

## **HENRIK MENNÉ: UDVALGTE VÆRKER 2000 – 2007** **HENRIK MENNÉ: SELECTED WORKS 2000 – 2007**

*Robin Clark: "I dag hvor digital teknologi gør mange slags fremstilling mulig, fra kunstværker fremstillet per efterspørgsel til selvkopierende og hurtigt prototypefremstillende maskiner; er Henrik Mennés fremgangsmåde fascinerende analog. At a time when digital technologies provide an array of fabrication possibilities ranging from bespoke works of art to self-replicating rapid prototyping machines, Henrik Menné's practice is intriguingly analog."*

## PRODUCTION VALUES: HENRIK MENNÉS MEKANISKE INSTALLATIONER, 2000–2006

I dag hvor digital teknologi gør mange slags fremstilling mulig, fra kunstværker fremstillet per efterspørgsel til selv-kopierende og hurtigt prototypefremstillende maskiner; er Henrik Mennés fremgangsmåde fascinerende analog. Fra installationen *50V* (2000) en sekskantet beholder, der behandlede vingummi udendørs, til *114L* (2006) en indendørs installation med en industriventilator, der blæste flydende lim ud over aluminiumarmaturer, producerer Mennés maskiner midlertidige objekter på relativt lavteknologiske måder. Dette essay fokuserer på seks af Mennés installationer fra de sidste syv år. Det tegner nogle linjer for, hvordan hans fremgangsmåde trækker på brugen af maskiner i moderne kunst, på arven fra minimalisme og proceskunst og på forestillingen om noget mekanisk sublimt, som den blev populariseret i tidlig science fiction.

En ambitiøs udstilling på New Yorks Museum of Modern Art i 1968 tacklede emnet maskininspireret kunst.<sup>1</sup> Fortællingen, der præsenteres i udstillingskataloget, begynder med Leonardo da Vincis tegninger af et påspændt flyveapparat (1485), standser kort op ved Marcel Duchamps mekanisk erotiske *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (the Large Glass)* (1915–23) og slutter med Jean Tinguelys *Homage to New York* (1960), et "selv-genererende og selvdestruerende kunstværk" bygget af motorer, taljer, cykelhjul, et klaver og bunker af affald. Da Vincis ekstremt produktive krydsbestøvning af kunst og videnskab, Duchamps sublimering fra menneskelig til maskinel kropslighed og Tinguelys mekaniske processer som kunstværker i sig selv danner en god referenceramme for Mennés arbejde. Af disse forgængere er Mennés fremgangsmåde nærmest beslægtet med Tinguelys performative tilgang og hans ofte forgængelige installationer; men sammenlignet med Tinguely er Mennés maskinværker kontemplative frem for spektakulære. Hvor Tinguelys mest prangende installationer indebærer både fyrværkeri og sprængstof, kan Mennés maskiner anvende lydæmpere. Hvor Tinguelys værker giver indtryk af industri, der er gået amok, ligner Mennés værker mere et omhyggeligt kontrolleret men ikke nødvendigvis forudsigeligt eksperiment.

Trods al mekanikken kan Mennés projekt beslægtet med værker, hvis fokus er på det håndlavede og procesorienterede, når man sammenligner med vendepunktet i 60'erne. Som Eva Hesses eksperimenter med latex og glasfiber udforsker Mennés *75P* (2004), *80S* (2005) og *114L* (2006) de minimalistiske problemstillinger serialitet og repetition; men på en måde der er i modstrid med minimalismens forkærlighed for det højglanspolerede og formfuldendt geometriske. Både Hesse og Menné låner materialer fra videnskab og industri, men undergaver det oprindelige formål, da de i stedet for at fremstille præcisionsinstrumenter omdanner materialerne til uregelmæssige organiske former. De grønne vokskegler i *75P* ligner fx. hvepsebo, og de fem forskellige men næsten ens voksmønstre i *80S* minder om en rygsøjles hvirvler. *114L* består bl.a. af en maskine, der blæser tråde af flydende lim over på aluminiumarmaturer og skaber derved fibrøse rum, som leder tanken hen på endnu ukendte hybridformer, halvt spindelvæv, halvt sommerfuglepupper. Denne opmærksomhed på de specifikke og associative egenskaber ved materialerne forbinder hans arbejde med Hesses og hendes slængs, men forskellene på Mennés og de procesorien-

terede 60'er-kunstneres arbejde er mindst lige så vigtigt. I Mennés værker er de fremstillede objekter ikke autonome; de forbliver derimod kausalt og konceptuelt afhængige af de maskiner, han bruger til at fremstille dem med. Menné udstiller maskine og produkt sammen som et totalt – men midlertidigt – stedsspecifikt værk. Det at lave et mekanisk samleband til produkter, som er for skrøbelige til at transportere, forudsætter et begreb om kunstnerisk værdi, som ligger udenfor kommercielt vareforbrug og udenfor en evig æstetiske påskønnelse.

