

COLLECTIVE CREATIVITY
KOLLEKTIVE



KREATIVITÄT

KUNSTHALLE FRIDERICIANUM
KASSEL · 01.05-17.07.2005

René BLOCK & Angelika NOLLERT	Vorwort	05
	Foreword	08
<hr/>		
WHAT, HOW & FOR WHOM	Die Umriss des Möglichen	10
	New Outlines of the Possible	14
<hr/>		
Angelika NOLLERT	Kunst ist Leben und Leben ist Kunst	19
	Art is Life, and Life is Art	25
<hr/>		
AA Bronson + Art & Language ...		
ART & LANGUAGE	Wir wollten Amateure sein	36
	We Aimed to be Amateurs	44
<hr/>		
Joseph Beuys + Collective Actions + Escape Program + General Idea + Gorgona + Bokhorov/Gutov/Osmolovsky + OHO + Mladen Stilić + The Revolution Will Not be Televised ...		
Brian HOLMES	Eine egalitäre Kultur auf dem Wege der Partizipation für alle, die bereit sind, sofort anzufangen	82
	An egalitarian culture, through participatory means, for all those willing to start right now	87
<hr/>		
Charles ESCHE	Kollektivität, bescheidene Vorhaben und unvernünftiger Optimismus	92
	Collectivity, Modest Proposal and Foolish Optimism	95
<hr/>		
Ljiljana FILIPOVIĆ	Der Zusammenbruch des Kollektivs	98
	Breakdown of the Collective	105
<hr/>		
Etcétera... + Guerilla Art Action Group ...		
Jon HENDRICKS	Fluxus: Vorwort!	118
	Fluxus: Foreword!	122
<hr/>		

Gilbert & George + Gruppo Parole e Immagini + Grupo de Arte Callejero +
 Radek Community + Superflex + Taller Popular de Serigrafia + Tucumán Arde Archive
 [Graciela Carnevale] + Freud's Dreams Museum + What's To Be Done ...

Ana LONGONI Brennt Tucumán noch immer? 150
 Is Tucumán still burning? 164

Viktor MISIANO Vom existenziellen Individualisten zur Solidarität 176
 From an Existential Individualist to Solidarity 184

Suely ROLNIK Zombie-Anthropophagie 192
 Zombie Anthropophagy 206

NSK + IRWIN ...

IRWIN Ein Vehikel, ein Werkzeug und ein Artefakt 226
 A vehicle, a tool and an artefact 235

Moscow Portraits + Group of Six Artists + Maj 75 + 3NÓ3 + Allegoric Postcard Union +
 BankMalbekRau + Pages + Urucum + Zagreb Cultural Kapital 3000 ...

COLECTIVO SITUACIONES Der militante Forscher 274
 On the Researcher-Militant 285

Stephen WRIGHT Kämpfen für Wissensallmenden 296
 Digging in the epistemic commons 306

Pawel Althamer in collaboration with Artur Zmijewski & Nowolipie group +
 flyingCity + BijaRi + Contra File + kleines postfordistisches Drama + Oda Projesi
 + ŠKART + Temporary Services + B+B ...

Biografien / Biographies 348
Werklste / List of Works 368
Autorenbiografien / Authors' Biographies 376

“Das Individuum und die Gruppe können einen gewissen existenziellen Sprung ins Chaos nicht vermeiden. Dies ist bereits das, was wir jede Nacht tun, wenn wir uns der Welt der Träume überlassen. Die wichtigste Frage ist die, was wir durch diesen Sprung erreichen: ein Gefühl für die Katastrophe oder die Offenbarung neuer Umriss des Möglichen?”⁰¹

Félix GUATTARI

Die Umriss des Möglichen

What, How & for Whom

⁰¹ | Félix Guattari, „Pour une refondation des pratiques sociales“, in: Le Monde Diplomatique, Oktober 1992, S. 1.

