

PETER WEIBEL

Spezifische Situationen (1988)

Zeichen im öffentlichen Raum

Situationistische Skulpturen

Die internationalen öffentlichen Pseudo-Skulpturen, Prototyp Calder, erzeugen falsche Orte, indem sie nämlich gar nicht auf den Ort eingehen, wo sie installiert sind. Deswegen ist es auch egal, wo sie stehen, ob in Zürich oder Bochum, ob in einer Parkanlage oder auf einer frequentierten Verkehrsinsel. Am liebsten stehen sie ohnehin vor einem Museum. Weil sie überall aufgestellt werden können, erzeugen sie eigentlich nirgendwo einen Ort, eben höchstens falsche Orte, sind sie eigentlich überall am falschen Ort.

Der historische Typus der öffentlichen Skulptur hatte weder eine historische noch topographische Relation zu dem Ort, wo die Skulptur aufgestellt wurde. Im äußersten Fall, der auch der erschreckendste ist, ist die historische Beziehung durch eine Inschrift aufgeklebt wie ein falscher Bart. Bei der allorts so ungemein beliebten historischen öffentlichen Skulptur der falschen Orte und falschen Bärte macht es keinen Unterschied, wo die Skulptur steht, in welcher Stadt und an welchem Ort dieser Stadt. Skulptur und Stadt gehen nicht aufeinander ein. Die Studio-Skulptur bleibt im öffentlichen Raum die gleiche wie im Studio. Sie ist scheinbar autonom, autark.

Zwischen Stadt und Kunst entsteht aber erst ein Dialog auf der Ebene der Erkenntnis und der Wahrnehmung, wenn historische Definitionen von Kunst und Stadt aufgegeben werden, z.B.: der historische Begriff der Autonomie des Werkes, der (wie sich herausstellt) rein physikalisch und perceptiv definiert war. Skulpturen, welche diese Art von Autonomie aufgeben und ihre physikalische Erscheinung, ihre Physis, genauso wie ihren künstlerischen Sinn, ihre Intention, aus der Umgebung, der Situation beziehen, in die sie eingebettet sind und auf die sie reagieren, die also veränderlich sind, temporär, ortsgebunden, situationspezifisch, stellen die historischen Definitionen der Autonomie des Werkes oder der funktionellen Werke in Frage. Bleibt der historische Typus der öffentlichen Skulptur wegen seiner Autonomie im Studio genauso wie im öffentlichen Raum, also unverändert, so stellt sich die neue soziale Skulptur, die neue öffentliche Skulptur, die situationistische Skulptur nicht nur auf ihre Umgebung ein, sondern die Umgebung ist sogar die eigentliche künstlerische *raison d'être*, ohne welche Umgebung, ohne welche Situation das Kunstwerk gar nicht existieren bzw. keinen Sinn machen würde. Die Autoreifen Kuppelwiesers in der Hausfassade sind ja sowohl in ihren Maßen durch dekorative Elemente der Hausfassade selbst bestimmt, wie auch durch die davorliegende Straße. Begrifflich wie physikalisch funktionieren und existieren sie nur dort. Ebenso haben die zwei Sessel von Franz West und Mathis Esterhazy nur einen Sinn, weil sie um ein Hauseck gruppiert sind. Das Textwerk von Ernst Caramelle wie die Transparenzen von Gerwald Rockenschaub leben von der architektonischen oder sozialen Situation, in der sie eingebettet sind. Im traditionellen Rahmen der Repräsentation, nämlich Galerie oder Museum, würden sie ja gar nicht funktionieren. Die neue urbane Skulptur paßt sich also an die lokale Situation an, sowohl an die historische wie auch an die architektonische.

Situationistische Skulpturen schaffen Beiträge zu ihrer Umgebung, indem sie auf ihre Umgebung reagieren, plastisch, visuell, begrifflich, sprachlich reagieren. Die künstlerische Identität des Werkes wird nicht durch erlesenes Material, nicht physisch definiert, sondern sprachlich, im Spiel, in der Situation. Erst dadurch kann die öffentliche Skulptur einen Beitrag zum Ort, zum öffentlichen Raum machen, indem sie den spezifischen Ort selbst in eine Skulptur verwandelt und somit die Grenze des Kunstwerkes verschiebt. Wird durch die künstlerisch akzentuierte Fassade das ganze Haus zum Kunstwerk und die Straße zur Ausstellung?

