

Das dialogische Kunstwerk

Gesprächsformate und Öffentlichkeit in der Kunst von der Art Workers Coalition
bis Group Material und ‚new genre public art‘

zur Erlangung des Grades einer Doktorin der Philosophie eingereicht

am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften
der Freien Universität Berlin
im Jahr 2019

vorgelegt von Fiona Geuß

1. Gutachter: Prof. Dr. Gregor Stemmerich

2. Gutachterin: Prof. Dr. Karin Gludovatz

Tag der Disputation: 7. August 2019

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Das dialogische Kunstwerk – Forschungsgegenstand und Fragestellung	1
1.2 Was heißt sprechen? Methodologischer Ansatz	11
1.3 Forschungsstand	13
1.4 Aufbau	20
2. <i>Speak Out</i>: Wie Gesprächsformate Einzug in künstlerische Praktiken hielten	24
2.1 1968 und Protestformen in der Kunst	25
2.2 Künstler_innenproteste von 1968 in Westeuropa und den USA	30
2.3 Die Gründung der Art Workers Coalition im Januar 1969	35
2.3.1 Das <i>Speak Out</i> in der School of Visual Arts New York im April 1969	40
2.3.2 Das Treffen mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art in New York am 25. November 1969	45
2.4 Künstler_innengruppen der 1970er-Jahre in New York	50
2.4.1 Artists Meeting for Cultural Change: ‚Starting Papers‘	51
2.4.2 Political Art Documentation and Distribution: <i>Second Sundays</i>	55
2.5 Stephen Willats: das Gespräch als Mittel der Recherche	60
2.5.1 <i>Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin</i> (1979–1981)	63
2.5.2 Die Gespräche mit Bewohner_innen von Sozialsiedlungen in Berlin	65
3. Die ‚collective conversation‘ als künstlerische Praxis von Group Material	71
3.1 „We had no choice“: die Gründung und der eigene Ausstellungsraum (1979–1981)	72
3.1.1 Die Arbeiten im öffentlichen Raum (1981–1983)	80
3.1.2 Die institutionellen Ausstellungen (1984–1996)	81
3.2 <i>Meeting Minutes</i> (1979–1981): das kollektive Gespräch als künstlerische Praxis	83
3.3 <i>The People’s Choice</i> , New York (1981)	89
3.3.1 Die Ausstellung als Kommunikationsform	92
3.3.2 Die Ausstellung als Nachbarschaftsportrait	94
3.4 <i>Democracy</i> , Dia Art Foundation, New York (1988–1989)	97
3.4.1 Die <i>Town Meetings</i>	104
3.4.2 Die Ausstellung als Forum	110

4. <i>Culture in Action</i>: Gesprächsformate in einer neuen öffentlichen Kunst	119
4.1 <i>Culture in Action</i> , Sculpture Chicago (1993)	121
4.1.1 Iñigo Manglano-Ovalle: <i>Tele-Vecindario</i> (1992–1993)	127
4.1.2 Tertulia: die Video-Gespräche	129
4.1.3 Das Gespräch im kuratorischen Konzept von <i>Culture in Action</i>	132
4.2 Suzanne Lacys ‚new genre public art‘	137
4.2.1 <i>Full Circle</i> und <i>Dinner at Jane’s</i> (1993)	144
4.2.2 <i>Oakland Projects</i> (1991–2001)	147
4.2.3 <i>The Roof Is On Fire</i> (1994)	149
4.3 WochenKlausur	155
4.3.1 <i>Intervention zur Drogenproblematik</i> , Shedhalle Zürich (1994)	157
4.3.2 Die Bootsgespräche	160
5. Schlussbemerkungen	167
6. Literaturverzeichnis	174
7. Abbildungsverzeichnis	196
8. Abbildungen	202
9. Zusammenfassung	240

1. Einleitung

1.1 Das dialogische Kunstwerk – Forschungsgegenstand und Fragestellung

In der 1973 erstmals erschienenen Publikation *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972* versammelt die Kunstkritikerin und Kuratorin Lucy Lippard Beispiele der Konzeptkunst anhand von Interviews, Textfragmenten und auch Beschreibungen von Veranstaltungen wie etwa Symposien.¹ Während die Skulptur der Minimal Art die Betrachter_innen bereits aktiv in ihre räumliche Umgebung einbezog und „Fragen nach dem Öffentlichkeits- und Realitätscharakter von Kunst“² aufwarf, zeigt sich in Lippards Zusammenstellung nicht nur die Abwendung der Konzeptkunst vom Objekt in der Ära der Bürgerrechtsbewegung, Anti-Vietnamkriegs- und Frauenrechtsbewegung in den USA. Sie verdeutlicht zudem eine Erweiterung des Kunstbegriffs zu jenen diskursiven Aktivitäten, die vormals eher außerhalb der künstlerischen Tätigkeit betrachtet wurden. In dem 1984 erschienen Aufsatz „Trojan Horses: Activist Art and Power“ unterscheidet Lippard schließlich zwischen einer politischen Kunst, die sich mit gesellschaftlichen Inhalten auseinandersetzt, und aktivistischer Kunst, die in gesellschaftliche Belange eingreift und dabei wie ein Trojanisches Pferd in die Institutionen der Kunst eindringt: „[maybe] the Trojan Horse was the first activist artwork“.³ Den Ausgangspunkt identifiziert Lippard im Umfeld des Protests gegen die Kommerzialisierung des Kunstwerks und gegen die hierarchischen Strukturen innerhalb von Kunstinstitutionen Ende der 1960er-Jahre.⁴

Die vorliegende Untersuchung widmet sich einem Phänomen in der Kunst, das in der von Lippard beschriebenen Periode zu beobachten ist: die Verwendung von Gesprächsformaten als Bestandteil unterschiedlicher künstlerischer Praktiken. Anhand von Beispielen aus dem Zeitraum von 1980 bis 1994 vor allem aus dem US-amerikanischen, aber auch aus dem westeuropäischen Raum, von Group Material, Suzanne Lacy, Iñigo Manglano-Ovalle und WochenKlausur steht das Aufkommen von Gesprächsformaten in Performances, künstlerischen Interventionen und kollektiven Kunstpraktiken im Fokus dieser Untersuchung. Das Gespräch wird dabei weitestgehend

¹ Lippard, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973.

² Stemmerich, Gregor: „Vorwort“, in: Ders. (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995, S. 11–30, hier S. 19.

³ Lippard, Lucy: „Trojan Horses: Activist Art and Power (1984)“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York 1991, S. 341–358, hier S. 341.

⁴ Vgl. ebd., S. 350.

nicht als statische Form der Präsentation oder Inszenierung verstanden, sondern als Format, anhand dessen sich spezifische Aspekte und Verständnisse von Öffentlichkeit untersuchen lassen. Zugleich ermöglicht der Begriff des Formats, unterschiedliche Situationen, Kontexte und Ausgangspunkte für Gespräche im Rahmen künstlerischer Praktiken zu bestimmen, anstatt sich auf ein Genre festzulegen.

So soll kein künstlerisches Genre theoretisch fundiert werden, sondern das Gespräch gerade als entgrenzendes Format des Austauschs zwischen Individuen an der Verbindungslinie von Kunst und Gesellschaft verstanden werden. Historischer Ausgangspunkt der vorliegenden Überlegungen ist die Politisierung von Künstler_innen im Zuge der sogenannten 68er-Bewegung und dabei im Speziellen die Anfang 1969 in New York entstandene Art Workers Coalition (AWC) mit ihren Versammlungen, öffentlichen Diskussionsveranstaltungen sowie Treffen der Mitglieder mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art.⁵ Mit den sozialen Bewegungen um 1968 suchten auch Künstler_innen zunehmend das direkte Gespräch mit ihrem Gegenüber, mit Museen, mit GaleristInnen, mit Kunsthochschulen und mit ihren nicht-institutionalisierten Rezipient_innen, dem Publikum, um gemeinsam politische und soziale Inhalte zu diskutieren. Im Laufe der 1970er-Jahre etablierten Künstler_innengruppen wie die Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) eine auf Gesprächen beruhende gemeinschaftliche Kunst.

Die Abwendung vom Objekt, die Kritik an der Kommerzialisierung des Kunstwerks und die beginnende Annäherung von Künstler_in und Publikum im institutionellen Raum spiegeln die gesellschaftlichen Entwicklungen von Teilnahme, Mitbestimmung und Demokratisierung jener Zeit wider.⁶ Der damit zusätzlich einhergehende institutionskritische Ansatz der AWC setzt sich bei den weiteren Beispielen dieser Untersuchung fort, vor allem bei der 1979 um Studierende von Joseph Kosuth in New York gegründeten Künstler_innengruppe Group Material und den Interventionen der österreichischen Künstler_innengruppe WochenKlausur Anfang der 1990er-Jahre.⁷ Im Jahr 1993 proklamiert die Ausstellung *Culture in Action* das Gespräch als Inbegriff einer neuen öffentlichen Kunst, die auf der Zusammenarbeit von Künstler_in und Betrachter_in beruht. Ab Mitte der 1990er-Jahre dominieren Begriffe wie der Dialog oder das Gespräch zunehmend den Diskurs über eine gesellschaftskritische Kunst, allen voran der von Suzanne Lacy 1995 geprägte Begriff der ‚new

⁵ Zum Begriff der 68er-Bewegung vgl. Kapitel 2.1.

⁶ Vgl. Felshin, Nina: „Introduction“, in: Dies. (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, S. 8–29, hier S. 17.

⁷ Zur ‚Institutional Critique‘ seit Mitte der 1960er-Jahre vgl. Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*, Cambridge/London 2009.

genre public art⁸.

Die Begriffe des Dialogischen oder des Dialogs und des Gesprächs eröffnen eine Reihe möglicher theoretischer Anknüpfungspunkte aus der Sprachwissenschaft und Philosophie. Zu nennen wäre etwa das Prinzip der Dialogizität des Literaturwissenschaftlers Michail Bachtin oder das dialogische Prinzip des Religionswissenschaftlers Martin Buber aus dem Jahr 1923.⁹ Die Mitte der 1950er-Jahre entwickelte Sprechakttheorie des Sprachwissenschaftlers John Langshaw Austin verstand eine Äußerung nicht als bloße Kommunikation eines Sachverhalts, sondern als vollzogene Handlung und prägte in seiner Publikation *How to Do Things with Words* von 1962 die Bezeichnung der „performativen Äußerung“, zu welcher die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte 2004 die gleichzeitige Hinwendung zum Performativen in den Künsten und damit eine performative Wende identifizierte.¹⁰

Die Geschichte einer gesellschaftskritischen Kunst wurde bereits aus verschiedenen Perspektiven heraus thematisiert, etwa vor dem Hintergrund von Formen der künstlerischen Zusammenarbeit oder des künstlerischen Aktivismus. Diese Untersuchung strebt nun an, diese Geschichte anhand der von Künstler_innen genutzten Gesprächsformate nachzuvollziehen. Der Begriff des Dialogs im Sinne des Gesprächs erscheint in vielen der entsprechenden kunsthistorischen und -theoretischen Abhandlungen, ohne dabei jedoch zu thematisieren, wie sich das Gespräch als künstlerisches Format überhaupt darstellt und kunsthistorisch untersuchen lässt. Dementsprechend widmen sich die drei Hauptkapitel folgenden Fragestellungen:

1. Wie wurde das Gespräch im Zuge der Politisierung von Künstler_innen um 1968 Bestandteil von künstlerischen Praktiken der 1970er-Jahre?
2. Wie entwickelte Group Material daraus in den 1980er-Jahren eine auf Gesprächsformaten beruhende Kunst, die ihre Produktions- und Präsentationsbedingungen als Ausgangspunkt einer gesellschaftskritischen Kunst nutzt?
3. Wie institutionalisierte sich in den 1990er-Jahren unter dem Stichwort des Gesprächs eine neue öffentliche Kunst?

Ausgangspunkt der Untersuchung ist die These, dass durch die Politisierung von Künstler_innen um 1968 Gesprächsformate vermehrt auch in der künstlerischen

⁸ Lacy, Suzanne (Hg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.

⁹ Vgl. Kester, Grant: *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley 2004, S. 118. Zu Bachtins Begriff der Dialogizität vgl. Hirshkop, Ken: *Mikhail Bakhtin. An Aesthetic for Democracy*, New York 1999, S. 4–5.

¹⁰ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 22 und 31.

Auseinandersetzung mit den von Lippard erwähnten gesellschaftlichen Anliegen in Erscheinung traten. Daraus folgt die zweite These, dass sich in diesen Gesprächsformaten der für die betreffenden Kunstpraktiken so zentrale Begriff der Öffentlichkeit manifestiert, der eben auch zentral für die gesellschaftlichen Proteste um 1968 war. Daher steht im Mittelpunkt der Betrachtung der künstlerischen Beispiele die Fragestellung, welche Aspekte von Öffentlichkeit die jeweiligen Gesprächsformate in den unterschiedlichen künstlerischen Praktiken vermitteln beziehungsweise generieren. Hannah Arendts philosophisches Modell der politischen Öffentlichkeit liefert dabei Anhaltspunkte für Formen des gemeinsamen Handelns und Sprechens in der Kunst. Öffentlichkeit soll hier also nicht als anonymer Adressat oder passives Publikum verstanden werden. Denn durch die Einbeziehung von Gesprächsformaten entstand eine Kunst, die als Diskurs verstanden werden kann, allerdings nicht über die Kunst, sondern ein Diskurs der Kunst. Kunsthistorische Grundlage für die Betrachtungen bilden die Entstehung der Gegenwartskunst und die damit einhergehende Etablierung des ‚Art Worker‘, da sich in diesen Entwicklungen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts das sich verändernde Verhältnis künstlerischer Praktiken zu gegenwärtigen, gesellschaftlichen Belangen offenbart.

Seit dem 18. Jahrhundert diente das Gespräch in den Salons der theoretischen Reflexion künstlerischer Arbeit und damit der bürgerlichen Rahmung von Kunst.¹¹ In diesem Zeitraum „konkretisierte sich die diskursive Konstruktion der Kunstöffentlichkeit“, wie Eva Kernbauer in ihrer Untersuchung aus dem Jahr 2011 ausführt.¹² Als Ort der öffentlichen Zirkulation von Ideen trugen die Salons entscheidend zur Ausprägung einer bürgerlichen Öffentlichkeit bei.¹³ Gleichermaßen gilt dies für die Museen als Kunstinstitutionen des 19. Jahrhunderts.¹⁴ Die

¹¹ Zu den Salon-Ausstellungen der Pariser Akademie seit dem 18. Jahrhundert und Courbets *Salons des Refusés* Mitte des 19. Jahrhunderts, die im Hinblick auf die institutionelle Kritik von Künstler_innen um 1968 als historische Vorläufer verstanden werden können vgl. Althuler, Bruce: *Salon to Biennial. 1863–1959 (= Exhibitions That Made Art History*, Bd. 1), London 2008. Zur Geschichte des literarischen Salons vgl. Seibert, Peter: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart 1993. Hier vor allem das Kapitel zu der Tradition der ‚ars conversationis‘ vgl. ebd., S. 323–346. Zu den französischen Salons des 17. bis 18. Jahrhunderts als „Zeitalter des Gesprächs“ vgl. Craveri, Benedetta: *The Age of Conversation*, New York 2005. Das „Konversationsstück“ ist zudem ein Genre der Malerei des 18. Jahrhunderts, das Gesprächssituationen darstellt, etwa die ‚fêtes galantes‘ von Antoine Watteau vgl. Vidal, Mary: *Watteau's Painted Conversations. Art, literature, and talk in seventeenth- and eighteenth-century France*, New Haven 1992.

¹² Vgl. Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 2011, S. 21; vgl. Dies.: „Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition: Wege zur Öffentlichkeit (und zurück)“, in: Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld 2012, S. 49–71.

¹³ Vgl. Hohendahl, Peter Uwe: „Die Entstehung der modernen Öffentlichkeit im Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Publikums“, in: Ders. (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000, S. 8–37, hier S. 16.

¹⁴ Tony Bennett verweist auf das Museum des 19. Jahrhunderts nicht nur als politisch-diskursiven Raum, sondern auch darauf, dass der Museumsbesuch zugleich das „Bürger-Sein“ vermittelt vgl. Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London 1995, S. 102.

künstlerische Avantgarde begann nach dem Ersten Weltkrieg allmählich, die in den bürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts etablierte Autonomie der Kunst zu brechen.¹⁵ Vielfach wurde bereits auf Dada und den russischen Konstruktivismus als Vorläufer einer gesellschaftskritischen Kunst verwiesen, da deren Vertreter_innen um 1900 traditionelle Formen der Auseinandersetzung mit Kunst herausforderten. Die Künstler_innen des Surrealismus nutzten bereits um 1930 Gesprächsformate sowohl zur gemeinsamen Diskussion und thematischen Recherche sowie dezidiert als Publikationsform in der surrealistischen Zeitschrift *La Révolution Surréaliste*.¹⁶ Doch in der Kunstkritik der Moderne und des Formalismus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts blieb jegliche Form von Diskurs weiterhin ausdrücklich nicht Teil der ästhetischen Erfahrung, wie etwa Clement Greenbergs Formalismus und Michael Frieds Kritik der Theatralität verdeutlichen,¹⁷ sondern diente allein der Auseinandersetzung von Kunstexpert_innen und deren Vermittlung an ein mehr oder weniger informiertes Publikum.

Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte die Entstehung der Gegenwartskunst ein, die im Laufe der 1960er-Jahre mit der verstärkten Entwicklung des Kunstwerks zum Konsumobjekt einherging. Künstler_innen versuchten nun in ihrer Arbeit zunehmend mittels Gesprächsformaten die Ausrichtung von Gegenwartskunst auf das Konsument_innenverhältnis aufzubrechen und zu unterlaufen. Damit verliert das Gespräch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts seine ausschließlich post-kontemplative Funktion innerhalb der Kunstbetrachtung und wird zentraler Bestandteil einer künstlerischen Praxis, die nicht im Atelier ansetzt, sondern das Gespräch

¹⁵ Rollig, Stella: „Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Dies./Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural Work, Communities*, Wien 2002, S. 128–139, hier S. 129.

¹⁶ Von den 12 Gesprächen der „Recherches sur la sexualité“ mit Louis Aragon, André Breton, Benjamin Péret, Yves Tanguy u. a. zwischen 1928 und 1932 wurden zwei in Form von Protokollen veröffentlicht: „Recherches sur la Sexualité“, in: *La Révolution Surréaliste*, Nr. 2, 15. März 1928, S. 32–40 vgl. Ades, Dawn: „Nachwort“, in: Pierre, José (Hg.): *Recherchen im Reich der Sinne. Die zwölf Gespräche der Surrealisten über Sexualität 1928–1932*, München 1996, S. 161–186, hier S. 161. In den Gesprächen, die in Soirees stattfanden und jeweils protokolliert wurden, wurden Fragen entweder von allen Anwesenden beantwortet oder jemand zur Beantwortung in eine Art Zeugenstand gerufen, Breton, der an allen Gesprächen teilnahm, wechselte häufig abrupt das Thema vgl. Dawn 1996, S. 173. Es lassen sich auch weitere Texte zu Recherchen, Umfragen (franz. Enquete), Fragen und Antworten oder Dialogen finden z. B. „Enquête: Le suicide est-il une solution?“, in: *La Révolution Surréaliste*, Nr. 2, 15. Januar 1925, S. 8–15; „Le Dialogue“, in: *La Révolution Surréaliste*, Nr. 2, 15. März 1928, S. 7–8. Zu den Zeitschriften des Surrealismus vgl. Durozoi, Gérard: „Die Zeitschriften des Surrealismus: Paris–New York einmal anders“, in: Spies, Werner: *Surrealismus 1919 – 1944*, Ostfildern-Ruit 2002, S. 352–361.

¹⁷ Greenberg, Clement: „Modernist Painting“ [1960], in: O’Brian, John (Hg.): *Modernism with a Vengeance 1957–1969* (= *Clement Greenberg. The Collected Essays*, Bd. 4), Chicago 1995, S. 85–93; Fried, Michael: „Art and Objecthood“ [1967], in: Ders.: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1998, S. 148–172.

außerhalb von diesem sucht.¹⁸ Künstler_innen wandeln also die Funktion des Gesprächs im Rahmen der Kunstbetrachtung um. Erste Anzeichen für die Transformation des Gesprächs zum Bestandteil einer künstlerischen Praxis sind weitestgehend in der Performancekunst sowie in der politischen Organisation der späten 1960er-Jahre zu finden.¹⁹ Sie konkretisiert sich daraufhin einerseits im Zusammenhang mit auf Recherchen beruhenden beziehungsweise andererseits mit kollektiven Kunstpraktiken der 1970er-Jahre.

Die Philosophin Juliane Rebentisch beschreibt Gegenwartskunst „im Sinne einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Projekt der Moderne“.²⁰ Rebentisch definiert die drei Hauptaspekte des Diskurses um Gegenwartskunst als das Verständnis von Partizipation, das Verhältnis zu traditionellen Kunstgattungen und deren Theorien sowie das Verhältnis von Kunst und Nicht-Kunst.²¹ Die künstlerischen Beispiele der hier untersuchten Entwicklung sind von eben diesen der Gegenwartskunst zugrunde liegenden Fragen geprägt. Dort wo die Partizipation eine klare Struktur von Subjekt (Künstler_in) und Objekt (Publikum) nahelegt, bestehen Form und Zweck der hier zur Diskussion gestellten künstlerischen Arbeitsweisen, vor allem von Group Material, in der Erzeugung einer dialogischen Struktur, die mittels Gesprächsformaten gerade über diese Hierarchisierungen – in allen drei von Rebentisch genannten Aspekten – hinausführt. Zeitlich gesehen verorten laut Rebentisch Publikationen zum Thema sowie Kunst-Institutionen, die zeitgenössische Kunst (dieser Begriff ist, wie im Englischen die Bezeichnung ‚Contemporary Art‘, gleichbedeutend mit Gegenwartskunst) ausstellen, diese in drei verschiedenen historischen Abschnitten: Kunst seit 1945, seit Mitte der 1960er-Jahre oder nach 1989.²² Die Theoretikerin und Kunsthistorikerin Kerstin Stakemeier benennt die Voraussetzungen für die Entstehung der Gegenwartskunst bereits in der im 19. Jahrhundert angelegten Trennung des Kunsthandwerks von

¹⁸ Diese Entwicklung verfolgt Grant Kester am Beispiel von Stephen Willats, Suzanne Lacy und WochenKlausur anhand seines Modells einer dialogischen Ästhetik. Dabei steht für Kester im Mittelpunkt, dass Stephen Willats von einer dialogischen Beziehung von Betrachter_in und Künstler_in ausgeht, die beide mittels einer dialogischen Begegnung ihre Wahrnehmung der Welt änderten. Suzanne Lacy hingegen bietet durch die Zusammenarbeit mit einer Gemeinschaft einen empathischen Einblick in diese während WochenKlausur kommunikative Situationen außerhalb des Kunstfelds erschafft, für die sie unterschiedliche diskursive Räume kreieren vgl. Kester 2004.

¹⁹ Vgl. Bryan-Wilson, Julia: *Art workers: radical practice in the Vietnam War era*, Berkeley 2009; vgl. Moore, Alan W.: *Art Gangs. Protest & Counterculture in New York City*, New York 2011.

²⁰ Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2013, S. 20.

²¹ Vgl. ebd., S. 22.

²² Vgl. ebd., S. 14; vgl. Medina, Cuauhtémoc: „Contemp(t)orary: Eleven Theses“, in: Aranda, Julieta (Hg.): *What is Contemporary Art? (= e-flux journal)*, Berlin 2010, S. 10–21, hier S. 11.

der Kunst als ästhetischer Praxis.²³ Erst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sollte sich diese Trennung in dem Maße internationalisieren, dass die im Zweiten Weltkrieg vollzogene Ökonomisierung Ausgangspunkt für die Entstehung der Gegenwartskunst wurde.²⁴

Der zeitliche Rahmen der Untersuchung von Gesprächsformaten in der Kunst setzt mit dem Aufkommen von Protestformen in der Kunst nach 1968 an, der auch durch die Entstehung des Verständnisses von Künstler_innen als ‚Art Worker‘ von entscheidender Bedeutung ist. Denn, so bemerkt Stakemeier in Zusammenhang mit der in den 1930er-Jahren in den USA gegründeten Works Progress Administration (WPA), „Kunst wurde gegenwärtig, in dem sie Arbeit wurde“.²⁵ Diese Entwicklung verstärkte sich zunehmend in den 1960er-Jahren und ermöglichte, dass „künstlerische Produktionen zu politischen Handlungen werden, statt deren Themen nur zu präsentieren.“²⁶ Die Entstehung der Gegenwartskunst und das damit einhergehende Verständnis von Kunst als Arbeit scheint also entscheidend für die hier untersuchte Rolle von Gesprächsformaten, die gerade während der politischen Organisation von Künstler_innen um 1968 Eingang in künstlerische Praktiken erhielten. Denn sie beförderte die direkte Auseinandersetzung von Künstler_innen mit gesellschaftlichen Belangen und auch zugleich die Auswirkungen der gesellschaftlichen Proteste auf die Kunst.

Mit der Entstehung der Gegenwartskunst wurde demzufolge ein Diskurs der Kunst oder besser Kunst als Diskurs überhaupt erst möglich, wie er von der AWC initiiert und im Laufe der folgenden beiden Jahrzehnte, so wird es diese Untersuchung zeigen, in unterschiedlichen künstlerischen Praktiken etabliert wurde. Künstler_innen sahen sich in den 1960er-Jahren mit Produktionsbedingungen konfrontiert, auf die sie mit Formen des Protests reagierten, auch in ihrer Kunst. Hier erscheinen Gesprächsformate zunächst in Versammlungen, Diskussionen und Gesprächsrunden, was sich langfristig auf die Entwicklung künstlerischer Praktiken der folgenden beiden Jahrzehnte auswirken sollte. In ihrer wichtigen Publikation zur Kunst während der Ära des Vietnamkrieges und den Protesten von 1968, mit der sie sich anhand von Carl Andre, Hans Haacke

²³ Vgl. Stakemeier, Kerstin: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017, S. 10.

²⁴ Vgl. ebd., S. 11.

²⁵ Stakemeier, Kerstin/Behrens, Roger: „Zur Gegenwartskunst als Industrie“, in: *Phase Zwei* (2011), <http://phase-zwei.org/hefte/artikel/zur-gegenwartskunst-als-industrie-167/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019). Gregory Sholette bemerkt dazu auch, dass der spezialisierte ‚cultural worker‘ heute nicht mehr existiert, denn: „Today artists are simply another worker, no more or less“ Sholette, Gregory (Hg.): *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London 2017, S. 23.

²⁶ Stakemeier/Behrens 2011; vgl. Stakemeier, Kerstin: *Entkunstung. Artistic Models for the End of Art*, Dissertation, University College London, London 2012, S. 152–153 und 160.

und Robert Morris auseinandersetzt, geht die Kunsthistorikerin Julia Bryan-Wilson davon aus, dass die Aktivitäten der AWC die Bedeutung des Begriffs ‚Art Worker‘ gewandelt haben.²⁷

Der neue Begriff bot, so Bryan-Wilson, Ende der 1960er-Jahre ein politisch relevantes Modell von Identität.²⁸ Künstler_innen stellten grundlegende Fragen nach ihren Arbeitsbedingungen, der Verwendung der von ihnen erzeugten Kunstwerke, wobei Kunst zunehmend als intellektueller Besitz verstanden wurde.²⁹ Die ‚Art Worker‘ gingen, laut Bryan-Wilson, vom sozialen und politischen Wert ihrer Kunst aus und nicht nur vom ökonomischen Wert.³⁰ Diese Verlagerung scheint ausschlaggebend für den Einzug von Protest- und damit auch Gesprächsformaten in künstlerische Praktiken. Statt politische und soziale Inhalte lediglich darzustellen, sollte die Kunst selbst politisch wie sozial wirken. Im Zentrum des Selbstverständnisses des ‚Art Worker‘ stehen das Zusammenkommen und der Austausch über die gesellschaftlichen und ökonomischen Bedingungen des Kunstschaffens und dies bezieht die AWC nicht nur auf die Künstler_innen, sondern auch auf Theoretiker_innen, Kurator_innen, Sammler_innen, gar auf die Betrachter_innen und Museumsbesucher_innen.³¹

Eine Aktion Anfang des Jahres 1970 verdeutlicht das für diese Untersuchung grundlegende Verständnis der AWC von der Beziehung von Kunst und Gegenwart. Mitglieder der Guerilla Art Action Group (GAAG) demonstrierten vor Pablo Picassos Gemälde *Guernica* im Museum of Modern Art in New York mit dem Plakat *And Babies...* (Abb. 1). Das von einer Arbeitsgruppe der AWC entwickelte Plakat zeigt eine Farbfotografie des Massakers von My-Lai in Vietnam 1968 und das Zitat eines Fernsehinterviews mit einem der beteiligten US-amerikanischen Soldaten: „Q: And Babies? A: And Babies“.³² Zuvor hatte das Museum die erst zugesagte Kostenübernahme für Produktion und Distribution des Plakats mit der Begründung zurückgezogen, dessen Veröffentlichung läge nicht in der Funktion eines Museums. Die Aktion der GAAG zielte auch

²⁷ Vgl. Bryan-Wilson 2009.

²⁸ Vgl. ebd., S. 16.

²⁹ Vgl. ebd., S. 17.

³⁰ Vgl. ebd.

³¹ Vgl. Siegel, Jeanne: „Carl Andre: Artworker“, in: *Studio International* 927 (1970), S. 175–179, hier S. 175.

³² Zu der Aktion *And Babies...* vgl. Lippard, Lucy: „The Dilemma (Arts Magazine, Juli 1970)“, in: Dies.: *Get the message? A decade of art for social change*, New York 1984, S. 4–10, hier S. 8–9; vgl. Dies.: *A Different War. Vietnam in Art*, Seattle 1990, S. 27–28; vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 20–23; vgl. Wye, Deborah (Hg.): *Committed to Print. Social and Political Themes in Recent American Printed Art*, Ausst. Kat. New York, Museum of Modern Art, 31.1.–19.4.1988, New York 1988, S. 69. 1970 verfasste die AWC Briefe an Picasso mit der Bitte, das Gemälde aus dem Museum zu entfernen vgl. Frascina, Francis: *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*, Manchester/New York 1999, S. 161. Das Gemälde befindet sich seit 1981 in der Reina Sofia in Madrid.

darauf ab, dass das Museum das Gemälde *Guernica* als historisierte Darstellung der Katastrophe des spanischen Bürgerkriegs akzeptierte, nicht aber jene zeitgenössischen. Diesen Wandel zu vollziehen, verlangte die AWC von zeitgenössischen Kunstinstitutionen.³³ Das Museum sollte zu einem Ort der aktiven Auseinandersetzung mit aktuellen Belangen werden.

Zugleich geht es der AWC um die Zugänglichkeit von Museen, der Begriff der Öffentlichkeit von Museen steht also besonders im Fokus ihrer Aktivitäten. Auch den Ausstellungen von Group Material der 1980er-Jahre liegt in ihrer gesellschafts- und konsumkritischen Kunstpraxis ein kritischer Öffentlichkeitsbegriff zugrunde. Die Ausstellung *Culture in Action* propagierte Mitte der 1990er-Jahre schließlich eine neue öffentliche Kunst. Der Begriff der Öffentlichkeit dient in der hier vorliegenden Untersuchung dazu, die Figur des Gesprächsformats zu präzisieren und differenzieren. Die untersuchten Beispiele, allen voran Group Material, unterscheiden sich in ihrem Verständnis von Öffentlichkeit von Vertreter_innen der Konzeptkunst wie Ian Wilson (*Discussions*, seit 1968), Tom Marioni (*The Act of Drinking Beer with Friends is the Highest Form of Art*, 1970) oder Lee Lozano (*Dialogue Piece*, 1969), welche um 1970 die Diskussion oder das Gespräch zu ihrem Medium erhoben.³⁴ Denn mit dem Gespräch als künstlerische Praxis nutzten die hier untersuchten Künstler_innen die Kunst als traditionell kontemplativen gesellschaftlichen Raum, um aus ihm eine Aktivierung des Öffentlichen jenseits von dessen politischen Institutionalisierungsformen anzustoßen. So macht das zugrunde liegende Verständnis von Öffentlichkeit die gesellschaftliche und künstlerische Relevanz der hier besprochenen Arbeiten überhaupt erst deutlich sichtbar.

Der Literaturwissenschaftler Peter Uwe Hohendahl setzt in einer im Jahr 2000 erschienenen Aufsatzsammlung den Beginn des Diskurses um Öffentlichkeit in der frühen Neuzeit an. Im 17. Jahrhundert sei dann erstmals ein öffentlicher, staatlicher Bereich einem privaten Bereich

³³ Vgl. Volpato, Elena: „The Art Workers’ Coalition“, in: *Moussmagazine* 25 (2010), <http://moussmagazine.it/art-workers-coalition-elena-volpato-2010/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

³⁴ So waren etwa bei Marioni im Oakland Museum of Art 1970 Museumsbesucher_innen nicht bei dem tatsächlichen Ereignis dabei, dem gemeinsamen Bier-Trinken, sondern konnten erst im Nachhinein dessen Spuren als Relikte im Museum betrachten vgl. Blunck, Lars: „Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst“, in: Kammerer 2012, S. 13–28, hier S. 14–15. Zu Wilsons *Discussions* vgl. Rorimer, Anne: „Jan Wilson – The Object of Thought“, in: Berndes, Christiane/Esche, Charles/Mot, Jan (Hg.): *Jan Wilson – The discussions*, Ausst. Kat. Eindhoven/Genf/Barcelona, Van Abbemuseum, 4.10.2008–8.3.2009; Musée d’art moderne et contemporain de Genève, 24.2.–24.5.2009; Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 14.5.–27.9.2009, Eindhoven 2008, S. 5–17. Lee Lozano sagte zu ihrem *Dialogue Piece*, für das sie von April bis Dezember 1969 u. a. Claes Oldenburg, Brice Marden, Robert Morris, Dan Graham, Larry Weiner, Robert Smithson, Marcis Tucker, Keith Sonnier, Stephen Kaltenbach in ihr Atelier einlud (Lozano hielt die Inhalte der Gespräche nicht fest, sondern nur Person, Ort und Zeit): „The Dialogue Piece comes closest so far to an ideal I have of a kind of art that would never cease returning feedback to me or to others [...] which doesn’t involve ‚the artist & the observer‘ but makes both participants artist & observer simultaneously, which is not for sale, which is democratic [...]“ zit. in Müller-Westermann, Iris: „‚Making Art Is the Greatest Act of All‘ Lee Lozano’s Investigations“, in: Dies. (Hg.): *Lee Lozano*, Ausst. Kat. Stockholm, Moderna Museet, 13.2.–25.4.2010, S. 25–52, hier S. 47.

gegenüber getreten, so Hohendahl, und eine im 18. Jahrhundert stattfindende Begriffsverschiebung verstand als „öffentlich“ nun „allgemein zugänglich“ und nicht mehr „staatlich kontrolliert“.³⁵ Unter anderem durch die Kapitalisierung des englischen Buchmarktes kam es zum Ende der Aufklärung zu einer Öffnung des öffentlichen Diskurses durch zuvor nicht beteiligte soziale Gruppen. Die Zeit bis zu den Revolutionen 1848 gilt weithin als klassisches Zeitalter der bürgerlichen Öffentlichkeit. Schließlich identifiziert Karl Marx die in der bürgerlichen Öffentlichkeit repräsentierten „Universalinteressen als Klasseninteressen“, wobei für ihn die Spaltung des Menschen in den öffentlichen und den Privatmenschen ein Symptom der Selbstentfremdung darstellt.³⁶ Diese Vorstellung findet sich auch in den sozialen Bewegungen von 1968 wieder, die die Trennung von privat und öffentlich, vor allem in der Frauenrechtsbewegung, ablehnen.

Bereits seit der Aufklärung bezeichnet Öffentlichkeit nicht nur ein Begriffsfeld, sondern auch eine Theorie, wobei dies im 19. Jahrhundert vor allem für die Philosophie und politische Theorie und im 20. Jahrhundert für die Soziologie gilt.³⁷ Jürgen Habermas analysiert in *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (1962) die Entstehung der klassisch-liberalen Öffentlichkeit im 17. und 18. Jahrhundert, ohne jedoch ein Modell für die Nachkriegsgesellschaft zu entwerfen.³⁸ Im Zuge der sozialen Bewegungen der späten 1960er-Jahre werden geltende Konzeptionen von Öffentlichkeit zunehmend hinterfragt, was für die hier vorliegende Untersuchung von fundamentaler Bedeutung ist.³⁹ Der Sozialphilosoph Oskar Negt entwickelt mit dem Theoretiker und Filmemacher Alexander Kluge in *Öffentlichkeit und Erfahrung* (1972) den Entwurf einer proletarischen Öffentlichkeit, die sie als oppositionelles Potenzial verstehen. Dabei verweisen die Autoren darauf, dass die bürgerliche Öffentlichkeit nach Habermas dazu neige, unmittelbare politische Impulse von ihrer Realisierung zu trennen, Reden vom Handeln zu trennen.⁴⁰

³⁵ Vgl. Hohendahl, Peter Uwe: „Einleitung“, in: Ders. 2000a, S. 1–7, hier S. 5.

³⁶ Vgl. Kenkel, Karen: „Marx’ Kritik der bürgerlichen Öffentlichkeit; vormärzliche Radikalisierung der liberalen Öffentlichkeit; Problematisierung des Publikums im ästhetischen Diskurs“, in: Hohendahl 2000a, S. 54–74, hier S. 55.

³⁷ Vgl. Hohendahl 2000b, S. 4.

³⁸ Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962; vgl. Strum, Arthur: „Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne: 1960–1999“, in: Hohendahl 2000a, S. 92–123, hier S. 96. An dieser Stelle sei kurz darauf verwiesen, dass im Zuge der englischen Übersetzung 1989 mit dem Titel *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a category of Bourgeois Society* der Begriff der öffentlichen Sphäre, des öffentlichen Raumes, überwiegend Verwendung im US-amerikanischen Diskurs zu Öffentlichkeit fand.

³⁹ Vgl. ebd., S. 106.

⁴⁰ Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt/Main 1972, S. 94.

Hannah Arendt entwickelt in *The Human Condition* (1958), das später mit dem Titel *Vita activa oder Vom tätigen Leben* veröffentlicht wurde, den Begriff einer politischen Öffentlichkeit, die hingegen noch auf Pluralität und das menschliche Miteinander abzielt, als der Zwischenraum, der aus Sprechen und Handeln entsteht. Dabei sind

Handeln und Sprechen [...] Vorgänge, die von sich aus keine greifbaren Resultate und Endprodukte hinterlassen. Aber dies Zwischen ist in seiner Ungreifbarkeit nicht weniger wirklich als die Dingwelt unserer sichtbaren Umgebung.⁴¹

Zum Höhepunkt der hier untersuchten Verwendung von Gesprächsformaten in der Kunst nutzen Group Material mit ihrer künstlerisch-kuratorischen Praxis der ‚collective conversation‘ gerade diesen Zwischenraum, in dem gemeinsam gesprochen und gehandelt wird, um eine politische Öffentlichkeit zu schaffen. Der Literaturkritiker Maurice Blanchot beschreibt, dass jedes Gespräch von der Notwendigkeit des Intervalls geprägt ist, dem Hin und Her, von Gesprächspartnerin zu Gesprächspartner, wobei Blanchot die Bedeutung der Unterbrechung hervorhebt.⁴² Dies ließe sich nicht nur auf die alternierende Beteiligung der Gesprächspartner_innen übertragen, sondern eben auch auf die Notwendigkeit des Intervalls von Sprechen und Handeln im Sinne von Arendt. Für das Öffentlichkeitsverständnis der hier untersuchten Gesprächsformate in der Kunst ist dieses Intervall im Gegensatz zu eher monologischen Formaten einer einseitigen Kommunikation von entscheidender Bedeutung.

1.2 Was heißt sprechen? Methodologischer Ansatz

Der Gegenstand dieser Untersuchung stellt eine kunsthistorische Herausforderung dar. Innerhalb der hier betrachteten künstlerischen Praktiken entstehen nur selten Objekte, die traditionellen kunsthistorischen Beschreibungen als Grundlage dienen könnten oder diese stehen nicht im Zentrum der Kunst. Gleichzeitig stellen Gespräche komplexe soziale Situationen dar, die, wenn sie nicht selbst erfahren werden können, eine Vielzahl an Fragen zu Kontext, Ausführung, Teilnahme und selbst ephemeren Aspekten wie Stimmung oder Atmosphäre aufwerfen.

Dokumentationsmaterial, das diese Aspekte zumindest visuell beschreiben könnte, steht nur in

⁴¹ Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2010, S. 225 (dt. Erstveröffentlichung 1960).

⁴² Vgl. Blanchot, Maurice: *Entretien infini*, Paris 1969, S. 106–107.

begrenztem Umfang zur Verfügung. Zum einen aufgrund des absichtlichen Desinteresses der Künstler_innen, jene nunmehr historischen Situationen zu bewahren und zum anderen sicherlich auch teilweise wegen mangelnder Ressourcen. Zudem ist zu bedenken, dass selbst eine wie auch immer geartete Dokumentation oder nachträgliche Darstellung einer Gesprächssituation stets aus einer bestimmten Perspektive oder Absicht heraus entsteht.

In der 1982 erschienenen Publikation *Ce que parler veut dire: l'économie des échanges linguistiques*, die 1990 unter dem Titel *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches* veröffentlicht wurde, befasst sich der Soziologe Pierre Bourdieu mit der Bedeutung des institutionellen Rahmens, in dem gesprochen wird, sowie des historischen und sozialen Kontextes und der damit einhergehenden Funktion des Sprechenden. Im Fokus seiner Überlegungen stehen also die gesellschaftlichen Bedingungen des Gebrauchs und der Produktion von Sprache. Laut Bourdieu gehe es beim Sprechen nicht allein, wie in der strukturalistischen Sprachanalyse, um ‚langue‘ und ‚parole‘ (Kompetenz und Performanz). Das Vermögen des Sprechens beruht für Bourdieu hingegen stets auf den sozialen Bedingungen der Verwendung von Sprache. Zusammengefasst bedeutet dies, dass sowohl ökonomisches als auch kulturelles Kapital das Sprechvermögen eines jeden Individuums bestimmt. Zudem trägt jede sprachliche Interaktion die „Spuren der sozialen Struktur, die sie zum Ausdruck bringt und zugleich reproduzieren hilft“. ⁴³

Bourdieu deutet auch darauf hin, dass diese „Ausklammerung des Gesellschaftlichen“ in der Sprachwissenschaft auch auf die traditionelle Kunst- und Literaturgeschichte gewirkt hätten:

In ihrem Falle betätigte der Import einer Analysemethode, die die Neutralisierung der Funktionen voraussetzt, nur die von jeher dem Kenner abverlangte Form der Apperzeption des Kunstwerks, nämlich die „reine“ und rein „immanente“ Disposition, die jeden „Rückbezug“ auf das dem Kunstwerk „Äußerliche“ ausschließt. ⁴⁴

Die hier untersuchten Gesprächsformate in der Kunst werden in diesem Sinne anhand des sie umgebenden Kontexts untersucht, der durch Archivmaterial, Ausstellungspublikationen, Transkriptionen, Ton- oder Filmaufnahmen vermittelt wird. Im Fall der AWC erfolgt die Betrachtung der öffentlichen Veranstaltungen und der internen Treffen mit Museumsmitarbeiter_innen mithilfe von Transkriptionen von Statements, internen Korrespondenzen oder auch Tonaufzeichnungen von Gesprächen aus dem Archiv und der

⁴³ Thompson, John B.: „Einführung“, in: Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 2005 (dt. Erstveröffentlichung 1990), S. 1–35, hier S. 3ff.

⁴⁴ Bourdieu 2005, S. 38.

Bibliothek des Museum of Modern Art in New York.

Im Fall von Group Material erfolgt die Auseinandersetzung mit der Rolle des Gesprächs in der gemeinschaftlichen Kunstpraxis der Gruppe anhand von Protokollen der regelmäßigen Treffen der Mitglieder aus dem Fales Archive der New York University.⁴⁵ Zudem veröffentlichte das ehemalige Mitglied Julie Ault 2010 eine umfangreiche Materialsammlung zu Group Material mit dem Titel *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, die sämtliche Ausstellungen der Gruppe zwischen 1980 und 1996 dokumentiert. Darüber hinaus nehmen nachträglich entstandene Publikationen einen wichtigen Stellenwert für die Untersuchung von künstlerischen Praktiken ein, die auf Gesprächsformaten beruhen. Ausführliche Ausstellungspublikationen mit Transkriptionen und Berichten von Gesprächsteilnehmer_innen sind zu Group Materials Ausstellungsreihe *Democracy* (Dia Art Foundation, New York, 1988–1989) und WochenKlausurs *Intervention zur Drogenproblematik* (Shedhalle, Zürich, 1994) erschienen. Suzanne Lacys Performance *The Roof Is On Fire* (Oakland, 1994) wiederum ist in einem einstündigen Film dokumentiert, der deren Entstehung und Präsentation verfolgt und Ausgangspunkt der Auseinandersetzung mit der Performance ist. Die Künstlerin stellt zudem in einem online-Archiv Drucksachen zur Performance, aber auch Notizen aus dem Entstehungszeitraum zur Verfügung.

