

Eine Herstellung von Kontexten, eine Arbeit am Rahmen bildet die Grundlage für die Möglichkeit einer gemeinsamen intellektuellen Tätigkeit nicht nur im Kunstfeld, die in der Kunstkritik oder in der Theorie ist, aber nicht von ihr. Ein solches, neues Praxisfeld ist nicht isoliert von den genannten Feldern und ihren Akteur_innen. Es positioniert sich als Abweichung und Überschuss. Es geht darin um Studium, nicht Kritik.

Studium, nicht Kritik

Lucie Kolb

Lucie Kolb Studium, nicht Kritik

STUDIUM, NICHT KRITIK

LUCIE KOLB

STUDIUM, NICHT KRITIK

The Fox, A.N.Y.P., e-flux journal

transversal texts
transversal.at

ISBN der Printversion: 978-3-903046-14-6
transversal texts

transversal texts ist Textmaschine und abstrakte Maschine zugleich, Territorium und Strom der Veröffentlichung, Produktionsort und Plattform – die Mitte eines Werdens, das niemals zum Verlag werden will.

transversal texts unterstützt ausdrücklich Copyleft-Praxen. Alle Inhalte, sowohl Originaltexte als auch Übersetzungen, unterliegen dem Copyright ihrer AutorInnen und ÜbersetzerInnen, ihre Vervielfältigung und Reproduktion mit allen Mitteln steht aber jeder Art von nicht-kommerzieller und nicht-institutioneller Verwendung und Verbreitung, ob privat oder öffentlich, offen.

Dieses Buch ist gedruckt, als EPUB und als PDF erhältlich.
Download: transversal.at
Umschlaggestaltung und Basisdesign: Pascale Osterwalder

transversal texts, 2017
eipcp Wien, Linz, Berlin, London, Zürich, Málaga
ZVR: 985567206
A-1060 Wien, Gumpendorferstraße 63b
A-4040 Linz, Harruckerstraße 7
contact@eipcp.net
eipcp.net | transversal.at

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Projekts Midstream (<http://midstream.eipcp.net>) und wird durch das Programm Kreatives Europa der Europäischen Union sowie durch die Sektion Kunst und Kultur im österreichischen Bundeskanzleramt gefördert. Die Unterstützung der Europäischen Kommission für die Produktion dieser Publikation stellt keine Befürwortung der Inhalte dar, für die allein die Verfasser_innen verantwortlich sind. Die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.



Kofinanziert durch das
Programm Kreatives Europa
der Europäischen Union

BUNDESKANZLERAMT ■ ÖSTERREICH

Inhalt

Dematerialisierung, Politisierung, Intellektualisierung	9
<i>The Fox</i> (1975/76) – <i>community practice</i>	29
<i>A.N.Y.P.</i> (1989–99) – ständiger Umbau, andere Ordnung	85
<i>e-flux journal</i> (seit 2008) – <i>supercommunity</i>	147
Abweichung und Überschuss	205
Credits	226
Abbildungen	227

DEMATERIALISIERUNG, POLITISIERUNG, INTELLEKTUALISIERUNG

In der Februarausgabe der Zeitschrift *Art International* erscheint 1968 ein Aufsatz von Lucy R. Lippard und John Chandler, in dem sie die Entwicklung der Konzeptkunst analysieren. Unter dem Titel *The Dematerialization of Art* beschreiben die Autor_innen eine damals seit einigen Jahren deutlich zu beobachtende Tendenz: Im Zentrum der gegenwärtigen Kunst stünden nicht länger materielle Objekte, sondern vielmehr Ideen – eine Entwicklung mit potenziell weitreichenden Konsequenzen für die Organisation des Kunstfelds: „the dematerialization of the object might eventually lead to the disintegration of criticism as it is known today. [...] Sometime in the near future it may be necessary for the writer to be an artist as well as for the artist to be a writer.“¹

Tatsächlich öffnet sich mit der von Lippard und Chandler beschriebenen „Dematerialisierung“ ein Praxisfeld zwischen Kunst und Kritik, von dem in den folgenden Jahrzehnten eine verstärkte Diskursivierung des Kunstfelds ausgeht. Künstler_innen erweitern ihren Kompetenzbereich und bringen sich vermehrt in die Forschung oder in theoretische Diskurse ein, statt Werke im engeren Sinn zu produzieren. Das geht einher mit einer kollaborativen und projektbasierten Arbeitsweise – ein Prozess, der auf Entgrenzung zielt und

