

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 87 (2000)
Heft: 6: FreizeitRaum : inszeniertes Schauen = Le regard mis en scène = Staging the gaze

Artikel: Interieur, Atmosphäre und Ambiente in der neueren Kunst : Makro-Privatheit und Mikro-Öffentlichkeit
Autor: Ursprung, Philip
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-65132>

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: 03.04.2026

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



Pipilotti Rist, *Open my Glade*, April 2000

Für die Dauer eines Monats, jeweils eine Minute stündlich, projizierte am New Yorker Times Square ein normalerweise der Werbung vorbehaltenen Grossbildschirm Segmente dieser neuen Videoarbeit von Pipilotti Rist.

▷ Durant un mois et ce à raison d'une minute par heure, un écran géant, habituellement réservé à la publicité, projette des séquences de cette nouvelle vidéo de Pipilotti Rist au Times Square à New York.

▷ For one month, for one minute in every hour, a large-format screen usually reserved for advertising in Times Square, New York, showed this new video work by Pipilotti Rist.

Foto: Public Art Fund, New York

Interieur, Atmosphäre und Ambiente in der neueren Kunst

Makro-Privatheit und Mikro-Öffentlichkeit

Wer diesen März das Zürcher Migros-Museum besuchte, traf in der grossen Ausstellungshalle auf einige junge Leute, die sich dort häuslich eingerichtet hatten. Die fünfköpfige Künstlergruppe Pac, die in Fribourg einen gleichnamigen Ausstellungsraum betreibt, hatte acht Wochen lang das Museum zu ihrem Domizil gemacht. Jeder Künstler hatte sich einen eigenen Bereich zum Wohnen und Schlafen eingerichtet, teilweise mit Hilfe von Architekturstudenten. Arbeitstische, Spiele, eine offene Küche sowie eine Sitzgruppe standen zur Verfügung. Die Wände waren von der Genfer Künstlergruppe Klat dekoriert worden: Was auf den ersten Blick wie ein Zitat eines De Stijl-Interieurs aussah, stellte sich als monumental vergrössertes Monopoly-Spielfeld heraus. (Ein wirkliches Monopoly-Spiel für stille Nachmittage lag denn auch auf dem Couchtisch.) Synthetische Materialien in Orange, Braun und Grün gaben den Ton an, vom hochflorigen Teppich über Kunstledermöbel bis zu den Plastikgeräten in der Küche, sodass die ganze Einrichtung auch als Hommage an den Einrichtungsstil der Siebzigerjahre mit seiner Vorliebe für «Wohnlandschaften», «Wohnwänden» und der Schaffung von privaten «Stimmungen» gelesen werden konnte. An manchen Abenden waren Discjockeys zu Gast, und die Wohngemeinschaft verwandelte sich in eine jener in Zürich so beliebten Tanz-Bars. Anfangs hatten die Künstler die Besucher, die sich während der Öffnungszeiten frei bewegen durf-

ten, noch wie stolze Hausherrn an der Tür empfangen und herumgeführt, aber im Laufe der Ausstellung liessen sie sich nicht mehr stören.

Zur selben Zeit wie die Ausstellung der jungen, kaum bekannten Künstlergruppe in Zürich fand im Zentrum der Kunstwelt, im Guggenheim Museum New York, die Retrospektive des Pioniers der Videokunst, Nam June Paik, statt. Paik hatte das gesamte Museum in ein atmosphärisches Interieur verwandelt: Der sonst Licht durchflutete zentrale Innenhof war verdunkelt und mit einer riesigen Laserskulptur ausgefüllt. Wie in einer Diskothek waren die Besucher von Musik, Bildschirm und Lichtblitzen umgeben. Sie folgten wie im Traum der sanften Neigung der Rampe und liessen sich von immer neuen Eindrücken weitertreiben. Die Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes rückte in den Hintergrund gegenüber dem Erlebnis der Stimmung. An die Stelle einer unterschiedlich dosierten Konzentration trat jene zerstreute Aufmerksamkeit, bei der die traditionellen Hierarchien unter den Dingen zerfliessen und die Zeit wie im Flug vergeht.

Die Atmosphäre der Kunstwelt

Beide Ausstellungen sind charakteristisch für die seit den frühen Neunzigerjahren anhaltende Konjunktur von künstlerischen Interieurs, welche die Besucher synästhetisch umfassen. An Stelle der Addition ein-

PAC, Fribourg, Ausstellung Migros-Museum, Zürich (Februar/März 2000)

Während acht Wochen benutzten die Mitglieder der fünfköpfigen Künstlergruppe aus Fribourg den grossen Ausstellungssaal als ihr Domizil. Besucher waren während der Öffnungszeiten willkommen. An manchen Abenden verwandelte sich die Wohngemeinschaft in eine Disco-Bar.

▷ Durant huit semaines, les membres d'un groupe de cinq artistes élisent domicile dans la grande salle d'exposition. Pendant les heures d'ouverture, les visiteurs sont bienvenus. Certains soirs, l'habitat communautaire est transformé en bar-discothèque. ▷ The five members of the artists' group from Fribourg transformed a large exhibition hall into their home for a period of eight weeks. Visitors were welcome during opening times, and the commune was transformed into a disco bar on several evenings.

Foto: Beatrice Lang, Zürich



Traduction française dès page 68
English translation from page 68

zelter Objekte tritt eine alles umgreifende «Atmosphäre», an Stelle der dauerhaften Installation eine vergängliche «Intervention». In der Schweiz und vor allem in Zürich scheint eine besondere Vorliebe für derartige Projekte zu bestehen.

Den Anstoss gab die 1995 von Harm Lux im alternativen Ausstellungsort *Fields* konzipierte Ausstellung *A Night at The Show*, die während kurzer Zeit ein täglich wechselndes *Variétéprogramm* mit permanenten Installationen verband.¹ Pipilotti Rists Ausstellung *Himalaya* in der Kunsthalle Zürich 1998 drehte sich um das, wie sie es nannte, «Wohnzimmer der Himalaya Goldstein» und bestand aus einer Serie von unterschiedlichen Zimmern, in welchen die Besucher jeweils neue Geschichten erleben konnten. Die Videoskulpturen und Videoinstallationen konnten zwar einzeln betrachtet werden, aber erst ihre Kombination führte zum Effekt des Unwiederholbaren, Einmaligen. Thomas Hirschhorns Ausstellung *Swiss Army Knife* in der Kunsthalle Bern 1998 duplizierte die Museumsarchitektur durch eine eigene provisorische Innenarchitektur, deren einzelne Kompartimente räumlich und thematisch miteinander verschmolzen und durch fiktive Leitungen aus Aluminiumfolie verknüpft waren. Angela Bullocks Ausstellung im Migros-Museum glich einem bunten Wohnzimmer, ihre farbigen Stoffskulpturen waren begehbar und luden wie bequeme Möbel einen dazu ein, sich zu setzen. Jorge Pardo hat unter anderem im Basler Museum für Gegenwartskunst Skulpturen produziert, die Teile des Museums in eine Wohnlandschaft verwandeln. Und grossen Eindruck hinterliess in Zürich das Projekt *Klinik* 1998, wo in einem zum Abbruch freigegebenen ehemaligen Spitalgebäude während weniger Wochen eine ganze Reihe von Künstlern die Innen- und Aussenräume bearbeiten konnten. Nach kurzer Zeit wurden die bestehenden Kunstwerke von weiteren Künstlern überspielt und verändert, sodass das ganze Ambiente sich fortwährend in Veränderung befand. Auch das Wissen um die zeitliche Begrenztheit der Ausstellung weckte die Sympathie der Kunstwelt, und das Projekt prägte sich besser ins Gedächtnis ein als mancher permanente Ausstellungsort.

