
HAUPTSACHE

GEMEINSAM

**Zu Aktualität und
Beweggründen
kollektiver Kunstpraxis**

→ **Abbildung 17**
Group Material, Presseerklärung
anlässlich der Eröffnung des
Ausstellungsraumes im East Village
(Seite 1), 1979.

September 20, 1980

PRESS RELEASE

FOR IMMEDIATE RELEASE

INTRODUCING GROUP MATERIAL.

- WHO ? *GROUP MATERIAL* is a new collective of young artists committed to the creation and promotion of an art dedicated to social communication and political change.
- WHAT ? *GROUP MATERIAL's* project is to exhibit the art of Group members, community artists, famous artists, even non-artists. We will show work that tends to be under-represented or excluded from the official art world due to the art's sexual, political, ethnic, colloquial or unmarketable nature. Our exhibitions will not feature artists as individual personalities. Instead, every show has a distinct social theme, a context that militates artworks in order to explore and illuminate a variety of controversial cultural problems and issues. Some of our first shows concern : gender, the "aesthetics" of consumption and advertising, alienation, political art by children, the relation between the imagery of high fashion and class authority, cocking as working class art , and many more.
- WHERE ? *GROUP MATERIAL* is permanently located at 244 East 13th St. on the Lower East Side of Manhattan. We are not just dropping in for a show or two ; we are integrated and involved with the specific advantages and problems embedded in our neighborhood. That our address might seem an unlikely place for an art center only demonstrates the need to explode those assumptions that dictate what art is, who art is for and what an art exhibition can be.
- WHEN ? *GROUP MATERIAL* does not keep regular business hours because an independent art depends on its not being a business. Group Material is oriented to those who

(over.)

GROUP
East 13th Street

MATERIAL
New York, New York 10003

2.

must work during the day. Our hours are 5 P.M. to 10 P.M. weekdays, Noon to 10 P.M. on weekends and some holidays. We will have special hours for special events.

HOW ?

GROUP MATERIAL investigates problematic social issues through artistic means. The multiplicity of meanings surrounding a subject are presented so that a broad audience can be introduced to the theme, engaging in evaluations and further examinations on their own. Our work is accessible and informal without sacrificing complexity and rigor.

GROUP MATERIAL.

We invite everyone to question the entire culture we take for granted.

FOR MORE INFORMATION, PHOTOS, PRESS-KITS : Please write us at our address, or phone

(212) 689 - 3049

(212) 260 - 8721

(212) 255 - 4923

GROUP

East 13th Street

MATERIAL

New York, New York 10003

← **Abbildung 18**

Group Material, Presseerklärung
anlässlich der Eröffnung des
Ausstellungsraumes im East Village
(Seite 2), 1979.

→ **Abbildung 19**

Group Material, *The People's Choice*
(*Arroz con Mango*), Ausstellungs-
ansicht, 1981.

↓ **Abbildung 20**

CAMP, *R and R*, Colonies of Lallubhai
Compound, März 2016.





← Abbildung 21

CAMP, *R and R*, Colonies of Lallubhai
Compound, Garden Update,
20.7.2017.

