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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2001)

Heft: 61: Collaborations Bridget Riley, Liam Gillick, Sarah Morris, Matthew Ritchie

Artikel: Cumulus from America : phases of a monument Liisa Roberts' sidewalk = Phasen eines Denkmals Liisa Roberts' sidewalk

Autor: Enwezor, Okwui / Goridis / Parker

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680119

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: 08.07.2025

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

CUMULUS

From America

IN EVERY EDITION OF PARKETT, TWO CUMULUS CLOUDS, ONE FROM AMERICA, THE OTHER FROM EUROPE, FLOAT OUT TO AN INTERESTED PUBLIC. THEY CONVEY INDIVIDUAL OPINIONS, ASSESSMENTS, AND MEMORABLE ENCOUNTERS—AS ENTIRELY PERSONAL PRESENTATIONS OF PROFESSIONAL ISSUES.

OUR CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE ARE OKWUI ENWEZOR, ARTISTIC DIRECTOR OF DOCUMENTA XI IN KASSEL, 2002, AND LONDON BASED WRITER MARINA WARNER.

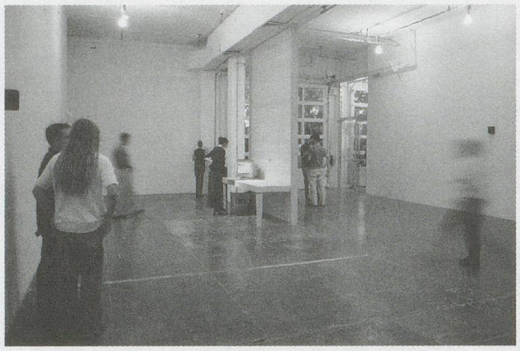
Phases of a Monument
Liisa Roberts' SIDEWALK

OKWUI ENWEZOR

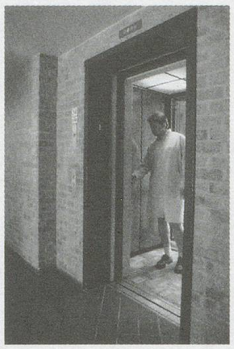
On a chilly November evening, the image that greeted many television spectators around the world was as surreal as it was stupefying. The occasion, long anticipated, nonetheless provided viewers not with an image of a chronicle foretold nor that of inevitability, but of ambivalence and incommensurability.

OKWUI ENWEZOR is an adjunct curator at The Art Institute of Chicago and founding editor of *NKA*, a journal of contemporary African Art. He is the artistic director of Documenta XI (2002).

It was an incongruous scene: a frenzied mob assaulting the broad concrete and grafittied edifice of the Berlin Wall, tearing chunks out of it, giving vent to the idea, that at century's end the status of the monument had reached a terminal condition, especially a monument which symbolized for almost four decades the mad ideological differences with which the century had announced itself in the shadow of war and revolution. The scene would be repeated all over the cities of Eastern Europe as many monuments which commemorated or memorialized one utopia or another were assaulted, pulled down, vandalized, destroyed. Even more paradoxical is that this call to arms was also put to use against those icons that can be said to represent the spirit of "ordinary people," especially those "ordinary people" leading the charge upon the many statues of Lenin, communism, and other symbols of a failed socialist utopia. Here, the last ideology standing in this winter of discontent would not be communism, but Francis Fukuyama's last man



LIISA ROBERTS, SIDEWALK, 1999, opening night at ArtPace, San Antonio, Texas, 9 September / Vernissage in den Räumen von Art Pace. (PHOTOS: ANSELM SEARLE)



LIISA ROBERTS, SIDEWALK, 1999, elevator at 454 Soledad, San Antonio / in die Installation mit einbezogener Lift.

now garbed in the resplendent colors of capitalism and liberal democracy.

No other images speak more eloquently to the status of the monument within the constitution of the public sphere in the late-twentieth century than the ones with which revolutions were born and die. There is so much about monuments that is also about narrative; their auratic constitution as ciphers centered and dependent on the logic of the epic event, on those acts of individual heroism that both rouse public admiration and suspicion. The statues of Napoleon or Lenin deify them as much as revile them as representatives of things done on behalf of and to a community which must be either grateful to that set of ideas or revolt against them. When the monument is constituted in the person of a principal within an epic drama, it also extends the narrative time of its public representation, until such a time when another attitude supplants and displaces it (as was the case with the fall of communism or Hitler's Thousand-Year Reich). Despite its evident, unyielding presence, we know also, depending on which way the wind blows, that the place of the monument is a fragile and contingent one. Not merely provisional, but durationally unstable. Thus, today, it seems even more clear, at the end of the age of ideology, that the very status of the monument was already at great risk, what we could now call its utter dislocation from the syntax of its sculptural embeddedness; the effectivity of its temporal existence within the field of historical narration. Indeed, it has been argued time and again that what conditions the time of the monument is not its timelessness, but its very ideological appropriation of public space on which its narration takes place. The rift between the idea of the monument as an example of public sculpture and its narration as a natural emendation to "public" space is even more tendentious when applied to those spaces that are seen to be democratic as opposed to those under totalitarianism. But if the monument is a talisman of memory and history, not to mention the big ideological cudgel of the ruling elite, to whom must it speak and which history must it represent for its historical temporality to have any meaning? When applied to the narrative time of spaces long under colonial domination (let us imagine here the U.S.), the notion of public space becomes even more highly contested, especially as monuments are not produced to shame a culture but to place it in a celebratory, transcendental, mythological time.

