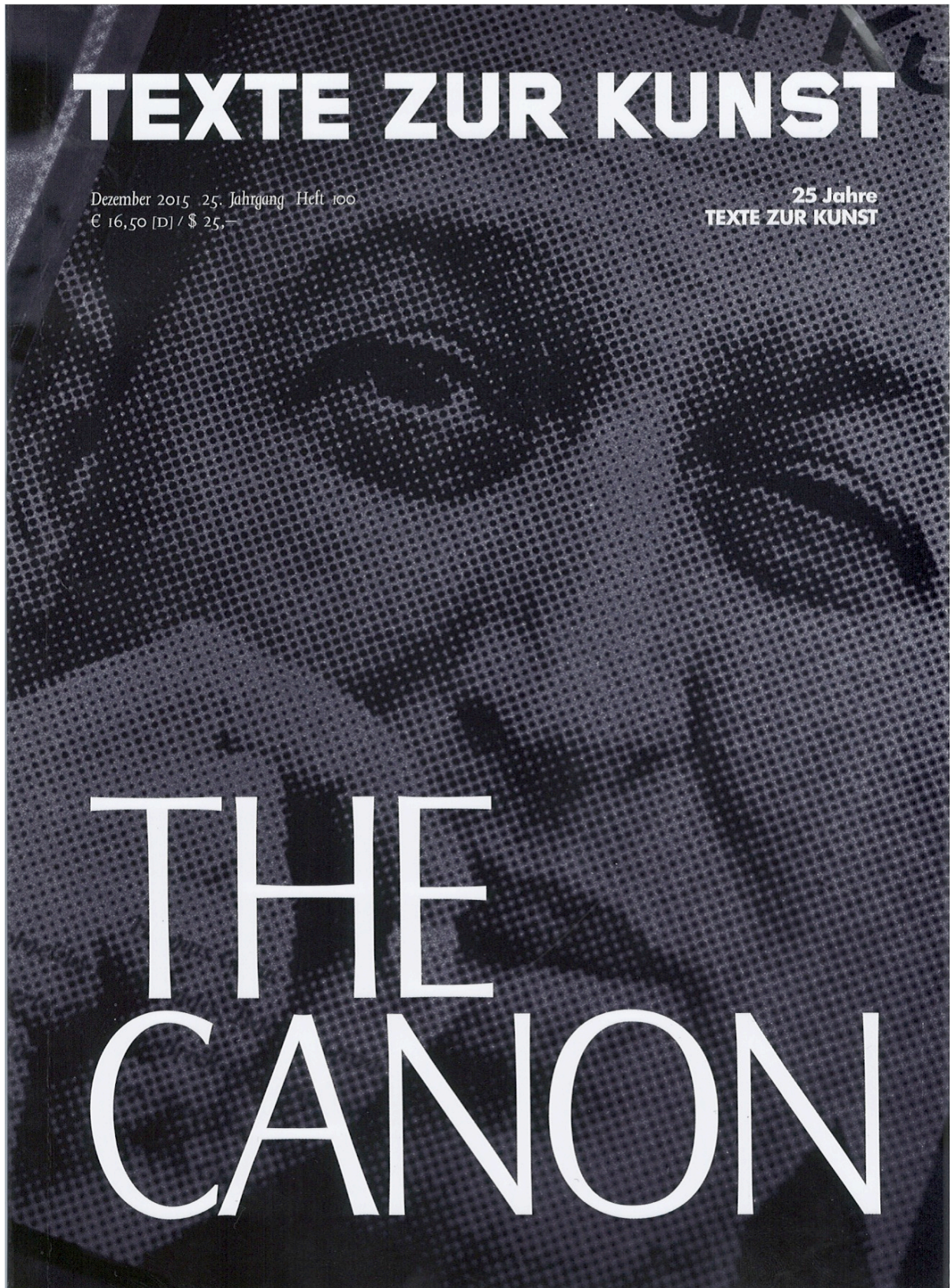


Petzel

Isabelle Graw, "Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig," *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.



456 W 18th Street New York NY 10011 & 35 E 67th Street New York NY 10065

Tel 212 680 9467 Fax 212 680 9473 info@petzel.com www.petzel.com

Isabelle Graw, “Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig,” *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.

