

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 85 (1998)
Heft: 4: Kitsch?

Artikel: Die Moderne in Verkleidung
Autor: Steele, Brett
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64204>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 08.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Moderne in Verkleidung



Matching trousers, £855, by Prada. Zip sweater, from a selection, by Comme des Garçons Homme Plus by Rei Kawakubo. Suede and Velcro trainers, £220, by Jil Sander. For stockist details, see Resources, page 206.

wallpaper* | 107

Kann es heute noch Avantgarden geben? Ein Motor für die kulturelle Produktion im 20. Jahrhundert war das Abgrenzen von fortschrittlichen gegenüber überholten Formen. Die Eliten legitimierten sich vor einem Hintergrund des Rückständigen und Unauthentischen – Kitsch eben. Doch mit der immer rascheren Abfolge von Avantgardismen und deren Verflachung zu Trends wurde der moderne Schöpfungsmythos selber kitschig. Diese Interpretation liefert der Beitrag von Brett Steele anhand des Modephänomens *New Minimalism*: Die Bewegung der Minimal Art, die in der amerikanischen Nachkriegskunst die Beziehung Form–Inhalt radikal thematisierte, erscheint heute als eine global abrufbare Massenästhetik in Architektur, Design und Mode.

Les avant-gardes sont-elles aujourd'hui encore possibles? Au 20^e siècle, la délimitation entre formes progressistes et caduques fut un moteur de la production culturelle. Les élites se légitimaient sur un arrière-plan de rétrograde et de non-authentique – donc de kitsch. Pourtant, avec la succession toujours plus rapide d'avant-gardismes et leur affadissement en tendances, le mythe créateur du moderne est devenu lui-même kitsch. L'article de Brett Steele propose cette interprétation avec l'exemple d'un phénomène à la mode, le *New Minimalism*: Le mouvement du minimal art qui a radicalement thématisé la relation forme–contenu dans l'art américain de l'après-guerre, apparaît aujourd'hui en architecture, design et mode, comme une esthétique de masse globale médiatiquement accessible.

Can the avant-garde still exist today? A driving force for 20th century cultural practises was the distinction between progressive and outmoded forms. The elite legitimized itself against the background of backwardness and unauthenticity – i.e. kitsch. But with the ever-accelerating succession of avant-gardisms and their flattening to trends, the modern creation myth itself turned into kitsch. Thus the interpretation given by Brett Steele's article on the example of the fashion phenomenon of *New Minimalism*: the minimal art movement, based on the relationship between form and content in American postwar art, appears today as a globally accessible mass aesthetic in architecture, design and fashion.

Reklame aus *Wallpaper* Jan./Febr. 1998
▷ Publicité tirée de *Wallpaper* janv./fév. 1998
▷ Advertisement from *Wallpaper*, Jan./Feb. 1998

Rückkehr des Minimal

Art? Isn't that a man's name?

Andy Warhol

Der unangefochtene Modetrend der Gegenwart heisst «New Minimalism». Von der Kleidung über das Design bis zur Architektur ist der nüchterne Look des Minimalismus heute führend, wenn es darum geht, sich eine Vorstellung zu machen, wie die Jahrtausendwende aussehen wird oder zumindest soll. Kühle, reduzierte Formen, klare Linien, schlichte, monochrome Oberflächen und verhaltene Beleuchtung bilden die Handschrift der immer zahlreicher werdenden weissen Interieurs und neutralen Hintergründe für zunehmend inszenierte Lebensstile. Im Zeitalter der Musealisierung des Alltäglichen gleicht langsam alles einer tadellos ausgeleuchteten Galerie. Gleichsam als Bestätigung des Raumstations-Minimalismus, den Stanley Kubrick dreissig Jahre früher für *2001: A Space Odyssey* entworfen und gefilmt hat, wird der «Milleniumismus» so zurechtgebogen, dass sich der Minimalismus wie eine evolutionär bedingte Unumgänglichkeit ausnimmt. Minimalismus ist plötzlich zum trendigsten und anpassungsfähigsten Lifestyle-Image überhaupt geworden, angekommen als Look, so pfannenfertig wie der Soundtrack zu Kubricks Drehbuch.

