

Maria Lind
De sculptuur als
gesprekspartner
The Discursive Sculpture

Minimalisme, in de zin van kunstzinnige ontwikkeling en attitude, heeft in de jaren negentig opnieuw aan actualiteit gewonnen, met name als potentiële politieke en existentiële sensor. Door ons te confronteren met onze eigen aanwezigheid, dwingt het ons na te denken over waar we zijn en, in het verlengde daarvan, over wie we zijn en hoe we zo zijn geworden.¹ Het minimalisme heeft duidelijk de interesse in de specificiteit van de plaats, met haar historische, sociale en psychologische implicaties, gestimuleerd. Deze aspecten vormen de laatste decennia de basis voor het begrip van 'plaats-specificiteit' (*site specificity*) in het algemeen en institutionele kritiek in het bijzonder.

Na door een aantal zalen met oude schilderijen gedwaald te hebben en na het passeren van vele vitrines met design-objecten en een collectie barokspiegels, stuitte men in de zomer van 1996 in Museum Boijmans Van Beuningen op een interactieve, postminimalistische sculptuur, geheel gevuld met informatie. Bij deze kubusvorm van enkele meters hoog, breed en diep, zat een jonge vrouw aan een bureau, voorzien van geldkist, bonnenboek en laptop. Sommige mensen liepen de sculptuur in en uit, anderen bleven er in achter, bladerend in de aanwezige boeken. In wat gezien kan worden als de meest onaanzienlijke ruimte in het museum, construeerden Liesbeth Bik, Peter Fillingham en Jos van der Pol een exacte en volledig functionerende kopie van de afdeling theorie van de boekwinkel in het ICA in Londen, inclusief de complete voorraad.²

Deze driedimensionale reproductie was gevuld met dezelfde discipline-overschrijdende literatuur die in de uitstekende boekwinkel in Londen te vinden is; het gedeelte dat daar diverse, min of meer ironische kunstobjecten bevat was in

Minimalism as an artistic trend and attitude has suddenly acquired a new pertinence in the 1990s – in particular, minimalism as a potential political and existential alarm clock. Through confronting us with our own presence, it obliges us to think about where we are, and in extension, also about who we are – and not least, about how we have become what we are.¹ It is also clear that minimalism stimulated and continues to stimulate interest in the place or site, for its historical, social and psychological implications. These are aspects which over the last decade have formed the foundations for the understanding of site specificity in general and institutional criticism in particular.

In the summer of 1996, after wandering through a series of rooms in the Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam containing older paintings and after having passed many metres of shelves with design objects, including a collection of baroque mirrors, one came across a genuinely interactive postminimalist sculpture, full of information.

In front of a cube of several metres in height, width and length, a young woman was posted at a desk, equipped with a cashbox, receipt pad and notebook. While some people passed in and out of the cube, others remained leafing through books. In what could be thought of as the most remote room in the museum, Liesbeth Bik, Peter Fillingham and Jos van der Pol had constructed an exact and fully functioning copy of the theoretical part of ICA's bookshop in London, including its stock.²

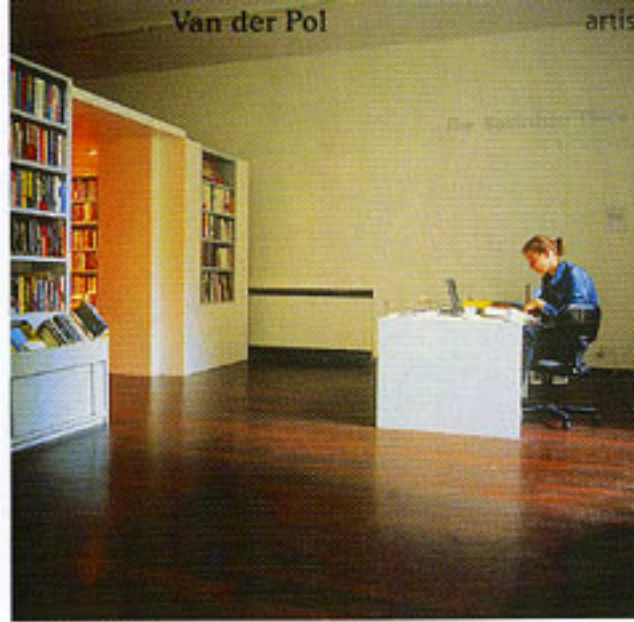
This three dimensional facsimile was filled with the same cross-disciplinary literature as that found in the excellent bookshop in London; the part containing diverse more or less ironic art objects

¹ Zie bijvoorbeeld Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge / Londen 1996, en Douglas Crimp, 'Redefining Site Specificity' in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge / Londen 1993.

² The Bookshop Piece werd later, in het voorjaar van 1998, getoond in een totaal andere institutionele setting, in de galerie Greene Naftali in New York.

¹ See, for example Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, Cambridge/London 1996, and Douglas Crimp, 'Redefining Site Specificity' in *On the Museum's Ruins*, MIT Press, Cambridge/London 1993.

² The Bookshop Piece was later shown in an entirely different institutional setting, in the commercial gallery Greene Naftali in New York, in the spring of 1998.



collections and exhibitions – namely, offices, storage space, foyers, restaurants, shops, etc., many of which are strictly commercial. With the pressure on state institutions to generate income, it is no longer possible to run a museum without these sidelines. Exceptions to this include a few private institutions that can afford to confine themselves to exhibitions.¹⁴

This also touches upon the question of the role of museums vis-a-vis contemporary art, what is being created right now, often produced on site and ephemeral. Should museums mainly reflect art that already exists or should they stimulate new things? As regards *The Bookshop Piece*, the museum has co-produced a new work. How should museums relate to the fact that art and artists venture more and more out into reality in order to avoid institutions? What is certain is that when art wants to have a discussion – to ‘converse’ – in the long run, institutions have no other choice than to respond.

