

Distribution

Zeitschriften sind gemeinhin ein beliebtes künstlerisches Medium und spielen gerade für institutionskritische Positionen der Gegenwartskunst eine ausgesprochen wichtige Rolle. Die Kritik muss sich hier nicht auf räumliche Gegebenheiten oder institutionelle Rahmungen und ihre Akteure einlassen. Im Gegenteil: Die Zeitschrift als Massenmedium bricht physische Raumgrenzen auf und dehnt ihren Rezeptionsradius durch Vervielfältigung und Distribution erheblich aus.

Im Hinblick auf Tendenzen immaterieller Kunstproduktion bietet die Zeitschrift ein beachtliches Potential zur Sichtbarmachung ephemere konzipierter Gesten; bisweilen in der Absicht, einer Fetischisierung originaler Kunstwerke und den damit verbundenen marktwirtschaftlichen Interessen zu entgehen. Dass einzelne Ausgaben von Zeitschriften gleichsam zu begehrten Sammler- und Handelsobjekten geworden sind, macht allerdings deutlich, dass durch die Verlagerung der künstlerischen Produktion in ein Printmedium die zentralen Fragen institutionskritischer Praxis weder verschwunden noch obsolet geworden sind.¹ Vielmehr rückt die Zeitschrift als ausgeprägtes Distributionsmittel erneut ins Blickfeld der Rezeption. Charakteristisch dafür ist seine Ortsspezifität, die sich jedoch von jener des Ausstellungsraums oder des Museums unterscheidet – Zeitschriften operieren mit einer eigenen Vorstellung von Örtlichkeit: Fachzeitschriften innerhalb des Kunstfeldes, so meine These, sind nicht bloss «nomadische», mit dem Lektürestandpunkt ihres Lesers verbundene Informationsquellen. Sie repräsentieren vor allem Orte des Diskurses, geprägt durch ihre Autor/innen und Standpunkte zu aktuellen Debatten, durch Netzwerke, Kontexte und Marktmechanismen, welche nicht selten den Zusammenhängen architektonisch manifeste Orte gleichen. Auch im privaten Bücherregal, in den Bibliotheken und Archiven hat jeder Text oder künstlerische Beitrag ebenso einen «Nachbarn» wie dies bei Kunstwerken im Ausstellungsraum der Fall ist. Archiviert im Bibliotheksregal hat die Zeitschrift ihren zugewiesenen Ort, umgeben von signifikanten Artverwandten – abonniert, codiert, katalogisiert, einsortiert und aufbereitet zur ersten oder nächsten Lektüre.

Die Zeitschrift ist folglich ein «distributives Display». Häufig sind die Ausgaben von Publikationsorganen wie *Kunstforum International* und *Texte zur Kunst*, manchmal auch die MIT Press Journale *October* oder *Grey Room*, bestimmten Themenstellungen gewidmet, worin die einzelnen Beiträge wie Teile einer «Gruppenausstellung» wirken, im Bestreben, eine Debatte auszulösen oder abzubilden. Im Folgenden soll exemplarisch gezeigt werden, wie Künstler/innen seit Ende der 1960er Jahre je nach institutionskritischem Standpunkt die Form des Displays von Zeitschriften nutzen. Im Zentrum der Überlegungen stehen die Zeitschrift

als Ort von Diskursen sowie medienkritische Aspekte zu ihrer Nutzung und Distribution. Daran anknüpfend wird mit drei Fallbeispielen die Frage aufgeworfen, inwiefern der Umgang mit Zeitschriften Aussagen über die Ansprüche einer dritten Generation von Institutionskritiker/innen und deren künstlerische Identität zulässt.

Kontextverschiebung

Traditionell bildet die Verbindung von Fotografie und Text oder die Präsentation einzelner Texte beziehungsweise Abbildungen die Grundstruktur von Zeitschriften – auch darin manifestiert sich eine Parallele zum räumlichen Ausstellungskontext. Auf die klassische Konstellation von Bild und Text rekurrierte bereits früh der amerikanische Künstler Dan Graham in seinem Beitrag für die Dezember/Januar-Ausgabe des *Arts Magazine* 1966/67 mit dem Titel *Homes of America* (Abb. 1). Er befasste sich darin mit amerikanischen Reihenhäusern in Vorstadt-siedlungen, ihrer Fertigbauweise und monoton geometrischen Struktur, die er als neuartige Form des Städtebaus problematisierte. Die von ihm verwendeten Aufnahmen unterstrichen vor allem die serielle Massenproduktion im Häuserbau und verwiesen auf eine minimalistische Formensprache. Weil sich Grahams Konzept, bestehend aus Fotografien in Schnappschussästhetik und einem kritischen Text, hauptsächlich an den formalen Eigenschaften eines herkömmlichen Zeitschriftenartikels orientierte, wurde *Homes of America* vor allem als fotojournalistischer Essay rezipiert und verstanden – auch von ihm selbst.²

Ursprünglich sollte der Beitrag in der Zeitschrift *Esquire* publiziert werden, doch dazu kam es nicht.³ Die amateurhaft wirkenden Fotografien, welche Graham auf Zugfahrten von Manhattan zu seinen Eltern in einen Vorort von New Jersey mit einer Kodak Instamatic aufgenommen hatte, zeigte er erstmals 1966 als Diashow in der Ausstellung *Projected Art* im Finch College Museum of Art in New York. Der von ihm gestaltete Artikel für das *Arts Magazine* erschien dagegen in reduzierter Form mit weniger Abbildungen als vorgesehen, und erreichte anstelle der breiten Leserschaft von *Esquire* ausschließlich die Kunstfachwelt.

