 m² große Stahlplatten. Bewegt sich *der Derwisch* nicht, kann ein Kind zwischen den Platten umhergehen und diese gegeneinander schlagen. Die Skulptur ist über einen großen Riemen mit einem achtventiligen Automotor verbunden. Setzt sich *der Derwisch* in Gang, bewegen sich die Stahlplatten infolge der Zentrifugalkraft nach außen und nach oben, bis die Ankerketten eine horizontale Stellung erreichen und die Platten den gesamten Raum beherrschen. Der Besucher sollte den Doppelcharakter der Skulptur, den Übergang aus einem Zustand in den anderen mitbekommen. *Der Derwisch* ist Teil einer Reihe von Arbeiten, die sich mit dem Wesen des Raums, der Kinetik und dem Verhältnis von Mensch und Maschine auseinandersetzen.

The Spinning Dervish is a large kinetic steel sculpture, similar to a maypole, but greatly enlarged. *The Spinning Dervish* will consist of a large steel pole mounted to the floor and ceiling. Six 42 in. square pieces of 1 in. thick steel plate will be suspended from the top of the pole by ship-anchor chain. At rest, a small child can move and clank the plates together. Activated by a large belt connected to a running V-8 car motor, *The Spinning Dervish* will accelerate. Centrifugal force will cause the steel plates to move outwards and upwards to a horizontal position, thereby taking control of the entire space. The viewer should be able to observe and experience the dual nature of the sculpture from one state to the other. This sculpture is part of an ongoing investigation into the nature of space, kineticism and the relationship between man and machine.





Another World I

Die andere Welt I

1992

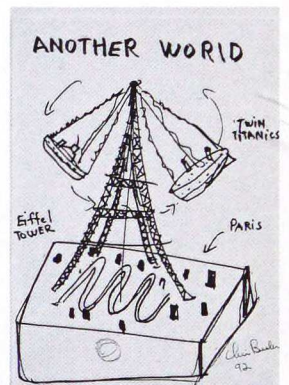
Holz, Glas, 2 Modelle der Titanic, Metallbauteile, 152 x 152 x 240 cm

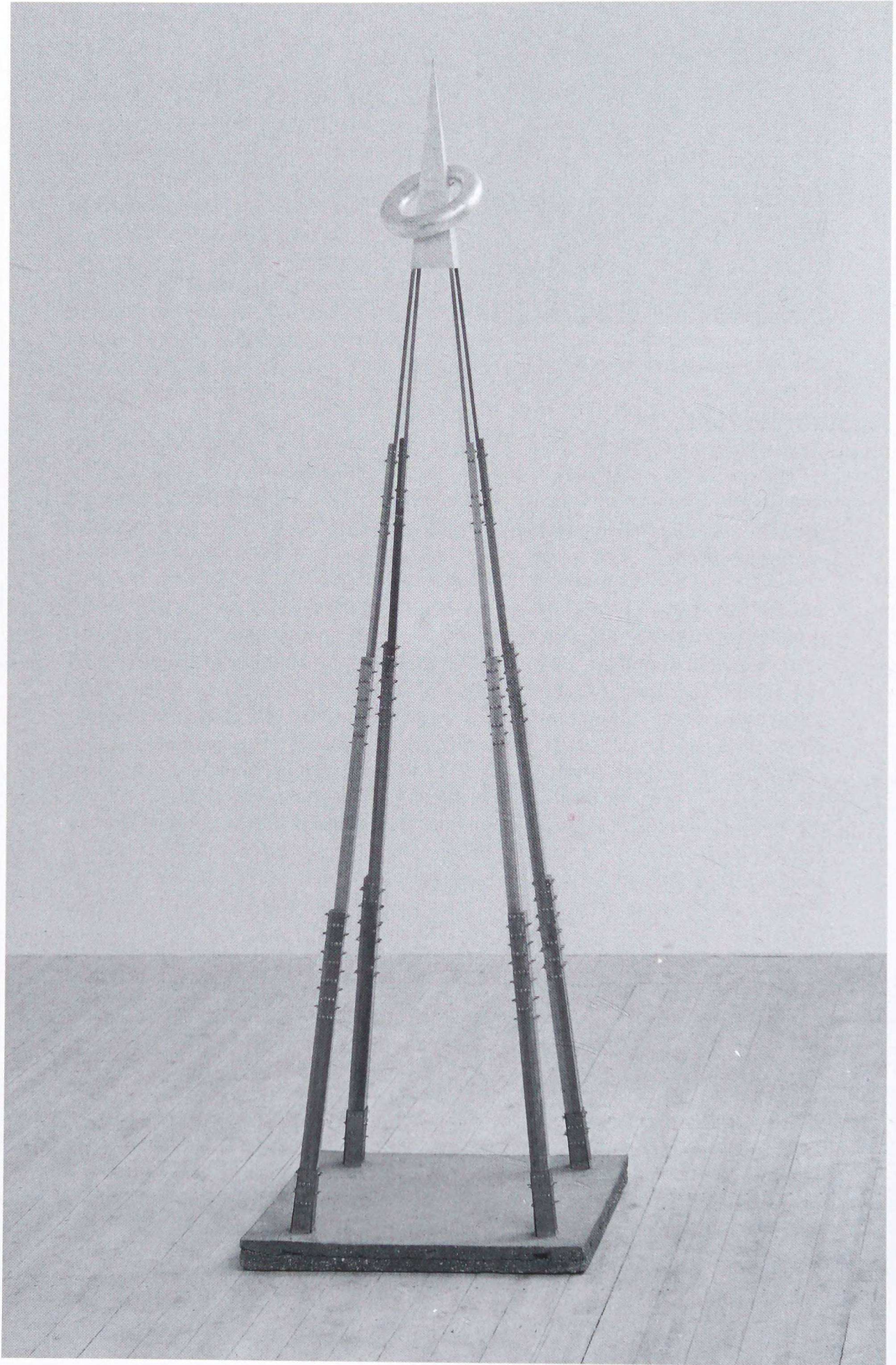
Wood, glass, 2 models of the Titanic, erector set, 5 x 5 x 8 ft.

Die andere Welt I ist eine kinetische Skulptur, die auf der Vorstellung beruht, den Eiffelturm als vertikale Aufhängung für zwei Titanic-Modelle zu verwenden. Auf einer 1,5 m langen, 1,5 m breiten und 0,6 m hohen Holzkonstruktion, in die ein Elektromotor und mehrere Schaltungen eingebaut sind, ruht ein abstraktes Modell der Stadt Paris. Die Gebäude der Stadt werden durch einfache Holzblöckchen angedeutet. Mit Hilfe eines Stücks gerippten Glases und unter Einsatz meiner künstlerischen Freiheit lasse ich die Seine in Windungen durch die Stadt und unter dem Eiffelturm dahinfließen. Der Eiffelturm selbst ist eine 2 m hohe Märklin-Stahlkonstruktion. Die beiden sich aufs Haar gleichenden, je 91 cm langen Schiffe sind äußerst detailreich ausgeführte Plastikmodelle.

Der in der Holzkonstruktion versteckte Elektromotor dreht die beiden Titanic-Modelle mit einer so hohen Geschwindigkeit um den Eiffelturm, daß die Schiffe im rechten Winkel zum Gravitationsfeld der Erde zu liegen kommen. Auf diese Weise würde für die 'Passagiere' an Bord der beiden Schiffe, in einer 'anderen Welt', die Seine im rechten Winkel zum Wein in ihren Gläsern fließen.

Another World I is a kinetic sculpture based on the fantasy of using the Eiffel Tower as a vertical armature from which two Titanic oceanliners are suspended. *Another World I* consists of a wooden base, five feet square by two feet high. The base conceals an electric motor and controls and provides a support for an abstracted and compressed model of the city of Paris. The buildings in the city are suggested by simple blocks of wood. Using a piece of rippled glass and artistic license, the River Seine is depicted as meandering through the city of Paris and flowing under the Eiffel Tower. The Eiffel Tower itself is a six foot high Marklin metal erector building set. The two 36 inch long twin Titanics are highly detailed, modified plastic models. An electric motor, hidden in the base of the sculpture, spins the two Titanics around the Eiffel Tower at such high speeds that the ships are at right angles to the earth's gravitational field. Thus, "passengers" aboard the ships, in "another world," would observe the River Seine flowing at right angles to the wine in their glasses.





Model for *The Sex Tower*

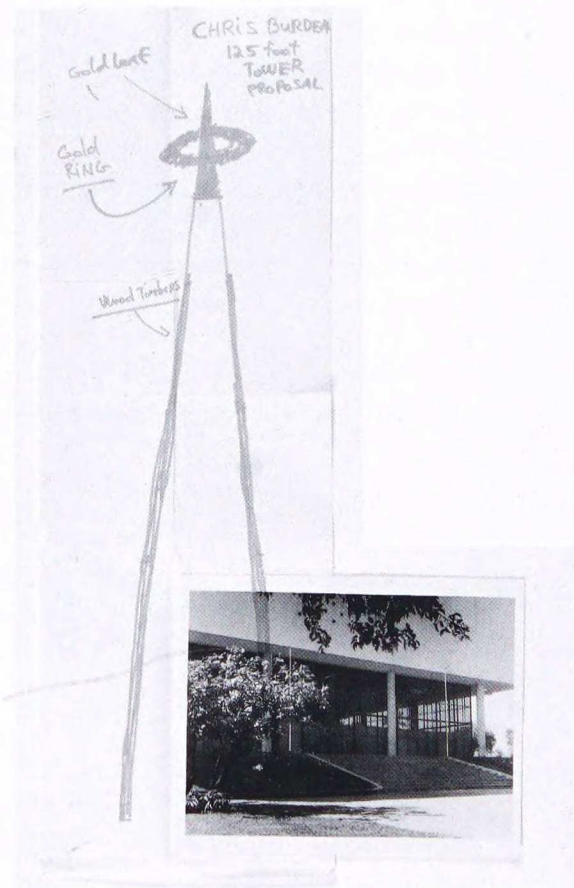
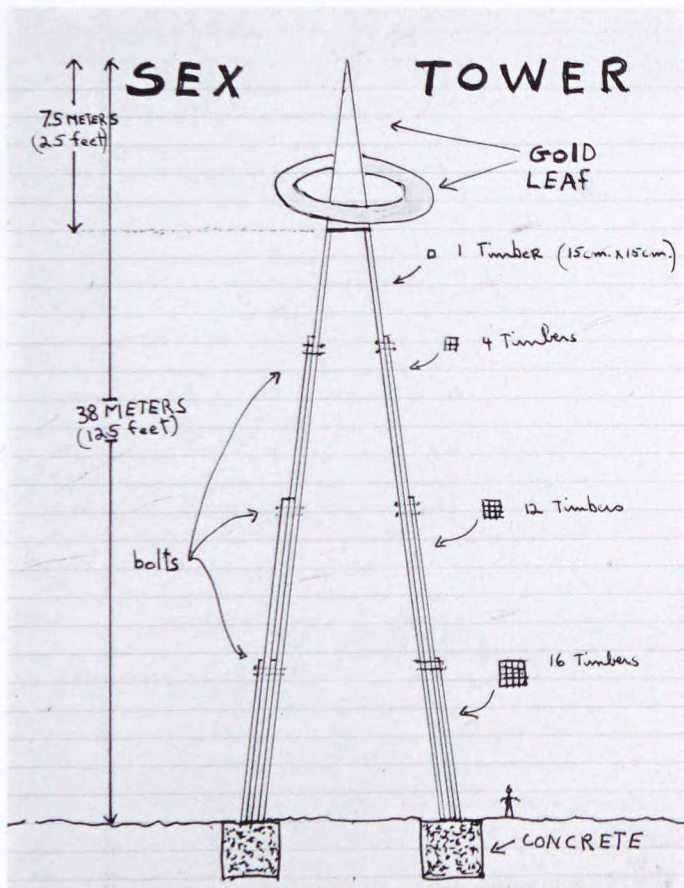
Modell für den *Sex Tower*

1986

Holz, Metall, Blattgold, 366 x 61 x 61 cm

Wood, metal, gold leaf, 12 x 2 x 2 ft.

Ein Architekturmodell eines 37,5 m hohen *Sexturms* im Maßstab 1:24, der aus mit 900 Schrauben verbundenen 15 x 15 cm Balken errichtet werden soll. Die Spitze des Turms, das obere Fünftel, wird mit Blattgold verkleidet und von einem 3,6 m röhrenförmigen Ring durchstoßen, der ebenfalls mit Blattgold bestrichen ist. Die Skulptur spielt ebenso auf primitive Fruchtbarkeitsikonen wie auf Kirchentürme und zeitgenössische minimalistische Skulpturen und Bauwerke an.



An architectural scale model (scale 1/2" to the foot, or 1 to 24) of a 125 foot original *Sex Tower*. The 125 foot tower is to be built with bundles of 6" x 6" timbers joined by 900 bolts. The tip of the tower, the top 25 feet, is to be covered in gold leaf and is pierced by a 12 foot tubular ring, also covered in gold leaf. This sculpture refers to primitive fertility icons, steeples and contemporary minimal sculpture and architecture.

Proposal for Site Specific Work for the Exhibition *Fontanelle*, Künstlerhaus Bethanien, Potsdam, Germany

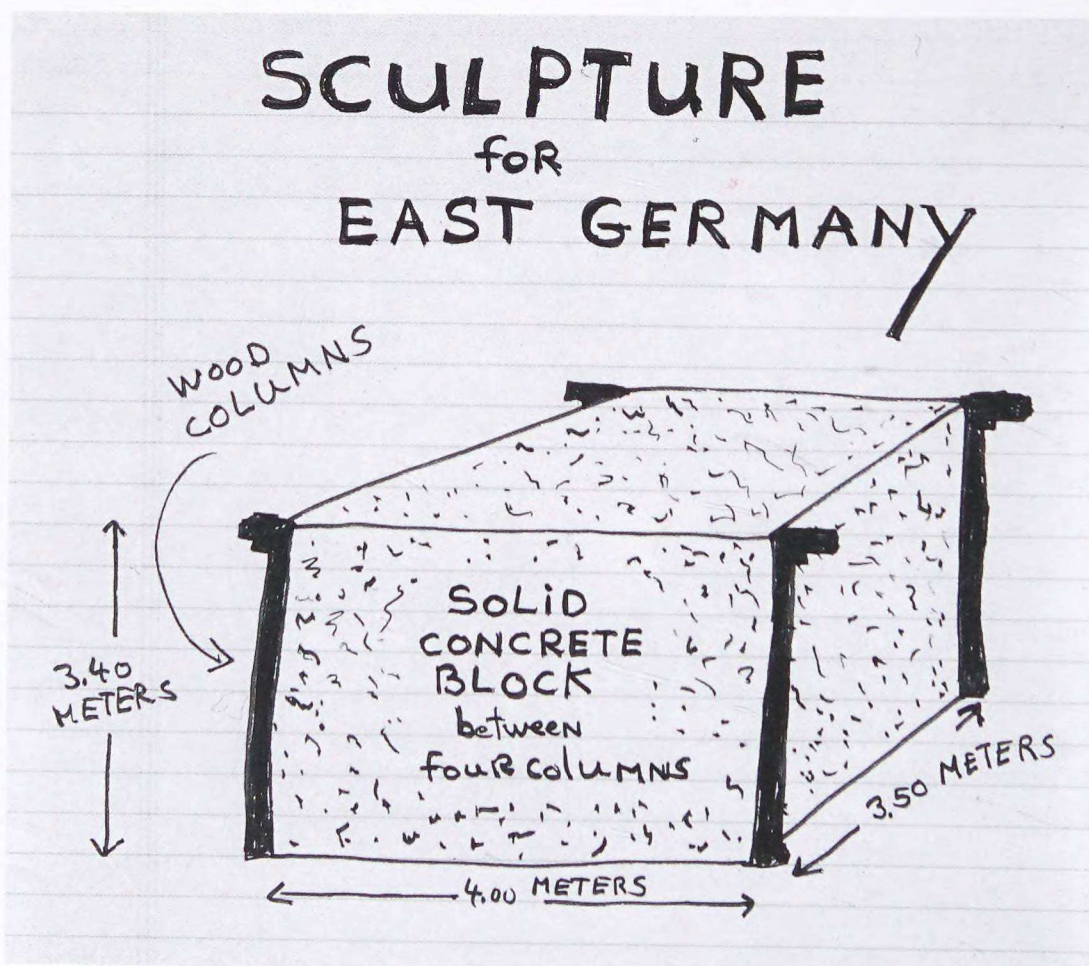
Projekt für die Ausstellung *Fontanelle*, Künstlerhaus Bethanien, Potsdam, Deutschland

1993

In das vom Künstlerhaus Bethanien bestimmte Feld zwischen den ersten vier Säulen unmittelbar nach dem Eingangsbereich soll vom Boden bis zur Decke ein etwa 4 m langer, 4 m breiter und 3,4 m hoher Betonblock gegossen werden. Innen sind entsprechende Stahlverstärkungen vorgesehen. Der den Ausstellungsraum beherrschende Block symbolisiert die geistigen, gesellschaftlichen und materiellen Probleme, die es im wiedervereinigten Deutschland zu bewältigen gilt.

I propose that a solid cement block be poured from the floor to the ceiling, in the area designated by the Künstlerhaus Bethanien: in the "square" formed by the first set of four columns, located directly after the entrance. The concrete cube should have the appropriate interior steel reinforcement. The piece would entail pouring a cube of concrete that would be approximately 4 m square x 3.4 m high. The cement block must be clearly placed in the front and center of the exhibition hall.

To me, the cement block symbolizes the spiritual, social and material problems that the Germanys must overcome.





Pizza City

1991-1996

Mischtechnik: diverse Spielzeuge und Modellgebäude auf Tischen aufgebaut, ca. 400 x 800 cm
mixed media: various toys and model buildings mounted on tables, ca. 13 x 26 ft.

Die seit 1991 im Bau befindliche *Pizza City* ist ein über 8 m langes keilförmiges Stück einer Miniaturstadt und ihrer Umgebung. *Pizza City* setzt sich aus ungefähr 20 miteinander verbundenen tischhohen Modulen zusammen und ist eine Ansammlung Tausender winziger Gebäude und anderer Elemente einer archetypischen Stadt, die nicht nur europäische, sondern auch östliche, nordafrikanische, amerikanische und futuristische Momente aufweist. *Pizza City* ist also eine multikulturelle Stadt des Geistes, das Modell einer Stadt, wie sie sein soll, eine Phantasie darüber, wie wir in Los Angeles gerne leben würden. Das Projekt stellt eine Antwort auf das Leben in Los Angeles dar. *Pizza City* ist das Modell eines Mythos, den wir über die Stadt legen und in unseren Köpfen herumtragen, um in einer wuchernden Metropole zu überleben.

Der Maßstab beträgt 1 : 220; die sieben Meter entsprechen also etwa einem Kilometer. Produziert und verkauft wurden die Tausenden Modellgebäude und Objekte, die ich gesammelt und bearbeitet habe, als Weihnachtsschmuck, als Gegenstände zum Sammeln, als Teile für Spielzeugeisenbahnen,

Papiermodelle historischer Gebäude, als Spielzeuge und Zusatzartikel für Kriegsspiele. Sie wurden also nicht von mir, sondern von Betrieben hergestellt, die einen gesellschaftlichen Bedarf befriedigten, und dienten als Prüfsteine für eine ideale Welt. Indem ich große Mengen dieser existierenden Architekturmodelle und Gegenstände anhäufte, war ich in der Lage, ein nichtspezifisches Modell einer idealisierten Stadt zu errichten, einer Stadt, die man in 15 Minuten verlassen kann. Die Entscheidung für den genannten Maßstab und die Tortenstückform erlauben es mir, eine Stadt mit 100.000 bis 200.000 Einwohnern anzudeuten.

Das Pizzastück beginnt an seiner Spitze mit dem Meer, wird dann im Hafengebiet breiter und geht dann in ein äußerst genau wiedergegebenes Zentrum und in Wohngebiete und Vororte über, ehe es schließlich mit der Kruste der Pizza in von Bergen umgebenes pastorales Ackerland mündet. Je breiter das Stück wird, desto mehr nimmt die urbane Dichte ab, wie das eben in einer idealen Stadt der Fall wäre.

Under construction since 1991, *Pizza City* is an approximately 26 foot long wedge-shaped slice of a miniature city and its surrounding landscape. *Pizza City* is composed of approximately 20 table-high modules that are joined together and contain permanent accumulations of thousands of tiny buildings and other elements of an archetypal European city. *Pizza City* contains not only European-style buildings, but also Oriental, North African, American and futuristic sci-fi buildings. *Pizza City* thus becomes a multicultural city of the mind. *Pizza City* is a model of the way a city is supposed to be, an imaginative fantasy of how we, who live in Los Angeles, would like to live in a more benign, liveable city. It is a reaction to living in Los Angeles. It is a model of a myth that we impose upon the city and carry around in our heads in order to survive in a sprawling megalopolis.

The scale of the buildings is extremely small. The scale of *Pizza City* is 1:220. A scale mile is 24 feet. The thousands of model buildings and objects that have been collected and modified by me, were produced and originally sold as Christmas ornaments, collectibles, model train components, paper models of historical buildings, toys and fantasy war game accessories. These buildings and objects were produced by manufacturers, not by me, to serve a need in society, to serve as touchstones to an idealized world. By accumulating mass quantities of these pre-existing architectural models and objects, I have been able to build a non-specific model of an idealized city, a city you can walk out of in fifteen minutes. By using a small scale, a pie-shaped section, thereby modelling only a portion of an entire city, I am able to accurately create the suggestion of a city made up of 100,000 to 200,000 people.

Starting at the tip of the "pizza slice" with the ocean, the slice expands through the harbor area to a highly accurate downtown area and continues expanding back to tenements and suburbs. Eventually, the slice widens to pastoral farmlands, flanked by mountains - the crust of the "pizza slice." Moving from the tip, as the slice becomes wider, the urban density rapidly decreases, much as it would in an idealized city.



MACHT UND EXPERIMENT

EXPERIMENTS IN POWER

TV Ad
Fernsehwerbung

Channel 9, Los Angeles, California
5. November–2. Dezember 1973/
November 5 - December 2, 1973

Ich buchte beim TV-Sender KHJ Channel 9 in Los Angeles Werbezeit. Einen Monat hindurch wurde jede Nacht ein zehn Sekunden langer Zusammchnitt der Aufnahme von *Through the Night Softly* ausgestrahlt.

I purchased commercial advertising time on KHJ-Channel 9 in Los Angeles. A ten second clip of the movie documenting *Through the Night Softly* was shown nightly for one month.

**CHRIS
BURDEN**

1.5 Sec.

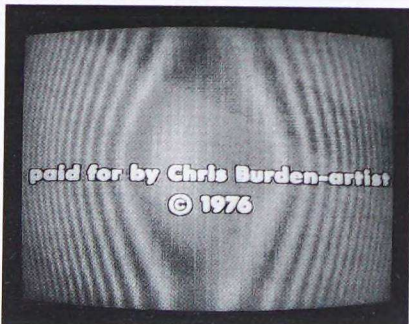
Through the Night Softly

1.5 Sec.



7 Sec.

Total 10 Sec.



Chris Burden Promo

Channels 4 and 9, New York, New York

1.-21. Mai 1976/May 1-21, 1976

Channels 5, 11 and 13, Los Angeles

17.-24. September 1976/

September 17-24, 1976

Ich kaufte 24 30 Sekunden - Werbespots bei zwei New Yorker Sendern (Channel 4 und Channel 9) und drei Sendern in Los Angeles (Channel 5, Channel 11 und Channel 13). Meine „Werbung“ bestand aus einer Reihe von Namen: „Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden“. Die Namen wurden zweimal gezeigt, bevor das Dementi „Bezahlt von Chris Burden, Künstler“ folgte. Die Namen kamen sehr kräftig: gelbe Buchstaben auf einem blauen Hintergrund. Die Namen, die man anfangs nur ganz klein sah, wurden herangezoozt, bis sie den gesamten Bildschirm ausfüllten. Sobald ein Name lesbar wurde, nannte ich ihn laut. Die ersten fünf Namen wurden ausgesucht, da sie einer nationalen Umfrage zufolge die in der breiten Öffentlichkeit bekanntesten Künstler sind.

I purchased 24 thirty-second commercial spots on two New York television channels, Channel 4 and Channel 9, and 21 spots on three Los Angeles channels, Channel 5, Channel 11 and Channel 13. My "ad" consisted of a series of names: "Leonardo da Vinci, Michelangelo, Rembrandt, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Chris Burden." The series was repeated twice and followed by the disclaimer "paid for by Chris Burden - artist." The names were written in bold graphics - yellow letters on a blue ground. The individual names zoomed forward, starting very small and increasing in size until they filled the entire screen. As the names became readable, I spoke them aloud. The first five names were chosen from the results of a nationwide survey which showed them to be the most well-known artists to the general public.

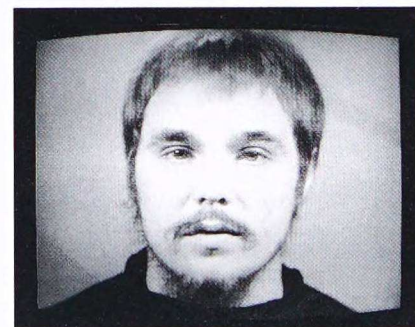
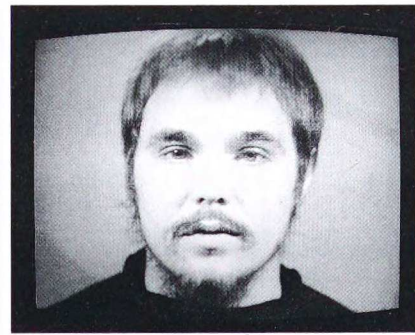
Poem for L.A.

Gedicht für L.A.

*Channel 9 and 5, Los Angeles, California
23. Juni–27. Juni 1975/June 23-27, 1975*

Ich produzierte einen zehn Sekunden langen Werbefilm in Farbe und kaufte bei zwei TV-Sendern in Los Angeles, KHJ (Channel 9) und KTLA (Channel 5), Werbezeit. Der Spot bestand aus drei Aussagen: „DIE WISSENSCHAFT HAT VERSAGT“, „HITZE IST LEBEN“ und „ZEIT TÖTET“. Eine starke Nahaufnahme meines Gesichts vor einem blauen Hintergrund erschien am Bildschirm, und ich sprach den ersten Satz. Dann wurde die Aussage in großen Lettern eingeblendet. Der zweite und der dritte Satz wurden in der gleichen Weise präsentiert. Nach der dritten Feststellung tauchten die Worte „CHRIS BURDEN sponsored by CARP“ auf. Ich buchte sowohl 10- als auch 30-Sekunden-Einheiten, in denen der Spot dreimal hintereinander gesendet wurde. Der Film lief vom 23. Juni bis 27. Juni 1975 insgesamt 72 mal.

I produced a 10-second color T.V. commercial and purchased advertising time on two Los Angeles channels, KHJ (Channel 9) and KTLA (Channel 5). The commercial consisted of three statements: SCIENCE HAS FAILED, HEAT IS LIFE, and TIME KILLS. An extreme close-up of my face against a blue background appeared on the screen, and I spoke the first statement aloud. Then the same sentence written in bold graphics flashed in the screen. All three sentences were presented in this fashion, spoken first, then followed by silent graphics. After the third statement, the words "CHRIS BURDEN sponsored by CARP" appeared. For this piece, I purchased both 10-second spots and 30-second spots. The tape was played three times, back to back, during the 30-second spots. My commercial appeared a total of 72 times during the five day period of June 23-27, 1975.



Through the Night Softly

Sanft durch die Nacht

Main Street, Los Angeles, California

12. September 1973/September 12, 1973

Mit am Rücken verschränkten Händen kroch ich über 15 m zerbrochenes Glas. Es gab nur wenige Zuschauer, die meisten waren Passanten. Die Performance wurde mit einem 16-mm-Film aufgezeichnet.

Holding my hands behind my back, I crawled through fifty feet of broken glass. There were very few spectators, most of them passerby. This piece was documented with a 16mm film.



The Citadel

Die Zitadelle

Los Angeles, California

8.-12. August 1978/August 8-12, 1978

Diese Arbeit war eine Verbindung von Performance und Installation und hatte das Weltall zum Thema. Ein kleiner Raum mit eigenartigem Grundriß und einer Rückwand aus Ziegeln wurde völlig gegen Licht abgedichtet und schwarz ausgemalt. Über 500 sehr detailreiche Miniaturraumschiffe aus Metall, die zwischen 6 mm und 10 cm groß waren, wurden mit schwarzen Fäden von der Decke gehängt. Für die Besucher wurden vier Faltstühle aufgestellt.

Jede Vierergruppe wurde in den pechschwarzen Raum geführt und gebeten, Platz zu nehmen. Weil die Besucher im hellen Sonnenlicht gewartet hatten, sahen sie absolut nichts. Ich schaltete zwei Tonbandgeräte ein. Das eine gab die Wasserdampfgeräusche einer Espressomaschine wider, womit ich den Lärm von Raketen simulieren wollte. Die zweite Aufzeichnung begann mit der Mitteilung, daß »sich die Raumschiffe aus allen Gegenden des Alls hier versammelt haben, um die unendliche, unerklärliche Wand der Zitadelle, das Ende des Universums, zu erforschen«. Gleichzeitig entzündete ich eine Kerze, in deren Licht man einige wenige Raumschiffe erkennen konnte. Während von einem Band weiter Raketengeräusche kamen und das andere Auszüge aus Kriegsspielen im Weltall – Beschreibungen interstellaren Verkehrs und atmosphärischer Bedingungen, Bezeichnungen und Verwendungsweisen verschiedener Raumschiffarten und Waffen usw.– brachte, ging ich langsam zwischen den Raumschiffen hin und her. Allmählich gewöhnten sich die Augen der Zuschauer an die Dunkelheit, und sie sahen mehr und mehr Raumschiffe rund um sich. Gegen Ende der Performance trat ich an die Rückwand des Raumes und zeigte die Ziegelwand (die Wand der Zitadelle). Die Kerze wurde ausgeblasen, die Geräusche verstummten, und die Zuschauer wurden nach draußen geführt. Von 8. bis 12. August 1978 fand zwischen 11.00 und 13.00 Uhr alle zehn Minuten eine Vorführung statt.

The Citadel was a combination installation/performance dealing with outer space. A small oddly shaped room with a rear brick wall was made completely light-tight and painted black. Over five hundred extremely detailed miniature metal spaceships ranging in size from one quarter of an inch to four inches were hung from the ceiling using black thread. Four folding chairs were provided for the audience.

Each group of four was let into the pitch black room and seated by an assistant. Because they had been waiting outside in the bright sunlight, they could not see anything. I turned on two tape recorders. One tape was a recording of a streamjet on a cappuccino machine, repeated over and over. This noise simulated rocket noise. The other tape began with the message that "these starships have assembled here from all corners of the universe to investigate the infinite, inexplicable Citadel Wall, the end of the universe." At the same moment I lit a candle which illuminated a small portion of the spaceships. While the rocket noise continued and the audio tape related a series of excerpts from outer space war games, such as travel in suspended animation, the use of the Jump Drive for interstellar travel, atmospheric conditions, names and uses of the different types of ships, the vast array of different types of weaponry, etc., I moved slowly back and forth through the suspended ships. Slowly, as the audience's eyes adjusted to the candlelight, they could see more and more the small ships which were hovering in front of them,



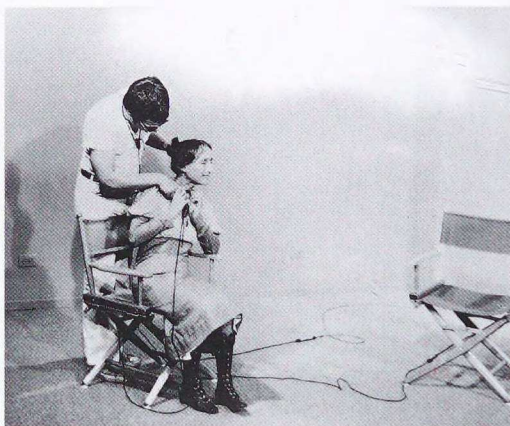
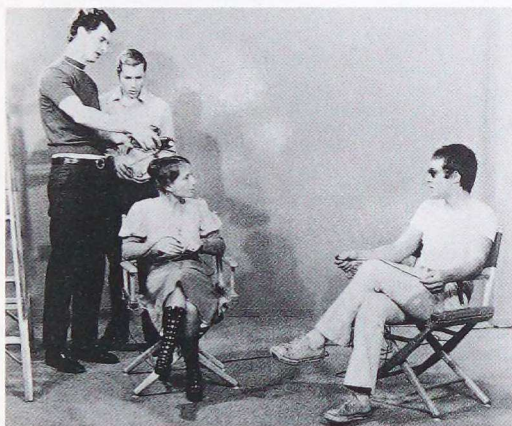
above them, and on either side of them. Toward the end of the performance, I moved to the rear of the room revealing the brick wall (the Citadel Wall). The candle was extinguished, the two tapes came to an end and the audience was ushered out. Each session lasted ten minutes and was repeated continuously from 11 a.m. to 1 p.m. during the days August 8-12, 1978.

T.V. Hijack

Fernsehentführung

Channel 3 Cablevision, Irvine, California
9. Februar 1972/February 9, 1972

Am 14. Januar bat mich Phyllis Lutjeans, für eine lokale Fernsehstation etwas zu machen. Nachdem mehrere Vorschläge vom Sender oder von Phyllis selbst abgelehnt worden waren, stimmte ich einem Interview zu. Ich kam mit einer eigenen Videocrew zur Aufnahme, um selbst drehen zu können. Während der Aufnahme bestand ich darauf, die Performance live zu übertragen. Da gerade kein Programm lief, willigten die Leute von der Fernsehstation ein. Im Laufe des Interviews ersuchte mich Phyllis, über Arbeiten zu sprechen, die mir so durch den Kopf gingen. Ich führte ihr eine Fernsehentführung vor, hielt ihr ein Messer an die Kehle und drohte, sie umzubringen, wenn der Sender die Übertragung abbrach. Ich erzählte ihr, daß ich mich entschlossen hätte, sie zu obszönen Handlungen zu zwingen. Nach der Aufnahme nahm ich das Band der Fernsehstation an mich. Ich spulte es ab und zerstörte es, indem ich es mit Azeton übergießte. Der Leiter des Senders war empört, und ich bot ihm mein eigenes Band mit dem Interview und der Aufzeichnung der Zerstörung des anderen Bandes an, doch er lehnte ab.



On January 14 I was asked to do a piece on a local television station by Phyllis Lutjeans. After several proposals were censored by the station or by Phyllis, I agreed to an interview situation. I arrived at the station with my own video crew so that I could have my own tape. While the taping was in progress, I requested that the show be transmitted live. Since the station was not broadcasting at the time, they complied. In the course of the interview, Phyllis asked me to talk about some of the pieces I had thought of doing. I demonstrated a T.V. hijack. Holding a knife at her throat, I threatened her life if the station stopped live transmission. I told her that I had planned to make her perform obscene acts. At the end of the recording, I asked for the tape of the show. I unwound the reel and destroyed the show by dousing the tape with acetone. The station manager was irate, and I offered him my tape which included the show and its destruction, but he refused.



Full Financial Disclosure

Völlige Offenlegung der finanziellen Verhältnisse

*Baum-Silverman Gallery, Los Angeles, California
20. September 1977/September 20, 1977*

Als erster Künstler legte ich im September 1977 meine Finanzen offen. Ich präsentierte in der Baum-Silverman Gallery alle Schecks, die ich im Jahr 1976 ausgestellt hatte. Die Schecks wurden monatsweise übereinander auf Tafeln montiert und gerahmt. Die so entstandenen Grafiken wurden mit einer Erklärung versehen, die ich drucken ließ. Auch meine Bankauszüge und die Einkommensteuererklärung für 1976 wurden so präsentiert.

Außerdem lief auf drei Fernsehkanälen in Los Angeles (Channel 2, Channel 4 und Channel 7) ein 30-Sekunden-Spot, der mich in der Pose eines wahlkämpfenden Politikers hinter einem großen Schreibtisch zeigte. Ich kündigte an, daß 'ich mich im Geiste der Zweihundertjahrfeiern, der Stimmung der Ära nach Watergate und dem frischen Wind im Kapitol als erster Künstler zu einer völligen Offenlegung meiner finanziellen Verhältnisse entschlossen' hätte. Dann sah man einige Grafiken, die mein Bruttoeinkommen im Jahr 1976, eine detaillierte Auflistung meiner Ausgaben und schließlich mein Nettoeinkommen zeigten. Der Spot lief 30mal in zwei Wochen.

In September 1977, I became the first artist to make a full public financial disclosure. At the Baum-Silverman Gallery I displayed all my cancelled checks for the year 1976. A drawing was made of each month of cancelled checks by mounting them on boards in vertical columns and framing them. Next to each check was a small typeset explanation. My bank statements and my 1976 Income Tax forms were also displayed as drawings.

In addition, on Los Angeles television Channels 2, 4, and 7, I ran a 30 second commercial which showed me sitting behind a large desk in the manner of a sincere politician running for office. During this "commercial," I announced that "In keeping with the Bicentennial spirit, the post-Watergate mood, and the new atmosphere on Capitol Hill, I wish to be the first artist to make a full public financial disclosure." The television screen then displayed a series of graphics showing my 1976 gross income, a detailed list of my 1976 business expenses, and finally my net income for 1976. This commercial was aired 30 times during a two week period.

In keeping with the Bicentennial spirit, the post-Watergate mood, and the new atmosphere on Capitol Hill, Chris Burden wishes to be the first artist to publicly make a full financial disclosure.

September 20-October 8, 1977

Jan Baum - Iris Silverman
Gallery
8225 Santa Monica Boulevard
Los Angeles, California 90046
(213) 656-8225

ART SALES AND LECTURE FEES	\$12,210
GRANTS AND FELLOWSHIPS	\$ 5,000
GROSS INCOME 1976	\$17,210

ART MATERIALS	\$ 3,416
TRAVEL	\$ 4,309
STUDIO EXPENSES	\$ 2,325
TELEVISION ADVERTISING	\$ 6,106
1976 BUSINESS EXPENSES	\$16,156

GROSS INCOME	\$17,210
BUSINESS EXPENSES	\$16,156
1976 NET PROFIT	\$ 1,054

Dem Geiste der Zweihundertjahrfeiern, der Stimmung der Ära nach Watergate und dem frischen Wind im Kapitol entsprechend, hat sich Chris Burden als erster Künstler zu einer völligen Offenlegung seiner Finanzen entschlossen.



Diecimila

*Crown Point Press, Oakland, California
Mai 1977/May 1977*

Kathan Brown von Crown Point Press lud mich ein, bei ihm etwas zu drucken. Ich entschied mich dafür, einen italienischen 10.000-Lire-Schein so getreu wie möglich zu reproduzieren. Mein äußerst schwieriges Vorhaben beschäftigte das Unternehmen mehrere Monate. Man brauchte ein spezielles Papier, das entsprechende Wasserzeichen und vierzehn verschiedene Farben. Die Banknote wurde zwar maßstabgetreu reproduziert, doch auf einem größeren Stück Papier gedruckt, wodurch ein weißer Rand entstand. Auf einer Fotografie, die die Arbeit dokumentiert, sieht man drei noch nicht befriedigende Probedrucke ohne Rand neben zwei echten 10.000-Lire-Scheinen.

I was invited by Kathan Brown of Crown Point Press to produce a print. I chose to reproduce as carefully as possible an Italian ten thousand lira note (worth approximately twelve US. dollars). Crown Point Press worked several months on this extremely difficult project. The finished print required handmade paper with appropriate water mark and fourteen separate colors. Although the bill was reproduced to actual size, it was printed on a larger sheet of paper, leaving a large white border around the facsimile bill. In the photograph above, three rejected prints have been "cut out" and are being held with two real ten thousand lira notes.

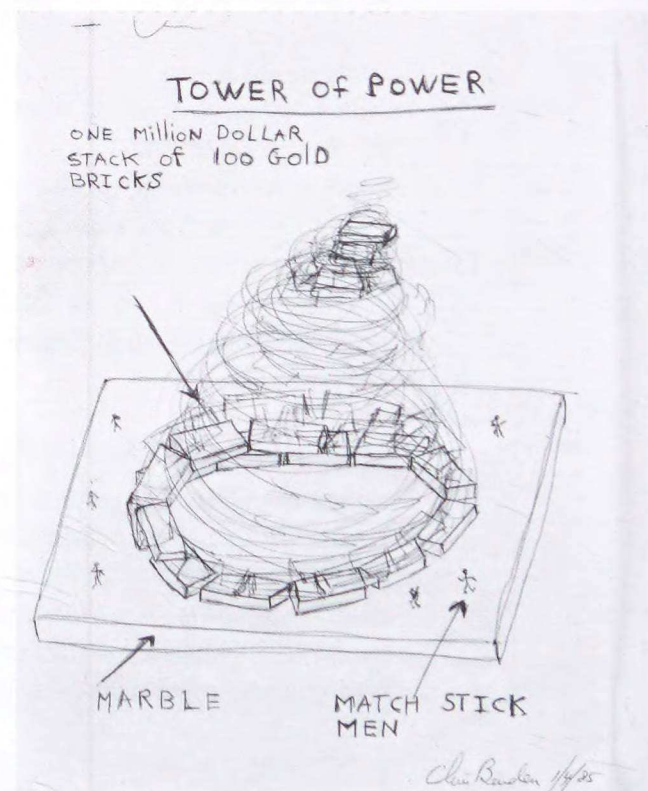
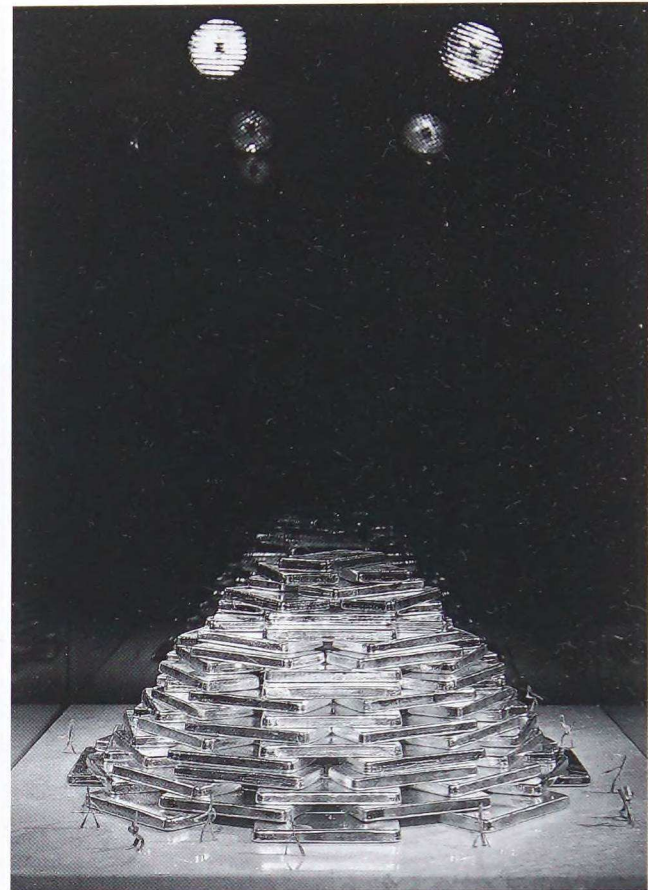
Tower of Power

Der Turm der Macht

Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut
12. - 20. Jänner 1985/January 12-20, 1985
100 1-Kilo-Goldbarren, Streichhölzer,
variable Dimensionen
100 one kilo (32 oz.) bricks of pure gold,
matchsticks, dimensions variable

Der *Turm der Macht* war eine aus einhundert 1-Kilo-Barren reinen Golds errichtete Skulptur. Auf dem Marmorsockel des Turms standen mehrere Streichholzmännchen in verschiedenen Huldigungshaltungen. Im Jänner 1985 belief sich der Wert des verwendeten Goldes auf 1 Million US-Dollar.