ISABELLE GRAW

CANON AND CRITIQUE: AN INTERPLAY

Heimo Zobernig



Texte zur Kunst, Nr. 11 („Feministische Theorien“), September 1993, Cover



Heimo Zobernig, „Kunst und Text“, Ausst.-Kat., Bonner Kunstverein, 1998, Cover

After much thought, I have decided to declare Heimo Zobernig “my” canonical artist. Of all the artists likewise close to this journal and whose work I consider to be equally important, Zobernig is the only one who not only engages certain aspects of the canon in order to change it, but who has taken on the process of his own work’s canonization and the “making of the canon” as a key theme. It is not my intention to write him into the canon, which seems unnecessary given the widespread institutional and market recognition his work has already received. The fact that he represented Austria at this year’s Venice Biennale is a clear indication of how there can be no doubt as to his status as not just established, but now canonical as well.

More influential to my selection was the fact that Zobernig is an artist who intuited this journal’s canonical potential early on and deftly capitalized on it. He regularly approached *Texte zur Kunst*’s editors and many of its frequent

contributors to recruit us for his project. Tellingly, his exhibition catalogues take up more shelf space – about a full meter’s worth – in my library than the publications of artists such as Jutta Koether, Martin Kippenberger, and others with whom *TzK* has been no less closely identified. It would seem that Zobernig has truly taken every opportunity presented to him to make a publication, from small gallery brochure to lavish catalogue raisonné. He is one of the artists – and to my mind, this, too, speaks in his favor – who, already in the early 1980s, had internalized a core lesson of conceptual art: that printed matter is an integral part of artistic production and does not undermine its commodity form but can be regarded instead as a vehicle for self-promotion.¹ And indeed, there is hardly a member of this journal’s advisory board who hasn’t received a request from him to write on his work, or at least to do an interview with him. As much as Zobernig benefited from the canonic power of these

Petzel

Isabelle Graw, "Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig," *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.



writers and critics, he has reciprocally served to reinforce their influence – even imbuing them with *canonic power*. More immodestly stated: the process by which Zobernig's art gained wide recognition ultimately stands as proof of this journal's ability to shape the canon and, more importantly, the artist's ability to confer canonizing power. Considered in this perspective, the canon turns out to be an ongoing interplay between the artist pursuing his own canonization and his selected critics who help drive his project forward through their production of symbolic meaning and – if all goes well and the right institutions give their approval too – to enlarge their own influence in the process.

This interplay was evident in the numerous symposia Zobernig organized in conjunction with his exhibitions. I am thinking, in particular, of the legendary event at Villa Arson in Nice in 1991 for which he invited Helmut Draxler, Olivier Zahm, Frank Perrin, myself, and several others to participate. We had an excellent time together on the Côte d'Azur, but the occasion also served to establish an association between us and his

work. He exhibited not just his objects but also "the people to whom they were addressed,"² as I put it at the time. A group photo showing the artist surrounded by "his" critics serves as a vivid testimony to this association.

For another example of the close circuit between artistic and critical canonization efforts, consider Zobernig's catalogue for his exhibition at Bonner Kunstverein ("Kunst und Text," 1998). The book accurately replicated the format of *Texte zur Kunst*, most notably its cover, which imitated the design of our first "Feminism" issue (no. 11, September 1993), which Zobernig himself had created. In a sense, the Bonn catalogue could be read as a tribute to *Texte zur Kunst*, suggesting a symbiotic relationship between his work and the identity politics and critique of the canon we championed.³ But by turning a TzK cover dedicated to the feminist cause into his work, he also made a statement regarding who "owns" whom, deftly appropriating a symbol of his dependency on others to signal that he was, in fact, very much in control and effectively employing the journal's program to further his own endeavor. Meanwhile, the cover design he opted for, featuring the table of contents rather than, say, an image, demonstratively prioritized the journal's textual content, which is to say, its critical writing and its authors. Many of his catalogues undermined the conventional hierarchy in which the artist always ranks first in a similar fashion – by granting equal size to the typeface of critics and artist's names.⁴ On the cover of his Bonn catalogue (as with the TzK "Feminism" cover), the theorists' and artists' names appear side by side, at the same scale and in the same Helvetica font, as though underscoring the indispensable role of textual production and discourse in artistic process. Needless to say,

Petzel

Isabelle Graw, "Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig," *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.



