

Cumulus aus Europa : Differenzen über den Ort des Werks = on differces in the place of the work

Autor(en): **Reust, Hans Rudolf / Britt, David**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 35: **Collaboration Gerhard Richter**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680308>

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 äussert sich HANS RUDOLF REUST, Kunstkritiker aus Bern. Ausserdem präsentieren wir in Erinnerung an PAUL TAYLOR einen bisher unveröffentlichten Vortrag.

Differenzen über den Ort des Werks

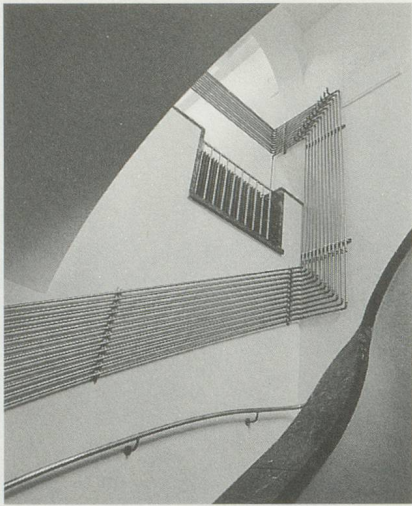
In Europa zumindest sind Publikationen selten, welche die Sprache der Kunstkritik überprüfen, erweitern, öffnen. Schriften wie *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics* vom ICA in London (1991) dokumentieren ein breiteres Spektrum der ästhetischen Diskussionen um die Moderne, ohne im einzelnen, von den Werken aus, die Terminologie zu befragen. Mit der

HANS RUDOLF REUST

Unübersichtlichkeit der Kunstentwicklung scheint eine Pluralität der Sprechweisen über Kunst einherzugehen, bei der im wesentlichen zitierte Begriffe zu immer weiteren Statements verschoben werden. Die seit längerem intensive Beschäftigung der Philosophie mit

Ästhetik erreicht den Diskurs um die künstlerische Praxis nur spärlich und in Kürzeln wie «Simulation» oder «Dekonstruktion». Ästhetische Theorie steht unter dem Generalverdacht, illustrative Kunst zu fördern und programmatisch zu enden.

«Nicht über Konkretes ist zu philosophieren, vielmehr aus ihm heraus» oder: «Die Utopie der Erkenntnis wäre,



MICHAEL ASHER, INSTALLATION
KUNSTHALLE BERN, 1992.
(PHOTO: ROLAND AELLIG)

das Begrifflose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen.» Maximen wie diese, die Adorno den programmatischen 60er Jahren entgegenhielt, könnten kritische Projekte begründen, deren Anspruch auf synthetische Erkenntnis keinen Verlust des Irreduziblen bedeutet. Einen anspruchsvollen Versuch in dieser Richtung unternimmt Alain Cueff mit seinem Buch *Der Ort des Werks* (Le lieu de l'œuvre). Cueff hat für die Kunsthalle Bern einen Essay geschrieben, der pragmatisch sechs zeitgenössische Künstler nach ihren Gemeinsamkeiten und ihren unüberwindlichen Differenzen hin untersucht, ohne damit einen weiteren Hauptstrom oder einen Stil definieren zu wollen. Der Text, sowohl linear als auch in einzelnen Segmenten zu lesen, bildet in sich eine facettierte Einheit aus Formulierungen zum *Ort des Werks* und Einschüben zu den einzelnen Künstlern. Indem Werke von Jean-Marc Bustamante, Robert Gober,

Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte und Jan Vercruyse der *gemeinsamen Hypothese des Ortes* ausgesetzt werden, erscheint ihre Unterschiedlichkeit. Nach Alain Cueff hat der Ort ein *konkretes* und ein *abstraktes* Wesen: Er ist eine *physikalische Realität*, bestimmt durch die *greifbare Anwesenheit des Körpers, der ihn einnimmt*. Zugleich besteht ein *qualitativer Unterschied* zwischen einem blossen Ausschnitt des Raums und dem Ort. Dieser enthält nicht nur, er ist vielmehr auch ein *Prinzip des Werdens und des Unterschieds*. Als phänomenologische Realität kennt er *keine vorausbestimmte Form*. Die Betrachtenden sind einbezogen in diesen abstrakten, *offenen* Ort und seine *spezifische Zeitlichkeit: die Gegenwart*. Das Kunstwerk, verstanden als *Präsenz in der Diskontinuität der Welt*, bedarf des Ortes, um zu werden und die Beziehungen unter seinen Elementen zu entfalten. Die *nicht metaphorische Hypothese des Ortes* soll es ermöglichen, *das Werk an sich und in seinem Verhältnis zur Welt ausserhalb vorgegebener Kategorien zu begreifen*, auch ausserhalb der «Kunst». *Die Erfahrung einer Aktualisierung des Gedächtnisses am Ort des Werks hat Vorrang vor allen Arten der Projektion oder Identifikation, welche die Differenz in einem vorbestimmten Horizont ansiedeln und dadurch zum Zweck werden lassen*. Insofern begründet das Werk einen unvorhersehbaren Ort in der Welt.