Wie bei vielen seiner Zeitgenossen ist das Publizieren für Graham seit den 1960er Jahren Bestandteil der eigenen Kunstpraxis.⁴ Inzwischen steht fest, dass der Beitrag im *Arts Magazine* nicht nur als Hybrid zwischen Text und Bild beziehungsweise zwischen künstlerischem und kritischem Statement zur Architekturgeschichte von Belang ist, sondern ebenso im Hinblick auf das Werk der Künstler: *Homes for America* stellt heute eine wichtige Referenz für seinen Werkkorpus dar und wird von der Kunstkritik wie auch vom Künstler selbst immer wieder als Bezugsgröße und entscheidende Geste innerhalb seiner Kunstproduktion beschrieben. Diese Zuschreibung hängt mit der später veränderten Wahrnehmung und der Präsentation des Beitrags in Ausstellungen zusammen. Dieser und andere Zeitschriftenartikel wurden Teil eines Oeuvres, in welchem die Übergänge von Dokumentations- und Werkstatus fließend sind. In jüngerer Zeit haben die Beiträge als Kunstobjekte, gerahmt an der Wand oder aufgeblättert in Vitrinen, Eingang in institutionelle Präsentationen gefunden.⁵ Das *Arts Magazine* verwendete 1966/67 eine für den Druck aufbereitete Version von Grahams Artikel. Das Layout, das aus aufgeklebten Text- und Bildelementen besteht und erst kurz nach dem Zeitschriftenartikel entstand, wurde von Graham zuerst an die Herman Daled Collection verkauft und kürzlich vom Museum of Modern Art für die Samm-

Homes for America

Early 20th-Century Possessable House to the Quasi-Discrete Cell of '66

D. GRAHAM

Belleplain
Brooklawn
Colonia
Colonia Manor
Fair Haven
Greenfields Village
Green Village
Plainsboro
Pleasant Grove
Pleasant Plains
Sunset Hill Garden

Garden City
Garden City Park
Greenlawn
Island Park
Levitown
Middleville
New City Park
Pine Lawn
Plainview
Plandome Manor
Pleasantville
Pleasantville

Large-scale 'tract' housing 'developments' constitute the new city. They are located everywhere. They are not particularly bound to existing communities; they fail to develop either regional characteristics or separate identity. These projects' date from the end of World War II when in southern California speculators or 'operative' builders adapted mass production techniques to quickly build many houses for the defense workers over-concentrated there. This 'California Method' consisted simply of determining in advance the exact amount and lengths of pieces of lumber and multiplying them by the number of standardized houses to be built. A cutting yard was set up near the site of the project to saw rough lumber into those sizes. By mass buying, greater use of machines and factory produced parts, assembly line standardization, multiple units were easily fabricated.

Each house in a development is a lightly constructed 'shell' although this fact is often concealed by fake (half-stone) brick walls. Shells can be added or subtracted easily. The standard unit is a box or a series of boxes, sometimes contemptuously called 'pillboxes'. When the box has a sharply oblique roof it is called a Cape Cod. When it is longer than wide it is a 'ranch'. A two-story house is usually called 'colonial'. If it consists of contiguous boxes with one slightly higher elevation it is a 'split level'. Such stylistic differentiation is advantageous to the basic structure (with the possible exception of the split level whose plan simplifies construction on discontinuous ground levels).

There is a recent trend toward 'two home homes' which are two boxes split by adjoining walls and having separate entrances. The left and right hand units are mirror reproductions of each other. Often sold as private units are strings of apartment-like, quasi-discrete cells formed by subdividing laterally an extended rectangular parallelogram into as many as ten or twelve separate dwellings.

Developers usually build large groups of individual homes sharing similar floor plans and whose overall grouping possesses a discrete flow plan. Regional shopping centers and industrial parks are sometimes integrated as well into the general scheme. Each development is sectioned into blocked-out areas containing a series of identical or sequentially related types of houses all of which have uniform or staggered set-backs and land plots.



'two home homes'

The logic relating each sectioned part to the entire plan follows a systematic plan. A development contains a limited, set number of house models. For instance, Cape Coral, a Florida project, advertises eight different models:

- A The Sonata
- B The Concerto
- C The Overture
- D The Ballet
- E The Prelude
- F The Serenade
- G The Nocturne
- H The Rhapsody



Moonstone Grey

As the color series usually varies independently of the model series, a block of eight houses utilizing four models and four colors might have forty-eight times forty-eight or 2,304 possible arrangements.



split level and ground level 'two home homes'

- In addition, there is a choice of eight exterior colors:
- 1 White
 - 2 Moonstone Grey
 - 3 Nickel
 - 4 Seafog Green
 - 5 Lawn Green
 - 6 Bamboo
 - 7 Coral Pink
 - 8 Colonial Red

Each block of houses is a self-contained sequence — there is no development — selected from the possible acceptable arrangements. As an example, if a section was to contain eight houses of which four model types were to be used, any of these permutational possibilities could be used:

AABBCDD	ABCDBCD
AABDDCC	ABDCABDC
AACCBDD	ACBDCABD
AACDDBB	ACDBACDB
AADDCCB	ADBCADBC
AADDBCC	ADCBADCB

BBAACDD	BADCBCAD
BBAADDC	BACDBACD
BBCAADD	BCADBCAD
BBCDDAA	BCDABCA
BBDDAAC	BDACBDAC
BDDCCAA	BDCABDCA
CCAABDD	CABDCABD
CCAADD	CADBCAD
CCBDDAA	CBADCBAD
CCBBAAD	CBADCBDA
CCDDAAB	CDABCDAB
CCDDDBA	CDABCDBA
DDAABCC	DACBDACB
DDAACCB	DABCDABC
DDDBAAC	DBACDBAC
DDDBCCA	DBCADBCA
DDCCAAB	DCABDCAB
DDCCBAA	DCBADBCA

The 8 color variables were equally distributed among the house exteriors. The first buyers were more likely to have obtained their first choice in color. Family units had to make a choice based on the available colors which also took account of both husband and wife's likes and dislikes. Adult male and female color likes and dislikes were compared in a survey of the homeowners:

'Like'	
Male	Female
Skyway	Skyway Blue
Colonial Red	Lawn Green
Patio White	Nickel
Yellow Chiffon	Colonial Red
Lawn Green	Yellow Chiffon
Nickel	Patio White
Fawn	Moonstone Grey
Moonstone Grey	Fawn

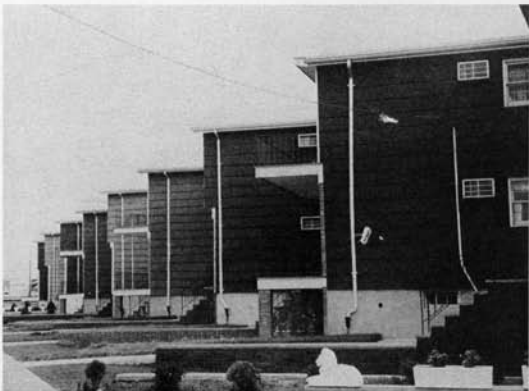


'Dislike'	
Male	Female
Lawn Green	Patio White
Colonial Red	Fawn
Patio White	Colonial Red
Colonial Red	Colonial Red
Moonstone Grey	Moonstone Grey
Fawn	Yellow Chiffon
Yellow Chiffon	Lawn Green
Nickel	Skyway blue
Skyway Blue	Nickel

A given development might use, perhaps, four of these possibilities as an arbitrary scheme for different sectors; then select four from another scheme which utilizes the remaining four unused models and colors; then select four from another scheme which utilizes all eight models and eight colors; then four from another scheme which utilizes a single model and all eight colors (or four or two colors); and finally utilize that single scheme for one model and one color. This serial logic might follow consistently until, at the edges, it is abruptly terminated by pre-existent highways, bowling alleys, shopping plazas, car hops, discount houses, lumber yards or factories.