HAUPTSACHE GEMEINSAM**Zu Aktualität und
Beweggründen
kollektiver Kunstpraxis**

Die Präsenz kollektiver Produktionsformen in der Kunst ist gegenwärtig reichhaltig wie nie zuvor. Es scheint sich offensichtlich um eine höchst attraktive Arbeitsform zu handeln, was in gewisser Weise auch heute noch erstaunt: gilt doch der Kunstbetrieb – nicht zu Unrecht – als Feld der «Solitären», wie es der Soziologe Hans Peter Thurn in einem Text pointiert festhält, in dem er nach typischen Eigenschaften kollektiver Arbeitsformen in der Kunst fragt (Thurn 1991). Dieses Merkmal des alleine Arbeitens erklärt er auch gleich zum grundlegenden Kriterium der Künstlerpersönlichkeit. Folgt man dieser Annahme wird aus dem kollektiven Arbeiten in der Kunst ein Paradox. Diesem Urteil, das in der Tat immer wieder zu hören ist (u. a. Janecke 1991), wird aber durch die aktuelle Vielfältigkeit gründlich widersprochen. Die Spannweite der Erscheinungsformen kollektiver Verbände von Kunstschaaffenden ist enorm, was sich schon an den unzähligen Selbstbezeichnungen zeigt. Diese sind Ausdruck der äußerst vielfältigen Modelle von Zusammenarbeit, sei dies in Bezug auf die Organisation, auf Inhalte, Verbindlichkeiten oder auch Ziele. Neben Kollektiv sind die eher traditionell anmutenden Bezeichnungen wie Gruppe oder Atelieregemeinschaft nur mehr selten zu hören. Gebräuchlicher sind dagegen Kooperation, Kollaboration, Netzwerk, in jüngster Zeit auch Cluster, Hub, Komplizenschaft oder vereinzelt auch informell anmutende Selbstbezeichnungen wie «Meute mit Querverbindungen» (Baukrowitz 1996). Diese Benennungen sind immer auch Ausdruck davon, dass die Kollektive versuchen, sich und ihre Aufgaben im gesellschaftlichen Kontext, also nicht nur in der Kunst, zu bestimmen und zu verorten. Kollektiv zu arbeiten umfasst meist nicht nur eine spezifische Form der Organisation, sondern zieht ein Selbstverständnis nach sich, wie das einer Solidargemeinschaft oder Selbsthilfegruppe; mitunter steht der gemeinsame Auftritt für ein politisches Statement, manchmal fasst er bloß eine lose Interessengemeinschaft oder eine

pragmatische Produktionstruppe, teilweise geht es lediglich um strategische und damit meist temporäre Komplizenschaften oder lose und diskursiv basierte Gemeinschaften. Die Absichten hinter der Verbandlung sind also höchst unterschiedlich. Die nachfolgenden Darstellungen fragen entlang ausgewählter Beispiele sowohl nach den Beweggründen und Zielen, als auch nach den Modalitäten der Zusammenschlüsse und bringen so auch die zeitspezifischen Eigenheiten zu Tage.

Für die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts ist nicht nur eine beachtliche Zunahme von Kollektiven im Feld der Kunst festzustellen. Auch zeichnen sich diese Verbände durch eine meist strenge Handhabung der Gruppenzugehörigkeit aus, die mit großer Wahrscheinlichkeit auch für die häufig auftretenden Zerwürfnisse und anschließende Auflösung der Kollektive verantwortlich war. Exemplarisch zeigt sich dies an der Künstlergruppe *Die Brücke*, die sich 1905 in Dresden gegründet hatte und Künstler aus dem Umfeld des Expressionismus versammelte, unter anderem Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel und Max Pechstein. Ihre Bekanntschaft ging auf die gemeinsame Ausbildungszeit im Gymnasium oder an der Universität zurück. Die Gründung der *Brücke* fiel für einige von ihnen noch in die Schulzeit und war dem jugendlichen Alter entsprechend geprägt von einem Willen zum Aufbruch, der auch eine Zurückweisung der vorangehenden Generation und ihrer Werte beinhaltete. Dies wird bereits im kurz nach dem Entstehen der Gruppe ausgerufenen Manifest von 1906 deutlich, das in äußerst knapper und doch aussagekräftiger Manier die zentralen Beweggründe des Zusammenschlusses fasste:

«Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber

den wohlangesessenen älteren Kräften. Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt» (Brücke Museum 2018).

Das Manifest weist trotz der Kürze die typischen Motive von kollektiven Gründungen dieser frühen Periode auf: Es postuliert allem voran eine umfassende Abgrenzung gegenüber vorangehenden Generationen, denen künstlerischer Konservatismus vorgeworfen wurde. Es geht also um eine Zurückweisung veralteter Strukturen, gegen die mit den vereinten Kräften einer Gruppe angegangen werden soll.