Straßenkunst ist per se nicht identisch mit den historischen Erscheinungen von Kunst, wie wir sie aus Museen und Galerien kennen. Öffentliche Kunst kann daher fast unmerkbar als Kunst, im Sinne der historisch definierten Kunst, sein, weil sie ein Teil der Straße geworden ist, wie eine Lampe, ein Baugerüst, eine Schwelle. Gerade diejenigen Arbeiten von „Freizone“, die sich fast bis zur Unbemerkbarkeit, Unsichtbarkeit, Unkenntlichkeit in die vorhandene Architektur- oder Straßensituation einfügen, gehören daher auch zu den radikalsten und künstlerischsten Werken. Als ambivalente Objekte transformieren sie das kulturelle Gedächtnis der Dinge.

Ein Verdienst der Ausstellung „Freizone“ liegt also darin, Künstler ausgewählt zu haben, die nicht irgendwelche fertige Werke auf die Straße stellen, sondern die Straße selbst als Malgrund, als zu gestaltendes Element nehmen. Wien hat ja hier in den inszenierten temporären Architekturen der 60er Jahre von Künstlergruppen wie Coop Himmelblau, Hausrucker & Co., Salz der Erde eine bestimmte Tradition, ebenso in den Spielarten des Aktionismus, wodurch historische Möglichkeiten einer öffentlichen Skulptur schon vorgegeben waren. Diese liegen eben darin, raum-, orts- und situationspezifisch zu arbeiten. Radikaler als bei vergleichbaren Projekten in Münster und Kassel 1988, in Amsterdam 1987, wurden ortsspezifische Skulpturen, die von Elementen der Straße wie Gehsteig, Fassade, Schaufenster, ausgehen, bevorzugt. Vergleichbares hat es in Österreich 1979 beim Steirischen Herbst gegeben, bei der von Peter Pakesch und mir organisierten Ausstellung „Künstlerschaufenster“ in Graz.

Soziale Räume

Indem sie situationspezifisch ist, schafft die neue öffentliche Skulptur aber auch spezifische Situationen und neue soziale Räume. Indem sie auf spezielle Plätze, Orte, spezifische Situationen mit dem Formenvokabular der neuen Plastik reagiert,

entsteht ein Dialog mit der Architektur, mit dem Ort, der Umgebung. Indem die neue urbane Skulptur zustandsgebunden, wahrhaft ortsgebunden, situationspezifisch ist, ohne ihren spezifischen Ort gar nicht funktionieren würde, werden nicht nur die soziale und kommunikative Funktion der Skulptur hinterfragt, sondern ästhetische, soziale und kommunikative Funktionen der Kunst schlechthin. Durch verlassen des historischen Bezugsrahmens Studio, Galerie, Museum, wird nicht nur die künstlerische Kluft zwischen Kunst und Publikum überbrückt, sondern es werden die historischen Konventionen von Kunst und sozialem Raum hinterfragt. Materialien und Zeichen wie Fahne, Tonne, welche die Leute von der Straße her kennen, oder billige Materialien, die sie von den Geschäften und dem Alltag kennen (wie Plastiktiere), schaffen Distanz zur historischen Definition von Kunst, aber auch zur Kommerzwelt und zur Industrie. Indem der Betrachter das Werk erst entdecken muß, muß er in die von der Skulptur geschaffenen Situation erst einsteigen und damit die Situation vollenden. Es geht also weniger um Architektur, klassische Skulptur, als um Situation und Territorium. Zeichen der Straße werden zu Zeichen des Raumes, aber nicht platonisch idealisiert, sondern resozialisiert. Das vermessene Territorium wird künstlerisch definiert. Territorium wird künstlerisch aufgebrochen. Die künstlerischen Maßnahmen zerschneiden das historische Maßband von Architektur, Kunst und öffentlichem Raum.