Seitens der Kunstkritik werden derartige Kunstwerke und Projekte gerne mit dem Begriff der «Grenzüberschreitung» umschrieben und in eine «institutionskritische» Tradition gestellt, die den «Objektcharakter» der Kunstwerke auflöse und diese damit dem Konsum entziehe. Die Auffassung, dass diese Praktiken die künstlerische Institution Museum beziehungsweise Galerie kritisieren – sei es deren räumliche Struktur, namentlich die Neutralisierung des Kontextes durch den *White Cube*, oder deren kommerzielle Funktion, also die Einbindung in Zwänge des Marktes oder der «Kulturindustrie» –, greift allerdings zu kurz. Sie übersieht, dass diese Kunstwerke ausschliesslich im Zusammenhang der künstlerischen Institutionen produziert werden und dass ihre Adressaten in erster Linie Mitglieder der Kunstwelt sind. Selbst Projekte wie die Ausstellungen von Pac und Klinik handeln vom Prozess der Institutionalisierung, indem sie die Gründung und das Ende von Institutionen gleichsam im Zeitraffer spielerisch vorführen.

Solche im besten Sinne theatralischen Kunstaussstellungen hängen thematisch und strukturell eng mit der seit den Achtzigerjahren erfolgreichen Konzeption der Museen als «Erlebnissräume» zusammen, also der Verwandlung von Orten des Sammels und Bewahrens zu Orten der Begegnung und Unterhaltung. Ebenso wie in vielen Museen einem breiteren Publikum nicht nur Bildung, sondern auch Kaffee und Kuchen sowie Geschenkartikel zum Konsum angeboten werden, so bietet sich auch die zeitgenössische Kunst ihrem (kleineren) Publikum durch erzählerische Gehalte und eine zugängliche Struktur leichter zum Konsum an. Selbst wenn in den Ausstellungen keine Objekte unmittelbar zum Verkauf stehen, so funktionieren sie doch wie die Auslage in einem Schaufenster als Mittel, auf die künstlerischen Autoren aufmerksam zu machen. Die Grenzüberschreitung (von der bildenden Kunst hin zur Architektur, zum Design, zur Musik, zum Film, zur Mode usw.) ist also keine Kritik der funktionalen Grenzen der Kunstwelt, sondern vielmehr ein Zeichen ihrer lang anhaltenden Blüte und dafür, dass sie ihr Territorium in den letzten vier Jahrzehnten zunehmend erweitern konnte.



Pipilotti Rist, *Himalaya, Wohnzimmer der Himalaya Goldstein*, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris und Kunsthalle Zürich, 1998 (Foto: Marc Domage – Galerie Hauser & Wirth, Zürich, und Luhring Augustine, New York)

Die Besucher haben durch die Inszenierung der einzelnen Installationen als Zimmer einer Wohnung den Eindruck, Zeuge eines Einmaligen, Unwiederholbaren zu sein.
 ▷ La mise en scène des différentes installations en tant que pièces d'un appartement donne l'impression d'assister à un événement unique qui ne peut être répété.
 ▷ Visitors have the impression that they are seeing something unique and unrepeatable because the individual installations are staged like rooms like those in someone's home.

Bezeichnend für diese Dynamik ist die Tatsache, dass Kunstwerke wie diejenigen von Thomas Hirschhorn ebenso gut innerhalb architektonischer Grenzen wie im Freien errichtet werden können. Die Attraktivität von Ausstellungen im Freien wie der Skulpturenausstellung in Münster hängt denn auch damit zusammen, dass der gesamte Stadtraum domestiziert ist und als eine Art erweiterter Innenraum aufgefasst wird.² Es ist ein lediglich gradueller Unterschied, ob das Ambiente innerhalb der Grenzen von Ausstellungsarchitekturen errichtet wird oder im urbanen Kontext.

Environments in den Sechzigerjahren

Die veränderte Räumlichkeit solcher Kunstwerke ist unter anderem eine Funktion davon, dass die Kluft zwischen künstlerischer Produktion und Rezeption geschrumpft ist. Das Publikum fordert auch von der Kunst fortwährende Veränderung und Unterhaltung. Die im 19. Jahrhundert sprichwörtliche Funktion des «épater le bourgeois», also die Idee des Künstlers als Bürgerschreck, ist längst Geschichte. Die Konventionalität, nicht der Konflikt, bildet eine Grundlage der Kunstwelt, wie es seit den frühen Sechzigerjahren heisst, also jener Interessengemeinschaft von Künstlern, Publikum, Kritikern, Museumskuratoren, Sammlern und Händlern.

Im Rückblick fällt auf, dass bereits in den frühen Sechzigerjahren eine Konjunktur für Environments, also künstlerische Umgebungen, herrschte.³ Auf der Grundlage von Allan Kaprows Environments wie *Apple Shrine* (1960), welche den Betrachtern buchstäblich erlaubten, «ins Bild» zu treten und sich in Räumen zu bewegen, die mit Materialien, Geräuschen, ja Gerüchen gefüllt waren, entstand eine ganze Reihe von Kunstwerken, welche die Betrachter umfingen. Am bekanntesten ist heute Claes Oldenburgs *Bedroom Ensemble* (1963), eine Art begehbare *Tableau*, das ein Schlafzimmerinterieur nachbildet. Neben Oldenburgs Einrichtungen aus der *Home*-Serie hatte auch Edward Kienholz mit Interieurs wie *Beanery* (1965), der begehbaren Nachbildung einer

engen Imbissbude in Los Angeles, grossen Erfolg beim internationalen Kunstpublikum. Yayoi Kusama richtete Environments wie *Endless Love Room* (1965/66) ein, in denen sie ihre Exponiertheit als weibliche und asiatische Künstlerin im Kontext der New Yorker Kunstszene darstellte. Und Allan Kaprow liess die Besucher selber als Ausstatter gewähren, wenn er es ihnen in *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963) überliess, Möbel zwischen einem Zimmer und einem damit verbundenen Speicher beliebig hin und her zu schieben und das fortwährende Neueinrichten einer Umgebung durchzuspielen.

