

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2000)

Heft: 6

Artikel: Künstler - die besseren Architekten? : Vito Acconcis spielerische Gesellschaftskritik

Autor: Pfaff, Lilian

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919117>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Abb.:1 Storefront for art and architecture
Steven Holl und Vito Acconci 1993, New York

Künstler - die besseren Architekten?

Vito Acconcis spielerische Gesellschaftskritik

Lilian Pfaff

Dass Künstler sich als Dienstleistende betätigen, Events auf die Beine stellen, für die Besucher kochen oder die Bedürfnisse der Stadtbewohner erfragen und dementsprechende Kunst im öffentlichen Raum aufstellen, kann wohl zu Recht als Phänomen der späten 90er Jahre begriffen werden. Dabei vermengen sich Institutionskritik, die seit den 70er Jahren zur Programmatik der Kunst schlechthin gehört, und die vor allem seit den späten 80er Jahren präsente ortsspezifische Kunst. Mitten in diesen Diskursen bewegt sich Vito Acconci, dessen Position stellvertretend für den "besseren Architekten" herangezogen wird. Im Vordergrund steht jedoch nicht die Kunst am Bau oder die Kunst im öffentlichen Raum in Form von Brunnen oder Eisenplastiken, sondern die architektonischen Eingriffe im Stadtraum. Auch wenn diese teils minimalen Interventionen "provisorische Architekturen"¹ darstellen, so sind sie immer ein deutlicher Kommentar zur jeweiligen am Ort vorhandenen Architektur.

Ist beim amerikanischen Künstler Vito Acconci die Nähe zu Robert Venturis² Strategien gegen eine funktionalistische Stadtgestaltung spürbar, so geht es ihm vor allem darum, Orte zu schaffen, die als öffentliche Räume der Gesellschaft funktionieren. Dieses Interesse führte den Künstler nach Europa, wo er bisher die meisten Projekte realisieren konnte. Da Acconci ursprünglich von der Performance herkommt, Literaturwissenschaftler war, sich seit 1980 aber unter dem Gruppennamen "Acconci Studio" ausschliesslich mit architektonischen Konzepten beschäftigt, ist seine Sichtweise von der Stadt eine ganz andere als die eines Architekten, obwohl auch seine Überlegungen manchmal denen der Architekten gleichen. Im "Storefront for Art and Architecture" in New York beispielsweise entwickelten Vito Acconci und Steven Holl 1993 zusammen eine variable Fassade (Abb.1). Das hier behandelte Thema der öffentlichen und privaten Räume taucht auch in anderen Projekten von Acconci immer wieder auf. Dabei werden diese Bereiche nicht voneinander getrennt, sie befinden sich statt dessen meist im Übergang vom einen zum anderen. Selbst die Fassade dient nicht mehr als schützende Haut. Sie kann jederzeit aufgeklappt und dadurch durchlässig werden, wobei der Rückzug in halböffentliche Räume, in temporäre Privatzenen, immer wichtiger wird.

Die architektonischen Ansätze sind in den Performances bereits angelegt, denn die Beziehung zwischen Künstler und Publikum in musealer Umgebung war früh schon Hauptbestandteil der Auseinandersetzung. Der Künstler versuchte seiner Idee eine äussere Gestalt mittels seines eigenen Körpers zu geben, wobei er einerseits gestaltendes Subjekt, andererseits aber auch geformtes Objekt war, das durch die Augen der Betrachter und der Umgebung zum Kunstwerk wurde. So agierte Acconci als Privatperson und als Medium innerhalb des öffentlichen Kunstraumes. Später reduzierte Acconci den Kontext, indem er in den Stadtraum hinaus-



Abb.2: Vito Acconci: *Land of Boats*, St. Aubin Park, Detroit
(Foto aus: Peter Noever (Hrsg.): *Vito Acconci. The City inside us*, Wien 1993)

