

maabG

# PETER VOGEL

MAAB Gallery  
via Nerino 3, 20123 Milano

[info@maabgallery.com](mailto:info@maabgallery.com)  
[www.maabgallery.com](http://www.maabgallery.com)

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

## RITMI CIBERNETICI

PETER VOGEL

A cura di Alberto Zanchetta

La mostra personale dedicata a Peter Vogel, che si inaugurerà il prossimo 1 ottobre alla MAAB Gallery di Milano, ripercorre la ricerca acustica e cinevisuale dell'artista nato a Friburgo nel 1937, noto a livello internazionale per le connessioni tra arte e tecnologia sviluppate a cavallo degli anni Sessanta e Settanta. La mostra presenta una selezione di opere storiche, come Hochbein e Tiefer doppelton del 1978, e altre più recenti, datate all'ultimo trentennio di attività. Particolarmente significativo è Rhythmic sound n. 2 del 1999, un muro sonoro di cinque metri con cui lo spettatore potrà interagire per produrre una sinfonia tecnologica. Appositamente per la galleria MAAB, Vogel ha realizzato la scultura Fire and Water che – sollecitata dai rumori ambientali – produce ascensioni di luci rosse (simili a lamelle in-fuocate) e uno stillicidio di luci blu (ispirate alle cascate d'acqua); l'opera dimostra l'interesse dell'artista per i fenomeni naturali e per gli schemi psicologici a essi associati, come la "assuefazione" e i "riflessi condizionati". Diversamente, Vogel costruisce forme acustiche e strutture temporali che si ispirano a immagini o concetti più astratti. In ambo i casi, è di primaria importanza il coinvolgimento dello spettatore, il quale attiva e influenza le opere, ottenendo così un'esperienza sensoriale sempre eterogenea e molto complessa. Le strutture sensibili di Vogel sono infatti dotate di un sistema che può influenzare se stesso, creando un effetto mutevole in base all'incidenza del suono, del movimento, della luce e delle ombre.

La forma dei suoi Interaktive Objekte segue la funzione dell'oggetto: gli oggetti sonori, i rilievi di luce e le sculture cinetiche mettono in evidenza le loro componenti elettroniche, visualizzando così i sensori, gli amplificatori, gli altoparlanti e i LED che consentono una fruizione attiva. Dal dialogo-gioco tra il soggetto e l'oggetto nasce uno scambio di informazioni, un'alternanza di azioni e reazioni che modificano la percezione e la ricezione dei dati sensoriali, variando di intensità o durata a seconda delle diverse tipologie di oggetti. Ad esempio, gli impianti atonali e quelli polifonici si differenziano per sequenze ripetitive e altre più volubili, generando un campo di accadimenti e di possibilità che possono essere infiniti, così come infiniti sono i rapporti che si instaurano a livello interpersonale. La mostra è accompagnata da un'importante monografia in italiano, inglese e tedesco, con testi critici di Alberto Zanchetta e una ricca selezione di opere, progetti, fotografie e documenti che testimoniano la cinquantennale carriera dell'artista.

### Dati essenziali

MAAB Gallery, Milano

Via Nerino 3 – 20123 Milano

Dall'1 ottobre al 20 novembre 2015

Dal lunedì al venerdì dalle 10.30 alle 18

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

## RITMI CIBERNETICI

PETER VOGEL

Curated by Alberto Zanchetta

The solo show of work by Peter Vogel, which will be opening on 1 October in the MAAB Gallery, Milan, will look back over the acoustic and cine-visual researches undertaken by the artist. Born in Freiburg in 1937, Vogel is well-known internationally for the connections he developed between art and technology during the 1960s and 1970s. The exhibition presents a selection of historic works, such as Hochbein and Tiefer doppelton, 1978, and other more recent pieces dating from his last thirty years. A particularly significant work is Rhythmic sound n.2, 1999, a wall of sound some five metres long with which the spectator can interact to produce a technological symphony. Vogel has specifically made the sculpture Fire and Water for the MAAB gallery, a work which - stimulated by the sounds in the room - produces flashes of red light (rather like flaming blades) and a stream of blue lights (inspired by waterfalls); the work shows the artist's interest in natural phenomena and the psychological structures associated with them, such as "addiction" and "conditioned reflexes". But differently from these, Vogel constructs acoustic forms and temporary structures that are inspired by more abstract images or concepts. In both cases what is of primary importance is the involvement of the viewers who activate and influence the works and so undergo a heterogeneous and very complex sensorial experience. Vogel's sensitive structures are, in fact, equipped with a system that can influence itself to create a mutable effect based on the incidence of sound, movement, light, and shadows. The form of his Interaktive Objekte works follows the function of each object: the sound objects, the light reliefs, and the kinetic sculptures highlight their electronic components and visualise the sensors, amplifiers, loudspeakers, and LED lights that allow active interaction. The dialogue/game between the subject and the object gives rise to an exchange of information, an alternation of actions and reactions that alter the perception and reception of the sensorial data, an exchange that varies in intensity or duration according to the various kinds of objects. For example, the atonal schemes and the polyphonic ones differ in their repetitive or more changeable sequences to generate a field of occurrences and possibilities that can be infinite, just as the relationships we make with other people can be infinite. The show is backed by an important monograph in Italian, English, and German, with critical essays by Alberto Zanchetta, and a wide selection of works, projects, photographs, and documents that record the fifty years' activity of the artist.

### Hard Facts

MAAB Gallery, Milano

Via Nerino 3 – 20123 Milano

From October 1<sup>st</sup> to November 20<sup>th</sup> 2015

Open from Monday to Friday, 10.30 am – 6 pm

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG



*Solo exhibition*

***RITMI CIBERNETICI***  
MAAB Gallery, Milano, 2015

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG



*Solo exhibition*

**RITMI CIBERNETICI**  
MAAB Gallery, Milano, 2015

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG



*Solo exhibition*

**RITMI CIBERNETICI**  
MAAB Gallery, Milano, 2015

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG



*Solo exhibition*

***RITMI CIBERNETICI***  
MAAB Gallery, Milano, 2015

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

## PRESENTATION

Born in 1937 in Freiburg in Brisgau, Germany  
Died in 2017 in Freiburg in Brisgau, Germany

## EDUCATION

1957-59

High-school graduation and beginning of his studies in physics at the University of Freiburg

## SOLO EXHIBITIONS (SELECTED)

### 2018

*KLANG, LICHT, BEWEGUNG*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt  
*Gestalten + Zufall*, DAM Gallery, Berlin

### 2017

*Peter Vogel. Eine Ausstellung Zum 80. Geburtstag*, Galerie Baumgarten, Freiburg im Brisgau  
Städtische Galerie, Offenburg

### 2015

*Peter Vogel. Ritmi cibernetici*, MAAB Gallery, Milano  
*Peter Vogel: Klang – Bewegung – Licht*, Museum, Bayreuth  
*Kubus*, Kunstmuseum, Stuttgart  
Espace Lézard, Colmar  
Akademie der Künste, Berlin  
Galerie Wack, Kaiserslautern  
Alte Molkerei, Donaueschingen

### 2014

*Peter Vogel. Interaktive Objekte*, Galerie Baumgarten, Freiburg im Brisgau  
Galerie Spielvogel, München  
Mediathèque, Strasbourg

### 2013

*Interactive Objects*, Galerie Lara Vincy, Paris  
Galerie Kasten, Mannheim

### 2012

*Peter Vogel*, Galerie Wack, Kaiserslautern  
*Peter Vogel. Retrospective*, Lydgalleriet, Bergen  
Kunstverein, Jena

### 2011

Städtische Museum, Heidenheim  
*Fritz Klemm, Peter Vogel. Arbeiten auf Papier und Objekte*, Galerie Baumgarten, Freiburg im Brisgau  
University of Brighton, Brighton

### 2010

*Peter Vogel*, Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München  
*Peter Vogel. Werke auf Papier*, Galerie Carzaniga, Basel  
Galerie Vögtle, Karlsruhe  
*Peter Vogel*, Kunstraum Bernusstrasse, Frankfurt am Main  
*Interaktive Objekte*, Galerie Kasten, Mannheim  
Galerie Christian Mallet, Cotignac

### 2009

*Son, lumière et mouvement*, Galerie Lara Vincy, Paris  
Kunsthalle, Sandviken  
Musée des Beaux-Arts, Besançon

### 2008

*Peter Vogel. Licht, Klang und Bewegung*, Städtische Galerie, Bergkamen  
Galerie Open, Berlin  
Galerie Ruth Sachse, Hamburg  
*Partitions de réactions*, Espace Gantner, Bourgne

### 2007

Galerie Carzaniga, Basel



PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

Galerie Wack, Kaiserslautern  
Fruchthalle, Kaiserslautern  
Museum für Neue Kunst, Freiburg im Brisgau  
*Peter Vogel*, Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München  
Zehntstadel, Leipzig  
Kunstverein, Rüsselsheim

#### 2006

Galerie Baumgarten, Freiburg im Brisgau  
*Peter Vogel*, Bitforms Gallery, New York  
Palais Liechtenstein, Feldkirch – with H. Gfader  
E-Werk, Friburgo  
Fischerplatz Galerie, Ulm  
Galerie Wosimsky, Gießen  
Bitforms Seoul Gallery, Seoul

#### 2005

*Peter Vogel*, Galerie Wack, Kaiserslautern  
Domino-Haus, Reutlingen  
*Peter Vogel*- *Interaktive Klang und Lichtobjekte*, Galerie Jochen Höltje, Tübingen  
*Peter Vogel*, Galerie Kasten, Mannheim

#### 2004

Carzaniga & Ueker, Basel  
Scène Nationale d'Orléans, Orléan  
*Peter Vogel*, Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München  
Galerie der Stadt, Remscheid

#### 2003

*Sculpture interactives*, Galerie Lara Vincy, Paris  
Denkmalschmiede Höfgen /Leipzig  
Ciaconna Studio, Leipzig

#### 2002

Goethe Institut, Montevideo

Stadtmuseum, München  
Galerie Tom, Tokyo  
Galerie Baumgarten, Freiburg im Brisgau  
Galerie Walzinger, Saarlouis  
Forum Kunst Rottweil

#### 2001

Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Galerie Ruth Sachse, Hamburg  
*Peter Vogel*, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen  
Galerie Lind, Villingen-Schwenningen  
Galleria Rino Costa, Casale Monferrato  
Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München

#### 2000

*Peter Vogel*, Galerie Kasten, Mannheim  
Kunstmuseum Alte Post, Mülheim – with G. Stirl and G. Terhuven  
Galerie Wim Vromans, Amsterdam  
*Peter Vogel*. *Interaktive Objekte*, Galerie Wack, Kaiserslautern  
Skulpturengalerie, Waltrop  
*Peter Vogel*. *Schattenorchester*, *Interaktive Klanginstallationen*, Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt

#### 1999

*Peter Vogel*. *Interaktive Klang und Lichtobjekte*, Galerie Artycon, Offenbach  
Städt. Galerie Freiburg, Freiburg im Brisgau – with Isabel Zuber  
SFB Klanggalerie, Berlin  
Goethe Institut, Toronto  
Goethe Institut Houston  
Städtliche Galerie, Lüdenscheid  
*Peter Vogel*. *Interaktive Klang und Lichtobjekte*, Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München  
Artco Galerie, Leipzig  
Klangturm, St. Pölten  
Kunstverein, Coesfeld – with G. Stirl and G. Terhuven

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

**1998**

Galerie Große Bleiche, Mainz  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Valmore Studio d'Arte, Vicenza  
*Sculptures sonores et limineuses*, Galérie Lara Vincy, Paris  
Mönchskirche, Salzwedel  
Galerie Bertolotto, Dierdorf

**1997**

*Peter Vogel. Interaktive Objekte: eine Retrospektive*, Skulpturenmuseum  
Glaskasten, Marl  
*Peter Vogel. Interaktive Objekte: eine Retrospektive*, Landesmuseum, Mainz  
Elisabeth-Schneider-Stiftung, Freiburg im Brisgau  
Galerie Cismar, Hamburg  
Galleria Rino Costa, Casale Monferrato  
Galerie Grosse Bleiche, Mainz  
Galerie Tom, Tokyo  
Galerie Hoffmann, Friedberg  
Artco Galerie, Leipzi

**1996**

*Peter Vogel. Klangskulpturen*, Galerie Inge Baecker, Köln  
Galerie Wack, Kaiserslautern  
Siemens Galerie, Stuttgart  
Artium, Fukuoka  
*Peter Vogel*, Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München  
Galerie 17, Neumünster

**1995**

Galerie Ginrei Sha, Chiba  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Kunstverein, Hattingen  
Galerie Terbrüggen, Heidelberg  
Galerie Mori, Tokyo  
Art Forum Yanaka, Tokyo  
Childrens Castle, Tokyo

**1994**

Kunstverein, Luneburg  
Landesmuseum Mainz  
Galerie Große Bleiche, Mainz  
Galerie Löhrl, Mönchengladbach  
Galerie TOM, Tokyo  
Galerie Niji, Kyoto

**1993**

Galerie Wack, Kaiserslautern  
Galerie Petersen, Tonone  
Stadtgalerie, Brunsbüttel  
Kunstforum, Rottweil  
Galleria Rino Costa, Casale Monferrato  
Galerie Regio, Hugstetten/ Freiburg im Brisgau

**1992**

Bock-Galerie, Aachen  
Galerie Terbrüggen, Heidelberg  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Galerie Löhrl, Mönchengladbach  
Kunstverein, Jena

**1991**

Galerie Jeroch, Isernhagen  
Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl

**1990**

Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen  
*Peter Vogel*, Kunstmuseum, Peine  
Singer Museum, Laren  
Galerie Weiss, Berlin  
Arras Gallery, New York  
Kunstverein Brunsbüttel  
Museum für Neue Kunst, Freiburg im Brisgau

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

**1989**

Neckarwerke, Göppingen  
Galerie Löhrl, Mönchengladbach  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Galerie Kiliansmühle, Lünen  
Giannozzo, Berlin  
Akademie der Künste, Berlin  
Galerie Terbrüggen, Sinsheim

**1988**

Stadtgalerie, Bludenz  
Galerie Wack, Kaiserslautern  
Maison des Cultures Frontières, Merlebach  
Galerie Cismar, Cismar  
Galerie Herrmanns, München  
Arras Gallery, New York  
Neckarwerke, Fellbach  
Galerie Ehrhard, Nurberg  
Kunstverein, Freiburg im Brisgau

**1987**

Galerie Regio, Hugstetten/ Freiburg im Brisgau  
Galerie Scheerer, Tuttlingen

**1986**

Provinciaal Begijnhof, Hasselt  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Galerie Arge Kunst, Bolzano  
Brötzinger Art, Pforzheim  
Galerie Shirley Suckow, Genève

**1985**

Galerie Petersen, Tonon  
Chiesa di San Bernardo, Morimondo  
Atelierhaus Filderstraße, Stuttgart  
BBK, Freiburg im Brisgau

**1984**

Katholische Akademie, Freiburg im Brisgau  
Galerie Lang, Wien  
Arras Gallery, New York  
Galerie Terbrüggen, Sinsheim  
Galerie Regio, Hugstetten/ Freiburg im Brisgau  
Galerie Tendenz, Sindelfingen

**1983**

Pfalzgalerie Kaiserslautern  
Galerie Wack, Kaiserslautern  
Galerie Kunstverlag Weingarten  
Galerie Scheerer, Tuttlingen  
Alte Hauptfeuerwache, Mannheim  
Theater am Kirchplatz, Schaan  
BBK, Freiburg im Breisgau  
Galerie Löhrl, Mönchengladbach  
Galerie Walzinger, Saarlouis  
Galerie Carzaniga & Ueker, Basel  
Hindemith Institut, Frankfurt am Main

**1982**

Galerie Herrmanns, München  
Galerie Apostroph, Stuttgart  
Kunstverein, Kirchheim/Teck  
Galerie Mensch, Hamburg  
Galerie Busse Design, Elchingen  
Galerie Stiftung Metzgasse, Winterthur

**1981**

Galerie Jossevel, Zurich  
Galerie Slominsky, Mülheim/Ruhr  
Galerie Wack, Kaiserslautern  
Galerie Kleber, Berlin

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

**1980**

*Peter Vogel. Kybernetische Klangobjekte*, Galerie Inge Baecker, Bochum  
Galerie Regio, Hugstetten/ Freiburg im Brisgau  
Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl  
Bozener Musiktage  
Arras Gallery, New York  
Friedmann gallery, Pittsburgh  
Summit Art Center, Summit N.J.