Als ob die Kunst noch einmal tief Luft geholt hätte, bevor sie sich in die Öffentlichkeit hinauswagte, wurden die Interieurs nach Mitte der Sechzigerjahre abgelöst durch eine wachsende Nachfrage nach grossformatigen Skulpturen und eine wahre Welle von Ausstellungen im Freien. «Wachstum» und «Expansion» gehörten zu den Leitmetaphern jener Zeit, und auch die Kunst folgte jener Dynamik der kulturellen Ausdehnung, deren Logik bis heute spürbar ist. Am deutlichsten hat diesen Prozess Fredric Jameson in seinem Buch *Postmodernism, Or, The Logic of Late Capitalism* (1991) gefasst. Jameson sieht den Postmodernismus als Phase einer explosionsartigen Ausdehnung der Sphäre der Kultur um den Preis ihrer einstigen Autonomie.⁴ Wenn alles unter dem Aspekt des Kulturellen gesehen werden kann, dann kann die Kultur nicht mehr wie im 19. und bis Mitte des 20. Jahrhunderts als unabhängiger Ort der kritischen Distanz fungieren. Konzepte wie kultureller «Abstand» und «Tiefe» werden problematisch. Damit hängt eine grundlegend andere räumliche Logik zusammen, innerhalb derer sich alles auf einer expandierenden Oberfläche abspielt.

Neue Räumlichkeit

Aus kulturkritischer Sicht wird dieser Prozess seit den späten Sechzigerjahren negativ bewertet, als Zeichen eines «affirmativen» Verhaltens der Kultur und eines Verlusts ihres früheren kritischen Potenzials. Begriffe wie «Schönheit», «Genuss», «Atmosphäre», «Theatralik», die zur

1 Vgl. Philip Ursprung, Ornament ist kein Verbrechen – «A Night at the Show» in Zürich, in: «Texte zur Kunst», 6. Jg. Nr. 21, März 1996, S. 200–202.

2 Vgl. zur Geschichte der Kunstausstellungen im Freien, Claudia Büttner, «Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum», München: Silke Schreiber, 1997.

3 Vgl. Julie Reiss, «From Margin to Center, The Spaces of Installation Art», Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.

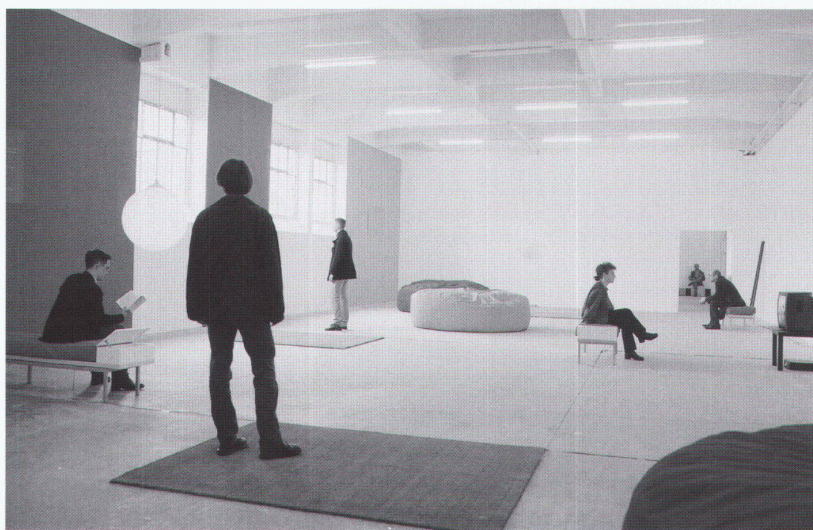
4 Fredric Jameson, «Postmodernism, Or, The Logic of Late Capitalism», Durham: Duke University Press, 1991, dt. auszugsweise: «Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus», in: Andreas Huyssen, Klaus Scherpe (Hg.), «Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels», Reinbek: Rowohlt, 1986, S. 45–102.

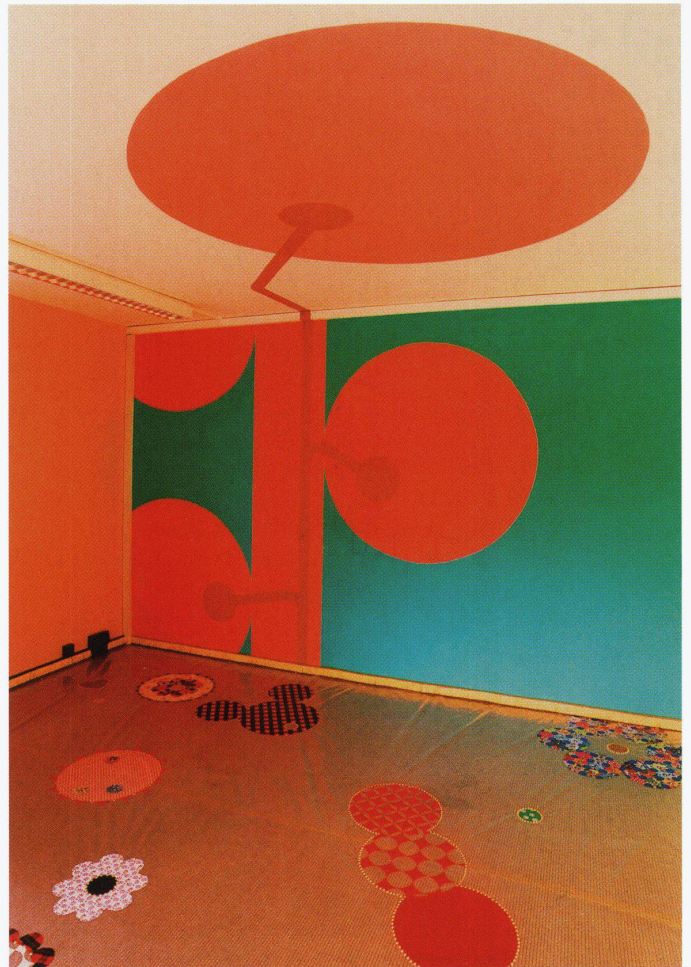
Angela Bulloch, Installation «Vehicles» in Dijon und Zürich (aus: Angela Bulloch, *Satellite*, Migros-Museum, Zürich, 1998)

Die Ausstellung wird zur bequemen Möbellandschaft.

▷ L'exposition est définie comme un paysage formé de mobilier.

▷ The exhibition becomes a comfortable landscape of furniture.





Klinik: Bar, Raum- und Videoinstallationen, Zürich, Herbst 1998

Nur kurze Zeit dauerte die Ausstellung in dem vom Abbruch bedrohten Gebäude. Gerade die Vergänglichkeit hat dazu geführt, dass das Projekt besser im Gedächtnis bleibt als manche permanente Ausstellungsinstitution.