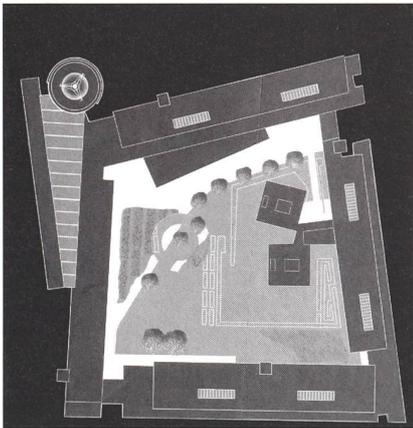


Abb.4: Vito Acconci: *Landscape in the wind*, Projekt für das neue Baureferat, München (Pressefoto)



Abb.5: Vito Acconci: *Landscape in the wind*, Projekt für das neue Baureferat, München (Pressefoto)

trat und sich immer mehr als Material aus dem Produktionsprozess herauszog, bis weder der Künstler selbst, noch seine Handschrift erkennbar war.

Einem Architekten vergleichbar arbeitet er nun im Team und produziert für bestimmte Orte ungewöhnliche Erfahrungsräume, in denen er den Besuchern die Rolle des Performers überträgt, und sie innerhalb der städtischen Öffentlichkeit handeln lässt. In Acconcis künstlichen Stadträumen bewegt man sich wie auf einer Bühne, auf der ständig die eigene Position im (Gesellschafts) Raum hinterfragt wird und die man dementsprechend stets neu definieren muss.

Es fällt auf, dass er immer wieder Orte des Verweilens und des Umhergehens in seine Konzeptionen integriert, Orte, die aus dem Boden herauspringen, zum Sitzen einladen oder Schutzorte bilden unter denen man sich verstecken und die man erklimmen kann (Abb.2). Der Künstler gestaltet zwar bestimmte randständige Orte, wie Verkehrsinseln, U-Bahnzugänge oder Mülldeponien komplett neu, verhehlt aber ihren Zweck nicht, lässt sie also einerseits zu Konsumtempel erwachsen, andererseits zu Wartezonen oder Parklandschaften werden. Diese künstlichen Welten entspringen der alltäglichen Zeichenflut, weshalb sie den Besuchern um so deutlicher den Spiegel vorhalten. Die immer wieder eingesetzten Elemente sind z.B. Ruderboote, die ihrer Funktion entfremdet, auf den Kopf gestellt und ihrer ursprünglichen Bedeutung enthoben wurden. Sie bleiben als leere Hülsen übrig und bevölkern unsere Städte. Wie nach einem Erdbeben zeugen sie von der Vergangenheit, sind sie doch längst schon von Gras überwuchert, von Springbrunnen überflutet und in den Boden versunken (Abb.3). Doch Acconci dekonstruiert nicht nur die alten Formen und Funktionen, sondern kreierte auch Neues. Wenn er beispielsweise ins Wasser Löcher hineinschneidet und so Inseln entstehen lässt, oder die Erde in Bewegung versetzt. In München dreht sich die Erde. Beim Betreten und Verlassen des Bauamtes hat sich die Landschaft gewandelt (Abb.4 und 5). Die Laterne und auch die Bank steht nun auf der gegenüberliegenden Seite, auf der sie vorher stand. Gerade war sich der Besucher der Statik und Logik des Hochbaus noch vollkommen bewusst, nun werden diese Regeln relativiert. Denn die Landschaft dreht sich mit einer Geschwindigkeit von zwei Umdrehungen pro Stunde, je nach Windstärke, die über eine Turbine auf dem Dach des Gebäudes transformiert wird.³ Acconci baut in verschiedensten Variationen Irritationen der Wahrnehmung ein, sei es auf der Zeichenebene oder der Raumerfahrung. Indem er immer wieder gewöhnliche Erfahrungen in Frage stellt, bricht er kulturelle Codes auf und kann somit die gesellschaftliche Konstruktion der Persönlichkeit, wie die der üblichen Raumkonzeptionen, offen darlegen.⁴ "A space is public, when it either maintains the public order, or changes the public order."⁵ Seine fast spielerischen Anmerkungen im Stadtgefüge versuchen als Stadtmöblierung den Kontext zu den oft schon zu minimalen Plastiken verkommenen Gebäuden zu bieten. Gegen die abgeschlossenen Wohnkapseln stellt er ein Netz aus parkähnlicher Infrastruktur bereit, das zwischen Strasse und Haus vermittelt und den modernen Stadtnomaden als Behausung dient.