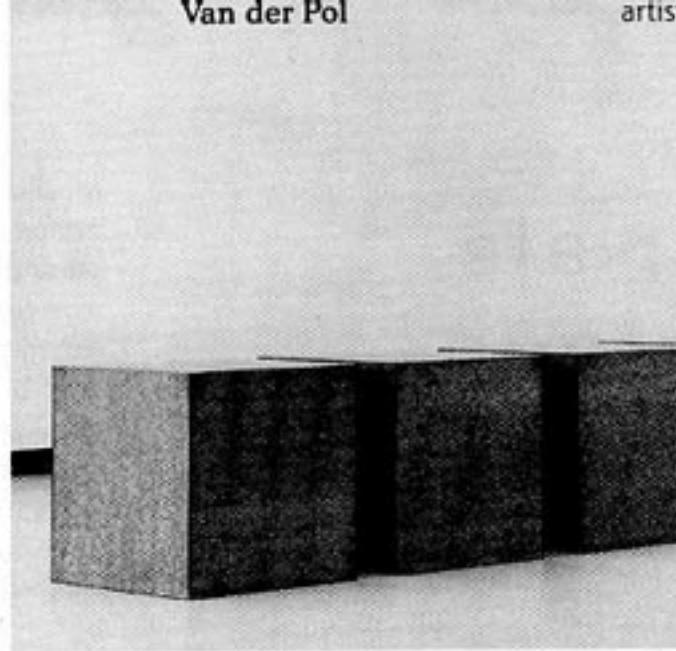
Hiermee wordt tegelijkertijd de vraag naar de rol van de musea ten opzichte van hedendaagse kunst aangevoerd: dat, wat op dit moment gecreëerd wordt, vaak ter plekke geproduceerd en tijdelijk is. Zouden musea hoofdzakelijk moeten reflecteren op kunst die al bestaat of moeten zij ook

nieuwe dingen stimuleren? In het geval van *The Bookshop Piece* was het museum coproducent van een nieuw werk. Hoe zouden musea moeten omgaan met het feit dat kunst en kunstenaars zich meer en meer buiten wagen, in de realiteit, om de kunstinstellingen te vermijden? Zeker is dat wanneer kunst de discussie wil aangaan – en een gesprek wil blijven voeren – dan hebben de instellingen uiteindelijk geen andere keus dan te reageren.

¹⁴ See, for example, Poyin Auyoung, ‘Privatizing Culture / Imagining Desire’ in *Öjeblikket. Magazine for Visual Culture*, special issue #1, vol. 8, 1998.

had been resolutely left out in Rotterdam. The literature that was included sociological, philosophical, psychoanalytical etc – places art in relation to its surrounding reality, attempts to understand art as a private and public activity and connects art to other discourses. It was, in short, literature that opens up rather than closes. At the same time, both ICA's bookshop and The Bookshop Piece are deceptively easy to take in: for a moment one is tempted to think that despite all, it may be possible – like a Renaissance person – to comprehend all the collected knowledge contained in a bookshop. But this lasts only a few heady moments before one is overwhelmed by the volume and extent of its contents. It is at this point that one can experience the work's brilliance – almost like an intellectual atomic reactor, whose radioactivity penetrates everywhere.

The Bookshop Piece is an autonomous sculpture that openly alludes to minimalism's sculpture tradition. But in contrast to Donald Judd's aluminium boxes, Carl André's metal plates and Tony Smith's Die, The Bookshop Piece is neither easily moved, exchanged or even objective. Like these sculptures, it makes the observer conscious of him or herself – in more than one way: physically and phenomenologically through its form and intellectually through its content. In this, it resembles two other 'sculpture spaces' by Hans Haacke and Lars Nilsson that refer to minimalism as an authoritative language of power. Hans Haacke's US Isolation Box, Grenada 1983 from 1984 is a replica of the isolation cell American troops used in a prison camp in Grenada; and Lars Nilsson's 6m² glass cell, Go to Jail from 1996, in which the artist lived for the nine weeks it was on view at Rooseum in Malmö, was built in accordance with Swedish penal authorities' recommendations. Just as in Nilsson's work, it is crucial that The Bookshop Piece is put into function, it is a sculpture that encompasses an act. Without its use value, it quite simply loses its grounds



Donald Judd, Galvanized Iron 17 January 1973 (coll. Museum Boijmans Van Beuningen)

Rotterdam bewust weggelaten. De geselecteerde literatuur – sociologie, filosofie, psychoanalyse, etc. – legt de relatie tussen kunst en de omringende werkelijkheid, probeert kunst te begrijpen als een private en publieke activiteit en legt de verbinding naar andere velden van discours. Om kort te gaan, literatuur die meer werelden opent dan

afsluit. Zowel de boekwinkel van het ICA als The Bookshop Piece zijn bedrieglijk overzichtelijk: even komt men – als een Renaissancemens – in de verleiding te denken dat het, ondanks alles, toch mogelijk is om grip te krijgen op de verzamelde kennis. Deze illusie is echter maar van korte duur, snel daarna wordt men overweldigd door de omvang en uitgebreidheid van de inhoud van de boekwinkel. Op dat moment ervaart men de genialiteit van het werk – als een intellectuele kernreactor waarvan de radioactiviteit overal in doordringt.