Monika Romanska

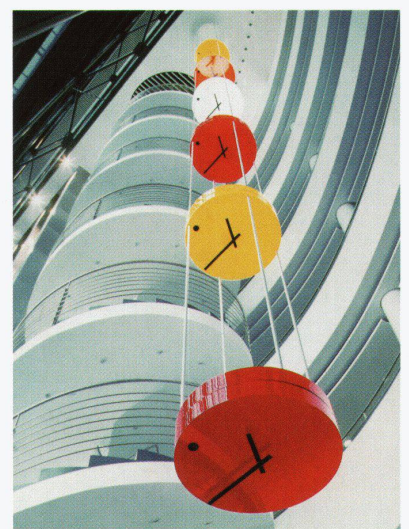
Bob Fischer

Fotos: Simone Ackermann, Zürich

▷ L'exposition présentée dans un bâtiment menacé de démolition ne dure que peu de temps. C'est précisément ce caractère éphémère qui explique qu'elle reste mieux en mémoire que de nombreuses expositions permanentes.
▷ The exhibition ran for only a short time as the building was threatened with demolition. It was precisely this ephemeral quality that fixed the project in the memory better than many permanent exhibition institutions would have done.

Spieser/Hutzinger

Jorge Pardo, Clock, Clock, Clock, Clock, Clock (You Have To Say it Fast), 1997, Installation in der Südwest Landesbank Baden-Württemberg, Stuttgart (aus: Parkett 56/1999)





Claes Oldenburg, Bedroom Ensemble, 1963 (Replik 1969), Museum für Moderne Kunst, Frankfurt a.M. (aus: Claes Oldenburg, Eine Anthologie, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 1996)

Yayoi Kusama, Endless Love Room, 1965/66 (aus: Udo Kultermann, Neue Dimensionen der Plastik, Tübingen 1967)





Allan Kaprow, Push and Pull, A Furniture Comedy for Hans Hofmann, 1963 (aus: Allan Kaprow, 7 Environments, Fondazione Mudima, Milano, 1992)

Die Besucher waren eingeladen, Mobiliar zwischen einem Wohnzimmer und einem Speicher beliebig hin und her zu transportieren. Der Privatraum wird zum Spielplatz der unterschiedlichen Geschmäcke und Vorlieben.

▷ Les visiteurs étaient invités à déplacer à leur gré le mobilier du séjour au grenier. L'espace privé devient le lieu où se manifeste la pluralité des goûts et des préférences.
▷ Visitors were invited to move furniture between a living room and a storeroom in any way they wished. Different tastes and preferences make the private space into a playground.

Edward Kienholz, The Beanery 1965, Stedelijk Museum, Amsterdam (aus: Edward Kienholz: A Retrospective, Whitney Museum of American Art, 1996)

Nachbildung einer wirklichen Imbissbude aus den Dreissigerjahren.
▷ Reproduction d'une buvette réelle des années trente.
▷ Reconstruction of a real 30s snack bar.

Allan Kaprow, Apple Shrine, 1960 (aus: Allan Kaprow, 7 Environments, Fondazione Mudima, Milano, 1992)

Die Besucher konnten buchstäblich ins Bild treten und in einem Labyrinth aus Holz, Draht, Zeitungen und Leinwand den Weg zum Apfelschrein finden, dessen Duft sie anlockte.

▷ Les visiteurs pouvaient concrètement entrer dans l'image et chercher dans un labyrinthe de bois, de fils de fer, de journaux et de toile la petite armoire contenant les pommes dont l'odeur les attirait.
▷ Visitors could literally step into the image and find their way to the apple shrine, drawn by its enticing perfume through a labyrinth of wood, wire, newspapers and canvas.

Beschreibung herangezogen werden, sind denn auch vielerorts als Zeichen eines künstlerischen Hedonismus negativ konnotiert. Führt man hingegen Jamesons Idee weiter und versteht Begriffe wie «Theatralik», «Konventionalität», «Oberfläche» und «Eindimensionalität» nicht abwertend, sondern pragmatisch, dann lassen sich auch die Kunstwerke der jüngeren Vergangenheit besser beschreiben. Titel wie Pipilotti Rists *Ever is Over All* (1997) zeugen ebenso von dieser veränderten räumlich-zeitlichen Logik wie die Ikonographie des Fließens, Anschmiegens und Zerstückens, die für viele Kunstwerke der späten Neunzigerjahre charakteristisch ist.

So gesehen ist die Konzentration auf das Interieur und das Ambiente auch eine Möglichkeit, aus der Autorität des etablierten Diskurses auszubrechen (also einer begrifflichen Ökonomie der Selbstreferentialität, welche die Antworten auf die eigenen Fragen immer schon im Voraus kennt) und neue Fragen zu stellen. Wie schon einmal in Gestalt des Environment in den frühen Sechzigerjahren kann das heutige «Ambiente» als Spielfeld gesehen werden, auf dem Fragen nach der Dauer, den Adressaten und den Kosten von Kunst gestellt werden. Die Kurzfristigkeit, das Ereignishafte und Pragmatische, das solchen Ausstellungen eigen ist, wird zum Indikator einer veränderten Funktion von Öffentlichkeit. Was bedeutet es, wenn sich das Monumentale (also die spezifisch europäische, bürgerliche Ideologie von einem Konnex zwischen Territorium und Öffentlichkeit) in die Wohnzimmer zurückzieht? Handelt es sich abermals, wie in den mittleren Sechzigerjahren, um eine Art Ruhe vor dem Sturm, der in einen weiteren «Strukturwandel der Öffentlichkeit» (Jürgen Habermas) münden wird? Oder handelt es sich im Gegenteil um eine defensive Abschottung? Sind es blosse «Chat-Rooms» der Kunstwelt? Entziehen sie sich der Vereinnahmung oder imitieren sie im Gegenteil jenes verführerische Ambiente, das die Kunden in den Erlebniswelten der Shopping-Centers wieder zu Flaneuren werden lässt? Müssen sich «Konsum» und «Öffentlichkeit» überhaupt widersprechen? Hat nicht Walter Benjamin einmal geschrieben «Das Ziel des Flaneurs ist der Markt»?

Eine Theorie dieser neuen Räumlichkeit steht noch aus. Wenn die Kultur im Sinne Jamesons kein Ort der kritischen Distanz mehr ist, sondern das Feld, auf dem sich die Wirklichkeit abspielt, dann können wir von der Kunst ebenso wenig wie von der Architektur Antworten auf solche Fragen erwarten, sondern allenfalls deren Artikulation. Ebenso wie die Architektur zur Kunst schiebt, wenn es darum geht, formale Anregungen zu finden oder das eigene Theoriedefizit zu kompensieren, schiebt auch die Kunst zur Architektur und zum Städtebau, wenn es darum geht, das für sie nicht mehr fassbare Thema der Öffentlichkeit zu behandeln. Von beiden eine rasche «Lösung» zu erwarten, hiesse zurzeit, sie zu überfordern. Aber für ihre gemeinsame Praxis in naher Zukunft stellt die Frage eine grosse Herausforderung dar.