¹ Vgl. Lucy R. Lippard / Chandler, John: „The Dematerialization of Art“, in: *Art International*, 1968, Nr. 2, S. 31–36, S. 35.

gleichzeitig neue Formen der Disziplinierung und Verwertung hervorbringt.²

Die Entgrenzung der künstlerischen Produktion – die als solche immer auch als Wertschöpfungsprozess zu verstehen ist – findet ihre Entsprechung in einem neuen ökonomischen Paradigma, dem „kognitiven Kapitalismus“.³ Grundlegend sind für diese neue Form der kapitalistischen Akkumulation nicht nur Fragen der Kontrolle eher ephemerer Produkte, sondern viel allgemeiner neue Formen der Arbeitsorganisation. Mit den Worten von Isabell Lorey und Klaus Neundlinger hängen unter dem Regime des kognitiven Kapitalismus die Möglichkeiten, ökonomischen Wert zu generieren, „immer mehr von der Fähigkeit der Arbeitenden [ab], ihr subjektives Engagement einzubringen, sich beständig neu zu orientieren, zu lernen, Erfahrung in Form von reflektierten kommunikativen Akten zum Ausdruck zu bringen; kurz, ein nicht vorhersehbares Geschehen zu

2 Während Lippard und Chandler die Dematerialisierung mit einer Kritik an der Warenförmigkeit von Kunst verknüpfen und mit dem Entwickeln politisierter Alternativen, deutet sie Alexander Alberro als Moment, in dem neue Formen der Vermarktung von Kunst entwickelt wurden. Die Dematerialisierung, wie ich sie hier diskutiere, bewegt sich in diesem Spannungsfeld zwischen einer Politisierung der Kunst und der Erschließung neuer Märkte. Vgl. Alexander Alberro: *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2003, S. 3 f.

3 In den 2000er Jahren erscheinen mehrere Publikationen, die das im Rahmen postoperaistischer Theoriebildung erarbeitete Konzept des kognitiven Kapitalismus ausdifferenzieren. Vgl. Yann Moulier-Boutang: *Cognitive Capitalism*, Cambridge: Polity Press 2011; Michael Hardt / Negri, Antonio: *Multitude. Krieg und Demokratie im Empire*, Frankfurt am Main: Campus 2004; Michael A. Peters / Bulut, Ergin: *Cognitive Capitalism. Education and Digital Labor*, New York u. a.: Peter Lang 2011.

lenken.“⁴ Der mit dem Begriff des kognitiven Kapitalismus verbundene Diskurs ist als Gegendiskurs zur liberalen Theorie der „Wissensökonomie“ zu verstehen, ein Begriff, der 1994 von der OECD eingeführt wird, um das Aufkommen einer „wissensbasierten Ökonomie“ in den fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften zu beschreiben. Die dieser Beschreibung zugrundeliegende Analyse geht ebenfalls davon aus, dass ökonomische Werte heute entscheidend durch Wissen geschaffen werden, beim Ansatz der Wissensökonomie spielen die Konflikte um Wissen und Macht aber keine Rolle. Für die Theoretiker_innen des kognitiven Kapitalismus dagegen steht der Konflikt zwischen Wissen und Macht sowie Arbeit und Kapital im Zentrum. In ihrem Verständnis ist es dieser Konflikt, der die aktuelle kapitalistische Transformation hervorgebracht hat.⁵ Diese Überlegungen sind für meine Diskussion insofern grundlegend, als auch ich nach Strategien suche, die den bestehenden Apparat von Wissensproduktion im Bereich der Kunst nicht mit Kritik zur Selbsterneuerung beliefern und einer ökonomisch motivierten

⁴ Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus: „Kognitiver Kapitalismus. Von der Ökonomie zur Ökonomik des Wissens“, in: dies. (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 7–56, S. 11.