Öffentlicher Raum – individuelle Signaturen

Eine Straßen-Schau als Kunstausstellung, wo die Straße selbst ausgestellt wird, stellt ja nicht nur an die Kunst Fragen, sondern auch an den öffentlichen Raum selbst. Öffentlich, publik im Sinne des lat. *publicus* heißt ja eigentlich „staatlich“, *publicatio* „Einbeziehung in die Staatskasse“, *publicare* „zum Staatseigentum machen“. Die historische Wortbedeutung bezeugt, daß es eigentlich gar keinen öffentlichen Raum im Sinne von allgemein, allgemein zugänglich gibt, sondern nur einen institutionellen, staatlich verwalteten Raum. Der öffentliche Raum ist immer noch Staatseigentum oder Eigentum jener Institutionen, welche den Staat in der modernen Industriegesellschaft ersetzt haben, nämlich die großen Firmen und Gesellschaften. Der öffentliche Raum wird zur Gänze vom Staat und von großen Konzernen beherrscht. Der öffentliche Raum ist eine einzige Werbefläche für den Staat und für die Industrie geworden. Der Spielraum des Individuums gegenüber dem unablässigen Terror öffentlicher Zeichen von Staat und Wirtschaft ist so gering geworden, daß zweifelsohne formale Überlegungen angebracht sind, wie weit die Invasion von Firmen- und Warenzeichen noch mit den Grundrechten der Demokratie vereinbar ist. Öffentlicher Raum heißt also weiterhin im Grunde Einbeziehung in die Kasse, sei es des Staates oder der Firmen. Dadurch sind eben die Interventionen individueller Signaturen im öffentlichen Raum von vorneherein kriminalisierbar, und auch wir mußten für jedes Projekt um baupolizeiliche und andere Genehmigungen einreichen. Der offene Logo-Terror und der versteckte des Staates verlangen nach einer Inbesitznahme des öffentlichen Raumes durch das Individuum als Anspruch seiner demokratischen Grundrechte, die ihm der Staat vorenthält.

Umgestaltungen öffentlicher Räume durch individuelle Signaturen von Künstlern stellen daher eine versteckte Insurrektion dar. Dieser Aspekt wird verstärkt, indem die ausgestellten situationspezifischen Kunstwerke nicht vom Staat subventioniert wurden, sondern von privater Hand. Ein Verdienst dieser Ausstellung von Straßenskulpturen im Vergleich zu internationalen Projekten liegt also daher auch darin, daß diese öffentliche Kunst nicht von der öffentlichen Hand, der verdornten, sondern von Privatleuten finanziert wurde, um eben auf die fundamentalen Widersprüche des öffentlichen, institutionalisierten Raumes hinzuweisen. Auch aus dieser Sehnsucht nach sozialen Freiräumen ist der von mir vorgeschlagene Titel der Ausstellung „Freizone“ zu verstehen. Da wir im öffentlichen Raum fast nur mehr die Musik der Plutokratie hören, sind Störungen der öffentlichen Ordnung, der öffentlichen Musik durch künstlerischen Lärm oder künstlerisches Schweigen höchst notwendig.

Durch die Ausstellung einer Straße wird also die Problematik des öffentlichen Raumes und der öffentlichen Kunst selbst ausgestellt. Die künstlerischen Eingriffe in bestehende Situationen, die visuellen Veränderungen durch Künstler sind Beispiele für die Invasionen des Individuellen in die verwaltete Öffentlichkeit. Freizonen für die Kunst und Freizonen im sozialen Raum.

Wie wahre, öffentliche Kunst den öffentlichen Charakter des sozialen Raumes zur Frage stellt, so auch den öffentlichen Charakter der Kunst selbst. Ohne Öffentlichkeit existiert heute kein Kunstwerk. Diese Öffentlichkeit ist für die Kunst der Markt, sowie diese Öffentlichkeit Instanz für das Soziale des Staates ist. In Wahrheit ist es durch die Print- und Tele-Medien zu dramatischen Transformationen des öffentlichen Raumes gekommen. Nicht nur die natürlichen Parameter von Raum und Zeit sind grundlegend verändert worden, auch die Parameter des sozialen Raumes. In der „Gesellschaft des Spektakels“ (Guy Debord) existiert nur, was ein Spektakel ist, auch wenn es ohne Reales ist. Medien-Öffentlichkeit ist vollkommen unabhängig vom realen Raum geworden. Heute ist unsere gesamte Gesellschaft öffentlich geworden, kreist um Öffentlichkeit wie das goldene Kalb. Öffentlichkeit ist neben Geld vielleicht der fundamentalste Wert in einer Gesellschaft des Spektakels. Sogenannte öffentliche Personen führen ein Eigenleben, d.h. ein von der Realität unabhängiges Leben, weil Ereignisse im Medien-Raum ihr Eigenleben führen. Öffentlichkeit als Eigenwert ist der Quasar des sozialen Raumes. Alles Soziale verschwindet in der Publikumswirksamkeit. Ist P.R., „Publicity“ zur Öffentlichkeit geworden, dann verschwinden das Reale und das Soziale (siehe die Rock-Konzerte gegen Hunger etc.). Gegen dieses Verschwinden des sozialen Raumes im öffentlichen Raum protestieren situationistische Skulpturen.

