

CURATING PUBLICATIONS

Eine kurze Geschichte der Publikationsausstellung
in der Gegenwartskunst

Regine Ehleiter

2010 veröffentlichte Joseph Grigely ein schmales Buch unter dem Titel *Exhibition Prosthetics*. Darin beschäftigt er sich mit der Frage, ob die zahlreichen Konventionen, die eine Ausstellung begleiten – von der Einladungskarte über die Eröffnungszeremonie bis zu einer bestimmten Rauminszenierung –, vor allem Einsatz finden, um als unsichtbarer Rahmen den Exponaten Autorität zu verleihen, oder ob sie nicht auch als Teil der Ausstellung selbst zu verstehen sind. Die Inszenierungen dieser „Ausstellungsmaschinerie“ werden vor allem dann sichtbar, wenn KünstlerInnen die bestehenden Konventionen thematisieren, sie umdeuten und hinterfragen. Neben Beispielen der Institutionskritik, den Arbeiten von Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green und Fred Wilson, geht Grigely schließlich auf Beispiele kuratorischer Praxis ein: die Inszenierung von Kunst an vermeintlich ungewöhnlichen, überraschenden Orten, aber auch die Organisation von Ausstellungen auf den Seiten einer Publikation.

Die meist im Eigenverlag veröffentlichten Bücher, Hefte und Periodika verstehen sich nicht nur als Medien zur Dokumentation und Vermittlung künstlerischer Inhalte, sondern formulieren vielmehr den Anspruch, als Ausstellungen selbst betrachtet zu werden. Zu ihnen zählt gegenwärtig etwa das großformatige *ALBUM Magazin für Fotografie* aus Offenbach, das als eine kuratierte Ausstellung auf Zeitungspapier einzelne fotografische Projekte nach Art einer thematischen Gruppenausstellung zueinander in Beziehung setzt. Die inzwischen fünfteilige Publikationsreihe der Künstlergruppe BLEK, die in unregelmäßigen Abständen als kollektiv kuratiertes Format erscheint, hat das „Ausstellen von künstlerischen Arbeiten in unterschiedlichen Räumen“ zum Thema. Auch das 1999 in Düsseldorf gegründete *SITEmagazine* versammelt als „Ausstellung in gedruckter Form“ Beiträge, die – in Abgrenzung von den in Kunstzeitschriften üblichen Besprechungen – als künstlerische Interventionen zu verstehen sind. Die 2012 bei Kodoji Press veröffentlichte Publikation *Unfolded*, gestaltet von Julia Born

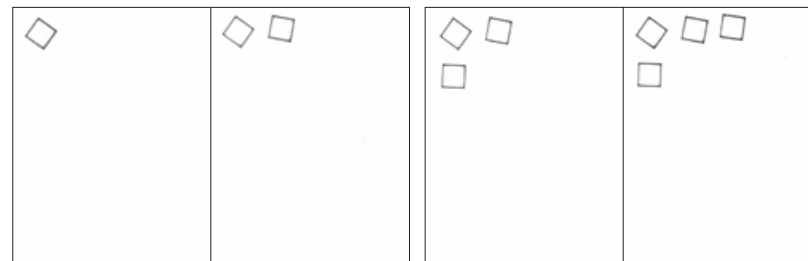
CURATING PUBLICATIONS

A Brief History of the Publication Exhibition
in Contemporary Art

Regine Ehleiter

In 2010 Joseph Grigely published a slim volume entitled *Exhibition Prosthetics*. In it he concerned himself with the question of whether the many conventions that accompany an exhibition—from the invitation card through the opening ceremony to a particular staging of the room—are used above all else as an invisible frame to give the exhibits authority or whether they may not be understood as part of the exhibition itself. The theatrical component of this “exhibition machinery” becomes especially obvious when artists discuss, re-interpret and question the existing conventions. In addition to examples of institutional criticism, the works of Mark Dion, Andrea Fraser, Renée Green and Fred Wilson, Grigely ultimately goes into examples of curators’ practices: the presentation of art in allegedly unconventional, surprising locations as well as the organization of exhibitions on the pages of a publication.