1.3 Forschungsstand

Im Zentrum der Untersuchung steht zum einen die kritische Auseinandersetzung von Künstler_innen mit gesellschaftlichen Belangen und zum anderen die Einbeziehung der Rezipient_innen in den künstlerischen Prozess und dessen Ausführung. Die Untersuchung hat also Forschungsliteratur zur Grundlage, die sich mit den Aspekten einer gesellschaftskritischen und zugleich partizipativen Kunst beschäftigt. Dem Streben nach einer Verbindung von Kunst und Leben der historischen Avantgarden, wie zum Beispiel des Surrealismus, des Bauhaus, des russischen Konstruktivismus oder Dada zu Beginn des 20. Jahrhunderts folgte Mitte des Jahrhunderts jenes der Moderne, Kunst außerhalb ihres gesellschaftspolitischen Umfelds zu

⁴⁵ Das Archivmaterial von Group Material befindet sich in der 1994 von Marvin J. Taylor gegründeten Downtown Collection im Fales Archive der New York University. Über das Archiv vgl. Ault, Julie/Taylor, Marvin J.: „Active Recollection“, in: Handout zur *Whitney Biennale* 2014, https://whitney.org/uploads/generic_file/file/949/ault_taylor_final.pdf (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

verorten.⁴⁶

Erst im Zuge der 68er-Bewegung sollten sich Teile des Kunstbetriebs wieder politisieren.⁴⁷ In der Folge strebten unter anderem Herbert Marcuse mit seinem Essay „Versuch über Befreiung“ (1969) oder Joseph Beuys mit der 1973 gegründeten *Free International University* die aktive Mitwirkung von Künstler_innen am Aufbau einer neuen Gesellschaft an.⁴⁸ Mit der *FIU* integrierte Beuys Seminare mit Besucher_innen in Ausstellungen, etwa auf der Documenta 6 im Jahr 1977 oder in der Ausstellung *Art into Society. Society into Art* am ICA in London 1974.⁴⁹ Auch wenn die *FIU* in relativer zeitlicher Nähe zur AWC entstanden ist und auch unumstritten Einfluss auf Künstler_innengruppen wie Group Material hatte, sind die Seminare der *FIU* jedoch eher als Beiwerk zum objekthaften Kunstwerk des männlichen Künstlergenies zu verstehen.⁵⁰ 1978 widmete sich die Zeitschrift *Kunstforum International* in einer Ausgabe unter dem Titel *Kunst als sozialer Prozess* einem dezidiert Recherche-orientierten Prozess künstlerischer Ansätze, die sich mit der Gesellschaft befassten.⁵¹ Während sich in den 1980er-Jahren mit Group Material besonders in den USA eine gesellschaftskritische Kunstpraxis etablierte, geschah dies im deutschsprachigen Raum erst zu Beginn des folgenden Jahrzehnts, darunter bei BüroBert oder WochenKlausur.⁵²

⁴⁶ Vgl. Butin, Hubertus: „Kunst und Politik in den 1960er- und 70er-Jahren“, in: Ders. (Hg.): *Begriffslexikon zeitgenössischer Kunst*, Köln 2014, S. 198–204, hier S. 198.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 200.

⁴⁸ Vgl. ebd., S. 200–201.

⁴⁹ Zur *FIU* vgl. Lange, Barbara: „Joseph Beuys und die *FIU*. Die Honigpumpe am Arbeitsplatz auf der Documenta 6 in Kassel 1977“, in: Krieger, Verena/Fritz, Elisabeth (Hg.): „when exhibitions become politics“. *Geschichte und Strategien der politischen Kunstausstellung seit den 1960er Jahren*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 224–241. Während der Veranstaltungen beschrieb Beuys Schultafeln mit Stichwörtern und Diagrammen, so dass der Diskussionsprozess auf diesen festgehalten wurde. Sie wurden z. T. in späteren Installationen, z. B. *Das Kapital Raum 1970-77* wiederverwendet vgl. Kramer, Mario: *Joseph Beuys. „Das Kapital Raum 1970–1977“*, Heidelberg 1991, S. 197ff. Die Ausstellung in London ist ein frühes Beispiel des Dialogs mit Ausstellungsbesucher_innen vgl. Joachimides, Christos/Rosenthal, Norman: *Art into Society. Society into Art: seven German artists. Albrecht D., Joseph Beuys, KP Bremer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzler, Klaus Staack*, Ausst. Kat. London, Institute of Contemporary Arts, 30.10.–24.11.1974, London 1974. Zum Diskurs als künstlerischem Material von Beuys vgl. Verwoert, Jan: „The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys’ Oeuvre and Public Image“, in: *e-flux journal* 01 (2008), <https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019). Zur Übersetzung eines pädagogischen Settings in ein Kunstwerk und die Bedeutung von Beuys in den USA vgl. Sholette, Gregory: „Beuysian Pedagogies: A Counter-history. Gregory Sholette Interviewed by Karen van den Berg“, in: Berg, Karen van den (Hg.): *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin 2019, S. 119–134. 1979, im Gründungsjahr von Group Material, reiste Beuys für eine Retrospektive am Guggenheim und eine Vortragsreihe mit der *FIU* in die USA.

⁵⁰ Vgl. Lange 2016.

⁵¹ *Kunstforum International* 27 (1978).

⁵² Vgl. Butin, Hubertus: „Kunst und Politik in den 1980er- und 90er-Jahren“, in: Ders. 2014a, S. 204–210, hier S. 204–206.

Kunsthistorische Abhandlungen befassen sich seit den 1990er-Jahren mit der gesellschaftlichen Kontextualisierung von Kunst, darunter T.J. Clark oder Jutta Held.⁵³ Erste Bestrebungen der Historisierung der Periode der AWC erfolgen bereits 1984 durch Lucy Lippards Aufsatzsammlung *Get the Message? A decade of Art for Social Change*.⁵⁴ Mitte der 1990er-Jahre liefert Nina Felshins Aufsatzsammlung *But is it Art? The spirit of Art as Activism* eine theoretische Auseinandersetzung mit aktivistischen Kunstpraktiken. Peter Weibel führt den Begriff der Kontextkunst für Kunstpraktiken der 1990er-Jahre ein, die ökonomische oder soziale Kontexte in ihre Kunst einbeziehen.⁵⁵ Im deutschsprachigen Raum setzt sich außerdem Christian Höller 1995 mit einem Aufsatz in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* mit dem Begriff der aktivistischen Kunst auseinander.⁵⁶

Zu jener Zeit, so bemerkt Rosalyn Deutsche 1996, kommt auch der Begriff der Öffentlichkeit vermehrt im kunsttheoretischen Diskurs auf.⁵⁷ 1995 erscheint Lacy Aufsatzsammlung *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*.⁵⁸ In dieser stellt Lacy eine neue Form öffentlicher Kunst vor, die von einem dialogischen und responsiven Prinzip ausgeht. Miwon Kwon *One Place after Another* aus dem Jahr 1997 widmet sich schließlich der Verlagerung öffentlicher Kunst von ortsspezifischer Skulptur zu einer auf der Zusammenarbeit von Künstler_innen mit Gemeinschaften beruhenden Kunst, von ‚site-specificity‘ zu ‚community-specificity‘. Dabei kritisiert Kwon das Projekt der ‚new genre public art‘ aufgrund der Marginalisierung benachteiligter Gemeinschaften durch Künstler_innen.⁵⁹ Auch im deutschsprachigen Raum erscheinen Publikationen zu öffentlicher Kunst, etwa *Die Kunst des Öffentlichen* herausgegeben 1998 von Marius Babias und Achim Könneke, die sich Kwons Kritik

⁵³ Clark, Timothy J.: *Farewell to an idea: episodes from a history of modernism*, New Haven 1999; Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993.

⁵⁴ Lippard 1984.

⁵⁵ Weibel, Peter: *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Ausst. Kat. Graz, Neue Galerie im Künstlerhaus, 2.10.–7.11.1993, Köln 1994. Auch Weibel beruft sich in seiner Verbindung von Kunst und deren Kontext auf Bachtins Dialogizität vgl. Weibel, Peter: „Kontextkunst. Zur sozialen Konstruktion von Kunst“, in: Ausst. Kat. Köln 1994, S. 1–68, hier S. 9–14.

⁵⁶ Höller, Christian: „Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst“, in: *Texte zur Kunst* 20 (1995), S. 109–117.

⁵⁷ Vgl. Deutsche, Rosalyn: *Evictions. Art and spatial politics*, Cambridge 1996, S. 269.

⁵⁸ Lacy 1995.

⁵⁹ Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge 1997.

an der ‚new genre public art‘ anschließt.⁶⁰ Nina Möntmann widmet sich der Ausstellung als sozialem Raum vor allem in den 1990er-Jahren in ihrer gleichnamigen Publikation von 2002.⁶¹ Es ist zu beobachten, dass die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Öffentlichkeit im kunsttheoretischen Feld nach den 1990er-Jahren eher zurück gegangen ist.⁶² Dennoch erscheinen auch nach der Jahrtausendwende Publikationen zu öffentlicher Kunst, so befasst sich ein von Simon Sheikh herausgegebener Aufsatzband aus dem Jahr 2005 mit der Frage nach dem Verhältnis von öffentlichem Raum und künstlerischer Produktion.⁶³ Dem Austausch zwischen Kunst und Öffentlichkeit, der sich in der Rolle des Publikums und dessen Aktivierung äußert, widmet sich 2012 der Tagungsband *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*.⁶⁴

Der Beginn partizipatorischer Ansätze in der Kunst wird in der Regel in den 1950er-Jahren angesetzt.⁶⁵ Ausgehend von historischen Erscheinungen partizipatorischer Methoden in der Kunst der Nachkriegszeit wie John Cages Kompositionen oder dem Happening unterscheidet Christian Kravagna in seinem Aufsatz „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“ aus dem Jahr 1998 innerhalb von Partizipation in der Kunst zwischen Interaktivität und kollektivem Handeln.⁶⁶ Partizipation fordere, so Kravagna, eine wesentliche Beteiligung der Rezipient_innen an Konzept und Ausführung. Daher setzt sich Kravagna auch kritisch mit künstlerischen Praktiken der ‚community art‘ auseinander, besonders im Hinblick auf die Bevormundung vermeintlich benachteiligter Gemeinschaften durch Künstler_innen und dem von Kravagna kritisiertem Verständnis einer „heilenden Wirkung“ von Kunst der ‚new genre public art‘.⁶⁷ 2002 erscheint die von Stella Rollig und Eva Sturm herausgegebene Publikation *Dürfen die das? Kunst als sozialer*

⁶⁰ Babias, Marius/Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte; Ideen; Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen öffentlichen Raum*, Dresden 1998. Zuletzt widmete sich eine Publikation aus dem Jahr 2018 einer öffentlichen Kunst, allerdings eher im Hinblick auf räumliche Aspekte von Öffentlichkeit vgl. Lynen, Peter M./Kuball, Mischa (Hg.): *Public Art. Gedanken zu Formen des Öffentlichen*, Düsseldorf 2018.

⁶¹ Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln 2002.

⁶² Vgl. Kernbauer 2012, S. 63.

⁶³ Vgl. Sheikh, Simon: *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005.

⁶⁴ Kammerer 2012. Die Tagung *Publikum. Formationen des Öffentlichen in ästhetischen und künstlerischen Praktiken* fand im November 2009 an der Freien Universität zu Berlin statt.

⁶⁵ Vgl. Frieling, Rudolf (Hg.): *The Art of Participation: 1950 to Now*, Ausst. Kat. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 8.11.2008–8.2.2009, New York 2008; vgl. Blunck, Lars: *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003.

⁶⁶ Vgl. Kravagna, Christian: „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“, in: Babias/Könneke 1998a, S. 28–47, hier S. 30.

⁶⁷ Vgl. ebd. Auf diese Kritik geht Kapitel 4.1.3 genauer ein.

Raum zu kollektiven, partizipatorischen und aktivistischen Arbeitsweisen in der Kunst, die in den USA seit den 1960er-Jahren aufkamen und auch in Europa in den frühen 1990er-Jahren zu einem Paradigmenwechsel führten.⁶⁸ Der von Rollig darin veröffentlichte Aufsatz mit dem Ziel, eine „andere“ Kunstgeschichte zu entwickeln, befasst sich mit der Geschichte von Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts.⁶⁹ Im gleichen Jahr widmet sich Holger Kube Ventura der Re-Politisierung künstlerischer Praktiken im deutschsprachigen Raum in den 1990er-Jahren.⁷⁰ Anlässlich der Ausstellung *70/90. Engagierte Kunst* am Neuen Museum in Nürnberg erscheint 2004 die gleichnamige Publikation, die das Wiederaufkommen gesellschaftlich engagierter Kunstpraktiken der 1970er- in den 1990er-Jahren in Europa und den USA thematisiert.⁷¹

Im Hinblick auf Formen der Zusammenarbeit in der Kunst erscheinen im Jahr 2007 gleich zwei Publikationen, zum einen die von Blake Stimson und Gregory Sholette herausgegebene Aufsatzsammlung *Collectivism after Modernism* und die Publikation *Taking the Matter into Common Hands* unter anderem herausgegeben von Maria Lind, die einen ‚Collaborative Turn‘ in der Kunst identifiziert.⁷² Nach der Jahrtausendwende befassen sich auch zahlreiche Ausstellungen und Symposien mit kollaborativen Kunstpraktiken, unter anderem an der Tate Modern 2003, am Kunstverein München 2004 und der Shedhalle Zürich sowie dem Fridericianum in Kassel im Jahr 2005.⁷³ Die Überblicksausstellung *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011* in New York widmete sich schließlich sozial engagierter Kunst aus 20 Jahren.⁷⁴

Für das in der vorliegenden Untersuchung relevante Feld entstanden seit Mitte der 1990er-

⁶⁸ Vgl. Rollig, Stella/Sturm, Eva: „Einleitung“, in: Dies. 2002a, S. 13–24, hier S. 13. Zur Ausstellung *Culture in Action* als „Diskursparadigma“ vgl. Rollig, Stella: „Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren“, in: Babias/Könneke 1998a, S. 12–27, hier S. 19.

⁶⁹ Rollig 2002.

⁷⁰ Kube Ventura, Holger: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002.

⁷¹ Kliege, Melitta (Hg.): *70/90. Engagierte Kunst*, Ausst. Kat. Nürnberg, Neues Museum, 13.10.2004–16.1.2005, Nürnberg 2004.

⁷² Stimson, Blake/Sholette, Gregory (Hg.): *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis 2007; Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars (Hg.): *Taking the Matter into Common Hands*, London 2007. Zur Zusammenarbeit in der Kunst vgl. auch Greene, Charles: *The Third Hand*, Minneapolis/London 2001.

⁷³ *Collaborative Praxis in Contemporary Art*, Tate Modern, London, 2003; *Colloquium of Collaborative Practices*, Kunstverein München, 23.–25.7.2004; *Collaborative Practice Part 2*, Shedhalle, Zürich, 24.4.–15.5. 2005; *Collective Creativity*, Fridericianum, Kassel, 1.5.–17.7.2005.

⁷⁴ Vgl. Thompson, Nato: „Living as Form“, in: Ders (Hg.): *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Ausst. Kat. New York, Creative Time, 24.9.–16.10.2011, New York 2012, S. 16–33, hier S. 19. An der 3-wöchigen Überblicksausstellung im historischen Essex Street Market in der Lower East Side New Yorks nahmen 25 Kurator_innen und 100 Künstler_innenprojekte teil.

Jahre eine Reihe von Begriffen, die sich verschiedenen Formen der Partizipation und Zusammenarbeit in der Kunst annehmen:⁷⁵ ‚new genre public art‘ (Suzanne Lacy, 1995), ‚connective aesthetics‘ (Suzi Gablik, 1995),⁷⁶ ‚conversational art‘ (Homi Bhabha, 1997),⁷⁷ ‚dialogue-based public art‘ (Tom Finkelpearl, 2001),⁷⁸ ‚dialogical art‘ (Kester, 2004).⁷⁹ Die Untersuchung grenzt das weite Feld partizipativer Kunst ein und bezieht sich auf Kunstpraktiken, die auf dem Erzeugen unterschiedlicher Gesprächsformate an der Schnittstelle zwischen Kunst und Gesellschaft beruhen und zugleich mit ihrer Institutionalisierung – so zeigt es auch die obige Auflistung – eine regelrechte Rhetorik kommunikativer Begriffe einleiten.

Dabei soll anhand der von den Künstler_innen genutzten Gesprächsformate das Verhältnis der Kunstpraktiken zu Öffentlichkeit untersucht und im Hinblick auf deren eigene Institutionalisierung im Rahmen einer neuen öffentlichen Kunst kritisch geprüft werden. Statt den Begriff des Dialogischen als Merkmal einer gesellschaftskritischen Partizipationskunst zu verwenden, betrachtet diese Untersuchung konkrete Gesprächsformate in der Kunst und zwar von deren Auftreten im Zuge von Demokratisierungsbestrebungen von Künstler_innen um 1968, über das Gesprächsformat als Höhepunkt einer gesellschaftskritischen Kunstpraxis bei Group Material bis zu ihrer Institutionalisierung in Folge der Ausstellung *Culture in Action*, die den Dialog und das Gespräch zu allgegenwärtigen Schlagwörtern einer neuen öffentlichen Kunst erklärt. Am Ende der Untersuchung stellt sich die Frage, wie der Begriff des Dialogischen in der Kunst gegenwärtig noch produktiv gemacht werden kann.

Als Ende der 1990er-Jahre das konkrete Beziehungsgeflecht zwischen KünstlerIn und BetrachterIn beziehungsweise an Kunstprojekten beteiligten Gemeinschaften zunehmend in den Fokus der kunsttheoretischen Auseinandersetzung gerät, sollte sich ein Bruch innerhalb des Diskurses über Partizipationskunst manifestieren, den Lippard bereits in ihrem eingangs erwähnten Aufsatz aus dem Jahr 1984 thematisiert. So artikuliert Nicolas Bourriaud 1998 seine relationale Ästhetik explizit als Gegensatz zu einer aktivistischen, in reale Belange eingreifende Kunst und als

⁷⁵ Vgl. Lind, Maria: „The Collaborative Turn“, in: Billing/Lind/Nilsson 2007, S. 15–31, hier S. 23–24.

⁷⁶ Gablik, Suzi: „Connective Aesthetics: Art After Individualism“, in: Lacy 1995a, S. 74–87.

⁷⁷ Bhabha, Homi: „Conversational Art“, in: Brenson, Michael/Jacob, Mary Jane (Hg.): *Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art*, Ausst. Kat. Atlanta, Arts Festival of Atlanta, 28.6.–29.9.1996, Cambridge/London 1998, S. 38–47.

⁷⁸ Finkelpearl, Tom: *Dialogues in Public Art*, Cambridge 2001.

⁷⁹ Kester 2004.

verschiedenste, interaktive Situationen des sozialen Austauschs vor allem innerhalb des Museums.⁸⁰

Grant Kesters Publikation *Conversation Pieces* von 2004 befasst sich erstmals dezidiert mit auf Gesprächen beruhender Kunst vor allem der 1990er-Jahre und entwirft ein Modell dialogischer Ästhetik, das Ästhetik im Dialog selbst verortet.⁸¹ Die Gegenposition zu Kesters responsivem Ansatz in der Debatte seit 2004 bildet Claire Bishops antagonistisches Modell partizipatorischer Kunst.⁸² Anders als Bishop versucht Kester in seinem Modell der dialogischen Ästhetik, die Notwendigkeit des „ästhetischen Schocks“ im Sinne der historischen Avantgarde und Moderne durch ein konviviales Verhältnis von KünstlerIn und BetrachterIn zu überwinden. Bishop identifiziert einen ‚Social Turn‘ in der Kunst und kritisiert mit Verweis auf Kester eine auf ethischen Überlegungen beruhende Kunstkritik.⁸³ In ihrer Publikation *Social Works* von 2011 möchte Shannon Jackson die Diskrepanz beider Ansätze aus Perspektive der Performancetheorie auflösen, die, so ihre These, eine vereinende Betrachtung beider Ansätze ermögliche, wobei sie den Begriff ‚social practice‘ nutzt.⁸⁴

Theoretische Referenzen eines partizipativen Verhältnisses von Kunstwerk und BetrachterIn stellen in der kunsthistorischen Auseinandersetzung Walter Benjamins Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ von 1934 sowie Bertold Brechts Verständnis des aktiven Publikums im Theater und Jaques Rancières philosophischer Begriff des „emanzipierten Betrachters“ (2004) dar.⁸⁵ Jean-Luc Nancys Modell der „undarstellbaren Gemeinschaft“ (1986) wird etwa von Kester für das Argument genutzt, dass partizipative Kunstpraktiken Gemeinschaften überhaupt erst entstehen lassen können.⁸⁶ Im Gegensatz zur hier vorliegenden

⁸⁰ Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 (franz. Erstveröffentlichung 1998).

⁸¹ Ausgangspunkt von Kesters dialogischer Ästhetik ist die Verweigerung der Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Diskurs in das Kunstwerk zu integrieren. Kester bezieht sich dabei auf Lyotards Verständnis des Sublimen, das er im Gegensatz zu Kants Verbindung des Sublimen mit der Naturerfahrung sieht. Lyotard hingegen gehe von einer allmählichen Auflösung des Sublimen als vermeintlich ästhetischem Gemeinsinn aus und führe das Konzept des Schocks der ästhetischen Erfahrung ein. Sein Gegenmodell dazu entwickelt Kester aus Habermas' „Idealer Sprechsituation“ und Gemma Fiumaras Philosophie des Zuhörens sowie Michail Bachtins Verständnis von Subjektivität, die durch dialogische Erfahrung entsteht, und Emmanuel Levinas' Konzept von Intersubjektivität, das durch die direkte Begegnung geprägt ist vgl. Kester 2004, S. 82–123.

⁸² Vgl. Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* 19 (2004), S. 51–79.

⁸³ Dies.: „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“, in: *Artforum* 44/6 (2006), S. 178–183; vgl. Dies.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.

⁸⁴ Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Arts. Supporting Publics*, New York 2011.

⁸⁵ Vgl. Bishop, Claire: *Participation*, London/Cambridge 2006, S. 11 und 15.

⁸⁶ Vgl. Kester 2004, S. 154–158. Kesters Publikation, die auf *Conversation Pieces* folgt, befasst sich dementsprechend auch mit Zusammenarbeit in der Kunst vgl. Kester, Grant: *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham 2011.

Untersuchung steht im Zentrum der Debatte von Miwon Kwon und Grant Kester der Begriff der Gemeinschaft sowie ihr Verhältnis zu Künstler_innen.⁸⁷ Für die Überlegungen von Maria Lind zum ‚Collaborative Turn‘ wiederum sind Fragen der Zusammenarbeit ausschlaggebend für den Übergang von Moderne zu Postmoderne, den sie mit der Konzeptkunst Ende der 1960er-Jahre ansetzt und vor dem Hintergrund der Theorie der ‚Multitude‘ von Michel Hardt und Antonio Negri betrachtet.

1.4 Aufbau

Das erste Hauptkapitel untersucht anhand der 1969 in New York gegründeten AWC zunächst, wie Gesprächsformate im Zuge der politischen Organisierung von Künstler_innen um 1968 Einzug in künstlerische Praktiken hielten. Das zweite Hauptkapitel führt daraufhin aus, wie diese schließlich als ‚collective conversation‘ der 1979 gegründeten Künstler_innengruppe Group Material fester Bestandteil einer gemeinschaftlichen und gesellschaftskritischen Kunst wurden. Das dritte Hauptkapitel thematisiert die Institutionalisierung von Gesprächsformaten in der Kunst in den 1990er-Jahren, die Ausgangspunkt einer neuen öffentlichen Kunst wurde.⁸⁸

Das erste Hauptkapitel zeichnet jene Entwicklungen nach, welche im Laufe der 1970er-Jahre die Integrierung von Gesprächsformaten in gesellschaftskritische Kunstpraktiken überhaupt erst möglich machen. Ausgangspunkt des Kapitels ist die These, dass mit der politischen Organisierung von Künstler_innen um 1968 Gesprächsformate zunehmend in Form von gemeinsamen Diskussionen oder öffentlichen Veranstaltungen in der Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Produktion und Präsentation von Kunst aufkamen und künstlerische Praktiken prägten, die im Laufe der 1970er-Jahre Formen der Zusammenarbeit in einer gesellschaftskritischen Kunst erprobten. Das Kapitel beginnt mit dem Einfluss der Studentenbewegung von 1968 auf Künstlerproteste in Westeuropa und setzt sich fort mit der Gründung der AWC, als Formate des politischen Protests auch künstlerische Ausdrucksformen beeinflussten, die sich mit dem Verhältnis von Künstler_innen zu Kunstinstitutionen auseinandersetzten. Die Anfang 1969 gegründete AWC

⁸⁷ Zur Popularität des Begriffs der Gemeinschaft im Diskurs über Formen der Zusammenarbeit in der Kunst vgl. Möntmann, Nina: ‚Neue Gemeinschaften‘, in: Wappler, Friederike (Hg.): *Neue Bezugfelder in Kunst und Gesellschaft*, Zürich 2011, S. 56–63.

⁸⁸ Erste Überlegungen zur Ausstellung als Gesprächsraum anhand der Beispiele von Group Material und Wochenklausur erfolgten in dem Aufsatz ‚Vom Handeln und Sprechen. Gesprächsformate in Ausstellungen von Group Material und Wochenklausur‘, in: Krieger/Fritz 2016, S. 243–260.

bemühte sich um die Demokratisierung bestehender Kunstinstitutionen, allen voran des Museum of Modern Art in New York. So gerät im Kontext der sozialen Bewegungen der späten 1960er-Jahre auch die Kunstinstitution als Ort der bürgerlichen Öffentlichkeit in die Kritik.

Dieser Prozess ging mit zahlreichen Treffen der Gruppe einher, mit einer öffentlichen Gesprächsveranstaltung im April 1969 und einer Reihe von Gesprächsrunden mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art in New York, die eingehender betrachtet werden. Anhand der AMCC und der Gruppe Political Art Documentation and Distribution (PAD/D), die Mitte der 1970er-Jahre in New York Mitte aktiv waren, untersucht das erste Hauptkapitel weiter, in welcher Form Gesprächsformate im Laufe des Jahrzehnts Bestandteil künstlerischer Praktiken wurden. So entwickelten Mitglieder der AMCC das Format der ‚Starting Papers‘, die Ausgangspunkt regelmäßiger Gespräche der Gruppe sein sollten, um eine gemeinsame künstlerische Praxis zu entwickeln. Die Gruppe Political Art Documentation and Distribution (PAD/D) organisierte wenig später die Gesprächsveranstaltungen *Second Sundays*, die Künstler_innen und Aktivist_innen unterschiedlicher gesellschaftlicher Felder zusammenbrachte. Ein Exkurs am Ende des Kapitels greift mit dem britischen Künstler Stephen Willats einen Recherche-orientierten Ansatz der 1970er-Jahre auf. Willats *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln Berlin* (1979–1981) nutzte Gespräche mit Bewohner_innen von Sozialsiedlungen als Grundlage für Collagen, die den Mittelpunkt einer Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie in Berlin bildeten.

Das zweite Hauptkapitel diskutiert die künstlerisch-kuratorische Arbeitsweise von Group Material, die sich 1979 in New York um Studierende von Joseph Kosuth gründete. Grundlegende These des Kapitels ist, dass Group Materials Ausstellungen nicht nur in ihrem Entstehungsprozess, wie etwa dem Gespräch mit Expert_innen zu bestimmten Themen, sondern gerade in der unmittelbaren Ausführung und Erfahrung für Ausstellungsbesucher_innen Gesprächsformate integriert und damit die Ausstellung als Forum unterschiedlicher Standpunkte und Perspektiven etabliert hat. Das Kapitel untersucht anhand von Protokollen der Treffen der Mitglieder sowie der beiden Ausstellungen *The People's Choice* (1981) und *Democracy* (1988–89) die ‚collective conversation‘ als künstlerische Praxis des kollektiven Gesprächs der bis 1996 bestehenden Gruppe. Vor dem Hintergrund einer zunehmend konservativen Politik in den USA eröffnete Group Material 1980 einen eigenen Ausstellungsraum, den die Gruppe im Austausch mit ihrer direkten Nachbarschaft als einen diskursiven Ort etablieren wollte. Die frühe Ausstellung *The People's Choice* etwa resultierte aus der Zusammenarbeit mit Bewohner_innen der näheren Umgebung des Ausstellungsraumes. Das Gespräch erscheint hier einerseits im Kontext der Planung, Entstehung

und Ausführung der Ausstellung zwischen der Gruppe und den Nachbar_innen. Andererseits entwickelte die Gruppe ihre künstlerische Praxis im Gespräch miteinander, wie das Kapitel 3.2 anhand der Protokolle von Treffen der Gruppe nachvollzieht.

Die Ausstellungsreihe *Democracy* in der Dia Art Foundation in New York bestand aus vier aufeinanderfolgenden Installationen, die von Gesprächsveranstaltungen begleitet wurden. Während in den im Vorfeld stattfindenden Round-Table-Gesprächen mit Expert_innen verschiedener gesellschaftlicher Felder der jeweilige Gegenstand der Installationen erarbeitet wurde, öffneten die während der Laufzeit stattfindenden *Town Meetings* den in der Installation verhandelten Gegenstand zu einer öffentlichen Diskussion auch mit den Ausstellungsbesucher_innen. In der Erweiterung der Installationen von *Democracy* durch verschiedene Gesprächsformate vom kleinen Gesprächskreis zur öffentlichen Diskussionsveranstaltung stellt die Ausstellung als Forum nicht nur einen Ort des kommunikativen Austausches dar, sondern definiert sie darüber hinaus als Ort einer politischen Öffentlichkeit.

Das dritte Hauptkapitel widmet sich der These, dass die Ausstellung *Culture in Action* Mitte der 1990er-Jahre das Gespräch als Schlagwort einer neuen öffentlichen Kunst eingeführt hat, die aus dem direktem Austausch zwischen KünstlerIn und einer Gemeinschaft besteht. Suzanne Lacy prägte schließlich den Begriff der ‚new genre public art‘ und übertrug dessen dialogische Struktur in ein künstlerisches Format, indem sie ihre Performances als Gesprächssituationen inszenierte, die vor einem Publikum aufgeführt wurden. Die Entstehung der in diesem Kapitel verhandelten neuen öffentlichen Kunst setzte bereits allmählich mit der historischen Zäsur 1989 ein, mit dem Ende des Kalten Krieges und dem Erstarren von Globalisierung und Neoliberalismus. Als Gegenentwurf zu der Bespielung öffentlicher Räume mit Außenskulpturen, beruhte die neue öffentliche Kunst auf der Zusammenarbeit mit bestimmten Gemeinschaften und entwickelte sich im Laufe der 1990er-Jahre zu einer auf Gesprächsformate ausgerichteten Kunst. Das dritte Hauptkapitel widmet sich dieser beginnenden Institutionalisierung, die sich vor allem in der von Mary Jane Jacob kuratierten Ausstellung *Culture in Action* in Chicago 1993 manifestierte. Von den acht über den gesamten Stadtraum verteilten Projekten, befasst sich das Kapitel ausführlich mit Iñigo Manglano-Ovalles Video-Installation *Tele-Vecindario*, die für die Kuratorin eine für das gesamte Ausstellungsprojekt gültige Metapher transportiert: das Gespräch.

Zwei Jahre nach *Culture in Action* publizierte Lacy ihre Aufsatzsammlung zur ‚new genre public art‘. Die Künstlerin arbeitete bereits in den 1970er-Jahren in ihren Performances mit Gesprächssituationen. Das Kapitel untersucht die Rolle des Gesprächs in Lacys neuer öffentlicher

Kunst anhand von zwei Beispielen: Lacys Beitrag zu *Culture in Action* und vor allem ihre Performance *The Roof Is On Fire* im folgenden Jahr in Oakland. Für Letztere führten Jugendliche auf einem Garagendach improvisierte Gespräche, beobachtet von einem umherlaufenden Publikum. In der Performance zeigt sich, wie Lacy die Gesprächssituation vor allem auch als visuelles Motiv nutzte. Wie Group Material, *Culture in Action* und die ‚new genre public art‘ auch von Künstler_innen in Westeuropa rezipiert wurden, zeigt der Abschluss des Kapitels zur *Intervention zur Drogenproblematik* der österreichischen Gruppe WochenKlausur an der Shedhalle Zürich 1994. Im Rahmen der Intervention initiierte die Künstler_innengruppe eine Reihe von Gesprächen zwischen Protagonist_innen aus Politik, Medien und der Drogenszene, die in kleinen Gruppen auf mehreren Bootsfahrten auf dem Zürichsee stattfanden.

2. *Speak Out*: Wie Gesprächsformate Einzug in künstlerische Praktiken hielten

Mitte der 1960er-Jahre nahmen Künstler_innen in den USA an Antikriegs-Protesten und der Bürgerrechtsbewegung im breiteren gesellschaftlichen Kontext teil. Mit den Protesten von Künstler_innen in Westeuropa im Frühling 1968 sollte der Fokus ausgehend vom gesellschaftlichen Kontext zunehmend auf den Kunstkontext selbst gelegt werden. Der griechisch-stämmige in New York lebende Künstler Vassilakis Takis hielt sich während der Studentenproteste im Mai jenen Jahres in Paris auf und nahm auch an Protesten auf der Triennale in Mailand und der Biennale in Venedig teil.⁸⁹ Die Proteste von Künstler_innen in Venedig, Mailand und auf der *Documenta* in Kassel lagen kaum ein halbes Jahr zurück, als Takis im Januar 1969 seine Skulptur *Tele-Sculpture* aus einer Ausstellung am Museum of Modern Art in New York entfernte. Die von diesem Ereignis ausgehende Gründung der Art Workers Coalition (AWC) in New York sowie einer Anzahl weiterer Gruppierungen von Künstler_innen überschneiden sich in ihrer thematischen Ausrichtung mit der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und Frauenrechtsbewegung, so etwa die Black Emergency Cultural Coalition oder das Adhoc Committee of Women Artists.⁹⁰ Dabei sind diese Zusammenschlüsse auch in Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg zu sehen.

Dieses Kapitel zeichnet den Einfluss der Studentenbewegung von 1968 auf Künstler_innenproteste in Westeuropa bis hin zu der Gründung der AWC und das damit einhergehende Aufkommen von Gesprächs- und Diskussionsformaten in der Kunst der 1970er-Jahre nach. Und zwar in Kunst von vornehmlich Kollektiven, die sich mit der Rolle von Kunst und Kultur in der Gesellschaft befassen sowie mit jener der Öffentlichkeit, für die sie geschaffen wird. Im Folgenden geht es um die Verschiebung oder Übertragung des politischen gesellschaftlichen Engagements von Künstler_innen hin zur Auseinandersetzung mit dem Kunstkontext selbst und dessen Institutionen. Diese sind dabei stets in Verbindung mit gesellschaftlichen Anliegen zu denken, die dann in den Kunstkontext übertragen werden (Anteil von Künstlerinnen an Ausstellungen, von Minderheiten, Mitbestimmung von Künstler_innen bei institutionellen

⁸⁹ Vgl. Schwartz, Therese: „The Politicalization of the Avant-Garde, II“, in: *Art in America* 60/2 (März–April 1972), S. 70–79, hier S. 77.

⁹⁰ Zur Beteiligung von Kunstkritikerinnen an der AWC und der Frauenrechtsbewegung vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 127–171. Zur Black Emergency Cultural Coalition vgl. Ault, Julie: „A Chronology of Selected Alternative Structures, Spaces, Artists’ Groups, and Organizations in New York City, 1965–85“, in: Dies. (Hg.): *Alternative Art New York 1965–1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, Minneapolis/London 2002, S. 17–76, hier S. 19–20; vgl. Morris, Catherine/Hockley, Rujeko (Hg.): *We Wanted A Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, Ausst. Kat. New York, Brooklyn Museum, 21.4.–17.9.2017, New York 2017.

Entscheidungen, Kritik am Konsumismus). Das Kapitel ist auch als Vorgeschichte der hier vorliegenden Untersuchung zu verstehen und versucht, jene Entwicklungen nachzuvollziehen, welche die Einbeziehung von Gesprächsformaten als integralen Bestandteil künstlerischer Praktiken im Laufe der 1970er-Jahre überhaupt erst möglich machen.

Um dies auszuführen, wird im Folgenden ausführlicher auf die AWC sowie davon ausgehend auf die Verwendung von Gesprächsformaten bei den Künstler_innengruppen Artists Meeting for Cultural Change (AMCC, 1975–77) und Political Art Documentation and Distribution (PAD/D, 1979–1988) in New York eingegangen. Die Überlegungen beruhen zum Großteil auf Recherchen in der Bibliothek und im Archiv des Museum of Modern Art in New York. Zu Beginn erfolgt zunächst eine kurze Erläuterung zu Überschneidungen von Vorgehensweisen Protestierender um 1968 mit Entwicklungen in den Kunstpraktiken jener Zeit, ohne dabei einen ereignisgeschichtlichen Abriss zu präsentieren, sondern vor allem, um auf Parallelen zwischen politischen Protestformen und Vorgehensweisen von Künstler_innen zu verweisen.

2.1 1968 und Protestformen in der Kunst

Den Studentenprotesten von 1968, die ihren ersten Anfang an der Universität von Berkeley nahmen, über Berlin sowie die Ereignisse an der Sorbonne in Paris im Mai 1968 schließlich bis nach Prag reichten, gingen weltweit mehr oder weniger längere, umfassende Demokratisierungs- und Transformationsbestrebungen in verschiedenen Bereichen der Gesellschaft voraus.⁹¹ Dabei sind auch Querverbindungen zu Entwicklungen in Kultur und spezieller in der Kunst auszumachen.⁹² Letztere sollen in den folgenden Ausführungen kurz erläutert werden. Die sogenannte 68er-Bewegung war eine internationale, „auf Ausweitung von Partizipationschancen ausgerichtete“ Bewegung.⁹³ Dabei gingen ihr neue, subversive kulturelle Praktiken voraus und Kunstformen im

⁹¹ Zu den Abläufen im Einzelnen vgl. Gilcher-Holtey, Ingrid: *Die 68er Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA*, München 2001. Zu den grundlegenden gesellschaftlichen Veränderungen der historischen Periode zählen die Entwicklung von Industrie- zu Dienstleistungsgesellschaft, Konsumismus, Medialisierung, Wertewandel vgl. Siegfried, Detlef: *1968. Protest, Revolte, Gegenkultur*, Stuttgart 2018, S. 13ff.

⁹² Im Hinblick auf die Individualisierung in der Konsumkultur bei gleichzeitigem Interesse für gesellschaftliche Probleme schreibt Detlef Siegfried: „Dabei war es gerade diese Mischung, die die gesellschaftliche Tiefenwirkung von 1968 bewirkt hat: Politik und Kultur gingen eine Verbindung ein.“ Siegfried 2018, S. 16.

⁹³ Gilcher-Holtey 2001, S. 113. Kritiker_innen des Verständnisses der 68er-Bewegung als ausschließliches Resultat von Ideen der Neuen Linken weisen darauf hin, dass es soziale Differenzierungsprozesse, Bildung kultureller Milieus, Massenkulturen und Gegenkultur vernachlässige und die Bewegung nicht als rein intellektuelles Projekt verstanden werden könne. Detlef Siegfried nutzt hier den Begriff der Jugendrevolte für vorausgehende Entwicklungen vgl. Siegfried 2018, S. 11.

Bereich von Performance, Fluxus oder Happening.⁹⁴ Die Entwicklung vom Objekt zur Handlung, die in der Bildenden Kunst bereits mit Allen Kaprows Happenings in den späten 1950er-Jahren zu beobachten ist, nähert sich zunehmend gesellschaftlichen Protestformen an, bis beide Ende der 1960er-Jahre in den Aktionen etwa der Guerilla Art Action Group (GAAG) ineinander aufgehen.⁹⁵

Die Geschichtswissenschaft verweist in der Forschung zu dem Jahrzehnt als die „langen 60er Jahre“, in denen bereits bestimmte Demokratisierungsbestrebungen den Ereignissen des Jahres 1968 vorausgingen, die dann auch in den 1970er-Jahren weitergeführt wurden.⁹⁶ Diese zeitliche Spanne deckt sich in etwa mit dem Zeitraum, der diesem Kapitel zugrunde liegt und das sich mit Politisierungen in der Kunst in den USA befasst: vom *Peace Tower* in Los Angeles Mitte der 1960er- über die am Ende des Jahrzehnts in New York gegründete Art Workers Coalition bis hin zu Künstler_innengruppen der 1970er-Jahre wie den Artists Meeting for Cultural Change, die das vorherrschende Kulturverständnis kritisierten und ein alternatives Verständnis von Kultur anstrebten.

Auch die internationale Vernetzung der gesellschaftlichen Proteste um 1968 spiegelt sich in jener der Künstler_innenproteste, wie dieses Kapitel aufzeigen wird. Schlüsselereignis für Ersteres war der Internationale Vietnam-Kongress in Berlin zu Beginn des Jahres 1968 mit Mitgliedern verschiedener Gruppierungen aus Frankreich, Großbritannien, Italien und der Bundesrepublik. Dem voraus ging die Formierung der Neuen Linken zunächst in den USA und dann in Westeuropa, mit dem Ziel der Transformation der Gesellschaft in Abgrenzung zu bestehenden linken Parteien beziehungsweise der kritischen Auseinandersetzung mit historischen Bewegungen des Sozialismus und Kommunismus. Deren theoretischer Ausgangspunkt war die 1960 in London gegründete *New Left Review*.⁹⁷

⁹⁴ Allan Kaprow, der maßgeblich an der theoretischen Entwicklung des Happenings in den 1950er-Jahren beteiligt war, nahm wie im Folgenden noch erläutert wird in den 1960er-Jahren an den *Angry Arts Week* teil, die als künstlerischer Protest gegen den Vietnamkrieg organisiert wurden vgl. Scharloth, Joachim: „Ritualkritik und Rituale des Protests. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre“, in: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 75–87.

⁹⁵ Wie Künstler_innen in den 1960er-Jahren Universitäten als künstlerische Handlungsfelder entdeckten vgl. Papenbrock, Martin: „Happening, Fluxus, Performance. Aktionskünste in den 1960er Jahren“, in: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 137–149, hier S. 147.

⁹⁶ Vgl. Klimke, Martin/Scharloth, Joachim: „Maos Rote Garden? <1968> zwischen kulturevolutionärem Anspruch und subversiver Praxis – Eine Einleitung“, in: Dies. 2007a, S. 1–7, hier S. 3. Siegfried terminiert die Periode der „langen 60er-Jahre“ in der Bundesrepublik etwa von 1958 bis 1973, zwischen Wirtschaftswunder und Ölkrise. Siegfried verweist generell auf die sich verändernde ökonomische Grundlage der Gesellschaften mit der Zunahme der Beschäftigung im Dienstleistungssektor, die mit einem kulturellen Wandel einherging vgl. Siegfried 2018, S. 13 und 253–254.

⁹⁷ Gilcher-Holtey 2001, S. 9 und 11.

In Westeuropa gründeten sich Publikationen und Gruppen, die sich als Mittelpunkt außerparlamentarischer Bewegungen mit der Universität als Ausgangspunkt von gesellschaftlichen Demokratisierungsprozessen verstanden.⁹⁸ In den USA gründete sich 1960 die Students for a Democratic Society und an der University of Berkeley fand schließlich im September 1964 die erste größere Protestaktion statt, in deren Folge sich das Free Speech Movement formieren sollte.⁹⁹ Über die Neue Linke verbanden sich die Studentenproteste in den verschiedenen Ländern mit anderen Protestbewegungen, vor allem gegen den Vietnamkrieg und so wurde die Universität als Ausgangspunkt einer gesamtgesellschaftlichen Verwandlung verstanden.¹⁰⁰ Dies zeigte sich vor allem in Paris im Mai 1968, wo sich die Proteste von Studierenden in einen Generalstreik ausweiteten.¹⁰¹

Doch kam es eben auch zu Überschneidungen der genutzten Protestformate zwischen den Aktivist_innen und Künstler_innen. Für die Aktionen der AWC ist die Entwicklung neuer symbolischer Formen öffentlicher Protestaktionen als Merkmal von 1968 durchaus vorbildhaft, denkt man etwa an die Gründungsaktion Anfang 1969 von Vassilakis Takis, der erst kurz zuvor aus Paris zurückkehrte, mit einem Sit-In im Garten des Museum of Modern Art oder die bereits in der Einleitung angesprochene Aktion *...and Babies* 1970 vor Picassos Gemälde *Guernica* ebendort, mit der Künstler_innen auf die Notwendigkeit verwiesen, dass sich Kunstmuseen mit aktuellen politischen und gesellschaftlichen Anliegen – in diesem Fall Gewalttaten US-amerikanischer Soldaten im Vietnamkrieg – auseinandersetzen müssen.¹⁰²

Diese Formate wie Sit-In, Teach-In oder Go-In stammen ursprünglich aus der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung und wurden in Westeuropa, etwa von Mitgliedern des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds, namentlich Michael Vester, ausgehend von Theorien des Vertreters der US-amerikanischen Neuen Linken C. Wright Mills für Aktionen von

⁹⁸ Vgl. ebd., S. 22.

⁹⁹ Studierende protestierten mit einem Sit-In nach dem Verbot des Verkaufs von Literatur vor der Universität von Berkeley, dessen Erlös der Bürgerrechtsbewegung zugute kam. So übertrugen sie auch Protestformen der Bürgerrechtsbewegung in die Universität vgl. ebd., S. 26–29.

¹⁰⁰ Vgl. ebd., S. 82.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 85.

