

Die kunsttechnologisehe Erfassung der Maschinensulpturen Jean Tinguelys

Autor(en): **Bek, Reinhard**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **62 (2005)**

Heft 3-4: **Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-169744>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die kunsttechnologische Erfassung der Maschinenskulpturen Jean Tinguelys

VON REINHARD BEK

Man sagt, mechanische Armbanduhren würden im Augenblick des Todes ihres Besitzers ihren Betrieb ebenfalls einstellen und unwiderruflich stehen bleiben – gleichsam zum Beweis für die Abhängigkeit dieser kleinen Maschinen von ihrem Meister. Im Gegensatz dazu steht fest, dass die kinetischen Maschinenskulpturen des Schweizer Künstlers Jean Tinguely seit dessen Ableben am 30. August 1991 munter oder makaber weiterdrehen, -kreischen und -rattern – wenn auch zunehmend limitiert und musealisiert.

Seine Bildwelten erschuf sich Tinguely vor allem aus der Anregung durch die konstruktive Kunst mit ihrem Streben nach Gleichgewicht sowie den widerständlerisch-absurden Dada. Später orientierte er sich am aufkeimenden Nouveau Réalisme und an der Pop Art. Grosse Faszination übte auch die gesamte mechanisierte Maschinenwelt auf ihn aus, allem voran die schnellen Motorrad- und Formel-1-Rennen. Sein Thema des bewegten Zufalls erscheint denn auch als sinnfällige Verbindung und Weiterentwicklung dieser Pole seiner Anregung. Der Zufall und die Bewegung sind somit ebenfalls für eine verantwortungsvolle Erhaltung der Werke sowie für ein Verständnis der Herkunft und Bedeutung der Teile und Materialien von entscheidender Wichtigkeit. Tinguely integrierte fast ausschliesslich Gebrauchsgegenstände in seine Maschinenskulpturen. Diese konnten neu, gebraucht, kaputt oder fragmentarisch sein; dass sie in eine Skulptur integriert wurden, ist häufig durch persönliche Erfahrungen und Erlebnisse des Künstlers motiviert. Das Spektrum der Objekte reicht vom unansehnlichen Stahlprofil, das durch die Hiroshima-Atombombe (Tinguely hielt sich 1963 in Japan auf) verbogen worden ist, über eine Basler Fasnachtslarve (Tinguely war begeisterter Fasnachtsgänger) bis zum autistisch zappelnden, ansonsten aber nicht über sich hinausweisenden Spielzeug-Plüschaffen. Solche Zusammenhänge zu dokumentieren ist Aufgabe der Restauratoren und Konservatoren.

Vor allem «arme» Dinge und Materialien haben Eingang in Tinguelys Maschinenwelt gefunden: Alteisen, gebrauchte Holzmodellräder, Knochen, Kunststoffrelikte von Schrottplätzen und Flohmärkten in Frankreich und der Schweiz, in späteren Jahren dann auch aus den Bau- und Supermärkten. Wir haben es mit allen Arten modernen Materials zu tun, das bei Betrieb der Maschinen zum Teil starken Bewegungen und Erschütterungen ausgesetzt ist, was aus der Sicht des Restaurators mittelfristig die Selbstzerstörung der Plastiken bedeutet. Die Bestandteile

eines Werkes von Tinguely, wie zum Beispiel sich nutzlos drehende bunte Räder und Flügel, wirken wie Spielbälle in die Luft geworfen und dort gehalten, solange der Motor läuft und der Zauber wirkt. Sie werfen und schaukeln sich eine Zeit lang scheinbar zufällig vor uns hin und her. Aus diesem Grund ist die audiovisuelle Dokumentation der Werke von grosser Wichtigkeit: Die Veränderung durch die Bewegung ist sozusagen impliziert und verlangt aufgrund der kurzen Zeitspannen eine möglichst detaillierte Erfassung.