**1979**

Arras Gallery, New York  
Galerie Academia, Salzburg  
Galerie Hölscher, Bensheim  
Galerie Scheerer, Tuttlingen  
Galerie Habermann, Göttingen  
Galerie Barger, Köln  
Galerie 3/5, Karlsruhe  
Harlekin Art, Wiesbaden

**1978**

Galerie 3/5, Freiburg im Brisgau  
Galerie Mensch, Hamburg  
Galerie Lang, Wien  
Kunstverein Detmold  
Galerie Jossevel, Zürich  
Galerie Brauer, Rothenburg  
Galerie Kunstverlag Weingarten

**1977**

Galerie Beyeler, Basel  
Galerie Löhrl, Willich-Schiefbahn  
Galerie Kleber, Berlin  
Neue Galerie Sammlung Ludwig, Aachen  
Musik-Biennale, Zagabria  
Galerie Regio, Hugstetten/ Freiburg im Brisgau  
Galerie Atelier Michstraße, Freiburg im Brisgau

Boettcherstraße, Bremen

**1976**

Galerie der Firma Ciba, Basel  
Galerie Melnikow, Heidelberg  
Kunstverein, Ludwigshafen  
Städtliche Galerie, Villingen  
Eliane Ganz gallery, San Francisco  
Galerie Stampa, Basel  
Spazio Alternativo, Montecatini  
Galerie Baecker, Bochum

**1975**

Galerie Holeczek, Freiburg im Brisgau  
Galerie Schreiner, Genève  
Galleria Spazzapan, Stresa  
Galerie Beno, Zürich  
Galerie Kleber, Berlin  
Festival di Musica, Donaueschingen  
Augustinermuseum, Freiburg im Brisgau  
Galerie Weinelt, Hof

**1974**

Galerie Melnikow, Heidelberg  
Ars Studio, Aarhus  
Ruhrlandmuseum, Essen

**1973**

Komödie, Den Haag  
Galerie Beno, Zürich  
Galerie Holeczek, Freiburg im Brisgau  
Galerie Kleber, Berlin

**1972**

Galerie Hilt, Basel  
Galerie Leresche, Montreux

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

**1971**

Galerie Gräber, Freiburg im Brisgau

**GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)**

**2024**

*Hi, TECH!*, MAAB Gallery, Milan

*Listening differently*, Museum für Neue Kunst Freiburg, Freiburg

**2023**

*Kunstwinter 2023*, Galerie K, Staufen

*Peter Vogel & Achim Vogel Muranyi*, Galerie Lara Vincy, Paris

**2020**

1970-2020: 50 Jahre Forum Kunst Rottweil, Forum Kunst, Rottweil

*Mit Abstand...Eine Accrochage!*, Galerie Albert Baumgarten, Freiburg im Brisgau

**2019**

*Writing the History of the Future*, ZKM, Karlsruhe

*Fini & Confini. Dal paesaggio al territorio*, Museo del Paesaggio, Torre del Mosto

*Art and Sound I interactive and sound works from electronics to robotics*, Rocca Roveresca, Senigallia

**2018**

*Neu-Gierig, von Schwarzweiß bis Farbig*, BEGE Galerien Ulm - Galerie am Saumarkt, Ulm

*Heimvorteil: Deutsche Künstler aus der Sammlung Schaufler*, Schauwerk, Sindelfingen

*Art in Motion. 100 Masterpieces with and through Media*, ZKM, Karlsruhe

*Summer Splash 4*, DAM Gallery, Berlin

*Apparative Kunst*, Galerie der Stadt, Sindelfingen

*Squares in Motion*, Museum Ritter, Waldenbuch

*To catch a ghost*, Museum für Neue Kunst, Freiburg im Brisgau

**2017**

*TurmBau II*, Fominikanermuseum, Rottweil

*Kreis – Kugel – Scheibe. 23 Konkrete Künstler*, Edition + Galerie Hoffmann, Freiburg im Brisgau

*Skulpturen aus der Sammlung*, Städtische Galerie, Karlsruhe

*Remains of the Day*, Borusan Contemporary, Istanbul

*Musique à voir*, LAAC – Lieu d'Art et Action Contemporaine, Dunkerque

*Interactive*, Galerie Tom, Tokyo

*Interactive art*, MACA – Museo Arte Contemporanea Aciri, Aciri

*Peter Vogel / Alberto Zamboni. Interactive Objecte*, Galerie Carzaniga Basel

**2016**

*En chantier*, Galerie Lara Vincy, Paris

*25 Positionen zum Thema Stele*, Galerie Netuschil, Darmstadt

*Sculpture en partage*, Fondation Villa Datris, L'Isle-sur-la-Sourge

*Vor/Nach-Bild oder Wie ich werden wollte, als ich jung war*, Morat - Institut für Kunst und Kunstwissenschaft, Freiburg im Brisgau

Foundation Once Biennale, Madrid

*Accrochage des artistes de la galerie*, Galerie Lara Vincy, Paris

*Geheimnis*, Kunstverein Kunsthause Potsdam

*Sculpture en partage*, Villa Datris, L'Isle-sur-la-Sorgue / Vaucluse

*Musik*, Galerie 99, Aschaffenburg

**2015**

*Kontakte*, Akademie der Künste, Berlin

*Konkrete Kunst*, Kunstverein Bad Nauheim

*Rendezvous der Länder - Neuhängung der Sammlung Peter C. Ruppert –*

*Konkrete Kunst in Europa nach 1945*, Museum im Kulturspeicher, Würzburg

**2014**

*Digital Revolution*, Barbican Art Gallery, London

*Sound Surround*, E-Werk, Freiburg im Brisgau

*Stahlplastik in Deutschland – gestern und heute*, Museum der Stadt, Ettlingen

*Drahtskulpturen*, Galerie Fochem, Krefeld

*1964. Kunst in Baden*, Mado-Verlag, Freiburg im Brisgau

**2013**

*Video & Audio Installation*, Borey Art Center, St. Petersburg  
*Good Vibrations – Kunst und Physik*, Museum Pfalzgalerie, Kaiserslautern  
*Käfer, Crash und Capri- Batterie Wie Künstler Technik sehen Die Sammlung Schiffer*, Kunstmuseum, Heidenheim  
*Bildhauerzeichnungen der Gegenwart*, Dominikanermuseum, Rottweil  
*Urban Sounds*, Haus für elektronische Kunst, Basel  
*Blau*, Galerie Kasten, Mannheim

**2012**

*Sound Art*, ZKM, Karlsruhe

**2011**

*Sculptures plurielles*, Villa Datris, L'isle-sur-la-Sorgue  
*Cyberfest*, Saint Petersburg  
*Minimal*, Lydgalleriet, Bergen  
*Rethinking Art & Machine*, THE MUSEUM, Waterloo

**2010**

*Between the Fields*, Galerie Skuc, Ljubljana  
5MM-Museum, Eindhoven  
*Regionale*, Kunstverein, Freiburg im Brisgau  
*Gambiólogos*, Belo Horizonte

**2009**

*Spezialangebote*, Galerie Carzaniga, Basel  
STRP-Festival, Eindhoven  
*Raumklänge*, Pulheim  
*Objektkunst-Kunstobjekte*, Haus der Modernen Kunst, Staufen-Grünern

**2008**

*Sonic Perspectives*, Nordische Botschaft, Berlin  
*UP-BEAT*, International Percussion Festival, Lugano  
*Schwerelos*, Galerie Netuschil, Darmstadt  
Haus der Kunst, München  
*Bildertausch 3*, Ritter Museum, Waldenbuch

*Katherine Newbegin – Photography – Peter Vogel – Sound installation sculpture*, galerie Open, Berlin

**2007**

*Hand & fuß und andere geheimnisse...*, Edition + Galerie Hoffmann, Friedberg  
*Korrespondenzen-Sammlung Ivo Wessel*, Galerie der Stadt, Sindelfingen  
*Raum und Zahl*, Museum Kulturspeicher, Würzburg  
*Cyberonica Soundwaves*, Kinetica Museum, London  
*Dans le sens du non-sens*, Galérie Lara Vincy, Paris  
*Klangraum*, Kunstraum 34, Stuttgart  
*Peter Vogel, Hans Weidmann, Giuseppe Spagnulo*, Galerie Carzaniga, Basel

**2006**

*50 Quadrat*, Mondriaanhuis, Amersfort,  
*Sonoric Perspectives*, Kunsthalle, Rostock; Kunstmuseum, Ystad,  
*Good vibrations*, Kunstlicht in de Kunst, Eindhoven  
Kunsttage Schloss Dornum  
*Sculptures Sonores*, Oyonnax  
*Cybernetic Sensitivity*, Daelim Contemporary Art Museum, Seoul

**2005**

*Logic Art*, Le Gymnase, Besançon  
V Biennale d'Art Contemporain, Saint-Nom-la Bretèche  
Europäische Kunst in der Südwestkurve, Badischer Kunstverein, Karlsruhe  
*Künstler der Galerie*, Galerie Open, Berlin  
*Experience Art!*, Art Center Friedrichstrasse, Berlin  
*50 Quadrat*, Musée de Sens, Sens  
*Konkrete Positionen*, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen  
*Format klein Ausdruck gross*, Skulptengalerie, Zurich  
*Körper, Leib, Raum*, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl

**2004**

*Licht – Light. Aspekte zum Thema Licht*, Galerie Neher, Essen  
*Reinhold-Schneider-Preis*, Kunstverein, Freiburg im Brisgau



PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

*Algorithmische Revolution. Zur Geschichte der interaktiven Kunst*, ZKM, Karlsruhe  
*Scratch Code*, Bitforms, New York  
*Écoute*, Centre Georges Pompidou, Paris  
*Spaces for you*, Miyagi Art Museum, Sendai  
*Exposición audiovisueal*, Facultad de Bellas Artes, Bilbao  
*Champions of Modernism*, Denise Bibro Gallery, New York  
*Schwerelos*, Kunstverein Reutlingen  
*50 quadrat – ein aktueller überblick über die international konkrete kunst*, Galerie Konkret Martin Woern, Sulzburg

### 2003

*Mit Sinnen*, Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl  
*Liebig: Konkret*, Galerie Dietgard Wosimsky, Gießen  
*Konkret-Konstruktiv*, Galerie Neher, Essen  
*Aspekte konstruktiver Kunst*, E-Werk Hallen für Kunst, Freiburg im Brisgau

### 2002

*Jenseits der Sprache*, Galerie der Stadt, Aschaffenburg  
*Sound Art*, Centre de Cultura Contemporanea de Barcelona, Barcelona  
*Joystick und Katharsismaschinen*, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen

### 2001

*Spektrum kunstlandschaft*, Kunsthalle, Darmstadt  
*Lienhard von Monkiewitsch und Peter Vogel*, Gudrun Spielvogel Galerie & Edition, München  
Städtische Galerie, Lüdenscheid  
*Antonella Mazzoni, Peter Vogel*, Galerie Ruth Sachse, Hamburg

### 2000

*Campi di oscillazione*, CESAC – Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee, Caraglio  
Hunterdon Museum, Clinton  
Art Museum, Akita e Fukui  
*Resonancias*, Fundación Pablo Picasso, Malaga

### 1999

*Bis 2000 Deutsche und Internationale Kunst seit 1960*, Galerie Neher, Essen  
*El espacio del sonido*, Centro Cultural Koldo Mitxelena, San Sebastian  
*Music for Eye and Ear*, Toronto  
Galerie der Stadt Remscheid, Boterhal Hoorn  
*Sounding 2 / Interactive*, Galerie Rodolphe Janssen, Brussels  
*Vergangenheit ist heute*, Kunstverein, Villingen-Schwenningen  
Ashikaga Museum of Art, Ashikaga  
Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems

### 1998

*Musiques en scène 98*, Musée d'Art Contemporain, Lyon  
*Kunst begreifen*, Marburg, Friburgo, Norimberga, Dannenberg  
Leipziger Jahresausstellung, Leipzig  
Centre d'Art, Hérouville/Caen

### 1997

*Klangart*, Osnabrück  
*Dadaismo-Dadaismi*, Palazzo Forti, Verona  
Galerie Tom, Tokyo

### 1996

Confort Moderne, Poitiers  
*Sonambiente*, Accademia delle Arti, Berlin  
*Art at Home*, København  
*Emits Light, Moves, Makes Noises*, Wakayama Art Museum, Wakayama  
*Von Kranichstein zur Gegenwart*, Mathildenhöhe Darmstadt  
Le Cirque de Paris, Paris  
*Cluster Images*, Werkleitz  
*Champions of Modernism*, The Castle Gallery, New Rochelle, New York

### 1995

Städt. Galerie Lüdenscheid  
*Klangart*, Osnabrück  
*Klangskulpturen-Augenmusik*, Ludwig-Museum, Koblenz

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

*Balance und Bewegung*, Städtische Museum, Gelsenkirchen  
Flottmann-Hallen, Herne  
Badischer Kunstverein, Karlsruhe

**1994**

*Découvertes*, Paris  
*Klingende Dinge*, Ottenstein Castle, Ottenstein  
Xebec Hall, Kobe

**1993**

*Interface*, Hamburg  
*Schattenprojektionen*, Städtische Galerie, Oberhausen  
*Bidart*, Bergamo

**1992**

*Visionaere Schweiz*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf  
Rheinisches Musikfest, Mönchengladbach  
Taiwan Museum of Art, Taichung  
National Institute of the Arts, Taipei  
*Zufall als Prinzip*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen

**1991**

Artec'91, Nagoya  
*Multimediale*, ZKM, Karlsruhe  
*Les machines désirantes*, Galerie Le Miroir d'encre, Bruxelles

**1990**

*Schattenorchester*, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen  
Rijksmuseum Twenthe, Enschede  
*T-Brain*, Toshiba, Tokyo  
*Images du futur*, Montréal

**1989**

*Science Art*, Kawasaki  
*Schattenorchester*, Akademie der Künste, Berlin

**1986**

*Holomedia*, Städt. Galerie, Karlsruhe  
*Les machines sentimentales*, Centre Georges Pompidou, Paris  
*Kunstförderung des Landes Baden-Württemberg. Erwerbungen 1983-1985*,  
Schloss, Bonndorf; Stadthalle, Ellwangen; Städtische Galerie Schwarzes  
Kloster, Freiburg im Brisgau; Kunstverein, Rastatt; Ulmer Museum, Ulm

**1985**

*Vom Klang der Bilder*, Staatsgalerie, Stuttgart  
*Klangskulpturen*, Städtische Galerie, Würzburg; Leopold-Hösch-Museum,  
Düren  
*Multimedia*, Kassel

**1984**

*Science into Art*, Art Center, Summit, New Jersey  
*Kunst und Technologie*, Bundesministerium für Forschung und Technologie,  
Bonn

**1983**

*Kleinplastik*, Triennale, Fellbach  
*Not suitable for framing*, Art Gallery at Harbourfront, Toronto  
*Ensembliä*, Mönchengladbach  
*Licht und Bewegung*, Städtische Galerie, Lüdenscheid

**1982**

*Partituren sind Handlungsanweisungen*, Galerie Inge Baecker, Bochum  
SC 14, Knoxville, Tennessee  
Palais Palfy, Vienna

**1981**

Summit Art Center, Summit, New Jersey  
Guildford House Gallery, Guildford

**1980**

*Für Augen und Ohren*, Akademie der Künste, Berlin  
Gal.Fabien de Cugnac, Oostende



PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts Publications

maabG

**1979**

Ars Electronica, Linz

*Otra dimensión*, Galerie Theo, Madrid

**1978**

Winnipeg Art Gallery, Winnipeg

**1977**

*Electric Art of Europe*, Toronto

*Elektronische Kunst*, Kunstverein, Braunschweig

Artspace gallery, Petersborough Ontario

**1973**

*Grands et Jeunes d'aujourd'hui*, Paris

Electronic Art, København

ZKM -Museum für Gegenwartskunst, Karlsruhe, Germany

Rijksmuseum Twenthe, Enschede, Germany

Museum für Konkrete Kunst, Ingolstadt, Germany

Electrum- Museum der Elektrizität, Hambourg, Germany

IBM Science & Art Gallery, Tokyo, Japan

Wakayama Museum of Modern Art, Wakayama, Japan

**COLLECTIONS**

Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Germany

Musée d'Art Moderne, Freiburg, Germany

Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen, Germany

Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Canada

Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich, Germany

Art Gallery of Western Australia, Perth, Australia

Städtisches Museum, Gelsenkirchen, Germany

Museum Wiesbaden (Collection Berger), Germany

Staatsgalerie, Stuttgart, Germany

Sindelfingen (Collection Lütze), Germany

Städtische Galerie im Prinz Max Palais, Karlsruhe, Germany

Skulpturenmuseum Glaskasten, Marle, Germany

Fondation David Bermant, Rye, New York, USA

Haags Gemeentemuseum, La Haye, Netherlands

Pfalzgalerie, Kaiserslautern, Germany

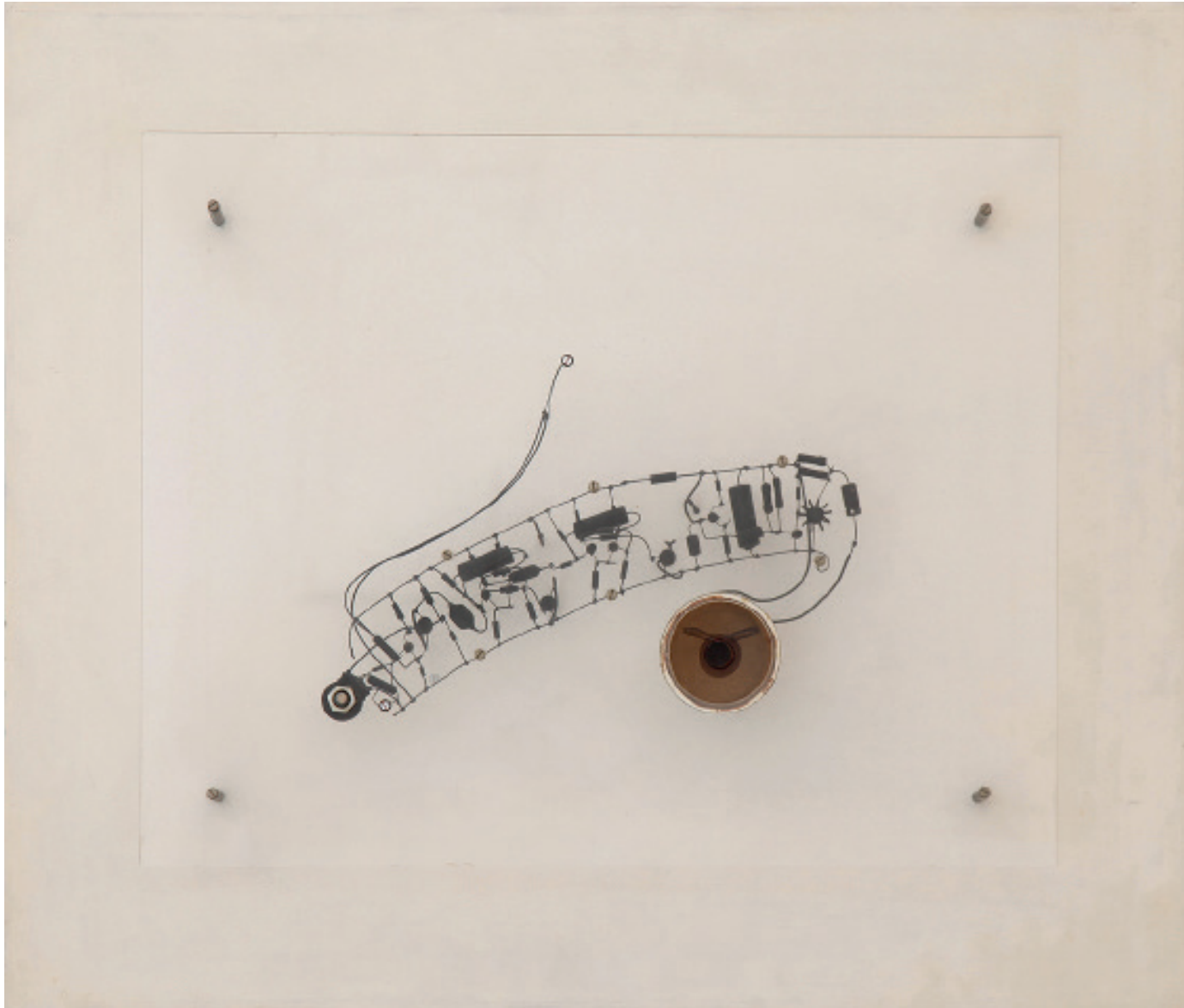
Städtisches Museum, Wolfsburg, Germany

Gouvernement de Kanagawa, Yokohama, Japan

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



***Rhythmisches Netzwerk***, 1972

tecnica mista

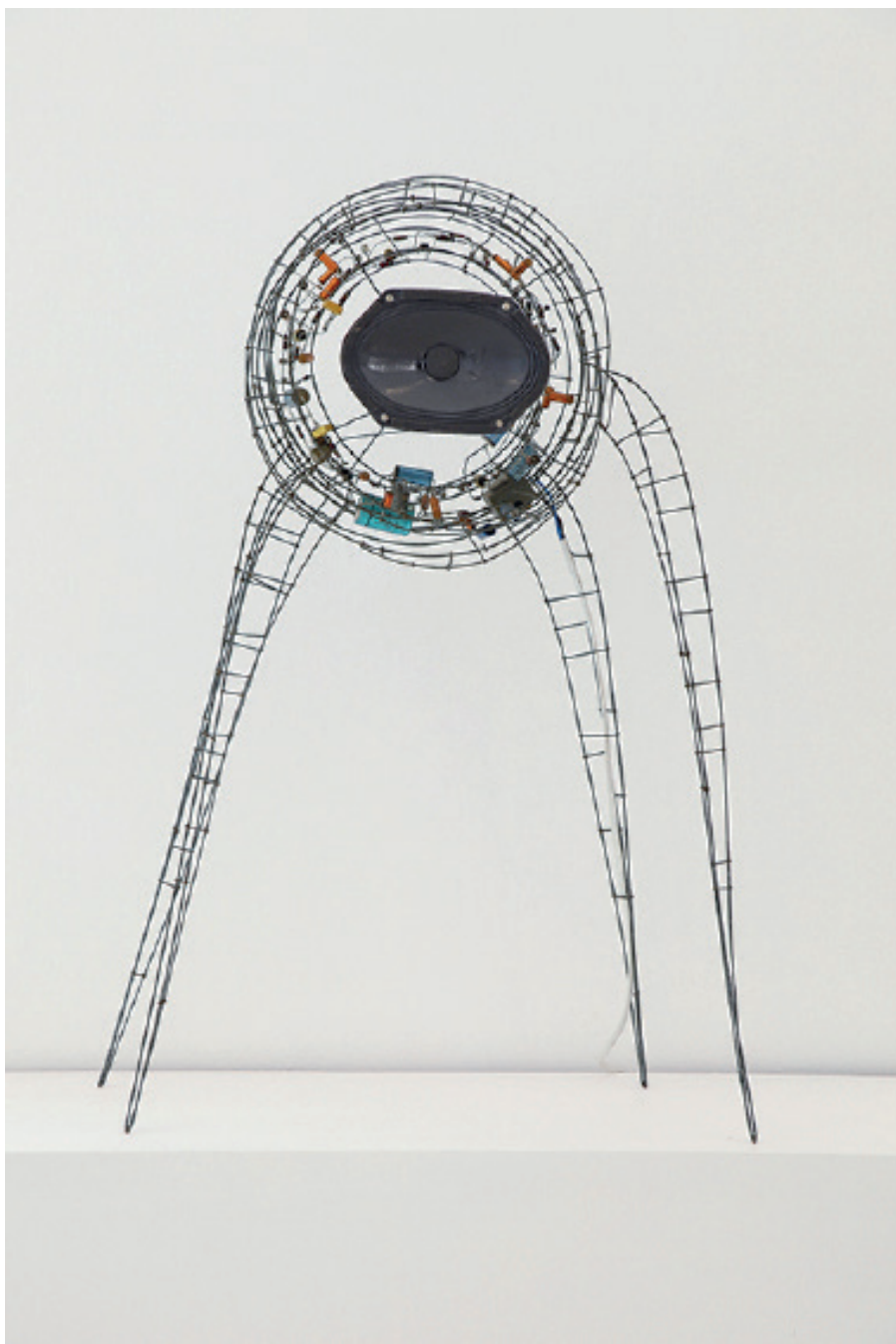
mixed media

56 x 66 x 10 cm (22,05 x 25,98 x 3,94 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



***Hochbein***, 1978

tecnica mista

mixed media

70 x 40 x 21 cm (27,56 x 15,75 x 8,27 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



***Flügelbogen***, 1978

tecnica mista

mixed media

37 x 37 x 37 cm

(14,57 x 14,57 x 14,57 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG

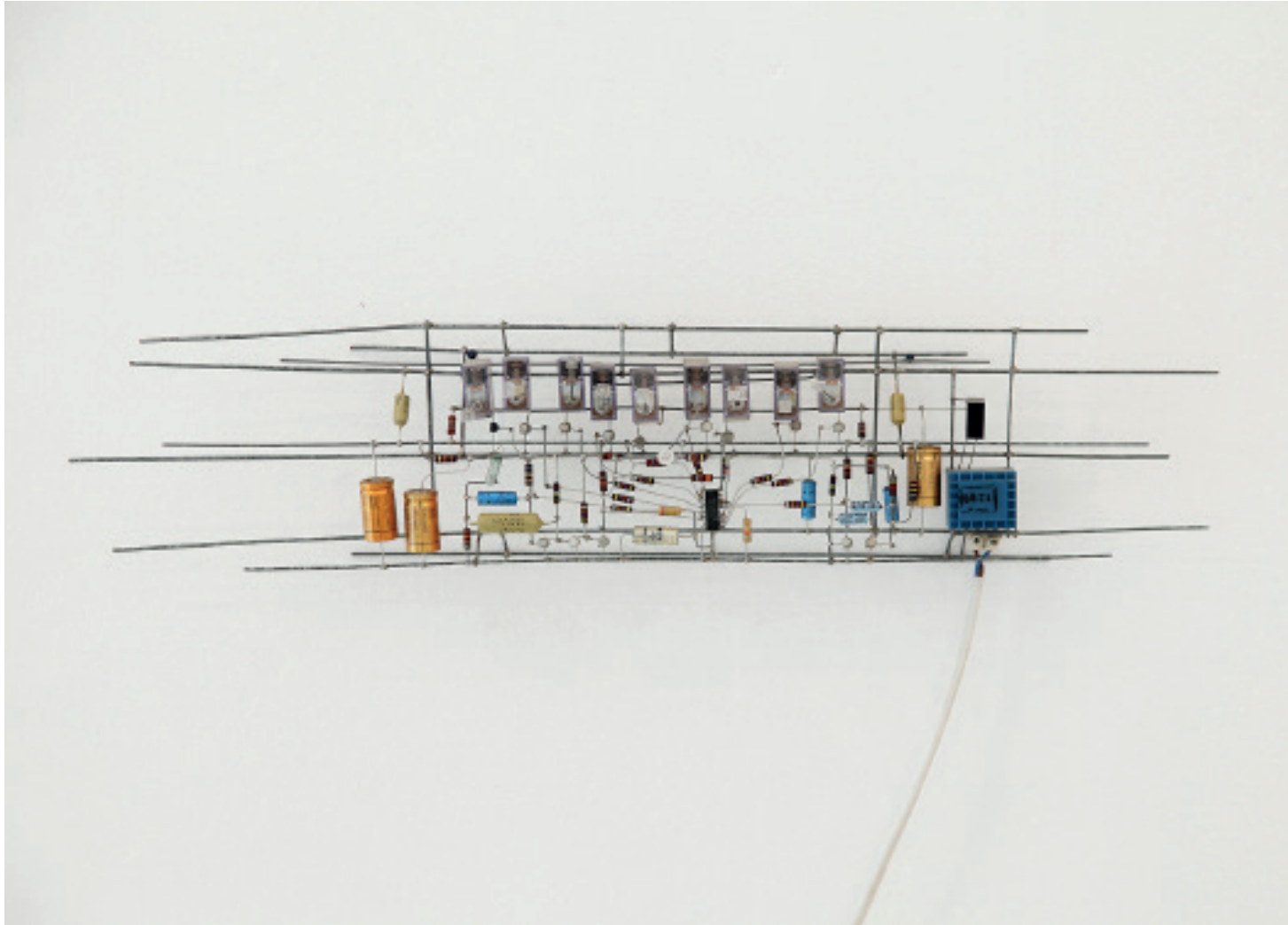


***Keines Dreibein***, 1979  
tecnica mista  
mixed media  
19 x 35 x 16 cm  
(7,48 x 13,78 x 6,30 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



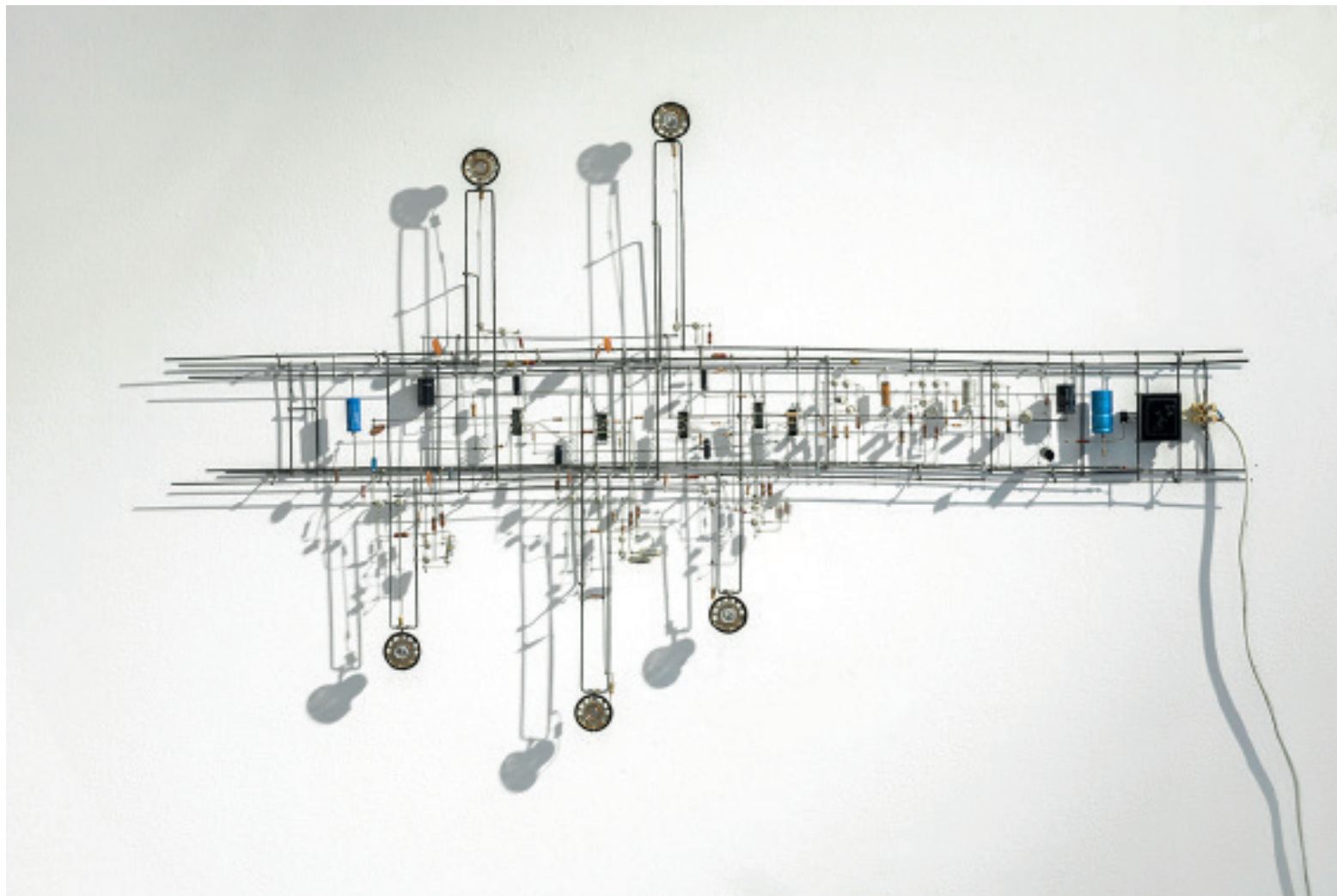
***Unruhige Kloppel***, 1982  
tecnica mista  
mixed media  
12 x 54 cm (4,72 x 21,26 in)



PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG

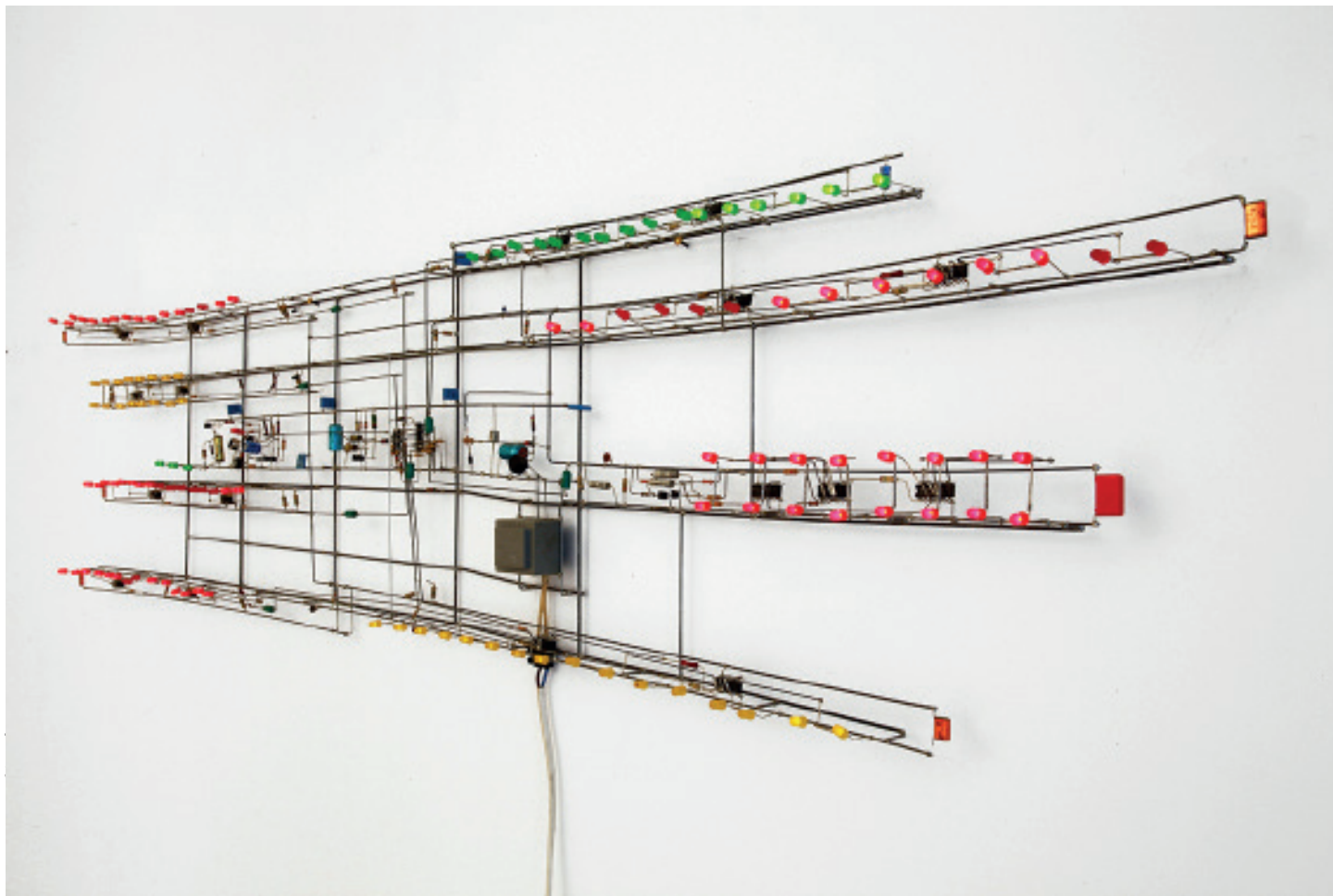


***5-stimmiges hohes Pizzicato***, 1989  
tecnica mista  
mixed media  
79 x 44 x 3 cm (31,10 x 17,32 x 1,18 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