Den immer prominenteren und unverwechselbar eleganten Bauten von Architekten wie Herzog & De Meuron in der Schweiz, David Chipperfield oder John Pawson in London und unzähligen anderen, von Japan bis zu den Vereinigten Staaten, sind eine gewisse Empfänglichkeit für Reduktion und formale Einfachheit gemeinsam. Pawsons New Yorker Showroom für Calvin Klein (1994) ist ein frühes, klares Signal für den Trend gewesen; neuere Vorstöße sind seine eigene schöne Wohnung und Restaurants wie *Wagamama* in London, Chipperfields raffinierter Showroom für Issey Miyake und andere Modeschöpfer. Spektakuläre Erfolge stellten jüngst die neue Tate Gallery von Herzog & De Meuron dar sowie die überraschende Wahl eines Projekts von Yoshio Taniguchi für die Erweiterung des MOMA oder nahezu alle Bauten von Peter Zumthor. All diese kühlen Interieurs, neben einer wachsenden Anzahl anderer, lassen die sich überschneidenden Interessen von Mode und Zurschaustel-

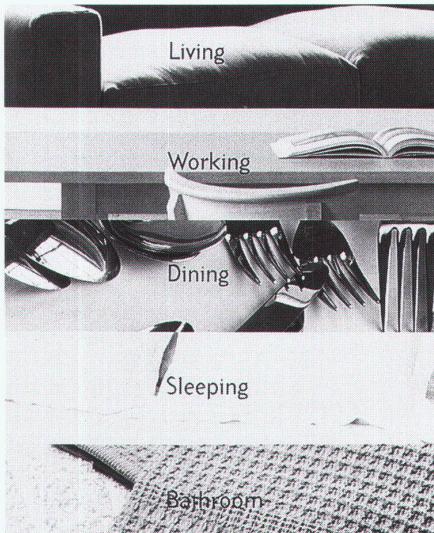
lung erkennen, wie sie heute für Produktion und Konsum von Architektur wesentlich sind. Wie die wachsende Anteilnahme der Lifestyle-Zeitschriften und anderer Medienerzeugnisse des zeitgenössischen Modemarktes bestätigt, passt die Architektur des New Minimalism so gut zu den Kleidern ihrer Benutzer wie zum Lebensstil ihrer Kritiker. Wie die verführerischen Modefotos belegen, die kürzlich in Zumthors Thermalbad in Vals geschossen wurden, ist der Minimalismus eine derart erfolgreiche Strategie, dass man manchmal nicht sagen kann, wo die Bekleidung aufhört und die Innenarchitektur beginnt. In der Tat löst dieser Stil eines der grössten Probleme der Architekturmode und -theorie, das in den neunziger Jahren geflissenlich verdrängt worden ist: Niemand wusste so recht, wie er sich kleiden sollte, wenn er sich in einem postmodernen Atrium oder einem dekonstruktivistischen Interieur befand.

Für uns hier wichtig ist im wesentlichen nur, wie die neue Verschiebung in Richtung einer minimalistischen Erscheinungsform bei der Gestaltung von Raum, Veränderungen an den grösseren Schauplätzen des Kulturkonsums spiegelt (oder eben nicht). Unser Ziel wäre, etwas von den eminent zeitgenössischen Bedingungen dessen aufzudecken, was Theodor Adorno einst «Kulturindustrie» nannte. Wie er immer wieder betont hat, geht es nicht um die Definition von Kultur, sondern um die Analyse einer Industrie. Der Aufstieg des New Minimalism bestätigt uns heute, bis zu welchem Grade die sorgfältig gestalteten Produkte der Architekten an der marktspezifischen Herstellung von Mode, Image und Lifestyle beteiligt sind, zur immer noch wirkenden Revolution gehören, die man mit Modernität bezeichnet. Je länger, je mehr ist Raum selbst ein Produkt, dessen Gebrauch dieselben Möglichkeiten bietet zur Schaffung von Identität, Bedeutung und Wert wie jede andere Kategorie von Erlebnis, die in Form eines Gebrauchsgegenstandes entwickelt wird.