PETER WEIBEL

SPECIFIC SITUATIONS

(2788)

S. 74-25

Situational Sculptures

International public pseudo-sculptures, such as those of Calder, are generating fake places, in that they make no attempt to take the place itself into consideration in the creation of the sculpture. Therefore, it is quite the same where, in fact, they are put up, in Zuerich or Bochum, in a parking lot or at a heavily-frequented traffic island. The favourite place for them is right in front of a museum. As they can be put up most any place, they do nothing to create a place in the true sense or, at best, they create fake places, for wherever they are, they are in the wrong place.

The historical prototypes of public sculpture had neither a historical nor a topographical relationship to the place where they were erected. In the most extreme case which at the same time is the most dreadful, the historical background is written down on a little plaque and then stuck on the sculpture, like a fake beard. By this widely popular form of historical public sculpture of fake places and fake beards, it makes no difference in the slightest where the sculpture happens to be standing. It can be in any city and any place in that city. Sculpture and city are not communicating with each other. A studio sculpture has just the same impact in a public place as it does in the studio. It remains apparently autonomous.

A dialogue can only develop between the city and the work of art on the level of understanding and perception if a historical definition between art and the city can be developed, that is, the historical concept of the autonomy of the work which (as it can be plainly seen) was defined in purely physical and perceptual ways. Let us consider works and sculptures which give up this kind of autonomy and allow them physical appearance, their physique just as their artistic sense, their intention to become one with their surroundings. They relate to the situation in which they are set, they react to this situation and are changeable, temporary, existing only in that one specific place and therefore put into question the historical definitions concerning the autonomy of the work and the functional of the work. So just as the historical type of public sculpture, thanks to its autonomy, remains just the same in a public place as in a studio, so the new kind of social sculpture, or situational sculpture – not only adapts and adjusts to its environment, but rather the environment itself is the actual artistic *raison d'être*. Without this environment and without this situation the art work would cease to exist or at least lose all meaning.

Kupelwieser's car tyres have a particular format because of the façade and decorative elements of the house for which they were created but also stand in relationship to the street itself. They only exist on this one single spot both in reality and in spirit. In the same way, the two chairs by Franz West and Mathis Esterhazy make a point, only thanks to the building corner around which they are placed. The text works of Ernst Caramelle and the prints of Gerwald Rockenschau live from the architectural and social context which surrounds them. In traditional locations for the presentation of art such as galleries or museums, they would fail altogether to function. Thus new urban sculpture must adapt and adjust to the local situation as well as the historical and architectural elements of the place.

Situational sculptures, that is, those sculptures which are bound to a single place and a single specific situation, manage to create contributions to their environment in that they are plastic, capable of reaction, they are visual, tangible and able to unleash verbal reactions. The artistic identity of the work is expressed by costly material and is not to be physically defined. Rather, it involves verbally, in playing, in the situation of the moment. Only in this way can public sculpture make a contribution to the place where it is set up, in other words to the public place, in that public sculpture incorporates the specific place into the work of art, making the public place the actual work of art. In this way, the borders to art have been re-set. Will a few artistic accents transform the façade of an entire house into an artwork and the street into an exhibition? Art in the street is therefore not identical per se with the historical guise of art as we know it from museums and galleries. Public art is not always easy to distinguish as art, at least art that is interpreted in a traditional, historical way, because it simply becomes a part of the street like a lamp, a scaffolding, a threshold. Therefore, the works of the "Free-Zone" which verge on the invisible, the unrecognisable, because they have merged almost completely with the existing architecture and street situation, number among the most radical and artistic works. As ambivalent objects, they transform the cultural memory of objects.

The great advantage of the exhibition "Free-Zone" is in its policy of only soliciting the cooperation of those artists who were not interested in merely setting up some works on the street which had already been conceived and completed, but who preferred to use the street itself as a canvas and accept the street itself as a major element in the work. Vienna has already created a tradition for such temporary architecture. Beginning in the 60's, groups such as Coop Himmelblau, Hausrucker & Co., and Salz der Erde established a certain tradition and other experiments such as actionism developed in which a new form of public sculpture could take root. The point here is to work with the area in a situation-specific way. They were more radical than similar projects in Muenster and Kassel in 1988, Amsterdam in 1987, in that they incorporated elements of the streets such as the pavement, the façade, the shop windows etc. into the final work. A similar project was organised by Peter Pakesch and myself in Graz, 1979 with the work "Artist's Shop Windows".