***Wandernde Lichter***, 1998

tecnica mista

mixed media

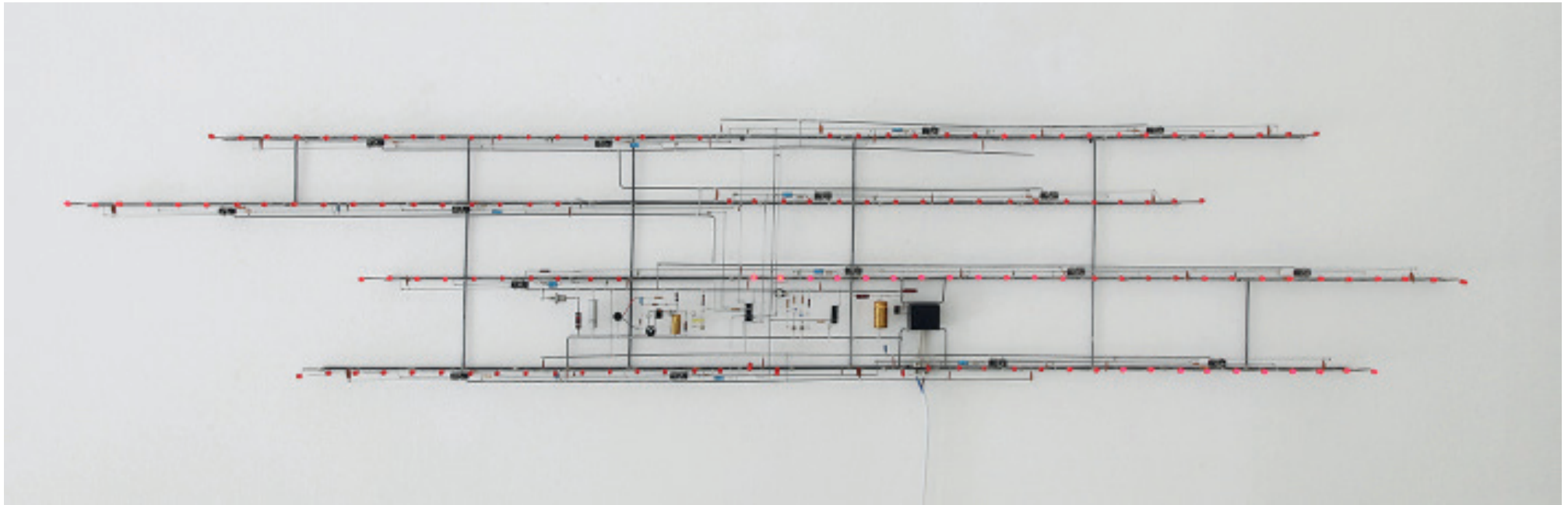
30,5 x 113,5 x 5 cm (12,01 x 44,68 x 1,97 in)



PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



***Horizontale Rot-Bewegung***, 2003

tecnica mista

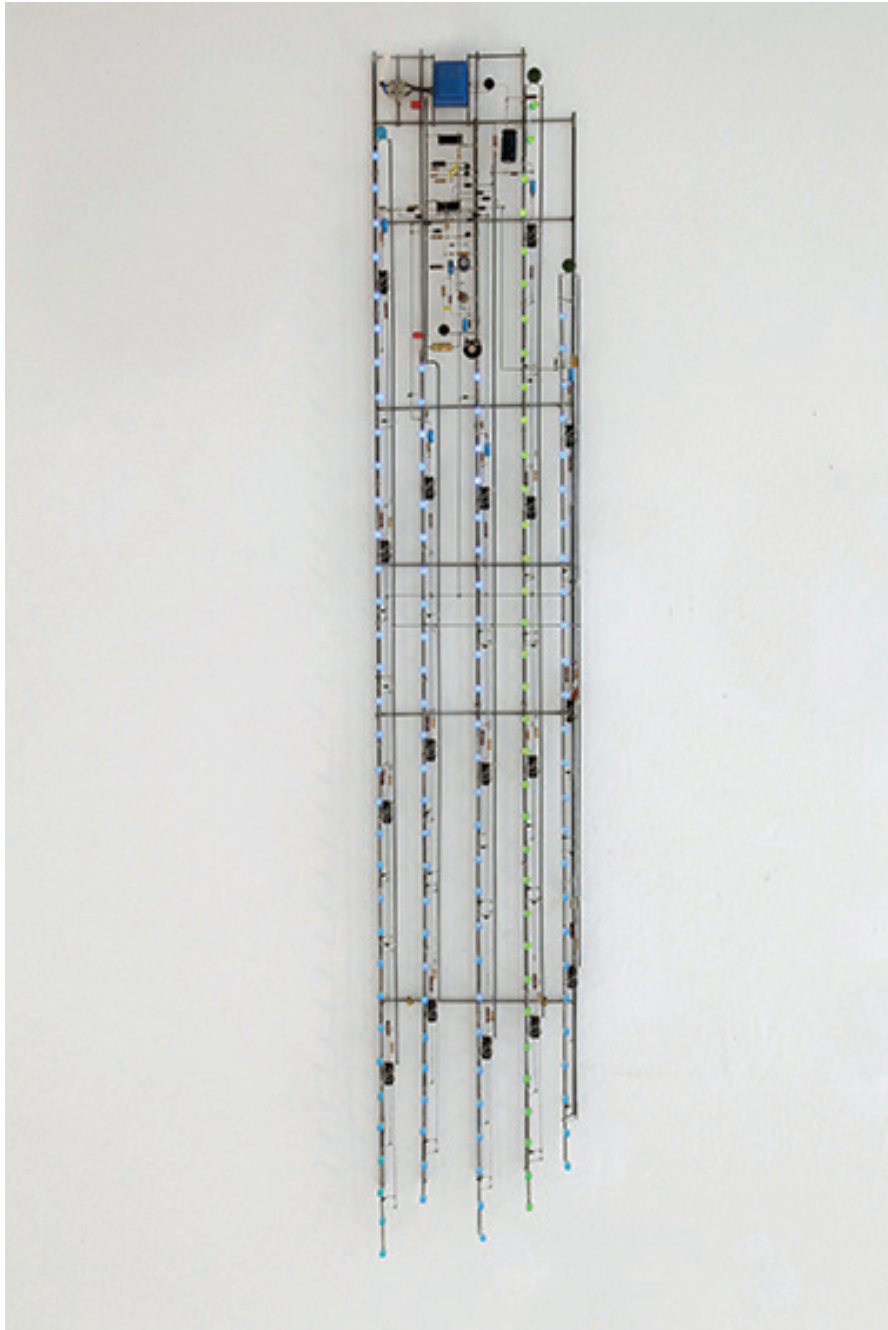
mixed media

28 x 132 cm (11,02 x 51,87 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG

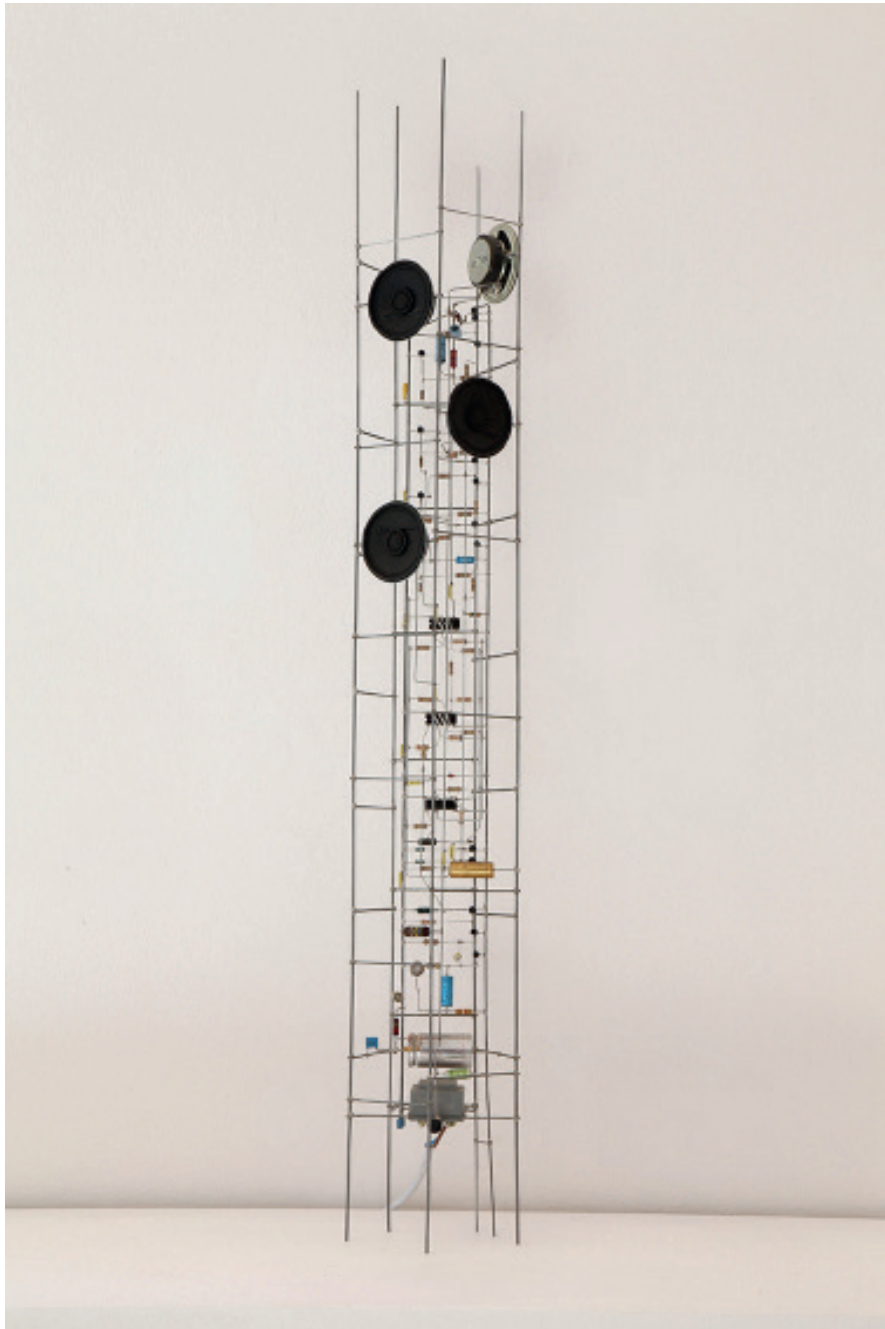


***Cascade***, 2006  
tecnica mista  
mixed media  
100 x 17 cm (39,37 x 6,69 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG



***Accelerando quartett***, 2006

tecnica mista

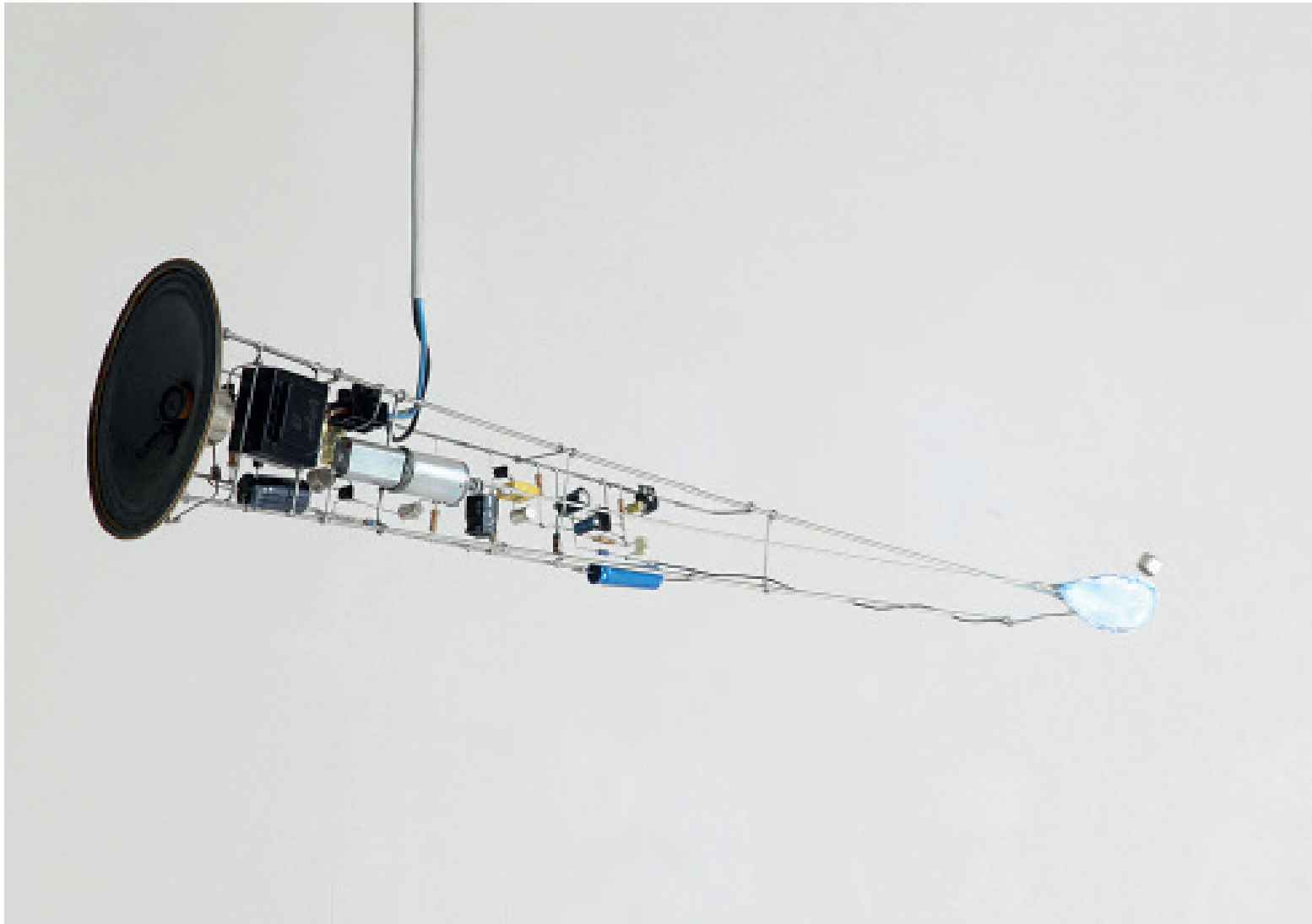
mixed media

70 x 11 x 11 cm (27,56 x 4,33 x 4,33 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV [Artworks](#) Installations Texts Publications

