

... was haben Eier damit zu tun?  
Andrea Fraser über  
Sammler, Sammeln, Sammlungen

»I just don't like eggs!« ist die erste Einzelausstellung einer italienischen Institution, die der Recherche der Künstlerin, Schriftstellerin und Denkerin Andrea Fraser (USA, 1965) gewidmet ist. Die Ausstellung gibt einen Überblick über Frasers Arbeit, die sich mit der Figur des Sammlers, dem Sammeln, dem Kunstmarkt und den Überschneidungen zwischen privaten und öffentlichen Sammlungen befasst. Die Retrospektive umfasst Projekte, die das Œuvre der Künstlerin von den späten 1980er Jahren bis zu ihren jüngsten Produktionen zeigen, darunter auch eine neue, eigens für die Ausstellung konzipierte Arbeit. Bereits der Titel »I just don't like eggs!«, ein Zitat eines Kunstsammlers, das dem Text der Performance *May I Help You?* entnommen ist, evoziert die Sprache und Mentalität des Sammelns als Ausdruck von Geschmack, Begehren, Abgrenzung, Besitz, Kategorisierung, Negation, Exklusivität und Selektion als eine Form der Macht.

Als eine der radikalsten und einflussreichsten Künstlerinnen ihrer Generation untersucht Fraser in ihrer Pionierarbeit zur *Institutional Critique* (Institutionskritik)\* die sozialen, finanziellen und affektiven Ökonomien von Organisationen, Sektoren, Gruppen und Individuen in der Kulturwelt. Indem sie die Daten, die sie durch ihre Recherchen generiert, performativ verkörpert, ist ihre Praxis ebenso körperlich und affektiv wie kritisch und intellektuell. Sie bedient sich der Mittel des Humors, des Pathos und der Analyse und greift auf die diskursive Inszenierung von Debatten, performativen Aktionen, Skripten, Daten und Streifzügen durch Museen zurück, die die Standards, Modelle und Regeln des Kunstsystems verschieben und unsere Beziehungen zu ihm kritisch neu definieren. Der soziologische und psychoanalytische Ansatz der Künstlerin wird so zum Brennglas, durch das sie die Kunstwelt selbst hinterfragt und ihre Widersprüche, Projektionen, Wünsche und Sehnsüchte beleuchtet.

Der Kontext der Antonio Dalle Nogare Stiftung – einer aus einer Privatsammlung hervorgegangenen Non-Profit-Institution mit Schwerpunkt auf den vorwiegend westlichen Forschungslinien Arte Povera,

Konzeptkunst und Minimalismus – ist der Ausgangspunkt für eine Ausstellung, die somit das Konzept der Kunst als Ware und die vielschichtige (und oft widersprüchliche) Dynamik zwischen Künstlern und Sammlern analysiert. Indem sie gleichzeitig die strukturellen Beziehungen zwischen dem Kunstmarkt und der Konzentration von Reichtum und Wohlstand sowie zwischen Kunst und Politik aufdeckt, bietet Frasers Ausstellung die Gelegenheit, die Kategorien Kultur, Klasse, Privileg und ihre systemische Institutionalisierung neu zu positionieren und unsere Ansichten im Bereich der Kunst zu überdenken, indem wir uns die Strukturen und Beziehungen innerhalb dieses Bereichs neu erdenken.

Beginnend im Eingangsbereich der Stiftung, wo die Besucher empfangen werden, konzentriert sich die Ausstellung vor allem im Kommissionssaal im Erdgeschoss, um sich dann – mal als Hypertext, mal als Meta-Ausstellung – auszubreiten und andere Bereichen der Institution zu infiltrieren, einschließlich der Sammlungsgalerien, der Bibliothek, der Räume und Flure und des Außenhofs. »I just don't like eggs!« entwickelt sich also in seiner räumlichen Dimension ähnlich wie die präsentierten Werke, nämlich als kritische Analyse und narrative Enthüllung der Mechanismen des Kunstsystems, die auch die Institution, die sie beherbergt, ihre Sammlung, ihre Architektur, ihr Programm und ihre praktischen Funktionen definieren.

Andrea Viliani mit Vittoria Pavesi

\* Die *Institutional Critique* (Institutionskritik), die erstmals mit der Kunst der späten 1960er und frühen 1970er Jahre in Verbindung gebracht wurde, umfasst eine Reihe von Forschungsarbeiten und künstlerischen Praktiken, die auf der Kritik von Kunstinstitutionen (Museen, Galerien, Messen, Wechselausstellungen) basieren. Ihre Methodik besteht darin, die Denkmechanismen, die Arbeitsstrategien, die fehlende Neutralität und in der Tat die strukturellen Ambivalenzen und Widersprüche des Kunstsystems auf theoretischer, politischer und ästhetischer Ebene aufzudecken und zu hinterfragen. Konventionell wird die »erste Generation« durch Künstler wie Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Christopher D'Arcangelo, Dan Graham, Hans Haacke, Mierle Laderman Ukeles, John Knight, Adrian Piper und Martha Rosler vertreten. Zeitgleich mit den feministischen Bewegungen und der Entstehung der Gender Studies, eng verwandt mit der Konzeptkunst mit ihrer systematischen Dekonstruktion der Sprache und wegweisend für die Reflexion über die Kriterien von Autorschaft und Originalität der *Appropriation Art*, entmystifiziert die *Institutional Critique* die Art und Weise, wie das künstlerische Subjekt – wie auch das von ihm

produzierte Kunstwerk – ausgestellt, kommuniziert und letztlich von künstlerischen Institutionen verdinglicht und instrumentalisiert wird. Damit reagiert sie auf die zunehmende Objektivierung und Kommerzialisierung des Werks im zeitgenössischen Kontext neoliberaler Ökonomien und des kognitiven Kapitalismus, die im Gegensatz zu den Idealen von Autonomie und Universalität der Kunst der westlichen Moderne stehen. Frasers Recherche unterscheidet sich damit von anderen und zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie die Institution nicht nur als einen physischen Ort betrachtet, an dem die Macht klar verortet und leicht identifizierbar ist, sondern als ein fließendes Gefüge von Positionen und sozialen Beziehungen, die sowohl verinnerlicht als auch institutionalisiert sind, wodurch Herrschaftsmechanismen eng mit makroökonomischen Kontexten und affektiven Ökonomien des Strebens und Begehrens verwoben sind. Fraser ist auch eine der ersten Künstlerinnen, die im Rahmen der *Institutional Critique* mit Performance arbeitet und ihren eigenen Körper und ihre biografischen Erfahrungen als Werkzeug einsetzt, um die Kunstinstitution und damit das gesamte Kunstsystem neu zu diskutieren und zu kontextualisieren. Dabei interpretiert sie nicht nur die Vielzahl der Rollen, die Gegenstand ihrer Institutionsanalyse sind, sondern verkörpert sie auch. Unter diesem Gesichtspunkt gehört Fraser nicht nur zu den ersten Künstlern, die den Begriff *Institutional Critique* sowohl für die Künstler der vorangegangenen Generation als auch für sich selbst verwenden, sondern sie erkennt auch an, dass die von ihr beschriebenen Praktiken nicht darauf abzielen, den Institutionen, die sie kritisieren, zu entkommen oder sie zu zerstören, wie historische Avantgardepositionen es zuvor taten. Stattdessen definiert sie *Institutional Critique* als eine Praxis der reflexiven Kritik. Es ist diese Position, schreibt sie in ihrem Essay *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (Von der Kritik der Institutionen zu einer Institution der Kritik, *Artforum*, New York, September 2005, Bd. 44, Nr. 1, S. 278), die es der *Institutional Critique* erlaubt, »die Kunstinstitution an den kritischen Ansprüchen ihrer legitimierenden Diskurse, an ihrer Selbstdarstellung als Ort des Widerstands und der Anfechtung und an ihren Mythologien der Radikalität und symbolischen Revolution zu messen.«

## EMPFANG ERDGESCHOSS

1.