The *Tower of Power* was a sculpture built out of 100 one kilo (32 oz.) bricks of pure gold. On the marble base surrounding the tower were several paper match stickmen in various forms of tribute. The value of the gold in January 1985, at the time of the sculpture, was one million US dollars.



Proposal for City Space, Copenhagen, Denmark

Projekt für den Stadtraum Kopenhagen, Dänemark

Mai 1995/May, 1995

Das Projekt schlägt vor, die zwei Kanäle in Vesterbro durch eine Miniatureisenbahn zu verbinden. Auf etwa 19 cm breiten Schienen soll eine voll funktionsfähige, von einer kleinen Dampflokomotive gezogene Miniatureisenbahn verkehren und in begrenztem Umfang sowohl Passagiere als auch Güter befördern können. Die Waggons sind Spezialanfertigungen und im Stil der Jahrhundertwende gestaltet. Sie sollen sozusagen den Geist der Epoche einfangen, ohne einem bestimmten Modell des späten 19. Jahrhunderts nachempfunden zu sein. Das Projekt sieht eine großzügige Ausstattung und die Verwendung von Materialien wie Holz, Glas, Messing, Samt und Leder vor.

Das entscheidende Merkmal der Waggons ist ihre ganz besondere Größe. Die Waggons sind groß genug, daß kleine Menschen, also Kinder und die meisten Touristen und Einwanderer, bequem darin Platz finden, andererseits jedoch so klein, daß sich ein durchschnittlicher erwachsener Däne eingepfercht und unwohl fühlt. Für mich ist dieses Projekt sozusagen ein Wolf im Schafpelz. Der auf den ersten Blick nostalgische, phantastische, disneyhafte Plan erweist sich bei näherer Betrachtung als nachdrückliche gesellschaftliche Stellungnahme. In einer Zeit, in der der Nationalismus überall auf der Welt um sich greift, stellen sich die durch die kleinen Waggons aufgedeckten körperlichen Unterschiede zwischen Dänen und Nichtdänen als Symbol für alle tatsächlichen und vorgestellten Unterschiede zwischen Völkern und Nationen dar.

Die Einrichtung eines fahrplanmäßigen Personen- und Güterverkehrs zwischen den beiden Kanälen würde symbolisch anerkennen, daß das Vesterbro-Viertel ein historischer Verkehrsraum ist.

The project would consist of installing a miniature railroad track between the two canals in the Vesterbro district. The size of this track would be approximately 19 cm and would accommodate a fully functioning, passenger-carrying, miniature railroad train. This train would be powered by a miniature functioning steam engine. Actual passenger and freight service would be provided between the two canals on a limited basis. The custom-built coaches would be turn-of-the-century in style. These would not copy any specific passenger coach from the late 1800's, but would try to capture the essence of that period. Thus, the coaches would be sumptuously built, using materials such as wood, glass, brass, velvet and leather. The most important aspect of these coaches would be their size. They would be large enough to enable short people, i.e., children, most tourists and immigrants, to ride comfortably within the coaches, but just small enough that the average adult Dane would feel cramped and uncomfortable. I see this work as a "wolf in sheep's clothing." What at first appears to be nostalgic, fanciful, a Disney-like experience will actually be a strong social commentary. At a time when nationalism seems to be on the rise worldwide, the physical differences between the Danes and the outsiders, as revealed by the small train coaches, is a symbol for all the real and the perceived differences between peoples and nations.

Maintaining a scheduled passenger and freight service with this miniature, park-like railroad between the two canals would be a symbolic way of acknowledging that the Vesterbro is an historical thoroughfare. Creating this railroad alludes to a plausible past activity, i.e., a short cut or connection between the two canals.

The Big Wheel

Das große Rad

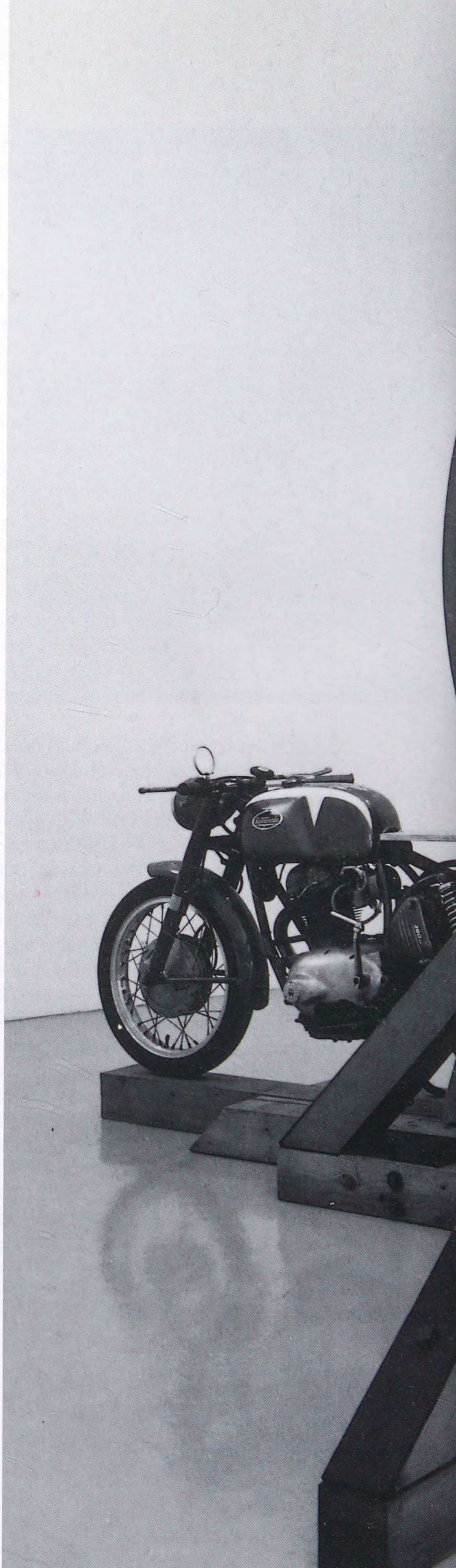
1979

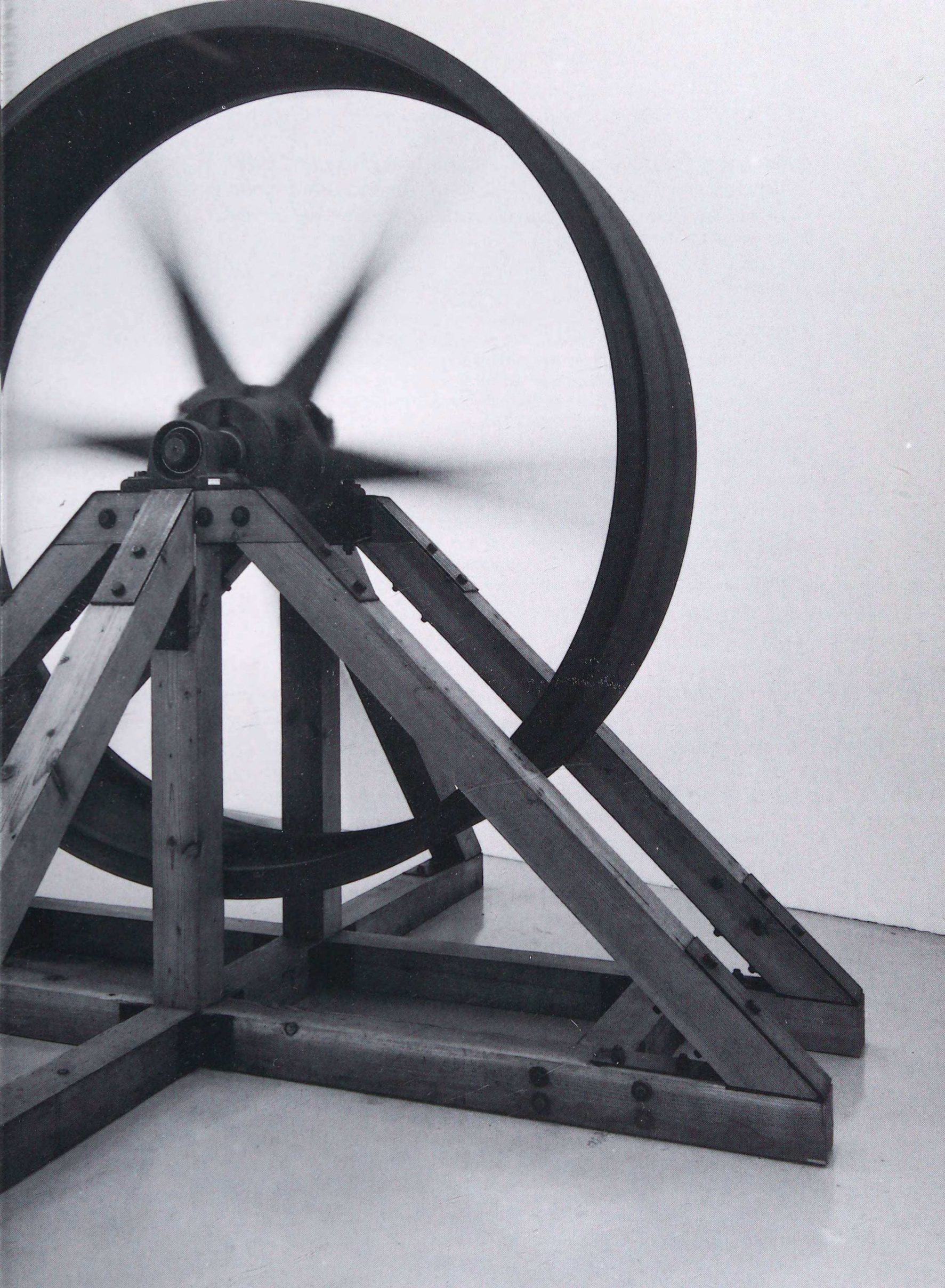
3 Tonnen schweres gußeisernes Schwungrad, auf einer Holzachse montiert, von einem Motorrad angetrieben, 284 x 444 x 363 cm, Durchmesser: 244 cm

3 ton cast-iron flywheel on wooden support, powered by a motorcycle, 9 ft 4 in x 14 ft 7 in x 11 ft 11 in, diameter: 8 ft.

Die Arbeit besteht aus einem drei Tonnen schweren gegossenen Eisenschwungrad mit einem Durchmesser von 2,4 m, dessen Achse parallel zum Boden auf einer Holzkonstruktion von 15 x 15 cm starken Balken in zwei Lagern mit geringer Reibung ruht. Ein Motorrad wird so in Stellung gebracht, daß man es nach hinten kippen kann; das Hinterrad des Motorrads muß das Eisenschwungrad fest berühren. Nun wird Gas gegeben und geschaltet, bis die Höchstgeschwindigkeit erreicht ist. Dann wird das Motorrad weggezogen, und das große Schwungrad dreht sich fast lautlos mit 220 Umdrehungen pro Minute. Infolge der ungeheuren Bewegungsenergie kommt es erst nach 2,5 Stunden zum Stillstand.

The Big Wheel consisted of a 3-ton cast iron fly-wheel mounted in a vertical position and set in motion by the rear tire of a motorcycle. The iron wheel was accelerated to a speed of 220 revolutions per minute. *The Big Wheel* would then spin freely for 2 1/2 hours before it would need to be recharged.





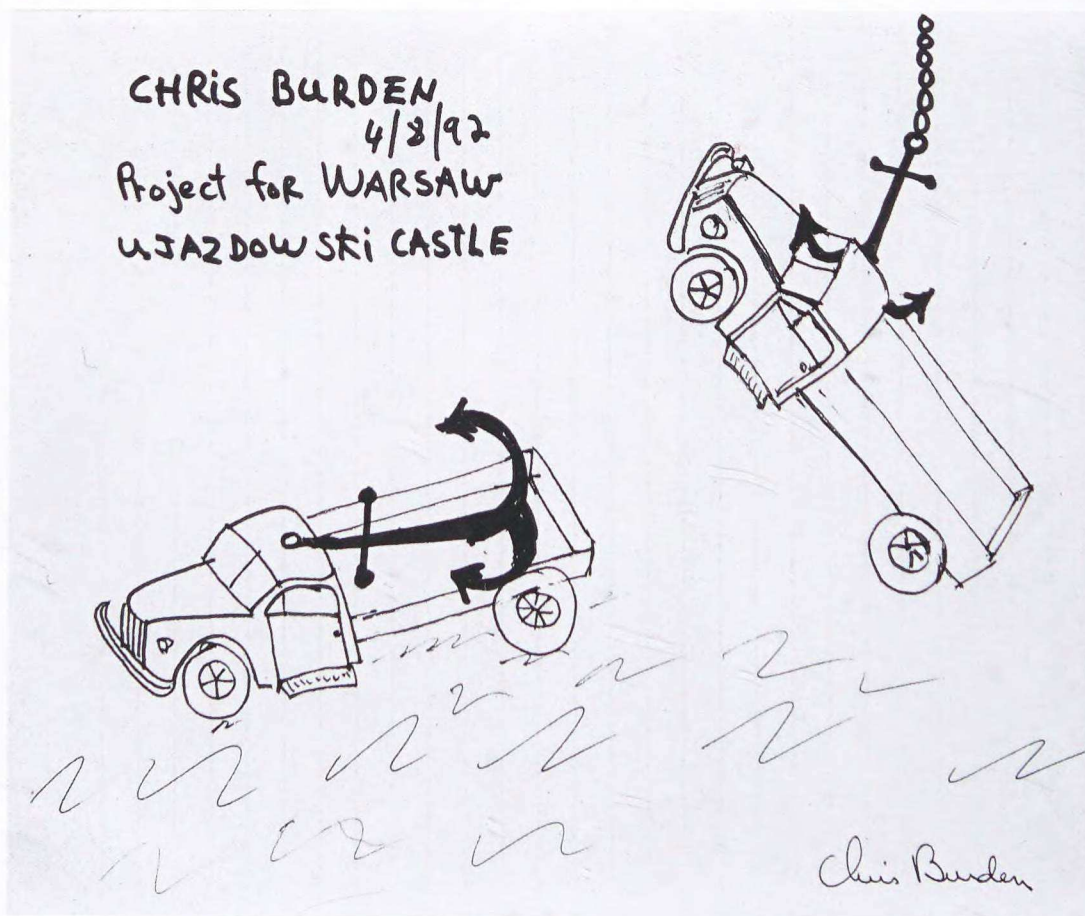
Proposal for the Center for Contemporary Art in Warsaw (Ujazdowski Castle), Poland (Capitalism and Communism)

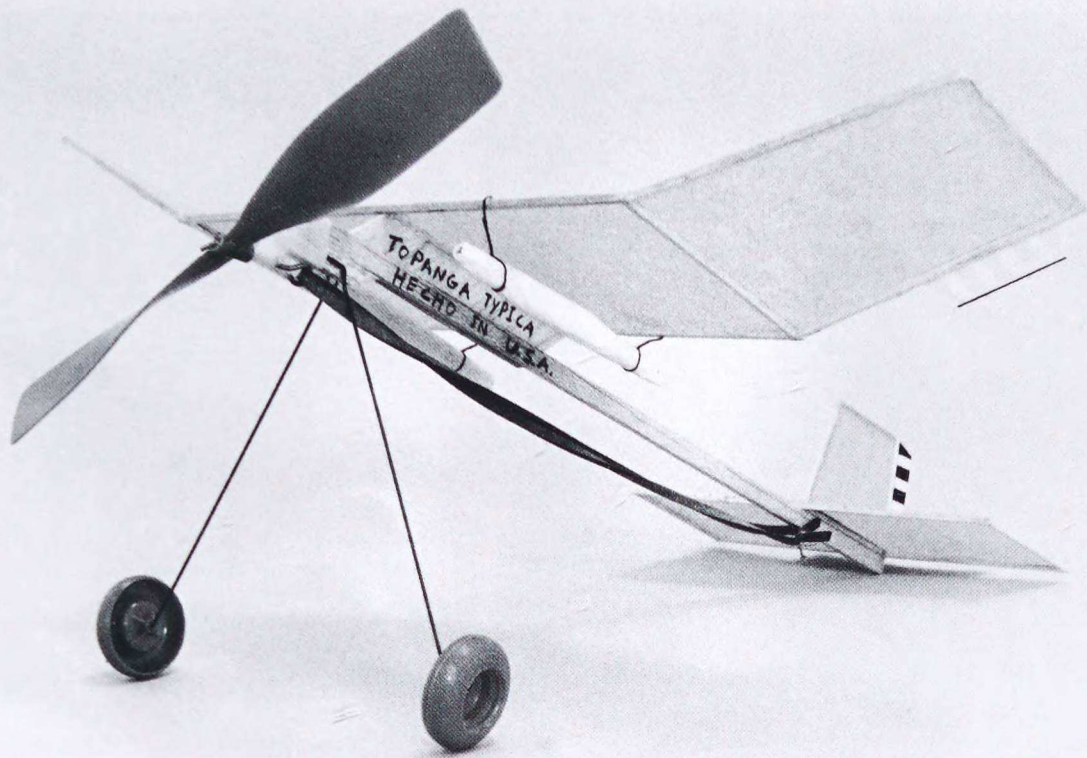
Projekt für das Zentrum für zeitgenössische Kunst im Ujazdowski Schloß in Warschau, Polen
(Kapitalismus und Kommunismus)

1992

Das Projekt, das zu zwei unterschiedlichen ökonomischen Systemen Stellung bezieht, besteht aus zwei einander ähnlichen Tiefladern, die je ein bis zwei Tonnen aufnehmen können. Einer der Lastwagen steht ganz normal da, und hat einen riesigen Schiffsanker geladen. Der zweite Lastwagen hängt wie ein Fisch an einem Haken in der Luft. Der an einer großen Kette irgendwo hoch oben befestigte Haken hält den Wagen durch die offenen Fenster der Fahrerkabine. Diese Installation eignet sich sowohl fürs Freie als auch für einen Innenraum.

The project would consist of two similar flatbed trucks of one to two ton capacity. One truck would be displayed in its normal position, carrying a huge ship anchor on its bed. The second truck would be suspended in mid-air, hooked like a fish. The hook-anchor would hold the truck through the open cab windows. The anchor would be attached to a high point with a large chain. The sculpture could be installed either indoors, in the Ujazdowski Castle, or outdoors. Obviously, this work is a commentary on different economic systems.





Coals to Newcastle

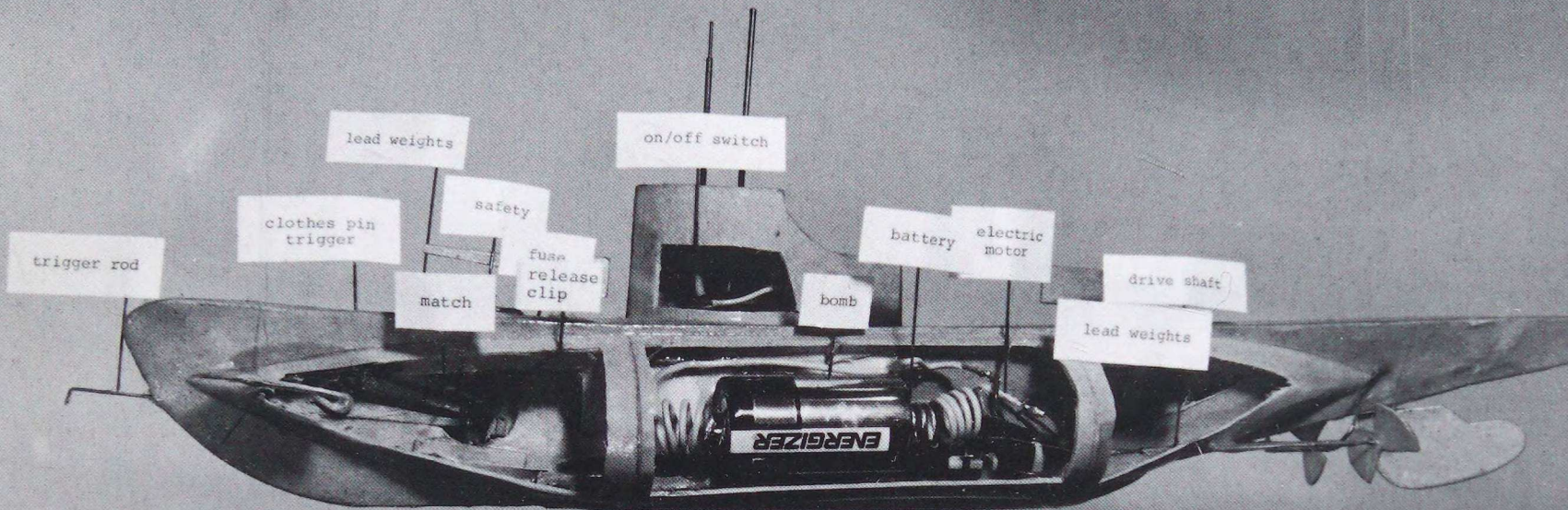
Eulen nach Athen

Calexico, California

17. Dezember 1978/December 17, 1978

Calexico (Kalifornien) und Mexicali (Mexiko) sind eigentlich eine einzige Stadt, die von einem hohen Stacheldrahtzaun geteilt wird, der die Grenze zwischen den Vereinigten Staaten und Mexiko bildet. Am Morgen des 17. Dezember 1978 steuerte ich von der amerikanischen Seite der Grenze aus ein kleines, mit einem Gummiband angetriebenes Modellflugzeug über den Zaun nach Mexicali. Von jeder Tragfläche hing wie eine Miniaturbombe eine mit *sin semilla*, dem feinsten kernlosen Marihuana Kaliforniens, gefüllte Zigarette. Das Flugzeug trug drei Aufschriften: »Hecho in USA« (»Made in USA«), »Fumenlos, muchachos!« (»Raucht sie, Burschen!«) und »Topanga typica« (»Das typische Topanga«).

Calexico, California and Mexicali, Mexico are actually the same city separated by a tall steel and barbed wire fence demarcating the international border between the USA and Mexico. On the morning of December 17, standing on the American side of the border, I flew a small rubber-band powered model airplane over the fence into Mexicali, Mexico. From each wing of the plane, like a miniature bomb, hung a cigarette of the finest seedless marijuana, "sinsemilla", grown in California. The plane bore the following inscriptions: "Hecho in USA" (made in USA), "Fumenlos Muchachos" (smoke it, kids), and "Topanga Typica" (typical Topanga).



Exploding Subs

Explodierende U-Boote

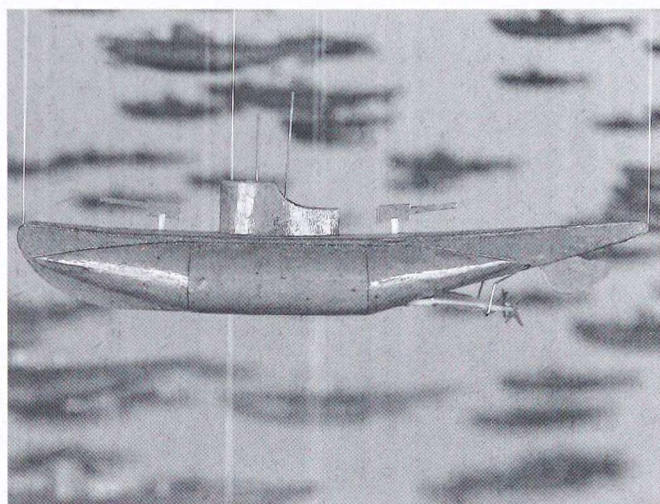
1983

Karton, Metall, Holz, Batterien

3 U-Boote, je 12,7 x 40,6 x 10,2 cm

Cardboard, metal, wood, batteries

3 subs, each 5 x 16 x 4 in.



All the Submarines of the United States of America

Alle Unterseeboote der Vereinigten Staaten von Amerika

1987

400 x 550 x 365 cm

625 Miniatur-Pappkarton-U-Boote, Länge je 20,3 cm, Nylonfäden

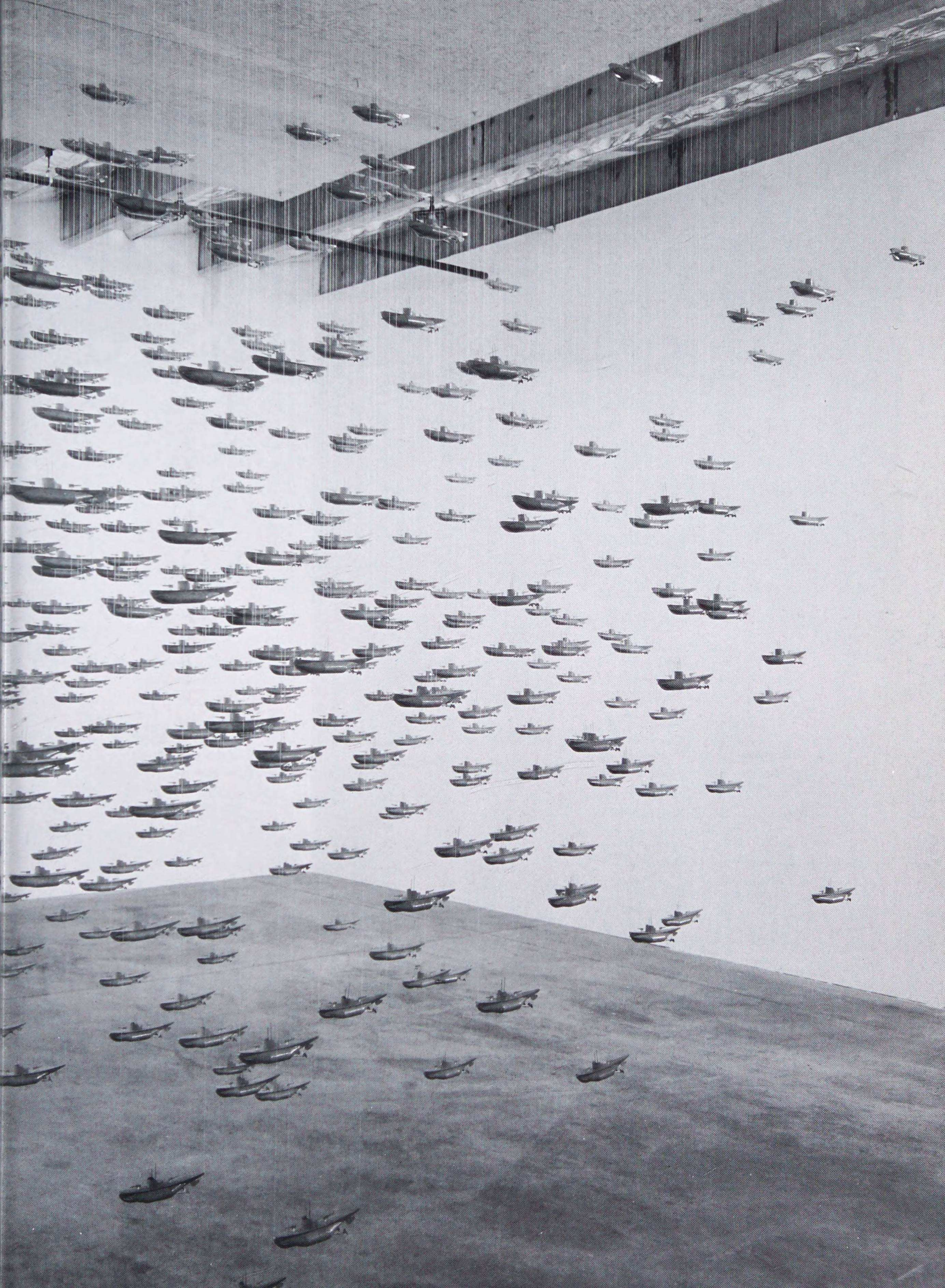
158 x 216 x 144 in.

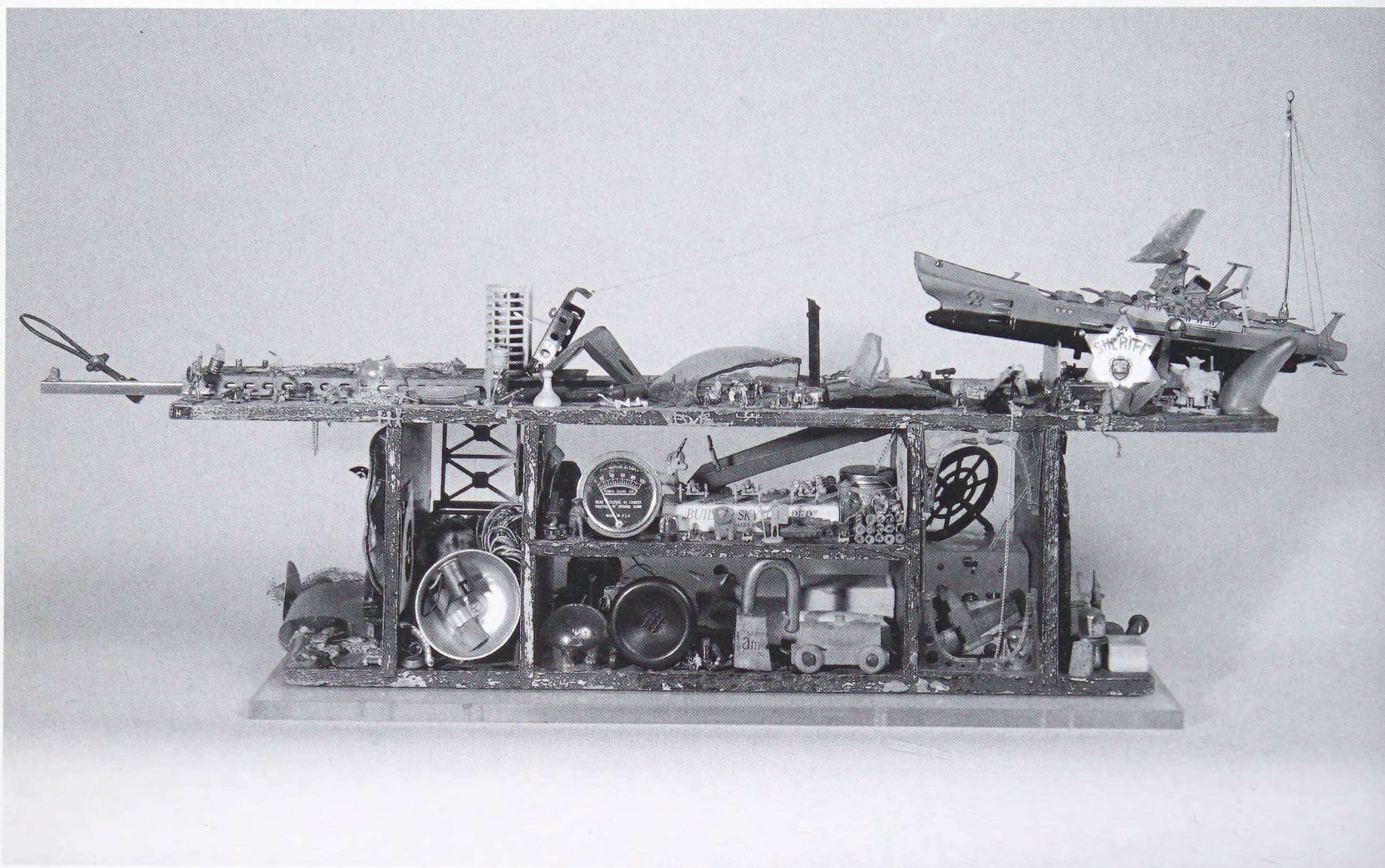
625 miniature cardboard submarines, each 8 in. long, vinyl thread

Alle Unterseeboote der Vereinigten Staaten ist eine Installation, die ich mit New City Editions in Venice, Kalifornien erarbeitete und realisierte. Die Installation besteht aus 625 kleinen Kartonunterseebooten, von denen jedes ein seit dem Stapellauf der SS1 im Jahre 1897 für die amerikanische Marine produziertes U-Boot darstellt. Es finden sich auch die Atomunterseeboote der amerikanischen Polaris-Flotte, die die USA der Sowjetunion gegenüber in atomarer Hinsicht überlegen macht.

All the Submarines of the United States of America is an installation I conceived and produced with New City Editions, Venice, California. It consists of 625 miniature cardboard submarines, each representing an actual submarine launched by the U.S. Navy since the launching of the SS1 in 1897. It includes the U.S. Polaris fleet of nuclear submarines which provides the U.S. with nuclear superiority vis-à-vis the Soviet Union.







Warship
Kriegsschiff

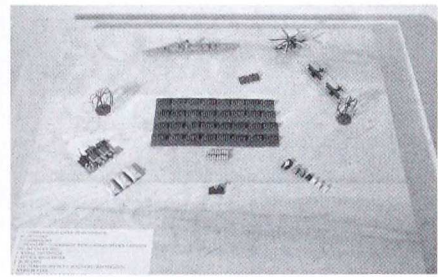
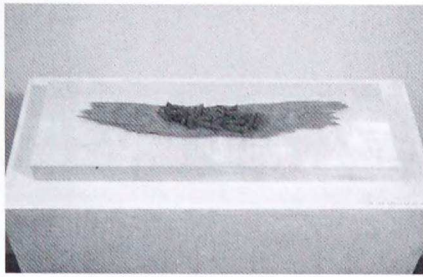
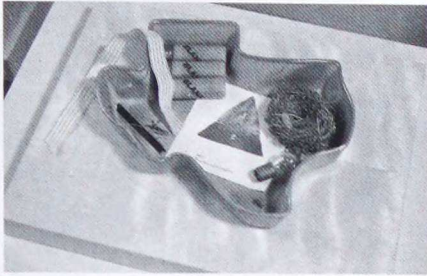
1981

Mischtechnik

15,2 x 83,8 x 25,4 cm

mixed media assemblage

6 x 33 x 10 in.



Small Guns Series Kleine Waffen (Zyklus)

1994

von links nach rechts

MÄNNER, FRAUEN UND KINDER

30,5 x 38 x 9,5 cm

Platzpatronen, Vogelnest, Glühbirnen,
bedruckte Papierstreifen, Säge,
Keramikschüssel, 2 Metallfiguren

AUF ENGELSSCHWINGEN

22,9 x 66 x 6,4 cm

Spielzeugbomben, Schmutz, Holz

EINE KLEINE, VOLLSTÄNDIGE ARMEE

45,7 x 40,6 x 8,3 cm

Spielzeugsoldaten (Plastik und Metall)

MAKELLOS ABER GRAUSAM

48,3 x 50,8 x 20,3 cm

Chinesische Seidenschuhe, Modelle von
Kriegsschiffen

DAS RECHT WAFFEN ZU TRAGEN

73,7 x 28 x 31,8 cm

Figur (Stroh und Holz), Kanonenmodell
(Metall), gedruckte Broschüre, Salz- und
Pfefferstreuer (Figuren)

DER VATER, DER SOHN UND DER HEILIGE GEIST

48,3 x 43,2 x 23,5 cm

Holz, Metall, 3 Kanonenmodelle
(Metall), Glühbirnenfassung, Plastikfigur,
Papier, Karton, Pferdemodelle (Plastik)

ARSENAL EINES JUNGEN AMERIKA- NERS

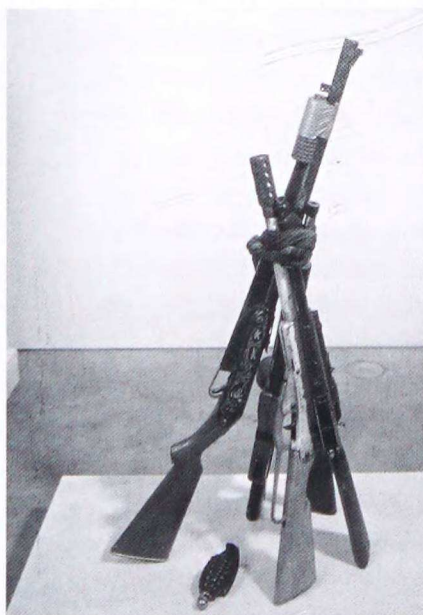
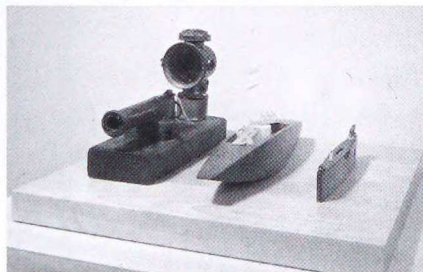
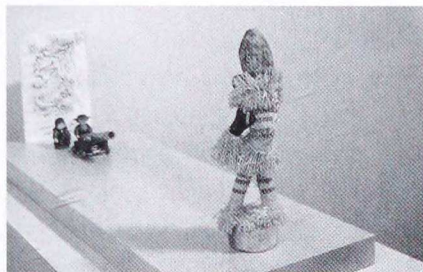
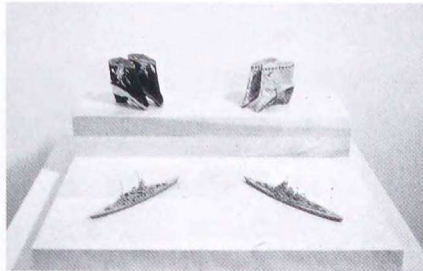
42,5 x 35,6 x 88,9 cm

Spielzeugpistolen, Plastikhandgranate,
Socken

DUELL UNTER EHRENMÄNNERN

122 x 152,4 x 30,5 cm

2 Zinnlokomotiven, 2 Plastikfiguren, 2
Kanonenmodelle (Metall), Plastikschie-
nen, Pelz



from left to right

MEN, WOMEN AND CHILDREN

12 x 15 x 3 3/4 in.

blank shotgun shells, bird's nest, light
bulbs, ribbon printed paper, saw
blade, ceramic bowl, 2 metal figures

ON THE WINGS OF AN ANGEL

9 x 26 x 2 1/2 in.

toy bombs, dirt, wood

ONE SMALL COMPLETE ARMY

18 x 16 x 3 1/4 in.

plastic and metal army figures

PERFECT BUT CRUEL

19 x 20 x 8 in.

Chinese foot binding slippers, model
battleships

THE RIGHT TO BEAR ARMS

29 x 11 x 12 1/2 in.

straw and wood figure, metal model
cannon, printed paper booklet, salt
and pepper shakers (figures)

THE FATHER, THE SON AND THE HOLY GHOST

19 x 17 x 9 1/4 in.

wood, metal, 3 metal model cannons,
light fixture, plastic figure, adding
paper, cardboard, plastic model
horses

A YOUNG AMERICAN'S ARSENAL

16 3/4 x 14 x 35 in.

toy guns, plastic hand grenade, socks

A GENTLEMEN'S DUEL

48 x 60 x 12 in.

2 tin locomotives, 2 plastic figures, 2
metal cannons, plastic track, fur



America's Darker Moments

Die dunkleren Stunden Amerikas

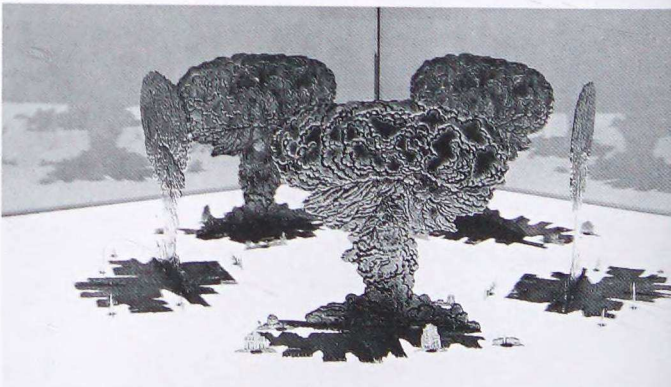
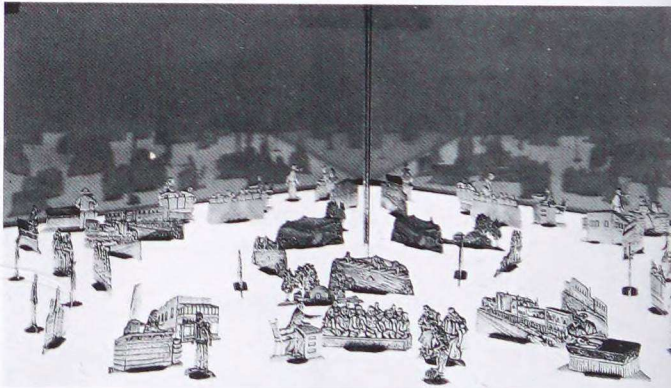
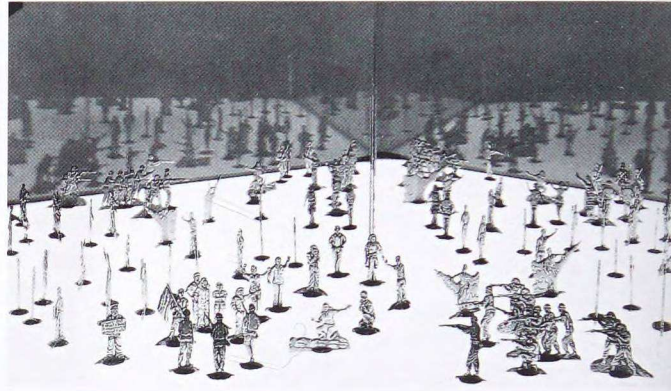
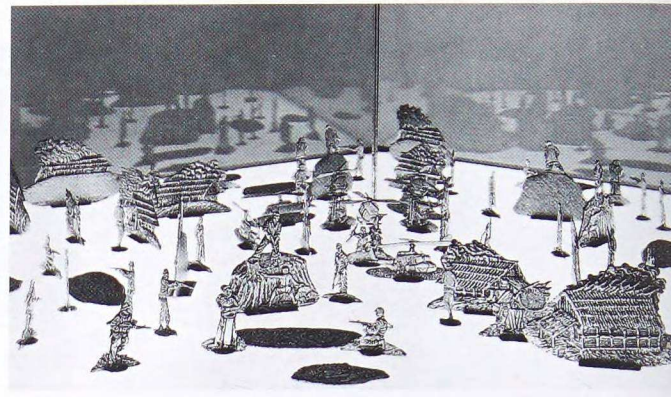
1992

Zinnfiguren, Holz, Glas- und Plexiglasvitrine,
143, 5 x 92, 7 x 92, 7 cm

Cast tin figures, wood, glass and plexi vitrine,
56 1/2 x 36 1/2 x 36 1/2 in.

Die dunkleren Stunden Amerikas ist eine innen beleuchtete fünfeckige Vitrine, die fünf berühmte Szenen der Schande aus der jüngsten amerikanischen Geschichte zeigt: die Studentenrevolte an der Kent State University in Ohio, die Bombardierung Hiroshimas, das Kennedy-Attentat, das Massaker von My Lai und die Ermordung Emmett Tills. Die in der Art deutscher Spielzeugsoldaten gegossenen und bemalten Zinnminiaturen wurden erstmals in einem Raum gezeigt, an dessen Wänden dreißig L.A.P.D.-Uniformen zu sehen waren.