Although there is perhaps some aesthetic precedence in the row houses which are indigenous to many older cities along the east coast, and built with uniform facades and set-backs early this century, housing developments as an architectural phenomenon seem peculiarly gratuitous. They exist apart from prior standards of 'good' architecture. They were not built to satisfy individual needs or tastes. The owner is completely tangential to the product's completion. His home isn't really possessable in the old sense; it wasn't designed to 'last for generations'; and outside of its immediate 'here and now' context it is useless, designed to be thrown away. Both architecture and craftsmanship as values are subverted by the dependence on simplified and easily duplicated techniques of fabrication and standardized modular plans. Contingencies such as mass production technology and land use economics make the final decisions, denying the architect his former 'unique' role. Developments stand in an altered relationship to their environment. Designed to fill in 'dead' land areas, the houses needn't adapt to or attempt to withstand Nature. There is no organic unity connecting the land site and the home. Both are without roots — separate parts in a larger, predetermined, synthetic order.



Top left: set-back rows (rear view); Bayonne, N.J.

Top right: set back rows (front view); Bayonne, N.J.

Bottom right: two rows of set-backs; Jersey City, N.J.

Don Morrison

ARTS MAGAZINE/December 1966-January 1967

Artistic Prof. 64



2 Martha Rosler, *Bringing the War Home: House Beautiful*, 1967–1972, Fotomontage, Reproduktion als Schwarz-Weiss Druck in der Zeitschrift *Goodbye to all that! Newspaper for San Diego Women*, Nr. 3, Oktober 1970, Vorder- und Rückseite der Ausgabe.

lung erworben.⁶ Damit ist der Artikel in einem der bedeutendsten Museen angekommen, die damit verbundenen künstlerischen Aktivitäten lassen sich jedoch außerhalb institutioneller Rahmungen verorten.

Dieses Mäandern zwischen verschiedenen Präsentationsplattformen bildet eine grundlegende Konstante in Grahams Werk und wird von ihm gezielt genutzt. So setzte er das Medium der Zeitschrift in den 1960er Jahren nicht nur aufgrund konzeptueller Überlegungen oder aus Gründen der Verweigerung gegenüber institutionellen Ausstellungsformaten, sondern auch als Erweiterung seines Präsentations- und Kommunikationsradius ein. Hinter dem Entscheid für das Massenmedium stand durchaus eine pragmatische, auf künstlerischen und wirtschaftlichen Erfolg ausgelegte Strategie:

Through the actual experience of running a gallery, I learned that if a work of art wasn't written about and reproduced in a magazine it would have difficulty attaining the status of 'art.' It seemed that in order to be defined as having value – that is, as 'art' – a work had only to be exhibited in a gallery and then to be written about and reproduced as a photograph in an art magazine.⁷

Graham nutzte das Printmedium in den 1960er und 1970er Jahren auch in der Rolle des Rezensenten und Kunstkritikers. In mehreren Zeitschriftenartikeln besprach er die künstlerische Arbeit von Zeitgenossen, verfasste Beiträge, insbesondere zu Theorien der Wahrnehmung zeitgenössischer Kunst sowie zu kunstspezifischen, philosophischen oder gesellschaftlichen Fragen.⁸ Die Textarbeit verschaffte ihm Anerkennung im Kunstbetrieb und sicherte ihm zugleich ein Ein-

kommen. Mit Verweis auf die Schriften von Zeitgenossen wie Donald Judd oder Robert Smithson maß er dieser Form von Autorschaft als künstlerische Aktivität große Bedeutung zu. Dieser Umstand wird auch in der Rezeption deutlich, und kann als eine vom Künstler selbst gesteuerte Einordnung in kunstrelevante Diskurse beschrieben werden.

Gesellschaftskritik

Im Unterschied zu Dan Graham, der die Zeitschrift als erweitertes Display nutzte und damit am Betriebssystem Kunst partizipierte, zog die Künstlerin Martha Rosler das Medium als deutliche Absage an den institutionellen Ausstellungsraum heran, als Bruch mit Marktmechanismen und der Warenwelt, als Abwendung von und als Protest gegen gesellschaftliche oder politische Missstände. Ihre Fotomontage-Serien *Bringing the War Home: House Beautiful* und *Bringing the War Home: In Vietnam* (1967–1972) waren zunächst nicht für den Kunstbereich, sondern für eine ‹Gegenöffentlichkeit› bestimmt. Die beiden Werkgruppen nahmen die multimediale Vermittlung des Vietnamkriegs ins Visier: Schreckensereignisse, die – wie noch bei keinem Krieg zuvor – laufend von amerikanischen Kamerteams und Journalisten aufgezeichnet und in Zeitungen, Zeitschriften sowie im Fernsehen weltweit veröffentlicht wurden. Mittels Montageprinzip brachte Rosler in den insgesamt 20 Arbeiten das Kriegsgeschehen in kausalen Zusammenhang zur heimisch amerikanischen beziehungsweise westlichen Alltagswelt mit ihrer Fassadenhaftigkeit und Doppelmoral. Damit klagte sie das Publikum wegen seines bloßen, untätigen Zuschauens und Voyeurismus direkt an.

Rosler verwendete Kriegsbilder dokumentarischen Charakters aus dem Magazin *Life* und montierte diese in die Abbildungen aus amerikanischen Wohn- und Unterhaltungszeitschriften wie *Beautiful Home*, die gleichermaßen Aufzeichnungen und Zeitdokumente amerikanischer Wohlstandskultur sind. Ohne Überlagerungen und ohne kompositorisch allzu anspruchsvolle Dispositionen, fügte sie die Fragmente ineinander, sodass ihre Bildsprache schnell entschlüsselt werden konnte. *Bringing the War Home* kann als kritische Antwort auf die tägliche Flut von Kriegsbildern in den Printmedien und im Fernsehen mit ihrer Suggestion von Dokumentation und Authentizität gesehen werden. Durch die Verschmelzung zweier scheinbar konträrer Bildwelten veranschaulicht sie deren inneren kausalen Zusammenhang: Der ‹American Way of Life› mit seiner scheinbar friedlichen Wohlstandskultur wird durch die Montage mit Kriegsbildern demontiert und mit der militärischen Offensive gegen den Kommunismus in Verbindung gebracht.