maabG

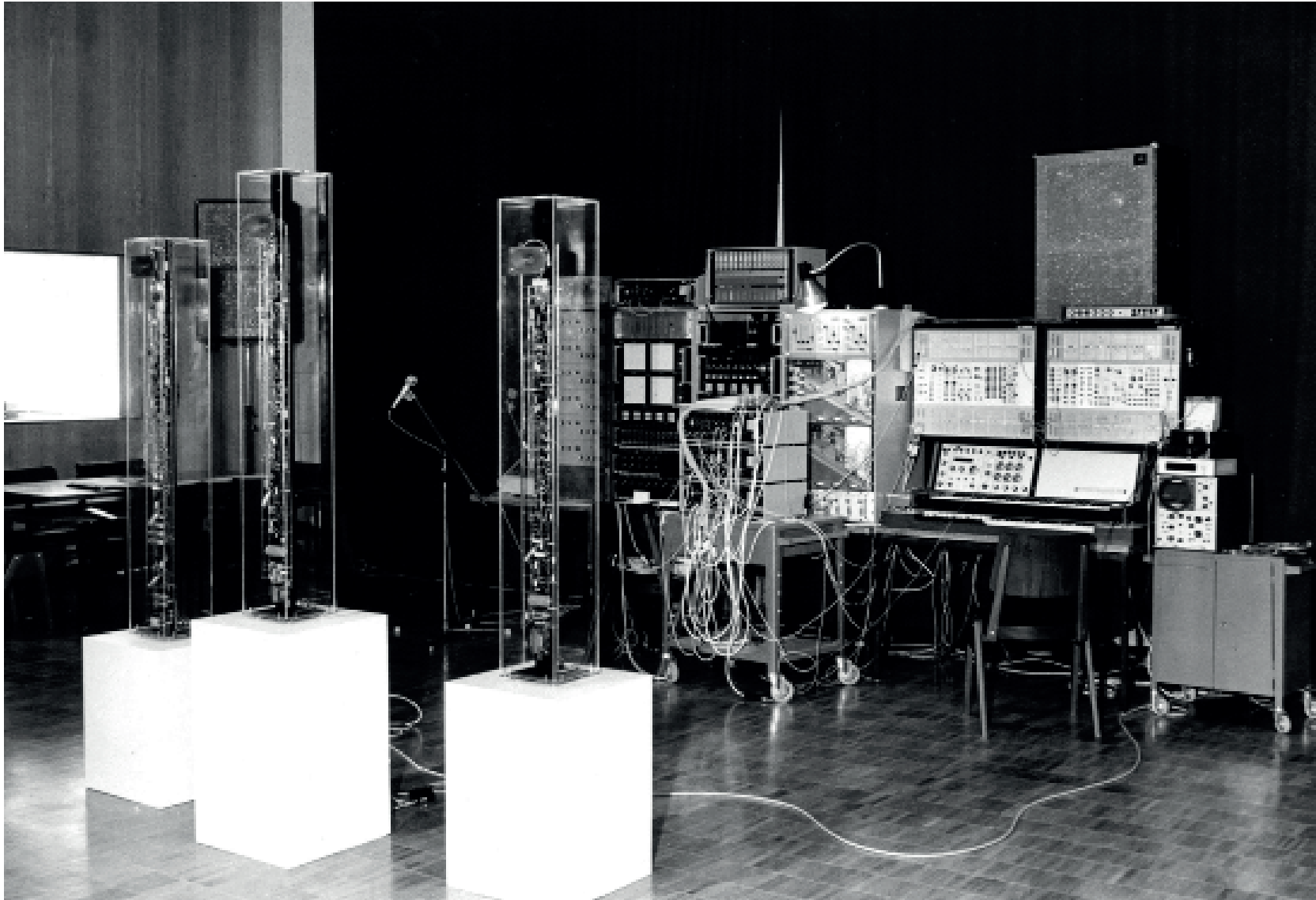


**Mobile 1**, 2013  
tecnica mista  
mixed media  
10 x 50 cm (3,94 x 19,68 in)

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**Musical-Cybernetic-Environment Interactive Sound Installation, 1975**

3 interactive electronic sculptures, 4 photocells, ARP-Synthesizer, amplifier, 4 loudspeakers.

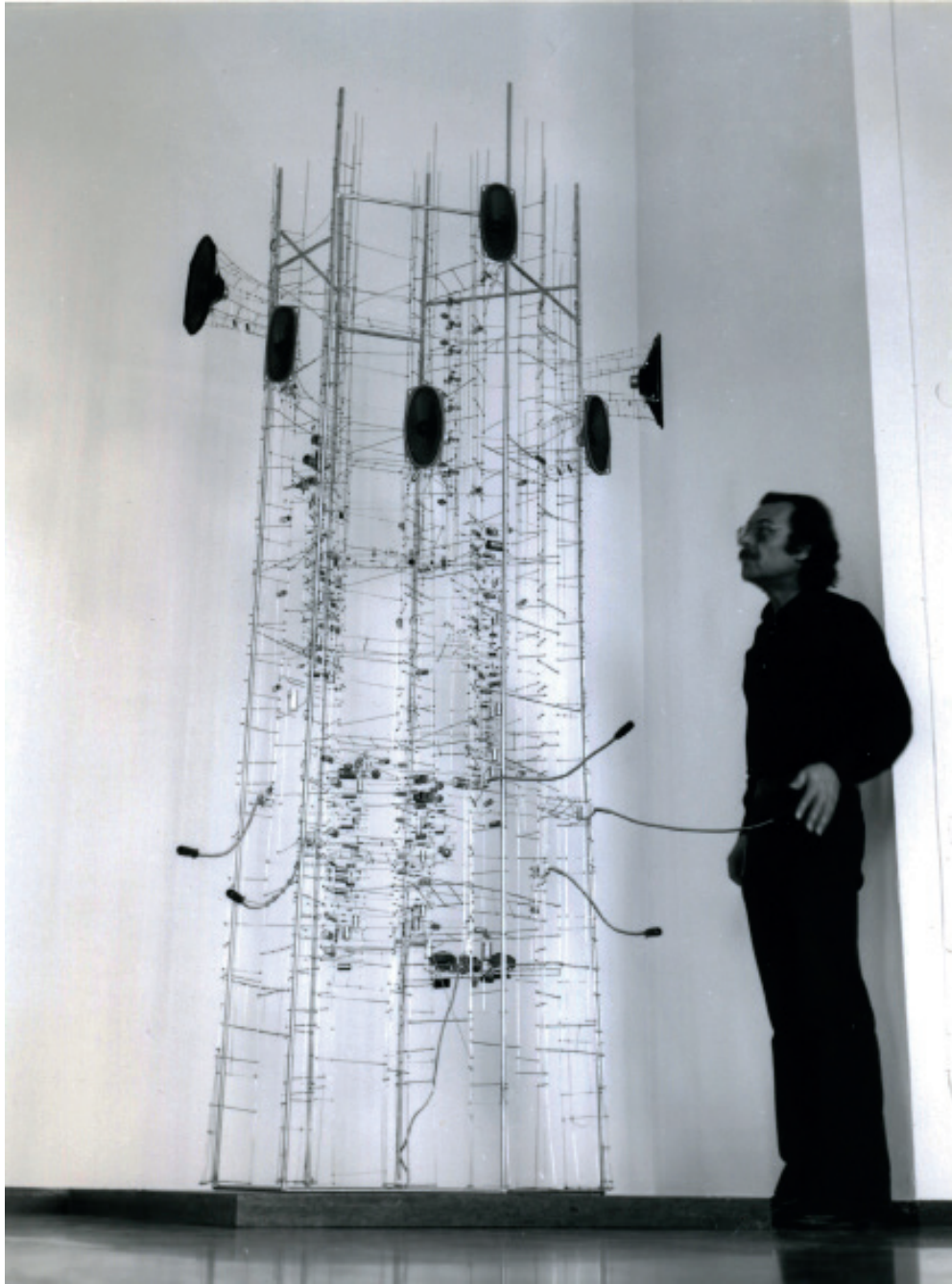
SWR Experimental Studio, Donaueschinger Musiktage 1975.

Dance performance with two members of the KASP-Group at the Biennale in Zagreb 1977

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**ARIEL'S TONZAUBER**

Interactive Stage Sculpture, 1978

Height: 8,5 feet, 6 photocells, 6 loudspeakers.

Reacts to shadow.

Built for Shakespeare's *The Tempest* in the Staatstheater Wiesbaden.  
Ludwig-Forum Collection, Aachen.



PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**KELLERORCHESTER**

Interactive mechanical-electronic Sound Installation, 1989

Dimension variable,

6 instruments (Zither, bass-string, strings, drums, analogue reverb, metal plates), electronic controller with 16 photocells, projection lamp, amplifier and 2 loudspeakers.

Reacts to shadow.

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**SHADOW ORCHESTRA I**

Interactive mechanical-electronic sound Installation, 1989

Dimension variable

construction 4 meters, projection 8 meters, 10 Instruments, electronic controller with 10 photosensors,

projection lamp, amplifier, 2 loudspeakers.

Reacts to shadow.



PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**NAGOYA KLANGWAND**

Sounds of Shadow. Interactive electronic Sound Wall, 1991.

6 meters wide, 14 photocells, amplifier, 2 loudspeakers.

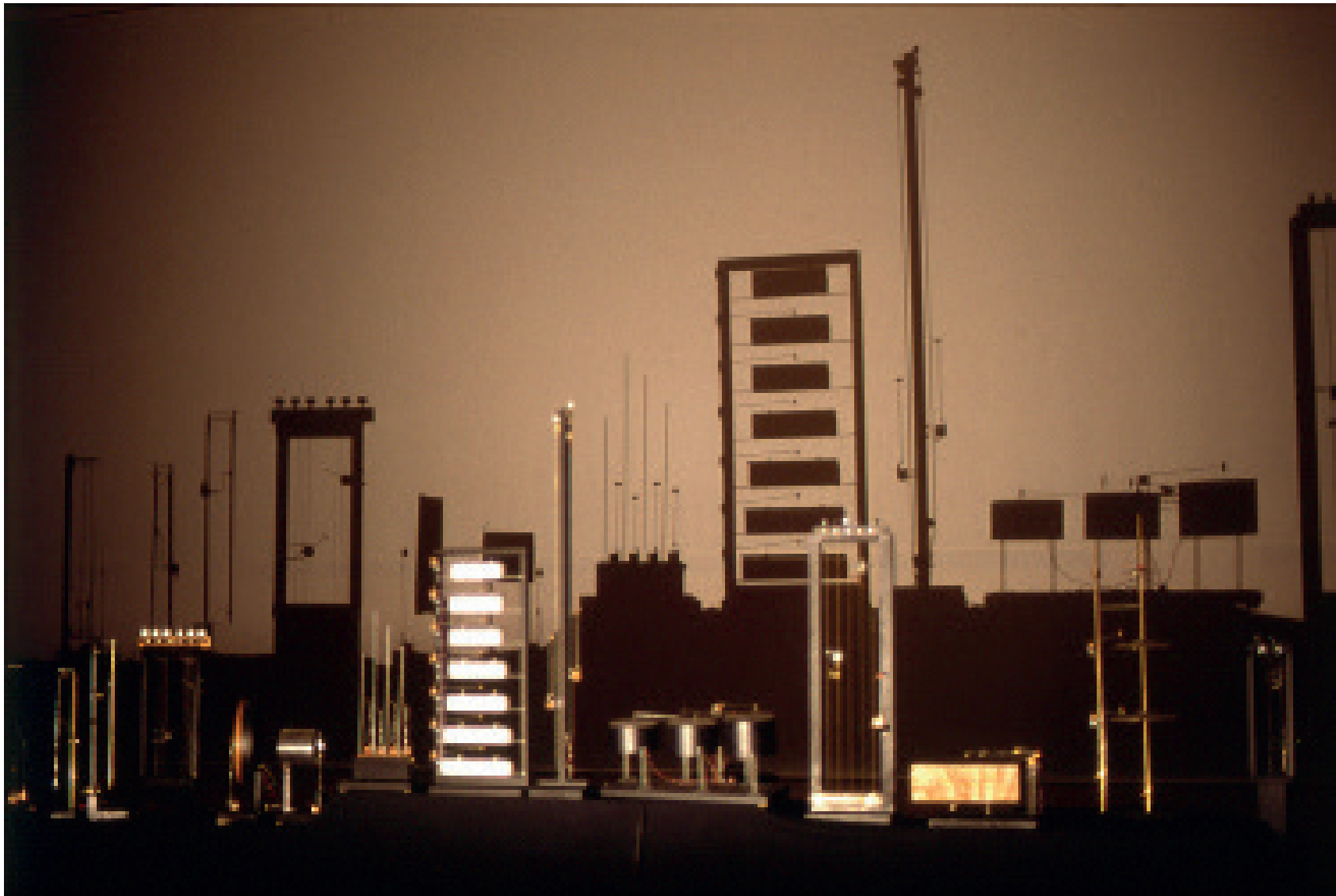
Reacts to shadow.

It was built for the ARTEC Biennale in Nagoya, Japan.

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**SHADOW ORCHESTRA II**

Interactive mechanical-electronic Sound Installation, 1993

Dimension variable.

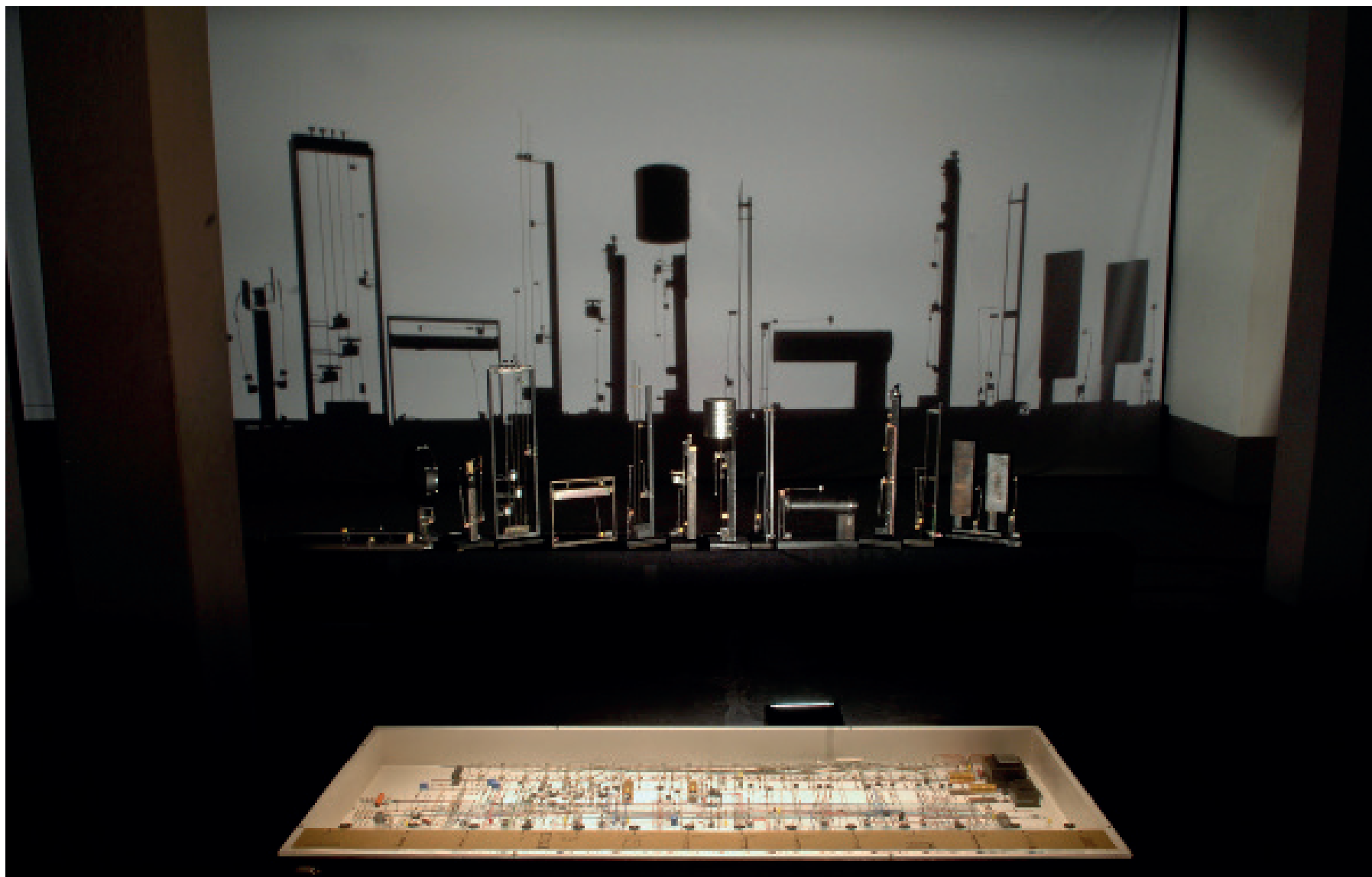
12 Instruments, electronic controller with 12 photocells, projection lamp, amplifier, 2 loudspeakers.

Reacts to shadow.

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks [Installations](#) Texts Publications

maabG



**SHADOW ORCHESTRA III**

Interactive mechanical-electronic Sound Installation, 1998

Dimension variable, 13 instruments, electronic controller with 14 photocells, projection lamp, amplifier, 2  
loudspeakers.

Reacts to shadow.

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations [Texts](#) Publications

maabG

## SAME INPUT, DIFFERENT OUTPUT

ALBERTO ZANCHETTA

*Maab Gallery, Milan, 2015*

Nella vita di un artista si possono rintracciare circostanze che ne hanno condizionato il percorso e che ne chiariscono le inclinazioni. Nel caso di Peter Vogel non possiamo prescindere da tre momenti distinti, e altrettanto salienti, che suggellano la sua formazione artistica. Il primo episodio risale agli anni Cinquanta, allorché Vogel vede un registratore magnetico all'interno di uno studio radiofonico, "epifania" che lo induce a costruirne uno tutto per sé (all'epoca i registratori erano ancora rari e il loro costo risultava alquanto esoso). Il registratore gli permette di catturare la musica e manipolarla a piacimento, isolando, ripetendo, permutando o assemblando i suoni. L'artista inizia così a prendere confidenza con la tecnologia, grazie alla quale può cimentarsi con la frantumazione della sequenza temporale, metodo che si ricollega al collage cubista così come al cut-up dadaista, in analogia con le permutazioni fatte da William Seward Burroughs e Brion Gysin in ambito letterario. Vogel intuisce queste possibilità durante l'adolescenza e sullo slancio entusiastico tipico di ogni autodidatta inizia a destreggiarsi con i dispositivi elettronici, assemblando adattatori, amplificatori, mixer e oscillatori che gli permettono di sperimentare le proprietà e le potenzialità sonore.