Heimo Zobernig, „Videoedition für TEXTE ZUR KUNST“, 1991, Filmstills / film stills

that was fine with us, the very name of our journal, after all, declaring our commitment to “text.”

Of course, there were other artists with whom we worked closely.⁵ Yet Zobernig’s oeuvre, perhaps more than that of any other artist, shows an overlapping of the history of his artistic procedures and the methodological and content-related debates that have played out in this journal over the years. For example, by lining the surfaces of a gallery with drawing paper (Kunstraum Daxer, Munich, 1991) or covering floors with screed, he effectively bridged the supposedly opposite poles of institutional critique and painting, which were equally short-circuited in the first issues of *Texte zur Kunst*. Zobernig’s work was living proof that approaches to art as seemingly disparate as Michael Asher’s and Albert Oehlen’s in fact intersected. Accordingly, his context-sensitive interventions often incorporated painterly gestures – one might think here, for instance, of his half-painted plywood cubes, the unfinished job leaving areas of untreated wood exposed, appearing like sections of blank canvas. When he engaged with historic models such as Minimalism, he thereby hinted at a revision of the canon, and with a casual ease that we found impossible not to like, especially since it seemed untinged by a sense of obedience. It’s as though he took up the vocabulary of Minimalism in a form that stripped it of its overblown ambitions and industrial pathos by, for example, working with materials such as plywood or Styrofoam. Then again, such gestures that took up historic models by emptying them of their original meaning were also benefiting from that very meaning, and so his work

revised the canon in a way that from the outset made no secret of its own indebtedness to it.

Similarly, Zobernig has taken an irreverent approach to the excessive epistemological claims that were often ascribed to historical institutional critique. Instead of exposing institutional abuses or turning the spotlight on what the art world represses, he chose to offer subtle suggestions for improvements along its edges. See, most recently, his work for the Venice Biennale, where he implemented architectural changes such as lowering the ceilings and elevating the floor, and the installation of seating and new garden design, transforming the Austrian pavilion into a place that invited visitors to linger and meditate. Given that these architectural interventions have of course long been part of the repertoire of institutional critique, one may wonder whether we need yet another demonstration that it is indeed a repertoire, a highly conventional set of measures.

Be that as it may, there is probably no other artist more requested by curators to redesign gallery lobbies or draft logos and letterheads. And yet the series of cafés Zobernig has designed for exhibitions and institutions also sheds light on what differentiates his work from the “relational aesthetics” model, which, since the 1990s, has often been invoked to characterize comparable interventions. While Zobernig’s cafés manufacture social situations, they crucially do not address the spectators directly; nor do they draw them in or prompt them to become actively involved. One might say that underlying his work is a keen understanding of the limits of the ideal

Petzel

Isabelle Graw, "Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig," *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.

of participation – a subject of ongoing debate in the pages of this journal.

What is crucial though: his art does not aspire to be "critique" even though it is fed by (or relies on) critical insights. A video he was kind enough to produce for our series of artists' editions in 1991 may serve well to illustrate this dynamic: it shows *Texte zur Kunst's* editorial staff and contributors as well as colleagues and friends of the journal from a bird's-eye view: Charline von Heyl, Mayo Thompson, Michael Clegg, Stefan Germer, and others can be seen strolling down Cologne's Brabanter Straße on their way to our office. What is not readily apparent is that the street scenes (most of which were staged), were shot from the window of Galerie Nagel; the gallery and TzK being located in the same building at the time (and even sharing a fax machine). But through the lens of his mostly static camera, Zobernig articulates a spatial distance from these protagonists: they seem far away and yet are nevertheless closely associated with the gallery from which they were filmed. The placement of the camera leaves no doubt that Zobernig, like the journal's editors and writers, is implicated in market conditions even as he and they take the liberty to disavow them by staking out a (fictitious) distance from them.⁶ Seen from this perspective, critical and artistic practices turn out to be highly implicated and historically situated activities that relate to one another and are therefore interdependent.

