

Site Specificity [hinfort: Ortsgebundenheit, A.d.Ü.] verfügte immer über eine Art Bodenhaftung, die den physikalischen Gegebenheiten Rechnung trug. Häufig im Clinch mit der Schwerkraft, beharrten ortsgebundene Arbeiten auf ihrer „Präsenz“, selbst da, wo ihr Material von flüchtiger Natur war. Ebenso unerbittlich pochten sie auf ihre Unbeweglichkeit, auch angesichts von Verschwinden und Zerstörung.

Ob inside the white cube oder draußen in der Wüste Nevadas, ob an Architektur oder Landschaft ausgerichtet, die ortsgebundene Kunst sah ihren Ort anfangs als Standort und Realität, die sich anfassen ließ und deren Identität aus einer einzigartigen Zusammensetzung konstitutiver physischer Elemente gebildet wurde: Länge, Tiefe, Textur und Form von Mauern und Räumen; Maße und Proportionen von Plätzen, Gebäuden oder Parks; Licht-, Belüftungs- und Verkehrsverhältnisse, sowie topographische Besonderheiten. Während die modernistische Skulptur ihren Sockel bzw. ihre Basis in sich aufgenommen hatte und so die Verbindung zu ihrem Standort lösen und sich diesem gegenüber indifferent zeigen konnte – mit dem Effekt, daß sie sich autonomisierte und selbst-referentieller wurde, und damit transportierbar, ortlos und nomadisch –, erzwangen ortsgebundene Arbeiten eine dramatische Umkehrung dieses modernistischen Paradigmas.¹ Im Gegensatz zu der pro-

* Dieser Aufsatz ist Teil eines umfassenderen Projekts, das sich mit dem Zusammenspiel von Kunst und Architektur in ortsgebundenen Praktiken der letzten dreißig Jahre, vor allem im Kontext der public art, befaßt. Ich danke allen, die mich ermutigt und kritisch begleitet haben: Hal Foster, Helen Molesworth, Sowon und Seong Kwon, Rosalyn Deutsche, Mark Wigley, Doug Ashford, Russell Ferguson und Frazer Ward. Weil ich in den Genuß des Professional Development Fellowship for Art Historians gekommen bin, gilt mein Dank der College Art Association für ihre Unterstützung.

¹ Douglas Crimp schrieb: „Der Idealismus modernistischer Kunst, der das Kunstobjekt an sich und als solches mit einer fixen und transhistorischen Bedeutung versah, definierte das Objekt als ortlos: Es gehörte an keinen bestimmten Platz [...] Die Ortsgebundenheit stemmte sich diesem Idealismus entgegen – und entlarvte das materialistische System, das er verdeckte –, indem sie der zirkulären Mobilität eine Absage erteilte und sich zu einem spezifischen Ort bekannte“. Aus: *On the Museum's Ruins*, Cambridge (MIT Press) 1993, S. 17. Siehe auch Rosalind Krauss: *Sculpture in the Expanded Field* (1979), In: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, hrsg. von Hal Foster, Port Townsend, Wash. (Bay Press) 1983, S. 31–42.

grammatischen Behauptung – „Wenn du an einer Skulptur etwas verändern mußt, damit sie an einen bestimmten Platz paßt, dann stimmt mit der Skulptur irgendetwas nicht“² – bezog sich die ortsgebundene Kunst auf den Zusammenhang, der sie umgab. Unabhängig davon, ob sie intervenierte oder sich integrierte, ließ sie sich von ihrem Kontext formal bestimmen.³

Im Gegenzug wurde der als makellos und rein geltende idealistische Raum der herrschenden Modernismen durch die Materialität einer Naturlandschaft oder einer befleckten und gewöhnlichen Alltagsräumlichkeit verdrängt. Der Raum der Kunst präsentierte sich der Wahrnehmung nicht länger als tabula rasa, sondern als wirklicher Ort. Kunstobjekte oder -ereignisse wurden in diesem Kontext auf singuläre Weise erfahren. Im Hier und Jetzt, und vermittelt über die körperliche Präsenz eines jeden BetrachterInnen-Subjekts, vollzog sich diese Erfahrung in der sinnlichen Unmittelbarkeit von räumlicher Ausdehnung und zeitlicher Dauer (Michael Fried hat das spöttisch *theatricality* genannt). Das Kunstwerk wurde also nicht mehr von einem Auge ohne Körper, auf einen Schlag, in Form einer visuellen Epiphanie „wahrgenommen“. In ihren frühesten Ausprägungen drängten ortsgebundene Arbeiten darauf, eine unauflösbare, unteilbare Beziehung zwischen Werk und Ort einzugehen, und forderten zur ihrer Betrachtung die physische Präsenz der BetrachterInnen. Die (neo-avantgardistische) Bestrebung, die Grenzen traditioneller Medien wie Malerei und Skulptur zu überschreiten, aber auch deren institutionellen Rahmen hinter sich zu lassen; der epistemologische Anspruch, die Bedeutung des Kunstwerks aus dem Werk auszulagern und stattdessen in den Kontingen-

zen seines Kontextes zu suchen; die radikale Neufassung von Subjektivität, die bei einem überholten Kartesischen Modell ihren Ausgang nahm und zu einem phänomenologischen Modell erlebter Körpererfahrung führte; sowie der selbstbewußte Wunsch, den Kräften der kapitalistischen Marktwirtschaft zu trotzen, in der Kunstwerke als Transportgüter und austauschbare Waren zirkulieren; – all das floß in der neuen künstlerischen Hinwendung auf die Aktualität des Ortes zusammen.

In dieser Geisteshaltung verkündete Robert Barry 1969 in einem Interview, daß alle seine Drahtinstallationen „für den Ort der Installation maßgeschneidert wurden. Man kann sie nicht bewegen, ohne sie zu zerstören.“⁴ In ähnlichem Sinne wandte sich 15 Jahre später Richard Serra in einem Brief an den Direktor des Art-and-Architecture-Program der General Services Administration in Washington, D.C.: Der Tilted Arc, seine fast 37 m lange Skulptur aus Corten Stahl, sei „für einen ganz speziellen Ort in Auftrag gegeben und entworfen worden: die Federal Plaza. Es handelt sich um eine ortsgebundene Arbeit, die deshalb nicht umgesiedelt werden kann. Das Werk zu versetzen, würde heißen, sie zu zerstören.“⁵ Seine Position führt Serra 1989 noch weiter aus:

„Wie ich schon erklärt habe, war der Tilted Arc von Anfang an als ortsgebundene, und nicht als „ortsangepaßte“ Skulptur, die sich „verschieben“ läßt, gedacht. Ortsgebundene Arbeiten beziehen sich auf die Elemente einer bestimmten Umgebung. Die Maße, Größe und Platzierung ortsgebundener Arbeiten werden durch die Topographie des Ortes bestimmt, gleichgültig ob sich dieser im urbanen Raum, in der Landschaft oder innerhalb einer durch Archi-

2 William Turner, zitiert nach Mary Miss, in: „From Autocracy to Integration: Redefining the Objectives of Public Art. In: *Insights/Onsights: Perspectives on Art in Public Places*, hrsg. von Stacy Paleologos Harris, Washington, D.C. [Partners for Livable Places] 1984, S. 62.

3 Von Rosalyn Deutsche stammt die wichtige Unterscheidung zwischen einem Modell der Assimilation – das Kunstwerk strebt einer Integration mit der bestehenden Umgebung zu und trägt bei zu einem vereinheitlichten, „harmonischen“ Raum – und einem Modell der Unterbrechung, bei dem das Kunstwerk eine kritische Intervention in den bestehenden Zusammenhang

darstellt. Siehe dazu Rosalyn Deutsche: *Tilted Arc and the Uses of Public Space*, *Design Book Review*, 23 (Winter 1992), S. 22–27; sowie *Uneven Development: Public Art in New York City*. In: *October* 47 (Winter 1988), S. 3–52.

4 Robert Barry in Arthur R. Rose (Pseudonym): *Four Interviews with Barry*, Huebler, Kosuth, Weiner. In: *Arts Magazine* (Februar 1969), S. 22.

5 Richard Serra in einem Brief an Donald Thalacker (1. 1. 1985), veröffentlicht in *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, hrsg. von Clara Weyergraf-Serra und Martha Buskirk, Cambridge [MIT Press] 1991, S. 38.

tektur vorgegebenen Situation befindet. Die Arbeiten werden zu Teilen des Ortes; sie strukturieren die Gestaltung des Ortes sowohl konzeptuell als auch hinsichtlich seiner Wahrnehmung um.“⁶

Barry und Serra scheinen hier wie aus einem Munde zu sprechen. Allerdings kündigt Barrys Kommentar von einer für die späten sechziger Jahre neuen Radikalität im Umgang mit avantgardistischer Skulptur und zeugt von einer frühen Phase jener ästhetischen Experimente, welche die siebziger Jahre prägen werden (z. B. Land Art und Earth Art, Prozesskunst, Installationskunst, Konzeptkunst, Performance und Körperkunst sowie verschiedene Formen der Institutionskritik). Dagegen ist Serras Erklärung, die zwanzig Jahre später im Kontext der public art erfolgt, nichts weiter als eine gekränkte Rechtfertigung, aus der ein Moment der Krise für die Ortsgebundenheit spricht – zumindest für jene Version von Ortsgebundenheit, bei der die physische Untrennbarkeit von Werk und Ort der Installation in den Vordergrund gerückt wird.⁷

Durch das kontextbezogene Denken des Minimalismus angeregt, entwickelten verschiedene Formen von Institutionskritik und Konzeptkunst ein anderes Modell der Ortsgebundenheit. Dieses hinterfragte implizit die „Unschuld“ von Raum und die damit einhergehende Annahme eines universellen (obgleich mit einem Körper ausgestatteten) BetrachterInnen-Subjekts, wie es dem phänomenologischen Modell entsprach. Künstler wie Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke und Robert Smithson, aber auch viele Künstlerinnen, darunter Mierle Laderman Ukeles, haben auf unterschiedliche Weise den Ort nicht nur in physischen und räumlichen Begriffen gedacht, sondern



Mierle Laderman Ukeles: „Hartford Wash“ aus der „Maintenance Art Activity“ Serie im Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1973.

als kulturelles Gefüge entwickelt, das durch die Kunstinstitutionen definiert wird. Hatte der Minimalismus dem BetrachterInnen-Subjekt den Körper zurückgegeben, so bestand die Institutionskritik zusätzlich noch auf die gesellschaftliche Matrix von Klasse, Rasse, Gender und Sexualität, die dieses Subjekt durchzieht.⁸ Dazu kam, daß der Minimalismus zwar die idealistische Hermetik des autonomen Kunstwerks in Frage stellte, indem er dessen Bedeutung auf den Raum seiner Präsentation übertrug, daß die Institutionskritik diese Verschiebung aber noch tiefergehend, problematisierte, indem sie nun auch dem Präsentationsraum idealistische Hermetik nachwies. Der moderne Galerie- oder Museumsraum beispielsweise, mit seinen kahlen, weißen Wänden, seinem Kunstlicht (es gibt keine Fenster), dem kontrollierten Klima und den schnuckeligen Details, wurde nicht ausschließlich nach seinen Abmessungen und Proportionen wahrgenommen, sondern als institutionelle Verkleidung, d. h. als eine für Ausstellungen normative Konvention, die einer ideologischen Funktion dient. Die scheinbar idealen architektonischen Versatzstücke für Galerie oder Museum wurden mit anderen Worten für kodierte Mechanismen gehalten, die auf aktive Weise den Kunstraum von der Außenwelt abspalten und damit dem idealistischen

6 Richard Serra: Tilted Arc Destroyed. In: Art in America 77, 5 (Mai 1989), S. 34–47.

7 Die Kontroverse um den Tilted Arc betraf neben dem Status der Ortsgebundenheit noch andere Aspekte. Allerdings bezog sich Serra in seiner Verteidigung ausschließlich auf die Ortsgebundenheit. Trotz Serras Niederlage bleibt die rechtliche Definition der Ortsgebundenheit unklar und führt weiterhin zu juristischen Konflikten. Für eine Behandlung der Rechtsfragen im Fall Tilted Arc, siehe Barbara Hoffman: Law for Art's Sake in the Public Realm. In: Art in the Public Sphere, hrsg. von W. J. T. Mitchell, Chicago (University of Chicago Press) 1991, S. 113–46. Mein Dank geht an James Marcovitz, der mir bei Fragen der Legalität von ortsgebundener Kunst half.

8 Siehe Hal Fosters folgenreichen Essay: The Crux of Individualism. In: Individuals: A Selected History of Contemporary Art 1945–1986, hrsg. von Howard Singerman, Los Angeles (The Museum of Contemporary Art) 1986, S. 162–83. Siehe auch Craig Owens: From Work to Frame, or, Is there Life after „The Death of the Author?“. In: Beyond Recognition, Berkeley (University of California Press) 1992, S. 122–39.



Daniel Buren: „Sandwichmen“, Paris 1968, Courtesy Galerie Konrad Fischer, Köln. © Bernhard Boyer

LOCAL CLIMATOLOGICAL DATA

U. S. DEPARTMENT OF COMMERCE — C. R. SMITH, Secretary
 ENVIRONMENTAL SCIENCE SERVICES ADMINISTRATION — ENVIRONMENTAL DATA SERVICE

NEW YORK METEOROLOGICAL OBS. STATION
 CENTRAL TIME
 DECEMBER 1968

Latitude 42° 43' N Longitude 73° 58' W Elevation (above sea level) 132 ft Standard time used EASTERN

Date	Temperature (°C)			Weather types shown by code on dates of occurrence	Snow depth (inches)	Precipitation (inches)	Avg. station pressure (inches)	Wind direction (inches)	Largest gust (inches)	Sunshine (hours)	Snow cover (feet)
	Maximum	Minimum	Average								
	Dewpoint (°C)										
1	2	1	1.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
2	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
3	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
4	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
5	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
6	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
7	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
8	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
9	2	1	1.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
10	2	1	1.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
11	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
12	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
13	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
14	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
15	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
16	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
17	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
18	2	1	1.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
19	2	1	1.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
20	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
21	3	2	2.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
22	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
23	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
24	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
25	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
26	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
27	4	3	3.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
28	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
29	5	4	4.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
30	6	5	5.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18
31	6	5	5.5	0	0	0.00	30.0	15	16	17	18

DATA AS TO FOG, RAIN, HAV, SNOW, SMOKE, HAZE, AND BLOWING SNOW ARE NOT INCLUDED FOR THIS STATION.