⁵ Vgl. Carlo Vercellone: *The hypothesis of cognitive capitalism*, London: Birkbeck College and SOAS 2005, S. 2. Der Paradigmenwechsel, der mit dem Begriff des kognitiven Kapitalismus angesprochen ist, stellt dabei nur einen, wenn auch einen maßgeblichen Teil der kapitalistischen Entwicklung dar. Andere Formen der Akkumulation bestehen weiterhin. So hat sich etwa der Industriekapitalismus in Länder verlagert, in denen weiterhin nichtqualifizierte Arbeitskraft billig zu haben und zu unterwerfen ist. Für eine kritische Auseinandersetzung vgl. u. a. George Caffentzis / Federici, Silvia: „Anmerkungen zur edu-factory und zum kognitiven Kapitalismus“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 88–102, S. 101.

Abschließung und Verknappung von Wissen entgegenwirken.

Für den genannten ökonomischen Paradigmenwechsel ist eine konflikthafte Beziehung zwischen der Produktion des Gemeinsamen und deren Vereinnahmung typisch. Gigi Roggero verdeutlicht diese Beziehung am Beispiel der Telekommunikationsfirma 3.⁶ In einem über die Website der Firma eingebundenen Forum beantworten Kund_innen Fragen zu den angebotenen Geräten und Leistungen. Jeden Monat veröffentlicht die Firma eine Rangliste, über die der Wert und die Leistungen der am Forum mitarbeitenden Kund_innen anerkannt und öffentlich gemacht werden. Nach Roggero ist es gerade diese unbezahlte Arbeit der Subjekte, die die Senkung der Arbeitskosten ermöglicht. Es muss kein technisches Personal zur Beantwortung der Fragen der Konsument_innen beschäftigt werden. Bezahlt würden vom Telekommunikationsunternehmen lediglich neue Wächter_innen und Spione, deren einzige Funktion es sei, die soziale Kooperation der produzierenden Konsument_innen in den Foren zu kontrollieren. In dieser Vorgehensweise werden Linien eines individualistischen Konkurrenzkampfs reproduziert, die die Subjekte an der Aneignung dessen hindern, was sie gemeinsam produzieren.⁷

In seiner Hinwendung zum Wissen vollzieht der Kapitalismus eine doppelte Bewegung. Zum einen muss das Wissen stetig vermehrt werden, um die Wertschöpfung voranzutreiben, zum anderen wird es im Rahmen seiner

⁶ Vgl. Gigi Roggero: „Was das lebendige Wissen vermag. Krise der globalen Universität, Klassenzusammensetzung und Institutionen des Gemeinsamen“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.), *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 57–87, S. 80.

⁷ Ders., S. 59.

Verwertung kontrolliert, privatisiert und kommodifiziert – und damit verknüpft.⁸ Unter den Prämissen des kognitiven Kapitalismus haftet Wert aber weniger einem fertigen Produkt an, vielmehr wird er durch Kommunikation, Wissen und Kreativität von am Produktionsprozess Beteiligten wie auch von Konsument_innen geschaffen.⁹ Das führt auch dazu, dass kommunikative Praxen für das ökonomische Handeln zunehmend an Bedeutung gewinnen. Die mit Dematerialisierung verbundene tendenzielle Entgrenzung der Produktion hat nicht nur neue Formen der Arbeit hervorgebracht, sondern auch neue Formen der Arbeitsorganisation. Unter den Bedingungen des kognitiven Kapitalismus wird Arbeit vermehrt nicht mehr im Rahmen eines festen Anstellungsverhältnisses geleistet – wie es für die Phase des Industriekapitalismus charakteristisch ist –, sondern zeichnet sich durch projektförmige Organisation und Prekarität aus.

Yann Moulier-Boutang zufolge sind Wissen und Kunst „im Herzen des kognitivkapitalistischen Systems“ angesiedelt, „und zwar nicht aus Liebe der UnternehmerInnen zur Kunst und zum Wissen, sondern weil in diesen Bereichen nach wie vor der Kern des ökonomischen Wertes liegt“¹⁰. Kunst wird in diesem

⁸ Vgl. Enzo Rullani: „Wie wird durch Wissen Wert geschaffen?“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 133–157, S. 143.