Die sechs diskutierten Künstler sieht Cueff nicht durch eine gemeinsame Behauptung zum Kunstbegriff verbunden, sondern durch Probleme, welche sich aus dem von Adorno bezeichneten Verlust der Selbstverständlichkeit von Kunst ergeben. Jenseits der Paradigmen von Referenz, Ready-Made und «specific object», jenseits auch der Alternative von absoluter

Autonomie des Kunstwerks oder Integration in die postmodernistischen Kommunikationssysteme von Zitat und Simulation, setzt jedes der sechs Projekte die Bedingungen für die Möglichkeit des Werks neu. *Kein Werk profitiert von den Bedingungen, die das Vorausgehende geschaffen hat, selbst wenn es* – wie bei den «Atopies» von Vercruyse – *Teil einer Serie ist*. Die Form entfaltet sich je mit dem Werk; *im Moment der Ausstellung ist noch alles offen*. Während das autonome Kunstwerk seine Autonomie gegen definierte Umstände durchsetzt, gründet das Werk unstreitbar in der Offenheit des Ortes. Ungewiss, d.h. nicht ein für allemal bestimmt, ist der *ontologische Status* des Werks. Darin unterscheidet sich Cueffs Hypothese von der semiotischen Offenheit des Kunstwerks bei Umberto Eco. Bereits aus dieser verkürzenden Darstellung dürfte hervorgehen, dass Alain Cueff die angesprochenen Werke primär von einer Beschreibung nach Koordinaten der Stilgeschichte, der Psychologie oder der Soziologie ausnimmt. Offensichtlich wird ferner die Distanz zur Kunst eines Jeff Koons, der Werke in der Tradition des Ready-Made zu Objekten verdinglicht und endgültig festschreibt im Markt. Auch Projekte unter dem Begriff «site specific» sind *gegenläufig zur Idee des Ortes*. Dadurch vollzieht Cueff eine brisante Abgrenzung zu Arbeiten wie dem soeben in der Kunsthalle Bern (16. Oktober bis 29. November 1992) realisierten Konzept Michael Ashers:

Wer die Türe der Halle öffnet, sieht sich im Eingangsraum mit einer Architektur von warmen Heizkörpern konfrontiert, deren Zu- und Ableitungen offensichtlich funktional montiert sind. Es genügt, einem der blanken Rohre zu folgen, um festzustellen, dass

alle Radiatoren mit ihren ursprünglichen Standorten in den ansonsten leeren Sälen verbunden sind. Verlassene rohe Nischen gewähren einen archäologischen Einblick in die erste graue Bemalung des Hauses von 1918, während die Anordnung aller Heizkörper im Entrée massstäblich den Grundriss der sieben Ausstellungsräume wiederholt. Dass die handwerklich virtuose Führung der Rohre an manchen Wänden eine spektakuläre Zeichnung bildet, bietet ein ästhetisches Surplus zum künstlerischen Konzept. Die Idee Michael Ashers bleibt dabei so schlicht, wie ihre Implikationen vielschichtig sind: In Anlehnung an frühere Arbeiten mit Heizsystemen in Frankreich (vgl. dazu Anne Rorimers Artikel über Asher, PARKETT Nr. 30, 1992, S. 126–129) ist hier das Element der Infrastruktur eines Museums real an die Stelle des Kunstobjekts gerückt; es besetzt dessen Vakanz. Der durch die Institution geforderte Diskurs über Werke wird kurzgeschlossen mit einem Diskurs über das Ausstellungsdispositiv.