Sum: Maximum 6, Minimum 1, Average 3.5, Dewpoint 2.5, Total Precipitation 0.00, Total Sunshine 15, Total Snow Cover 0

Extremes for the month: Maximum 6, Minimum 1, Average 3.5, Dewpoint 2.5, Total Precipitation 0.00, Total Sunshine 15, Total Snow Cover 0

Extreme for the year: Maximum 7, Minimum 0, Average 3.5, Dewpoint 2.5, Total Precipitation 0.00, Total Sunshine 15, Total Snow Cover 0

U.S. Standard Time is 1 hour ahead of Greenwich Mean Time and 5 hours ahead of Washington, D.C. Standard Time.

U.S. Standard Time is 1 hour ahead of Greenwich Mean Time and 5 hours ahead of Washington, D.C. Standard Time.

U.S. Standard Time is 1 hour ahead of Greenwich Mean Time and 5 hours ahead of Washington, D.C. Standard Time.

U.S. Standard Time is 1 hour ahead of Greenwich Mean Time and 5 hours ahead of Washington, D.C. Standard Time.

U.S. Standard Time is 1 hour ahead of Greenwich Mean Time and 5 hours ahead of Washington, D.C. Standard Time.

Hans Haacke: „Record of Wind in Water: Snow“, 1969. Foto: Courtesy Hans Haacke

Gebot der Institution zuarbeiten, diese selbst einschließlich ihrer Werthierarchien als „objektiv“, „interesselos“ und „wahr“ darzustellen.

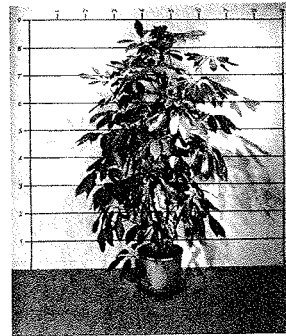
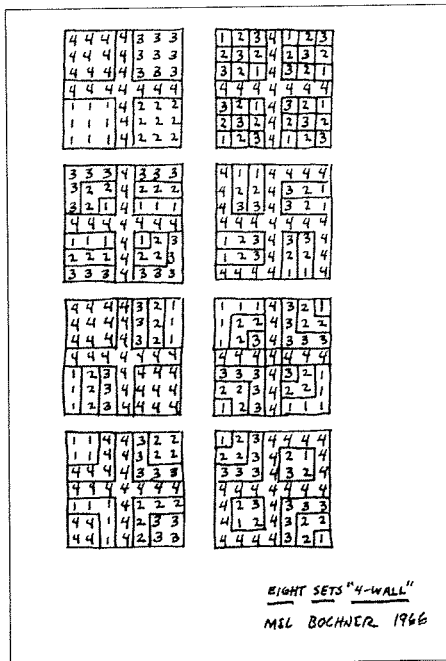
Schon 1970 verkündete Buren: „Egal, ob der Ort, an dem das Werk gezeigt wird, sich in diesem niederschlägt und das Werk, was immer es sei, prägt, oder ob das Werk direkt – bewußt oder nicht – für das Museum geschaffen wird, – jedes Werk, daß in diesem Zusammenhang präsentiert wird, muß, solange es nicht ausdrücklich den Einfluß untersucht, den dieser Zusammenhang auf es ausübt, der Illusion erliegen, sich selbst zu genügen – und verfällt dem Idealismus.“⁹ Mehr als nur auf das Museum zielend, wird der Ort zu einer Schnittstelle vieler Räume und Ökonomien, die zwar untereinander verbunden, aber dennoch unterschieden sind. Dazu gehören Atelier, Galerie, Museum, Kunstkritik, Kunstgeschichte und Kunstmarkt, die zusammen genommen ein System von Praktiken bilden, das sich vom gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Druck nicht abkoppeln kann, sondern für diesen durchlässig ist. Sich an einen solchen Ort zu „binden“, bedeutet daher im Gegensatz, die institutionellen Konventionen zu dekodieren und/oder umzukodieren, ein Vorgang, bei dem ihre versteckten, jedoch motivierten Operationen zutage treten. Es bedeutet weiter, die Verfahren zu entlarven, mit denen die Institutionen die Bedeutung der Kunst so zu rechtstutzen, daß sich deren kultureller und ökonomischer Wert regulieren läßt, und es bedeutet schließlich, die Täuschung zu unterlaufen, die in der Behauptung der „Autonomie“ von Kunst und ihren Institutionen steckt, indem diese in ihrer engen Verknüpfung zu den umfassenderen sozio-ökonomischen und politischen Entwicklungen ihrer Zeit gezeigt werden. Um wieder Buren zu zitieren, der sich 1970 einer ziemlich militanten Diktion bedient: „Die Kunst, was immer sie sonst noch sein mag, ist ausschließlich politisch.“

⁹ Daniel Buren: Functions of the Museum. In: Artforum [September 1973].

Gefordert ist die Analyse der formalen und kulturellen Grenzen (und nicht das eine oder das andere), in denen die Kunst existiert und kämpft. Diese Grenzen gibt es zuhauf, und sie sind von unterschiedlicher Stärke. Obwohl die vorherrschende Ideologie und die mit ihr verbundenen Künstler sie auf alle erdenklichen Weisen kaschieren wollen, und obwohl es zu früh ist – die Voraussetzungen sind noch nicht geschaffen –, sie in die Luft zu jagen, ist die Zeit gekommen, um sie zu enthüllen.¹⁰

Tatsächlich stellten bei den Frühformen der Institutionskritik die physischen Voraussetzungen des Ausstellungsraumes den wichtigsten Ausgangspunkt für diese Enthüllung dar. In Arbeiten wie beispielsweise Haackes Condensation Cube (1963–65), Mel Bochners Measurement-Serie (1969), Lawrence Weiners Ausschnitten aus Wänden (1968) und Burens Within and Beyond the Frame (1973) wurde die Aufgabe, jene Aspekte sichtbar zu machen, die die Institution verdeckt, ganz direkt in der Auseinandersetzung mit der Ausstellungsarchitektur umgesetzt: Der Luftfeuchtigkeitsgehalt in der Galerie wurde aufgedeckt, indem die Nässe Gelegenheit bekam, das keusche minimalistische Objekt (bei Haackes Würfel handelte es sich um die mimetische Konfiguration des Galerieraumes selbst) zu „erobern“; indem Bochner ihre Maße direkt auf ihnen notierte, wurden die Galeriewände mit ihrer Funktion, einen „Rahmen“ zu liefern, in ihrer materiellen Faktizität dargeboten; Weiner entfernte Teile der Wand, um die banale Realität zum Vorschein zu bringen, die dem „neutralen“ White Cube zugrunde liegt; Buren schließlich dehnte die physischen Grenzen der Galerie aus, indem die Kunst buchstäblich aus dem Fenster stieg, um scheinbar ihrerseits den institutionellen Rahmen zu „rahmen“. Solche Versuche mit dem Ziel, die kulturellen Beschränkungen aufzuzeigen, innerhalb derer die Künstler arbeiten – „der Apparat, durch den der

¹⁰ Daniel Buren: Critical Limits. In: Five Texts (1970), Neuaufgabe New York (John Weber Gallery) 1974, S. 38.



Mel Bochner: „Measurement Series: Group C“, 1967. Schwarzes Klebeband auf der Wand, Pflanze, Licht. Installation im Finch College Museum, New York

Mel Bochner: Eight Sets „4 Walls.“ 1966. Schwarze Tinte auf Papier

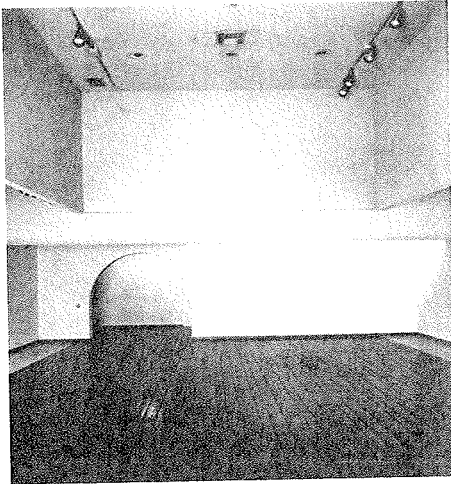
Künstler/die Künstlerin durchgefädelt wird“ –, sowie die Macht darzustellen, mit der diese Beschränkungen über die Bedeutung und den Wert von Kunst bestimmen, wurden, wie Robert Smithson bereits 1972 prophezeit hatte, „das große Thema“ für die Künstler der siebziger Jahre.¹¹ Im gleichen Maße wie sich diese Untersuchung in die achtziger Jahre hin fortsetzte, gerieten bei der Formulierung ihrer Kritik die physischen Parameter von Galerie und Museum oder auch anderen Ausstellungsorten zunehmend aus dem Blickfeld.

In der paradigmatischen Praxis eines Hans Haacke beispielsweise verschob sich der Ort von den physischen Voraussetzungen der Galerie (wie im Condensation Cube) zum System sozioökonomischer Beziehungen, innerhalb dessen die Kunst und deren institutionelle Programmierung ihr Auskommen finden. Mit seinen in den siebziger Jahren erstellten Exposés, die, auf Tatsachen beruhend, den Blick auf die Verknüpfungen zwischen der Kunst und der ideologisch suspekten, wenn nicht gar moralisch korrupten Mach-

telite lenkten, wurde der Ort der Kunst in Form eines institutionellen Rahmens neu gefaßt. Für ihn waren gesellschaftliche, ökonomische und politische Kategorien relevant, die dann zum eigentlichen Gehalt des Kunstwerks wurden. Einen anderen Ansatz, dem institutionellen Rahmen zu begegnen, stellen Michael Ashers chirurgisch präzise Verschiebungsprojekte dar. Sie gaben einer Vorstellung von Ort Ausdruck, welche die historische und konzeptuelle Dimension einschloß. In seinem Beitrag zur 73rd American Exhibition (1979) im Art Institute Chicago etwa machte Asher deutlich, daß es sich bei Orten der Ausstellung und Zurschaustellung um kulturell spezifische Situationen handelt, die ihrerseits bestimmte Erwartungen und Narrationen über Kunst und Kunstgeschichte hervorbringen. Mit anderen Worten, die institutionelle Verortung der Kunst unterscheidet nicht bloß zwischen Qualität und Marktwert, sondern (re)produziert zugleich spezifische Wissensformen, die historisch verortet und kulturell festgelegt, mithin nicht von universeller oder zeitloser Gültigkeit sind.¹²

¹¹ Siehe „Conversation with Robert Smithson“, redigiert von Bruce Kurtz, in: The Writings of Robert Smithson, hrsg. von Nancy Holt, New York (New York University Press) 1979, S. 200.

¹² Das Projekt bestand in der Versetzung der Bronzereplik einer aus dem 18. Jahrhundert stammenden Statue von George Washington. Diese befindet sich normalerweise vor dem Eingang zum Art Institute, war jetzt aber in einen der kleineren Räume versetzt, die der Malerei, Skulptur und angewandten Kunst des 18. Jahrhunderts gewidmet sind. Asher formulierte



Lawrence Weiner: „A Wall Stained by Water“, 1969, Installation in der Ace Gallery „Wall Show“ 0-Teil 1, 1969. Courtesy Ace Gallery, Los Angeles, Kalifornien

Auf diese Weise entwickelt sich der „Ort“ der Kunst und überschreitet seine Anbindung an den buchstäblichen Raum der Kunst. Die physischen Voraussetzungen eines bestimmten Standortes treten als primärer Bestandteil der Konzeption eines Ortes zurück. Gleichgültig, ob in politische und ökonomische Kategorien gekleidet wie bei Haacke, oder in epistemologische Kategorien wie bei Asher, es sind eher die Techniken und Effekte der Kunstinstitutionen, insofern sie die Definition, Produktion, Präsentation und Verbreitung der Kunst betreffen, die als Orte der kritischen Intervention auserkoren werden. Mit dieser Bewegung in Richtung Entmaterialisierung des Ortes geht die ständig fortlaufende Entästhetisierung (z. B. mittels einer Unterdrückung der Schaulust) und Entmaterialisierung des Kunstwerks einher. Gegen den Trott institutioneller Gewohnheiten und Begierden und gegen den Drang, aus Kunstwerken Waren zu machen, greift die ortsgebundene Kunst zu Strategien, die entweder aggressiv antivisuell – informationsorientiert, textuell, erklärend und didaktisch – oder gleich völlig immate-

riell sind – Gesten, Events oder Performances, die zeitlich beschränkt sind. Die „Arbeit“ will nicht mehr Substantiv/Objekt sein, sondern Verb/Prozeß, um die kritische (nicht bloß physische) Aufmerksamkeit der BetrachterInnen hinsichtlich der ideologischen Voraussetzungen ihrer Betrachtung einzufordern. In diesem Kontext hängt die Garantie für eine spezifische Beziehung zwischen Kunstwerk und „Ort“ nicht mehr von der physikalischen Dauer dieser Beziehung ab (so wie das beispielsweise noch Serra gefordert hatte), sondern eher von der Anerkennung ihrer Unbeständigkeit, die als unwiederholbare und vergängliche Situation erfahren wird.

