

Cumulus aus Europa : Raumnachbildung und Erfahrungsräume : einige Überlegungen zur Ortsbezogenheit in der Gegenwartskunst = spatial facsimiles and ambient spaces : some reflections on site specificity in contemporary art

Autor(en): **Lind, Maria / Opstelten, Bram / Teeland, Jan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1998)**

Heft 54: **Collaborations Roni Horn, Mariko Mori, Beat Streuli**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681377>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

CUMULUS

A u s E u r o p a

IN JEDER AUSGABE VON PARKETT PEILT EINE CUMULUS-WOLKE AUS AMERIKA UND EINE AUS EUROPA DIE INTERESSIERTEN KUNSTFREUNDE AN. SIE TRÄGT PERSÖNLICHE RÜCKBLICKE, BEURTEILUNGEN UND DENKWÜRDIGE BEGEGNUNGEN MIT SICH – ALS JEWEILS GANZ EIGENE DARSTELLUNG EINER BERUFSMÄSSIGEN AUSEINANDERSETZUNG.

IN DIESEM HEFT ÄUSSERN SICH MARIA LIND, KURATORIN DES MODERNA MUSEET IN STOCKHOLM, UND VALÉRIA PICCOLI, ASSISTENZKURATORIN DER XXIV. BIENNALE VON SÃO PAULO.

MARIA LIND

RAUMNACHBILDUNG UND ERFAHRUNGSRÄUME

*Einige Überlegungen zur Ortsbezogenheit in der
Gegenwartskunst*

Selbst Robert Smithson war überrascht, als die Museen Ende der 60er Jahre lebendiger zu werden begannen. Er meinte, sie könnten zu Schauplätzen einer besonderen Form von Unterhaltung werden und das könnte so weit gehen, dass sie schliesslich Diskotheken gleichen würden.¹⁾ Dies mag bemerkenswert erscheinen angesichts seiner beredten Klagen über die Langweiligkeit der Museen und seiner oft wiederholten Zweifel an ihrer Funktionsweise und Daseinsberechtigung überhaupt.²⁾

Smithson mass der Rolle der Kunst in der Gesellschaft und damit der Frage des Standortes entscheidende Bedeutung bei. Er begab sich aus dem Ausstellungsraum hinaus in die Landschaft, an die Peripherie von Grossstädten, zu abgelegenen Fabrikrüinen in der Wildnis und erhob die Ortsbezogenheit wie kein anderer Künstler zum Prinzip.

Seit der Pionierleistung von Robert Smithson ist die *site specificity*, die Ortsbezogenheit, zu einem Renner unter den künstlerischen Prinzipien avanciert.

Sie wird heute derart weit gefasst – und überstrapaziert –, dass ihre Bedeutung unklar geworden ist. Wie nehmen heutige Künstler Bezug auf örtliche Gegebenheiten? Was verstehen sie unter einem Ort? Und unter ortsspezifisch? Ist dieser Begriff für die aktuelle Gegenwartskunst überhaupt relevant? Und nicht zu vergessen: Welche Wünsche und Forderungen tragen Ausstellungsorganisatoren heute an Kunst heran?

Im Zusammenhang mit *site specificity* drängen sich sogleich zweierlei Fra-

gen auf: Einerseits tendieren zahlreiche Künstler zu kontext- oder standortbezogener Arbeit, andererseits ist im Westen ein Trend zu Ausstellungen und Festivals mit immer mehr ortsbezogener Kunst im öffentlichen Raum zu beobachten. Durch opportunistischen Populismus und überzogene Erwartungen an den Kulturtourismus – und dessen Einträglichkeit – in die Irre geleitet, haben Politiker und Bürokraten diese Kunstform vielfach missbraucht. Insbesondere die Europäischen Kulturhauptstädte haben sich in dieser Hinsicht als Übeltäter ersten Ranges hervorgetan, zuletzt Stockholm, das 1998 eine pervertierte Schreibtischgeburt nach der anderen lanciert hat: Kunst an Bushaltestellen, Kunst an Plakatwänden, Kunst auf Kanaldeckeln, Kunst auf Parkbänken usw. In dieser Form verkommt die Ortsbezogenheit zum reinen Formalismus und bedeutet oft nichts als eine Verunreinigung des öffentlichen Raums.