Michael Asher überwindet mit dieser subtilen Verschiebung das Ready-Made: Obwohl der Gegenstand der materiellen Produktion dem Kunstraum selber entnommen und nicht von aussen implantiert ist, bricht die mythische Distanz zwischen der Alltagswelt und einer angeblich nicht entfremdeten Kunstwelt ein. Dabei werden die Heizkörper auch als Platzhalter eines Kunstwerks nicht aus ihrer gewohnten Funktion gelöst: Sie tun, was sie immer schon taten. Sie liefern die erforderliche Wärme für einen Kunstgenuss, der durch kein Frösteln irritiert wird. Die Realisation Michael Ashers ist im besten Sinne spezifisch für die Kunsthalle Bern; denn die zwei auffallend



MICHAEL ASHER, INSTALLATION KUNSTHALLE BERN, 1992. (PHOTO: ROLAND AELLIG)

verkleideten Radiatoren, die fest im Eingangsraum montiert sind, sowie die vier schrägstehenden Heizkörper im zentralen Raum des Obergeschosses bilden gewöhnlich ein wichtiges, wenn auch wenig beachtetes Element in der Architektur des Hauses. Spezifisch ist damit auch die Kritik an der Funktion dieses Ausstellungsdispositivs.

Alain Cueff nun sieht in site-spezifischen Arbeiten eine *Zurschaustellung des architektonischen Raums*, wogegen die Werke, deren Projekt der Ort ist, sich nicht fest in gegebene Umstände einschreiben: Viele Skulpturen von Harald Klingelhöller sind zwar statisch

auf eine bestehende Wand angewiesen, ihre Anlehnung an die jeweilige Architektur ist jedoch nie spezifisch, stets flüchtig. Wo Reinhard Mucha Elemente der Ausstellungsräume für seine Konstruktionen verwendet, werden sie frei von ihrer ursprünglichen Funktion zu in sich verspiegelten Gebilden verbunden, die im gegebenen Bau ihren eigenen Ort schaffen. Dem Vorbehalt Cueffs bleibt zu entgegnen, dass Michael Ashers Verhältnis zur Architektur insofern komplexer ist, als sein Konzept nur auf Zeit in einem bestimmten Ausstellungsraum besteht und er ausschliesslich auf Einladung hin seine

Ideen entwickelt. Die sichtbare Architektur ist somit nicht Ziel der Intervention, sondern bietet sich mit einer gewissen Zufälligkeit bei der Auswahl als Mittel für die Realisierung eines künstlerischen Projekts an, welches auf die Funktion dieser Architektur ausgeht.

Im Dunst einer engen Bar, die Berns bescheidene Wildheit im Lärm ertränkt, ruft mir Harald Klingelhöller zwischen den letzten Vernissagegästen seine Faszination und seine Skepsis gegenüber Ashers Installation zu: Michael Asher habe die radikalsten Konsequenzen aus der Konzeptkunst gezogen. Er setze aber einen historischen Konsens über das Museum voraus, um mit seiner Intervention einen alternativen Diskurs zu initiieren, der wiederum getrennt vom Werk verlaufe. Dagegen sei es für seine persönliche skulpturale Praxis entscheidend, dass der Diskurs über das Werk dem Werk eingeschrieben werde, um ihn von innen her aufzusprengen. In der Tat dürfte eine Aporie der Realisationen Michael Ashers darin liegen, dass die vorausgesetzte Allmacht des Museums nach ihrer Entmythologisierung durch das künstlerische Konzept weiterhin besteht. «Viewers tend to naturalize the place of an artwork», meint Asher bei einem Vortrag am nächsten Tag. Diese Naturalisierung setzt er für die Dauer einer Arbeit wohl aus. Eine nächste Intervention wird jedoch in ihrer Negativität an denselben Diskurs über die Funktion des Museums gebunden bleiben. Insofern ist nicht abzusehen, wie von dieser Warte aus weitergearbeitet werden kann.