*56L* (2004) er måske det mest forgængelige af Mennés værker. Som *114L* er dets primære komponenter flydende lim og en ventilator, der blæser limen til tråde. Men hvor limen i *114L* formede sig til lukkede rum, blev der startet en mere entropisk proces i *56L*. Den flydende lim blev blæst ud over en aluminiumsstige i hjørnet af rummet. Efter at have kørt i adskillige uger formede der sig en kugle øverst på stigen, mens et væv af lim fortsat løb i kaskader ned ad stigen, hen over væggene og ned på gulvet. I sin brug af galleriets arkitektur som afgrænsning for værket ligner *56L* Richard Serras splat-støbte blyværker fra de sene 1960'ere, hvor bly først blev smeltet og dernæst slynget ned, hvor væggen møder gulvet. En anden kilde kan findes i Robert Smithsons *Asphalt Rundown* (1969). I en gestus, der er blevet tolket som en kritik af den abstrakte ekspressionismes store armbevægelser, læssede Smithson en vognfuld tjære ned af en eroderet klippeside i Rom. I alle tre tilfælde defineres værkerne ved brug af tyngdekraft, mangel på åbenlys anvendelighed og en komplet tilsidesættelse af bestandighed.

Fra et mere nutidigt perspektiv er der genklang mellem Mennés mekaniske installationer, Rebecca Horns og Roxy Paines seneste værker. Horns mekaniske installationer er kunstværker i sig selv, ligesom Mennés er. De vokser frem fra værker, hvor rekvisitter bruges som stedfortrædere for den menneskelige krop. Installationer som fx. Horns *Hydra Forest: Performing Oscar Wilde* (1988) er truende miljøer. Elektricitet gnistrer i buer mellem en serie metalarmaturer, der hænger fra loftet, og omvendte kegler med dødbringende kviksølv står ved siden af sko og kul på gulvet. Efter at have fjernet sin egen optrædende krop fra værket brugte Horn fysisk associerende materialer til at antyde en krops voldelige forsvinden. På en mindre dramatisk måde fjerner Roxy Paines maskiner også kunstnerens hånd, mens han paradoksalt understreger netop sin tilstedeværelse som instruktør og producent på værket, en slags skjult dukkefører. Paines installationer inkluderer *SCUMAK* (Auto Sculpture Maker, 1998) og *PMU* (Painting Manufacturing Unit, 2000). Den mekaniske skulpturmaskine hælder kunststof ud på et transportbånd, og malemaskinen sprøjter hvid akrylmaling på ugrundede lærreder. Disse værker adskiller sig fra Mennés på den måde, at Paines genstande fungerer autonomt; de fremstillede malerier og skulpturer kan udstilles adskilt fra deres mekaniske ophav som fuldgyldige kunstværker. I modsætning til dette lænker Menné de omtalte maskiner til deres produkter og insisterer derved på en specifik oplevelse i tid og sted som en del af værket.

Hvis installationer som *75P*, *80S* og *114L* taler den industrielle fremstillings sprog, følger tidligere værker som *50V* (2000) og *60G* (2002) et interessant andet spor i forhold til Mennés brug af maskiner i sit arbejde. De metalliske kroppe, bevægelige lemmer og tykflydende afsondringer i *50V* og *60G* leder tanken hen på den sammensmeltning

af maskiner og organisk liv, der bringes til live i velkendte litterære bud på fremtiden, som fx. de blodtørstige maskiner fra Mars der invaderer det landlige England i H.G. Wells' 1800-talsfortælling, *The War of the Worlds*.<sup>2</sup> Selvom disse to maskiner virker ens i deres fotografiske dokumentation, var der stor forskel på deres oprindelige præsentation. *50V* var en del af en udstilling i en kolonihave i Sverige, hvor den af nogle blev forvekslet med et haveredskab, selvom produktet – en klæbrig klat vingummi der var væltet ud af den – ikke havde noget klart formål. *60G* blev kun opstillet udendørs for at blive dokumenteret og blev senere vist på Mennés afgangsudstilling i samspil med fotografiet af dens udendørs liv og en teknisk tegning. Begge værker fungerede metaforisk og gav anledning til at stille det spørgsmål, som også kunstneren selv bemærkede, "hvor er de fra, og hvordan endte de her?". Hvor interessante og sjove disse værker end er, repræsenterer de i skrivende stund et afsluttet kapitel: i de senere installationer fungerer Mennés maskiner som funktionelle producenter og ikke som personligheder i sig selv.