The Bookshop Piece is een autonome sculptuur die openlijk refereert aan de traditie van het minimalisme. Maar in tegenstelling tot Donald Judds aluminium kubussen, Carl André's metalen platen en Tony Smith's Die, is The Bookshop Piece noch makkelijk verplaatsbaar, verwisselbaar of zelfs maar objectief. Net als de hiervoor genoemde sculpturen, maakt het werk de toeschouwer op meerdere manieren van zichzelf bewust: fysiek en fenomenologisch door de vorm, en intellectueel door de inhoud. Wat dit betreft brengt het werk twee andere 'sculpturale ruimten' in herinnering die beide refereren aan het minimalisme als autoritaire taal van het gezag. Hans Haackes US Isolation Box, Grenada 1983 (1984) is een replica van de isoleercel die de Amerikaanse troepen gebruikten in een gevangenenkamp in Grenada; en Lars Nilssons glazen cel van zes vierkante meter, Go To Jail (1996), waarin de kunstenaar verbleef gedurende de negen weken dat het werk in het Rooseum in Malmö te zien was, was gebouwd volgens voorschriften van het Zweedse gevangeniswezen. Net als bij het werk van Nilsson is het cruciaal dat The Bookshop Piece in gebruik genomen wordt – het is een sculptuur die een handeling in zich herbergt. Zonder de gebruikswaarde verliest het eenvoudigweg haar bestaansrecht. In tegenstelling echter tot Haackes en

Nilssons werk is deze 'sculpturale ruimte' met een idealistische gedachte geconstrueerd: het biedt de bezoekers de mogelijkheid nieuwe kennis te verwerven en hun horizon te verbreden.

The Bookshop Piece is verwant met het minimalisme en heeft tegelijkertijd ook direct betrekking op een plaats – de structuur en het functioneren van Museum Boijmans Van Beuningen – en op de Rotterdamse kunstwereld. Het werk voorziet letterlijk, zij het tijdelijk, in een behoefte van het intellectuele leven van de stad, namelijk aan een goed gesorteerde boekhandel op het gebied van kunst en theorie. Dat het werd geplaatst in de zaal waar in het verleden de museumwinkel te vinden was, is natuurlijk geen toeval. The Bookshop Piece functioneerde hierdoor als een alternatief voor de huidige museumboekwinkel, die gedomineerd wordt door rijk geïllustreerde catalogi en kunstsouvenirs, objecten die ook de ruimbemeten etalages aan de straatzijde vullen. The Bookshop Piece was daarom voor een deel een verdubbeling, maar tegelijkertijd plaatste zij vraagtekens bij de zichtbare commerciële activiteiten van het museum zelf.

De verbinding met de lokale kunstwereld die The Bookshop Piece articuleerde, weerspiegelt de collectie van Museum Boijmans Van Beuningen. De meeste kunstmusea hebben collecties met nationale en internationale kunst, die hetzij hedendaags, dan wel historisch zijn. Boijmans Van Beuningen koestert de negentiende-eeuwse hoop en het verlangen om alles te kunnen omvatten en is daar ook in geslaagd. Het biedt tevens plaats aan een lokale collectie met kunst uit de directe omgeving van het museum: Rotterdam. Binnen het kader van deze zogenaamde Stadscollectie is The Bookshop Piece ontstaan. Het werk werd bovendien getoond in de periode dat het museum één van de locaties was van Manifesta 1, een nieuwe Europese biënnale voor hedendaagse kunst die haar aandacht bewust meer richtte op de periferie, dan op de gevestigde centra. The Bookshop Piece had overigens niet tot stand kunnen komen als er geen breed netwerk van internationale uitgeverij en distributeurs bij betrokken was geweest. Met andere woorden, dit gaat over geopolitiek, zij het op een institutioneel microniveau – ook letterlijk omdat The Bookshop Piece in een marginale zone van het museum was geplaatst. Bij Boijmans Van Beuningen worden niet regionale eenheden onderscheiden, zoals meestal het geval is, maar hanteert men de stad als categorie. In het zogenaamde 'glokale' tijdperk, waarbij wij er voortdurend aan herinnerd worden hoe het globale en het lokale in elkaar grijpen en vermengen, lijken de grenzen tussen het verre en nabije te verdwijnen. Het 'glokale' lijkt een vruchtbaar samengaan van

for existence. However, in contrast to Haacke and Nilsson's works, this 'sculpture space' is constructed in a good idealistic spirit: it makes it possible for visitors to acquire new knowledge and broaden their views.

The Bookshop Piece relates to minimalist art at the same time as it is about a place – Boijmans Van Beuningen's structure and way of functioning – but it is also about Rotterdam's local art scene. The piece literally covered, if temporarily, a gap in the city's intellectual life – the lack of a bookshop well stocked with books on art and cultural theory. That it was placed in the room where the museum's own shop had been located in the past was of course no accident. The Bookshop Piece functioned as an alternative to the present museum shop, which is dominated by coffee table books and art souvenirs, things that also fill the generous window space that faces the street. The bookshop was therefore in part a duplication, but at the same time, it posed a challenge to the museum's own openly commercial activities.