The mainly self-published books, brochures and periodicals not only see themselves as media for documenting and communication artistic subject matter, but rather make a claim to be treated as exhibitions in themselves. These days they include, for example, the large-format *ALBUM Magazin für Fotografie* from Offenbach, which acts as a curated exhibition on newsprint by setting individual photographic projects in relationship to each other in the manner of a thematic group exhibition. The now five-part publication series of the artist group BLEK, which appears at irregular intervals as a curated layout, takes ‘exhibiting artistic works in various spaces’ as its theme. *SITEmagazine*, founded in Düsseldorf in 1999, also gathers contributions as an ‘exhibition in printed form’, which are to be understood—in contrast to the customary discussions in art periodicals—as artistic interventions. The publication *Unfolded*, designed by Julia Born and Laurenz Brunner and published by Kodoji Press in 2012, contains views of installations from and exhibitions



und Laurenz Brunner, enthält Installationsansichten einer Ausstellung des niederländischen Künstlerpaars Scheltens & Abbenes, die in 3D gerendert wurden. Durch dieses Spiel mit Fläche und Raum kann das Buch als eine von der vorangegangenen musealen Präsentation der Arbeiten unabhängige Ausstellung funktionieren.

Die aktuell vielleicht bekannteste Publikationsausstellung zeitgenössischer Kunst wurde unter dem Namen *Point d'ironie* Ende der 1990er Jahre auf Initiative von Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski und der Modedesignerin agnès b. ins Leben gerufen. Während *Point d'ironie* damit zu einem Zeitpunkt entsteht, als mit der Ausbreitung der Biennalen und großer internationaler Ausstellungen zeitgenössischer Kunst ein Diskurs über kuratorisches Handeln eingesetzt hat,¹ existieren Beispiele für Publikationsausstellungen schon, bevor sich deren OrganisatorInnen den Titel des Kurators oder der Kuratorin aneignen. In diesem Zusammenhang lohnt insbesondere ein Blick auf die amerikanische Konzeptkunstszene der 1960er und 1970er Jahre: Der New Yorker Kunsthändler Seth Siegelau und die Kunstkritikerin Lucy Lippard nehmen zu dieser Zeit eine Vorreiterrolle bei der Etablierung der Publikationsausstellung als eines alternativen Raums zur Präsentation zeitgenössischer Kunst ein.

Nachdem Siegelau zu Beginn noch Räume für seine Gruppenausstellungen angemietet hat, konzentriert er sich ab 1968 ganz auf die Publikation als Medium der Ausstellung. Sie scheint ihm am besten geeignet, um die zunehmend auf Ideen und Sprache basierenden, „dematerialisierten“ Arbeiten von Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner und anderen zu präsentieren. Denn das bisherige Modell der Galerieausstellung, stellt Siegelau 1969 fest, wird den Anforderungen dieser neuen Kunst kaum noch gerecht: „The type of art that I'm involved with and concerned about has to do less with materiality than ideas and intangible considerations. And so [...] the needs for presentation

of the Dutch artist couple Scheltens & Abbenes, which were rendered in 3-D. Due to this play with surface and space this book can function as an exhibition independently of the foregoing presentation of the works in the museum.

What is perhaps the best known publication exhibition of contemporary art at present was called into life under the name *Point d'ironie* on the initiative of Hans Ulrich Obrist, Christian Boltanski and the fashion designer agnès b. at the end of the 1990s. While *Point d'ironie* thus came about at a time when, with the expansion of biennales and big international exhibitions of contemporary art, a discourse relating to curatorial activities started up,¹ there are examples of publication exhibitions even before their organizers assumed the title of Curator. In this connection it is especially worthwhile to take a look at the American Conceptual Art scene in the 1960s and 1970s: at this time the New York art dealer Seth Siegelau and the art critic Lucy Lippard take on the role of forerunners in the establishment of publication exhibitions as an alternative space for presenting contemporary art.

After Siegelau had started by renting rooms for his group exhibitions, from 1968 he concentrated on publication as a medium for exhibiting art. For him this seemed to be the best way to present the increasingly ideas-based and language-based 'dematerialized' works of Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner and others. For the conventional model of the gallery exhibition, said Siegelau in 1969, scarcely does justice to this new art: 'The type of art that I'm involved with and concerned about has to do less with materiality than with ideas and intangible considerations. And so [...] the needs for presentation of the work [...] are quite a bit different than just putting up walls and making them available to artists, which is what a gallery does.'²

¹ Vgl. Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, S. 51ff.