¹⁰² Vgl. Fahlenbach, Kathrin: „Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution“, in: Klimke/Scharloth 2007a, S. 11–21, hier S. 12.

Studierenden bereits in der ersten Hälfte der 1960er-Jahre übernommen.¹⁰³ Zudem wurden in den Demonstrationen der Studierenden im Jahr 1968 dokumentarische Fotografien zentraler Bestandteil von Aktionsformen, wobei sie nicht zuletzt auch auf Berichterstattung massenmedialer Bildmedien abzielen.¹⁰⁴ So wie es auch der Fall bei dem AWC Poster *...and Babies* war, das eine Aufnahme aus dem Vietnamkrieg zeigt. Proteste von Studierenden gegen den Vietnamkrieg in Trient 1967 umfassten dabei zum Beispiel auch eine Fotoausstellung und Aktionen im öffentlichen Raum.¹⁰⁵

Ziel der Protestierenden um 1968 war, im Gegensatz zur konfrontativen Demonstration, durch die verschiedenen Aktionen direkt in das öffentliche Geschehen einzugreifen, wobei sie sich wiederum besonders in Paris 1968 an Konzepten der Situationistischen Internationalen (SI) orientierten.¹⁰⁶ Der 1957 gegründeten SI ging es um die Einheit von Kunst und Leben, wie sie zuvor die historischen Avantgarden von Surrealismus, Bauhaus oder Konstruktivismus verfolgten.¹⁰⁷ 1967 kritisiert Gründungsmitglied Guy Debord in seinem von Studierenden damals viel rezipierten Buch *La société du spectacle* das Spektakel als Gesellschaftsform und die Kommerzialisierung von Kunst.¹⁰⁸ Die Gruppe selbst beeinflusste in Paris im Mai 1968 sowie im Vorfeld nicht nur mit ihren Praktiken die Protestierenden, sondern war auch selbst aktiv.¹⁰⁹ Einige Mitglieder waren zudem an der Besetzung der Columbia University Ende des Jahrzehnts beteiligt und die Texte der Gruppe waren unter in New York lebenden Künstler_innen bekannt.¹¹⁰

¹⁰³ Vgl. Klimke, Martin: „Sit-in, Teach-in, Go-in: Zur transnationalen Zirkulation kultureller Praktiken in den 1960er Jahren am Beispiel der direkten Aktion“, in: Ders./Scharloth 2007a, S. 119–133, hier S. 119–122. Das Format des Teach-Ins lässt an die bereits in der Einleitung der vorliegenden Untersuchung erwähnten Seminare der *Free International University* von Joseph Beuys denken. Zur Neuen Linken in den USA vgl. Katsiaficas, George: *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*, Cambridge 1987.

¹⁰⁴ Vgl. Fahlenbach 2007, S. 15.

¹⁰⁵ Vgl. Gilcher-Holtey 2001, S. 43.

¹⁰⁶ Zu der SI und den Geschehnissen von 1968 vgl. Fahlenbach 2007, S. 13; vgl. Gilcher-Holtey 2001, S. 212.

¹⁰⁷ Zur Gründungskonferenz im italienischen Dorf Cosio vgl. Ohrt, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1990, S. 169ff. Zur Entstehung der SI vgl. Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yves-Alain/Buchloh, Benjamin H.D./Joselit, David: (Hg.): *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Bd. 2), London 2004, S. 391. Zu der Zeitschrift der SI vgl. Knabb, Ken: *Situationist International. Anthology*, Berkeley 2006.

¹⁰⁸ Debords Buch erschien erstmals 1970 in englischer Übersetzung und wurde daraufhin in den USA viel rezipiert vgl. Debord, Guy: *Society of the Spectacle*, Detroit 1977.

¹⁰⁹ Ebd., S. 393. Zur SI und den Geschehnissen in Paris im Mai 1968 vgl. Spiteri, Raymond: „From Unitary Urbanism to the Society of Spectacle. The Situationist Aesthetic Revolution“, in: Erjavec, Aleš (Hg.): *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, London 2015, S. 178–214, hier S. 205–207.

¹¹⁰ Vgl. Moore 2011, S. 28–29.

Im Hinblick auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit 1968 beschreiben Martin Klimke und Joachim Scharloth in ihrem *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung* von 2007, wie Protestpraktiken, Lebensstile und Habitus in den Fokus Zentrum der wissenschaftlichen Diskussion gerückt sind.¹¹¹ Die Aufsatzsammlung widmet sich der medialen Repräsentation performativer Praktiken und wie diese zentrale gesellschaftliche und kulturelle Veränderungen anstieß.¹¹² Grundlegend für die wissenschaftliche Auseinandersetzung sei eine „performative Wende“ in den Kulturwissenschaften, durch die „das Interesse an den aktionistischen Aspekten der Bewegung neben die Erforschung ereignisgeschichtlicher Zusammenhänge [...]“ getreten sei.¹¹³ Somit näherten sich in der wissenschaftlichen Untersuchung Lebensbereiche wie Ästhetik und Politik oder auch Privat und Öffentlichkeit einander an, wie es ja eine der Hauptforderungen dieser Zeit, bei der SI wie auch in der Kunst, war.¹¹⁴

Das Erzeugen von einer breiteren Öffentlichkeit für die geforderte Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Anliegen war eines der Hauptziele der Protestbewegungen in Westeuropa und den USA.¹¹⁵ Dies führt auch zu der entscheidenden Rolle der Massenmedien, allerdings bei gleichzeitiger Kritik an ihnen, wie etwa in Deutschland am Springer Verlag. Dabei ging es aber auch um ein Verständnis von Öffentlichkeit, das auf einem von Selbstbestimmung geprägten Austausch beruht und „öffentliche Kommunikation an ihren interaktiven Potentialen bemisst“.¹¹⁶ Diese Öffentlichkeit kann über den öffentlichen Raum (Straßen, Plätze, öffentliche Gebäude) oder die massenmediale Verbreitung hinaus interpretiert werden. Denn die Proteste beruhten auch auf Diskussionsgruppen oder der Verbreitung eigener Druckerzeugnisse wie Wandzeitungen, also alternativen Kommunikationsmedien.¹¹⁷ Gleichzeitig ist das Aufkommen von Diskussionsgruppen und begleitenden Druckerzeugnissen wie Zeitungen oder Flyern auch als fester Bestandteil künstlerischer Praktiken zu beobachten. Neben der AWC gilt dies auch im besonderen Maß für

¹¹¹ Klimke/Scharloth 2007b, S. 1.

¹¹² Die Rolle von Medien, auch Massenmedien wie Fernsehen, kann in der hier vorliegenden Untersuchung nicht eingehend untersucht werden, stellt allerdings bei einigen der Beispiele, vor allem bei Suzanne Lacy aber auch bei Wochen-Klausur, ein Forschungsdesiderat dar.

¹¹³ Ebd., S. 2.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Lachenmeier, Dominik: „Die Achtundsechziger-Bewegung zwischen etablierter und alternativer Öffentlichkeit“, in: Klimke/Scharloth 2007a, S. 61–72, hier S. 61.

¹¹⁶ Fahlenbach 2007, S. 15.

¹¹⁷ Vgl. Lachenmeier 2007, S. 61.

Künstler_innenkollektive der 1970er-Jahre und wird ebenso im Kapitel dieser Untersuchung zu Group Material betrachtet.

Nicht zuletzt hatte die allgemeine Forderung nach einem Ende des Schweigens über die Auseinandersetzung mit der historischen Vergangenheit oder unmittelbaren Gegenwart einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die damaligen Gesellschaften, die auch spätere Generationen prägte.¹¹⁸ Diese gesellschaftliche Grundstimmung kann so verstanden werden, dass einer bislang als Schweigen aufgefassten gesellschaftlichen Haltung ein selbstbestimmtes Handeln entgegengesetzt werden sollte.¹¹⁹ In jedem Fall spiegelt sich diese allgemeine, gesellschaftliche Forderung in den künstlerischen Entwicklungen des hier untersuchten Zeitraums. Das Format der Diskussion, das etwa in der westdeutschen Studentenbewegung maßgeblich zur Gemeinschaftsbildung beitrug,¹²⁰ lässt sich bei den Treffen der Mitglieder der AWC aber auch in der Entwicklung einer gemeinsamen künstlerischen Praxis von Künstler_innenkollektiven der 1970er-Jahre nachvollziehen.

2.2 Künstler_innenproteste von 1968 in Westeuropa und den USA

Die Künstler_innenproteste in Westeuropa während des Jahres 1968 spielen für das Aufkommen von Gesprächsformaten in künstlerischen Praktiken eine entscheidende Rolle, die im Folgenden kurz dargelegt werden soll. Die thematisch definierte Zeitspanne dieser Vorgeschichte ist auch deshalb signifikant, da sich in der Nachkriegsgesellschaft nicht nur die Gegenwartskunst aus der modernen Kunst herauschälte, sondern der ihr zugrunde liegende Konsumismus gesellschaftliche ebenso wie kulturelle Beziehungen weitreichend reformierte und verwandelte. Mit den um 1968 einsetzenden sozialen Bewegungen nutzten Künstler_innen Gesprächsformate als Ausgangspunkt sich verändernder Verständnisse von Öffentlichkeit, wie es in der beginnenden politischen Organisierung von Künstler_innen in New York seit Mitte der 1960er-Jahre besonders zu

¹¹⁸ In der Bundesrepublik ist dies der Zweite Weltkrieg, in Frankreich etwa der Algerienkrieg und den USA der Vietnamkrieg vgl. Gilcher-Holtey 2001, S. 56.

¹¹⁹ Vgl. ebd., S. 56–58. In den USA nutzte Nixon die Bezeichnung der „silent majority“ für die Unterstützung des Vietnamkriegs durch die US-amerikanische Bevölkerung vgl. Frascina 1999, S. 141.

¹²⁰ Vgl. Verheyen, Nina: „Diskussionsfieber. Diskutieren als kommunikative Praxis in der westdeutschen Studentenbewegung“, in: Klimke/Scharloth 2007a, S. 209–221; vgl. Gilcher-Holtey 2001, S. 8.

beobachten ist.¹²¹ Erstmals wurde aus dem bürgerlichen Kunstumfeld heraus nun der Begriff der Öffentlichkeit von der Kunst nach außen getragen und anhand von künstlerischen Praktiken aktiviert, diskutiert und in Frage gestellt. Dabei diente die gesellschaftliche Stellung von Kunst gerade in der Öffentlichkeit gegen die eigene Begrenzung und ermöglichte jene Wechselwirkungen zu zeitgleichen, gesellschaftlichen Formationen von Protest und Veränderung.

Die vierteilige Aufsatz-Reihe *The Politicalization of the Avant-Garde*, erschienen zwischen 1971 und 1974 in *Art in America*, beschreibt die Entwicklung von politischem Protest in der Kunst in den USA zu einer gegen die Konsumkultur gerichteten Kunstform im Laufe der 1960er-Jahre.¹²² Die Autorin Therese Schwartz beginnt die Reihe von zunächst zehn dann fünfseitigen, bebilderten Aufsätzen mit dem am 18. April 1965 in der *New York Times* veröffentlichten Statement *End Your Silence*.¹²³ Die Gruppe Artists and Writers Protest Against the War in Vietnam (AWP) organisierte diesen als Anzeige veröffentlichten Aufruf an die Bevölkerung gegen den Vietnamkrieg, der von etwa 200 Künstler_innen, Musiker_innen und Autor_innen unterzeichnet und durch Spenden finanziert wurde. Ausgehend von dieser Intervention in die öffentliche Meinungsbildung durch Kunstschaffende geht Schwartz über zu Künstler_innen, die ihre Kunstwerke für politische Proteste nutzen.

Der 1966 in Los Angeles errichtete *The California Peace Tower* oder auch *Artist's Tower of Protest* genannt (Abb. 2), eine mit Gemälden bestückte Holzkonstruktion, wurde vom Artist Protest Committee in Los Angeles initiiert und stellt die erste großformatige Aktion von Künstler_innen in den USA gegen den Vietnamkrieg dar.¹²⁴ Die Idee für die Errichtung der weithin sichtbaren, turmähnlichen Struktur in Zusammenhang mit Veranstaltungen erfolgte aus Gesprächen zwischen den Künstlern Irving Petlin und Mark di Suvero Ende 1965.¹²⁵ Für ein Kunstprojekt – allerdings

¹²¹ Merkmal für diese Organisierung ist die Arbeit in der Gruppe. Alan W. Moore verweist darauf, dass nach der Etablierung des „Künstler-Helden“ der Moderne erst mit 1968 das Arbeiten im Kollektiv für Künstler wieder möglich war vgl. Moore 2011, S. 1.

¹²² Schwartz, Therese: „The Politicalization of the Avant-Garde“, in: *Art in America* 59/6 (November–Dezember 1971), S. 96–105, hier S. 98; Dies.: 1972; Dies.: „The Politicalization of the Avant-Garde, III“, in: *Art in America* 61/2 (März–April 1973), S. 67–71; Dies.: „The Politicalization of the Avant-Garde IV“, in: *Art in America* 62/1 (Januar–Februar 1974), S. 80–84.

¹²³ Vgl. Schwartz 1971, S. 96ff; vgl. McCarthy, David: *American Artists Against War, 1935–2010*, Oakland 2015, S. 74–75. Am 27. Juni 1965 erschien ein zweiter Aufruf mit etwa 600 Unterzeichnenden vgl. ebd., S. 74.

¹²⁴ Vgl. McCarthy 2015, S. 78.

¹²⁵ Letzterer hatte zu dieser Zeit eine Ausstellung in der Dawn Gallery in Los Angeles, in der zahlreiche Treffen von Künstler_innen stattfanden, so dass bald eine größere Gruppe am *Peace Tower* beteiligt war. Darunter auch Mitglieder der Students for a Democratic Society in Los Angeles, die ihre Erfahrung in der Planung von Protestveranstaltungen mit einbrachten vgl. Frascina 1999, S. 59.

ohne genauere Informationen über den politischen Hintergrund des Protests gegen den Vietnamkrieg – wurde im Januar 1966 ein Stück Brachland neben einer Straße angemietet. Im Februar 1966 war die Holzkonstruktion, die nach und nach mit eingesandten oder vorbei gebrachten Gemälden – insgesamt waren es 418 – bestückt wurde, beendet.¹²⁶ Zur Eröffnung am 26. Februar 1966 erschien eine Anzeige mit einer Liste der teilnehmenden Künstler_innen in der *New York Times*.¹²⁷ In den kommenden Wochen versammelten sich jeden Abend Menschen um den Turm, um gegen den Vietnamkrieg zu protestieren, gemeinsam zu musizieren oder Petitionen zu unterzeichnen.¹²⁸

Die Parallelen zu etwa Aktivitäten der SI in Frankreich, schienen den Teilnehmenden allerdings nicht bewusst zu sein, schreibt Francis Frascina in seiner Publikation *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*.¹²⁹ Als Ausgangspunkt für die Aktion wurde fehlende Berichterstattung in lokalen Medien über vorangegangene Proteste von Künstler_innen in Los Angeles genannt¹³⁰ und in der Tat wurde über die von der Straße sichtbaren Versammlungen, so Schwartz, tagtäglich in den Abendnachrichten berichtet. Die Aufmerksamkeit war beachtlich, berichteten Beteiligte, der Turm hatte mehrere Tausend Besucher_innen.¹³¹ Im folgenden Jahr wurde die *Angry Arts Week* mit Happenings unter anderem von Allen Kaprow organisiert. Obwohl diese in kleinerem Rahmen stattfand, betont Schwartz die allmähliche Entstehung einer eigenen Gemeinschaft ausgehend vom Protest gegen den Vietnamkrieg, die sich in den Happenings der *Angry Arts Week* und den Teilnehmenden manifestierte.¹³²

Die skizzierten Beispiele verweisen auf ein zunehmendes soziales und politisches Engagement von Künstler_innen seit Mitte der 1960er-Jahre in den USA, wobei sich die schriftlichen Aufrufe und die gemeinschaftlich organisierten Protestausstellungen an linke, künstlerische Bewegungen in Nordamerika der 1930er-Jahre anlehnten. Maurice Berger verweist

¹²⁶ Ebd., S. 65.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Vgl. Schwartz 1971, S. 99.

¹²⁹ Vgl. Frascina 1999, S. 57.

¹³⁰ Vgl. ebd.; vgl. McCarthy 2015, S. 76.

¹³¹ Zur medialen Berichterstattung über den *Peace Tower* vgl. ebd., S. 77; vgl. Schwartz 1971, S. 99.

¹³² In einem Brief schreibt Hans Haacke, wie angesichts der Ermordung Martin Luther Kings jede künstlerische Handlung, und dabei verweist er konkret auf die *Angry Arts Week*, politisch unbedeutend für gesellschaftliche Veränderung sei und wie er seine eigene künstlerische Praxis überdenken müsse vgl. Haacke, Hans: „Letter, April 1968“ [Auszug eines Briefes an Jack Burnham, veröffentlicht 1975], in: Bradley, Will/Esche, Charles (Hg.): *Art and Social Change. A Critical Reader*, London 2007, S. 174.

auf die Parallele der Entwicklung einer Prozess-orientierten Kunst in den 1970er-Jahren mit dem „Prozess“ als Stichwort der Neuen Linken im Hinblick auf demokratische Verständnisse der offenen Debatte und Interaktivität.¹³³ Doch erst ab Ende der 1960er-Jahre übernehme, so führt Schwartz weiter aus, nicht länger das Kunstwerk die Funktion der Vermittlung des Protests, wie etwa beim *Peace Tower*, sondern die Künstler_innen selbst. Damit gerät auch der Kunstkontext selbst in den Fokus der Auseinandersetzung. Von nicht zu unterschätzender Bedeutung für diese Verschiebung sind Proteste in Kunstinstitutionen in Westeuropa und deren Zurückwirken auf die im Folgenden dargestellte Gründung der AWC in New York. Hier liegen auch die entscheidenden Faktoren dafür, dass sich verschiedene Gesprächsformate zu einem wesentlichen Bestandteil künstlerischer Praktiken entwickelten, die sich an der Verbindungslinie zwischen Kunst und Gesellschaft bewegen.

Als Folge der Studentenproteste in Paris im Mai 1968 richteten schließlich auch Künstler_innen in Kassel, Mailand, Brüssel oder Venedig eine Reihe von Forderungen an Kunstinstitutionen, Kunsthochschulen und internationale Großausstellungen mit dem Ziel, deren Strukturen zu demokratisieren.¹³⁴ Am 29. Mai 1968 etwa besetzte eine Gruppe von Künstler_innen über den Zeitraum von zwei Wochen das Palais des Beaux-Arts in Brüssel und forderte Mitbestimmung bei der Ausstellungsorganisation, statt lediglich als Produzenten von Kunstwerken zu fungieren. Beeinflusst von den Geschehnissen in Brüssel wiederum forderten Künstler_innen der Triennale in Mailand am 31. Mai 1968 während des Ausstellungsaufbaus Zutritt in das Museum, den der Direktor zunächst verweigerte. Nachdem sich über 100 Protestierende vor dem Eingang des Museums versammelten, wurden sie schließlich hineingelassen und besetzten das Gebäude bis zum 7. Juni 1968. Bereits Anfang Mai des Jahres kam es zu Protesten im Umfeld der Venedig Biennale, die am 22. Juni 1968 nur kurz nach der Eröffnung vorzeitig wieder schließen musste. Als Reaktion auf einen Polizeieinsatz am 18. Juni 1968 gegen die Besetzung der Biennale durch Studierende der Kunstakademie Venedig, deren Hauptforderungen die Abschaffung der nationalen Pavillons und eine Reform des seit 1930 unveränderten Statuts der Biennale war, weigerten sich 23

¹³³ Berger, Maurice: *Labyrinths. Robert Morris, minimalism and the 1960s*, New York 1989, S. 93; vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 86.

¹³⁴ Zu der Verbindung der Ereignisse in New York, Venedig, Kassel vgl. Glueck, Grace: „Artists Threaten Sit-in at the Modern“, in: *The New York Times* vom 7. März 1969, S. 26; vgl. Moore 2011, S. 14.

Künstler_innen ihre Werke auf der 29. Ausgabe der internationalen Ausstellung zu zeigen und einzelne Pavillons schlossen.¹³⁵

Es können hier noch weitere Beispiele genannt werden, etwa die Diskussionen um die 4. *documenta* im Juli 1968, deren Teilnehmende zu einem Drittel aus den USA kamen, was im Hintergrund der Proteste gegen den Vietnamkrieg zu Kritik führte.¹³⁶ Zudem erfolgten Reformen an Kunstakademien nach Protesten der dort Studierenden, wie beispielsweise an der Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.¹³⁷ Nicht zuletzt ist auch die Gründung der basisdemokratischen Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin 1969 im Kontext dieser Forderungen von Künstler_innen nach der Mitbestimmung in Kunstinstitutionen zu sehen.¹³⁸ Dazu kommen auch Beispiele aus dem außereuropäischen, beziehungsweise nicht-westlichen Kontext, darunter ein Zensurfall in Buenos Aires im Mai 1968, als eine Installation von Robert Plate in der Ausstellung *Experiences 1968* am Instituto Torcuato di Tella geschlossen wurde und daraufhin weitere Ausstellende ihre Teilnahme zurückzogen.¹³⁹

Die Kritik an fehlenden demokratischen Strukturen innerhalb des Kunstkontexts beeinflusste auch künstlerische Praktiken selbst. Dies führte zu der Entstehung einer Kunst, die sich spezifischen gesellschaftlichen und sozialen Aspekten widmete und auch den Kunstkontext selbst thematisierte. Gesprächsformate wurden dabei zentraler Bestandteil dieser künstlerischen Auseinandersetzungen. Die Bedeutung der hier kurz vorgestellten Künstler_innenproteste für die vorliegende Untersuchung drückt sich demnach in zwei Aspekten aus. Zum einen in der an die

¹³⁵ Fleck, Robert: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009, S. 163. Laut Internetseite der Venedig Biennale resultierte der Protest in geänderte Statuten aus dem Jahr 1973 vgl. <http://www.labiennale.org/en/history/post-war-period-and-60s> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

¹³⁶ Die einzigen direkten Hinweise auf die Geschehnisse von 1968 im Katalog zur 4. *documenta* finden sich in den Anmerkungen und zwar wie folgt: „Der Generalstreik in Frankreich verhinderte den rechtzeitigen Transport der Arman-Plastik ‚Renault 4‘ und Fotos der in Kassel ausgestellten Arbeiten von Tinguely sind während des Streiks in Paris verlorengegangen.“ Müller-Hauck, Janni: „Anmerkungen zum Katalog“, in: Bode, Arnold (Hg.): *4. documenta. Internationale Ausstellung* (Bd. 1), Ausst. Kat. Kassel, Galerie an der Schönen Aussicht/Museum Fridericianum/Orangerie im Auepark, 27.6.–6.10.1968, Kassel 1968, S. XXII.

¹³⁷ Vgl. Kerner, Wolfgang (Hg.): *1968 und die Akademiereform. Von den Studentenunruhen zur Neuorganisation der Stuttgarter Akademie in den siebziger Jahren*, Ostfildern-Ruit 1998.

¹³⁸ Im November 1968 forderten Studierende u.a. der HfbK, TU, FU in einem Flugblatt in Berlin eine Demokratisierung der Satzung des seit 1965 bestehenden Berliner Kunstvereins. Dies war Ausgangspunkt der Entstehung der basisdemokratischen Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin ein halbes Jahr darauf vgl. Below, Irene: „Berlins demokratischer Modellkunstverein [...] eine linke Bastion wie im Theaterleben der Schaubühne – wie alles anfing“, in: Baumann, Leonie (Hg.): *NGBK - 40 Jahre*, Berlin 2009, S. 31–52. Von den ersten Ausstellungen, die in jener Periode in der NGbK stattfanden, sei vor allem folgende erwähnt: Neue Gesellschaft Bildender Kunst (Hg.): *Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft*, Ausst. Kat. Berlin, Neue Gesellschaft Bildender Kunst, 1.12.1970–27.2.1971, Steinbach 1971.

¹³⁹ Katzenstein, Ines (Hg.): *Listen, Here, Now! Argentine art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York 2004, S. 292.

Institutionen gerichteten Forderung nach Dialog und zum anderen in den im Anschluss daran stattfindenden Diskussionen über die Struktur internationaler Kunstaustellungen und -institutionen, u. a. deren Auswahlmethoden. Aus diesen Entwicklungen und Geschehnissen resultierte die Einführung von Diskussionsformaten in künstlerische, aber auch kunstinstitutionelle Prozesse.

Am deutlichsten stellt sich diese im Zuge der Proteste stattfindenden Übertragung des Gesprächsformats in die Kunst anhand der AWC dar. Hervorgegangen aus der Protestaktion eines Künstlers, der kurz zuvor die Proteste in Paris erlebte, sind Gespräche und Diskussionen Grundlage der losen Vereinigung. Dazu zählen das *Speak Out* im April 1969, das im Kapitel 2.3.1 besprochen wird, ebenso wie die Treffen von Mitgliedern der AWC mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art in New York, von denen eines in Kapitel 2.3.2 exemplarisch vorgestellt wird. Demnach artikulierte die AWC in den jeweiligen Gesprächen und Diskussionen, die hier anhand einer Reihe von Künstler_innenprotesten skizzierte Kritik des Museums als Ort der bürgerlichen Öffentlichkeit während der gesellschaftsübergreifenden Proteste von 1968.

2.3 Die Gründung der Art Workers Coalition im Januar 1969

Therese Schwartz' Aufsatzreihe in *Art in America* sowie der Artikel „The Art Workers' Coalition: Not A History“ von Lucy Lippard aus dem Jahr 1970 stellen grundlegende Erläuterungen zur AWC dar.¹⁴⁰ Die Bibliothek sowie das Archiv des Museum of Modern Art in New York verfügen über umfangreiches Material, darunter Korrespondenzen der Gruppe mit Museumsmitarbeiter_innen. In ihrer Dissertationsschrift an der Yale University aus dem Jahr 2001 mit dem Titel *Art and Activism* widmet sich Anne Handler drei Künstler_innengruppen, unter anderem der AWC. Handlers Untersuchung beruht auf vier Aspekten: dem kunsthistorischen Kontext, der ästhetischen Form von Geschichte, der künstlerischen Identität und zuletzt antisystemischen Bewegungen.¹⁴¹ Mit Fokus auf dem Selbstverständnis von Kulturschaffenden als Arbeiter_innen befasst sich Robert Petruniak 2009 in seiner Untersuchung mit der AWC, wobei die Tatsache, dass ihr eben nicht nur Künstler_innen, sondern auch Kritiker_innen sowie andere Kulturschaffende angehörten, im Zentrum seiner Betrachtung steht. Zudem geht er davon aus, dass auch Vertreter_innen von Dada,

¹⁴⁰ Vgl. Lippard, Lucy: „The Art Workers' Coalition: Not A History“, in: Dies. 1984a, S. 10–19; vgl. Schwartz 1972; vgl. Dies. 1973. Ausführliche Erläuterungen zur AWC im Hinblick auf Künstlergruppen der 1970er-Jahre vgl. Moore, Allan W.: „Artists' Collectives. Focus on New York, 1975-2000“, in: Stimson/Sholette 2007, S. 192–221.

¹⁴¹ Handler, Beth Ann: *The Art of Activism: Artists and Writers Protest, the Art Worker's Coalition, and the New York Art Strike Protest the Vietnam War*, Dissertation, Yale University, New Haven 2001.

Surrealismus und Konstruktivismus als ‚Art Worker‘ zu bezeichnen seien. Dabei geht es ihm weniger um das Selbstverständnis von Künstler_innen, wie etwa bei Julia Bryan-Wilson, sondern darum, inwiefern deren Schaffen direkt Teil einer kulturellen Produktion wird und wie dies mit dem von ihm ausgemachten Bedeutungsverlust der politischen Linken zusammenhängt.¹⁴² Auch wenn die AWC laut Schwartz entschied, nicht mit der Neuen Linken und dezidierten Nachbarschaftsgruppen zu koalieren, hatte sie laut Schwartz eine marxistische Basis, die von den Studentenprotesten und der Bewegung gegen den Vietnamkrieg in den USA maßgeblich beeinflusst wurde.¹⁴³

Wichtig für die hier durchgeführte Auseinandersetzung mit der AWC ist zum einen das von Schwartz bereits im Kontext der *Angry Arts Week* angesprochene gemeinschaftsbildende Potenzial und vor allem die eingeführten, entwickelten und erprobten Gesprächsformate mit denen die AWC jenes Potenzial nutzte. Die lose Vereinigung formierte sich 1969 in New York mit Beteiligung sowohl nicht etablierter Künstler_innen aber auch unter entscheidender Mitwirkung von unter anderem den Künstlern Hans Haacke, Carl Andre, Joseph Kosuth und der Kritikerin Lucy Lippard. Mit dem *New York Art Strike Against Racism, War, and Repression*, dessen Chairman Robert Morris war, löste sich die AWC ab Mai 1970 allmählich und Ende des folgenden Jahres schließlich ganz auf (Abb. 3).¹⁴⁴

Von Interesse für die Untersuchung von Gesprächsformaten als Bestandteil künstlerischer Praktiken ist aber nicht nur die Bildung einer temporären Gemeinschaft oder Künstler_innengruppe, sondern vor allem die eines temporären öffentlichen Forums für die Auseinandersetzung mit Belangen der einzelnen Mitglieder – auch oder gerade wenn laut Lippard tatsächliche Entscheidungen nur selten getroffen werden konnten – und zu diesem Zweck die Entwicklung einer Praxis des gemeinsamen Gesprächs in verschiedensten Formaten, mit wenigen oder vielen Teilnehmenden. Die AWC etablierte Formate wie das *Open Hearing* an der School of Visual Arts New York im April 1969, artikulierte ihre Forderungen und Vorgehensweisen in wöchentlichen Sitzungen und darüber hinaus gab es Treffen mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art, die in thematisch organisierten Arbeitsgruppen statt fanden. Hier liegt, so wird sich zeigen, die

¹⁴² Petruniak, Robert: *Art Workers on the Left: The Art Workers Coalition and The Emergence of a New Collectivism*, Master Thesis, The School of the Art Institute of Chicago, Chicago 2009.

¹⁴³ Vgl. Schwartz 1974, S. 81.

¹⁴⁴ Zum *Art Strike* vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 112ff. Zum Ende der AWC vgl. Lippard, Lucy: „Acting Out. Prefatory Note“, in: Dies. 1984a, S. 24–25, hier S. 24.

Bedeutung für die Entwicklung einer künstlerischen Praxis im Laufe der 1970er-Jahre, die Gesprächsformate in einen künstlerischen Prozess integriert.

Am 3. Januar 1969 entfernte Vassilakis Takis seine Skulptur aus der von Pontus Hultén am Museum of Modern Art kuratierten Ausstellung *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age* (Abb. 4). Der Künstler stellte sie im Garten des Museums auf, den er als neutrale Zone bezeichnete (Abb. 5). Dieser Aktion ging eine monatelange Korrespondenz zwischen Takis und Hultén voraus. Anlass war die Entscheidung des Kurators, nicht wie vom Künstler bevorzugt und vermeintlich mit ihm vereinbart, eine aktuelle, großformatige Arbeit zu zeigen, sondern das kleinere und ältere Werk *Tele-Sculpture* aus dem Jahr 1960 auszustellen, das sich bereits in der Sammlung des Museums befand.¹⁴⁵ Takis beschreibt die minutiös geplante und von Journalisten begleitete Aktion in der *New York Times* als „symbolic act to stimulate a more meaningful dialogue between museum directors, artist and the public“.¹⁴⁶

Im Anschluss an diese Ereignisse trafen sich New Yorker Künstler_innen in einem privaten Atelier und erarbeiteten im Laufe des Februar 1969 ein Programm mit 13 Punkten zum Verhältnis von KünstlerIn, Kunstinstitution und der Öffentlichkeit, sprich Museumsbesucher_innen.¹⁴⁷ Im weiteren Verlauf fanden Treffen in dem von Künstler_innen organisierten Ausstellungsraum Museum statt. Auf einer dieser Versammlungen gab sich die Gruppe ihren Namen, wobei es laut Lucy Lippard Carl Andre war, der auf den Zusatz ‚Worker‘ im Titel bestand.¹⁴⁸ Bryan-Wilson verweist in ihrer Analyse der Entstehung des Begriffs ‚Art Worker‘ darauf, dass der Name der AWC an die 1884 in England gegründete Art Workers Guild erinnert, und setzt sie damit in einen Zusammenhang mit der Bewegung um William Morris.¹⁴⁹ Da sich Morris vor allem auf kunsthandwerkliche Herstellungsprozesse bezog, sieht Bryan-Wilson den direkten und auch

¹⁴⁵ Zu Planung und zeitlichem Ablauf der Aktion von Takis vgl. Schwartz 1972, S. 77f.

¹⁴⁶ Moore 2011, S. 12.

¹⁴⁷ Vgl. Lippard 1984c, S. 12–13. Die im Februar 1969 formulierten Forderungen wurden im Juni des Jahres von 13 auf 11 reduziert und schließlich im März 1970 von der AWC als 9+3 Forderungen an Museen versendet. Im Archiv des Museum of Modern Art befindet sich eine Version mit handschriftlichen Anmerkungen, wobei weder Datierung noch Herkunft der Notizen vermerkt sind.

¹⁴⁸ Vgl. Lippard, Lucy: „Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969“, in: Ault 2002a, S. 79–120, hier S. 84.

¹⁴⁹ Vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 14; vgl. Arscott, Caroline: „William Morris: Decoration and Materialism“, in: Hemingway, Andrew (Hg.): *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left (= Marxism and Culture)*, London 2006, S. 9–27.

inhaltlichen Vorläufer der AWC in der Black Emergency Cultural Coalition, gegründet 1968 in New York aus Protest gegen die Ausstellung *Harlem on my Mind* am Metropolitan Museum.¹⁵⁰

An der Zusammenstellung der 13 Forderungen waren unter anderem Hans Haacke, Tom Lloyd und Lucy Lippard beteiligt (Abb. 6). Es existieren verschiedene Versionen, am weitesten zirkulierte wohl die Version, die im März 1970 an verschiedene New Yorker Museen verschickt und im November 1970 von Lippard in *Studio International* veröffentlicht wurde.¹⁵¹ Sie betrafen die Mitbestimmungsmöglichkeiten von Künstler_innen in und die allgemeine Transparenz von kuratorischen und institutionellen Prozessen. Sie fragten nach den Entscheidungsträger_innen des Museums und deren Einfluss auf die politische Ausrichtung der Institution.¹⁵² Darüber hinaus war der Zugang zu Museen für die Öffentlichkeit ein wichtiges Thema, darunter vor allem die Forderung nach freiem Eintritt und Fragen der Inklusion von Minderheiten und sozial benachteiligten Bevölkerungsgruppen. Weitere Punkte behandelten die Produktion und Präsentation von Kunstwerken: Museen sollten verstärkt Künstler_innen ausstellen, die nicht von einer kommerziellen Galerie vertreten wurden und auch nach Verkauf eines Werkes sollte Künstler_innen ein Mitspracherecht bei dessen Präsentation in Ausstellungen zukommen. Zuletzt kommen noch konkrete Forderungen zur finanziellen Vergütung von Ausstellungsbeiträgen etc. hinzu.

Diese Demokratisierungsbestrebungen gegenüber Kunstinstitutionen und die Forderung nach Mitbestimmung von Künstler_innen finden ihre historischen Vorläufer bereits in Gustave Courbets Aktivitäten während der Pariser Kommune. Er war mit der Bewahrung und der Ausstellung von Kunst sowie der Ausbildung von Künstlern betraut und während seiner Tätigkeit sprach er den Künstlern die Ausführung all jener Aufgaben zu.¹⁵³ Als Leiter der Künstler_innenvereinigung der Pariser Kommune rief Courbet am 7. April 1871 dazu auf, dass Künstler_innen die Leitung der Pariser Museen und Kunstsammlungen übernehmen sollten:

¹⁵⁰ Vgl. Bryan-Wilson, S. 14.

¹⁵¹ Vgl. Lippard 1984c, S. 12–13.

¹⁵² Die Kritik der „Elitisierung“ des Kunstbetriebs durch die AWC in den USA beruht auf dem Gegensatz zu einer Hochkultur, die in Westeuropa Teil der bürgerlichen Öffentlichkeit ist, sich in den USA hingegen in Form der ‚High Culture‘ als ökonomische Sparte darstellt. Carol Duncan untersucht anhand der Entstehung unter anderem des Metropolitan Museum of Art in New York in den 1870er-Jahren, wie von Vertretern der Wirtschaft gegründete und unterstützte Museen in den USA das kommerzielle Leben von Städten mit Kunst und Kultur profilieren sollten vgl. Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge 1995, S. 49.

¹⁵³ Vgl. Nochlin, Linda: *Courbet*, London 2007, S. 88–89. Einen Abriss der Radikalisierung im Umfeld von Museen seit der französischen Revolution 1789 gibt ein Aufsatz von Nochlin aus dem Jahr 1971 vgl. „Museum and radicals: A history of emergencies“, in: *Art in America* 59/4 (Juli–August 1971), S. 26–39.

Paris ayant enfin conquis sa liberté faction et son indépendance, j'invite les artistes à prendre eux-mêmes la direction des musées et des collections d'art qui, tout en étant la propriété de la nation, sont surtout la leur au double point de vue de la vie intellectuelle et matérielle.¹⁵⁴

Auch wenn sie im Besitz des Staates seien, gehörten die Kunstwerke, so Courbet, im intellektuellen und materiellen Sinne den Künstler_innen. Ebenso forderte es später auch die AWC, wobei dies zugleich Ausgangspunkt ihrer Gründung war, als Takis seine Skulptur aus der Ausstellung am Museum of Modern Art in New York entfernte, obwohl sie im Besitz des Museums war.

Die Formierung der AWC und auch die inhaltliche Ausrichtung dieser Forderungen sind in engem Zusammenhang mit dem kulturellen Aktivismus in Europa (wie bereits erwähnt unter anderem bei der Venedig Biennale, Mailand Triennale und der *Documenta* in Kassel) sowie den Studentenprotesten in Paris im Mai 1968 zu sehen. Mit diesen Forderungen verbinden sich gesellschaftliche Entwicklungen der sozialen Bewegungen mit dem Arbeitsalltag unterschiedlich etablierter Künstler_innen. Innerhalb einer Woche nach Takis' Aktion gruppierte sich die oben erwähnte Black Emergency Cultural Coalition, die sich für die Präsenz afroamerikanischer Künstler_innen im institutionellen Kunstkontext einsetzte und bald darauf mit der AWC zusammenarbeitete.¹⁵⁵ Hier greifen gesellschaftliche Phänomene (in diesem Fall die Bürgerrechtsbewegung) direkt in den professionellen Alltag der Künstler_innen ein.

Dabei sollte nicht vergessen werden, dass in New York der Großteil der künstlerischen Produktion weiterhin in den Lofts in Soho stattfand und diese auch entscheidend den Kunstmarkt und die großen Kunstinstitutionen bestimmte.¹⁵⁶ Doch die AWC hatte zweifelsohne unmittelbaren Einfluss nicht nur auf Künstler wie Carl Andre, Hans Haacke oder Robert Morris,¹⁵⁷ sondern auch auf eine Vielzahl weniger etablierter Künstler_innen. Dabei reichte die Aufmerksamkeit über New York hinaus, so berichtete etwa die *Süddeutsche Zeitung* mehrmals über die Aktionen der AWC.¹⁵⁸ Die AWC trug zweifellos ganz konkret zu der Transformierung künstlerischer Praktiken in den späten 1960er- und frühen 1970er-Jahren bei. Damit war sie an der Etablierung eines Kunstbegriffes beteiligt, der Kunst als Bestandteil spezifischer sozialer Beziehungsgeflechte betrachtete, wie auch Bryan-Wilson besonders über den Einfluss der oben genannten Künstler

¹⁵⁴ Courbet, Gustave: „Les Arts libres“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 5 (1872), S. 45–46, hier S. 45.

¹⁵⁵ Vgl. Moore 2011, S. 12.

¹⁵⁶ Vgl. ebd., S. 46.

¹⁵⁷ Vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 9.

¹⁵⁸ Vgl. O. V.: „Entfernt Guernica aus dem Museum! Eine Aktion der amerikanischen Art Workers Coalition“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17. Februar 1970, S. 8.

bemerkt.¹⁵⁹ Für jene Künstler sei zentral, führt sie weiter aus, wie Kunst in und an Öffentlichkeit operieren und als politische Aktivität verstanden werden kann.¹⁶⁰

Die AWC richtete ihre 13 Forderungen an das Museum of Modern Art und der Direktor Bates Lowry stimmte zunächst einer öffentlichen Versammlung zur Präsentation und Diskussion dieser Punkte zu. Jedoch nur unter der Bedingung, dass das Museum selbst zu diesem Zwecke ein Komitee auswählen könne. Dies lehnte die Gruppe ab und begann selbst mit der Organisation eines *Open Hearing*, später *Speak Out* genannt, nicht im Museum of Modern Art, sondern in der School for Visual Arts in New York.

2.3.1 Das *Speak Out* in der School of Visual Arts New York im April 1969

Nachdem Takis im Januar 1969 seine Skulptur im Garten des Museum of Modern Art aufgestellt hatte, traf er den damaligen Direktor Bates Lowry.¹⁶¹ Der Künstler verlangte nicht nur die Zusicherung, dass sein Werk nicht zurück in die Ausstellung gebracht werde, sondern auch die Abhaltung eines *Open Hearing*. Diese öffentliche Veranstaltung sollte sich mit vier Forderungen befassen, die während seiner Aktion kurz zuvor auf Flugblättern verteilt wurden und welche die Mitbestimmung von Künstler_innen und Kontrolle von Ausstellungen durch Institutionen betrafen. Lowry versprach, die Ausführung eines *Open Hearing* im Museum in Betracht zu ziehen. Nur zwei Tage später fand ein erstes Treffen einer erweiterten Gruppe um Takis statt, unter anderem mit Hans Haacke, und ein erstes Statement wurde verfasst.

Das folgende Treffen besuchten bereits 40 Teilnehmende, die beschlossen, ein Sit-in abzuhalten, sollte das Museum of Modern Art die geforderte öffentliche Veranstaltung verweigern. Im Folgenden fanden bereits alle paar Tage Treffen statt und die Gruppe wuchs stetig mit jedem Zusammenkommen. Im Laufe des Monats, so Lippard, entwickelte sich die AWC von einem um Takis versammelten, kleineren Kreis zu einer wachsenden Gruppe New Yorker Kulturschaffender.¹⁶² Der geplante Termin mit Lowry am 24. Januar 1969 wurde abgesagt, da er angesichts der inzwischen hohen Anzahl von Teilnehmenden nur die Künstler_innen zu diesem

¹⁵⁹ Vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 14.

¹⁶⁰ Vgl. ebd., S. 31.

¹⁶¹ Für diesen Absatz vgl. Schwartz 1974.

¹⁶² Zur Teilnahme von Kunstkritiker_innen vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 127ff.

Termin zulassen und die anwesenden Kunstkritiker_innen von dem Termin ausschließen wollte, was diese jedoch verweigerten. So vereinbarte man einen erneuten Termin am 28. Januar 1969 mit nur jeweils sechs Teilnehmenden auf beiden Seiten.¹⁶³

Im Laufe dieser Ereignisse wurden die bereits erwähnten 13 Forderungen verfasst, um die sich schließlich die AWC formieren sollte. Die erste der 13 Forderungen sah eine – wie von Takis geforderte – öffentliche Versammlung im Museum vor, um die weiteren Punkte zu diskutieren. Die Vertreter_innen um Lowry schlugen dagegen ein im Museum ansässiges Gremium, das sich um die Belange von Künstler_innen kümmern sollte, vor. Dieser Vorschlag wurde mit der Begründung abgelehnt, dass ein offenes Format nötig sei, um auch wirklich allen Künstler_innen die Chance zu geben, gehört zu werden.¹⁶⁴ Ein Gremium hingegen sei kein öffentliches Forum, schrieben Mitglieder der Gruppe am 15. März 1969 nach andauernder Korrespondenz mit dem Museum.¹⁶⁵

Das ist im hier vorliegenden Zusammenhang deshalb von Bedeutung, da eben keine repräsentative und kontrollierte Situation, sondern ein Szenario angestrebt wurde, dass zunächst allein quantitativ eine unbestimmte Öffentlichkeit ansprach und zudem kaum planbar oder mit zu erwartenden Ergebnissen ablaufen würde. Wer interessiert war, sollte auch die Gelegenheit haben, zu sprechen. Die Korrespondenz dieser Wochen zwischen Februar und März 1969 wurde an die Medien weitergeleitet und unter anderem in der *New York Times* veröffentlicht. Eine Demonstration am 30. März 1969 im Garten des Museum of Modern Art steigerte zusätzlich die Bekanntheit und den Einfluss der AWC. Die Gruppe fühlte sich vermutlich zunehmend in der Position, nicht nur Forderungen zu stellen, sondern diese ebenso zu diskutieren;¹⁶⁶ nicht nur untereinander, sondern auch mit Vertreter_innen der Institution selbst, wie in Kapitel 2.3.2 zu sehen sein wird.