Die Teilnahme in einer Gruppe biete, so Thurn, den Kunstschaffenden gerade zu Beginn ihrer Etablierung eine «berufliche Stabilisierung durch Vernetzung» (Thurn 1991: 126), auf die sie nach persönlichem Erfolg allerdings dann nicht mehr angewiesen seien. So zerbrach *Die Brücke* in der Tat aufgrund von Konkurrenz zwischen den Mitgliedern, die sich um die originäre Urheberschaft von Ideen stritten.

Zwar ging auch die Gründung des 1979 initiierten Künstlerkollektivs *Group Material* auf eine Gruppe von Abgänger*innen der School of Visual Arts in New York zurück. Ihre Auflösung, der ein fortlaufendes Ausscheiden von Mitgliedern voranging, basierte jedoch nicht auf Streit zwischen den Mitgliedern, sondern auf Ermüdungserscheinungen angesichts einer aufwändigen Arbeitsweise, die sich finanziell kaum auszahlte. In der Presseerklärung (Abb. 17, 18), die *Group Material* anlässlich ihrer Gründung veröffentlichte, beschrieb die Gruppe nicht nur, wer sie ist, nämlich «a new collective of young artists committed to the creation and promotion of an art dedicated to social communication and political change», sondern auch was sie vorhat: «We will show work that tends to be underrepresented or excluded from the official art world due to the art's sexual, poli-

tical, ethnic, colloquial or unmarketable nature.» Und sie schlossen die Erklärung mit einer pointierten Gesellschaftskritik: «We invite everyone to question the whole culture we take for granted.» Die darin geäußerte Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen, die sie mit ihren Aktivitäten zu befragen vorhatten, fiel noch weit grundsätzlicher aus, als dies bei der *Brücke* der Fall war. Am 20. September desselben Jahres eröffnete die Gruppe ihren eigenen Raum im, zu der Zeit stark verwahrlosten, East Village und gab an, im Gegensatz zu ähnlichen in New York basierten «alternative galleries» nicht nur von den billigen Räumlichkeiten profitieren zu wollen: «We are not just dropping in for a show or two; we are integrated and involved with the specific advantages and problems embedded in our neighborhood.» Die Umsetzung dieses Vorsatzes zeigte sich in der Folge zum einen an den Themen der Ausstellungen, in denen alltagspolitische Aktualitäten wie Wahlen oder Kriminalität genauso aufgegriffen wurden wie allgemeine kulturkritische Fragen (u. a. zu Geschlecht oder Massenkonsum) oder politisch-kultureller Aktivismus [Ault 2010]. Zum anderen war *Group Material* die konsequente Einbindung von Arbeiten nicht-professioneller Kunstschaffender, meist Personen aus der Nachbarschaft, das Veranstalten niederschwelliger Angebote wie Partys, Spiel- und Filmabende oder auch die der arbeitenden Bevölkerung angepassten Öffnungszeiten wichtig. All dies war Ausdruck der Absicht, einen ernsthaften Austausch mit den Anwohner*innen anzustoßen. Eine der konsequentesten Umsetzungen dieses Vorsatzes zeigt sich in der Ausstellung *The People's Choice* oder *Arroz con Mango*, wie die Show später aufgrund der Vielzahl daran partizipierender hispanischer Nachbar*innen umbenannt wurde. In Flugblättern, die an die einzelnen Haushalte verteilt wurden, forderte *Group Material* die Anwohner*innen auf, mit Objekten, die als schön und wichtig empfunden wurden, und einem erläuternden Text an der Ausstellung teilzunehmen. Aus Angst um die wertvollen

Gegenstände war die Beteiligung erst zögerlich, schließlich wurde die Show aber gerade auch aufgrund der regen Mitwirkung aus der Nachbarschaft zu einem großen Erfolg (Abb. 19). *Group Material* ging es mit dieser Ausstellung genauso um eine Kritik am eng gefassten Verständnis von Kunstobjekten, wie darum zu hinterfragen, wer die Qualitätskriterien üblicherweise bestimmte. Diese Expertise gaben sie im Rahmen dieser Ausstellung an die Anwohner*innen im Viertel ab.