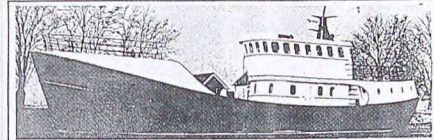
America's Darker Moments is a pentagon-shaped case, internally lit, depicting five notorious and shameful scenes from America's recent history: the Kent State student uprising, the bombing of Hiroshima, the Kennedy assassination, the My Lai Massacre and the murder of Emmett Till. Made of miniature painted tin castings in the style of antique German toy soldiers, *America's Darker Moments* was originally shown, surrounded by 30 L.A.P.D. Uniforms.



The Blacklisted Ten

Die zehn auf der schwarzen Liste

Projekt für die Film- und Fernschule
an der University of Southern California, L.A., Juli 1994
Proposal for the School of Cinema-Television,
at the University of Southern California, L.A., July 1991



New built fishing yacht, technically completed, 25 x 6 x 3.2m class built. Caterpillar 400 HP, 2 x 20 kW generators, 220/380, 1000 AH batteries, Central Heating, Hydraulic crane 1.5 ton, Hydr. Steering, 2 Hydr. capstan, Diving Compressor, Compass, Furuno Radar, Teak deck, 13 Tons Fuel, 9 Tons Fresh water. Ship is sandblasted, inside and outside. Deckhouse furnished with teak, all other compartments are ready for furnishing. Ship is built to very high standards and in excellent condition. Can be completed to your own wishes. Delivery all over the world, price \$200,000. Tel: 3175-310759. Fax: 3175-158671.

Nach dem zweiten Weltkrieg ging in den Vereinigten Staaten eine vermehrte und irrationale Angst vor dem Kommunismus um. Der schlimmste Auswuchs dieser Angst war der sogenannte McCarthyismus. Senator McCarthy, der dem Senatsausschuß zur Untersuchung 'unamerikanischer Umtriebe' vorsah, ließ zahlreiche Personen zu Anhörungen vorladen, die verdächtigt wurden, Kommunisten zu sein, mit Kommunisten in Verbindung zu stehen oder kommunistische Neigungen zu haben. McCarthy hatte vor allem die Filmindustrie Hollywoods im Visier. McCarthy beschloß, zehn wichtige und erfolgreiche Drehbuchautoren kommunistischer Verbindungen zu bezichtigen. Diese Autoren, denen man jede Arbeit an Drehbüchern untersagte, wurden als 'Die zehn auf der schwarzen Liste' bekannt. Zwei gehören heute dem Lehrkörper der Film- und Fernschule an der University of Southern California an. Sie faßten den Entschluß, daß den Menschen, deren Leben durch die fanatische Welle antikommunistischer Gefühle in den frühen fünfziger Jahren zerstört wurde, ein Denkmal gesetzt werden sollte. Ich schlug vor, ein 25 m langes Fischerboot so an Stahlseilen aufzuhängen, daß es über dem Gehweg vor dem George-Lucas-Gebäude am Campus der Universität schwebt. Das Boot sollte voll einsatzfähig sein, und jede seiner zehn Einzelkabinen einem der zehn Autoren gewidmet sein, die man damals auf die schwarze Liste setzte. Jede Kabine sollte die Lieblingsbücher, Kleider und Erinnerungsgegenstände des jeweiligen Drehbuchautors enthalten. Das Boot sollte rot gestrichen werden, um an die in jenen Tagen verbreitete Angst vor den 'Roten' zu erinnern. Mit dem über dem Gehweg auf dem Universitätsgelände hängenden großen roten Boot sollte ein kühner Akzent gesetzt werden, der die Studenten ständig an die Vorfälle von damals denken läßt und bewirkt, daß man die Geschichte der zehn auf der schwarzen Liste wieder und wieder erzählt.

Following World War II, the United States experienced a heightened and irrational fear of Communism. This fear, in its ugliest form, took the name of McCarthyism, named after Senator Joseph McCarthy. McCarthy conducted an extensive series of hearings and investigations into individuals suspected of being Communist, individuals associated with Communists, and individuals with Communist sympathies. One of the major groups targeted by Senator McCarthy was the film industry in Hollywood. Ten important and successful screen writers were determined by Senator McCarthy to have Communist scripts. Thus, the ten writers became collectively known as the Blacklisted Ten. Two of these blacklisted writers are currently working at the School of Cinema-Television, at the University of Southern California, as faculty members. They decided to create a monument to these men whose lives were destroyed by the fanatical wave of anti-Communist sentiments that swept across the United States in the early 1950's. My proposal for the *Blacklisted Ten Monument* at the University of Southern California was to suspend (using steel cables) a large, 85' fishing ship, so that the ship would hover over the walkway in front of the George Lucas building at the University of Southern California campus. The ship was to be fully operational and the ten individual staterooms were to be dedicated to the ten blacklisted film writers of the 1950's. Each stateroom would contain the favorite books, clothing and memorabilia of the particular film writers. And finally, the whole ship was to be painted red, symbolizing the Red Scare of the 1950's. This large red ship, hung in the air over the campus walkway, would be a bold and constant reminder to the students, resulting in the story of the Blacklisted Ten would be told over and over.

The Other Vietnam Memorial

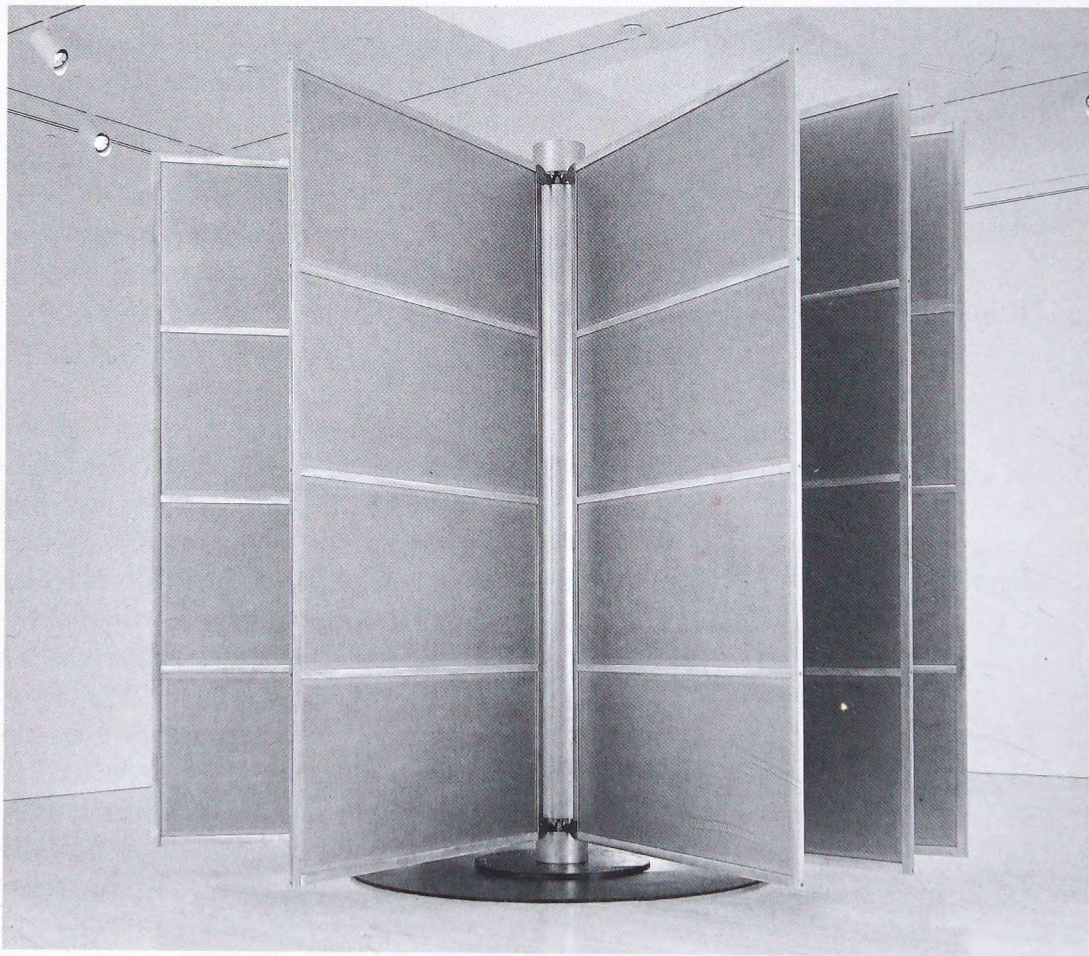
Das andere Vietnam-Denkmal

1991

12 Kupferplatten (je 365 x 198 cm), auf einer 396 cm hohen Aluminiumsäule montiert, auf einem Stahlsockel: Durchmesser 245 cm

12 copper plates (each 144 x 78 in.), mounted on an 13 ft. high aluminium column, positioned on an 8 ft. diameter steel plate

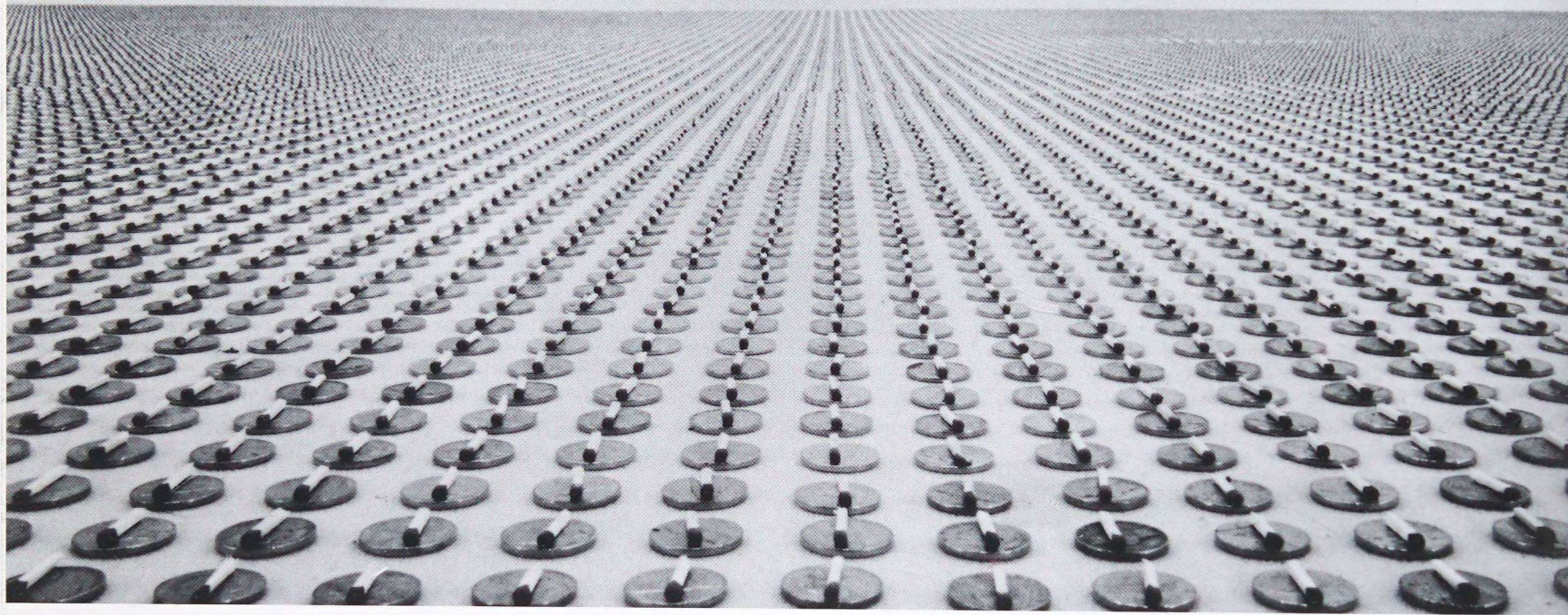
Das andere Vietnam-Denkmal besteht aus zwölf 2,1 m x 3,6 m messenden Kupferplatten, die an einer vertikalen Achse montiert sind und ein Scharnier haben, so daß man in ihnen wie in einem Buch blättern kann. In die Kupferplatten sind in nur sechs Punkt Schriftgröße drei Millionen Namen eingeritzt, die für die im Lauf des amerikanischen Engagements von 1968 bis 1973 im Bürgerkrieg getöteten Bewohner Nord- und Südvietnams stehen. Dieses Denkmal ist ein Kontrapunkt zu Maya Lins Gedenkwand in Washington, D. C.



The Other Vietnam Memorial consists of twelve huge copper panels, each 7 ft. by 12 ft., mounted on a central pole. The panels are hinged, like pages in a book, and can be turned. Etched into the copper panels, in a very small 6 point type, are three million names, symbolizing the North and the South Vietnamese killed during the U.S. Involvement from 1968 to 1973, in the Vietnamese Civil War. This memorial is obviously a counterpoint to Maya Lin's Washington D.C. Memorial Wall.

TRAN LE PHUNG • VO DINH HOA • TRU DINH VAN • HO CHU GAP • BAO THAN TRI • PHAM DUAN • PHAM NGUYEN TRUNG • NGUYEN VAN NGO • LE DAN • TRAN LE PHAN • VO NGUYEN LU • XUAN LONG • VU VAN
AI • NGUYEN HUU WIN • NGO DINH GO • VO NGUYEN HUNG • HA VAN TIN • XUAN SO • VO DINH HOC • L
• VINH THAT • LA THANH TAP • DO TAN DE • TRAN QUOC CAM • BAO VINH SI • HO CHU HING • BAO TH
U VAN THO • BAO THAM • VINH MAT • VINH DUC ONG • TRAN CHINH • DO DINH HAO • LE VAN ANH • DO
TRONG PHAT • AU TRUONG NAI • VO VAN CHIEU • BAO KE • TRAN LON • AU TAY MAI • VO DINH THANG
GO DAI • TRAN VAN VINH • DUONG LUYEN • CAU DANG • TRAN VAN THAI • HOANG SANG • TRAN TRUNG
IG LAM • NGUYEN VAN BAO • TRAN NGOC DUA • NGUYEN CAO • DAN VAN LOI • DUONG HOANG • TRAN
DUC DINH • HUNYH TO GAP • BUI VAN DAO • VINH LUONG • NGO TRONG VIEN • VO VAN SUNG • PHAM
VAN DU • BAO BOI • LE DUC QUANG • TRAN LE KHANG • HO TIEN SO • HO CHU ANH • NGUYEN NGOC
I THANG • TRU VAN NGU • HUYNH PRAN DIEN • AU LE OAN • HO NAM TAN • VU TAY • HUYEN HAO • TRU
AN TRUNG THAI • HAO CHU • PHAN BOI CHAU • LE DUC VAN • VU VAN CHIEU • CAU DANG • VO DI QUAY
IG ANH • HUNYH TO THUC • HO TIEN VIEN • TRAN QUOC CHAT • BAO KE • AU VAN DU • TRAN CHAU • NG
N DIEM • NGUYEN DI AI • NGUYEN CAO NHAT • PHAM HUE • TRAN QUOC HUE • NGUYEN HOAN • NGUYI
UYEN TIEN • DO DINH CHANH • AU TAY PUU • TRAN LE SOC • TRAN LE LOAN • XUAN TRUU • TRU VINH T
N VAN DU • HUYNH PRAN DUONG • NGO DINH THI • TRAN LE DINH • TRAN NGOC BICH • VU VAN NAM • H
UYEN DINH DO • NGO TRONG VIEN • VU VAN BO • TRAN QUE BAY • VU HOANG • BAO THAN THIEP • BAO
• HO TIEN DIEM • VU VAN MANH • VU VAN NGOC • BAO TINH • NGO DINH CHIN • TRAN VAN TON • VO DI
• TRAN LE VINH • LA THANH NGHE • NGUYEN HUU YAN • TRAN QUE DUAN • TRAN QUOC ANH • BAO VIN
QUE PHU • HAOANG DUC TRUU • HO CHU TUAN • DAN VAN TUEN • TRAN CHEN • VU VAN XUAN • LE ONG
A THANH NGUYET • LE VAN TRANG • HAOANG DUC YUET • BAO BOI • DO TAN DUC • VU VAN TRUONG • A
BAO • HAOANG DUC TIEN • TRU VINH THIEN • VO DINH CHINH • LE VAN KIET • BAO VINH QUYEN • HUYEN
N DANG • HO HING DUEN • TON LE KY • BAO THAN NHU • HAO SUNG • NGUYEN HUU BE • DO DINH HAC •
W BUA • TRAN LE PHAN • CAU VAN CHAT • TRAN LE NGUYET • HO PHO QUANG • VO VAN TRUNG • HUYEN
UYEN VAN BAO • TRAN VAN DINH • TRAN NGOC LAI • BAO THAN TAP • NGO DINH DIEM • NGUYEN BONG •
VO NGUYEN LAM • TRAN NGOC BUA • VO NGUYEN DU • TRU DINH LOAN • VO LON • VINH AI • HA DUC B
RI • TRAN VAN DU • VU VAN TRAN • LE AP • TRAN DUY TO • DUONG VAN TRAC • HUYNH LE • VU VAN CHI
NH TONG • NGUYEN DINH DIEU • NGUYEN DINH THAN • DAN VAN LAM • BAO MONG • VINH VAN QUANG • V
TUEN NGUYEN • LE THO • TRAN QUANG • CAU DO • HOANG DONG • HO THANH DI • CAU VAN VU • VU VAN
THO • AU VAN BAO • HO TIEN DIEM • NGUYEN DINH GIA • VINH VAN THICH • TRAN LE TAY • VINH CAO TH
MY • HUYNH LAN • VO VAN TRI • VO DINH DUC • AU TRAN TIEN • VU VAN HOAN • HUYEN THAT • LE VAN T
NH • BUI VAN VIEN • NGUYEN TAN • TRAN QUOC BICH • PHAM DOC TRAN • NGO DINH LUYEN • PHAN QUAN
G XUAN HO • HAO YUET • VU AN • AU LE TRAN • HUYNH VAN LON • BAO DIEM MAI • TRAN LINH • LE VAN M
INH DUC LAI • TRAN QUE BIN • NGUYEN VAN DANG • LE ANG • TRAN TRUNG VINH • VO LON • TRAN QUOC
N QUE PHU • VINH THIEN • VO NGUYEN ONG • DAN VAN LUONG • LA THANH QUEN • BAO SOC • VINH VAN
UC TRAN • HUYNH PHU BANG • VO NGUYEN DON • VO NGUYEN XUAN • VU VAN THIET • VO CAP • AU TRA
EN • VU TAY • VO BINH • AU TRAN TRONG • LE XUAN • PHAM KHI • AU TRAN LAO • CAU VAN CO • TRU ONG
VAN NHU • TRAN TRUNG NHON • NGUYEN VAN LOI • XUAN DO • VINH DUC BA • LE VAN NG • LA THANH TH
VINH DUC CAN • BAO NINH MUNG • VO DINH LUU • HOANG CO CUONG • VO DONG • HO TIEN DINH • NGUY
NGUYEN DON • NGUYEN LIEN • LE VAN CAP • BAO DIEM NAN • TRAN QUOC BAC • HO THANH TO • TRAN THI
GIAN • TRAN THI HUONG • VU VAN GIAP • BAO KHA • AU TRAN TIN • VINH CAO BAI • NGUYEN VAN TONG •
N • TRAN LE DINH • VO NGUYEN HUONG • HAO PHU • TRAN QUOC DANH • HO PHO TRUONG • TRAN DAI •
I VAN BAI • LE DO • TRAN QUOC NGO • VU VAN CAO • PHAM DOC SIEU • VO NGUYEN GAI • BAO THAN TUA
O DINH BINH • HO THANH MAI • TRAN QUOC • DUONG BAO • HAO LUNG • HAO TIEU • DO DINH LAN • HO TIE
• HO HING NHAT • HO CAO • VO DINH DIEU • NGUYEN DUONG • TRU DINH LUC • TRAN VAN GIAP • HOANG
KHI • TRAN NGOC TAC • VO VAN VU • NGUYEN NGOC HUYNH • HA VAN LOC • VINH CAO THAM • XUAN DO
NH THANG • VO NGUYEN BONG • AU VAN LOC • LE VAN VIEN • TRU LONG • VO DINH THRUOC • AU LE DON
BAO THAN TAP • TRAN NGOC DUAN • BAO THAN DHUYEN • AU LE PHU • VO DAI • NGUYEN BICH • PHAN BO
NGUYEN BE • VU MAI • TRAN NAI • PHAM TRUONG • LE VAN CAN • HUYNH VAN VIEN • VU VAN THAI • VO DI
VU VAN TRI • DAN VAN VINH • TRAN TRUNG DAI • AY TRAN LOAN • CAU DU • HOANG FUC • BA O DINH ONG
• AU LE CON • VU VAN LOAN • LE THUY • XUAN AN • TRAN NGOC TAP • HAOANG DUC THI • DO DINH DI • BU
UYEN NGUYET • VU VAN DAN • XUAN AI • TRU QUANG • LE DUC VIN • TRU BE • VU VAN HO • NGUYEN CAO
YUAN THE • TRU VAN PHU • DO DINH QUOC • VIEN DUC PHAN • NGUYEN VAN CHU • NGUYEN DINH NU • TO

THE REASON FOR THE NEUTRON BOMB



The Reason for the Neutron Bomb

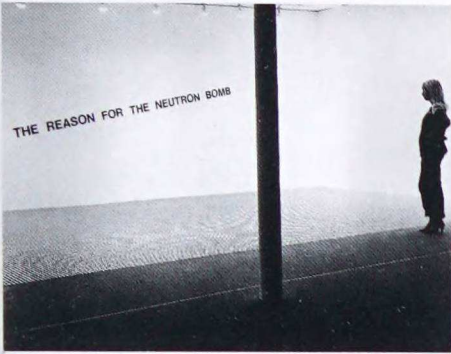
Die Ursache für die Neutronenbombe

1979

50.000 10 Cent-Münzen, 50.000 Zündhölzer, 9, 35 x 533, 5 cm

50.000 nickels, 50.000 matchsticks, 30 ft. 8 in. x 17 ft. 6 in.

Die Sowjetunion hatte damals hinter dem Eisernen Vorhang entlang der Grenze zwischen West- und Osteuropa eine Streitkraft von 50.000 hochentwickelten Panzern stationiert. Die Vereinigten Staaten hingegen verfügten über nur 10.000, die westeuropäischen Nationen und die NATO-Streitkräfte zusammen über nicht mehr als 20.000. Die westeuropäischen Staaten standen also einer Übermacht von 2 zu 1 gegenüber. Dieses numerische Ungleichgewicht wurde seitens der westlichen Militärs als Grund für die Neutronenbombe angegeben. Jede 5-Cent-Zündholz-Einheit der Installation stand für einen russischen Panzer.



Behind the Iron Curtain, along the border between Western and Eastern Europe, the Soviet Union maintains an army of 50,000 highly sophisticated tanks. The United States possesses only 10,000 tanks, and the combined tank strength of all Western European nations, including the NATO forces, is estimated to be no more than 20,000. The Western European forces are outnumbered two to one. This numerical imbalance is the reason given by our military for the existence of the neutron bomb. Each nickel-and-matchstick combination here represents one Russian tank.

L.A.P.D. Uniform

1993

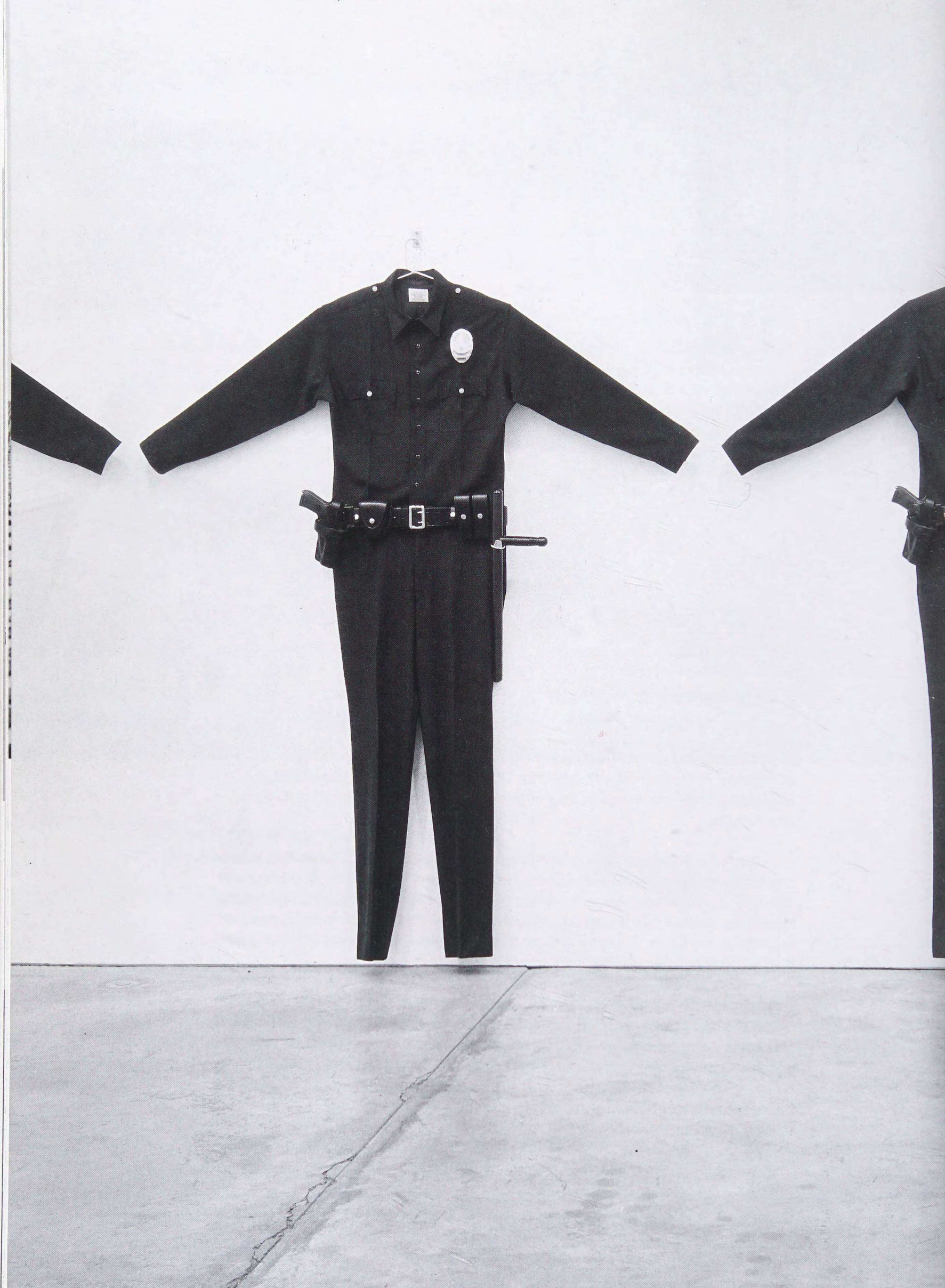
Gagosian Gallery, New York and The Fabric Workshop, Philadelphia, Pennsylvania

30 Uniformen, 30 Beretta-Pistolen, Wollstoff, Holz, Metall; Maße: 223,5 x 183 x 15 cm je Uniform

30 uniforms, 30 Beretta handguns, wool serge, wood, metal, dimensions: each uniform 88 x 72 x 6 in.

L.A.P.D. Uniform besteht aus 30 übergroßen Polizeiuniformen und entstand in Zusammenarbeit mit dem Fabric Workshop während eines Aufenthalts in Philadelphia 1992–1993. Die über 2 m großen Uniformen, die mit Polizeiabzeichen, Gürteln, Halftern, Schlagstöcken, Handschellen, Patronen und Pistolen des Typs 92F Beretta ausgestattet sind, kopieren die offiziellen Uniformen der Polizei von Los Angeles. Aus der Entfernung hat man den Eindruck, daß die Uniformen durchschnittlich groß sind; aus der Nähe hingegen wirken sie überlebensgroß.

L.A.P.D. Uniform is an edition of 30 oversized police uniforms created in collaboration with The Fabric Workshop during Chris Burden's 1992-1993 residency. The 7 foot tall uniforms equipped with badge, belts, holsters, batons, handcuffs, bullets and 92F Beretta handguns replicate the official uniform of the Los Angeles Police Force. Viewed from a distance, the uniforms appear to be normal size; close up, they assume larger-than-life proportions.

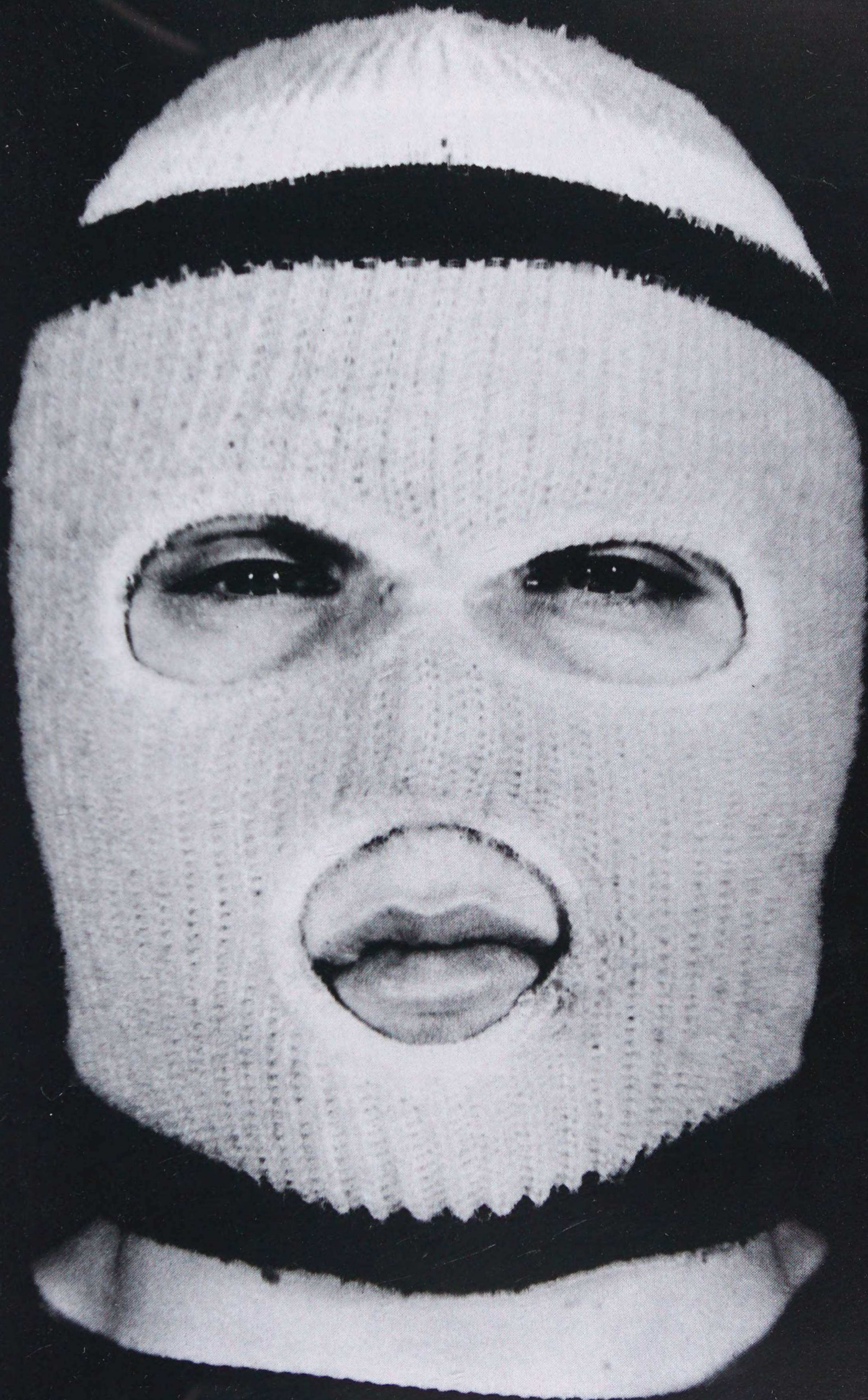


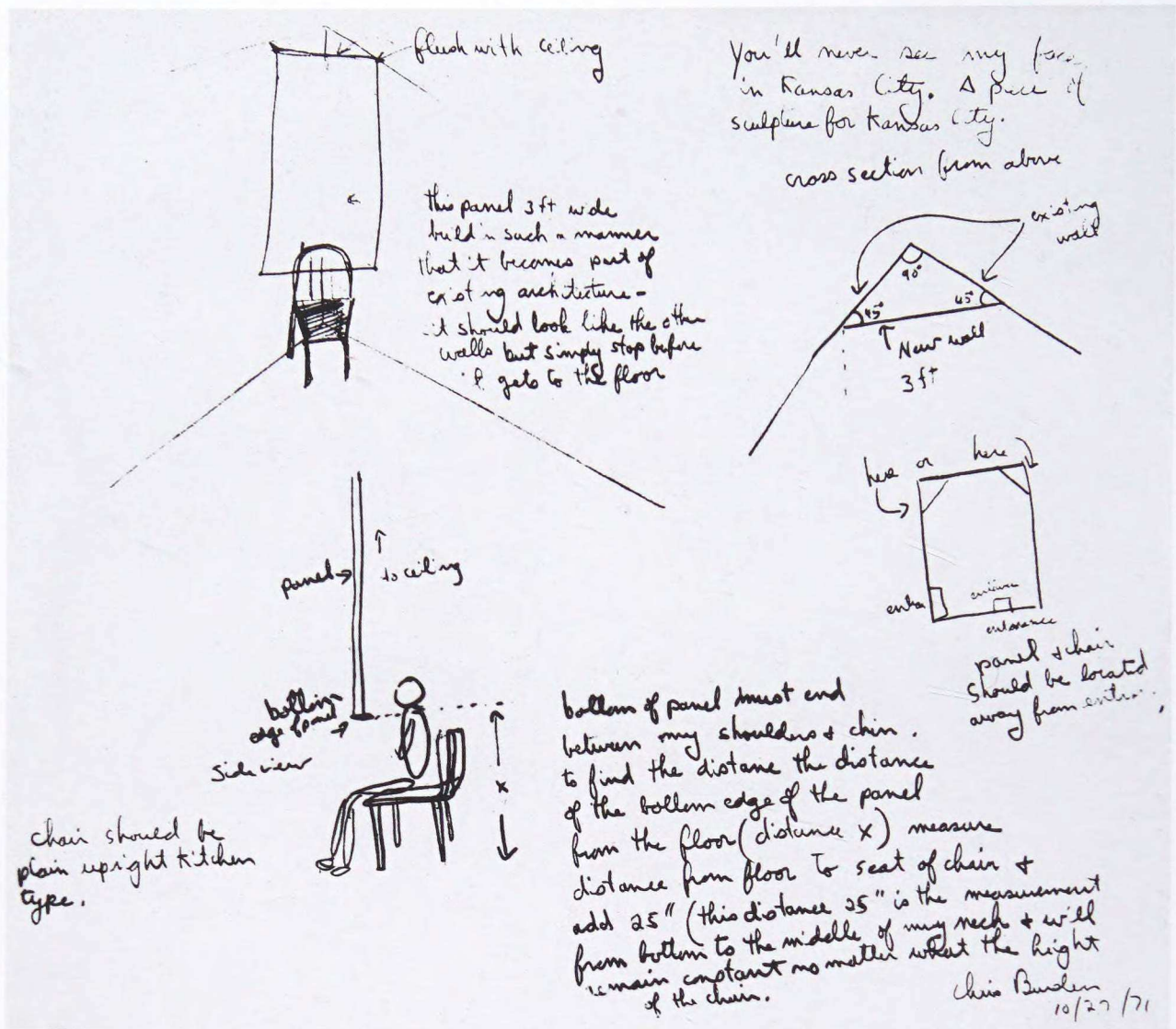


***JENSEITS DER GRENZEN
DER WAHRNEHMUNG***

***BEYOND THE LIMITS
OF PERCEPTION***

YOU'LL NEVER SEE MY FACE
IN KANSAS CITY, 1971





You'll Never See My Face in Kansas City
 Mein Gesicht werdet Ihr in Kansas City nie sehen

Morgan Gallery, Kansas City, Missouri
 6. November 1971/November 6, 1971

Ich saß drei Stunden reglos hinter einer Tafel, die meinen Hals und mein Gesicht verbarg. Niemand konnte einen Blick hinter die Tafel werfen; ein Brett schloß den Raum nach unten hin ab. Während meines gesamten Aufenthaltes in Kansas City vom 5. bis 7. November 1971 trug ich eine Skimütze über das Gesicht gezogen.

For three hours I sat without moving behind a panel which concealed my neck and head. No one could see behind the panel, a piece of board sealed the underside of the space. In conjunction with the performance, I wore a ski mask at all times during my stay in Kansas City from November 5-7, 1971.



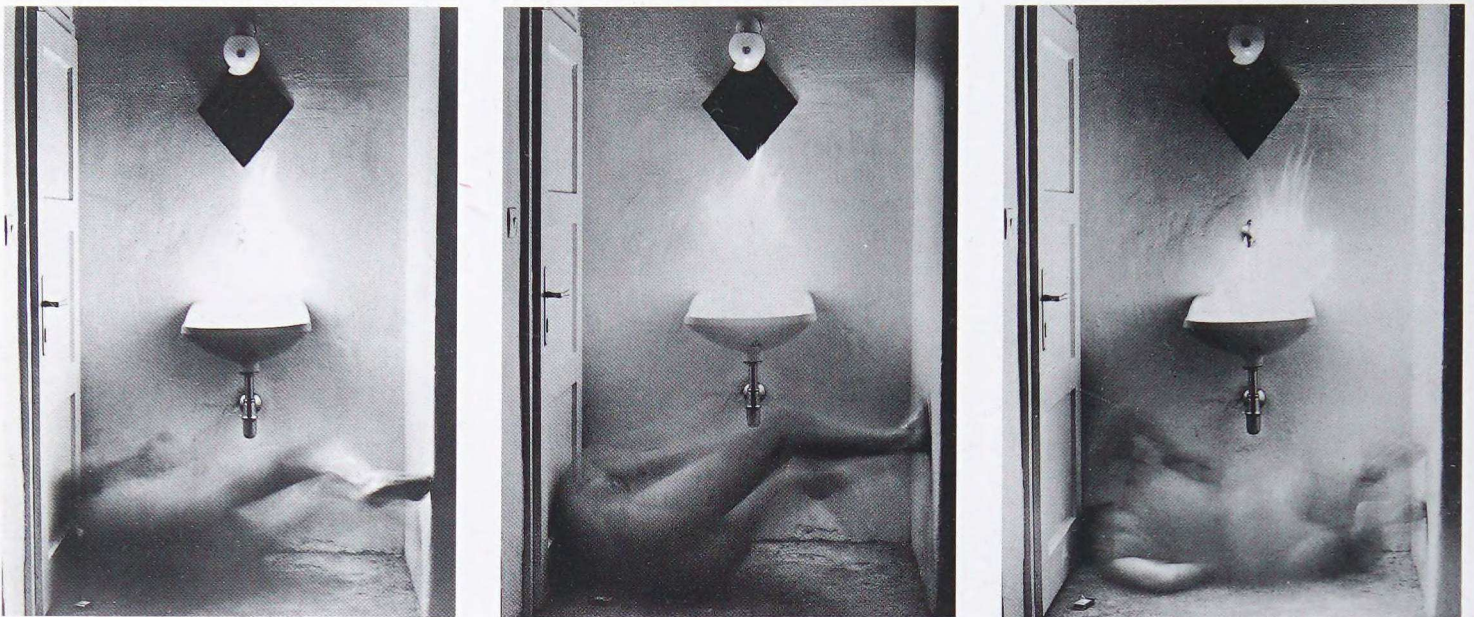
Icarus

Venice, California

13. April 1973/April 13, 1973

Drei geladene Besucher kamen um 18.00 Uhr in mein Atelier, das etwa 4,5 x 7,5 m maß und hell war. Nackt betrat ich von einem Nebenraum aus das Atelier. Zwei meiner Helfer legte mir das Ende einer 1,80 m langen Glasplatte auf eine Schulter, so daß zwei schiefe Ebenen entstanden. Dann gossen sie Benzin über das Glas. Sie traten zurück und warfen brennende Streichhölzer auf die Platten, um das Benzin zu entzünden. Nach einigen Sekunden sprang ich auf, und die brennenden Glasplatten krachten zu Boden. Ich zog mich in den Nebenraum zurück.

At 6 p.m., three invited spectators came to my studio. The room was fifteen feet by twenty-five feet and well lit by natural light. Wearing no clothes, I entered the space from a small room at the back. Two assistants lifted onto each shoulder one end of six foot sheets of plate glass. The sheets sloped onto the floor at right angles from my body. The assistants poured gasoline down the sheets of glass. Stepping back, they threw matches to ignite the gasoline. After a few seconds I jumped up, sending the burning glass crashing to the floor. I walked into the back room.



Dreamy Nights

Verträumte Nächte

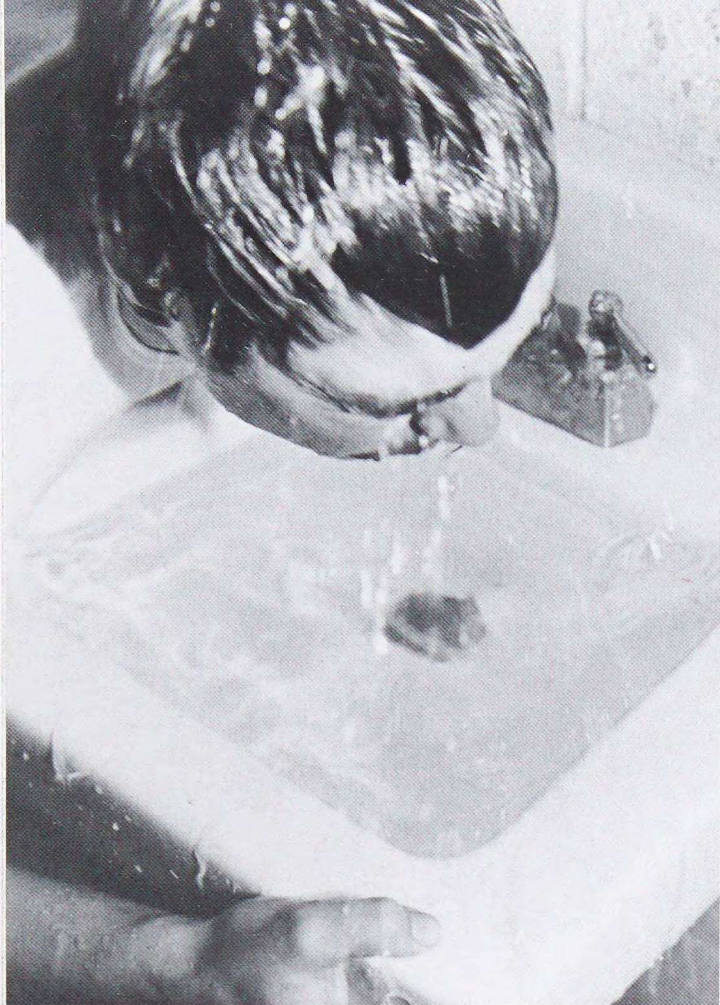
Poolerie Gallery, Graz, Austria

15. Oktober 1974/October 15, 1974

Der Raum war dunkel. Ich beschmierte mich mit Vaseline und betrat eine kleine Nische, in der ein mit Spiritus gefülltes Spülbecken stand. Ich zündete den Spiritus an und legte mich mit dem Rücken zum Publikum unter das Becken. Während ich mich am Boden hin und her wälzte, blies ich in eine Polizeipfeife. Nach etwa einer Minute schüttete ein Helfer Wasser in das Spülbecken, wodurch brennender Spiritus auf meinen Körper spritzte. Dann goß man solange Wasser in das Becken, bis die Flammen erloschen.