Some of these issues provide a context and the circumstance within which Liisa Roberts' SIDEWALK was developed during a residency at ArtPace in September 1999, in San Antonio, Texas. SIDEWALK is a recorded sound sculpture that attempts to fuse two disparate spatial and temporal contexts: that of the public space and private property, inside and outside; institutional space and cultural space, urban space and social space; historical memory and private articulations of that memory, capitalist space and civic space. To realize the work, Roberts posed a simple question to a cross section of about thirty people from the San Antonio community, namely to recall a single monument that had had the most vivid impact on the way they think about themselves. Roberts' critical sublimation of sculptural facture into a linguistic supplement could be said to represent a mode in which the production of the monument was spoken rather than technologically fabricated. After the series of interviews were completed, Roberts processed the recorded recollections onto a compact disc that was clandestinely (after permission was denied) installed in a number of public elevators throughout the city. Inside the elevator, the unsuspecting occupants could listen to and hear the

range of descriptions and careful enunciation of each speaker. In other words, this critical insertion was devised specifically to occur within a particular public location, albeit dispersed in different buildings throughout the city's financial center.

Simultaneously Roberts also installed in the ArtPace gallery, a camera linked to a computer programmed with software that visualized, read, and recomposed the recorded voices once the movement of the public was detected by the camera in the gallery. Each movement in the gallery further dematerialized the speaking voices from intelligible to a concatenation of voices. The encounter, as in much of Roberts' other audio and film work, was designed for its haptic relationship to the viewer's corporeality. This apparent sculpture, a trope specific to the understanding of Roberts' work as a space-probing activity, seeks to analyze the historical dimension of the ideology of producing public space and the supra-ideology of producing obedience to a form or object. However, Roberts' works, specifically speaking, are not objects, but insertions into the logic of understanding the form and ideology of objects. For SIDEWALK, part of her rationale was to continuously elaborate the contradictory nature between objects and their form, between the public and private domain, the street and the gallery, memory and history, in no less a place than a Texas town charged with all the disturbing anxiety of its border culture, where the idea of historical specificity was at best constantly discontinuous.

The paradox of this entire enterprise was the idea that this work of art, which aims to call into question the nature of public space and the memory of it from members of the community that traversed its liminal edges, required a legal *fait accompli* to even initiate such a critique. If Roberts did not anticipate (as I am sure that she did) the legalistic modification of her critical inquiry, with the refusal of permission to install her CDs in the "public" elevators, her intervention, nonetheless, laid bare the ideological conceit that in an effective, functioning democracy there is indeed such a thing as a public space that is not under the active confiscation of the State and capitalist profit. Suffice it to say, from the moment she chose to install the compact disc players, sans permission, a Pandora's box of recriminations was not far from being opened.

It was precisely the unsatisfying allocation of what is called "public space" as the place where the monument achieves its edifying temporality that SIDEWALK sought to interrogate and analyze. SIDEWALK begins as both a critical and analytical riposte against the claims made on behalf of public space in a democratic society.

I now wish for the moment to turn to another position within the critical elaboration of the idea of the monument and its disparate issues within the field of contemporary art. In a famous anecdote the American sculptor and architect, Tony Smith describes a revealing experience about the nature of art within the kind of landscape shaped by industrialization. He was driving along the, as yet, unfinished New Jersey Turnpike in the early fifties and there encountered a pictorial unfolding that made it clear to him that the representational nature of art was over, since art, especially painting, could not be conventionally framed, but rather experienced. Smith mentions a host of other socially unrecognized spaces such as air strips, highways, and all such built forms that link a vast conquered territory: economically, politically, culturally and socially.

Smith's comment has been credited as the precursor of what in the late sixties and the seventies became the governing basis of "Land Art." Yet one can insist today that in the historicization of "Land Art," what is unaccounted for is that element which neglects the tension between the monumental work being fashioned by the likes of Robert Smithson (SPIRAL JETTY, 1969–70), Michael Heizer (DOUBLE NEGATIVE, 1969), and Walter De Maria (THE LIGHTNING FIELD, 1977) and the colonized landscapes on which they were sited. It is precisely the appropriation of the strategies of European colonists and conquistadors in the treatment of landscape as something that must submit either to naked, brute force or the muscular, macho artistic will of a few white male artists that makes such ideas of "Land Art" a critical failure. For in every instance, the narrative stability of each celebrated gesture opens up issues of what constitutes public space in historically displaced and politically contested spaces. For here, it is the precise modeling of "native" resistance to the treatment of land as monument, as something conventionalized within the given structures of contemporary art, that disrupts and erodes the durational stability of "Land Art."

The question of land or "public space" under lingering examinations of colonialism and conquest are the destabilizing issues that are built into the conception of SIDEWALK, for Roberts begins by mapping out before us an issue that concerns the disciplinary procedures of art in contingent circumstances. But

what makes Roberts' trenchant critique even more memorable, paradoxically, could be found in another statement by Tony Smith about his sculpture DIE (1962):

Q: *Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?*

Smith: *I was not making a monument.*

Q: *Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?*

Smith: *I was not making an object.*

Like Smith's clearly affirmed sculptural reduction, manifested in the cube, Roberts' SIDEWALK is sited in that dialectical non-place between the monument and the object. Removed from its own narrative impulse, i.e. to constitute a work which in its elemental facture must respond to the notion of presentness, Roberts' spatial and temporal disruptions required a certain public *fait accompli.* However, she would discover just how incommensurate the notion of public space was to the objectives of a critically questioning contemporary practice, for what was withdrawn from SIDEWALK due to the controversy that followed its initial public presentation was not really the permission to install her CDs and thus to test the initial aspect of her hypothesis, but the public or audience on which it was dependent.