Die skizzierten Charakteristika und inhaltlichen Schwerpunkte der Arbeitsweise von *Group Material* weisen grundlegende Differenzen zu den Absichten und Vorgehensweisen der *Brücke* auf, benennen aber zugleich Merkmale, die für kollektive Formationen bis heute von grundlegender Bedeutung sind. Neben thematisch umfassenden und über den engen künstlerischen Rahmen hinausreichenden Interessen, ist dies ein Gruppenverständnis, das nicht auf Exklusivität beruhte, sondern transparent und auch für ein Laienpublikum auf Augenhöhe zugänglich sein sollte. Genau diese Offenheit haben Kunstkollektive im 21. Jahrhundert zu einem zentralen Pfeiler ihres Selbstverständnisses etabliert und dabei insbesondere den Austausch mit den unterschiedlichsten Bevölkerungsgruppen differenziert und ausgebaut. Dieses neue «Wir» zielt auf eine möglichst weitreichende Inklusion von Menschen, die bislang nicht Teil des Kunstbetriebes waren, darunter etwa auch Personen mit Behinderungen.¹ Nicht nur soll der enge Kreis des Kunstpublikums erweitert und punktuell zum Mitmachen eingeladen werden, wie dies bei *The People's Show* der Fall war. Das Gegenüber – der Begriff Publikum scheint schon gar nicht mehr zu passen – wird als gleichberechtigt begriffen, dessen Haltung und Mittun beim auf längere Sicht angelegten Aufbau von Begegnung und Austausch als konstitutiv. «Initiieren» ist konsequenterweise eine der häufigsten Bezeichnungen, mit welchen die Kollektive ihre Aktivitäten charakterisieren.

Überaus verbindlich werden auch die Überzeugung und Absicht formuliert, dass mit dem Tun andere Realitäten, wenn auch nur auf einer Mikroebene, hergestellt werden können. Damit wird die Rahmung von Kunst potenziell verlassen, ein Begehren das *Group Material* zwar als Postulat formulierte, aber nur sehr punktuell umsetzte, etwa mit teilweise auch illegalen Kunstaktionen im Außenraum.

Diese erneute Öffnung der kollektiven Konstellationen bei gleichzeitig steigender Verbindlichkeit zeigt sich beim 2006 gegründeten und in London basierten Cluster *Critical Practice* und zwar sowohl bei der professionellen Vielfältigkeit der Mitglieder,² wie auch an der offensiven, auf der Website platzierten Einladung zur Teilnahme potenziell Interessierter. Der übergeordnete thematische Rahmen schlägt dagegen einen entschlossenen und grundsätzlichen Tonfall an:

«Critical Practice seeks to avoid the passive reproduction of art, and uncritical cultural production. Our research, projects, exhibitions, publications and funding, our very constitution and administration are legitimate subjects of critical enquiry. [...] We will explore new models for creative practice, and engage those models in appropriate public forums, both nationally and internationally; we envisage participation in exhibitions and the institutions of exhibition, seminar and unconferences, film, concert and other event programmes. We will work with archives and collections, publication, broadcast and other distributive media; while actively seeking to collaborate» (Critical Practice 2018).