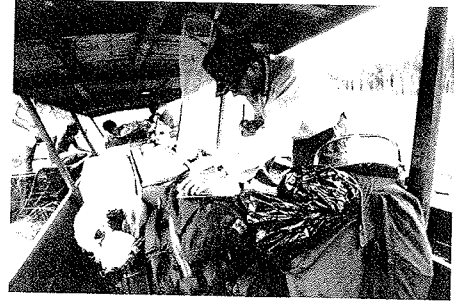
Während die Kritik an der kulturellen Beschränkung der Kunst (und der KünstlerInnen) durch Institutionen einst das „große Thema“ war, drängt eine maßgebliche Anzahl ortsorientierter Praktiken heute auf ein größeres Engagement in Außenwelt und Alltag. Diese Kritik an der Kultur schließt auch Räume, Institutionen und Themen ein, die nichts mit Kunst zu tun haben (und verwischt im Grunde die Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst). Sie wird vom Interesse geleitet, Kunst direkter in gesellschaftlichen Sphären zu verankern, um (im aktivistischen Sinne) unmittelbare gesellschaftliche Probleme wie Umweltkatastrophen, Obdachlosigkeit, AIDS, Homophobie, Rassismus und Sexismus direkt anzugehen oder um in allgemeinerer Weise Kunst zu relativieren, indem diese als eine Form kultureller Produktion unter vielen anderen dargestellt wird. Zeitgenössische Formen der Ortsgebundenheit tendieren deshalb dazu, ästhetische und kunsthistorische Belange als weniger wichtig einzustufen. Aufgrund ihrer Überzeugung, daß die Hinwendung auf den gesellschaftlichen Charakter der Produktion und Rezeption von Kunst zu exklusiv, ja elitär sei, ziehen diese Praktiken eines erweiterten Enga-

seine Absichten folgendermaßen: „Mich interessiert bei dieser Arbeit wie die Skulptur erscheint, wenn sie in ihrem historischen Kontext gezeigt wird, und nicht in ihrer ursprünglichen Beziehung zur Fassade des Gebäudes [...] Im Raum 219 kann man die Skulptur in ihrer Wechselbeziehung mit den Ideen anderer europäischer Kunstwerke derselben Zeit studieren.“ Zitiert

nach Anne Rorimer: Michael Asher: Recent Works. In: Artforum (April 1980), S. 47. Siehe auch Benjamin H. D. Buchloh (Hg.): Michael Asher: Writings 1973–1983 on Works 1969–1979, Halifax, Nova Scotia und Los Angeles (The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and The Museum of Contemporary Art Los Angeles), S. 207–21.

gements es vor, an „öffentlichen“ Orten zu arbeiten, die außerhalb der traditionellen, physischen wie intellektuellen Grenzen der Kunst liegen.¹³

Ausgehend von früheren (manchmal buchstäblichen) Versuchen, die Kunst aus dem Raumssystem von Galerie oder Museum herauszuholen (man denke an Burens gestreifte Leinwände, die aus dem Galeriefenster wandern oder an Smithsons Abenteuer in den verödeten Industriegenden New Jerseys und an abgeschiedenen Orten in Utah), besetzen die ortsorientierten Praktiken von heute Hotels, Verkehrsadern, Wohnprojekte, Gefängnisse, Schulen, Krankenhäuser, Kirchen, Zoos, Supermärkte usw. Sie infiltrieren den medialen Raum, wie Radio, Zeitungen, Fernsehen und das Internet. Zu dieser räumlichen Ausdehnung kommt hinzu, daß diese ortsgebundene Kunst aus einem breiten Spektrum an Disziplinen (Anthropologie, Soziologie, Literaturtheorie, Psychologie, Natur- und Kulturgeschichte, Architektur und urbanistische Studien, Informatik, Politische Theorie u. a.). gespeist und auf populäre Diskurse (Mode, Musik, Werbung, Film, Fernsehen u. a.) genau abgestimmt wird. Doch mehr als dieser zweigleisigen Ausdehnung der Kunst in der Kultur, die ganz offensichtlich den Ort zerlegt, liegt das eigentlich Charakteristische der heutigen ortsgebundenen Kunst in der Art und Weise, wie sowohl die Beziehung des Kunstwerks zur Aktualität eines Standortes (als Ort) als auch die gesellschaftlichen Bedingungen des institutionellen Rahmens (als Ort) einem diskursiv bestimmten Ort untergeordnet sind, der als Wissensfeld, intellektueller Austausch oder kulturpolitische Debatte entworfen wird. Dazu kommt, daß im Gegensatz zu früheren Mo-



Mark Dion: „On Tropical Nature“. Auf Feldforschung am Ursprung des Orinoco, 1991. Foto: Bob Braine

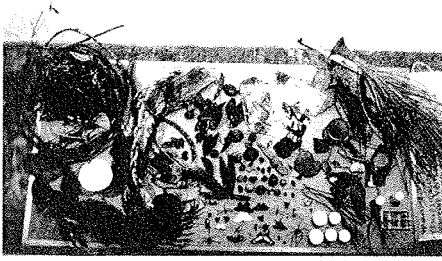
dellen dieser Ort nicht als Voraussetzung definiert ist. Er wird eher durch das Werk hervorgebracht (oftmals als dessen „Gehalt“) und anschließend durch die Übereinstimmung mit einer bestehenden diskursiven Formation verifiziert.

In Mark Dions Projekt *On Tropical Nature* (1991) waren beispielsweise mehrere verschiedene Definitionen des Ortes gleichzeitig am Werk. Zunächst einmal gab es den Ausgangsort von Dions Intervention. Dabei handelte es sich um ein unbewohntes Stück Land im Regenwald, das nahe dem Ursprung des Orinoco, außerhalb von Caracas (Venezuela) lag. Hier zeltete der Künstler drei Wochen lang und sammelte Exemplare verschiedener Pflanzen und Insekten, aber auch Federn, Pilze, Nester und Steine. Diese Exemplare wurden am Ende einer jeden Woche in Kisten verpackt und gingen an den zweiten Ort des Projekts, die Sala Mendoza, einer der zwei Kunstinstitutionen in Caracas, die als Träger des Projekts fungierten. Im Galerieraum der Sala wurden die Exemplare, nachdem sie ausgepackt und wie Kunstwerke präsentiert worden waren, im Rahmen eines dritten Ortes kontextualisiert: dem kuratierten Zusammenhang einer thematischen Gruppenausstellung.¹⁴

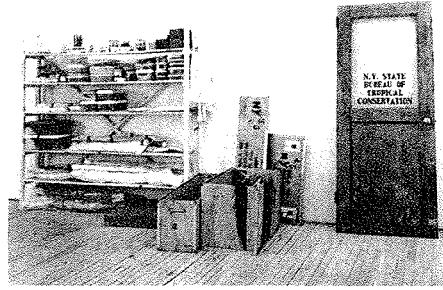
¹³ Diese Zielsetzungen gehen mit Entwicklungen der public art einher, die der ortsgebundenen Kunst eine neue Ausrichtung gab, so daß letztere mit einer gemeinschaftlich orientierten, öffentlichen Kunst praktisch zusammenfiel. Ortsgebundene public art der neunziger Jahre, beispielhaft sind die Projekte „Culture in Action“ in Chicago (1992–93) und „Points of Entry“ in Pittsburgh (1996), zeugt von der Verbindung kultureller Praktiken (die im linken politischen Aktivismus wurzeln), ästhetischer Traditionen (gemeinschaftlicher Praxis) und konzeptuell gesinnter Kunst (die aus der Institutionskritik erwachsen ist) mit Identitätspolitik. Aufgrund dieser Verbindung lassen sich viele Fragestellungen, die gegenwärtigen ortsgebundenen Praktiken gelten, auch auf public art-Projekte übertragen, und umge-

kehrt. Unglücklicherweise muß die Analyse spezifisch ästhetischer und politischer Probleme innerhalb der public art, insbesondere solcher, die mit der Politik der Raumaufteilung in Städten zusammenhängen, auf eine andere Gelegenheit warten. Währenddessen verweise ich auf Grant Kesters exzellente Untersuchung gegenwärtiger Strömungen in gemeinschaftlich orientierter public art unter dem Titel „Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art“. In: *Afterimage* (Januar 1995), S. 5–11.

¹⁴ Die Ausstellung „Arte Joven en Nueva York“ wurde von José Gabriel Fernandez kuratiert und fand in der Sala Mendoza und der Sala RG in Caracas, Venezuela, (9. Juni–7. Juli 1991) statt.



Mark Dion: „On Tropical Nature“. Installation in Sala Mendoza, Caracas 1991



Mark Dion: „On Tropical Nature“. Das Material wurde für das „New York State Bureau of Tropical Conservation“ aufbereitet und in American Fine Arts Co. 1992 gezeigt. Photo: A. Cumberbirch

Der vierte Ort allerdings war, obgleich der am wenigsten materielle, der Ort, mit dem Dion eine dauerhafte Beziehung einzugehen gedachte. On Tropical Nature versuchte Teil jenes Diskurses zu werden, in dem es um die kulturelle Repräsentation von Natur und die globale Ökokrise geht.¹⁵

Es kommt manchmal vor, daß auf Kosten einer gewissen semantischen Verwirrung zwischen den Begriffen Gehalt und Ort auch andere KünstlerInnen, die sich in ähnlicher Weise mit ortsorientierten Projekten befassen und ebenfalls mit verschiedenen Definitionen des Ortes operieren, ihre „standörtliche“ Verankerung schließlich im diskursiven Bereich finden. Während beispielsweise Tom Burr und John Lindell jeweils verschiedene Projekte in einer Vielzahl von Medien und für die unterschiedlichsten Institutionen ausgeführt haben, hat ihre durchgängige Beschäftigung mit Fragestellungen, die die Konstruktion und Dynamik von (Homo-)Sexualität und Begehren betreffen, dazu geführt, in diesen Fragestellungen den „Ort“ ihrer Arbeit zu erkennen. Ähnliches läßt sich über die Projekte von KünstlerInnen wie Lothar Baumgarten, Renée Green, Jimmie Durham und Fred Wilson sagen. Hier treten die Erbschaften von Kolonialismus, Sklaverei, Rassismus und die ethnographische Tradition in ihrem Einfluß auf Identitätspolitik als wichtiger „Ort“ der künstlerischen Arbeit in Erscheinung. In manchen Fällen haben Künstlerinnen wie Green, Silvia Kolbowski, Group Material und Christian Philipp Müller auf Aspekte der ortsge-

bundenen Praxis selbst, im Sinne eines „Ortes“, Bezug genommen. Sie befragten deren Gültigkeit im Hinblick auf ästhetische Gebote, institutionelle Anforderungen, sozio-ökonomische Verästelungen oder politische Wirksamkeit. In diesem Sinne können heute verschiedene kulturelle Debatten, ein theoretisches Konzept, ein gesellschaftliches Thema, ein politisches Problem, ein institutioneller Zusammenhang (nicht notwendigerweise der einer Kunstinstitution), ein gemeinschaftliches oder saisonales Ereignis, ein historischer Zustand, ja sogar bestimmte Formen des Begehrens in ihrer Funktion als Orte betrachtet werden.¹⁶

Damit ist nicht gesagt, daß die Parameter einer bestimmten Örtlichkeit oder einer Institution keine Rolle mehr spielen, denn auch für die zeitgenössische ortsorientierte Kunst gilt, daß sie sich jenseits der Kontingenzen örtlicher und institutioneller Umstände nicht denken oder ausführen läßt. Doch der Ort im primären Sinn, wie ihn die gegenwärtigen Spielarten der Ortsgebundenheit im Auge haben, ist auf Dauer nicht notwendig an diese Kontingenzen gebunden oder durch sie bestimmt. Folglich lösen sich der Ort der Handlung oder Intervention (physisch) und der Ort der Effekte und Rezeption (diskursiv), obwohl sie als zusammenhängend entworfen werden, allmählich voneinander ab. Fielen beispielsweise bei Serras Tilted Arc der Ort der Intervention und des Effekts zusammen (die Federal Plaza im Zentrum von New York City), so unterscheiden sich

15 Dieser vierte Ort, an den Dion in anschließenden Projekten immer wieder zurückkehren wird, blieb unverändert, auch als der Inhalt einer der Kisten von der Orinoco-Tour nach New York City wanderte, um dort in anderer Gestalt zum New York State Bureau of Tropical Conservation zu werden, einer Installation im Rahmen einer Ausstellung bei American Fine Arts Co. Siehe dazu das Gespräch The Confessions of an Amateur Naturalist.

In: Documents 1/2 (Herbst/Winter 1992), S. 36–46. Siehe auch mein Interview mit dem Künstler in der Monographie Mark Dion, London (Phaidon Press) 1997.

16 Siehe die Diskussion „On Site Specificity“ in: Documents 4/5 (Frühjahr 1994), S. 11–22, an der u. a. Hal Foster, Renée Green, Mitchell Kane, John Lindell, Helen Molesworth und ich teilnahmen.



Group Material: „DeZiBaos“, Plakatprojekt am Union Square, New York 1982

Dions Ort der Intervention (der Regenwald in Venezuela oder die Sala Mendoza) und sein projektiertes Ort des Effekts (der Diskurs über die Natur) erheblich voneinander. Zwar diente ersterer ohne Frage dem letzteren als Ausgangsmaterial und „Inspirationsquelle“, doch eine indexikalische Beziehung zu ihm läßt sich nicht herstellen.