P.U.



Olav Westphalen, *Smoke Stack* (Ausstellung Greater New York, P.S.1, März 2000)

Der Aussenraum wird karikaturhaft ins Interieur gebracht. Während die meisten der eingeladenen Künstler einzelne Zimmer des zum Ausstellungszentrum umgenutzten Schulhauses für sich beanspruchten, wählte Westphalen den Flur als Ort für eine Reflexion über den «öffentlichen Raum».

▷ L'espace extérieur est intégré à l'espace intérieur de manière caricaturale. Tandis que la majorité des artistes invités occupent les différentes salles de l'ancienne école reconvertie en centre d'exposition, Westphalen choisit le palier comme lieu de réflexion sur «l'espace public».

▷ Exterior space is brought into the interior in the manner of a caricature. Most of the artists invited claimed individual rooms in the schoolhouse that has been converted into an exhibition centre, but Westphalen chose the corridor as a place to reflect "public space".

Intérieur, atmosphère, environnement dans l'art récent

Le macro-privé et le micro-public

Philip Ursprung. Depuis quelques années, les initiatives d'artistes en marge des courants dominants aussi bien que les stars du monde artistique montrent un intérêt renouvelé pour la production d'environnements chargés d'ambiance. Les visiteurs de ces installations sont pour ainsi dire intégrés de manière synesthétique. Ce faisant, des contenus narratifs se substituent aux arrangements d'œuvres d'art indépendantes. Les partisans saluent cette vogue d'intérieurs théâtraux limités dans le temps comme une «critique des institutions» et une «transgression des limites». Les adversaires la rejettent: ils y voient le signe d'un «hédonisme» dénué d'esprit critique. Nous pouvons également interpréter cet engouement comme la prise en compte d'une nouvelle spatialité: dans un contexte caractérisé par l'expansion du champ culturel, ces environnements artistiques occupent une sphère publique devenue problématique.

En mars de cette année, les visiteurs du musée Migros à Zurich tombèrent sur des jeunes gens qui avaient emménagé dans la grande halle d'exposition comme dans une maison. Le groupe Pac, comprenant cinq membres qui gèrent à Fribourg un espace d'exposition du même nom, avait élu domicile dans le musée durant huit semaines. Chaque artiste avait installé, parfois avec le concours d'étudiants en architecture, son propre espace pour habiter et dormir. Des tables de travail, des jeux, une cuisine ouverte ainsi qu'un coin fauteuil formant salon étaient mis à disposition. Le groupe d'artistes genevois Klat décora la paroi: ce qui, à première vue, semblait constituer une citation d'un intérieur De Stijl se révéla être la surface de jeu agrandie d'un monumental Monopoly. (Et de fait, un véritable jeu de Monopoly était posé sur la table en prévision d'après-midi tranquilles.) Du tapis à gros motifs floraux aux meubles en simili-cuir jusqu'aux ustensiles en plastique dans la cuisine, des matériaux synthétiques de couleur orange, brune ou verte donnaient le ton si bien que le visiteur pouvait percevoir le tout comme un hommage au style des années 70. Un style que caractérise le goût pour les «paysages domestiques», les «parois habitables» et la «création d'ambiances privées». Des discjockeys étaient invités certains soirs et l'habitat communautaire se transformait alors en un de ces bar-dancing si prisés à Zurich. Les visiteurs se déplaçaient librement durant les heures d'ouverture. Au début, les artistes les recevaient fièrement en maître de maison sur le pas de la porte et les guidaient. Mais avec le temps, ils ne se laissèrent plus déranger.

Parallèlement à l'exposition à Zurich de ce groupe d'artistes peu connus se déroulait au musée Guggenheim à New York au cœur du monde de l'art, la rétrospective du pionnier de l'art vidéo, Nam June Paik. Paik transforma l'ensemble du musée en un intérieur

chargé d'atmosphère: le vide central habituellement baigné de lumière était obscurci et une gigantesque sculpture au laser le remplissait. Comme dans une discothèque, les spectateurs étaient entourés de musique, d'écrans et de flashes lumineux. Ils suivaient, comme dans un rêve, la pente douce de la rampe et se laissaient guider toujours plus loin par des impressions sans cesse renouvelées. La contemplation des œuvres d'art passait à l'arrière plan au profit de l'expérience de l'atmosphère. Une concentration différenciée fit place à cette attention distraite dans laquelle les hiérarchies traditionnelles entre les choses se fondent et le passage du temps s'accélère.

L'atmosphère du monde artistique

Les deux expositions sont caractéristiques de l'engouement, incessant depuis le début des années 90, pour des intérieurs artistiques qui immergent le visiteur de manière synesthétique. Une «atmosphère» qui lie les choses entre elles se substitue à l'addition d'objets isolés, une «intervention» éphémère remplace l'installation permanente. Le milieu artistique suisse et en particulier zurichois semble avoir une prédilection pour de tels projets. L'exposition *A Night at the Show* conçue en 1995 par Harm Lux dans l'espace alternatif *Fields* en marque le point de départ. Elle combina durant une brève période des programmes de variétés qui changeaient quotidiennement avec des installations permanentes.¹ L'exposition *Himalaya* de Pipilotti Rist dans la Kunsthalle de Zurich en 1998 portait, nous reprenons ses termes, sur «le séjour de la Himalaya Goldstein». Elle était composée d'une série de chambres différentes dans lesquelles les visiteurs pouvaient à chaque fois vivre de nouvelles histoires. Les sculptures et les installations vidéo pouvaient être considérées chacune séparément mais seule leur combinaison produisait l'effet de ce

qui ne peut être répété, de ce qui est unique. L'exposition *Swiss Army Knife* de Thomas Hirschhorn dans la Kunsthalle de Berne en 1998 doubla l'architecture du musée par une architecture d'intérieur personnelle et provisoire dont les différents compartiments étaient unis sur le plan spatial et thématique et liés par des conduites fictives en feuilles d'aluminium.