Unter Vermittlung von Joseph Kosuth fand die laut Schwartz als *Speak Out* bekannt gewordene Versammlung schließlich am 10. April 1969 in der School of Visual Arts statt (Abb. 7–8).¹⁶⁷ Die Bezeichnung ist im hier untersuchten Zusammenhang durchaus interessant. Denn die ursprünglich im Museum geplante Veranstaltung wurde nun nicht allein als Artikulierung der Forderungen der Gruppe, sondern als aktive Aussprache bezeichnet. 350 Personen nahmen teil, um

¹⁶³ Brief von Bates Lowry, 14. Februar 1969, The Museum of Modern Art Archives, *Avalanche*, II.42.

¹⁶⁴ Brief an Bates Lowry, unterzeichnet von Gregory Battcock, Farman, Hans Haacke, Tom Lloyd, John Perreault, Takis, Tsai, 22. Februar 1969, The Museum of Modern Art Archives, *Avalanche*, II.42.

¹⁶⁵ Vgl. Schwartz 1973, S. 68.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., S. 70–71.

¹⁶⁷ Vgl. Schwartz 1974, S. 80. Therese Schwartz lieferte auch einen Beitrag zu dem *Speak Out* vgl. Schwartz, Therese: „Statement Nr. 17“, in: Art Workers Coalition (Hg.): *Open Hearing Reader*, New York 1969, S. 45.

Museumsreformen und das Programm der AWC zu diskutieren, etwa 60 davon reichten Stellungnahmen ein, der von der AWC herausgegebene Reader enthält 68 Statements.¹⁶⁸ Obwohl angekündigt nahm keine offizielle Vertretung des Museum of Modern Art an der Versammlung teil, wohl aber einige Mitarbeiter_innen.¹⁶⁹ Seit den Gewerkschaften der 1930er-Jahre hatte es laut Schwartz in New York keine größere Versammlung von Künstler_innen gegeben.¹⁷⁰

Die meisten Stellungnahmen waren konkrete, an das Museum of Modern Art gerichtete Vorschläge, doch insgesamt variierte das Vorgetragene sowohl inhaltlich als auch formal. Die Beiträge reichten von generellen Stellungnahmen in Form von Manifesten (Jean Toche), über spezifische Bemerkungen zur einer notwendigen Museumsreform (Lucy Lippard) bis zu an den Direktor Lowry gerichtete Briefen (Tom Lloyd), Zitatsammlungen (Frank Hewitt) oder Gedichten (Benkert), aber auch konkrete Vorschläge zur Veränderung zeitgenössischer Kunstinstitutionen wurden angeführt. So schlug Hans Haacke vor, ältere Kunstwerke zu verkaufen und so nicht nur Platz, sondern auch Mittel für den Erwerb zeitgenössischer Kunst zu schaffen.¹⁷¹ In dieser Forderung nach dem Verkauf von Kunst aus dem Museum of Modern Art, die vor mehr als 30 Jahren entstanden ist, kristallisieren sich die geänderten Ansprüche an zeitgenössische Kunst heraus.¹⁷²

Vorgeschlagen wurde auch eine jährliche *Armory Show* ohne Jury. Einzelne Punkte dieses Vorschlags gingen später in das 1971 von Seth Siegellaub erarbeitete *Artists Reserved Rights Transfer and Sale Agreement* ein, die das Verhältnis von KünstlerIn zum Kunstwerk nach dessen Verkauf regelte. Sol Lewitts Statements „Some Points Bearing on the Relationship of Works of Art to Museums and Collectors“ sowie „Some Points Bearing on The Museum of Modern Art and its Relationship to Artists and the General Community“ verhandeln in je sechs Punkten, wie sich Kunst und Öffentlichkeit zueinander verhalten und zwar zum einen im Hinblick auf die Beziehung des

¹⁶⁸ Vgl. Art Workers Coalition 1969, S. ii–iii. Anne Handler erwähnt, dass nicht alle im Reader abgedruckten Statements auch öffentlich vorgetragen wurden vgl. Handler 2001, S. 181. Die Anzahl der Statements variiert in der Literatur. So nennt Schwartz 68 vgl. Schwartz 1974, S. 81; Bryan-Wilson nennt 70 vgl. Bryan-Wilson 2009, S. 16; Moore nennt 50 vgl. Moore 2011, S. 13. Moore gibt als Datum der Veranstaltung den 14. April an vgl. ebd. Grace Glueck spricht in einem Artikel von 250 Teilnehmenden und 50 Statements vgl. Glueck, Grace: „'I accuse Baby!' She cried“, in: *The New York Times* vom 20. April 1969, S. 28.

¹⁶⁹ Vgl. Handler 2001, S. 181.

¹⁷⁰ Vgl. Schwartz 1974, S. 81.

¹⁷¹ Haacke, Hans: „Statement Nr. 18“, in: Art Workers Coalition 1969, S. 46.

¹⁷² Vgl. Deitcher, David: „Polarity Rules: Looking at Whitney Annuals and Biennals, 1968–2000“, in: Ault 2002a, S. 201–246, hier S. 203.

Künstlers zu seinem Kunstwerk auch nach dessen Verkauf und zum anderen auf die Beziehung von Kunstinstitution zu ihrem lokalen Publikum.¹⁷³

Sämtliche Beiträge wurden in einer Publikation herausgegeben. Der Reader überschreibt die gesammelten Beiträge, die zum großen Teil noch am selben Abend von den Vortragenden teilweise handschriftlich abgegeben wurden, wie folgt:

AN OPEN PUBLIC HEARING ON THE SUBJECT: WHAT SHOULD BE THE PROGRAM OF THE ART WORKERS REGARDING MUSEUM REFORM AND TO ESTABLISH THE PROGRAM OF AN OPEN ART WORKERS COALITION.¹⁷⁴

Ein zusammenfassender Kommentar war geplant, wurde jedoch nicht erstellt. Zudem veröffentlichte die Gruppe noch die *Art Workers Coalition Documentation*. Auf die einzelnen Stellungnahmen wird an dieser Stelle nicht weiter eingegangen. Jedoch soll im Folgenden abschließend ein Aspekt aus Lucy Lippards Beitrag erläutert werden.¹⁷⁵

In ihrer Stellungnahme beschreibt Lippard eine sehr konkrete Vorstellung des, wie sie es nennt, „updated Monolith of Modern Art“. Damit schlägt sie im Prinzip eine Museumsreform vor, denn nur ein flexibles System könne sich auch Veränderungen in der Kunst anpassen:

The exhibition function could be shifted to a series of smaller museums resembling branch libraries, in loft buildings or any large, simple space, each of which would naturally evolve an identity, style and structure of its own. There is no reason why these branches should even be called Museums; they are needed more as vital community centers [...], as well as space for showing art or organizing art in more open situations.¹⁷⁶

Schwartz überschreibt den letzten Teil ihrer Reihe zur Politisierung der Avantgarde mit folgendem Satz:

The Speak-Out signified, however imperfectly, a realization on the part of the art community that its future – that is, the future of art itself – might lie outside the Museum which had traditionally nourished it.¹⁷⁷

¹⁷³ Vgl. Stemmerich 1995b, S. 24; Lewitt, Sol: „Some Points Bearing on the Relationship of Works of Art to Museums and Collectors“ und „Some Points Bearing on The Museum of Modern Art and its Relationship to Artists and the General Community“, in: Stemmerich 1995a, S. 190–191.

¹⁷⁴ Art Workers Coalition 1969, S. i.

¹⁷⁵ 16 Frauen trugen Statements vor, allerdings nicht über spezifische Anliegen von Künstlerinnen, das *Adhoc Committee* wurde erst 1970 gegründet vgl. Schwartz 1974, S. 84.

¹⁷⁶ Lippard, Lucy: „Statement Nr. 22“, in: Art Workers Coalition 1969, S. 57.

¹⁷⁷ Schwartz 1974, S. 80.

Die in beiden Zitaten angesprochene Orientierung der Aktivitäten von Künstler_innen außerhalb des Museums und außerhalb des Ateliers ist von großer Bedeutung für die hier untersuchte Entwicklung. Lippards Bemerkung lässt bereits die komplexe Beziehung der hier untersuchten Kunstpraktiken zu ihrem institutionellen Umfeld erahnen beziehungsweise verweist auf die in den 1970er-Jahren in New York zunehmend entstehenden alternativen Räume für Kunst, nicht zuletzt auch auf den Ausstellungsraum von Group Material in der Lower Eastside, mit dem sich Kapitel 3.1 dieser Untersuchung befasst.¹⁷⁸ So schreibt Grace Glueck in einem zeitgenössischen Artikel der *New York Times* auch, die Statements des *Speak Out* der AWC hätten gezeigt, das Museum of Modern Art sei schlicht eine „metaphor for all that participants felt was wrong with the art world structure“, und dass „some of the changes advocated might come about not through artist’s direct action, but by shifts in nature of art itself [...]“.¹⁷⁹

Als Folge der Wechselwirkungen zwischen den sozialen Bewegungen und Protesten von Künstler_innen in Europa integrierten auch die Mitglieder der AWC ihre Forderungen und Formen der Auseinandersetzung in die künstlerische Produktion – auch im Hinblick auf konkrete oder mögliche Präsentationsformen. Dem *Speak Out* folgte keine gebündelte Initiative, um die Umsetzung der präsentierten Vorschläge anzugehen oder eine Grundlage für Verhandlungen mit dem Museum zu schaffen. Hier zeigt sich die von Lippard angesprochene Schwierigkeit, in der Gruppe konkrete Entscheidungen zu treffen. Dennoch zeigt sich im Format des *Speak Outs*, inwiefern Künstler_innen neue Wege suchten, eine nicht durch das Museum definierte Öffentlichkeit zu erreichen.

Im Laufe des Jahres endete der Zusammenschluss der AWC allmählich, wobei viele der Beteiligten in den 1970 beginnenden *Art Strikes* involviert waren.¹⁸⁰ So bleibt die AWC als historische Einheit eher vage und ist auch archivarisch keineswegs in Gänze erfasst oder aufgearbeitet.¹⁸¹ Moore verweist jedoch darauf, dass mit dem Ende der AWC Diskussionen, gemeinsame Gespräche und die kritische Auseinandersetzung unter New Yorker Künstler_innen fortgeführt wurden. Die unterschiedlichen Gesprächsformate von Diskussionen innerhalb der Gruppe, öffentlichen Formaten wie dem *Speak Out* bis hin zu Treffen mit Mitarbeiter_innen des

¹⁷⁸ Julie Ault gibt in ihrer Publikation von 2002 einen umfassenden Überblick alternativer Kunsträume und Initiativen in New York von 1965–1985 vgl. Ault 2002b.

¹⁷⁹ Glueck 1969b.

¹⁸⁰ Vgl. Handler 2001, S. 314ff.

¹⁸¹ Vgl. Moore 2011, S. 24.

Museum of Modern Art stellen sich dabei als wesentliche Aspekte der Etablierung einer Diskussionskultur heraus, welche künstlerische Praktiken der damaligen Zeit entscheidend beeinflusste.

Diese leitete sich, wie aufgezeigt wurde, in Verbindung zu den Protesten von Künstler_innen im Umfeld der gesellschaftlichen Umwälzungen um 1968 ab. Dass die AWC Ende der 1960er-Jahre diese Formen der direkten, gemeinschaftlichen und verbalen Auseinandersetzung einführte, ist fundamental für die hier untersuchten künstlerischen Praktiken, als deren Bestandteil sich Gesprächsformate im Laufe der 1970er-Jahre zunehmend manifestieren sollten.

2.3.2 Das Treffen mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art in New York am 25. November 1969

Dem ersten offiziellen Treffen von Mitgliedern der AWC und Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art in New York, in dem die 13 Forderungen der Gruppe an das Museum besprochen werden sollten, ging ein längerer organisatorischer aber auch inhaltlicher Prozess und Briefwechsel voraus. Im Fokus der folgenden Überlegungen wird nicht das Ergebnis des Treffens in Bezug auf die einzelnen Forderungen stehen, sondern die unterschiedlichen Herangehensweisen im Vorfeld und die Dynamik während des Gesprächs. Wie auch die regelmäßigen Treffen der Gruppe seit Takis' Aktion im Januar 1969 ist das Vorgehen dieses und der folgenden Treffen mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art, sich in kleineren, themengebundenen Diskussionsrunden zu treffen, durchaus prägend für die Entwicklung einer künstlerischen Praxis, die auf Zusammenarbeit und Dialog beruht (Abb. 9). Das äußert sich besonders in den Aktivitäten von Künstler_innenkollektiven, die sich im Laufe der 1970er-Jahre bilden sollten und von denen zwei exemplarisch in den Kapiteln 2.4.1 und 2.4.2 ausführlicher besprochen werden.

Der Analyse des hier untersuchten Treffens liegt eine Tonaufzeichnung vom 25. November 1969 zugrunde sowie schriftliche Korrespondenz, die sich im Archiv des Museum of Modern Art in New York befinden. Bereits am 30. September 1969 kam das ‚Planning Committee‘ aus Mitgliedern der AWC und Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art erstmals zusammen. In einem Brief vom 28. Oktober 1969 an den kuratorischen Mitarbeiter des Museums, Arthur Drexler, wird das Treffen von der AWC als positiv bewertet.¹⁸² In dieser Vorbesprechung einigte man sich, bei dem

¹⁸² Brief von Joan Snyder, Carl Andre, James Cucghiana (sic), Lucy Lippard für die Art Workers Coalition an Arthur Drexler, 28. Oktober 1969, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

Treffen das Verhältnis des Museums zu Künstler_innen und Besucher_innen auf Grundlage der von der AWC formulierten 13 Forderungen von den Teilnehmer_innen diskutieren zu lassen. Aus der Korrespondenz geht hervor, dass sich das Museum besonders für das unter Punkt eins geforderte Gremium von Künstler_innen im ‚Board of Trustees‘ interessierte.

Denn die AWC forderte, dass das entscheidungsstarke ‚Board of Trustees‘ nicht allein aus Geldgeber_innen bestehen sollte, sondern auch Künstler_innen und Kritiker_innen Zugang und Mitbestimmung erlangen sollten und schlug eine Zusammensetzung zu je einem Drittel aus Mäzen_innen, Künstler_innen und Museumsmitarbeiter_innen vor.¹⁸³ In einer internen Notiz vom 1. Oktober 1969 von Walter Bareiss¹⁸⁴ an das ‚Staff Executive Committee‘ des Museum of Modern Art beschreibt der Interimsdirektor notwendige Schritte, um vor dem aktuellen ‚Board of Trustees‘ ein überzeugendes Konzept für ein ‚The Artists Council of the Museum of Modern Art‘ zu präsentieren.¹⁸⁵ Zunächst sollten die „Artist-Friends“ des Museums zu Rate gezogen werden und in weiteren, gemeinsamen Treffen sollten auch mit Mitgliedern der AWC Erfahrungen gesammelt werden, denn, so heißt es in der Notiz weiter, „Only after we have more experience in this field, and when we are able to formulate a very exact proposition, should we go to the Board of Trustees to ask for approval of our project.“

In einem undatierten Brief von Joan Snyder, Lucy Lippard und Carl Andre an Arthur Drexler, äußern sich die Mitglieder der AWC kritisch darüber, wie sich das Museum vor dem geplanten Treffen verhält:

We want to talk and we want to see changes. It is for this reason we felt we wanted to bring only a handful of members and meet with only the most interested museum workers. Instead we learn that the museum staff will all be there plus 25 new artists and therefore a large general session once again.¹⁸⁶

In dem bereits erwähnten Brief vom 28. Oktober 1969 an Drexler formulieren die Mitglieder der AWC dann auch den Wunsch, eine Reihe kleinerer Diskussionen über die einzelnen Punkte, die sich

¹⁸³ Julie Ault schreibt 2010, dass noch immer kaum Künstler_innen in Gremien von Kunstinstitutionen in den USA vertreten sind vgl. Ault, Julie: „Of Several Minds Over Time“, in: Rand, Steven/Kouris, Heather (Hg.): *Playing by the Rules. Alternative Thinking/Alternative Spaces*, New York 2010, S. 94–105, hier S. 99.

¹⁸⁴ Nachdem Bates Lowry im Mai 1969 zurücktrat, kam erst im Mai 1970 John B. Hightower als neuer Direktor an das Museum of Modern Art. Die Auseinandersetzung mit der AWC fand somit in einem Zeitraum statt, in dem es keinen designierten Direktor gab.

¹⁸⁵ Notiz von Walter Bareiss, 1. Oktober 1969, The Museum of Modern Art Archives, R + P, 6.2.

¹⁸⁶ Brief von Joan Snyder, Lucy Lippard, Carl Andre für die Art Workers Coalition an Arthur Drexler, undatiert, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

im ersten Planungstreffen als wichtig herauskristallisiert haben, zu organisieren. Die in dem Brief genannten vier Punkte lauten:

1 Structures and artists' representation on the Board of Trustees; 2 Free admission; 3 Decentralization (space, objects, events) into the communities; 4 The contradiction between the museum's collections and exhibitions.

Am 12. November 1969 schlägt Drexler Joan Snyder folgende Punkte für das Treffen am 25. November 1969 vor:

May I suggest that we take up the following four points, which I am stating here in a form different from that five to then into your letter:

- 1 Artists-participation in Museum planning
- 2 Admission policies
- 3 Community projects
- 4 Museum exhibition and collection programs.¹⁸⁷

Die veränderten Formulierungen begründet er in dem Brief weiter mit der aus seiner Sicht notwendigen Neutralität, um das Gespräch positiv anzugehen:

My reason for wording these points with as much neutrality as possible is that we hate to be put in the position of taking a seemingly negative attitude to every „demand“ put to us. It means that we never get around to talking about what we think are positive proposals of our own, and for which we would very much like to have your opinions and suggestions.¹⁸⁸

Dem Treffen gingen also von beiden Seiten langwierige Vorbereitungen, Überlegungen und auch Auseinandersetzungen voraus, so dass erst über zehn Monate nach der Aktion von Takis Mitglieder der AWC mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art im ‚Trustees Room‘ des Museums die Forderungen der AWC diskutierten.¹⁸⁹ Insgesamt nahmen 13 Angestellte des Museums aus einzelnen Abteilungen teil, auch aus der Verwaltung und Öffentlichkeitsarbeit. Dazu zählten zum Beispiel Elisabeth Sharp aus der Presseabteilung des Museums sowie Arthur Drexler aus der Abteilung Architektur und Design, der zugleich dem ‚Ad hoc Committee‘ des Museums vorstand, das in Zukunft Empfehlungen für das Programm des Museums aussprechen sollte.¹⁹⁰

¹⁸⁷ Brief von Arthur Drexler an Joan Snyder, cc Carl Andre, James Cuchiara, Lucy Lippard, 12. November 1969, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

¹⁸⁸ Ebd.

¹⁸⁹ Das Treffen fand 12 Tage nach den ersten Zeitungsberichten über My Lai statt vgl. Frascina 1999, S. 171–173.

¹⁹⁰ Tonaufnahme eines Treffens von Mitgliedern der Art Workers Coalition und Mitarbeitern des Museum of Modern Art im ‚MoMA Trustees' Room‘, 25. November 1969, 16 Uhr (ca. 2,5 Stunden), WorldCat no. 81581481, Museum of Modern Art Archives.

Drexler begann das Gespräch mit der Frage, ob man die Diskussion entlang der im erwähnten Briefwechsel festgelegten vier Punkte führen sollte oder andere Prozeduren vorgeschlagen werden sollten.¹⁹¹ Die Mitglieder der AWC plädierten dafür, dass die 13 Punkte ihrer Forderungen einzeln durchgegangen werden sollten.

Die Diskussionen zu den einzelnen Forderungen werden hier nicht im Detail besprochen. Vielmehr soll die Situation im Ganzen exemplarisch für die Aktivitäten der AWC und die in diesem Zusammenhang entwickelten verschiedenen Gesprächsformate stehen. Dabei soll im Folgenden kurz auf die Aussage eines Mitglieds der AWC eingegangen werden. Noch bevor die Forderung nach freiem Eintritt, dem zweiten der 13 Punkte, diskutiert werden konnte, wurden die Mitarbeiter_innen des Museums um Folgendes gebeten: „Can we hear what you have to say about each demand instead of having us saying what we mean with it?“. In dieser Frage kommen zwei Dinge zum Ausdruck. Zum einen hat das Team des Museum of Modern Art versucht, das Gespräch zu dominieren beziehungsweise zu vermeiden, negative oder überhaupt irgendwelche Aussagen zu treffen, indem die Mitglieder der AWC stets aufgefordert wurden sich zu erklären, ohne dass das Museum selbst Position bezieht. Die internen Notizen aus dem Museum zeigen, wie bedacht man darauf war, möglichst wenig Angriffsfläche zu bieten und stets positive Aspekte nennen zu können. Zum anderen äußert sich hier die Forderung der AWC nach einem tatsächlichen Dialog zwischen Künstler_innen und dem Museum, sprich einem hin-und-her der einzelnen Gesprächspartner_innen, im Sinne von Blanchots in der Einleitung angesprochenen Notwendigkeit des Intervalls.

Zum Ende des Treffens wurde beschlossen, Komitees zu konkreten Anliegen der 13 Forderungen zu bilden, darunter übrigens auch für die Produktion und Distribution des Posters ... *and Babies*.¹⁹² Das erste Treffen hierzu fand bereits am 3. Dezember 1969 statt, zwei Tage nachdem die für das Poster verwendete Abbildung im *Life Magazin* erschien.¹⁹³ Weitere aus dem Treffen vom 25. November 1969 hervorgegangene Arbeitsgruppen wie etwa jene, die sich mit Community-Projekten befasste, bestanden bis mindestens April 1970 weiter und führten zu weiteren Projekten in New York, allerdings außerhalb des Museum of Modern Art.¹⁹⁴

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Einem Protokoll vom Januar 1970 ist zu entnehmen, wie Arthur Drexler während einer Diskussion von AWC Mitgliedern mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art über Möglichkeiten der Beteiligung von Künstler_innen an der Zusammenstellung des Programms des Museums, die Mitarbeit des Museums an *And Babies*... in Aussicht stellte vgl. Protokoll vom 5. Januar 1970, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

¹⁹³ Vgl. Frascina 1999, S. 176.

¹⁹⁴ Projektbeschreibung von Elaine L. Johnson an Arthur Drexler, 8. Januar 1970, Museum of Modern Art Archives, JBH (John B. Hightower Papers), III.I.II.a.

Die Gespräche mit den Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art stellen einen wesentlichen Bestandteil der Aktivitäten der AWC dar. Lippard beschreibt, welchen Aufwand die vielen Treffen mit den Mitarbeiter_innen und die vom Museum ausgehenden Diskussionen für die Gruppe im Umgang mit der Institution bedeuteten und wie wenig produktiv der Austausch oft erschien:

For several months, MoMA kept us hopping by suggesting meetings and discussions until we realized their strategy was just that. They were paid to talk to us, while we were trying to juggle careers, families, wage earning, and politics and did not have time for their lengthy, formal, irrelevant, and usually fruitless dialogues.¹⁹⁵

So entsteht der Eindruck, dass die Künstler_innen gewissermaßen mit sich und den Mitarbeiter_innen beschäftigt werden sollten, ohne dass das Museum tatsächlich ein Ergebnis der gemeinsamen Diskussionen und damit Veränderungen im institutionellen Prozess anstrebte. Davon abgesehen ist dennoch eindeutig davon auszugehen, dass nicht nur die regelmäßigen Treffen der Mitglieder der AWC, vor allem in den ersten Monaten der Formierung der Vereinigung, für die einzelnen Künstler_innen und ihre künstlerische Auseinandersetzung prägend waren. Sondern gerade auch die Erfahrungen mit der Planung und der Ausführung der von komplexen Interessen beeinflussten Begegnungen mit der Kunstinstitution haben sowohl die künstlerische Praxis von einzelnen Individuen als auch jene Künstler_innengruppen der 1970er-Jahre geprägt, die unter anderem von Mitgliedern der AWC gegründet wurden.

Deren Zustandekommen und die Bedeutung von Gesprächsformaten in der Ausbildung gemeinschaftlicher künstlerischer Praktiken werden im Folgenden besprochen. Zum einen beruhen die Versuche dieser Gruppen, eine gemeinsame künstlerische Praxis zu entwickeln, auf Gesprächsformaten. Zum anderen spielen Gesprächsformate eine wichtige Rolle für die Ausbildung einer künstlerischen Praxis, die in Zusammenarbeit mit Protagonist_innen verschiedener gesellschaftlicher Felder agiert. Beide Aspekte werden in den folgenden Kapiteln anhand der ‚Starting Papers‘ der AMCC sowie der *Second Sundays* der PAD/D untersucht.

¹⁹⁵ Lippard 2002, S. 87.

2.4 Künstler_innengruppen der 1970er-Jahre in New York

Nicht nur die Studentenproteste um 1968 oder der Protest gegen den Vietnamkrieg, sondern auch einzelne Ereignisse in den 1960er-Jahren wie die Attentate auf John F. Kennedy und Martin Luther King, Unruhen in Los Angeles im Laufe des Jahrzehnts sowie die Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg an der Kent State University in Ohio im Mai 1970, bei denen vier Studenten von der Nationalgarde erschossen wurden, politisierten Künstler_innen in den USA zunehmend.¹⁹⁶ Inwieweit Künstler_innen politisch aktiv handeln oder allein über ihre Kunstwerke eine politische Aussage vermitteln sollten, war um 1970 ein aktuelles Thema auch in der Kunstkritik, wie eine Ausgabe der Zeitschrift *Artforum* aus dem Jahr 1970 zeigt, für die Künstler_innen Fragen zu politischer Verantwortung beantworteten.¹⁹⁷ Oder wie es Therese Schwartz in ihrer Reihe in *Art in America* beschreibt, Ende der 1960er-Jahre entsteht ausgehend von der politischen Aktivität von Künstler_innen eine künstlerische Praxis, die sich mit sozialen und gesellschaftlichen Anliegen befasst.

Ausgehend von dem *Speak Out* und Treffen der AWC Mitglieder mit Mitarbeiter_innen des Museum of Modern Art stellt dieses Kapitel Künstler_innengruppen vor, die in den 1970er-Jahren im Umfeld der AWC in New York entstanden sind. Von diesen werden zwei im Folgenden näher betrachtet. So beschreibt die Gruppe Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) in einem Positionspapier aus dem Jahr 1976, wie in regelmäßigen Gesprächen und dabei mithilfe sogenannter ‚Starting Papers‘ eine neue künstlerische Praxis entwickelt werden sollte.

Ausgangspunkt für die Gründung der Gruppe Political Art Documentation and Distribution (PAD/D) war Lucy Lippards Archiv politisch engagierter Kunst, unter anderem mit Drucksachen von Aktionen und Veranstaltungen, die zuvor nicht dokumentiert worden wären. Denn in der damaligen Zeit bestand wenig Interesse daran, jene ephemeren künstlerischen Praktiken zu bewahren. Das mit dem PAD/D ins Leben gerufene, fortlaufende Archiv, an dem Lippard selbst nicht aktiv teilnahm, sollte sich bald zu einem gemeinschaftlichen Kunstprojekt entwickeln, dessen Bestandteil die Gesprächsreihe *Second Sundays* bildete. Grundlage der Überlegungen zu beiden

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 92.

¹⁹⁷ Vgl. Andre, Carl/Baer, Jo/Darby Bannard, Walter/Bengston, Billy Al/Castoro, Rosemarie/Ferrer, Rafael/Judd, Don/Petlin, Irving/Ruscha, Ed/Serra, Richard/Smithson, Robert/Weiner, Lawrence: „The Artist and Politics: A Symposium“, in: *Artforum* 9/1 (September 1970), S. 35–39. Wie auch die Kunstkritik selbst Formen einer non-hierarchischen und gemeinschaftlichen Kommunikation entwickelte, beschreibt Gwen Allen anhand des Beispiels des Magazins *Avalanche* in den 1970er-Jahren vgl. Allen, Gwen: *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, London 2011, S. 103.

Künstler_innengruppen ist Archivmaterial aus der Bibliothek des Museum of Modern Art in New York.

2.4.1 Artists Meeting for Cultural Change: ‚Starting Papers‘

1975 kündigte das Whitney Museum for American Art in New York eine Ausstellung im Rahmen der *Bicentennial* an, die unter dem Titel *American Art* Werke aus der Sammlung Rockefeller präsentieren sollte. Gegen diese Präsentation einer „amerikanischen Kunst“ aus der Perspektive einer Privatsammlung regte sich starker Protest, unter anderem durch die hier bereits bei der Darstellung der Gründung der AWC erwähnte Black Emergency Cultural Coalition.¹⁹⁸ Ausgehend von diesem Protest traf sich zwischen 1975 und 1977 regelmäßig eine Gruppe von Künstler_innen unter dem Namen Artists Meeting for Cultural Change (AMCC), die auch zu Demonstrationen gegen die *Bicentennial* aufrief und diese organisierte (Abb. 10).¹⁹⁹ Zu Beginn fanden die Treffen in einem Loft des Künstler_innenpaares Rudolf Baranik und May Stevens, die 1965 auch am Artists and Writers Protest teilnahmen, in der Wooster Street statt. 1976 zog die Gruppe dann in den staatlich geförderten Kunstraum Artists Space um, wo jeden Sonntag bis zu 100 Menschen zusammenkamen, um die geplante Ausstellung im Whitney Museum for American Art zu diskutieren.²⁰⁰

Die Zusammentreffen der Gruppe reflektieren das hohe Maß an Diskussionsbereitschaft der Künstler_innen zu jener Zeit.²⁰¹ Der Diskurs – dazu zählen, wie auch das in diesem Kapitel besprochene Dokument belegt, besonders die informellen Gespräche während beziehungsweise im Anschluss an die regelmäßigen Treffen – bildet laut Alan W. Moore die eigentliche künstlerische Produktion der Gruppe.²⁰² In seiner Publikation *Art Gangs. Protest and Counter Culture in New York City* von 2011 verweist Moore auf die enge Verbindung zu der 1966 gegründeten britischen Künstler_innengruppe Art&Language. Die Zusammenarbeit mit A&L vermittelte ihre Praxis der

¹⁹⁸ Vgl. Deitcher 2002, S. 210–211.

¹⁹⁹ Vgl. Lippard 1991, S. 351. Laut Ault traf sich die Gruppe bis 1978 vgl. Ault 2002b, S. 44.

²⁰⁰ Vgl. Moore 2011, S. 68

²⁰¹ Gerade in Downtown New York fanden eine Vielzahl an Panels, Diskussionen und Talks auch in Galerien statt, darunter 1975 zum Beispiel das Forum *Artists Talk on Art*, wobei es hier ausschließlich um Kunstkritik ging vgl. Ault 2002b, S. 45.

²⁰² Vgl. Moore 2011, S. 66.

kritischen Diskussion jenen New Yorker Künstler_innen, die ihre Kunstinstitutionen vor Ort verändern wollten, was, wie bereits gezeigt wurde, schon in der AWC angelegt war.²⁰³

Die AMCC waren inhaltlich mit Forderungen der AWC verbunden, einerseits mit der Antikriegsbewegung, andererseits aber auch durch die Kritik an der institutionellen Präsentation von Kunst in einer der großen New Yorker Kunstinstitutionen und den Fokus auf die Politik des Ausstellens von (US-amerikanischer) Kunst zu legen.²⁰⁴ Gleichwohl orientierte sich die Gruppe im Gegensatz zu der AWC weniger an der Organisation von Aktionen. Vielmehr entwickelte sie sich aus dem Protest gegen die Ausstellung am Whitney Museum of American Art zu einer auf politischer Theorie und Medienanalyse beruhenden Diskussionsgruppe.²⁰⁵

Die Ausstellung *American Art from the Collection of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd* wurde am 16. September 1976 am Whitney Museum of American Art eröffnet. Es wurden keine Werke afroamerikanischer Künstler_innen und nur ein einziges Werk einer Künstlerin ausgestellt.²⁰⁶ In Reaktion darauf veröffentlichte die AMCC 1977 eine Publikation mit dem Titel *anti-cataloge*. Im Gegensatz zur Ausstellung im Museum beinhaltete die Publikation sowohl Kunst von Künstler_innen also auch von afroamerikanischen Künstler_innen.²⁰⁷ Die Einleitung des ‚The Cataloge Committee‘, zu dem unter anderem Rudolf Baranik, Janet Koenig und Joseph Kosuth gehörten, beschreibt die Entstehung der Gruppe. Angesichts der enormen Kritik an der Ausstellung der Rockefeller Sammlung als Überblicksschau und an der Verwendung öffentlicher Ressourcen für die Präsentation einer Privatsammlung beschreibt das Kapitel „Project“ des *anti-cataloge*:

Meetings were called in the art community [...] to discuss this specific outrage as well the more general issue of the use (or more aptly *misuse*) of art and art institutions to serve the interests of a wealthy minority sector of the population at the expense of the majority. [...] These meetings, now known as Artists Meeting for Cultural Change, have been held on a weekly basis for over a year with attendance of usually around eighty. Part of the role of AMCC has been to provide a forum for the examination of the political nature of culture, how it is used-how it uses us.²⁰⁸

Die Ausstellung werde nicht als eine kuratorische Entscheidung in einem bestimmten Fall

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Vgl. Moore 2011, S. 75.

²⁰⁵ Vgl. Lippard 1991, S. 351.

²⁰⁶ Vgl. Deitcher 2002, S. 242 und 211.

²⁰⁷ Zum *anti-cataloge* vgl. Lippard 2002, S. 100–101; vgl. Ausst. Kat. New York 1988, S. 93. Das Einbeziehen von aus der Ausstellung ausgeschlossenen Künstler_innen, erinnert an die *Salons de Refusés* in Paris in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts.

²⁰⁸ Artists Meeting for Cultural Change (Hg.): *An anti-cataloge*, New York 1977, S. 6.

verstanden, sondern als Ausdruck eines „offiziellen Kulturverständnisses“. Damit richtete sich die Kritik an ein gesamtgesellschaftliches Phänomen.

Wie eine Gruppe von Künstler_innen, die gegen eine bestimmte Ausstellung protestiert, eine über diesen Protest hinausgehende künstlerische Praxis entwickeln möchte, lässt sich am Beispiel der AMCC anhand eines Positionspapiers aus der Bibliothek des Museum of Modern Art nachvollziehen.²⁰⁹ Das mit „A Tentative Position Paper“ betitelte Dokument ist überschrieben mit der Angabe „to be read February 22, 1976“, also etwa ein halbes Jahr vor Eröffnung der oben genannten Ausstellung im September.²¹⁰ Erstellt wurde es durch das ‚Position Paper Committee‘, dessen Mitglieder in Form von Initialen angegeben sind: AM, PH, MC, JB, VK, MS, JK, EH, GR, LK, AMc. Das archivierte Dokument weist in Bleistift die vollständigen, allerdings jeweils mit Fragezeichen versehenen Namen auf: Andrew Menard, Preston Heller, Michael Corris, Joseph Kosuth, Ginny Reath, Leandro Katz und Anthony McCall.

Der Text beginnt mit der Feststellung, dass die vielen Teilnehmenden der jeden Sonntag stattfindenden Treffen durch ein gemeinsames Anliegen in ihrer künstlerischen Praxis verbunden seien. Gleichzeitig drücken sich, so heißt es weiter, in den oft angespannten Situationen, die unterschiedlichen Meinungen und Interessen der Beteiligten sowie eine Unsicherheit über die Funktion der gemeinsamen Tätigkeiten aus. Sollte sich die Gruppe als Einheit festigen und eine künstlerische Praxis etablieren wollen, sei eine Auseinandersetzung mit diesen Spannungen unumgänglich, um eine Grundlage für die Fortführung der Zusammenarbeit zu schaffen.

Der Protest gegen die Ausstellung aus der Rockefeller Sammlung hätte zwar eine neue und temporäre Solidarität geschaffen, gehe jedoch bislang nicht über das aktuelle Anliegen hinaus:

This temporary focus may be useful and indeed necessary, but it is not sufficient reason in itself for a continuing group dialogue. The group will at best become a rather dull super-ad-hoc committee, the limits of its actions and interests being defined only by the next external, cultural atrocity that rears its obvious head, the limits of its power being a constant reaction, a series of exhausting fights to put a stop to events that have their real basis elsewhere, in the very structure of this economic system and in our relationship to that system. It will only be dealing with manifestations of a cultural unbalance rather than its causes. To put it bluntly: it becomes both boring, and destructive of our continuing interest, to be exclusively concerned with action, at the expense of understanding. The ideas within the group will have no chance to evolve: we will be doomed to sitting there each with our own private beliefs, condemned to throwing in tactical ideas. Nothing fundamentally, in ourselves, is enabled to change. Important as these protest actions are, if they become the *raison d'être* of the group, they will become diversionary and counter-productive.

²⁰⁹ David Deitcher verweist im Vergleich zu Group Materials Ausstellungen als Diskussionsorte auch auf das Vorgehen der AMCC, eine künstlerische Praxis aus der Diskussion heraus zu entwickeln vgl. Deitcher 2002, Fußnote 37.

²¹⁰ „A Tentative Position Paper“, unterzeichnet von AM, PH, MC, JB, VK, MS, JK, EH, GR, LK, AMc, vor dem 22. Februar 1976, Museum of Modern Art Library, PAD/D Files, Artists Meeting for Cultural Change.

Um eine aus der Gruppe selbst kommende, theoretische Grundlage zu erarbeiten, schlägt das ‚Position Paper Committee‘ nun vor, regelmäßig gemeinsam zu diskutieren und gemeinsam zu lernen: „seeing this dialogue as already being a step towards a new form of practice.“ So sollen Ideen, Theorien, Vermutungen und Standpunkte erprobt werden und damit gleichzeitig Möglichkeiten, wie eine solche künstlerische Praxis das Kunstinstitutionen und damit das „offizielle Kulturverständnis“ verändern könne, ausgelotet werden.

Um diesen diskursiven Prozess zu beginnen, sollte sich jedes Treffen mindestens eine Stunde einer bestimmten Fragestellung widmen und so heißt es in dem Dokument weiter:

It is to be hoped that, gradually, these discussions will generate other topics, and that individuals within the group will feel motivated to prepare their own ‚starting papers‘. It is also to be hoped that we will all begin to get something concrete out of participating, something that will feed back into our own personal practice.

Für den Beginn bereiteten die Mitglieder des ‚Position Paper Committee‘ bestimmte Themen vor, darunter Kunst und Feminismus, Zusammenarbeit, Imperialismus, Künstler_innen als Intellektuelle, Kulturindustrie, die Aufgabe des Museums. Dabei betonen die Autor_innen, dass die Ausführungen spontan entstanden seien und lediglich Ausgangspunkte darstellen. Denn wie die gesamte Gruppe selbst, habe auch das ‚Position Paper Committee‘ heterogene Standpunkte.

Ein Dokument mit dem Titel „If you think we are all here tonight to discuss the issue of feminism you are wrong“ befindet sich in der Bibliothek des Museum of Modern Art und ist vermutlich eines dieser ‚Starting Papers‘. Es ist unterschrieben von Ginny Reath und Elyzabeth Hess, deren beider Initialen sich auch auf dem oben erwähnten „A Tentative Position Paper“ vom 22. Februar 1976 befinden.²¹¹ Die beiden beschreiben, dass in den von der Gruppe geschaffenen sozialen Situationen bislang nicht thematisiert wurde, wie dominante Persönlichkeiten die Gruppe manipulieren würden und dass auch sämtliche Gespräche, die nach den gemeinsamen Treffen stattfanden, wieder zurück in die Gruppe gebracht werden müssen.

Denn in diesen Gesprächen fände der eigentliche Austausch von Ideen statt. Der Feminismus wird dabei als wesentliche Grundlage bezeichnet, um die Komplexität der sozialen Dynamik in Gruppen zu verstehen. Die Autorinnen enden das ‚Starting Paper‘ mit dem Aufruf, ausgehend von dieser Grundlage gemeinsam eine neue Praxis zu entwickeln. Dieser theoretische Austausch sollte demnach zur Formierung der Gruppe beitragen und dabei zugleich wieder in deren

²¹¹ „If you think we are all here tonight to discuss the issue of feminism you are wrong“, unterzeichnet von Ginny Reath und Elyzabeth Hess, undatiert, Museum of Modern Art Library, PAD/D Files, Artists Meeting for Cultural Change.

Theorieproduktion zurückwirken.²¹² Die ‚Starting Papers‘ sollten also dazu dienen, die durch einen konkreten Anlass, den Protest gegen die Ausstellung am Whitney Museum for American Art, gebildete Gruppe in eine kohärente Gruppe mit einer gemeinsam entwickelten, künstlerischen Praxis zu transformieren.

Sowohl das „A Tentative Position Paper“ als auch das Papier von Reath und Hess zeigen nicht nur, welchen Stellenwert das gemeinsame Gespräch für die Gruppe hatte, sondern wie detailliert zwischen den verschiedenen Formen des miteinander Sprechens unterschieden wurde und welche Strategien entwickelt wurden, eine auf Dialog beruhende Kunstpraxis auszubilden. So stellen die ‚Starting Papers‘ einerseits ein Vorgehen dar, wie Künstler_innen in den 1970er-Jahren versuchten, Wege für eine gemeinschaftlich entstandene Kunst zu entwickeln. Mit den ‚Starting Papers‘ loteten Künstler_innen andererseits aber auch die ihnen zur Verfügung stehenden Möglichkeiten aus, um konkrete gesellschaftliche Belange in ihre künstlerische Praxis zu integrieren und damit ein ihrer Meinung nach in der Gesellschaft vorherrschendes Verständnis von Kunst und Kultur zu hinterfragen. Somit bilden die ‚Starting Papers‘ eine theoretische Grundlage für die Künstler_innen, um sich damit auseinanderzusetzen, welche Öffentlichkeit das damalige Kulturverständnis adressiert hat und welches sie hingegen vorzuschlagen haben. Wie Gesprächsformate wiederum aus den Aktivitäten einer bereits bestehenden Künstler_innengruppe heraus entwickelt werden und als Format des Austauschs von Künstler_innen mit Protagonist_innen aus der Gesellschaft dienen, untersucht das folgende Kapitel zu den *Second Sundays* des PAD/D.

2.4.2 Political Art Documentation and Distribution: *Second Sundays*

Von Juni 1993 bis Mai 1994 organisierte die Bibliothek des Museum of Modern Art New York eine Ausstellung mit dem Titel *The PADD Archives*, deren Archivalien seit 1988 Teil des Bibliotheksbestands sind. Das *Library Bulletin* des Museums widmete dieser Ausstellung eine eigene Ausgabe, in der Lucy Lippards Aufsatz „Archival Activism“ erschienen ist.²¹³ Darin beschreibt Lippard die Entstehung der von Künstler_innen und Kritiker_innen gegründeten Gruppe

²¹² Für eine ausführliche Untersuchung der SI vor dem Hintergrund der Verbindung von Theorie und Praxis aus sozialwissenschaftlicher Perspektive vgl. Orlich, Max Jakob: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*, Bielefeld 2011. Orlich geht auch darauf ein, wie der Austausch untereinander die Gruppe formt und wiederum zurück in deren Theorieproduktion greift, wie es vergleichbar zu den hier besprochenen Gruppen ist vgl. ebd., S. 127.

²¹³ Lippard, Lucy: „Archival Activism“, in: *Library Bulletin* 86 (1993/94), S. 4–6.

Political Art Documentation and Distribution (PAD/D) und deren Aktivitäten als Archiv, Magazin, Diskussionsgruppe sowie in der Organisation von Ausstellungen, Veranstaltungen und Aktionen.

1979 verfasste die Kunstkritikerin, die auch bei der AWC maßgeblich beteiligt war, einen offenen Aufruf zu Beiträgen für eine Ausstellung politischer Kunst aus Großbritannien, die im Artists Space in New York stattfinden sollte. Der Aufruf erfolgte im Juni des Jahres vor dem Hintergrund einer besonderen politischen Lage, denn im Mai 1979 war Margaret Thatcher zur britischen Premierministerin gewählt worden.²¹⁴ Für die Ausstellung mit dem Titel *British Art from the Left* rief Lippard dazu auf, Material für ein internationales Archiv politischer Kunst einzusenden.²¹⁵ Der Aufruf wurde über eine Postkarte verbreitet und in mehreren Magazinen veröffentlicht.²¹⁶

Die Ausstellung der eingesendeten Werke und Dokumente sollte jenes Archiv sozial engagierter Kunst dokumentieren und es dabei gleichzeitig ins Leben rufen:

This exhibition is the first in a series of socially concerned art intended to expand international communication and to form an archive of political art. Anyone interested in participating in future manifestations should contact Lucy R. Lippard, 138 Prince St. NYC 10012.²¹⁷

Nachdem die vom 16. Juni bis 14. Juli 1979 geplante Ausstellung aufgrund von Konflikten mit der damaligen Verwaltung des Artist Space nicht umgesetzt werden konnte, nahm Lippard das bereits eingesandte Material zum Anlass, ein Archiv für aktivistische Kunst ins Leben zu rufen und ergänzte es durch Material aus ihrer Privatsammlung. Aus dem Vorhaben, die Einsendungen zu archivieren, formte sich schließlich das PAD/D.²¹⁸

Zunächst fand 1979 im drei Jahre zuvor unter anderem von Lippard und Sol Lewitt gegründeten New Yorker Buchladen Printed Matter ein Treffen statt, um die Notwendigkeit eines

²¹⁴ Morgan, Tiernan: „Art in the 1980s: The Forgotten History of PAD/D“, in: *Hyperallergic*, 2014, <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

²¹⁵ Vgl. Moore 2011, S. 116

²¹⁶ Vgl. Ault 2002b, S. 60–61.

²¹⁷ Morgan 2014.