⁹ Vgl. Gigi Roggero: „Was das lebendige Wissen vermag. Krise der globalen Universität, Klassenzusammensetzung und Institutionen des Gemeinsamen“, in: Isabell Lorey / Neundlinger, Klaus (Hg.): *Kognitiver Kapitalismus*, Wien: Turia + Kant 2012, S. 57–87, S. 58.

¹⁰ Vgl. Yann Moulier-Boutang: „Die Hochzeitsnacht des kognitiven Kapitalismus und der Kunst. Kunst in der Ökonomie der Innovation“, in: Gerald Raunig / Wuggenig, Ulf (Hg.): *Kritik der Kreativität*, Wien u. a.: transversal texts 2016, S. 455–473, S. 465.

Zusammenhang nicht zuletzt deshalb genannt, weil sie mit einer bestimmten Form der Subjektivierung verknüpft ist, die für den kognitiven Kapitalismus prägend ist. In den Aktivitäten der Akteur_innen des Kunstfelds ist die vormalige Differenz zwischen Arbeit und Freizeit, zwischen Erwerbstätigkeit, Hausarbeit und ehrenamtlichem Engagement verwischt. Sie werden als kreativ, intuitiv Handelnde verstanden, die von einem Projekt zum anderen, von einer Welt in die andere wechseln. Diese Charakteristika beschreiben das selbstunternehmerisch handelnde Subjekt des kognitiven Kapitalismus.

Parallel dazu findet seit den 1990er Jahren, etwa in diskursiven Großausstellungen wie der von Catherine David kuratierten *documenta X*, eine Annäherung von Kunst und Wissen statt. Die tendenzielle Dematerialisierung von Kunst geht aber nicht nur einher mit einer Hinwendung zum Diskurs. Vielmehr ist damit ein Prozess verknüpft, in dem sich die Grenzen von Werken nicht länger klar bestimmen lassen. Sie adaptieren sich und kontextualisieren sich in allen Prozessen der Zirkulation und Produktion neu.¹¹

Zeitschriften als paradigmatische Orte „dematerialisierter“ Kunstproduktion

Im Zusammenhang der sich schnell ausdifferenzierenden Konzeptkunst gründen in den 1960er und 1970er Jahren zahlreiche Künstler_innen Zeitschriften.¹² Mit

¹¹ Vgl. Lucie Kolb / Preisig, Barbara / Welter, Judith (Hg.): *Paratexte. Zwischen Produktion, Vermittlung und Rezeption*, Zürich: Diaphanes 2017.

¹² Vgl. u. a. Gwen Allen: *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press 2011 und Marie Boivent /

diesen Zeitschriften positionieren Künstler_innen nicht nur aktiv ihre künstlerischen Arbeiten im Kunstdiskurs, sondern erproben in diesem Rahmen auch neue Formen zwischen Kunst und Kritik, zwischen Kunst und Theorie. Im Umfeld von 1968 entwickeln sich darüber hinaus auch erste transversale Linien, in denen künstlerische Praxen über ihre Zeitschriften Anschluss an soziale Bewegungen suchen.

Als Kreuzungspunkt verschiedener Funktionen im sozialen Zusammenhang und als Agenten der Transformation künstlerischer Produktion und Rezeption spielen Zeitschriften eine wichtige Rolle für die Erneuerung der Kunst. Mit Blick auf die Entwicklung hin zum kognitiven Kapitalismus ist die von Künstler_innen produzierte Zeitschrift zum einen der Ort, an dem Diskurs und Wertschöpfung kurzgeschlossen werden, zum anderen ist auf ihre maßgebliche Beteiligung an der weitgehenden Auflösung der Grenze zwischen Werk und Rahmung hinzuweisen.

Dan Graham, der in den 1960er Jahren mit einer Reihe von konzeptuellen künstlerischen Arbeiten in Zeitschriften in Erscheinung tritt, stellt diese Praxis in einen Zusammenhang mit seinen Erfahrungen als Mitbetreiber einer kurzlebigen Galerie.¹³ Dort habe er gelernt, dass es ein Kunstwerk schwer habe, als Kunst anerkannt zu werden, wenn es nicht in einer Zeitschrift thematisiert oder bildlich reproduziert werde. Das

Perkins, Stephen: „Introduction“, in: dies. (Hg.), *The Territories of Artists' Periodicals*, Rennes, De Pere: Éditions Provisoires, Plagiarist Press 2015, S. 5-11. Ich verwende hier den Begriff „Zeitschrift“ als Sammelbezeichnung für Zeitung, Journal und Magazin.