Asked, as often expected of artists, to perform a service in which the institutional objective could recognize itself in the ideas around embodied objects, Roberts chose a more conceptually and critically difficult route: i.e. to disrupt the temporalization of contemporary art objects within the ideological cage of the institutional space. Attached to this first impulse is how to reinvest the notion of public space with a discursive precision within the given norms of instrumental democracy, in other words to expose it to its own unexamined paradox.

It is in the questioning of the glib emphasis we often place on the notion of "public space"—which as SIDEWALK would reveal, is anything but public, but instead has become the colonial territory of private and corporate business interests and ideological manipulations—that we must understand the importance of this work. We are made even more acutely aware of this disjunction in the ongoing debates around the globalization of certain kinds of public narration. Such narrations remain entirely on the structures of power and in many ways are quite dependent on the logic and scale of global capital to achieve their elaboration. We find this increasingly in the rash of large-scale public works (museums, millennium domes, airports, sports stadiums, etc.) that emphasize the temporal emergence of the global city. The global city is a service economy of technology, tourism, commodity fetishism, and of course fashion. The greater the scale of global capital per gross national product the more ostentatious the projects in cities wanting to monumentalize the impact of the global economy on their rejuvenation. The shining monument on top of the hill is no longer the sculptural figure of a liberator but a building, say the Petronas Towers in Kuala Lumpur or the Guggenheim Museum, Bilbao. Such monuments exact large concessions: tax breaks, the best real estate advantage, and above all they play to the cheap seats of the public imagination. In the meantime, the issue of the sculptural temporality of the monument in specific local conditions has quietly eroded. (A recent example: the new Mayor of London, Ken Livingston wanted to retire certain public sculptures of figures since no one could remember exactly what act of heroism they may have performed, and put someone more current, say Princess Diana, in their place.) It is clear today that globalization has turned the city into the monument of our time. However, this emergence is a paradoxical one, for, as it presents the image of the eternal, it just as quickly reveals the contingency of such monumentality.

In conclusion, it is important to recall the late fifties interventions of the International Situationists, who instituted a reanalysis of European post-war urbanism and in so doing devised new critical vocabularies of urbanism as investigations and encounters with spatial and temporal conditions rather than the fashioning of obeisance to high modernist structures and an attachment to architecture as monument. The Situationists' denunciation of the rationally planned city (superbly emblematized by the work of such architects as Yona Friedman, Aldo van Eyck, Cedric Price, and in the artist Constant's NEW BABYLON, Guy Debord's acerbic critique in *Society of the Spectacle,* and the Situationist "psychogeography") marked a remarkable transition in the thinking of a range of architectural practitioners and theorists, as well as in urban planning and uses of public space. Whereas Mies van der Rohe paid homage to the cube and Le Corbusier preached machines for living, and many modernist architects and urban planners who followed their suit tended to see the city as a grid of ideologically disciplined modern living conditions, with the massive immigration into and transformation of many European cities after World War II, it was already clear that the conscious-

LIISA ROBERTS, SIDEWALK, 1999: KSAT 12 local news broadcast, 9 Sept, 6 p.m.: Convent Street blocked off by police / Lokalnachrichtenbild vom 9. Sept., 18 Uhr: von der Polizei abgeriegelte Strasse.

ness of a vast disparate public could no longer be submitted to such an ideologically untenable relationship to time and space.

The International Situationist movement, one of the most critical of post-war European avant-garde, proposed the notion of the *dérivé*, as one approach to dethroning the disciplined urban space. They called for a new encounter with the city premised on the irrational, multi-directional experience of space and time rather than its verticality. They wrote their psychogeographies willfully and scornfully on the tattered margins of modernist functionalism and instrumentalized logic. This Situationist dialectic itself had origins in the ways in which non-western urban spaces were designed as maps of infinite journeys, of movements: between, inside, and outside of time, history, space, and consciousness; as overlapping narratives and experiences. The ontology of Roberts' SIDEWALK, no less tries to reestablish this connection to the viewer's subjective consciousness, but in a canny way it also moves beyond the construction of a general phenomenology of space by translating that space as a horizon that arouses a way of seeing and being in a place. By organizing the principles of the narration of the monument, first as a series of retellings grounded in the subject's encounter with their world, and secondly by locating the transaction and the circulation of their impressions on the sidewalk, Roberts moves her investigation into the acknowledgment of the significance of place in her method. Structured, as it was on the low threshold of the street, on that border of encounters (at once democratic and marginal), the sidewalk in the syntax of urban life is the public space *par excellence*. And Roberts understands and exploits this in her sculpture. She plays off of the critical insertion of the *dérivé* as one form of dematerializing architecture as monument and the interrogation of public space as the province of global capital. Like the *dérivé*, SIDEWALK could be viewed as both the structural and ethical rehabilitation of the legalistically disappeared and ideologically displaced public; as an analysis of the relationship between subjectivity and conditions of artistic reception.