James Meyer hatte diesen Trend innerhalb der neueren ortsorientierten Praxis mit der Kategorie des „funktionalen Ortes“ herauszuarbeiten versucht: „[Der funktionale Ort] ist ein Prozeß, eine Operation, die sich zwischen Orten zuträgt, ein mapping institutioneller und diskursiver Verzweigungen samt der Körper, die sich in ihnen bewegen (vor allem die der KünstlerInnen). Er ist ein informationsorientierter Ort, eine Überlappung von Texten, Photographien und Videoaufnahmen, physischen Plätzen und Dingen [...]. Er ist eine zeitweilige Angelegenheit; eine Bewegung; eine Bedeutungskette, der ein spezieller Fokus fehlt.“¹⁷ In dieser Beschreibung ist impliziert, daß der Ort nun eher (inter)textuell als räumlich strukturiert ist. Sein Modell gewinnt er nicht aus der kartographischen Darstellung, sondern aus der Strecke, die zurückgelegt wird: einer fragmentarischen Folge von Ereignissen und Handlungen, die durch Räume führen. Es ist eine nomadische Erzählung, deren Verlauf durch die Passage der KünstlerInnen bestimmt wird. Analog zu den Bewegungsabläufen im elektronischen Raum von Internet und Cyberspace, die gleichfalls so strukturiert

sind, daß sie transitiv, also nacheinander und nicht synchron erfahren werden, textualisiert diese Transformation des Ortes Räume und verräumlicht zugleich Diskurse.¹⁸

Eine vorläufige Feststellung könnte lauten, daß sich die operative Definition des Ortes in den avancierten Kunstpraktiken der letzten dreißig Jahre gewandelt hat, und zwar von einem physischen Standort – verortet, fixiert und konkret – zu einem diskursiven Vektor – ortsungebunden, beweglich, virtuell. Doch selbst da, wo bestimmte Formulierungen der Ortsgebundenheit plötzlich vorherrschend werden, um dann gleich wieder zu verschwinden, vollziehen sich diese Wechsel nicht immer genau und eindeutig. Die drei Paradigmen der Ortsgebundenheit, die ich hier umrissen habe – phänomenologisch, gesellschaftlich/institutionell und diskursiv –, sind also, obwohl ich sie chronologisch dargestellt habe, nicht Stadien innerhalb einer linearen historischen Entwicklung. Es handelt sich eher um konkurrierende Definitionen, die sich überschneiden und heute in verschiedenen kulturellen Praktiken (manchmal sogar innerhalb eines Werkes einer Künstlerin oder eines Künstlers) zugleich auftreten.

Dennoch scheint sich die Bewegung, die von der buchstäblichen Interpretation des Ortes ausgeht und zur vielfachen Ausdehnung des Ortes in standortspezifischer und konzeptueller Hinsicht führt, heutzutage schneller zu vollziehen als in der Vergangenheit. Dieses Phänomen wird von vielen KünstlerInnen und KritikerInnen begrüßt, die darin eine effektivere Möglichkeit sehen, jenen neu formierten Kräften in Institutionen und Kunstmarkt etwas entgegenzusetzen, welche „kritische“ Kunstpraktiken kommerzialisieren. Dazu kommt, daß die gegenwärtigen Formen ortsorientierter Kunst, die sich gesellschaftlicher Probleme anzunehmen bereit sind (und häufig durch sie inspiriert

¹⁷ James Meyer: The Functional Site. In: Platzwechsel [Ausst.kat.], Zürich (Kunsthalle Zürich) 1995, S. 27. Eine überarbeitete Version dieses Aufsatzes erschien in Documents ? (Herbst 1996), S. 20–29.

¹⁸ Obwohl die Architekturterminologie bei der Beschreibung vieler neuartiger elektronischer Räume Einzug hält (Web sites, information environments, program infrastructures, Konstruktionen von Homepages, virtuelle Räume usw.), ist die räumliche Erfahrung am Computer mehr wie eine Abfolge von Ereignissen und Passagen strukturiert und weniger wie das Bewohnen



Christian Philipp Müller: „legale Grenzwanderung zwischen Österreich und Fürstentum Liechtenstein“, österreichischer Beitrag zur Biennale in Venedig, 1993

sind) und die bei der Konzeption und Produktion der Arbeit auch immer wieder auf die aktive Beteiligung des Publikums setzen, als ein Mittel gesehen werden, um den Eingriffsmöglichkeiten der Kunst in die soziopolitische Verfassung des zeitgenössischen Lebens mehr Nachdruck und Bedeutsamkeit zu verleihen. Die Möglichkeiten, im Ort mehr zu sehen als nur den Standort – ihn beispielsweise als unterschlagene ethnische Geschichte, als politische Angelegenheit oder entrechtete Bevölkerungsgruppe zu entwerfen –, wäre demnach ein entscheidender konzeptueller Schritt vorwärts in Richtung Neudefinition der „öffentlichen“ Rolle von Kunst und KünstlerInnen.¹⁹

Doch die enthusiastische Zustimmung, die diese begrüßenswerte Zielsetzung findet, bedarf einer ernsthaften kritischen Prüfung, die den Problemen und Widersprüchen zu gelten hat, mit denen alle Formen ortsgebundener und ortsorientierter Kunst heute konfrontiert sind. Sie werden heute in dem Maße sichtbar, wie sich das Kunstwerk erneut von der Aktualität eines Ortes „abzukoppeln“ beginnt – abgekoppelt wird es sowohl im buchstäblichen Sinn einer physischen Trennung des Kunstwerks vom Standort seiner ursprünglichen Installation als auch im metaphorischen Sinn, d. h. in der diskursiven Mobilisierung des Ortes in den jüngst entstandenen Formen ortsorientierter Kunst. Allerdings deutet diese „Abkoppelung“ keineswegs auf eine Umkehr zur modernistischen Autonomie des ort-

losen, nomadischen Kunstobjekts, obwohl diese Ideologie nach wie vor einflussreich ist. Die gegenwärtige „Abkoppelung“ von der Ortsgebundenheit reflektiert eher neue Fragestellungen, auf die ihre Praktiken heute stoßen. Diese Fragestellungen ergeben sich sowohl aus ästhetischen Erwägungen als auch aus äußerlichen historischen Vorgaben, die sich mit denen von vor dreißig Jahren nicht ohne weiteres vergleichen lassen. Da sind zum Beispiel die Fragen nach dem Status hergebrachter ästhetischer Werte wie Originalität, Authentizität und Einzigartigkeit bei ortsgebundener Kunst, die doch immer vom Partikularen und Lokalen, von den unwiederholbaren Ausgangsvoraussetzungen einer Örtlichkeit, wie immer diese definiert ist, ausgehen. Läßt sich die übliche Delegation von Autorschaft an die Bedingungen des Ortes, einschließlich der Beteiligten oder LeserInnen und BetrachterInnen, als fortgesetzte Performance eines Bartheschen „Tod des Autors“ auffassen oder handelt es sich dabei um die Umformung der zentralen Rolle der KünstlerInnen, die jetzt in die Rolle „stumme“ ManagerInnen oder RegisseurInnen schlüpfen? Oder die Frage nach dem Warenstatus von Anti-Waren, nämlich immateriellen, prozeßorientierten, flüchtigen oder aufgeführten Ereignissen? Während sich die ortsgebundene Kunst früher ihrer Kommerzialisierung widersetzte, indem sie auf ihre Immobilität bestand, favorisiert sie heutzutage aus denselben Gründen Mobilität und Nomadismus. Doch eigenartiger-

oder die dauerhafte Besetzung eines bestimmten „Ortes“. Hypertext ist ein gutes Beispiel. Die [Daten-]Autobahn ist eine stimmigere Analogie, denn die räumliche Erfahrung der Autobahn wird durch die Reise von Ort zu Ort vermittelt (trotz der körperlichen Unbeweglichkeit hinter dem Lenkrad).

19 Um es noch einmal zu wiederholen, kann ich im Rahmen dieses Aufsatzes die Fragestellungen, die den Status des „Öffentlichen“ in aktuellen Kunstpraktiken betreffen, nicht aufgreifen. Siehe dazu aber Rosaly Deutsche: *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge [MIT Press] 1996.

weise definiert das nomadische Prinzip auch die zeitgenössischen Kapitalflüsse und Machtwege.²⁰ Stellt die Abkoppelung der Ortsgebundenheit also eine Form des Widerstands gegen die ideologische Zurichtung der Kunst dar, oder handelt es sich bloß um die Kapitulation vor der Logik kapitalistischer Expansion?

DIE MOBILISIERUNG ORTSGEBUNDENER KUNST

Die „Abkoppelung“ ortsgebundener Kunstwerke, wie sie zuerst in den sechziger und siebziger Jahren erfolgte, ist eine Trennung, die nicht aufgrund ästhetischer Erwägungen, sondern unter dem Druck von Museumskultur und Kunstmarkt erfolgte. Fotodokumentationen und anderes Material, das mit ortsgebundener Kunst assoziiert wird (Entwurfsskizzen und Zeichnungen, Arbeitsanweisungen, Instruktionen für Installationsabläufe usw.) gehörten schon lange zum Repertoire von Museumsausstellungen und waren im Kunsthandel verbreitet. In der jüngsten Vergangenheit allerdings, als der kulturelle und finanzielle Wert von Arbeiten aus den sechziger und siebziger Jahren emporschnellte, tauchten viele der Vorläufer ortsgebundener Kunst, von denen es immer hieß, sie seien so schwierig zu sammeln und eigentlich nicht zu reproduzieren, in den letzten Jahren immer wieder in prestigeträchtigen Ausstellungen wieder auf, so bei „l'art conceptuel, une perspective“ im Musée d'art moderne de la ville de Paris (1989), „The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture“ (1990) und „Immaterial Objects“ (1991–92), beide im Whitney Museum, New York.²¹

Für solche Ausstellungen werden jahrzehntealte ortsgebundene Arbeiten umgesiedelt oder am Ort ihrer Präsentation bzw. in der Nähe gleich ganz neu angefertigt. Das

passiert, weil entweder der Transport zu schwierig oder die Kosten zu hoch sind, oder weil sich die Originale als allzu zerbrechlich, in schlechtem Zustand, oder gar nicht mehr existent erweisen. Jeweils den Umständen entsprechend, werden einige dieser Neufabrikate nach den Ausstellungen, für die sie angefertigt wurden, zerstört oder beginnen ein Eigenleben neben den Originalen oder ersetzen diese als neue Originale (einige landeten sogar in Museumssammlungen).²² Durch die Kooperation mit den KünstlerInnen, erhielt das Publikum nun Zugang zur „echten“ ästhetischen Erfahrung ortsgebundener Kopien.

Aus der Chance, so „unwiederholbare“ Arbeiten wie Serras *Splash Piece: Casting* (1969–70) oder Alan Sarets *Sulfur Falls* (1968) wiedersehen zu können, erwächst die Gelegenheit, ihre historische Bedeutung zu prüfen, insbesondere im Hinblick auf die in Kunst und Kritik gegenwärtig zu beobachtende Mode der Kunst aus den späten sechziger und den siebziger Jahren. Doch der Prozeß der Institutionalisierung und die damit einhergehende Kommerzialisierung ortsgebundener Kunst wirft zugleich das Standort-Prinzip über den Haufen, mit dessen Hilfe diese Arbeiten ihre Kritik an der unhistorischen Autonomie des Kunstwerks entwickeln konnten. Im Gegensatz zur früheren Konzeption der Ortsgebundenheit machen die gegenwärtigen museologischen und kommerziellen Praktiken der Neufabrikation (um reisen zu können) aus Übertragbarkeit und Mobilität neue Normen der Ortsgebundenheit. Wie Susan Hapgood bemerkt, hat bekam „der einst verbreitete Ausdruck ‚ortsgebunden‘ eine völlig neue Bedeutung, nämlich ‚unter passenden Umständen beweglich‘.“²³ Die Behauptung, „man kann sie nicht bewegen, ohne sie zu zerstören“, verlor damit jeglichen Sinn.

20 Siehe beispielsweise Gilles Deleuze: *Postscript on the Societies of Control*. In *October* 59 (Winter 1992), S. 3–7; und Manuel Castells: *The Informational City*, Oxford (Basil Blackwell) 1989.

21 Für einen Überblick siehe Susan Hapgood: *Remaking Art History*. In: *Art in America* (Juli 1990), S. 115–23, 181.

22 „The New Sculpture 1965–75: Between Geometry and Gesture“ im Whitney Museum (1990) zeigte vierzehn Neuschöpfungen von Arbeiten von Barry Le Va, Bruce Nauman, Alan Saret, Richard Serra, Joel Shapiro, Keith Sonnier

und Richard Tuttle. *Le Vas* Neuanfertigung von *Continuous and Related Activities: Discontinued by the Act of Dropping* von 1967 wurde im Anschluß vom Whitney Museum erworben, der Sammlung eingefügt und später im Rahmen einer Reihe verschiedener Ausstellungen in unterschiedlichen Städten gezeigt. Einige dieser Arbeiten nehmen eine ambivalente Stellung zwischen Flüchtigkeit (wiederholbar?) und Ortsgebundenheit (unwiederholbar?) ein.

23 Hapgood: *Remaking Art History*, S. 120.

Autoren

Die Folgen dieser Umkehrung, die sich einer objektorientierten Dekontextualisierung verdankte, die im Gewand einer historischen Rekontextualisierung daherkam, sind eine Reihe normalisierender Zurücknahmen. Die Gebundenheit an den Ort wird irrelevant, wodurch die Autonomie umso leichter wieder in das Kunstwerk eingeschmuggelt werden kann. Die KünstlerInnen gewinnen ihre Autorität als primäre Referenz für die Bedeutung des Werkes zurück. Das Kunstwerk wird wieder zu einem Ding (und zu einer Ware), und Ortsgebundenheit wird umdefiniert zu einer individuellen ästhetischen Entscheidung, d.h. sie folgt eher aus den stilistischen Vorlieben der KünstlerInnen als aus der Neustrukturierung der ästhetischen Erfahrung.²⁴ Ein methodisches Prinzip künstlerischer Produktion und ihrer Verbreitung wird als Gehalt der Kunstwerke zurückerobert; aktive Prozesse verwandeln sich wieder zurück in träge Objekte. So gesehen, beginnt ortsgebundene Kunst ihr kritisches Potential eher zu repräsentieren als einzusetzen. Das „Hier und Jetzt“ der ästhetischen Erfahrung wird als Signifikat isoliert und von seinem Signifikanten abgelöst.