Der dreibändige Werkkatalog zum plastischen Œuvre Tinguelys¹ verweist auf die Problematik der klassischen, schwarz-weissen, statisch-fotografischen Werkbeschreibung, denn die Arbeiten selbst zeigen ihren Ausdruck erst in Bewegung. Deshalb werden nun dem dritten Band Filme in Form einer DVD beigelegt, die dem Katalogleser die Möglichkeit bieten, ausgesuchte Werke in Betrieb betrachten zu können. Anspruchsvoll ist auch deren kunsttechnologisch detaillierte Erfassung: Sie müssen in Bezug auf ihre Form, ihre Materialien und Komponenten, in Bezug auf ihre Bewegung, ihre Geräusche, ihre semantischen Zusammenhänge und nicht zuletzt in Bezug auf ihre jeweilige Geschichte detailliert dokumentiert werden.

Die Reliefs

Tinguelys früheste Werke sind noch stark dem zweidimensionalen Bild verpflichtet, ein Umstand, der ihre Erfassung sehr vereinfacht. Die so genannten Reliefs sind im gesamten Œuvre Tinguelys die einheitlichste und grösste, zirka 100 Werke umfassende Werkgruppe, die deshalb beste Vergleichsmöglichkeiten bietet. Entstanden sind sie in der Frühzeit in Paris zwischen 1954 und 1959. Es handelt sich um schwarz oder weiss bemalte Holzkästen, auf deren Vorderseite sich Flügelemente als Teil des Bildes meist langsam drehen (Abb. 1). Diese Elemente sind aus dünnem Blech ausgeschnitten und in einfachen runden oder geometrischen Formen gehalten. Sie sind auf die dazugehörigen Drehachsen aus speziell festem Stahldraht gelötet und ragen aus dem Inneren des Holzkastens heraus. In unterschiedlichen Geschwindigkeiten rotieren die einen rechts die anderen linksherum. Daraus resultieren Rotationsbewegungen, die für sich berechenbar und vorhersehbar sind, in ihrem Zusammenspiel jedoch spontan und zufällig wirken und so auf der Bildfläche immer neue Bildkonstellationen

tionen ergeben. Mit diesen Reliefs nimmt Tinguely Bezug zum Beispiel auf Kandinskys oder Malewitschs Bildwelten, auf ihre Positionen zu Themen der Balance und Bewegung im Bild und entwickelt sie eigenständig weiter. So sprechen auch die Titel für sich: «Méta-Malevitch» zum Beispiel heissen sehr viele der schwarzen Reliefs mit geometrischen weissen Flügelementen.

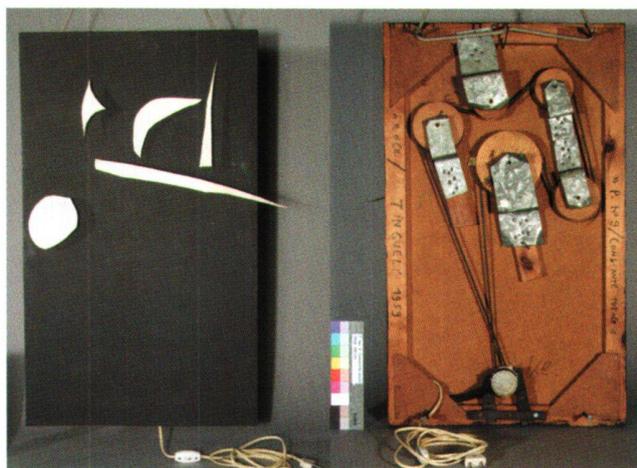


Abb. 1 Probabilité No. 6 = P, von Jean Tinguely, 1959. Schweiz, Privatbesitz.

Tinguelys Herstellungstechnik war von Anfang an überaus einheitlich und einfach, aber technisch ausgereift: Bewegt werden die Teile durch eine einfache Mechanik aus Holzrädern und Riemen, die sich zusammen mit dem Elektromotor samt Antriebsrad im Inneren des Holzkastens befindet. Über all diese Räder führt eine Gummi- oder Lederschnur, die je nachdem, ob sie oben oder unten über die Räder läuft, die entsprechenden Achsen genauso wie die Flügelemente auf der Vorderseite rechts- oder links-herum dreht. Definiert hat der Künstler dies meist mit Konstruktionszeichnungen der Räder und der Riemenführung auf der Rückseite der Reliefs.