Beide Werkserien entstanden während des Kriegs. Um zu verhindern, daraus künstlerisch oder ökonomisch Kapital zu schlagen, wurden sie ursprünglich nicht für den Verkauf oder für Ausstellungszwecke konzipiert.⁹ Damit sie jedoch einem möglichst breiten Publikum zugänglich gemacht werden konnten, entschied sich Rosler, sie einerseits als Plakate und andererseits als Schwarz-Weiss-Bilder ohne begleitenden Text in Alternativ- und Untergrundmagazinen der Antikriegs- und der Frauenbewegung zu publizieren, bei denen sie aktiv war, beispielsweise in *Good bye to all that! Newspaper for San Diego Women* (Abb. 2).¹⁰ Die Idee war, die heterogene Zusammenstellung von Beiträgen in den Zeitschriften als subversiven Kontext zu nutzen, in dem Bilder Irritationen hervorrufen und ein kritisches Potential entfalten können. Diese Nachbarschaften innerhalb der Publikationsorgane dienten ebenfalls der Einbettung der Bilder in den amerikani-

schen Alltag und entsprachen Roslers Strategie, die Kriegsszenen mit der Alltagswelt kausal zu verknüpfen. Das Vorgehen lässt sich mit dem Begriff «alternative distribution» beschreiben, den Gwen Allen für die Nutzung von Zeitschriften als Gegenentwurf zu herkömmlichen Präsentationsplattformen der Kunst ins Feld führte. Mittels Zeitschriften, so ihre Vorstellung, würde auch die notwendige Reflexion über Institutionen und ihr Publikum innerhalb und außerhalb der Kunstwelt in Gang gebracht.¹¹

Als Rosler zu Beginn der 1990er Jahre entschied, verkäufliche Reproduktionen der Serie als Farbfotografien in unterschiedlichen Formaten für Galerien, Museen und Sammlungen herzustellen, erfuhr *Bringing the War Home* allerdings eine Kontextverschiebung. Aufgrund der historischen Distanz schrieb die Künstlerin ihren Arbeiten einen veränderten Status zu: «Now, as historical artifacts – that is, as art – they are exhibited in museums and galleries.»¹² Was zunächst unverständlich, quasi als Verrat am eigenen Konzept erscheint,¹³ erweist sich aus retrospektiver Betrachtung als folgerichtige Konsequenz. Im Hinblick auf die künstlerische und kunsthistorische Relevanz und angesichts des Anspruchs an die Werkdokumentation erhält die Arbeit durch Überführung in eine kunstmarktübliche Präsentations- und Distributionsform offensichtlich eine ihrem Stellenwert sowie der heutigen Zeit angemessene Form der Repräsentation. Sie gewinnt auch eine Anerkennung, die ihr ohne die spätere Überführung in Publikationen und den Museumsraum verwehrt geblieben wäre. Die Fotomontagen aus der Zeit des Vietnamkrieges in einer aktuellen Alternativzeitschrift zu veröffentlichen würde kaum mehr Sinn machen: Zeitschriften haben heute einen anderen Stellenwert in Bezug auf die öffentliche Meinungsbildung, und die Arbeit würde ihre ursprüngliche Bestimmung und Bedeutung im Zusammenhang mit anderen Beiträgen einbüßen. Die Kontextverschiebung, welche die Arbeit durch den Transfer in das Betriebssystem Kunst seit den 1990er Jahren erfährt, wurde in jüngster Zeit durch den Ankauf der Serie seitens des Museum of Modern Art in New York zusätzlich verstärkt. Auf diese Weise wird *Bringing the War Home* eingebunden in den Kreislauf von Kunst, Markt und Repräsentation, dem sich die Arbeit jahrelang verweigert hatte. Gleichzeitig vermag sie dadurch ein weiteres Wirkungspotential zu entfalten, weil sie im musealen Kontext eine spezifische Form der Medienkritik in Erinnerung ruft. Zudem macht die Kontextverschiebung einen Zusammenhang zwischen den Ursachen des Krieges und der direkten Erfahrung der Künstlerin als Zeitzeugin sichtbar.¹⁴

Para-Ort

Das Medium Zeitschrift diente Rosler bisher nicht bloß als Präsentationsplattform ihrer Arbeiten. Nebst einem inzwischen umfangreichen Korpus an Zeitschriftenbeiträgen, worin sie sich unter anderem über ihr Schaffen äußerte, veröffentlichte sie eine Reihe kunsttheoretischer Aufsätze, insbesondere zu gesellschaftskritischen Fragen der Kunst und zur Dokumentar fotografie.¹⁵ Ihre Beschäftigung mit Text und ihr differenzierter Umgang mit Sprache wird bereits am Beispiel der Titel *Bringing the War Home: House Beautiful* und *Bringing the War Home: In Vietnam* deutlich, auch wenn die Fotomontagen sonst keinen Text enthalten.¹⁶ Mit ihrer umfangreichen Textproduktion, vorwiegend in Kunst- und anderen Fachzeitschriften, erweitert Rosler gleichermaßen den Rezeptionshorizont für ihre Werke. Dies zeigt sich ebenso in diesem vorliegenden Beitrag, der eben-

falls aus ihren Artikeln zitiert. Dabei wird deutlich, wie Roslers Texte Eingang in die Rezeption und in die Werkinterpretation finden und zur Diskursproduktion sowie zur eigenen Verortung der Arbeiten in die Kunstgeschichte beitragen.