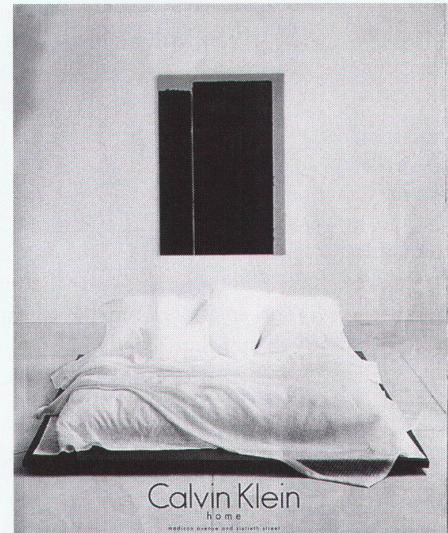
Ein wichtiger Punkt in der Geschichte der Moderne war lange ihre Ausbildung extremer Gegensätze, die ihre kulturellen Leistungen bestimmten. Historisch gesehen wurden Leistungen, die früheren etwas voraus hatten, mit dem Etikett Avantgarde versehen. Jene hingegen, die sich auf aus der Mode gekommene, überholte Formen kultureller Produktion beriefen, liefen unter dem Namen Kitsch. Als die Moderne mit der Zeit immer mehr unter Beschuss geriet, wegen der Pauschalität ihrer internen Begriffsbestimmungen, erwies sich die frühere Eindeutigkeit bei der Benennung solcher Extreme als nicht mehr ganz so kristallklar.



Interieur aus dem Film *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick
▷ Intérieur dans le film *2001: A Space Odyssey* de Stanley Kubrick ▷ Interior from the film *2001: A Space Odyssey* by Stanley Kubrick



Reklame aus Habitat Home Furnishing Catalog
▷ Publicité tirée de *Habitat Home Furnishing Catalog* ▷ Advertisement from *Habitat Home Furnishing Catalog*



Calvin Klein
home



Reportage David Chipperfield in *Wallpaper*
Jan./Febr. 1998
▷ Reportage de David Chipperfield dans *Wallpaper* janv./fév. 1998 ▷ Reportage by David Chipperfield in *Wallpaper*, Jan. / Feb. 1998

Kitsch-Komplikationen

Where there is an avant-garde, generally we also find a rear-garde.

Clement Greenberg

Der Kitsch war immer schon «das schlechte Gewissen» der hohen Kultur; wie Adorno einmal schrieb, ist der Kitsch dazu fähig, die Moderne an «ihren eigenen Zerfall» zu gemahnen. Das ganze zwanzigste Jahrhundert hindurch war der Kitsch als Auffassung die notwendige Kehrseite für jene Formen von kultureller Leistung, die man zur echten Avantgarde rechnete. Zumal seit Clement Greenbergs berühmtem Aufsatz *Avant-garde and Kitsch* von 1939 haben die beiden Begriffe ein parallel, ja geradezu gegensätzlich verlaufenes Dasein gefristet. Im kritischen Diskurs bezeichnet jeder von ihnen einen Gegenpol und unterstützt gleichzeitig den andern in einem endlosen (symmetrischen) Antagonismus zwischen den «echten» (fortschrittlichen) und den «abgesetzten» (rückständigen) Formen von bildender Kunst, Architektur, Literatur und Film. Das Moderne einer solchen Festlegung liegt nicht in ihrer Zielgerichtetheit, sondern vielmehr in der fehlenden Flexibilität ihrer Mittel. Denn der Reiz dieses Schemas hängt entscheidend davon ab, dass man verzerrte Formen von Innovation und Fortschritt (verbunden mit den ebenso unzulänglichen Begriffen von Ursprung und Authentizität) als wesentliche Eigenschaften heranzieht, um die zwei gespiegelten Gesichter der Moderne überhaupt zu bestimmen. Eine derartige Auf-

fassung hat sich natürlich längst als wahre Goldgrube der Widersprüchlichkeit erwiesen. Als solche spielte sie eine führende Rolle bei der Entwicklung verschiedenster Formen von Kunstkritik, welche die Widersprüche der Moderne im zwanzigsten Jahrhundert thematisiert hat.