Der Ort stellt nach Alain Cueff das empirische Werk in die ontologische Offenheit jenseits der institutionellen Funktionen. Vor dem Hintergrund der

Arbeit Michael Ashers drängt sich die Frage auf, ob Cueff damit nicht zum Mythos von der Einheit des autonomen Kunstwerks zurückkehre. *Der Ort, das Werk, der Betrachter* evozieren im Singular eine Einheit, die alle Differenzen in sich befasst. Obwohl die Einheit des Werks nie unmittelbar ist und es in einer *unbegrenzten Beziehung zur Welt und zur Zeit* steht, obwohl seine Beziehung zum Ort unabhängig von der Autonomie gegenüber werkfremden Umständen besteht, ist es letztlich der eine singuläre Ort, der *ein* Werk werden lässt. Im *Denken des Seins des Ortes* begrenzt der Betrachter das Auseinanderfallen der Elemente eines Werks in ihrer Nichtidentität, werden die *gearbeiteten, miteinander zusammenhängenden Elemente, die nicht unbedingt homogen sind, homogen*. Am deutlichsten hat Cueff die Einheit der Differenzen an Jean-Marc Bustamante und Jan Verduyck aufgezeigt. Bei den Arbeiten Thomas Schüttes wird die Rückführung auf den Singular jedoch problematisch. In einer Ausstellung wie *Sieben Felder*, die 1990 in Bern, Paris und Eindhoven in unterschiedlicher Form zu sehen war, ist jedes Werk zugleich Element einer Konstellation. Die Ausstellung als Ganzes ist der Horizont, in dem das Werk sich differiert. Auch Schüttes komplexes Spiel mit der Referentialität, seine plötzlichen Übergänge ins Narrative entziehen sich der Hypothese des Ortes.

Für die Praxis der Kunstkritik bleibt schliesslich entscheidend, dass die Rede vom Ort aus dem Labyrinth von Negativbestimmungen herausführt. Den empirischen Arbeiten eröffnet sich eine eigene Präsenz jenseits aller Abweichungen von historischen Paradigmen. Selbst wo Negationen oder Paradoxien weiterhin unumgänglich

sind, werden sie über das Denken des Ortes, wie durch eine Zauberformel, ins Affirmative gewendet. Der Falle, reine Formel zu sein oder ein neues Paradigma, das sich anstelle eines Kunstbegriffs gegenüber den Werken selbstständig, entgeht die Hypothese des Ortes, solange sie an empirische Werke gebunden bleibt. In Cueffs Essay ist der Ort denn auch immer von neuem an den ausgewählten Beispielen entwickelt. Die Übertragbarkeit auf Arbeiten weiterer Künstlerinnen und Künstler, insbesondere auf die Malerei, kann nur im einzelnen geprüft werden. Immerhin gelingt es Ulrich Loock, dem Herausgeber der hier besprochenen Publikation und Leiter der Kunsthalle Bern, mit Hilfe des Ortes, etwa das Werk Robert Grosvenors (in der Ausstellung, die vom 3. Juli bis 16. August 1992 zu sehen war) überzeugend von der Minimal Art, vom postmodernen Zitat wie von kultischen Lesarten abzusetzen.

Der Ort überwindet nicht allein die Negativität der Moderne, in seiner *metaphysischen Dimension* bewahrt er deren Wunsch nach einer qualitativen Andersheit, die mit dem Ende der Utopien als Horizont verschwunden ist. Der Ort zieht die Andersheit ein in die *Sättigung der Welt*, in die *Singularität* und *Unentfremdbarkeit* des Werks. Jüngere Künstlerinnen und Künstler, die wieder ein komplexes, der Dekonstruktion bewusstes Verhältnis zur Referenz eingehen, scheinen sich dieser Intension des Werks durch einen Plural von Orten und Werken zu entziehen. Arbeiten, wie beispielsweise die Bilder Luc Tuymans', dürften daher andere affirmative Hypothesen anregen. Die Ausstellung in der Kunsthalle Bern fand vom 3. März bis 26. April 1992 statt.

On Differences in the Place of the Work

It is rare, at least in Europe, to find published texts that evaluate, expand, and open up the language of art criticism. Such works as *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, published by the ICA in London (1991), document a wide spectrum of aesthetic debate on Modernism, but without engaging in any detailed scrutiny of terminology in the light of the works themselves. As a unified view of the evolution of art becomes impossible, so there emerges a plurality of ways of talking about art, in which, ultimately, quoted concepts get displaced into remoter and remoter statements. The long-standing and intensive concern of philosophers with aesthetics rarely finds its way into the discourse that deals with art in practice, and then only in the form of such shorthand terms as "simulation" and "deconstruction." All aesthetic theory stands suspected of promoting illustrative and, in the end, programmatic art.