The local connection expressed by The Bookshop Piece also reflects Museum Boijmans Van Beuningen's collection. Most art museums have collections of national and international art, which are usually contemporary or historical. Boijmans Van Beuningen has adopted the 19th century hope and desire to be able to encompass everything and has actually succeeded. It also contains a strictly local collection of art from the immediate vicinity of the museum, Rotterdam, and it is within the framework of this so-called City Collection that The Bookshop Piece came about. Moreover, the work was set up during the period when the museum hosted the first Manifesta, a new European biennial for contemporary art, which consciously aims to focus on the periphery rather than the established centre. However, The Bookshop Piece would hardly have existed had not a broad network of international publishers been involved. In other words, this is about geopolitics, but on an institutional micro-level – and in a literal sense as

well since *The Bookshop Piece* was placed on the museum's own periphery. In Boijmans Van Beuningen divisions into spatial categories do not stop with regions but with the city. In our 'glocal' age, when we are continually reminded of how the global and the local hook into each other and blend together, the borders between the near and the far seem to fade away. The 'glocal' seems a fortuitous combination of a previous opposition – the general and the specific. In fact, the 'local' in this situation becomes more and more interesting in accordance with the principle that the more general something becomes, the greater becomes the importance of the specific. Postmodernism's favourite paradigm – centre/periphery – has increasingly been replaced during the 1990s by the paradigm, global/local. However, while the centre refers to a handful of specific key points and the periphery to what is around or surrounding, the 'glocal' is always and everywhere present and the local becomes the specific.

The need for and interest in the locally specific – or authentic, if you will – is hardly negative or even risky.³ As long as a general decipherability prevails, there can be a conscious local identity – as long as it is not taken to be essentialist, but on the contrary, a strength. One example of this is Glasgow, where the local scene has become fertile soil for not only a handful of prominent international art works but also a whole group of exciting artists who engage themselves in local issues.⁴ Nevertheless, local art activity is often considered a necessary evil in institutional contexts, something required in order to avoid confrontations with influential local opinion. Alongside their international activities,



ICA bookshop, Londen, 1996

eerdere tegenstellingen: het algemene en het specifieke. In feite wordt het 'lokale' in deze situatie steeds interessanter, volgens het principe dat hoe algemener iets wordt, hoe groter het belang van het specifieke wordt. Het favoriete paradigma van het postmodernisme – centrum/periferie – is in de jaren

negentig steeds meer vervangen door het paradigma globaal/lokaal. Maar terwijl het centrum refereert aan een handvol specifieke punten en de periferie aan alles wat het omgeeft of wat er mee te maken heeft, is het 'glokale' altijd en overal aanwezig en het lokale wordt het specifieke.

De behoefte aan en de interesse voor lokaal specifieke – of, zo men wil, authentieke – kenmerken kan nauwelijks negatief of gewaagd genoemd worden.³ Zolang er sprake is van een algemene begrijpelijkheid, kan er sprake zijn van een zelfbewuste lokale identiteit – zolang deze maar niet als het wezenlijke wordt beschouwd, maar juist als een toegevoegde waarde.

Een voorbeeld hiervan is Glasgow, waar het lokale kunstwereldje vruchtbaar is gebleken, niet alleen voor een aantal opvallende internationale kunstwerken, maar ook voor een grote groep interessante kunstenaars die zich betrokken voelen bij lokale aangelegenheden.⁴ Toch wordt lokale kunst in institutioneel verband vaak gezien als een noodzakelijk kwaad, een verplicht nummer om de confrontatie met de invloedrijke lokale opinie te vermijden. Parallel aan hun internationale activiteiten zijn Bik en Van der Pol, die beiden in Rotterdam wonen, ook lokaal zeer actief. Als lid van het kunstenaarsinitiatief Duende hebben zij een kleinschalig gastatelier-programma opgezet en organiseren zij met anderen tentoonstellingen en symposia. Op die manier zoeken zij onvermoeibaar naar nieuwe manieren om de dialoog voort te zetten en te blijven communiceren.

The Bookshop Piece benadrukt op verschillende

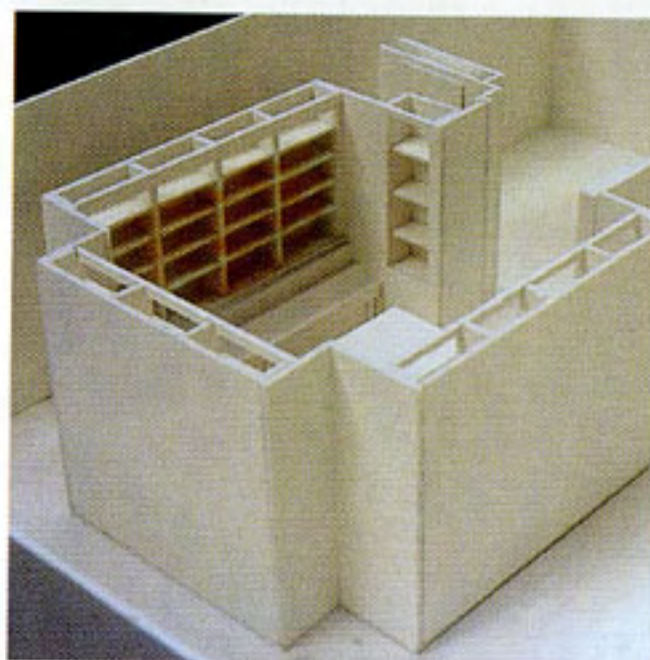
³ Miwon Kwon, 'One Place After Another: Notes on Site Specificity', *October*, no. 80 (spring 1997). She cautions against the risks of authenticity.

⁴ Names in this context include Claire Barclay, Christine Borland, Jacqueline Donachie, Douglas Gordon, Julie Roberts and Simon Starling.

³ Miwon Kwon, 'One Place After another: Notes on Site Specificity', *October*, no. 80 (voorjaar 1997). Zij waarschuwt voor de risico's van authenticiteit.