Abgesehen von der immer rasanteren Werbetätigkeit und Vermarktung im Hinblick auf die Jahrtausendwende (der 2000. Jahrestag der Geburt Christi ist zweifellos das Kitsch-Ereignis unserer Zeit), gibt es heutzutage vielleicht nichts Kitschigeres als die Vorstellung einer vorwärtsgerichteten Haltung, die authentisch aussieht. Das unablässige Auftauchen und wieder Verschwinden neuer Debatten, Theorien und Stile in Kunst und Architektur hat sich bitter gerächt am modernen Empfinden von Greenberg, Adorno und anderen, die dem einst tonangebenden Anspruch verpflichtet waren, eine echte Avantgarde zu definieren. Doch scheint nunmehr die höchste Form von Kitsch eher in der (formalen) Ausprägung von Unterschieden zwischen (ehrenwerter) Innovation und (reiner) Aneignung zu liegen – in dem, was Adorno und Greenberg so vereinfacht umrissen haben. Vielleicht musste die sich selbst erfüllende Dimension in ihrem binären Schema unweigerlich dazu führen, dass Adorno und Greenberg zu den Kitsch-Ikonen unserer Zeit werden konnten – wegen des einstigen Avantgarde-Status ihres eigenen theoretischen Werks.

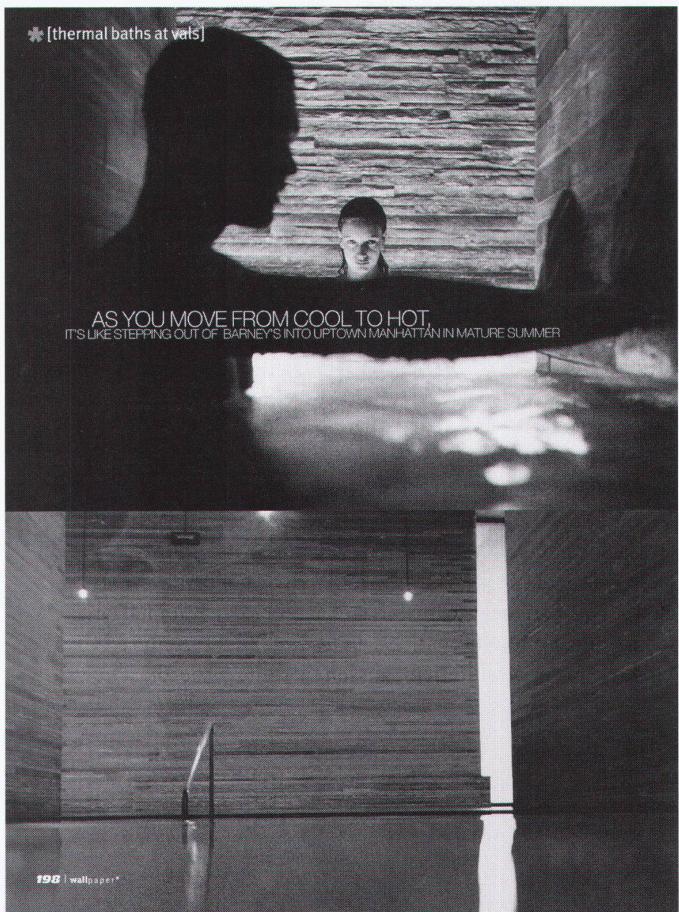
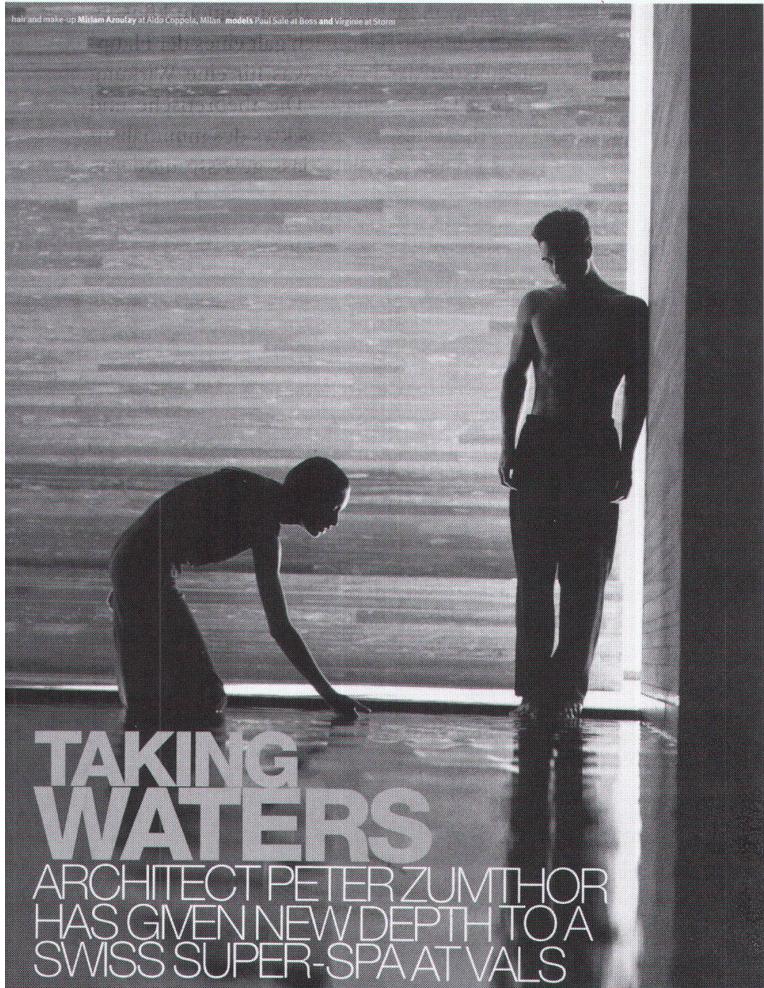
Während frühere Generationen von Künstlern, Architekten usw. die Gegensätze in den Äußerungen der *high culture* und der *low culture* wirkungsvoll ausgebeutet haben (man denke an die Ferien der Venturis in Las Vegas oder an Andy Warhols Gaststarrolle in der Fernsehserie *The Love Boat*), ist dieses Genre unterdessen so