"Philosophy is not to be *about* the concrete, but *from out of it*"; "The ideal, in cognitive terms, would be to use concepts to open up the nonconceptual, without equating it with them." Maxims such as these, with which Theodor

HANS RUDOLF REUST

W. Adorno countered the programmatic 1960s, might serve to justify the critic in aspiring to attain synthetic insights without any loss of the irreducible. One ambitious effort in this direction is made by Alain Cueff in his essay, *Le Lieu de l'œuvre*, written recently for the Kunsthalle Bern. In it, Cueff makes a pragmatic study of six contemporary artists in terms of their common features and their irreducible differences, without in any way seeking to define a new major trend or a style. The text, which can be read either linearly or in separate segments, constitutes a faceted unity composed of formulations on the place of the work, interspersed with comments on the individual artists. In viewing works by Jean-Marc Bustamante, Robert Gober, Harald Klingelhöller, Reinhard Mucha, Thomas Schütte, and Jan Verduyck in the light of the shared hypothesis of place, it reveals the differences between them.

According to Cueff, place has both a *concrete* and an *abstract essence*; it is a *physical reality*, defined by the *palpable presence of the body that occupies it*. At the

same time, there is a *qualitative distinction* between place and a mere section of space. Place *does more than contain: it is also a principle of becoming and differentiation*. As a phenomenological reality, it has *no predetermined form*. The viewers are involved within this abstract, *open place* and within its *specific temporality: the present*. The work of art, defined as a presence *within the discontinuity of the world*, requires place in order to become itself and to develop the relationships among its constituent elements. The *nonmetaphorical hypothesis* of place exists to make it possible *to comprehend the work, in itself and in its relationship to the world, in isolation from pre-ordained categories*, including that of "art." The experience of an *actualization of memory at the place of the work takes precedence over all those kinds of projection or identification that bind difference to a predetermined horizon and thus cause it to become an end in itself*. The work thus creates an unpredictable place of its own in the world.

Cueff sees the six artists under discussion as linked not by a shared definition of art but by problems that derive from what Adorno defined as art's loss of the capacity to be taken for

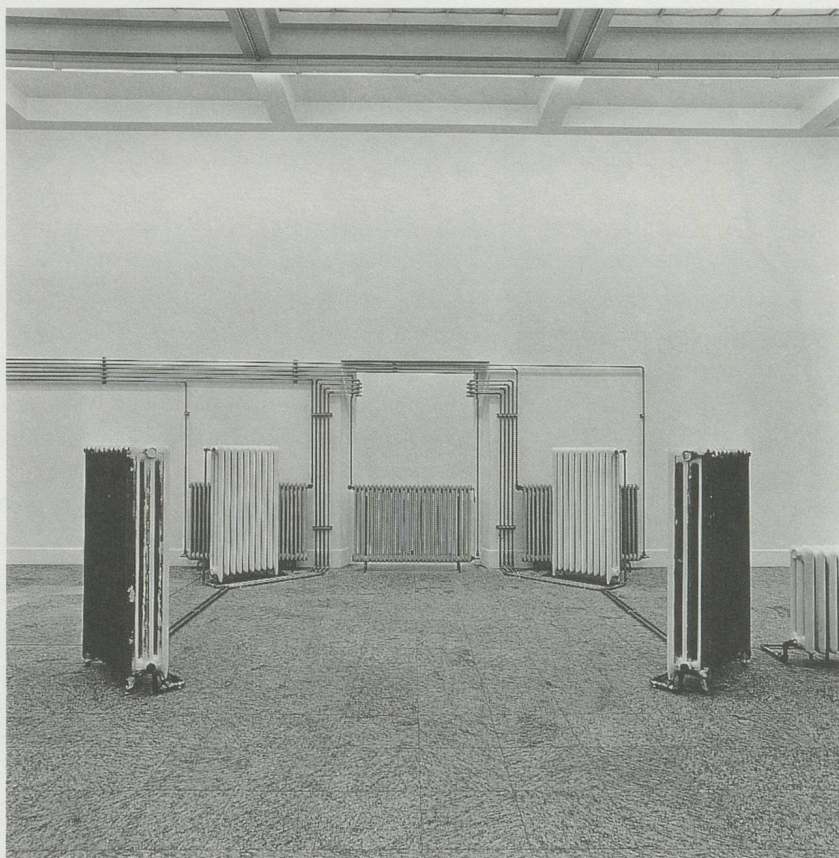
granted. Going beyond both the paradigms of reference, Readymade, and "specific object," and the stark choice between the total autonomy of the artwork and its integration into the post-modern communications systems of quotation and simulation, each of the six projects redefines the conditions under which a work of art is possible. *No work profits from the conditions created by the preceding work, even when—like the "Atopies" of Vercruyse—it is part of a series.* The form unfolds, each time, with the work; *at the moment of the exhibi-*

tion, everything is still open. While the autonomous work of art asserts its autonomy against a defined set of circumstances, it is incontestably founded in the openness of place. What is uncertain—that is, not defined once for all—is the *ontological status of the work.* And in this respect Cueff's hypothesis differs from the semiological "openness" of the work of art as described by Umberto Eco.