Sieht man einmal von dieser traurigen Tatsache ab und schaut sich das Kunstschaffen selbst an, entsteht ein anderes Bild. In einer Zeit, in der kontextuelle Kunst und relationale Ästhetik Hochkonjunktur haben, üben Standort und Situation grosse Anziehungskraft aus. Künstler wie Mark Dion und Renee Green zum Beispiel beziehen den Ort oder die Situation in ihre Arbeit ein, nehmen dabei aber zugleich einen kritischen Standpunkt zu bestimmten Institutionen, Systemen oder Diskursen ein. In ihrem wichtigen Aufsatz «One Place After Another: Notes on Site Specificity» prägte Miwon Kwon den Begriff «site oriented» für das Werk dieser Künstler, wobei sie betont, dass die heutige ortsbezogene Kunst diskursiv, nomadisch, fluktuierend ist und nicht auf einen geographisch bestimmbar

Ort oder eine Institution beschränkt zu sein braucht, sondern sogar von einer virtuellen Situation ausgehen kann.³⁾

Es gibt jedoch noch andere Ansätze in der Auseinandersetzung mit Ortsbezogenheit als die von Miwon Kwon untersuchten und andere Interpretationsmöglichkeiten als die von ihr bevorzugten. Zum Beispiel gehen Rirkrit Tiravanija und das Künstlertrio Liesbeth Bik, Peter Fillingham und Jos van der Pol von einem bestimmten Ort mit spezifischen gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und emotionalen Konnotationen aus und verlegen ihn dann in Form einer genauen Kopie in einen anderen, oft institutionellen Kontext. Rirkrit Tiravanija hat solche Manöver zwischen seiner New Yorker Galerie und dem Whitney Museum of American Art sowie zwischen seiner eigenen Wohnung und dem Kölnischen Kunstverein durchgeführt, wobei in Köln seine «Wohnung» für Abendessen, Partys

oder einfach zum Schlafen frei zur Verfügung stand. Bik/Fillingham/van der Pol haben eine voll funktionsfähige Replik ihrer eigenen Küche angefertigt, die in der Ausstellung «Peiling 5» im Stedelijk in Amsterdam zu einem Treffpunkt wurde. Ihre skulpturähnliche Nachbildung des Londoner ICA-Bookshops samt seinem vollständigen Sortiment wurde im Museum Boijmans-van Beuningen in Rotterdam installiert, das heisst in einer Stadt, in der ein guter Kunstbuchladen fehlt.⁴⁾

Die traditionell mit *site specificity* verbundene Eins-zu-eins-Wiedergabe der jeweiligen räumlichen Verhältnisse wird in diesen Arbeiten zwar bis zu einem gewissen Grad aufrechterhalten, jedoch in einer künstlichen Form: Eine Raumnachbildung wird angefertigt und an einen anderen Ort verlegt.⁵⁾ Die Kritik, die gewöhnlich in diesen Arbeiten steckt, ist eher poetisch-sensibler als radikaler Natur: Sie ist Neben-

BIK/FILLINGHAM/VAN DER POL, THE BOOKSHOP PIECE, 1996, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam. (PHOTO: JOS VAN DER POL)

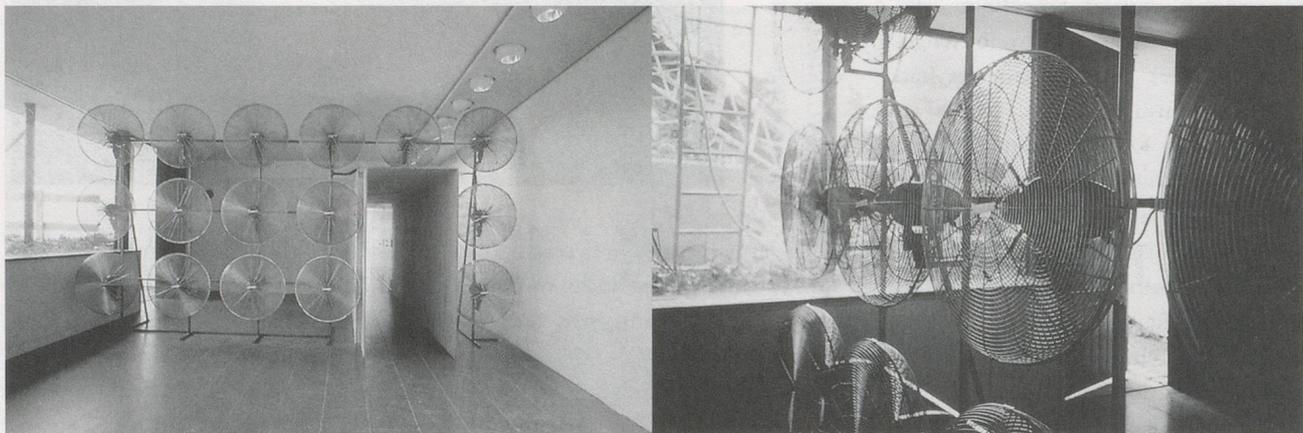


nicht Hauptsache. Das Erzeugen sozialer Situationen und realer Begegnungen steht im Vordergrund gegenüber dem Bekenntnis zu einem allfälligen höheren Ziel. Die erwähnten Arbeiten sind darüber hinaus nicht nur Beispiele einer echten Interaktion mit den Besuchern, sondern auch mit persönlicher Erfahrung, manchmal auch mit Melancholie aufgeladen. Craig Owens hat auf den melancholischen Charakter von Robert Smithsons ortsbezogenem Werk hingewiesen.⁶⁾ Viele seiner analytischen Arbeiten sind tatsächlich durch und durch emotional geprägt