hoffnungslos erschöpft, dass heute etwas gänzlich anderes gefragt ist: nämlich bei der eigentlichen Darstellung der doppelten Verpflichtung zu entrinnen. Heute ist das Ausspielen einer Ebene gegen die andere keine Herausforderung mehr. Diese liegt vielmehr im Nachweis, wie jede Ebene im Zweiergespann mit der andern funktioniert, um das wahre Ziel jeglichen modernen Empfindens zu erreichen: die Herstellung eines überzeugenden Erscheinungsbildes, das für Modernität bürgen kann. Letztere ist dabei so selbstverständlich, dass es möglich ist, auch noch die Register der hohen und der niedrigen Kultur zu ziehen.

Als Antwort auf diese innere Notwendigkeit sind einige Spielarten – weder Kitsch noch Avantgarde – aufgetaucht, die auf dieses sich selbst erfüllende Verlangen innerhalb der Moderne konzentriert sind, auf ihr Bestreben, das authentisch Innovative vom berechtigterweise Rückständigen zu trennen. Ein solches Denken – und vielleicht gibt es keine bessere Kategorisierung als diese – äussert sich in einer Form des schlechten Stils (oder der schlechten Interpretation), die heute mit *camp* bezeichnet wird. Das Camp-Denken – fein unterschieden vom Kitsch und etwas eindeutig anderes als Avantgarde – versucht vor allem, wie Susan Sontag als eine der ersten erkannt hat, Ernsthaftes in Verspieltes umzuwandeln, und zwar indem es sich etwas ostentativ zu eigen macht und danach die Unzulänglichkeit der rezipierten Bilder (oder Sehnstüchte) des Alltäglichen aufdeckt. So gesehen eignet sich Camp ideal für die Aufgabe – und kann als Antwort darauf verstanden werden –, etwas zu thematisieren, das noch viel wichtiger ist als Greenbergs Avantgarde-Begriff: den Zustand der Moderne.

hair and make-up: Mădălin Arzăduță at Aldo Coppola, Milan. models Paul Saïli at Boss and Virginie at Storm



Modefotografie im Thermalbad Vals
(aus *Wallpaper* Jan./Febr. 1998)
▷ Photographie de mode dans le centre thermal de Vals (tiré de *Wallpaper* janv./fév. 1998)
▷ Fashion photograph in the Vals Thermal Baths (from *Wallpaper*, Jan./Feb. 1998)

Camp-Lösungen

Camp is the answer to how to be a dandy in an age of mass culture.