Equally, SIDEWALK emphasizes the viewer's central place in the production of the meaning of the monument, both in its public representation and narration. Such an emphasis would insist that no space exists a priori of a socially, culturally, politically, economically and ideologically defined set of parameters; that even where it is constantly appropriated and expropriated by crude legal governmentality, it remains nonetheless contingent. In all, despite its seeming failure in the face of the misunderstood nature of art and the public sphere (we may recognize here one of the most notorious examples of this confrontation in recent memory: Richard Serra's TILTED ARC, 1981), what was denied was not so much Roberts' timely reassertion of the critical nature of contemporary art, but the opportunity for the San Antonio public, like the frenzied mob in East Berlin, to recapture, even for a second, the autonomy that would allow them to wrench public space from the connivance of State ideology and corporate, profiteering interests.

SIDEWALK was originally commissioned by ArtPace / A Foundation for Contemporary Art, San Antonio.

Phasen eines Denkmals

Liisa Roberts' SIDEWALK

OKWUI ENWEZOR

Das Bild, welches an jenem kühlen Novemberabend um die Welt ging, war ebenso surreal wie verblüffend. Obwohl man schon längst mit dem Ereignis gerechnet hatte, bekamen die Fernsehzuschauer nicht das erwartete Bild des angekündigten, schicksalhaften historischen Momentes zu sehen, sondern ein Bild voller Ambivalenz und Unberechenbarkeit. Die Szene war absurd: Eine entfesselte Menge erstürmte das von Graffiti überzogene Betongebilde der Berliner Mauer, schlug Stücke heraus und brachte damit zum Ausdruck, dass mit dem ausklingenden Jahrhundert auch der Denkmalstatus dieser Mauer in seine Endphase getreten war, einer Mauer, die beinahe vier Jahrzehnte lang das Symbol für die hirnverbrannten ideologischen Auseinandersetzungen gewesen war, mit denen das Jahrhundert im Schatten von Krieg und Revolution begonnen hatte. Die Szene sollte sich in ganz Osteuropa wiederholen, wo alle Denkmäler, welche die eine oder andere Utopie verkörperten oder feierten, attackiert, niedergerissen, beschädigt und zerstört wurden. Besonders paradox war, dass dieser Kampfruf sich auch gegen jene Ikonen richtete, die für «das Volk» stehen sollten, also für diejenigen, die jetzt zum Angriff gegen die Leninstatuen, den Kommunismus und andere Symbole einer gescheiterten sozialistischen Utopie bliesen. Die überlebende Ideologie in diesem Winter des Unbehagens würde nicht der Kommunismus, sondern Francis Fukuyamas letzter Mensch sein, im Gewand der strahlenden Farben der liberalen Demokratie und des Kapitalismus.

Der Status des Denkmals im öffentlichen Raum des ausgehenden zwanzigsten Jahrhunderts kommt nirgends besser zum Ausdruck als in den Bildern, mit denen Revolutionen geboren werden und untergehen. Bei Denkmälern geht es immer auch um ein narratives Moment; um ihre auratische Beschaffenheit als Chiffren entsprechend der Logik des jeweiligen epischen Ereignisses, jenen individuellen Heldentaten, die ebenso viel Bewunderung wie Argwohn hervorrufen. Die Standbilder von Napoleon oder Lenin

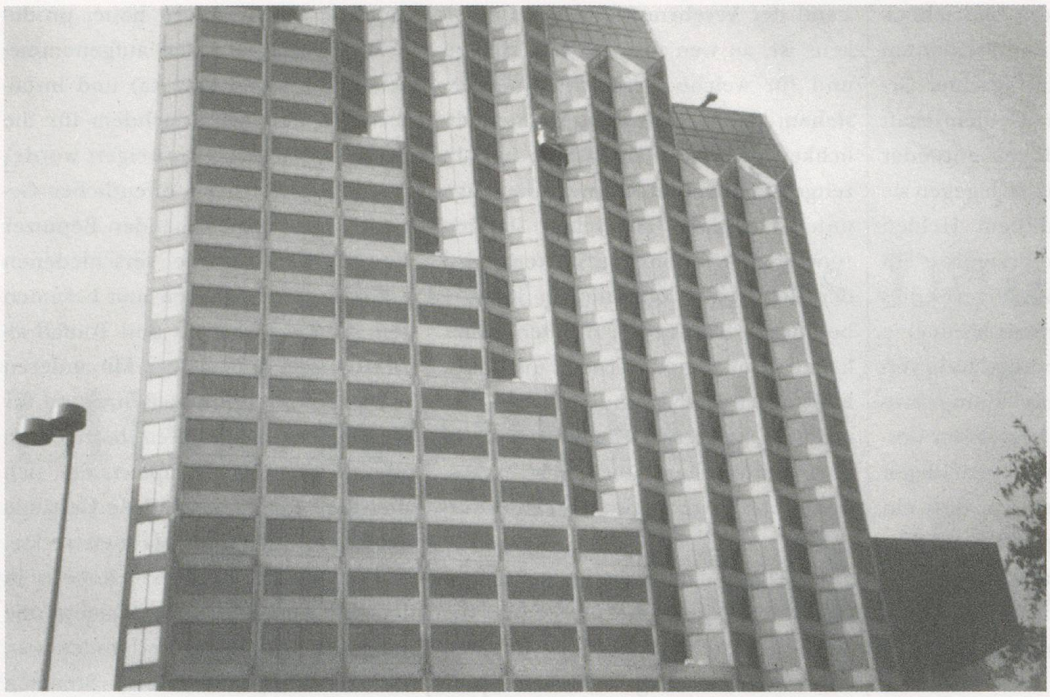
OKWUI ENWEZOR, künstlerischer Leiter der Documenta XI (2002) in Kassel, ist ausserdem freier Kurator am Art Institute of Chicago und Mitbegründer der Zeitschrift *NKA*, einer Zeitschrift für zeitgenössische afrikanische Kunst.