*Museum Highlights: A Gallery Talk* (Glanzlichter des Museums: Eine Museumsführung), 1989  
SD-Video in digitales Format übertragen, Ton, 29'28"

Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

*Museum Highlights: A Gallery Talk* markiert den Höhepunkt von Frasers frühen Recherchen über Museen sowie die Entwicklung ihrer Strategie, *Institutional Critique* durch die Aneignung scheinbar harmloser institutioneller Mechanismen wie Wandtexte und Führungen zu üben. Indem sie sich auf die Verkörperung konzentriert, legt sie offen, wie kulturelle Institutionen ästhetische und ethische Kriterien für ihre einzelnen Besucher wie auch für die Gesellschaft als Ganzes definieren. In der Rolle einer Museumsführerin namens Jane Castleton führt die Künstlerin die Besucher durch das Philadelphia Museum of Art. Während ihres Rundgangs konzentriert sich Castleton/Fraser nicht auf die Kunstwerke, sondern hebt die sozialen und politischen Strukturen hervor, die in den Museen am Werk sind, wie etwa das Verhältnis zwischen privater Philanthropie und öffentlichen Wohlfahrtsprogrammen und die

Zugehörigkeit des Besuchers zu den vorherrschenden Kriterien der Kultur durch Mitgliedschaftsprogramme. Indem sie auch in den Räumen und Momenten des Services und Publikumsempfangs verweilt und den mit Ironie und Pathos zitierten Museumsdiskurs verkörpert, inszeniert die Führung/Performance die selektiven Hierarchien, die von kulturellen Institutionen aufrechterhalten werden, und wie diese von ihrem Publikum als Geschmack, Werte und Denksysteme verinnerlicht werden.

2.

*Kunstvermittlung*, 1995  
13 Wandtexte. Ed. von I + I AP  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Die 13 Wandtexte von *Kunstvermittlung*, die als ortsspezifische Arbeit für die Generali Foundation konzipiert wurden, enthalten Zitate aus Interviews, die Fraser für *A Project in Two Phases* (Nummer 12) geführt hat und die unterschiedliche Perspektiven auf Kunst, Unternehmenskultur und das Kultur-sponsoring des Unternehmens einfangen. Die Texte sind so konzipiert, dass sie inmitten der Werke der Sammlung der Generali Foundation installiert werden und dienen sowohl als Kommentare zu anderen Werken in der Ausstellung als auch als didaktische Dar-

stellungen der Institution selbst. Sie ermöglichen es, die Absichten hinter den Investitionen des Unternehmens in Kunstwerke zu rekonstruieren. Angefangen bei der Schaffung eines kultivierten und fortschrittlichen Images der Versicherungsgesellschaft – mit dem sich die Elite der Kunden identifizieren kann – bis hin zu einer biopolitischen Kontrolle der Angestellten, die nicht nur dazu angehalten werden, auf bestimmte Vorgaben der professionellen Performanz zu reagieren, sondern sich auch an den von der Gesellschaft vorgegebenen Kanon des psycho-physischen Wohlbefindens zu halten. Das Ergebnis ist ein Porträt der Unternehmenswelt als ein Feld der Macht, in dem die Mitarbeiter die Rädchen in einem finanziellen und sozialen Mechanismus sind, der ihre Gewohnheiten und wahrgenommenen Bedürfnisse steuert.

## COMMISSION ERDGESCHOSS

3.

Andrea Fraser and Jeff Preiss  
*ORCHARD Document: May I Help You?* (ORCHARD Dokument: Kann ich Ihnen helfen?),  
1991/2005/2006  
Film, 16mm, übertragen auf SD-Video, Loop  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New

York–Paris–Los Angeles

Die 1991 geschriebene und für spätere Aufführungen überarbeitete und übersetzte Performance *May I Help You?* stellt sechs verschiedene Positionen in Bezug auf Kultur vor, die jeweils paradigmatisch für eine andere soziale Klasse stehen: vom Kenner der bildenden Künste bis hin zu einer Person, die sich durch das Museums- und Galerie-system überhaupt nicht vertreten, sondern eher ausgeschlossen fühlt. Indem sie ihren Tonfall, ihre Körperhaltung und ihre Sprache bei der Darstellung jeder Position variiert, präsentiert die Performerin gleichzeitig nicht nur unterschiedliche, sondern auch in sich differenzierte und widersprüchliche Standpunkte und verdeutlicht die Funktion von Kunst und Kulturkonsum als Ausdruck sozialer Hierarchien von Klasse und Status. Das Ergebnis ist eine ebenso beunruhigende wie aufschlussreiche Darstellung der Dynamik von Akzeptanz, Identifikation und Negation innerhalb kollektiver künstlerischer und kultureller Kriterien und ihrer verkörperten psychologischen Auswirkungen.

Von 2005 bis 2008 waren Andrea Fraser und Regisseur Jeff Preiss, zusammen mit 10 weiteren Partnern, Gründer und Betreiber des genossenschaftlich organisierten und gewinnorientierten Ausstellungsraumes Orchard in New York. Nachdem sie während der Eröffnungsausstellung der Galerie

*May I Help You?* live aufgeführt hatten, arbeiteten Fraser und Preiss gemeinsam an der Produktion von *ORCHARD Document: May I Help You?* Zusätzlich zu Frasers Performance zeigt der Film die Eröffnungsausstellung und Mitglieder der Orchard-Gemeinschaft, von denen viele im Film als Galeriebesucher auftreten.

Fraser nahm drei weitere Versionen von *May I Help You?* (Nummer 8, 18 und 19) auf, die hier zum ersten Mal zusammen präsentiert werden.

4.

*Aren't they lovely?* (Sind sie nicht entzückend?), 1992

Installation mit Wandtexten, Kunstwerken und anderen Objekten, Ausstellungsbroschüre, Fotos der Installation. Gemälde, Zeichnungen und Objekte im Schaukasten: Courtesy University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Nachlass von Thérèse Bonney, Jahrgang 1916  
Archivmaterial: courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Als sie eingeladen wurde, eine eigene Installation von Werken aus der Sammlung des University Art Museum der Universität Berkeley in Kalifornien (heute Berkley Art Museum & Pacific Film Archive oder BAMPFA) zu schaffen, übernahm Fraser die Rolle der Kuratorin und konzentrierte ihre Auf-