Viel entscheidender ist jedoch, dass in Zeitschriften und Büchern publizierte Texte von Rosler nicht der Vermittlung und Rezeption dienen, sondern integrativer Bestandteil ihrer Werkproduktion und ihrer Identität als Künstlerin sind. Dieser Umstand wurde auch bezüglich der Publikationstätigkeit von Dan Graham und der daraus resultierenden Künstlerrolle wiederholt thematisiert. Lucy Lip-pard fragte den Künstler 1973 in einer Diskussionsrunde: «Dan, you've been called a poet and a critic and a photographer. Are you an artist now?». Nicht ohne ironischen Unterton suggerierte sie mit der Frage, dass die verschiedenen Tätigkeiten als Autor, Kritiker und Fotograf letztlich den Künstlerstatus ausmachen.¹⁷

Bei institutionskritisch arbeitenden Künstler/innen ist die Frage nach der künstlerischen Identität aufs Engste mit der jeweiligen Arbeitsweise verknüpft, denn die geäußerte Kritik lässt sich immer auch als Form der Diskurs- und Werkproduktion verstehen. Folglich repräsentieren die publizierten Texte bei Graham und Rosler nicht nur ein bedeutendes Moment ihres Schaffens, sondern tragen maßgeblich zum Rollenverständnis der Künstler/innen und ihrer Wahrnehmung als kritische Zeitgenossen und Intellektuelle bei.

Diese Beobachtung lässt sich ebenfalls anhand der Publikationstätigkeit der amerikanischen Künstlerin Andrea Fraser machen. Fraser entstammt einer jüngeren Generation institutionskritischer Kunstschaffender, die sich nicht mehr wie Daniel Buren oder Hans Haacke unmittelbar auf den Ausstellungsraum beziehungsweise den Ort der Präsentation konzentrieren, sondern Kritik an Rollenbildern, hierarchischen Organisationsformen und ökonomischen Mechanismen ausüben. Bei Frasers Arbeiten stehen besonders die eigene Verortung im Kunstbetrieb und die Rahmenbedingungen der Kunstproduktion im Zentrum. Dies wird besonders offensichtlich in ihrem Aufsatz *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*, der 2005 in der Zeitschrift *Artforum* erschien. Fraser reflektiert darin über die ersten Jahrzehnte künstlerischer Institutionskritik und beschreibt, inwiefern die Protagonisten des Kunstfeldes – sie selbst mit eingeschlossen – stets Teil des von ihnen kritisierten Systems sind:

So if there is no outside for us, it is not because the institution is perfectly closed, or exists as an apparatus in a «totally administered society», or has grown all-encompassing in size and scope. It is because the institution is inside of us, and we can't get outside of ourselves.¹⁸

Die eigene Verortung im Kunstsystem impliziert Momente künstlerischen Scheiterns, die Fraser als großes Thema angeht. In ihrem Artikel *Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry?*, zugleich die Kritik eines Museumsbesuchs als auch ein Essay über Institutionskritik, ist zu lesen: «Institutional critique, for me, is a tragedy – even though I tend to play it as farce.»¹⁹ Die eigene Kompromittierung wird mitthematisiert, wie auch die Herausgeber der Zeitschrift *Texte zur Kunst* in ihrem Vorwort zur Ausgabe *Institutionskritik* betonen.²⁰ Sie heben weiter die Notwendigkeit hervor, dass sich eine neuere Generation von Institutionskritiker/innen auch neueren Organisations- und Öffentlichkeitsformen bedienen würde. Dies wird bei Andrea Fraser bereits seit Jahren durch eine intensive Textproduktion deutlich, die sie entweder direkt veröffentlicht oder in performative Vorträ-

ge einbaut, deren Skripte anschließend in Zeitschriften oder in monografischen Publikationen abgedruckt werden.

Die Geschichte institutionskritischer Kunst und die Kenntnis des institutionellen Raums bilden hierfür die Grundlage und den diskursiven Hintergrund. Sie sind Ausgangspunkt «um eine politische Position zu formulieren», wie Nina Möntmann treffend formulierte. Sie konstatierte ebenfalls eine «Verschiebung der Funktionen der Orte», die sie wie folgt beschrieb:

Die Fragestellungen kreisen nicht mehr um Werte wie Authentizität und Originalität, sondern um den Ort in seiner Relation zu anderen Orten, um die Kommunikation und den Austausch zwischen Orten.²¹

Im Anschluss an James Meyers Begriff des «funktionalen Ortes» und Mary Kelleys Überlegungen zur Verlagerung von einer ortsspezifischen hin zu einer diskurs-spezifischen Auseinandersetzung seitens der Künstler/innen, formuliert auch Möntmann den Ortsbegriff und seine Bedeutung für die Institutionskritik neu. In Anlehnung an die als *Parasite* bezeichneten Arbeitstreffen einer Gruppe von Künstler/innen, zu denen auch Andrea Fraser gehörte, beschreibt Möntmann die Dispositionen von Künstler/innen wie Fraser als «parasitäre Positionen» und die Künstler/innen als «participant observers».²²

Die Projekt- und Gruppenbezeichnung *Parasite* ist ambivalent und daher doppelt interessant, denn sie bedeutet einerseits schädlichen Befall und die Schwächung eines Organismus' oder eines Systems, im Sinne eines «Schmarozers». Andererseits bezeichnet sie einen alternativen Ort, eine «Para-Site» – eine Wortbedeutung, auf die sich institutionskritische Künstler/innen mit ihren Projekten Ende der 1990er Jahre explizit bezogen.²³ Sowohl die Vorstellung eines «Para-Ortes» als auch das Bild der Künstlerin/des Künstlers als teilnehmende Beobachter/innen können für Frasers Zeitschriftentexte und für die Auseinandersetzung mit ihrer Rolle als Künstlerin fruchtbar gemacht werden. Sie verdeutlichen, wie eng Künstlerbild und künstlerische Identität mit der Wahl von Medien und ihren Präsentationsorten verknüpft sind. Durch «Nachbarschaften» von Autoren und Kontexten erhalten thematische Debatten in einer Zeitschrift immer einen bestimmten «Platz», weshalb Zeitschriften gleichermaßen als diskurs- und ortsspezifische Rahmungen, als Para-Orte für künstlerische Produktivität beschrieben werden können.²⁴ Die beachtliche Anzahl an «Texten und Druck-Projekten der Künstlerin» auf Frasers Publikationsliste dokumentiert ihre einschlägigen Textbeiträge und steckt zugleich ein Diskursfeld ab, das mit Veröffentlichungen in *Texte zur Kunst*, *Artforum* und *October* wiederum als «Para-Ort» ausgemacht werden kann.²⁵