Even from this much-compressed account, it should be evident that Cueff starts off by ruling out all consid-

eration of the works in terms of stylistic evolution, psychology, or sociology. It is also evident how remote he is from the art of, for example, Jeff Koons, who reifies his works into objects in the tradition of the Readymade and defines them once and for all through the market. Indeed, even projects intended to be "site specific" are *contrary to the idea of place.* By saying this, Cueff dissociates himself from such works as the piece recently realized by Michael Asher at the Kunsthalle Bern (October 16 to November 29, 1992).

MICHAEL ASHER, INSTALLATION KUNSTHALLE BERN, 1992. (PHOTO: ROLAND AELLIG)



Opening the door of the Kunsthalle, you find yourself in the lobby confronted by an architecture of operative radiators complete with fully functional pipework. You only have to follow one of these bright metal conduits to discover that all the now displaced radiators are powered from their original locations in the otherwise empty rooms of the Kunsthalle. There, rough vacant alcoves afford an archaeological glimpse of the building's original gray paintwork of 1918. The arrangement of the radiators in the vestibule is a scale model of the plan of the seven exhibition rooms. The virtuoso craftsmanship with which the pipes are conducted along the walls often creates a spectacular drawing, adding an aesthetic bonus to the artist's concept.

Asher's idea remains as simple as its implications are complex. As in his earlier works with radiators in France (see Anne Rorimer's article on Asher, *PARKETT* No. 30, 1992, pp. 122-126), one part of the museum infrastructure literally stands in for the art object: it occupies its vacant slot. The discourse concerning works of art, which the institution is there to promote, has been short-circuited by a discourse concerning the exhibition fitments.

With this subtle displacement, Asher goes beyond the Readymade. Although the object of material production is extracted from the space of art itself, rather than implanted in it from outside, what happens is that the mythical distance between the world of ordinary life and a supposedly non-alienated world of art collapses. At the same time, even while standing in for a work of art, the radiators are not released from their usual function; they do what they always have done.

They supply the warmth necessary to enable art to be appreciated without a distracting shiver. In the best sense of the term, Asher's piece is specific to the Kunsthalle Bern; for the two conspicuously disguised radiators that are permanently installed in the vestibule, together with the four diagonally placed radiators in the central room on the upper storey, normally form an important though little-noticed element of the architecture of the building. The piece thus embodies a specific critique of the functioning of this exhibition equipment.

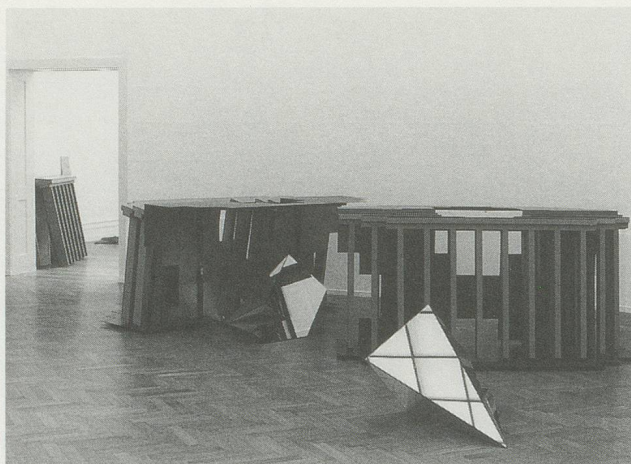
Cueff, for his part, sees site-specific pieces as *making a spectacle of architectural space*, as distinct from those works for which place is the project, and which do not inscribe themselves in given surroundings. Thus, many of the sculptures of Harald Klingelhöller are propped up against an existing wall, but their reference to the ambient architecture is never specific, always ephemeral. When Reinhard Mucha incorporates parts of the exhibition space in his construction, he liberates them from their original function and combines them to form self-reflecting configurations that create a place of their own within the given building.