²¹⁸ Vgl. Ault 2002b, S. 60–61. Das Bestreben von PAD/D, ephemere Kunstproduktion zu archivieren, verdeutlicht sich noch einmal in der Historisierung der Gruppe. Sholette weist darauf hin, wie die Neuauflage einer Aufsatzsammlung von Craig Owens aus dem Jahr 2003 einen ursprünglich in *Art in America* erschienenen und von PAD/D illustrierten Text ohne die Abbildungen und ohne den Verweis auf das Kollektiv im Text veröffentlicht vgl. Sholette, Gregory: „A Collectography of PAD/D. Political Art Documentation and Distribution: A 1980s Activist Art and Networking Collective“, 2011, http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/14_collectography1.pdf (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

internationalen Archivs für sozial verantwortliche Kunst zu diskutieren.²¹⁹ Ungefähr 50 Künstler_innen, Kritiker_innen und Aktivist_innen nahmen teil, darunter auch Clive Phillpot, der damalige Direktor der Bibliothek des Museum of Modern Art, der dem Archiv schließlich noch am selben Abend den Namen Political Art Documentation gab.²²⁰ Als direkte Vorgänger des PAD/D nennt Lippard unter anderem die AWC und die AMCC, wobei sich die Mitglieder zum Teil personell überschneiden.²²¹ So entstand an nur einem Abend eine Organisation, die folgendes Ziel hatte und dabei auch wiederum den Schwerpunkt auf die gemeinsame Diskussion legte:

Our aim is to provide artists with an organized relationship to society, to demonstrate the political effectiveness of image making, and to provide a framework within which progressive artists can discuss and develop alternatives to the mainstream art system.²²²

Das zweite „D“ im Titel der Gruppe steht für „Distribution“ und sei erst um 1980 hinzu gekommen, so Lippard, „when activism was added to archivism“.²²³ Denn das zunächst als reines Archiv geplante Projekt erweiterte seine Tätigkeiten allmählich und setzte sich laut Lippard schließlich aus vier Elementen zusammen. Das Archiv beschreibt Lippard dabei als den Anker des Kollektivs; das seit Februar 1981 erschienene Magazin *Upfront* sei als zweites Element als seine Stimme zu betrachten. Das dritte Element, die Distribution, sei umfassender zu verstehen als der Begriff der Ausstellung, so Lippard weiter, und beinhalte darüber hinaus Aktionen im öffentlichen Raum. Im Rahmen dieser Aktivitäten arbeitete die Gruppe auch mit anderen zusammen, unter anderem mit Group Material, mit deren künstlerischer Praxis sich das zweite Hauptkapitel dieser Untersuchung befasst.

Als viertes Element nennt Lippard die Reihe *Second Sundays*. Die regelmäßigen Veranstaltungen entstanden aus internen Diskussionen und einer fortlaufenden ‚Study Group‘. Ab November 1980 fanden die *Second Sundays* dann als öffentliche Veranstaltungen jeden zweiten Sonntag im Monat statt, zunächst bei Printed Matter und im Anschluss bei Franklin Furnace. Die Gäste wurden von Mitgliedern der Gruppe eingeladen, ein Merkblatt vom 13. Oktober 1982 aus dem PAD/D Bestand in der Bibliothek des Museum of Modern Art lässt den organisatorischen

²¹⁹ Vgl. Lippard 1993/1994, S. 4; Sholette nennt als Datum den 24. Februar 1980 vgl. Sholette 2011.

²²⁰ Vgl. Lippard 1993/1994, S. 4.

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Klappkarte mit Projektbeschreibung inklusive der 5 Arbeitsgruppen, undatiert (vermutlich um 1980, da die Bezeichnung PAD/D genutzt wird), Museum of Modern Art Library, PAD/D Files.

²²³ Lippard 1993/1994, S. 4.

Ablauf nachvollziehen und verweist auf die Besonderheiten, die bei der Vorbereitung der Gesprächsveranstaltung bezüglich Länge und konkretem Inhalt des Gastvortrags beachtet werden mussten.²²⁴ Ein Diagramm des Künstlers und Gründungsmitglieds Gregory Sholette stellt die Organisationsstruktur der Gruppe für die Veranstaltungen von insgesamt sechs Arbeitsgruppen dar, die innerhalb des PAD/D für die Planung und Umsetzung der *Second Sundays* zuständig waren (Abb. 11).²²⁵ Die *Second Sundays* bestanden überwiegend aus Präsentationen eingeladener Gäste aus verschiedenen gesellschaftlichen Feldern vor Publikum mit anschließenden Diskussionen (Abb. 12).

In seinem Aufsatz „Collectography“ berichtet Sholette, wie die Themen der Reihe *Second Sundays*, die Sholette als „public dialogue series“ bezeichnet, von der Annäherung von Künstler_innen und Aktivist_innen zeugten: die Geschichte des Rechts auf Abtreibung, zivile Freiheiten und staatliche Überwachung, lateinamerikanische Kultur, nicht autorisierte Kunst im öffentlichen Raum usw.²²⁶ Die Veranstaltung zu letzterem Thema wurde mit der Abbildung des Trojanischen Pferdes angekündigt (Abb. 13). Auf der Veranstaltung mit dem Titel *Art in Unauthorized Spaces* sollten Künstler_innen mit Rechtsanwält_innen über nicht genehmigte Kunstprojekte im öffentlichen Raum diskutieren. Beides erinnert an Lippards Artikel zu aktivistischer Kunst, die als Trojanisches Pferd gesellschaftliche Belange in die Kunst einbringt. So bieten die *Second Sundays* durch das Zusammentreffen mit Protagonist_innen aus verschiedenen gesellschaftlichen Feldern Künstler_innen die Möglichkeit, sich aktiv mit Aktivist_innen und konkreten gesellschaftlichen Inhalten auseinanderzusetzen und in der gemeinsamen Diskussion auszutauschen.

Entsprechend eines Netzwerkes fungiert die Gesprächsreihe *Second Sundays* für das PAD/D auch als Schnittstelle für den Austausch von Ideen, vor allem aber für das Zusammenbringen verschiedener Kontexte und Gruppen.²²⁷ Ein Aufruf für eine Demonstration am 12. November 1982 gegen Ronald Reagans Offensive in Südamerika, der unter dem Namen Ad Hoc Artists unter anderem mit Mitgliedern von Group Material und PAD/D entstanden ist, nutzt Zitate und gezeichnete Darstellungen von Gesprächen (Abb. 14a und 14b). Diese umfassen Treffen von

²²⁴ „Suggestions for Second Second (sic) Gatherings compiled by Jerri Allyn“, 13. Oktober 1982, Museum of Modern Art Library, PAD/D Files.

²²⁵ E-Mail von Gregory Sholette an die Verfasserin vom 23. Februar 2016.

²²⁶ Vgl. Sholette 2011.

²²⁷ Vgl. ebd. 2011.

Künstler_innengruppen, von Organisator_innen der Demonstrationen und eine zufällige Begegnung auf einer Ausstellungseröffnung. Die Darstellungen verweisen auf das in der Betrachtung der AMCC in Kapitel 2.4.1 dieser Untersuchung angesprochene erhöhte Aufkommen von Diskussionsveranstaltungen im Kunstkontext in New York Mitte der 1970er-Jahre. Die zunehmende Diskussionsbereitschaft von Künstler_innen geht damit einher, in jenen Diskussionen gerade auch eine Notwendigkeit zu erkennen, einerseits für die eigene künstlerische Praxis und andererseits auch für die Position als Künstler_in in der Gesellschaft.²²⁸

Vor dem Hintergrund der Reduzierung staatlicher Kunstförderung in den USA während der Präsidentschaft von Reagan löste sich 1988 das PAD/D schließlich auf beziehungsweise beendete seine aktive Phase. Sholette bemerkt hierzu, dass zu diesem Zeitpunkt das Konzept, Kunst in politischen Wandel zu involvieren, bereits über das PAD/D hinaus gewachsen und von den Kunstinstitutionen rezipiert worden sei. In eben jenem Jahr wurde die Ausstellung zu politischer Kunst am Museum of Modern Art mit dem Titel *Committed to Print* gezeigt,²²⁹ die sich unter anderem aus dem Bestand des PAD/D zusammensetzte und auch die *Whitney Biennale* widmete sich in diesem Jahr einer gesellschaftlich engagierten Kunst. Als das PAD/D Bestandteil der Bibliothek des Museum of Modern Art wurde, verfügte das Museum noch nicht über ein eigenes Archiv. Mit dem Einzug in den Bibliotheksbestand wurde aus dem PAD/D ein tatsächliches Archiv, denn der Ansatz, stetig zu wachsen und ständig neue Archivalien aufzunehmen, wie es das Konzept in der aktiven Phase seit der Entstehung 1979 war, wurde von dem Museum nicht weitergeführt.

Das Archiv des PAD/D war laut Sholette nicht in einem qualitativen, sondern quantitativen Sinn organisiert. Das bedeutet, dass es keine konkreten Auswahlmechanismen gegeben hat. Im Zentrum stand die Organisation von Arbeitsgruppen für die verschiedenen Bereiche und deren Zusammenarbeit untereinander. Dazu zählt auch die ‚Reading Group‘, die sich um 1983 allmählich veränderte. Der Dialog sollte sich nicht mehr auf die Auseinandersetzung mit Theorie beschränken, sondern es sollte etwas aus dem gemeinsamen Gespräch heraus produziert werden, die Teilnehmenden wollten aktiv werden. Aus diesem Impuls heraus entstand unter anderem eine Ausstellung über die Gentrifizierung in der Lower Eastside, die Künstler_innen und die dortigen Bewohner_innen zusammenbrachte.

Sholette formuliert die Vision des PAD/D wie folgt: „the group’s vision sought to bring into being a bona-fide counter hegemonic or oppositional public sphere [...]“. Dabei kamen den *Second*

²²⁸ Vgl. Ault 2002b, S. 45.

²²⁹ Vgl. Lippard 2002, S. 105.

Sundays eine ausschlaggebende Rolle zu, indem sie Möglichkeiten für den Austausch zwischen verschiedenen Gruppen, Individuen und Ideen aus unterschiedlichen gesellschaftlichen Kontexten bildeten. Die Gesprächsveranstaltungen der *Second Sundays* waren Ausdruck einer an gesellschaftlichen Belangen orientierten Kunst, die das PAD/D zum einen bewahrt und archiviert hat und zum anderen in Ausstellungen sowie den Veranstaltungen der *Second Sundays* für eine breitere Öffentlichkeit zugänglich machte. In der Verbindung künstlerischer und aktivistischer Kontexte haben die *Second Sundays* zudem ein Verständnis von Öffentlichkeit vorgeschlagen, das in Folge der zu Beginn dargelegten Entwicklungen um die gesellschaftlichen Proteste von 1968 zu sehen ist.

Wie auch die AMCC ist das PAD/D in Zusammenhang mit der AWC und deren historischen Kontext der Politisierung von Künstler_innen um 1968 heraus zu betrachten oder wie Sholette es in einem Interview im März 2016 mit dem Interference Archive in New York formuliert hat: „We were still coming off the afterglow, in many ways, of May '68. There's no question about that“.²³⁰ Die Überlegungen zum PAD/D haben verdeutlicht, wie die Gruppe das Gespräch mit Aktivist_innen und Protagonist_innen unterschiedlicher Felder gesucht hat und dies in den *Second Sundays* umgesetzt hat. Dieser Ansatz der Zusammenarbeit von Künstler_innen mit Protagonist_innen aus verschiedenen gesellschaftlichen Feldern mittels des Gesprächsformats wird, so zeigt das 2. Hauptkapitel dieser Untersuchung, auch von Group Material umgesetzt und ein wesentlicher Bestandteil ihrer Kunst der ‚collective conversation‘ werden.

2.5 Stephen Willats: das Gespräch als Mittel der Recherche

Auf die enge Beziehung zwischen der AMCC und dem New Yorker Ableger der britischen Gruppe Art & Language wurde im vorherigen Unterkapitel verwiesen. Dieser Austausch zwischen Künstler_innen aus den USA und Großbritannien, lässt an die zu Beginn erwähnten Verbindungen der Neuen Linken in beiden Ländern denken. Diese Verweise auf britische Kunst der 1970er-Jahre sollen im Folgenden anhand des Werks von Stephen Willats aufgegriffen werden. Dabei steht Willats hier nicht für konkrete Beziehungen zu den zuvor untersuchten Beispielen, sondern soll im Hinblick auf die von ihm unternommene Einbindung von Gesprächsformaten in seine künstlerische Praxis erläutert werden. Diese stellt sich bei Willats im Unterschied zu den zuvor betrachteten

²³⁰ Berry, Louise: „Audio Interference 16. Greg Sholette“, in: *Interference Archive*, 16. Juni 2016, <https://interferencearchive.org/audio-interference-16-greg-sholette/> (letzter Zugriff am 28.1.2019).

künstlerischen Praktiken und auch zu jenen Beispielen des 2. sowie des 3. Hauptkapitels in Form von Interviews zu Zwecken der Recherche für Kunst-Projekte dar, die in Zusammenarbeit mit Bewohner_innen von Sozialsiedlungen entstanden sind.

In jenem Jahr als Lucy Lippard in New York zur Teilnahme an der Ausstellung *Art from the British Left* aufrief und damit ein internationales Archiv für politische Kunst begründete, nahm der britische Künstler Stephen Willats an der Ausstellung *Art for Whom* in der Serpentine Gallery in London teil. Diese griff bereits von der AWC angesprochene Inhalte auf, darunter etwa die Frage, wer Kunst produziert und für wen.²³¹ In London begann die Artist Placement Group bereits Mitte der 1960er-Jahre, Künstler_innen in beratenden Funktionen in Firmen und Regierungsabteilungen einzusetzen.²³² Während bei der Artist Placement Group die Verbindung von Technik/Umwelt und Kunst im Vordergrund stand, sind es auch hier Gesprächsformate, die im Zentrum der Begegnung von Künstler_innen mit Firmen- oder Regierungsmitarbeiter_innen und im Beratungsvorgang stehen.²³³

Willats künstlerische Praxis entwickelte sich aus einer Objektkunst, die das Verhältnis von Werk und Betrachter_innenposition untersucht.²³⁴ Anfang der 1960er-Jahre studierte Willats am Ealing College of Art und besuchte Roy Ascotts Kurs zu theoretischen Ansätzen aus der Kybernetik, wo er mit Ideen der Semiotik, Verhaltenspsychologie, Informations- und Kommunikationstheorie in Kontakt kam.²³⁵ Sein Werk geht mit einem hohen Maß an theoretischer Auseinandersetzung des Verhältnisses von Kunst, Publikum und Gesellschaft in Form von Texten, Manifesten, Diagrammen und Modellen einher. Dabei nutzte er Diagramme schon früh in seiner künstlerischen Tätigkeit als Mittel zur Untersuchung der Einbeziehung des Publikums in das Kunstwerk.

Wie Grant Kester im Vorwort eines 1992 veröffentlichten Interviews anmerkt, befassten sich auch Künstler wie James Turrell mit Theorien zu Wahrnehmungsprozessen, allerdings im Hinblick

²³¹ Walker, John A.: *Left Shift. Radical Art in 1970s Britain*, London/New York 2002, S. 220.

²³² Simon Sheikh etwa nennt die Artist Placement Group unter den Vorläufern der US-amerikanischen ‚community art‘ vgl. Sheikh, Simon: „A Long Walk to the Land of the People: Contemporary Art in the Spectre of Spectatorship“, in: Hlavajova, Maria/Hoskote, Ranjit (Hg.): *Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art* (= BAK Critical Reader Series), Utrecht 2015, S. 230–261, hier S. 247.

²³³ Vgl. Walker, John A.: *John Latham. The incidental person - his art and ideas*, London 1995, S. 97–101.

²³⁴ Kester, Grant: „Starting from Zero. Stephen Willats and the Pragmatics of Public Art“, in: *Afterimage* 19/10 (Mai 1992), S. 8–12, hier S. 9.

²³⁵ Wilson, Andrew: „Das Publikum als Grundprinzip“, in: Casser, Anja/Ziegler, Philipp (Hg.): *Stephen Willats. Art Society Feedback*, Nürnberg 2010, S. 22–61, hier S. 30; vgl. Kester 1992, S. 9.

auf deren physische Mechanik, während sich Willats schon früh mit sozialen Zusammenhängen auseinandersetzte.²³⁶ Mitte der 1960er-Jahre begann Willats mit seinen Nachbarschaftsprojekten und bestimmte das Publikum zum „Grundprinzip“.²³⁷ Dabei war Sprache von besonderer Bedeutung für den Künstler, denn die „Herstellung einer Arbeit, die außerhalb des Galeriekontexts steht, verlangte nach Werken, die ihre Sprache aus dem Umfeld beziehen, in dem sie zum Einsatz kommen [...] nicht die verklausulierte Geheimsprache der Fachleute“.²³⁸

Dieser Aspekt sollte zentral für Willats Schaffen in den folgenden Jahren werden, so etwa *MetaFilter* von 1973–75, eine technische Apparatur für zwei Personen, die mittels Abbildungen und Antworten eine gemeinsame Sprache der Teilnehmer entwickelt.²³⁹ Sprache ist hier nicht nur Medium der Kommunikation und Grundlage der Verständigung, denn sie soll einen eigenen Kontext erschaffen, in dem sich Individuen aus unterschiedlichen Gemeinschaften verständigen können. Diese nicht nur vermittelnde, sondern gemeinschaftsbildende Funktion von Sprache ist wiederum von Bedeutung für Willats spätere Arbeiten mit Bewohner_innen von Sozialsiedlungen, auch wenn sich sein sprachanalytischer Ansatz im Unterschied zu den hier untersuchten Kunstpraktiken erweist. Auch weitere Künstler_innen der 1970er-Jahre setzten sich, wie in der Einleitung dieser Untersuchung bereits erwähnt, mit Formen des Dialogs in ihrer Kunst auf einer konzeptuellen Ebene auseinander.

Das im folgenden Unterkapitel dargestellte Beispiel *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin* von Willats soll anhand einer kurzen Darstellung aufzeigen, wie Willats im Unterschied zu den im Fokus der Untersuchung stehenden künstlerischen Beispiele, Gesprächsformate als Format der künstlerischen Recherche nutzt. Denn im Unterschied zu den in den folgenden Hauptkapiteln untersuchten Beispielen von Group Material, Manglano-Ovalle, Lacy und WochenKlausur, nimmt das Gespräch bei Willats ausschließlich die Funktion eines Mittels der Recherche ein. Das Gespräch ist bei Willats der Ausgangspunkt für Collagen aus Zitaten, Fotografien und Diagramme, die das Leben der Befragten visualisieren und interpretieren sollen.

²³⁶ Vgl. ebd.

²³⁷ Vgl. Wilson 2010, S. 54.

²³⁸ Ebd., S. 44.

²³⁹ Vgl. ebd., S. 40; vgl. Kester 1992, S. 10.

2.5.1 *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin (1979–1981)*

Im April 1979 kam der britische Künstler Stephen Willats als Stipendiat des Berliner Künstlerprogramms des Deutschen Akademischen Austauschdiensts für ein Jahr in das damalige West-Berlin. Während seines Aufenthaltes entwickelte und realisierte er das Projekt *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin*, das die Neue Nationalgalerie vom 4. Dezember 1980 bis zum 25. Januar 1981 gemeinsam mit weiteren Werken des Künstlers aus Großbritannien und den Niederlanden in einer Einzelausstellung in Kooperation mit dem DAAD zeigte.²⁴⁰ In *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin (1979–1981)* nutzt Willats Gespräche mit Bewohner_innen unter anderem von Sozialsiedlungen als Grundlage, um das urbane Leben in Collagen zu reflektieren (Abb. 15). Das Gespräch mit den Beteiligten dient hier im Wesentlichen der Recherche und stellt ein Element des künstlerischen Prozesses dar. Die Gesprächsstrukturen äußern sich im künstlerischen Resultat der ausgestellten Collagen und sollen zugleich auf eine gesellschaftliche Realität der in ihnen dargestellten Lebensumstände verweisen.

Während seines Aufenthalts erarbeitete Willats über einen längeren Zeitraum in vier von ihm ausgewählten Wohnkomplexen verschiedene Aspekte ihrer räumlich-architektonischen und sozialen Situation innerhalb der Stadt. Willats wählte in seiner Recherche die Orte im damaligen West-Berlin aus: die Gropiusstadt, das Märkische Viertel sowie eine Schrebergartensiedlung. Ein weiterer Ort hat sich, so berichtet es Willats, durch eine zufällige Begegnung mit der Verkäuferin in einem Ladengeschäft am Kurfürstendamm ergeben. Diesen Orten ordnete Willats vier Begriffe zu, die er als so genannte „Druckpunkte“ identifizierte: Abhängigkeit, Passivität, Flucht und Isolation. Bei der Beschreibung seiner Recherche betont Willats wiederholt, dass er sich möglichst schnell mit den entsprechenden Kontexten, örtlich wie sozial, vertraut machen musste.²⁴¹

Mit einer von Willats als „Forschungsteam“²⁴² bezeichneten Gruppe von vier Personen suchte der Künstler Kontakt zu möglichen Teilnehmenden, die sich in den kommenden Monaten zu regelmäßigen Treffen bereit erklärten. Die auf sämtlichen Treffen stattfindenden Gespräche sollten aufgezeichnet wurden und als Grundlage für das Erstellen von Collagen aus Text, Bild und Grafik-Elementen dienen. Diese sollten die räumlich-soziale Position der Protagonisten visualisieren. Die Collagen setzen sich aus Fotografien, darunter Portraits, Alltagsgegenstände und Ansichten der

²⁴⁰ Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.): *Stephen Willats. Leben in vorgegebenen Grenzen - 4 Inseln in Berlin*, Ausst. Kat. Berlin, Neue Nationalgalerie, 4.12.1980–25.1.1981, Berlin 1980.

²⁴¹ Vgl. Willats, Stephen: „West-Berlin als kulturelles Symbol“, in: Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 8–11, hier S. 8.

²⁴² Ebd., S. 9.

direkten Umgebung zusammen sowie aus Zitaten der aufgezeichneten Gespräche. Linien und Pfeile setzen die Elemente auf den Collagen in Beziehung zueinander. Für Willats war von besonderer Bedeutung, dass die Teilnehmenden die von ihnen selbst ausgewählten Gegenstände ihres Alltagslebens auch selbst in Fotografien festhielten und damit die Perspektive auf diese selbst bestimmten:

The important thing is that the photograph is made by the residents. I try to work in a way that they want to. I make a tape recording with them about the meaning of what has been photographed that they edit. So nothing happens without their involvement.²⁴³

und

Ich habe über den gesamten Zeitraum von einem Jahr mit vier Berliner Bürgern intensiv zusammengearbeitet. Sowohl bei der photographischen Dokumentation als auch bei den Tonbandinterviews haben sie mit Aktivität und Engagement mitgemacht. Ihr eigenes Wesen, ihre eigenen Persönlichkeiten haben auf diese Weise meinem Werk mit den Stempel aufgedrückt.²⁴⁴

Laut Willats erfolgte die Auswahl und Zusammensetzung der einzelnen Bestandteile also in enger Absprache mit den jeweiligen Protagonist_innen. Die Resultate der Treffen und Gespräche wurden nicht nur einer musealen Präsentation der Collagen in der Berliner Neuen Nationalgalerie gezeigt, sondern waren auch vor Ort in den Siedlungen ausgestellt und somit zugänglich für die Teilnehmenden und deren Nachbar_innen.²⁴⁵

Die Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie zeigte die großformatigen, ungerahmten Collagen und einzelne Fotografien, wobei einzelne Stellwände in den Raum ragten und damit verschiedene Abschnitte kennzeichneten (Abb. 16). Teil der Ausstellung waren auch Tonbandaufzeichnungen der Gespräche, so dass im Gegensatz zur Präsentation vor Ort in der Ausstellung die Collagen und Fotografien der „vier Situationen“ durch die Gespräche ergänzt wurden. Die großzügige Hängung erzeugte eine Räumlichkeit, die den Blick in das Innere nicht nur der Wohnkomplexe lenkte, sondern auch die – im Gegensatz zum weitläufigen Ausstellungsraum überwiegend beengten – Lebens- und Arbeitsumstände der Bewohner_innen hervorhob. Dabei ließ die museale Präsentation nicht ohne Weiteres auf den langfristigen, gemeinschaftlichen Entstehungsprozess der Werke schließen.

²⁴³ Kester 1992, S. 10.

²⁴⁴ Ohff, Heinz: „Kunst ohne Kontakte. Stephen Willats in der Neuen Nationalgalerie“, in: *Der Tagesspiegel* vom 4.12.1980, S. 5.

²⁴⁵ Vgl. Willats, Stephen: „Arbeitsbericht“, in: *Kunstnachrichten* 18/1 (Januar 1982), S. 24–27, hier S. 27.

Die Diskrepanz vom Stellenwert, den der Künstler dem Gespräch im Schaffensprozess zugesteht und den genutzten frontalen Präsentationsformen des Werkes im Museum ist daher auffallend. Zeitgenössische Ausstellungsbesprechungen der Tagespresse hingegen kritisieren, der Künstler habe sich, so etwa der *Tagesspiegel* „ausgehend von konstruktivistischen Formprinzipien, [...] der Soziologie zugewandt [...]“ und entziehe sich damit ästhetischen oder auch nur formalen Betrachtungsweisen.²⁴⁶ Eine weitere Tageszeitung beschrieb im Hinblick auf die Position von Künstler und Dargestellten: „Er hat Bilder gemacht von den Bildern, die er sich von Berliner Menschen gemacht hat.“²⁴⁷

Willats stellt die Zusammenarbeit ins Zentrum seiner künstlerischen Praxis in diesen Projekten. Inwieweit es sich bei *4 Inseln in Berlin* um ein gemeinschaftlich entstandenes Kunstwerk handelt, wird im Folgenden besprochen und zwar anhand von Texten und Erläuterungen des Künstlers zur genauen Vorgehensweise, wie Gespräche geführt und weiterverarbeitet wurden. In einem 1982 in den *Kunstnachrichten* erschienenen Arbeitsbericht bemerkt der Künstler, dass einige der Teilnehmenden des Berliner Projekts zur Eröffnung in der Neuen Nationalgalerie erstmals ein Museum betreten hätten.²⁴⁸ Damit, so die Argumentation des Künstlers, erweitere der Künstler nicht nur die Gruppe der Schaffenden am Werk selbst, sondern auch den Kreis derjenigen, die überhaupt ein Museum besuchen würden, beide Aspekte werden im dritten Hauptkapitel dieser Untersuchung zu der Ausstellung *Culture in Action* noch einmal von Bedeutung sein.

2.5.2 Die Gespräche mit Bewohner_innen von Sozialsiedlungen in Berlin

Willats betont, dass er die Beteiligten durch das Gespräch nicht nur direkt in den Prozess der Entstehung, also den künstlerischen Schaffensprozess, integriert hat, sondern eben auch in das entstehende Resultat, das Kunstwerk. Damit kommt dem Gespräch ein wesentlicher Stellenwert in Willats künstlerischer Praxis zu. Die Gesprächspartner_innen des Rechercheprozesses sind dabei laut Willats jedoch nicht als Mitschaffende zu verstehen, sondern eher als Stellvertreter_innen für das im Nachhinein die Collagen betrachtende Publikum:

²⁴⁶ Ohff 1980.

²⁴⁷ O. V.: „Der Traum vom Raum. Der Engländer Stephen Willats fand ‚Vier Inseln in Berlin‘ – Zu sehen in der Nationalgalerie“, in: *B.Z.* vom 4.12.1980, S. 41.

²⁴⁸ Vgl. Willats 1982, S. 25.

Das Kunstwerk, das die unmittelbare Realität des Publikums in sich aufnimmt, konfrontiert es mit einer bekannten und bereits bedeutungsvollen Welt von Beziehungen, in der es den seiner eigenen Welt zugrunde liegenden Determinismus aufdecken kann. Um dies zu ermöglichen, wird schon während der Arbeit am Werk Interaktion zwischen dem Publikum und dem Künstler eingeleitet, und zwar dadurch, daß jemand, der symbolisch das Publikum repräsentiert, zustimmt, im Werk aufzutreten.²⁴⁹

Dem widerspricht seine Aussage, die Beteiligten hätten zu seiner Ausstellung in der Neuen Nationalgalerie erstmals ein Museum besucht. Denn wenn jene symbolisch das Publikum repräsentierten und mit einer bekannten Welt konfrontierten, würde das auch bedeuten, dass etwa die Bewohner_innen der Gropiusstadt üblicherweise das Museum besuchen würde und sich so mit den Dargestellten identifizieren könnten.

Der Ausstellungskatalog enthält einen theoretischen Aufsatz von Willats, eine Beschreibung des Künstlers zum Entstehungsprozess des Projekts in Berlin sowie jeweils Erläuterungen zu den einzelnen vier Teilen. Darauf folgen kurze Textpassagen der Protagonist_innen, die, so ist zu vermuten, den in der Ausstellung zu hörenden Tonaufnahmen der Gespräche entsprechen. Diese werden jeweils mit einer auf den Collagen basierenden Schemata sowie den Collagen selbst bebildert. Der letzte Teil des Katalogs stellt den Ablauf der Projektentstehung in Form von Tagebucheinträgen des Künstlers von Oktober 1979 bis März 1980 dar. Zuletzt folgen noch Werkabbildungen ähnlicher Projekte aus Großbritannien und den Niederlanden. Die Publikation vermittelt den Eindruck einer theoretisch sowie praktisch fundierten Recherche des Künstlers, in der möglichst alle Perspektiven dargestellt werden. Der Katalog betont also den der Ausstellung zugrunde liegenden Anspruch des „Künstler-Soziologen“, der auf den ersten Blick nicht wahrnehmbare Erfahrungen von Lebensumständen, ob positiv oder negativ, offenlegt.²⁵⁰

Im Vorwort zu einem 1992 veröffentlichten Interview mit Willats beschreibt Grant Kester wie postmoderne ästhetische Praktiken der 1980er-Jahre in den USA die Bedeutung vom jeweiligen Ort, den Beteiligten, vom Kontext des Werkes vernachlässigt hätten und sich die künstlerische Praxis nicht an die jeweilige spezifische Situation eines Projekts angepasst hätte.²⁵¹ Die von Willats eingesetzten Gesprächsformate scheinen zwar wesentlicher Aspekt einer Sensibilität gegenüber den Teilnehmenden und ihrer jeweiligen lokalen Begebenheiten zu sein, jedoch bleibt die Frage, inwieweit er sein Vorgehen tatsächlich jeweils anpasst oder auf die einzelnen örtlichen Kontexte überträgt, in denen jene Projekte stattfanden.

²⁴⁹ Willats, Stephen: „Kultureller Druck“, in: Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 5–7, hier S. 7.

²⁵⁰ O. V.: „Leben in der Zelle“, in: *Der Abend* vom 4.12.1980, S. 7.

²⁵¹ Vgl. Kester 1992, S. 8.

Der Künstler nutze, so beschreibt es hingegen Kester, abstrahierende diskursive Prozesse anthropologischer Untersuchungen, um den Teilnehmenden die Sicht auf das eigene Leben und das eigene Umfeld zu ermöglichen.²⁵² Der Katalogessay zu *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin* enthält eine Passage, in der Willats die Nutzung des Gesprächs in seinem Werk im Allgemeinen beschreibt. Dies erfolgt sowohl im Hinblick auf jene vorausgegangenen Arbeiten aus Großbritannien und den Niederlanden, die zum Teil ebenfalls in der Neuen Nationalgalerie zu sehen waren, als auch auch zu späteren Arbeiten.²⁵³

Die Prozedur ist im allgemeinen folgende: Zunächst schlage ich ihm [dem potenziellen Teilnehmer] die Mitwirkung vor. Daraufhin verabrede ich ein Folgetreffen, auf dem die Belange meiner Arbeit im allgemeinen und des betreffenden Werks im besonderen skizziert werden. Wenn der Betreffende einer Teilnahme zustimmt, wird eine weitere Verabredung getroffen, um ein Gespräch auf Tonband aufzuzeichnen, das endlich niedergeschrieben wird. Dieses anfängliche Gespräch ist sehr einfach und rein deskriptiv, da es keine feste Prozedur gibt und die Konversation sich nur darüber erstreckt, was innerhalb des für die Zusammenarbeit festgelegten Bereichs spontan zur Sprache kommt. Sodann folgt eine allgemeine Photodokumentation über die Umgebung des Teilnehmers, wobei den Gegenständen in ihr, die psychischen Druck auf ihn ausüben, besondere Aufmerksamkeit gewidmet wird. Dann befasse ich mich eingehend mit der Niederschrift des Gesprächs, stelle eine Liste ausformulierter Fragen zusammen und nehme ein zweites Gespräch in Angriff. Im Verlauf desselben stelle ich dem Beteiligten spezifische Fragen, die ihn in Überlegungen verwickeln, wie er seine Situation ändern würde. Es ist unwahrscheinlich, daß sich der Mitwirkende auf die Anfertigung des zweiten, schwierigeren Gesprächs einließe, wenn er nicht schon das erste mit gemacht hätte.²⁵⁴

Im Verlauf des Katalogs beschreibt Willats auch konkret den Ablauf des Entstehungsprozesses des Projekts in Berlin. Zunächst wählte er die Situationen, wie er sie nennt, und ordnete ihnen „Druckpunkte“²⁵⁵ der Gesellschaft auf das Individuum zu:

1. Abhängigkeit – im Norden ein großer Block mit 350 Wohnungen im Märkischen Viertel.
2. Isolation – im Süden ein Wohnhochhaus in Gropiusstadt.
3. Flucht – im Westen ein Schrebergarten in Halensee.
4. Passivität – ein Ladenraum an der Uhlandstraße Ecke Lietzenburger Straße.²⁵⁶

²⁵² Vgl. ebd.

²⁵³ In der Neuen Nationalgalerie ausgestellt waren Willats Arbeiten *Trying to Forget Where We Come From* (1977); *Living With Practical Realities* (1978); *Single Parent Family* (1978); *Inside The Space We Have Been Given* (1979); *A Conflict of Identities* (1979); *From Inside This Institution - Art Is A Form Of Show Business* (1980) vgl. Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 37ff.

²⁵⁴ Willats 1980a, S. 7.

²⁵⁵ Willats 1980b, S. 8.

²⁵⁶ Ebd., S. 9–10.

Zudem werden im Katalog die Schwierigkeiten erläutert, im damaligen West-Berlin Teilnehmende zu finden, um die Gespräche mit den Bewohner_innen überhaupt erst beginnen zu können.²⁵⁷ Willats suchte mit einem Assistenten die Gemeinschaftsräume der Wohnsiedlungen auf, wie die Waschküche, um sich dann an den jeweiligen Hausmeister zu wenden und ihn nach möglicherweise interessierten Mieter_innen zu fragen. Willats bemerkt in seinem Bericht, dass er im Märkischen Viertel vor dem Problem stand, dass der Komplex bereits oft von Soziolog_innen und Fernsehredakteur_innen besucht worden war und der Hausmeister der zentralen Gebäude dementsprechend kein Interesse für eine nochmalige Zusammenarbeit zeigte. Erst in einem der am Rand gelegenen Häuser fanden sie Personen, die einwilligten, teilzunehmen. Der Schrebergarten stellte den Künstler, er sagt aufgrund des „privaten Charakters“ des Ortes, vor größere Schwierigkeiten und Willats fand nur durch eine Bekannte einer seiner Assistent_innen eine Teilnehmerin für diesen dritten Teil des Projekts.

In den Gesprächen mit den Protagonist_innen sollten die zentralen Aspekte ihrer Beziehungen zu dem jeweiligen Arbeits- und Wohnumfeld herausgearbeitet werden. Wohlgermerkt stets im Hinblick auf die von Willats zuvor bereits ausgemachten „Druckpunkte“, aus denen er auch seine Fragestellungen ableitete. Auf dem ersten Treffen stellte Willats den Bewohner_innen Fragen zu ihrer räumlichen und sozialen Umgebung: „Beschreiben Sie den Raum, in dem wir uns befinden“ oder „Beschreiben Sie einen typischen Tagesablauf“. Das zweite Treffen diente für erste Fotografien der Umgebung und Gegenständen sowie Portraits der Teilnehmenden. Auf Grundlage dieser ersten „Dokumentationsreihe“ formulierte der Künstler zehn spezifische Fragen, die also auf eine Phase des Kennenlernens folgen: „Es wäre schwierig gewesen, diese spezifischeren Fragen während des ersten Gesprächs zu stellen, da sie eine komplexere Begrifflichkeit erforderten“. Auf diese Gespräche folgten weitere Fotodokumentationen und eventuell weitere Gespräche usw. Angesichts dieser Ausführungen erscheinen die Gespräche allerdings eher in Form von thematisch angelegten und vorbereiteten Interviews, als von den Beteiligten ausgehende Gespräche.

Willats fertigte am Ende Modelle der Collagen an, die er den Protagonist_innen zur endgültigen Entscheidung vorlegte: „So stimmen die Teilnehmer dann der endgültigen Form des Werks zu und damit ist der Abschluss des Werks zeitlich angesiedelt“. In einem zeitgenössischen Zeitungsartikel wird Willats mit der Aussage zitiert, die Beteiligten hätten „mit Aktivität und Engagement mitgemacht. Ihr eigenes Wesen, ihre eigenen Persönlichkeiten haben auf diese Weise

²⁵⁷ Willats, Stephen: „Die vier Werke“, in: Ausst. Kat. Berlin 1980, S. 11–15, hier S. 13.

meinem Werk mit den Stempel aufgedrückt.“²⁵⁸ Diese Aspekte der Zusammenarbeit des künstlerischen Schaffens wollte Willats offenbar in das Zentrum der künstlerischen Arbeit mit den Bewohner_innen stellen.

In jedem Fall positioniert sich Willats *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin* zu der Trennung von vermeintlich „privatem und öffentlichem“ Raum. Denn das im Wohnraum Gesagte wird auf den öffentlich ausgestellten Collagen zitiert und mit Fotografien dargestellt. Die Umkehrung von privat und öffentlich wird dabei besonders in der Aufstellung der Tafeln mit den Collagen vor Ort im Außenraum der Wohnanlagen deutlich. Als Display alltäglicher Auseinandersetzungen gelangte das individuelle Wohnzimmer so in den gemeinsam genutzten Außenraum der Siedlung. Eine zeitgenössische Ausstellungsbesprechung beschreibt, Willats stelle „das Gegenbild sogenannter ‚privater Mythologien‘ her“.²⁵⁹ Gerade im Hinblick auf den Öffentlichkeitsbegriff stellt auch die Formulierung „in vorgegebenen Grenzen“ im Titel einen Hinweis auf den Versuch dar, diese „privaten Mythologien“ zu hinterfragen. Oder vielmehr zu fragen, wer diese vorgibt und wem, denn vor allem in den Hochhaussiedlungen manifestieren sich für Willats institutionelle Machtverhältnisse, die den Menschen zum passiven Konsument_innen machten.²⁶⁰

Doch betrachtet man die Rolle von Willats Gesprächspartner_innen scheint das Ausmaß an Beteiligung oder Partizipation, das sich in den aus den Gesprächen von Willats mit den Bewohner_innen heraus entstandenen Collagen ausdrückt, eher eingeschränkt. Denn in Folge der Recherche entstanden Collagen, die als Ersatz der Gespräche dienten, die der Künstler mit den Bewohner_innen geführt hatte. Es handelt sich hier weniger um integrale Bestandteile des künstlerischen Schaffens, als um Interviewformate, die Inhalte für die später im Museum ausgestellten Collagen lieferten. Willats nutzte sie als Ausgangsmaterial und übertrug sie in ein zweidimensionales Format – nicht ohne sie dabei auch künstlerisch zu interpretieren, so zum Beispiel in der Anordnung der die Zitate und Fotografien miteinander verbindenden Diagramme.

Ausschlaggebend ist also, dass sich hier das Gesprächsformat überwiegend in Form von Interviews darstellt und die Protagonist_innen kaum ihrerseits Fragen an den Künstler gerichtet

²⁵⁸ Ohff 1980.

²⁵⁹ Göpfert, Peter Hans: „Stephan [sic] Willats in der Berliner Nationalgalerie. Private Soziologien“, in: *Die Welt* vom 9.12.1980, S. 25.

²⁶⁰ Vgl. Holert, Tom: „Kapseln außer Kontrolle. Stephen Willats und die Heuristik der Ränder“, in: Casser/Ziegler 2010, S. 62–81, hier S. 68. Holert verweist in seinem Text zu Willats Arbeiten über die Gegenkultur in der Londoner Clubszene der 1980er-Jahre und zu seinen Arbeiten in Hochhaussiedlungen auf Michel Foucaults Überlegungen zur Disziplinargesellschaft.

haben. Die in der Einleitung dieser Untersuchung erwähnte Notwendigkeit des Intervalls von Blanchot scheint bei *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin* demnach wenig wahrscheinlich beziehungsweise insgesamt nicht von Bedeutung. Die Unterschiede der dieser Untersuchung zugrunde liegenden Kunstpraktiken zu dem Interviewformat als Mittel der künstlerischen Recherche werden im Vergleich zu den Ausstellungsprojekten von Group Material oder auch jener Mitte der 1990er-Jahre deutlich, die im zweiten und dritten Hauptkapitel dieser Untersuchung betrachtet werden.

3. Die ‚collective conversation‘ als künstlerische Praxis von Group Material

Wie das vorangegangene Kapitel gezeigt hat, nutzten nach der Art Workers Coalition (AWC) eine Reihe von Künstler_innengruppen in New York Gesprächsformate und etablierten damit eine künstlerische Praxis, die sich mit gesellschaftlichen Belangen und zugleich mit den Konditionen zeitgenössischer Kunstproduktion befasste. Die Entwicklung einer gemeinschaftlichen Kunstpraxis mittels Gesprächsformaten legte das Kapitel anhand der Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) mit den ‚Starting Papers‘ dar. Als Beispiel für diskursive Aktivitäten einer Künstler_innengruppe wurden die *Second Sundays* der Gruppe Political Art Documentation and Distribution (PAD/D) beschrieben. Ende der 1970er-Jahre gründete sich schließlich eine Gruppe, die als Höhepunkt einer gesellschaftlich engagierten Kunst gelten kann, welche sich zugleich kritisch mit ihren eigenen Produktionsbedingungen auseinandersetzt. In diesem Kapitel soll gezeigt werden, wie Group Material einerseits die Forderungen der AWC, die institutionellen Strukturen der Präsentation von Kunst zu demokratisieren, sowie andererseits Formen der künstlerischen Zusammenarbeit auch mit gesellschaftlichen Gruppen, wie es bereits bei AMCC und PAD/D angelegt war, in eine Gesprächsformate einbeziehende Kunst überführt.²⁶¹

Das Kapitel stellt die künstlerisch-kuratorische Arbeitsweise von Group Material zur Diskussion, von deren frühen Mitgliedern einige bereits als Studierende bei den AMCC involviert waren.²⁶² Die 1979 in New York gegründete Künstler_innengruppe um Julie Ault und Tim Rollins etablierte in ihrem eigenen Ausstellungsraum eine künstlerische Praxis, die eng mit dem lokalen Umfeld verbunden war und über hierarchische Formen von Partizipation hinausgehen sollte. Dies bedeutet, dass Künstler_innen und Partizipierende möglichst gleichberechtigt an der Entwicklung und Ausführung beteiligt waren und deren Verhältnis so über eine bloße Interaktion hinausging. Nach einer Einführung in die Tätigkeiten der Gruppe, ist anhand von zwei Ausstellungen

²⁶¹ Im westeuropäischen Kontext ist eine vergleichbare Entwicklung, allerdings zeitlich versetzt und weniger ausgeprägt, etwa in der Praxis der 1989 gegründeten Düsseldorfer Künstler_innengruppe BüroBert um Renate Lorenz und Jochen Becker zu beobachten. Darunter zum Beispiel das von BüroBert organisierte Diskussionsforum *Copyshop* in Köln 1992 vgl. Büro Bert (Hg.): *Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit. Ein Sampler*, Berlin 1993; vgl. Michalka, Matthias (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Ausst. Kat. Wien, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok), 10.10.2015–14.2.2016, Wien 2015, S. 80. Der Impuls dazu kam jedoch aus den USA und hier vor allem von Group Material vgl. Rollig 1998, S. 26–27. Zu Ausstellungen von BüroBert als temporäre Kommunikationsforen vgl. Kube Ventura 2002, S. 126. Zu BüroBert vgl. Schöny, Roland: „Back to communication? Kunst als Recherche. Die Düsseldorfer Künstlergruppe Büro Bert“, in: Medien-Kunst.Passagen (Hg.): *Reflexionen zu Kunst und neuen Medien*, Wien 1993, S. 77–80.

²⁶² Vgl. Rollins, Tim: „What Was to be Done?“, in: Ault, Julie (Hg.): *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 217–219, hier S. 218; zur aktivistischen Kunst von PAD/D und Group Material vgl. Sholette, Gregory: „Activist Art and After, a Report from New York City“, in: *NeMe: NEWS FROM NOWHERE*, 18.2.2006, <http://www.neme.org/texts/news-from-nowhere> (letzter Zugriff am 12. Dezember 2019).

die ‚collective conversation‘, wie Tim Rollins die künstlerische Praxis von Group Material beschreibt, Gegenstand der Auseinandersetzung mit der bis 1996 bestehenden Gruppe.²⁶³ Das Gespräch erscheint in der künstlerischen Praxis von Group Material aber nicht nur im Kontext der Entwicklung und Ausführung der Ausstellungen, sondern auch im Zuge des künstlerischen Arbeitens innerhalb der Gruppe. Dieses wird im Vorfeld anhand der Besprechungsprotokolle der Gruppe aus den Jahren 1979–1981, die sich im Fales Archive der New York University befinden, näher betrachtet.