Ausstellungskontext

Frasers «parasitäre Position» ist vor allem ein «Position-beziehen»: Ihre Praxis und die Wahl der Präsentationsplattformen verwehren sich einer traditionell materi-algebundenen und am Verkauf orientierten Kunstproduktion, indem sie diese durch einen Akt der Befragung ersetzt, der unter anderem in Zeitschriftenartikeln «verortbar» ist. So markiert ihr erster kritischer Artikel *In and Out of Place* die vielzitierte Geburtsstunde des Begriffs «Institutional Critique».²⁶ Kaum ein Text über Institutionskritik bleibt ohne Verweis auf diese Besprechung über die Künstlerin Louise Lawler, die Fraser 1985 für *Art in America* schrieb, während sie am Whitney Independent Study Program teilnahm. Vor allem in diskursorientierten Zeitschriften wie *Texte zur Kunst* oder *October* lässt sich Frasers institutions-



3 Andrea Fraser, *L'1%, C'EST MOI*, Ausstellungsansicht Museum Ludwig 2013.

kritische Praxis in Form metatheoretischer Überlegungen über die letzten Jahrzehnte nachvollziehen.²⁷ Bei Frasers Kunstproduktion nimmt die Zeitschrift allerdings nicht nur den Stellenwert eines reinen Diskursortes ein. Sie nutzt das Medium – ähnlich wie Martha Rosler – immer wieder auch als Plattform für künstlerische Arbeiten, deren Grundlage Texte bilden. Mit *Daughters of the Revolution* fand beispielsweise das Skript einer performativen Podiumsdiskussion der V-Girls ebenso Eingang in die Zeitschrift *October* wie das Interview *A Conversation with the V-Girls*, das sich als fingiertes Gespräch mit der Zeitschriftenredaktion entpuppte.²⁸

Anders als Rosler und Graham agiert Fraser jedoch aus dem Inneren des Kunstsystems heraus. Auf die Frage, ob die Art der Institutionskritik von einem historischen Kontext abhänge und eine Generationenfrage sei oder eher einem individuellen, künstlerischen Zugang geschuldet, antwortete Martha Rosler:

The generational understandings matter enormously. Dan and I are from the renegade days, when artists were literally trying to ditch the institutions as much as possible, and certainly the commercial galleries. It is into an accident that the term «institutional critique» wasn't invented until the next generation, when social critique was confined to critique of institutions, and people wanted «in», not «out».²⁹

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Frasers Umgang mit der Zeitschrift den Charakter des Mediums als Para-Ort verändert hat: Ihre Artikel sind – auch aufgrund des gestiegenen Einflusses von Zeitschriften für den Kunstmarkt – nicht als Ablehnung institutioneller Plattformen zu verstehen. In diesem Zusammenhang gilt es, einen Text Frasers besonders hervorzuheben, der inzwischen in fünf verschiedenen Kontexten und leicht veränderten Fassungen publiziert wurde: *L'1%, C'EST MOI* erschien erstmals 2011 in *Texte zur Kunst*. Der Beitrag thematisierte die direkte Verbindung zwischen Kunstmarktrends und Einkommensverteilung und reflektierte den Einfluss von Reichtum und Macht auf kulturelle

Praktiken. Etwa zeitgleich publizierte *Artforum International* einen als Grafik dargestellten Index zu Kunsttrends aus Frasers Artikel, allerdings ohne Angabe der Quelle und der Autorin.³⁰ Ferner verwendete Frasers den Text als Antwort auf die Einladung zur Teilnahme an der Whitney Biennale 2012, entgegen der allgemeinen Erwartung, ein Objekt oder eine Videoarbeit auszustellen oder eine Performance aufzuführen. Stattdessen verfasste sie einen weiteren Textbeitrag mit dem Titel *There's no place like home*. Darin nahm sie direkten Bezug zu Marktmechanismen, die auch das Whitney Museum betreffen und legte ihren kontinuierlichen Rückzug aus der Kunstwelt offen dar. Beide Texte wurden im Ausstellungskatalog veröffentlicht und stehen heute noch auf der Website des Whitney Museum zum Download zur Verfügung. In einem kuratorischen Text werden dort auch die Zusammenhänge erläutert.³¹ 2012 wurden beide Texte nochmals in der Open Access-Zeitschrift *continent* abgedruckt und der erste Beitrag gekürzt unter dem Titel *1% Art. Who are the patrons of contemporary art today?* im Magazin *Adbusters* veröffentlicht.³² Somit erschien der erste Zeitschriftenartikel, teilweise in Kombination mit dem zweiten Text, insgesamt fünfmal in unterschiedlichen Publikationsgefäßen, die vor allem für ein Kunstpublikum bestimmt waren.

Während in *L'1%, C'EST MOI* vor allem die ökonomischen Zusammenhänge im Kunstbetrieb erörtert werden, ist der Text *There's no place like home* eher eine Zusammenstellung von Überlegungen vorangegangener Essays der Künstlerin. Das Hauptaugenmerk in den ersten Abschnitten ist auf einen unlösbaren persönlichen Konflikt Frasers gerichtet: die Teilhabe an und die Verbundenheit mit einem System, in dem sie sich selbst fremd fühlt und das im Widerspruch zu ihrer gesellschaftlichen und politischen Einstellung steht. Die Texte vermitteln eine Realität, in welcher die Künstlerin ihre Identität und Existenz zwischen marktorientierten, millionenschweren Kunstsammlern und deren finanziellem Engagement situieren muss. Auch ihre Teilnahme am Whitney Independent Program war abhängig von der Unterstützung finanzkräftiger Mäzene. Die Texte sind weiter ein Versuch, diese Zustände zu thematisieren und öffentlich zur Diskussion zu stellen. Dabei kommt es zu einer doppelten Reflexion über die Erscheinungsform und den Inhalt: Frasers Essay erscheint nicht nur als Beitrag zum Diskurs, sondern er thematisiert auch dessen Einbettung in das Betriebssystem Kunst.