I. Kollektivität und Kreativität

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT befasst sich mit verschiedenen Formen kollektiver künstlerischer Kreativität, deren Protagonisten gemeinsame Programme, Lebensweisen, Methodiken oder politische Standpunkte teilen. Die Ausstellung fokussiert spezifische Arten von sozialen Spannungen, die als gemeinsame Achse dienen, um die herum verschiedenartige Gruppenaktivitäten organisiert werden. Sie ist interessiert an den verschiedenen emanzipatorischen Aspekten kollektiver Arbeit, bei der gemeinschaftliche Kreativität nicht nur eine Form ist, sich dem herrschenden Kunstbetrieb und dem kapitalistischen Ruf nach Spezialisierung zu widersetzen, sondern auch eine produktive und performative Kritik an sozialen Institutionen und Politik. Welche Strategien verfolgen Kollektive im öffentlichen Raum, welche alternativen Formen von „Geselligkeit“ werden erzeugt, auf welche Weise besetzen und verändern sie das System und die Bedingungen von Produktion und Repräsentation, wie wirken sie auf die soziale Ordnung ein? **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** betrachtet Gruppenaktivität nicht allein hinsichtlich des Anwendungsbereichs und der Effizienz der Mittel, die bei den Bemühungen um eine Veränderung der soziopolitischen Situation zum Einsatz kommen; sie geht auch dem Paradox der Selbstgenügsamkeit bei der Gruppenarbeit nach, das zwangsläufig deren eigene Instrumentalität und den eigenen Gebrauchswert überwindet und unterläuft.

KOLLEKTIVE KREATIVITÄT konzentriert sich auf die Künstlergruppe als paradigmatische Form kollektiver künstlerischer Kreativität. Das Konzept der Künstlergruppe schließt eine gewisse Kontinuität und Dauer ebenso mit ein wie die Entscheidung, zusammenzubleiben und miteinander zu arbeiten, eine Entscheidung, die alle anderen egal wie vorläufigen Entwicklungsmöglichkeiten aufhebt. Gleichzeitig besteht fast immer ein Bewusstsein von der Gefahr der Selbstzerstörung, die bei jeder Gruppenunternehmung besteht. Auf die Intensivierung des kollektiven Austauschs und der kollektiven Zusammenarbeit folgt mehr oder weniger zwangsläufig der Rückzug vom Gruppenleben und von den Randbezirken der Warenkultur hin zu ihrem Zentrum. Ein gewisser Grad an institutioneller Gliederung, Betriebsstruktur und organisatorischem Einsatz ist auch bei jeder nicht-hierarchischen und autonomen künstlerischen Aktivität unvermeidlich, und kein Grad an oft vorgetäuschter Nicht-Formalität einer Gruppe kann dies aufheben.

Entfernt man sich von Vorstellungen, nach denen das Kollektiv als ein homogener, vereinter Körper verstanden wird, in dem Singularitäten unwiderruflich in eine anonyme Masse hineingezogen werden, dann schreibt kollektive Kreativität sich in ein Feld aufregender, kreativer Interaktion und mehrseitig ausgerichteter und unberechenbarer Gruppendynamik ein. Durch kollektive und gruppenbestimmte Arbeitsweisen und ihre Bezugnahme aufeinander und auf die Welt in ihrer Gesamtheit bildet sich ein komplexes Terrain heraus, in dem Projekte zu konkreten sozialen Wandlungen mit Vorstellungen von radikaler Individuation verschmolzen werden. Diese Überlappungen und Überschneidungen sind genau das, was die einzigartigen Räume des Kollektivs so attraktiv macht – es scheint, dass wir uns nur in ihrem Rahmen die Verwirklichung unserer Potenziale vorstellen können. Wie **Paolo Virno** mit Bezug auf **Gilbert Simondon**s Buch *L'individuation psychique et collective* von 1989 schreibt, „**können Wahrnehmung, Sprache und Produktivkräfte nur innerhalb des Kollektivs, gewiss nicht im isolierten Subjekt, die Gestalt einer individualisierten Erfahrung annehmen**“.⁰² Erfahrungen von Kollektivität, die sich vor dem Hintergrund vollbrachter, nicht individuell zu erfüllender Leistungen bilden, werden als entscheidende Umgestaltungskräfte für Individuum und Gesellschaft angeführt.