Disse afgrænsede eksempler demonstrerer nogle af de måder det stoflige, det midlertidige og det uforudsete har indflydelse på Mennés arbejde. Resultatet af de processer, han sætter i gang, er svære at forudse og ændrer sig fra sted til sted. Forholdet mellem Mennés maskiner og deres produkter, mellem hans værker og deres dokumentation og mellem tilskueren og værket er aldrig stabilt. I dag, hvor kunstmarkedets kræfter generelt kræver et veldefineret produkt og en signatur-stil, antyder den rastløse og søgende ånd i Mennés projekt en inciterende vej fremad.

*Robin Clark*

<sup>1</sup> K.G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (New York: Museum of Modern Art, 1968).

<sup>2</sup> *50V* og *60G* er nærmere beslægtet med de maskiner, der illustrerer Wells' originale historie i aprilnummeret (1897) af *Pearsons Magazine*, end de fortolkninger vi har set på film af instruktører som Byron Haskin (1953) eller Steven Spielberg (2005). Nutidige malere har også udforsket dette område – Neo Rauch's *Einfall [Invasion]* (2001) er et godt eksempel.

## PRODUCTION VALUES: HENRIK MENNÉ'S MECHANICAL INSTALLATIONS, 2000–2006

At a time when digital technologies provide an array of fabrication possibilities ranging from bespoke works of art to self-replicating rapid prototyping machines, Henrik Menné's practice is intriguingly analog. From the installation of *50V* (2000), a hexagonal tank that processed wine gum at an outdoor site, to *114L* (2006), an indoor installation featuring an industrial-strength fan that blows molten glue onto aluminum armatures, Menné's machines employ relatively low-tech means to create non-durable goods. This essay focuses on six of Menné's installations made over the past seven years, tracing some of the ways that his practice engages the history of machines in modern art, the legacy of minimal and process art, and the notion of a mechanical sublime popularized in early science fiction.

An ambitious survey exhibition mounted at New York's Museum of Modern Art in 1968 tackled the subject of machine-inspired art.<sup>1</sup> The narrative laid out in the exhibition catalogue began with Leonardo da Vinci's drawings for a prosthetic flying apparatus (1485), paused to consider the mechanized eroticism of Marcel Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (the Large Glass)* (1915–23), and eventually concluded with the example of Jean Tinguely's *Homage to New York* (1960), a "self-constructing and self-destroying work of art" comprising motors, pulleys, a piano, bicycle wheels, and heaps of rubbish. Da Vinci's intensely productive cross-fertilization of art and science, Duchamp's sublimation of human physicality into that of machines, and Tinguely's mechanical processes as artworks in themselves provide useful points of reference for Menné's work. Of these precursors, Menné's practice is most closely aligned to the performative approach of Tinguely, whose installations were often ephemeral; although compared to those of Tinguely, Menné's machine works are less spectacular and more contemplative. While Tinguely's most flamboyant installations employed pyrotechnics and explosives, Menné's machines sometimes include silencing devices to keep their production quiet. Rather than the sense of industry run amok that one gleans from Tinguely, Menné's work is akin to a carefully controlled if not entirely predictable experiment.

In spite of the mechanical means he employs, when Menné's project is considered in relationship to the watershed moment of the 1960s it also bears affinities with the handmade, process-oriented work of artists including Eva Hesse. Like Hesse's experiments with latex and fiberglass, Menné's *75P* (2004), *80S* (2005) and *114L* (2006) explore the Minimalist themes of seriality and repetition, but do so while going against the grain of Minimalism's fetish for high-gloss finishes and crisp geometries. Both Hesse and Menné use materials borrowed from science and industry only to subvert their intended purpose to produce precision instruments, and use them instead to create irregular biomorphic forms. For example, *75P* features green waxen cones that resemble hornet nests and *80S* includes five distinct but similar wax patterns that suggest the stacked vertebrae of spinal columns. *114L* comprises a machine that blows strands of molten glue onto aluminum armatures, creating fibrous enclosures suggestive of a new hybrid form, part spider web and part butterfly chrysalis. Attention to the specific and associative properties of his materials

links this work to that of Hesse and her cohorts, but differences between Menné's work and that of process-oriented artists from the 1960s is just as important. In the case of Menné's works under discussion here, the objects his machines produce are not autonomous. Rather, they remain causally and conceptually dependent upon the machines he uses to make them. Menné exhibits machine and product together in a total, if temporary, environmental work. Making a mechanical assembly line for products that are too fragile to be moved posits a notion of artistic value outside the familiar circuits of commercial consumption and long-term aesthetic appreciation.