The gallery was dark. I covered my body with vaseline and walked into a small recess in the wall containing a sink filled with spiritus (alcohol). I lit the spiritus and lay underneath the sink with my back to the audience. I blew on to a police whistle while writhing violently onto the floor. After about a minute, an assistant threw water into the sink, splashing the burning spiritus on my body. Water was thrown into the sink until the flames were extinguished.





Velvet Water

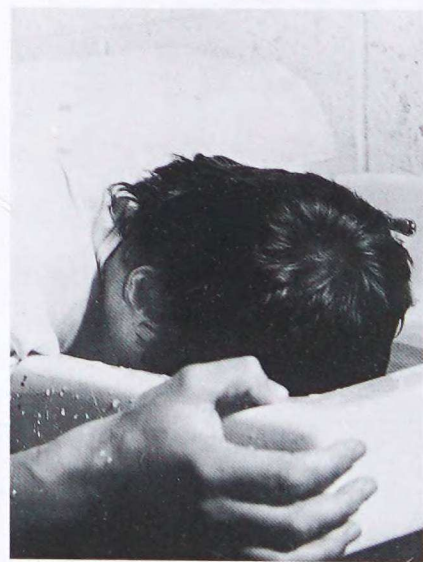
Samtwasser

*School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois
7. Mai 1974 / May 7, 1974*

Vom Publikum durch eine Wand mit Schließfächern getrennt, saß ich neben einem kleinen mit Wasser gefüllten Spülbecken. Die Zuschauer hatten vor einem ca. 48 cm-Monitor, der links und rechts von je zwei ca. 23 cm-Monitoren flankiert wurde, Platz genommen. Auf dem großen Bildschirm war eine extreme Nahaufnahme meines Gesichts zu sehen; die Kamera folgte den Bewegungen meines Kopfes während der Performance. Die kleinen Bildschirme zeigten eine fixe Einstellung von meinem Kopf, meinen Schultern und dem Spülbecken. Die Performance begann damit, daß ich mich erhob, direkt in die Kamera schaute und sagte: »Ich werde heute Wasser atmen, was das Gegenteil von Ertrinken ist, weil man, wenn man Wasser atmet, daran glaubt, daß Wasser ein reicherer, dichter Sauerstoff ist, der Leben zu erhalten vermag.« Dann tauchte ich meinen Kopf mehrfach in das Spülbecken und versuchte, Wasser zu atmen. Nach etwa fünf Minuten brach ich röchelnd zusammen. Die Kameras wurden abgeschaltet.

Separated from the audience by a wall of lockers, I sat next to a small sink filled with water. The audience sat facing a 19" monitor framed by four 9" monitors, two on each side. The large monitor showed an extreme close-up of my face and followed the movements of my head during the performance. The small monitors showed a fixed view of my head, shoulders, and the sink.

I started the performance by looking directly into the camera and saying, "Today I am going to breathe water, which is the opposite of drowning, because when you breathe water, you believe water to be richer, thicker oxygen capable of sustaining life." I repeatedly submerged my face in the sink and attempted to breathe water. After about five minutes, I collapsed, choking. The cameras were turned off. the burning glass crashing to the floor. I walked back into the room.

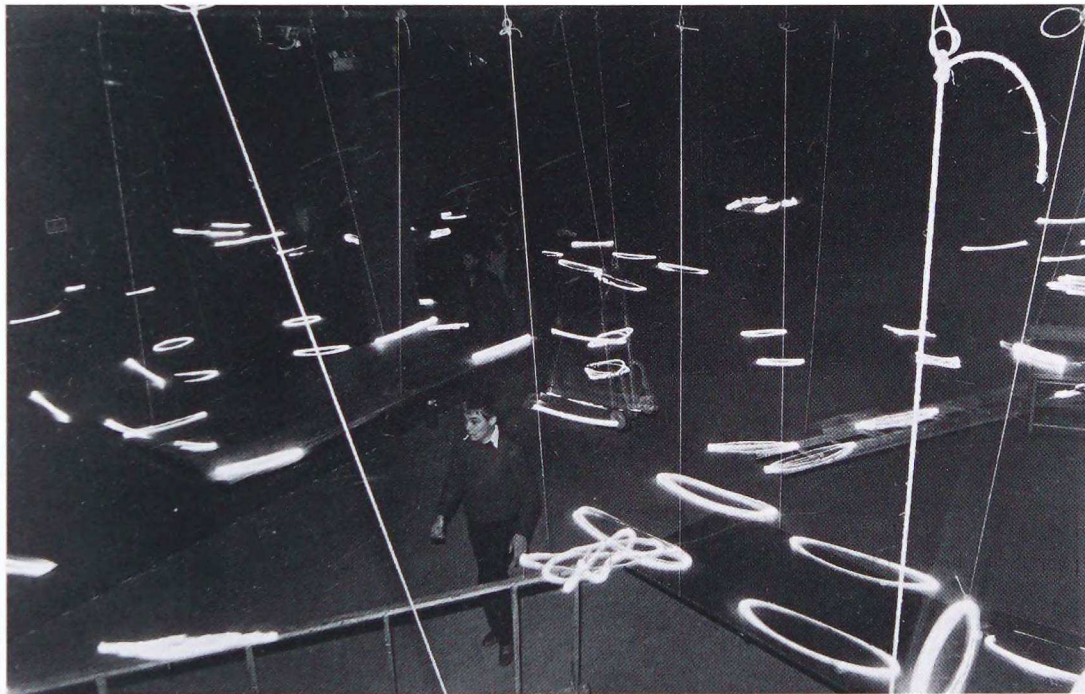


Hercules

Washington Project for the Arts, Washington D.C.

27. März 1982/March 27, 1982

In einem schwarz ausgemalten weitläufigen Theaterraum wurden parallel zum Boden über dreißig große Gegenstände aufgehängt: Türen, Fensterscheiben, Tische, Stühle, Metalleitern und ein Handwagen. Entlang der Ränder jedes Gegenstandes wurden mehrere kleine Votivkerzen aufgestellt und entzündet. Ich ging die gesamte Dauer der Performance/Installation durch den Raum und stieß die Gegenstände an, so daß sich diese in dauernder Bewegung befanden und hin und her schwingen. Die Besucher des Ausstellungsraumes zeigten sich anfangs von den umherirrenden Kerzenlichtern irritiert und fühlten sich wie auf einem schaukelnden Schiff. Man mußte sehr vorsichtig sein, wenn man nicht von einem der schwingenden Gegenstände getroffen werden wollte. Es ging mir darum, den Eindruck zu vermitteln, daß die lange Zeit hindurch in dem Raum gelagerten Gegenstände plötzlich und auf magische Weise durch eine unsichtbare »herkulische« Kraft zum Schweben gebracht worden seien.



Over 30 large objects – doors, window panes, tables, chairs, metal ladders and hand trucks – were suspended parallel to the floor in a large theater space which had been painted black. Several small votive candles were placed along the perimeter of each object and lit. During the two hours of the performance/installation, I would continuously circulate through the room pushing the platforms so that they all continued to move and swing in erratic patterns. Visitors to the gallery were initially disoriented by the moving spots of light and felt as though they were on a rocking ship. Movement through the space had to be done very carefully in order not to be hit by one of these swinging objects. The effect was that all of these doors, window panes, tables, chairs and ladders, which had been stored in the space for a long time, had been suddenly and magically levitated by an unseen "Herculean" force.

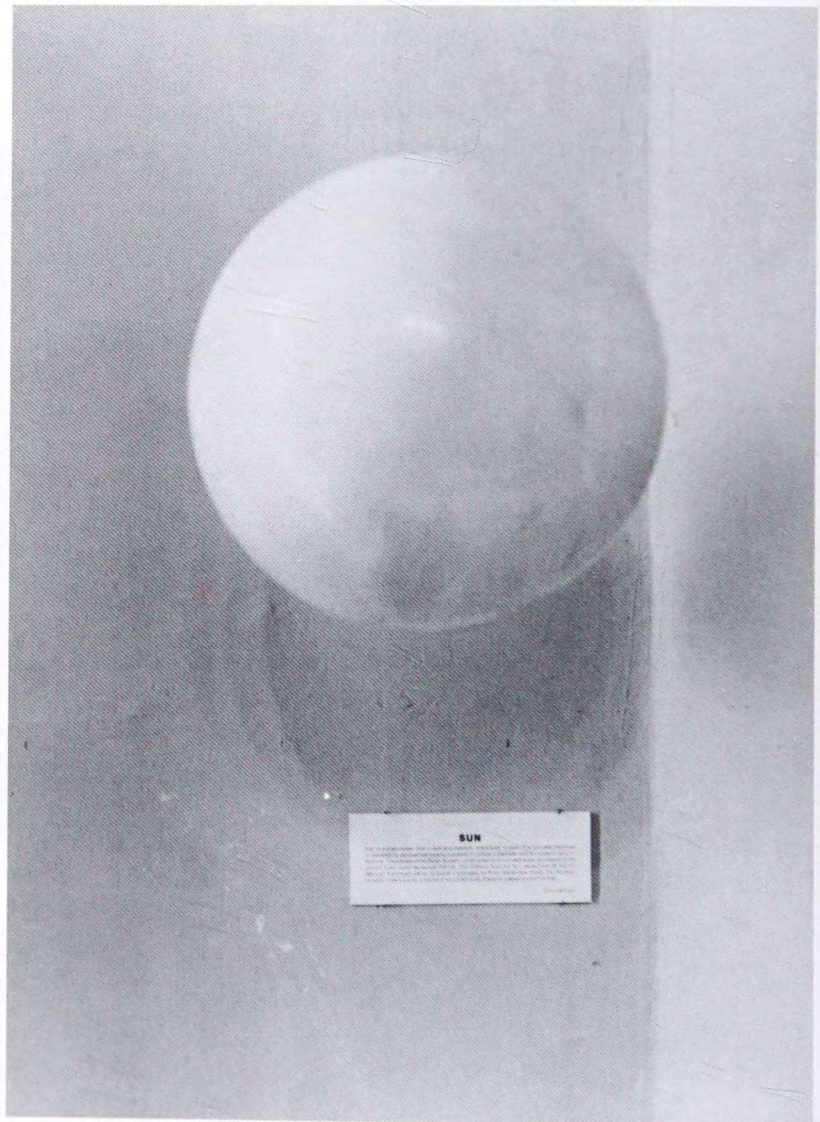
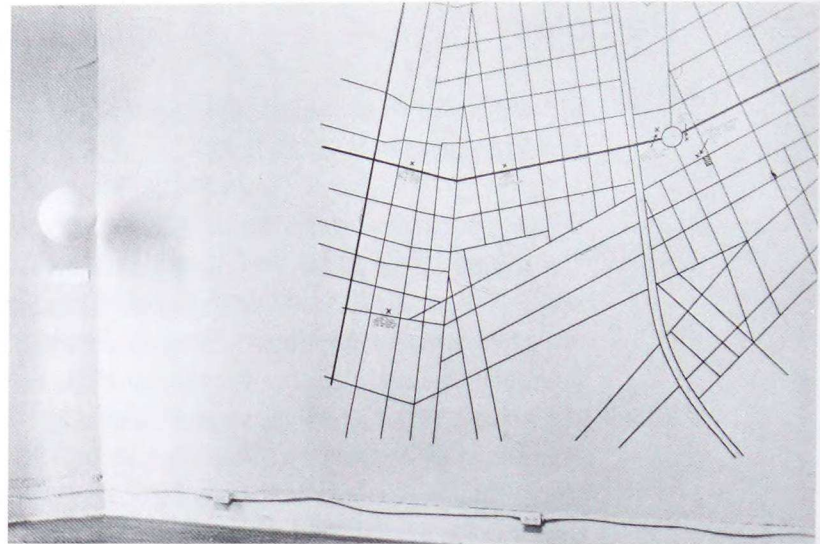
Scale Model of the Solar System

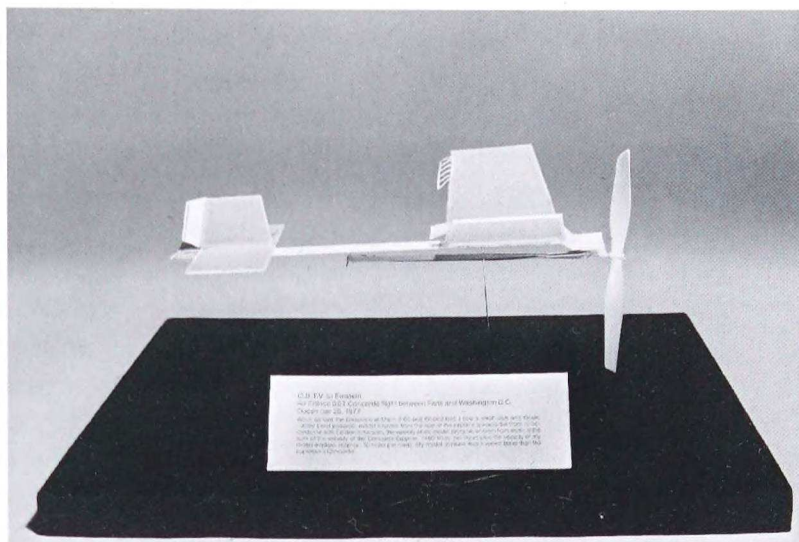
Maßstabmodell des Sonnensystems

1983

Diese Arbeit ist ein im Hinblick sowohl auf Größen als auch Entfernungen maßstabgetreues Modell des Sonnensystems. Die Sonne mit ihrem Durchmesser von 1,392.000 km wird durch eine Kugel mit einem Durchmesser von 33 cm und einem Umfang von 102 cm dargestellt. Die Planeten des Sonnensystems werden in entsprechender Entfernung in der Stadt aufgestellt. Die Abstände liegen zwischen 11 m für Merkur, den der Sonne nächsten Planeten, und etwa 1,6 km für Pluto, den am weitesten entfernten Planeten.

A scale model, both in size and distance, of the Solar System. The Sun (865,000 miles in diameter) is represented by a sphere, 13 in. in diameter and 40 in. in circumference. The planets of the Solar System, constructed to the correct scale, are placed at the correct scale distance across the city. The distance from the sun varies from 36 ft. for Mercury, the closest planet, to almost a mile away for Pluto, the farthest planet.





C.B.T.V. to Einstein

C.B.T.V. an Einstein

Air France SST Concorde, Flug von Paris nach Washington, D.C., 28. Dezember 1977

Air France SST Concorde flight between Paris and Washington, D.C.

December 28, 1977

An Bord der Concorde, die mit einer Geschwindigkeit von 2.05 Mach in einer Höhe von 18.000 Metern flog, brachte ich ein kleines, von einem Gummiband angetriebenes Modellflugzeug aus Holz und Stoff dazu, vom hinteren Ende des Flugzeugs bis zum vorderen Ende zu fliegen. Laut Einsteins Theorien ist die Geschwindigkeit meines Modellflugzeugs von der Erde aus gesehen die Summe der Geschwindigkeit der Concorde (ca. 2240 km/h) und der Geschwindigkeit meines Flugzeugmodells (ca. 16 km/h). Mein Modellflugzeug flog also schneller als die Concorde.

While aboard the Concorde at Mach 2.05 and 60,000 ft., I flew a small stick and tissue, rubberband-powered model airplane from the rear of the airplane toward the front. In accordance with Einstein's theories, the velocity of my model airplane as seen from earth, is the sum of the velocity of the Concorde (approx. 1400 m.p.h.) plus the velocity of my model airplane (approx. 10 miles per hour). My model airplane thus traveled faster than the supersonic Concorde.

Three Dimensional Display of Expanding/Contracting Cities

Dreidimensionale Darstellung sich erweiternder/zusammenziehender Städte

Projekt für die Ausstellung im MAK, Wien, 1995 (unrealisiert)

Proposal for the Exhibition at the MAK, Vienna, Austria, 1995 (unrealized)

Es ist wohl eines der hervorstechendsten Merkmale des 20. Jahrhunderts, daß Reisen nicht mehr in tatsächlichen Entfernungen, sondern in Zeitspannen ausgedrückt werden. Entfernung und Zeit sind im großen und ganzen zu Synonymen geworden. Heute geht es den Menschen nicht mehr um Meilen oder Kilometer, sondern um die Frage, wie lange man braucht, um irgendwohin zu kommen: 10 Minuten, 2 Stunden, 18 Stunden, 3 Lichtjahre. Mit der Zunahme der Reisegeschwindigkeit von einem Ort an den anderen nimmt die Entfernung zwischen den beiden Punkten ab. So wird zum Bei-

spiel Frankreich mit der Fertigstellung des TGV-Systems im Jahr 2000 buchstäblich auf die Hälfte schrumpfen. Heute benötigt man etwa 6 Stunden, um den Atlantik zu überqueren. Vor 500 Jahren brauchte Kolumbus dafür 65 Tage, was in etwa 260mal so viel ist wie 6 Stunden. Praktisch hat also der Atlantische Ozean heute nur mehr ein Zweihundertsechzigstel der Ausdehnung, die er zur Zeit von Kolumbus hatte.

Um dieses Konzept des Zusammenfalls von Entfernung und Zeit zu veranschaulichen, möchte ich zwei große Videodemonstrationen sich ständig verändernder dreidimensionaler Landkarten von Los Angeles und New York schaffen. Eine Vielzahl von Punkten in den beiden Städten und die Zeiten, die man braucht, um von einem Punkt zum anderen zu kommen, bilden die Grundlage für die beiden Landkarten. Die Messungen werden in verschiedenen Augenblicken des Tagesablaufs der Stadt vorgenommen. So entsteht die Landkarte einer sich andauernd verändernden dreidimensionalen Topographie. Die Darstellungen würden Amöben gleichen, die sich in ständiger Bewegung befinden, weil Teile von ihnen sich ausdehnen bzw. zusammenziehen. Dann und wann würden sich an der Oberfläche riesige Stachel oder Pickel bilden, wenn Verkehrsstaus oder Wetterveränderungen zu Zeitverzögerungen führen. Ich stelle mir vor, die dreidimensionalen Demonstrationen auf extrem großen Bildschirmen zu zeigen.

Durch diese aktive grafische Demonstration könnte der Besucher die Identität von Zeit und Entfernung sozusagen mit dem Bauch begreifen.

One of the most salient features of the 20th Century is that travel is no longer expressed in terms of actual physical distance, but in terms of time. In essence, distance and time have become synonymous. Now people's concern is not how many miles or kilometers, now the question is, how long does it take to get there: 10 minutes, 2 hours, 18 hours, 3 light years. As the speed of travel accelerates, the distance between two points diminishes. For example, when the high speed TGV train system is completed in France, in the year 2000, the size of France will literally shrink in half. Presently, it takes approximately 6 hours to fly across the Atlantic. 500 years ago, Columbus crossed the Atlantic in about 65 days. A 6 hour airplane trip across the Atlantic is $1/260$ of the time it took Columbus to cross the Atlantic. Thus, for all practical purposes, the Atlantic Ocean is 260 times smaller today than it was in Columbus' time.

To illustrate this concept of distance and time becoming one and the same, I would like to create two large video displays of constantly changing three-dimensional maps of the cities of Los Angeles and New York. These maps would be created by using many different specific points in each of these cities and measuring the time it takes to travel from point A to point B. These time measurements would be taken during different moments in those city's daily life cycles. This information would be used to create a map of ever changing three-dimensional topography of these two cities. Thus, the screen display would look like amoebas, in constant motion as parts of them expand and shrink. Occasionally, huge spikes or pimples would emerge from the surface as traffic congestion and weather change translates into time delays.

I envision these three-dimensional display to be shown on extremely large format monitors.

I think this active graphic display will enable the viewer to viscerally understand the concept of time equals distance.

B-Car

Venice, California

24. August-26. Oktober 1975 / August 24 - October 26, 1975

In den zwei Monaten von 24. August bis 16. Oktober 1975 habe ich ein kleines Einpersonenauto entwickelt, gestaltet und konstruiert. Ich hatte es mir zum Ziel gesetzt, ein voll funktionsfähiges vier-rädriges Gefährt zu entwickeln, das 160 km/h fahren und dafür nur 4 Liter Teibstoff benötigen würde. Ich habe dieses Gefährt extrem leicht und stromlinienförmig gestaltet. Vom Konstruktionsprinzip her ist es sowohl einem Fahrrad als auch einem Flugzeug verwandt.

Kunst und Technologie, 16. Oktober 1975

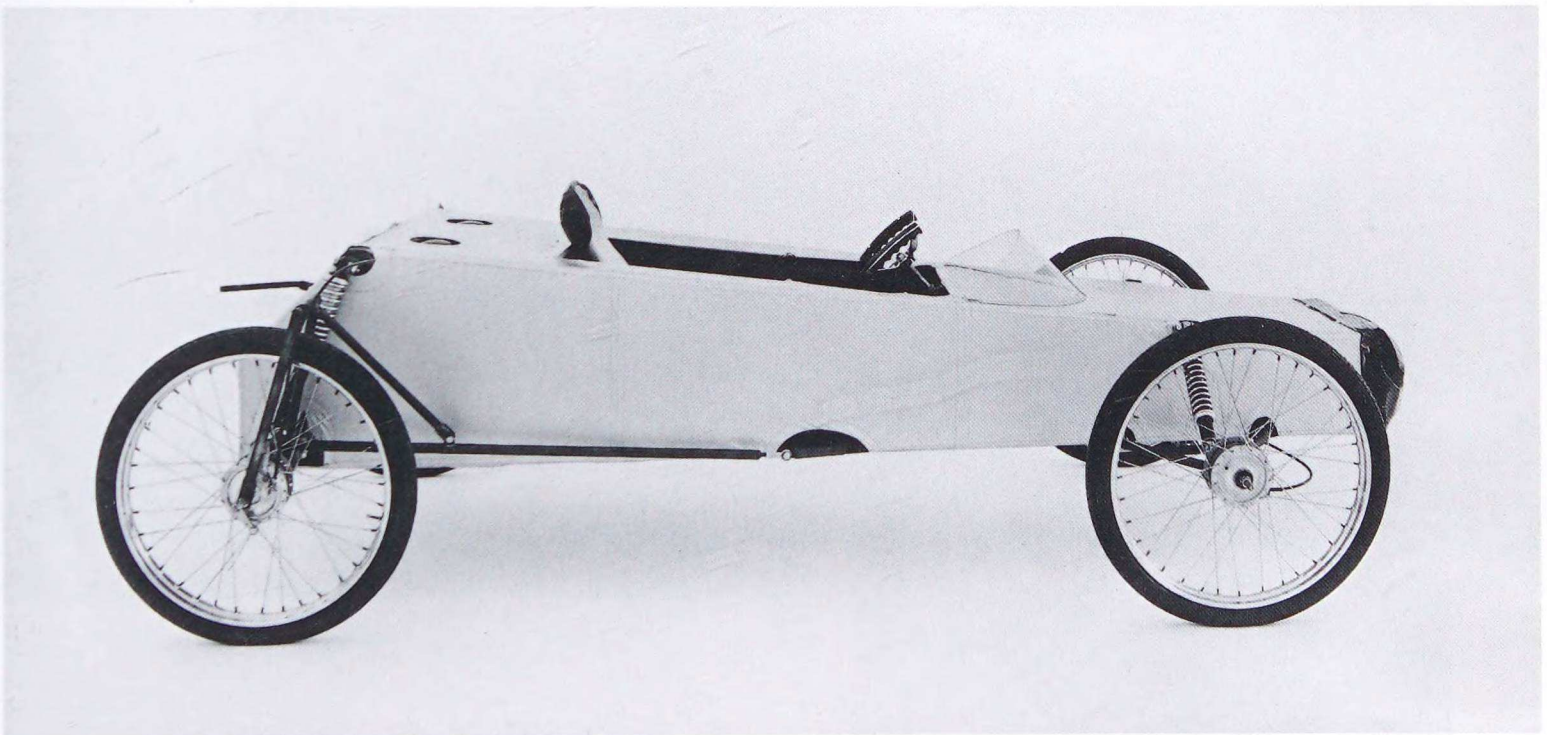
Stichting De Appel, Amsterdam, Holland

Der gesamte B-Car wurde auseinandergenommen und mit Luftfracht nach Holland transportiert. Als Performance für Stichting De Appel habe ich den B-Car in vier Tagen wieder zusammengebaut.

Der Scharfsinn der Yankees, 23. Oktober 1975

Galerie Stadler, Paris, Frankreich

Ich beabsichtigte, mit dem B-Car von Amsterdam nach Paris zu fahren, aber es war weder in Holland noch in Frankreich möglich, eine Zulassung zu erhalten. Ich erhielt allerdings von den Behörden der Stadt die spezielle Erlaubnis, einen Nachmittag lang durch Paris zu fahren. Das Auto wurde in der Galerie Stadler in Paris ausgestellt.



During the two month period of August 24 and October 16, 1975, I conceived, designed, and constructed a small one passenger automobile. My goal was to design a fully operational four wheeled vehicle which would travel 100 miles per hour and achieve 100 miles per gallon. I conceived of this vehicle as extremely light weight, streamlined, and similar in structure to both a bicycle and an airplane.



Art and Technology, October 16, 1975

De Appel, Amsterdam, Holland

The completed B-Car was disassembled, and air freighted to Holland. I reassembled the car in four days as a performance for the "De Appel" Gallery in Amsterdam.

Yankee Ingenuity, October 23, 1975

Galerie Stadler, Paris, France

I intended to drive from Amsterdam to Paris, but no registration could be obtained either in Holland or in France. But, I was allowed by special permission of the city officials to drive the car in Paris for one afternoon. The car was exhibited at Galerie Stadler in Paris.

C.B.T.V. (Chris Burden Television)

documenta 6, Kassel, Germany, June 1977

and Ronald Feldman Fine Arts, New York City, New York, November 1977

2 synchrone Motoren, Linse, photoelektronische Zelle, 2 Trommeln, Metallscheibe, variable Maße

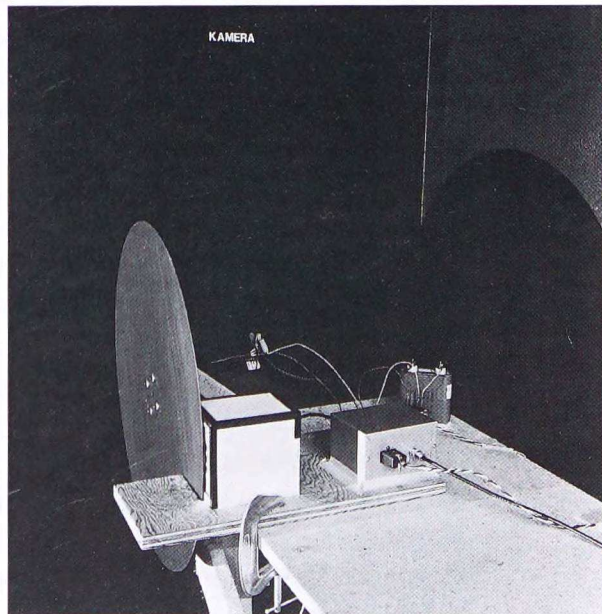
2 synchronous motors, lens, photoelectric cell, 2 drums, metal disc, dimensions variable

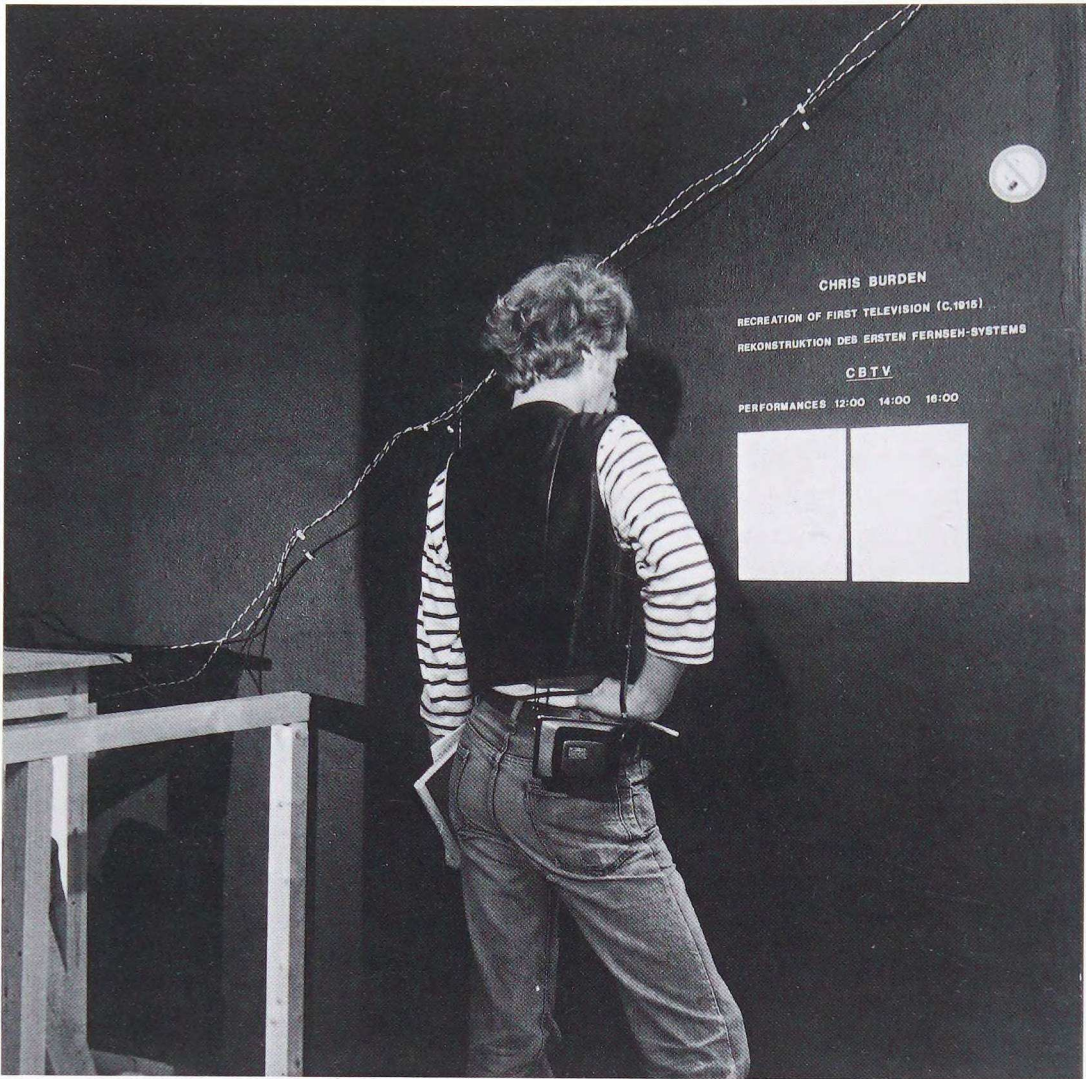
Die dem Fernsehen zugrundeliegende Technik der unmittelbaren Übertragung eines sich bewegenden Bildes von einem Ort an einen anderen war sechzig Jahre lang bekannt, ehe es materiell möglich wurde, sie vorzuführen. 1924 gelang es dem schottischen Erfinder John L. Baird, Umrisse von Gegenständen von einem Raum seines Hauses in einen anderen zu übertragen.

Baird verwendete für seinen eher mechanischen als elektronischen Apparat eine sich schnell drehende Metallscheibe, die mit Löchern ausgestattet war. Jedes der winzigen Löcher erfaßte eine Linie des Bildfeldes. Eine hinter der Scheibe angebrachte Sammellinse bündelte das durch das Loch dringende Licht auf eine photoelektrische Zelle, die sich, abhängig davon, ob es sich um helle oder dunkle Flächen handelte, innerhalb kürzester Zeit ein- und ausschaltete. Das Bild wurde auf diese Weise in eine unstetige Menge elektronischer Ein-Aus-Impulse zerlegt. Wurden diese Impulse übertragen, konnte das Bild wiederzusammengesetzt und von einem in einiger Entfernung aufgestellten ähnlichen Apparat dekodiert werden.

Dieses System ist ungeheuer genau. Die Scheibe in der Kamera dreht sich 1200mal pro Minute oder 20mal pro Sekunde. Da die Scheibe 45 Löcher hat, bewegt sich etwa jede Tausendstelsekunde ein Loch über das Bildfeld. In dieser Zeit schaltet sich die Fozelle 50mal ein und aus und zerlegt so die erfaßte Fläche in eine Reihe von Ein-Aus-Signalen; die Fozelle schaltet sich also in der Sekunde 50.000mal ein und aus, was einer Frequenz von 50 Kilohertz entspricht.

Das Ein-Aus-Signal wird über einen Draht übertragen oder in eine Radiowelle verwandelt. Der Empfänger ist fast identisch mit der Kamera. Durch das in der Kamera entstehende Signal wird im Empfänger mit einer Frequenz von 50 Kilohertz ein ganz besonderes Licht ein- und ausgeschaltet. Dreht sich die Scheibe des Empfängers mit der gleichen Geschwindigkeit wie die Kamerascheibe, bewegen sich die entsprechenden Löcher des Empfängers in Beziehung auf die Bildschirmfläche (die flimmernde Neonplatte des Empfängers) synchron mit den Löchern der Kamera und man kann das in der Kamera entstehende Bild rekonstruieren.

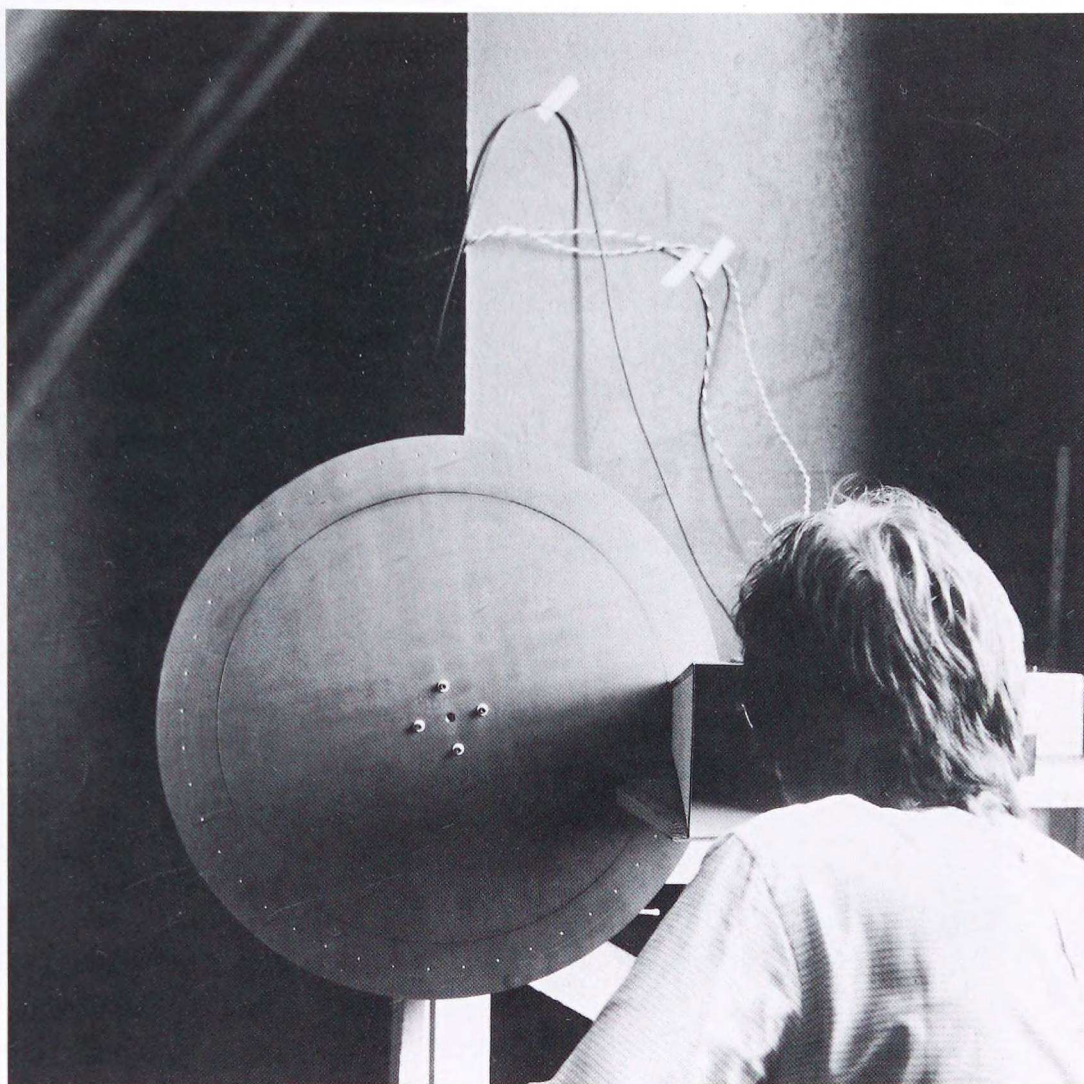
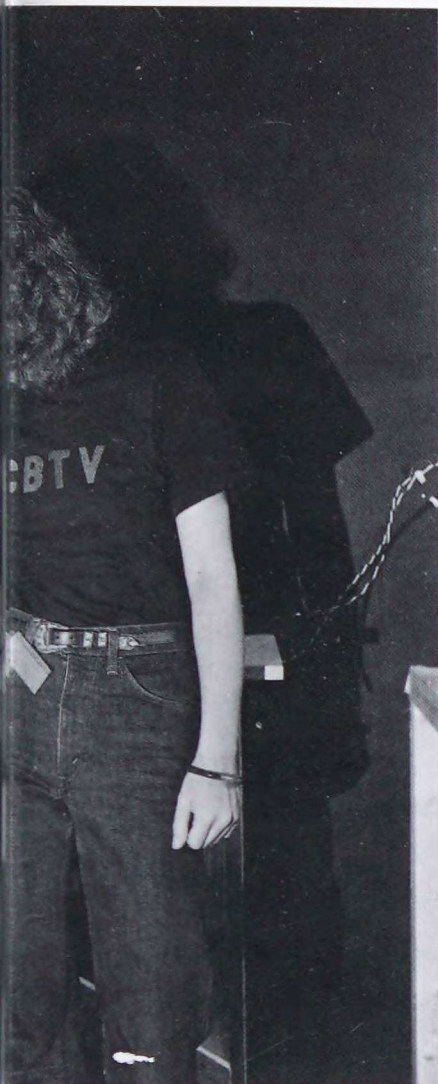




Ich glaube, daß diesem Apparat als technischer Erfindung entscheidende Bedeutung zukommt, weil er eine erfolgreiche Lösung der ewigen menschlichen Sehnsucht darstellt, über seine unmittelbare Umgebung hinaus zu sehen. Im Lauf der zusehends komplexeren Entwicklung der Technik verstehen immer weniger Menschen, wie etwas wirklich funktioniert. Indem ich den Apparat in seiner ursprünglichen, einfachen Form vorführte, hoffte ich, dazu beizutragen, daß man dieses Instrument, das die unmittelbare visuelle Kommunikation möglich gemacht hat, besser versteht.

The theory behind television, or the instantaneous transmission of a moving image from one place to another, was known for sixty years before it was physically possible to demonstrate it. In 1924, John L. Baird, a Scottish inventor, succeeded in transmitting shadowy images from one room to another in his home.

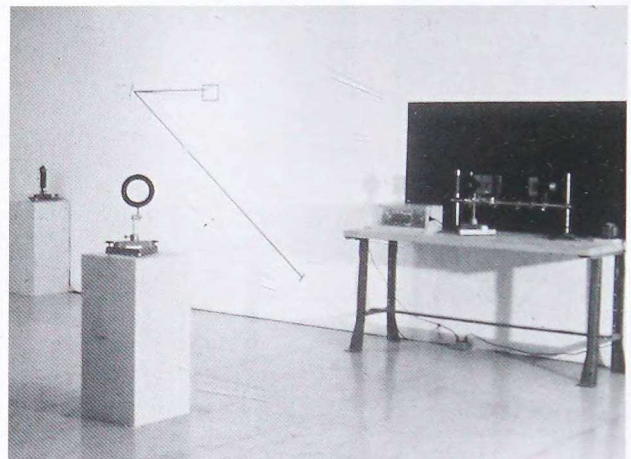
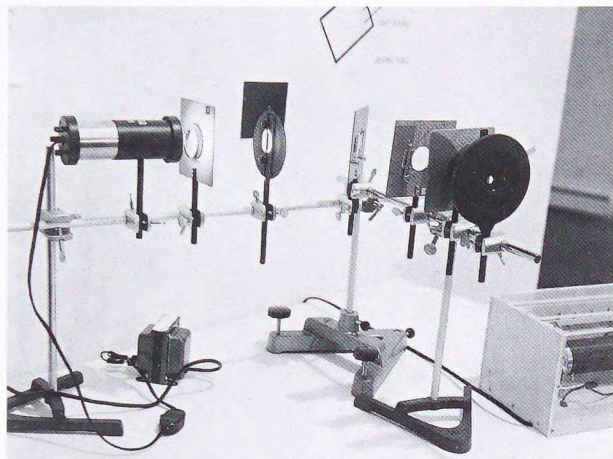
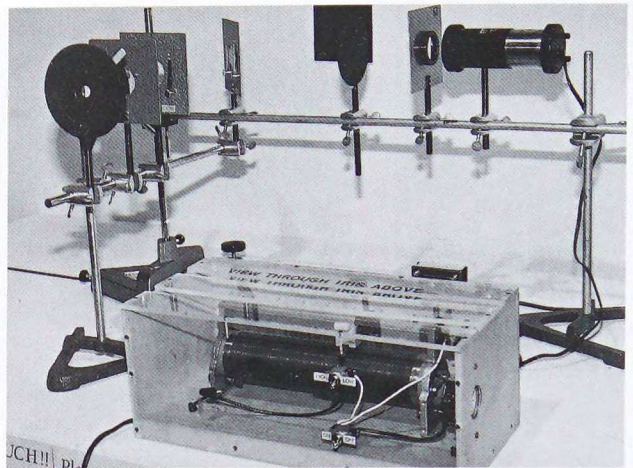
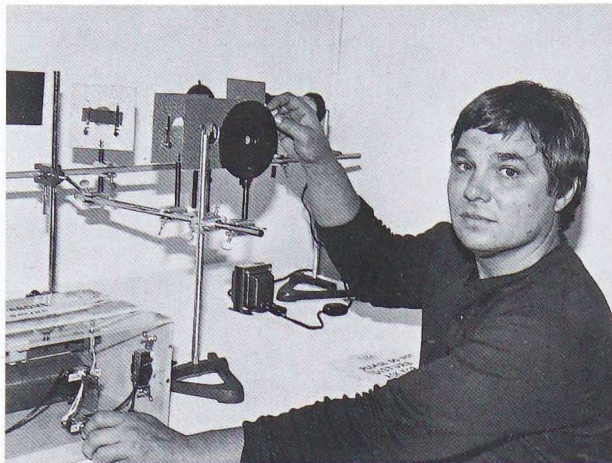
Baird's primitive television was mechanical rather than electronic, and employed a rapidly revolving metal disk, perforated with a spiral of holes. Each tiny hole in the disk was able to scan a single line of the picture area. Behind the disk, a condenser lens focused the light passing through the hole on to a single photo electric cell. The photo electric cell could turn on and off very rapidly, corresponding to areas of light and dark. Thus, the image area was "scanned," or broken down into a discreet number of on and off electronic impulses. The image could be reconstructed when these impulses were transmitted and decoded by a similar mechanism some distance away.