² Seth Siegelau, Interview mit Patricia Norvell am 17. April 1969, in: Alexander Alberro, Patricia Norvell (Hg.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley-Los Angeles 2001, S. 32.

¹ Cf. Paul O'Neill, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*, Cambridge 2012, pp. 51ff.

² Seth Siegelau, interview with Patricia Norvell on April 17, 1969, in: Alexander Alberro, Patricia Norvell (ed.), *Recording Conceptual Art*, Berkeley-Los Angeles 2001, p. 32.

of the work [...] are quite a bit different than just putting up walls and making them available to artists, which is what a gallery does."²

Zu den wichtigsten Gruppenausstellungen in Buchform zählen neben dem berühmten [*Xerox Book*], für das Siegelaub 1968 sieben Künstlern je 25 Seiten zur Präsentation ihrer Arbeiten zur Verfügung stellt, auch die von Lippard zwischen 1969 und 1974 organisierten *Numbers Shows*, deren jeweiliger Titel auf die Einwohnerzahl der Städte Bezug nimmt, in denen die Ausstellungen stattfinden: 555,087 (Seattle, 1969), 955,000 (Vancouver, 1970), 2,972,453 (Buenos Aires, 1970) und c. 7,500 (Valencia, Kalifornien, 1973) bestehen aus einer Serie bedruckter Karteikarten mit den Beiträgen der eingeladenen Künstler und – im Fall von c. 7,500 ausschließlich – Künstlerinnen, die Lippard zusammenstellt und arrangiert.

Für die Ausstellung *July/August 1970* auf den Seiten des Kunstmagazins *Studio International* lädt Siegelaub sechs KunstkritikerInnen ein, KünstlerInnen mit der Gestaltung eines Magazinteils zu beauftragen. Wie im [*Xerox Book*] stellt er ihnen eine identische Anzahl an Seiten zur Verfügung und ist um eine möglichst neutrale und gleichberechtigte Präsentation bemüht. Zudem wird die insgesamt 48 Seiten umfassende Ausstellung in drei Sprachen veröffentlicht. Während der von Michel Claura eingeladene Daniel Buren seine Seiten komplett mit gelben und weißen horizontalen Streifen füllt und auf jegliche ergänzenden Informationen verzichtet, fordert Lippard die von ihr ausgewählten acht Künstler auf, sich eine „Situation“ auszudenken, die einem der anderen Teilnehmer als Ausgangspunkt für dessen Beitrag dienen kann und als Text auf einem Streifen am oberen Rand der Seite mitabgedruckt wird. So folgt eine kurze Nachricht von Lawrence Weiner an On Kawara auf ein Telegramm mit der Botschaft: „I Am Still Alive, On Kawara.“ Diesen Satz wiederum zerlegt Sol LeWitt als Ausgangssituation für seine Arbeit in seine Einzelteile und kombiniert diese in 74 Sprachvariationen, so dass jeweils eine neue Aussage entsteht.

Neben der Juli/August-Ausgabe von *Studio International* finden sich zu dieser Zeit auch in anderen Magazinen Beiträge von KünstlerInnen, wie etwa die von Stephen Kaltenbach zwischen November 1968 und Dezember 1969 geschalteten Anzeigen in der Zeitschrift *Artforum*, der von Mel Bochner und Robert Smithson in *Art Voices* veröffentlichte Artikel „The Great Bear“ (1966) oder Dan Grahams als Zeitschriftenartikel konzipiertes Projekt „Homes for America“ (1966/67). Die Magazine werden zu alternativen Ausstellungsräumen, die es den KünstlerInnen ermöglichen, ihre Arbeiten zu präsentieren – ohne dabei Kunstwerke von kommerziellem Wert zu schaffen.³

The most important group exhibitions in book form include not only the famous [*Xerox Book*], for which in 1968 Siegelaub made 25 pages available to each of seven artists, but also the *Number Shows* organized by Lippard between 1969 and 1974, whose titles in each case were based on the number of inhabitants in the towns where the exhibitions took place: 555,087 (Seattle, 1969), 955,000 (Vancouver, 1970), 2,972,453 (Buenos Aires, 1970) and c. 7,500 (Valencia, California, 1973). These consist of a series of printed index cards with the contributions of the invited male and—exclusively in the case of c. 7,500—female artists, collected and arranged by Lippard.