Welche Rolle spielt ein kreativer Akt innerhalb des Prozesses der Reterritorialisierung von Kollektivität? **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** ist an den Umständen einer kollektiven künstlerischen Kreativität interessiert, die weder sich selbst zugewandt noch mit der Erzeugung eines autonomen Objekts beschäftigt ist. Stattdessen befassen sich Gruppen und Kollektive mit der Schaffung von autonomen sozialen Feldern, von „Mikrokosmen“, die selbstverwaltet sind und dem herrschenden Machtssystem ein System eigener, selbsttätiger Regelungen auferlegen. Diese physischen, aber auch symbolischen, intellektuellen und politischen „Neben-Felder“, die durch kollektive Anstrengungen geschaffen werden, bemühen sich um den Aufbau eines offenen, freien Raumes, eines Spiel- und Gestaltungsraumes, aber auch um ein Territorium für soziale Konflikte und Auseinandersetzungen.

⁰² | Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Los Angeles, Cambridge/Massachusetts 2004, S. 79.

⁰³ | Aus Đuro Seders Antwort aus dem Jahr 1963 auf die Frage, ob es möglich sei, ein kollektives Werk herzustellen, in: Marija Gattin, *Gorgona / Protocol of Submitting Thoughts*, Museum of Contemporary Art Zagreb 2002, S. 13.

Wie **Đuro Seder**, Mitglied der kroatischen Gruppe **GORGONA**, 1963 erklärte, „**kann die kollektive Arbeit nicht ihrer Form, sondern nur ihrem Bestreben nach vorhergesehen werden. Das endgültige Erscheinungsbild der kollektiven Arbeit ist ohne jede Bedeutung**“.⁰³ Mit anderen Worten existiert kollektive Kreativität nur als ein nie abgeschlossener Prozess, in dem Kreativität als ein Nebeneffekt der emanzipatorischen Kräfte eines Kollektivs wirkt.

II. Die Gruppe und Formen des Widerstands

Kulturproduktion im weitesten Sinne setzt kollektive Arbeitssituationen und mehr oder weniger kooperative und selbstorganisierte Modelle voraus. Es gibt einen Konsens hinsichtlich des fundamentalen kollektiven Charakters von Kunst, sowohl in Bezug auf die sozialen Vermittlungsinstanzen – von Kritikern bis zu Kuratoren, von den Produzenten bis zu den Rezipienten – als auch in Bezug auf die soziokulturellen Entwicklungen und Werte, die sie vertritt. Es erscheint notwendig, den Verlockungen eines ‚Soziologismus‘ und einer mit sich selbst beschäftigten Generalisierung zu widerstehen, die über dem Versuch schweben, über künstlerische Kollektivität nachzudenken. Soziologismus zu vermeiden ist besonders wichtig bei In-

terpretationsversuchen, die einerseits dem Hineinlesen von Kollektivität in das Kunstwerk widerstehen müssen, andererseits keine Ästhetisierung von Praktiken, die zuerst einmal als sozial und politisch anzusehen sind, vornehmen dürfen. Es gibt eine Reihe von Widerstandsformen, die oft als der kollektiven künstlerischen Praxis immanent betrachtet werden – Autonomie gegenüber dem Kunstbetrieb, Kritik des bürgerlichen Konzepts des öffentlichen Raumes und Trennung der öffentlichen und der privaten Sphäre durch Prozesse der Selbstinstitutionalisierung, deren zugehörige politische Funktionen normalerweise dem öffentlichen Raum zugeordnet sind, nicht-hierarchische Prozesse der Gestaltung einer Kollektivpolitik, Selbstregelung und Selbstaufwertung der Aktionen – kurz, Widerstand gegen den herrschenden Marktmechanismus, für den ein Wert immer noch in der Autorschaft des künstlerischen Genies besteht.