Zwar bildet das eben geschilderte Phänomen ein weiteres Beispiel für die Domestizierung avancierter Praktiken durch die herrschende Kultur, doch läßt es sich nicht einfach mit den immer umfassender werdenden Bedürfnissen der Institutionen oder den Profitinteressen des Marktes erklären. Die KünstlerInnen, egal wie stark ihre antiinstitutionellen Einstellungen ausgeprägt sind und wie unerbittlich ihre Kritik an der herrschenden Ideologie ausfällt, sind an diesem Prozeß kultureller Legitimation, ob sie es wollen oder nicht, notwendig beteiligt. Im März 1990 beispielsweise schrieben Carl Andre und Donald Judd entrüstete Briefe an *Art in America*, um ihre Autorschaft an zwei Werken, die 1989 in einer Ausstellung der Ace Gallery in Los Angeles gezeigt wurden, öffentlich zu widerrufen.²⁵ Die zur

Debatte stehenden Arbeiten waren Neuschöpfungen: Andres 15m lange Stahlskulptur „Fall“ von 1968 und eine nicht betitelt eiserne „Wand“-Arbeit von Judd aus dem Jahr 1970, die beide zur Sammlung Panza gehören. Aufgrund der Schwierigkeiten und hohen Kosten, die durch die Verpackung und den Transport solcher groß-dimensionierten Arbeiten von Italien nach Kalifornien verursacht werden, erteilte Panza den Ausstellungsorganisatoren die Erlaubnis, die Arbeiten genauen Anweisungen zufolge an Ort und Stelle neu anzufertigen. Weil die Werke ohnehin industriell hergestellt waren, schien für Panza und den Direktor der Ace Gallery die Beteiligung der Künstler an der Neuanfertigung wenig relevant. Die Künstler sahen das allerdings ganz anders: Weil sie im Hinblick auf die (Re)Produktion und Installation dieser Surrogate nicht konsultiert worden waren, schmähten sie die Neuanfertigungen als „grobe Entstellungen“ und „Fälschungen“, und das, obwohl die Skulpturen mit den „Originalen“ in Italien identisch schienen und auch als einmalige Ausstellungskopien reproduziert wurden, die nicht verkauft und auch anderswo gezeigt werden durften.

Es geht hier um mehr als nur die Kränkung zweier Künstler-Egos. Dieser Vorfall deutet auf eine Krise, die Fragen von Autorschaft und Authentizität erfaßt, zu einem Zeitpunkt, als ältere ortsgebundene Arbeiten ab den neunziger Jahren neue Kontexte finden. Der Grund, warum Andre und Judd die neufabrizierten Arbeiten illegitim fanden, war nicht, daß sie jeweils die Reproduktion einer einzigartigen Arbeit, die in Varese steht, darstellten. Ihr Einwand war, daß die Künstler die Neuschöpfung in Kalifornien weder kontrollierten noch autorisierten. Mit anderen Worten, diese Neufassungen waren nicht deshalb nicht authentisch, weil es den Ort ihrer ursprünglichen Installation nicht gab, sondern aufgrund der Abwesenheit des Künstlers im Prozeß der

²⁴ Auf diese Logik gründete Serra seine Verteidigung des Tilted Arc. Die Frage der Versetzung oder des Abbaus der Skulptur weitete sich dementsprechend zu einer Frage der künstlerischen Rechte aus.

²⁵ Siehe dazu die März- und April-Ausgaben von *Art in America* [1990].

(Neu)Schöpfung. Durch die Reduktion der Bandbreite visueller Variation bis zur stumpfen Einheitlichkeit industrieller Fertigungsweisen hatte die minimalistische Kunst die tradierten ästhetischen Unterscheidungskriterien, die auf dem künstlerischen Handwerk als Ausweis der Authentizität beruhten, völlig hinfällig gemacht. Derartige Ausweise bleiben der ortsgebundenen Kunst dennoch erhalten. Wie die Angelegenheit in der Ace Gallery überdeutlich zeigt, übernehmen Autorschaft und Authentizität die Funktion, im Moment der (Re)Produktion die „Präsenz“ der KünstlerInnen zu verbürgen. Das bedeutet, daß sich mit dem Verschwinden einer „künstlerischen“ Handschrift das Konzept von Autorschaft wandelt: Es beruht nicht mehr auf der Produktion von Objekten, sondern weicht der Autorität, etwas zu autorisieren. Die KünstlerInnen werden zu LeiterInnen oder Aufsichtsführenden, die über die (Re)Produktionen wachen. Der Authentizitätsnachweis besteht dann schließlich in der Billigung des Werkes durch die KünstlerInnen, und zeigt sich entweder in seiner Präsenz im Augenblick der Produktion bzw. Installation oder durch ein Echtheitszertifikat.²⁶

Früher einmal hatten Andre und Judd Autorschaft problematisiert, indem sie zu serialisierten industriellen Produktionsformen griffen. Heute schreien sie Verrat, wenn ihr Ansatz zu einer seiner logischen Konsequenzen geführt wird.²⁷ Demgegenüber haben KünstlerInnen, deren Praktiken auf „traditionelleren“ Formen der Handarbeit beruhen, ein subtileres Verständnis der Politik von Autorschaft bewiesen. Ein Beispiel findet sich in der Ausstellung „Division of Labor: „Women’s Work“ in Contemporary Art“ im Bronx Museum, die einen historischen Überblick über feministische Kunst gab. Faith Wilding, eine der Mitbegründerinnen des Feminist Art Program am California Institute for the Arts, war eingeladen, ihre raumgroße, ortsgebundene Installation „Crocheted Environment“ (auch bekannt als „Womb

Room“), die 1972 Teil des Projektes Womanhouse war, neu zu erstellen.

Weil die ursprüngliche Arbeit nicht mehr existierte, sah sich Wilding vor eine Anzahl von Problemen gestellt, von denen das geringste die langen Arbeitsstunden und die intensive körperliche Arbeit waren, deren es bedurfte, um die Aufgabe ausführen zu können. Die Einladung zur Ausstellung einfach auszuschlagen, um dadurch die Integrität der ursprünglichen Installation zu bewahren, wäre einem Akt der Selbstmarginalisierung gleichgekommen und hätte zu einem Verstummen geführt, d. h. Wilding und andere Momente der feministischen Kunst wären (wieder) aus dem herrschenden Kanon der Kunstgeschichte hinausgeschrieben worden. Auf der anderen Seite ergab sich das Problem, daß die Neuschöpfung der Arbeit sie als unabhängiges Kunstobjekt in einen weißen kubischen Raum des Bronx Museums versetzt hätte. Ihre eigentliche Bedeutung wäre damit hinfällig, denn sie bestand ja in der Beziehung, die das damalige Werk zu seinem Kontext, seinem Ort, eingegangen war. Und so war es denn auch. Die kulturelle Legitimation, die Wildings Werk durch das Interesse des Museums erfuhr, führte dazu, daß eines der unbeachteten Arbeitsfelder feministischer Kunst (zeitweise) ans Licht kam – im institutionellen Rahmen des Bronx Museum, und später im Los Angeles Museum of Contemporary Art. Hier ließ sich „Crocheted Environment“ dann als wunderschöne, doch vollkommen harmlose Arbeit betrachten, und wurde in erster Linie formal rezipiert. Ihr handwerkliche Anfertigung geriet zu ihrem Thema (weibliche Tätigkeiten).²⁸

Doch selbst wenn die Wirksamkeit von älterer ortsgebundener Kunst unter ihrer Re-präsentation leidet, so sind die Komplikationen, die dieser Prozeß aufwirft, die ethischen Ausweglosigkeiten und die aus der Pragmatik entstehenden Kopfschmerzen für KünstlerInnen, SammlerInnen,

26 So Sol LeWitt mit seinen *Lines to Points on a Six-Inch Grid*, einer seriell produzierten Wandzeichnung. Damit wurde auch LeWitts Beteiligung an der Ausführung überflüssig und es eröffnete sich die Möglichkeit einer endlosen Wiederholung derselben Arbeit, die von anderen an beliebigen Orten ausgeführt werden konnte.

27 Siehe Rosalind Krauss: *The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum*. In: *October* 54 (Herbst 1990), S. 3–17.

28 Faith Wildings Beschreibung dieses Dilemmas sowie ihre Bewertung von Wiederbegegnungen mit feministischer Kunst aus den sechziger Jahren finden sich in ihrem Aufsatz: *Monstrous Domesticity*. In: *MEANING*, Nr. 18 (November 1995), S. 3–16.



Faith Wilding: „Crocheted Environment“ (Womb Room). Die Installation wurde für das Bronx Museum 1995 rekonstruiert

sive physische Beweglichkeit; sie haben sich in den verschiedenen Städten der kosmopolitischen Kunstwelt zu tummeln, um dort Arbeiten zu realisieren. In der Regel werden die KünstlerInnen (die nicht mehr im Atelier an Objekten werkeln, sondern auf Anfrage reagieren) von einer Kunstinstitution eingeladen, um eine Arbeit auszuführen, die genau für jenen Zusammenhang gedacht ist, den die Institution vorgibt (in einigen Fällen treten die KünstlerInnen auch mit einem Vorschlag an die Institution heran). Für den Auftrag treten die KünstlerInnen dann in ein Vertragsverhältnis zur Institution. Anschließend folgen wiederholte Besuche vor Ort oder Aufenthalte; Nachforschungen über die Besonderheiten einer Institution oder der Stadt, in der sie ihren Sitz hat (ihre Geschichte, die Zusammensetzung des [Kunst]Publikums, der Bereich der Installation); Überlegungen hinsichtlich der Parameter der Ausstellung selbst (ihre thematische Struktur, gesellschaftliche Relevanz, mitbeteiligte KünstlerInnen); sowie unzählige Treffen mit den KuratorInnen, BetreuerInnen und dem Verwaltungsstab, die am Ende dazu führen können, daß sie alle mit den KünstlerInnen „kollaborieren“, um das Werk zu erstellen. Das Projekt wird aller Voraussicht nach sehr viel Zeit und am Ende auch seinen „Ort“ auf vielfältige Weise beansprucht haben. Seine Dokumentation wiederum wird in den Distributionszirkeln der Kunstöffentlichkeit ein Eigenleben führen und eine andere Institution auf den Gedanken bringen, ihrerseits den KünstlerInnen einen Auftrag zu geben.

Haben die KünstlerInnen Erfolg, dann reisen sie als selbständige UnternehmerInnen pausenlos von Ort zu Ort. Häufig arbeiten sie an mehreren ortsgebundenen Projekten zugleich, sind mal in Sao Paulo, dann wieder in München, Chicago, Seoul, Amsterdam oder New York, und das entweder als Gäste, TouristInnen, AbenteurerInnen, ortsansässige KritikerInnen auf Zeit oder PseudoethnologInnen.²⁹

KÜNSTLERINNEN UND KÜNSTLER UNTERWEGS

Das zunehmende institutionelle Interesse an ortsgebundenen Praktiken, die den Ort als diskursive Narration in Bewegung bringen, verlangt von den KünstlerInnen eine inten-

²⁹ Siehe Hal Foster: Artist as Ethnographer. In: The Return of the Real, Cambridge [MIT Press] 1996. Hier findet sich eine Darstellung des komplexen Austauschs zwischen Kunst und Anthropologie in der aktuellen Kunst.

Im allgemeinen ist die Gestaltung in situ eines solchen Projekts temporärer Natur. Zur Repräsentation andernorts eignet es sich offensichtlich nicht, denn damit würde sich seine Bedeutung verschieben. Das liegt zum einen daran, daß der Auftrag durch eine einzigartige Konstellation geographischer und zeitlicher Zusammenhänge bestimmt ist. Zum anderen sind die ortsspezifischen Faktoren unvorhersehbar und unberechenbar. Obwohl häufig der gegenteilige Eindruck entsteht, können derartige Bedingungen das Problem der Verdinglichung und Kommerzialisierung keineswegs ganz ausschließen. Der Grund dafür ist in einer tückischen Umkehrbewegung zu finden, derzufolge die KünstlerInnen sich immer stärker dem „Werk“ annähern und zu Ihren StellvertreterInnen werden, statt umgekehrt, wie immer angenommen wird (das Kunstwerk als Stellvertreter der KünstlerInnen). Vielleicht weil die KünstlerInnen bei der physischen Manifestation der Werke „abwesend“ sind, wurde ihre Präsenz zu einer absoluten Vorbedingung für die Ausführung bzw. Präsentation ortsgebundener Projekte. Heute wird der performative Aspekt für die jeweiligen KünstlerInnen charakteristischen Vorgangsweise (auch wenn sie kollaborativ arbeiten) als neue Kunstware aufgegriffen und distribuiert. Die KünstlerInnen sind das entscheidende Vehikel bei der Verifikation dieser Ware, ihrer Nachbildung und Distribution.