In diesen Zwischenzonen schafft der Künstler einen beweglichen Raum, der sich den wandelnden Bedürfnissen der mobilen Gesellschaft anpasst, aber auch umgekehrt deren Verhalten beeinflusst. "In some way public art has a kind of marginal existence. Maybe this is the advantage, in the sense that if you are marginal you can act as a marginal note in a book. You use the main text and you can provide your alternative. You use the main text and maybe twist it."⁶ Das Paradox ist offensichtlich, denn wenn Acconci im öffentlichen Raum intervenieren darf, ist diese Art der Veränderung bereits von der Gesellschaft gebilligt. Sein Ziel ist es, immer einen Schritt voraus zu sein, auf das Gewöhnliche durch einen anderen Blick aufmerksam zu machen. Dieses Verfahren benötigt ein Gegenüber, eine andere gebaute oder gesellschaftliche Wirklichkeit auf die er sich beziehen kann. Der Künstler zeigt jedoch nicht alleine die vergessenen Schnitt- oder Leerstellen der Gesellschaft auf oder bricht diese ironisch, sondern füllt sie mit neuen Inhalten. Dadurch verhält er sich wie ein

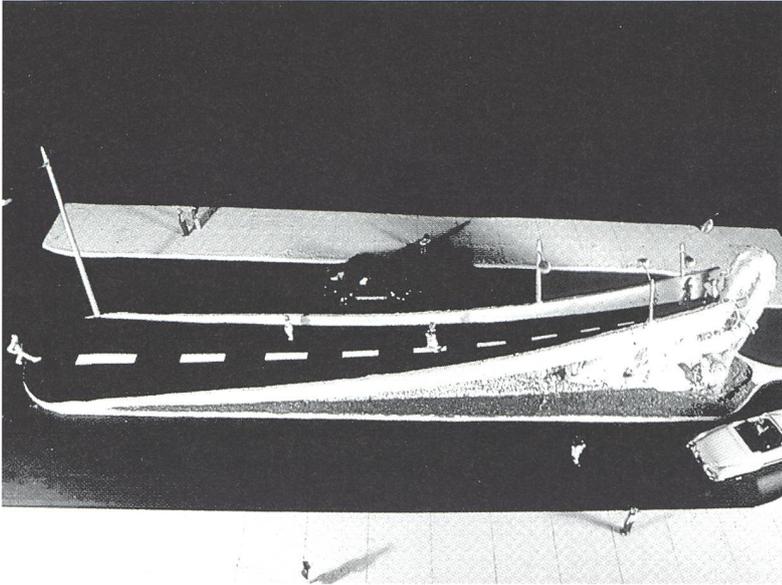


Abb.3: Vito Acconci: Projekt, Santa Monica, 1988
(Foto aus: Peter Noever (Hrsg.): Vito Acconci. *The City inside us*, Wien 1993)