Entfernt man sich von Vorstellungen, nach denen das Kollektiv als ein homogener, vereinter Körper verstanden wird, in dem Singularitäten unwiderruflich in eine anonyme Masse hineingezogen werden, dann schreibt kollektive Kreativität sich in ein Feld aufregender, kreativer Interaktion und mehrseitig ausgerichteter und unberechenbarer Gruppendynamik ein. Durch kollektive und gruppenbestimmte Arbeitsweisen und ihre Bezugnahme aufeinander und auf die Welt in ihrer Gesamtheit bildet sich ein komplexes Terrain heraus, in dem Projekte zu konkreten sozialen Wandlungen mit Vorstellungen von radikaler Individuation verschmolzen werden. Diese Überlappungen und Überschneidungen sind genau das, was die einzigartigen Räume des Kollektiven so attraktiv macht – es scheint, dass wir uns nur in ihrem Rahmen die Verwirklichung unserer Potenziale vorstellen können. Wie **Paolo Virno** mit Bezug auf **Gilbert Simondons** Buch *L'individuation psychique et collective* von 1989 schreibt, „**können Wahrnehmung, Sprache und Produktivkräfte nur innerhalb des Kollektivs, gewiss nicht im isolierten Subjekt, die Gestalt einer individualisierten Erfahrung annehmen**“.⁰² Erfahrungen von Kollektivität, die sich vor dem Hintergrund vollbrachter, nicht individuell zu erfüllender Leistungen bilden, werden als entscheidende Umgestaltungskräfte für Individuum und Gesellschaft angeführt.

Welche Rolle spielt ein kreativer Akt innerhalb des Prozesses der Reterritorialisierung von Kollektivität? **KOLLEKTIVE KREATIVITÄT** ist an den Umständen einer kollektiven künstlerischen Kreativität interessiert, die weder sich selbst zugewandt noch mit der Erzeugung eines autonomen Objekts beschäftigt ist. Stattdessen befassen sich Gruppen und Kollektive mit der Schaffung von autonomen sozialen Feldern, von „Mikrokosmen“, die selbstverwaltet sind und dem herrschenden Machtsystem ein System eigener, selbsttätiger Regelungen auferlegen. Diese physischen, aber auch symbolischen, intellektuellen und politischen „Neben-Felder“, die durch kollektive Anstrengungen geschaffen werden, bemühen sich um den Aufbau eines offenen, freien Raumes, eines Spiel- und Gestaltungsraumes, aber auch um ein Territorium für soziale Konflikte und Auseinandersetzungen.

Wie **Đuro Seder**, Mitglied der kroatischen Gruppe **GORGONA**, 1963 erklärte, „**kann die kollektive Arbeit nicht ihrer Form, sondern nur ihrem Bestreben nach vorhergesehen werden. Das endgültige Erscheinungsbild der kollektiven Arbeit ist ohne jede Bedeutung**“.⁰³ Mit anderen Worten existiert kollektive Kreativität nur als ein nie abgeschlossener Prozess, in dem Kreativität als ein Nebeneffekt der emanzipatorischen Kräfte eines Kollektivs wirkt.

II. Die Gruppe und Formen des Widerstands

Kulturproduktion im weitesten Sinne setzt kollektive Arbeitssituationen und mehr oder weniger kooperative und selbstorganisierte Modelle voraus. Es gibt einen Konsens hinsichtlich des fundamentalen kollektiven Charakters von Kunst, sowohl in Bezug auf die sozialen Vermittlungsinstanzen – von Kritikern bis zu Kuratoren, von den Produzenten bis zu den Rezipienten – als auch in Bezug auf die soziokulturellen Entwicklungen und Werte, die sie vertritt. Es erscheint notwendig, den Verlockungen eines ‚Soziologismus‘ und einer mit sich selbst beschäftigten Generalisierung zu widerstehen, die über dem Versuch schweben, über künstlerische Kollektivität nachzudenken. Soziologismus zu vermeiden ist besonders wichtig bei In-