merksamkeit auf Thérèse Bonney, eine Berkeley-Absolventin, deren gesamte Sammlung der Universität testamentarisch vermacht worden war. Zusätzlich zu den 55 Werken und Objekten, die in die Sammlung des Universitätsmuseums aufgenommen wurden (darunter einige Gemälde von Dufy, Rouault und Delauney, verschiedene Art-Déco-Möbel und ein Gemälde von Renoir), fand Fraser in den Lagerräumen des Museums über hundert Objekte aus Bonneys Haus. Diese Objekte – Münzen und Medaillen, Brillen, Fotografien und Souvenirs – befanden sich in einer Art institutionellem Fegefeuer, nicht inventarisiert und ohne den Status von Kunstwerken. Fraser stellte all diese vergessenen Objekte aus, begleitet von über 300 Wandtexten aus Museumsarchiven. Diese Texte erzählen die Geschichte des Übergangs dieser Kulturgüter aus der privaten in die öffentliche Sphäre und offenbaren die Komplexität der Machtverhältnisse zwischen Museen und Spendern sowie die Konflikte zwischen den Kriterien, die sie auf die Kunst anwenden. Durch die Wiedereinführung von häuslicher Kultur und von Objekten mit ausschließlich persönlichem Wert neben der exklusiven Kultur, die von den Museen in der öffentlichen Sphäre legitimiert wird, durchbricht Fraser das von der Institution selbst vorgeschlagene Wertesystem. In einer Ausstellung, die Fragen zu Hierarchien in der Kunstgeschichte

aufwirft und den Akt des Sammelns selbst als Bedürfnis nach sozialer Legitimation identifiziert, wird das Museum als der Kontext präsentiert, in dem die kulturellen Bestrebungen des Einzelnen und der gesamten Gemeinschaft nicht nur präsentiert und geteilt, sondern auch geformt und beurteilt werden. Ein Teil dieser Ausstellung wird hier zum ersten Mal seit 1992 mit Leihgaben des BAMPFA wieder gezeigt.

5.

*Eine Gesellschaft des Geschmacks*, 1993  
Audio Installation: 5 Tonspuren, 91'33"; Poster, Fotos, Katalog  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

*Eine Gesellschaft des Geschmacks* analysiert einen deutschen Kunstverein als ein soziales Feld des Konflikts und des Wettbewerbs um verschiedene Formen von Status und Kapital, was der Selbstdarstellung solcher Institutionen als egalitäre Gemeinschaftsräume widerspricht. Als Reaktion auf Helmut Draxlers Einladung, eine Ausstellung im Kunstverein in München zu zeigen, führte Fraser ausführliche Einzelinterviews mit den neun Vorstandsmitgliedern des Vereins, die sie zu sechs Skripten zusammenstellte, die eine Reihe von Gesprächen zwischen ihnen vorschlagen. Die Skripte wurden an-

schließend von den Befragten selbst rezitiert und als vierkanalige Klanginstallation im Dialog mit 18 Werken aus ihren Privatsammlungen präsentiert – von Gemälden von Gerhard Richter und der Watteau-Schule bis zu biedermeierlichen Familienporträts und einer signierten Fotografie von Joseph Beuys. Statt nach historiografischen, künstlerischen oder formalen Kriterien ordnete Fraser die Werke nach den willkürlichen Interessen ihrer Besitzer, die sich im Laufe der Interviews herauskristallisiert hatten. Inspiriert von den Überlegungen des Soziologen Pierre Bourdieu legte Fraser die strukturelle Dynamik der Institution offen und analysierte sie anhand von fünf Kategorien: zeitgenössische und geografische Zentralität, soziales Kapital, Bildungskapital, in der Sammlung objektiviertes ökonomisches Kapital und die Manifestation der daraus resultierenden Kämpfe im Kontext der Klassenverhältnisse.

6.

*Dirty Data: Sammlung Schürmann* (Schmutzige Daten: Sammlung Schürmann), 1992  
Audio-Installation; Ausstellungskatalog und Text, Laserdruck, 88 Seiten. Ed. von I + I AP  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

1992 wurde Fraser von dem

Sammler Wilhelm Schürmann eingeladen, ein Projekt für die Präsentation seiner Sammlung im Ludwig Forum in Aachen zu realisieren. Aus einem neunstündigen Interview mit dem Sammler entwickelte sie eine Audioführung durch die Ausstellung. Das Interview wurde sowohl in Schürmanns Privatwohnung als auch im Museum aufgezeichnet und fängt (zusammen mit Umgebungsgeräuschen aus beiden Kontexten) den Übergang von Kunstwerken von einer privaten Sammlung zu einer Museumsinstitution ein. Zusätzlich zu den Tonaufnahmen enthält das Werk die vollständige, unbearbeitete Abschrift der aufgezeichneten Interviews, die in Kombination mit der Tonspur ein intimes und nicht stereotypes Porträt der Figur des Sammlers ergeben.

7.

*Another Kind of Pragmatism* (Eine andere Art von Pragmatismus), 1992  
Interviewbasierte Textarbeit  
Erstmals veröffentlicht in *Forum International*, Bd. III, Nr. 11 (Januar – Februar 1992): 64 – 67  
Courtesy die Künstlerin

Bei der 1992 in der Zeitschrift *Forum International* veröffentlichten Textarbeit *Another Kind of Pragmatism* handelt es sich um ein Interview in Erzählform mit Colin de Land, Frasers Kunsthändler und zentrale Figur des New Yorker

Undergrounds der 1980er und 1990er Jahre. Das Interview wurde in seiner Galerie American Fine Arts, Co. in Soho, New York geführt. Inspiriert von den soziologischen Interviews aus dem Werk *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979) von Pierre Bourdieu, zielt Frasers Text nicht darauf ab, ein Porträt des Interviewten zu zeichnen, sondern vielmehr die Prinzipien und die Art und Weise zu erfassen, wie sich der Geschmack in der zeitgenössischen Kunstwelt bildet und orientiert. Der Titel verweist auf den »Notwendigkeitsgeschmack«, den der französische Soziologe als Ausdruck der Arbeiterklasse identifiziert, die kulturelle Objekte nicht als Ausdruck des Geschmacks begreift, sondern von ihnen erwartet, dass sie eine pragmatische Funktion erfüllen. Dem stellt er die »ästhetischen Disposition« der herrschenden Klassen gegenüber, die sich von der Notwendigkeit distanzieren und sie sogar leugnen. Unter Frasers quasi soziologischem Blickwinkel erscheint die Lands experimentelle Galerie nicht nur als Herausforderung für den Kunstmarkt, sondern auch für die Klassendynamik, die ihn strukturiert. *Another Kind of Pragmatism* ist Frasers erstes auf Interviews basierendes Werk.

8.

*May I Help You?* (Kann ich Ihnen helfen?), 1991

8

Farbvideo, mit Ton; 20'7''  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

*May I Help You?* wurde 1991 in der American Fine Arts Co. in New York im Rahmen einer Ausstellung uraufgeführt, die in Zusammenarbeit mit Allan McCollum organisiert wurde, der speziell für die Performance eine Reihe von rot gerahmten *Plaster Surrogates* geschaffen hatte. Fraser besetzte und inszenierte drei Schauspielerinnen und Schauspieler, die das Vollzeitpersonal der Galerie spielten und jedem, der den Raum betrat, einen 20-minütigen Monolog vortrugen: Dieses Video zeigt den Auftritt einer von ihnen, Ledlie Borgerhoff.

In der Folge nahm Fraser drei weitere Fassungen des Werkes *May I Help You?* (Nummer 3, 18 und 19) auf, die hier zum ersten Mal gemeinsam präsentiert werden.

9.