und um den Ausstellungsort herum und schafft damit imaginäre Miniaturwelten. In ihrer Installation $\infty/24$ im Versammlungsraum des Pfarrhauses wurde die Welt draussen ausgesperrt, indem die grossen Fenster mit lichtdurchlässigem Plastik abgedeckt wurden. Vereinzelt waren im Plastik Löcher angebracht, gleichsam Ventile für den Überdruck des hermetisch abgeschlossenen Raums. Auf einem weiss gestrichenen Holztisch hatte Koo Jeong-A fünf Türmchen aus feinsten Bleistiftminen errichtet. Bei der geringsten Erschütterung purzelten die Bleistiftmi-

tails wurden massstabgetreue Schwarzweissphotos gemacht, die in Form von Leuchtkästen vor dem Original angebracht wurden. Der Raum wurde durch Abdeckung der eleganten Terrassentüren verdunkelt, ein schwarzer Teppich dämpfte sämtliche Geräusche und zwei bereits vorhandene Spiegel erhöhten die Zahl der optischen Bezugspunkte, was Wahrnehmung und Raumempfinden gründlich durcheinander brachte. Man wurde das Gefühl nicht los, man befinde sich in einem Spukhaus.

Das eine solche Atmosphäre nicht unmittelbar von der bestehenden Ar-



OLAFUR ELIASSON, YOUR WINDLESS ARRANGEMENT, 1997, installation view and detail,

Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark / DEIN WINDSTILLES ARRANGEMENT. (PHOTO: NEUGERRIEMSCHEIDER, BERLIN)

und Smithson selbst hat davon gesprochen, wie wichtig es sei, die Atmosphäre eines gegebenen Raums zu fühlen beziehungsweise ihr Gehör zu schenken.⁷⁾

Als Koo Jeong-a den Projektraum im alten Pfarrhaus neben dem Modernen Museum am Skeppsholmen in Stockholm gestaltete, trug sie der Atmosphäre des Raums Rechnung. Gewöhnlich untersucht sie den Alltag mit archäologischen Methoden: Sie findet ihre äusserst schlichten Materialien – von Staub und Holzstückchen bis zu Kunststoffperlen und Verpackungsmaterial – in

nen wie Miniatur-Mikadostäbchen und es war praktisch unmöglich, sie danach wieder originalgetreu aufzubauen. Dieses unpräzise und unaufdringliche Gebilde erfüllte den Raum mit einer Atmosphäre konzentrierter Kontemplation.

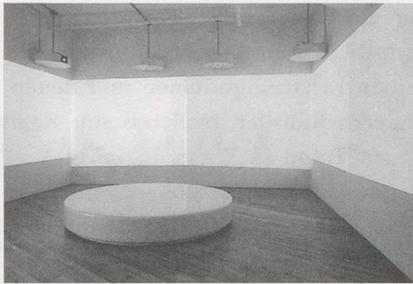
Die Atmosphäre des Raums spielte auch eine entscheidende Rolle in Erik Bozis' Installation im Musée de la Ville de Luxembourg, wo er sich das leicht dekadente Ambiente zunutze machte und eine kinoähnliche Wirkung hervorrief. Von den typischen Rokokode-

chitektur eines Raums ausgehen muss, sondern eher eine Funktion ihrer psychologischen Konnotationen ist, zeigen die kargen, aber dichten Installationen von Ann Lislegaard. Ihr Ausgangspunkt sind häufig einfache Raumgebilde zusammen mit fluoreszierendem Licht, das das Raumgefühl durcheinander bringt, oder mit verzerrten Stimmen, die hypnotisch beschwörende Laute von sich geben. Ihre Installationen bedienen sich der minimalistischen Phänomenologie: Sinneseindrücke machen zugleich die eigene physische Präsenz

erfahrbar und löschen sie aus. Man kann sich nicht einmal mehr auf das Selbstverständlichste, den konkreten physischen Raum, verlassen. In der Videoinstallation NOTHING BUT SPACE (Nichts als Raum) erscheinen und verschwinden Menschen wie Phantome in einem Raum, dessen Formen sich gleichzeitig verändern. Erzielt wird dies durch Aufnahmen einer leicht bewegten, stark reflektierenden Mylarfolie, einem weichen Isoliermaterial, das von der NASA entwickelt wurde. Der dadurch entstehende Eindruck eines entwindenden, sich auflösenden Raumes entzieht unserem Selbstverständnis buchstäblich den Boden. Wie in einem Vergnügungspark sind wir mit Schwindel erregenden, halluzinatorischen Erlebnissen konfrontiert. Im Vergleich zu älteren atmosphärischen Arbeiten von Künstlern wie Robert Irwin oder James Turrell ist diese Kunst weniger metaphysisch und steht der Populärkultur näher.