terpretationsversuchen, die einerseits dem Hineinlesen von Kollektivität in das Kunstwerk widerstehen müssen, andererseits keine Ästhetisierung von Praktiken, die zuerst einmal als sozial und politisch anzusehen sind, vornehmen dürfen. Es gibt eine Reihe von Widerstandsformen, die oft als der kollektiven künstlerischen Praxis immanent betrachtet werden – Autonomie gegenüber dem Kunstbetrieb, Kritik des bürgerlichen Konzepts des öffentlichen Raumes und Trennung der öffentlichen und der privaten Sphäre durch Prozesse der Selbstinstitutionalisierung, deren zugehörige politische Funktionen normalerweise dem öffentlichen Raum zugeordnet sind, nicht-hierarchische Prozesse der Gestaltung einer Kollektivpolitik, Selbstregelung und Selbstaufwertung der Aktionen – kurz, Widerstand gegen den herrschenden Marktmechanismus, für den ein Wert immer noch in der Autorschaft des künstlerischen Genies besteht.

02 | Paolo Virno, *A Grammar of the Multitude. For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Los Angeles, Cambridge/Massachusetts 2004, S. 79.

03 | Aus Đuro Seders Antwort aus dem Jahr 1963 auf die Frage, ob es möglich sei, ein kollektives Werk herzustellen, in: Marija Gattin, *Gorgona / Protocol of Submitting Thoughts*, Museum of Contemporary Art Zagreb 2002, S. 13.

Diese aber gehören nicht notwendigerweise zu kollektiven künstlerischen Bemühungen, wie eine Reihe von in der Kunstszene reichlich vorhandenen kollaborativen und kooperativen Projekten bezeugt, die sich weder in irgendeiner Weise vom korporativen Lob der Teamarbeit und Teamkreativität abheben noch von der modischen, vom Marketing angetriebenen und politisch widersprüchlichen nostalgischen Sehnsucht nach der Zeit des unschuldigen Kollektivismus der linken Avantgarde. Es bedarf einer wenn auch noch so temporären Entscheidung, das Vermögen zur Selbstregulation der eigenen künstlerischen Produktion und Distribution zu verwirklichen, um diese Widerstandsformen funktional und wirksam werden zu lassen. Sie sind mehr als nur ein Ergebnis der Zweckmäßigkeit gemeinschaftlicher Arbeit, vielmehr sind sie ein Mehrwert, der nie unter einem gemeinsamen Gruppennamen subsumiert werden kann, ein durch den Glauben oder die Hoffnung erzeugter Mehrwert, der es ermöglicht, sie kollektiv zu verwirklichen – und sich kollektiv an ihnen zu erfreuen.

III. Die Gruppe und Geografie

Das Interesse an einer spezifischen Politikhaftigkeit kollektiver Kreativität beschränkt sich nicht auf bestimmte Geografien, besonders interessant scheint jedoch eine Betrachtung aus der Perspektive des „Neuen Europa“ und im Kontext anderer geografischer Orte mit ähnlichen ‚Schwierigkeiten mit dem Modernismus‘ und einer Tradition der Selbstorganisation von Künstlern. In dieser Hinsicht beruht das Kartografieren verschiedener generationenübergreifender und internationaler Verknüpfungen und Verbindungen auf den Perspektiven von kulturellen Zonen, die die Lesart von Modernität als einem einzigartigen und homogenen kulturellen Kapital des Westens problematisch machen.