The system is extremely precise. The disk in the camera turns at 1200 revolutions per minute or 20 times each second. There are 45 holes in the disk. Each hole passes the picture area in approximately 1/1000 of a second. During this time (1/1000 of a second), the photo cell must turn on and off 50 times. This, in order that each scan line is broken down into a series of on-off signals. Thus, the photo cell turns on and off 50,000 times per second or 50 KHz.

This on-off signal is sent down the wire or converted into a radio wave. The receiver is almost an exact copy of the camera. A very special light is turned on and off at 50 KHz by the signal originating in the camera. If the disk in the receiver is turning at the exact same speed and the corresponding hole (i.e., hole #1 in the camera - hole #1 in the receiver) passes the screen area (the flashing neon plate in the receiver) at the same time as the camera, you are able to reconstruct the image originating in the camera.

I believe that as a technological invention this apparatus is of extreme significance, as it is a most successful solution to man's historic desire to "see beyond" his immediate surroundings. As technology becomes more and more complex, fewer and fewer people have any understanding of how anything really works. By reduplicating and demonstrating this apparatus in its original "simple" form, I hope to aid people in understanding this complex instrument, which has made instant visual communication possible.



The Speed of Light Machine

Die Lichtgeschwindigkeitsmaschine

1983

Linsen, Spiegel, optische Apparatur, 111, 3 x 38, 1 cm

Lenses, mirror, optical apparatus, 45 x 15 in.

Die Lichtgeschwindigkeitsmaschine ist die Nachbildung eines Apparats aus dem 19. Jahrhundert, der die genaue Geschwindigkeit des Lichts innerhalb der engen Grenzen eines Laboratoriums maß. Ein Lichtstrahl trifft auf eine Anordnung von Linsen und Spiegeln, und der Beobachter am Okular des Kontrollpults erhält den Beweis, daß Licht sich mit einer Höchstgeschwindigkeit von fast 300.000 km pro Sekunde oder 1,08 Milliarden km pro Stunde ausbreitet.

Sollte der Mensch je die entfernten Sterne besuchen wollen, muß er mit einer sich der Geschwindigkeit des Lichtes nähernden Geschwindigkeit reisen.

The Speed of Light Machine is a re-creation of the original 19th century apparatus used to accurately measure the speed of light in the small confines of a laboratory. A beam of light is bounced through a series of lenses and mirrors, and the viewer, by looking through an eyepiece at the control table, can see finite proof that light travels at the extreme speed of 186,000 miles per second, or 669 million miles per hour.

If man is ever to travel to the distant stars, he will have to travel at speeds approaching the speed of light.

The Frictionless Sled

Der reibungslose Schlitten

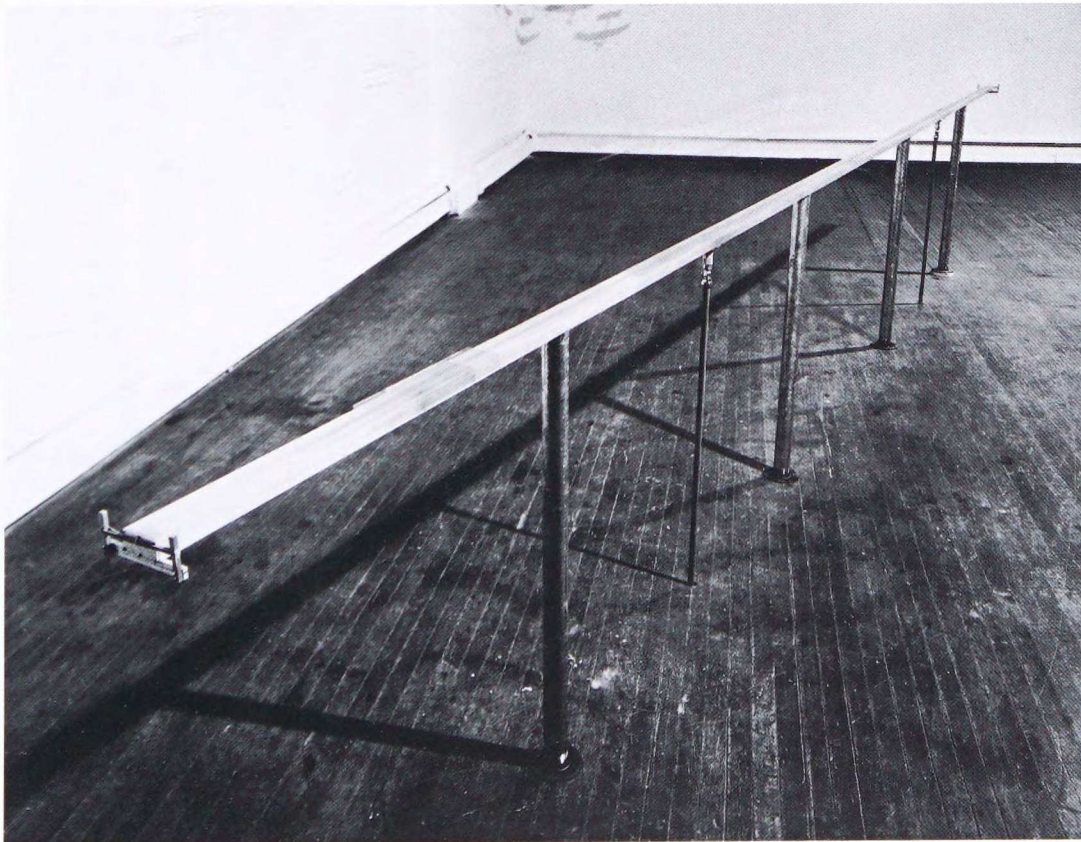
1983

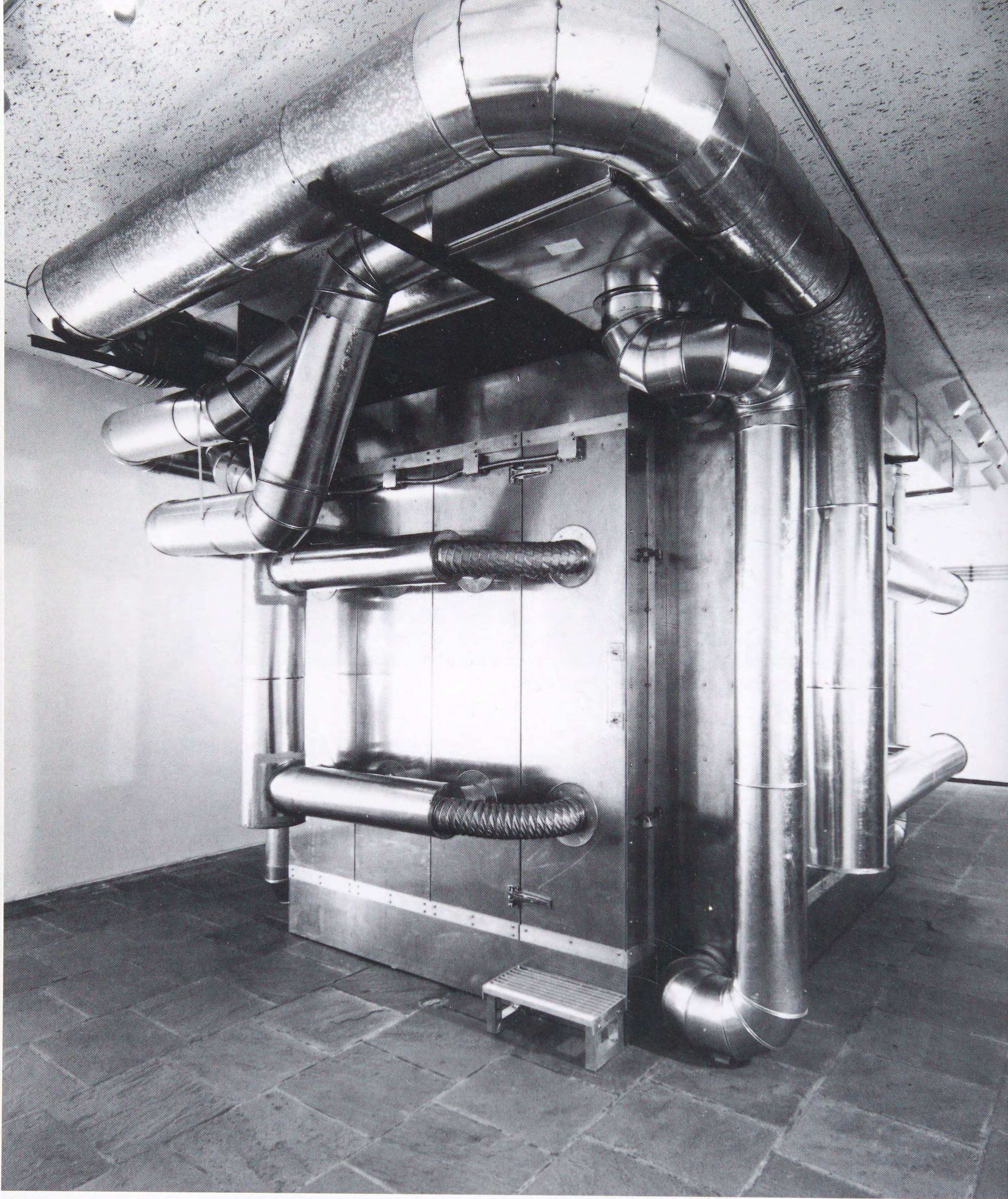
Aluminium, Plexiglas, Kompressor, 94 x 11, 5 x 640 cm

aluminium barr, plexiglass, air compressor, 37 in x 4 1/2 in. x 21 ft

Der reibungslose Schlitten ist ein physikalisches Experiment, das anschaulich macht, was geschieht, wenn man bei einem sich bewegenden Gegenstand die Reibung minimiert. Eine 6,40 m lange hohle Aluminiumform mit rechteckigem Querschnitt, in die in regelmäßigen Abständen Löcher gebohrt wurden, wird mit Druckluft gefüllt, die durch die winzigen Öffnungen austritt. Ein kleiner Plastischlitten wird auf die Stange gesetzt, der diese von drei Seiten her umfaßt. Wenn Besucher der Galerie dem Schlitten einen Stoß geben, bewegt sich dieser die gesamte Aluminiumform entlang, wird von einem der an beiden Enden der Stange angebrachten Gummibänder abgefangen und fährt nun mehrere Male hin und her. Sobald die Druckluft abgedreht wird, bewegt derselbe Stoß den Schlitten nur ein paar Zentimeter und nicht mehrmals die gesamte Schiene hin und her.

A physics experiment which demonstrates the dramatic effect of minimizing friction from an object in motion. The experiment consists of a 21 foot hollow aluminium rectangular tube in which minute holes have been drilled at regular intervals. Compressed air is pumped into the hollow tube, bleeding through all the tiny holes. A small three-sided plastic sled fits over the bar. When viewers to the gallery push the sled, it travels all the way down the length of the bar, bounces off one of the rubber bands at either end of the bar, and continues to bounce back and forth numerous times. When the air compressor is turned off, the same push enables it to travel only a few inches, instead of several 21 foot trips.





The Fist of Light

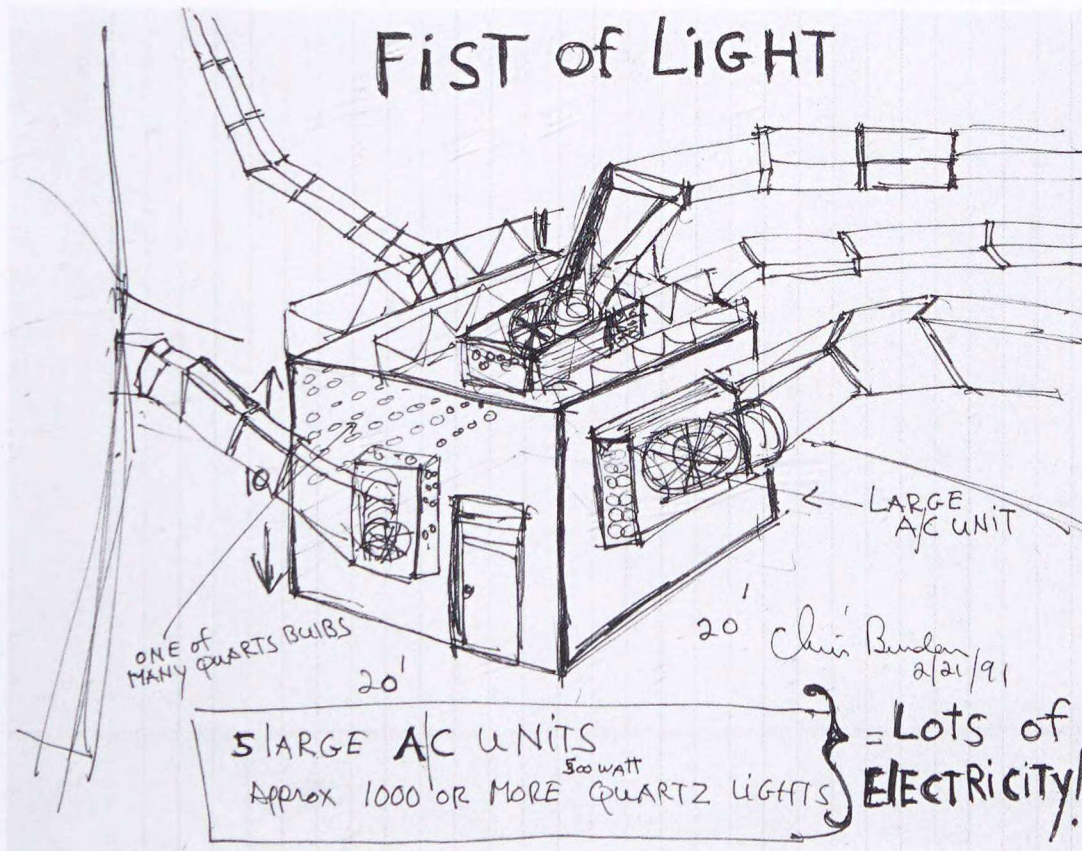
Die Lichtfaust, 1993

1993

Aluminium, 116 Halogenlampen, Klimaanlage, 244 x 244 x 305 cm

Aluminium, halide light fixtures, air conditioning units, 8 x 8 x 10 ft

Die Lichtfaust ist ein von an Fußboden, Decke und Wänden angebrachten 116 starken Metallhalogenlampen lichtdurchfluteter »Raum«. Infolge der ungeheuren Wärmemenge, die die Lampen erzeugen, muß der »Raum« ständig durch eine Klimaanlage gekühlt werden. Das Licht ist so stark, daß man keine Farben wahrnimmt und Schwarz zu Weiß wird.



The *Fist of Light* is a "room" whose walls, floor and ceiling are covered with 116 high-output metal halide lamps which totally saturate the entire space with light. Due to the tremendous amount of heat generated by the lamps, the "room" must be continually cooled with air conditioning. The interior is so brightly lit, that all color is removed and black turns to white.

The Flying Kayak

Der fliegende Kajak

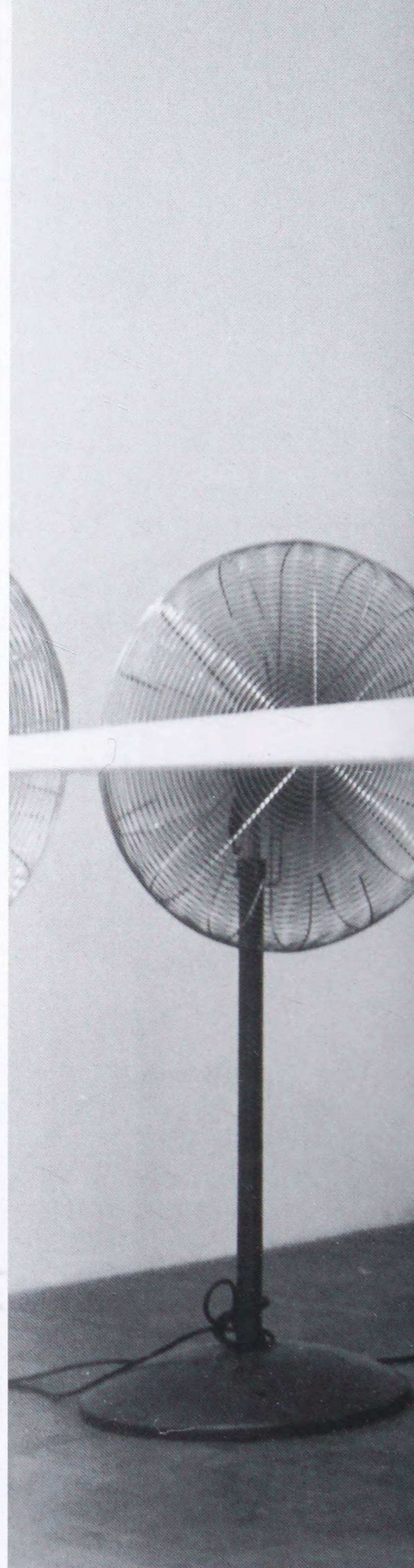
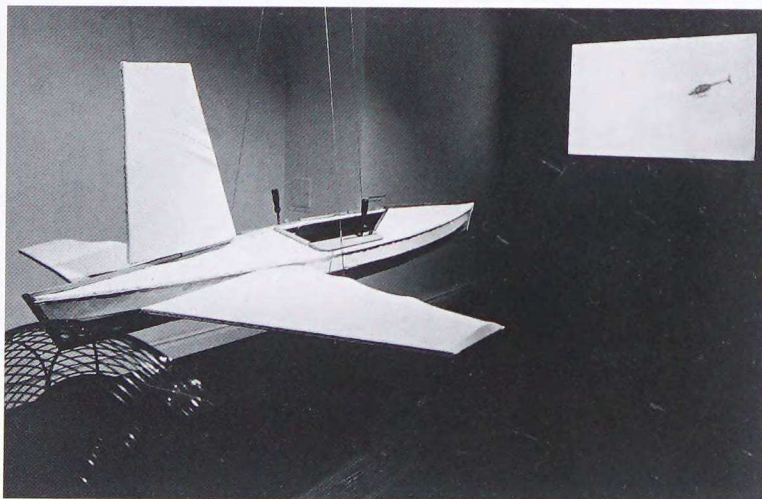
1982

Leinwand, Holz, Filmprojektor, Ventilator, 117 x 396 x 305 cm

Canvas, wood, film projector, ventilator, 46 x 156 x 120 in.

Ein kleiner, mit einem Paar Flügel und einem Ruder ausgestatteter Leinwandkajak hing in einer Höhe von etwa 1,8 m an Stahlkabeln über dem Boden der Galerie. Direkt hinter dem Kajak standen vier Industrieventilatoren. Die Besucher der Galerie konnten über eine stabile Holzstreppe, die dann vom Personal der Galerie entfernt wurde, in den Kajak steigen. Durch Hebel im Kajak war es möglich, Flügel und Ruder zu bewegen, und sobald die Ventilatoren eingeschaltet wurden, begann der Kajak zu »fliegen«, d. h. sich durch den Raum der Galerie zu bewegen. Flog der Kajak, wurde auf die gesamte dem »Piloten« gegenüberliegende Wand die Endlosschleife eines Films projiziert, der einen schwebenden Helikopter zeigte und die Illusion des Fliegens unterstrich.

A small canvas kayak equipped with a set of wings and a rudder was suspended on steel cables about 6 ft. above the gallery floor. Placed directly behind the kayak were four industrial pedestal fans. Visitors to the gallery could enter the kayak with the aid of a strong wooden set of stairs which would then be removed by the gallery attendants. The wings and rudder were movable through a set of controls inside the kayak and, when the fans were turned on, the kayak would be "flown" (i.e., moved around the gallery space). In addition, while the kayak was being "flown," a film loop of a hovering helicopter was projected over the entire wall facing the "pilot," highlighting the illusion of flight.





Solaris

Pacific Ocean, Santa Monica, California

23. Oktober 1980/October 23, 1980



Interessenten wurden eingeladen, zwischen 14.00 und 16.00 Uhr zu einer bestimmten Stelle an die Klippen bei Santa Monica zu kommen, von denen aus man auf den Pazifik sieht. Mit einem Sprechfunkgerät ausgerüstet, trieb ich im Leuchten der untergehenden Sonne in einem kleinen Segeltuchkajak zwei bis drei Meilen vor der Küste im Meer. Mit bloßem Auge konnte man mich von der Klippe aus nicht sehen; ich war für die Besucher der Performance nur mit einem starken Fernrohr auszunehmen. Durch die Perspektive und das schräge Licht sah es so aus, als ob ich durch eine sich extrem verflüchtigende Gassubstanz schwebte. In der Nähe des Fernrohrs am Ufer lagen auf einem Klapp-tisch aus Metall die symbolischen Geräte für die »Mission Control, Houston«: eine schwarze Uhr, ein Sprechfunk- und ein kleines Ton-bandgerät. Ich konnte mich also mit der Mission Control verständigen. Eine charakteristische Nachricht lautete etwa:

„C. B. an Mission Control, Houston.

Ich bin hier draußen.

An der Grenze.

Ich bin ein Astromaniac.

Drehzahl 12 zu 30, 39 zu 52, 14 zu 23.

Vektor 027.

Rumpftemperatur 273 Grad.

Over and out.“

Visitors were requested to come to a specific location on the Santa Monica bluffs overlooking the Pacific Ocean between the hours of 2:00 and 4:00 p.m. Equipped with a walkie-talkie, I was floating in a small canvas kayak two to three miles out in the ocean, directly in the glare of the setting sun. I was invisible to the naked eye and visitors could only view me by looking through a powerful telescope. The foreshortening and glare provided the illusion that I was floating through some sort of highly volatile gaseous substance. On shore near the telescope, a small folding metal table equipped with a black clock, a walkie-talkie and a small tape recorder provided the symbolic materials for Houston "Mission Control". Using the walkie-talkies I could communicate with Mission Control. A typical transmission would consist of:

"C.B. to Mission Control, Houston.

I am out here.

I am on the edge.

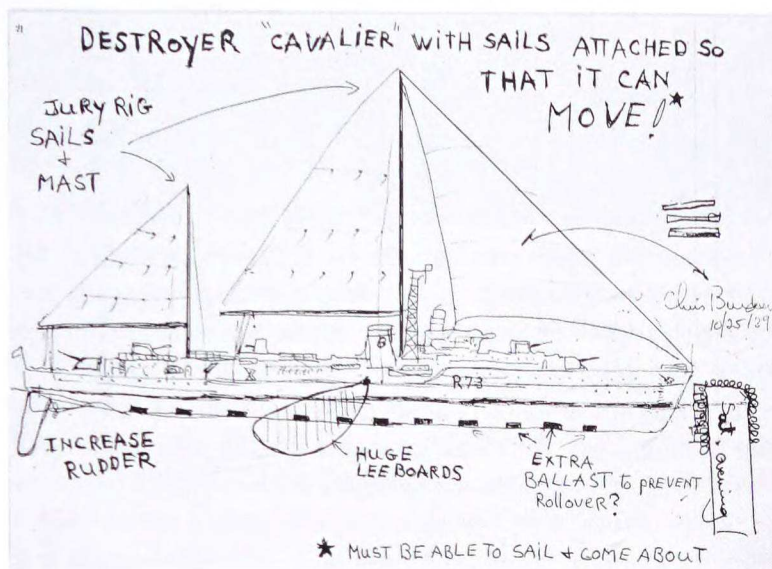
I am an Astronaut.

Rotation 12 over 31, 39 over 52, 14 over 23.

Vector 027.

Hull Temperature 273°

Over and out."



The Sailing Destroyer

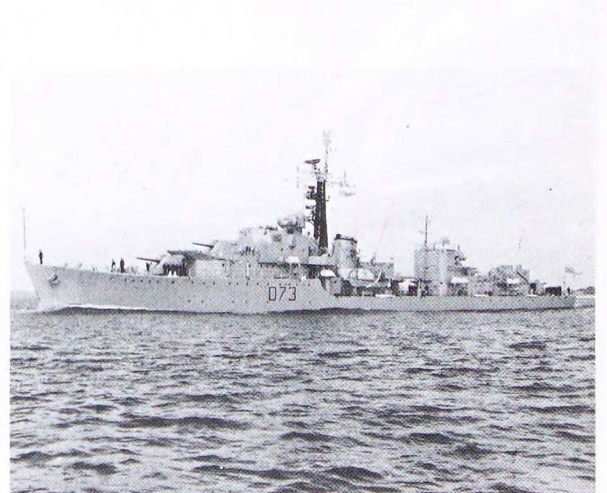
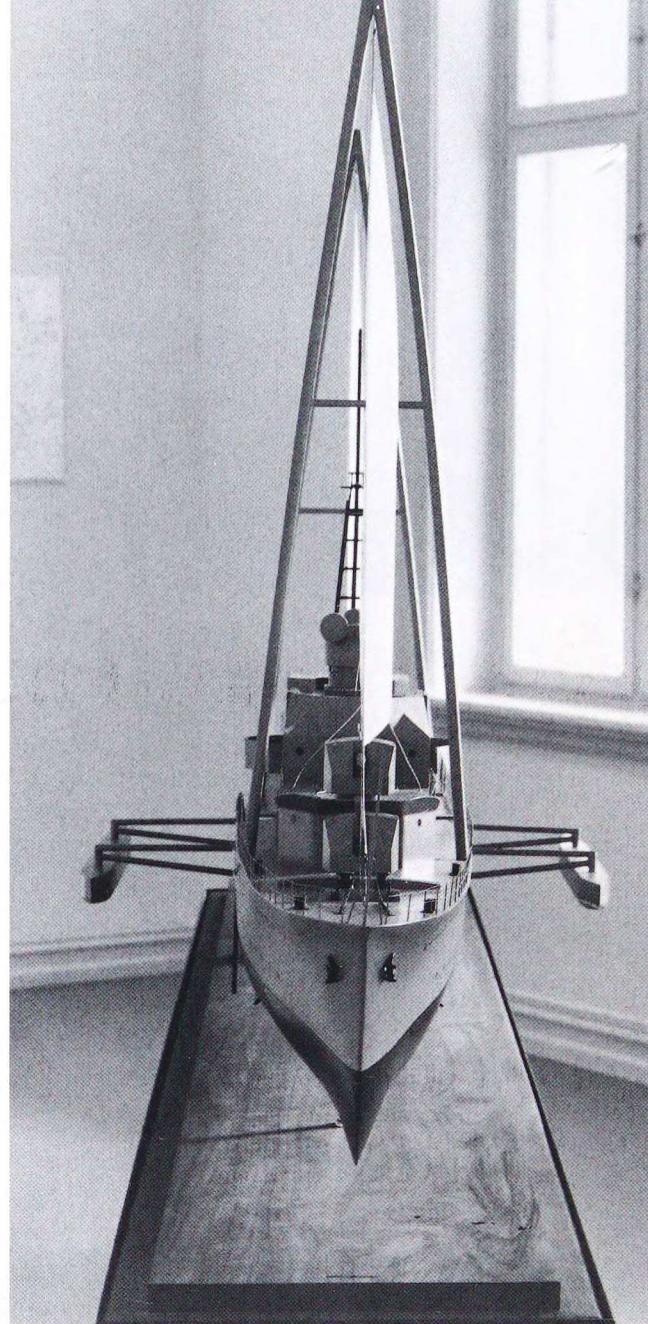
Der segelnde Zerstörer

TSWA 4 Cities Project, Newcastle, England, September 1990
Mischtechnik, 241 x 38 x 78, 7 cm
mixed media, 95 x 15 x 31 in

Der segelnde Zerstörer war ein Versuch, ein bestehendes, wenn auch überholtes Kriegsschiff radikal umzubauen. Obgleich das Projekt auf den ersten Blick vielleicht ökologisch wirkt, könnte man es auch als Entwicklung des Prototyps einer moderneren, unheilvolleren Stealth-Kriegsschiffgeneration ohne Motorengeräusche und Hitzeentwicklung verstehen.

Es bestand tatsächlich die Absicht, HMS Cavalier in der Nordsee zu erproben, doch infolge finanzieller Beschränkungen blieb es bei Plänen, Berechnungen und einem Modell.

The Sailing Destroyer was an attempt to radically modify an existing, but obsolete warship into a sailing vessel. Although, at first look, it appears to be the greening of a warship, it could also be the prototype of a newer, more sinister stealth warship with no engine noise or heat. The intention was to actually sail the HMS Cavalier in the North Sea however, due to financial constraints, only blueprints, calculations and a 3-dimensional model were possible.

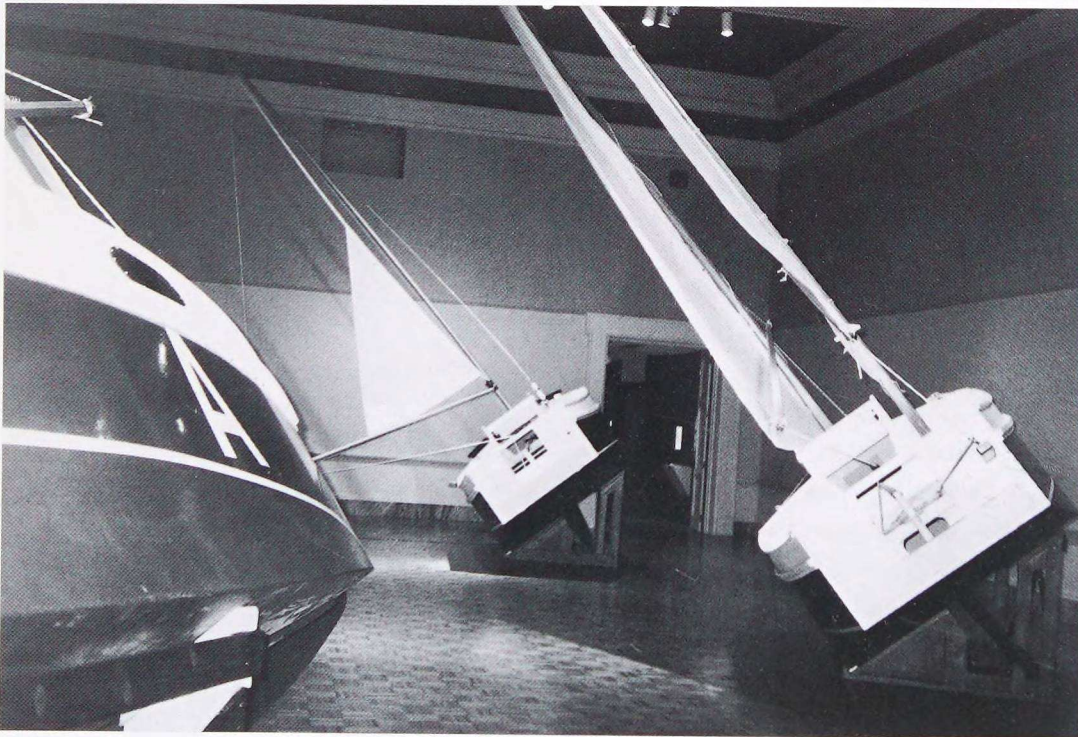


Three Ghost Ships Drei Geisterschiffe

*Spoletto Festival, Charleston, South Carolina
Mai 1991/May, 1991*

In diesem Projekt wollte ich zwischen der amerikanischen und der britischen Geschichte, der Romantik des Segelns und der modernsten elektronischen Ausrüstung einen Zusammenhang herstellen. Drei kleine primitive Boote sollten mit einem automatischen Segelsystem und einem Steuermechanismus ausgestattet werden, die mit einer weltumfassenden Satellitenpositionierungsanlage in Verbindung standen. Die Boote sollten in Charleston in South Carolina auslaufen und Tee nach Plymouth an der südenglischen Küste bringen. Sie sollten ohne menschliche Hilfe den Atlantik durchsegeln und auf wunderbare Weise in ihren Zielhafen einlaufen.

Three Ghost Ships was a project trying to combine American and British history, the romance of sailing and the state of the art electronic gear. Three small, simple sailboats were to be equipped with automatic sail handling and a steering mechanism linked to a global satellite positioning system. They were to be launched from Charleston, South Carolina, carrying tea to Plymouth, England. The boats would sail with no human assistance and arrive, miraculously, in England.





The Hidden Force

Die verborgene Kraft

1994

Projekt für das McNeil Island Corrections Center im Auftrag der Washington State Arts Commission

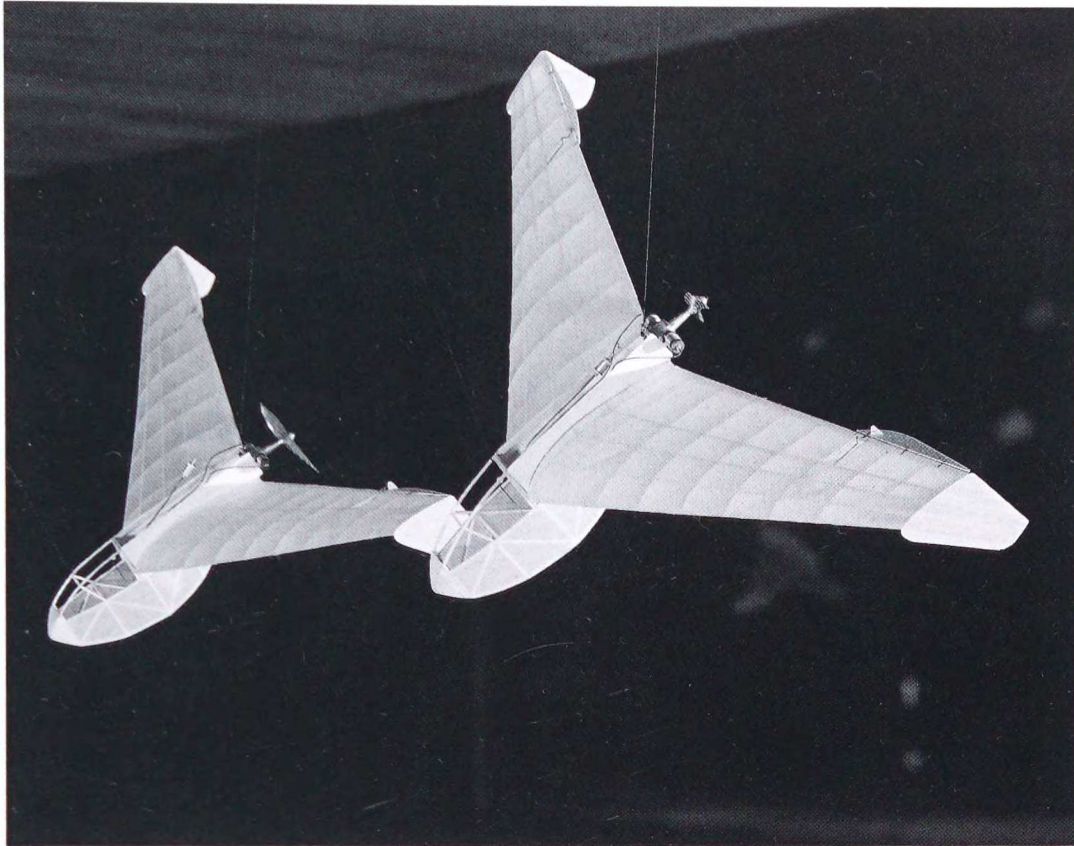
Project for the McNeil Island Corrections Center, as commissioned by the Washington State Arts Commission.

Meine Arbeit für das McNeil Island Corrections Center ist eine aus drei identischen Teilen bestehende Skulptur. Die drei Elemente sollen auf den Grasflächen zwischen den Betongehwegen Platz finden, jedes vor einem der drei neuen Zellenblöcke. Es handelt sich um drei runde Betonbecken mit einem Durchmesser von etwa 3 m und einer Tiefe von etwa 0,9 m. Die Becken werden zu drei Vierteln im Boden versenkt; das Gras wächst bis zur Oberkante der Becken. In jedem der Becken treibt eine etwa 2,1 m lange und 0,45 m hohe elliptische Form aus Aluminiumblech. Die Form hat die Größe eines menschlichen Körpers und ist abstrakt figurativ. An ihrem Ende ist jeweils ein ziemlich großer Magnet verborgen. Die Form ist in der Mitte an einer Stange befestigt, die so konstruiert ist, daß sich die Form drehen und mit dem Wasserspiegel heben und senken kann. Dem Betrachter bleibt diese Stange verborgen. Es handelt sich im Grunde um drei große Kompaßvorrichtungen; die mit einem Magneten ausgestatteten Enden der elliptischen Formen zeigen nach Norden. Aufgrund der ungewöhnlichen Maße und des Fehlens jeglicher Richtungsbeschriftung ist der Kompaßmechanismus jedoch für den Betrachter nicht unmittelbar erkennbar. Die Besucher können die elliptischen Formen berühren und ohne große Anstrengung nach links oder nach rechts bewegen. Natürliche Kräfte wie etwa Windstömungen verursachen ebenfalls leichte Bewegungen. Doch meist weisen die drei mit einem Magneten ausgestatteten Enden unverändert nach Norden.

Diese Skulptur wurde speziell für die Bewohner und das Personal des McNeil Corrections Center konzipiert. Da die drei elliptischen Formen stets nach Norden zeigen, wird ersichtlich, daß sie von einer starken verborgenen Kraft gelenkt werden. Ich sehe diese verborgene Kraft, also das Magnetfeld, als Bild für den 'rechten Weg', die 'richtige Richtung'. Der Interaktion zwischen den drei Formen kommt als Symbol gemeinsamer Werte entscheidende Bedeutung zu. Ich erwarte mir zum Beispiel, daß die Insassen, die dreimal täglich auf dem Weg zum Essen an den Becken vorbeikommen, die Stellung der Formen vergleichen und zu dem Schluß kommen, daß es im wesentlichen eine grundsätzliche primäre Ausrichtung gibt. Meine Hoffnung richtet sich darauf, daß sie zwischen der verborgenen inneren Kraft der Natur und den nicht sichtbaren menschlichen Werten, d. h. dem rechten Weg, eine Verbindung herstellen und diese Werte verinnerlichen. Die Gruppe der in dieselbe Richtung weisenden Kompassse stellt sich dergestalt als Bild der gemeinsamen moralischen Werte einer Gruppe oder Gesellschaft dar. Daß die Anstalt auf einer Insel liegt, verleiht der Skulptur eine zusätzliche Bedeutungsebene. Sollte sich die Insel je ablösen und aufs Meer hinaustreiben, würden die drei Kompassse der Insel den richtigen Weg zu Finden helfen.

My artwork for the McNeil Island Corrections Center consists of a sculpture made up of three identical elements. Each of the elements is placed on the grassy areas between the concrete walkways, one in front of each of the three new cellblocks. Each of these elements consists of a small, relatively shallow, circular concrete pool, approximately nine feet in diameter, with a depth of approximately three feet. Each of the pools is 3/4's submerged into the ground and the green grass rises up to the edge of each pool. Floating in each pool is an elliptical shape, seven feet long and 1 1/2 feet high, made up of plate aluminium. This shape is roughly the size of a human body and can be seen as abstractly figurative. Concealed inside one end of each shape, is a very large magnet. The floating elliptical shapes are held in place by a central pole on the underside of each shape, which allows each shape to pivot within the pool and to rise and fall with the level of the water. This pole is not visible to the viewers. Each of the pools and the large elliptical shapes are essentially large compasses, with the magnetized end of the shapes pointing North. However, because of the large scale and the lack of directional markings, these sculptures' mechanisms, that of a large compass are not readily apparent to the viewers. Viewers can gently push or touch the aluminium floating shape and it moves easily to the left or to the right. Natural forces, such as the wind, also cause some slight movement. Invariably, the vast majority of the time, the magnetized ends of each of the three elliptical shapes are pointing North.

This sculpture is specifically conceived for the general prison population and the staff at McNeil Island Corrections Center. Because the three elliptical shapes are always pointing in the direction of North, it will become apparent that they are guided by a strong hidden force. I think this unseen force, which is the magnetic field, is a metaphor for the "right direction" or the "right way." The interaction between the three shapes becomes very important as a symbol for shared common values. For example, I would expect inmates to compare the position of one elliptical shape to the position of the other elliptical shapes as they pass by the sculptures on their way to the dining facilities three times a day and they would arrive at the conclusion that there is, in essence, one underlying, primary direction. My hope would be that the inmates might make the connection between this unseen, but internalized force of nature and the unseen human values, i.e., the right way, that they must also internalize. The group of three compasses, all pointing in the same way, becomes a metaphor for the shared common values of a group or a society. I think these three compasses have an added layering because of their location on an island. If the island were ever to break loose and float away, the three compasses would help the island find the right way.



Stealth Flying Wing

Getarnter Fliegender Flügel

1994

Die Idee, die ich in der Skulptur *Getarnter Fliegender Flügel* zu verwirklichen versucht habe, ist die eines winzigkleinen Modellflugzeugs mit perfekter Tarnkappentechnologie. Die Skulptur besteht aus sechs von Daniel Walton gestalteten, handgemachten fliegenden Flügeln aus Holz und Stoff mit einer Flügelspannweite von etwa 76 cm. Sie sind mit einem Pendelwaagensystem versehen, das die äußeren Höhenruder kontrolliert. Außerdem sind sie mit CO² Motoren des Modells 120 TWI von Gasparin Co ausgestattet. Sie sollen von 2 oder 3 Seidenfäden hängend in einer flugähnlichen Formation präsentiert werden.

The concept behind the sculpture *Stealth Flying Wing* is that of a super small, super stealth model aircraft. The sculpture consists of six handmade stick and tissue flying wings, each with an approximate 30 inch wingspan, designed by Daniel Walton. They are equipped with a pendulum balance system which controls the outer elevons. They are also equipped with a CO² motor, model number 120 TWI, built by Gasparin Co. They are to be displayed hanging, from 2 or 3 silk threads, in a flight-like formation.