Susan Sontag

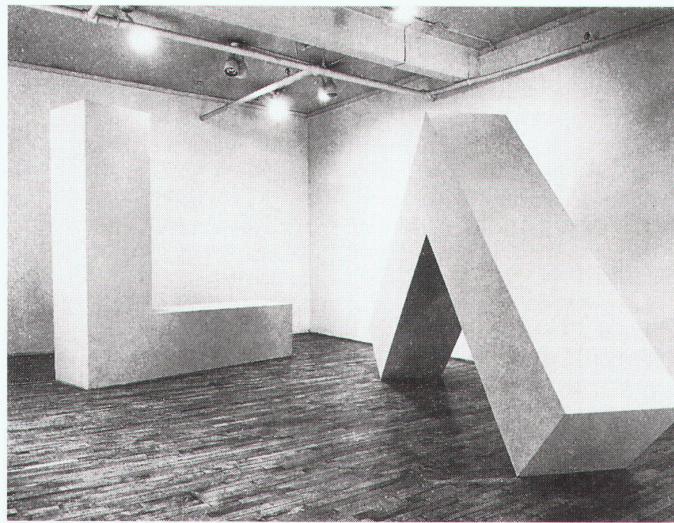
Andy Warhols erstaunliche Selbstanalyse in Form einer Kritik der *Drag Queens* erweist sich als überraschend nützlich, wenn man die heutige Rückkehr zum einst überholten Look des Minimalismus betrachtet. Es besteht eine unheimliche Ähnlichkeit zwischen den Architekten, die verblassende Bilder der Moderne verkleiden, und jenen von Warhol beobachteten Männern, die in der Öffentlichkeit Frauенkleider tragen und sich wie Frauen verhalten. Wie Andrew Ross in seiner Unterscheidung zwischen Camp, Kitsch und Shlock innerhalb der verschiedenen Formen heutiger Populäركultur bemerkt (indem er das heikle Terrain des schlechten Geschmacks erkundet), richtet Warhol seine Aufmerksamkeit nicht auf Fragen des Geschlechts, der Sexualität und der Identität, sondern vielmehr darauf, wie das Verhalten der Drag Queens moderne Erwartungen bezüglich des Verhältnisses zwischen zeitgemäßem Image, Mode und Sehnsüchten unterhöhlt. Warhol schreibt:

«Die Drag Queens sind unter anderem ein lebendiges Zeugnis für die Art, wie die Frauen früher sein wollten und einige von ihnen noch jetzt sein möchten. Drag Queens sind wandelnde Archive eines idealisierten Filmstar-Frauendaseins. Sie leisten einen dokumentarischen Dienst, indem sie eine glitzernde Alternative leben, lebendig und verfügbar für den (nicht allzu gründlichen) Augenschein.»

So gesehen können wir das Wiederauftauchen des Minimalismus in der Architektur in den neunziger Jahren, dreissig Jahre nach seinem Abgang in der Kunst, sinnvollerweise eher als eine Camp-Strategie denn als eine Bestätigung des Kitsch-Phänomens lesen. New Minimalism ist eine Art verkleidete Moderne – wie Männer, die sich als weibliche Filmstars geben, lebt der Minimalismus heute seine «glitzernde Alternative»: indem er Bilder vermittelt, wie das «wahre» moderne Interieur aussehen sollte. Wie die Drag Queen

gründet der New Minimalism auf einer offenkundigen Aneignung anerkannter, oft gar idealisierter Bilder der Moderne. Sein Potential im Sinne einer kritischen Interpretation hängt davon ab, wie stark er einerseits die hoch mediatisierte Form der zeitgenössischen visuellen Raumwahrnehmung (die unbegründete Akte des Zurschaustellens und Schauens bevorzugt) ausdrückt und anderseits offenbart, inwieweit sich die Vorstellung, die wir von ihm haben, bereits auf Bilder von der Stange beschränkt. Auch wenn jene, die minimalistisch posieren, es nicht merken (ein sicherer Tip, bedenkt man die ernstgemeinten Beschriebe, die die meisten Architekten mitliefern), ist die Wirkung des New Minimalism nicht viel anders als die einer Drag Queen: Er destabilisiert die Erwartungen der Leute, indem er die Unzulänglichkeit der von ihnen ersehnten Bilder einer «echten» Moderne aufzeigt. Diese Bilder werden vom New Minimalism «verkünnlicht», indem sie mit den modischen Ansprüchen der sorgfältig designeten Lifestyle-Räume von heute verkleidet werden.