erheben diese zu Göttern und schmähen sie zugleich als Repräsentanten von Dingen, die im Auftrag einer Gemeinschaft und für eine Gemeinschaft geschahen, die diese Ideen entweder dankbar annehmen oder sich gegen sie auflehnen kann. Wird dem Helden grosser geschichtlicher Ereignisse ein Denkmal errichtet, verlängert dies seine öffentliche Gegenwart bis in eine Zeit hinein, in der er zwangsläufig von einer anderen Weltanschauung entthront und vom Sockel gestossen werden muss. Trotz seiner augenfälligen trotzigen Präsenz wissen wir, dass ein Denkmal immer gefährdet ist und dass seine Existenz davon abhängt, woher der Wind gerade weht. Es ist nicht nur provisorisch, sondern dauernd im Wanken begriffen.

So scheint es heute, am Ende des Zeitalters der Ideologien, auf der Hand zu liegen, dass das Denkmal schon immer Gefahr lief, sozusagen aus dem Zusammenhang seiner skulpturalen Einbettung herausgerissen zu werden und seine Wirkung als vorübergehende Erscheinung in einem geschichtlichen Ablauf einzubüssen. Es ist schon oft gesagt worden, dass nicht Zeitlosigkeit den zeitlichen Charakter des Denkmals ausmacht, sondern die ideologische Besetzung des öffentlichen Raums, in dem das «erzählte» Ereignis spielt. Die Kluft zwischen der Auffassung des Denkmals als öffentliche Skulptur und seinem erzählerischen Gehalt als einer natürlichen Bereicherung des «öffentlichen» Raums wird noch krasser, wenn man Räume betrachtet, die im Gegensatz zu jenen in totalitären Regimes als demokratisch gelten. Wenn das Denkmal aber, einmal abgesehen von seiner Funktion als ideologischer Knüppel der herrschenden Elite, ein historischer Gegenstand der Verehrung und des Gedenkens ist, an wen muss es sich richten und für welche Geschichte muss es stehen, damit seine historische Zeitlichkeit überhaupt einen Sinn hat? In zeitgeschichtlichen Räumen, die lange unter kolonialer Herrschaft standen (etwa in den Vereinigten Staaten), wird der Begriff des öffentlichen Raumes besonders fragwürdig, da Denkmäler kaum je errichtet werden, um einer Kultur den beschämenden Spiegel vorzuhalten, sondern vielmehr, um sie in einer ruhmvollen, über sich hinausweisenden, mythologischen Zeit zu verankern.

Solche und ähnliche Fragen liefern den Kontext und die Umstände, die bei der Entstehung von Liisa Roberts' SIDEWALK (Gehsteig) eine Rolle spielten. Die Arbeit entstand im September 1999, während eines Stipendienaufenthalts der Künstlerin bei ArtPace in San Antonio, Texas. SIDEWALK ist eine Klangskulptur, eine Tonaufzeichnung, die zwei völlig verschiedene räumliche und zeitliche Zusammenhänge miteinander zu verschmelzen sucht: öffentlichen Raum und Privatbesitz, Innen und Aussen; institutionellen und kulturellen, urbanen und sozialen Raum; historische Erinnerung und individuelle Ausdrucksformen dieser Erinnerung, kapitalistischen und staatsbürgerlichen Raum. Roberts stellte ungefähr dreissig willkürlich ausgewählten Leuten aus San Antonio eine einfache Frage: Sie sollten ein Denkmal nennen, das sie hinsichtlich ihrer Identität oder ihres Selbstverständnisses besonders beeindruckt hatte. Roberts' kritische Aufhebung des skulpturalen Tatbestandes im verbalen Kommentar verweist auf eine Auffassung, derzufolge ein Denkmal eher ein sprachliches als ein technisches Erzeugnis ist. Als sie ihre Interviewserie abgeschlossen hatte, produzierte Roberts mit den aufgenommenen Erklärungen eine CD und installierte sie heimlich (nachdem ihr die Genehmigung dazu verweigert wurde) in einigen Aufzügen öffentlicher Gebäude. Die nichts ahnenden Benutzer konnten sich so die verschiedenen Schilderungen anhören und bekamen den genauen Wortlaut und Tonfall aller Aussagen mitgeliefert. Mit anderen Worten, dieser kritische Beitrag war für die Wiedergabe an einem bestimmten öffentlichen Ort konzipiert, der sich allerdings über verschiedene Gebäude des Finanzdistrikts der Stadt erstreckte.

Gleichzeitig installierte Roberts in der ArtPace Gallery eine Kamera, die mit einem Computer verbunden war, der die aufgenommenen Stimmen sichtbar machte, las und neu komponierte, sobald die Kamera in der Galerie Bewegungen von Besuchern registrierte. Jede Bewegung in der Galerie entmaterialisierte die Stimmen weiter, bis nur noch ein unverständliches Stimmengewirr zu hören war. Wie in vielen Ton- und Filmarbeiten von Liisa Roberts war die Begegnung auf eine greifbare Verbindung zur Körperlichkeit der Besucherinnen und Besucher hin angelegt. Das als Skulptur auftretende Werk, ein zentraler Tropus für das Verständnis von Roberts' Raumuntersuchungen, versucht die historische Dimension der Ideologie zu analysieren, die der Schaffung von öffentlichem Raum zugrunde liegt, sowie der Supra-Ideologie, die dafür sorgt, dass man sich von einer Form oder einem Gegenstand beherrschen lässt. Genau genommen sind Roberts' Arbeiten jedoch keine Objekte, sondern Anmerkungen zur Logik, die unserem Verständnis der Form und Ideologie von Objekten zugrunde liegt. Bei



LIISA ROBERTS, SIDEWALK, 1999, Bank of America Building, 300 Convent Street, San Antonio, location of another elevator where the CD was played / Gebäude der Bank of America in San Antonio, in dessen Lift die CD ebenfalls abgespielt wurde.