13 Vgl. Dan Graham: „Meine Arbeiten für Zeitschriftenseiten – „Eine Geschichte der Konzeptkunst“, in: ders., *Ausgewählte Schriften*, Stuttgart: Oktagon 1994, S. 12-20, S. 12.

Verhältnis zwischen Zeitschrift und Kunstwerk ist nach Graham ganz entscheidend ökonomisch bestimmt: Die Kunstzeitschrift finanziert sich durch Anzeigen, die zum größten Teil von Galerien zur Ankündigung von Ausstellungen geschaltet werden. Daraus ergebe sich ein gewisser Zwang, die Inserent_innen zu hofieren, indem ihre Ausstellungen in der Zeitschrift rezensiert oder anderweitig thematisiert werden. Auf diese Weise werde Marktwert generiert.¹⁴ Graham zufolge ist es die Erkenntnis über dieses Verhältnis, die Künstler_innen in den 1960er und 1970er Jahren dazu animiert, Zeitschriften selbst strategisch einzusetzen.¹⁵ Nicht selten reagieren Künstler_innen im Rahmen von selbstproduzierten Zeitschriften auf in der etablierten Presse erschienene Texte von Kritiker_innen über ihre Arbeiten. Sie schalten sich in den Diskurs über ihre Arbeiten ein und arbeiten daran, einen selbstbestimmten Gegendiskurs zu etablieren.

Der in den 1960er und 1970er Jahren an der Columbia University in New York lehrende Kunsthistoriker David Rosand schreibt, dass Zeitschriften in dieser Zeit aber auch deshalb wichtig waren, weil die „dematerialisierte“ Kunst der Zeit sich hier materialisierte. „It told you what was going on partly because so much of what was going on was not to be seen in the galleries.“¹⁶ Der Ausstellungsraum für „dematerialisierte“ Konzeptkunstpraxen verschiebt sich in die Publikation – wie es Seth Siegelaub bereits 1968 paradigmatisch mit der Ausstellung *Xerox Book* durchspielt, indem er den

¹⁴ Vgl. ebd., S. 16.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 17.

¹⁶ David Rosand, zitiert nach ebd., S. 1.

günstig hergestellten Ausstellungskatalog ins Zentrum der Ausstellung stellt.¹⁷ In diesem Zusammenhang verändert sich auch die Rolle der Publikation. Sie wird von einem Ort für die *Reproduktion* von Texten und Bildern zum Ort der *Produktion*.

Der mit dieser Verschiebung entstehende alternative Raum für die Kunst beschränkt sich aber nicht nur auf die Erweiterung des Sortiments künstlerischer Waren und der Ausstellungsmöglichkeiten, sondern eröffnet auch einen neuen Handlungs- und Denkraum. Über die Publikation hinaus manifestiert sich dieser in unabhängigen Ausstellungsräumen und Buchläden, welche die etablierten Institutionen des Kunstbetriebs herausfordern, indem sie experimentelle Kunst außerhalb des kommerziellen Galeriesystems fördern, sich für die Rechte von Künstler_innen einsetzen und auf Ungleichheiten von Geschlecht, ‚Rasse‘ und Klasse hinweisen. Dabei sind Zeitschriften nicht nur in der Lage, gedankliche, sondern auch soziale Beziehungen zu stiften, beziehungsweise einen nachhaltigen Einfluss auf die Beziehungen im Kunstfeld, aber auch darüber hinaus zu haben. Die Zeitschriften schaffen also nie nur einen Raum für andere Inhalte, eine andere Kunst, sondern auch eine andere Sozialität und Öffentlichkeit.