Auch Olafur Eliasson ist ein Künstler, der sich gern mit der Neuschaffung beziehungsweise radikalen Verwandlung von Ausstellungsräumen beschäftigt. Er bringt die Natur mit ihren Elementen und Gewalten in Museen und Galerien, in denen er Wasserfälle, Regenbogen, in einer Installation sogar einen ganzen Garten nachbaut. Die Installation YOUR WINDLESS ARRANGEMENT (Ihr windstilles Arrangement), die im Louisiana-Museum in Humlebæk gezeigt wurde, bestand zunächst nur aus einem Luftzug ohne sichtbare Ursache und aus einem sausenden Geräusch im Korridor. Erzeugt wurde das alles durch 16 Ventilatoren, die in der Mitte des schmalen Eingangsraums auf einem Gerüst montiert waren.

Diese Arbeiten sind beispielhaft für eine Art von ortsbezogener Kunst, die



wir heute immer häufiger beobachten. Man kann in diesem Zusammenhang von Erfahrungsräumen sprechen, in denen der Künstler, wie im Film, eine Atmosphäre zu erzeugen und Empfindungen hervorzurufen versucht mit dem Ziel, dass wir uns an einen völlig anderen Ort versetzt fühlen. Der Erfahrungsraum ist eine Sache des Erlebens, einer überwältigenden und allumfassenden Gefühlsreaktion. So verstanden ist der Begriff des Erfahrungsraums mit Ilya Kabakovs Definition der «totalen Installation» als eines «ganz und gar verwandelten Raums» verwandt.⁸⁾ Doch während Kabakov seine Environments mit allen möglichen Gegenständen ausstattet, sind die Installationen von Ann Lislegaard und Olafur Eliasson asketisch, entwaffnend schlicht und aufwühlend. Sie haben etwas Immaterielles an sich und strahlen oft einen zaghaften Optimismus aus, wo Kabakovs Räume eine eher düstere Stimmung vermitteln.

Im Innersten ihrer «Ästhetik der Verschmelzung» sind diese Raumnachbildungen und Erfahrungsräume sowohl in der Vergangenheit verwurzelt als auch unheimlich zeitgenössisch. Sie bewegen sich an der Schnittstelle von Kunst und Architektur, passiver Unterhaltung und aktivem Engagement. Sie sind mit einem bestimmten räumlichen Ausgangspunkt verknüpft, auf dessen Charakter und Atmosphäre die Künstler mehr oder weniger sensibel reagieren.

TOBIAS REHBERGER, *MISSING COLORS*, 1997, *video installation* / *FEHLENDE FARBEN*, *Videoinstallation*.
(PHOTO: NEUGERRIEMSCHEIDER, BERLIN)

Ausgehend davon wird jedoch etwas Neues eher konstruiert denn dekonstruiert. Die erwähnten Künstler sind mithin Schöpfer kleiner neuer Welten, die an Mini-Utopias erinnern. Diese fallen gelegentlich ausgesprochen persönlich und sogar autobiographisch aus. «Specificity/Bezogenheit» scheint angesichts ihres Vorgehens beinahe ein zu starker Begriff zu sein; sie arbeiten eher assoziativ und öffnen sich einem Ort.

Bei diesen, sich einem Raum öffnenden Arbeiten, sowohl bei der Nachbildung wie den Erfahrungsräumen, steht die Verlagerung, ob real oder simuliert, im Mittelpunkt. Mit der riesigen Installation MOMENT GINZA verewigte Dominique Gonzalez Foerster gewissermaßen einen bestimmten Augenblick auf der anderen Seite des Globus, auf einer Strasse im Tokioter Einkaufs- und Vergnügungsviertel Ginza. Die dreidimensionale Collage aus eigenen Arbeiten und solchen anderer Künstler – darunter Sprechblasenballons von Phillippe Parreno und Lichterketten von Felix Gonzalez-Torres – evoziert die behagliche Atmosphäre jenes Augenblicks, wenn an Sonntagen die Strasse für den motorisierten Verkehr geschlossen und von Fußgängern in Besitz genommen wird.