Auffällig ist, dass Tinguely für die Flügelemente und als Halterung für die Achsen bevorzugt verzinkte Bleche verwendete. Häufig übermalte er diese Bleche dort zusätzlich mit roter Rostschutzfarbe, wo er sie auf die Holzplatten nagelte und somit in ihrer Oberfläche verletzte – bei aller Spontanität Ausdruck eines ausgeprägten Bewusstseins vom Wert seines Werkes und dessen zukünftigem Überdauern. Die dünnen Stahlteile der Achsen und Flügel ver-

lötete oder verdrehte er höchst kunstgerecht miteinander. In der Art der Verarbeitung erinnern sie an Alexander Calders geniale Drahtbiegetechniken. Das Holz und die Blechteile im Inneren des Kastens dagegen verschraubte oder vernagelte er.

In der Farbgebung legte Tinguely Wert auf Mattheit. Deshalb bevorzugte er für die schwarzen Reliefs mattschwarzen Tafellack, den er unterschiedlich pastos aufbrachte. Bei den weissen Reliefs verwendete er matt-weisse Wandfarbe. Der Farbauftrag erfolgte meist sehr schnell mit Hilfe der gängigsten handwerklichen Applikationsmethoden. Die Flügelemente sind dagegen häufig mit pastoser Ölfarbe und einem verhältnismässig breiten Pinsel bemalt.

Mit sehr wenigen Ausnahmen hat der Künstler die Reliefs grundsätzlich signiert, wenn auch häufig nachträglich. Dabei sind Varianten festzustellen: Signatur an der Kasten- oder auf der Rückseite, in letzterem Fall auch oft mit dem Titel oder auf einem Rückseitenschutz. Sehr häufig sind auch Daumenabdrücke in meist schwarzer Farbe als Echtheitszertifikat auf den Rädern oder dem Holzrahmen zu sehen.

Entscheidend für die Erfassung ist des Weiteren selbstverständlich der Motor, seine Umdrehungsgeschwindigkeit, ob er rechts- oder links-herum läuft und ob er eine Stromspannung von 110 oder 220 Volt benötigt. Geht der Motor verloren oder wird er gegen einen anderen ausgetauscht, ist ein sehr wesentlicher Teil des Werkes dahin, nämlich die Geschwindigkeit und Richtung seiner Bewegung. Die Geräusche eines solchen Reliefs in Betrieb hängen stark vom Motor und dessen Zustand ab und reichen von lautem Knarren bis zu nahezu lautlosem Drehen.

«Méta-Harmonie II»

Etwa 20 Jahre später, 1979, entstand die «Méta-Harmonie II» (Abb. 2). Sie ist eine dreidimensionale Bewegungs- und Klang-Installation. Die Konstruktion ist vielschichtig, jedoch rudimentär immer noch dem Bildhaften verpflichtet. Aufgebaut ist sie auf drei nebeneinander stehenden, fahrbaren Rahmengestellen, die zur Aufhängung und Befestigung der Räder, Achsen, Gestänge, Instrumente und Objekte dienen. Sie verleihen dem Werk das transparente, reliefartige Gepräge. Abgesehen davon ist die Skulptur durch ein In- und Nebeneinander von verschiedenen grossen, bunten Rädern und Instrumenten gekennzeichnet. Dominiert wird das Konglomerat durch das im linken Gestell befindliche Klavier, auf dessen Tastatur bei Betrieb eine Donald-Duck-Figur aus Kunststoff, ein hölzerner Pinocchio und ein Holzschuh einhämmern. Die Bandbreite der Klanginstrumente reicht von Kuhglocken über Servierplatten aus Aluminium bis zu Trommeln und Messingbecken. Auch Glasschüsseln und eine funktionierende Aluminiumlampe im mittleren Gestell dienen als Schlaginstrumente. Auf den Tastaturen zweier elektrischer Orgeln fährt je ein Kunststoffrad langsam, aber unablässig die C-Dur-Tonleiter hinauf und hinunter.