Das erste Beispiel ist die frühe Ausstellung *The People's Choice*, die 1981 im eigenen Ausstellungsraum der Gruppe stattfand. Im Austausch mit den Nachbar_innen des Ausstellungsraums, hinterfragt die Ausstellung die Trennung von privat und öffentlich und versucht, gleichberechtigte Strukturen der Partizipation zu eröffnen. *The People's Choice* wird zunächst unter dem Aspekt der Kommunikation als Bestandteil der Ausstellung untersucht, um im Anschluss das daraus resultierende Öffentlichkeitsverständnis eingehender zu betrachten. Das zweite Beispiel stellt die vierteilige Ausstellungsreihe *Democracy* in der Dia Art Foundation 1988/98 in New York dar. Die Reihe beruht in verschiedenen Phasen der Entstehung und Ausführung auf unterschiedlichen Gesprächsformaten. Den zeitlich nacheinander ausgestellten Installationen zu einzelnen Themen gehen Round-Table-Gespräche mit Expert_innen zum jeweiligen Thema voraus. Während der Laufzeit finden wiederum öffentliche *Town Meetings* statt, die Aspekte der Vorgespräche diskutieren. Anhand des Beispiels soll Group Materials Verständnis der Ausstellung als Forum erläutert werden und was dieses für den Öffentlichkeitsbegriff der Ausstellung bedeutet. Für die Auseinandersetzung mit der Ausstellungsreihe *Democracy* ist die Ausstellungspublication mit Transkriptionen der Round-Table-Gespräche und *Town Meetings* grundlegend, um die von Group Material genutzten Gesprächsformate als Bestandteil der Planung und Umsetzung einer Ausstellung zu betrachten.

3.1 „We had no choice“: die Gründung und der eigene Ausstellungsraum (1979–1981)

Group Material formierte sich 1979 zum Teil aus ehemaligen Studierenden von Joseph Kosuth an der New Yorker School of Visual Arts und eröffnete 1980 einen eigenen Ausstellungsraum in der

²⁶³ Vgl. Rollins 2010, S. 218.

244 East 13th Street, Lower Eastside (Abb. 17).²⁶⁴ Diesen unterhielt die Gruppe über die Dauer eines Jahres und verwirklichte im Anschluss mit wechselnden Mitgliedern um die Künstlerin Julie Ault bis zum Jahr 1996 Ausstellungsprojekte. Die Tätigkeitsbereiche der Gruppe können in drei Abschnitte gegliedert werden: der Ausstellungsraum (1980–1981), die Arbeiten im öffentlichen Raum in New York (1981–1983) und seit der Ausstellung *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America* (1984) am P.S.1 in New York die institutionellen Ausstellungsprojekte (1984–1996). Oft waren die Ausstellungen als ‚Timeline‘, also als Zeitstrahl, oder als Ausstellung in einer Ausstellung konzipiert und wurden ab 1984 auch stets im Verbund mit Veranstaltungen, Diskussionen und Workshops umgesetzt.²⁶⁵

Grundlegend für die Auseinandersetzung mit Group Material ist die Publikation und Materialsammlung *Show and Tell. A Chronicle of Group Material* aus dem Jahr 2010, die daher an dieser Stelle kurz vorgestellt wird. Denn hier zeigt sich die in der Einleitung dieser Untersuchung angesprochene Herausforderung, sich mit Gesprächssituationen als Teil künstlerischer Praktiken auseinanderzusetzen. Die Publikation versteht sich, ebenso wie auch die Publikation zu der Ausstellungsreihe *Democracy*, als Erweiterung der Ausstellungen und Veranstaltungen der Gruppe. So nutzen auch nach Group Material viele Künstler_innen Publikationsformate, um Gesprächsformate zu dokumentieren, archivieren und diese auch im Nachhinein zu vermitteln.²⁶⁶

In einem Vortrag an der Concordia Universität in Montreal im Jahr 2011 gibt Ault einen aufschlussreichen Einblick in den Aufbau der Publikation. Als Motivation für die Arbeit an dem Buch nennt Ault zum einen, die ephemere, temporäre und nomadische Praxis Group Materials erhalten und so in die Kunstgeschichte einschreiben zu wollen.²⁶⁷ In einem Aufsatz über die Dokumentation der Ausstellungsprojekte der Gruppe setzt sich Ault zudem mit der Schwierigkeit

²⁶⁴ Vgl. Ault, Julie: „Chronicle: 1979-1996“, in: Dies. 2010a, S. 7–206, hier S. 8. Fast alle Mitglieder hatten gerade das Kunststudium beendet und gingen neben der Tätigkeit im eigenen Ausstellungsraum verschiedenen Berufen nach. Ault nennt als Gründungsmitglieder: Hannah Alderfer, Julie Ault, Patrick Brennan, Yolanda Hawkins, Beth Jaker, Marybeth Nelson, Marek Pakulski, Tim Rollins, Peter Szygula, Michael Udvardy. Ein Flyer aus dem Jahr 1981 nennt allerdings 12 Mitglieder zur Gründung der Gruppe vgl. „Caution! Alternative Space!“, Flyer, September 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 26, Caution! Alternative Space!, 1981, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

²⁶⁵ Vgl. Bang Larsen, Lars: „People’s Choice. A new book documents 17 years of projects by art collective Group Material“, in: *Frieze* 132 (2010), S. 25–26.

²⁶⁶ In vieler Hinsicht kann das Publizieren hier auch als Erweiterung der künstlerischen Praxis verstanden werden, ein in den vergangenen Jahren zunehmend diskutierter Aspekt des Publizierens als künstlerischer Form. Als exemplarisches Beispiel sei hier auf die Zeitung *MARKET* der Gruppe Temporary Services anlässlich der Ausstellung *Living as Form* in New York 2011 verwiesen, deren Beitrag im Schlussteil dieser Untersuchung noch kurz besprochen wird.

²⁶⁷ Vortrag von Julie Ault an der Montreal Ellen Gallery, Universität Concordia, 21.10.2011, <https://vimeo.com/32326774> (letzter Zugriff am 6. Dezember 2019).

auseinander, den Kontext einer Situation überhaupt in ihrer Gesamtheit kommunizieren und im Nachhinein vermitteln zu können.²⁶⁸ *Show and Tell* möchte das Problem der Perspektive auf die eigene künstlerische Praxis durch die Präsentation einer Vielzahl an verschiedenen Standpunkten zu den einzelnen Ausstellungen lösen und so setzt sich die Darstellung von knapp zwei Jahrzehnten Tätigkeit von Group Material aus Auszügen aus Protokollen, Pressetexten, Besprechungen und weiterem Archivmaterial zusammen.

Show and Tell beginnt mit einem Zeitstrahl von der Gründung der Gruppe 1979 bis zur Auflösung der Gruppe im Jahr 1996. Die einzelnen Stationen dieser Zeitleiste werden mittels unterschiedlicher Materialien vorgestellt, die verschiedene Perspektiven repräsentieren und im chronologischen Ablauf jeweils auf gleiche Weise visualisiert werden und somit wiedererkennbar sind. In dem oben genannten Vortrag beschreibt Ault die unterschiedlichen Perspektiven und deren Visualisierung. Faksimiles etwa von Protokollen oder Drucksachen, darunter Flyer aus dem Archiv der Gruppe, sollen die Stimme der Gruppe zur Entstehungszeit des jeweiligen Ausstellungsprojekts wiedergeben. Gelbe Textteile durchziehen den Zeitstrahl, in denen Ault mit Hintergrundinformationen durch die Jahre führt. Ergänzt werden diese beiden Teile durch Textauszüge über Group Material etwa aus Ausstellungsbesprechungen, die in Magenta dargestellt sind. Aufsätze von Ault zur Methodik der Publikation und des Archivs sowie von den ehemaligen Mitgliedern Doug Ashford und Tim Rollins zur Gründung der Gruppe und ihrer künstlerischen Praxis schließen das Buch ab. In dieser Dezentralisierung der Erzählung sieht Ault gleichzeitig die Gruppenstruktur von Group Material aufgegriffen.

Im englischen Sprachraum beschreibt die Redewendung ‚show and tell‘ eine Unterrichtsform der Grundschule aus den 1940er-Jahren, die Kindern durch das Präsentieren mitgebrachter Gegenstände in eine Situation des öffentlichen Sprechens bringen soll.²⁶⁹ Dies spiegelt durchaus einen didaktischen Ansatz von Group Material in ihrer künstlerischen Praxis wider.²⁷⁰ Für die Auseinandersetzung mit dem beinahe zwei Jahrzehnte dauernden Schaffen der Gruppe stellt die Publikation besonders durch die Vielzahl an unterschiedlichen Quellen eine wichtige Grundlage dar. Natürlich ist trotz der vielfältigen Perspektiven das in *Show and Tell* zugänglich gemachte Material stets eine Auswahl der Beteiligten. Auch wenn im Hinblick auf die genutzten Gesprächsformate, etwa konkrete Abläufe der *Town Meetings*, wenig Material enthalten ist, stellt *Show and Tell*

²⁶⁸ Vgl. Ault 2013, S. 105f.

²⁶⁹ Vgl. Ammer, Christine: *The American Heritage dictionary of idioms*, Boston/New York 1997, S. 580.

²⁷⁰ Vgl. Kester 1992, S. 8.

schlussendlich eine unverzichtbare Grundlage in der Auseinandersetzung mit der auf Gesprächsformaten beruhenden Kunst Group Materials dar und ermöglicht eine Annäherung an die Auseinandersetzung mit der ephemeren, künstlerischen Praxis der ‚collective conversation‘.

Zugleich enthält die Publikation keine Gesprächstranskriptionen und auch die Auswahl der Dokumente und Zitate vermittelt eine individuelle Perspektive. Diese Konsequenz aus einerseits mangelndem und andererseits ausgewähltem Material kann auch zu einer Form der Mythologisierung einer künstlerischen Praxis führen. Der Publikation ging eine lange Beschäftigung mit der Frage nach der Archivierbarkeit eines gemeinschaftlichen und nicht auf die Herstellung von Objekten ausgerichteten Kunstschaffens und den unterschiedlichen Perspektiven auf dieses, der Mitglieder, der Kritiker_innen, der Teilnehmenden, voraus.²⁷¹ Die Publikation ist, wie in der Einleitung bemerkt, neben dem Archiv der Gruppe in der New York University eine der Grundlagen der hier vorliegenden Untersuchungen. Dennoch wird deutlich, dass sich die Künstler_innen dem durchaus bewusst sind, wie Ault in ihrem Aufsatz ‚Active Recollection: Archiving Group Material‘ aus dem Jahr 2013 ausführt.²⁷² Im Hinblick auf die in der Einleitung dieser Untersuchung beschriebene methodologische Vorgehensweise, stellen Publikationen und Materialsammlungen, wie auch die zu *Democracy* erschienene Publikation mit Transkriptionen von Gesprächsveranstaltungen, aber auch die Publikation *Show and Tell* als Archiv in der Auseinandersetzung mit ephemeren Formaten in der Kunst, wie dem Gespräch, unverzichtbare Referenzen dar.

Tim Rollins verweist in seinem Aufsatz der Publikation *Show and Tell* auf zeitgenössische britische Künstler wie Conrad Atkinson und unterstreicht damit die Bedeutung von Kunst als Form des Dialogs im Kontext der Gründung der Gruppe. Atkinsons Ausstellung *Material – Six Works* war 1979 in der Ronald Feldman Gallery in New York zu sehen, die auch Einfluss auf die Namensgebung von Group Material hatte.²⁷³ Rollins beschreibt die Ausstellung wie folgt: ‚This was art as dialogue, not representation and reportage (descriptive, removed, and safe).‘²⁷⁴ In der Beziehung zu britischen Künstler_innen zeigt sich eine Parallele zu der in Kapitel 2.4.2 behandelten

²⁷¹ Ault, Julie: ‚Die Zweischneidigkeit der Geschichte‘, in: Babias, Marius/Waldvogel, Felix (Hg.): *Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog. Julie Ault, Martin Beck*, Köln 2003, S. 51–58, hier S. 56–57; vgl. Dies.: ‚Active Recollection: Archiving Group Material‘, in: Hebert, Stine/Szefer Karlsen, Anne (Hg.): *Self-organised*, London 2013, S. 102–112, hier S. 105f.

²⁷² Vgl. ebd.

²⁷³ Vgl. Ault 2010b, S. 8.

²⁷⁴ Vgl. Rollins 2010, S. 217. Atkinson nahm auch an der ersten Ausstellung von Group Material teil.

Gründung des PAD/D, die auf einen Aufruf Lucy Lippards zu einer Ausstellung britischer Kunst im Artists Space in New York folgte.²⁷⁵

Group Material agierte bewusst, ähnlich wie PAD/D, außerhalb des etablierten, institutionellen Kunstsystems. Zu ihrer ersten Ausstellung im eigenen Kunstraum mit dem Titel *Inaugural Exhibition* im Oktober 1980 entstand eine Art Gründungsmanifest, das mit dem Satz schließt: „we invite everyone to question the entire culture we have taken for granted“ (Abb. 18).²⁷⁶ Der Flyer mit diesem Manifest fasst unter sechs Punkten die Motivation der Gruppe zu ihrer Gründung zusammen. Unter dem ersten Punkt wird genannt, dass Group Material aus Gestalter_innen, einem Elektriker, zwei Lehrer_innen, einer Kellnerin usw. besteht und zugleich ein unabhängiges Kollektiv junger Künstler_innen ist, womit die Berufstätigkeit der Mitglieder betont wird. Auch die Adressaten des Ausstellungsraums werden als arbeitende Bevölkerung definiert, die üblicherweise keine Verbindung von Kunst in den Museen zu ihrem eigenen Leben und Alltag sehen. Darüber hinaus möchte die Gruppe Expert_innen aus anderen Disziplinen adressieren, etwa Historiker_innen, Anthropolog_innen, Journalist_innen, die daran interessiert sind, sich mit Mitteln der Kunst mit gesellschaftlichen Anliegen auseinanderzusetzen, sowie in der Kunstausbildung wenig repräsentierte Studierende und Organisationen und zuletzt die unmittelbare Nachbarschaft.

Der zweite Punkt beschreibt das Verständnis der Gruppe von Ausstellungen als Forum für kontroverse Themen, das in Kapitel 3.4.2 besprochen wird. Der folgende Punkt des Flyers beschreibt nicht nur den Ort, sondern auch dessen Bedeutung für die künstlerische Praxis der Gruppe. Denn dieser sei nicht nur ein physischer, sondern auch ein sozialer Raum und die Gruppe wolle direkt in das Leben der Nachbarschaft involviert sein. Der folgende Stichpunkt erläutert die Motivation der Gründung der Gruppe als „a constructive response to the unsatisfactory ways in which art has been conceived, produced, distributed and taught in New York City, in American society“. Dabei beschreibt Group Material sich als „artists and workers“, die sich in einem kulturellem Aktivismus engagieren wollen, was umgehend an die AWC und AMCC und deren Bestrebungen denken lässt, ein vorherrschendes Kulturverständnis zu hinterfragen.

²⁷⁵ Doug Ashford zum Einfluss von Lucy Lippard auf Group Material vgl. Ashford, Doug/Ewald, Wendy/Felshin, Nina/Phillips, Patricia: „A Conversation on Social Collaboration“, in: *Art Journal* 65/2 (2006), S. 58–82, hier S. 61.

²⁷⁶ „Who What Where When Why How“, Flyer, Oktober 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 6, Early Group Material, 1980, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. In veränderter Form wird dies auch in einer Pressemitteilung vom 20. September 1980 formuliert vgl. Pressemitteilung, 20. September 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 6, Early Group Material, 1980, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Zur Ausstellung *Inaugural Exhibition*, die vom 4. bis 27. Oktober 1980 stattfand vgl. Ault 2010b, S. 18–25.

Der letzte Punkt des Manifests stellt dar, wie sich die Gruppe durch eine Pluralität an Perspektiven von Künstler_innen, Nicht-Künstler_innen, Medien, „der Straße“, gesellschaftlichen Themen annehmen und diese zur weiterführenden Diskussion stellen möchte. Abschließend erfolgt der oben zitierte Satz, der das vorherrschende Kulturverständnis in Frage stellt und der ebenfalls an die AWC und vor allem auch an die AMCC erinnert. Neben dem von Rollins angesprochenen Verständnis von Kunst als Dialog und der Kritik an bestehenden Strukturen im Kulturbetrieb wird in diesem ersten Manifest ein weiteres Hauptanliegen des eigenen Ausstellungsraums deutlich. Denn die in Kunstinstitutionen traditionell nicht oder wenig beachteten Bevölkerungsgruppen, sollen als primäres Publikum (die Gruppe spricht in dem Flyer von „audience“) und darüber hinaus als aktive Mitschaffende betrachtet werden.

Die folgenden, einführenden Überlegungen zu Group Material konzentrieren sich zunächst auf die erste Phase der Tätigkeit der Gruppe nach ihrer Gründung. Denn der Ausstellungsraum war von Beginn an als Verbindung zwischen der direkten Nachbarschaft und der Kunstproduktion und -präsentation der Gruppe gedacht. Im Austausch mit der Umgebung und deren Bewohner_innen sollte ein Ort für Kunst entstehen, an dem traditionelle Formate des Ausstellens und der Rezeption in Frage gestellt werden. Im Anschluss steht ein Beispiel der letzten Phase im Mittelpunkt der Auseinandersetzung damit, wie in der künstlerischen Praxis von Group Material installative Ausstellungsformate mit diskursiven Formaten einhergingen.

It was 1978 and we had no choice. We had to do something. We wanted to make a scene. A brilliant desperation was in the air for we young artists who wanted – needed – to be politically engaged but lacked any venues for new and true artistic inquiry, experimentation, demonstration, and change.²⁷⁷

Mit diesen Worten beschreibt Gründungsmitglied Tim Rollins die Atmosphäre vor der Entstehung von Group Material, rund ein Jahrzehnt nach den Protesten von 1968 und den Aktivitäten der AWC. Die Protokolle aus dem Fales Archiv belegen, dass sich die Mitglieder schon bei der Gründung der Gruppe einig waren, einen eigenen Raum zu eröffnen. In einem Interview an der University of Colorado im Jahr 1991 nennt Ault als Ziel der Gruppe, mit dem eigenen Ausstellungsraum, Kunst im Austausch mit der unmittelbaren Nachbarschaft des Ortes zu schaffen und zu präsentieren.²⁷⁸ So wird bereits in den ersten Protokollen vom 27. November 1979 beschlossen, ein Datum für die

²⁷⁷ Ebd., S. 217.

²⁷⁸ Michael Crane im Interview mit Julie Ault: *What follows...Julie Ault*, University of Colorado, Academic Media Services Boulder, 1991, Group Material Archive, MSS 215, Box: 31, Media: ID: 215.0019, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Suche nach einem geeigneten Mietobjekt festzulegen.²⁷⁹ Im Juli 1980 konkretisieren sich schließlich die Pläne mit einer Besichtigung von Räumlichkeiten in der East 13th Street in der Lower Eastside, wobei in der Diskussion gerade die Nachbarschaft und deren zukünftige Entwicklung besonders hervorgehoben wurde:

Patrick, Tim, Mary Beth and Lili report on locating an excellent storefront space on East 13th Street just off Second Avenue. Patrick negotiated to see the space, and the space was inspected by Group members making their report. Group discusses the neighborhood, the possible future of the neighborhood, the rent and the lease of the space. Group Material members present vote unanimously to undertake the signing of the lease for this particular space, with Patrick Brennan and Mary Beth Nelson signing as liable for G.M.²⁸⁰

Die Ausstellungen begannen im Oktober 1980 und liefen im ersten Jahr für zwei bis vier Wochen, darunter *The Salon of Election '80*, die am Abend der Wahl von Ronald Reagan am 3. November des Jahres eröffnete. Eine der ersten Ausstellungen der Gruppe fällt somit direkt auf den Beginn der konservativen US-Regierung und damit auch eines Wechsels in der Kulturpolitik.²⁸¹ Neben Ausstellungen, so erzählt Ault in dem Interview von 1991, organisierte Group Material Veranstaltungen und Aktivitäten für die unmittelbare Nachbarschaft, darunter etwa Kunstseminare für Kinder, die nach der Schule stattfanden. Der Austausch ging aber auch von der anderen Richtung aus, so brachten die Bewohner laut Ault zu den Ausstellungseröffnungen auch zubereitetes Essen, das sie teilweise verkauften. Der Raum sollte nicht nur, so Ault weiter, als Vermittlungsebene zwischen Kunstpublikum und Nachbarschaft funktionieren, sondern eine Öffentlichkeit mit einem kritischen Kulturverständnis schaffen, wie der eingangs zitierte Ausspruch auf dem Flyer der Ausstellung *Inaugural Exhibition* zeigt. Als in diesem Sinne erfolgreichste Ausstellung kann *The People's Choice* gesehen werden, mit der sich das Kapitel 3.3 auseinandersetzt.

Nach einem Jahr der Ausstellungstätigkeit allerdings bezeichnete die Gruppe den Versuch, Ausstellungsraum und Nachbarschaft eng miteinander zu verbinden und damit die Politisierung eines lediglich repräsentierenden Ausstellungsformats, als gescheitert. Anlässlich der Schließung

²⁷⁹ Protokoll vom 27. November 1979, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

²⁸⁰ Protokoll vom 8. Juli 1979, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

²⁸¹ Eine erste Förderung für die Gruppe der National Endowment for the Arts (NEA) im August 1981 wurde angeblich wegen des Verdachts kommunistischer Tendenzen zurückgehalten: „August 1981. Group Material is awarded its first NEA grant in the amount of \$5,000 (through an eligible umbrella organization, heresies). Director Frank Hodsell withholds the funds; allegedly because he suspects the group has communist leanings due to the red walls of its gallery. Eventually the money is released.“ Ault 2010b, S. 54.

des Raumes im September 1981 heißt es in dem von Group Material verfassten Text „Caution! Alternative Space!“, der auch als Flyer zirkulierte, über den Austausch der Künstler_innen mit den Bewohner_innen zwar (Abb. 19a und 19b):²⁸²

[...] But our most rewarding and warm and fun audience was the people on the block. Because they integrated us immediately into the life of their street, our work, no matter how tedious or unrecognized by media, always had a direct and energetic social meaning.

Das diesbezügliche Fazit aus der einjährigen Ausstellungstätigkeit von Juli 1980 bis Juli 1981 lautet jedoch ernüchternd:

It is impossible to create a radical and innovative art if this work is anchored in one special gallery location. Art can have the most political content and right-on-form, but the stuff just hangs there silent unless its means of distribution makes political sense as well.

Schon seit Beginn der 1970er-Jahre bildeten sich alternative Kunsträume in New York, die sich im Laufe der 1980er-Jahre mehr und mehr zu einer Vorstufe kommerzieller Galerien entwickelten. Entsprechend des Titels „Caution! Alternative Space!“ heißt es weiter:

We hated the association with „alternative spaces“ because it was clear to us that most prominent alternative spaces are, in appearance, policy and social function, the children of the dominant commercial [sic] galleries in New York.

So lassen sich zwei Aspekte identifizieren, die zur Schließung des Ausstellungsraumes führten. Zum einen das Widerstreben der Gruppe, Teil einer scheinbar zwangsläufigen Entwicklung der Kommerzialisierung alternativer Kunsträume zu werden. Zum anderen aber auch die Erkenntnis, dass die Arbeit mit einem eigenen Ausstellungsraum, selbst wenn dieser auf einem kritischen Kulturverständnis beruhen sollte, nicht die Bedingungen der Distribution von Kunst verändern kann. Sicherlich zählten zu der Schließung allerdings auch organisatorische Faktoren, wie die Finanzierung, die Doppelbelastung von Berufstätigkeit für den Lebensunterhalt und der Organisation eigener Ausstellungen zu organisieren sowie alltägliche administrative Tätigkeiten für den Erhalt des Raums und der großen Gruppe. Zählte Group Material zur Gründung zehn Mitglieder und im Verlauf der Ausstellungen in der Lower East Side in wechselnden Konstellationen bis zu 14 Mitglieder, so blieben nach der Schließung Julie Ault, Mundy

²⁸² In früheren Entwürfen des Texts lautet die Überschrift „Artists be aware: Alternative Space“ oder „Danger: Alternative Space“. Wie einem Aufdruck auf dem Flyer zu entnehmen ist, verteilte Group Material den Text unter anderem an die Besucher_innen der Ausstellung *UPTOWN/DOWNTOWN* in der City Gallery New York im Oktober 1981.

McLaughlin und Tim Rollins. In dieser Konstellation widmete sich Group Material zunächst künstlerischen Interventionen im öffentlichen Raum, in Zügen des städtischen Nahverkehrs oder auf öffentlichen Plätzen.

3.1.1 Die Arbeiten im öffentlichen Raum (1981–1983)

In dem Interview, das 1991 anlässlich einer Ausstellung an der University of Colorado geführt wurde, beschreibt Ault den Übergang vom eigenen Ausstellungsraum zu Kunst im öffentlichen Raum damit, dass Group Material den öffentlichen Raum von privaten Interessen der Werbung, die Stereotype und Konsumismus kommuniziere, zurückfordern wollte. Dafür mietete die Gruppe zumeist Werbeflächen, die sie mit eingeladenen Künstler_innen gestaltete. Zu diesen Werken im öffentlichen Raum seit Ende 1981 zählt unter anderem *M5* in öffentlichen Bussen auf der 5th Avenue in New York. Für den Zeitraum von einem Monat bespielten 29 Künstler_innen insgesamt 100 Werbeflächen auf öffentlichen Bussen unter anderem der Linie M5, deren Mietkosten Group Material aus Fördergeldern finanzierte.²⁸³

Die wohl bekannteste Arbeit dieser Periode ist *Da Zi Baos* am Union Square in New York im April 1982 (Abb. 20). Der titelgebende Begriff bezeichnet in chinesischer Sprache große Plakate (wörtlich: Großes Wort Plakat), die Tim Rollins während eines Aufenthaltes in China 1978 kennenlernte und die dort als Diskussionsmedium genutzt wurden.²⁸⁴ Diese ursprünglich handgeschriebenen Plakate informieren über oder protestieren gegen bestimmte Inhalte und wurden auf öffentlichen Wandflächen angebracht. Mitunter antwortet ein Dazibao auf ein anderes und sie können somit zu einem Diskurs zusammengesetzt werden. Für Group Materials Projekt in New York wurden Passant_innen am Union Square zu relevanten Themen befragt, etwa zu der Krise in El Salvador, Frauenrechten, die Todesstrafe oder Gewerkschaften.

Daraus stellte die Gruppe in Zusammenarbeit mit sechs Organisationen aus den jeweiligen Bereichen zwölf Stellungnahmen zusammen und brachte sie entlang des Union Square zusammen mit Zitaten aus den Interviews mit Fußgänger_innen an. Die handgedruckten Plakate wurden ohne entsprechende Erlaubnis am seit 1975 geschlossenen Kaufhaus S. Klein²⁸⁵ an der südöstlichen Seite

²⁸³ Vgl. Ault 2010b, S. 60–61; vgl. Moore 2011, S. 126.

²⁸⁴ Vgl. Ault 2010b, S. 62–63.

²⁸⁵ Barmash, Isafore: „Plans Made to Save S. Klein’s on Square“, in: *The New York Times* vom 19.8.1975, S. 1.

des Platzes angebracht und blieben dort bis sie zerfielen.²⁸⁶ Die Erwähnung des Kaufhauses ist interessant, da dessen Motto „on the square“ lautete. Das bedeutet so viel wie ehrlich oder gerade heraus und verweist wiederum auf die eingangs genannte Kritik Group Materials am Medium der Werbeflächen. Diese seien eben gerade nicht ehrlich, sondern wollten das zu bewerbende Produkt bestmöglich darstellen.

Im September 1983 bespielte Group Material dann Züge der Untergrundbahnen in New York. *Subculture* war als Fortsetzung von *M5* konzipiert, wobei diesmal 1400 Werbeflächen in den Zügen angemietet und von insgesamt 100 Künstler_innen gestaltet wurden.²⁸⁷ Noch während der Periode der Arbeiten im öffentlichen Raum fanden bereits in den Jahren 1982 und 1983 erste Ausstellungsbeteiligungen der Gruppe in New York statt, darunter im Artists Space oder in dem Kulturzentrum Taller Latinoamericano.²⁸⁸

3.1.2 Die institutionellen Ausstellungen (1984–1996)

Der Beginn der Periode der institutionellen Ausstellungen ist mit *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America* im Jahr 1984 am P.S.1 New York anzusetzen (Abb. 21). Group Materials institutionsspezifisches Verständnis der Collagen-artigen Raum-Installationen, oder Ausstellungen in Ausstellungen, zeigt, dass das Verhältnis zum institutionellen Kontext einen wesentlichen Bestandteil der Ausstellungstätigkeit der Gruppe darstellt. Wie am Beispiel der Ausstellungsreihe *Democracy* zu sehen sein wird, befragt die Gruppe stets den jeweiligen Kontext in dem sie ausstellt und setzt sich mit diesem kritisch auseinander.

Ein frühes Beispiel dafür ist *Americana*, der Beitrag Group Materials zu der *Whitney Biennale* 1985, der mehr Werke afroamerikanischer Künstler_innen enthielt als die gesamte Biennale. In diesem Vorgehen zeigt sich der institutionsspezifische Ansatz der Kunst von Group Material.²⁸⁹ 1987 nahm die Gruppe mit *The Castle* an der *documenta 8* in Kassel teil.²⁹⁰ In diesem Jahr stießen Doug Ashford und Felix Gonzalez-Torres zu Julie Ault und 1989 für einige Zeit Karen

²⁸⁶ 1986 wurde das Gebäude abgerissen und die heute dort befindlichen Zeckendorf Towers errichtet.

²⁸⁷ Vgl. Wye, Deborah: „Introduction“, in: Ausst. Kat. New York 1988, S. 11–22, hier S. 18.

²⁸⁸ Vgl. Ault 2010b, S. 70–77.

²⁸⁹ Vgl. Moore 2011, S. 136.

²⁹⁰ Vgl. Ault 2010b, S. 120–125.

Ramspacher. Ashford, Ault und Gonzalez-Torres waren die letzten Mitglieder der Gruppe. Ashford war vor allem auch in der künstlerischen Ausbildung tätig, während Ault sich nach 1996 der Historisierung der Gruppe widmete sowie eigene Ausstellungs- und Publikationsprojekte verfolgte. Gonzalez-Torres ist im weiterführenden kunsthistorischen Kontext besonders für die Weiterentwicklung der Teilhabe des Rezipienten am Werk bekannt und setzte hier etwa mit der berühmten Werkgruppe *Candy Spills* neue Maßstäbe in der Ansprache der Betrachter_innen.²⁹¹

1990 folgte dann mit *Democracy Poll / Demokratische Erhebung* in Zusammenarbeit mit der NGbK ein Ausstellungsprojekt im öffentlichen Raum in Berlin, das die Gruppe als Reaktion auf das Ende der DDR entwickelte. Für *Democracy Poll* befragte die Gruppe 60 Personen in Berlin und New York zu den eigenen Erfahrungen der historischen Ereignisse des Mauerfalls 1989. Ausgewählte Zitate aus den Befragungen wurden dann etwa auf Werbeflächen am Kurfürstendamm im ehemaligen Westberlin oder in U-Bahnhöfen gezeigt.²⁹²

Die Gruppe entwickelte zudem ein institutionelles Ausstellungsformat, für das sie weitgehend bekannt wurde. Jene thematischen Ausstellungsinstallationen, die *Group Material* in Form von Zeitstrahlen entwickelte, waren an das Format von Salons angelehnt, jedoch von der Gruppe als „demokratische Wandzeitungen“ verstanden.²⁹³ Neben Kunstwerken eingeladener Künstler_innen enthielten sie auch Alltagsgegenstände, sowie Objekte aus der Massenproduktion oder Publikationen und Informationsmaterial zu bestimmten Themen, die stets in einer speziell gestalteten Umgebung (entsprechend farbig gestrichene Wände, evtl. Mobiliar) installiert waren. Die wohl bekannteste ‚Timeline‘ von *Group Material* mit dem Titel *AIDS Timeline* war im Jahr 1991 Teil der *Whitney Biennale* in New York.²⁹⁴

In der Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen kulturellen und politischen Interessen hinterfragte *Group Material* bestehende, tradierte Trennungen von Hoch- und

²⁹¹ Zu Gonzalez-Torres vgl. Stemmerich, Gregor: „Nichts als Stückwerk“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Felix Gonzalez-Torres*, Berlin 2006, S. 63–83.

²⁹² Vgl. Ault 2010b, S. 170–173; vgl. Wagner, Frank: „Group Material: Democracy Poll/Demokratische Erhebung“, in: Babias, Marius (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden 1995, S. 307–313; vgl. Babias, Marius: „Subject Production and Political Art Practice“, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 9 (2004), S. 101–109, hier S. 104–105.

²⁹³ Vgl. Ault 2003, S. 54.

²⁹⁴ Zu *Aids Timeline* vgl. Grace, Claire: „Group Material, AIDS Timeline, 1989“, in: Filipovic, Elena (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, Mailand/London 2017, S. 161–176.

Massenkultur, von privat und öffentlich, von Konsument_innen und Produzent_innen.²⁹⁵ Ault beschreibt diesen Vorgang als einen des „Ineinander-Verwebens“, der Querverweise vielschichtiger Ebenen kultureller Produktion im Kontext des Kuratierens und damit als Gegenentwurf akademischer, kuratorischer Praktiken, die auf fest definierten kunsthistorischen Methoden und damit der Teilung von Kunst, Artefakt, Künstler_in und Betrachter_in beruhen.²⁹⁶

Alan Moore bewertet Group Materials Ausstellungspraxis der Periode Mitte der 1980er-Jahre als den Beginn des Kuratierens als Kunst.²⁹⁷ Charakterisiert wird diese künstlerische Praxis durch einen gemeinschaftlichen künstlerischen Entstehungsprozess und das Verständnis der Ausstellung als einen kommunikativen Prozess. Die Ausstellung als Kommunikationsform ist, wie in Kapitel 3.3.1 zu zeigen sein wird, bereits 1981 im Konzept der Ausstellung *The People's Choice* angelegt. Wie in Kapitel 3.4 dieser Untersuchung zu Group Material abschließend anhand der Ausstellungsreihe *Democracy* in der Dia Art Foundation weiter ausgeführt wird, entwickelt sie sich zu einem Verständnis der Ausstellung als Forum, das unterschiedliche Standpunkte darstellen möchte. Ausgangspunkt für beide von Group Material im Laufe der 1980er-Jahre entwickelten Ausstellungsformen sind sowohl öffentliche als auch interne Gesprächsformate, denen in der Entwicklung und Ausführung der Ausstellungen eine entscheidende Bedeutung zukommt. In welcher Form diese Bestandteil der künstlerischen Arbeit in der Gruppe sind und welche zentralen Aspekte sich aus dem regelmäßigen Austausch der Gruppe für die gemeinschaftliche künstlerische Praxis ergeben, lässt sich anhand der *Meeting Minutes*, der Protokolle der Arbeitstreffen der Gruppe, nachvollziehen.

3.2 *Meeting Minutes* (1979–1981): das kollektive Gespräch als künstlerische Praxis

In *Show and Tell* beschreibt Tim Rollins die ‚collective conversation‘ als die künstlerische Praxis der Gruppe: ‚We weren't making objects. We were making dialogue. We sincerely considered the collective conversation as our work [...]‘.²⁹⁸ Auch Ault betrachtet das künstlerische Medium von

²⁹⁵ Vgl. Ault, Julie: „Three Snapshots from the Eighties: On Group Material“, in: O'Neill, Paul (Hg.): *Curating Subjects*, London 2007, S. 31–38, hier S. 38.

²⁹⁶ Vgl. ebd.; vgl. Drobnick, Jim: „Dialectical Group Materialism“, in: *Parachute* (1989), S. 29–31, hier S. 29.

²⁹⁷ Vgl. Moore 2011, S. 110 und 153.

²⁹⁸ Rollins 2010, S. 218.

Group Material als die Gruppe selbst und den Prozess der Zusammenarbeit und nicht nur die Ausstellungen als ein künstlerisches Resultat.²⁹⁹ Die Gruppe, so suggeriert auch der Name, fungiert selbst als (künstlerisches) Material (Abb. 22). In dem bereits erwähnten Interview von 1991 beschreibt Ault die Arbeitsabläufe der Gruppe dahingehend, dass es keine Spezialisierungen gäbe und jedes Mitglied die einzelnen Aspekte des Kuratierens durch den gemeinschaftlichen Arbeitsprozess erlerne, vom Ausstellungsaufbau bis hin zur Pressearbeit. Diese stets wechselnde Verteilung von Aufgaben zeigt sich bereits bei den Vorbereitungen von *The People's Choice*, wie anhand der Archivunterlagen nachvollzogen werden kann. Während in einer undatierten Liste „TR Tim Rollins“ für die Ausstellung zuständig ist, sind im Protokoll vom 5. August 1980 „All“ und im Protokoll vom 12. August 1980 unter dem Stichwort „Production Schedule“ Marybeth Nelson genannt, während am 26. August 1980 wiederum Tim Rollins als zuständig für die Zusammenstellung des Pressematerials genannt wird.³⁰⁰

In dem Interview berichtet Ault weiter, dass dieses Modell der künstlerischen Zusammenarbeit nicht Teil der damaligen Ausbildung an Kunsthochschulen gewesen sei.³⁰¹ Als wesentlicher Aspekt dieses kollaborativen Modells kann das Gespräch in der Gruppe ausgemacht werden, das somit zentraler Bestandteil des künstlerischen Schaffensprozess wird. Dabei stellt sich die Frage, wie dieser kunsthistorisch untersucht werden kann. Welche Konfliktpotenziale dieser künstlerische Prozess birgt und welche produktiven Momente damit verbunden sind, soll daher im Folgenden anhand der Protokolle, der sogenannten *Meeting Minutes*, aus den ersten Jahren des Bestehens von Group Material skizziert werden. Weil die Protokolle nicht sehr ausführlich sind, kann dies nur exemplarisch und im Hinblick auf punktuelle Aspekte der künstlerischen Tätigkeit erfolgen.

In den Zeitraum der Protokolle der Jahre 1979 bis 1981 fallen die Gründung der Gruppe, die Eröffnung des Ausstellungsraums in der Lower Eastside und auch die Ausstellung *The People's*

²⁹⁹ Vgl. Ault 2015, S. 200–201.

³⁰⁰ Protokoll undatiert sowie Protokolle vom 5. August 1980, 12. August 1980 und 26. August 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³⁰¹ Während die frühe Zeit Group Materials im eigenen Ausstellungsraum durchaus an das Bestreben von Künstler_innen zu Beginn des 20. Jahrhunderts erinnert, Kunst alle Bereiche des sozialen Lebens beeinflussen zu lassen, wie es auch ein Prinzip des Bauhaus war, entwickelt sich die Praxis von Group Material zu einer gemeinsamen künstlerischen Produktion als Gruppe, die nicht mehr vom Einzelwerk ausgeht. Diese Vorgehensweise unterscheidet sich wiederum von historischen Künstler_innengruppen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts oder der Klassischen Moderne, wie dem Blauen Reiter oder der historischen Avantgarde, wie etwa den Dadaisten. Letztere vermitteln zwar durch Manifeste ein gemeinsames Kunstverständnis und organisierten zur verstärkten Aufmerksamkeit gemeinsame Ausstellungen. Die Produktion einzelner Werke bleibt jedoch überwiegend den einzelnen Individuen vorbehalten. Für einen kurzen Abriss zu Formen der Zusammenarbeit in der Kunst vgl. Lind 2007, S. 16.

Choice. Dabei ist zu bemerken, dass sie noch vor der Erlangung des gemeinnützigen Status der Gruppe im Juni 1981 beginnen, der die Mitglieder dann zur protokollarischen Erfassung regelmäßiger Treffen verpflichtete.³⁰² Die Aufzeichnungen sind überwiegend informativer Natur und halten fest, was zu welchem Zeitpunkt besprochen und vereinbart wurde und wer welche Aufgabe übernimmt. Dennoch gibt es Momente, in denen Konflikte und tiefergehende Diskussionen über die Struktur und Tätigkeiten der Gruppe nachvollziehbar werden. Damit einher geht wiederholt die Forderung, Wege des gemeinsamen Gesprächs zu finden, sei es über Konflikte oder vergangene Projekte. Dies ist vergleichbar zur Motivation der AMCC, die ‚Starting Papers‘ als Diskussionsgrundlage für eine gemeinsame künstlerische Praxis zu entwickeln.

Im Gegensatz zu der späteren Zusammensetzung von Group Material aus drei bis vier Mitgliedern bestand die Künstler_innengruppe bis 1981 zwischenzeitlich aus bis zu vierzehn Personen.³⁰³ Die Protokolle dokumentieren die Gespräche und Diskussionen der wechselnden Mitglieder und welche Aspekte im Hinblick auf die Entwicklung einer künstlerischen Praxis der Gruppe von Bedeutung waren. Auf Grundlage der Protokolle der frühen Jahre können daher drei Aspekte der künstlerischen Zusammenarbeit betrachtet werden: die Entwicklung einer künstlerischen Praxis als Gruppe, die Verbindung zu anderen Gruppen und Konflikte innerhalb der Gruppe.

Im Protokoll vom 29. Juli 1980 werden unter dem zweiten Punkt Vorschläge für die erste Ausstellung in der Lower Eastside gesammelt. Ausgangspunkt ist eine Reihe von Fragen, die sich auf die zukünftige, künstlerische Praxis beziehen:

2. Proposals for the First Show

How do you want GM to be represented in the first show?

Do you want GM to be represented as a collection of individuals?

Do you want GM to be represented as a group or collective?

How do we want to be represented in relation to the community where we are located?

How do we want to reach a broader audience?

What do we want to do for the show?

How do we want GM to relate, include other artists? Why include other artists?

How do we do this?

What do we want our relationship to the art world to be?³⁰⁴

³⁰² Vgl. Ault 2010b, S. 49.

³⁰³ Vgl. Ault 2010b, S. 15.

³⁰⁴ Protokoll vom 29. Juli 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Diese Fragen berühren gleichzeitig die weiteren aus den Protokollen hervorgehenden und hier betrachteten Aspekte der Zusammenarbeit. Die ersten Fragen beziehen sich auf die Selbstdarstellung der Gruppe, zum einen durch die eigenen Ausstellungen, also die Präsentation der Zusammenarbeit, zum anderen aber auch darauf, welches Verhältnis die einzelnen Mitglieder zu der Gruppe insgesamt haben, oder anders ausgedrückt, ob Group Material als Zusammenschluss von Individuen oder als Kollektiv wahrgenommen werden soll. Die nächsten Fragen befassen sich mit dem Verhältnis der Gruppe zur unmittelbaren Umgebung sowie zu anderen Künstler_innen und der „Kunstwelt“ im Allgemeinen. Diese Fragen scheinen mit dem eigenen Ausstellungsraum beantwortet, der die enge Verbindung zur direkten Umgebung ermöglicht und zugleich eine Abgrenzung zur „Kunstwelt“ darstellt.

Im November desselben Jahres, also knapp vier Monate später, beschreibt ein Kommentar eines Mitglieds, welche Arbeitsweisen als Grundlage einer gemeinsamen, künstlerischen Praxis entwickelt werden können. Während einer Diskussion der Gruppe schlägt Hannah Alderfer vor, regelmäßig die eigenen Ausstellungen zu analysieren. Somit soll das Gespräch über gemeinsame Projekte Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für die weiterführende Zusammenarbeit werden:

Hannah suggests that the Group gets into the habit of carefully criticizing and analyzing the shows: problems, advantages, ways in which shows and openings can be improved, theoretical issues³⁰⁵

Der Vorschlag, dies regelmäßig zu tun und die gemeinsame Analyse zur Gewohnheit zu machen, verweist auf die Bedeutung des Gesprächs als festen Bestandteil der zu entwickelnden, künstlerischen Praxis. Dies gilt sowohl im Hinblick auf praktische organisatorische, als auch auf inhaltliche Grundlagen.

Wie zu Beginn dieses Kapitels erwähnt wurde, existieren bereits zur Gründung von Group Material Verbindungen zu und teils personelle Überschneidungen mit anderen Künstler_innengruppen, darunter etwa den AMCC.³⁰⁶ Aus den Protokollen ist weiterführend zu lesen, dass die Beziehungen zu Protagonist_innen anderer Gruppen nicht nur im Vorfeld, sondern auch während des weiteren Bestehens von Group Material von Bedeutung waren. So wurde die

³⁰⁵ Protokoll vom 11. November 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³⁰⁶ Vgl. Rollins 2010, S. 218.