By filming "his" critics yet from afar, Zobernig also reminds us that criticism is not doomed to become either mere apology or press release praise – not even when the writers entertain friendships with their subjects, as is often the case. While it is certainly true that even objections or attempts at a "loyal critique" may in the end be

no more than grist for the mill of value formation and canonization, it still matters how criticism is deployed, whether the critic situates her argument historically and whether she manages to make a persuasive and methodologically convincing case for a particular practice. It is on the basis of criticism's situatedness that it tends to make normative claims, and therefore inevitably heads toward the canonical. Even the most convincing revision or critique of the canon ultimately cleaves to it and, as the case of Zobernig has illustrated, latently aims at taking the canon's place.

Translation: Gerrit Jackson

Notes

- 1 On conceptual art and publicity, see also Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass. 2003.
- 2 See my essay in Heimo Zobernig, exh. cat., *Kunsthalle Bern*, 1994.
- 3 See, for instance, the focus on the "other" and exclusion in *Texte zur Kunst*, 3, 1991.
- 4 To be clear, in conversation, Zobernig could be just as self-involved as other artists. Still, his publications acknowledged the significance of the discourse at the basic level of graphic design choices.
- 5 On the significance of the dialogue between art-historical and artistic practices in this journal, see also the preface by Isabelle Graw and Stefan Germer in *Texte zur Kunst*, 1, 1990, pp. 26–27.
- 6 On the question of critical distance and the need for a "standpoint outside reality" – however "fictitious" it remains – see also Luc Boltanski, *Soziologie und Sozialkritik*, Berlin 2010, p. 72. On critique as a peculiar blend of disassociation and association, see also Rahel Jaeggi and Tilo Wesche, "Einführung: Was ist Kritik?", in Jaeggi and Wesche, eds., *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M. 2009, p. 8.

ISABELLE GRAW

KANON UND KRITIK. EIN WECHSELSPIEL

Heimo Zobernig

Nach langem Nachdenken habe ich beschlossen, Heimo Zobernig zu „meinem“ kanonischen Künstler zu erklären. Denn von all jenen Künstlern/Künstlerinnen, die dieser Zeitschrift ebenfalls nahestehen und deren Arbeiten ich für vergleichbar bedeutungsvoll erachte, ist Zobernig tatsächlich derjenige, der nicht nur – wie alle anderen auch – auf Kanonisches Bezug nimmt, um es zu verändern, sondern mehr noch den eigenen Kanonisierungsprozess selbst zum Thema seiner Arbeit gemacht hat. Das *making of the canon* wird in seinem Werk demonstrativ vorgeführt. Es geht mir allerdings nicht darum, Zobernig nun meinerseits zu kanonisieren, was angesichts der institutionellen und ökonomischen Anerkennung seines Werkes ohnehin überflüssig erscheint. Spätestens seit er in diesem Jahr als Repräsentant Österreichs auf der Venedig-Biennale ausstellte, kann an seinem Status als etablierter und kanonisierter Künstler wohl kein Zweifel mehr bestehen.

Entscheidender für meine Wahl ist vielmehr, dass es sich bei Zobernig um einen Künstler handelt, der schon früh eine Intuition für das kanonische Potenzial dieser Zeitschrift besaß und es für sich zu nutzen wusste. Sowohl die Herausgeberin als auch zahlreiche der mit *Texte zur Kunst* assoziierten Autoren/Autorinnen wurden von ihm für sein Projekt in schöner Regelmäßigkeit eingespannt. In meinem Bücherregal nehmen seine Publikationen bezeichnenderweise den meisten Raum ein; grob geschätzt füllen sie einen Regalmeter. Von niemand anderem, auch nicht von ebenfalls TzK-affinen Künstlern/Künstlerinnen wie Jutta Koether oder Martin Kippenberger, besitze ich derart viele Kataloge. Offenkundig hat Zobernig wirklich jede Gelegenheit zur Herstellung einer Publikation genutzt, wobei das Spektrum hier vom schmalen Galerieheft bis zum aufwendig gestalteten Catalogue