Fred Wilson beispielsweise stand in einem jahrelangen Arbeitsverhältnis zur Maryland Historical Society. Seinen ortsgebundenen Auftrag führte er in Form einer zeitweiligen Umorganisation der ständigen Sammlung dieses Hauses aus; die Arbeit trug den Namen *Mininig the Museum* (1992). Als zeitgemäße Verschränkung von institutioneller Museumskritik und multikultureller Identitätspolitik bescherte *Mininig the Museum* der Society eine Menge neuer BesucherInnen. Außerdem stieß das Projekt sowohl in der

Kunstwelt als auch in den gewöhnlichen Nachrichtenmedien auf große Zustimmung. Daraufhin führte Wilson eine ähnliche Ausschachtung bzw. Intervention im Seattle Art Museum aus. Auch dieses Projekt stützte sich auf die ständige Sammlung des Hauses.³⁰ Obwohl der Schritt von Baltimore nach Seattle bzw. von einem Geschichtsinstitut zu einem Kunstmuseum eine Menge neuer Variablen und Herausforderungen mit sich brachte, geriet das Projekt in Seattle zu einem bloßen Abklatsch. Die Beziehung zwischen dem Künstler und der einladenden Institution war nur nachgebildet, d.h. sie spiegelte einen allgemeinen Museumstrend wider, KünstlerInnen mit der Neuhängung ihrer permanenten Sammlung zu betrauen.

Die Tatsache, daß Wilsons Projekt in Seattle lange nicht so „erfolgreich“ war wie das in Baltimore, kann als Indiz dafür gelten, daß die ständigen Wiederholungen derartiger Aufträge die kritischen Methoden als mechanisch und unverbindlich erscheinen lassen. Sie treten dann einfach zur Eigenwerbung des Museums hinzu, und der Künstler wird zur Ware, deren Attraktivität sich nach ihrem „kritischen Potential“ bemißt. Wie Isabelle Graw bemerkt hat, „kann das Ergebnis in einer absurden Situation gipfeln. Die Institution, die den Auftrag vergibt (Museum oder Galerie), wendet sich an einen Künstler als diejenige Person, die legitimiert ist, auf ihre Widersprüche und Vergehen hinzuweisen, die sie dann selbst mißbilligen.“ Und für KünstlerInnen „wird aus der Subversivität aus eigener Überzeugung leicht eine Subversivität auf Bestellung; Kritik verwandelt sich in Spektakel.“³¹

Zu behaupten, dieser Wechsel führt dazu, daß die KünstlerInnen zur Ware werden, ist allerdings nicht ganz richtig. Es sind nämlich nicht die KünstlerInnen an sich, also Persönlichkeiten oder Berühmtheiten à la Warhol, die im Austausch mit der Institution produziert oder consu-

³⁰ Siehe Fred Wilson in einem Interview mit Martha Buskirk. In: *October* 70 (Herbst 1994), S. 109–112.

³¹ Isabelle Graw: *Field Work*. In: *Flash Art* (Nov./Dez. 1990), S. 137. Ihre Beobachtungen gehen von der Praxis Hans Haackes aus. Sie gelten aber für den Status der Institutionskritik allgemein. Siehe auch Frazer Ward: *The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity*. In: *October* 73 (Sommer 1995), S. 71–90.

miert werden. Stattdessen läßt das gegenwärtige Muster erkennen, in welchem hohem Maße die Ware als Chiffre für Produktion und Arbeitsverhältnisse nicht länger mit dem Bereich der Herstellung (von Dingen) verknüpft ist, sondern in Abhängigkeit vom Dienstleistungs- und Managementsektor gesehen wird.³² Die KünstlerInnen als hochspezialisierte ProduzentInnen ästhetischer Objekte haben schon einige Zeit gedient. Statt sie zu produzieren, werden Werke jetzt angeboten, und zwar in Form ästhetischer, häufig „kritisch-künstlerischer“ Dienstleistungen [services].³³ Konnte Richard Serra die künstlerischen Aktivitäten noch in ihre elementaren physischen Handlungen zergliedern (fallen lassen, spalten, rollen, falten, schneiden usw.),³⁴ so verlangt die gegenwärtige Situation nach anderen Prädikaten: verhandeln, koordinieren, Kompromisse schließen, forschen, organisieren, interviewen usw. Diese Verschiebung zeichnete sich bereits ab, als die Konzeptkunst übernahm, was Benjamin Buchloh die „Ästhetik der Verwaltung“ nannte.³⁵ Der springende Punkt hierbei ist die Schnelligkeit, mit der die Ästhetik der Verwaltung, wie sie in den sechziger und siebziger Jahren entwickelt wurde, in die Verwaltung der Ästhetik, wie wir sie aus den achtziger und neunziger Jahren kennen, umschlug. Allgemein gesprochen, waren die KünstlerInnen einmal HerstellerInnen ästheti-

scher Objekte; jetzt sind sie Personen, die Dinge befördern, VermittlerInnen, KoordinatorInnen und BürokratInnen. Hinzu kommt, daß nicht nur KünstlerInnen die Funktionen des Institutionsmanagements (kuratieren, vermitteln, Archivarbeit) in ihre Praxis integriert haben, sondern die für die Kunst zuständigen ManagerInnen dieser Institutionen (KuratorInnen, VermittlerInnen, ProgrammdirektorInnen öffentlicher Veranstaltungen), die von diesen KünstlerInnen oft die Stichworte geliefert bekommen, nun ihrerseits als TrägerInnen von AutorInnenenschaft auftreten.³⁶

Zugleich mit diesen, oder gerade aufgrund dieser methodischen und prozeduralen Verschiebungen läßt sich beobachten, daß die KünstlerInnen in ihrer zentralen Rolle als ErzeugerInnen von Bedeutung wiedererstehen. Das trifft auch da zu, wo im Rahmen einer Zusammenarbeit AutorInnenenschaft an andere übertragen wird, oder wenn der institutionelle Zusammenhang in der Arbeit reflektiert wird, oder wenn die KünstlerInnen ihre Rolle als AutorInnen problematisieren. Einerseits ist diese „Rückkehr der AutorInnen“ die Folge der Thematisierung diskursiver Orte. Diese werden oft als „natürliche“ Erweiterungen der Identität von KünstlerInnen gesehen und damit verkannt. Häufig wird auch die Berechtigung einer Kritik daran gemessen, wie sehr die KünstlerInnen persönlich betroffen sind (das taugt dann als Expertise), wenn sie sich mit einem Ort, einer Geschichte, einem Diskurs, einer Identität usw. befaßen (das taugt dann als thematischer Gehalt). Andererseits wird die Bedeutungskette ortsorientierter Kunst in erster Linie durch die Bewegungen und Entscheidungen der KünstlerInnen konstruiert.³⁷ Die (kritische) Ausarbeitung des Projekts entfaltet sich zwangsläufig in Korrespondenz mit den KünstlerInnen. Der knifflige Aufbau buchstäblicher und diskursiver Orte, aus dem eine nomadische Erzählung wird, erfordert also die KünstlerInnen als ErzählerInnen oder Protagonist-

32 Siehe Saskia Sassen: *The Global City: New York, London, Tokyo*, Princeton (Princeton University Press) 1991.

33 Andrea Frasers 1994–95 realisiertes Projekt, in dem sie sich gegenüber der EA-Generali Foundation in Wien (einer Kunstinstitution, die von Firmen gegründet wurde, die zum Versicherungskonzern gleichen Namens gehören) von der Verpflichtung befreite, als Künstlerin/Consulterin „interpretatorische“ und „interventionistische“ Dienstleistungen zu erbringen, ist eines der wenigen mir bekannten Beispiele, bei dem der Wandel in den Bedingungen künstlerischer Produktion und Rezeption sowohl hinsichtlich der Inhalte als auch der Struktur des Projekts reflektiert wird. Es ist entscheidend, daß die Künstlerin selbst das Projekt anregte, weil sie derartige Dienstleistungen in ihrer Arbeit „Prospectus for Corporations“ angeboten hatte. Siehe Frasers Report, Wien (Generali Foundation) 1995.

34 Richard Serra: „Verb List, 1967–68“, in: *Writings Interviews*, Chicago (University of Chicago Press) 1994, S. 3.

35 Benjamin H. D. Buchloh: *Conceptual Art 1962–1969: From the Aesthetics of Administration to the Critique of Institutions*. In *October* 55 (Winter 1995), S. 105–43.

36 Ein Beispiel ist die Ausstellungsreihe „Views from Abroad“ im Whitney Museum, bei der die „künstlerischen“ Blickweisen der europäischen Kuratoren im Vordergrund stehen. Die Ausstellungen sind strukturiert wie ortsgebundene Aufträge an KünstlerInnen, die sich mit den Sammlungen des Museums auseinandersetzen.

stInnen. In einigen Fällen führt diese Konzentration auf die KünstlerInnen zu einer hermetischen Implosion (auto)biographischer und subjektivistischer Neigungen; ein kurzschichtiger Narzißmus geht als Selbstreflexivität durch.

Weil dem so ist, dreht sich eine der wichtigsten Standarderzählungen ortsorientierter Kunst um die Projekte, welche die KünstlerInnen vorher an anderen Orten realisiert hat. Damit wird, so könnte man vielleicht sagen, ein fünfter Ort geschaffen – die Ausstellungsgeschichte der KünstlerInnen, ihre Vita. Die Spannung zwischen der verstärkten Mobilisierung der KünstlerInnen und der Rückbindung der Bedeutung auf sie zeigt sich deutlich bei Renée Greens World Tour (1993), der Reinstallation einer Gruppe von vier ortsgebundenen Projekten, die sie im Verlauf von drei Jahren an unterschiedlichen Punkten der Welt realisiert hatte.³⁸ Durch das Zusammenführen verschiedener Projekte von „anderswo“, versuchte World Tour die problematischen Voraussetzungen heutiger ortsgebundener Kunst zu reflektieren, sich also beispielsweise der ethnographischen Abteilung unter den KünstlerInnen zuzuwenden, die als ExpertInnen oder exotische BesucherInnen immer wieder von Institutionen anderer Länder und in fremde Städte eingeladen werden. World Tour arbeitete auch insofern an der Vorstellung eines produktiven Zusammenspiels von Ortsgebundenheit und Mobilität, in dessen Verlauf ein unter bestimmten Umständen realisiertes Projekt unter ganz

anderen Umständen wieder aufgegriffen wird, ohne dabei an Wirksamkeit einzubüßen – oder besser noch, durch Rekontextualisierungen an Schärfe und Bedeutung zu gewinnen.³⁹ Doch diese Interessen mußten einem Publikum entgehen, das mit einer Interpretation reagierte, in der das entscheidende Bindeglied zwischen den Projekten die Künstlerin war. Das Bemühen, die jeweiligen ortsorientierten Projekte als geschlossenes Ensemble zu präsentieren, verdunkelte tatsächlich die Spezifität eines jeden einzelnen und legte die Vorstellung einer relationalen Dynamik zwischen unterschiedlichen Projekten nahe. Die Konsequenz war, daß Greens eigener kreativer Prozeß als Künstlerin in und durch diese vier Werke zur Rahmenerzählung von World Tour wurde. So gesehen, geriet das Projekt zu einer ziemlich konventionellen Retrospektive.

Die Verschiebungen in der Neustrukturierung kultureller Produktion transformieren die Warenform der Kunst (in Dienstleistungen) und die Autorität der KünstlerInnen (in die „wiederauferstandenen“ ProtagonistInnen). Parallel dazu vollzieht sich in der ortsorientierten Kunst die Umarbeitung von Werten wie Originalität, Authentizität und Singularität. Diese werden vom Kunstwerk abgezogen und dem Ort zugeschlagen, wodurch die allgemein verbreitete kulturelle Wertschätzung vom Ort als dem Fixpunkt authentischer Erfahrungen und stabilen Sinnträger historischer und persönlicher Identität verstärkt wird.⁴⁰ Ein hierfür

37 Nach James Meyer gilt, daß eine ortsorientierte Praxis auf der Grundlage des funktionalen Ortes „den Bewegungen des Künstlers durch und um die Institution folgt“ und „die spezifischen Interessen, die Bildung und die formalen Entscheidungen des Produzenten spiegelt“. Außerdem inkorporiert der funktionale Ort „den Körper des Künstlers [...] im Prozeß des Aufschlebens, bei dem sich die Bedeutungskette über physische und diskursive Grenzen hinweg erstreckt“ [meine Hervorhebungen]. Siehe Meyer: *The Functional Site*, S. 29, 31, 33, 35.

38 Zur Installation gehörten Bequest (1991), ein Auftrag des Worcester Art Museum in Massachusetts; Import/Export Funk Office, ursprünglich gezeigt in der Galerie Christian Nagel, Köln (1992) und dann neuinstalliert bei der 1993 Biennial at the Whitney Museum of American Art; *Mise en Scène*, erstmals 1992 in Clisson, Frankreich, gezeigt; und *Idyll Pursuits*, 1991 für eine Gruppenausstellung in Caracas, Venezuela, angefertigt. Im Ganzen wurde World Tour 1993 im Museum of Contemporary Art Los Angeles gezeigt, und ging später im gleichen Jahr an das Dallas Museum for Art,

Siehe Russell Ferguson (Hg.): *World Tour* (Ausst.kat.), Los Angeles (The Museum of Contemporary Art) 1993.

39 Dieses Programm ist nicht auf Green beschränkt. Silvia Kolbowski beispielsweise hat Möglichkeiten vorgestellt, um mit produktiven Orten und spezifischen Transfers zu arbeiten. Siehe Silvia Kolbowski: *Enlarged from the Catalogue: The United States of America*. In Silvia Kolbowski: *XI Projects*, New York (Border Editions) 1993, S. 34–51.

40 Der Glaube an die Authentizität von Orten zieht sich durch eine Menge von Disziplinen. Für urbanistische Studien siehe Dolores Hayden: *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge (MIT Press) 1995. Im Zusammenhang mit public art siehe Ronald Lee Fleming und Renate von Tscherner: *Place Makers: Creating Public Art That Tells You Where You Are*, Boston, San Diego und New York (Harcourt Brace Jovanovich) 1981. Siehe auch Lucy Lippard: *The Lure of the Local: The Sense of Place in a Multicultural Society*, New York (The New Press) 1997.