Das Räderwerk der «Méta-Harmonie II» besteht hauptsächlich aus bunten Holzmodellrädern, wie sie in der Gussindustrie gebraucht wurden, und aus korrodierten Stahlrädern; aber auch den Reifen eines Formel-1-Wagens hat Tinguely integriert. Die Gestelle sind so gebaut und mit Rollen ausgestattet, dass sie einzeln um 90° umgeklappt werden können und dabei auf vier weitere Rollen zu stehen

schwindigkeiten der Motoren immerzu ändern. Durch diesen langsamen und unablässigen Geschwindigkeits- und Rhythmuswechsel wird der aufmerksame Zuhörer und Betrachter irritiert.

Die Maschine umfasst 36 verschiedenartige Kurbelräder mit 44 Tonerzeugern in Form von klassischen Musikinstrumenten sowie Fundstücken als Klangkörper, drei Elek-



Abb. 2 Méta-Harmonie II, von Jean Tinguely, 1979. Basel, Kunstmuseum, Depositum der Emanuel Hoffmann-Stiftung.

kommen. Dadurch wird es möglich, die unterschiedlichsten Ein- und Ausgänge zu durchfahren, da die Maschine aufgebaut knappe vier Meter hoch ist. Jedes Gestell wird von einem elektrischen Motor betrieben, das Werk ist also insgesamt mit drei Motoren bestückt; jeder ist zusätzlich mit einem Auto-Transformator verbunden, in dem über einen mechanischen Regler der Strom kontinuierlich hoch- und heruntergeregelt wird, wodurch sich die Umdrehungsge-

tromotoren, zwei Orgeln und das gesamte Rahmen- und Räderwerk. Zur Dokumentation der Geräusche wird eine audiovisuelle Filmaufnahme mit fahrender Kamera erstellt.

Tinguely nannte diese Gebilde «Ton-Mischmaschinen» und wollte, dass der Besucher beim Rundgang um das Werk herum die einzelnen akustischen Überraschungen schrittweise entdeckt und aufnimmt. Geleitet von den Ge-

räuschen wandert der Blick von Ort zu Ort und erspät im Nachhinein den Tonerzeuger. Die Geschwindigkeit der Raddrehungen bestimmt den Rhythmus der Schläge, sie ergeben in der Folge ein immer anderes Klangbild, ähnlich den sich stets wandelnden Formenkonstellationen in den polychromen Reliefs der fünfziger Jahre. Für Tinguely

für Tinguelys Freund, den bei einem Autorennen tödlich verunglückten Fahrer Joakim Bonnier. Beim Grabmal für Bonnier diktierte das Material die Form: Kurz nach Bonniers tödlichem Unfall 1973 in Le Mans erhielt Tinguely Karosserieteile des Wagentyps, in dem sein Freund ums Leben gekommen war. Über Jahre lagerten sie unberührt in seinem Atelier. Erst als er seine eigene Begegnung mit dem Tod überlebt hatte, konnte er mit diesen Teilen, zwei zerstörten Chassis von Formel-1-Prototypen, arbeiten und sie zu einem Triptychon gestalten. Michel Conil Lacoste gegenüber äusserte Tinguely: «Nach all der Zeit war der Schmerz noch immer in dem Wrack eingeschlossen.»³

Der Altar steht auf einem Stahlgestell mit Rollen. An der Rückseite sind zum Gewichtsausgleich die Gewichte eines Fitnessgerätes aufgestapelt, das Tinguely nach seiner Herzoperation zum Training erhielt, stattdessen aber umgehend in das Werk einbaute. Wenn der Altar in Betrieb ist, steht lediglich der Aluminiumkasten des mittleren Teiles still. Dort bewegen sich auf der vertikalen Symmetrieachse zu-unterst ein Modellrad aus Holz mit einem geschmiedeten Herz aus Stahl, darüber ein Speichenrad aus Aluminium. Ein links am Mittelteil befestigtes Tierhorn, ein schräg darunter sich drehendes Holzrad mit aufgeklebter Aluminiumschmelze sowie rechts ein sich hin- und herbewegendes Aluminiumstück brechen mit der ansonsten strikt eingehaltenen Symmetrie der Arbeit und machen sie dadurch lebendiger und komplexer.