Vogel nutre l'ambizione di fare l'artista sin da piccolo. Malgrado questa sua vocazione, decide di studiare fisica all'università, competenze che in un secondo momento gli consentono di trovare impiego presso la casa farmaceutica Hoffmann-La Roche. In questo periodo continua a sviluppare le sue passioni, che spaziano dalla musica alla danza, ma acquisisce anche conoscenze sul sistema neuronale che saranno fondamentali nello sviluppo della sua ricerca artistica. Nel frattempo la ditta Hoffmann-La Roche incarica Vogel di seguire il progetto *Status moriendi* che intende determinare l'esatto istante del decesso mediante elettrodi cerebrali (seguiranno alcuni anni di infruttuose indagini che invalideranno ogni diagnosi), dopodiché, e siamo nel 1975, Vogel prende congedo dalle ricerche neurofisiologiche per dedicarsi esclusivamente all'arte, segnando un importante punto di svolta – il secondo – nell'arco della sua vita. Dopo un esordio all'insegna della pittura informale, Vogel si avvede degli enormi limiti di una tendenza che sembra ormai esausta e in declino. Benché nei quadri egli avesse cercato di creare un ritmo di tocchi e colori simile a uno spartito musicale, le persone non tenevano mai in debita considerazione il senso

della partitura pittorica, si limitavano semmai a coglierne l'impressione generale, di tipo paesaggistico. La carriera di Vogel giunge perciò al suo terzo, fondamentale, snodo professionale. Nel 1967 resta infatti colpito da un esperimento condotto da William Grey Walter, pioniere della robotica, il quale riesce ad applicare i principi guida delle scienze cognitive nell'invenzione di una *Machina Speculatrix* che recepisce gli impulsi provenienti dall'ambiente circostante. Nello stesso periodo Marshall McLuhan e Quentin Fiore paragonano i circuiti elettrici a «un'estensione del sistema nervoso centrale», suggestione che inizia ad attecchire nell'immaginario collettivo, preconizzato un sistema venoso in cui scorre l'elettricità. Due anni più tardi Vogel realizza i suoi primi quadri cibernetici, che vengono realizzati per diletto e non per fini espositivi. Camuffate tra il colore del dipinto, l'artista inserisce delle fotocellule che producono suoni, luci o movimenti che destabilizzano lo spettatore. Poiché nessuno si aspettava una "reazione" dalla pittura, alla fine Vogel decide di mettere in evidenza le parti elettroniche, svelandone il funzionamento. Nascono così i suoi *Interaktive Objekte* ["oggetti cibernetici"] che si distingueranno in sottocategorie, di cui le più importanti comprendono i *Klang-Objekte* ["oggetti sonori"], i *Lichtobjekte* ["oggetti luminosi"] e i *Bewegungs-Objekte* ["oggetti in movimento"].

La corrispondenza tra musica e arti plastiche è imprescindibile nel caso di Vogel, aspetto che lo differenzia in modo evidente da artisti come Yaacov Agam; benché i quadri contrappuntistici e polifonici dell'israeliano possano essere ricondotti alle tradizionali strutture melodiche, lo stesso Agam negava l'origine musicale della sua "pittura trasformabile", ravvisandovi una coincidenza soltanto a posteriori. Pur differendo nelle premesse, le opere dell'uno e dell'altro si basano su uno slancio vitale e imprevedibile che avvera la profezia di Boccioni: «Verrà un tempo in cui il quadro non basterà più: la sua immobilità sarà un anacronismo col movimento vertiginoso della vita umana». Nella lingua tedesca esiste una parola che descrive chi è sempre in movimento o ha la smania di fare qualcosa: *Hibbelig*, aggettivo che potremmo parafrasare con l'italiano "ipercinetico", definizione che ci riporta alla mente una buona parte degli artisti attivi nella decade degli anni Sessanta. Nelle cronache dell'arte vengono indicati come la generazione dei cinetici, anche detti programmati, ma nel gergo di quegli anni sono conosciuti soprattutto come *Quelli delle macchinette*, epiteto che allude ai motorini e ai diversi congegni elettrici che venivano inseriti nelle opere. Anche gli oggetti di Vogel sono provvisti di prese di corrente, è però interessante notare che essi si attivano in base al movimento ma assai di rado lo producono; gli unici che trasgrediscono tale casistica sono i *Flügel-Objekte* ["oggetti con le ali"] della serie *Hommage à Panamarenko*, cui si rifà anche l'installazione *Schwerelos* ["Senza peso"] composta da oggetti muniti di ali che si innalzano e si abbassano in relazione a un suono che cresce o decresce di intensità. Il turbinare delle eliche determina uno sforzo inane giacché l'oggetto è incapace di generare una forza propulsiva che gli consenta di involarsi per davvero.

È opportuno ribadire che i meccanismi di Vogel si attivano ogni qual volta rilevano un movimento, un'ombra oppure un rumore, ma sarebbe altrettanto lecito

immaginare che essi siano stimolati dallo sguardo dello spettatore. Avvicinandosi all'opera le persone finiscono per "proiettare" il proprio sguardo sull'oggetto che, risvegliato dal suo torpore, si sente in obbligo di replicare alla curiosità degli astanti. Questo indissociabile legame tra soggetto e oggetto permette a Vogel di commutare il solipsismo dell'arte in un sincretismo che si basa su un rapporto dinamico tra ente ed emittente. Il fruitore che per scelta o per negligenza finisce per ricusare il "confronto-contatto" con l'opera, defrauda se stesso come pure l'oggetto di un'esperienza estetica incentrata proprio sull'interdipendenza e l'interazione. La distanza è per Vogel sinonimo di separazione, una lontananza che necessita di essere colmata, persino sanata rispetto ai tanti divieti imposti dall'arte tradizionale ("non toccare", "non avvicinarsi", etc). Parlando di Giacometti, Jean-Paul Sartre ha scritto che la distanza appartiene alla natura intima dell'oggetto; senza correre il rischio di violarne l'intimità, il fruitore è invitato ad avvicinarsi e a instaurare un dialogo con queste opere, prendendo parte attiva allo scambio che intercorre tra le risposte comportamentali dell'oggetto cibernetico e le reazioni situazionali del soggetto umano.

Poc'anzi, e non per caso, si è accennato a Alberto Giacometti, artista che potrebbe essere messo in relazione con Peter Vogel, per più di un motivo. Innanzitutto per le affinità dei loro disegni. Entrambi si affidano a un segno rapido, essenziale, non lineare, che guizza sulla carta, quasi a volerla incidere. Le sdutte figure di Giacometti e le strutture filamentose di Vogel ci appaiono come geroglifici, aguzzi e intricati, in cui il fitto tratteggio si frammenta, conferendo alle forme una leggerezza che potrebbe dissolversi da un momento all'altro, tanto più perché disancorate dal peso del bronzo e dalla zavorra ferrosa. A tutt'oggi non è mai stato svolto un lavoro di approfondimento dell'opera grafica di Vogel, incombenza che va ben oltre le qualità estetiche dei disegni, permetterebbe anzi di comprendere più a fondo gli schemi tecnici e il funzionamento delle singole opere. La mole di fogli accumulati da Vogel comprende appunti, spiegazioni, abbozzi di ambienti, varianti tecniche, partiture musicali e progetti irrealizzati che necessiterebbero uno studio sistematico, utile a inquadrare i diversi aspetti della sua ricerca artistica. Ma il punto di tangenza tra Vogel e Giacometti è sicuramente l'ossessione del movimento. Scriveva il maestro svizzero: «Nonostante i miei sforzi, non riuscivo proprio a tollerare una scultura che si limitasse a dare l'illusione del movimento, una gamba che avanza, un braccio alzato, una testa che guarda di lato. Il movimento potevo concepirlo soltanto se reale ed effettivo, e volevo anche dare la sensazione di poterlo provocare». Il rovello connesso al movimento ha impegnato buona parte dell'arte del XX secolo, tracciando una genealogia che con il senno di poi mette in relazione le avanguardie storiche con quella che Lea Vergine ha definito "l'ultima Avanguardia", ossia l'Arte programmata e cinetica. Si è spesso avvertita l'esigenza di stilare una cronistoria legata alle opere cinetiche e ottico-dinamiche, di cui i precursori più accreditati sono Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Rodchenko, Duchamp, Calder e Tinguely, spesso, però, si dimentica di citare l'allestimento che Frederick Kiesler aveva concepito per la galleria Art of This Century. L'architetto ucraino arrivò al punto di confidare a Peggy Guggenheim che lei sarebbe «rimasta nella memoria dei posteri, non tanto per la collezione di quadri,

ma per il modo in cui li avrebbe presentati al mondo nel suo allestimento rivoluzionario». Su richiesta della mecenate americana, Kiesler aveva brevettato un sistema di luci in grado di illuminare le opere in momenti distinti. Aveva inoltre suddiviso gli spazi in quattro differenti ambienti: una sala dedicata all'astrazione, una riservata al Surrealismo, una terza denominata Cinetica, infine la "Daylight Gallery" deputata alle mostre temporanee. Nelle intenzioni dell'autore, la "Kinetic Gallery" era consacrata a un metodo automatico di fruizione dei quadri di Klee e della *Boîte-en-valise* di Duchamp (per vederli il pubblico era obbligato a muovere una ruota girevole). Fondendo l'arte con lo spazio circostante, Kiesler era giunto a rendere operativo il metodo del Correalismo, che consiste nella ricerca di relazioni fra uomo, natura e mondo artificiale all'interno di un habitat in cui nulla risulta statico. Il Correalismo può essere applicato anche alle opere di Vogel in quanto circoscrivono un "campo dinamico" entro il quale il movimento stabilisce una temporalità e una spazialità in cui è possibile immergersi completamente. Anche l'ungherese Nicolas Schöffer era affascinato dalla nozione di tempo e di spazio, coefficienti che lo indurranno a teorizzare la "città cibernetica" e a sviluppare la tecnica da lui definita "luminodinamica". Nel 1954 Schöffer realizzava la sua prima torre spazio-dinamica-sonora, seguirà nel 1961 la famosa *Tour spatiodynamiquecybernétique* di Liegi: cinquantadue metri di acciaio cromato equipaggiati di assi motorizzati in grado di ruotare degli specchi che riflettevano la luce solare e quella artificiale nelle fasi notturne (musica e movimento cibernetico erano programmati da un calcolatore che Schöffer impiegherà in alcune altre opere della seconda metà degli anni Cinquanta).

Dalla Rivoluzione industriale in poi, la società ha dovuto confrontarsi sempre più spesso con macchine e automi che sono stati di grande ispirazione per alcune avanguardie del primo Novecento. Si pensi all'idolatria dei Futuristi, al periodo meccanicista di Picabia e Duchamp, così come al revival che ne fece la Pop art. A dispetto delle macchine celibi – equivoche, solitarie e deliranti – quelle di Vogel preservano l'equazione uomo-macchina, si sforzano di trovare un equilibrio tra le parti e stabilire un sistema comune, di condivisione e complicità. Vogel cerca di mettere in relazione le cose con i corpi, stabilendo una "forma duale" che ha senso soltanto durante lo scambio dialettico. Solitamente ci ostiniamo a capire il funzionamento di un oggetto per deciderne l'utilizzo, ma nello specifico di Vogel è necessario comprenderne il linguaggio e cogliere il senso della comunicazione in atto. Alla maniera di un oracolo, ogni opera d'arte deve essere interrogata non tanto sul suo significato, ma su "cosa essa sia"; quelle di Vogel cercano di spiegarcelo attraverso un idioma pre-logico, un alfabeto che ricorre a suoni e colori per stabilire un legame empatico con il proprio interlocutore.

A cavallo degli anni Sessanta e Settanta diversi artisti, per lo più riconducibili alle esperienze allora definite molto genericamente "Nuove tendenze", si interrogavano sul valore dei mezzi di comunicazione, vagheggiavano altresì di fondare una società che riuscisse a rispecchiare la logica della programmazione, e di conseguenza anche una logica della produttività. Ebbene, se le macchine sono concepite per il lavoro specializzato, qual è la funzione degli *Interaktive*



*Objekte* di Vogel? A fronte di uno stimolo, essi “producono una risposta” (l’artista concepisce infatti il suono e la luce come dispositivi di comunicazione). In questo senso è di primaria importanza il coinvolgimento dello spettatore, il quale attiva e influenza le opere, dando luogo a una reazione alquanto eterogenea. Le strutture sensibili di Vogel sono tuttavia dotate di un sistema che può influenzare se stesso, generando risposte che si diversificano in base alla prossimità dei movimenti, all’incidenza delle ombre o all’incisività dei suoni. Dall’interazione tra soggetto e oggetto nasce uno scambio di informazioni che variano di intensità o durata a seconda delle diverse tipologie di oggetti. Ad esempio: i *Lichtobjekte* si basano su configurazioni lineari, circolari o casuali (l’impulso acustico viene convertito in strutture ottiche), mentre gli impianti atonali e quelli polifonici dei *Klang-Objekte* si differenziano per dissonanze o armonie, oltre che per sequenze ripetitive e altre più volubili. Ne consegue che i fenomeni e le possibilità ad essi associati possono essere infiniti, così come infiniti sono i rapporti che si instaurano a livello interpersonale.

Assumere un atteggiamento ingenuo e ludico è il modo migliore per approcciare questi oggetti, in questo modo si favorisce un gioco-dialogo che supera i vincoli linguistici. Il concetto di “gioco” ricorre con insistenza nei discorsi di Vogel, urge quindi fare una precisazione che altrimenti renderebbe equivoca tale nozione. Nel 1969 l’artista ha composto una sinfonia dal titolo *Raumspiel*, parola che non trova un corrispettivo nelle altre lingue, si potrebbe all’incirca parafrasare in “gioco spaziale”. Nel linguaggio teutonico *der Raum* è lo spazio, riconducibile al cosmo così come a quello di un edificio o di una stanza, *das Spiel* è invece il gioco, ma il termine è molto elastico e può riferirsi a una generica interpretazione, che comprende la recitazione teatrale e l’esecuzione musicale; allude altresì a una partita, e in senso figurato può indicare il movimento, come per esempio un gioco di luci o di onde. Per lo stesso motivo, il verbo *Spielen* – in conformità all’inglese *Play* – significa al contempo giocare, recitare, suonare. Più che una semplice parola, è un concetto aperto che si addice perfettamente alla ricerca di Vogel, in cui l’idea del gioco è associata a un’attività creativa e non semplicemente ricreativa.

Secondo Roger Caillois, il gioco è riconducibile a un’attività “libera” (un giocatore non può essere obbligato), “separata” (ha dei limiti di spazio e di tempo), “incerta” (lo svolgimento e il risultato non possono essere conosciuti in anticipo), “improduttiva” (non crea beni o ricchezza, salvo uno spostamento di proprietà nella cerchia dei giocatori), “regolata” (risponde a regole proprie che inibiscono le leggi tradizionali), “fittizia” (il giocatore è consapevole delle differenze con la vita reale). Nella fattispecie di Vogel riscontriamo le stesse peculiarità, sarebbe comunque improprio considerare i suoi oggetti alla stregua di semplici giocattoli, anche nel caso in cui la loro dimensione si accordasse all’ambito domestico.

In origine Vogel ricorreva all’elemento sonoro per dar prova della struttura temporale dell’oggetto, ossia la sua “risposta”. Soltanto in seguito le opere hanno assunto quella loro particolare dicotomia di musica-gioco che ritroviamo negli *Objekte mit Instrumenten* [“oggetti con strumenti”] e nei *Minimal-MusikObjekte*



[“oggetti di musica minimalista”]. Affini sono pure i *Klangwände* [“muri sonori”] e le *Schattenorchester* [“orchestre ombra”]. I primi possono misurare pochi metri oppure estendersi fino a una decina, offrendo allo spettatore un ampio margine di manovra per interagire e produrre delle melodie techno. I muri sono provvisti di diverse fotocellule e di altoparlanti, quest’ultimi collocati alle due estremità della struttura di modo da ottenere un effetto stereofonico. Grazie al rilevamento del movimento, e talvolta delle ombre, le opere emettono singoli suoni, oppure in sequenze imprevedibili. La risposta dell’oggetto è volubile perché non risponde mai in modo omogeneo allo stesso tipo di sollecitazione.

Il concepimento della prima *Schattenorchester* risale al periodo in cui Vogel consegue il diploma di scuola superiore, ma la sua realizzazione è molto più tarda. L’idea di partenza è riconducibile a una fittizia *Jazzmaschine* [“macchina Jazz”] in cui gli strumenti musicali dovevano essere suonati da una o più persone. Un primo tentativo in questo senso è la *Kellerorchester* costruita nel 1989 utilizzando strumenti meccanici che l’artista amplifica grazie a un sistema di controllo centralizzato. Esposta a Berlino, la *Kellerorchester* sarà la progenitrice di tre distinte orchestre che differiscono sia nelle strutture tonali e ritmiche, sia per l’ensemble strumentale che viene arricchito di volta in volta. Tutte e tre le versioni hanno però in comune un’illuminazione che proietta sulle pareti di fondo le ombre degli strumenti, ricreando così uno scenario urbano-tecnologico. Ogni orchestra è concepita per permettere al pubblico di improvvisare una musica che può essere modificata di continuo, in qualsiasi momento. Poiché la risposta degli strumenti acustici non è mai lineare, lo spettatore può produrre innumerevoli melodie.