Renée Green: „Import/Export Funk Office“, 1992, Installation Galerie Nagel Köln, Pat Hearn Galerie und 1993 Whitney Biennale, New York.

exemplarisches Beispiel ist die ortsgebundene Ausstellung „Places with a Past“, die 1991 von Mary Jane Jacob organisiert wurde. Ihr Ort war die Stadt Charleston in South Carolina, die nicht nur als Prospekt fungierte, sondern auch als „Brücke zwischen der Kunst und dem Publikum“.⁴¹ Über den Wunsch hinaus, die Spielregeln des Kunstestabliments außer Kraft zu setzen, suchte die Ausstellung den Dialog zwischen der Kunst und der soziohistorischen Dimension von Orten zu verstärken. Nach Jacob „war Charleston ein fruchtbarer Boden“, um Themenbereiche aufzugreifen wie „Gender, Rasse, kulturelle Identität und Überlegungen zur Differenz, die für die avancierte Kunst und Kunstkritik relevant sind. Die aktuelle Situation, die Bindungen zwischen dem Ort Charleston und seiner Geschichte, all das bildete einen unglaublich reichen und bedeutungsvollen Kontext. Mit öffentlich sichtbaren und physisch eindrucksvollen Installationen hatten die KünstlerInnen Gelegenheit, sich in erhellender Weise auf diese Themenbereiche zu beziehen.“⁴²

41 Siehe Places with a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival (Ausst.kat.), New York (Rizzoli) 1991, S. 19. Die Ausstellung fand vom 24. Mai bis zum 4. August 1991 statt und zeigte ortsgebundene Arbeiten von achtzehn Künstlerinnen und Künstlern, u. a. Ann Hamilton, Christian Boltanski, Cindy Sherman, David Hammons, Lorna Simpson und Alva Rogers, Kate Ericson und Mel Ziegler, und Ronald Jones. Das Werbematerial,

Während ortsgebundene Kunst auch weiterhin mit Vorstellungen wie der Zurückweisung von Originalität und Authentizität als dem Kunstwerk innewohnenden Qualitäten belegt wird, erleichtert dieser Widerstand gerade die Übertragung besagter Qualitäten vom Kunstwerk auf den Ort seiner Präsentation.

Gilt das Kunstwerk dann als integraler Teil des Ortes, werden sie ihm wieder zuerkannt. Nach Jacob „tragen Örtlichkeiten dazu bei, den Ausstellungen eine spezifische Identität zu verleihen. Sie reichern die Kunsterfahrung mit der Einmaligkeit der örtlichen Situation an.“⁴³ Es trifft zwar zu, daß die gesellschaftlichen, historischen und geographischen Besonderheiten Charlestons den KünstlerInnen die Möglichkeit geben, unwiederholbare Arbeiten (und darüber hinaus eine unwiederholbare Ausstellung) zu realisieren. Umgekehrt gilt allerdings, daß die programmatische Einbindung ortsgebundener Kunst bei Ausstellungen wie „Places of the Past“ dazu führt, die Kunst als Standortwerbung für Charleston zu instrumentalisieren. Es sind immer noch ihre Einzigartigkeit und Authentizität, die bei ortsgebundener Kunst hervorgehoben werden; beide scheinen durch die Präsenz des Künstlers verbürgt. Einzigartigkeit und Authentizität sind aber nicht nur eine Frage der Unwiederholbarkeit der Arbeit, sondern messen sich auch daran, inwieweit die künstlerische Präsenz die Orte mit dem Charme des Besonderen versieht.

Gewiß kann die ortsgebundene Kunst zur Aufarbeitung unterdrückter Geschichten führen, bei der Sichtbarmachung von Randgruppen und Nebenthemen hilfreich sein und die Wiederentdeckung bzw. Rettung von Orten, die von der herrschenden Kultur ausgeklammert wurden, einleiten. In dem Maße aber, in dem das derzeitige sozioökonomische System auf der Basis der Produktion von (künstlichen) Dif-

ferenzen, insbesondere der Katalog, betonte einerseits die innovative Herausforderung der Ausstellungsform gegenüber den einzelnen Projekten und andererseits die Autorinnenfunktion von Mary Ann Jacob gegenüber den KünstlerInnen.

42 Ebd., S. 17.

43 Ebd., S. 15.



Gabriel Orozco: „Isla dentro de la Isla“, New York 1992

ferenzen sowie deren (Massen-)Konsum beruht – Differenzen um der Differenz willen –, kann die Verortung der Kunst an „wirklichen“ Orten auch ein Mittel sein, den Orten ihre gesellschaftliche und historische Bedeutung zu nehmen. Sie dienen den KünstlerInnen dann lediglich als Spielwiese ihrer thematischen Interessen, befriedigen das demographische Bedürfnis der Institutionen oder helfen die kommunalen Finanzen aufzupäppeln.

Die Vereinnahmung ortsgebundener Kunst mit dem Zweck, urbane Identität aufzuwerten, vollzieht sich parallel zu einem grundlegenden kulturellen Wandel. Architektur und Stadtplanung, die einst wichtigsten Medien, um urbanen Visionen Ausdruck zu geben, werden durch andere Medien, die mit Marketing und Werbung besser vertraut sind, ersetzt. Der Stadttheoretiker Kevin Robbins formuliert es folgendermaßen: „Insofern sich die Städte immer ähnlicher geworden sind und die urbane Identität immer ‚dünnere‘, [...] war es erforderlich Werbe- und Marketingagenturen anzustellen, um Unterscheidungen zu fabrizieren. In einer Welt jenseits von Differenzen ist alles eine Frage der Unterscheidung.“⁴⁴ In diesem Kontext erhält die Ortsgebundenheit eine neue Relevanz, weil sie den Ort mit Unter-

scheidungsmerkmalen ausstattet und dem Standortbewußtsein den Hauch der Einzigartigkeit gibt. Auf Städte, die sich im Rahmen der konkurrenzgeprägten Neustrukturierung der globalen ökonomischen Hierarchie profilieren müssen, üben diese beiden Qualitäten einen hohen verführerischen Reiz aus. Ortsgebundenheit ist somit unauflöslich an eine Entwicklung geknüpft, welche die Besonderheit und Identität von Städten im Sinne der Produktdifferenzierung verwertet. Tatsächlich war der Ausstellungskatalog von „Places of the Past“ eine „vornehm verpackte“ Tourismuswerbung, in der Charleston als einzigartiger, „künstlerischer“ und bedeutungsvoller Ort (den es zu besuchen gilt) hingestellt wurde.⁴⁵ Unter dem Vorwand, sie einsetzen oder wiederbeleben zu wollen, läßt sich ortsgebundene Kunst mit dem Effekt der Auslöschung von Differenzen mobilisieren; die Orte werden kommerzialisiert und verallgemeinert.

Das Vermischen des Mythos vom immer schon originellen Künstler mit der üblichen Überzeugung, daß Orte fertige Reservoirs einer einmaligen Identität darstellen, täuscht über die kompensatorische Funktion eines solchen Schrittes hinweg.

⁴⁴ Kevin Robbins: *Prisoners of the City: Whatever Can a Postmodern City Be?* In: *Space and Place: Theories of Identity and Location*, hrsg. von Erica Carter, James Donald und Judith Squires, London (Lawrence&Wishart) 1993, S. 306.

⁴⁵ Die Kulturkritikerin Sharon Zukin schrieb: „[In den neunziger Jahren] schien es zur offiziellen Politik zu gehören, der Kunst in der Stadt Raum zu geben und zugleich eine werbewirksame Identität für die Stadt zu entwerfen“, in: *The Culture of Cities*, Cambridge (Blackwell Publishers) 1995, S. 23.

Der Zusammenfall von Künstler und Ort deutet auf ein ängstliches kulturelles Verlangen, den Eindruck von Verlust und Leere aus der Welt zu schaffen, der beide Seiten der Gleichung beschlichen hat. In diesem Sinne hatte Craig Owens wohl recht, als er den Diskurs oder die Praxis der Ortsgebundenheit als melancholisch charakterisierte.⁴⁶ Dasselbe gilt für Thierry de Duve, der behauptete, daß „die ‚Kulptur in den vergangenen zwanzig Jahren ein Versuch war, die Konzeption des Ortes aus einer Perspektive heraus zu rekonstruieren, die sich über sein Verschwinden völlig im klaren war“.⁴⁷

Das Planieren einer unregelmäßigen Topographie zu einem flachen Ort stellt unzweifelhaft eine technokratische Geste dar, die auf den Zustand absoluter Ortlosigkeit abzielt. Demgegenüber bedeutet das Terrassieren desselben Ortes mit dem Zweck, aus dieser abgestuften Form ein Gebäude entstehen zu lassen, eine Verpflichtung zur „Kultivierung“ dieses Ortes [...]

Diese Einschreibung [...] vermag, in gebauter Form, die Vorgeschichte des Ortes zu verkörpern, seine archaische Vergangenheit sowie die mit der Zeit fortschreitende Kultivierung und Veränderung. Durch diese Ablagerungen am Ort finden die lokalen Idiosynkrasien Ausdruck, ohne je sentimental zu erscheinen.

Kenneth Frampton⁴⁸

Die Ausarbeitung ortsgebundener Identitäten ist in einer Welt schwindender räumlicher Hindernisse für Austausch, Bewegung und Kommunikation nicht unwichtiger, sondern eher wichtiger geworden.

46 Im Hinblick auf zwei Arbeiten von Robert Smithson, der Spiral Jetty und dem Partially Buried Wooden Shed, verknüpfte Craig Owens die Melancholie mit der versöhnlichen Logik ortsgebundener Kunst. Siehe Craig Owens: *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*. In: *October* 12 (Frühjahr 1980), S. 67–86.

47 Thierry de Duve: „Ex situ“, in: *Art & Design* 8, Nr.5/6 (Mai/Juni 1993), S. 25.

48 Kenneth Frampton: *Towards a Critical Regionalism*. In: *The Anti-Aesthetic*, hrsg. von Hal Foster, Port Townsend, Wash. (Bay Press) 1983, S. 26.

49 David Harvey: *From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity*. Text für das UCLA GSAUP Kolloquium, 13. Mai 1991. Zitiert wie bei Hayden: *The Power of Place*, S. 43.

- David Harvey⁴⁹

Es ist bezeichnend, daß die Mobilisierung ortsgebundener Kunst aus der Vergangenheit mit dem Nomadismus der gegenwärtigen ortsorientierten Praktiken zeitlich zusammenfällt. Während sie die Relevanz des Ortes unterstreichen, künden sie beide von seiner Zerstreuung: Der Ort hat sich in der „Dynamik der Deterritorialisierung“ verfangen, ein Konzept, das in den aktuellen Architektur- und Urbanismuskursen ausformuliert wird.

Im gegenwärtigen Kontext einer sich ausbreitenden kapitalistischen Ordnung, die durch die fortgesetzte Globalisierung von Technologie und Telekommunikation verstärkt wird, verschlimmert die Zunahme von räumlicher Entdifferenzierung und Entindividualisierung die Effekte von Entfremdung und Fragmentierung.⁵⁰

Framptons oben erwähnte Praxis eines Kritischen Regionalismus – das Programm für eine „Architektur des Widerstands“ – richtet sich gegen den Drang zu einer rationalisierten Weltzivilisation, der die Homogenisierung der Orte und die Auslöschung kultureller Differenzen vorantreibt. Die universalistischen Tendenzen der Moderne haben geholfen, die alten Machtverhältnisse zu untergraben, die auf einem Klassensystem beruhten, das an die geographischen Hierarchien von Zentrum und Peripherie geknüpft war. Doch damit haben sie gleichzeitig auch die kapitalistische Kolonisierung „peripherer“ Räume ermöglicht. Die Arti-

50 Siehe Frederic Jameson: *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, N.C. (Duke University Press) 1991; David Harvey: *The Condition of Postmodernity*, Cambridge (Blackwell) 1990; Margaret Morse: *The Ontology of Everyday Distraction: The Freeway, the Mall, and Television*. In: *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism*, hrsg. von Patricia Mellencamp, Bloomington (Indiana University Press) 1990, S. 193–221; Michael Sorkin (Hrsg.): *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, New York (Noonday Press) 1992; und Edward Soja: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Theory*, London (Verso Books) 1989. Für eine feministische Kritik an einigen dieser urbanistischen Theorien von Raum, siehe Rosalyn Deutsche: *Men in Space*. In: *Strategies* Nr.3 (1990), S. 130–37, und *Boys Town*. In: *Environment and Planning D: Society and Space* 9 (1991), S. 5–30. Für eine Kritik an Sorkins Position siehe meinen Aufsatz *Imagining an Impossible World Picture*. In: *Sites and Stations: Provisional Utopias*, hrsg. von Stan Allen und Kyong Park, New York (Lusitania Press) 1995, S. 77–88.

kulation und Kultivierung verschiedener lokaler Partikularitäten ist die (postmoderne) Reaktion. Henri Lefebvre formuliert: „Insofern der abstrakte Raum [der Moderne und des Kapitals] zur Homogenität tendiert, d. h. zur Ausschaltung bestehender Differenzen und Besonderheiten, läßt sich, solange Differenzen nicht hervorgehoben werden, kein neuer Raum entwickeln“.⁵¹ Es stellt jetzt vielleicht keine Überraschung mehr dar, daß die Anstrengungen, verlorene Differenzen wieder aufzuspüren oder sich ihrem Verschwinden entgegenzustellen, sich stark auf die Wiedergewinnung der „Einzigartigkeit des Ortes“ konzentrieren – oder, genauer noch, auf den Schritt, die Authentizität von Bedeutung, Erinnerung, Geschichten und Identitäten als differentielle Funktionen der Orte zu bestimmen. Es ist genau dieser, an Orte gebundene differentielle Funktion, die ältere Formen ortsorientierter Arbeiten herauszuarbeiten suchten, während die heutigen Ausprägungen ortsgebundener Kunst sie erneut imaginieren. Sie ist der verborgene Reiz im Konzept der *site-specificity*.