For the exhibition *July/August 1970* on the pages of the art magazine *Studio International* Siegelaub invites six art critics to commission artists to design a part of the magazine. As in [*Xerox Book*] he makes available an identical number of pages to each and aims at presentations that are as neutral and as equal in their rights as possible. Furthermore, the exhibition totaling 48 pages is published in three languages. While Daniel Buren, invited by Michel Claura, fills his pages entirely with horizontal yellow and white stripes and provides no additional information of any kind, Lippard asks the eight artists chosen by her to think of a “situation” which can serve one of the other participants as a starting point for his or her contribution, and which is printed as text on a band at the top of the page. For example, a short message from Lawrence Weiner to On Kawara appears on a telegram, saying: ‘I Am Still Alive, On Kawara.’ This sentence is taken in turn by Sol LeWitt as the starting situation for his work, broken up into its separate parts and then combined in 74 language variants so that a new statement is made in each case.

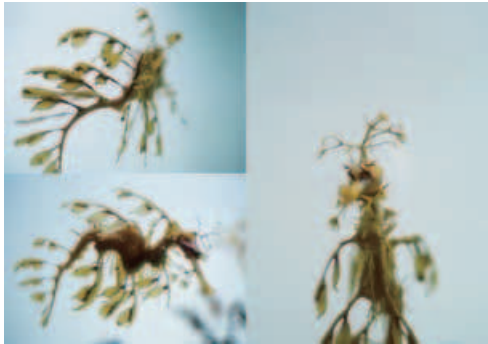
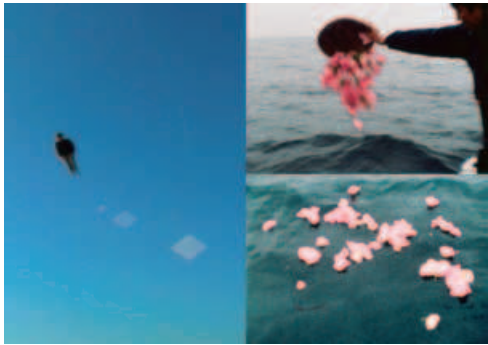
In addition to the July/August issue of *Studio International* there are also contributions from artists in other magazines of that time, such as the advertisements placed by Stephen Kaltenbach between November 1968 and December 1969 in the magazine *Artforum*, the article “The Great Bear” by Mel Bochner and Robert Smithson published in *Art Voices* (1966) and Dan Graham’s project “Homes for America” (1966/67), conceived as an article in a periodical. The magazines become alternative exhibition spaces, making it possible for the artists to present their works—without making them artworks of commercial value.³

The question of how art can by-pass the boundaries of the traditional exhibition space in commercial galleries is also raised by Brian O’Doherty in 1967 as guest editor of a double issue of the

² Vgl. Anne Rorimer, „Siting the Page: Exhibiting Works in Publications – Some Examples of Conceptual Art in the USA“, in: Michael Newman und Jon Bird, *Rewriting Conceptual Art*, London 1999, S. 19.

³ Cf. Anne Rorimer, „Siting the Page: Exhibiting Works in Publications—Some Examples of Conceptual Art in the USA“, in: Michael Newman und Jon Bird, *Rewriting Conceptual Art*, London 1999, p. 19.





Mit der Frage, wie Kunst die Grenzen des traditionellen Ausstellungsraums kommerzieller Galerien umgehen kann, setzt sich auch Brian O'Doherty 1967 als Gastherausgeber einer Doppelausgabe des Magazins *Aspen* auseinander. Ausgabe 5 und 6 des von Phyllis Johnson gegründeten Multimedia-Magazins erscheint in Gestalt einer Pappschachtel, in der neben fünf Schallplatten, vier Filmen auf einer Spule, Künstlerbeiträgen von Graham, LeWitt und Bochner auch Texte von George Kubler und Susan Sontag sowie der erstmals hier abgedruckte Essay „The Death of the Author“ von Roland Barthes zu finden sind. O'Doherty entwirft für *Aspen 5+6* die Vision des Magazins als alternativer Ausstellungsraum, in Anlehnung an Projekte wie etwa die *Boîte-en-valise* (1935–41) von Marcel Duchamp.⁴ Durch seine quadratische weiße Form erinnert *Aspen 5+6* an eben jenen *White Cube*, den O'Doherty später in seiner berühmten Essaysammlung für seinen sterilen Elitismus – die damit geschaffene schattenlose, weiße, saubere und künstliche Umgebung ohne Platz für die Außenwelt – kritisieren wird.⁵