Das <Wir> von *Critical Practice* ist nicht nur interdisziplinär und mit der Wendung «other researchers» potenziell offen gegenüber möglicherweise gar nicht über bekannte professionelle Kategorien fassbaren Interessent*innen. Es zielt auf eine ste-te personelle Erweiterung, wird aber strikt, wenn

es um die Charakterisierung einer Haltung geht, die allen Mitgliedern eigen zu sein scheint, und entschieden in der Absicht, sich in ihrem Tun mit anderen zu verbünden. In durchaus vergleichbarer Weise lassen sich die zentralen Merkmale des russischen Kollektives *Chto Delat* fassen, wenn auch der kulturelle Kontext und die gesellschaftspolitische Dringlichkeit unterschiedlicher fast nicht sein könnten. Der Name der Gruppe bedeutet übersetzt <Was tun?>³ und weist auf die Absicht, mit vereinten Kräften aktiv für bessere Verhältnisse im aktuellen Russland einzutreten. So versteht sich *Chto Delat* nicht nur als «artistic cell», sondern auch als «community organizer», also als Gruppe, die zwar mit den Mitteln der Kunst arbeitet, aber durchaus in die weitere Gesellschaft hinauswirken will. Dabei verbinden *Chto Delat* politische Theorie, Kunst und Aktivismus, und konsequenterweise stammen die Mitglieder auch aus durchaus unterschiedlichen Berufsfeldern.⁴ Mit der Gründung von *Rosa's House of Culture* reagierte das Kollektiv auf die wachsende Zensur in Russland und beabsichtigte damit einen Ort gegenkultureller Öffentlichkeit herzustellen. Zur Mitarbeit eingeladen wurden folgerichtig all jene Gruppierungen, die sich unter den aktuellen politischen Bedingungen nicht mehr für ihre Interessen einsetzen oder ihre aktivistischen und/oder kulturellen Aktivitäten nicht mehr durchführen konnten. Bereits nach wenigen Monaten des Veranstaltens in den Räumlichkeiten der Galerie ArtMuza in St. Petersburg wurde *Chto Delat* der Mietvertrag aufgekündigt, weil der Direktor des kommerziellen Kunstraumes angesichts von Drohungen seitens staatlicher Organe um sein Geschäft fürchtete.⁵ Das Beharren auf konkreten Räumlichkeiten unterscheidet *Chto Delat* nicht nur von einem Großteil aktueller Kollektive, sondern ebenso von den historischen Vorläufern, die kaum je über fixe Räumlichkeiten verfügten. Für *Chto Delat* übernimmt der reale Raum die Funktion einer Bastion der Solidarität innerhalb einer äußerst unwirtschaftlichen kulturellen Sphäre, der, unterstützt durch inhaltlich-programmatische Voten, immer

wieder aufs Neue behauptet und verteidigt werden muss. Die Veröffentlichung der Grundsätze des Kollektivs, benannt als «Declaration on Politics, Knowledge and Art» (*Chito Delat* 2018) und die manifestartig formulierten Statements sind dagegen wenig typisch für aktuelle Kollektive. Sie schließen in Tonfall und Argumentationsweise eher an Gruppen des frühen 20. Jahrhunderts an, deren Zusammenhalt auch durch die Abgrenzung gegenüber einem als feindlich eingestuften Außen konstituiert wurde (Thurn 1991).

Die Wichtigkeit konkreter Räumlichkeiten zeigt sich ebenfalls beim im Jahr 2016 umgesetzten Projekt *R and R* des in Mumbai ansässigen Kollektivs *CAMP*. Das dabei eingerichtete «centre for artistic and cultural activity» befindet sich genau auf der Grenze zwischen einer neuen staatlich initiierten Sozialbausiedlung und einem Slum. Die wenigen Quadratmeter, auf denen *R and R* nun steht, waren eine nirgends eingeplante Fläche, auf der sich bereits eine Art Schuppen befand. *CAMP* baute darauf eine architektonische Struktur, die maximal veränderbar und wenig präventios sein sollte (Abb. 20). Denn dieser Raum, der vorher nicht als nutzbarer wahrgenommen wurde, sollte von den Anwohner*innen nicht nur besucht, sondern auch mitgestaltet werden. Das lösten die Initiant*innen ein, indem sie die neu eingerichtete Bibliothek auch durch die Besucher*innen selbst bestücken ließen und zugleich als Ort konzipierten, den die Nachbarschaft auch für ihre Anlässe nutzen konnte. Dies etwa dann, wenn auf deren Anregung hin ein Workshop zu Gardening veranstaltet wurde, bei dem der schmale Grasstreifen vor dem Gebäude begrünt werden sollte (Abb. 21). Die Schwierigkeit, sich aus einer künstlerischen Perspektive in nachhaltiger Weise in solche Kontexte einzubringen, zeigt der Umstand, dass es – dies suggeriert zumindest die Dokumentation des Projekts auf der Website – seit der Errichtung des Schuppens nur mehr sehr vereinzelt zu Veranstaltungen kam (vgl. *R and R* 2018).