In den 1990er Jahren setzt sich die „Dematerialisierung“ der Kunst in anderer Form fort. In verschiedener Hinsicht wird Anfang der 1990er Jahre an die konzeptuellen Praktiken der 1970er Jahre angeknüpft. Im Zentrum stehen dabei artikulatorisch-kommunikative

¹⁷ Vgl. Seth Siegelaub / Wendler, John (Hg.): [*Xerox Book*], New York: Selbstverlag 1968.

und informationsästhetische Praktiken.¹⁸ In diesem Zusammenhang etabliert sich auch ein neues Selbstverständnis von Künstler_innen. Die Subjektposition „Künstler_in“ wird entgrenzt und die künstlerische Arbeit wird als ein Durchqueren verschiedener Kompetenzen und Felder, als Intervention in herrschende Wissens- und Repräsentationssysteme verstanden. Eine wichtige Bühne für diese Praxis und ihre Reflexion sind oft in geringen Auflagen erscheinende Zeitschriften. Es sind – wie bereits in den 1970er Jahren – auch in den 1990er Jahren wiederum die Zeitschriften, in denen ein Cross-over von Kunstpraxis und theoretisch-politischen Analysen gepflegt wird, das später als zeittypisch gelten wird.¹⁹

Die verstärkte Hinwendung zu diskursiven – dabei auch explizit politisierten – Praxen in den 1990er Jahren geht im Kunstfeld einher mit neuen Formen der Verwertung.²⁰ Folgt man Marius Babias, entsteht in

18 Vgl. Sabeth Buchmann: „Regeln des (Un-)Möglichen. Zur Kunstpraxis der späten 1980er und frühen 1990er“, in: Matthias Michalka (Hg.), *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Köln: Walther König 2015, S. 22–35, S. 30.

19 Vgl. ebd., S. 31.

20 Neben einer Aufwertung diskursiver Kunstpraxen kommt es auch im kommerziellen Kunstbetrieb zu einer verstärkten Einbindung von Theoretiker_innen. Zeitschriften und Ausstellungskataloge verkaufen sich nicht länger allein über das symbolische Kapital der Künstler_innen, sondern auch über das der Autor_innen. Vgl. Isabelle Graw, *Der große Preis*, Köln: DuMont 2008, S. 130. Ulf Wuggenig und Sophia Prinz unterstreichen die Gültigkeit von „theory sells“ mit einer empirischen Untersuchung über Akteur_innen und Institutionen der zeitgenössischen Kunst in Paris, Wien, Zürich und Hamburg zwischen 1990 und 2010. Selbst unter Galerist_innen finden sie dabei eine Vertrautheit mit Namen von Theoretiker_innen vor. Vgl. Ulf Wuggenig / Prinz, Sophia: „Charismatische Disposition und Intellektualisierung“, in: Ulf Wuggenig / Munder, Heike (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*, Zürich: JRP Ringier 2012, S. 205–228.

den 1990er Jahren ein mit politisch-theoretischen Mitteln agierender „Diskursmarkt“.²¹ Hier werden nicht mehr künstlerische Praktiken gehandelt, die werkförmig sind oder primär handelbare Waren anbieten, sondern solche, die andere Materialisierungsformen aufweisen. Dieser Markt, so Babias, würde den „eigentlichen“ Kunstmarkt parallelisieren und dabei darauf zielen, die künstlerische Produktion aus dem Verwertungszusammenhang des kommerziellen Marktes zu lösen sowie die ehemals passiven Betrachter_innen zu Partizipierenden zu emanzipieren und in Austauschprozesse einzubinden.²² Während der „Diskursmarkt“ bei Babias noch emanzipatorisch konnotiert ist, beobachtet Andrea Fraser das Entstehen von Verwertungszusammenhängen in diesem Markt, die wie der kommerzielle Markt auch dem Prinzip des Wettbewerbs folgen.²³ Dagegen könnte mit den politischen Kunstpraxen der 1990er Jahre argumentiert werden, dass das Kunstfeld als Ort interpretiert wird, dessen Ressourcen genutzt, umgenutzt, entwendet werden.

²¹ Vgl. Marius Babias: „Vorwort“, in: ders. (Hg.), *Ute Meta Bauer. Kuratorische Praxis: Interviews und Gespräche*, Köln: Walther König 2012, S. 7–12.

²² Vgl. ebd.

²³ Vgl. Andrea Fraser / Baker, George / Buchloh, Benjamin / Foster, Hal / Joselit, David / Krauss, Rosalind / Meyer, James / Molesworth, Helen / Storr, Robert: „Roundtable: The Present Conditions of Art Criticism“, in: *October*, 2002, Nr. 100, S. 200–228, S. 204.