Mit einem Verkaufspreis von vier US-Dollar und einer angegebenen Auflage von 20 000 Exemplaren – einer Zahl, die vermutlich etwas hoch gegriffen ist – formuliert *Aspen 5+6* den Ruf nach einer Demokratisierung und Öffnung der Kunst und ihrer Institutionen, den 1969 die Art Workers' Coalition mit ihrem Protest gegen die Auswahlpolitik des Museum of Modern Art explizit machen sollte. Bis heute findet dieser demokratische Ansatz seinen Widerhall in den Publikationen der DIY-Bewegung, in der Kultur der Fanzines und den im Eigenverlag veröffentlichten Künstlerbüchern. Dass einige dieser Publikationen sich heute ganz selbstverständlich als Ausstellungsformate begreifen, verdeutlicht, dass das „Kuratieren von Publikationen“ inzwischen zu einem Teil der eingangs von Grigely beschriebenen Ausstellungskonventionen selbst geworden ist. Durch die räumlich verdichtete Darstellung der Inhalte oder die Berührung der Seiten beim Blättern sowie deren Abfolge, die zu einem Spiel mit der Aneinanderreihung von Bildmotiven einlädt, können Publikationen Kunst auf eine Art und Weise nahebringen, die eine Präsentation an den Wänden einer Galerie nicht zulässt. Über die Kritik an bestehenden Formaten hinaus hat sich die Publikationsausstellung so als eine Strategie des Ausstellens von Gegenwartskunst etabliert. ■

magazine *Aspen*. Issue 5+6 of this multi-media magazine founded by Phyllis Johnson takes the form of a cardboard box containing five sound recordings, four films on a reel, artist contributions from Graham, LeWitt and Bochner and texts by George Kubler and Susan Sontag, as well as the essay 'The Death of the Author' by Roland Barthes, printed here for the first time. For *Aspen 5+6* O'Doherty designs the vision of the magazine as an alternative exhibition space, following such projects as, for example, the *Boîte-en-valise* (1935–41) by Marcel Duchamp.⁴ With its square white form, *Aspen 5+6* is a reminder of that very *White Cube*, which O'Doherty is to criticize later in his famous essay collection for its sterile elitism—the thus created shadowless, white, clean and artificial surrounding without room for the outside world.⁵

At a sales price of four dollars (US) and an alleged edition of 20,000 copies—a figure that is probably a high estimate—*Aspen 5+6* makes a call for the democratization and opening up of art and its institutions, which was to be made more explicit in 1969, when the Art Workers' Coalition protested against the selection policies of the Museum of Modern Art. To this day this democratic approach is still echoed in the publications of the DIY movement, in the fanzine culture and in self-published art books. The fact that some of these publications today see themselves unquestioningly as forms of exhibition makes it clear that 'curating publications' has itself become a part of the exhibition conventions initially described by Grigely. Due to the spatially condensed presentation of the subject matter or the way pages are touched when they are turned as well as their sequencing, which is an invitation to play with a series of image motifs, publications can make art an intimate experience in a way that is not possible with presentation on the walls of a gallery. Above and beyond its criticism of existing formats, publication exhibition has thus established itself as a strategy for the presentation of contemporary art. ■

⁴ Vgl. „The Magazine As a Medium, *Aspen*, 1965–1971“, in: Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge 2011, S. 49ff.

⁵ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1976. Der Originaltext wurde erstmals 1976 in drei Ausgaben des Magazins *Artforum* abgedruckt.

⁴ Cf. „The Magazine As a Medium, *Aspen*, 1965–1971“, in: Gwen Allen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, Cambridge 2011, p. 49ff.

⁵ Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley 1976. The original text was first printed in three issues of the magazine *Artforum*.