SIDEWALK ging es unter anderem auch um das fortwährende Herausarbeiten des Widerspruchs zwischen Gegenständen und ihrer Form, zwischen öffentlichem und privatem Bereich, zwischen Strasse und Galerie, Gedächtnis und Geschichte, und das in einer durch ihre Grenzlage kulturell verunsicherten Stadt in Texas, in der die Idee einer geschichtlich gewachsenen Eigenart im besten Fall ständig in Frage gestellt war.

Paradox an dem Unternehmen war, dass dieses Kunstwerk, das die Rolle des öffentlichen Raums von Mitgliedern einer ethnischen Gruppe hinterfragen lässt, die dessen Grenzen auch schon überschritten haben, zuerst vollendete Tatsachen schaffen musste, um eine solche Kritik überhaupt zu ermöglichen. Selbst wenn Roberts die gerichtliche Einschränkung ihrer kritischen Studie beziehungsweise das Verbot, ihre CDs in «öffentlichen» Aufzügen zu installieren, nicht vorausgesehen hätte (was sie gewiss tat), hätte ihre Intervention dennoch das Trügerische der Annahme entlarvt, dass es in einer gut funktionierenden Demokratie tatsächlich so etwas wie einen öffentlichen Raum gebe, der weder vom Staat noch von kapitalistischen Interessen beansprucht wird. Dass ihr nach dem Entschluss, die CD-Geräte auch ohne Erlaubnis zu installieren, eine wahre Flut von Klagen ins Haus stand, versteht sich von selbst.

SIDEWALK wollte genau diese unbefriedigende Auffassung des «öffentlichen Raums» als Ort, an dem das Denkmal seine erbauliche geschichtliche Qualität gewinnt, hinterfragen und analysieren. SIDEWALK ist der Versuch einer kritischen und analytischen Antwort auf die Beanspruchung des öffentlichen Raums in der demokratischen Gesellschaft.

Ich möchte mich an dieser Stelle kurz einer anderen Position innerhalb der kritischen Diskussion um das Denkmal und verschiedenen damit zusammenhängenden Fragen im Bereich der zeitgenössischen Kunst zuwenden. In einer berühmten Anekdote beschreibt der amerikanische Bildhauer und Architekt Tony Smith sein Schlüsselerlebnis, was das Wesen der Kunst in einer industriell geprägten Landschaft betrifft. Die erhellende Einsicht wurde ihm zuteil, als er Anfang der 50er Jahre den noch nicht fertig gestellten New Jersey Turnpike entlangfuhr und sich einem Panorama gegenübersah, das ihn erkennen liess, dass es mit der abbildenden Funktion der Kunst vorbei war, da Kunst und insbesondere Malerei in keinen konventionellen Rahmen mehr passte, sondern erfahren werden musste. Smith erwähnt eine Reihe anderer gesellschaftlich vernachlässigter Räume, wie Start- und Landebahnen, Autobahnen und ähnliche Bauten, die ein enormes neu besetztes Gebiet wirt-

schaftlich, politisch, kulturell und gesellschaftlich erschlossen.

Smiths Kommentar gilt als Vorläufer einer Richtung, die in den späten 60er und den 70er Jahren die Entwicklungsgrundlage für die Land-Art bildete. Vom heutigen Standpunkt aus lässt sich bei einer historischen Betrachtung der Land-Art feststellen, dass etwas vernachlässigt wurde, nämlich die Spannung zwischen den monumentalen Arbeiten von Künstlern wie Robert Smithson (SPIRAL JETTY, 1969–70), Michael Heizer (DOUBLE NEGATIVE, 1969) oder Walter de Maria (THE LIGHTNING FIELD, 1977) und der kolonisierten Landschaft, in der sie angelegt sind. Was solche Konzepte der Land-Art scheitern lässt, ist genau die Übernahme des Vorgehens der europäischen Siedler und Eroberer, die Landschaft als eine Sache behandeln, die sich entweder der nackten Gewalt oder dem kraftprotzenden Machismo einiger weisser Künstler beugen muss. Denn in jedem Fall wirft die narrative Haltbarkeit der gefeierten Geste die Frage auf, was den öffentlichen Raum an Orten ausmacht, die von geschichtlichem Wandel und politischen Kämpfen geprägt sind. Gerade die Tatsache, dass der «einheimische» Widerstand gegen die Behandlung des Landes als Denkmal im Rahmen der zeitgenössischen Kunst als konventionell dargestellt wird, verunmöglicht und unterläuft die Haltbarkeit der Land-Art.