Tobias Rehberger hat in seiner stimmungsvollen Videoinstallation mit dem Titel *MISSING COLORS* (Fehlende Farben) die Versetzung in einen an-

deren Zustand, nämlich den des Schlafes und des Traumes, thematisiert. Der Anlass dafür war die Erzählung eines Freundes, dass seine Träume, wie alte Filme, nur in Schwarzweiss abliefen. In der Installation werden die Wände eines kleinen Raums, wenn das Licht ausgeschaltet ist, durch Videoprojektionen in verschiedene Farben getaucht. Fast unmerklich gehen die Farben von Hellgrün in Gelb, von Rosa in Violett über. Die friedliche Stille, die den geschlossenen Raum erfüllt, gleicht einem Traum. Die Besucher können jedoch jederzeit einen Kugelleuchter aus den 60er Jahren einschalten und den Traum beenden.

In diesen Arbeiten gibt es keine eindeutige Zuordnung zwischen Zeichen und Referent, ja es kann sogar ein Widerspruch zu den Gegebenheiten des konkreten Ortes entstehen. Stattdessen liegt die Betonung auf der körperlichen, physischen Berührung, auf der unmittelbaren Erfahrung. Genauso wie die Dokumentarphotographie und das massstabgetreue Architekturmodell für die Raumnachbildung nicht wegzudenken sind, so sind auch die Erfahrungsräume (ambient spaces) undenkbar ohne Technokultur und digitale Welten, die die Konstruktion von (virtuellen) Realitäten erlauben. In ihnen steckt die Vision eines anderen, befreienden Zustandes, vermittelt durch eine zutiefst individuelle, möglichst viele Sinne einschliessende Erfahrung. Es ist eine Reise an einen anderen Ort. Man könnte sagen, dass diese Werke die Ortsabhängigkeit mit der Beweglichkeit der eher nomadischen Auffassung von Ortsbezogenheit, von der bei Miwon Kwon die Rede ist, in sich vereinen.

Auch Franz Pomassl «nimmt uns auf eine Reise mit», wenn er leichtfü-

sig zwischen Musik, Klubszene und Kunstmilieu hin und her wechselt. Mit seinen Erfahrungsräumen und denen anderer Künstler (vollends mit dem neuen Trend zu Technopartys in Ausstellungen) hat sich Robert Smithsons Prophezeiung in Sachen Museum und Diskothek erfüllt. Pomassl verändert den Raum ausschliesslich mit Hilfe von Geräuschen und verschiedenen für unser Ohr ungewohnten Frequenzen. Er bezeichnet sich selbst als «Sound-Terrorist» und verschafft Ausstellungs- und Klubbesuchern eine physische Klangerfahrung, die unter die Haut geht. Die Haare sträuben sich und der Puls schnellert in die Höhe: Manche Besucher wagen es gar nicht, den Raum wirklich zu betreten. Die Wirkung ist dermassen physisch spürbar, dass man sagen kann, dass Pomassls Installationen eine nicht minder grosse Gefahr für ein Gebäude darstellen als Richard Serras TILTED ARC im Federal Plaza.

Doch wie schon Robert Smithson meinte: Wenn man sich und andere nicht realen Erfahrungen und Risiken aussetzt, bleibt Kunst uninteressant. Nicht genug, dass der Ort Smithsons Thema schlechthin war, auch das Strukturprinzip der Verlagerung spielte in seinem Werk eine wesentliche Rolle. Regelmässige Reisen waren ein fester Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit und er entwickelte auch das Konzept der «non-sites» oder «Nicht-Orte», Arbeiten, die darin bestanden, dass Steine von einem bestimmten Ort genommen und in ein Museum überführt wurden, wo ihre ursprüngliche Fundstelle durch eine Karte des betreffenden Ortes markiert wurde. Die Steine fungierten dabei gleichzeitig als Zeichen, Referent und Metapher für den Ort. Bei den hier angesprochenen Arbeiten der 90er Jahre geht es glei-

chermassen um ein Überführen in einen anderen Zustand wie um die Verlagerung an einen anderen Ort. Und wenn Smithsons Werk schon von Melancholie geprägt ist, lässt sich auch hier eine gewisse Melancholie ausmachen, insbesondere bei den Erfahrungsräumen: in ihrer Sehnsucht nach einem anderen Ort, nach etwas unwiederbringlich Verlorenem, in ihrem Hier-und-Jetzt- und zugleich Woanderssein. Es ist eine zeitgenössische, durch die Informationstechnologie besonders virulent gewordene, aber wie es scheint auch grundlegende existenzielle Erfahrung.

(Übersetzung: Bram Opstellen)

1) Siehe «What is a museum? A dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson» (1967), in: *Robert Smithson: The Collected Writings*, Jack Flam (Hrsg.), University of California Press, Berkeley und Los Angeles 1996.