Cueff's reservations about Asher's work invite the answer that Asher's relationship with the architecture is more complex than this, in the sense that his concept exists only temporarily in a specific exhibition space, and that he develops his ideas only in response to an invitation. So the visible architecture is not the purpose of the intervention, but offers itself for selection, to some extent fortuitously, as the means for the realization of an artistic project that addresses the function of that architecture.

In the cramped and steamy atmosphere of a bar peopled by the last stragglers of the exhibition preview crowd, Klingelhöller raised his voice above the din of Bern's modest *bohème* to tell me of his fascination with Asher's sculpture and his skepticism concerning it. Asher, he said, has taken Conceptual Art to its logical extreme, but what he does is to presuppose an historical consensus about the museum before intervening with an alternative discourse that carries on independent of the work itself. On the other hand, for Klingelhöller's own sculptural practice, what counts is that the discourse about the work should be enshrined in the work itself and explode it from within. And, indeed, Asher's works do seem to entail the paradox that the implied omnipotence of the museum continues to hold good even after it has been demythologized by the artist's concept.

"Viewers tend to naturalize the place of an artwork," Asher said in a talk the next day; and he presumably expects this naturalization to be suspended for the duration of the work. And yet whatever is his next intervention will remain bound, in its negativity, to the very same discourse concerning the museum's function. Thus there is no telling how work is to proceed from this point.

According to Cueff, place is what moves the empirical work into ontological openness, beyond institutional functions. Looking at Asher's piece, one is inclined to ask whether in saying this Cueff is not reverting to the myth of the unity of the autonomous artwork. *The place, the work, the viewer* evoke a unity, in the singular, that embraces all distinctions within it. Although the unity of the work is never



HARALD KLINGELHÖLLER, OHNE TITEL / UNTITLED, 1986,
 INSTALLATION KUNSTHALLE BERN 1988. (PHOTO: HARALD KLINGELHÖLLER)

unmediated, although it stands *in an unlimited relationship to the world and to time*—and although its relation to place has nothing to do with its independence of external circumstances—ultimately one singular place brings forth one work. In *thinking through the existence of place*, the viewer restrains the nonidentical elements of a work from dispersing; and the *worked elements, which cohere without necessarily being homogeneous, become homogeneous*.

Cueff has most clearly shown the unity of difference in the work of Jean-Marc Bustamante and Jan Vercruyse. In those of Thomas Schütte, on the other hand, reduction to the singular becomes more of a problem. In an exhibition such as *Sieben Felder* (Seven Fields), exhibited in three different forms in Bern, Paris, and Eindhoven, every work is simultaneously part of a constellation of works. The exhibition as a whole is the horizon against which the work differentiates itself. Again, Schütte's complex games with reference, his sudden moves into narrative,

resist incorporation within the hypothesis of place.

What is crucial, in terms of the practice of art criticism, is that the talk of place leads us out of the labyrinth of negative definitions. Empirical works are afforded the chance of asserting a presence of their own, infringing historical paradigms with impunity. Even where negations or paradoxes continue to be inescapable, thinking about place acts like a magic spell to turn them into affirmatives. By remaining bound to empirical works, the hypothesis of place evades the trap of being just a formula, or of being a new paradigm that asserts its own identity in contradistinction to the work or in lieu of a definition of art. In Cueff's essay, the idea of place emerges again and again from his scrutiny of the chosen examples. Its applicability to works by other artists and, notably, to painting, can be tested only through individual cases. However, Ulrich Loock, director of the Kunsthalle Bern and publisher of Cueff's essay, has convincingly used the

idea of place to distinguish the work of Robert Grosvenor (July 3–August 16, 1992) from Minimal Art, from the post-modern use of quotation, and from cult readings.

Place not only overcomes the negativity of Modernism; in its *metaphysical dimension* it preserves the Modernist desire for a qualitative otherness that ceased to exist as a horizon when there were no more utopias. Place draws otherness into the *saturation of the world*, into the *singularity* and *inalienability* of the work. Younger artists, who, in a complex way based on an awareness of deconstruction, are once more consciously adopting the idea of reference, seem to evade these implicit qualities of the work by multiplying both places and works. And so works such as the paintings of Luc Tuymans might inspire other affirmative hypotheses as suggested by the exhibition in the Kunsthalle Bern from March 3 to April 26, 1992.

(Translation: David Britt)