Dass Land oder öffentlicher Raum ständig unter dem Aspekt von Kolonialismus und Eroberung hinterfragt werden, gehört zu den verunsichernden Faktoren in der Konzeption von SIDEWALK, denn Roberts umreisst gleich zu Anfang das Feld der disziplinierenden Massnahmen der Kunst unter den jeweiligen Umständen. Noch bemerkenswerter wird Roberts' beissende Kritik paradoxerweise im Zusammenhang mit einer weiteren Äusserung von Smith. Es ging dabei um dessen Skulptur DIE (STIRB, 1962):

Frage: *Warum machten Sie die Skulptur nicht grösser, so dass sie den Betrachter überragt?*

Smith: *Ich wollte kein Denkmal machen.*

Frage: *Und warum haben Sie sie dann nicht kleiner gemacht, so dass der Betrachter über sie wegblicken kann?*

Smith: *Ich wollte kein Objekt machen.*

Wie Smiths klar postulierte Reduktion der Skulptur, wie sie im Kubus zum Ausdruck kommt, ist auch Roberts' SIDEWALK im dialektischen Niemandsland zwischen Denkmal und Objekt angesiedelt. Befreit vom eigenen erzählerischen Impuls, das heisst davon, ein Werk zu sein, das in erster Linie physisch präsent sein muss, setzen Roberts' räumliche und zeitliche Brechungen ein öffentliches Fait accompli voraus. Sie musste jedoch erfahren, wie schlecht sich der aktuelle Begriff des öffentlichen Raums mit seiner kritischen Hinterfragung verträgt, denn was SIDEWALK aufgrund der Kontroverse nach der ersten öffentlichen Präsentation eigentlich entzogen wurde, war weniger die Erlaubnis, ihre CDs zu installieren und so ihre Thesen zu überprüfen, sondern die für das Werk lebenswichtige Öffentlichkeit beziehungsweise sein Publikum.

Roberts, von der man wie von den meisten anderen Künstlern erwartete, dass sie eine Arbeit ablieferte, in der institutionelle Zielsetzungen ablesbar wären, wählte einen konzeptuell und kritisch schwierigeren Weg, das heisst, sie versuchte die zeitliche Fixierung zeitgenössischer Kunstobjekte im ideologischen Käfig des institutionellen Raums zu durchbrechen. Im Anschluss daran stellt sich die Frage, wie man dem Begriff des öffentlichen Raums innerhalb der Normen einer funktionellen Demokratie diskursive Genauigkeit verleihen, oder anders gesagt, wie man ihn mit seiner eigenen, unerforschten Paradoxie konfrontieren kann.

Die Bedeutung dieser Arbeit liegt darin, dass sie unseren leichtfertigen Umgang mit dem Begriff des öffentlichen Raums in Frage stellt, eines Raums, der, wie SIDEWALK zeigt, alles andere als öffentlich, sondern vielmehr ein von Privat- und Geschäftsinteressen sowie von ideologischen Manipulationen beherrschter Ort ist. Diese Diskrepanz wird noch deutlicher in den laufenden Globalisierungsdebatten mancher öffentlicher Diskurse. Diese Diskurse bleiben ganz den bestehenden Machtstrukturen verpflichtet und ihre Entfaltung beruht in vielerlei Hinsicht auf der Logik und der Grössenordnung des globalen Kapitals. Wir sehen das bestätigt in der Massierung überdimensionaler öffentlicher Bauten (Museen, Millenniumsbauten, Flughäfen, Sportstadien usw.), die den säkularen Siegeszug der globalen Stadt ankündigen. Die globale Stadt ist eine auf Technologie, Tourismus, Warenfetischismus und natürlich Mode ausgerichtete Dienstleistungsgesellschaft. Je grösser der Anteil des globalen Kapitals am Bruttosozialprodukt, desto bombastischer die Projekte in den Städten, die der Rolle der globalen Wirtschaft im Rahmen ihrer Erneuerung ein Denkmal setzen wollen. Das beherrschende Denkmal auf dem Hügel ist nicht mehr die Statue eines Freiheitskämpfers, sondern ein Bauwerk wie die Petronas-Towers in Kuala Lumpur oder das Guggenheim-Museum in Bilbao. Solche architektonischen Mo-

LIISA ROBERTS, SIDEWALK, 1999, KSAT 12 local news broadcast, 9 September, 6 p.m.: evacuees watching police investigate soundtrack in the elevator of the Bank of America Building / Lokalnachrichtenbild vom 9. September, 18 Uhr: Evakuierte Personen schauen zu, während die Polizei der Sache mit dem Soundtrack im Lift der Bank auf den Grund geht.

numente verlangen erhebliche Konzessionen: Steuernachlässe, Immobilien-Schnäppchen; gleichzeitig bedienen sie nicht sehr anspruchsvolle öffentliche Phantasien. Die Frage der skulpturalen Zeitqualität des Denkmals unter bestimmten lokalen Bedingungen bröckelt indes langsam ab. (Ein neueres Beispiel findet man in einem Bericht des neuen Bürgermeisters von London, Ken Livingston, der vorschlug, bestimmte öffentliche Standbilder von Leuten, an deren Heldentaten sich doch niemand mehr erinnerte, zu entfernen und durch aktuellere zu ersetzen, etwa Prinzessin Diana.) Es liegt auf der Hand, dass als Folge der Globalisierung die Stadt selbst zum eigentlichen Denkmal unserer Zeit geworden ist. Diese Entwicklung ist jedoch paradox, denn einerseits gaukelt sie uns ein Bild von Ewigkeit vor und enthüllt gleichzeitig das Behelfsmässige solcher Monumentalität.