Ciò che preme sottolineare qui è la centralità del fruitore, il quale non è un semplice interprete-esecutore di una partitura già esistente. A dispetto di una composizione tradizionale, che prevede un susseguirsi di note, la musica orchestrale di Vogel è sempre in divenire, oltre che irripetibile. Come direbbe Umberto Eco, l’elusiva partitura ha la «possibilità di essere interpretata in mille modi diversi senza che la sua irripetibile singolarità ne risulti alterata. Ogni fruizione è così una *interpretazione* e una *esecuzione*, poiché in ogni fruizione l’opera rivive in una prospettiva originale». Com’è ovvio, la musica elettronica e quella minimale sono state di grande ispirazione per Vogel. Lui stesso ammette di essere stato suggestionato da Steve Reich e Philip Glass nella realizzazione dei *Minimal-MusikObjekte* che possiedono strutture tonali ripetitive. Ma la gran parte dei suoi oggetti sonori, in particolare quelli precedenti alla decade degli anni Ottanta, sono l’esatto contrario della musica minimalista, che è costante, durevole, uniforme, inalterabile. L’effetto finale, in cui subentra un sistema di probabilità connesso agli stimoli ambientali, persegue risultati più vicini a Luciano Berio, John Cage o Karlheinz Stockhausen. A questo proposito vale la pena riconsiderare il famoso saggio *Struktur und Erlebniszeit* scritto da Stockhausen nel 1955, in cui l’autore parla di *Erlebniszeit* [“tempo fruitivo” necessario a vivere l’esperienza musicale] mettendolo in rapporto al maggiore o minore *Überraschungsmoment* [“momento di sorpresa”] dato dall’imprevedibile

percorso musicale; ne consegue che l'*Erlebniszeit* diminuirà o aumenterà a seconda delle informazioni involontarie che il brano sarà in grado di produrre. Oltre all'attività concertistica, Vogel ha sempre dimostrato un particolare interesse per la danza e la coreografia. In più di un'occasione ha chiesto a dei performer di esibirsi davanti alle sue installazioni, ponendo un'unica condizione: anziché seguire un ritmo prestabilito, la musica si sarebbe originata attraverso il movimento dei loro stessi corpi. Rispetto alla libertà interpretativa concessa a un esecutore, Vogel si spinge oltre, affidando all'interprete l'opportunità di creare le sinfonie in prima persona, senza limiti di sorta. Durante la prova generale della *Tanzperformances* svoltasi a Zagabria nel 1976, Vogel si era limitato a collegare le sculture a dei sintetizzatori e a un calcolatore elettronico, il carattere estemporaneo dell'esibizione avrebbe fatto tutto il resto.

Il gioco-*Spiel*, così come lo intende l'artista, ha molteplici implicazioni, non ultimo l'improvvisazione,

la complicità e la corresponsabilità della materia fonica. Il feedback tra soggetto e oggetto può variare in modo imprevedibile, giacché non è possibile determinare a priori in che modo reagiranno le persone o le cose. Le risposte audio-visive emesse dagli oggetti sono sensibili all'ambiente in cui si trovano, benché non sempre sussista una correlazione tra input e output. I suoni atonali possono aumentare d'intensità oppure diminuire in durata, altrettanto difficile è riuscire a stabilire a priori la combinazione sonora che i componenti elettronici possono effettivamente generare. Nonostante gli oggetti corrispondano a precisi "modelli di comportamento", molte sculture possiedono caratteristiche comportamentali che tendono ad alterarsi qualora siano stimolate con insistenza. A volte occorre sollecitarle per lunghi periodi affinché si verifichi qualcosa di inatteso, altre volte sono in grado di sviluppare una memoria a breve termine oppure un nuovo linguaggio, in piena autonomia (l'artista ricorda il caso di oggetti che dovevano reagire alle ombre ma che a un certo punto necessitavano di ricevere stimoli acustici). Nei *Kunstobjekte* di Vogel esistono notevoli quozienti differenziali che traggono le loro suggestioni dalle Leggi universali della percezione. Alla psicologia e al funzionamento neuronale sono direttamente associati il fenomeno del "riflesso condizionato" che associa lo stimolo a una reazione, o il meccanismo della "assuefazione" che indebolisce la reazione – fino a farla cessare completamente – attraverso una frequente stimolazione. L'assuefazione non esclude però un effetto contrario: agendo insistentemente sui nervi-fotocellule può essere oltrepassata una soglia prestabilita, oltre la quale iniziano a sopraggiungere delle anomalie. Malgrado i microfoni rilevino il rumore e le cellule fotoelettriche percepiscano il movimento o le ombre, gli oggetti di Vogel sono in grado di attingere a impulsi interni, indipendenti, che lo possono condizionare a prescindere dalle stimolazioni esterne.

Attraverso l'esperienza si può arrivare a individuare uno schema di comprensione, ma l'aspetto cognitivo è sempre subordinato a un approccio intuitivo, spontaneo, arbitrario. Soggetto e oggetto sono obbligati ad adottare una strategia comportamentale che ha conseguenze imprevedibili. Occorre captare e capire gli input per riuscire a manipolare le successioni acustiche e le vibrazioni luminose, consci però di non poter avere il pieno controllo della situazione.

Fruitore e opera sono elementi di un'equazione in cui possono verificarsi un gran numero di fattori causali, il ché dà vita a un inarrestabile flusso di informazioni. Proprio perché incontrollabili, le connessioni non permettono all'utente di appellarsi al prevedibile rapporto di causa-effetto. Esenti da isterici ed esasperati scientismi, le opere di Vogel presuppongono una logica intrinseca che vanifica qualsivoglia libretto d'istruzioni. Non potendo fare affidamento su apporti didattici, il fruitore deve basarsi solo ed esclusivamente sugli effetti di un apprendimento empirico.

Nel 1896 Louis Henry Sullivan professava quello che sarebbe diventato il Verbo dell'architettura funzionalista: *Form ever follows function*. Dopo quasi un secolo, il Postmoderno ne incrinerà il precetto, annunciando che è la funzione a dover seguire la forma. Per Vogel la forma non è importante, è solo una conseguenza. Più precisamente: l'artista si preoccupa di convertire l'idea non più in una forma ma in una situazione (l'opera è latrice di un'esperienza, di un evento). È alquanto significativo il fatto che Vogel non definisca le proprie opere come sculture, bensì come oggetti sonori o rilievi luminosi. Nel lessico dell'artista prevale la nomenclatura dell'*objekte* che veicola soltanto la propria funzionalità, in pratica gli aggregati elettronici tengono conto della loro applicazione tecnica a discapito del proprio grado estetico. Ciò nondimeno, tali oggetti non sono privi di un'attrattiva, al contrario, possiedono un'estetica che è determinata dalla necessità anziché dal caso o dal gusto personale. Pur prestando attenzione all'effetto desiderato, c'è in questi oggetti un'abilità combinatoria che li rende unici e intriganti. Mettendo a nudo sensori, transistor, resistenze, fotocellule, altoparlanti, microfoni, magneti, piccoli motori elettrici, condensatori, relais, cellule fotoelettriche, cavi, anodi e catodi, lampadine o diodi luminosi, Vogel conferisce all'oggetto un aspetto a dir poco seducente. In tutta sincerità, non restiamo altrettanto affascinati dai tralicci dell'alta tensione e dalle antenne delle telecomunicazioni? «Ci seduce, la tecnica, anche là dove noi pensiamo si dia il luogo dell'estetico. Davanti a un'elica di un aereo, Duchamp disse a Brancusi: "Come si potrebbe fare qualcosa di più bello?". Quante volte, di fronte a un prodotto della tecnica noi non possiamo evitare di pensare alla bellezza!». E che dire dei trecento metri di ferro e rivetti della tour Eiffel? Costruita in occasione dell'Esposizione Universale del 1889, è sopravvissuta al dissenso dei parigini che la volevano demolire e oggi è considerata nientemeno che una delle meraviglie del mondo moderno. In modo enfatico, Ramón Gómez de la Serna l'aveva descritta come una «A immensa, la A dello stupore nel giungere a Parigi, l'ultima A nell'andar via.

Vogel ha perfettamente ragione quando fa notare che la natura non ha creato nulla a fini estetici. Un tramonto o un paesaggio possono risultare "belli" ai nostri occhi, ma quello è soltanto un effetto secondario. Per Jean Baudrillard ogni oggetto è «un attore a pieno diritto in quanto elude ogni semplice funzione. In ciò sta il suo fascino». Allo stesso modo, gli oggetti di Vogel ci seducono per i loro minuscoli ingranaggi. I circuiti sono a vista, i transistor a portata di mano. Non c'è occultamento nell'estetica dell'artista, vi troviamo casomai una messa in evidenza dell'essenza e dell'essenzialità di ciascuna opera. Benché

Vogel abbia inteso abolire il tradizionale pentagramma, i suoi oggetti sembrano averne preso il posto, usando le componenti elettroniche alla maniera di una partitura che si iscrive nello spazio.

Quelli che noi vediamo sono oggetti teorici ma anche pratici, nel senso che applicano le nozioni scientifiche acquisite dall'autore nel corso degli anni, nell'altro senso ci dimostrano che non c'è gerarchia bensì reciprocità tra le parti: quando il fruitore-esecutore suona lo strumento-oggetto diventa egli stesso uno strumento funzionale all'opera. Simili ma non identiche, le *res singulares* di Peter Vogel appartengono sia all'arte che alla tecnologia (i due termini, non per nulla, condividono l'etimo greco di *techné*), sono figlie di un mondo della tecnica in cui si avvera un tempo della meccanica e una meccanica del tempo. Il problema della forma e della funzione è alquanto relativo, non fosse altro perché l'artista si è formato in seno agli anni Sessanta, decade in cui la "cultura del progetto" era prevalsa sulla destinazione d'uso; ciò che importava veramente era il processo alla base dell'intenzione [dell'autore] e dell'interazione [con il pubblico]. Se dobbiamo attenerci al lessico artistico, ci sia concesso definire queste opere come "sculture aleatorie" in quanto spostano l'attenzione dall'oggetto verso il soggetto, e di conseguenza verso l'evento che ne deriva. L'aleatorietà esecutiva corrisponde quindi a una forma fruibile, quella di un'intelligenza artificiale che gioca con i nostri recettori visivi e uditivi. *Same input, different output.*

---

M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il massaggio*, Corraini Edizioni, Mantova 2011, p.40

U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milano 1972, p.34

A. Giacometti, *Scritti, Abscondita*, Milano 2001, p.72

*La definizione è stata coniata in occasione dell'omonima mostra, tenutasi a Milano nel 1983.*

*Il ritrovamento degli artisti, catalogo della mostra a cura di Karole Vail e Luca Patocchi, Galleria Gottardo, Lugano, ottobre-novembre 2001, p.76*

E. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, IV edizione, Milano 1997, p.34

E. Tadini, *La distanza*, Einaudi, Torino 1998, p.128

R. G. de la Serna, *Dalí, Abscondita*, Milano 2002, p.37

J. Baudrillard, *Parole chiave*, Armando editore, Roma 2002, p.15

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations [Texts](#) Publications

maabG

## SAME INPUT, DIFFERENT OUTPUT

ALBERTO ZANCHETTA

*Maab Gallery, Milan, 2015*

In the life of artists we can find circumstances that have conditioned their path and that clarify their intentions. In the case of Peter Vogel we must start from three distinct and equally noteworthy moments that marked his development in art. The first episode dates from the 1950s when Vogel saw a tape recorder in a radio broadcasting studio, an “epiphany” that led him to build one for himself (at the time tape recorders were still rare and their cost was exorbitant). The recorder allowed him to capture music and to pleasantly manipulate it by isolating, repeating, permuting, and assembling the sounds. In this way the artist began to feel comfortable with technology, thanks to which he could deal with fragmenting the time sequence, a method that is linked to both Cubist collages and Dada cut-ups and is analogous to the permutations created by William Seward Burroughs and Brion Gysin in the field of literature. Vogel intuited these possibilities in his adolescence and, with the typical enthusiasm of the self-taught, he began to work with electronic devices to assemble adaptors, amplifiers, mixers, and oscillators which allowed him to discover their properties and potential sound.

Vogel wanted to be an artist from an early age. Despite this vocation he decided to study physics at university, a training that later would allow him to find a job with the Hoffmann-La Roche pharmaceutical company. In this period he continued to develop his enthusiasms, which ranged from music to dance, but he also gained knowledge of the neuronal system which was to be fundamental to the development of his art. In the meantime Hoffmann-La Roche asked Vogel to follow the *Status moriendo* project which aimed at determining the exact instant of death through the use of cerebral electrodes (followed by various years of fruitless inquiries which invalidated any diagnoses); after this, in 1975, Vogel left neurophysiologic researches behind him to devote himself exclusively to art. This marked the second important turning point in his life.

After painting in an Informale manner, Vogel became aware of the great limits of a trend that by then seemed exhausted and in decline. Even though in his paintings he had tried to create a rhythm of touches and colours similar to a musical score, people never took into account the sense of this painterly musicality and limited themselves to general, landscape-like considerations. And so Vogel’s career arrived at its third basic professional turning point. In

1967 he was, in fact, greatly struck by an experiment undertaken by William Grey Walter, a pioneer of robotics, who managed to apply the main principles of cognitive science to the invention of a *Machina Speculatrix* which received input from the surrounding ambient. In the same period Marshall McLuhan and Quentin Fiore compared electrical circuits to “an extension of the central nervous system”, a hint that began to catch on in the collective imagination, one that predicted a venous system run through by electricity. Two years later Vogel created his first cybernetic pictures which he made for his own pleasure and not for the purposes of an exhibition. Camouflaged among the colours of the painting were photocells that produced sounds, light or movements that destabilised the viewers. Because no one expected a “reaction” from the painting, Vogel finally decided to highlight the electrical parts and reveal their function. This was the birth of his *Interaktive Objekte* (Cybernetic Objects) that were divided into subcategories, the most important of which include the *Klang-Objekte* (Sound Objects), the *Lichtobjekte* (Luminous Objects), and the *Bewegungs-Objekte* (Objects in Movement).

The correspondence between music and the plastic arts is essential in Vogel’s case, an aspect that overtly differentiates him from an artist such as Yaacov Agam; even if the contrapuntal and polyphonic pictures by this Israeli artist can be traced back to traditional melodic structures, Agam himself denied the musical origin of his “transformable painting” and found any resemblances only with hindsight. But though differing in their premises, the works by both are based on a vital and unpredictable impulse that had been prophesied by Boccioni: “The day will come when pictures will no longer be enough: their immobility will be an anachronism for the vertiginous movement of human life”. In German there exists a word that describes those who are always in movement or have the mania for doing something: *Hibbelig*, an adjective that might be paraphrased as “hyperkinetic”, a definition that brings to mind a large part of the artists active at the end of the 1960s. In art history these are often indicated as from the generation of kinetic or programme artists, but in the slang of the time they were known as the *Machine People*, an epithet that alludes to the motors and electronic devices that were inserted into the works. Vogel’s objects too are plugged in, but it is interesting to note that they are activated by movement but that they rarely produce it. The only ones that differ from this are the *Flügel-Objekte* (Objects with Wings) from the *Hommage a Panamarenko* series, which is also related to the *Schwerelos* (Weightless) installation consisting of winged objects that rise up or descend in relation to a sound that increases or decreases in intensity. The whirling of the propeller determines an inane force since the object is unable to generate the propulsive force that would allow it to really take flight.

It is necessary to repeat that Vogel’s mechanism are activated each time they detect a movement, a shadow, or a noise, but it would be just as revealing to imagine that they are stimulated by the viewers’ gaze. When they come near to the work the viewers end up “projecting” their own gaze on the object that, awoken from its own torpor, feels obliged to reply to the curiosity of the onlookers. This unbreakable link between the subject and object allows

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations [Texts](#) Publications

maabG

Vogel to commute art's solipsism into a syncretism based on a dynamic relationship between an entity and the transmitter. The viewers who, by choice or by negligence, end up by refusing a "confrontation-contact" with the work, defraud both themselves and the object of an aesthetic experience based on interdependence and interaction. For Vogel, distance is synonymous with separation, a gap that needs to be filled or even healed, in comparison with the many prohibitions imposed by traditional art ("do not touch", "do not get close" etc.). Referring to Giacometti, Jean-Paul Sartre wrote that distance belongs to the intimate nature of an object; without running the risk of violating intimacy, the viewers are invited to come close and start off a dialogue with these works, taking an active part in the exchange that takes place between the behavioural answers given by the cybernetic object and the situational reactions of the human subject. Earlier, and not by chance, I mentioned Alberto Giacometti, an artist who could well be compared to Peter Vogel for more reasons than one. Above all for the affinity of their drawings. Both employ a rapid, minimal, non-linear mark that darts over the paper, almost as though trying to cut into it. The slender figures of Giacometti, and Vogel's stringy structures are like hieroglyphics, sharp and intricate, in which the denseness of the lines is fragmented and confers on the forms a lightness that could dissolve from one moment to the next, all the more so because they are freed from the heaviness of bronze or the dead weight of iron. So far there has never been an in-depth study of Vogel's graphic work, a task that would have to go far further than the aesthetic qualities of the drawings and would in fact allow us a deeper understanding of the technical schemes and functions of the individual works. The heap of paper accumulated by Vogel includes notes, explanations, sketches of settings, technical variants, musical scores, and unrealisable projects which might need a systematic study; all are useful for concentrating on the various aspects of his art. But the point of contact between Vogel and Giacometti is without a doubt their obsession with movement. The Swiss artist has written "Despite all my attempts, I just could not tolerate sculpture limited to giving an illusion of movement: a leg advancing, a raised arm, a head turned to the side. I could only conceive of movement if it were real and effective, and I also wanted to give the sensation of being able to provoke it".