raisons reicht. Er gehört zu jenen Künstlern, und das spricht meines Erachtens ebenfalls für ihn, die die Lektion der Conceptual Art, dass auch Drucksachen der Status eines Kunstwerks zukommt, schon in den frühen 1980er Jahren verinnerlicht haben, um diese Drucksachen weniger als Unterminierung der Warenform denn als Vehikel der Eigenwerbung aufzufassen und zu nutzen.¹ Mit der Fülle dieser Publikationen hängt es auch zusammen, dass es wohl kaum ein Beiratsmitglied dieser Zeitschrift gibt, das noch nie die Bitte um einen Text von ihm erhalten, noch nie ein Interview mit ihm geführt hätte. In demselben Maße, wie Zobernig von dem kanonischen Potenzial dieser Autoren/Autorinnen profitierte, schrieb er es ihnen aber auch zu – er versah sie mit *canonic power*, wenn man so will. Man kann es sogar noch unbescheidener formulieren: Im Anerkennungsprozess von Zobernigs Werk zeigt sich nicht nur exemplarisch die kanonische Macht dieser Zeitschrift, sondern mehr noch die Macht des Künstlers, Kritiker/innen mit kanonischer Macht zu versehen. Der Kanon erweist sich in einer solchen Perspektive als Wechselverhältnis zwischen dem seinen Kanonisierungsprozess selbst in die Hand nehmenden Künstler auf der einen Seite und bestimmten Kritikern/Kritikerinnen auf der anderen, die diesen Kanonisierungsprozess ebenfalls durch ihre Bedeutungsproduktion vorantreiben und dadurch – falls es mit der institutionellen Anerkennung klappt – selbst einen Machtzuwachs erfahren.

Von diesem Wechselverhältnis zeugen schon die zahlreichen Symposien, die Zobernig anlässlich seiner Ausstellungen initiierte. Ich denke hier vor allem an das legendäre Symposium in der Villa Arson in Nizza (1991), zu dem er u. a. Helmut Draxler, Olivier Zahm, Frank Perrin und mich eingeladen hatte. Einmal abgesehen davon, dass er

Petzel

Isabelle Graw, "Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig," *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.

Heimo Zobernig, Modenschau / fashion show, Galerie Christian Nagel, Berlin, 2010



uns auf diese Weise einen ausgesprochen angenehmen Aufenthalt an der Côte d'Azur bescherte, assoziierte er uns mit seinem Werk. Er stellte nicht nur seine Objekte zur Schau, sondern auch „die Personen, an die sich diese richteten“, wie ich es damals formulierte.² Ein Gruppenfoto, das den Künstler im Kreis „seiner“ Kritiker/innen zeigt, legt von dieser Assoziation beredtes Zeugnis ab.

Als weiteres Beispiel für diesen Kurzschluss zwischen künstlerischem und kritischem Kanonstreben sei auf Zobernigs Katalog seiner Ausstellung im Bonner Kunstverein („Kunst und Text“, 1998) verwiesen. Dieser Katalog griff das Format von *Texte zur Kunst* eins zu eins auf und übernahm zudem die grafische Gestaltung von Zobernigs Coverentwurf für unsere erste „Feminismus“-Ausgabe (Nr. 11, September 1993). Zwar lässt sich Zobernigs Bonner Katalog auch als eine Hommage an *Texte zur Kunst* lesen, mit deren identitätspolitischen und kanonkritischem Anliegen seine Arbeit symbiotisch zu verschmelzen scheint.³ Doch der Künstler hat mit dieser Verwandlung eines dem Feminismus gewidmeten TzK-Covers in seine Arbeit auch dafür gesorgt, dass die

Besitzverhältnisse klargestellt werden, dass sich Fremdbestimmung in Selbstbestimmung verwandelt und die Programmatik der Zeitschrift seinem Unternehmen buchstäblich subsumiert wird. Indem Zobernig für einen Coverentwurf optierte, auf dem das Inhaltsverzeichnis und nicht etwa ein Bildmotiv zu sehen war, räumte er zugleich dem Text oder der Kritik samt ihren Verfassern/Verfasserinnen demonstrativ Priorität ein. Die übliche Hierarchisierung, derzufolge der Künstler unbedingt an erster Stelle steht, wurde von seinen Kataloggestaltungen tatsächlich häufig symbolisch unterlaufen.⁴ Der Name der Theoretiker/innen stand hier gleichberechtigt, also in gleich großer Helvetica gehalten, neben dem des Künstlers. Auf diese Weise schien Zobernig der Textproduktion und dem Diskurs zu ihrem Recht zu verhelfen, was natürlich ganz auf der Linie dieser Zeitschrift lag, die sich schon dem Namen nach den „Texten“ verschrieben hatte.