Die traditionellen Kategorien von Imperialismus, Kolonialismus und Neokolonialismus scheinen zu einfach, um die geopolitische Komplexität zu erklären, die durch die Reteritorialisierung und räumliche Ausbreitung des Kapitalismus in den vergangenen Jahrzehnten in Erscheinung getreten ist. Unter den Bedingungen „ungleicher raum-zeitlicher Entwicklungen“⁰⁴ behandeln die Formen des Widerstands gegen den neoliberalen Kapitalismus und die Dynamik des Klassenkampfes sowie die geografische Reorganisation und Restrukturierung, räumliche Strategien und geopolitische Elemente als ein Polygon zur Verwirklichung des Rechts

04 | Vgl. David Harvey, *Spaces of Hope*, Berkeley, Los Angeles 2000.

auf eine neue Raumproduktion und geografische Allianzbildung. In diesem Sinne geht die Ausstellung von Osteuropa aus, wobei Osteuropa als Anfangspunkt nicht nur verstanden wird als Stützung der These von der kulturellen Assimilation oder ‚essenzieller‘ Unterschiede, die vereinfacht als Folgen der kommunistischen Regime dargestellt würden. Vielmehr versucht sie Entwicklungen in Gesellschaften in Beziehung zu setzen mit Situationen, die durch jüngste Brüche charakterisiert sind, die als Folge spezifischer Zusammenhänge mit den Interessen des globalen Kapitalismus entstanden – wie der postkommunistische Übergang in Osteuropa [und darüber hinaus], der Krieg und die Normalisierung in der Nachkriegszeit in Ex-Jugoslawien, der Aufstand in Argentinien, der im Dezember 2001 auf den finanziellen Zusammenbruch folgte, soziale Experimente in Brasilien und anderes.

IV. Die Gruppe ist ein räumliches Phänomen

Im Allgemeinen ist eine räumliche Strategie der gruppenkünstlerischen Produktion immanent. Sie impliziert eine räumliche Beschaffenheit [bei der es oft, aber nicht ausschließlich um physischen Raum geht] und die Entwicklung von Raummetaphern. Die Gruppe ist ein räumliches Phänomen, das auf Widerspruch oder auf Erweiterung hin orientiert tätig ist, indem sie die räumlichen Qualitäten durch eine Strategie mehrseitig ausgerichteter Isolation oder das Erobern und Aneignen eines Raumes, der politische Qualitäten besitzt, verändert. Während sie über die verschiedenen Strategien und Verfahren nachdenkt, mit deren Hilfe die Schaffung eines autonomen Feldes ermöglicht wird, pendelt die innere Struktur der Ausstellung zwischen den jeweiligen Dynamiken von Isolation und Okkupation. Beide Vorgehensweisen streben das gleiche Ziel an – einen Raum der Autonomie als Feld intensiver menschlicher und sozialer Interaktion zu schaffen.

Während Maßnahmen kollektiver Okkupation eine Reihe kollektiver Strategien zum direkten Einnehmen, Aneignen und Erobern öffentlichen und ideologischen Raumes bieten, funktioniert die Isolation als ein Prozess der Absonderung von anderen, in welchem Fall die Gruppe einen sicheren Ort darstellt, der ‚Exkursionen‘ in die Außenwelt ermöglicht. Dieser ‚Eskapismus‘ entspringt nicht dem Bedürfnis nach Abgrenzung als solchem, sondern ist als Antwort auf politische Repression und Kontrolle, als eine Suche nach einem Raum, der nicht von Ideologie und Kapital konta-

miniert ist, zu verstehen. Die Strategien von Isolation und Okkupation, von Kontemplation und Aktion funktionieren nicht voneinander getrennt, sondern vielmehr dialektisch und reflektieren somit die eigentliche Dynamik kollektiver Kreativität.