⁴ In deze context kunnen de namen genoemd worden van Claire Barclay, Christine Borland, Jacqueline Donachie, Douglas Gordon, Julie Roberts en Simon Starling.

manieren het belang van de discussie over kunst en haar plaats en over de rest van de werkelijkheid. Bik en Van der Pol thematiseren dit in hun werkwijze, die gebaseerd is op samenwerking in de ruimste zin van het woord: onderling en samen met anderen, zoals bijvoorbeeld met Peter Fillingham. Zoals verschillende andere van hun



Model The Bookshop Piece, 1996

werken, wordt samenwerking ook gebruikt als een platform voor verschillende communicatieve activiteiten. Zo werden in The Bookshop Piece boekpresentaties georganiseerd, bijvoorbeeld van Stuart Morgans essaybundel *What The Butler Saw*, en werden er performances gedaan, zoals *Hello de Kooning*, *Pronto Tiepolo* door David Medalla en Adam Nankervis. In deze zin sluit The Bookshop Piece aan bij de 'relationele esthetica', een praktijk die door Nicholas Bourriaud beschreven wordt als 'to highlight social methods of exchange, interactivity with the onlooker within the aesthetic experience proposed to him/her, and communication process, in their tangible dimensions as tools for linking human beings and groups to one another.'⁵

Bik Fillingham Van der Pol hebben in twee van hun eerdere werken ook de methode van verplaatsing toegepast. The Kitchen Piece was een driedimensionaal spiegelbeeld van de keuken van Van der Pol, geheel voorzien van een functionerende inventaris, die onder andere in het Stedelijk Museum in Amsterdam te zien was. The Shower Piece was een exacte kopie van de douche van tentoonstellingsmaker Arno van Roosmalen, die geplaatst werd in het atelier van de kunstenaars. Daarnaast werd de eerste galerie van Konrad Fischer door Bik en Van der Pol gereconstrueerd voor de groepstentoonstelling EAST in Norwich.

Ruimtelijke kopieën die verplaatst worden, duiken ook op in het werk van andere kunstenaars, zoals dat van Simon Starling en Glenn Seator. Rirkrit Tiravanija heeft herhaaldelijk ruimtelijke kopieën gemaakt en verplaatst, die net als het werk van Bik Fillingham Van der Pol een activiteit kunnen bevatten. Weliswaar kunnen deze werken worden gezien als enorme *ready-mades*, maar doordat zij een activiteit herbergen en

Bik and Van der Pol, who reside in Rotterdam, are very active locally. As members of the artists' organization Duende they have established a small-scale residency programme and also arrange exhibitions and symposia. In this way, they try indefatigably to find new ways of carrying on dialogues, of continuing the conversation.

The Bookshop Piece emphasizes the importance of talking about art and its

domicile, and about the rest of reality, in different ways. Bik and Van der Pol thematize this in their working method, which is based on cooperation in all possible forms: between themselves and together with others – for instance, Peter Fillingham. Like several of their other works, cooperation is used also as a platform for various kinds of communicative activities, viz book presentations, with for example Stuart Morgan's collection of essays, *What the Butler Saw*, and performances like *Hello, de Kooning, Pronto Tiepolo* by David Medalla and Adam Narkevis. In this way The Bookshop Piece is closely related to relational aesthetics, which according to Nicolas Bourriaud, 'highlight social methods of exchange, interactivity with onlooker within the aesthetic experience proposed to him/her, and communication processes, in their tangible dimensions as tools for linking human beings and groups to one another.'⁵

Bik Fillingham Van der Pol have in several of their works used transference as a method. The Kitchen Piece, for instance, was a three dimensional mirror image – with a functioning inventory – of Van der Pol's kitchen, which was shown at the Stedelijk Museum Amsterdam among other places. The Shower Piece was an exact copy of curator Arno van Roosmalen's shower and placed in the artists' studio. Bik and Van der Pol have also reconstructed Konrad Fischer's gallery for the group

⁵ Nicholas Bourriaud, 'An Introduction to Relational Aesthetics', in *Traffic*, tentoonstellingscatalogus van CAPC Musée d'Art Contemporain in Bordeaux, 1996.

⁵ Nicholas Bourriaud, 'An Introduction to Relational Aesthetics', in *Traffic*, exhibition catalogue from CAPC Musée d'Art Contemporain in Bordeaux, 1996.

show EAST in Norwich. Spatial facsimiles which are moved also crop up in other artist's works – Simon Starling's and Glenn Seator's, among others. On several occasions Rirkrit Tiravanija has constructed and moved spatial facsimiles which, like Bik Fillingham Van der Pol's work, accommodate an activity. Indeed, these works can be seen as large ready-mades, but their activities ensure that they land far from, for instance, Marcel Duchamp's relics.



The Bookshop Piece in aanbouw / under construction, 1996

genereren lijken ze in de verste verte niet op bijvoorbeeld Marcel Duchamps nagelaten werken.