Neben Zobernig gab es natürlich auch andere Künstler/innen, mit denen wir im engen Austausch standen.⁵ Nur: Speziell in seinem Werk erscheinen die Überschneidungen zwi-

Petzel

Isabelle Graw, "Canon and Critique: An Interplay; Heimo Zobernig," *Texte Zur Kunst*, December 2015, pp. 50-57.



schen der Geschichte seiner Verfahren und den methodischen und inhaltlichen Debatten dieser Zeitschrift besonders ausgeprägt. Schon der mit Zeichenpapier ausgekleidete Ausstellungsraum (Kunstraum Daxer, München 1991) oder seine mit Estrich bestrichenen Böden schlugen beispielsweise eine Brücke zwischen den scheinbaren Gegenpolen Institutionskritik und Malerei, die in den ersten Ausgaben von *Texte zur Kunst* ebenfalls miteinander kurzgeschlossen wurden. Zobernigs Arbeit war der lebende Beweis dafür, dass zwischen den Ansätzen von Michael Asher und Albert Oehlen kein Abgrund klafft, dass sie vielmehr durchaus Schnittmengen miteinander bilden. Seine kontextsensiblen Maßnahmen umfassten denn auch häufig malerische Gesten, wenn man etwa an die nicht zu Ende bemalten Kuben aus Sperrholz denkt, deren Untergrund vergleichbar einer frei gelassenen Leinwand nun formal mitspielte. Seine Orientierung an historischen Vorgaben wie etwa der Minimal Art lief ebenfalls auf eine beiläufige Form der Kanonrevision hinaus, die uns schon deshalb gefiel, weil sie ohne Ehrfurcht und Respekt auszukommen schien. So wurde das Vokabular der Minimal Art von ihm in einer Form aufgegriffen, die es von seinen überzogenen Ansprüchen, seinem industriellen Pathos befreite – etwa durch Materialien wie Pressspan oder Styropor. Insofern, als dieses Aufgreifen und Entleeren historischer Vorgaben zugleich von deren historischer Bedeutung zehrte, hatte man es bei ihm mit einer Kanonkritik zu tun, die von Anfang an keinen Hehl daraus machte, dass sie selbst einen Kanonbezug hat.

Auch die überzogenen erkenntnistheoretischen Ansprüche, die der historischen Institutionskritik häufig unterstellt wurden, werden bei Zobernig heruntergeschraubt. Statt nämlich institutionelle Missstände aufzudecken oder das Verdrängte in den Blick zu nehmen, optierte Zobernig wie zuletzt auf der Biennale in Venedig für subtile Verbesserungsvorschläge architektonischer Art, so etwa das Absenken der Decken, die Erhöhung des Bodens, die Einrichtung von Sitzgelegenheiten und in der Landschaftsarchitektur. Der österreichische Pavillon verwandelte sich dadurch in einen angenehmen Aufenthaltsraum, der eine meditative Pause gewährte. Zugeleich gehören die architektonischen Maßnahmen, die hier zum Einsatz kamen, natürlich längst zu einem institutionskritischen Repertoire, von dem zu fragen wäre, ob uns seine Repertoirehaftigkeit, sein konventioneller Charakter, einmal mehr vorgeführt werden muss.

Wohl kaum ein anderer Künstler ist jedenfalls derart häufig von Kuratoren für die Neugestaltung von Eingangsbereichen angefragt oder mit der Gestaltung von Logo und Briefpapier beauftragt worden. Die Serie von Zobernigs Cafés für Ausstellungen und Institutionen macht aber auch den Unterschied zum Modell der „Relational Aesthetics“ deutlich, das seit den 1990er Jahren häufig für derartige Interventionen in Anspruch genommen wird. Zwar stellen auch Zobernigs Cafés soziale Situationen her, doch der/die Betrachter/in wird grundsätzlich nicht unmittelbar adressiert, involviert oder zum Mitmachen aufgefordert. Die Grenzen des Partizipationsideals, die von den Autoren/Autorinnen dieser Zeitschrift bis

heute diskutiert werden, sind gewissermaßen die Voraussetzung seiner Arbeit.