2) Siehe auch Robert Smithson, «Some void thoughts on museums» (1967), ebenda. Er kritisiert die Kunstmuseen, schreibt aber auch, dass Museen noch am ehesten taugen, wenn sie die Beziehung zwischen Kunst und Leben völlig ausklammern.

3) Miwon Kwon, «One Place After Another: Notes on Site Specificity», in: *October*, Nr. 80, Frühjahr 1997.

4) Die gleiche Arbeit wurde von Liesbeth Bik und Jos van der Pol 1998 in der Greene/Naftali Gallery in New York ausgeführt.

5) Rosalind Krauss, «Notes on the Index, Part 1» und «Notes on the Index, Part 2», in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) und London 1985. Krauss verwendet zwar nicht den Begriff «site specificity», spricht aber über ortsbezogene Arbeiten.

6) Craig Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism», in: *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Brian Wallis (Hrsg.), The New Museum of Contemporary Art, New York 1984.

7) Smithson, op cit., vgl. Anmerkung 1.

8) Ilya Kabakov, *Über die «totale» Installation*, Cantz Verlag, Ostfildern 1995, S. 256.

SPATIAL FACSIMILES AND AMBIENT SPACES

Some Reflections on Site Specificity in Contemporary Art

MARIA LIND

Even Robert Smithson was surprised by the fact that museums started to become livelier at the end of the 1960s. He noted that they might be venues for specialized entertainment and could go so far as to resemble a discotheque.¹⁾ This reaction may seem remarkable considering his eloquent criticism of the dullness of museums and his well-documented doubts about their ways of functioning and their existence in general.²⁾ For Robert Smithson the role of art in society, and therefore also its domicile, was crucial. By going outside gallery and museum space, out into the landscape, to the outskirts of large cities and to remote industrial ruins in the wilderness, he pioneered site specificity as a concept.

Following Robert Smithson's trailblazing work, site specificity acquired great momentum among artistic methods. It has now become so open-ended—and worn—that the issues have been obscured. How do artists today work in relation to place? What is a site to them and what is the meaning of specificity? Is the concept even relevant in contemporary art practice? And not least, what desires and demands do exhibition organizers place on art?

Two types of questions relating to site specificity immediately present themselves: On the one hand many artists are inclined towards the contextual, place-related; on the other, there is a trend in the western world towards exhibitions and festivals with more and more site specific work in public spaces. Led astray by opportunistic populism and overly optimistic calculations for cultural tourism and its potential commercial gains, politicians and bureaucrats often misused the form. In particular, the European cultural capitals can be singled out as prime offenders, most recently Stockholm, which during 1998 launched one travesty, one desk-top product after another: art in bus shelters, art on billboards, art on manhole covers, art on park benches, etc. Thus exploited, site specificity has become a mere formality, and more often than not, it pollutes public space.

Putting this unfortunate situation aside for a moment and looking at art production itself, one gets a different picture. In an age of context art and relational aesthetics, the site and the situation exert a great magnetism. Artists like Mark Dion and Renee Green, for instance, work in relation to the site

or place, but also from a perspective that is critical of institutions and of certain systems or kinds of discourse. Site specificity is coupled with institutional critique among these artists, whose contemporary relationships to place are often a subject of debate in the American context. In her substantial article, "One Place After Another: Notes on Site Specificity,"³⁾ Miwon Kwon launched the term "site oriented" for these artists' work, emphasizing that present-day site-specific art tends to be discursive, nomadic, fluid and sometimes even virtual rather than restricted to a geographical place or institution.

But there are other attitudes and modes of working in relation to site specificity than those addressed by Miwon Kwon, as well as other ways of interpreting them. For instance, Rirkrit Tiravanija and the artist trio Liesbeth Bik, Peter Fillingham, and Jos van der Pol choose a certain place with particular social, economic and emotional implications and then move it in the form of an exact—and unique—copy to another, often institutional context. Rirkrit Tiravanija executed such facsimiles between his New York gallery and the Whitney Museum of American



Art and between his own flat and the Kölnischer Kunstverein, where they were available for dinners, parties or merely for sleeping. The above-mentioned trio made a fully-functioning replica of their own kitchen, which became a meeting place in the exhibition "Peiling 5" at the Stedelijk in Amsterdam. Their sculpture-like facsimile of the ICA bookshop in London, including all its products, was installed at the Boijmans van Beuningen Museum in Rotterdam, a city which lacks a good bookshop on art and art theory.⁴⁾