Die beiden erwähnten Texte von Fraser können als eine Art Rückschau und Zusammenfassung ihrer künstlerischen Anliegen verstanden werden. Deshalb erstaunt es wenig, dass sie in der Retrospektive *Andrea Fraser. Wolfgang-Hahn-Preis 2013* im Museum Ludwig in Köln ebenfalls eine wichtige Rolle spielten. Wie ein «Mission Statement» war der Artikel *L'1%, C'EST MOI* Seite für Seite an die Wand appliziert und lag darunter als Printversion zur Durchsicht auf (Abb. 3). Auf diese Weise reihte sich der Text in die Abfolge der ausgestellten Werke und Dokumente wie ein Exponat ein.³³

Der Para-Ort in Form des Zeitschriftentexts hält Einzug in den Ausstellungsraum. Das Phänomen erinnert ein wenig an die Occupy-Bewegung, für die Fraser ebenfalls Sympathie bekundet: Wie bei einer Besetzung nimmt der Text die Stelle eines Exponats ein, schlägt jedoch eine andere Form ästhetischer Visualisierung vor. Er erscheint nicht in bunten Lettern und mit skandierenden Parolen, sondern konfrontiert den Betrachter mit einem ungewöhnlich langen und unbequemen Schriftdokument in einer ausgesprochen analytischen Sprache. Der Text wurde von den Ausstellungsbesuchern wohl kaum vollständig gelesen, denn er

widersetzt sich rücksichtslos unseren Sehgewohnheiten und der Dauer an Aufmerksamkeit, die wir für Exponate in Ausstellungsräumen bereit sind aufzuwenden – selbst für «diskursaffine» Leserinnen und Leser stellte seine Komplexität eine Herausforderung dar.

Bezeichnenderweise werden viele von Frasers Zeitschriftenbeiträge kaum von Abbildungen begleitet, allenfalls erscheinen dazu einzelne, kleinformatige Stills von Performanceaufzeichnungen oder Aufnahmen der Künstlerin wie sie in ein Mikrofon spricht. Das Visuelle tritt stets hinter die «Stimme» der Autorin zurück, im Auditorium wie im Text. James Meyer machte dies bereits an früheren Arbeiten fest, die er als «antivisual tactics»³⁴ beschrieb, was auch für *L'1%, C'EST MOI* gilt. Ein dicht gesetzter Text bestimmt vornehmlich das visuelle Erscheinungsbild, lediglich ergänzt durch drei farbige Diagramme, die einer Marktanalyse entsprechend die Argumentation mit Zahlenwerten untermauern. Die Kurven weisen alle nach oben, implizieren einen Aufschwung, der immer ein Anstieg ins Groteske und Absurde ist.

Mit der Ausstellung des Artikels widersetzt sich Fraser in gewisser Weise den Konventionen und Bestimmungen des Museumsraums sowie den gängigen Erwartungshaltungen des Publikums. Der Text ist auch Ausdruck eines Widerwillens beziehungsweise Aufbegehrens gegen Strukturen, an welchen die Künstlerin selbst partizipiert. Sie widersetzt sich damit den objektbasierten Ausdrucksformen und üblichen Präsentationsformen des Kunstsystems, welchem sie kritisch gegenüber steht. Das Medium Text unterstreicht Frasers Identität als Kritikerin und Intellektuelle, die den Diskurs aktiv mitbestimmt.

Nach der Ausstellung wurde der Text von der Wand entfernt und entsorgt, so wie die Banner und Plakate einer politischen Bewegung eines Tages wieder aus dem öffentlichen Raum verschwinden. Die medialisierte Form des Texts in Zeitschriften und im Internet, sein Status als Para-Ort, sorgt aber dafür, dass der Inhalt jederzeit abrufbar bleibt, bereit zur Lektüre und zur Diskussion.

Anmerkungen

1 Exemplarisch erweist sich hierin die Beliebtheit des *Avalanche Magazine*, einer avantgardistischen Künstlerzeitschrift, die von 1970 bis 1976 von Willoughby Sharp und Liza Béar herausgegeben wurde. 2010 erschienen die 13 Ausgaben als limitierte Faksimile in einer Box, womit die Zeitschrift endgültig in den Rang einer kostbaren Künstleredition aufstieg. Die Originalausgaben werden inzwischen bei Auktionen zu außerordentlich hohen Preisen gehandelt.

2 Siehe dazu Benjamin H.D. Buchloh, «Moments of History in the Work of Dan Graham», in: ders., *Neo Avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955–1975*, Cambridge/Massachusetts 2000, S. 179–201, insbesondere S. 179–183.

3 Die Geschichte um die Veröffentlichung von *Homes of America* wird in einem Gespräch zwischen Sabine Breitwieser und Dan Graham lebhaft erörtert, *MoMA Archives Oral History: Dan Graham*, 2011, siehe besonders S. 7–11, http://www.moma.org/pdfs/docs/learn/archives/transcript_graham.pdf, Zugriff am 18.03.2014.

4 Siehe dazu folgende Ausführungen: Jeff Wall, «Marks of Indifference». Aspects of Photography in, or, as, Conceptual Art», in: *Reconsidering the Object of Art: 1965–1975*, hg. v. Anne Goldstein u. Anne Rorimer, Los Angeles 1995, S. 246–267, S. 25.

5 2009 widmete die Charles H. Scott Gallery in Vancouver diesen eine ganze Ausstellung: *Vintage Dan Graham: Projects for Publication 1966–2009*. Im Katalog *Dan Graham's New Jersey*, New York/Zürich 2012, kombinierte der Künstler die Aufnahmen von *Homes of America* mit neueren Fotografien derselben Orte und überführte sie dadurch in einen Sinnzusammenhang jenseits des ursprünglichen Zeitschriftenkontexts.

6 Email-Austausch zwischen Dan Graham und der Autorin, 18.03.2014, siehe dazu auch Breitwieser/Graham 2011, S. 10 und das von der Marian Goodman Gallery produzierte Buch *For Publication. Dan Graham*, New York 1991.

7 Dan Graham, «My Works for Magazine Pages. A History of Conceptual Art», in: *Two-Way Mirror Power: Selected Writings by Dan Graham on His Art*, hg. v. Alexander Alberro, Cambridge/Mass. 1999, zuerst publiziert in: *Dan Graham. Articles*, Eindhoven 1978.

8 Siehe *Dan Graham. Works 1965–2000*, Ausst.-Kat., Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, hg. v. Marianne Brouwer, Düsseldorf 2001, S. 12 und S. 58.

9 «These photo montages were never meant to be seen in an art gallery. It seemed opportunistic and inappropriate, even «pornographic» to make art out of the war, and I turned down invitations to show them in the art world.»

Martha Rosler, «War in My Work/Krieg in meiner Arbeit», in: *Camera Austria*, Nr. 47, 1994, S. 69–70.

10 Siehe auch Alexander Alberro, «The Dialectics of Everyday Life: Martha Rosler and the Strategy of the Decoy», in: *Martha Rosler: Positions in the Life World*, hg. v. Catherine de Zegher, Cambridge/Mass. und London 1998, S. 79–80.

11 Gwen Allen und Cherise Smith, «Publishing Art. Alternative Distribution in Print», in: *Art Journal*, Nr. 66, Heft 1/Frühling 2007, S. 41–45.