*Preliminary Prospectuses* (Vorbereitende Prospekte), 1993  
In 4 Teilen; 4-seitige Broschüre  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

In den 1990er Jahren versuchte Fraser, ein Modell der Kunstpraxis als eine Form der Dienstleistungserbringung im Gegensatz zur Warenproduktion zu theoretisieren.

9

Die *Preliminary Prospectuses* sind ihr Versuch, dieses Modell in die Praxis umzusetzen. Sie bilden die theoretische und formale Grundlage für eine Reihe von Folgeprojekten in den 1990er Jahren, insbesondere *Don't Postpone Joy or Collecting Can Be Fun* und *A Project in Two Phases*, die ebenfalls in dieser Ausstellung zu sehen sind. Die in vier Versionen verfassten *Prospectuses* – *For Individuals*, *For Corporations*, *For Cultural Constituency Organizations* und *For General Audience Institutions* – verbindet ein hybrider Status, der sie als Werbematerial, Vertragsformulare, konzeptionelle Kunstwerke und Aufführungspartituren klassifiziert. Sie erfüllen eine vertragliche Funktion und übernehmen gleichzeitig eine Werbelogik, indem sie sich das Vokabular und die Formalien der Organisationsberatung aneignen und sowohl Organisationen als auch Einzelpersonen in der Kunstwelt »Kunden« machen. Für ihre erste Präsentation bei American Fine Arts, Co. verwandelte Fraser die Galerie vorübergehend in ein Beratungsbüro. Indem sie sich mit der nach dem Zweiten Weltkrieg entstandenen tertiären Dienstleistungswirtschaft auseinandersetzt, konzentriert sich Fraser auf die sozialen Beziehungen, die der Produktion von Kunstwerken zugrunde liegen, und bietet Dienstleistungen an, die ihre Position als Künstlerin – und folglich das »kulturelle Kapital«, das die Künstlerin selbst verkörpert – in ein Ver-

handlungsobjekt verwandeln.

10.

*Don't Postpone Joy or Collecting Can Be Fun* (Vergessen Sie nicht die Freude oder Sammeln kann Spaß machen), 1993

Text, 54 Seiten, Laserdruck auf Archivpapier, Metallordner

Ed. von 1 + 1 AP

Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Die erste Anwendung ihres *Preliminary Prospectus: For Individuals* ist die textbasierte Arbeit *Don't Postpone Joy*. Sie enthält zwei Versionen eines Interviews, das Fraser mit dem Künstler und Sammler Rudi Molacek führte, der das Projekt ursprünglich in Auftrag gegeben hatte. Der Metallordner enthält eine wortwörtliche Abschrift von Molaceks Antworten während des Interviews, ohne jegliche Bearbeitung oder Interpunktion.

Das Transkript erscheint auch auf den 27 an der Wand befestigten Seiten. Dieses Mal in einer Form, die an konzeptuelle Poesie erinnert, mit nur wenigen Worten, die zwischen den Seiten schweben. Diese Seiten, aus denen ein Großteil des Gesprächs entfernt wurde, dienen der Interpretation, indem sie Momente der Erinnerung und des Begehrens hervorheben, die im Raum der Seite schweben und die Dialektik von Haben und Nichthaben materialisieren, die

die Psychologie des Sammelns selbst definiert. Die standardisierte und unpersönliche Methode von *Prospectus* wird damit als Analogie zu einer psychotherapeutischen Sitzung umgestaltet, in der vor allem das Unausgesprochene ein Porträt der Persönlichkeit des Sammlers zeichnet, für den ein Aufschub der Freude am Besitz das Risiko birgt, in der Leere des Seins zu verschwinden.

11.

*Collected: The Lady Wallace's Inventory* (Gesammelt: Das Inventar der Lady Wallace), 1997

25 Wandtexte auf Papier

Ed. von 3 + 1 AP

Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

*The Lady Wallace's Inventory* wurde ursprünglich in der Wallace Collection in London im Rahmen der von Neil Cummings kuratierten Ausstellung *Collected* gezeigt und basiert auf dem Inventar des privaten Herrenhauses von Sir Richard und Lady Wallace aus dem 19. Jahrhundert, das 1900 in ein staatliches Museum umgewandelt wurde. Fraser entdeckte das handschriftliche Inventar von über 45.000 Objekten im Archiv des Museums und ließ es erstmals abschreiben. Aus dieser Abschrift erstellte sie Wandtexte, die in allen öffentlichen Räumen des Museums, einschließlich des Book-

shops, angebracht wurden und die frühere Funktion des Raums und seines Inhalts – von Kunstwerken über Schmuck und Bettzeug bis hin zu Pferden und Futtereimern – auflisten. Diese Inventare, die zwischen 18 cm und über 4 m lang sind, regen zum Nachdenken über die Kriterien der Aufnahme und des Ausschlusses an, die bei der Bildung einer öffentlichen Sammlung aus den Objekten einer häuslichen Umgebung angewandt werden, ähnlich wie bei dem Projekt *Aren't They Lovely* von 1992 (Nummer 4 oben). Die unterschiedliche Länge der Texte macht auch deutlich, wie Hierarchien des Geschmacks und des sozialen Status den häuslichen Raum strukturieren.

12.

*A Project in Two Phases* (Ein Projekt in zwei Phasen), 1994 – 1995

Archivmaterial, Poster, Kataloge  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

1994 begann Fraser bei der EA-Generali Foundation in Wien (heute Generali Foundation) eine zweijährige Untersuchung über das Kunst sammeln und Kunst sponsoring in der Unternehmenswelt. Die 1988 von der österreichischen Niederlassung des internationalen Versicherungsunternehmens Generali mit Sitz in Triest gegründete Generali Foundation begann mit der

Sammlung von Kunstwerken, um sowohl die »Mitarbeiter mit zeitgenössischer Kunst in Berührung zu bringen« als auch das öffentliche Ansehen des Unternehmens zu erhöhen. Unter Verwendung der Methodik *Preliminary Prospectus: For Corporations* umfasste die erste »investigative« Phase des Projekts ausführliche Interviews mit den Mitarbeitern der Stiftung, dem Vorstand und der Geschäftsführung, Arbeitnehmervertretern und Kunstberatern. Diese eingehende Recherche mündete in der Veröffentlichung eines Berichts. Fraser nahm eine kritische Haltung gegenüber der Art und Weise ein, in der das Unternehmen die Kunst nutzte, um sich selbst ein menschliches Gesicht zu geben, und reduzierte das Design des Berichts und aller Werbematerialien für das Projekt auf Schwarz und Weiß, indem sie ein Plakat entwarf, das nur das Generali-Logo und ein paar Zeilen Text enthielt, sowie einen Bericht, der keine Bilder der Kunstwerke, sondern nur die Werbung des Unternehmens zeigte. Der Bericht bildet die unterschiedlichen Haltungen innerhalb und zwischen dem Unternehmensbereich der Angestellten und des Managements auf der einen Seite und dem künstlerischen Bereich der Mitarbeiter und Berater der Stiftung auf der anderen Seite ab und offenbart ein allgemeines Gefühl der Feindseligkeit innerhalb des Unternehmens gegenüber dem Sammeln zeitgenössischer Kunst

und eine weit verbreitete Gering-schätzung der Mitarbeiter durch die Kunstexperten. Die zweite Phase des Projekts, die »Interventionsphase«, wurde im Anschluss an die im Bericht ausgearbeiteten Analysen konzipiert und bestand aus zwei Installationen: Fraser schuf eine erste »negative« oder »kunstlose« Installation, indem sie alle Werke der Sammlung aus dem Hauptsitz des Unternehmens entfernte, und eine zweite »Kunstinstallation«, indem sie diese Werke im neuen Ausstellungsraum der Stiftung präsentierte, wo sie in der gleichen Reihenfolge wie im Hauptsitz angeordnet waren und so die Ästhetik und die Hierarchien der Unternehmensbüros widerspiegelten. Durch diese beiden Installationen vollbrachte Fraser eine Ausstellung und gleichzeitig eine Umkehrung der Logik von Unternehmenssammlungen.