Indexicality in relation to space, which is historically connected with site specificity, is maintained to a degree in these works but it is fabricated: A spatial facsimile is made and transferred.⁵⁾ The institutional critique that can be detected here is more lyrical and sensitive than hard core; it is secondary rather than primary. The staging of social situations with literal encounters is privileged over allegiance to certain, presumably grander causes. Further, the above examples are not only genuinely

interactive in relation to the exhibition visitors, they are also charged with personal experiences and sometimes even with melancholy. Craig Owens has pointed out that Robert Smithson's site-specific work is melancholic.⁶⁾ Many of his analytical pieces are in fact imbued with emotional implications and he has also discussed the importance of feeling—or perhaps listening to—the ambiance of a given space.⁷⁾

When Koo Jeong-a occupied the project space in the Old Vicarage next to the Modern Museum on Skeppsholmen in Stockholm, she took note of its atmosphere. Normally she takes an archaeological approach to everyday life: She finds extremely simple materials—anything from dust and bits of wood to plastic beads and packing materials—in and around the exhibition venue, and from these materials she creates imaginary miniature worlds. In the installation ∞/24 in the assembly room of the Vicarage, the outside world was shut out by covering the large windows with transparent plastic, which was per-

forated in places as if to lighten the pressure of a hermetically sealed space. On a wooden table painted white, she built five small towers of the thinnest graphite leads. The least little jarring made the towers topple like lilliputian pick-up sticks, and it was virtually impossible to reconstruct the original configuration. These unpretentious and very discreet means filled the entire space with concentrated contemplation.

The ambiance of a space was also crucial in Erik Bozis's installation in the Musée de la Ville de Luxembourg, where he exploited the slightly decadent atmosphere and produced a near cinematic experience. Typical rococo details were photographed in black and white to full scale and the photos placed as light boxes in front of the original. The windows in the elegant french doors were darkened, a black carpet dampened all sound, and a pair of existing mirrors increased the number of visual points which distorted perception and disrupted spatial orientation. The resulting bewilderment generated a feeling of being in a haunted house that was difficult to shrug off.

That such an atmosphere need not rely on a room's institutional or architectural qualities, but rather on its psychological implications, is exemplified by Ann Lislegaard's sparse but dense installations. They are often based on simple spatial structures and may contain fluorescent light that confuses one's sense of space, or manipulated voices intoning suggestive hypnotic texts. Her installations make use of minimalist phenomenology; the sensual experiences remind us of our own physical presence and cancel it out at the same time. We cannot even trust the most reliable feature—the room's physical structure. In the video installa-

tion NOTHING BUT SPACE people crop up and disappear like phantoms in a room which is simultaneously morphed. This is achieved by a camera simply filming a highly reflective and slightly mobile surface of mylar, a soft and protective material developed by NASA. The architectonic structure thereby gives the impression of being dissolved and abstracted. Our very sense of self is jolted. As in amusement parks, we are confronted with more or less vertiginous and hallucinatory experiences. In contrast to older atmospherical work by artists like Robert Irwin and James Turrell, this art is less metaphysical and closer to popular culture.

Olafur Eliasson also delights in radically creating and/or transforming exhibition spaces. He transports nature—its elements and forces—into art institu-

These works are examples of a kind of site-specific work that we are seeing more and more today. The phenomenon might be called ambient spaces where, as in films, an atmosphere is created and feelings are invoked that give the sensation of being transported to a place that is entirely different from the one we entered.⁸⁾ It is experiential and affective, totally absorbing and all-encompassing. As described here, the term ambient spaces shows a rapport with Ilya Kabakov's definition of the total installation as an "entirely transformed space."⁹⁾ In Ilya Kabakov's spaces we are also transported to another time and another place, but he fills his milieus with all manner of things, while the ambient spaces tend towards the austere, disarmingly simple, and stirring. Instead of being filled



ANN LISLEGAARD, *THE GARDEN OF EDEN/THE NEED OF DANGER*, 1996, black lights, white veils, 4 soundtracks, exhibition "NowHere" at the Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Denmark / *DER GARTEN EDEN/DAS BEDÜRFTNIS NACH GEFÄHR*, schwarze Lampen, weiße Vorhänge, 4 Soundtracks.

tions where he recreates waterfalls, rainbows, and, in one installation, a garden. The installation YOUR WINDLESS ARRANGEMENT shown at Louisiana started as a breeze without a visible source and a whizzing sound in a corridor. Both came from 16 fans mounted on a structure in the middle of the narrow space that leads into the museum.

with objects, they are charged with immaterial effects and sometimes convey a certain, shy optimism in contrast to Kabakov's rather pessimistic tone.

The spatial facsimiles and ambient spaces are—in the midst of their "fussional esthetics"—both historically oriented and uncannily contemporary. They exist at the intersection of art and

architecture, of the entertainment industry and committed endeavor. Their site is a particular, spatial point of departure, whose character and atmosphere artists exploit to varying degrees. From this point on something new is constructed, rather than deconstructed. The artists mentioned are therefore creators of small, new worlds which sometimes resemble micro utopias. Occasionally the work is explicitly personal and even autobiographical. Specificity seems too strong a notion in relation to their approach. It is rather a question of working associatively, of being sensitive to a site.