Medusa's Head

Das Haupt der Medusa

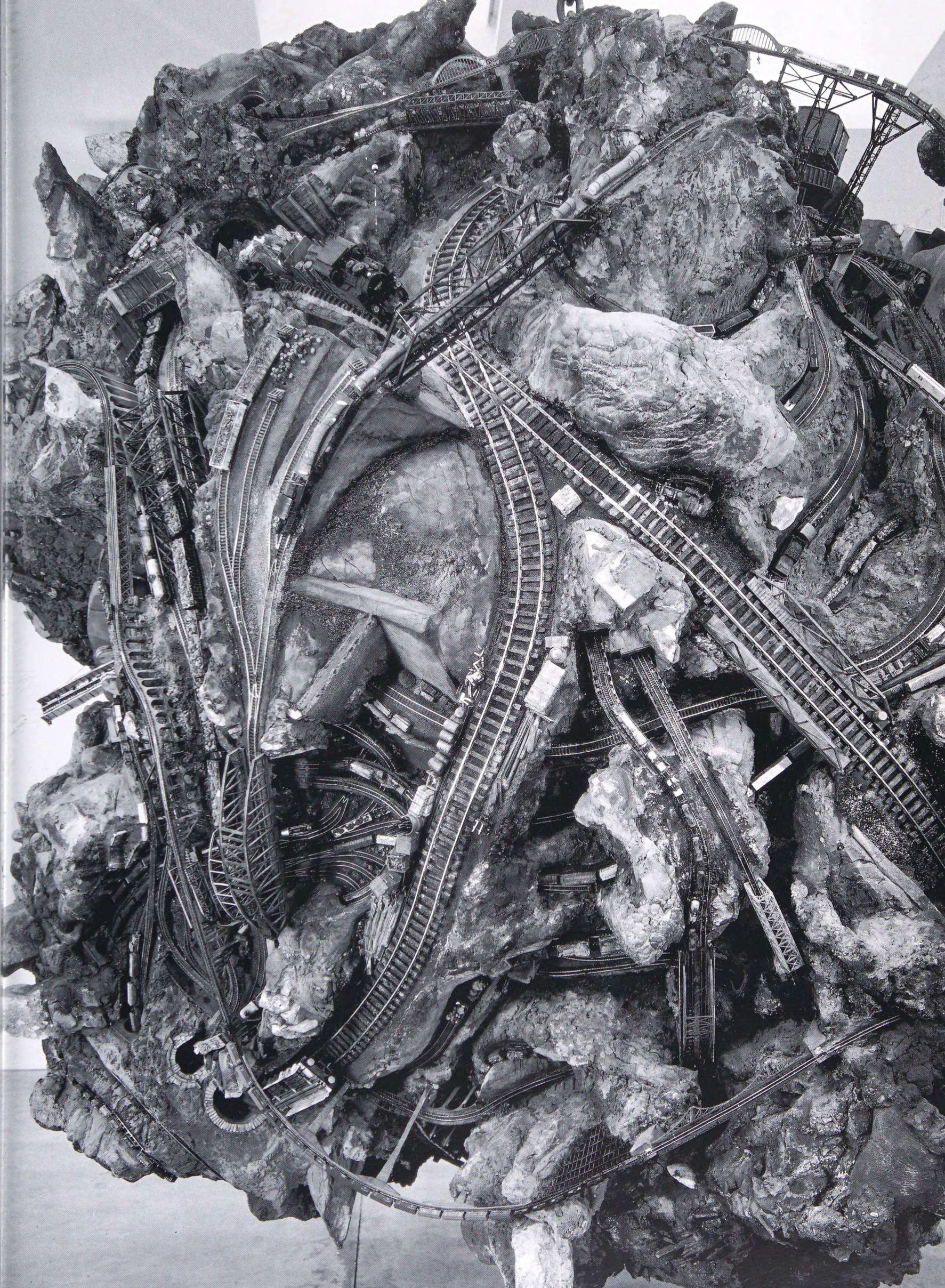
1990

Modellzüge, Gestein, Beton, Stahl, Holz, Farbe, Durchmesser: 426 cm

Model trains, rocks, concrete, steel, plywood, paint, diameter: 14 ft

Eine Kugel mit über 4 m Durchmesser, die mit einander kreuzenden Geleisen von Spiezeugeisenbahnen unterschiedlichen Maßstabs, Zügen und Gebäuden überzogen ist. Die Skulptur, eine Anspielung auf die furchterregende griechische Göttin, ist ein Bild für die in ihrer eigenen Technik verstrickte Welt.

A 14 foot sphere encrusted with intertwining knots of different scale model railroad tracks, trains and buildings. In a obvious reference to the terrifying Greek Goddess, the sculpture is a metaphor for a world engulfed in its own technology.

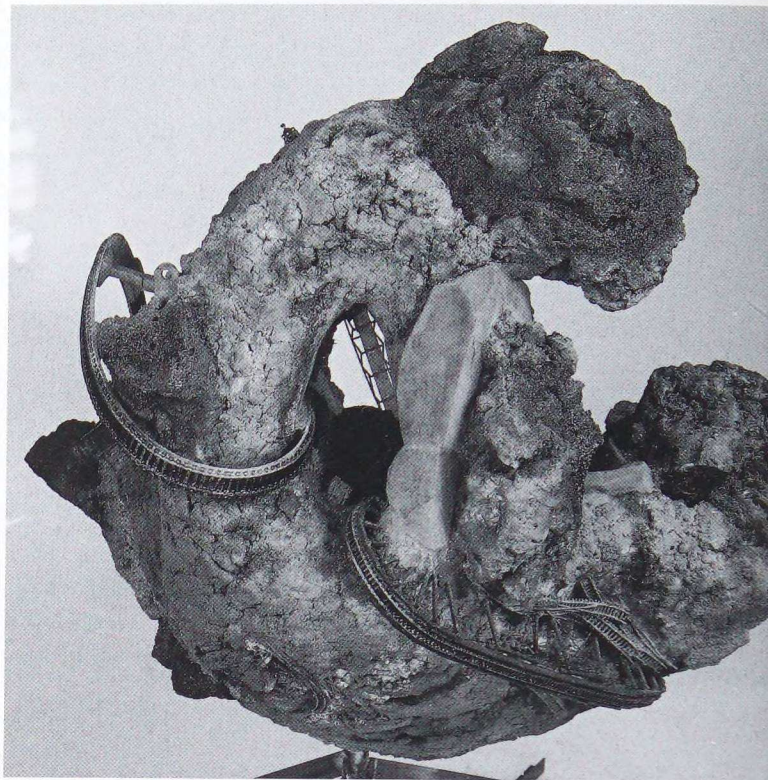


Five Moonettes Fünf Monde

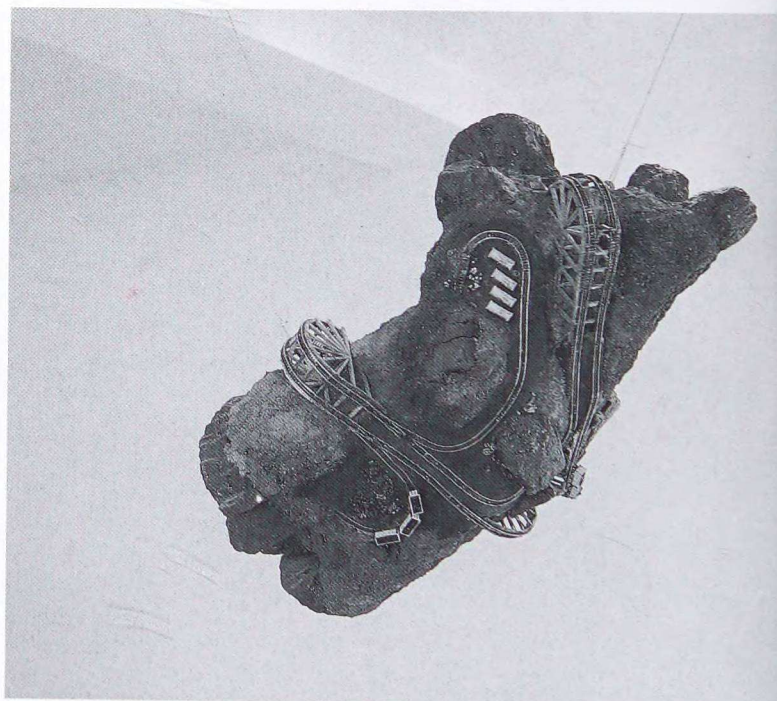
1994

Die *Fünf Monde* sind unregelmäßig geformte Skulpturen in der Art von *Das Haupt der Medusa*. Sie sind zwischen 0,9 m und 3,6 m groß und wurden erstmals im September 1994 in der Galerie Anne de Villepoix in Paris gezeigt.

The Five Moonettes are irregularly shaped sculptures in the style of *Medusa's Head*. They vary in size from 3 feet to 12 feet and were first shown at the Galerie Anne de Villepoix in Paris, September 1994.



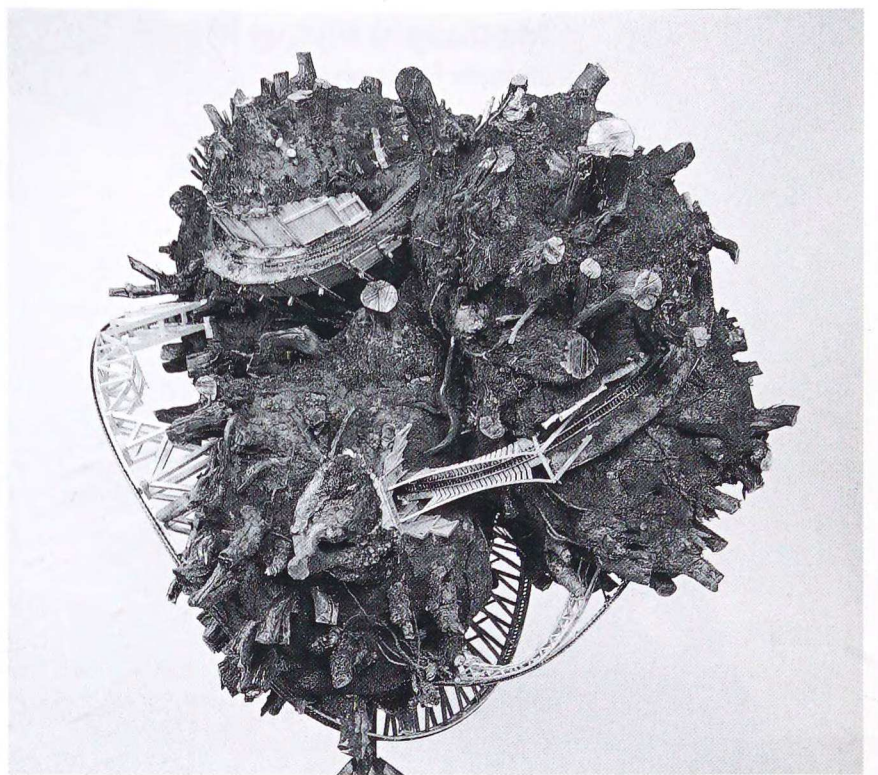
Die tiefe Grube/The Deep Pit



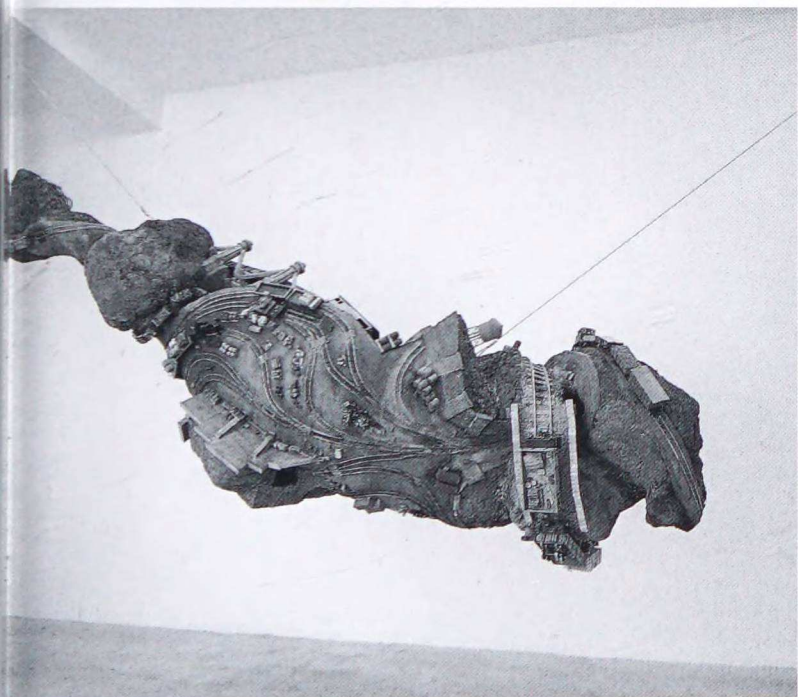
Der Kohlenmond/The Coal Moon



Der Kubist/The Cubist



Der Scheitermond/The Logged Moon



Die Drehung/The Twist

Medusa's Flying Moon

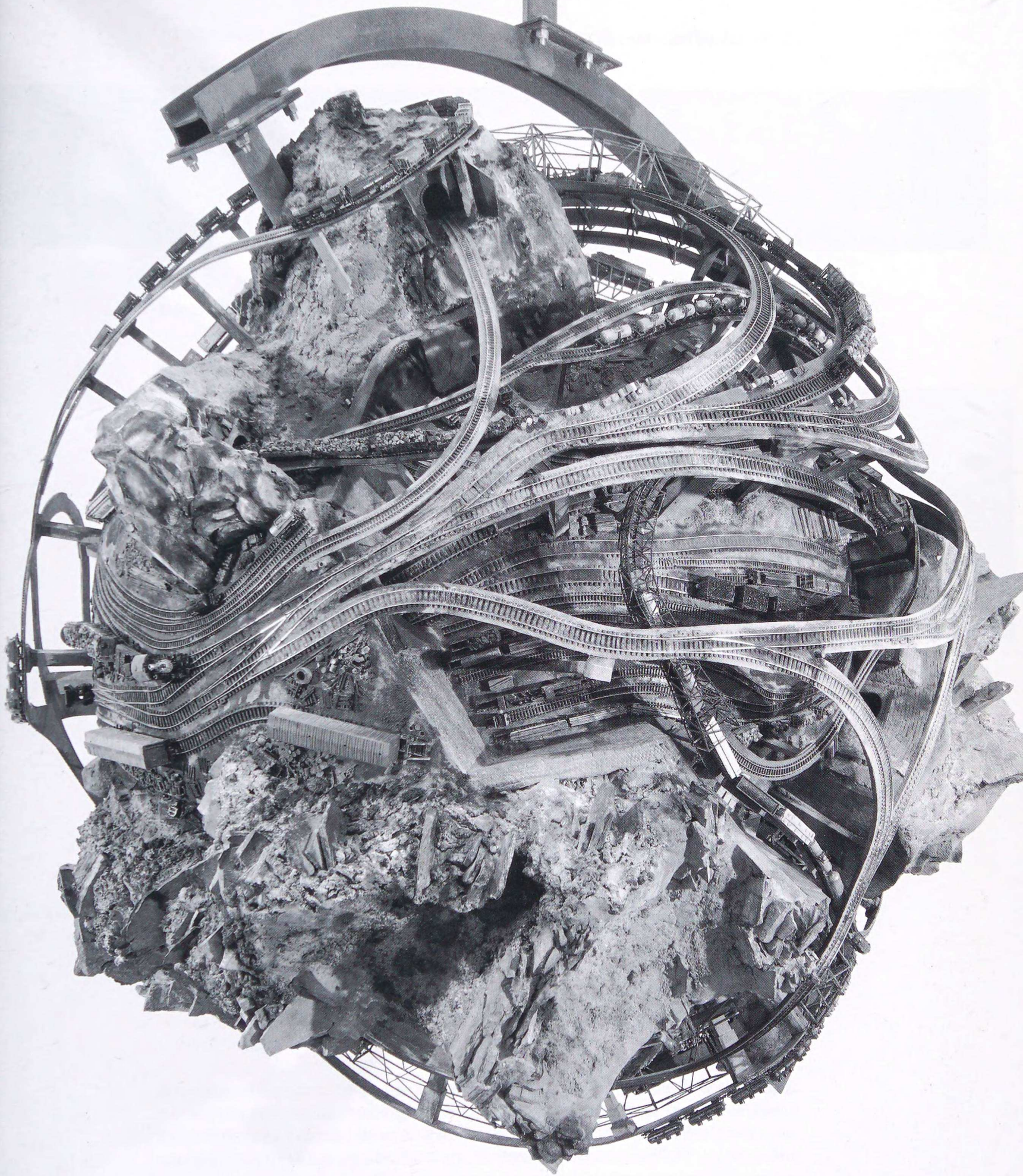
Medusas Fliegender Mond

1992

Medusas Fliegender Mond ist eine kinetische Skulptur in der Art der riesigen Skulptur *Das Haupt der Medusa*. *Medusas Fliegender Mond* hat einen Durchmesser von etwa 1,8 m. In die Skulptur ist ein Elektromotor und ein Mechanismus eingebaut, die eine Drehbewegung ähnlich der eines traditionellen Tischglobus erzeugen. Die Oberfläche ist mit Modelleisenbahnen und Schienensträngen in unterschiedlichen Maßstäben überzogen.

Medusa's Flying Moon is a kinetic sculpture that is in the style of the huge sculpture, *Medusa's Head*. *Medusa's Flying Moon* is approximately six feet in diameter and contains an internal electronic motor and drive mechanism that enables it to rotate, much in the manner of a traditional desk top globe. It is covered with varying scales of model railroad trains and tracks.

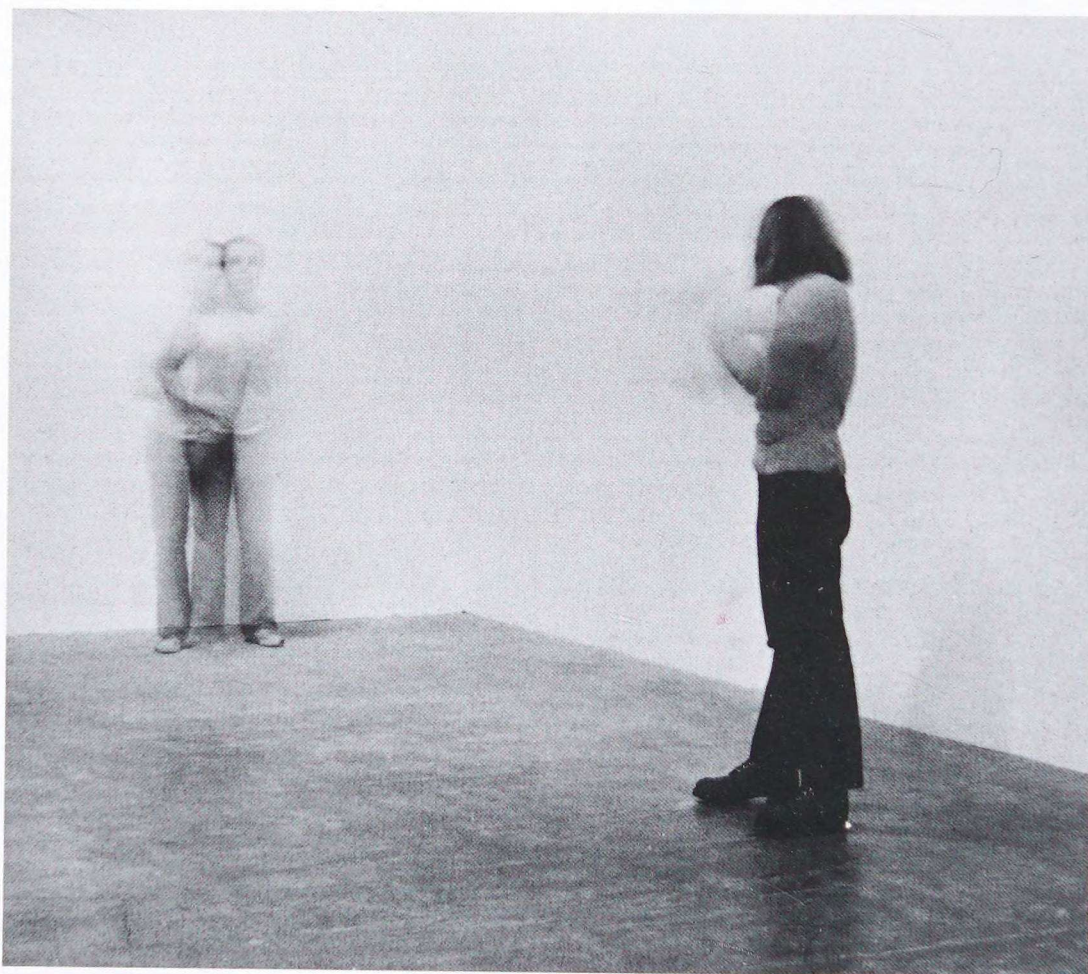




JOHANNES LOTHAR SCHRÖDER

NATURWISSENSCHAFT, HITZE UND ZEIT

Minimalismus und Body Art in den Stücken von Chris Burden



SHOOT,
F Space, Santa Ana, Calif.
November 19, 1971

„In diesem Moment war ich eine Skulptur.“ Chris Burden meinte den Augenblick, in dem das Geschoß vom Kaliber 22 seinen Oberarm durchschlug. Eigentlich sollte ihn der Schuß, den ein Freund am 19. November 1971 aus vier Metern Entfernung auf ihn abgab, nur streifen.

Shoot wurde als eine der spektakulärsten Performances der 70er Jahre beachtet und hat einen Journalisten zu der Frage veranlaßt: „Wird er die Dreißig überleben?“ Solche Äußerungen machten Burden zu einem lebenden Mythos, zeichneten aber auch die Kontroversen vor, die Burdens Arbeiten bis heute auslösen. Die Diskussionen um *Shoot* leben von den Phantasien und Ängsten, die Schießen und Schußverletzungen auslösen. Filmtitel wie *Full Metal Jacket* oder *Bullets over Broadway* zeigen

SCIENCE, HEAT AND TIME

Minimalism and Body Art in the Work of Chris Burden

"In this instant I was a sculpture." Chris Burden means the moment his arm was pierced by a bullet from a (copper jacket) 22 long rifle. Actually, when a friend pulled the trigger on November 19, 1971 at a distance of 13 feet, the intent was only to graze the artist's arm.

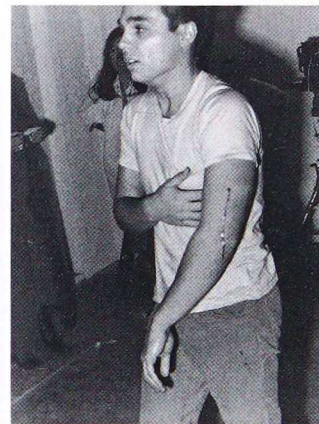
Shoot was considered one of the most spectacular performances of the seventies, provoking journalists to ask, "Will he survive 30?" Such remarks turned Burden into a living myth but they also delineated the controversy that has always attended his work. The controversy surrounding *Shoot* was fuelled by the fantasies and fears triggered by shooting and gunshot wounds. Films like *Full Metal Jacket* or *Bullets over Broadway* indicate an enduring interest in the folkloric tradition of westerns, war and gangster movies. With the escalation of the Vietnam War, the subject matter penetrated the minds of the American public no longer as fiction but as fact in the shape of body bags, invalids and veterans from Vietnam. This exerted a significant influence on the daring of Burden's experimental piece.

Following the initial shock of a bullet lodged in a sculptor's arm, the piece was read as a "body work" by a young generation of artists who were beginning to turn their backs on the ever larger, ever smoother, ever more ambitious minimal works of their teachers. Along with Burden, others, like Terry Fox, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, had also distanced themselves from a clearly defined and aesthetically perfected artistic theory. Experimenting with their own bodies, they drew their own conclusions about the fundamental conditions of a sculpture and the relations of volume, body and time.

I. UNCOMMISSIONED EXPERIMENTAL ANTHROPOLOGY

1. From Object to Event

In his early work *Five-Day Locker Piece*¹, Burden confined himself for five consecutive days in a locker two feet high, two feet wide, and three feet deep. By choosing a readymade both as object and site, his artistic work shifted from the craftsmanship of creating an object to the performance and its organization. He began fasting four days ahead of time to slow down his digestive system and installed a water-



SHOOT,
F Space, Santa Ana, California,
November 19, 1971

das ungebrochene Interesse an einer im Western-, Kriegs- und Gangstergenre lebendigen folkloristischen Tradition. Mit der Eskalation des Vietnamkrieges durchdrang das Thema die amerikanische Öffentlichkeit nicht mehr nur als Fiktion, sondern nahm mit den aus Vietnam zurückkehrenden Gefallenen, Invaliden und Veteranen faktisch Gestalt an. Auch darin liegt ein wesentliches Bezugsfeld des Wagnisses, das Burden mit diesem experimentellen Stück eingegangen ist.

Löste eine Geschoßbahn im Arm eines Bildhauers zunächst einen Schock aus, so war es für eine junge Künstlergeneration, die sich von den immer größer, glatter und aufwendiger werdenden minimalistischen Plastiken ihrer Lehrer zu distanzieren begann, ein „Body Work“. Wie Burden hatten sich auch Terry Fox, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim und andere Künstler von einer theoretisch ausformulierten und ästhetisch vollendeten Richtung getrennt. Mit Experimenten am eigenen Körper zogen sie eigene Folgerungen aus der damaligen Diskussion um die fundamentalen Bedingungen einer Skulptur, dem zu gestaltenden Verhältnis von Volumen, Körper und Zeit.

I. EXPERIMENTELLE ANTHROPOLOGIE OHNE AUFTRAGGEBER

1. Vom Objekt zum Ereignis

Für sein frühes Stück *Five Day Locker Piece*¹ wählte Burden ein ca. 60x60x90 cm großes Schließfach, in dem er fünf Tage zubrachte. Durch die Wahl eines Ready-mades, das Objekt und Schauplatz war, verschob sich seine künstlerische Arbeit von der handwerklichen Fertigstellung eines Objekts auf die Performance und ihre Organisation. Vier Tage vorher begann er zu fasten, um seine Verdauung zu bremsen. Zwecks Installation eines Wasserversorgungs- und Entsorgungssystems belegte er in der dreistöckigen Reihe von Schließfächern das Fach über sich mit einem 19 Liter fassenden Wassertank, während im Schließfach darunter ein ebenso großer leerer Tank eingebaut wurde. Das Volumen der Schließfächer war also nicht ästhetisch bedingt, sondern blieb auch während der Performance durch ihre Funktion bestimmt. Da eines der Schließfächer statt mit Gegenständen mit einem lebenden Körper belegt war, mußten minimalste Voraussetzungen für dessen Stoffwechsel geschaffen werden. Das durch das Objekt vorgegebene Volumen beschränkte den Aufenthalt zeitlich.

Wider Erwarten war das Schließfach zu einem Treffpunkt geworden. Die Menschen, die von dem Stück erfuhren, das auf dem Campus der University of California in Irvine stattfand, versammelten sich täglich zahlreicher vor dem Schließfach, begannen über das Stück zu diskutieren und sprachen mit dem unsichtbaren Insassen. Diese kommunikative Ebene milderte die räumliche Enge und Isolation und gab dem Stück einen sozialen Aspekt, der sich nachts von seiner unheimlichen Seite zeigte. Wenn die letzten Besucher den Campus verlassen hatten und die Freunde, die das Schließfach gewöhnlich im Auge behielten, zeitweise abwesend waren, war Burden wehrlos, und alptraumhafte Phantasien ließen die Vorstellung von einer Wahnsinnstat aufkommen. Das wachsende Bewußtsein seiner Verletzlichkeit in dieser Situation zählte neben den unvorhergesehenen sozialen Ereignissen und den absehbaren physischen Beschwerden zu den bemerkenswertesten Ergebnissen dieses Stücks.

2. Das Schicksal herausfordern

Performances und Installationen, die Zufälle und Unwägbarkeiten gezielt herausforderten, bildeten den Rahmen weiterer Stücke. Bei *Prelude to 220 or 110 (1971)* war Burden liegend mit Kupferschellen an Hand- und Fußgelenken auf dem Steinfußboden verschraubt, während neben ihm zwei mit Wasser gefüllte Eimer aufgestellt waren, die unter 220 Volt Strom standen. Die Spannung dieser

supply system by fitting the locker above him with five gallons of bottled water and the one below with an empty five-gallon bottle. The volume of the lockers was therefore not aesthetically defined but functionally determined even during the performance. Since one of them was filled with a living body instead of objects, certain minimal life-preserving conditions had to be fulfilled. The predetermined volume of the object defined the length of the performance.

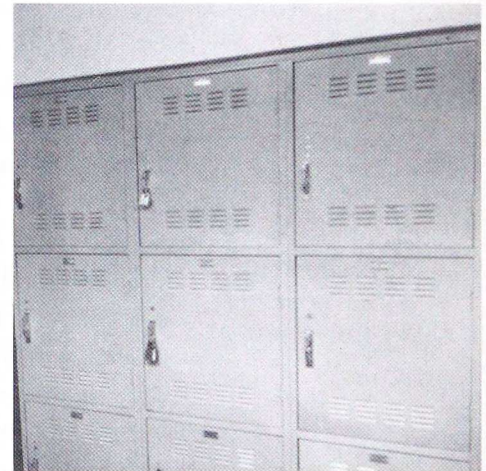
The locker attracted unanticipated numbers of people. Students who heard about the piece, installed at the University of California in Irvine, assembled around the locker, there discussing the piece and talking to the object's invisible inmate. This communication alleviated the artist's isolation in cramped quarters and gave the piece a social aspect, in great contrast to the long, eerie nights. When the last visitors had left the campus and Burden's friends, who generally kept a watch on the locker, went away for a while as well, Burden was utterly defenseless: nightmarish fantasies evoked possible attacks of a madman. Growing awareness of his vulnerability in this situation, unforeseen social events and predictable physical discomfort were among the remarkable insights gained through this piece.

2. Tempting Fate

Performances and installations that intentionally challenge the imponderabilities of chance provided the framework for further pieces. In *Prelude to 220 or 110* (1971), Burden lay screwed to a stone floor with copper cuffs on hands and feet and two buckets of live water next to him rigged up to 220 volts. The tension in this piece lay in the possibility of viewers tipping over the buckets on purpose or by accident. Had the water run out, Burden and/or the visitors could have suffered life-threatening electrical shocks. A danger latent in our daily lives became an open experiment in an installation that challenged the imaginations and self-control of the visitors.

In February that same year, Vito Acconci tested the quality of social relationships by having himself blindfolded, his ears stopped up, and his hands tied, and then forcing himself to rely on someone he did not fully trust on a pier in New York Harbor. Acconci and Burden each made themselves utterly defenseless and thus put themselves at the mercy of others. In Acconci's case a concrete relationship was involved, while in Burden's case it was largely strangers who could have actualized the danger.

The reversal of risk inherent in such pieces culminated in Newsweek's announcement that Burden would harm his audience in his next piece. *Back to You* (1974), his first performance on the east coast gave him the opportunity to toy with the fears incited by the press. He had someone call for volunteers to assist him with the piece; after some hesitation one person finally spoke up. This person was taken to an elevator in which Burden was lying naked to the waist next to a dish of steel push pins. A sign read: "Please push pins into my body." The scene in the elevator was transmitted to the gallery via video where visitors saw the volunteer trying to stick the pins more or less energetically into the protagonist's skin. The artist's reputation for being able to take pain and injury had evidently dispelled any doubts or any pangs of conscience the volunteer might have had.



FIVE DAY LOCKER PIECE,
University of California, Irvine,
April 26-30, 1971

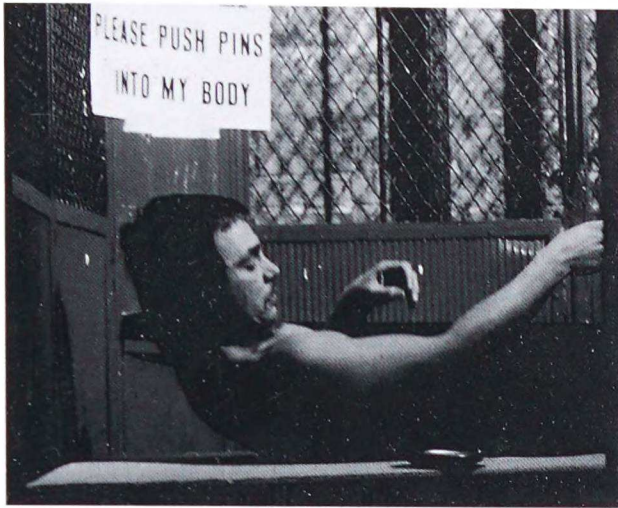
Arbeit lag in der Möglichkeit, daß die Eimer absichtlich oder zufällig von den Zuschauern umgeworfen werden konnten. Durch verschüttetes Wasser hätten Burden und möglicherweise auch anwesende Besucher einen lebensgefährlichen Stromschlag erlitten. Eine aus dem Alltag bekannte latente Gefahr wurde als begehbare Installation zu einem öffentlichen Experiment, das Phantasie und Selbstbeherrschung der Besucher herausforderte.

Um die Qualität sozialer Beziehungen auf eine Probe zu stellen, hatte Vito Acconci im Februar des gleichen Jahres ein Zeichen gesetzt, als er sich mit zugebundenen Augen, verstopften Ohren und an den Händen gefesselt auf einem Pier im New Yorker Hafen einer Person überließ, der er nicht vollkommen traute. Acconci und Burden hatten sich auf unterschiedliche Weise wehrlos gemacht und dadurch ausgeliefert. War es bei Acconci eine konkrete Beziehung, so hätte bei Burden ein weitgehend unbekanntes Publikum die potentielle Gefahr aktualisieren können.

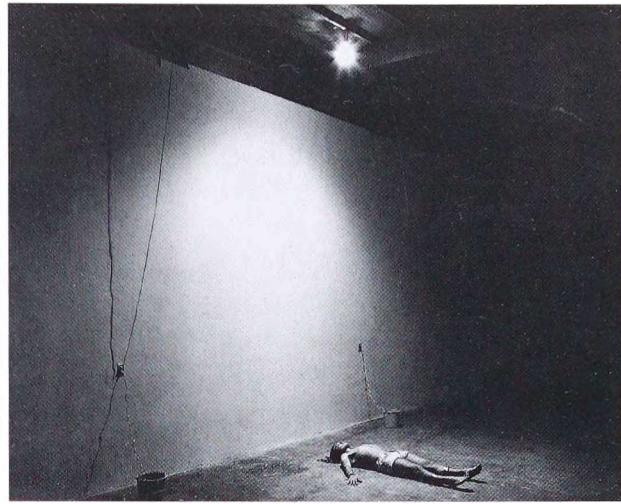
Das Bestreben, das Risiko, das in solchen Stücken lag, umzukehren, gipfelte in der in „Newsweek“ veröffentlichten Ankündigung, Burden würde das nächste Mal den Zuschauern etwas antun. *Back to You* (1974), seine erste Performance an der Ostküste, war eine gute Gelegenheit, mit der durch die Presse erregten Besorgnis zu spielen. Durch eine Conferencièrè ließ er solange Freiwillige aufrufen, bis sich nach langem Zögern eine Person meldete. Sie wurde in den Fahrstuhl gebeten, wo Burden mit nacktem Oberkörper neben einer Schale mit Heftzwecken lag. Ein Hinweisschild forderte auf: „Drücken Sie bitte Heftzwecken in meinen Körper“. Über einen Monitor, der das Geschehen aus dem Fahrstuhl direkt in die Galerie übertrug, konnten die Besucher verfolgen, wie der Freiwillige versuchte, einige Heftzwecken mehr oder weniger energisch in die Haut des Protagonisten zu drücken. Das Image eines Künstlers, dem der Ruf vorausgeeilt war, Verletzungen auszuhalten und Geschossen standzuhalten, hatte offenbar Zweifel und Gewissensbisse des Freiwilligen zerstreut.

Back to You ruft den berühmten Versuch Stanley Milgrams² in Erinnerung, der Menschen unter vermeintlich fachkundiger Aufsicht dazu bewegte, ihresgleichen mit lebensgefährlichen Stromstößen zu malträtieren. Angesichts der komplexen Hintergründe menschlichen Handelns greifen die Einwände von Kritikern zu kurz, die Burden einen Hang zum Masochismus, zum Sensationellen und zur Verherrlichung von Gewalt attestierten, auch wenn solche Phänomene in diese Arbeiten hineinspielen.

Allen voran versuchte Robert Hughes die Performances der Body Art, namentlich die Burdens, in Mißkredit zu bringen. Dazu zog er die Wiener Aktionisten heran, die durch die Präsentation von Fotos auf der documenta 5 1972 einer breiten internationalen Kunstöffentlichkeit bekannt geworden waren, und verbreitete hanebüchene Gerüchte über den Tod Rudolf Schwarzkoglers, die er durch perverse Details ausschmückte.³ Sollte ein Vergleich zwischen den Arbeiten der Body Art und denen der Wiener Aktionisten überhaupt angebracht sein, so wäre er durch Experimente mit dem eigenen Körper begründet. Hier könnte man allenfalls die Aktionen von Günter Brus in Betracht ziehen, der seinen Körper zunächst in die Malerei einband und zwischen 1968 und 1971 in Aktionen herausforderte. Diese Aktionen sollten ästhetische und psychologische Prämissen der Kunstproduktion überprüfen. Dagegen standen die Aktionen von Nitsch, Mühl oder Schwarzkogler, die Modelle einsetzten, an denen Verletzungen simuliert wurden, den Experimenten der Body Art nur scheinbar nahe, weil sie stark vom Theatralischen und Ritualen geprägt waren. Selbst die Vergleichbarkeit der Werke von Burden und Brus wird durch die unterschiedlichen Wendungen, die ihre Kunst heute genommen hat, in Frage gestellt. Trotz sporadischer Berührungspunkte sind unterschiedliche Ursachen, Motive und Wirkungen festzustellen. Als gemeinsamer Impuls von Body Art und Aktionismus bleibt schließlich die Überwindung der zur harmlosen Virtuosität erstarrten minimalistischen und informellen Abstraktion.



BACK TO YOU,
112 Green Street,
New York, New York,
January 16, 1974



PRELUDE TO 220,
OR 110,
F Space, Santa Ana,
California,
September 10-12,
1971

Back to You recalls Stanley Milgram's famous experiment in which people were to administer supposedly dangerous doses of electric shock under professional supervision². Given the complexity of human behavior, criticism that harps on the masochism, the sensationalism, the glorification of violence in Burden's oeuvre misses the mark.

Taking the lead, Robert Hughes sought to cast aspersions on Body Art, specifically on Burden's work. Comparing the work with the Viennese Actionists, whose photographs, presented at documenta 5 in 1972, attracted the international attention of the art world, he embellished his outrageous rumors about the death of Rudolf Schwarzkogler with lurid details.³ If at all, the only arguable common ground between Body Art and Viennese Aktionismus lies in experimentation with one's own body. At most one might be reminded of Günter Brus who incorporated his body in painting and in actions staged between 1968 and 1971. These actions re-examine the aesthetic and psychological premises of artistic production. But similarity between the actions of Nitsch, Mühl or Schwarzkogler, who used models to simulate physical injury, and the experiments in Body Art is spurious because of the decidedly theatrical and ritualistic character of the former. Even the assumed affinity between the work of Burden and Brus must be called into question given the separate turns their oeuvres have taken. Despite sporadic areas of common ground, their causes, motives, and effects are quite distinct. The only impulse shared by Body Art and Aktionismus lies in their wish to counter the harmless virtuosity and rigidity of Minimalism and Abstractionism.

A preoccupation with the artist's own body as the material of art dovetailed with the escalation of American involvement in Vietnam and the attendant escalation of war crimes committed by both sides against the civilian population. This and the crisis in industrial societies heightened the necessity to take risks on the part of a generation of artists seeking to emancipate themselves from Minimalism and Pop art. Body Works, which eliminated the making of an object, were a protest against the triumph of materials and the megalomania that characterized art and the expansion of the art market around 1970 was at its height. The varied social, aesthetic, psychological, and political ramifications of Body Works successfully shifted the boundaries of art beyond the object by making the body and its anthropological implications the subject matter of artistic experiment.

Die Hinwendung zum eigenen Körper als Material der Kunst begleitete das eskalierende amerikanische Engagement in Vietnam und die zunehmende Ausweitung der Kämpfe auf die Zivilbevölkerung. Dies und die sich zuspitzende Krise der Industriegesellschaften verschärfte die Risikobereitschaft einer Künstlergeneration, die sich von Minimalismus und Pop Art emanzipierte. Body Works, die auf die Herstellung von Objekten verzichteten, waren deshalb ein Protest gegen den Triumph des Materials und den Gigantismus, die die Kunst und die Expansion des Kunstmarktes in der Zeit um 1970 kennzeichneten. Die vielfältigen sozialen, ästhetischen, psychologischen und politischen Implikationen von Body Works haben erfolgreich die Grenze der Kunst über das Objekt hinaus verschoben und den Körper und seine anthropologischen Implikationen zum Gegenstand künstlerischer Experimente gemacht.

3. Eskalation

Mögen Performances wie *Fire Roll* (1973), *Icarus* (1973), *Dreamy Nights* (1974) und *Velvet Water* (1974), bei denen sich Burden mit den Elementen Feuer und Wasser auseinandersetzte, auch an Napalm und Folter erinnern, beziehen sie sich doch grundsätzlich auf die allgemeinen Bedingungen des Lebens in unserer Zivilisation, in der Gewalt ein bedeutender Faktor ist. Die Strategie gegen die Materialfixiertheit der zeitgenössischen Skulptur reflektierte in diesem Zusammenhang auch die 'strukturelle Gewalt' in der zunehmend stärker werdenden Abhängigkeit der Zivilisation von Rohstoffen, Energie, Material, Maschinen und ihrem Management.

Bei der 1974 in Graz aufgeführten Performance *Dreamy Nights* ließ der Versuch, brennenden Spiritus durch Wasser zu löschen, das Feuer auf Burden übergreifen, der sich nun selber in Flammen gehüllt unter einem Waschbecken wälzte. Indem das normalerweise löschende Wasser das Feuer außer Kontrolle geraten ließ, wurde ein auch sinnbildlich zu verstehendes Paradox sichtbar: Das Gegenmittel wurde zu einer treibenden d.h. eskalierenden Substanz.

Ein halbes Jahr zuvor hatte Burden, was ebenso paradox ist, versucht, Wasser einzusatmen. *Velvet Water* sollte zeigen, daß es möglich ist, den in Wasser gelösten Sauerstoff zu atmen. Der Versuch, die Lunge willentlich mit Wasser zu füllen, erscheint so naiv, wie der Traum, unter Wasser zu leben. Doch hatte sich die Futurologie der 60er und 70er Jahre ernsthaft damit beschäftigt, andere Planeten zu besiedeln und den Meeresgrund bewohnbar zu machen. Burdens Versuch, das Experiment ohne Technologie zu wagen, übergang demonstrativ alle naturwissenschaftlichen Prämissen und warf die Frage auf, ob nicht der Körper durch einen willkürlichen Willensakt dazu gebracht werden könnte, in eine andere Phase der Evolution einzutreten. Statt sich auf technische Mittel zu verlassen, die immer mehr körperliche Fähigkeiten des Menschen ersetzen und damit möglicherweise ihre Entwicklung verhindern, übergang Burden die technologische Option und versuchte einen Entwicklungsschritt durch Eskalation zu erzwingen.⁵

Alltägliche Lebensgewohnheiten negierend, überprüfte Burden am eigenen Leib, wie weit sein Körper Extremen wie Hunger, Durst, Hitze, Sauerstoffmangel und Isolation gewachsen war, und nahm damit eine Haltung vorweg, die heute durch die wachsende Beliebtheit von Extremsportarten populär geworden ist. Er stellte sich damit gegen eine naturwissenschaftlich ausgerichtete Anthropologie, die im Interesse von Raumfahrt, Militär, Industrie und Werbung forscht. Seine unabhängigen, nur der Kunst verpflichteten, öffentlichen Experimente stehen dagegen eher stammesgesellschaftlichen Ritualen nahe, deren Sinn sich einer im Dienste des technologischen „Fortschritts“ operierenden Vernunft entzieht.