The nagging idea of movement has haunted much of twentieth century art, and outlines a pedigree that with hindsight relates the historical avant-garde to what Lea Vergine has called the "last avant-garde", in other words kinetic and programme art. There has often been felt the need to outline a history of kinetic and optical-dynamic works, of which the most qualified precursors were Gabo, Pevsner, Moholy-Nagy, Rodchenko, Duchamp, Calder, and Tinguely; often, however, the installation that Frederick Kiesler had conceived for the Art of This Century gallery has been overlooked. This Ukrainian architect actually told Peggy Guggenheim that she would "remain in the memory of later generations, not so much for her collection of paintings, but for the way in which they had been shown to the world in his revolutionary installation". On the request of his American sponsor, Kiesler copyrighted a lighting system able to illuminate the



works in separate moments. Furthermore, he had divided the spaces into four different locations: a room devoted to abstraction, one reserved for Surrealism, a third for kinetic art, and finally the “Daylight Gallery” for temporary shows. The architect’s idea was that the “Kinetic Gallery” would be an automatic method for enjoying the pictures by Klee and for Duchamp’s *Boîte-en-valise* (in order to see it, the public was obliged to rotate a wheel). By merging art with the surrounding space, Kiesler managed to make operative his so-called Correalism method, which consists of searching for a relationship between man, nature, and the artificial world within a habitat in which nothing is static. Correalism can also be applied to Vogel’s works because they contain a “dynamic field” within which movement establishes a temporality and spatiality in which it is possible to be completely immersed. The Hungarian Nicolas Schöffer too was fascinated by the idea of space and time, coefficients that were to induce him to theorise the “cybernetic city” and to develop the technique he defined as “luminodynamics”. In 1954 Schöffer realised his first space-dynamic-sound tower followed, in 1961, by the famous *Tour spatiodynamiquecybernétique* in Liege: fifty-two metres of chromed steel supplied with motorised axles that rotated mirrors to reflect the sun and the artificial light during the night (music and cybernetic movement were programmed by a calculator that Schöffer was to use in other works from the second half of the 1950s).

From the Industrial Revolution onwards society has been increasingly obliged to deal with machines and robots that have been a great inspiration for some early twentieth century avant-gardes. It is enough to remember the Futurists’ idolatry, the mechanistic period of Picabia and Duchamp, and even the revival made by Pop Art. Despite the equivocal, solitary, and irrational Bachelor Machines, Vogel’s maintain the man-machine equation; they try to find a balance between the parts and establish a common system, one of sharing and complicity. Vogel tries to relate things to bodies in order to establish a “dual form” that makes sense only during the dialectic exchange.

Usually we insist on understanding the function of an object in order to decide on its use; but with Vogel it is necessary to understand the language and the sense of the communication being made. Like an oracle, each work of art must be interrogated, not so much for its meaning, but for “what it is”. Vogel’s try to explain it to us through a pre-logical idiom, an alphabet that chases after sounds and colours in order to establish an empathetic link with its own interlocutor. In the late 1960s and early 1970s various artists, mostly linked to what we might now call the “New Trends” movement, questioned themselves about the value of the means of communications; they also dreamt of founding a society that could mirror the logic of programming and, as a result, the logic or productivity too. And yet, if machines are to be conceived for specialised work, what is the function of Vogel’s *Interaktive Objekte*? In the face of a stimulus, they “produce an answer” (in fact the artist considers sounds and light to be devices for communicating). In this sense, what is of basic importance is the involvement of the spectators who activate and influence the works, leading to a quite heterogeneous reaction. Vogel’s sensitive structures have, however,

a system that can influence itself, generating answers that differ according to the proximity of the movements, the effect of the shadows, or the incisiveness of the sounds. The interaction between the subject and the object gives rise to an exchange of information that varies in intensity or duration according to the various kinds of objects. For example, the *Lichtobjekte* are based on linear, circular, or chance configurations (the acoustic input is converted into optical structures), while the atonal and polyphonic systems of the *Klang-Objekte* have different dissonances and harmonies as well as repetitive sequences and others that are more unstable. The result is that the phenomena and the possibilities associated with them can be infinite, just as the relationships created at an interpersonal level can be infinite.

To have an ingenuous and playful attitude is the best approach to these objects; in this way you foster a play-dialogue that overcomes linguistic barriers. The concept of “play” continually crops up in Vogel’s conversations, and so it is necessary to clarify something that would otherwise make this idea seem ambiguous. In 1969 the artist composed a symphony called *Raumspiel*, a word that does not have an exact equivalent in other languages but could be paraphrased as “spatial play”. In German *der Raum* is space, which can refer to the cosmos as well as to a building or a room; *das Spiel*, on the other hand, means play, but it is a very elastic term and can refer to a more generic interpretation, including a theatrical or musical performance; it also alludes to a game and, in a figurative sense, it can indicate movement, as for example a play of light or of waves. For the same reason, the verb *Spielen* - just as with the English word *play* - means to play, to perform in a play, and to play an instrument. More than a simple word, it is an open concept that is in perfect harmony with Vogel’s art, one in which the idea of playing is associated with creative, and not simply recreational, activity.

According to Roger Caillos, play can be linked to an activity that is “free” (a player cannot be compelled), “separate” (it has limits of time and space), “uncertain” (its development and result cannot be known in advance), “unproductive” (it does not create property or riches, apart from a shift of property within the circle of players), “regulated” (it follows its own rules that inhibit traditional ones), and “fictitious” (the player is aware of the differences from real life). In Vogel’s case we find the same peculiarities, though it would be improper to consider his objects on the same level as a simple toy, even in those cases where their size could be considered domestic.

Originally Vogel made use of sound in order to supply a proof of the object’s temporal structure, in other words its “answer”. Only afterwards did the works take on the particular dichotomy of music-play that we find in the *Objekte mit Instrumenten* (objects with instruments) and in the *Minimal-MusikObjekte* (objects with instruments). The *Klangwände* (minimalist musical objects) are also similar, as are the *Schattenorchester* (shadow orchestras). The former can be a few metres high or extend to ten, offering the viewers a wide margin for manoeuvre for interacting and producing techno music. The walls have diverse

photocells and loudspeakers, the latter placed at the structure's extremities so as to obtain a stereophonic effect. As a result of the detection of movement, and at times of the shadows, the works emit both single sounds or sounds in unpredictable sequences. The object's answer is unstable because it never gives a homogenous answer to the same kind of stimulus.

The concept of the first *Schattenorchester* dates from the period in which Vogel was graduating from high school, but its actual realisation came much later. The starting idea can be found in a fictitious *Jazzmaschine* (jazz machine) in which the instruments had to be played by one or more people. One of the first attempts at this was the *Kellerorchester* made in 1989 using mechanical instruments that were amplified by the artist through a centralised control system. Exhibited in Berlin, the *Kellerorchester* was to be the precursor of three different orchestras which differed both in their tonal and rhythmic structures and in the instrumental ensembles that were changed from time to time. However, all three versions have in common a light that projects the instruments' shadows onto the back wall to recreate an urban-technological scenario. Each orchestra has been conceived of to allow the public to improvise music that can be continually modified. Since the response of the acoustic instrument is never linear, the spectators can produce innumerable melodies.

What has to be underlined is the centrality of the spectators who are not simply the interpreters-players of a pre-existing score. Unlike traditional composition which has a succession of notes, Vogel's orchestral music is always developing, as well as being unrepeatable. As Umberto Eco might say, the elusive score has "the possibility of being interpreted in a thousand different ways without its irreproducible singularity being altered. Each performance is thus an *interpretation* and an *execution* since, at each performance, the work lives again in its original perspective". As is quite obvious, electronic and Minimal music have been a great inspiration for Vogel. He himself admits to having been influenced by Steve Reich and Philip Glass in his creation of the *Minimal-MusikObjekte* which have a repetitive tonal structure. But most of his sound objects, above all those from the 1980s, are the complete opposite of Minimal music which is constant, long-lasting, uniform, and unalterable. The final effect, in which is involved a probability system connected to the stimuli of the setting, has results that are more similar to those of Luciano Berio, John Cage or Karlheinz Stockhausen. With regard to this, it is worthwhile reconsidering the famous essay *Struktur und Erlebniszeit*, written by Stockhausen in 1955, in which the author speaks of *Erlebniszeit* (the "fruition time" necessary for a musical experience) which he relates to the greater or lesser *Überraschungsmoment* (moment of surprise), given the unpredictable path of the music; it thus follows that the *Erlebniszeit* will diminish or increase according to the accidental information that the piece will be able to produce.

Besides his concerts, Vogel has always shown a particular interest in dance and choreography. More than once he has asked dancers to perform in front of his installations, but with just one proviso: rather than following a pre-established rhythm, the music would originate from the movement of their own bodies.

With regard to the interpretative freedom the executors are allowed, Vogel goes even further and gives the interpreters the opportunity to create the music at first hand without any kind of limits. During the dress rehearsal of *Tanzperformances* in Zagreb in 1976, Vogel restricted himself to connecting the sculptures to synthesizers and an electronic calculator: the extemporaneous character of the exhibition would take care of all the rest.

The game-Spiel, in the intentions of the artist, has many implications, not least the improvisation, the complicity, and the co-responsibility of the acoustic material. The feedback between subject and object can vary in unpredictable ways, so it is not possible in advance to determine in what way people or things will react. The audio-visual answers emitted by the objects are sensitive to the setting in which they are placed, even though there is not always a correlation between input and output. The atonal sounds can increase in intensity or diminish in duration, and it is just as difficult to establish in advance the combination of sounds that the electrical components can effectively generate. Despite the fact that the objects correspond to precise “models of behaviour”, many sculptures have behavioural characteristics that tend to change whenever they are stimulated insistently. At times it is necessary to stimulate them for a long time until something unexpected happens; at other time they are able to develop a short-term memory or a new language in complete autonomy (the artist remember the case of objects which should have reacted to shadows but which, at a certain point, needed an acoustic input). In Vogel’s *Kunstobjekte* there exist notable differential quotients that gain their fascination from the universal laws of perception. The “conditioned reflex” phenomenon is directly associated with psychology and neuronal functioning; it associates the stimulus to a reaction or the mechanism of “habit” that weakens the reaction - to the point of stopping it completely - through frequent stimulation. However, habit does not exclude an opposite effect: by acting insistently on the photocell-nerves it can go beyond a pre-established threshold beyond which anomalies come about. Even though the microphones pick up noise, and the photoelectric cells perceive movement or shadows, Vogel’s objects are able to draw on internal, independent impulses that can condition it quite separately from external stimuli. Through experience we can arrive at pinpointing a scheme for understanding, but the cognitive aspect is always subordinate to an intuitive, spontaneous, and arbitrary approach. Both subject and object are obliged to adopt a behavioural strategy that has unexpected consequences. It is necessary to receive and understand the input in order to manipulate the acoustic sequences and the luminous vibrations, though also being aware of not having full control of the situation. The user and the work are elements of an equation in which a great number of causal factors can be verified, and this gives rise to an unstoppable flow of information. The connections, just because they are uncontrollable, do not allow the user to rely on a predictable relationship of cause and effect. Lacking any kind of hysterical and exasperating pseudo-science, Vogel’s works presuppose an intrinsic logic that would stymie any kind of instructions booklet. Not being able to rely on any instructions, the users must base themselves only on what they learn empirically.

In 1896, Louis Henry Sullivan stated what was to become the Word of functionalist architecture: *Form ever follows function*. After almost a century, Postmodernism would upset this idea, proclaiming that function must follow form. For Vogel, form is not important: it is only a consequence. To be exact: the artist is concerned with converting his idea, not into a form, but into a situation (the work is the bearer of an experience, of an event). Equally significant in the fact that Vogel does not define his works as sculptures but, rather, as sound objects or luminous reliefs. Prevalent in the artist's vocabulary is the name of an *objekte* that transmits only its own function: basically the electronic aggregates take into account their technical application rather than their aesthetic effect. Despite this, these objects are attractive and, on the contrary, possess an aesthetic that is determined by need rather than by chance or personal taste. Even though paying attention to the desired effect, these objects have a combinatory ability that makes them unique and intriguing. By laying bare sensors, transistors, resistances, photocells, loudspeakers, microphones, magnets, small electric motors, condensers, relays, photoelectric cells, cables, anodes and cathodes, and luminous lamps or diodes, Vogel confers on the object a seductive aspect, to say the least. To be honest, aren't we just as fascinated by pylons and telecommunication antennas? "Technology seduces us, even where we think this is done by aesthetics. Looking at an aeroplane propeller, Duchamp said to Brancusi, 'How could we make something more beautiful?'. How many times, in front of a product of technology, can we avoid thinking of beauty!". And what can we say of the Eiffel Tower's three hundred metres of riveted iron? Built for the 1889 Universal Exposition, and overriding the objections of Parisians who wanted to demolish it, today it is considered nothing other than one of the wonders of the modern world. Ramón Gómez de la Serna emphatically described it as "an immense A, the A of the wonder we feel on arriving in Paris, the last A when we leave it".

Vogel is quite right when he points out that nature has created nothing with aesthetic aims. A sunset or landscape can be "beautiful" to our eyes, but that is only a secondary effect. For Jean Baudrillard, each object is "a genuine actor because it avoids any simple function. That is where its fascination lies". In the same way, Vogel's objects seduce us as a result of their tiny mechanisms. The circuits are in view, the transistors are at your fingertips. The artist's aesthetics do not include hiding; if anything, we find a highlighting of the essence and essentiality of each work. Even though Vogel has aimed at eliminating the traditional pentagram, his objects seem to have taken its place and use the electronic components as a score that is written in space.

What we see are theoretical but also practical objects, in the sense that they apply the scientific ideas acquired by the artist over the years; in another sense, they show us that there is no hierarchy but, rather, a reciprocity between the parts: when the user-performer plays the instrument-object, he himself becomes an instrument that functions as part of the work. Similarly, though not identically, Peter Vogel's *res singulares* belong both to art and to technology (it is not by chance that the two terms share the same Greek root: *techné*); they are the children of a technological world in which the time of mechanics and

the mechanics of time have come about. The problem of form and function is somewhat relative, if for no other reason than that the artist came to maturity during the 1960s, a decade in which “project culture” prevailed over use. What really is important is the process at the heart of the aim (of the artist) and the interaction (with the public). If we remain faithful to the vocabulary of art, we could define these works as “random sculptures” because they shift attention from the object to the subject and, as a result, towards the resulting event. Executive randomness thus corresponds to a usable form, that of an artificial intelligence that plays with our visual and aural receptors. *Same input, different output.*

---

<sup>1</sup> M. McLuhan, Q. Fiore, *Il medium è il messaggio*, Corraini Edizioni, Mantua 2011, p. 40

<sup>2</sup> U. Boccioni, *Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milan 1972, p. 34

<sup>3</sup> A. Giacometti, *Scritti, Abscondita*, Milan 2001, p.72

<sup>4</sup> The definition was coined on the occasion of the show of the same name held in Milan in 1983

<sup>5</sup> *Il ritrovo degli artisti*, exhibition catalogue curated by Karole Vail and Luca Patocchi, Galleria Gottardo, Lu-gano, October-November 2001, p.76

<sup>6</sup> U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, IV edizione, Milan 1997, p.34

<sup>7</sup> E. Tadini, *La distanza*, Einaudi, Turin 1998, p.128

<sup>8</sup> R. G. de la Serna, *Dalì, Abscondita*, Milan 2002, p. 37

<sup>9</sup> J. Baudrillard, *Parole chiave*, Armando editore, Rome 2002, p.15

PETER VOGEL

@MAAB CV Artworks Installations Texts [Publications](#)

maabG



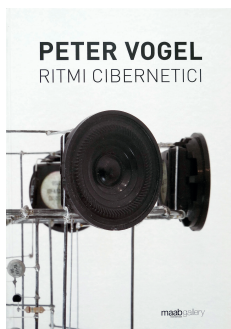
### **PETER VOGEL – KLANG · BEWEGUNG · LICHT**

Published on the occasion of the solo exhibition held at Städtische Museen Freiburg - Museum für Neue Kunst 2018

128 pages

Language: German

ISBN: 978-3-937014-71-



### **PETER VOGEL. RITMI CIBERNETICI**

Published on the occasion of the solo exhibition held at MAAB Gallery, Milano

1 Octobr – 15 November 2015

Ed. MAAB Gallery

280 pages

texts by Peter Vogel, Alberto Zanchetta  
Italian, English, German



### **PETER VOGEL**

Published on the occasion of the solo exhibition held at Städtische Galerie, Offenburg

ed. Modo Verlag

2017

143 pages

Language: German

ISBN: 978-3868332124