In het licht van dit alles is The Bookshop Piece een voorbeeld van een nieuw type plaats-specifieke kunst, die niet hoort bij de formalistische plaats-specificiteit, die men vaak

In light of all this The Bookshop Piece is an example of a new type of site-specific art, which belongs neither to site-specificity as formalism – which one often encounters at art festivals and in the context of designated cultural capitals – nor as a political instrument – common especially in American academically-oriented art. The Bookshop Piece is based on both indexicality and transference, on the paradoxical combination of being rooted and being displaced. Like the site-specific art of the 1970s, The Bookshop Piece maintains contact with the place or site through containing an exact spatial copy – as the foot remains as a footprint and as the wind steers the weathervane and its history and function.⁶ But on the other hand, it is also transference in the sense meant by Robert Smithson in the 1960s in his dialectic nonsites, when he went into a landscape, collected some of its elements in order to move them into art institutions, where their origins were indicated by maps and other descriptions of the sites. Whereas Smithson moved a bit of nature's landscape into art institutions, Bik Fillingham Van der Pol have transferred a bit of an intellectual landscape. Since Smithson, transference has in part acquired new meanings through the revolution in information technology.

aantreft op kunstfestivals en in het kader van fenomenen als 'Culturele Hoofdstad' – noch bij de categorie van plaats-specificiteit als een politiek instrument, iets wat vooral gebruikelijk is in met name de Amerikaanse academisch georiënteerde kunst.

The Bookshop Piece is gebaseerd op zowel inventaris als verplaatsing, op de paradoxale combinatie van geworteld zijn en onthecht zijn. Evenals de plaats-specifieke kunst van de jaren zeventig houdt The Bookshop Piece contact met de plek, haar geschiedenis en haar functie door een exacte ruimtelijke kopie te zijn – zoals de voet achterblijft als een voetafdruk en de wind de windvaan stuurt.⁶ Maar aan de andere kant is het ook de verplaatsing zoals Robert Smithson dit begrip in de jaren zestig betekenis gaf met zijn non-plaatsen, waarbij hij elementen uit een landschap verzamelde om ze vervolgens in kunstinstituten onder te brengen, waar hun oorsprong werd aangegeven door middel van kaarten en andere beschrijvingen van de locaties. Daar waar Smithson een natuurlijk landschap verplaatste naar de kunstinstituten, brengen Bik Fillingham Van der Pol er een intellectueel landschap binnen. Sinds Smithson heeft de notie van verplaatsing echter ten dele nieuwe betekenis gekregen, (mede) door de revolutie in de informatietechnologie.

Miwon Kwons essay 'One Place After Another: Notes on Site Specificity' is een ambitieuze analyse van de plaats-specifieke kunst van de jaren negentig – gezien vanuit een voornamelijk Amerikaans perspectief.⁷ In plaats van te spreken over plaats-specifiek geeft zij de voorkeur aan het begrip 'plaats-georiënteerd' om aan te geven dat de hedendaagse kunst

⁶ Rosalind Krauss, 'Notes on the Index: Part 1' and 'Notes on the Index: Part 2' in *The Originality of the Avantgarde and Other Myths*, MIT Press, Cambridge / London 1983.

⁶ Rosalind Krauss, 'Notes on the Index: Part 1' en 'Notes on the Index: Part 2' in *The Originality of the Avantgarde and Other Myths*, MIT Press, Cambridge / London 1983.

⁷ Zie noot 3.

haar focus heeft op het discursieve en het veranderlijke. Een plaats kan tegenwoordig virtueel zijn maar het kan ook ruimte bieden aan meer intellectuele betogen en vraagstellingen. Vanuit Kwons historisch perspectief bezien kan men zeggen dat *The Bookshop Piece* elementen heeft van



alle drie de paradigma's die de plaats-specifieke kunst vanaf de jaren zestig gekenmerkt hebben: het fenomenologische, het sociaal/institutionele en het discursieve. Het werk is fysiek aanwezig en maakt de toeschouwer bewust van zichzelf, het verhoudt zich tot Boijmans Van Beuningen als instituut en het sluit aan op de discussie over de functie en de rol van de kunst en van de musea in de huidige maatschappij.

Uitwisseling is het sleutelwoord in deze werken: de uitwisseling van ideeën, gedachten en ervaringen met zowel het instituut als het publiek – een principe gebaseerd op dialoog en communicatie, en dus zeer verschillend van de confronterende houding die bij veel hedendaags plaats-specifiek werk de boventoon voert. Plaats-specifiek wordt steeds vaker gelijkgesteld aan kritiek op instituties, die vooral in de Amerikaanse discussie nog werd aangewakkerd door het harde politieke en culturele klimaat in het Reagan-tijdperk. Het tijdschrift *October* is hier de belangrijkste spreekbuis, of zo men wil: vehikel, voor een rigoureuze ideologisch debat, waarbij het aantonen van de noodzaak van kunst om een politiek standpunt in te nemen, het voornaamste doel is. Daarnaast bestaat er een alternatieve houding waaruit andere soorten plaats-specifieke en kritische werken voortkomen, waartoe ook *The Bookshop Piece* behoort. De makers zijn niet minder geëngageerd, maar zij zoeken in de eerste plaats de dialoog. *The Bookshop Piece* vertoont, door de gebruikswaarde en het spel met het commerciële, overeenkomsten met de poging van Richard Shusterman om de rol van de kunst in de haar omringende wereld te herformuleren door te zoeken naar een pragmatische gulden middenweg tussen analytische filosofie en deconstructie.⁶

In deze gevallen is het beter te spreken van plaatsgevoelheid dan van plaats-specificiteit – of liever nog van context-

Miwon Kwon's 'One Place After Another: Notes on Site Specificity' is an ambitious analysis of the 1990's site-specific art – from a mainly American perspective.⁷ Instead of talking about 'site-specific', she prefers the term 'site-oriented' in order to stress contemporary art's focus on the discursive and fluid. Today a site can be virtual but it can also accommodate more intellectually discursive

questions or debate. Borrowing Kwon's historical perspective, one can say that *The Bookshop Piece* has elements of all three paradigms demonstrated by site-specific art since the 1960s: the phenomenological, the social/institutional and the discursive. It is physically predominating and makes the visitor aware of him or herself; it relates to Boijmans Van Beuningen as an institution and it relates to a discussion about the role and function of art and of the museum in present-day society.