Schliesslich sollte man die Intervention der Situationistischen Internationalen in den späten 50er Jahren nicht vergessen, welche die Entwicklung europäischer Städte nach dem Krieg neu analysierte und ein kritisches Vokabular entwickelte, das Städteplanung weniger als kritiklose Vergötterung hochmoderner Strukturen und deren Hang zum Architekturdenkmal verstand, sondern als ein Erkunden und Erfahren räumlicher und zeitlicher Bedingungen. Die Ablehnung der rational geplanten Stadt durch die Situationisten bedeutete einen bemerkenswer-

ten Wandel im praktischen und theoretischen Denken einer ganzen Reihe von Architekten, was Stadtplanung und Nutzung des öffentlichen Raums betraf. (Wunderbare Beispiele sind die Arbeiten von Architekten wie Yona Friedman, Aldo van Eyck, Cedric Price und New Babylon, eine Arbeit des Künstlers Constant, aber auch Guy Debords beissende Kritik in *Die Gesellschaft des Spektakels* und die situationistische Psychogeographie.) Während Mies van der Rohe noch den Würfel verehrte, Le Corbusier die Wohnmaschine pries und viele moderne Architekten und Städteplaner in ihrem Gefolge die Stadt eher als Raster ideologisch bestimmter moderner Lebensbedingungen betrachteten, lag es durch die massive Zuwanderung von Immigranten und die Veränderungen der europäischen Städte nach dem Zweiten Weltkrieg bereits auf der Hand, dass das Bewusstsein einer immensen inhomogenen Bevölkerung nicht mehr ins Korsett eines ideologisch unhaltbaren Raum- und Zeitverständnisses passen konnte.

Die Bewegung der Situationistischen Internationalen, die vielleicht kritischste Avantgarde der Nachkriegszeit, sprach vom *dérivé* als einer Möglichkeit, den streng geordneten urbanen Raum zu unterlaufen. Sie forderte eine neue Begegnung mit der Stadt, die auf einer irrationalen, nicht vertikalen, sondern in alle Richtungen gehenden Erfahrung von Raum und Zeit beruhte. Eigensinnig und verächtlich schrieben sie ihre psychogeographischen Theorien auf die zerfransten Ränder des modernen Funktionalismus und der instrumentalisierten Logik. Diese situationistische Dialektik ging auf die Anordnung urbaner Räume ausserhalb der westlichen Kultur zurück, Räume, die wie kartographische Aufzeichnungen endloser Wanderungen und Fluktuationen aussahen: zwischen, innerhalb und ausserhalb von Zeit, Geschichte, Raum und Bewusstsein; in Gestalt von einander überlappenden Beschreibungen und Erfahrungen. Auch die Ontologie von Roberts' SIDEWALK versucht, diese Verbindung zum subjektiven Bewusstsein des Betrachters herzustellen, wagt sich aber über die Konstruktion einer allgemeinen Phänomenologie des Raumes hinaus, indem sie diesen Raum in einen Horizont übersetzt, der eine bestimmte Betrachtungsweise und Raumerfahrung nach sich zieht. Indem sie zunächst die narrativen Prinzipien des Denkmals als Reihe von Nacherzählungen wiedergibt, die in der Konfrontation der Individuen mit ihrer Welt wurzeln und dann die Umsetzung und Verbreitung von deren Eindrücken auf den Gehsteig verlegt, mündet Roberts' Untersuchung methodisch in eine Würdigung der Bedeutsamkeit des Ortes. In der Syntax des urbanen Lebens ist der Gehsteig, der sich auf der Ebene der Strasse befindet, dort, wo Begegnungen stattfinden, der öffentliche Ort par excellence, demokratisch und marginal zugleich. Roberts sieht das und lässt es in ihre Skulptur einfliessen. Sie bedient sich des kritischen Begriffs des *dérivé* um die Architektur als Monument zu entmaterialisieren und den öffentlichen Raum als Provinz des globalen Kapitals zu hinterfragen. Wie das situationistische *dérivé* könnte man auch SIDEWALK als strukturelle und ethische Rehabilitierung des von Gesetzes wegen nicht mehr vorhandenen und ideologisch vertriebenen Publikums verstehen; als Analyse der Beziehung zwischen der Subjektivität und den Bedingungen der Kunstrezeption.

Auch SIDEWALK betont die zentrale Rolle des Betrachters bei der Erzeugung der Bedeutung eines Denkmals, sowohl die öffentliche Repräsentation wie den narrativen Kontext betreffend. Eine solche Gewichtung hebt hervor, dass kein Raum unabhängig von gesellschaftlich, kulturell, politisch, wirtschaftlich und ideologisch definierten Parametern existiert und dass dieser Raum, selbst wo er ständig durch rohe Rechtsgewalt in Anspruch genommen und enteignet wird, trotzdem von diesen Parametern abhängig bleibt. Trotz des scheinbaren Scheiterns angesichts des missverstandenen Charakters von Kunst und öffentlichem Raum (ein berühmt-berüchtigtes Beispiel für diese Konfrontation ist auch Richard Serras TILTED ARC, 1981), wurde weniger Roberts' berechtigtes Festhalten an einer kritischen Einstellung der zeitgenössischen Kunst in Frage gestellt, als der Bevölkerung von San Antonio die Möglichkeit genommen, auch nur für einen Augenblick ihre Autonomie zurückzugewinnen und wie die entfesselte Menge in Ostberlin der Interessengemeinschaft von Staat, Wirtschaft und Profitgier ein Stück öffentlichen Raum zu entreissen.

(Übersetzung: Goridis/Parker)

SIDEWALK entstand ursprünglich im Auftrag von ArtPace, einer Stiftung für zeitgenössische Kunst in San Antonio.