12 Rosler 1994, S. 70.

13 So schrieb etwa Jochen Becker in einer Ausstellungsrezension zur Retrospektive von Rosler in der Generali Foundation in Wien, es seien nun die «Montagen als reprofotografisches Auf lagenobjekt und isoliertes Ausstellungsstück verfügbar.», Jochen Becker, «Geschichten aus der Reproduktion. «Martha Rosler – Positionen in der Lebenswelt»», in: *Kunstforum International*, Bd. 147, 1999, S. 507.

14 Erwähnt werden sollte ein Umstand, woraus ein neuer, institutionskritischer Zusammenhang erwächst: Die Rockefeller als namhafte Mäzene des MoMA investieren derzeit in den Bau und Betrieb mehrerer Hotels in Vietnam, weil die wirtschaftliche Misslage dort die Grundstückspreise in den letzten Jahrzehnten auf einen Tiefstand gebracht hat.

15 Eine ausführliche Liste von Roslers kritischen Schriften ist zu finden in Zegher 1998 (wie Anm. 10), S. 396–397.

16 Roslers Affinität zu Sprache lässt sich unter anderem auf Studien in Linguistik und Anglistik während ihrer Ausbildungszeit zurückführen, siehe dazu auch Alberro 1999 (wie Anm. 10), S. 75–76.

17 Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, New York 1973, S. 155.

18 Andrea Fraser, «From the Critique of Institutions to an Institution of Critique», in: *Artforum*, Nr. 44, Heft 1/September 2005, S. 278–286, hier S. 282.

19 Andrea Fraser, «Why Does Fred Sandback's Work Make Me Cry?», in: *Grey Room*, Nr. 22, Winter, 2006, S. 30–47, Zitat S. 44.

20 Zu diesem Dilemma siehe auch Isabelle Graw, Clemens Krümmel und André Rottmann im Vorwort zur Ausgabe *Institutionskritik* der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, Nr. 59, September 2005, S. 5.

21 Nina Möntmann, *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln 2002, S. 44 sowie S. 48–49.

22 Siehe Möntmann 2002, S. 48–49 und S. 55. Zur «functional site», die sich vom Ort im geographisch und architektonisch manifesten Ort unterscheidet, siehe James Meyer, «The Functional Site; or, The Transformation of Site

Specificity», in: *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*, hg. v. Erika Suderberg, Minneapolis 2000, S. 23–37.

23 «Parasite aimed to establish a discursive context for project work and related issues. As a secondary (or para) site for projects undertaken at other locations, Parasite aspired to develop this discursive context by a variety of activities undertaken from within (host) organizations.», *The Parasite Mission Statement*, 1997, The Parasite Archive; MSS 333; Box 4; Folder 96; Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

24 Selbstverständlich wird eine Platzierung nicht allein vom Autor, sondern auch maßgeblich von Redakteuren und durch Titelthemen bestimmt. Dies gilt auch für Sammelbände wie beispielsweise die Publikation *Das Museum als Arena. Institutionskritische Texte von KünstlerInnen*, hg. v. Christian Kravagna und Kunsthaus Bregenz, Köln 2001. Die Textsammlung definiert und fasst bereits durch ihren Titel eine Gruppe von Künstler/innen zusammen, die als institutionskritisch gelten. Bezeichnenderweise waren viele der Beiträge erstmals in Zeitschriften publiziert worden.

25 Eine aktuelle Publikationsliste ist zu finden in der Monographie: *Andrea Fraser, Texts, Scripts, Transcripts*, hg. v. Carla Cugini, Köln 2013, S. 315–316.

26 Andrea Fraser, «In and Out of Place», in: *Art in America*, Nr. 73, Heft 6/Juni 1985, S. 122–129.

27 Stellvertretend können hier zwei ihrer Beiträge in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* genannt werden, die dem Thema Institutionskritik gewidmet waren: dies., «Was Ist Institutionskritik?», in: *Texte zur Kunst*, Nr. 59, September 2005, S. 86–89; dies., «Speaking of the Social World ...» (Skript des Vortrags am Symposium *Wo stehst du, Kollege?*, HAU 1, Berlin, 2010), in: *Texte zur Kunst*, Nr. 81, 2011, S. 153–156.

28 Martha Baer, Jessica Chalmers, Erin Cramer, Andrea Fraser und Marianne Weems, «The V-Girls. Daughters of the ReVolution», in: *October*, Nr. 71/Winter, 1995, S. 120–140; dies., «The V-Girls. A Conversation with October», in: *October*, Nr. 51/Winter, 1989, S. 115–143. Tatsächlich führten die V-Girls das Interview mit sich selbst und fügten als Hinweis für den Leser folgende Fußnote an: «The interviewers were not present at this interview.», ebd., S. 115.

29 Email-Austausch zwischen Martha Rosler und der Autorin am 10. und am 21.03.2014.

30 Andrea Fraser, «L'1%, C'EST MOI», *Texte zur Kunst*, Nr. 83, September 2011, S. 114–127. Die Grafik erschien wie ein Inserat im Anzeigenteil am Ende der Ausgabe von *Artforum International*, Sommer 2011, S. 431, produziert für 24 *Advertisements*, ein Projekt von Jacob Fabricus.

31 <http://www.whitney.org/Exhibitions/2012/Biennial/AndreaFraser>, Zugriff am 18.03.2014.

32 Andrea Fraser, «There's no place like home» und «L'1%, C'EST MOI», in: *continent*, Nr. 2.3, 2012, S. 186–201; Andrea Fraser, «1% Art. Who are the patrons of contemporary art today?», in: *Adbusters*, Nr. 100, März/April 2012, <http://www.adbusters.org/magazine/100/1-percent-art.html>, Zugriff am 18.03.2014. Beide Magazine sind Non Profit-Zeitschriften, die sich der Konsumverweigerung verschrieben haben und sich explizit als Alternative zu marktorientierten Zeitschriften positionieren.

33 Der Artikel «In and Out of Place» war ebenfalls ausgestellt, jedoch als aufgeschlagene Seite der *Art in Amerika*-Ausgabe, präsentiert in einer Vitrine wie dies für Dokumente üblich ist.

34 Zu Frasers «antivisual tactics» siehe auch James Meyer, «The Strong and the Weak: Andrea Fraser and the Conceptual Legacy», in: *Grey Room*, Nr. 17, Herbst 2004, S. 89 und S. 98–102.