*56L* (2004) is perhaps the most ephemeral of Menné's works. Like *114L*, its main components are molten glue and a fan that blows the glue into strands. However, where the glue in *114L* was shaped into closed forms, a more entropic process was set in motion for *56L*. The liquid glue was blown onto an aluminum ladder installed in the corner of a room. After several weeks of production, a nodule formed at the top of the ladder and webs of glue cascaded down the steps, across the walls and onto the floor. Using the architecture of the gallery to define the boundaries of the work, *56L* recalls Richard Serra's splashed and cast lead pieces of the late 1960s in which lead was first liquefied and then propelled into the juncture where walls meet the floor. Another source can be found in Robert Smithson's *Asphalt Rundown* (1969). In a gesture that has been interpreted as a critique of the grand gesture in Abstract Expressionist painting, Smithson dumped a truckload of tar down the side of an eroded cliff in Rome. In all three cases gravity, a lack of obvious utility, and an utter disregard for permanence define the work.

From a more contemporary point of view, Menné's mechanical installations resonate with recent works by Rebecca Horn and Roxy Paine. Horn's mechanical installations, like Menné's, are artworks in themselves. They grow out of works where props were used as prostheses for the human body. Installations such as Horn's *Hydra Forest: Performing Oscar Wilde* (1988) are threatening environments. Electrical currents arc between a series of metal armatures suspended from the ceiling, while inverted cones containing deadly mercury rest along with shoes and coal on the floor. Having removed her own performing body from the work, Horn employed viscerally associative materials to imply the violent disappearance of the body of her subject. In a less dramatic register, Roxy Paine's machines also remove the hand of the artist while paradoxically underscoring his presence as director and producer of the work, a kind of ghost in the machine. Paine's installations include *SCUMAK* (Auto Sculpture Maker, 1998) and *PMU* (Painting Manufacturing Unit, 2000). The mechanical sculpture maker dispenses piles of pigmented resin onto a conveyor belt, and the painting machine sprays white acrylic paint onto unprimed linen canvases. These works differ from Menné's practice in that Paine's objects function autonomously; the manufactured paintings and sculptures may be displayed separately from their mechanical fabricators as fully enfranchised works of art. Conversely, by tethering his machines to their products, Menné insists on a specific experience of place and time as part of the work.

If installations such as *75P*, *80S*, and *114L* speak the language of industrial production, earlier works such as *50V* (2000) and *60G* (2002) demonstrate an interesting trajectory in Menné's use of machines in his work. The metallic

torsos, articulated limbs, and viscous secretions of *50V* and *60G* suggest the conflation of machines and organic life popularized in memorable literary speculations about the future, such as the blood-sucking Martian machines that invade rural England in H.G. Wells's 19th-century saga, *The War of the Worlds*.<sup>2</sup> While these two works appear similar in their photographic documentation, there were important differences in their original presentation. *50V* was part of an exhibition that took place in a community of allotment gardens in Sweden, where it was mistaken by some for an agricultural tool, although the product – a gooey deposit of wine gum plopped out from its core – served no clear purpose. *60G* was placed outside only for the purposes of documentation and was later displayed in a gallery (together with a photograph of its life outdoors and a technical drawing) for Menné's graduation show. Both works functioned figuratively and prompt the question, as the artist has commented, "where are they from and how did they land here?" As interesting and humorous as these works are, they represent a road not taken. In subsequent installations, Menné's machines act as functional fabricators rather than as personalities in themselves.

These brief case studies demonstrate some of the ways that temporality, materiality, and contingency operate in Menné's oeuvre. The results of the processes he sets in motion are difficult to predict and vary from site to site. The relationship between Menné's machines and their products, between his works and their documentation, and between the viewer and the works is not stable. In a moment when art market forces demanding a fixed product and signature style are dominant, the restless spirit of inquiry reflected in Menné's project suggests a compelling way forward.

Robin Clark

<sup>1</sup> K.G. Pontus Hultén, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (New York: Museum of Modern Art, 1968).

<sup>2</sup> *50V* and *60G* are closer in spirit to the machines that illustrate the original Wells's story in the April 1897 issue of *Pearson's Magazine* than the interpretations on film by directors Byron Haskin (1953) or Steven Spielberg (2005). Contemporary painters have explored this territory as well – Neo Rauch's *Einfall [Invasion]* (2001) is a good example.