13.  
*Um Monumento às Fantasias Descartadas* (Ein Denkmal für verworfene Fantasien), 2003  
Gemischte Medien (brasilianische Karnevalskostüme)  
In zwei Versionen  
Courtesy die Künstlerin und Galerie Nagel Draxler, Berlin–Cologne–Munich

*Um Monumento*, eine der wenigen Skulpturen Frasers, besteht aus Kostümen, die die Künstlerin während und am Ende des Karne-

vals von Rio de Janeiro im Jahr 2003 gesammelt hat: Darunter finden sich viele Kleidungsstücke, die, nachdem sie bei der Parade durch die Stadt getragen wurden, von ihren Besitzern an Straßenecken zurückgelassen wurden. In diesem Zusammenhang ähnelt die Rolle des Künstlers der eines Sammlers. Allerdings weicht der Akt des Sammelns der Künstlerin von der konventionellen Bedeutung des Begriffs ab: Statt seltener und wertvoller Produkte sammelt sie von einer Vielzahl unterschiedlicher Menschen weggeworfene Gegenstände. Die Arbeit erinnert nur scheinbar an Michelangelo Pistolettos *La Venere degli Stracci* (Venus der Lumpen, 1968). Im Kontext der »anthropophagischen« Kultur Brasiliens stehen die in den Kostümen objektivierten Symbole und Bezüge eher für die angehäuften kulturellen Hinterlassenschaften von Kolonialismus und Sklaverei. Der im Titel verwendete Begriff *fantasias* hat im Portugiesischen eine doppelte Bedeutung: Er bezieht sich sowohl auf die Kostüme als auch auf die Phantasie oder, im psychoanalytischen Kontext Frasers, auf Szenarien des Begehrens und das Innere des Unbewussten. Der Haufen dieser zerzausten und zerknitterten Kleidungsstücke in knalligen Farben vermittelt somit das doppelte und widersprüchliche Gefühl eines prekären Denkmals vergangener Träume, eines melancholischen, wenn auch leb-

haften Festes, das nun vorbei ist.

14.  
*Form* (Formular), 1997  
Siebdruck auf Papier, mit Schachtel.  
Ed. von 30 + 1 AP  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Als Beitrag zu einem Editionsportfolio der Generali Foundation hat Fraser das Blatt *Form* produziert. Es handelt sich um ein Blatt mit den Maßen 60 x 42 cm, auf dem acht Kopien desselben Formulars auf einer einzigen Seite gedruckt sind und die in Wirklichkeit die Kaufverträge für das Werk selbst darstellen. *Form* muss von jedem Sammler, der es erwirbt, ausgefüllt werden und wird so zu einem empirischen und formalen Zeugnis der Geschichte seines eigenen Besitzes, zu einem Akt der Enthüllung der unsichtbaren Prozesse des Kunstmarktes, einem Werk, das zugleich konzeptionell und vertraglich ist.

15.  
*Untitled* (Ohne Titel), 2003/2004  
Audio Installation, Loop, 10'  
Ed. von 5 + 2 AP  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

*Untitled* (Ohne Titel), 2003/2006

Projekt und Dokumentation. Original-Pressemitteilung, Videostandbilder und Ausstellungsbild  
Ed. von 7 + 3 AP  
Courtesy die Künstlerin und Galerie Nagel Draxler, Berlin–Cologne–Munich

*Untitled* gehört zu Frasers berühmtesten Werken und bildet ein *pièce de scandal*. Es besteht aus einer Videoinstallation, einer Audio-Installation sowie einer dokumentarischen Arbeit und wird hier in seinen letzten beiden Versionen gezeigt. Das Projekt entstand 2002, als die Künstlerin den Galeristen Friedrich Petzel bat, einen Sammler zu finden, der sich an einer Arbeit beteiligen würde, die darin bestand, Sex mit der Künstlerin zu haben und eines der fünf Videos, die diese Begegnung dokumentieren, im Voraus zu kaufen. Nachdem der Verkauf arrangiert war, trafen sich Fraser und der Sammler Anfang 2003 in einem Hotel. Das dabei entstandene Video, das im Stil von Überwachungsfilm aufgenommen wurde, ist mit Ausnahme der Löschung des Tons nicht bearbeitet. Für die Audio-Installation wurde die Tonspur des Videos so bearbeitet, dass alle hörbaren Geräusche – außer jene des beteiligten Sammlers – enthalten sind. Das Ergebnis ist eine emotional aufgeladene Geräuschkulisse, die den Zuhörer in eine voyeuristische Position versetzt, aber auch in eine Position der unbehaglichen Iden-

tifikation mit dem Sammler und seinem Wunsch, das Kunstobjekt zu besitzen. Mit einer feministischen Geste der Wiederaneignung und Selbstbestimmung ihres eigenen Körpers inszeniert Fraser die zugrundeliegenden Prozesse der Kommerzialisierung von Künstlern und Kunstwerken sowie die Fantasien von exhibitionistischer Befriedigung und libidinöser Befreiung, die die Beziehungen zwischen Künstlern und Sammlern seit Jahrhunderten geprägt haben. Gleichzeitig reduziert sie diese Beziehung auf die wirtschaftliche Form des Austauschs von Waren und Dienstleistungen.

16.

*L'1% C'est Moi* (Das 1% bin ich), 2011

Text ursprünglich veröffentlicht in *Texte zur Kunst*, Band Nr. 83 (September 2011): 114 – 126  
Vergrößerungen auf Vinyl  
Courtesy die Künstlerin

*L'1% C'est Moi* wurde erstmals in einer Ausgabe der deutschen Kunstzeitschrift »Texte zur Kunst« veröffentlicht, die dem Sammeln von Kunst gewidmet war, und ist eine Weiterentwicklung von Frasers Recherchen, die sie im Vorjahr für einen von *Artforum International* in Auftrag gegebenen, dann aber abgelehnten Artikel durchgeführt hatte. In diesem Artikel beleuchtet Fraser detailliert die Verwicklung einiger

Vorstandsmitgliedern des Museum of Modern Art in New York in die Banken- und Immobilienkrise von 2007–08.