Exchange is a key word in all these works: the exchange of ideas, thoughts and experiences with both the host institution and the public – a kind of dialogue principle, very different from the confrontational attitude prevailing in much of contemporary site-specific art. The site-specific has increasingly been equated with criticism of institutions, especially in the American discussion prompted by the harsh political and cultural climate of the Reagan era. The magazine, *October*, is main mouthpiece or vehicle for a rigorous ideological debate whose purpose is to show the need for art to take a political stand. Along with this, are other types of site-specific and critical works and it is among these that *The Bookshop Piece* belongs. Their creators are no less engaged, but they primarily seek dialogue. Through its use value and closeness to the commercial – in this case in the form of popular music – *The Bookshop Piece* has something in common with

⁶ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwells, Oxford / Cambridge, Mass. 1992.

⁷ See note 3.

Richard Shusterman's attempt to reformulate the role of art in the surrounding world by seeking a pragmatic golden mean between analytical philosophy and deconstruction.⁸

In these cases, 'site-specificity' is a less appropriate term than 'site-sensitivity' – or even better, 'context-sensitivity'. It is about being sensitive to the context, about listening and feeling oneself into the situation in a wider sense – wider than the mere physical place. This context-sensitivity can naturally encompass site-specificity, but at the same time it gives scope for much more – the feeling and reflective subject, for instance, for personal contributions. Criticism of institution in this connection is constructive: it tries to build up rather than tear down; or if it is absolutely necessary to tear down, one builds up again afterwards. In other words, the artists scrutinize institutions more or less critically. Significantly, the consumption aspect of art is not rejected in *The Bookshop Piece*; on the contrary, it is a structural principle in the work – and for that matter, also one way among others of communicating.

The museum context is central in *The Bookshop Piece*. The artists' reflections concerning this host institution show a further parallel with Smithson's work. His scepticism about museums is well known: he thought that museums were mausoleums and to visit them entailed blinding and depriving one's senses when one wandered from one 'void' or empty space to another.⁹ Museums were compared to prisons and mental hospitals, and the art works in them were treated like convalescents waiting for the experts to say whether they will recover or not.¹⁰

⁸ Richard Shusterman, *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Blackwells, Oxford/Cambridge, Mass. 1992.

⁹ Robert Smithson, 'Some Void Thoughts On Museums' (1967) in Robert Smithson: *Collected Writings*, ed. by Jack Flam, University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1996.



The Bookshop Piece (achterzijde / back)

wend subject, en voor een persoonlijke inbreng. Kritiek op het instituut is in dit verband constructief: eerder opbouwend dan afbrekend, en zelfs wanneer het absoluut noodzakelijk is om af te breken dan bouwt men naderhand weer op. Met andere woorden,

de kunstenaars nemen de instituten min of meer kritisch op. Het is tekenend dat het consumptieve aspect van kunst in *The Bookshop Piece* niet wordt verworpen. Integendeel, het is een structureel element in het werk, en daardoor ook één van de manieren om te communiceren.

De museumcontext staat centraal in *The Bookshop Piece*. Een, ook in mondiaal perspectief, gevestigd kunstmuseum nodigde de kunstenaars uit een werk te produceren dat zich direct zou verhouden tot de rol en positie van het museum. De reflecties van de kunstenaars met betrekking tot de gastheer tonen ook hier een parallel met het werk van Smithson. Zijn scepsis voor musea is alom bekend: hij was van mening dat musea mausoleums zijn waar de bezoeker als het ware verblind, en beroofd van alle zintuigen van de ene 'leegte' naar de andere dwaalt.⁹ Hij vergeleek musea met gevangenen en psychiatrische inrichtingen, waar de kunstwerken werden behandeld als patiënten in afwachting van het moment waarop de specialisten zich zouden uitspreken of zij al dan niet zouden herstellen.¹⁰ 'The museum tends to exclude any kind of life-forcing position', schreef hij in 1967 en hij merkte tegelijkertijd op dat directeuren trachtten hun musea nieuw leven in te blazen door ze bijvoorbeeld op een discotheek te laten lijken.¹¹

Dit soort kritiek op de instituten is één van de achtergronden

⁹ Robert Smithson, 'Some Void Thoughts On Museums' (1967) in Robert Smithson, *Collected Writings*, red. Jack Flam, University of California Press, Berkeley/Los Angeles 1996.

¹⁰ Robert Smithson, 'Cultural Confinement' (1972) in Robert Smithson, *Collected Writings* (op cit.).