Architekt, der vom Ort und den Bedürfnissen der Menschen ausgeht. Im Gegensatz zum japanischen Künstler Tadashi Kawamata, der in Zug vier Jahre lang Holzbrücken und Holzpavillons aufstellte, versteht sich Acconci nicht als Animator⁷, der versucht, die Anliegen der Bevölkerung zu erforschen und darauf zu reagieren. Mit den provisorischen, aus unbeständigem Material gebauten Stegen greift Kawamata nur oberflächlich in die Stadt ein, gibt gleichermaßen das Gewürz⁸ hinzu um Vorhandenes zu verbessern. Es geht also um die bessere Lesbarkeit des Ortes und darum, Fehlerstellen zu korrigieren. Ausserdem verbindet er wie Acconci das Private mit dem Öffentlichen, wenn er in der Badeanstalt kleine Häuser errichtet (Abb.6). Deren funktionale Teile verselbständigen sich, sind unvollständig und weisen so auf sich selbst zurück. Dadurch erlebt man das Vertraute neu. Das Interesse an Zwischenräumen "in between" Orten teilen beide Künstler, indem sie ihre Interventionen als Übergangszonen andeuten. Acconci bricht dafür ganz bildhaft den Boden auf und baut damit eine Schwelle ein, die anzeigt, dass man sich auf dem Weg in eine neue Welt befindet, während Kawamata den Besucher auf diesen Wegen belässt, ihn hin zu alten Welten führt um diese neu zu sehen. Acconci gestaltet den Zwischenraum, den Platz zwischen gebauter Architektur zum neuen Innenraum aus. Er oktroyiert dem Ort selten etwas Neues auf, sondern schöpft aus dessen vorhandenen Strukturen. Diese konstruiert er teils aus den eigenen Mitteln des Raumes, behandelt also die Oberfläche oder stellt die bestehenden architektonischen und landschaftlichen Konventionen in Frage, wodurch er einen neuen, oftmals unabhängigen Raum, der noch nicht gesellschaftlich besetzt ist, schafft. Durch die Dekonstruktion aller vorhanden Alltagswahrnehmungen entstehen spielerische Orte als neue Freiräume.⁹

Acconcis Konzept ist also viel eher ein visionäres und teils auch utopisches, mit dem er eine Architektur der demokratischen Gesellschaft produzieren will, während Kawamata bereits von einer solchen ausgeht und diese in den Entwurfsprozess für seine künstlerische Arbeit integriert. Im positiven Sinne kann Acconci durchaus als Dienst-leistender Künstler gelten, der sich für ein anderes Gesellschaftssystem, widergespiegelt in den architektonischen Stadträumen, einsetzt.



Abb. 6: Tadashi Kawamata: Hut at Strandbad, 1998
(Foto aus: Haldemann, Mathias (Hrsg.): Tadashi Kawamata, *Osterfildern-Ruid*, 1999, S. 105)

- 1 Haus Rucker & Co, in: Bogner, Dieter: *Denkräume – Stadträume 1967- 1992*, Wien 1992, S. 289.
- 2 Linker Kate: Vito Acconci, *New York 1994*, S.113.
- 3 Im Mai 2000 wird die Hofgestaltung des Künstlers für das Gebäude des neuen Baureferates in München eingeweiht.
- 4 Schmidt Wulffen sieht darin eine Folge der Subjekt-Objekt Auflösung Ende der 60er Jahre. Siehe: Stephan Schmidt-Wulffen: *Subjekt – Objekt. Zur Veränderung des Künstlerbildes in den sechziger Jahren. Das Subjekt in der Produktionsästhetik der Moderne*, in: *Im Blickfeld. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, Hamburg 1996, S. 27-43.
- 5 Vito Acconci, in: *STROOM (haags centrum for beeldende kunst): Vito Acconci. Making Public*, Den Haag, 1993 S. 12.
- 6 Vito Acconci, in : *Domus*, Nr. 13, April 1992, S. 15.
- 7 Haldemann, Mathias: Kawamatas "Work in Progress" in Zug, in, ders. (Hrsg.): *Tadashi Kawamata, Osterfildern-Ruid* 1999, S. 39.
- 8 ebenda, S. 40.
- 9 Die Raumgestaltungen ähneln oft Spielplätzen und deuten an, dass die Konventionen spielerisch, durch subversive Strategien geändert werden können. Ein Vergleich mit dem niederländischen Architekten Aldo van Eyck wäre hier interessant weiterzuverfolgen.