Camp trat zum erstenmal als eine vielen gemeinsame Verhaltensweise (oder dunkle Obsession) in Erscheinung, als Warhol seine Funktion überzeugend darstellte. Warhol, Susan Sontag und andere erkannten als erste sein Potential als eine kritische kulturelle Verhaltensweise in den sechziger Jahren, ausgerechnet dann, als der Minimalismus in der Kunst aufkam. Während eine Kritikerin wie Sontag 1964 in ihrem Essay *Notes on Camp* die erste stichhaltige Definition des Begriffes lieferte, schufen Künstler wie Donald Judd, Robert Morris und Sol LeWitt bereits einfache, geometrische oder gerasterte Kunstobjekte, in der Absicht, den Bedeutungsgehalt des Kunstwerks herauszufordern, indem sie jedes Zeichen der Teilnahme des Künstlers an der Herstellung verweigerten. Der anonyme, unpersönliche Charakter dieser Kunst war ein Ergebnis ihrer konzeptuellen Absichten wie auch der Anwendung von Techniken und Materialien, die eher aus einem industriellen als aus einem künstlerischen Umfeld zu stammen schienen. Demnach galt eines der Hauptinteressen der Minimal-Künstler der Frage, was für eine Wirkung dies auf den Betrachter ihrer Objekte hatte. Die theoretische und praktische Gewichtung des theatralischen Aspektes des minimalistischen Kunstobjektes war so nachdrücklich, dass gewisse moderne



Robert Morris: Double L

Kritiker es als «Pseudokunst» abtaten. Clement Greenberg warf dem Minimalismus vor, er stelle den Effekt über die Suche nach wesentlichen Eigenschaften in der Kunst, während Michael Fried in seinem berühmten Angriff mit dem Titel *Art and Objecthood* versuchte, den Minimalismus als nicht viel mehr als eine «Episode des Geschmacks» abzuhandeln.

Wie die Kunsthistorikerin Rosalind Krauss einmal bemerkt hat, war das Ziel der eigentlichen kritischen Haltung des Minimalismus sein Versuch klarzustellen, dass jede mögliche Bedeutung, die sich auf ein minimalistisches Objekt übertragen liesse, von der Konfrontation des Betrachters mit dem Objekt in der Galerie abhängt – nachdem alle anderen möglichen Verweise auf mögliche Bedeutungen sorgfältig durch den Künstler beseitigt worden sind. Während der sechziger Jahre sagte der Konzeptkünstler Robert Morris das allmähliche Verschwinden des Minimalismus aus der Kunst und seinen gleichzeitigen Aufstieg als definierter Stil in der Architektur voraus. Der Abstieg ergab sich dadurch, dass man mit immer grösseren und imposanteren minimalistischen Kunstobjekten eine Wirkung zu erzielen suchte. Indes verlor der Minimalismus immer mehr an Attraktion, was sich für Künstler wie Robert Morris in dessen Untergang als kritische Position anzeigen. Weil diese Haltung nicht mehr

fähig war, anerkannte Inhalte von Bedeutung und Autonomie im Kunstwerk zu hinterfragen, bestand die einzige Taktik, die Wirkung des Minimalismus auf den Betrachter zu erhalten, darin, immer grössere Installationen zu kreieren.