Teilnahme an Veranstaltungen gemeinsam diskutiert und beschlossen, so etwa im Protokoll vom 8. März 1980 unter Punkt fünf und sechs:

5. Group Material plans to attend a Meeting go the Caucus for Marxism and Art on Sunday, March 16th
6. Group Material also plans to attend a panel on Art As Intervention at S.V.A. on Tuesday, March 18³⁰⁷

Es scheint ganz offenbar wichtig zu sein, selbst solche eher marginal erscheinenden Entscheidungen gemeinsam als Gruppe zu treffen und auch als Gruppe an Veranstaltungen teilzunehmen. Das Verhältnis zu anderen Künstler_innengruppen definiert also in gewisser Hinsicht auch die eigene Praxis. Ähnlich verhält es sich mit der Unterstützung von und der Zusammenarbeit mit anderen Gruppen. Am 20. Januar 1981 diskutiert Group Material eine Anfrage der damals noch P.A.D. (Political Art Documentation, später PAD/D) genannten Gruppe um Gregory Sholette zum Versand von Einladungen:

- 2) P.A.D. (Political Art Documentation) wants to use our bulk mailing status to send out a mailing. Group agrees, on the condition that we are insured of not being found out (our return address is used on mailings etc.) P.A.D. is having a slide show in Valentines Day at Club 57³⁰⁸

Die Protokolle zeigen aber auch, dass zur ‚collective conversation‘ als künstlerischer Praxis ebenso Konflikte gehören, die sogar die Existenz der Gruppe in Frage stellen können. Offenbar als Reaktion auf eine vorangegangene Auseinandersetzung verfasst Tim Rollins ein Statement, das er am 22. Juli 1980 der Gruppe präsentiert. Dieses enthält einen Hinweis auf die Bedeutung des Sprechens für die gemeinsame künstlerische Praxis:

DO SOMETHING! Better we all become a pack of over-talkative dilettantes with arms full of drawings and proposals and mouths full of references than a sanitarium of slouching mumbler with pens and notebooks in one and a beer in the other.³⁰⁹

³⁰⁷ Protokoll vom 8. März 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³⁰⁸ Protokoll vom 20. Januar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³⁰⁹ Ault 2010b, S. 13.

In einer Diskussion vom 25. November 1980, die in dem Papier als „Open (Epic) Discussion“ bezeichnet wird, geht es um die Dominanz Einzelner in dieser ‚collective conversation‘ der Gruppe und welche Auswirkung diese Dominanz auf die gemeinsame künstlerische Praxis hat:

Patrick: Complains work and responsibility is not being equally divided within group. The group is not functioning as a group, and in effect is working against itself.

[...] (Tim in total control, Julie: other people should not have to be told what to do)

Hannah: suggests that Patrick and Tim are not using the right tone to get her co-operation. Their open hostility makes her less willing to participate in their projects. Wants more theoretical discussions on shows.

Tim: Initiating projects, and discourses is more important than discussion. (can't chit-chat about alienation)

[...] Lili: introduction of the Their World concept – those members not directly involved in feuding. It is selfish of 6 members to take up time in dominating discussion.³¹⁰

Diese Auseinandersetzung führt im Treffen vom 9. Dezember 1980 zu dem Vorschlag von Rollins, sich in zwei Gruppierungen aufzuteilen und nur noch den Ausstellungsraum gemeinsam zu nutzen. Dieser Vorschlag sollte im kommenden Treffen am 16. Dezember besprochen werden. Nachdem die Entscheidung auf den Januar 1981 vertragen wurde, ist am 12. Januar 1981, kurz nach der Eröffnung von *The People's Choice*, unter Punkt 6 zum „Group Split“ vermerkt:

6) Group Split. Julie wants to know whether we have finished discussing the idea off a group split. Tim states that due to lack of support for the split within the group, the idea has been dropped.³¹¹

Die Komplexität der sozialen Situation von Gesprächen – wer spricht mit wem, welche sind die intellektuellen, sozialen Hintergründe der Gesprächspartner_innen, wie stellt sich die Beziehung zueinander dar, wo und unter welchen Umständen findet das Gespräch statt – in eine künstlerische Praxis mit regelmäßigen Abläufen zu übersetzen, erweist sich, gerade im Anbetracht der damaligen Größe der Gruppe, als konfliktreich. Die sich hier aufzeigenden Konflikte lassen erahnen, wie hilfreich Formate wie die ‚Starting Papers‘ der AMCC sein können, um mittels Gesprächsformaten produktive Abläufe einer gemeinschaftlichen künstlerischen Praxis zu erzeugen und zu etablieren. Die Protokolle von Group Material zeigen, welche Aspekte bei der Entwicklung einer gemeinsamen künstlerischen Praxis einer Gruppe von Bedeutung sind, etwa das Verhältnis zu anderen Gruppen und welche konkreten Vorgehensweisen erdacht werden, etwa die gemeinsame Analyse im

³¹⁰ Protokoll vom 25. November 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³¹¹ Protokoll vom 12. Januar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Anschluss an abgeschlossene Projekte oder die Auflistung und Diskussion von Kernfragen des gemeinsamen, künstlerischen Schaffens.

3.3 *The People's Choice*, New York (1981)

Der eingangs zitierte Flyer zur *Inaugural Exhibition* kündigt *The People's Choice* im Jahresprogramm des Ausstellungsraums mit folgenden Worten an:

On New Year's Day 1981 Group Material will visit their Neighbors on East 13th Street, asking each household to lend us their favorite art possession for exhibition during the month of January.

The People's Choice zählt zu den ersten Ausstellungen von Group Material in der Lower Eastside und zeigte Objekte aus den Wohnungen der Nachbar_innen aus der unmittelbaren Umgebung des Ausstellungsraums (Abb. 23). Sie war eine direkte Konsequenz des seit Gründung der Gruppe bestehenden Ziels, mit der Nachbarschaft zusammenzuarbeiten und nicht nur einen Raum für Kunst, sondern für deren lokale Verbindung zu schaffen. Die Bedeutung dieser lokalen Verbindung verdeutlicht ein undatiertes Papier aus dem Fales Archive, das in Form einer handschriftlichen Liste den Planungsstand des Ausstellungsprogramms zeigt. In dieser ist als Pressebild für *The People's Choice* eine Ansicht des Ladengeschäfts in der Lower East Side notiert (Abb. 24).³¹²

Im engen Austausch mit der Nachbarschaft nutzt Group Material mit *The People's Choice* das Ausstellungsformat zur Sichtbarmachung eines demokratischen Prozesses einer, so soll es zumindest erscheinen, gleichberechtigten und nicht hierarchischen Beteiligung an der Entstehung einer Kunstaussstellung. Auf dieser Grundlage wiederum sollten gesellschaftliche Strukturen insgesamt kritisch befragt werden.³¹³ Die Hauptquellen für die folgende Betrachtung der Ausstellung ist die Publikation *Show and Tell*, das Archiv von Group Material an der New York University, eine zeitgenössische Ausstellungsbesprechung aus *Artforum* sowie ein Aufsatz von Julie Ault aus dem Jahr 2007.

³¹² Aufgabenliste, undatiert, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. Aufgrund der Nennung der Abbildung, könnte die Liste in den Zeitraum um den 26. August 1980 fallen, als mit Tim Rollins explizit ein Mitglied als zuständig für das Pressematerial genannt wurde.

³¹³ Vgl. Ashford, Doug: „Group Material: Abstraction as the Onset of the Real“, in: Lind, Maria (Hg.): *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin 2012, S. 47–59, hier S. 53. Zu Group Materials Ausstellungen als „parliaments of multiple voices“ vgl. Bang Larsen 2010, S. 26.

In diesem Aufsatz beschreibt Ault *The People's Choice* als jenes Projekt, das im ersten Jahr des Ausstellungsraums am eindeutigsten Fragen nach kulturellen Werten und Verständnissen von Öffentlichkeit stellte.³¹⁴ Den Protokollen ist zu entnehmen, dass die Planung bereits im August 1980 begann.³¹⁵ Der tatsächliche kuratorische Prozess, so Ault weiter, begann am 1. Januar 1981, als Mitglieder der Gruppe von Tür zu Tür der Nachbarschaft gingen und einen Brief verteilten, der zur Teilnahme an der Ausstellung aufrief.³¹⁶ In diesem lud Group Material die unmittelbaren Nachbar_innen ihres Ausstellungsraumes ein, Gegenstände aus dem eigenen Umfeld und der eigenen Wohnung, die einen persönlichen Wert haben, in dem Ladengeschäft der Gruppe auszustellen. Im Gegensatz zu einem kuratorischen Prozess, der auf der Einladung konkreter Personen beruhe, könne jede und jeder teilnehmen und es sollte, wie Ashford formuliert, ein alternatives Display der Kunsterfahrung entstehen, das nicht auf Expertise beruht.³¹⁷

Auch wenn den Protokollen Diskussionen über die vorsichtige Formulierung des Briefes zu entnehmen sind,³¹⁸ erzielte der Aufruf zunächst nicht die erhoffte Beteiligung und Ault verweist hier auf die Naivität der Gruppe, was die vermutete Reaktion der Nachbarschaft betrifft:

We anticipated a rush of deliveries from smiling neighbors enthused by the idea of „making your own show“. But people were slow to respond and understandably questioned how their belongings would be cared for and used.³¹⁹

Nachdem die ersten Objekte eingetroffen waren, wurden jedoch allmählich mehr und mehr Exponate für die Ausstellung eingereicht. Die zur Eröffnung der Ausstellung etwa 100 Objekte, darunter Klassenfotos, ein von Kindern gemaltes Wandbild, Poster, Kunsthandwerk sowie religiöse Figuren, ein sogenannter „Pez-Spender“ für Süßigkeiten, eine Collage aus Zigarettenschachteln, wurden an den farbig gestrichenen Wänden des Ausstellungsraumes in salonartiger Hängung

³¹⁴ Vgl. Ault 2007, S. 33.

³¹⁵ Protokoll vom 5. August 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³¹⁶ Vgl. Ault 2007, S. 33.

³¹⁷ Vgl. Ashford 2012, S. 51.

³¹⁸ Protokoll vom 25. November und 16. Dezember 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³¹⁹ Vgl. Ault 2007, S. 33.

angebracht (Abb. 25).³²⁰ Dies geschah, sobald die Objekte eingetroffen waren und folgte keiner erkennbaren, inhaltlichen oder thematischen Anordnung.

Auf diese Zusammenstellung unterschiedlichster Artefakte verweist auch der später hinzugefügte Untertitel der Ausstellung *The People's Choice. Arroz con Mango*, eine in der vorwiegend lateinamerikanisch geprägten Nachbarschaft gebräuchliche, umgangssprachliche Redewendung für „what a mess“ beziehungsweise „was für ein Durcheinander“. Laut einer zeitgenössischen Besprechung konnten die ausgestellten Objekte in zwei Kategorien eingeteilt werden: zum einen Erinnerungsstücke wie etwa Fotografien, zum anderen Sammelstücke von Teilnehmenden, die ihre Wohnungen besonders dekorativ ausstatteten.³²¹ Geplant waren auch begleitende Veranstaltungen,³²² darunter Talentshows und ein Bingo als Abschlussveranstaltung am 1. Februar 1981, die jedoch nicht realisiert wurden.³²³ Am 8. Februar 1981 traf sich die Gruppe schließlich, um die für die Ausstellung zur Verfügung gestellten Objekte zurückzugeben.³²⁴ Die Ausstellung zählt zu einer der bekanntesten der Gruppe, während sie über den eigenen Ausstellungsraum verfügte. Dem Protokoll vom 21. April 1981 ist zu entnehmen, dass eine zweite Auflage der Ausstellung geplant war, in einer Kopie desselben Protokolls ist *Arroz con Mango II* jedoch bereits durchgestrichen.³²⁵ *The People's Choice* als „thematische Assemblage aus Kunst und Aktivismus“,³²⁶ so Ault, erhielt viel mediale Aufmerksamkeit. Dabei wurde, wie die zeitgenössische Ausstellungsbesprechung in *Artforum* erkennen lässt, auch das dialogische Prinzip mit rezipiert.

³²⁰ Diese Kombination unterschiedlicher Objekte von Alltagsgegenständen und Kunstwerken ist, wie bereits das Kapitel 3.1 gezeigt hat, schon im Flyer zu ersten Ausstellung beschrieben und wurde dann auch Grundlage der späteren ‚Time-lines‘ der Gruppe.

³²¹ Vgl. Lawson, Thomas: „The People's Choice,‘ Group Material“, in: *Artforum* 19/8 (April 1981), S. 67–68.

³²² Protokoll vom 25. November 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³²³ Protokoll vom 12. Januar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³²⁴ Protokoll vom 3. Februar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³²⁵ Protokoll vom 21. April 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³²⁶ Ault 2015, S. 196.

3.3.1 Die Ausstellung als Kommunikationsform

Werkbeschriftungen identifizierten die Besitzer_innen der einzelnen Exponate von *The People's Choice*.³²⁷ Gerade dieser Hinweis unterscheidet Group Materials Vorgehen von Künstler_innen, die anonymisierte Alltagsgegenstände als Ready-Mades in ihren Installationen einbinden.³²⁸ Denn im Unterschied dazu manifestieren und visualisieren die Werkbeschriftungen den partizipatorischen Prozess und eine auf Kommunikation beruhende Struktur der Ausstellung. Die Nachbar_innen wurden dadurch nicht nur in den kuratorischen Prozess einbezogen, sondern auch in die Ausstellungspräsentation und so war *The People's Choice* unmittelbares Ergebnis von Group Materials Suche nach dem Gespräch mit ihrer direkten Umgebung.³²⁹

In dem bereits erwähnten Text „Caution! Alternative Space!“ von 1981 erläutert die Gruppe ihr Verständnis der Erweiterung des Kunstbegriffs auch mit der Frage danach, was eine Kunstaussstellung sein könnte, und beansprucht so das Kuratieren für sich als künstlerische Praxis.³³⁰ Dabei versteht Group Material das Kuratieren und die Ausstellung selbst als einen kommunikativen Prozess. *The People's Choice* war auch der Titel einer in den USA bekannten, 1944 veröffentlichten Studie des Soziologen Paul Felix Lazarsfeld. In dieser entwickelte Lazarsfeld ein Kommunikationsmodell, das zum einen den Einfluss interpersonaler Kommunikation auf das Wahlverhalten erklären will und zum anderen die Verbreitung von Informationen durch Massenmedien betrachtet.³³¹ Beides Themen, mit denen sich Group Material durchaus befasste, wobei die Gruppe selbst nicht auf die Publikation verwies.

³²⁷ Alison Green verweist in einem Artikel in *Afterall* auf die Bedeutung der Labels für die kuratorische Praxis von Group Material vgl. Green, Alison: „Citizen Artists: Group Material“, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 26 (2011), S. 17–25. Bereits in den 1970-Jahren strebten Ausstellungsformate den Dialog mit den Besucher_innen an, darunter die Ausstellung *Art into Society. Society into Art* am ICA in London. Die Ausstellungsbesucher_innen sollten auch mit Mitteln der Kommunikation aktiv in die Ausstellung einbezogen werden, so etwa mit Werken von Hans Haacke oder Joseph Beuys' *Free International University (FIU)* vgl. Ausst. Kat. London 1974; vgl. Kliege, Melitta: „Zwischen Bewusstseinsarbeit und ästhetischem Zitat. Engagierte Kunstformen der siebziger und neunziger Jahre im Vergleich“, in: Ausst. Kat. Nürnberg 2004, S. 8–23, hier S. 11.

³²⁸ Vgl. Green 2011, S. 18.

³²⁹ Vgl. Moore 2011, S. 114.

³³⁰ Vgl. Ashford 2012, S. 49; vgl. Moore 2011, S. 110. Zu Group Material als Künstler_innen-Kuratoren vgl. Green, Alison: *When artists curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018, S. 221–228. Zu den Ausstellungen von Group Material vgl. Voorhies, James: *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*, Cambridge/London 2017, S. 50–70.

³³¹ Lazarsfeld, Paul Felix: *The People's Choice. How the voter makes up his mind in a presidential campaign*, New York 1944.

Group Material beschreibt ihre Ausstellungen als diskursive Situationen zu jeweils spezifischen sozialpolitischen Themen, die soziale Prozesse und Kontexte präsentieren. Ausstellungen seien soziale Räume, in denen Bedeutungen, Erzählungen, Geschichten und Funktionen kulturellen Materials aktiv produziert werden, so Ault.³³² Im Fall von *The People's Choice* fungiert das Ausstellungsformat in zweierlei Hinsicht als Kommunikationsform. Nicht nur in der Beteiligung der Nachbar_innen an der Zusammenstellung der Ausstellung, sondern auch als Ausstellungsraum, der eben vor allem dem kommunikativen Austausch mit der unmittelbaren Umgebung dient. Damit ist er von entscheidender Bedeutung für die frühe künstlerisch-kuratorische Praxis von Group Material. In einer zeitgenössischen Besprechung von *The People's Choice* in *Artforum* beschreibt Thomas Lawson im April 1981 Group Materials Ausstellungsraum dann auch als Katalysator, der Kommunikation überhaupt erst ermöglicht:

The group's real work is their use of the storefront as a catalyst. Their ambition, at least at present, is remarkably free of individual careerism, and is focused instead on the creation of the conditions necessary for making communication possible.³³³

Auch David Deitcher nennt später in der Publikation zu der Ausstellungsreihe *Democracy* aus dem Jahr 1990, die das Kapitel 3.4 dieser Untersuchung behandelt, *The People's Choice* als Beispiel dafür, dass für die Gruppe der Ausstellungsraum Teil des gesellschaftlichen Gefüges der Nachbarschaft werden sollte:

Group Material engages in interactive cultural processes in order to effect social communication in the hopes of facilitating social and political change. Thus, when Group Material decided to rent their storefront space, they intended their gallery to become part of the social fabric of the existing neighborhood.³³⁴

Diese auf dem gemeinsamen Gespräch beruhende Struktur des künstlerisch-kuratorischen Prozesses drückt sich aber über den eigenen Raum hinaus auch in weiteren Aspekten der Ausstellung aus. Zunächst in der Vorbereitung und Ausarbeitung der Ausstellungsidee innerhalb der Gruppe, etwa den erwähnten Diskussionen um die Formulierung des Briefs mit dem Aufruf an die Nachbar_innen, Ausstellungsgegenstände einzureichen. In einem nächsten Schritt äußert sie sich, indem die Mitglieder von Group Material im Vorfeld von Tür zu Tür gingen und auch während der

³³² Vgl. Ault, Julie: „Exhibition as Political Space“, in: Rollig/Sturm 2002, S. 52–63, hier S. 56.

³³³ Lawson 1981, S. 67.

³³⁴ Deitcher, David: „Social Aesthetics“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material* (= *Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture*, Bd. 5), Seattle 1990, S. 13–43, hier S. 22.

Ausstellung fortlaufend mit den Nachbar_innen im Gespräch waren.³³⁵ Zuletzt entsteht, nachdem alle Exponate im Ausstellungsraum ihren Platz gefunden haben, eine kommunikative Situation auch für die Besucher_innen, die durch die niedergeschriebenen Geschichten der Exponate vermittelt wird. Dieses Verständnis der Ausstellung als Kommunikationsform, die verschiedene Protagonist_innen einbezieht, erzeugt eine Öffentlichkeit, die sich vom herkömmlichen Verständnis des Ausstellungspublikums unterscheidet und zwar in dem Sinne, dass die unmittelbare Umgebung nicht nur einbezogen wird, sondern Ausgangspunkt und Gegenstand der Ausstellung ist. Gleichzeitig geschieht dies in engem Austausch mit der Künstler_innengruppe. Das damit einhergehende Verständnis von Öffentlichkeit wird im Folgenden näher betrachtet.

3.3.2 Die Ausstellung als Nachbarschaftsportrait

Im Fales Archive befinden sich zwei Ausstellungsansichten von *The People's Choice*, nur eine von ihnen ist in Publikationen zur Ausstellung veröffentlicht. Die andere zeigt, dass eines der ausgestellten Objekte, ein dunkles Oval an einer Schnur, im Vergleich zu den darum angeordneten Objekten mit einem größeren Label ausgestattet ist, das vollständig beschrieben zu sein scheint (Abb. 26). Zwar ist der Text nicht lesbar, allerdings ist deswegen anzunehmen, dass einige der Objekte mit ausführlichen Geschichten und detaillierten Informationen zu den Exponaten oder deren Besitzer_innen versehen waren. In der zeitgenössischen Besprechung von *The People's Choice* wird etwa ein Poster von Robert Morris aus dem Jahr 1974 erwähnt, das laut der Besprechung mit der Notiz ausgestellt wurde, aus der Wohnung eines Mannes zu stammen, der sich erhängt habe.³³⁶ In dem Text heißt es weiter, dass die Mehrzahl der Exponate mit Beschreibungen versehen waren, so dass die Ausstellung insgesamt zu einer Erzählung des Alltags wurde.³³⁷

Tatsächlich schreibt Group Material bereits in ihrem Brief vom 22. Dezember 1980 an die Nachbar_innen im Vorfeld der Ausstellung, sie sollten ein Objekt für die Ausstellung wählen, das

³³⁵ Der Austausch mit den Nachbar_innen unterscheidet sich somit auch von Stephen Willats zeitgleichem Werk *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin*, da Willats die Gespräche mit den Bewohner_innen ganz explizit als Ausgangspunkt für eine Ausstellung mit eigenen Kunstwerken nutzt.

³³⁶ Vgl. Lawson 1981, S. 67. Das Poster entstand im Rahmen einer Ausstellung von Morris in der Leo Castelli and Sonnabend Gallery in New York vom 6.–27. April 1974 und zeigt Morris fotografiert von Rosalind Krauss, bis zur Hüfte unbekleidet, laut Roberta Smith mit einem Soldatenhelm der Wehrmacht, und einer Stahlkette um Hals und Arme vgl. Smith, Roberta: „Art or Ad or What?“, in: *The New York Times* vom 24.7.2009, S. C1; vgl. Guggenheim Museum (Hg.), *Robert Morris, The Mind/Body Problem*, Ausst. Kat. New York, Guggenheim Museum, 15.1.–1.5.1994, New York 1994, S. 74 und 256–257.

³³⁷ Vgl. Lawson 1981, S. 67.

auch anderen etwas kommuniziere und dass neben den Objekten auch deren Geschichten mit ausgestellt werden:

Choose something you feel will communicate to others. If there is a story about your object, write it down and we will display it along with the thing you have chosen to show.³³⁸

Es ging Group Material also nicht nur darum, Alltagsgegenstände in den Kontext eines Kunstraums zu überführen. Es ging der Gruppe auch darum, die Besonderheiten der Objekte und deren Wert für die einzelnen Besitzer_innen durch die Geschichten zu kommunizieren, also die Geschichten der Teilnehmenden in der Ausstellung zu präsentieren. Die Werkbeschriftungen sind dabei nicht nur Resultat der Kommunikation zwischen den Künstler_innen und Nachbar_innen. Sie sind auch Ausgangspunkt der Gespräche der Ausstellungsbesucher_innen untereinander, anstelle der distanzierten Darstellung und Erläuterung eines Experten, und so wurde die Ausstellung zum Portrait der unmittelbaren Nachbarschaft.³³⁹

Wie sich die Auswirkungen auf die Nachbarschaft im Einzelnen darstellten, lässt sich im Nachhinein nur schwer konkret nachvollziehen und auswerten. Doch die Protokolle lassen zumindest vermuten, dass *The People's Choice* auch von den Nachbar_innen gut und aktiv angenommen wurde, da sie etwa an der Eröffnung der Ausstellung teilnahmen. Wie bereits zuvor erwähnt wurde, hat die Gruppe eine geplante Abschlussveranstaltung allerdings abgesagt. Inwiefern der Austausch zwischen den Künstler_innen und den Nachbar_innen für Letztere als nachhaltig zu bezeichnen ist, muss aufgrund der auf *The People's Choice* bald folgenden Schließung des Raumes offen bleiben. Für Group Materials Ausstellungsraum in der Lower Eastside im Allgemeinen lässt sich anhand von Bemerkungen aus den Protokollen der Gruppe jedoch ein regelmäßiger Austausch mit der Nachbarschaft feststellen. Dabei stellt sich dieser unterschiedlich dar, etwa verkauften einige der Nachbar_innen, wie zuvor erwähnt, auf Eröffnungen Essen an die Ausstellungsbesucher_innen, aber auch die Kinder und Jugendlichen aus der Nachbarschaft hielten sich tagsüber regelmäßig mit Mitgliedern von Group Material im Ausstellungsraum auf (Abb. 27).

Indem Kontext und Beteiligte einbezogen und gleichzeitig private Gegenstände öffentlich präsentiert wurden, wird auch auf die Marxsche Kritik an der Spaltung des Menschen in öffentlich und privat verwiesen, die während der 68er-Bewegung vor allem durch die Frauenrechtsbewegung

³³⁸ Brief von Group Material an die Nachbarn des Ausstellungsraums, 22. Dezember 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 19, *The People's Choice*, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³³⁹ Ault 2007, S. 34 und 38.

thematisiert wurde.³⁴⁰ Hinsichtlich der Trennung von privat und öffentlich beschreibt der Presstext die Ausstellung dann auch als „display of the private gone public, of the not-normally-found-in-an-art-gallery, of personal choice and cultural value on one block in New York City.“³⁴¹ Damit wird dem gemeinschaftlich organisierten Ausstellungsraum ein Öffentlichkeitsverständnis zugesprochen, das sich von traditionellen Galerien unterscheidet. Zudem äußert sich diese Öffentlichkeit in der Ausstellung *The People's Choice* anhand des kulturellen Werts eines einzelnen Häuserblocks und dessen Bewohner_innen.

The People's Choice beruht auf einem Verständnis von Öffentlichkeit, welches das Kunstpublikum, das regelmäßig Ausstellungen besucht, ebenso integriert, wie die direkte Nachbarschaft des Ausstellungsraumes, die sich nicht regelmäßig im Kunstkontext bewegt. Dies geschieht jedoch, ohne sie einander gegenüberzustellen, wie es bei Stephen Willats gleichzeitiger Ausstellung *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin* der Fall war. Bei Group Material stellen daher nicht nur Konzept und Entstehung, sondern auch das Format der Ausstellung selbst eine potenziell diskursive Situation dar.³⁴² Gleichzeitig schuf Group Material mit *The People's Choice* einen Rahmen, der die Hierarchisierung zwischen Kurator_innen, Künstler_innen und Ausstellungsbesucher_innen konkret unterwandern sollte, um die Ausstellung in ein soziales Forum zu transformieren, in dem Kunst als Dialog präsentiert werden sollte.³⁴³

Durch den Zusammenschluss von Menschen aus einem begrenzten örtlichen und personellen Rahmen, sprich der Häuserblock des Ausstellungsraums, bildete *The People's Choice* eine Öffentlichkeit, die als Ausgangspunkt des gemeinsamen Handelns fungierte.³⁴⁴ Dieses Verständnis von Öffentlichkeit soll im Folgenden im Sinne von Hannah Arendts politischer Öffentlichkeit interpretiert werden.³⁴⁵ Wie spezifisch Arendt Öffentlichkeit allein quantitativ definiert, im Fall von *The People's Choice* wäre dies der Wohnblock mit dessen Bewohner_innen, beschreibt sie in einem Fernseh-Gespräch mit dem Journalisten Günter Gaus aus dem Jahr 1964:

³⁴⁰ Vgl. Marx, Karl: „Zur Judenfrage (1844)“, in: Augsberg, Ino/Unger, Sebastian (Hg.): *Basistexte: Grundrechtstheorie*, Baden-Baden 2012, S. 73–88, hier S. 79; vgl. Kenkel 2000, S. 57–58.

³⁴¹ Ault 2010b, S. 34.

³⁴² Vgl. Moore 2011, S. 113.

³⁴³ Vgl. Ashford 2012, S. 58.

³⁴⁴ Dieser Aspekt der Begrenzung von Öffentlichkeit, beziehungsweise des Verständnisses von Öffentlichkeit auch als eine nur kleine Gruppe von Personen, wird im Kapitel 4.3 zu den Interventionen von Wochenklausur von besonderer Bedeutung sein.

³⁴⁵ Der Öffentlichkeitsbegriff steht im Zentrum von Arendts politischer Theorie vgl. Dossa, Shiraz: *The Public Realm and the Private Self: The Political Theory of Hannah Arendt*, Ontario 1989.

Wo immer Menschen zusammen sind, ganz egal in welcher Größenordnung, bilden sich öffentliche Interessen und bildet sich Öffentlichkeit. Und in Amerika wo es ja immer noch diese spontanen Vereinigungen gibt, nicht, die dann auch wieder auseinander gehen, diese Associations von denen schon Tocqueville gesprochen hat, können Sie das sehr deutlich sehen. Irgendein öffentliches Interesse betrifft jetzt eine bestimmte Gruppe von Menschen, eine Nachbarschaft, oder auch nur ein Haus, oder eine Stadt oder eine anders gelagerte Gruppe, ja, dann werden diese Leute zusammen kommen und sie sind sehr gut im Stande in diesen Dingen öffentlich zu handeln.³⁴⁶

Auf *The People's Choice* übertragen bedeutet dies, dass Group Materials Ausstellung als Nachbarschaftsportrait eine Öffentlichkeit initiierte, die sich zum Ziel setzte, ein gemeinsames Verständnis von Kultur zu erarbeiten. Dieses sollte wiederum auf der unmittelbaren Umgebung und ihrer Bewohner_innen und den von jenen als bedeutsam erachteten Artefakten beruhen. Als „öffentliches Interesse“, wie Arendt es nennt, ist dieses gemeinsam erarbeitete Verständnis von Kultur Ausgangspunkt des „öffentlichen Handelns“ der Gruppe aus Künstler_innen, Ausstellungsbesucher_innen und Nachbar_innen, die sich in Group Materials Ausstellungsraum für *The People's Choice* zusammen gefunden hat. Dabei sind es die Gespräche im Vorfeld der Ausstellung zwischen den Protagonist_innen, in denen die Grundlage des später durch die Ausstellung vollzogenen Austauschs zwischen allen Beteiligten geschaffen wird.

3.4 Democracy, Dia Art Foundation, New York (1988–1989)

Anlässlich der bevorstehenden Eröffnung ihres neuen Ausstellungsraums in der 548 West 22nd Street in New York lud die Dia Art Foundation im Juni des Jahres 1987 eine Gruppe von Kulturschaffenden ein, um das Ausstellungsprogramm des folgenden Jahres zu diskutieren. An dem Treffen nahmen der Kunsthändler Richard Bellamy, die Kuratorin Kathy Halbreich, der Kurator Kaspar König, die Künstlerin Yvonne Rainer und der Kurator Harald Szeemann teil. Vor allem auf Initiative von Yvonne Rainer schlug die Jury zwei Ausstellungsprojekte mit Group Material und

³⁴⁶ Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus: aus der Gesprächsreihe *zur person*, 72 Min., 28.10.1964, ZDF, https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019). Die 1963 begonnene Reihe *zur Person* ist das erste Gesprächsformat im deutschen Fernsehen.

Martha Rosler vor, die innerhalb eines Jahres unter dem Titel *Town Meetings* stattfinden sollten.³⁴⁷ Group Material realisierte vom 14. September 1988 bis zum 14. Januar 1989 die vierteilige Reihe *Democracy* im Ausstellungsraum in der Wooster Street der Dia Art Foundation im New Yorker Stadtteil Soho.³⁴⁸ Zum damaligen Zeitpunkt setzte sich Group Material aus Doug Ashford, Julie Ault und Felix Gonzalez-Torres zusammen.

Die Reihe befasste sich mit vier Thesen zum Zustand der Demokratie in den USA, wobei jeder Installation ein Round-Table-Gespräch mit Expert_innen zum jeweiligen Thema vorausging und während der Laufzeit der einzelnen Ausstellungsteile jeweils eine öffentliche Veranstaltung mit dem Titel *Town Meetings* stattfanden. Die anlässlich der Reihe erschienene Publikation wird von Group Material, wie eingangs bereits angemerkt, als zusätzlicher Bestandteil der Installationen und Veranstaltungen von *Democracy* betrachtet und ist wesentliche Grundlage für die folgenden Überlegungen.³⁴⁹ Es geschieht im Fall der Ausstellungen von Group Material häufiger, dass die Diskussionsveranstaltungen und die dazugehörige Ausstellung im Nachhinein in einer Publikation zusammengeführt werden.³⁵⁰

Die Publikation enthält neben einführenden Aufsätzen von Yvonne Rainer und Brian Wallis, ein Statement der Mitglieder, Transkriptionen der internen Gespräche und öffentlichen Veranstaltungen und darüber hinaus Texte und Interviews von und mit Expert_innen zu den vier Ausstellungsteilen. Auffallend ist, dass sich die sowohl in den transkribierten Expert_innengesprächen als auch in den öffentlichen Veranstaltungen angesprochenen Themen oder Personen in den jeweils einführenden Aufsätzen der Publikation wiederfinden. Teil des Kapitels zu

³⁴⁷ Vgl. Wright, Charles/Garrels, Gary: „A Note on the Series“, in: Wallis 1990, S. xiii–xiv, hier S. xiii. Der Titel *Town Meeting* stammt, so scheint es, von der gleichnamigen Veranstaltungsreihe, die Group Material für ihren Ausstellungsteil entwickelte und wurde von Dia für die beiden Ausstellungsreihen sowohl von Group Material als auch von Martha Rosler im Nachhinein übernommen vgl. ebd., S. xiv. So wird es auch von der Gruppe selbst beschrieben vgl. Ault 2010b, S. 139. Beide Ausstellungsprojekte gelten als Referenzmodelle für politische Kunstpraktiken in den 1990er-Jahren im deutschsprachigen Raum vgl. Kube Ventura 2002, S. 154.

³⁴⁸ Die Ausstellung *If you lived Here...* von Martha Rosler über Gentrifizierung und Obdachlosigkeit fand ebendort von Februar bis Juni 1989 statt. Elena Filipovic sagt über Roslers Ausstellung, die aus Kunstwerken und Alltagsgegenständen bestand, mit den *Town Meeting* Veranstaltungen einherging und Übernachtungsmöglichkeiten für Obdachlose schuf: „Rosler inspired a whole generation of artists – from Liam Gillick to Rirkir Tiravanija – and participatory practices in art, and she also significantly influenced what went on to become called the ‚discursive exhibition‘, a pedagogic, activist turn in art that used the exhibition as a privileged public forum.“ Filipovic, Elena: „Introduction. When Exhibitions Becomes Form“, in: Dies. (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, Mailand/London 2017, S. 7–14, hier 12. Auf den sogenannten ‚Educational Turn‘ wird in den Schlussbemerkungen dieser Untersuchung noch abschließend kurz eingegangen. Zu Roslers Ausstellung in der Dia Art Foundation vgl. Möntmann 2002, S. 76–106.

³⁴⁹ Eine Rezension der Publikation veröffentlichte Renée Green 1991 vgl. „Democracy in Question“, in: *Transition* 53 (1991), S. 163–167.

³⁵⁰ Auch zu Veranstaltungen anlässlich früherer Ausstellungen entstanden Publikationen, so wurde eine Transkription des Panels *Resistance (Anti-Baudrillard)*, das am 25. Januar 1987 zur gleichnamigen Ausstellung bei White Columns in New York stattfand, als Zine herausgegeben: https://www.whitecolumns.org/archive/index.php/Detail/Object/Show/object_id/93 (letzter Zugriff am 6. Dezember 2019).

Education and Democracy ist etwa ein Gespräch mit dem brasilianischen Erziehungswissenschaftler Paulo Freire, dessen Theorien zur Pädagogik der Befreiung auch im Expert_innengespräch im Vorfeld der Entstehung der Installation thematisiert wurden.³⁵¹ Der Titel des Ausstellungsteils wiederum verweist auf die einflussreiche Publikation *Democracy and Education* des Erziehungswissenschaftlers John Dewey aus dem Jahr 1916, der ebenfalls im entsprechenden Essay thematisiert wird.³⁵² Insofern stellt die Publikation einen komplexen, die Installation und die Veranstaltungen erweiternden Teil der Ausstellungsreihe dar, in dem sich die für Group Material offenbar in der Konzeption der Installation als wichtig herausgestellten Theorien, etwa zur Pädagogik, wiederfinden.³⁵³

Group Material beginnen ihr Statement in der Publikation zu *Democracy* mit einem Hinweis auf den aktuellen Zustand der Demokratie in den USA und stellen eine sinkende Mitbestimmung der Bevölkerung unter der konservativen Regierung von Ronald Reagan seit 1981 fest.³⁵⁴ Brian Wallis verweist in seinem Aufsatz darauf, dass die USA nur noch ein vermeintliches Vorbild für Demokratie sei. Ganz im Gegenteil dazu habe, so Wallis weiter, unter den konservativen Regierungen von Reagan und später Bush die US-amerikanische Demokratie vor allem durch den Abbau des Sozialwesens und die steigende Ungleichheit innerhalb der Bevölkerung gelitten.³⁵⁵ So thematisieren einige der Texte der Ausstellungspublikation, wie der politische Konservatismus der 1980er-Jahre in den USA Errungenschaften der 1960er-Jahre wie Mitbestimmungsrechte eingeschränkt hat.

Die Dia Art Foundation war eine private Stiftung, die etwa ortsspezifische Werke von Walter de Maria sowie Einzelausstellungen renommierter Künstler, darunter Joseph Beuys, Imi Knöbel oder Blinky Palermo zeigte. Kurz vor der Einladung von Group Material hat die Stiftung durch

³⁵¹ Shor, Ira: „A Conversation with Paulo Freire“, in: Wallis 1990, S. 99–105.

³⁵² Vgl. Deitcher 1990, S. 30.

³⁵³ In seinem Aufsatz zitiert David Deitcher etwa aus Ralph Waldo Emersons Text „The Town Meeting“ (1883). Den Schriftsteller erwähnt Tim Rollins wiederum im Round-Table-Gespräch zu *Education and Democracy* vgl. Deitcher 1990, S. 38.

³⁵⁴ Vgl. Ashford, Doug/Ault, Julie/Gonzalez-Torres, Felix: „On Democracy“, in: Wallis 1990, S. 1–3, hier S. 1.

³⁵⁵ Vgl. Wallis, Brian: „Democracy and Cultural Activism“, in: Ders. 1990, S. 5–11, hier S. 5. Wallis verweist auf den Bericht einer trilateralen Kommission unter Führung von David Rockefeller Mitte der 1970er-Jahre mit dem Titel „Crisis of Democracy“, dessen Ziel die Koordinierung politischer und ökonomischer Partnerschaften zwischen Nordamerika, Westeuropa und Japan war. Ausgangspunkt des Berichts war der vermeintlich negative Einfluss der demokratischen Bewegungen Ende der 1960er-Jahre auf die wirtschaftliche Entwicklung der Länder mit der Begründung eines „excess of democracy“ vgl. ebd., S. 6. Später bemerkt Wallis die Ironie, dass in den 1980er-Jahren vor allem konservative Politiker_innen und Intellektuelle in der USA die Kultur als einen Ort der ideologischen Auseinandersetzung nutzen und dabei auch zuvor linke Strategien des Protests etc. nutzten, wie zum Beispiel Abtreibungsgegner_innen vgl. ebd., S. 8.

interne Umstrukturierungen öffentliche Förderungen erhalten. Im Hinblick auf das bisherige Ausstellungsprogramm beschreiben die Mitglieder von Group Material gleich zu Beginn ihres Statements, dass sie von der Einladung der Dia Art Foundation überrascht waren. Es bestand durchaus ein Spannungsverhältnis zwischen der Gruppe und dem Ausstellungsraum, der als private Stiftung bislang eher nicht auf ein Kulturverständnis im Sinne von Group Material ausgerichtet gewesen war, sondern exklusiv, weiß, männlich.³⁵⁶ Im Hinblick auf die Zusage zur Teilnahme und auch auf den bereits angesprochenen Begriff der ‚institutional specificity‘, führt die Gruppe in ihrem Statement in der Ausstellungspublikation weiter fort, dass sie mit ihrer Kunst stets jene Themen ansprechen wolle, die ansonsten ausgeblendet würden, besonders in einer Institution wie der Dia Art Foundation.³⁵⁷

Ausgangspunkt der vierteiligen Reihe *Democracy* ist die These von Group Material, dass sich die Demokratie in den damaligen USA in der Krise befunden hat. Das äußert sich darin, so die Gruppe, dass einkommensschwache Bevölkerungsteile zunehmend vom Zugang zum Bildungssystem ausgeschlossen werden, hinzu kommen die extreme Vereinfachung komplexer Inhalte im Wahlkampf des Jahres 1988, der steigende Einfluss der Konsumkultur auf die Gesellschaft und zuletzt die Aids-Epidemie in den USA. Group Material bestimmte daraus vier Themenkomplexe, in die sich das Ausstellungsprojekt gliedern sollte: *Education and Democracy* (14. September–8. Oktober 1988), *Politics and Election* (15. Oktober–12. November 1988), *Cultural Participation* (19. November–10. Dezember 1988) und *AIDS and Democracy: A Case Study* (17. Dezember 1988–14. Januar 1989).

Jede der vier Ausgaben sollte als ein „Modell für Demokratie“ verstanden werden, so heißt es im Statement der Gruppe.³⁵⁸ Dieses Modell vereine unterschiedliche Standpunkte zu den einzelnen Themen, die sich in der Installation dementsprechend in unterschiedlichen Darstellungsweisen ausdrücken. Die Ausstellung sollte zu einem Forum werden, das verschiedene Perspektiven auf ein Thema repräsentierte.³⁵⁹ Zu dem Modell gehört auch die Teilnahme der

³⁵⁶ Vgl. Ashford/Ault/Gonzalez-Torres 1990, S. 1.

³⁵⁷ In seinem Aufsatz in der Publikation zu *Democracy* spricht auch David Deitcher den Konflikt an, den die Einladung der Gruppe durch die Dia Art Foundation verursachte, die nach der Teilnahme von Group Material an der *Whitney Biennale* erfolgte. Deitcher fragt, wie Group Material ein Projekt realisieren könne, in einem finanziell gut ausgestatteten Kunstraum inmitten in Soho, der sonst der etablierten Kunstwelt verpflichtet ist vgl. Deitcher 1990, S. 24; vgl. Green 1991, S. 164. Als Neuheit für die Dia Art Foundation beschreibt auch Roberta Smith die Einladung von Group Material in ihrer zeitgenössischen Ausstellungsbesprechung „Working the Gap Between Art and Politics“, in: *The New York Times* vom 25. September 1988, S. 22.

³⁵⁸ Vgl. Ashford/Ault/Gonzalez-Torres 1990, S. 2.

³⁵⁹ Vgl. ebd.

Ausstellungsbesucher_innen und, so war die anfängliche Idee, eine Ausstellung ohne Objektliste zu entwickeln, zu der die Besucher_innen Gegenstände mitbringen und aus der sie Exponate mitnehmen könnten, so dass die Installation zu keinem Zeitpunkt gleich aussehen würde und zwar „in response to the political reality of the day, the week or month: an exhibition that would change with the people who came to see it.“³⁶⁰ Da die Installationen aber neben Alltagsgegenständen auch etwa Kunstwerke von Joseph Beuys oder Hans Haacke beinhalteten, konnte diese Idee nicht ausgeführt werden, so die Begründung von Ashford. Stattdessen wurde die Beteiligung über Gesprächsformate erreicht, die Gegenstand der vorliegenden Untersuchung sind. So bestanden die einzelnen Ausgaben der vierteiligen Reihe aus einem Round-Table-Gespräch im Vorfeld, einer ausgehend von diesen Expert_innengesprächen entwickelten Installation und einer öffentlichen Veranstaltung während der Ausstellungslaufzeit der jeweiligen Installation, den *Town Meetings*.

Die internen Gespräche von Group Material mit Expert_innen waren dabei jeweils Ausgangspunkt der Ausarbeitung der vier Installationen und auch der Diskussionsinhalte der öffentlichen *Town Meetings*. Teilnehmende aus verschiedenen Bereichen und mit verschiedenen Perspektiven wurden im Vorfeld zu informellen Gesprächen eingeladen (Abb. 28). Diese internen Diskussionen dienten den Künstler_innen dabei zur Vorbereitung der Installationen und waren gleichzeitig Ausgangspunkt für die Themenstellungen der öffentlichen Veranstaltungen.³⁶¹ In der Planungsphase für *Education and Democracy* arbeitete Group Material etwa mit Aktivist_innen, Künstler_innen, Lehrer_innen und Student_innen zusammen.³⁶² Darüber hinaus entstanden auch einzelne Teile der dazugehörigen Installation in Zusammenarbeit von Künstler_innen mit Schüler_innen.

Dieser Struktur folgend beruhten die vier Ausstellungsteile von *Democracy* trotz der unterschiedlichen thematischen Ausrichtung auf einer einheitlichen Methodologie von Expert_innengespräch, Installation und öffentlicher Veranstaltung. Die Installationen bestanden aus einem für Group Material typischen vielfältigen Ausstellungsdisplay. Kunstwerke verschiedener Medien, darunter Gemälde, Skulpturen, Fotografien oder Videos und Alltagsgegenstände in Form von Massenwaren oder Einzelobjekten, Möbeln sowie Drucksachen, Flyer, Werbung oder statistische Diagramme waren Teil der Installationen und wurden stets in der Thematik

³⁶⁰ Ashford 2012, S. 48.

³⁶¹ Vgl. Ashford/Ault/Gonzalez-Torres 1990, S. 2.

³⁶² Die Round-Table-Gespräche erinnern in ihrer Zusammensetzung aus Künstler_innen und Expert_innen verschiedener Felder an die zuvor an anderer Stelle bereits erwähnte Artist Placement Group. Allerdings kommen bei *Democracy* die Expert_innen in den Kunstraum, während die Künstler_innen der Artist Placement Group zu den Tätigkeitsorten der Expert_innen gingen.

entsprechend gestalteten Ausstellungsräumen, meist mit farbigen Wänden, präsentiert.