In *L'1% C'est Moi* legt Fraser den Fokus ihrer Recherchen auf die jährliche ARTnews-Liste der 200 größten Sammler und vertieft ihre Analyse der Beziehungen zwischen zeitgenössischen Kunstsammlern, Kunstmarktrends und der massiven internationalen Vermögenskonzentration, die der plötzlichen globalen Expansion der Kunstwelt in den 1990er und 2000er Jahren zugrunde lag. Der Essay betrachtet die Kunstwelt als Hauptnutznießer der neoliberalen Politik, die Systeme der Ausbeutung und Ungleichheit verschärft und entscheidend dazu beigetragen hat, Kunstwerke auf Finanzinstrumente und Luxusgüter zu reduzieren. Der Titel des Textes zitiert die symbolische Phrase der monarchischen Macht »l'État, c'est moi« – die dem französischen Herrscher Ludwig XIV., dem sogenannten *Roi Soleil*, zugeschrieben wird – und gleichzeitig Gustave Flauberts Eingeständnis »Madame Bovary, c'est moi«, mit dem sich der Autor mit der von ihm geschaffenen Figur und ihrer Rebellion gegen die bürgerliche Heuchelei identifiziert. Frasers Version weist auch darauf hin, dass jede kritische Analyse der Beziehung zwischen Künstlern und Vermögenskonzentration selbstreflexiv sein muss, da die Künstler von dieser Beziehung

profitieren und die erfolgreichsten unter ihnen selbst zu den 1% gehören.

17.

*Index* (Register), 2011

Anonym veröffentlichte Grafik in *Artforum International*, Bd. 49, Nr. 10 (Sommer 2011): 431  
Courtesy die Künstlerin

Auf die Einladung des Kurators Jacob Fabricius mit einem Projekt an 24 *Advertisements* teilzunehmen, das als anonyme Anzeige in einer Zeitschrift ihrer Wahl veröffentlicht werden sollte, wählte Fraser *Artforum International*. Frasers Anzeige, die inmitten von Anzeigen für MFA-Programme platziert wurde, besteht aus einem Diagramm, das die wachsende Konzentration des wirtschaftlichen Reichtums in den USA mit den Preistrends auf dem Kunstmarkt in Beziehung setzt und andeutet, wie die sich vergrößernde Kluft zwischen Reichtum und Armut den Kunstmarkt beeinflusst. Anhand der Unanfechtbarkeit und unmittelbaren Lesbarkeit von Daten und Diagrammen, zeigt die Künstlerin die grundlegenden ökonomischen Zusammenhänge auf, wie Sammler Kunst nutzen, um ihre Macht auszuüben und ihren privilegierten Status gegenüber anderen Gruppen und Individuen zum Ausdruck zu bringen, und wie diese Macht selbst die Grundlage für den monetären

Wert von Kunst ist.

18.

*May I Help You? (Kann ich helfen?)*, 1991/2013  
HD-Video in Farbe, mit Ton; Loop, 16'46"  
Ed. von 5 + 1 AP  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

2013 reinszenierte Fraser *May I Help You?* im Museum Ludwig in Köln. In Verbindung mit Frasers Retrospektive im Museum wurde die Performance in den Galerien der ständigen Sammlung aufgeführt, in denen sich einige von McCollums *Plaster Surrogates* aus der ursprünglichen Ausstellung von 1991 befanden. Fraser hat das Werk nicht nur selbst performt, sondern auch zwei Schauspielerinnen ausgewählt und angeleitet, das Werk *May I Help You?* in deutscher Sprache aufzuführen. Das hier gezeigte Video zeigt die Performance einer dieser Schauspielerinnen, Suzan Erentok.

Fraser nahm drei weitere Versionen von *May I Help You?* auf (Nummern 3, 8 und 19), die hier zum ersten Mal zusammen präsentiert werden.

19.

*It's a beautiful house, isn't it? (May I Help You?)* [Es ist ein schönes Haus, nicht wahr? (Kann ich Ihnen hel-



fen?)), 1991/2011  
HD-Video in Farbe, mit Ton  
17'45". Ed. von 5 + 1 AP  
Courtesy die Künstlerin und  
Marian Goodman Gallery, New  
York–Paris–Los Angeles

2011 schuf Fraser für die Ausstel-  
lung 91 92 93 *Part Two: Simon Leung,  
Andrea Fraser and Lincoln Tobier.*  
das dritte Video, das auf dem  
Drehbuch von *May I Help You?* aus  
dem Jahr 1991 basiert. Für diese  
Performance adaptierte Fraser das  
Drehbuch, um sich mit der moder-  
nistischen Wohnarchitektur des  
Schindler House in Los Angeles  
auseinanderzusetzen. Das Gebäu-  
de aus dem Jahr 1922 wird unter  
der Leitung des MAK Center for  
Art and Architecture als Raum für  
zeitgenössische Kunst genutzt. Im  
Kontext eines Gebäudes, das Ru-  
dolph Schindler als Privatresidenz  
entwarf, verlagert *It's a beautiful  
house, isn't it?* auf subtile Weise den  
Fokus von der Kunst auf die Ar-  
chitektur, das Innendesign und  
den Immobilienmarkt und erwei-  
tert Frasers Recherche über die  
private Dynamik des häuslichen  
Raums und die Kultur des Woh-  
nens. Im Skript, das immer noch  
dem Muster des sechsstimmigen  
Monologs folgt, erweisen sich die  
Beziehungen der Figuren zu ihrer  
privaten Umgebung als Indikator  
für ihren jeweiligen sozialen Sta-  
tus, und die Performance wird zu  
einer Gelegenheit, sich einen Le-  
bensraum neu vorzustellen, der die  
Klassenunterschiede überwindet.

Fraser nahm drei weitere Versio-  
nen von *May I Help You?* auf (Num-  
mern 3, 8 und 18), die hier zum  
ersten Mal zusammen präsentiert  
werden.

20.  
2016 in *Museums, Money, and Politics*  
(2016 in Museen, Geld und Politik),  
2018  
Installation, Druck auf Vinyl  
Buch, 944 Seiten, The MIT Press  
Courtesy die Künstlerin und  
Marian Goodman Gallery, New  
York–Paris–Los Angeles

2016 in *Museums, Money, and Poli-  
tics* ist sowohl ein Werk der *Insti-  
tutional Critique* (Institutionskritik)  
als auch ein unverzichtbares  
Werkzeug zur Erforschung der  
Beziehung zwischen Politik und  
Kunstinstitutionen in den Verei-  
nigten Staaten von Amerika.  
Auf 943 Seiten dokumentiert Fra-  
ser die Beiträge der Vorstände  
von 128 Kunstmuseen, darunter  
mindestens eines aus jedem Bun-  
desstaat, an politische Parteien  
oder Gruppen während des Wahl-  
zyklus 2016, in dem Donald  
Trump zum Präsidenten gewählt  
wurde. Das Buch beginnt mit einer  
umfangreichen einleitenden  
Recherche, in der Fraser die Zu-  
sammenhänge zwischen US-Mu-  
seen, gemeinnützigen Stiftungen  
und Gesetzen zur politischen  
Wahlkampffinanzierung nach-  
zeichnet und den Hintergrund einer  
eher plutokratischen statt

demokratischen Zivilgesellschaft  
skizziert. Es folgen Informatio-  
nen über jedes vertretene Muse-  
um, flankiert von Tortendiagram-  
men, die den prozentualen Anteil  
der Mitglieder des Verwaltungsrats,  
die politische Beiträge leisten,  
sowie ihre politische Aus-  
richtung veranschaulichen. Nach  
Veröffentlichung des Buches er-  
stellte Fraser ein großformatiges  
Diagramm, das jedes Museum mit  
zwei Kuchendiagrammen dar-  
stellt: das im Buch enthaltene  
Diagramm, das die politische Aus-  
richtung der Vorstandsmitglieder  
veranschaulicht, und ein zweites  
Diagramm, das den Prozentsatz  
der gespendeten Gelder darstellt,  
die an demokratische (blau) oder  
republikanische (rot) Politiker  
und Gruppen flossen.