Oben wird der Altar von einem Ochschädel, zwei Unterkiefern und Resten von Reifengummi bekrönt. Alle diese Teile nicken bei Betrieb bedächtig in langsamem Rhythmus. Die Flügel schwingen langsam hin und her, wobei sie sich immer nur geringfügig auf- und zu bewegen und dabei sehr hohe, metallisch quietschende Töne von sich geben. Synchron dazu bewegen sich die zwei Unterkiefer unten an den äusseren Seiten.

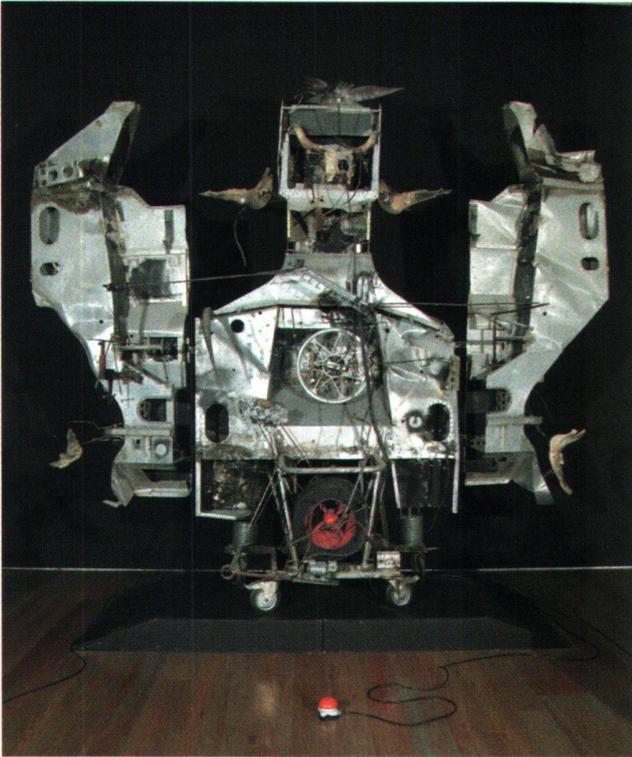


Abb. 3 Lola T. 180 – Mémorial pour Joakim B., von Jean Tinguely, 1988. Basel, Museum Tinguely.

bedeuteten diese Klang-Maschinen eine weitere Dimension in seinem Schaffen; sie ermöglichten, durch Töne und Geräusche Bewegungen zu strukturieren und auf einer neuen Ebene fassbar zu machen.²

«Lola T. 180 – Mémorial pour Joakim B.»

«Lola T. 180 – Mémorial pour Joakim B.» (Abb. 3) ist weitere neun Jahre später, 1988, entstanden als Kenotaph

Zur Erfassung der Werke Tinguelys

Da viele Plastiken des Spätwerkes von Tinguely aus Teilen aufgebaut sind, die benutzt und schmutzig, neu und ungebraucht, vom Künstler bearbeitet oder auch Werke anderer Kunstschaffender sein können, ist der «Originalzustand», also das Erscheinungsbild einer Arbeit zum Zeitpunkt des Verlassens der Werkstatt nur sehr schwer zu bestimmen. Man weiss zum Beispiel ohne historische Quellen nicht, ob und wie der rotsamtene Theatervorhang einer grossen Plastik bei deren Fertigstellung beschmutzt war und ob er die Löcher hatte, die er heute hat (Abb. 4). Gehören der Schmutz und das Loch zum Werk, entsprechen sie eventuell gar der künstlerischen Intention? Muss der Vorhang also gereinigt und repariert werden oder nicht?

Aus diesem Grund ist die detaillierte audiovisuelle und fotografische Dokumentation eine erste Voraussetzung zur Erhaltung der Werke. Sie ist auch massgebend für weitere

konservatorische Überlegungen oder gar restauratorische Massnahmen. Eine solche Dokumentation umfasst die Beschreibung des Werkes in Form von Film-, Ton- und fotografischen Aufnahmen ebenso wie die schriftliche Fixierung der Komponenten und deren Bedeutung für das Werk, die Erfassung der Materialien und ihres Verhaltens