FIRE ROLL,
Museum of
Conceptual Art,
San Francisco,
California
February 28, 1973



DEADMAN,
Riko Mizuno
Gallery, Los
Angeles, California
November 12, 1972

3. Escalation

Performances like *Fire Roll* (1973), *Icarus* (1973), *Dreamy Nights* (1974) and *Velvet Water* (1974), in which Burden explored the elements of fire and water, may evoke ideas of Napalm and torture, but basically they examine conditions of life in a civilization in which violence is a major factor. The strategic opposition to contemporary sculpture's fixation on materials thus also addresses the "structural violence" of civilization's steadily growing dependence on raw materials, energy, substances, machines, and their management.

In the performance *Dreamy Nights*, presented in Graz in 1974, Burden himself caught fire while attempting to extinguish burning spiritus and then rolled about in flames under a sink. Since water caused the fire to get out of control, a paradox with symbolic implications became apparent: the antidote became the driving force and thus the agent of escalation.

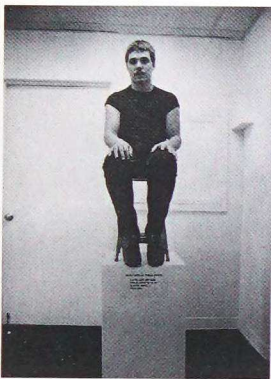
Half a year earlier Burden had equally paradoxically tried to inhale water. *Velvet Water* was supposed to demonstrate that it is possible to breath in the oxygen in water. The attempt to willfully fill one's lungs with water would seem to be as naive as the dream of living under water. But the futurologists of the sixties and seventies had seriously entertained plans of settling on other planets and making the ocean floor inhabitable. Burden's attempt to carry out the experiment without technological support blatantly ignored all scientific premises and raised the question whether an arbitrary act of will can thrust the body into another phase of evolution. Instead of relying on technical means, which are increasingly replacing our physical skills and thereby very possibly obstructing their development, Burden ignored the technical option and tried to force development through escalation.⁵

Negating the habits of daily life, Burden tested the limits of his body by exposing himself to hunger, thirst, heat, lack of oxygen, and isolation, thereby anticipating behavior that has been popularized in extremist sports. His work thus takes a stand against a scientifically oriented anthropology, researching in the interests of space travel, the military, industry, and advertising. Burden's autonomous, purely artistic public experiments rather resemble tribal rituals that do not submit to the reasoning that is operative in promoting technological "progress."

Die Gegenmaßnahmen, die Burdens experimentelle Stücke provozierten, zeigen das blanke Unverständnis von Vertretern der Behörden und Institutionen an, die der instrumentellen Vernunft verpflichtet sind. So zog die Behandlung der Schußverletzung im Krankenhaus eine polizeiliche Befragung nach sich, die ihm routinemäßig unterstellte, das Opfer eines Anschlags gewesen zu sein; ohne Respekt, geschweige denn Verständnis, für *Five Day Locker Piece* wollten Professoren und Management der Universität ihn mit einer Brechstange aus dem Schließfach holen und während *Deadman* (1972) verhaftete ihn eine Polizeistreife wegen Vortäuschung eines Unfalls. Diese Interventionen zeigen, wie stark körperliche Experimente zum Monopol einer medizinisch kontrollierten, klinischen Anthropologie geworden sind. Die bestehende kulturelle Aufgabenverteilung zum Nachteil der Kunst ist im Bewußtsein der Menschen und besonders der Ordnungskräfte so stark verinnerlicht, daß andere Formen des Experimentierens behindert und tendenziell ausgeschlossen werden.

II. DYNAMIK UND DAUER

1.



SCULPTURE
IN THREE PARTS,
Hansen Fuller Gallery,
San Francisco, California,
September 10-21, 1974

„Ich saß auf einem Hocker aus Metall, der auf einem Sockel stand. Ich befand mich unmittelbar gegenüber dem Galerieeingang, einer Aufzugtür. Ein Schild auf dem Sockel besagte: *Sculpture in Three Parts. Seit dem 10.9.74 um 10:30 Uhr sitze ich auf diesem Stuhl und werde bleiben, bis ich herunterfalle.*“

SCULPTURE IN THREE PARTS, Part 1 (1974)

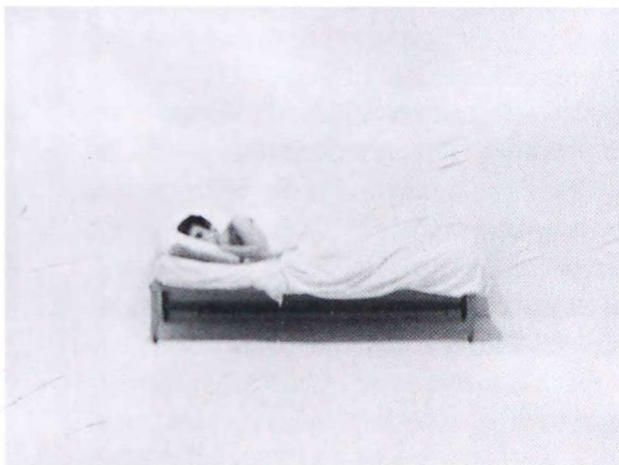
Eine Einladung von Josh Young zu einer Einzelausstellung in seiner Galerie in Venice (CA) zwang Burden, sich mit den Möglichkeiten innerhalb der konventionellen Rahmenbedingungen einer Galerie auseinanderzusetzen. Vor Ausstellungsbeginn bat er Young lediglich, ein Bett in der Galerie aufzustellen. Am Eröffnungsabend zog er sich aus und ging ohne weiteren Kommentar in das bereitgestellte Bett. Während der 22 Tage dauernden Ausstellung sprach Burden mit niemandem, und Young entschloß sich, ihn mit Essen, Wasser und einer Toilette zu versorgen. In Äußerungen über *Bed Piece* (1972) stellte Burden heraus, daß die ersten Tage in dieser ungewohnten Lage sehr anstrengend und schmerzhaft gewesen wären. Erst in der zweiten Woche habe er die Tage als so erquicklich und friedlich erlebt, daß er zum Ausstellungsende am liebsten im Bett geblieben wäre. In der Abgeschlossenheit der weitgehend reizlosen Galerie baute sich neben einer an Todesseligkeit grenzenden Lethargie eine energetische Spannung auf, die so stark nach außen wirkte, daß Robert Irwin sein der Galerie benachbartes Studio verließ. Diese Reaktion ist mehr als anekdotisch, denn sie zeigt, daß *Bed Piece*, das verglichen mit früheren Stücken weder aggressiv noch sensationell war, mit der ungewöhnlichen Dauer von 22 Tagen eine spirituelle Energie entstehen ließ, die zur psychophysischen Herausforderung für den Künstler und seine Umgebung wurde.

Mit *White Light/White Heat* spitzte er zwei Jahre später seine Auseinandersetzung mit der Skulptur noch stärker auf diesen spirituellen Aspekt zu. Er ließ in die Galerie Ronald Feldman in New York eine Plattform einbauen, die einer minimalistischen Skulptur sehr ähnlich war. Ohne zu essen oder mit jemandem zu sprechen, verbrachte er die volle Dauer der ebenfalls 22-tägigen Ausstellung auf der Plattform, die in drei Metern Höhe so in einer Ecke des Raumes angebracht war, daß er von keinem Punkt des Raumes aus gesehen werden konnte. Der handwerklich präzise Rahmen, die konsequente Konzeption und die Dauer des Stücks steigerten die spirituellen Energien, die sich bei *Bed Piece* eingestellt hatten. Jedoch wurde *White Light/White Heat* wesentlich von der Tatsache geprägt, daß Burdens Anwesenheit weder visuell noch akustisch nachprüfbar war. Die Energie, die sich durch Fasten und Isolation entwickelte, war sinnlich nicht wahrnehmbar, und man mußte den Aussagen Burdens glauben, der vor dem Stück sagte: „Ich stelle mir vor, egal ob es sich ereignen wird oder

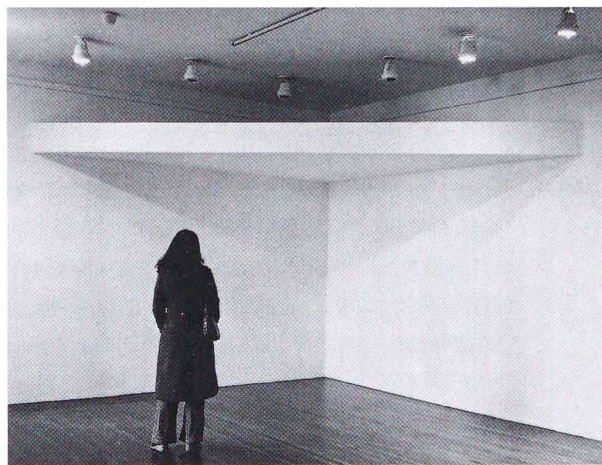
The counter measures that Burden's experimental pieces provoked reveal the patent inability of officials and institutions bound to instrumental reason to understand what was going on. Thus treatment of the gunshot injury in the hospital led to a police inquiry on the routine assumption that he was the victim of an attack; with no respect, let alone understanding for *Five Day Locker Piece*, the professors and administration of the university wanted to break open the locker with a crowbar; and during *Deadman* (1972) Burden was arrested for simulating an accident. This interference demonstrates the extent to which bodily experiments are monopolized by medically controlled, clinical anthropology. The cultural division of responsibility to the disadvantage of art is so firmly established in the minds of the public-at-large and particularly of the guardians of law and order that other forms of experimentation are unacceptable and disallowed.

II. DYNAMICS AND DURATION

1.



BED PIECE,
Market Street,
Venice, California,
February 18 -
March 10, 1972



WHITE LIGHT/
WHITE HEAT
Ronald Feldmann
Fine Arts, New York
February 8 - March 1, 1972

"I sat on a small metal stool placed on a top of a sculpture stand. I was positioned directly in front of the gallery entrance, an elevator door. A sign on the stand read: *Sculpture in Three Parts. I will sit on this chair from 10:30 a.m. 9/10/74 until I fall off.*"
SCULPTURE IN THREE PARTS, Part 1 (1974)

Josh Young's invitation to mount a solo show at his gallery in Venice, CA, gave Burden the opportunity to work within the conventional framework of a gallery exhibition space. The only thing he did before the show opened was to ask Young to put up a single bed in the gallery. At the opening he undressed wordlessly and went to bed. For the twenty-two days that the show lasted Burden spoke to no one and Young decided to provide him with food, water, and toilet facilities. In statements about *Bed Piece* (1972), Burden remarked that the first few days were extremely strenuous and painful, but by the second week the days passed pleasantly and peacefully so that by the end of the show he was actually loathe to get up. Within the plain walls of the gallery, a cumulative lethargy bordering on an ecstatic death wish transmitted an energetic tension that forced Robert Irwin to leave his studio next door. This reaction is not merely anecdotal: It shows that *Bed Piece*, which was neither aggressive nor sensationalist by comparison to earlier pieces, produced such extreme spiritual energy over a prolonged period of twenty-two days that it became an almost unbearable psycho-physical challenge not only for the artist but also for those around him.

nicht, daß jemand von der Straße hereinkommen wird, ohne meinen Namen zu kennen; jemand, der gerade auf einer Galerietour ist, daß derjenige hereinkommt, die Plattform sieht und in der Lage ist zu fühlen, daß etwas nicht stimmt.“⁶

Jenseits sinnlicher Evidenz ist hier die Glaubwürdigkeit eines Künstlers, dessen kenntnisreiche Auseinandersetzung mit der Physik durch Stücke wie *Speed of Light Machine* und *C.B.T.V.* belegt ist, den gleichen Zweifeln unterworfen, denen heute auch Naturwissenschaftler ausgesetzt sind, weil ihre Forschungen den Wahrnehmungshorizont überschritten haben. Künstlerische und naturwissenschaftliche Experimente finden in ihren die menschlichen Sinne übersteigenden Ergebnissen einen gemeinsamen Nenner, der sie von Symbolen abhängig macht und die Glaubwürdigkeit der Protagonisten grundsätzlich bestimmt. Wir wissen, daß wir uns der Sonne nicht nähern können, ohne zu verbrennen. Die Millionen von Hitzegraden, die uns nur durch ihren Abglanz auf der Erde geläufig sind, sind nicht weiter erfahrbar und bleiben für uns ein nur graphisch darstellbares Rätsel. Eine Annäherung brachte bereits Ikarus zum Scheitern, nach dem Burden 1973 ein Stück benannte. Dem Scheitern der Wissenschaft und dem Mysterium des Lebens widmete Burden den Dreizeiler *Poem for L.A.*, der vom 23. bis 27. Juni 1975 im lokalen Fernsehen in Los Angeles gesendet wurde: „SCIENCE HAS FAILED/HEAT IS LIFE/TIME KILLS“ (Die Wissenschaft hat versagt/Hitze ist Leben/Zeit tötet.)

Es ist die Gestaltung der Spannung zwischen Information und Anschaulichkeit und zwischen Wissen und Wahrnehmung, aus der auch heute noch neue Installationen von Burden wie *Fist of Light* (1993) ihre beeindruckende und zugleich rätselhafte Wirkung beziehen. Die Veränderung des Raumgefühls durch physisch nicht überprüfbare Tatsachen, die dennoch zu Gewißheiten werden, entspricht einer religiösen Erfahrung, die bei Gläubigen hervorgerufen wird, wenn sie einen Raum betreten, der durch Weihen oder bestimmte andere Zeremonien in einen heiligen Ort transformiert worden ist, einen Ort, der „Wohnort“ der Götter oder eines Gottes ist.



2.

„Drei Meter weiter war eine Kamera postiert, an der sich die Photographen abwechselten, um ein Foto von mir zu machen, als ich fiel. Als ich gefallen war, wurde mein Körper mit Kreide umrissen. In den Umriß schrieb ich „Forever“.

SCULPTURE IN THREE PARTS, Part 2

Es ist die Schlagartigkeit, die die Stücke Burdens charakterisiert. Doch entfaltet sich ihre Dynamik schon vor der Aktion. Während der Vorbereitung auf diese Stücke bestimmt die Antizipation von Gefahr und Schmerz die Stimmung, wobei die Phantasie das potentielle Geschehen verstärkt und differenziert. Zwei Stücke, *747* und *Doorway to Heaven*, die wie *Shoot* schlagartig verlaufen sind, verdeutlichen die Dynamik solcher Performances.

Am Strand von Los Angeles schoß Burden am 5. Januar 1973 mit einer Pistole auf einen startenden Jumbojet, dessen Typenbezeichnung dem Stück seinen Titel *747* gab. Seinen Äußerungen zufolge handelte er vordergründig aus der Sicht eines eifersüchtigen Menschen, der sich allein auf dem Boden zurückgelassen fühlt.⁷ Ehe er jedoch den Schuß auf das Flugzeug abgab, hatte er sich mit den möglichen Folgen eines scharfen Schusses auf ein Passagierflugzeug auseinandergesetzt. Er hatte sich überlegt, wie er einer möglichen Gefangennahme entgehen könnte, und vergeblich versucht, sich einen Schalldämpfer zu bauen. Die chaotisch wuchernden Befürchtungen und die Versuche, sein weiteres Schicksal zu kontrollieren, verstrickten ihn immer mehr in ein Netz von Möglichkeiten und Eventualitäten. Um sich daraus zu befreien, beschloß er schließlich, wie ursprünglich geplant zu handeln. Man kann darin die zwanghafte Erfüllung seines Vorhabens sehen, doch ging es eigentlich

SCULPTURE
IN THREE PARTS,
Hansen Fuller Gallery, San
Francisco, California,
September 10-21, 1974

Two years later in *White Light/White Heat*, Burden focused even more intently on the spiritual aspect of his redefinition of sculpture. He had a platform built in the Ronald Feldman Gallery in New York that resembled a minimalist sculpture. Without eating and without speaking to anyone he spent the same length of time as in *Bed Piece*, twenty-two days, on the platform, built nine feet off the ground into a corner in such a way that he could not be seen from anywhere in the room. The precisely executed framework, the carefully detailed concept, and the length of the piece heightened the spiritual energies that had been released in *Bed Piece*. However a vital feature of *White Light/White Heat* lay in the fact that it was impossible to verify the artist's presence visually or acoustically. The energy created by fasting and being isolated remained sensually invisible and one simply had to take the statement Burden made at the outset of the piece at face value: "I have this fantasy, which may or may not be realized, that someone will come in off the street, not knowing my name, just doing a gallery tour, come in and see the platform and be able to feel that something is wrong."⁶

Here, beyond sensual evidence, the credibility of an artist, who has demonstrated his well-founded knowledge of physics in such pieces as *Speed of Light Machine* and *C.B.T.V.*, is subjected to the same doubts that scientists face today because their research has also taken them beyond the realm of perception. Artistic and scientific experiments share a common denominator in results that transcend our senses, essentially determine the credibility of the protagonists, and compel them to rely on symbols. We know that we cannot approach the sun without burning up. But its true heat, experienced only through the weakly reflected rays of the sun on earth, must always remain a graphically represented enigma. Icarus attempted the approach and failed; Burden named a piece after him in 1973. To the failure of science and the mystery of life Burden dedicated a three-line *Poem for L.A.*, which was aired on local television in Los Angeles from June 23 - 27, 1975:

SCIENCE HAS FAILED
HEAT IS LIFE
TIME KILLS

It is this same tension between information and illustration and between knowledge and perception that lends Burden's more recent installations such as *Fist of Light* (1993) their impressive and yet enigmatic impact. The alteration of our sense of space by means of empirically unverifiable facts, of which we are nonetheless absolutely certain, is tantamount to the religious experience believers have on entering a space that has been transformed into a holy site through consecration or other ceremonial rites, that is, a place that is the "home" of the gods or a god.

2.

"About ten feet away, a camera was constantly attended by changing photographers waiting to take a photograph as I fell. I sat on the chair for 43 hours. When I fell, a chalk outline was drawn on the floor around my body.

I wrote "Forever" inside the outline."
SCULPTURE IN THREE PARTS, Part 2

Instantaneity is a salient feature of Burden's pieces, but their dynamics unfold even before the action takes place. While the pieces are in preparation, the atmosphere is redolent with the anticipation of danger and pain, and one's imagination

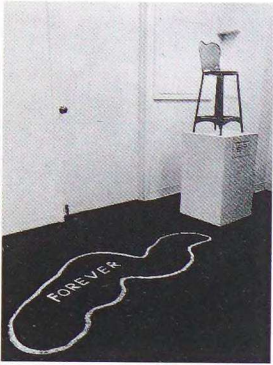
nicht um den Abschluß eines Flugzeugs – obwohl dies nicht vollkommen auszuschließen war –, sondern um die Auseinandersetzung mit einem Zustand, in dem sich Spannungen aufbauen. In ihrem Anwachsen durch die drohende Gefahr sieht Burden das treibende, kathalytische Moment seiner Stücke.

3.

Ich brachte ein anderes Schild an dem Sockel an, auf dem stand: *Auf diesem Stuhl saß ich ab dem 10.9.74 um 10:30 Uhr, bis ich am 12.9.74 um 5:25 Uhr herunterfiel.*

Stuhl, Sockel und Umriß blieben bis zum 21. September ausgestellt."

SCULPTURE IN THREE PARTS, Part 3



SCULPTURE
IN THREE PARTS,
Hansen Fuller Gallery, San
Francisco, California,
September 10-21, 1974

Das Foto von *Doorway to Heaven* (1973) hält den Moment fest, in dem die antizipierte Angst durch Konzentration auf die Demonstration des Stückes überwunden wird. Das Foto zeigt den Augenblick, in dem Burden sich die Enden zweier elektrischer Leitungen in die Brust stieß, wobei der ausgelöste Kurzschluß zwar Verbrennungen hinterließ, ihn aber vor einem Elektroschock bewahrte. Die durch den Kurzschluß entstandenen Lichtbögen belichteten das Foto, das Burdens Gesicht in meditativer Entspannung und in Erwartung des Geschehens zeigt. Sekundenbruchteile später hätten die Nerven die Verbrennung bereits an das Gehirn weitergeleitet und das Gesicht wäre schmerzverzerrt gewesen. Die Simultaneität von ruhiger Gefäßtheit und lebensgefährlichem Kurzschluß wären dem bloßen, vom Blitz geblendeten Auge entgangen.

Das Foto von *Doorway to Heaven* zeigt die Bedeutung, die Medien, in diesem Falle die Fotografie, bei solchen Performances haben können. Es zeigt einen den Augenzeugen verborgen gebliebenen Augenblick und offenbart, daß Burden seine schlagartigen Stücke ohne theatralische Höhepunkt ("anti-climactic") anlegte. "Diese Stücke waren fast klinisch oder wissenschaftlich. Sie schufen zwar eine schicksalhafte Entscheidungssituation, doch im Augenblick des Ereignisses war es nicht so schlimm. Es ist so, als wüßte man genau, daß man am 28. Dezember um 8 Uhr morgens auf dem Weg zur Arbeit einen Autounfall haben wird. Aber man muß trotzdem auf diesem selben Weg zur Arbeit gehen und man weiß, daß man diesen Unfall haben wird. Für mich bestand ein Großteil der Arbeit aus der geistigen Vorbereitung, aus der mentalen Energie, die ich brauchte, um weiter zu funktionieren in dem Wissen, das dies in einem bestimmten Augenblick passieren würde. Das Ereignis selbst war in gewisser Weise antiklimatisch." Burdens Worte machen deutlich, daß es mit diesen Stücken nicht um Sensationen, im spektakulären Sinne, sondern um mentale Zustände vor und nach einer konkreten Situation geht, auf die ein Stück hinausläuft. Die Vorbereitungszeit nach der konzeptuellen Festlegung des Stückes war deshalb in den genannten extremen Fällen die eigentliche Performance. Es waren Ahnungen und Befürchtungen zu bewältigen und Handlungen zu koordinieren, die alltäglich waren, deren Gestaltung aber keinem pragmatischen Zusammenhang diente, sondern durch das Konzept des jeweiligen Stückes hervorgerufen wurde.

Obwohl in der Vorbereitungsphase der Stücke ein Spannungsbogen aufgebaut wird, sieht Burden in seinen Stücken mit Recht keine Höhepunkte; denn anders als im Theater, wo Morde oder andere unerhörte Taten von politischer, sozialer und moralischer Bedeutung die Seelen der Zuschauer erschüttern, will Burden nicht aufrütteln oder agitieren. Burden übergeht Konventionen und ist keinem Moral- und Verhaltenskodex verpflichtet. Seine Stücke implizieren einfach eine neue Ordnung des gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Systems und eine neue Verteilung der kulturellen Kompetenzen.

In diesem Zusammenhang ist die Nachbereitung der Stücke, die sorgfältig dokumentiert wurden und in Kunstzeitschriften, als Fernsehspots, als Video und eigenen Publikationen⁹ verbreitet wur-

heightens the potential event. The two pieces *747* and *Doorway to Heaven*, as instantaneous as *Shoot*, illustrate the dynamics of such performances.

At the beach in Los Angeles Burden fired a pistol at a Boeing 747 jet as it was taking off. His act, he explained, takes the stand of someone provoked by the jealousy of having been left behind.⁷ But before firing at the aircraft, he had investigated the possible consequences of shooting live ammunition at a passenger carrier. He had tried to figure out how he could avoid possible arrest and had tried in vain to construct a silencer. His chaotically escalating anxieties and the attempt to control his fate embroiled him in an increasingly complex web of possibilities and eventualities. To escape this situation he finally decided to act according to plan. One might see this as the compulsive execution of his intent, but he was not interested in shooting down the aircraft - although this eventuality cannot be ruled out entirely - but rather in coming to terms with a state of relentlessly rising tension. Burden sees the swelling tension of imminent danger as the driving, catalytic force of his work.

3.

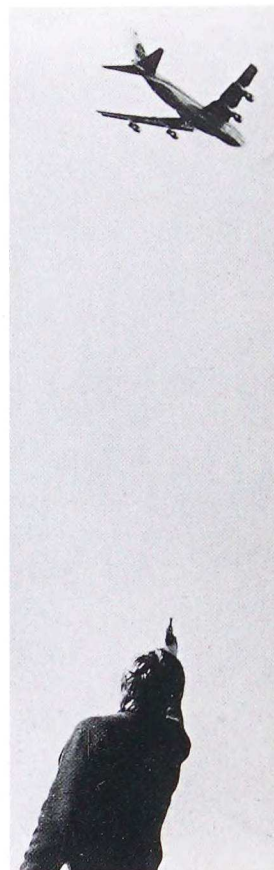
"I placed another sign on the stand which read, "*I sat on this chair from 10:30 a.m. 9/10/74 until I fell off at 5:25 a.m. on 9/12/74.*"

The chair, stand, and outline remained on exhibit until September 21."

SCULPTURE IN THREE PARTS, Part 3

The photograph of *Doorway to Heaven* (1973) pictures the moment when anticipated fear is overcome through concentration on the demonstration of the piece. We see the moment when Burden short-circuited two electric wires by thrusting them into his chest which scorched him but saved him from being subjected to electroshock. The arcs resulting from the short circuit illuminated the photograph which shows Burden's face in meditative relaxation and anticipation of the event. A split second later, the sensation of burning would already have reached his brain and his face would have been distorted with pain. The simultaneity of calm composure and life-threatening short circuit would have escaped the gaze of the naked eye blinded by the flash.

The photograph of *Doorway to Heaven* illustrates the essential role that media, in this case photography, can play in such performances. It shows a moment invisible to the eyewitness and reveals that Burden's instantaneous pieces do not build to a theatrical climax." These pieces were almost a clinical or scientific way of setting up fate and so the actual event was not that big a deal. But anticipating it is like knowing this morning at 8 o'clock on December 28th when you are going to work, you will have a car accident. But you have to go to work and you have to use the same road, and you know you will crash into another car. To me a lot of that work was the mental work, the mental energy... that I had to keep functioning and knowing that this would happen in a certain moment. The actual event was in a sense anticlimactic."⁸ These words clearly indicate that Burden's pieces do not court spectacular sensations but are instead directed towards the mental states that precede and follow the concrete situation. In the extreme cases described above, the preparations attendant upon the conception of the piece were in fact the actual performance. Premonitions and anxieties had to be overcome and activities coordinated that



747,
Los Angeles, California,
January 5, 1973



DOORWAY TO HEAVEN,
Venice, California,
November 15, 1973

den, bedeutsam. Ausgewählte Film- bzw. Videoausschnitte, die in den Massenmedien plaziert wurden, sollten eine pointierte Wirkung hervorrufen. Mit *TV Ad*, einem 10 Sekunden dauernden Werbespot, wurde erstmalig eine Performance einem millionenfachen Fernsehpublikum zugänglich gemacht. Ein Clip von *Through the Night Softly* wurde im November und Dezember 1973 allabendlich in einem Werbeblock gezeigt. Das Stück hatte er zwei Monate zuvor in einem Schaufenster in der Innenstadt von Los Angeles aufgeführt. Nur mit einem Slip bekleidet und mit den Händen auf dem Rücken war er durch Glassplitter gerobbt. Der Schwarzweißfilm verklärte in der für Werbung gebotenen Kürze das verletzungsträchtige Geschehen zu einem science-fiction-artigen Bild, das an einen Menschen erinnert, der vor einer Sternenkulisse schwebt. Allein das schwere Atmen, das man bei Liveübertragungen aus dem Weltraum aus dem Inneren der Raumanzüge hört, irritierte, da Burden nackt war. Ohne eine technologische Hülle wirkt die Fiktion des schwerelosen Gleitens, die sich aus einer gefahr- und schmerzvollen Performance ergibt, poetisch.

were ordinary but not embedded in a pragmatic context since they were determined by the design of the given piece.

Despite the tension that is generated in the preparation of his pieces, Burden rightfully does not see them as climactic because, in contrast to theater where murder or other outrageous deeds of political, social or moral importance agitate the souls of the spectators, Burden does not want to stir up or shake his audience. He ignores conventions and obeys no moral or behavioral code. His pieces simply imply a new social and scientific order and a redistribution of cultural authority.

Significant in this connection is the "postproduction" of the pieces. They are meticulously documented and disseminated in art journals, television commercials, as videos, and in publications of his own.⁹ Selected takes from films or videos were placed in the mass media to make a specific point. By airing *TV Ad* as a ten-second long commercial, Burden made a performance accessible to millions of viewers for the first time. A clip of *Through the Night Softly* was aired in a block of commercials every night throughout November and December 1973. He had performed the piece two months earlier in a show window in downtown Los Angeles. Wearing only briefs and with his hands on his back, he had literally wormed his way through a carpet of splintered glass. The black and white film rarefied the potentially mutilating event; in the brevity that rules advertising, it became a science fiction image of a person afloat against a star-studded backdrop. But since Burden was naked, his heavy breathing - like that of astronauts from inside their space suits in live broadcasts - had a jarring effect. Without the high-tech shell, the fiction of weightless floating in space, created through a dangerous and painful performance, took a poetic turn.

Burden's double-edged experiences with the media through sensationalist reportage on his earlier pieces led him to seek his own means of disseminating information and visual messages via the mass media. Designing commercials and purchasing advertising time for them at his own expense was an attempt to take the initiative, but since he could not afford to follow through, the effect was negligible. However, he was able to put his experience to use in subsequent work with institutions on larger projects and installations that became temporary agents.

4.

In summary: Burden's pieces characteristically have a instantaneous, anticlimactic thrust complemented by unlooked-for playfulness and irony. Not only do they revise the properties traditionally assigned to sculpture as a genre, but, as anthropologically relevant experiments, they also promote, practice, and extend the role of art in culture. Transience and duration, the temporal aspects of the pieces, have been examined and redefined through their documentation. Given the extensive preparations, the inevitable physical risk undoubtedly warrants comparison with the challenge and daring involved in working the often precious materials of sculpture. The blow of hammer and chisel or making a cast are the definitive benchmarks of the sculptor's skill. Traditionally, the durability of the material and the beauty of form and surface determine the eternal value of a work. Ironic commentary on this tradition is the word FOREVER inside the chalked outline of the artist's body after

Die zweischneidigen Erfahrungen, die Burden mit den Medien durch die Verbreitung von sensationell aufgemachten Berichten über seine frühen Stücke gemacht hatte, ließen ihn nach Möglichkeiten suchen, in eigener Verantwortung Informationen und visuelle Botschaften in Massenmedien zu verbreiten. Die Gestaltung von Spots und der Kauf selbst finanzierter Sendezeit, war der Versuch, hier die Initiative zu ergreifen. Freilich war die Wirkung mangels finanzieller Mittel gering, doch trug die gewonnene Erfahrung dazu bei, in Kooperation mit Institutionen größere Projekte zu verwirklichen, in denen die Installationen zu Akteuren auf Zeit werden.

4.

Zusammenfassend sind die schlagartigen, gegen einen Höhepunkt gerichteten, dabei durchaus spielerischen und ironischen Züge in den Stücken Burdens hervorzuheben, die nicht nur die traditionellen gattungsspezifischen Merkmale der Skulptur revidieren, sondern durch anthropologisch relevante Experimente eine weitergehende Rolle der Kunst in der Kultur fordern und praktizieren. Augenblick und Dauer, die zeitlichen Momente der Stücke, wurden durch ihre Dokumentation überprüft und neu definiert. Der nach langer Vorbereitungszeit unausweichliche, körperlich riskante Augenblick entspricht durchaus dem Wagnis der physischen Bearbeitung des oft kostbaren Materials in der Bildhauerei. Der Schlag mit Hammer und Meißel oder der Guß stellt das Können des Künstlers definitiv unter Beweis. Nach der traditionellen Auffassung bestimmen sodann die Haltbarkeit des Materials und die Schönheit der gewonnenen Form und Oberfläche den Ewigkeitswert eines Werkes. Darauf spielt das FOREVER im kreidenen Umriß um den vom Sockel gestürzten Künstlers ironisch an (SCULPTURE IN THREE PARTS). Mit dieser nur die kurze Frist einer Ausstellung lang bestehenden Bodenzeichnung bestreitet Burden aber nicht nur den mit ihrer Haltbarkeit begründeten Anspruch einer traditionellen Skulptur, sondern sieht auch den Künstler für immer entthront. Wenn er trotzdem durch Fotos und andere Medien seinen Stücken eine gewisse Dauer sichert, schlägt er einen anderen Weg in die Zeit ein. Er setzt die medialen Relikte seiner Stücke in erster Linie als Kommunikationsmittel ein, die seine Vorstellungen und Experimente einer größeren Öffentlichkeit bekannt machen. In den Medien und durch Hören und Sagen entfalten sie dann eine der Haltbarkeit von Objekten entgegengesetzte ephemere Dynamik und immaterielle Dauer.

1 Burden pflegte seine Performances "pieces" - "Stücke" zu nennen, um sich mit dieser neutralen Bezeichnung von jeder Form des Theatralischen zu distanzieren. Diese Bezeichnung wird weitgehend übernommen, soweit die einzelnen Stücke benannt werden. Die dynamischen Aspekte werden allerdings als "Performance" oder "Aktion" bezeichnet.

2 Veröff. in: *Human Relations*. Vol. 18, Nr.1, 1965.

3 *The Decline and Fall of the Avant-Garde*, TIME Magazine, 18. Dez. 1972

4 Marioni, Tom: *Chris Burden: A Sculptor's Sensibility - The Early Years*. In: Chris Burden, Ausstellungskatalog Newport Harbor Art Museum 1988. S. 35-36, 35.

5 "Ich wollte herausfinden, ob ich meinen Körper zu etwas zwingen könnte, das logischerweise nicht geht, indem ich einen bestimmten Bewußtseinszustand erzeuge." Chris Burden questioned by Jim Moisan. In: *High Performance* # 5, März 1979, S. 4-11, S. 10.

6 Robert Horvitz, *Chris Burden*. In: *Artforum*, Bd. 14, May 1976, S. 25-31, S. 25.

7 Chris Burden -- RISD, 12. Nov. 1974. Skript aus dem Archiv Astro Artz, Los Angeles.

8 Unveröffentlichtes Gespräch mit dem Autor in Los Angeles im Nov. 1983.

9 *Chris Burden 71-73*. Los Angeles 1974. *Chris Burden 74-77*, Los Angeles 1978. "Selections 1971-74", 1975, 36 Min. Videoband mit einer Auswahl von Filmen und Videos von Performances, die zwischen 1971 und 1974 aufgeführt worden sind. *Performances and Relics*. In: Chris Burden. *A Twenty-Year Survey*, Newport Harbor Art Museum 1988, S. 45-86.

he has fallen off his stand (SCULPTURE IN THREE PARTS). The lettering on the floor, lasting only the brief length of an exhibition, not only contests conventional sculpture's demand for permanence but also sees the artist forever dethroned. By nonetheless securing a certain survival of his pieces through photography and other media, Burden takes a different turn in dealing with time. He uses the medial relics of his pieces primarily as means of communication to make his ideas and experiments accessible to a broader public. In the media and through hearsay, they acquire an ephemeral dynamics and an immaterial permanence that is diametrically opposed to the durability of objects.

1 Burden uses the neutral term "piece" to distinguish his performances from theater. When speaking, in the present essay, of the dynamic aspect of his art, the words "performance" and "action" are also used.

2 Published in *Human Relations*, vol. 18, no. 1, 1965.

3 "The Decline and fall of the Avant-Garde," *Time Magazine*, Dec. 18, 1972.

4 Tom Marioni, "Chris Burden: A Sculptor's Sensibility - The Early Years," in *Chris Burden*, ex. cat., Newport Harbor Art Museum, 1988, pp. 35-36, 35.

5 "I wanted to see if I could force my body to do something that logically it couldn't do, by setting up a mind state." "Chris Burden questioned by Jim Moisan," in: *High Performance #5*, March 1979: 4-11, 10.

6 Robert Horvitz, "Chris Burden," in *Artforum*, vol. 14, May 1976: 25-31, 25

7 Chris Burden -- RISD, Nov. 12, 1974. Script from the Astro Artz Archive, Los Angeles.

8 Unpublished conversation with the author in Los Angeles, Nov. 1983.

9 Chris Burden 71-73. Los Angeles 1974. Chris Burden 74-77, Los Angeles 1978. Selections 1971-74, 1975, 36 min.

Videotape with a selection of films and videos of performances that took place between 1971 and 1974. "Performances and Relics," in *Chris Burden. A Twenty-Year Survey*, Newport Harbor Art Museum, 1988, pp. 45-86.

CHRIS BURDEN

geboren 1946 in Boston, Massachusetts

1969 B.F.A., Pomona College, Claremont, Kalifornien

1969-1971 Studium der Architektur, Physik und Bildende Kunst an der University of California, Irvine, Kalifornien, Abschluß (M.F.A.) 1971

1978 Unterricht am San Francisco Art Institute, San Francisco, Kalifornien

Seit 1978 Professor, Leiter der Abteilung für Neue Kunstgattungen, University of California, Los Angeles, Kalifornien

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

1996 „Beyond the Limits: Machines & Models. Power, Time, Distance“
MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, Österreich
„Zeichnungen“, Galerie Krinzinger, Wien, Österreich

1995 „Chris Burden“, Centre d' Art Santa Mònica, Barcelona, Spanien
„Five Moonettes and Mini Video Circus“, FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier, Frankreich

1994 „Mini Video Circus“, Le Consortium, Dijon, Frankreich
„C. L. B., The Grape and Me and the Holy Trinity“, FRAC Champagne-Ardenne, Reims, Frankreich
„Chris Burden, 5 Moonettes“, Galerie Anne de Villepoix, Paris, Frankreich
„Chris Burden: L.A.P.D. Uniforms and America's Darker Moments“, The Fabric Workshop, Philadelphia, Pennsylvania
„Chris Burden: L.A.P.D. Uniforms, America's Darker Moments, Small Guns“, Gagosian Gallery, New York, New York

1993 „Chris Burden: Medusa's Head“, Gagosian Gallery, New York, New York

1992 „Chris Burden“, Miller Nordenhake Gallery, Köln, Deutschland
„Chris Burden: The Other Vietnam Memorial and The Big Wheel“, Lannan Foundation, Los Angeles, Kalifornien
„Chris Burden“, Josh Baer Gallery, New York, New York

1991 „Medusa's Head“, The Brooklyn Museum, Brooklyn, New York
„The Sailing Destroyer“, John Baer Gallery, New York, New York

CHRIS BURDEN

born 1946 in Boston, Massachusetts

1969 B.F.A., Pomona College, Claremont, CA

1969-1971 Studies in architecture, physics and visual arts at the University of California, Irvine, CA, M.F.A. in 1971

1978 Teacher at the San Francisco Art Institute, San Francisco, CA

Since 1978 Professor, Head of New Genre, University of California, Los Angeles, CA

SOLO EXHIBITIONS (Selection)

1996 "Beyond the Limits: Machines & Models. Power, Time, Distance"
MAK-Austrian Museum of Applied Arts, Vienna, Austria
"Drawings", Galerie Krinzinger, Vienna, Austria

1995 "Chris Burden", Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, Spain
"Five Moonettes and Mini Video Circus," FRAC Languedoc-Roussillon,
Montpellier, France

1994 "Mini Video Circus," Le Consortium, Dijon, France
"C. L. B., The Grape and Me and the Holy Trinity," FRAC Champagne-Ardenne,
Reims, France
"Chris Burden, 5 Moonettes," Galerie Anne de Villepoix, Paris, France
"Chris Burden: L.A.P.D. Uniforms and America's Darker Moments," The Fabric
Workshop, Philadelphia, PA
"Chris Burden: L.A.P.D. Uniforms, America's Darker Moments, Small Guns," Gagosi-
an Gallery, New York, NY

1993 "Chris Burden: Medusa's Head," Gagosian Gallery, New York, NY

1992 "Chris Burden," Miller Nordenhake Gallery, Cologne, Germany
"Chris Burden: The Other Vietnam Memorial and The Big Wheel," Lannan Founda-
tion, Los Angeles, CA
"Chris Burden," Josh Baer Gallery, New York, NY

1990 „Chris Burden“, Galerie Jürgen Becker, Hamburg, Deutschland
„Samson“, Daniel Buchholz Galerie, Köln, Deutschland

1989 „Chris Burden“, Kent Fine Arts, New York, New York
„Samson“, Josh Baer Gallery, New York, New York
„Devil Drawings“, Christine Burgin Gallery, New York, New York

1988 „Chris Burden: A Twenty Year Survey“, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA;
Institute of Contemporary Art, Boston, Massachusetts; Carnegie Mellon University Art Gallery,
Pittsburgh, Pennsylvania

1987 „All the Submarines of the United States of America“, Hoffman Borman Gallery, Santa
Monica, Kalifornien
„A Monument to Megalopolises Past and Future“, (Gemeinschaftsprojekt mit Nancy Rubins),
Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, Kalifornien
„Model of Sex Tower and Drawings for Realized and Unrealized Projects“,
Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, Kalifornien
„All the Submarines of the United States of America“, Christine Burgin Gallery, New York

1986 „Sprocket's Moon“, (Gemeinschaftsprojekt mit Nancy Rubins), New Langton Arts,
San Francisco, Kalifornien

1985 „Chris Burden: The Artist and His Models“, Lowe Art Museum, Miami, Florida

1984 „Cost Effective Micro-Weaponry That Works“, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles,
Kalifornien
„Beam Drop“, Art Park, Lewiston, New York

1983 „Cost Effective Micro-Weaponry That Works“, Ronald Feldman Fine Arts, New York

1982 „The Flying Kayak and Devil Drawings“, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, Kalifornien

1980 „The Big Wheel, Devil Drawings and Sculptures“, Ronald Feldman Fine Arts, New York,
„C.B.T.V. and B-Car“, Film and Video Dept., Whitney Museum of American Art, New York

1979 „The Big Wheel, Devil Drawings and Sculptures“, Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles,
Kalifornien

1977 „B-Car“, Ronald Feldman Fine Arts, New York
„Full Financial Disclosure“, Jann Baum/Iris Silverman Gallery, Los Angeles, Kalifornien
„C.B.T.V.“, Ronald Feldman Fine Arts, New York (Installation/Performance)

1976 „Relics“, Ronald Feldman Fine Arts, New York Broxton Gallery, Los Angeles, Kalifornien

1975 Ronald Feldman Fine Arts, New York, New York
Rizo Mizuno Gallery, Los Angeles, Kalifornien
Galleria Allesandra Castelli, Mailand, Italien
Galleria Schema, Florenz, Italien
Galerie Stadler, Paris, Frankreich
Stichting De Appel Museum, Amsterdam, Holland

- 1991** "Medusa's Head," The Brooklyn Museum, Brooklyn, NY
 "The Sailing Destroyer," John Baer Gallery, New York, NY
- 1990** "Chris Burden," Galerie Jürgen Becker, Hamburg, Germany
 "Samson," Daniel Buchholz Galerie, Cologne, Germany
- 1989** "Chris Burden," Kent Fine Arts, New York, NY
 "Samson," Josh Baer Gallery, New York, NY
 "Devil Drawings," Christine Burgin Gallery, New York, NY
- 1988** "Chris Burden: A Twenty Year Survey," Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA, Travel to: Institute of Contemporary Art, Boston, MA; Carnegie Mellon University Art Gallery, Pittsburgh, PA
- 1987** "All the Submarines of the United States of America," Hoffman Borman Gallery, Santa Monica, CA
 "A Monument to Megalopolises Past and Future," (collaborative work with Nancy Rubins), Los Angeles Contemporary Exhibitions, Los Angeles, CA
 "Model of Sex Tower and Drawings for Realized and Unrealized Projects," Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, CA
 "All the Submarines of the United States of America," Christine Burgin Gallery, New York, NY
- 1986** "Sprocket's Moon," (collaborative work with Nancy Rubins), New Langton Arts, San Francisco, CA
- 1985** "Chris Burden: The Artist and His Models," Lowe Art Museum, Miami, FL
- 1984** "Cost Effective Micro-Weaponry That Works," Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, CA
 "Beam Drop," Art Park, Lewiston, NY
- 1983** "Cost Effective Micro-Weaponry That Works," Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY
- 1982** "The Flying Kayak and Devil Drawings," Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, CA
- 1980** "The Big Wheel, Devil Drawings and Sculptures," Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY
 "C.B.T.V. and B-Car," Film and Video Dept., Whitney Museum of American Art, New York, NY
- 1979** "The Big Wheel, Devil Drawings and Sculptures," Rosamund Felsen Gallery, Los Angeles, CA
- 1977** "B-Car," Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY
 "Full Financial Disclosure," Jann Baum/Iris Silverman Gallery, Los Angeles, CA
 "C.B.T.V.," Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY (Installation/Performance)