Sowohl die Diagramme der Ein-  
zelspender als auch die Diagram-  
me, die die von den Vorstandsmit-  
gliedern der einzelnen Museen  
gespendeten Beträge abbilden,  
zeigen immer wieder einen deut-  
lichen Anstieg der roten Farbe.  
Wieder kann eine Verbindung  
zwischen Kunst und Vermögens-  
konzentration, diesmal in Bezug  
auf konservative Politik, herge-  
stellt werden.

21.  
*Index (Stack)* [Register (Stapel)],  
2011/2014  
Plakatstapel, Druck auf Papier  
Ed. von 10  
Courtesy die Künstlerin und

Marian Goodman Gallery, New  
York–Paris–Los Angeles

Inspiziert von den Arbeiten des  
kubanischen Künstlers Felix  
González-Torres hat Fraser ihre  
Grafik aus dem Jahr 2011 (Nummer  
17) als Poster zum Mitnehmen um-  
gestaltet und *Index (Stack)* zugun-  
sten der Organisation Working Ar-  
tists and the Greater Economy  
(W.A.G.E.) produziert, deren Vor-  
standsvorsitzende sie zu diesem  
Zeitpunkt war. W.A.G.E. wurde  
2008 in New York mit dem Ziel  
gegründet, Mindeststandards für  
die Entlohnung und Unterstüt-  
zung von Künstlern in der Non-  
Profit-Wirtschaft festzulegen und  
kämpft bis heute für eine gerech-  
tere Verteilung der Ressourcen in-  
nerhalb der Kunstwelt. Der auf  
dem Boden installierte Plakatsta-  
pel zeigt den Druck von *Index*, ei-  
nem 2011 als anonyme Anzeige in  
*Artforum International* veröffent-  
lichten Projekt, in dem die  
Künstlerin einen Zusammenhang  
zwischen der Verteilung des wirt-  
schaftlichen Reichtums in den  
USA und den Preistrends auf dem  
Kunstmarkt herstellt. Wie bei ähn-  
lichen Werken von González-Tor-  
res sind die Besucher eingeladen,  
ein Poster mitzunehmen, um das  
Werk über die Grenzen der Kuns-  
tinstitution hinaus zu verbreiten.

22.  
*Index II* (Register II), 2014  
Grafik, Druck auf Vinyl

Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Im Dialog mit der Klanginstallation *Tehachapi in der Kings Road* (siehe 26 unten) fügt *Index II* der vorherigen Gegenüberstellung von Kunstmarkttrends und Wohlstandskonzentration drei weitere Datenpunkte hinzu: Museumsbau, Gefängnisbau und Inhaftierungs-raten. Zwischen 1970 und 2010 hat sich die Zahl der Museen und Gefängnisse in den Vereinigten Staaten verdreifacht, während die Inhaftierungs-raten um 700 % explodierten. *Index II* veranschaulicht den Zusammenhang zwischen dem Anstieg des Museumsbaus und des Kunstmarkts einerseits und der endemischen Ausbreitung von Gefängnissen und Masseninhaftierungen andererseits und setzt beide Phänomene in Beziehung zur zunehmenden Konzentration des Wohlstands. Museen und Gefängnisse könnten unterschiedlicher nicht sein: Museen zelebrieren die freie und oft grenzüberschreitende Meinungsäußerung, während Gefängnisse Grenzüberschreitungen mit dem Entzug der Freiheit bestrafen. Museen sind Vorzeigeobjekte, während Gefängnisse außer Sichtweite liegen. Dennoch sind die beiden Institutionen als zwei Seiten derselben Medaille der sozialen Polarisierung und Eingrenzung miteinander verbunden. Museen werden von den Wohlha-

benden finanziert, um die ständig wachsende Menge an Kunst, die sie sammeln, unterzubringen, während immer mehr Gefängnisse gebaut werden, um Menschen einzusperren, die wegen Verbrechen im Zusammenhang mit Armut und Ausgrenzung verurteilt wurden. Die Museen beherbergen den Überschuss an Reichtum in Form von Kunstwerken, die wirtschaftlich nicht mehr produktiv sind, während die Gefängnisse die überschüssige Arbeitskraft von Personen beherbergen, die vom Arbeitsmarkt ausgeschlossen sind. Museen und Gefängnisse werden von sozialen Schichten besucht, die sich in der Regel nie begegnen, und stellen die Extreme der symmetrischen Ungleichheit dar. Frasers Schaubild – eigentlich vier verschiedene Schaubilder, die aufeinander prallen – versucht, die Lücken der Polarisierung zu schließen und gleichzeitig die soziale Unschuld und Immunität von Künstlern, Museumsbesuchern und Museumsbetreibern in Frage zu stellen.

23.  
Studienmodell der Stiftung Antonio Dalle Nogare, 2008/2009  
Projekt von Walter Angonese und Andrea Marastoni  
Hergestellt in Berlin

Kann das Museum noch ein autonomes Subjekt sein, das in der Lage ist, eine kritische (und selbst-

kritische) Übung durchzuführen und sein Publikum in diese Analyse einzubeziehen? Die in der Ausstellung im Einvernehmen mit der Künstlerin und den Kuratoren gezeigte Maquette der Stiftung Antonio Dalle Nogare liefert keine Antwort, sondern stellt lediglich eine Frage, wie es auch dieser Text tut, indem er die Tatsache erwähnt, dass die Mittel für die Realisierung dieser Ausstellung hauptsächlich aus der Bautätigkeit des Gründers der Institution stammen – der ebenfalls ein Sammler zeitgenössischer Kunst ist und dessen Privatwohnung sich direkt über der Stiftung befindet.

## BLACK BOX ERDGESCHOSS

24.  
*Hello! Welcome to the Tate Modern* (Hallo! Willkommen in der Tate Modern), 2007  
Installation mit Datenprojektion, 3 – 5' pro Sequenz  
Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Das ursprünglich in der ständigen Sammlung der Londoner Tate Modern präsentierte *Hello! Welcome to the Tate Modern* inszeniert die Erfahrung eines Besuchs in einem großen internationalen Museum aus der Perspektive eines Besuchers, der den kontinuierlichen

und vielschichtigen Reizen der Institution ausgesetzt ist. Das von Fraser gesampelte Quellenmaterial wurde für die tragbaren audiovisuellen Führer des Museums zusammengestellt und reicht von Reproduktionen der ausgestellten Kunstwerke bis hin zu Audio-, Video- und Textmedien. In Frasers Arbeit überschneiden sie sich in Zyklen zufälliger und immer schneller werdender Abfolgen von Klängen und Bildern, in denen sich die Kunst des 20. Jahrhunderts mit der Popkultur, Infografiken und didaktischen Workshop-Aktivitäten vermischt, während Künstler, Kuratoren, Pädagogen, Vermittler und Förderer um Aufmerksamkeit buhlen. Die dissonante Kakophonie dieser einzigartigen und zufällig generierten Sequenzen stellt das Museum als eine überstimulierende Aufmerksamkeitsmaschine dar, die durch die systematische Konditionierung der Besucher physische und kognitive Zustimmung erzeugen will: von der Führung ihrer Körper im Raum über die Formung und Profilierung ihres Denkens bis hin zur Vermittlung von suggestiven und reproduzierbaren Kriterien und Geschmäckern.