L'exposition d'Angela Bulloch dans le musée Migros ressemblait à une chambre polychrome, ses sculptures en tissu multicolores pouvaient être pratiquées et invitaient, comme le font les meubles confortables, à s'asseoir. Jorge Pardo a produit, dans le musée bâlois d'art contemporain, des sculptures qui transforment des parties du musée en paysages domestiques. Le projet *Klinik* de 1998 a laissé une forte impression à Zurich. Pendant quelques semaines seulement, toute une série d'artistes purent intervenir sur les espaces intérieurs et extérieurs d'un ancien bâtiment hospitalier destiné à la démolition. Après peu de temps, ces œuvres d'art furent retravaillées et transformées par d'autres artistes si bien que l'environnement, dans son ensemble, se trouva en constante transformation. La durée limitée de l'exposition suscita un élan de sympathie de la part du monde artistique et le projet s'inscrivit mieux dans la mémoire que de nombreux espaces d'exposition permanents.

La critique d'art assimile volontiers de telles œuvres et projets artistiques à des «transgressions» et les inscrit dans une tradition de «critique des institutions»: le caractère d'objet des œuvres d'art est dissout et elles sont soustraites à la consommation. Il est trop restrictif de concevoir ces pratiques comme critiques de l'institution artistique du musée, respectivement de la galerie – que se soit du point de vue de la structure spatiale, en particulier de la neutralisation du cadre par le cube blanc ou de sa fonction commerciale en corollaire donc de la dépendance des contraintes imposées par le marché ou par «l'industrie culturelle». Une telle analyse ne tient pas compte du fait que ces œuvres d'art sont exclusivement produites en rapport à l'institution artistique et qu'elles s'adressent en première ligne aux membres de la communauté artistique. Même des projets comme les expositions Pac et Klinik traitent du processus de l'institutionnalisation dans la mesure où ils présentent, de manière ludique et accélérée, la fondation d'institutions et leur mort.

De telles expositions d'art, théâtrales dans le meilleur sens du terme, sont en étroite relation thématique et structurelle avec la conception des musées comme des «espaces d'expérience» qui remporte du succès depuis

les années 80. Elle a en particulier trait à la transformation des espaces de collection et de conservation en lieux de rencontre et de distraction. De nombreux musées offrent à leur public pas seulement de la culture, mais aussi du café et des gâteaux ainsi que des articles cadeaux. De la même manière, l'art contemporain propose à son public (plus restreint) des contenus narratifs et une structure plus accessible. Ces expositions fonctionnent comme un étalage dans une vitrine: elles mettent en avant des artistes auteurs même si elles ne proposent pas directement d'objets destinés à la vente. La transgression des limites (des arts figuratifs vers l'architecture, le design, la musique, le cinéma, la mode, etc. ...) ne constitue donc pas une critique du monde artistique et de ses cadres fonctionnels, mais elle est bien davantage un signe de son essor durable et de son extension croissante durant ces quatre dernières décennies. Le fait que ces œuvres d'art comme celle de Thomas Hirschhorn puissent être installées aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur d'un cadre architectural donné est caractéristique de cette dynamique. L'attrait d'expositions qui se déroulent en plein air comme l'exposition de sculpture à Münster est aussi en rapport avec le fait que l'ensemble de l'espace urbain est assimilé à un espace domestique s'inscrivant en prolongement des espaces intérieurs.² L'installation d'environnements dans le cadre d'une architecture d'exposition ou dans le contexte urbain ne constitue qu'une différence de gradation.

Environnements des années 60

La spatialité différente de telles œuvres d'art est, entre autres, fonction de la réduction du fossé entre production artistique et réception. Le public exige également de l'art des changements permanents et du divertissement. La fonction proverbiale au XIXe siècle «d'épater le bourgeois» et donc l'idée de l'artiste comme terreur de la bourgeoisie relève depuis longtemps de l'histoire. Depuis le début des années 60, le caractère conventionnel et non pas la conflictualité est proclamé comme un fondement du monde artistique et donc de cette communauté d'intérêt formée des artistes, du public, des critiques, des conservateurs de musée, des collectionneurs et des marchands.

De manière rétrospective, nous constatons que déjà au début des années 60, les «environnements», en tant que forme d'expression artistique, étaient en vogue. Une série d'œuvres d'art dans lesquelles les visiteurs étaient investis virent alors le jour sur ce principe.³ Nous citerons entre autres *Apple Shrine* (1960) d'Allan

Kaprov qui permettait aux spectateurs d'entrer littéralement dans le «tableau» et de se mouvoir dans des espaces remplis de matériaux, de sonorités et même d'odeurs. La plus connue de ces œuvres est aujourd'hui *Bedroom Ensemble* (1963) de Claes Oldenburg, une sorte de tableau praticable qui reproduit l'aménagement d'une chambre à coucher. Parallèlement à la série *Home*, Edward Kienholz rencontra également un grand succès auprès du public international avec des intérieurs comme *Beanery* (1965), la reproduction praticable d'un snack-bar se trouvant à Los Angeles. Yayoi Kusama arrangea des environnements comme *Endless Love Room* (1965/66) dans lesquels elle représenta sa situation exposée en tant qu'artiste féminine et asiatique dans le contexte de la scène artistique new yorkaise. Allan Kaprow permit enfin aux visiteurs de créer eux-mêmes des environnements. Dans *Push and Pull: a furniture comedy for Hans Hofmann* (1963), il leur confie le soin de déplacer des meubles à leur guise entre une pièce et son dépôt et les laisse ainsi expérimenter le jeu continu du réaménagement d'un contexte.

Un peu comme une profonde respiration de l'art avant qu'il ne s'ouvre au public, les intérieurs furent relayés à partir du milieu des années 60 par une demande croissante de sculptures de grands formats et par une véritable vague d'expositions à ciel ouvert. «Croissance» et «expansion» figurent

parmi les principales métaphores de cette époque. Cette dynamique d'expansion, dont la logique se perçoit jusqu'à ce jour, marque également l'art. Fredric Jameson a appréhendé avec le plus de clarté ce processus dans son livre *Postmodernism, Or, The Logic of Late Capitalism* (1991). Jameson voit dans le postmodernisme une phase d'extension de la sphère culturelle qui perd toutefois de son autonomie.⁴ Dès lors que tout peut être considéré du point de vue culturel, la culture ne peut plus, comme au XIXe siècle et jusqu'au milieu du XXe siècle, opérer comme lieu indépendant de la distance critique. Des concepts comme «distance» ou «profondeur culturelle» deviennent problématiques dans un contexte marqué par une logique spatiale fondamentalement différente au sein de laquelle tout se joue à un niveau de surface en extension.

Nouvelle spatialité

Depuis la fin des années 60, ce processus est jugé négativement dans la perspective d'une critique de culture, elle y voit le signe d'une attitude «affirmative» de la culture et d'une perte de son ancien potentiel critique. Perçues comme signes d'un hédonisme culturel, des notions comme «beauté», «jouissance», «atmosphère», «théâtralité» utilisées dans ses descriptions sont donc aussi souvent connotées négativement. Si nous suivons en revanche l'idée de Jameson et comprenons des termes tels que «théâtralité»,

«conventionalité», «surface» et «unidimensionnalité» de manière non pas dépréciative, mais pragmatique, nous sommes mieux à même de décrire les œuvres d'art récentes. De la même manière, des titres comme *Ever is Over all* (1997) de Pipilotti Rist témoignent de cette logique spatiale et temporelle transformée, tout comme l'iconographie du couler, du coller et du disperser qui caractérise de nombreuses œuvres de la fin des années 90.