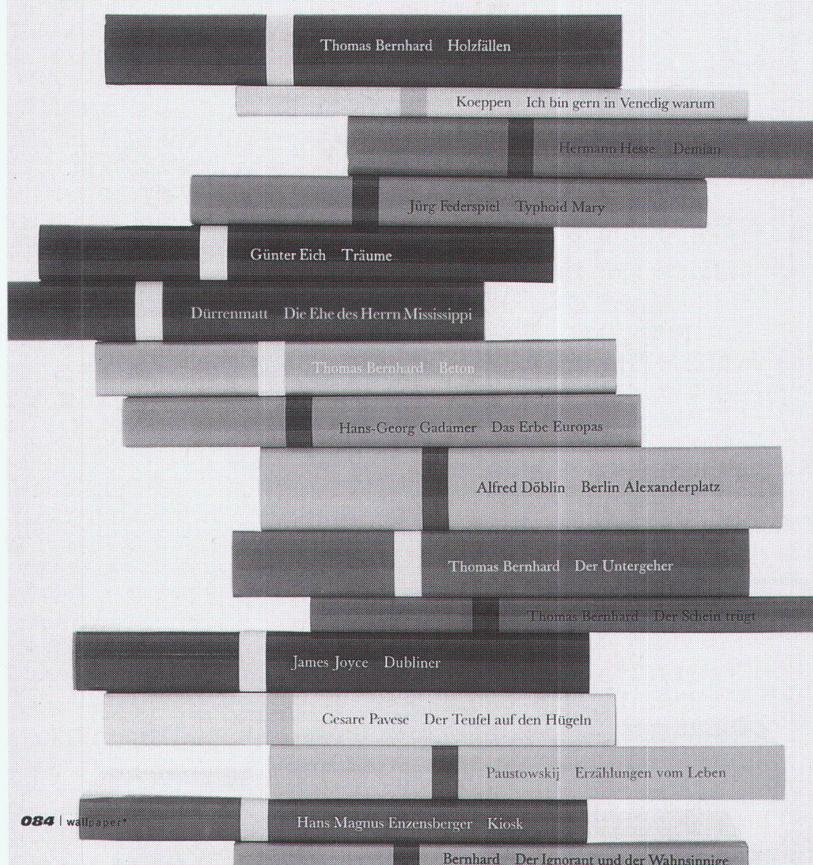
Somit ist es möglich, den New Minimalism in der Architektur nicht als ein Zeichen von Kitsch, sondern eher als eine Camp-Verwandlung des ursprünglichen minimalistischen Projekts zu sehen: Sein vormals ernsthafter Anspruch ist heute auf eine stilistische Annäherung seiner selbst reduziert (was wiederum in den sechziger Jahren durch Künstler wie Morris vorausgesehen wurde). Behandelte man den New Minimalism als eine Art Kitsch-Artefakt (wozu man sich versucht fühlt angesichts der jüngsten Massenvermarktung und der oft formelartigen Wiederholung von unumstösslichen Formmerkmalen), würde man ihm, wie allen Formen des Kitsches, den Status einer Pseudokunst zuweisen – etwas, das weder echt noch ganz zu Ende gedacht oder sonst innovativ ist. Das würde heissen, lediglich Greenbergs eigene moderne Dialektik zu bemühen, die so sehr zum Klischee geworden ist, dass sie – wie der Minimalismus selbst – keine devote Verehrung, sondern viel eher selber eine Camp-Nachahmung verdient.

Brett Steele

[bibliothek suhrkamp] photographer Chris Chapman

032 shelvingsystem

Established in 1950 and based in Frankfurt, Bibliothek Suhrkamp publishes a cosmopolitan mix of literary bigwigs – Alain-Fournier, Plath, Solzenitsyn, Pavese and friends – but the real reason to buy these dinky mini-masterpieces is the artfully striped jacket sleeves designed by Willi Fleckhaus. Even if your German is not so gut, the covers look fabulous on your Dieter Rams shelving (W062).



084 | wallpaper*

Übersetzung aus dem Englischen:
Christa Zeller

Dieser Beitrag ist die abgeänderte Version eines Vortrags, der unter dem Titel «Beyond Minimalism» am 25.2.1998 an der Architectural Association in London gehalten wurde.

- Bibliografie:**
- Theodor Adorno, *Minima Moralia, Reflections from Damaged Life*, London 1974
 - Yves Alain Bois, *Kitsch*, in: *Yves Alain Bois und Rosalind Krauss, Formless: A User's Guide*, New York 1997
 - Gillo Dorfles, *Kitsch: Anthology of Bad Taste*, London 1968
 - Michael Fried, *Art and Objecthood*, Artforum, 1967
 - Hal Foster, *The Crux of Minimalism, Return of the Real*, Cambridge 1996
 - Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, in: John O'Brian (Hrsg.), Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism, Bd. I: Perceptions and Judgements 1939–1944, Chicago 1986
 - Rosalind Krauss, *The Fountainhead, Oppositions n. 2, Fall 1974*
 - Robert Morris, *American Quartet, Continuous Project Altered Daily: the Writings of Robert Morris*, Cambridge 1993
 - Andrew Ross, *Uses of Camp, No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, New York/London 1989
 - Susan Sontag, *Notes on Camp, Against Interpretation*, London 1994
 - Brett Steele, *Minimal Complications, AA Files, Nr. 31, Sommer 1996*
 - Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol from A to B and Back Again*, New York 1975

Reklame aus *Wallpaper Jan./Febr. 1998*

▷ Publicité tirée de *Wallpaper* janv./fév. 1998
▷ Advertisement from *Wallpaper*, Jan./Feb. 1998