Konservatorische Fragestellungen

Aus konservatorisch relevanter Sicht haben wir es im Œuvre dieses Künstlers mit schwierig zu erhaltenden Kunststoffen ab den 1960er-Jahren und mit der von Geräuschen begleiteten Bewegung und ihren Auswirkungen



Abb. 4 Grosse Méta Maxi-Maxi Utopia, von Jean Tinguely, 1987. Basel, Museum Tinguely.

unter den Bedingungen der werkimmanenten Bewegung sowie der überlieferten Geschichte des Werkes, idealerweise in Form von historischen Bild- und Tonquellen. Bei den Werken Tinguelys ist der Quellenstand verhältnismässig gut, so sind zum Teil noch Filme von Ausstellungen und Werken in Betrieb aus den 1960er-Jahren erhalten.

für den Erhalt eines Werkes zu tun. Ganz allgemein lässt sich sagen, dass der Betrieb der Werke in äusserst kurzen Zeitspannen Veränderungen verursacht. Diese sind, da nicht von aussen herbeigeführt, keine Schäden im eigentlichen Sinne, sondern sie sind im Werk angelegt und damit ein Zeichen von Authentizität. Die Maschinenplastiken

thematisieren also die Endlichkeit nicht nur ikonografisch, sondern auch physisch, durch ihren bewegten Ausdruck und ihre Materialien. Im Extrem würde dies bedeuten, dass die Werke ihre Ikonografie nach und nach umsetzen und



Abb. 5 Ruine der «Machine à faire des sculptures», von Jean Tinguely, 1960. Basel, Museum Tinguely.

sich schliesslich selbst zerstören. Dies war jedoch (mit Ausnahmen) weder im tatsächlichen Interesse des Künstlers noch ereignet es sich in Form eines spektakulären Aktes oder eines grossen Happenings. Vielmehr setzen kleine

Defekte, von aussen kaum ersichtlich, ein Werk ausser Betrieb (Abb. 5). Darin liegt ein Moment von hintergründigem Witz, mit dem Tinguely das Thema der Vergänglichkeit angegangen ist. In einem Gespräch betonte er denn auch: «Das Lächerliche, das Unnütze, das Nicht-ernst-zunehmende, das ist mir an den Materialien wichtig. Je verlotterter das Material, umso grösser ist die Freude. Lieb wäre es mir, wenn meine Maschinen eines Tages zusammenbrechen würden.»⁴

Ein zweiter Aspekt ist der durch das Ableben Tinguelys und die zunehmende Musealisierung des Œuvre zu Recht als vordringlich erachtete Materialerhalt. Den Restaurator interessiert in diesem Zusammenhang am meisten, wie weit der Selbstzerstörungsprozess geht und ob er sich gemäss den allgemeinen konservatorisch-restauratorischen Prinzipien aufhalten lässt, ohne dass die künstlerische Intention unterlaufen und die Authentizität reduziert wird. Die Werke Tinguelys werfen aus konservatorischer Sicht viele Fragen auf, wie sie in der modernen und zeitgenössischen Skulpturen- und Installationskunst zunehmend, meist nur mit leicht veränderten Blickwinkeln, auftauchen. In diesem Sinne liegt sein Œuvre im Schnittpunkt zwischen den konservatorischen Problemen der klassischen Moderne und denen der zeitgenössischen Kunst.

Derzeit erfährt das Werk Tinguelys eine fortschreitende Musealisierung, es geht in die Kunstgeschichte ein. Bei vielen Menschen, die den Künstler noch kannten, löst dieser Prozess nostalgische, bisweilen sogar ärgerliche Reaktionen hervor, die sich immer auf den Charismatiker Tinguely und dessen Leichtigkeit in Bezug auf Leben und Werk berufen. Diese Leichtigkeit steht im Gegensatz zum schwerfälligeren Prozess der Musealisierung und Bewahrung, der naturgemäss immer konservativ ausgerichtet ist.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 5: Autor.
Abb. 4: Christian Baur.