In these site sensitive works, in the spatial facsimiles, as well as in the ambient spaces, transference itself is central, whether real or simulated. In the huge installation MOMENT GINZA, Dominique Gonzalez Foerster portrayed a certain moment on a street situated on the other side of the globe—Ginza in Tokyo. A pleasant atmosphere, which suggests the moment of twilight when the street is closed to traffic on Sundays and is taken over by people, was invoked in a three-dimensional collage of her own and others' work—including Phillippe Parreno's swaying talk bubble balloons and Felix Gonzalez-Torres's festooned lamps.

In an atmospherical video installation, Tobias Rehberger thematized being transferred into another condition—that of sleep and the dream. MISSING COLORS is Rehberger's reaction to learning that a friend of his dreams only in black and white, as in an old film. In the installation, when the light is extinguished in a little white room, video projections paint the walls in different colors. Almost imperceptibly they shift from light green to yellow, from rose to violet.



DOMINIQUE GONZALEZ FOERSTER, *MOMENT GINZA*, 1997, three-dimensional collage including works of other artists (a.o. Phillippe Parreno and Felix Gonzalez-Torres) / dreidimensionale Collage, welche Werke anderer Künstler mit einbezieht.

The quiet ambiance which pervades the still and closed room is like a dream. But at any time a cluster of 1960s spherical lamps may be lit by the visitors and the dream ends.

These works do not establish an indexical relationship between the sign and the referent, and they may also undermine the givens of the site itself. What is emphasized instead is direct physical contact, first-hand experience, whether hallucinatory or not. Just as the tradition of documentary photography and the scale model as a form is crucial for the spatial facsimile, the ambient spaces would be hard to imagine without techno-culture and digital worlds, where reality can be constructed. They contain a vision of another, liberating condition based on an intensely individual experience, involving as many senses as possible. It is a trip to somewhere else. One could say that the spatial facsimiles and ambient spaces fuse dependence on the site with the mobility of the more nomadic notion of site orientation discussed by Miwon Kwon.

Franz Pomassl also "transports" us, as he moves with ease between music, the club world, and art contexts. With his and other artists' ambient spaces—

and the recent spate of techno parties at exhibitions—Robert Smithson's concern about museums and discotheques seems to have come true. Franz Pomassl transforms space solely by means of variations in sound and highly unusual frequencies. He calls himself a "sound terrorist," who gives exhibition visitors and clubgoers a physical, carnal experience of sound. Their hair stands on end and their pulse increases—many visitors don't even cross the threshold. The effect is so physical that Pomassl's installations may be said to constitute as serious a threat to structures as Richard Serra's *TILTED ARC* in the Federal Plaza.

But, according to Robert Smithson, exposure to art is uninteresting without real experiences and risks. Despite the fact that the site was pivotal to him, transference as a structural principle was an equally important aspect of his work. Not only did he himself regularly go on trips as a part of his work, he also developed the non-sites where stones were taken from a certain place and then moved into the museum with the original location marked on a map. The stones thereby signify the location both indexically and metaphorically. In

the work of the nineties discussed here, moving into another condition is as important as moving to another place. Just as Robert Smithson's work is melancholic it may also be said that there is a certain melancholy here too, especially in the ambient spaces, with their sense of longing, of wishing for something irretrievably lost, or of being here and now but at the same time somewhere else. It is a contemporary, "IT-infested" phenomenon, indeed, but apparently also an essentially existential experience.

(Translated from the Swedish by
Jan Teeland)

1) See, "What Is a Museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson" (1967), in: *Robert Smithson, The Collected Writings*, Jack Flam, ed. (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996).

2) See also, Smithson, "Some Void Thoughts on Museums" (1967), in: *ibid.*, where he criticizes art museums, but also writes that museums are best—or at least not at their worst—when they deny the relationships between art and the rest of life altogether.

3) Miwon Kwon, "One Place After Another: Notes on Site Specificity," in: *October*, no. 80, Spring 1997.

4) The same piece was carried out by Liesbeth Bik and Jos van der Pol at the Greene/Naftali Gallery in New York, 1998.

5) Rosalind Krauss, "Notes on the Index, Part 1, and Notes on the Index, Part 2," in: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1985). Even though Krauss does not use the term site specificity, it is site-specific work she discusses.

6) Craig Owens, "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism," in: Brian Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation* (New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984).

7) See note 1.

8) Robert Smithson, "A Cinematic Atopia" (1971), in: *op. cit.*

9) Ilya Kabakov, *On the "Total" Installation* (Ostfildern: Cantz Verlag, 1995), p. 256.