Considérée de cette façon, la concentration sur l'intérieur et l'ambiance permet également d'échapper à l'autorité du discours établi (donc à un champ conceptuel qui gravite autour de la notion d'auto-référentialité et qui connaît toujours les réponses à ses propres questions à l'avance) et permet d'en poser de nouvelles. Les «ambiances» contemporaines définissent un ensemble d'interventions qui pose des questions relatives à la durée, aux destinataires et aux coûts de l'art comme c'était déjà le cas dans les environnements du début des années 60. Le côté éphémère, événementiel et programmatique caractéristique de ces expositions devient un indicateur de la fonction modifiée du public. Quelle signification revêt le repli du monumental (donc l'idéologie spécifiquement européenne et bourgeoise qui met en connexion territoire et public) dans les pièces de séjour? S'agit-il, comme dans le milieu des années 60, d'une sorte de calme avant la tempête qui débouchera sur une ultérieu-

re «modification structurelle du public (Jürgen Habermas)? Ou s'agit-il au contraire d'un isolement défensif? Ces expositions sont-elles de simples «chat-room» du monde artistique? Se dérobent-elles à l'approbation où imitent-elles au contraire les environnements séduisants qui, dans les mondes événementiels des centres commerciaux, restituent le client dans son statut de flâneur? «Consommation» et «public» doivent-ils nécessairement se contredire? Walter Benjamin n'a-t-il pas écrit que «le marché est le but du flâneur»?

Une théorie de cette nouvelle spatialité fait encore défaut. Si la culture au sens de Jameson n'est plus un lieu de la distance critique mais au contraire un terrain où se joue le réel, alors nous ne pouvons attendre, ni de l'art ni de l'architecture, de réponses à de telles questions. De la même manière que l'architecture lorgne sur l'art lorsqu'il s'agit de trouver de l'inspiration pour des formes ou de compenser les propres carences théoriques, l'art lorgne sur l'architecture et l'urbanisme quand il s'agit de traiter le thème du public qu'il ne parvient plus à appréhender. Espérer de ces deux champs des «solutions» simples reviendrait à trop les solliciter. Dans un avenir proche, la question constitue un grand défi pour leur pratique commune.

Traduction de l'allemand: Paul Marti

Notes voir page 37

Interior, atmosphere, ambience in recent art

The macro Private and the micro Public

Philip Ursprung. For some years now artists have been starting to take an interest in producing atmospheric environments again, from artistic initiatives on the mainstream fringes to work by the stars of the art world. Visitors are caught in a synaesthetic web with a narrative environment replacing an arrangement of individual works of art. This was greeted by its supporters as "criticism of institutions" and "crossing borders", and rejected by its detractors as uncritical 'hedonism'. However, the boom enjoyed by this kind of theatrical, transient interior can also be seen as a way of addressing a new kind of spatiality: in the wake of cultural expansion, these environments articulate a sense that public qualities have become problematical.

Visitors to the Migros Museum in Zurich this March were confronted with a group of young people who had set up home in the large exhibition hall. The five members of Pac – a group of artists –, who run an exhibition gallery of the same name in Fribourg, lived in the museum for five weeks. Each artist, sometimes with the help of architecture students, established his or her own living and sleeping area. They had desks, games,

an open kitchen and a sitting area at their disposal. The walls were decorated by the Geneva group of artists Klat: at first glance the effect was like a quoted De Stijl interior, but the design was in fact a monumentally enlarged Monopoly board. (There was a real Monopoly set on the coffee table, for quiet afternoons.) The tone was set by synthetic fabrics in orange, brown and green, from the long-pile carpet via the artificial leather furniture to the

plastic kitchen equipment, so that the whole set-up could be read as a homage to the seventies with their preference for "landscaped" interiors, "living-walls" and for creating private "atmospheres". On some evenings there were guest disc-jockeys, and the commune turned into one of the dance bars that are so popular in Zurich. At first the artists met the visitors, who were allowed to move around freely while the exhibition was open, at the door like proud hosts and showed them round, but as the exhibition progressed they withdrew into their shell.

At the same time as the Zurich exhibition by these practically unknown young artists, a retrospective was being held of the work of the video art pioneer Nam June Paik at the centre of the art world, in the Guggenheim Museum in New York. Paik transformed the whole museum into an atmospheric interior: the central inner courtyard, which is usually flooded with light, was blacked out and filled with a gigantic laser sculpture. The visitors were surrounded by music, screen and flashing lights as if they were in a disco. They made their way

down the gently sloping ramp as if in a dream, propelled by a constant flow of new impressions. Looking at individual works of art was less important than experiencing the mood. Differentiated levels of concentration were replaced by the kind of absent-minded attention where traditional hierarchies among things fall away and time seems to fly by.

Art world atmosphere

Both exhibitions are typical of the boom, which has persisted since the early nineties, in artistic interiors that weave visitors into a synaesthetic web. An accumulation of individual objects is replaced by an all-enfolding "atmosphere", and a permanent "installation" is replaced by a transient "intervention". Projects of this kind seem to be very popular in Switzerland, and in Zurich in particular. It all started in 1995 with Harm Lux's exhibition for the alternative venue *Fields* called *A Night at the Show*, which for a short time linked a daily variety programme with permanent installations.¹ Pipilotti Rist's exhibition *Himalaya* in the Kunsthalle Zürich in 1998 revolved

around something she called "Wohnzimmer der Himalaya Goldstein" (Himalaya Goldstein's Living-Room), and consisted of a series of different rooms in each of which visitors could experience new stories. It was possible to look at the video sculptures and video installations individually, but it was only when they were combined that they produced the effect of something unrepeatable and unique. Thomas Hirschhorn's exhibition *Swiss Army Knife* in the Kunsthalle Bern in 1998 duplicated the museum architecture with his own provisional interior design: its individual compartments fused with each other spatially and thematically, and were linked by fictitious wiring made of aluminium foil.

Angela Bulloch's exhibition in the Migros Museum was like a colourful living-room, it was possible to walk into her coloured fabric sculptures, which then invited you to sit down, like comfortable pieces of furniture. Jorge Pardo's work included sculptures for the Museum für Gegenwartskunst in Basel that transformed parts of the museum into a domestic landscape. And the 1998 *Klinik* project made a great impression in Zurich. Here a whole series of artists were allowed a few weeks to work on the exterior and interior of a former hospital building that had been marked down for demolition. After a short time the existing works of art were covered up and altered by other artists, so that the whole ambience was in a constant state of flux. The art world's sympathy was also engaged by the exhibition's limited time-span, and the project proved more memorable than many permanent exhibition venues.