Die von Hans Peter Thurn für die Künstlerkollektive des frühen 20. Jahrhunderts konstatierte Unmöglichkeit «Ichverwirklichung und Sozialbindung dauerhaft aufeinander» (Thurn 1991: 119) abzustimmen, ist ein Jahrhundert später in den unterschiedlichen Modellen nicht nur widerlegt.⁶ Vielmehr wird genau dieses Verhältnis in die Organisation und die programmatischen Setzungen in einer Weise eingeschlossen, die von einer gegenseitigen Bedingtheit dieser beiden sozialen Existenzweisen ausgeht. Das zeigt sich häufig auch dann, wenn Rollen und Funktionen innerhalb der Gruppe neu diskutiert und verteilt werden, sodass mitunter Verhältnisse entstehen, die von außen betrachtet ausgesprochen schwierig zu durchschauen sind. Und obwohl auch heute noch viele kollektive Formationen während oder kurz nach dem Studium der beteiligten Künstler*innen beginnen, lösen sich diese keineswegs mit derselben Regelmäßigkeit beim persönlichen Erfolg einzelner Mitglieder auf, wie dies Thurn für das frühe 20. Jahrhundert festgestellt hat. Häufig dauern die Kooperationen sogar trotz mitunter starker Veränderungen über Jahre hinweg an. Dabei ist ein gemeinsames und verpflichtendes Programm von grundlegender Bedeutung, selbst wenn es gleichberechtigt neben einer pragmatischen Handhabung der kollektiven Strukturen im Alltag besteht. Es ist daher auch nicht erstaunlich, dass die Personen aktueller kollektiver Formationen ihre Gruppenaktivitäten häufig nicht in Konkurrenz zu einer persönlichen Karriere sehen.

- 1 Siehe dazu PÖSTGES im selben Band.
- 2 Die Aufzählung der momentanen Mitglieder auf der Website umfasst nebst Künstler*innen auch Designer*innen, Kurator*innen und andere Forscher*innen und zeigt mit der letzten Wendung an, dass die Bezeichnungen flexibel zu gestalten sind.
- 3 Mit der Wendung *Chto Delat* schließt die Künstlergruppe sowohl an Nikolai Chernyshevskys gleichnamigen Roman aus dem Jahr 1863 an, als auch an Lenins Schrift mit demselben Titel von 1902. Sowohl Chernyshevsky als auch Lenin behandeln in ihren Texten die Bedeutung und Möglichkeiten der Organisation von Arbeiter*innen im damaligen Russland und machen Vorschläge, wie sich diese emanzipieren und von der Abhängigkeit befreien könnten.
- 4 Vgl. dazu die Texte auf der Website des Kollektivs: <https://chtodelat.org/> (zuletzt aufgerufen am 31.8.2018).
- 5 Details zu Geschichte und Aktivitäten von *Rosa's House of Culture* vgl. die Kurzbeschreibung auf der Website von *Chto Delat*: <https://chtodelat.org/category/c215-embodied-projects/> (zuletzt aufgerufen 31.8.2018) sowie die darauf verlinkte Facebook-Seite des Projektes, auf der sämtliche Projekte dokumentiert werden. Darauf wird auch ersichtlich, dass im letzten Jahr neue Räume gefunden wurden, in denen bis heute Veranstaltungen durchgeführt werden.
- 6 Siehe dazu PÖSTGES im selben Band.