Die räumliche Strategie der Gruppe kennt verschiedene Handlungsbereiche, vom physischen Raum der Stadt, in dem wir „zu leben verurteilt“⁰⁵ sind, über die geopolitischen Raumkonstruktionen mit ihrer irreführenden Homogenität und der Mikropolitik des Raumes von Gemeinwesen bis hin zu einem Raum physischer, historischer und ideologischer Sichtbarkeit und/oder Ausgrenzung. Die Produktion von Raum vollzieht sich als ein Kampf und eine Ausübung von Rechten, die zugewiesenen räumlichen Verhältnisse [territoriale Formen, kommunikative Kapazitäten und Regelungen] in einer Weise umzugestalten, die den Raum von einem reinen Handlungsrahmen in geeignete relative und relationale Aspekte des Soziallebens überführt.

Wenngleich der Kontext der Ausstellung ebenso durch komplexe Überschneidungen zeitgenössischer und historischer Perspektiven wie durch die kulturellen und geopolitischen Parallelen und Divergenzen verschiedener Örtlichkeiten definiert ist, so unternimmt die Ausstellung doch nicht den Versuch, zu einer homogenen und abgeschlossenen ‚Entwicklungsgeschichte‘ kollektiver künstlerischer Kreativität zu gelangen. Vielmehr bietet sie eine bestimmte ‚kollektiv-subjektive‘ Vision, die einzelne Gruppenpositionen als Referenzpunkte umfasst und operative Methoden und Strategien untersucht, die – mit Schwerpunkt auf Parallelen, ‚substantziellen Wiederholungen‘ und diversen Formen von künstlerischen Archiven – in der Gegenwart wirksamen Nachhall finden. In dieser Hinsicht geht die Ausstellung nicht auf die historische Einordnung der langen Tradition von Kollektivität in der Kunst ein, sondern versucht mit der Verwendung von historischen Beispielen als Referenzpunkten,

05 | Robert Park, *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago 1967, S. 3.

Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander zu stellen und mögliche Zukunftsstrategien zu umreißen.

V. Warum diese Ausstellung?

Heutzutage, da es scheint, dass die Institution des Museums sich die Kultivierung von Nostalgie zum Ziel gesetzt hat, die Erzeugung aufpolierter kollektiver Erinnerung, das Nähen unkritischer ästhetischer Empfindsamkeiten und die Absorption künftiger Entwicklungsmöglichkeiten in einem konfliktfreien Schauplatz, ist die museale Ausstellung nicht einfach ein für sich selbst sprechendes Medium zur Versammlung gruppenkünstlerischer Praxis.

Die Kontrolle von Produktion und Distribution autonomen, aktivistisch-künstlerischen Engagements schließt jedoch nicht die Nutzung institutioneller Strukturen und Ressourcen aus, in denen politischer Aktivismus nicht auf eine ausschließliche Reduktion auf Subversionen innerhalb des institutionellen Rahmens oder symbolische Überschreitungen hinauslaufen muss. Die kritische Autonomie, in die kollektive künstlerische Praktiken bei der Mesalliance mit Kunstinstitutionen investieren, ist nicht bloß Ausdruck eines nostalgischen Interesses an der symbolischen Funktion des Museums, das weiterhin untrennbar mit der Idee von öffentlichem Raum und demokratischer Kultur verbunden ist, sondern auch an dem zeitlichen und temporären Schauplatz, der die Einrichtung der Politik der Selbstrepräsentation der Gruppe bestellt. Hier geht es nicht um „Repräsentation“ oder „Illustration“ der Gruppenaktivitäten im Prozess des Kunstschaffens, sondern um die wesentlichen Funktionen der Visualisierung von Gemeinschaften und Koalitionen. Die Gruppe bildet sich auch heraus durch die Anstrengungen zur Selbstrepräsentation mit all den Kämpfen und Verhandlungen, die dieser Prozess, der für die Existenz von Kollektivität essenziell ist, beinhaltet.

miniert ist, zu verstehen. Die Strategien von Isolation und Okkupation, von Kontemplation und Aktion funktionieren nicht voneinander getrennt, sondern vielmehr dialektisch und reflektieren somit die eigentliche Dynamik kollektiver Kreativität.