## 2. STOCK

25.  
*Dinner Party* (Esseneinladung), 1992  
Audio Installation, 3'

Ed. von 5 + 1 AP

Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

Diese Klanginstallation fängt Fragmente von Gesprächen und Umgebungsgeräuschen ein, die die Künstlerin heimlich während eines Abendessens der Vorstandsmitglieder eines amerikanischen Kunstmuseums aufgenommen hat. Frasers Werk, das für die Präsentation in öffentlichen Institutionen gedacht ist, wird hier im zweiten Stock der Stiftung installiert, neben einem Kunstwerk aus der Privatsammlung von Antonio Dalle Nogare, dem Gründer der gleichnamigen Stiftung, in der es präsentiert wird. Das Geplauder der Gäste über die Kunstwelt vermischt sich mit dem Klirren von Gläsern und Besteck, unterbrochen von Gesprächen über Essen, Familie, Bekannte und die Dekoration. Das Kunstwerk aus der Sammlung wird zum stummen Zeugen des Wechsels zwischen der persönlichen Sphäre und der gesellschaftlichen Rolle, der Mischung aus Fach- und Alltagskultur, des vielstimmigen Raums zwischen Bewusstsein und Unwissenheit. Zwischen der öffentlichen und der verborgenen Seite des Kunstsystems werden mit Buñuel'scher Leichtigkeit finanzielle Verhältnisse, politische Bedingungen, persönliche Interessen und Unternehmensstrategien offengelegt, auf denen die zeitgenössischen Kulturinstitutionen beruhen.

## HOF

26.

*CCI Tehachapi at Kings Road*  
(Tehachapi in der Kings Road),

2014

Audio Installation

Courtesy die Künstlerin und Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

In dieser Raum-Klanginstallation inszeniert Fraser die bereits im gleichnamigen *Index II* (Nummer 22) grafisch aufgegriffene Gegenüberstellung von Kunstmuseen und Gefängnissen. Indem sie Tonaufnahmen, die sie im Hochsicherheitsgefängnis California Correctional Institution Tehachapi gemacht hat, in den Museumsraum verlegt, will sie die soziale und räumliche Distanz zwischen Museen als Orten, die die tugendhaften Ideale und fortschrittlichen Bestrebungen der Gesellschaft – angefangen bei der Freiheit des Denkens und der Bewegung der Körper – feiern, und Gefängnissen als Orten, die die Übertretung dieser Ideen verunglimpfen und mit dem Entzug der Freiheit bestrafen, verringern. Ursprünglich war die Arbeit für eine Installation im Schindler House in Los Angeles konzipiert, einem Ort für zeitgenössische Kunst, der vom MAK Center for Art and Architecture betrieben wird. Sie spiegelte auch die ironischen architektonischen Parallelen zwischen dem histori-

schen modernistischen Wohngebäude – das Rudolph Schindler 1922 als Privathaus entworfen hatte – und den kalifornischen Nachkriegsgefängnissen wider, die die gleiche Konstruktion aus gegossenen und erhöhten Betonplatten, Betonböden und Schlitzfenstern aufweisen. Die weitere Verlagerung des Klangs in den Innenhof des öko-brutalistischen Gebäudes der Stiftung Dalle Nogare bringt eine neue Reihe von Vergleichen und Widersprüchen mit sich: zwischen Offenheit und festungsartiger Sicherheit, zwischen Privatsphäre und öffentlichem Dienst an der Gemeinschaft und zwischen Askese als Luxusästhetik und Askese als Entbehrung und Strafe. Die Arbeit verursacht einen Kurzschluss, der verdeutlicht, wie die strukturellen Beziehungen zwischen Museen und Gefängnissen oder zwischen Privilegien und deren Verleugnung symptomatisch für die Raum-Zeit neoliberaler Gesellschaften sind, die zunehmend polarisiert und unwillig sind, die Freiheit zu teilen, die sie als ihre eigene beanspruchen.

## BIOGRAFIE

Andrea Fraser wurde in Billings, Montana (USA, 1965) geboren. Sie lebt und arbeitet in Los Angeles, Kalifornien, wo sie Dozentin im Fachbereich Kunst an der School of the Arts and Architecture der University of California Los Angeles (UCLA) ist. Ihre Arbeiten wurden in Einzelausstellungen im Hammer Museum, Los Angeles, CA (2022); im Philadelphia Museum of Modern Art, PA; im Künstlerhaus Stuttgart, Deutschland (beide 2021); im Art Institute of Chicago, IL; im Whitney Museum of American Art, NY (beide 2016); im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, Österreich (2012); und an der Harvard University, Cambridge, MA (2010) gezeigt. Ihrer Forschung gewidmete retrospektive Ausstellungen wurden im Museu d'Art Contemporani, Barcelona, Spanien; im MUAC UNAM, Mexiko-Stadt, Mexiko (2016); im Museum der Moderne Salzburg, Österreich (2015); im Museum Ludwig, Köln, Deutschland (2013); und im Kunstverein Hamburg, Deutschland (2003) präsentiert. 1993 vertrat sie Österreich auf der 45. Biennale di Venezia gemeinsam mit Christian Philipp Müller und Gerwald Rockenschau. Sie nahm des Weiteren an den Whitney Biennales 1993 und 2012, den Ausgaben von 1998 und 2021 der Bienal de São Paulo, der Prospect 3 New Orleans 2014 und der 12. Shanghai Biennale 2018 teil. Ihr Projekt *2016 in Museums, Money, and Politics* (2018) wurde von *ARTnews* zum besten Kunstbuch des Jahrzehnts gekürt. Fraser erhielt zahlreiche Auszeichnungen, darunter das *Foundation for Contemporary Arts Fellowship*, New York, NY (2017); den *Oskar-Kokoschka-Preis*, Wien, Österreich (2015); den *Wolfgang-Hahn-Preis*, Köln, Deutschland (2013); das *Anonymous was a Woman Fellowship*, New York, NY (2012); das *Art Matters Inc. Fellowship*, New York, NY (1996 – 97, 1990 – 91 und 1987 – 88); das *National Endowment for the Arts Visual Arts Fellowship* (1991 – 92) sowie den *Franklin Furnace Fund for Performance Art Award*, New York, NY (1990 – 91).

«I just don't like eggs!»

Andrea Fraser on collectors, collecting, collections.

13.4.2024 – 22.2.2025

Kuratiert von Andrea Viliani

mit Vittoria Pavesi

Autoren

Andrea Fraser, Vittoria Pavesi, Andrea Viliani

Übersetzungen

Allegra Baggio Corradi, Silvia Di Giorgio,

Katharina Kolakowski

Herausgegeben von

Erica Bartesaghi

Identity design

Studio Mut, studiomut.com

In Zusammenarbeit mit

Marian Goodman Gallery, New York–Paris–Los Angeles

und Galerie Nagel Draxler, Berlin–Cologne–Munich

Dank an

John Alexander, Berkeley Art Museum and Pacific Film

Archive (BAMPFA)

Sabine Breitwieser

Louise Lawler

Doris Leutgeb & Tina Teufel, Museum der Moderne Salzburg

Main sponsors Autonome Provinz Bozen – Südtirol

und Volksbank

Dank an Marx GmbH

Technischer Sponsor o

Barth und Baustudio35

@2024 Autoren

Fondazione Antonio Dalle Nogare

fondazioneantoniodallenogare.com