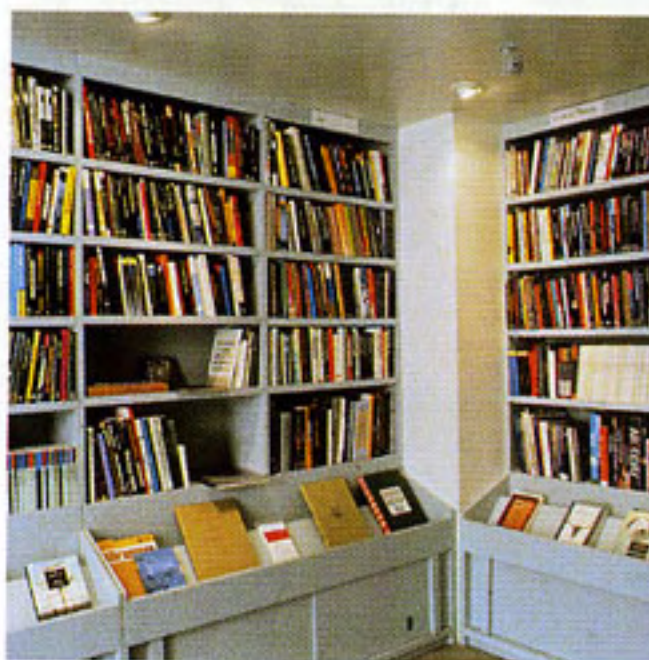
gevoeligheid. Het gaat er om gevoelig te zijn voor de context, te luisteren en zich in te leven in de situatie in een bredere zin – breder dan de louter fysieke plek. Deze contextgevoeligheid kan uiteraard het plaats-specifieke bevatten, maar het genereert tegelijkertijd ruimte voor meer – voor een ervaringsgericht en beschou-

van Smithson's overstap naar de realiteit om daar zijn kunst te maken; naar zowel een mythische woestijn als een prozaïsch voorstedelijk industrieel landschap.

Hij verwierp de musea echter niet, maar benadrukte in plaats daarvan – zoals Per Boym opmerkte¹² – de noodzaak om zich bewust te zijn van het

gebied waarbinnen men handelt en om heel helder te zijn over waar men is.¹³ Opvallend is dat Smithson zijn kunst binnen instituten bleef tentoonstellen tot aan zijn dood in 1973. De houding achter *The Bookshop Piece* doet denken aan die van Smithson: kritisch maar niet verwerpend, reflecterend maar niet uitsluitend. Maar waar Smithson, naast zijn sculptuurprojecten, in de eerste plaats een eenrichtingscommunicatie koos door middel van teksten die werden gepubliceerd in kunsttijdschriften, hebben Bik en Van der Pol gekozen voor een communicatie in vele richtingen – en daarenboven, binnen een institutionele context.

Met *The Bookshop Piece* richtten Bik Fillingham Van der Pol zich direct op de kern van het dilemma waarmee veel kunstinstituten tegenwoordig te kampen hebben. Het is verre van vanzelfsprekend dat kunstmusea zich uitsluitend met hun collecties en tijdelijke tentoonstellingen bezighouden. De waarheid is dat meer dan zeventig procent van de ruimte wordt ingenomen door andere, veelal commerciële, activiteiten zoals kantoren, depots, garderobes, restaurants, winkels, etc. Met de toenemende druk op openbare instituten om eigen financiële middelen te genereren, is het niet langer mogelijk een museum draaiende te houden zonder deze nevenactiviteiten. Uitzonderingen hierop zijn een aantal particuliere instellingen die zich kunnen veroorloven zich puur te beperken tot het maken van tentoonstellingen.¹⁴



'The museum tends to exclude any kind of life-forcing position', wrote Smithson in 1967 and simultaneously noted how museum directors tried to enliven them by, for instance, making them resemble a discotheque.¹¹

This kind of criticism of institutions forms some of the background to Smithson's going out into reality, to both a mythical wilderness and a

prosaic suburban industrial landscape in order to do his art. He did not spurn museums but instead – as Per Boym has noted¹² – asserted the necessity of being conscious of the area in which one acts, of being very clear about where one is.¹³ Interestingly, Smithson continued to exhibit in art institutions until his death in 1973. The attitudes informing *The Bookshop Piece* are reminiscent of Smithson's: to be critical but not repudiating, to reflect but not exclude. But whereas Smithson, in addition to his sculptural projects, primarily chose a one-way communication with texts that were published in art journals, Bik and Van der Pol conduct a multi-sided communication – moreover, inside the institution.

With *The Bookshop Piece*, Bik Fillingham Van der Pol went straight to the heart of the dilemma confronting many art institutions today. It is far from self-evident that art museums should emphasize their collections and temporary exhibitions. The truth is that up to 70 per cent of museum space is occupied by something other than

¹¹ Robert Smithson, 'What is a Museum: A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson' (1967) in Robert Smithson, *Collected Writings* (op cit. noot 9)

¹² Per Bj. Boym, 'Introduction' in Robert Smithson: *A Retrospective, Works 1955–1973*, tentoonstellingscatalogus van het Museet for Samtidskunst, Oslo, Moderna Museet, Stockholm en Arken, Museum for Moderne Kunst, Ishøj 1999.

¹³ Bruce Kurtz, 'Conversation with Robert Smithson' (1972) in Robert Smithson: *Collected Writings* (op cit. noot 9)

¹⁴ Zie bijvoorbeeld Poyin Auyoung, 'Privatizing Culture / Imagining Desire' in *Öjeblikket. Magazine for Visual Culture*, special issue #1, vol. 8, 1998.

¹¹ Robert Smithson, 'Cultural Confinement' (1972) in Robert Smithson: *Collected Writings* (op.cit. note 9)

¹² Robert Smithson, 'What is a Museum: A Dialogue Between Allan Kaprow and Robert Smithson' (1967) in Robert Smithson: *Collected Writings* (op.cit. note 9).

¹³ Per Bj. Boym, 'Introduction' in Robert Smithson: *A Retrospective, Works 1955–1973*, exhibition catalogue from the Museet för Samtidskunst, Oslo, Moderna Museet, Stockholm and Arken, Museum for Moderne Kunst, Ishøj 1999.

¹⁴ Bruce Kurtz: 'Conversation with Robert Smithson' (1972) in Robert Smithson: *Collected Writings* (op.cit. note 9).