Social Areas

In that it is situation-specific, the new form of public sculpture actually creates specific situations and new social areas. Because the works react to special places, special areas and specific situations using the form-vocabulary of a new form of plastic art, a dialogue develops embracing architecture, the area itself and the environment. Because this new urban sculpture is linked to the situation and linked to the place as well as being situation-specific, it could not function without the place and area for which it was created, it not only poses questions concerning the social and communicative function of sculpture, but also the aesthetic, social and communicative functions of art in general. The historical background of studio, gallery and museum is being abandoned and new areas for the presentation of art such as public streets are being embraced. In this way, not only will the gap between art and viewer be bridged, but the historical conventions concerning art and social area are put into question. If normal public municipal sculpture recedes, both in the city, in architecture and in the studio, then the new public art will create a situation in which the city, the architecture of the city and the art all enter into a dialogue. Materials and symbols like flags and metal drums which are already familiar objects in the streets, or cheap materials which are familiar from every day shops (like plastic animals), all help to create a distance to the historical definition of art, as well as to the world of commerce and industry. The viewer must first discover the work itself, he must truly enter into the situation that has been created by the work of art and in so doing, bring the situation to its completion. Architecture and classical sculpture are less the issue than the situation itself and the terrain. Symbols of the street become symbols of the entire area, not platonically idealised, but re-socialised. The territory which can be measured, that is, the territory as defined historically, is put into question by art. Artistic action redefines the measure of architecture, art and public places.

Public area – individual signatures

A street show as art exhibition in which the street itself is on display not only poses questions for art but also for the public areas themselves. Public in the sense of the Latin word "publicus" actually means "state", "publicatio" means "incorporating the state till" and "publicare" does not actually mean a public area in the sense of a general area open to the general man-in-the-street, but an institutionalised, nationally run area. Public areas are always owned by the state or owned by institutions which have replaced the state in our modern, industrial countries. These institutions are the giant companies and conglomerates. The public area is entirely controlled by the state and giant concerns. The public area is a sort of monstrous advertising backdrop for the state and its industry. The margin between the individual and the unceasing terror of state control has become so small, that it is certainly time to consider to what extent the invasion of company brand names and advertising in our cities can be squared with the concept of democracy. Public area is still involved with a "till", be it that of the state or a large company. Therefore, the individual intervention of every private initiative is automatically a potential criminal act which must be first legalized and sanctioned by the zoning commissioners and other "authorities". The public terror of public images (logos), product propaganda, and the hidden state organised "terror" is a challenge to the individual to reassert his rights and reclaim public territory as his own. The restructuring and re-forming of public areas by individual signatures from artists amounts to nothing less than a hidden insurrection. This aspect becomes even stronger when one considers that the situation-specific works displayed were not subsidised by the state but by private initiative. A second credit due this exhibition is therefore that its display of public art was not financed by a public "till" but rather by private people who wish to point out the fundamental contradictions present in publically institutionalised areas. The title of the exhibition, "Free-Zone", proposed by me, can also be understood in the context of a longing for social "free-zones". As most public areas offer only the music of the plutocracy, it is highly necessary to begin disturbing these areas with artistic noise or artistic silence.

Through this exhibition of a street, the problems of public areas and public art are being explored. Artistic alteration of an existing situation and the visual alteration of a public area by artists represents an invasion of the individual into the state controlled "public space". Free-zones for art and free-zones for the public area.

True public art puts into question the public character of a social area and also the public character of art itself. Public art can be discovered with just as much difficulty as public area. On the contrary, art bows to the public. Without a public area, no art can exist. The publicity forms the market for art just as the public forms the background for the social organisation of the state. Public art and public areas are chimeras, ideologies of a bourgeoisie society. In fact, dramatic transformations of the public area have been caused by the print- and tele-media. Not only have the basic parameters of space and time been altered, but the parameters of the social spaces as well. In the "society of spectacle" (Guy Debord) only that which is a spectacle can exist, even if it is without concrete substance. Media-public area is entirely independent of actual area. Our entire society has become public, and worships its "publicness" as if the latter were a golden calf. Publicness is next to money perhaps the most fundamental value in the society of spectacles, so called public figures lead their own lives, that is, a life independent of reality, because the events of the media mould and decide their lives. To be public is the measurement of the social area. Everything truly social is absorbed by the interests of being effective for the general public. Then the public area turns into mere publicity in which everything real and social vanishes (see the rock concert against hunger and so on). Our situational sculptures pose a protest and a threat to the encroachment on the social area in public life.