Es scheint unvermeidlich, daß wir die nostalgischen Vorstellungen vom Ort – als mit den physischen und empirischen Realitäten einer Örtlichkeit wesentlich verbunden – hinter uns lassen. Eine solche Konzeption wirkt nicht nur ideologisch suspekt, sondern scheint auch kaum mit den üblichen Vorstellungen vom zeitgenössischen Leben in Einklang zu stehen, die das Moment einer losgekoppelten Bewegung betonen. Sogar die theoretisch avancierte Position von Framptons Kritischem Regionalismus wirkt ein bißchen veraltet. Schließlich beruht sie auf der Überzeugung, daß ein bestimmter Ort mit seinen identitätsstiftenden oder identifizierbaren Eigenheiten immer schon vorher besteht, d. h. bevor neue kulturelle Formen auf ihn einwirken oder aus ihm erwachsen. In einer solchen prä- (oder post-) poststrukturalistischen Perspektive müßten alle

ortsgebundenen Akte als reaktiv verstanden werden. Sie „kultivieren“ eher, was man als vorhanden annimmt, statt neue Identitäten und Geschichten zu erzeugen.

Tatsächlich hatte die Deterritorialisierung des Ortes befreiende Wirkungen, denn sie setzte an die Stelle von zwanghaft ortsgebundenen Identitäten die fließende Beweglichkeit des Umherschweifens. Aus ihr ergaben sich Möglichkeiten zur Erzeugung multipler Identitäten, Bindungen und Bedeutungen, die nicht auf normativer Konformität beruhen, sondern auf einem durch zufällige Begegnungen und Umstände geprägten Zusammenspiel außerhalb der Rationalität.

Der fließende Charakter von Subjektivität, Identität und Räumlichkeit, wie ihn beispielsweise Gilles Deleuze und Félix Guattari mit ihrem rhizomatischen Nomadismus beschrieben haben,⁵² ist ein machtvolles theoretisches Werkzeug, um die traditionellen Orthodoxien zu knacken, die, häufig mit Gewalt, Differenzen unterdrücken.

Doch trotz der Vermehrung diskursiver Orte und des „fiktiven“ Selbst bleibt das Phantom des Ortes als konkreter Örtlichkeit gegenwärtig. Unsere psychischen, gewohnheitsmäßigen Neigungen für Orte bleiben bestehen und bestärken unser Gefühl von Identität. Diese hartnäckige und häufig verdeckte Zugehörigkeit zu konkreten Orten (in der Erinnerung und Sehnsucht) läßt nicht notwendig auf einen Mangel an theoretischer Bildung schließen, sondern ist ein Mittel zum Überleben.

Das Wiederaufflammen von Gewalt, die ein Effekt der Verteidigung essentialistischer Versionen nationaler, rassistischer, religiöser und kultureller Identitäten im Verhältnis zu geographischen Territorien ist, wird zurecht als extremistisch, rückwärtsgewandt und „unzivilisiert“ verdammt. Doch die Auflösung solcher Bindungen, d. h. die Destabilisierung von Subjektivität, Identität und Räumlichkeit (wie

51 Henri Lefebvre: *The Production of Space*, aus dem Französischen von Donald Nicholson-Smith, Oxford (Blackwell) 1991, S. 52.

52 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Mille Plateaux*, Paris (Éditions de Minuit) 1980.

es das Begehren gerade diktiert), ließe sich auch als Entlastungsphantasie deuten bzw. als Antwort auf die zunehmende Fragmentierung und Entfremdung durch die mobilisierte Marktwirtschaft (wie es das Kapital gerade diktiert). Das Eintreten für die kontinuierliche Mobilisierung von Selbst und Ort im Sinne diskursiver Fiktionen, d. h. als polymorphe „kritische“ Spiele mit Gemeinplätzen und Stereotypen, entpuppt sich am Ende vielleicht bloß als falsches Alibi, d. h. als Trick, um für einen Augenblick Aufmerksamkeit zu erhaschen. Nur der Ideologie des Neuen wäre geschmeichelt – mit einem Mittel, das für einen kurzen Moment die Angst vor der Langeweile nimmt. Es ist wohl noch zu früh, und vielleicht auch zu schmerzlich, um zuzugeben, daß das Paradigma vom nomadischen Selbst und den nomadischen Orten bloß die Verherrlichung einer etwas vorlogenen Ethik darstellt, die als Antwort auf die Ideologie der „Wahlfreiheit“ zu sehen ist. Man hätte dann die Wahl, zu vergessen oder quasi nach Belieben neu zu erfinden, zu fiktionalisieren und von allem oder nichts Teil zu sein. Diese Wahlfreiheit steht natürlich nicht allen zu. Die Einsicht in die kulturelle Konstruiertheit von Identität und Differenz sollte nicht den Blick dafür trüben, daß die Fähigkeit, mit multiplen und fließenden Identitäten zu jonglieren, eine privilegierte, von den Machtverhältnissen abhängige Mobilität voraussetzt.

Was also bedeutet es, die kulturelle und historische Spezifität eines Ortes (und eines Selbst) zu wahren, diese Spezifität aber weder als Wunderheilmittel zu preisen noch als voluntaristische Erfindung zu begreifen? Für die Architektur schlägt Frampton einen Prozeß „doppelter Vermittlung“ vor, der in Wirklichkeit eine doppelte Negation bedeutet, denn er richtet sich „sowohl gegen die Optimierung moderner Technologie als auch gegen die stets vorhandene Tendenz, in nostalgischen Historismus oder dekorative

Glätte zurückzufallen“.⁵³ Eine analoge „doppelte Vermittlung“ für ortsgebundene Kunst könnte heißen, ein Terrain zwischen Mobilisierung und Gebundenheit abzustecken – also zur rechten Zeit und präzise am „falschen“ Ort zu sein. Homi Bhaba hat gemeint: „Für diejenigen, die sie besitzen, wird die Welt kleiner; für die Heimat- und Besitzlosen, die MigrantInnen und Flüchtlinge, ist aber keine Distanz ungeheurerlicher als die paar Schritte über Grenzen hinweg.“⁵⁴ Die heutigen ortsgebundenen Praktiken erben die Aufgabe, die relationale Spezifität abzustecken, mit der sich die entgegengesetzten Pole räumlicher Erfahrung, die Bhaba beschrieben hat, in Spannung halten lassen. Sie haben mit den Differenzen von Nähe und Entfernung zu arbeiten, die sich zwischen einem Ding, einer Person, einer Örtlichkeit, einem Gedanken, einem Fragment, die nebeneinander bestehen, entfalten, statt Entsprechungen herauszuarbeiten, indem die Dinge nacheinander aufgereiht werden. Nur kulturelle Praktiken, die über diese relationale Sensibilität verfügen, können lokale Begegnungen in langfristige Bindungen umwandeln und aus vergänglichen Intimitäten unteilbare und unumkehrbare gesellschaftliche Markierungen werden lassen – so daß die Aufeinanderfolge von Orten, die wir im Laufe unseres Lebens passieren und bewohnen, nicht verallgemeinert wird zu einer undifferenzierten Aneinanderreihung, einfach ein Ort nach dem anderen.

AUS DEM AMERIKANISCHEN VON ROGER M. BUERGL

Deutsche Erstveröffentlichung © MIT-Press. Miwon Kwons Artikel erschien in der amerikanischen Originalfassung unter dem Titel: *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. In: *October* 80 (Spring 1997), Cambridge MA, S. 85–110

⁵³ Frampton: *Towards a Critical Regionalism*. S. 21.

⁵⁴ Homi K. Bhaba: *Double Visions*. In: *Artforum* (Januar 1992), New York, S. 88.

46-1105

O.K

ORTSBEZUG: KONSTRUKTION ODER PROZESS?

Materialien, Recherchen und Projekte
im Problemfeld „Öffentliche Kunst“

IMPRESSUM

Das Buch erscheint anlässlich der Neueröffnung des O.K Centrum für Gegenwartskunst Oberösterreich als Künstlerprojekt der am Kunst am Bau beteiligten KünstlerInnen Sabine Bitter, Karl-Heinz Maier, Otto Mittmannsgruber, Johann Moser, Robert Schuster und Helmut Weber.

HERAUSGEBER

Hedwig Saxenhuber/Georg Schöllhammer für

O.K Centrum für Gegenwartskunst, Dametzstraße 30, A-4020 Linz,
Tel: + (0)732/78 41 78-0, Fax: +(0)732/77 56 84, e-mail-ok.office@aon.at
<http://www.ok.cca.aec.at>

GRAFISCHES KONZEPT

Martha Stutteregger

GESTALTUNG

Dorothea Brunialti, Florian Köck, Christoph Rastbichler

LEKTORAT

Alexandra Millner, Wolfgang Straub

ÜBERSETZUNG

Roger M. Bürgel

DRUCKEREI

VDVdruck

Vereinigte Druckereien- und Verlags-GesmbH&Co KG
Wiener Straße 290
4021 Linz

BELICHTUNG

Art & Publishing

Südtiroler Straße 18/1
4020 Linz

VERTRIEB

edition selene
Körnergasse 7/1
1020 Wien

AUFLAGE

1000 Stück

DANK AN

Sabine Bitter, Hans Haacke, Florian Köck, Christian Philipp Müller, Christoph Rastbichler, Wolfgang Straub, Martin Sturm, Helmut Weber und an alle am Buch beteiligten KünstlerInnen

Hedwig Saxenhuber/Georg Schöllhammer: (Hg.): OK
edition selene, Wien 1998

Erstausgabe

© der Textbeiträge bei den Autoren
1998 edition selene, Wien
Austria

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Austria

ISBN 3-85266-068-8

Homepage: <http://netbase.t0.or.at/ffselene> E-Mail: selene@t0.or.at



KAPITEL 1

KLAUS RONNEBERGER

SYMBOLISCHE ÖKONOMIE UND RAUMPROFITE Seite 9
DER UMBAU DER STÄDTE ZU KONSUMFESTUNGEN

MIWON KWON

**EIN ORT NACH DEM ANDEREN:
BEMERKUNGEN ZUR SITE SPECIFICITY** Seite 17

OLIVER MARCHART

NEW GENRE PUBLIC NET.ART Seite 41
EINIGE ANMERKUNGEN ZUM ÖFFENTLICHEN RAUM INTERNET
UND SEINER ZUKÜNFTIGEN KUNSTGESCHICHTE**KAPITEL 2****WAS HAT RODNEY KING MIT DER ENTWICKLUNG DER
NEW GENRE PUBLIC ART ZU TUN?** Seite 61EIN INTERVIEW VON JOHANN MOSER MIT IÑIGO MANGLANO-OVALLE
ÜBER DAS STREET-LEVEL-TV PROJEKT

JOHANN MOSER

KUNST, DIE GUT TUT? Seite 73
NEW PUBLIC ART – DIE FATALEN FOLGEN EINES GENRES
VON KUNST IM SOZIALEN RAUM

BARBARA HOLUB

**VOID ODER SURPLUS –
„LEARNING FROM CHICAGO“** Seite 103
ODER: DIE ROLLE DER KÜNSTLERIN ALS EXPERTIN, BEFRAGT ZUM
ÖFFENTLICHEN RAUM. FÜNF JAHRE NACH CULTURE IN ACTION**KAPITEL 3****LANDSCAPE HOLLAND** Seite 113EIN GESPRÄCH ZWISCHEN SABINE BITTER, HELMUT WEBER,
JOUKE KLEEREBEZEM, JOKE ROBAARD UND MAARTEN DE REUS
ÜBER KUNST UND ÖFFENTLICHKEIT IN DEN NIEDERLANDEN**VON DE STIJL NACH MONDRIAAN** Seite 119EIN INTERVIEW MIT RONALD VAN TIENHOVEN,
EINEM KURATOR DES PRAKTIJKBUREAUS

SABINE BITTER UND HELMUT WEBER

LEERRÄUMEN Seite 139
EIN GESPRÄCH MIT BART LOOTSMA AM 17. 12. 1996 IN ROTTERDAM

KAPITEL 4

CATHY SKENE

PARK FICTION Seite 153

PLANEN SIE SELBST!

ACHIM KÖNNEKE

**ZWISCHEN STADTMARKETING UND SOZIALARBEIT.
DAS HAMBURGER MODELL** Seite 163

KAPITEL 5

MUSEUM IN PROGRESS Seite 183

EIN INTERVIEW VON OTTO MITTMANNSTRUBER UND MARTIN STRAUSS
MIT ROBERT FLECK, HANS ULRICH OBRIST UND STELLA ROLLIG

MARTIN STRAUSS

MUSS ES DENN UNBEDINGT KUNST SEIN? Seite 197

PLAKATKAMPAGNEN VON KÜNSTLERN.
ANMERKUNGEN ANHAND EINES BEISPIELS

WERBUNG MIT KUNST? Seite 207

EIN GESPRÄCH MIT DEM CREATIV-DIREKTOR
DER WIENER WERBEAGENTUR G&K, CHRISTIAN SATEK

OTTO MITTMANNSTRUBER

WERBE-TEASER SIND SCHAFE IM WOLFSPELZ! Seite 210

MEDIUM PLAKAT:

PROGRAMM, POSITION, KONTEXT Seite 219

VIER PROJEKTE VON OTTO MITTMANNSTRUBER UND MARTIN STRAUSS

KAPITEL 6

ROBERT SCHUSTER

ZENTRUMSLEERE UND PERIPHERIEDRUCK Seite 227

EIN FERNSEHPROJEKT

KAPITEL 7

OK LINZ Seite 243

KUNST AM UMBAU