Interessant ist dabei nicht zuletzt, dass seine Arbeit keinen Anspruch erhebt, „Kritik“ zu sein, um sich dennoch aus Kritik zu speisen. Ein Video, das er dankenswerter Weise für uns im Jahre 1991 als Edition produzierte, vermag diese Dynamik zu illustrieren. Aus der Vogelperspektive wird hier ein Blick auf die damaligen Redaktionsmitglieder, Mitarbeiter/innen, Kollegen/Kolleginnen und Freunde/Freundinnen dieser Zeitschrift geworfen. Leute wie Charline von Heyl, Mayo Thompson, Michael Clegg, Stefan Germer u.a. flanieren die Kölner Brabanter Straße entlang, um das dort gelegene Redaktionsbüro aufzusuchen. Man muss dazu wissen, dass diese (weitgehend inszenierten) Straßenszenen aus dem Fenster der Galerie Nagel aufgenommen wurden, was insofern bedeutungsvoll ist, als Verlag und Galerie sich damals ein Gebäude (und die Faxmaschine) teilten. Indem Zobernig für eine weitgehend statische Kamera optierte, erzeugte er aber auch räumliche Distanz zu den Akteuren und Akteurinnen: Sie erscheinen weit weg und stehen dennoch in Bezug zur Galerie, von der aus sie schließlich gefilmt wurden. Mit dieser Situierung der Kamera lässt Zobernig keinen Zweifel daran, dass er selbst wie auch die Mitarbeiter/innen dieser Zeitschrift in demselben Maße mit dem Kunstmarkt assoziiert sind, wie sie sich die Freiheit herausnehmen, sich von ihm zu dissoziieren, eine (fiktive) Position der Distanz zu ihm einzunehmen.⁶ Aus einer solchen Perspektive erweisen sich Kritik und Kunst als überaus involvierte und situierte Praktiken, die zudem noch unmittelbar aufeinander verwiesen sind.

Nur: Wenn Zobernig „seine“ Kritiker/innen filmt und zugleich auf Abstand hält, erinnert er uns auch daran, dass die Kritik auch dann nicht

zu Apologie und Hofberichterstattung verdammt ist, wenn sie mit ihrem Gegenstand ein freundschaftliches Verhältnis unterhält. Zwar mögen auch ihre Einwände, ihr Versuch einer loyalen Kritik am Ende nur Wasser auf die Mühlen der Wertbildung und Kanonisierung sein. Dennoch macht es einen Unterschied, wie die Kritik argumentiert, ob sie ihr Argument historisch situiert und ob es ihr gelingt, auf dieser Basis überzeugend für eine bestimmte Praxis einzutreten. Gerade aus ihrer Situiertheit heraus sucht sie einen normativen Anspruch zu erheben, wodurch sie unweigerlich dem Kanon zustrebt. Noch die überzeugendste Kanonkritik bleibt dem Kanon verhaftet und will letztlich, das hat sich bei Zobernig exemplarisch gezeigt, an seine Stelle treten.

Anmerkungen

- 1 Vgl. zum Thema Conceptual Art und Promotion auch Alexander Alberro, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass. 2003.
- 2 Vgl. mein Manuskript in: Heimo Zobernig, *Kunsthalle Bern 1994*, o. S.
- 3 Vgl. z. B. den Fokus auf das „Andere“ und Ausschlüsse in *Texte zur Kunst*, 3, 1991.
- 4 Nur zur Klärung: Im Gespräch konnte Zobernig natürlich genauso selbstbezogen sein wie andere Künstler/innen auch. Dennoch ließ er die Bedeutung des Diskurses in seinen Publikationen qua grafischer Entscheidungen zu ihrem Recht kommen.
- 5 Vgl. zur Bedeutung des Wechselverhältnisses zwischen kunsthistorischer und künstlerischer Praxis in dieser Zeitschrift auch das Vorwort von Isabelle Graw/Stefan Germer in: *Texte zur Kunst*, 1, 1990, S. 26f.
- 6 Zum Thema kritische Distanz und Notwendigkeit eines „Standpunktes abseits der Realität“, der jedoch „fiktionalen Charakter“ besitzt, vgl. auch Luc Boltanski, *Soziologie und Sozialkritik*, Berlin 2010, hier: S. 72. Zu Kritik als gleichzeitiger Dissoziation wie Assoziation vgl. auch Rahel Jaeggi/Tilo Wesche, „Einführung: Was ist Kritik?“, in: dies. (Hg.), *Was ist Kritik?*, Frankfurt/M. 2009, S. 7–20, hier: S. 8.