1974 Riko Mizuno Gallery, Los Angeles, Kalifornien
Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

1995 „Endurance“, Exit Art, New York

„Cosmos, Des Fragments Futurs“, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, Frankreich

„After Hiroshima“, Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan

„Collisions“, Arteleku, San Sebastian, Spanien

1994 „Virtual Reality“, National Gallery of Australia, Canberra, Australien

„Hors Limites“, Centre Georges Pompidou, Paris, Frankreich

„Toys/Art/Us“, Castle Gallery, College of New Rochelle, New York,

„Tale of Two Cities“, „inSITE94“, Children's Museum of Art, San Diego, Kalifornien

„Painting and Sculpture: Recent Acquisitions“, Museum of Modern Art, New York

„Outside the Frame: Performance and the Object“, Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio

„Züge Züge – Die Eisenbahn in der modernen Kunst“, Städtische Galerie Göppingen, Deutschland

„(cut) – Los Angeles – 90' ernes Kunstscene“, Kunstforeningen, Kopenhagen, Dänemark,
Galerie F15, Moss, Norwegen

1993 „Drawings“ (zugunsten der Foundation for Contemporary Performance Arts),
Leo Castelli Gallery, New York

„Co-Conspirators in the Third Room“, James Corcoran Gallery, Santa Monica, Kalifornien

„Really Big Show“, New Canyon Gallery, Topanga, Kalifornien

„Fist of Light“, „1993 Whitney Biennial“, Whitney Museum of American Art, New York

„Action/Performance and the Photograph“, Turner Krull Gallery, Los Angeles, Kalifornien

1992 „LAX“, Galerie Krinzinger, Wien, Österreich

„Helter Skelter“, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Kalifornien

1991 „Dislocations“, Kurator Robert Storr, Museum of Modern Art, New York

„El Sueno Imperativo“, Circulo de Bellas Artes, Madrid, Spanien

„Places with a Past: Site Specific Art in Charleston“, Spoleto Festival U.S.A., Charleston,
South Carolina

1990 „New Works for New Spaces: Into the Nineties“, Wexner Center for the Visual Arts,
Columbus, Ohio

„Trains“, Kurator: Douglas Blau, Michael Klein Gallery, New York

1989 „Image World: Art and Media Culture“, Whitney Museum of American Art, New York

„1989 Biennial Exhibition“, Whitney Museum of American Art, New York

1988 „Committed to Print“, Wanderausstellungen, eröffnet im Museum of Modern Art, New York „Sele-
ctions from the Permanent Collection“, Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, Kalifornien

„Fringe Patterns“, Cooper Union for Advancement of Science and Art, New York

„Identity: Representations of Self“, Whitney Museum of American Art, New York

1987 „Art Against AIDS“, New York

1986 „Lumieres, perception-projection“, Centre International d'art Contemporain",

1976 "Relics," Ronald Feldmann Fine Arts, New York, NY
Broxton Gallery, Los Angeles, CA

1975 Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY
Rizo Mizuno Gallery, Los Angeles, CA
Galleria Allesandra Castelli, Milan, Italy
Galleria Schema, Florence, Italy
Galerie Stadler, Paris, France
Stichting De Appel Museum, Amsterdam, Holland

1974 Riko Mizuno Gallery, Los Angeles, CA
Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH

GROUP EXHIBITIONS (Selection)

1995 "Endurance," Exit Art, New York, NY
"Cosmos, Des Fragments Futurs," Centre National d'Art Contemporain, Grenoble, France
"After Hiroshima" , Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japan
"Collisions," Arteleku, San Sebastian, Spain

1994 "Virtual Reality," National Gallery of Australia, Canberra, Australia
"Hors Limites," Centre Georges Pompidou, Paris, France
"Toys/Art/Us," Castle Gallery, College of New Rochelle, New York, NY
"Tale of Two Cities," "inSITE94," Children's Museum of Art, San Diego, CA
"Painting and Sculpture: Recent Acquisitions," Museum of Modern Art, New York, NY
"Outside the Frame: Performance and the Object," Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, Ohio
"Züge Züge – Die Eisenbahn in der modernen Kunst," Städtische Galerie Göppingen, Germany
"(cut) – Los Angeles – 90' ernes Kunstscene," Kunstforeningen, Copenhagen, Denmark,
Galerie F15, Moss, Norway

1993 "Drawings" (to benefit The Foundation for Contemporary Performance Arts),
Leo Castelli Gallery, New York, NY
"Co-Conspirators in the Third Room," James Corcoran Gallery, Santa Monica, CA
"Really Big Show," New Canyon Gallery, Topanga, CA
"Fist of Light," "1993 Whitney Biennial," Whitney Museum of American Art, New York, NY
"Action/Performance and the Photograph," Turner Krull Gallery, Los Angeles, CA

1992 "LAX," Galerie Krinzinger, Vienna, Austria
"Helter Skelter," Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA,

1991 "Dislocations," curated by Robert Storr, Museum of Modern Art, New York, NY
"El Sueno Imperativo," Circulo de Bellas Artes, Madrid, Spain
"Places with a Past: Site Specific Art in Charleston," Spoleto Festival U.S.A., Charleston,
South Carolina

1990 "New Works for New Spaces: Into the Nineties," Wexner Center for the Visual Arts, Columbus, OH
"Trains," curated by Douglas Blau, Michael Klein Gallery, New York, NY

1989 "Image World: Art and Media Culture," Whitney Museum of American Art, New York, NY
"1989 Biennial Exhibition," Whitney Museum of American Art, New York, NY

Montreal, Quebec, Kanada

„Inaugural Exhibition“, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Kalifornien

„Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986“, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Kalifornien

1985 „Modern Machines: Recent Kinetic Sculpture“, Whitney Museum of American Art, Phillip Morris Branch at 42nd, New York

„Inspired by Leonardo“, San Francisco Art Institute, San Francisco, Kalifornien

1984 „A Recent Survey of International Painting and Sculpture“, Museum of Modern Art, New York

„Automobile and Culture“, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, Kalifornien;

Detroit Museum of Contemporary Art, Detroit, Michigan

„Content: A Contemporary Focus 1974-1984“, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

„National Video Festival Olympic Screenings“, The American Film Institute, Los Angeles, Kalifornien

1983 „International Performance Festival“, Rotterdam, Holland

„Site Strategies“, The Oakland Museum, Oakland, Kalifornien

1982 „War Games“, Ronald Feldman Fine Arts, New York, New York

„A Tale of Two Cities“, San Antonio Museum of Art, San Antonio, Texas

„Forgotten Dimensions...A Survey of Small Sculptures in California Now“, Fresno Art Center,

Fresno, Kalifornien. Wanderausstellung zu elf Universitäts galerien und Institutionen unter der Schirmherrschaft der Art Museum Association, San Francisco, Kalifornien

1981 „The Museum as Site: Sixteen Projects“, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, Kalifornien

„TV In Place“, San Francisco Art Institute, San Francisco, Kalifornien

1980 „Contemporary Art in Southern California“, High Museum of Art, Atlanta, Georgia

„Sculpture in California 1975-1980“, San Diego Museum of Art, San Diego, Kalifornien

1979 „Born in Boston“, De Cordova Museum, Lincoln, Massachusetts

1978 „Sense of Self – From Self-Portrait to Autobiography“, organisiert von Independent Curators, Inc. Wanderausstellung: Neuberger Museum, State University of New York, Purchase, New York; New Gallery of Conceptual Art, Cleveland, Ohio; Alberta College Art Gallery, Calgary, Alberta, Canada; Tangeman Fine Art Gallery, University of Cincinnati, Cincinnati, Ohio; Allen Memorial Gallery, Oberlin College, Oberlin, Ohio.

1977 „1977 Biennial Exhibition“, Whitney Museum of American Art, New York

„documenta 6“, Kassel, Deutschland

„A View of a Decade“, Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois

1976 „Painting and Sculpture in California: The Modern Era“, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, Kalifornien; National Collection of Fine Arts, Washington, D.C.

„Via Los Angeles“, Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon

1975 „Projects Video“, Museum of Modern Art, New York

1988 "Selections from the Permanent Collection," Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, CA

"Committed to Print," traveling exhibition, opened at the Museum of Modern Art, New York, NY

"Fringe Patterns," Cooper Union for Advancement of Science and Art, New York, NY

"Identity: Representations of Self," Whitney Museum of American Art, New York, NY

1987 "Art Against AIDS," New York, NY

1986 "Lumieres, perception-projection," Centre internationale d'art Contemporain, Montreal, Quebec, Canada

"Inaugural Exhibition," Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA

"Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945-1986," Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA

1985 "Modern Machines: Recent Kinetic Sculpture," Whitney Museum of American Art, Phillip Morris Branch at 42nd, New York, NY

"Inspired by Leonardo," San Francisco Art Institute, San Francisco, CA

1984 "A Recent Survey of International Painting and Sculpture," Museum of Modern Art, New York, NY

"Automobile and Culture," Museum of Contemporary Art, Los Angeles, CA; Detroit Museum of Contemporary Art, Detroit, MI

"Content: A Contemporary Focus 1974-1984," Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C.

"National Video Festival Olympic Screenings," The American Film Institute, Los Angeles, CA

1983 "International Performance Festival," Rotterdam, Holland

"Site Strategies," The Oakland Museum, Oakland, CA

1982 "War Games," Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY

"A Tale of Two Cities," San Antonio Museum of Art, San Antonio, TX

"Forgotten Dimensions...A Survey of Small Sculptures in California Now," Fresno Art Center, Fresno, CA. Travel to eleven university galleries and institutions under the auspices of the Art Museum Association, San Francisco, CA

1981 "The Museum as Site: Sixteen Projects," Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, CA

"TV In Place," San Francisco Art Institute, San Francisco, CA

1980 "Contemporary Art in Southern California," High Museum of Art, Atlanta, Georgia

"Sculpture in California 1975-1980," San Diego Museum of Art, San Diego, CA

1979 "Born in Boston," De Cordova Museum, Lincoln, MA

1974 „Art as Living Ritual“, Poolerie Gallerie, Graz, Österreich

1971 „Body Movements“, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, Kalifornien

PERFORMANCES

1984 „Beam Drop“ (Balkenfall), Art Park, Lewiston, New York, 2. August

1983 „From Neanderthal to the 20th Century“ (Vom Neanderthal zum 20. Jahrhundert), International Performance Festival, Rotterdam, Holland, 6. April

„The Hard Push“ (Der Harte Stoß), University of California, Los Angeles, Kalifornien, 25. Mai

1982 „Hercules“ (Herkules), Washington Project for the Arts, Washington D.C., 27. März

„Fire by Friction“ (Feuer durch Reibung), The Artist and Television, 22. Oktober

1981 „Napoleon d'Or“, Centre Georges Pompidou, Paris, Frankreich, 6. April

„Diamonds Are Forever“ (Diamanten sind ewig), Ikon Gallery, Birmingham,

England, 28. April - 28. Mai

„There Have Been Some Pretty Wild Rumors About Me Lately and I Want To Set The Record Straight“ (Es gibt in der letzten Zeit ein paar wilde Gerüchte über mich, und ich wollte da einiges klarstellen), San Francisco Video Festival, San Francisco, Kalifornien, 28. Oktober

1980 „Show the Hole“ (Zeig das Loch), Italian Per/for/mance Festival, Florenz, Italien, 4. März

„Cinque Cinque Cento“, Italian Per/for/mance Festival, Rom, Italien, 9. März

„Warning! Relax, or You Will Be Nuked Again“ (Achtung! Beruhigt Euch oder Ihr werdet wieder mit Atomwaffen angegriffen!), Art House, Nishinomiya, Japan, 13. September

„Solaris“, Pazifik, Santa Monica, Kalifornien, 23. Oktober

1979 „Send Me Your Money“ (Schickt mir Euer Geld), KPFK Radio, Los Angeles, Kalifornien, 21. März

„Honest Labor“ (Ehrliche Arbeit), Vancouver, British Columbia, Kanada, 26. - 30. März

„The Big Wrench“ (Der große Schraubenschlüssel), KTSF-TV, San Francisco, Kalifornien, 5. November

„Atomic Alphabet“ (Atomalphabet), San Francisco Art Institute, San Francisco, CA, 17. November;

Manitoba Theatre Workshop, Winnepeg, Kanada, 20. November; Mudd Club, New York, 8. Juni 8;

Artists Union, Osaka, Japan, 9. September.

„Pearl Harbor“, National Guard Armory, Santa Barbara, Kalifornien, 8. Dezember

1978 „The Citadel“ (Die Zitadelle), Los Angeles, Kalifornien, 8. - 12. August

„In Venice Money Grows on Trees“ (In Venice wächst das Geld auf den Bäumen), Venice, Kalifornien, 6. Oktober

„Coals to Newcastle“ (Eulen nach Athen), Calexico, Kalifornien, 17. Dezember

1977 „Wiretape“ (Abhörgerät), Close Radio (KPFK-FM), Los Angeles, Kalifornien, Jänner 17

„Diecimila“, Crown Point Press, Oakland, Kalifornien, Mai

„C.B.T.V.“, Documenta 6, Kassel, Deutschland, 21. - 26. Juni

„Full Financial Disclosure“ (Völlige Offenlegung der finanziellen Verhältnisse),

Baum-Silverman Gallery, Los Angeles, Kalifornien, 20. September - 8. Oktober

„The Curse of the BIG JOB“ (Der Fluch des BIG JOB), Los Angeles, Kalifornien,

1978 "Sense of Self -- From Self-Portrait to Autobiography," organized by Independent Curators, Inc. Travel to: Neuberger Museum, State University of New York, Purchase, NY; New Gallery of Conceptual Art, Cleveland, OH; Alberta College Art Gallery, Calgary, Alberta, Canada; Tangeman Fine Art Gallery, University of Cincinnati, Cincinnati, OH; Allen Memorial Gallery, Oberlin College, Oberlin, OH.

1977 "1977 Biennial Exhibition," Whitney Museum of American Art, New York, NY
"documenta 6," Kassel, Germany
"A View of a Decade," Museum of Contemporary Art, Chicago, IL

1976 "Painting and Sculpture in California: The Modern Era," San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, CA; National Collection of Fine Arts, Washington, D.C.
"Via Los Angeles," Portland Center for the Visual Arts, Portland, OR

1975 "Projects Video," Museum of Modern Art, New York, NY

1974 "Art as Living Ritual," Poolerie Gallerie, Graz, Austria

1971 "Body Movements," La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, CA

PERFORMANCES

1984 "Beam Drop," Art Park, Lewiston, New York, August 2

1983 "From Neanderthal to the 20th Century," International Performance Festival, Rotterdam, Holland, April 6
"The Hard Push," University of California, Los Angeles, CA, May 25

1982 "Hercules," Washington Project for the Arts, Washington D.C., March 27
"Fire by Friction," The Artist and Television, October 22

1981 "Napoleon d'Or," Centre Georges Pompidou, Paris, France, April 6
"Diamonds Are Forever," Ikon Gallery, Birmingham, England, April 28 - May 28
"There Have Been Some Pretty Wild Rumors About Me Lately and I Want To Set The Record Straight," San Francisco Video Festival, San Francisco, CA, October 28

1980 "Show the Hole," Italian Per/for/mance Festival, Florence, Italy, March 4
"Cinque Cinque Cento," Italian Per/for/mance Festival, Rome, Italy, March 9
"Warning! Relax, or You Will Be Nuked Again," Art House, Nishinomiya, Japan, September 13
"Solaris," Pacific Ocean, Santa Monica, CA, October 23

1979 "Send Me Your Money," KPFK Radio, Los Angeles, CA, March 21
"Honest Labor," Vancouver, British Columbia, Canada, March 26-30
"The Big Wrench", KTSF-TV, San Francisco, California, November 5
"Atomic Alphabet," San Francisco Art Institute, San Francisco, CA, November 17;

14. Dezember - 22. Juni, 1978

„C.B.T.V. to Einstein“ (C.B.T.V. an Einstein), Air France SST Concorde Flug zwischen Paris und Washington D.C., 28. Dezember

1976 „Natural Habitat“ (Natürlicher Lebensraum), Portland Center for the Visual Arts, Portland, Oregon, 8. - 15. Jänner

„Do You Believe in Television?“ (Glaubt Ihr an das Fernsehen?), Alberta College of Art, Calgary, Kanada, 26. Februar

„Shadow“ (Schatten), Ohio State University, Columbus, Ohio, 26. April

„Chris Burden Promo“ (Chris Burden Werbung), Channels 4 und 9, New York, NY, 1. - 21. Mai;
Channels 5, 11 und 13, Los Angeles, Kalifornien, 17. - 24. September

„Garçon!“ (Ober!), Hansen-Fuller Gallery, San Francisco, Kalifornien, 3. - 7. August

„Death Valley Run“ (Das Death Valley Rennen), Death Valley, Kalifornien, 14. Oktober

„Studio Tour“ (Atelierbesichtigung), Venice, Kalifornien, 26. November

„Merry Christmas from Chris Burden“ (Fröhliche Weihnachten wünscht Chris Burden),
U.S. Mail, 14. Dezember

1975 „White Light/White Heat“ (Weißes Licht/Weiße Hitze), Ronald Feldman Fine Arts, New York,
New York, 8. Februar - 1. März

„Doomed“ (Verdammt), Museum of Contemporary Art, Chicago, Illinois, 11. April

„La Chiaraficazione“, Galleria Alessandra Castelli, Mailand, Italien, 5. Mai

„Oracle“ (Orakel), Schema Gallery, Florenz, Italien, 14. Mai

„Poem for L.A.“ (Gedicht für L.A.), Channels 9 und 5, Los Angeles, Kalifornien, 23. - 27. Juni

„Art and Technology“ (Kunst und Technologie), De Appel, Amsterdam, Holland, 23. Oktober

„Yankee Ingenuity“ (Der Scharfsinn der Yankees), Galeria Stadler, Paris, Frankreich, 23. Oktober

„Working Artist“ (Der Künstler an der Arbeit), University of Maryland, Baltimore, Maryland,
22. - 24. November

„The Rise and Fall of Western Industrialism as Seen Through the Automobile“ (Der Aufstieg und
Untergang des westlichen Industrialismus aus der Sicht des Autos), Hallswalls, Buffalo, New York,
5. Dezember

1974 „Back To You“ (Zurück zu Dir), 112 Green Street, New York, New York, 16. Jänner

„Trans-fixed“ (Festgenagelt), Venice, Kalifornien, 23. April

„Velvet Water“ (Samtwasser), School of the Art Institute of Chicago, Chicago, Illinois, 7. Mai

„Kunst Kick“ (Kunst Tritt), Ronald Feldman Fine Arts, Basel Art Fair, 19. Juni

„Sculpture in Three Parts“ (Skulptur in drei Teilen), Hansen-Fuller Gallery, San Francisco, Kalifornien,
10. - 21. September

„Oh, Dracula“, Utah Museum of Art, Salt Lake City, Utah, 7. Oktober

„Dreamy Nights“ (Verträumte Nächte), Poolerie Gallery, Graz, Austria, 15. Oktober

„The Visitation“ (Der Besuch), Hamilton College, Hamilton, New York, 9. November

„The Confession“ (Die Beichte), Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, 12. Dezember

1973 „747“, Los Angeles, Kalifornien, 5. Jänner

„Fire Roll“ (Feuerrolle), Museum of Conceptual Art, San Francisco, Kalifornien, 28. Februar

„Icarus“ (Ikarus), Venice, Kalifornien, 13. April

„Movie on the Way Down“ (Film auf dem Weg nach unten), Oberlin College, Oberlin, Ohio, 1. Mai

„B.C. Mexico“ (Mexiko v. Chr.), Newspace, Newport Beach, Kalifornien, 25. Mai - 10. Juni

„Through the Night Softly“ (Sanft durch die Nacht), Main Street, Los Angeles, Kalifornien,
12. September

„T.V. Ad“ (Fernsehwerbung), Channel 9, Los Angeles, Kalifornien, 5. November - 2. Dezember

Manitoba Theatre Workshop, Winnipeg, Canada, November 20; Mudd Club,
New York, June 8; Artists Union, Osaka, Japan, September 9.
"Pearl Harbor", National Guard Armory, Santa Barbara, California, December 8.

1978 "The Citadel," Los Angeles, CA, August 8-12
"In Venice Money Grows on Trees," Venice, CA, October 6
"Coals to Newcastle," Calexico, CA, December 17

1977 "Wiretrap," Close Radio (KPFK-FM), Los Angeles, CA, January 17
"Diecimila," Crown Point Press, Oakland, CA, May
"C.B.T.V.," Documenta 6, Kassel, West Germany, June 21-26
"Full Financial Disclosure," Baum-Silverman Gallery, Los Angeles, CA,
September 20 - October 8
"The Curse of the BIG JOB," Los Angeles, CA, December 14 - June 22,

1978 "C.B.T.V. to Einstein," Air France SST Concorde Flight between Paris and
Washington D.C., December 28

1976 "Natural Habitat," Portland Center for the Visual Arts, Portland, OR,
January 8-15
"Do You Believe in Television?" Alberta College of Art, Calgary, Canada,
February 26
"Shadow," Ohio State University, Columbus, OH, April 26
"Chris Burden Promo," Channels 4 and 9, New York, NY, May 1-21; Channels 5, 11
and 13, Los Angeles, CA, September 17-24
"Garçon!" Hansen-Fuller Gallery, San Francisco, CA, August 3-7
"Death Valley Run," Death Valley, CA, October 14
"Studio Tour," Venice, CA, November 26
"Merry Christmas from Chris Burden," U.S. Mail, December 14

1975 "White Light/White Heat," Ronald Feldman Fine Arts, New York, NY,
February 8 - March 1
"Doomed," Museum of Contemporary Art, Chicago, IL, April 11
"La Chiarificazione," Galleria Alessandra Castelli, Milan, Italy, May 5
"Oracle," Schema Gallery, Florence, Italy, May 14
"Poem for L.A.," Channels 9 and 5, Los Angeles, CA, June 23-27
"Art and Technology," De Appel, Amsterdam, Holland, October 23
"Yankee Ingenuity," Galeria Stadler, Paris, France, October 23
"Working Artist," University of Maryland, Baltimore, MD, November 22-24
"The Rise and Fall of Western Industrialism as Seen Through the Automobile,"
Hallswalls, Buffalo, NY, December 5

1974 "Back To You," 112 Green Street, New York, NY, January 16
"Trans-fixed," Venice, CA, April 23
"Velvet Water," School of the Art Institute of Chicago, Chicago, IL, May 7
"Kunst Kick," Ronald Feldman Fine Arts, Basel Art Fair, June 19
"Sculpture in Three Parts," Hansen-Fuller Gallery, San Francisco, September 10-21
"Oh, Dracula," Utah Museum of Art, Salt Lake City, UT, October 7
"Dreamy Nights," Poolerie Gallery, Graz, Austria, October 15
"The Visitation," Hamilton College, Hamilton, NY, November 9
"The Confession," Contemporary Arts Center, Cincinnati, OH, December 12

„Doorway to Heaven“ (Pforte zum Himmel), Venice, Kalifornien, 15. November

1972 „T.V. Hijack“ (Fernsehentführung), Channel 3 Cablevision, Irvine, Kalifornien, 9. Februar

„Bed Piece“ (Das Bett), Market Street, Venice, Kalifornien, 18. Februar - 10. März

„Match Piece“ (Das Streichholz), Pomona College, Claremont, Kalifornien, 20. März

„Jaizu“, F Space, Santa Ana, Kalifornien, 10. - 11. Juni

„Dos Equis“ (Zwei X), Laguna Beach, Kalifornien, 16. Oktober

„Deadman“ (Toter Mann), Riko Mizuno Gallery, Los Angeles, Kalifornien, 12. November

1971 „Five Day Locker Piece“ (Fünf Tage im Schließfach), University of California, Irvine, Kalifornien, 26. - 30. April

„Bicycle Piece“ (Das Fahrrad), University of California, Irvine, Kalifornien, 6. - 20. Mai

„Shout Piece“ (Der Schrei), F Space, Santa Ana, Kalifornien, 21. August

„Prelude to 220, or 110“ (Vorspiel zu 220, oder 110), F Space, Santa Ana, Kalifornien, 10. - 12. September

„I Became a Secret Hippy“ (Ich wurde ein geheimer Hippy), Museum of Conceptual Art, San Francisco, Kalifornien, 3. Oktober

„220“, F Space, Santa Ana, Kalifornien, 9. Oktober

„You'll Never See My Face in Kansas City“ (Mein Gesicht werdet Ihr in Kansas City nie sehen), Morgan Gallery, Kansas City, Missouri, 6. November

„Shoot“ (Der Schuß), F Space, Santa Ana, Kalifornien, 19. November

„Disappearing“ (Verschwinden), 22. - 24. Dezember

FILM, VIDEO- UND AUDIOAUFNAHMEN

1984 Beam Drop. Film, 6 Minuten

1983 Cost-Effective Micro-Weaponry That Works. Video, 2 Minuten

1982 Fire by Friction. Video, 2 Minuten

1980 Chris Burden: "The Big Wheel". Video, Farbe, 29 Minuten

1979 Send Me Your Money. Audio

Wiretap. Audio

Atomic Alphabet. Audio

The Big Wrench. Video, 15 Minuten

1978 The Citadel. Audio

1977 Full Financial Disclosure. Werbevideo, Farbe, 39 Minuten

T.V. Commercials. Video, Farbe, 5 Minuten

1975 Car Nut. Video, s/w, 25 Minuten

Guru for Detroit. Video, s/w, 25 Minuten

Art and Technology. Video, s/w, 25 Minuten

Chris Burden. Interview mit Willoughby Sharp, Video, s/w, 30 Minuten

Selections 1971-74. Video, s/w und Farbe, 36 Minuten

1974 T.V. Interview. Video, Farbe, 30 Minuten

1973 "747," Los Angeles, CA, January 5
"Fire Roll," Museum of Conceptual Art, San Francisco, CA, February 28
"Icarus," Venice, CA, April 13
"Movie on the Way Down," Oberlin College, Oberlin, OH, May 1
"B.C. Mexico," Newspace, Newport Beach, CA, May 25 - June 10
"Through the Night Softly," Main Street, Los Angeles, CA, September 12
"T.V. Ad," Channel 9, Los Angeles, CA, November 5 - December 2
"Doorway to Heaven," Venice, CA, November 15

1972 "T.V. Hijack," Channel 3 Cablevision, Irvine, CA, February 9
"Bed Piece," Market Street, Venice, CA, February 18 - March 10
"Match Piece," Pomona College, Claremont, CA, March 20
"Jaizu," F Space, Santa Ana, CA, June 10-11
"Dos Equis," Laguna Beach, CA, October 16
"Deadman," Riko Mizuno Gallery, Los Angeles, CA, November 12

1971 "Five Day Locker Piece," University of California, Irvine, CA, April 26-30
"Bicycle Piece," University of California, Irvine, CA, May 6-20
"Shout Piece," F Space, Santa Ana, CA, August 21
"Prelude to 220, or 110," F Space, Santa Ana, CA, September 10-12
"I Became a Secret Hippy," Museum of Conceptual Art, San Francisco, October 3
"220," F Space, Santa Ana, CA, October 9
"You'll Never See My Face in Kansas City," Morgan Gallery, Kansas City, MO, November 6
"Shoot," F Space, Santa Ana, CA, November 19
"Disappearing," December 22-24

FILMS, VIDEOS AND AUDIO RECORDINGS

1984 Beam Drop. Film, 6 minutes
1983 Cost-Effective Micro-Weaponry That Works. Videotape, 2 minutes
1982 Fire by Friction. Videotape, 2 minutes
1980 Chris Burden: "The Big Wheel". Videotape, color, 29 minutes
1979 Send Me Your Money. Audiotape
Wiretap. Audiotape
Atomic Alphabet. Audiotape
The Big Wrench. Videotape, 15 minutes
1978 The Citadel. Audiotape
1977 Full Financial Disclosure. Videotape commercial, color, 39 minutes
T.V. Commercials. Color Video, 5 minutes
1975 Car Nut. Videotape, B/W, 25 minutes
Guru for Detroit. Videotape, B/W, 25 minutes
Art and Technology. Videotape, B/W, 25 minutes
Chris Burden. Interview with Willoughby Sharp, Videotape, B/W, 30 minutes
Selections 1971-74. Videotapes, B/W and color, 36 minutes
1974 T.V. Interview. Videotape, color, 30 minutes

Exponatenliste der MAK-Ausstellung Catalogue of the MAK Exhibition

Objekte und Skulpturen Objects and Sculptures

C.B.T.V. (Chris Burden Television)

1977

*2 synchrone Motoren, Linse, photoelektronische Zelle,
2 Trommeln, Metallscheibe, variable Maße
2 synchronous motors, lens, photoelectric cell,
2 drums, metal disc, dimensions variable
courtesy of Chris Burden*

The Big Wheel

Das große Rad

1979

*3 Tonnen schweres gußeisernes Schwungrad, auf einer
Holzachse montiert, von einem Motorrad angetrieben,
284 x 444 x 363 cm, Durchmesser: 244 cm
3 ton cast-iron flywheel on wooden support,
powered by a motorcycle, 9 ft. 4 in. x 14 ft.
7 in. x 11 ft 11 in., diameter: 8 ft.
courtesy of the Lannan Foundation, Los Angeles*

The Flying Kayak

Der fliegende Kajak

1982

*Leinwand, Holz, Filmprojektor, Ventilatoren, 117 x 396 x
305 cm
Canvas, wood, film projector, ventilators, 46 x 156 x
120 in.
courtesy of the Museum of Modern Art, New York*

Scale Model of a Solar System

Maßstabmodell des Sonnensystems

1983

*Zehn Planeten in diversen Größen/
Ten planets in various sizes:*

*Sonne/Sun: Durchmesser: 33 cm/Diameter 13 in.
Merkur/Mercury: Durchmesser: 0,127 cm/Diameter
0.05 in.
Venus: Durchmesser: 0,3 cm/Diameter 0.12 in.
Erde/Earth: Durchmesser: 0,3 cm/Diameter 0.12 in.
Mars: Durchmesser: 0,16 cm/Diameter 0.063 in.
Jupiter: Durchmesser: 3,37 cm/Diameter 1.33 in.
Saturn: Durchmesser: 3,37 cm/Diameter 1.33 in.
Uranus: Durchmesser: 0,43 cm/Diameter 0.17 in.
Neptun/Neptune: Durchmesser: 0,4 cm/Diameter
0.16 in.
Pluto: Durchmesser: 0,127 cm/Diameter 0.05 in.
courtesy of Chris Burden*

The Speed of Light Machine

Die Lichtgeschwindigkeitsmaschine

1983

*Linse, Spiegel, optische Apparatur, 111, 3 x 38, 1 cm
Lenses, mirror, optical apparatus, 45 x 15 in.
courtesy of Chris Burden*

The Frictionless Sled

Der reibungslose Schlitten

1983

*Aluminium, Plexiglas, Kompressor, 94 x 11, 5 x 640 cm
aluminium bar, plexiglass, air compressor,
37 in. x 4.5 in. x 21 ft.
courtesy of Chris Burden*

Samson

1985

*Drehkreuz, Winde, Schneckengetriebe, Lederriemen,
Wagenheber, Holzbalken, Stahl, Stahlplatten
variable Dimensionen
Turnstile, winch, worm gear, leather strap, jack,
timbers, steel, steel plates
dimensions variable
courtesy of Sammlung/Collection Tom Patchett,
Los Angeles*

**All the Submarines of the
United States of America
Alle Unterseeboote der
Vereinigten Staaten von Amerika**
1987

400 x 550 x 365 cm

158 x 216 x 144 in.

625 Miniatur-Pappkarton-U-Boote, Länge je 20, 3 cm,
Nylonfäden

625 miniature cardboard submarines,
each 8 inches long, vinyl thread
courtesy of the Dallas Museum of Art purchased
with funds donated by the Jolesch Acquisition
Fund, The 500, Inc, the National Endowment for
the Arts, Bradbury Dyer, III and Mrs. Bryant M.
Hanley, Jr., Mr. and Mrs. Michael C. Mewhinney,
Mr. and Mrs. Edward W. Rose, and Mr. and Mrs.
William T. Solomon 1988.81

**Model of the Sailing Destroyer
Modell des segelnden Zerstörers**

1990

TSWA 4 Cities Project, Newcastle, England, September 1990

Mischtechnik, 241 x 38 x 78,7 cm

mixed media, 95 x 15 x 31 in.

courtesy of Chris Burden

**America's Darker Moments
Die dunkleren Stunden Amerikas**

1992

Zinnfiguren, Holz, Glas- und Plexiglasvitrine,

143, 5 x 92, 7 x 92, 7 cm

Cast tin figures, wood, glass and plexi vitrine,

56 1/2 x 36 1/2 x 36 1/2 in.

courtesy of Chris Burden and Gagosian Gallery,
New York

L.A.P.D. Uniform

1993

30 Uniformen, 30 Beretta-Pistolen, Wollstoff, Holz,
Metall; Maße: 223, 5 x 183 x 15 cm je Uniform

30 uniforms, 30 Beretta handguns, wool serge,
wood, metal, dimensions: 88 x 72 x 6 inches each
uniform

courtesy of Chris Burden/The Fabric Workshop
and Museum, Philadelphia, Pennsylvania/
Gagosian Gallery, New York

**Mini Video Circus
Der Minivideozirkus**

1994

3 umgebaute 2CV-Kastenwägen, 12 Videobildschirme, 3
Videogeräte, 18 Klappstühle und Zelte

3 modified French Citroën 2CV trucks, 12 TV
monitors, 3 VCR player, 18 folding chairs and tent
courtesy of Chris Burden and Le Consortium, Dijon

Pizza City

1991-1996

Mischtechnik: diverse Spielzeuge und Modellgebäude auf
Tischen aufgebaut, ca. 400 x 800 cm

mixed media: various toys and model buildings
mounted on tables, ca. 13 x 26 ft.

Sammlung/Collection MAK, Vienna

**The Flying Steamroller
Die Fliegende Dampfwalze**

1996

Dampfwalze der Huber Corporation, Modell E-1012-MRS
des U.S. Department of the Navy, 1968,

Gewicht: 12 Tonnen, Radius: 7,5 m.

Die Konstruktion ist 6,5 m hoch und besteht aus einer
drehbar gelagerten Säule, in das ein weiteres durch ein
Kugellager verbundenes Rohr eingeschoben ist. Die aus
zwei Stahlrohren zusammengesetzte, abgespannte
Kragkonstruktion ist 15,6 m lang und mit einem Gegen-
gewicht von 17 Tonnen versehen. Die vertikale Bewegung
der Kragkonstruktion erfolgt durch einen hydraulischen
Zylinder.

Steamroller, Huber Corporation, Modell E-1012-
MRS, U.S. Department of the Navy, 1968,

Net Weight: 12 tons, Radius: 24,5 ft.

The base construction (21 1/3 ft. high) consists of a
round steel column horizontally rotating on roller
bearings and slid into a second steel pipe. It is
connected with a 51 ft. long steel beam, supported
by suspensions on each side. By means of a
hydraulic cylinder the steel beam can be lifted on
one side, on which a counterbalance of 17 tons is
affixed to press the steamroller on the ground.
courtesy of Chris Burden and the MAK, Vienna

Zeichnungen Drawings

All drawings courtesy of Chris Burden/
alle Zeichnungen © Chris Burden

Deluxe Photo Book - Chris Burden

1971 - 73

1974

53 Photos und Texte in Ringmappe, 30,5 x 30,5 x 7,6 cm

53 photos and texts in loose leaf binder,

12 x 12 x 3 in.

C.B.T.V.

1977

16 Zeichnungen, Tusche auf Papier,

in 8 Rahmen, mit folgenden Maßen:

sixteen drawings, all ink on paper, distributed

among eight framed pieces of the following

dimensions:

3 Zeichnungen: 33 x 78, 8 cm

3 drawings: 13 x 31 in.

1 Zeichnung: 25.4 x 17.8 cm

1 drawing: 10 x 7 in.

2 Zeichnungen: 28 x 62, 2 cm

2 drawings: 11 x 24 1/2 in.

2 Zeichnungen: 33 x 66 cm

2 drawings: 13 x 26 in.

2 Zeichnungen: 55.9 x 43, 2 cm

2 drawings: 22 x 17 in.

2 Zeichnungen: 33 x 48, 9 cm

2 drawings: 13 x 19 1/4 in.

2 Zeichnungen: 33 x 48, 9 cm

2 drawings: 13 x 19 1/4 in.

2 Zeichnungen: 33 x 48, 9 cm

2 drawings: 13 x 19 1/2 in.

Big Wheel Shop Drawing

1979

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm

ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

2 Zeichnungen / 2 drawings

Beam Drop

1984

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm

ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Photo, 51 x 41 cm

photo, 20 x 16 in.

Samson

1985

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm

ink on paper: 11 x 8 1/2 in.

Tower of Power

1985

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm

ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

2 Zeichnungen / 2 drawings

Exposing the Foundation of the Museum

1986

Photo mit Tusche, 28 x 35, 5 cm

photograph with ink: 11 x 14 in.

Sex Tower

1986

Tusche auf Papier, 101,5 x 22 cm

ink on paper, 40 x 8 1/2 in.

Bleistift auf Papier, 35,5 x 58,5 cm

pencil on paper, 14 x 23 in.

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm

ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Spinning Dervish

1986-87 (unrealized)

Tusche auf Papier, 22 x 28 cm

ink on paper, 8.5 x 11 in.

5 Zeichnungen / 5 drawings

Medusa's Head

1987

Tusche auf Papier, 43 x 28 cm

ink on paper, 17 x 11 in.

The Sailing Destroyer

1989

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm

ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Wexner Castle

1990

Farbxerox mit Klarsichtfolie, 28 x 43, 2 cm
color xerox with acetate overlay, 11 x 17 in.

The Three Ghost Ships

1990

Tusche auf Papier, 22 x 33, 6 cm
ink on paper, 8.5 x 13 1/4 in.

The Flying Steamroller

1991

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Small Skyscraper

1991 (unrealized)

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

**Proposal for Seattle Arts Commission,
Fishing Boat Off the Side of the Museum**

1991 (unrealized)

Farbxerox mit Klarsichtfolie, 28 x 22 cm
color xerox with acetate overlay, 11 x 8 1/2 in.

Proposal for USC, The Blacklisted Ten

1991 (unrealized)

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.
2 Zeichnungen / 2 drawings

The Other Vietnam Memorial

1991

Tusche auf Papier, 22 x 28 cm
ink on paper, 8.5 x 11 in.

The Fist of Light

1991

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Project for Warsaw

1992 (unrealized)

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Tower of Babel

1992 (unrealized)

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.
2 Zeichnungen / 2 drawings

Another World

1992

Tusche auf Papier, 28 x 22 cm
ink on paper, 11 x 8 1/2 in.

Proposal for Potsdam, East Germany

1993 (unrealized)

Tusche auf Papier, 22 x 28 cm
ink on paper, 8 1/2 x 11 in.

The Hidden Force

1993-94

Tusche auf Papier, 22 x 28 cm
ink on paper, 8 1/2 x 11 in.
3 Zeichnungen / 3 drawings

Tusche auf Papier, 18,5 x 10 cm
ink on paper, 7 1/4 x 4 in.

Bildnachweis und Liste der Eigentümer
Photographic acknowledgements and list of owners

- © Collection Ruth and Jacob Bloom, Los Angeles: Seite/page 146
- © Chris Burden, Topanga, California: Seite/page 15-22, 25, 26, 31, 34, 38, 45, 54-57, 58, 62, 91-105, 108-110, 111 unten/below, 114, 115 rechts/right, 116-118, 124, 136, 140, 141, 149, 159-166, 171-175, 177, 180-185, 190/91, 192-206
- © Collection Jay Chiat, Los Angeles: Seite/page 142
- © Le Consortium, Dijon: Seite/page 61
- © Dallas Museum of Art, Dallas, Texas: Seite/page 143-145
- © The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, Pennsylvania: Seite/page 154/55
- © Fonds National d'Art Contemporain, Paris: Seite/page 189 unten/below
- © FRAC Champagne-Ardenne, Reims: Seite/page 107
- © FRAC Languedoc-Roussillon, Montpellier: Seite/page 115 links/left
- © Gagosian Gallery, New York: Seite/page 80, 81, 147, 148, 154/55, 176, 186, 187
- © Galerie Anne de Villepoix, Paris: Seite/page 188, 189
- © Lannan Foundation, Los Angeles: Seite/page 138/39, 150
- © Magasin 3, Stockholm, Sweden: Seite/page 169, 170
- © MAK-Österreichisches Museum für angewandte Kunst: Seite/page 119-121
- © Museum of Contemporary Art, Los Angeles: Seite/page 65
- © Museum of Contemporary Art, San Diego: Seite/page 152, 153 oben/above
- © The Museum of Modern Art, New York: Seite/page 178, 179
- © Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California: Seite/page 63
- © The Oakland Art Museum: Seite/page 64 links/left
- © Collection Marilyn Oshman: Seite/page 64 rechts/right
- © Collection Tom Patchett, Los Angeles: Seite/page 111-113
- © Collection Dallas Price, Los Angeles: Seite/page 185
- © Photo Gerald Zugmann/MAK: Cover, Seite/page 46-51

CHRIS BURDEN

born 1946 in Boston, Massachusetts

1969-1971 Studies in architecture, physics and visual arts at the University of California, Irvine

1978 Teacher at the San Francisco Art Institute, San Francisco, CA

since 1978 Head of New Genre, University of California, Los Angeles, CA

geboren 1946 in Boston, Massachusetts

1969-1971 Studium der Architektur, Physik und Bildenden Kunst an der University of California, Irvine

1978 Unterricht am San Francisco Art Institute, San Francisco, Kalifornien

Seit 1978 Leiter der Abteilung für Neue Kunstgattungen, University of California, Los Angeles, Kalifornien



On the occasion of his first comprehensive European solo exhibition at the MAK, *Beyond the Limits* documents the complete oeuvre of Chris Burden, one of the most important and controversial American artists of today: from his sensational performances in the 70s, to his ambivalent fascination with technology which resulted in meticulously constructed appliances and machines, and finally, his large-scale installations of the past years.

Anlässlich seiner ersten großen europäischen Einzelausstellung im MAK wird in *Beyond the Limits* erstmals das gesamte Schaffen Chris Burdens, eines des bedeutendsten und kontroversesten amerikanischen Künstlers der Gegenwart, umfassend dokumentiert: von den aufsehenerregenden Performances der 70er Jahre über die aus der ambivalenten Faszination der Technik geborenen, akribisch konstruierten Apparaturen und Maschinen bis zu den Großinstallationen der letzten Jahre.

ISBN-3-89322-835-7