Art critics like to use the notion of "crossing borders" to define this kind of work of art, and place them in a tradition of "institution criticism" that dissolves the "object character" of the art-works and thus withdraws them from consumption. The view that these practices are in some way critical of museums or galleries as artistic institutions – whether of their spatial structure, especially the neutralization of context by use of the *White Cube*, or their commercial function, in other words the fact that they build in the constraints of the market or the "culture industry" – is not entirely adequate, however. It overlooks the fact that these works of art are produced exclusively in the context of the artistic institutions, and that they are addressed in the first place to members of the art world. Even projects like the Pac and *Klinik* exhibitions deal with the process of institutionalization by presenting the beginning and end of institutions almost playfully, in speeded-up form.

Art exhibitions like these, which are theatrical in the best sense, are thematically and structurally closely linked with the concept of museums as "spaces for experience", which has been successful since the eighties – in other words their transformation from places of collecting and keeping to places of encounter and entertainment. Many museums offer a wider public not just education, but also tea and cakes as well as gift items to consume. In the same way, contemporary art offers itself to its (smaller) public in a form that is easier to consume, by using narrative content and an accessible structure. Even if there are no objects that are directly on sale at contemporary exhibitions, they still function like a shop-window display, as a device for drawing attention to the artistic authors. Crossing borders (from fine art to architecture, to design, to music, to film, to fashion, etc.) is thus not a criticism of the functional boundaries of the art world, but much more a sign of the long time for which that world has flourished and of the fact that it has increasingly managed to expand its territory in the last four decades. One clear sign of this dynamic is the fact that works of art like Thomas Hirschhorn's can be set up equally well within architectural limits or in the open air. The attraction of open-air exhibitions like the sculpture exhibition in Münster is also linked with the fact that the whole urban area is domesticated and seen as a kind of extended interior.² It is ultimately a difference only of degree whether the ambience is established within the bounds of exhibition architecture or in the urban context.

Environments in the sixties

One of the changed spatial qualities of such works of art is a function of the fact that the gulf between artistic production and reception has shrunk. The public also demands constant change and entertainment from art. The proverbial 19th century function of "épater les bourgeois", the idea of the artist as the scourge of the bourgeoisie, has long been a thing of the past. The art world is based in part on convention and not on conflict, and this has been the position since the early sixties, in other words the community of interest formed by artists, the public, critics, museum curators, collectors and dealers.

In retrospect it is striking that even in the early sixties there was a boom in *Environments* – as a form of artistic expression.³ A whole series of works of art that drew their viewers into them started on the basis of Allan Kaprow's *Environments* like *Apple Shrine* (1960). They literally allowed viewers to step "into the picture" and

to move in spaces that were filled with materials, noises, even smells. The best known of these today is Claes Oldenburg's *Bedroom Ensemble* (1961), a kind of tableau that you could walk into, representing a bedroom interior. As well as Oldenburg's *Home* series, Edward Kienholz was also successful with the international art public with interiors like *Beanery* (1965), a walk-in reconstruction of a cramped snack-bar in Los Angeles. Yayoi Kusama set up *Environments* like *Endless Love Room* (1965/66), in which she presented her exposure as a female, Asian artist in the context of the New York art scene. And in *Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann* (1963), Allan Kaprow had his visitors show off their own home-making skills by inviting them to push furniture to and fro between a room and a storeroom associated with it, continuously playing out the act of re-furnishing their surroundings.

And then it seemed as though art had once more taken a deep breath before daring to come out into the public: in the mid sixties these interiors gave way to an increasing demand for large-scale sculptures and a whole wave of open-air exhibitions. "Growth" and "Expansion" were among the leading metaphors of that day, and art too followed a dynamic of cultural extension whose logic can still be sensed today. Fredric Jameson caught this process most clearly in his book *Postmodernism, Or, The Logic of Late Capitalism* (1991). Jameson sees Postmodernism as a phase in which the cultural sphere expands explosively at the expense of its former autonomy.⁴ If everything can be seen in terms of culture, then culture can no longer function as it did in the 19th and up to the mid-20th century as an independent location for critical distance. Concepts like cultural "distance" and "depth" become problematical. This is linked with a fundamentally different logic, within which everything is played out on an expanding surface.

New spatiality

From the point of view of culture criticism, this process has been viewed negatively since the late sixties, as a sign of "affirmative" behaviour by culture, and of the loss of its earlier critical potential. Concepts like "beauty", "enjoyment", "atmosphere", "theatricality", which have been introduced as descriptive tools, then acquire negative connotations in many places as signs of cultural hedonism. But then if we extend Jameson's idea and do not construe concepts like "theatricality", "conventionality", "surface" and "one-dimensionality" negatively, but pragmatically, then it becomes easier

to describe works of art from the more recent past. Titles like Pipilotti Rist's *Ever is Over All* (1997) are also evidence of a changed temporal and spatial logic, like the iconography of flowing, nestling and dispersing, which is typical of many art-works of the late nineties.

Seen in this way, concentration on interior and ambience is also a way of breaking out of the authority of the established discourse (in other words a conceptual economy of self-referentiality that always knows the answers to its own questions in advance) and asking new questions. As happened once before, in the form of early sixties *Environments*, the present-day "ambience" can be seen as a playing field where questions can be asked about art's duration, addressees and costs. The short-term quality, the quality of being event-like and pragmatic, that is peculiar to such exhibitions, becomes an indicator of a different function of the public realm. What does it mean if monumentalism (in other words the specifically European, bourgeois ideology of a connection between territory and a public quality) withdraws into the living room? Are we once again dealing, as we were in the mid sixties, with a kind of calm before the storm, which will lead to another "structural change of the public sphere" (Jürgen Habermas)? Or is it just the opposite, a defensive bulwark? Are these merely the "chat-rooms" of the art world? Do they elude any sense of being thoroughly involved, or do they on the contrary imitate that seductive ambience that once more makes customers into *flâneurs* in the worlds of experience presented by shopping centres? Do "consumption" and "public sphere" have to be mutually exclusive? Did Walter Benjamin not once write "The *flâneur's* goal is the market-place"?

A theory of this new spatial quality is still missing. If culture in Jameson's sense is no longer a location for critical distance, but the field in which reality is played out, then we cannot expect either art or architecture to provide answers to such questions, but at best that they should articulate them. Architecture tends to look out of the corner of its eye at art when seeking formal stimulation or to make up for its own lack of theory; art also looks out of the corner of its eye at art and architecture and urban development when it has to deal with the theme of public quality, which it can no longer grasp. At present it would be too much to expect a rapid "solution" from either. But the question presents a great challenge for their joint practice in the near future.

Translation from German: Michael Robinson
Footnotes see page 37