Die räumliche Strategie der Gruppe kennt verschiedene Handlungsbereiche, vom physischen Raum der Stadt, in dem wir „zu leben verurteilt“⁰⁵ sind, über die geopolitischen Raumkonstruktionen mit ihrer irreführenden Homogenität und der Mikropolitik des Raumes von Gemeinwesen bis hin zu einem Raum physischer, historischer und ideologischer Sichtbarkeit und/oder Ausgrenzung. Die Produktion von Raum vollzieht sich als ein Kampf und eine Ausübung von Rechten, die zugewiesenen räumlichen Verhältnisse [territoriale Formen, kommunikative Kapazitäten und Regelungen] in einer Weise umzugestalten, die den Raum von einem reinen Handlungsrahmen in geeignete relative und relationale Aspekte des Soziallebens überführt.

Wenngleich der Kontext der Ausstellung ebenso durch komplexe Überschneidungen zeitgenössischer und historischer Perspektiven wie durch die kulturellen und geopolitischen Parallelen und Divergenzen verschiedener Örtlichkeiten definiert ist, so unternimmt die Ausstellung doch nicht den Versuch, zu einer homogenen und abgeschlossenen ‚Entwicklungsgeschichte‘ kollektiver künstlerischer Kreativität zu gelangen. Vielmehr bietet sie eine bestimmte ‚kollektiv-subjektive‘ Vision, die einzelne Gruppenpositionen als Referenzpunkte umfasst und operative Methoden und Strategien untersucht, die – mit Schwerpunkt auf Parallelen, ‚substanziellen Wiederholungen‘ und diversen Formen von künstlerischen Archiven – in der Gegenwart wirksamen Nachhall finden. In dieser Hinsicht geht die Ausstellung nicht auf die historische Einordnung der langen Tradition von Kollektivität in der Kunst ein, sondern versucht mit der Verwendung von historischen Beispielen als Referenzpunkten,

Vergangenheit und Gegenwart nebeneinander zu stellen und mögliche Zukunftsstrategien zu umreißen.

V. Warum diese Ausstellung?

Heutzutage, da es scheint, dass die Institution des Museums sich die Kultivierung von Nostalgie zum Ziel gesetzt hat, die Erzeugung aufpolierter kollektiver Erinnerung, das Nähren unkritischer ästhetischer Empfindsamkeiten und die

Absorbition künftiger Entwicklungsmöglichkeiten in einem konfliktfreien Schauplatz, ist die museale Ausstellung nicht einfach ein für sich selbst sprechendes Medium zur Versammlung gruppenkünstlerischer Praxis.

05 | Robert Park, *On Social Control and Collective Behavior*, Chicago 1967, S. 3.

Die Kontrolle von Produktion und Distribution autonomen, aktivistisch-künstlerischen Engagements schließt jedoch nicht die Nutzung institutioneller Strukturen und Ressourcen aus, in denen politischer Aktivismus nicht auf eine ausschließliche Reduktion auf Subversionen innerhalb des institutionellen Rahmens oder symbolische Überschreitungen hinauslaufen muss. Die kritische Autonomie, in die kollektive künstlerische Praktiken bei der Mesalliance mit Kunstinstitutionen investieren, ist nicht bloß Ausdruck eines nostalgischen Interesses an der symbolischen Funktion des Museums, das weiterhin untrennbar mit der Idee von öffentlichem Raum und demokratischer Kultur verbunden ist, sondern auch an dem zeitlichen und temporären Schauplatz, der die Einrichtung der Politik der Selbstrepräsentation der Gruppe bestellt. Hier geht es nicht um „Repräsentation“ oder „Illustration“ der Gruppenaktivitäten im Prozess des Kunstschaffens, sondern um die wesentlichen Funktionen der Visualisierung von Gemeinschaften und Koalitionen. Die Gruppe bildet sich auch heraus durch die Anstrengungen zur Selbstrepräsentation mit all den Kämpfen und Verhandlungen, die dieser Prozess, der für die Existenz von Kollektivität essenziell ist, beinhaltet.