ANMERKUNGEN

- ¹ CHRISTINA BISCHOFBERGER (Hrsg.), *Jean Tinguely: Werkkatalog. Skulpturen und Reliefs 1954–1968*, Zürich 1982.
- ² *Museum Jean Tinguely, Basel. Eröffnungsausstellung / Exposition inaugurale 1996–1997* (= Ausstellungskatalog), Bern 1996, S. 180.
- ³ HEIDI VIOLAND-HOBI, *Jean Tinguely. Biographie und Werk*, München/New York 1995, S. 133.
- ⁴ JEAN TINGUELY, *Ich beschäftige mich mit dem Tod, um ihn zu bekämpfen. Ein Gespräch mit Heinz – Norbert Jocks*, in: *Kunstforum* Nr. 115, 1991, S. 266–275.

ZUSAMMENFASSUNG

Für die Rezeption des kinetischen Œuvre von Jean Tinguely ist ein herkömmlicher Werkkatalog nur bedingt geeignet. Der Ausdruck der Arbeiten liegt nicht nur im Statisch-Formalen, sondern auch in der Bewegung und deren Geräuschen. Im Vergleich zu traditionellen Kunstwerken verändern sich die kinetischen Werke in sehr kurzer Zeit, denn aus ihrer Eigenbewegung resultieren verschiedenste Formen von Verschleiss bis hin zur Selbsterstörung. Aus diesen Grundbedingungen ergeben sich Fragen wie zum Beispiel nach einem zulässigen Mass an erhaltenden Eingriffen sowie nach den Begriffen des Originals und der Authentizität. Die erste Voraussetzung zur Beantwortung dieser Fragen liegt immer in einer ausreichenden Dokumentation. Aus diesem Grund bemüht sich die Kunsttechnologie, die Vielgestaltigkeit der Sinneseindrücke zu erfassen und dauerhaft zu dokumentieren.

RÉSUMÉ

Pour décrire la réception de l'œuvre cinétique de Jean Tinguely, un catalogue conventionnel n'est pas l'instrument le plus adéquat. L'expression de ces travaux ne repose pas uniquement sur l'aspect statique et formel, mais également sur le mouvement et les bruits qui en résultent. Par rapport aux œuvres d'art traditionnelles, celles cinétiques changent très rapidement, car leur propre mouvement engendre les formes les plus diverses, de l'usure jusqu'à l'autodestruction. Ces conditions de base soulèvent certaines questions concernant, par exemple, le bien-fondé des interventions de conservation ou encore les concepts d'original et d'authentique. Pour pouvoir répondre à ces questions, il faut toujours disposer en premier lieu d'une documentation suffisante. C'est pour cette raison que la technologie de l'art cherche à saisir et à documenter de manière durable les impressions sensorielles.

RIASSUNTO

Per descrivere la ricezione dell'opera cinetica di Jean Tinguely, un catalogo convenzionale non è lo strumento più adeguato. L'espressione dei suoi lavori non poggia unicamente sull'aspetto statico e formale ma anche sul movimento dei suoi marchingegni e sui suoni che emettono. Rispetto alle opere d'arte tradizionali, le opere cinetiche subiscono mutamenti entro tempi molto brevi. Infatti, il loro movimento provoca conseguenze che vanno dall'usura all'autodistruzione. Partendo da questi presupposti, ci si deve chiedere fino a qual punto siano ammessi interventi di conservazione, in che termini si possa definire un'opera originale, quali siano le implicazioni legate alla sua autenticità. La prima premessa per rispondere a tali domande è sempre data dalla necessità di possedere una documentazione esauriente. Per tale ragione, la tecnologia dell'arte s'impegna a rilevare e a documentare a lungo termine la molteplicità delle percezioni dei sensi.

SUMMARY

A conventional catalogue raisonné is only of limited use in the study and appreciation of Jean Tinguely's kinetic oeuvre. The expressiveness of the works is indebted not only to static, formal qualities but also to movement and the sounds it produces. Unlike traditional works of art, kinetic works change very quickly since their movement results in wear and tear, and possibly even self-destruction. Given these circumstances, art professionals must consider the extent to which it is admissible to intervene in order to preserve a work, which in turn raises questions of the original work of art and authenticity. An indispensable prerequisite in addressing such issues is, of course, sufficient background documentation. For this reason, art technology makes the attempt to grasp the complexity of sense impressions and keep a permanent record of them.