Die Installation von *Education and Democracy* folgte dementsprechend der Ästhetik eines Klassenraumes, der stets dadurch ausgezeichnet ist, so der Preetext, dass viele Stimmen in einen Dialog treten (Abb. 29).³⁶³ Group Material stellte vier diagonale Reihen von Schulstühlen auf und schrieb den Titel des Ausstellungsteils mit Kreide auf die schwarz gestrichenen Wände. An und vor den Wänden befanden sich laut Auflistung der teilnehmenden Künstler_innen in der Publikation Werke unter anderem von Joseph Beuys, Jenny Holzer, Adrian Piper oder Andy Warhol.³⁶⁴ Neben Werken einzelner Künstler_innen waren auch Gemeinschaftsarbeiten Teil der Installation. Die *Question Marks* von Meryl Meisler bestanden aus Fotocollagen einer maroden Schule, die von mitwirkenden Schüler_innen angefertigt wurden. Zwei Tafeln von Joseph Beuys, der 1979 für eine Retrospektive im New Yorker Guggenheim Museum und eine Vortragsreihe mit der *FIU* durch die USA reiste, lehnten an einer Wand.³⁶⁵ Teil der Installation waren auch historische Fotografien von Lewis Hone aus den 1920er-Jahren, welche die Lebensumstände von Kindern von Arbeiter_innen zur Jahrhundertwende dokumentierten.

Aus der Ausstellungspublikation ist zusätzlich zu erfahren, dass die Fotografien aus etwa jener Zeit stammen, in der John Dewey sein bereits erwähntes Buch *Democracy and Education* veröffentlichte, das fortschrittliche pädagogische Theorien entwickelte, besonders in Bezug auf die Bedeutung von Kommunikation für den Lernprozess.³⁶⁶ Die damalige konservative Bildungspolitik in den USA unter Reagans Minister William Bennett, so ist der Transkription des Round-Table-Gesprächs ebenso wie dem Aufsatz des Literaturwissenschaftlers Henry Louis Gates zu entnehmen, verstärkte die Einschränkung des Zugangs zu Bildungsinstitutionen für Afroamerikaner_innen und ökonomisch benachteiligte Bevölkerungsgruppen. Diese Entwicklung förderte, so heißt es weiter, den noch heute bestehenden Dualismus zwischen privaten und öffentlichen Schulen in den USA, zwischen Vororten und Innenstädten und die eurozentrische Ausrichtung des Unterrichts.³⁶⁷ Das in

³⁶³ Vgl. Ault 2010b, S. 144.

³⁶⁴ Vgl. Wallis 1990, S. 303.

³⁶⁵ Vgl. Ashford 2012, S. 50.

³⁶⁶ Vgl. Deitcher 1990, S. 29. Zur noch heute anhaltenden Bedeutung von Deweys erstmals 1916 erschienener Schrift vgl. Waks, Leonard J./English, Andrea: *John Dewey's Democracy and Education. A Centennial Handbook*, Cambridge 2017.

³⁶⁷ Der in der Ausstellungspublikation zu *Democracy* enthaltene Aufsatz des Literaturwissenschaftlers Henry Louis Gates, Jr. geht auf die Rolle Bennetts ein, der damals unter großer Kritik stand. Dies zeigt sich auch in der Aussage eines Lehrers und dessen Kritik an Bennett während der öffentlichen Veranstaltung zu *Education and Democracy*, die damit tagesaktuelle, gesellschaftliche Diskussionen aufgriff vgl. Transkription: „Town Meeting. Education and Democracy“, in: Wallis 1990, S. 82–97, hier S. 86–87.

Education and Democracy in Form einer Wandinstallation ausgestellt Diagramm *U.S. English No Pasara* von Ed Murales befasste sich etwa mit der von der konservativen Regierung abgelehnten bilingualen Ausbildung.

Der zweite Teil von *Democracy* mit dem Titel *Politics and Election* enthielt unter anderem Hans Haackes *MoMA Poll*, das im Jahr 1970 entstanden ist, kurz nachdem Haacke begonnen hatte, sich in der AWC zu engagieren. Am Eingang des Ausstellungsraumes stand ein Fernseher auf einem weißen Sockel mit rot-weißen Bändern neben einer über die gesamte Wandfläche gemalten US-amerikanischen Flagge (Abb. 30).³⁶⁸ Während sich die Installation *Politics and Election* kritisch mit der Verbreitung von Informationen und der Rolle von Massenmedien während des US-amerikanischen Wahlkampfs von 1988 auseinandersetzte, befasste sich der dritte Teil *Cultural Participation* mit den Auswirkungen der Konsumkultur auf die Gesellschaft (Abb. 31).³⁶⁹

Für diesen Ausstellungsteil stattete Group Material den Raum mit Picknick-Tischen aus, auf denen Magazine und Fast-Food Speisekarten auslagen. Neben einer Skulptur von Haim Steinbach und einer Fotografie des Marlboro-Cowboys von Richard Prince wurden im gesamten Raum zahlreiche, verpackte Nahrungsmittel und weitere Produkte des alltäglichen Konsums verteilt. Ein Fernseher auf einem der Tische zeigte George Romeros Horrorfilm *Dawn of the Dead* (1978) im Loop, in dem Kultfilm versteckt sich eine Gruppe von Menschen vor Zombies in einem Einkaufszentrum.³⁷⁰ Eine Ausstellungsaufsicht betreute an einem Stand ein Gewinnspiel, an dem die Besucher_innen teilnehmen konnten.³⁷¹

In der vierten und letzten Installation *AIDS and Democracy: A Case Study* führte ein langer Tisch durch den Ausstellungsraum auf dem sich von Group Material ausgewählte Literatur und Informationsmaterial von Aids-Aktivist_innen und anderen Organisationen befanden, darunter auch von der Organisation Act Up, deren Mitglieder am *Town Meeting* zu diesem Ausstellungsteil teilnahmen (Abb. 32). Auf beiden Schmalseiten des Tisches aufgestellte Monitore mit Klappstühlen zeigten Dokumentationen.³⁷² An den Wänden waren unter anderem Kunstwerke von Louise Lawler oder Dorothea Lange installiert. Alle vier Installationen enthielten verschiedene Versionen der US-amerikanischen Flagge und integrierten Sitzgelegenheiten für die Besucher_innen als Zeichen ihrer

³⁶⁸ Vgl. Deitcher 1990, S. 34.

³⁶⁹ Vgl. ebd., S. 35.

³⁷⁰ Vgl. ebd., S. 35–37.

³⁷¹ Vgl. Ault 2010b, S. 149–150.

³⁷² Vgl. ebd., S. 152.

Teilnahme. Die einzelnen Bestandteile der Installationen sollen an dieser Stelle jedoch nicht weiter detailliert erörtert werden.

Auf das in den Installationen ausgedrückte Kulturverständnis von Group Material verweist eine Anmerkung Deitchers. Das Zusammenspiel von Werken bedeutender Künstler_innen unter Einbeziehung verschiedenster Perspektiven auf das jeweilige Thema, wie zum Beispiel im Fall des Themas Bildung die unterschiedlichen pädagogischen Ansätze, zeige Group Materials Fähigkeit, so Deitcher, Kunstwerken durch ein spezifisches Display eine erweiterte oder auch gänzlich neue Bedeutung zu verleihen. Damit definiere die Gruppe ein inklusives Verständnis von Kultur und zwar in Form eines sozialen Prozesses und nicht in Form eines festgelegten Kanons.³⁷³ In diese Argumentation lassen sich dann auch die hier untersuchten Gesprächsformate von *Democracy* einfügen. Denn zum einen bilden sie den Ausgangspunkt der Zusammenarbeit der Künstler_innen mit gesellschaftlichen Gruppen außerhalb des Felds der künstlerischen Auseinandersetzung und zum anderen öffnen sie den in der Installation verhandelten Gegenstand einer öffentlichen Diskussion mit den Besucher_innen der Ausstellung.

3.4.1 Die *Town Meetings*

Group Material hatte von Beginn an begleitende Gesprächsveranstaltungen als festen Bestandteil des vierteiligen Ausstellungsprojekts *Democracy* geplant.³⁷⁴ Der runde Tisch während der Planungsphase von *Education and Democracy* fand am 21. Mai 1988 in der Mercer Street 155 der Dia Art Foundation mit Doug Ashford, Julie Ault und Felix Gonzalez Torres und Protagonist_innen aus dem Bereich Schule und Bildung statt. Die in der Ausstellungspublikation veröffentlichte Transkription des Gesprächs vermittelt eine Reihe an Fakten und Zahlen und liefert die Hauptthemen, die zwei Wochen nach Eröffnung der Installation im *Town Meeting* vom Abend des 27. September 1988 ebenfalls in der Mercer Street 155 öffentlich diskutiert wurden (Abb. 33). Moderiert wurde die Veranstaltung von Tim Rollins, ein ehemaliges Mitglied von Group Material, der nun als Lehrer für Kunst tätig war. Zum Runden Tisch von *Politics and Election* traf Group Material am 4. Juni 1988 einen Richter, den Direktor der Kunstgalerie der Universität Washington und die Künstler Leon Golub und Esther Parada. Das dazugehörige *Town Meeting* am 18. Oktober

³⁷³ Vgl. Deitcher 1990, S. 31–32.

³⁷⁴ Vgl. ebd., S. 25.

1988 wurde von Lucy Lippard und Jerry Kearns moderiert (Abb. 34). Am 11. Juni 1988 setzten sich die Mitglieder von Group Material mit Künstler_innen, sowie der Kuratorin des Museum of Modern Art Deborah Wye, der Herausgeberin des *The Independent* Martha Gever und Lucy Lippard zum Round-Table-Gespräch zusammen, das die Installation und das *Town Meeting* anlässlich der Installation *Cultural Participation* am 22. November 1988 vorbereitete, an dem unter anderem Martha Rosler teilnahm (Abb. 35).

Der runde Tisch zum letzten Ausstellungsteil fand am 18. Juni 1988 mit dem Gründer der People With AIDS Coalition, einem Historiker und einem Mitglied der Organisation Act Up statt. Das letzte der *Town Meetings* der Ausstellungsreihe *Democracy* zu *Aids and Democracy: A Case Study* war am 10. Januar 1989 und wurde moderiert von Maria Maggenti, einem Mitglied von ACT UP (Abb. 36). Die folgenden Überlegungen zu den Gesprächsformaten, die Teil von Group Materials *Democracy* an der Dia Art Foundation waren, beruhen auf den Transkriptionen, die in der Publikation zur Ausstellungsreihe veröffentlicht wurden, sowie Anmerkungen und Beobachtungen aus den dazugehörigen Essays, besonders von David Deitcher, der an den *Town Meetings* zu *Education and Democracy* und *Aids and Democracy: A Case Study* anwesend war.³⁷⁵

Den in der Ausstellungspublikation veröffentlichten Transkriptionen der internen Diskussionszirkel der Round-Table-Gespräche ist zu entnehmen, dass sich die Mitglieder von Group Material selbst in den Gesprächen mit eigenen Beiträgen extrem zurückhalten. Im Round-Table-Gespräch zu *Education and Democracy* schlägt einer der Teilnehmenden, John Deveaux (Direktor der Bronx Educational Services) vor, Lehrer_innen sollten in ihren Sitzungen ihre Ideen über Bildungstheorien diskutieren und formuliert dabei: „This is a fundamental democratic point; the structure must allow people to speak to one another – that is what people do in democracies. [...] This is the essence of education: discourse“. Damit spricht Deveaux eines der Hauptanliegen der Installation *Education and Democracy* an, das auch für die dazugehörige Veranstaltung gilt und auf die Ausstellung als demokratisches Modell verweist.

Die Bezeichnung der öffentlichen Gesprächsveranstaltungen während der Laufzeit der einzelnen Installationen als *Town Meeting* bezieht sich auf direktdemokratische

³⁷⁵ Weiterführendes Dokumentationsmaterial zu den Veranstaltungen, wie Tonaufnahmen, die sich im Fales Archive zum Teil befinden, war zum Zeitpunkt des Verfassens dieser Untersuchung nicht zugänglich. 1991 nutzte die Gruppe das Format des *Town Meetings* für ein Projekt am Oberlin College als Teil einer Ausstellungsreihe vgl. Brown, Elizabeth A.: „Social Studies: 4+4 Young Americans“, in: Dies. (Hg.): *Social Studies. 4+4 Young Americans. Willie Cole, Renée Green, Vivienne Koorland, Jeanne Silverthorne, Group Material* (= *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Nr. 44/1), Ausst. Kat. Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 26.10.1990–13.1.1991, Oberlin 1990, S. 6–13, hier S. 12.

Gemeindeversammlungen aus der kommunalen Verwaltung.³⁷⁶ In *Über die Revolution*, im Original 1963 als *On Revolution* erschienen, spricht Hannah Arendt den historischen ‚town-meetings‘ in den USA eine entscheidende Bedeutung für die Teilnahme der Bürger_innen an politischen Entscheidungen zu und damit für die Möglichkeit des Handelns.³⁷⁷ Mehr noch bildeten für Arendt die ‚town-meetings‘ vor der Unabhängigkeitserklärung der USA „ursprünglich die Quelle für die gesamte politische Aktivität des Landes“.³⁷⁸ Die Verwendung dieser Bezeichnung für das Veranstaltungsformat der Ausstellungsreihe *Democracy* verweist auf gesellschaftliche Mitbestimmung und zwar in einer Zeit konservativer Politik in den USA. Im Bereich der Kultur wurde das Format der Stadtversammlung, so Deitcher in der Ausstellungspublikation, in den USA auch in TV und Hörfunk Medien genutzt, darunter eine Sendung von Ted Koppel auf ABC television und im Hörfunk und zwar die bereits seit Mitte der 1930er-Jahre gesendete *America's Town Meeting of the Air*.³⁷⁹

Die *Town Meetings* fanden nicht im Ausstellungsraum in der Wooster Street statt, in dem die Installationen gezeigt wurden, sondern in einem weiteren New Yorker Standort der Dia Art Foundation in der Mercer Street. Die Situation glich der eines Vortragsraumes, wie Ashford bei einem Vortrag im Jahr 2010 erwähnt.³⁸⁰ Ashford beschreibt die *Town Meetings* im Unterschied zu den Gesprächen mit Expert_innen vorab als öffentliche Diskussionsplattformen, die für die weiterführende, öffentliche Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Thema dienten. Die Ausgangsidee für die *Town Meetings* sei gewesen, so Ashford, den Anwesenden die Möglichkeit zu geben, unabhängig vom Kenntnisstand zum jeweiligen Thema aus eigener Perspektive zu sprechen. Im Gegensatz zu konfrontativen Gesprächssituationen, wie etwa bei einer Podiumsdiskussion, sollten die *Town Meetings* in Form von offenen Diskussionen stattfinden.³⁸¹

Die *Town Meetings* waren um die in den Round-Table-Gesprächen identifizierten

³⁷⁶ Wallis 1990, S. 83.

³⁷⁷ Vgl. Arendt, Hannah: *Über die Revolution*, Frankfurt am Main/Wien/Zürich 1968, S. 302.

³⁷⁸ Ebd., S. 306.

³⁷⁹ Vgl. Deitcher 1990, S. 40.

³⁸⁰ Vgl. Ausst. Kat. Wien 2015, S. 122. Die in diesem Ausstellungskatalog veröffentlichte Kurzbeschreibung zu Group Materials *Democracy* ist so zu verstehen, dass die *Town Meetings* in der Ausstellungsarchitektur stattfanden. In Bezug auf die öffentlichen Debatten hätte die Ausstellung damit gleichermaßen als künstlerische Installation und als funktionale Architektur der Diskussionsforen fungiert. Allerdings war die Ausstellung im Raum der Dia Art Foundation in der Wooster Street installiert, während die *Town Meetings*, so ist auch den Ankündigungen zu entnehmen (Abb. 33–36), im Raum der Dia Art Foundation in der 155 Mercer Street stattfanden vgl. Wright/Garrels 1990, S. xiii.

³⁸¹ Vgl. Deitcher 1990, S. 38.

Themenpunkte organisierte Dialoge, so Ashford. Sie sollten in Form einer „demokratischen Erfahrung“ keinen Unterschied der Sprechenden zwischen Expert_innen, Initiator_innen oder Teilnehmenden machen, denn alle Teilnehmenden seien potenziell Sprechende. Einen Dialog auf diese Weise zu organisieren erscheint jedoch schwierig, denn die Transkriptionen zeigen, dass zumindest jene, die zu Wort kamen, meist im jeweiligen Feld des diskutierten Themas selbst tätig waren. Den Wortbeiträgen der Transkription des *Town Meetings* zu *Education and Democracy* etwa ist zu entnehmen, dass die Teilnehmenden, die sich zu Wort meldeten, meist aus dem Bereich der Schulbildung kamen. Gleiches gilt für das *Town Meeting* zu *Aids and Democracy*, auch hier sind die in der Transkription zitierten Sprechenden vorwiegend Mitglieder von Organisationen wie Act Up oder der Künstler_innengruppe Gran Fury beziehungsweise Aids-Aktivist_innen. Darüber hinaus fanden die Veranstaltungen in einer Kunstinstitution statt, die sonst nicht für eine unmittelbare Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Themen bekannt war, so dass dies sicher auch die Zusammensetzung zumindest eines Teils der Anwesenden beeinflusste. Während des *Town Meetings* zum Ausstellungsteil *AIDS and Democracy. A Case Study* etwa, kritisierten teilnehmende Aktivist_innen zusätzlich, dass es nicht angemessen sei, diese Thematik in einem Kunstraum zu diskutieren.³⁸²

Dabei sollten die Diskussionen der *Town Meetings* kein konkretes Ziel verfolgen, wie etwa einen Plan zur Verbesserung der schulischen Ausbildung oder konkrete Lösungsvorschläge zu den Themen der anderen drei Ausstellungsteile. Laut ihrem Statement zu *Democracy* wollte Group Material mit den *Town Meetings* nicht nur Protagonist_innen aus den verschiedensten Feldern die Möglichkeit geben, sich zum jeweiligen Thema zu äußern. Dem Statement zu *Democracy* ist vielmehr auch zu entnehmen, dass Group Material die Erwartungen an die Diskussionen vorher nicht definieren wollte.³⁸³ Jedes *Town Meeting* wurde als von der Künstler_innengruppe organisiertes Gespräch in einem Kunstraum zum festen Bestandteil der dazugehörigen Installation. Die *Town Meetings* erweiterten die konfrontative Ausstellungssituation nicht nur konzeptuell, sondern auch physisch für die Besucher_innen des Ausstellungsraums. Es ist davon auszugehen, dass Mehrheit der bei den *Town Meetings* Anwesenden auch die jeweilige Installation in der nur wenige Gehminuten entfernten Wooster Street gesehen haben. Gleichzeitig handelt es sich bei den *Town Meetings* nicht um reine Informationsveranstaltungen, in denen auf ein konkretes Ziel hingearbeitet wird, vielmehr unterliegen sie dem Einfluss des Kontexts, in dem sie stattfinden, und

³⁸² Vgl. ebd., S. 41.

³⁸³ Vgl. Ashford/Ault/Gonzalez-Torres 1990, S. 2.

zwar dem Kontext eines Kunstraums.

Im Folgenden soll David Deitchers Beschreibung der Teilnahme an einem der *Town Meetings*, aus seinem Aufsatz „Social Aesthetics“ aus der Publikation zur Ausstellungsreihe genauer betrachtet werden:

Through it all, the wheels of the tape recorders kept turning, provoking the vague sensation that these not-quite-public proceedings were taking place inside an institutional bubble; that at any moment, as in the great dinner party scene that concludes Luis Buñuel's *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*, the massive garage door to the Dia space might suddenly and unceremoniously rise, revealing Mercer Street, the audience for whose benefit all of this was taking place, and the absurdity of our gesture. [...] Finally, the sense of participating in something token, in something staged and recorded, of partaking in a process that, for most of those present, plays little or no part in their daily lives, foregrounded that nostalgic and mythic aspect of the town meeting's currency. In this way Group Material's town meetings demonstrated the danger of staging such assemblies from above, as it were. They proved, once again, how intractable are the obstacles on this society to widening the range of political debate, to opening lines of communication between constituencies with divergent interests, and, finally, to effecting a sense of urgency in the midst of a culture that militates in so many sophisticated ways against change.³⁸⁴

Deitcher bezeichnet die *Town Meetings* als „symbolische Ereignisse“, als Manifestationen einer „progressiven Kunst“.³⁸⁵ Anhand einer Szene aus Buñuels Film *Der diskrete Charme der Bourgeoisie* aus dem Jahr 1971, in der sich die Darstellung eines Abendessens durch das Anheben eines Vorhang in eine Theater-Szene wandelt und sich die Tischgesellschaft plötzlich auf einer Bühne vor Publikum findet, beschreibt Deitcher, wie die Gesprächssituationen der *Town Meetings* oder vielmehr wie die Teilnehmenden durch deren Setting und den Kontext, in dem sie stattfanden, beeinflusst wurden. Dabei sei zunächst die Tatsache genannt, dass man sich in einem Kunstraum befand, in dem ein Kunstpublikum mit Aktivist_innen und Betroffenen diskutierte. Hinzu kommt, dass das *Town Meeting* eben auch Bestandteil der Ausstellung und damit der abschließenden Publikation war und für die Transkription aufgezeichnet wurde. Das durch die Aufzeichnung zu hörende Geräusch des Tonbands und das Wissen der Beteiligten, aufgenommen zu werden, beeinflusste also zwangsläufig die Gesprächssituation. Es wurde kritisiert, dass diese Gespräche, dass die „demokratische“ Beteiligung an der Ausstellung nicht aufrichtig sei beziehungsweise nur gestellt.³⁸⁶

Ausschließlich symbolische Ereignisse waren die *Town Meetings* von Group Material aber

³⁸⁴ Deitcher 1990, S. 41–42. Der Raum, in dem die *Town Meetings* stattfanden, befand sich in einer historischen Feuerwache und verfügte über ein Garagentor zur Mercer Street vgl. Kostelanetz, Richard: *Artists' Soho. 49 Episodes of Intimate History*, New York 2015, S. 121.

³⁸⁵ Vgl. Deitcher 1990, S. 40.

³⁸⁶ Vgl. Ashford/Ewald/Felshin/Phillips 2006, S. 70.

sicher nicht. In *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches* (1982) widmet sich Pierre Bourdieu, wie in der Einleitung dieser Untersuchung ausgeführt, dem institutionellen und gesellschaftlichen Kontext des Sprechens.³⁸⁷ Die immanenten Merkmale von Sprache sind dabei die gesellschaftlichen Bedingungen ihres Gebrauchs und ihrer Produktion sowie ihre soziale Struktur. Eine Gesprächssituation wie von Ashford angestrebt, in der allen die gleichen Voraussetzungen gegeben sind, um zu sprechen, erscheint aus dieser Perspektive nicht möglich. Damit steht Bourdieus These eben auch im Gegensatz zu Habermas' „Idealer Sprechsituation“, da es keine in diesem Sinne neutrale, kommunikative Situation geben kann. Denn die sozialen Machtverhältnisse einer Sprechsituation werden ihr „von einer sozialen Institution zugeschrieben, von der die Äußerung des Sprechaktes selber ein Teil ist [...]“.³⁸⁸ Demzufolge sind die hier untersuchten Gesprächsformate, die Group Material nutzten, auf ganz spezifische Weise mit dem Kontext der Kunst verbunden und davon auch nicht zu trennen.

Davon ausgehend, dass auch Gespräche aus Sprechsituationen bestehen, sind die *Town Meetings* nicht ohne den Kunstkontext, in dem sie stattfanden zu denken und nicht ohne die verschiedenen gesellschaftlichen und sozialen Hintergründe aller Teilnehmenden. Auch wenn das bei einigen Teilnehmenden Unbehagen hervorgerufen hat, wie das Zitat des Gran Fury Mitglieds Arom Finkelstein aus dem *Town Meeting zu Aids and Democracy. A Case Study* zeigt:

When I enter an art space, I sense that there is somehow a kind of cultural distancing, for the viewers and from the viewers. Ostensibly galleries are there for people, museums are there for people who are not necessarily as educated in the highly codified language of the arts as are the people in this room. A case in point is this evening's discussion. Why is it being documented? I think it is important for people to have access to any information on AIDS and in that respect I think it is a great idea. But my point is that by discussing these issues in codified ways and in these very elitist circles we are really serving the art patrons, the people who are funding this evening, the show that accompanies this, and a lot of other cultural events. The implication is that those people in some way will contribute to culture in a way that we as individuals are not able or that people who are not artists cannot.³⁸⁹

Die Gespräche der *Town Meetings* sind nicht vom Kontext des Kunstraums, dazu gehört zum Beispiel auch dessen Finanzierung, in dem sie stattfanden, zu trennen. Nicht nur allein durch das anwesende Kunstpublikum, sondern vor allem dadurch, dass alle, die den Raum betreten, sich

³⁸⁷ Bourdieu bezieht sich in seiner Kritik auch auf den Begriff der Kompetenz des idealen Sprechers des Sprachwissenschaftlers Noam Chomsky, mit dem wiederum in der Publikation zu Group Materials *Democracy* ein Interview im Kapitel zu *Politics and Election* veröffentlicht ist. Der MIT Professor gehörte zu bekannten linken Kritiker_innen der konservativen Politik in den USA seit den 1960er-Jahren vgl. Moyers, Bill: „An Interview with Noam Chomsky“, in: Wallis 1990, S. 123–135.

³⁸⁸ Thompson 2005, S. 12.

³⁸⁹ Transkription: „Town Meeting. Aids and Democracy: A Case Study“, in: Wallis 1990, S. 280–298, hier S. 284.

bewusst waren, einen Kunstraum zu betreten und demnach wie Finkelstein sagt, eigene Erwartungen oder Befürchtungen mit sich brachten. Zusätzlich hindern weitere Bedingungen, etwa das Wissen um die Tonaufzeichnung, einige Teilnehmende daran, sich zum jeweils diskutierten Thema zu äußern. Es handelt sich hier also um eine Gesprächssituation, die durch eine Vielzahl von Faktoren geprägt ist und dabei den spezifischen Aspekten und Gegebenheiten eines Kunstraums unterliegt.

Gleichzeitig lässt sich anhand der Transkriptionen in der Publikation zu der vierteiligen Ausstellungsreihe detailliert nachvollziehen, aus welchen Aspekten der vorangehenden Expert_innengesprächen die Diskussionen der *Town Meetings* hervorgehen und wie sie wiederum die Installationen zu den vier Themenblöcken mit den Ausstellungsbesucher_innen besprechen beziehungsweise die Ausstellung durch zusätzliche Themen und Inhalte bedeutsam ergänzen. Damit kann nicht zuletzt anhand der Publikation, die Installationen und interne sowie öffentliche Veranstaltungen zusammenbringt, nachvollzogen werden, auf welche Art und Weise die Gespräche der *Town Meetings* an verschiedenen Stellen auf die Ausstellungsreihe *Democracy* wirkten. Dies wohlgermerkt im Unterschied zu lediglich begleitenden Vortragsreihen als Rahmenprogramm von Ausstellungen, wie sie vermehrt Ende der 1990er-Jahre aufkommen werden.³⁹⁰

3.4.2 Die Ausstellung als Forum

Wie die Ausführungen zu den *Town Meetings* gezeigt haben, waren die Umstände der Produktion ihrer Kunst nicht nur im eigenen Ausstellungsraum während der ersten Jahre ihrer Ausstellungstätigkeit von zentraler Bedeutung für Group Materials künstlerische Praxis. Nach Schließung des eigenen Ausstellungsraumes näherte sich die Gruppe außerdem mit ihrem institutionsspezifischen Ansatz dem jeweiligen Ausstellungsort und dessen Kontext, indem sie für *Democracy*, im Gegensatz zum bisherigen Ausstellungsprogramm der Dia Art Foundation, auf die Zusammenarbeit und den Austausch mit Protagonist_innen unterschiedlicher, gesellschaftlicher Gruppen setzten. Die von den Round-Table-Gesprächen ausgehenden Installationen von *Democracy* kreieren auf diese Weise einen eigenständigen Kontext, innerhalb der zuvor auf Einzelausstellungen ausgerichteten Dia Art Foundation und kommentieren dadurch zusätzlich die

³⁹⁰ Auf diesen Aspekt wird in den Schlussbemerkungen der Untersuchung noch eingegangen.

bisherige Ausstellungspraxis des institutionellen Umfelds, in dem die Gruppe tätig ist.³⁹¹

Darüber hinaus sollen im Rahmen der Ausstellung gesellschaftliche und politische Anliegen mit und in der Kunst diskutiert und verhandelt werden. Dieser Ansatz, der den gesamten Kontext des jeweiligen Ausstellungsortes mit einbezieht, äußert sich auch anhand der verschiedenen Formate und Adressaten der jeweiligen Gespräche. Zehn Jahre nach ihrem Bestehen findet die bei der AWC angelegte Auseinandersetzung mit den Bedingungen zeitgenössischer Kunstproduktion, mit dem Zugang zu Kunst und mit dem Einfluss ökonomischer Interessen auf die Präsentation von Kunst bei Group Material ihre Ausformung in einer kohärenten, künstlerischen Praxis. Diese künstlerische Praxis beruht nicht nur auf der Verwendung von Gesprächsformaten zum Zweck der Recherche, sondern macht den Dialog selbst zur Kunst wie Tim Rollins in der Publikation *Shown and Tell* retrospektiv mit der ‚collective conversation‘ beschreibt.³⁹²

Im Fall von *Democracy* wird die Ausstellung im Verbund mit Gesprächsformaten gedacht, wobei diese sie nicht nur begleiten, sondern gleichzeitig integraler Teil ihres Entstehungsprozesses sind und wiederum mit einem öffentlichen Format in diesen zurückgreifen. In den *Town Meetings* werden sowohl die Möglichkeiten als auch die Begrenzungen von Kunst im Hinblick auf die jeweils diskutierten gesellschaftlichen Anliegen deutlich. Diese diskursive Erweiterung der vier Installationen von *Democracy* ermöglicht zudem die Entstehung einer Öffentlichkeit, deren Forum die Ausstellung darstellt.³⁹³ In einem Aufsatz aus dem Jahr 1991 bezeichnet Grant Kester die *Town Meetings* dementsprechend jeweils selbst als „mini public sphere“.³⁹⁴ In *Show and Tell* erläutert Ashford das Verständnis der Ausstellung als Forum wie folgt:

Our forms of exhibition and public practice reflected the need to invent a dynamic situation, a designed moment of reflection that could include discussion and present dissent. If such an apparatus of artistic presentation emerges from the framework of political assembly – the installation of art can begin to look and perhaps even act, like a *forum*. In calling the exhibition a forum we were excavating all its meanings: roundtable, caucus, public assembly, parliament, open

³⁹¹ Ein weiteres Beispiel stellt Group Materials Beitrag *Americana* zur *Whitney Biennale* im Jahr 1985 dar, in dem die Gruppe mehr afroamerikanische Künstler_innen zeigte, als an der gesamten *Whitney Biennale* teilnahmen vgl. Ault 2010b, S. 91ff.

³⁹² Vgl. Rollins 2010, S. 218.

³⁹³ Wie bereits erwähnt, wird die Bezeichnung des Forums schon im Text zur ersten Ausstellung der Gruppe *Inaugural Exhibition* im Oktober 1980 verwendet: „The shows will initiate a forum for a variety of controversial themes [...]“ vgl. „Who What Where When Why How“, Flyer, Oktober 1980, Group Material Archive; MSS 215, Box: 1, Folder: 6, Early Group Material, 1980, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

³⁹⁴ In diesen idealisierten Mini-Öffentlichkeiten, so Kester, würden gesellschaftlich relevante Inhalte diskutiert, die Nachrichtenmedien ansonsten nicht thematisierten vgl. Kester, Grant: „Rhetorical Questions: Alternative Arts Sector and the Imaginary Public“, in: Ders. (Hg.): *Art, Activism, and Oppositionality. Essays from Afterimage*, Durham/London 1998, S. 103–135, hier S. 121. Dies erinnert an die Ausstellung *The People's Choice* und Arendts Aussage zur politischen Öffentlichkeit eines einzelnen Häuserblocks.

framework, anarchic exchange, and more. Making the artwork comparable to the apparatus of democracy did have an actual political effect; it acted as a ground for meetings, associations, transformations of artistic context and real probabilities for the constituents of those represented by and attending to the work.³⁹⁵

Durch die Übertragung der traditionell auf die individuelle Betrachtung ausgerichteten Ausstellung in ein Forum, das einen Ort des Austauschs bilden soll, integriert Group Material politische Formate der Versammlung oder des Runden Tisches in das Ausstellungsformat. Darin deutet sich das Vorgehen der AWC an, durch Versammlungen usw. institutionelle Vorgänge zu demokratisieren. Nur äußert sich dies bei Group Material nun in einer eigenständigen künstlerischen Praxis. Dialog nicht über, sondern als Kunst war demnach maßgeblicher Bestandteil von Group Materials Verständnis ihrer Kunst:

Art presented as a changeable social shape, as dialogue, presents a context where not just images but political will itself can be personified – a collection of positions and volitions of different people. [...] By insisting that the presentation of art could approach the experience of dialogue and dissent we showed that when art addresses us as subjects in conversation, we can experience art as an array of personified encounters.³⁹⁶

Auch Dissens ist dabei Teil der auf Gesprächen beruhenden künstlerischen Praxis Group Materials. Dazu zählen die anhand der Protokolle erläuterten Auseinandersetzungen innerhalb der Gruppe, ebenso wie die anfänglich zurückhaltende Teilnahme der Nachbar_innen an der Ausstellung *The People's Choice*, oder auch die Kritik des Teilnehmers an einem der *Town Meetings*, dass ein Kunstraum eben kein angemessener Kontext für die stattfindende Diskussion sei.³⁹⁷ Ashford führt aus, dass wenn Kunst nun nicht mehr Betrachter_innen, sondern Teilnehmer_innen adressiert und zwar als Subjekte eines Gesprächs, welches sich auch in Form einer Meinungsverschiedenheit ausdrücken kann, kann sie in Form von Begegnungen erfahren werden.³⁹⁸ Ähnlich formuliert Kester seine dialogische Ästhetik, die er im Dialog selbst verortet und gerade nicht mehr im Moment der Betrachtung eines Kunstwerks, wie in der Einführung dieser Untersuchung erläutert wurde. Die vier Installationen von *Democracy* sind also im Hinblick auf

³⁹⁵ Ashford, Doug: „An Artwork is a Person“, in: Ault 2010a, S. 220–225, hier S. 225.

³⁹⁶ Ashford 2010, S. 225.

³⁹⁷ Zu beachten ist hier jedoch, dass es eben nicht um Dissens im Sinne Claire Bishops geht, der von Künstler_innen bewusst hervorgerufen wird, sondern dass dieser Teil jeder sozialen Situation und Kommunikation ist. Dies zeigt wiederum, dass Habermas Vorstellung einer „Idealen Sprechsituation“, die stets im Konsens endet, für das in dieser Untersuchung zugrundeliegende Verständnis von Gesprächsformaten als Teil künstlerischer Praktiken nicht produktiv gemacht werden kann.

³⁹⁸ Vgl. Ashford 2010, S. 223–224.

drei Aspekte nur in Zusammenhang mit den vorangegangenen Round-Table-Gesprächen und den öffentlichen Veranstaltungen der *Town Meetings* während der Ausstellung zu denken: der institutions-spezifische Kommentar auf den Ausstellungskontext, die Übertragung der individuellen Betrachtung in eine auf Pluralität ausgerichtete Auseinandersetzung und die Beziehung von Kunst und Gesellschaft.

Deitcher verweist in seinem Aufsatz auf die Zurückhaltung der Mitglieder von Group Material während der Round-Table-Gespräche zu *Democracy*. Für Group Material sind die Teilnehmenden, so führt Deitcher weiter aus, „coproducers“, also Mitschaffende. Die Mitglieder der Gruppe, die sich, wie Deitcher richtig betont, kaum aktiv an den Gesprächen beteiligen, nutzen die Gespräche mit Expert_innen, um sich der entsprechenden Thematik anzunähern. Die Auseinandersetzung mit den Themenstellungen und den Beteiligten soll in angemessenem Umfang erfolgen, um diese dann auch entsprechend in das Ausstellungsformat beziehungsweise die Installationen und die *Town Meetings* übertragen zu können. Dies bedeutet zum Beispiel konkret, dass die Gruppe aus dem Round-Table-Gespräch zu der Installation *Education and Democracy* einen Einblick in das öffentliche Schulsystem erhalten wollte, um die wichtigsten Aspekte der Thematik auszumachen, und zwar von denjenigen, die sich tagtäglich mit Fragen zum Schul- und Bildungssystem auseinandersetzen und mit den entsprechend relevanten Fragestellungen und drängenden Problemen konfrontiert sind.³⁹⁹

Dieser Austausch mit den Teilnehmenden der Round-Table-Gespräche ermöglichte es Group Material, die Objekte der einzelnen Installationen, ob Kunstwerk oder Alltagsgegenstand, in einen expliziten gesellschaftlichen Kontext einzubinden. Diese Kontextualisierung erfolgte durch den Austausch der Gruppe mit gesellschaftlichen Akteuren, der sich im Fall von *Democracy* in den Gesprächsveranstaltungen – sowohl den internen als auch den öffentlichen – äußerte. In ihrem Text aus der Ausstellungspublikation hebt Yvonne Rainer besonders hervor, dass Group Materials Ausstellungen im Gegensatz zu historischen Ausstellungen von Dada zu Pop Art und Minimal Art, Exponate in ihrem jeweiligen gesellschaftlichen Kontext zeigen würden:

The various modernist attempts to overturn these values – from dada to pop to minimalism – failed, not in the objects they produced, but at the site of their exhibition, which invariably focused – as most *exhibitions* continue to do – on the singular object alienated from its social context.⁴⁰⁰

³⁹⁹ Vgl. Deitcher 1990, S. 25.

⁴⁰⁰ Rainer, Yvonne: „The Work of Art in the (Imagined) Age of Unalienated Exhibition“, in: Wallis 1990, S. xvii–xix, hier S. xviii.

In ihrer Funktion für die Entwicklung der Installationen waren die Gespräche mit den zuvor erwähnten „Ko-Produzent_innen“ oder Mitschaffenden fester Bestandteil der Entwicklung der vier Ausstellungsteile von *Democracy*.⁴⁰¹ In einem Aufsatz aus dem Jahr 1995 geht Jan Avgikos auf eben diesen Punkt ein, wenn er schreibt, Group Material erhebe durch die Einbeziehung des künstlerischen Entstehungsprozesses die Ausstellung zum Kunstwerk und definiere damit Kunst als untrennbar von dem Vorgang ihrer Herstellung:

Group Material elevated the concept of exhibition to the status of art work [...] refusing to define the existence or function of art as independent from the work required to produce it, Group Material exhibitions were freighted in support of an ideology that values process *as* product, subject *as* object – and work *as* art.⁴⁰²

In der Auseinandersetzung mit den Bedingungen der künstlerischen Produktion zeichnet sich eine deutliche Parallele zu der AWC ab. Die künstlerische Praxis der ‚collective conversation‘ von Group Material verbindet in der Ausstellung als Forum unter Einbeziehung von Gesprächsformaten, Kunst mit dem kollaborativen Prozess ihrer Entstehung. Damit sind die Expert_innengespräche sowie die öffentlichen *Town Meetings* auch wesentlicher Bestandteil der Gegenwärtigkeit von Group Materials Kunst.

Der Begriff des Forums entstammt der Bezeichnung des Marktplatzes der römischen Antike, der, wie auch die griechische Agora, nicht nur Ort des ökonomischen Austauschs, sondern auch Versammlungsort für den Meinungs-austausch war. Im Fall von *Democracy* geht die Ausstellung als Forum mit den beiden Gesprächsformaten des Runden Tisches und des *Town Meetings* einher. Der Runde Tisch als Format der Bürger_innenbeteiligung, dient der Lösungsfindung unter möglichst gleichberechtigten Beteiligten für ein gemeinsames Problem. Der Medienphilosoph Villém Flusser nennt in seinen *Vorlesungen zur Kommunikologie* aus dem Jahr 1977 neben dem Marktplatz auch den Runde Tisch als Medium einer dialogischen Struktur, die er als Kreisstruktur (im Gegensatz zur Netzstruktur) bezeichnet und bei der

[...] die am Dialog beteiligten Partner um eine leere Mitte versammelt [sind], in der sich die neu zu bildende Information aufstellt. Beispiele für die Kreisstruktur sind nicht nur der Markplatz, sondern der Runde Tisch, das Parlament, das Laboratorium usw. Die leere Mitte ist für diese Struktur charakteristisch und wird als Konsensus, als gemeinsamer Nenner, als *raison d'état*, als

⁴⁰¹ Zur Entwicklung der Aktivierung des Ausstellungspublikums vgl. Kammerer 2012.

⁴⁰² Avgikos, Jan: „Group Material Timeline: Activism as a Work of Art“, in: Felshin 1995, S. 85–116, hier S. 90.

Arbeitshypothese usw. bezeichnet.⁴⁰³

Flusser begreift den Marktplatz und den Runden Tisch in ihrer Kreisstruktur als auf einen Konsens – ähnlich der „Idealen Sprechsituation“ von Habermas – ausgerichtete dialogische Struktur. Nun hat sich insbesondere in der Betrachtung der Protokolle, aber auch bei dem *Town Meeting zu AIDS and Democracy: A Case Study* gezeigt, dass die hier untersuchte künstlerische Praxis von Group Material nicht notwendigerweise auf Konsens hinausläuft, sondern als soziale Situation Konflikte und Meinungsverschiedenheiten hervorrufen kann.⁴⁰⁴ Darin findet sich das Verständnis der Ausstellung als Forum, die als solches verschiedenste Perspektiven einbeziehen soll, dabei aber eben nicht zwangsläufig im Konsens enden muss.

In der Erweiterung der Installationen von *Democracy* durch die verschiedenen Gesprächsformate vom kleinen Expert_innenkreis zur öffentlichen Diskussionsveranstaltung stellt die Ausstellung als Forum nicht nur einen Ort des kommunikativen Austauschs dar, sondern vielmehr den Ort einer politischen Öffentlichkeit. Denn Öffentlichkeit wird hier eben nicht allein gezeigt, sondern in der Kunst erzeugt. So verdeutlichen die Beispiele von *The People's Choice* und *Democracy*, wie Group Material im Laufe der 1980er-Jahre mit der künstlerischen Praxis der ‚collective conversation‘ die Ausstellung als Forum und damit die Ausstellung als Format für eine politische Öffentlichkeit im Sinne Arendts nutzt. Arendt entwickelte ihr Modell der politischen Öffentlichkeit in *Vita activa oder Vom tätigen Leben* auf der Grundlage des politischen Raums der griechischen Polis.⁴⁰⁵ Für die beiden Ausstellungen von Group Material ist vor allem Arendts Verständnis von Pluralität von Bedeutung. Denn Handeln und Sprechen sind Tätigkeiten, die ausschließlich gemeinsam ausgeführt werden können und stets miteinander einhergehen.⁴⁰⁶ „Handeln und Sprechen bewegen sich in dem Bereich, der zwischen Menschen qua Menschen

⁴⁰³ Flusser, Villém: „Dialogische Medien“, in: Bollmann, Stefan/Flusser, Edith (Hg.): *Kommunikologie* (= *Schriften*, Bd. 4), Mannheim 1996, S. 287–288. Flussers „Vorlesungen zur Kommunikologie“ – mit dem Begriff der Kommunikologie bezeichnet Flusser die Lehre von der menschlichen Kommunikation – entstanden 1977 für eine Vorlesungsreihe an der Universität Marseille-Luminy vgl. Bollmann, Stefan: „Editorisches Nachwort“, in: Ders./Flusser 1996, S. 350–355, hier S. 353 und S. 355. Zu den Kreisdialogen als höchste Kommunikationsform vgl. Flusser, Villém: „Umbruch der menschlichen Beziehungen?“, in: Bollmann/Flusser 1996, S. 29–32.

⁴⁰⁴ Chantal Mouffe beschreibt diesen Konflikt als wesentlichen Bestandteil einer demokratischen Öffentlichkeit und zwar nicht als Feindschaft, wie es Claire Bishop eher versteht, sondern als notwendige Gegnerschaft gegensätzlicher Interpretationen vgl. Mouffe, Chantal: „Für eine agonistische Öffentlichkeit“, in: Enwezor, Okwui/Basualdo, Carlos/ Meta Bauer, Ute u. a. (Hg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess* (= *Documenta 11, Plattform 1*), Ostfildern-Ruit 2001, S. 101–112, hier S. 105.

⁴⁰⁵ Vgl. Arendt 2010, S. 249–250; vgl. Kockot, Vera/Wuggenig, Ulf: „Publicum. Theorien der Öffentlichkeit“, in: Raignig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005, S. 7–17, hier S. 9.

⁴⁰⁶ Vgl. Arendt 2010, S. 218.

liegt⁴⁰⁷ und so ist das Handeln auch die einzige der drei Grundtätigkeiten der „Vita activa“ – im Gegensatz zu Herstellen und Arbeiten –, die sich „direkt zwischen Menschen abspielt“ und deren Grundbedingung damit die Pluralität ist.⁴⁰⁸ Der Austausch mit den Nachbar_innen, die Round-Table-Gespräche mit Expert_innen unterschiedlicher Felder und die *Town Meetings* ermöglichen eine politische Öffentlichkeit, in der sich die Protagonist_innen in der Kunst mit sozialen Problemstellungen auseinandersetzen, die in der Gesellschaft nur am Rande thematisiert werden. Dazu zählt auch die Infragestellung *Group Materials* der damaligen Beschaffenheit und gesellschaftlichen Position von Kunst und Kultur.

In einer 2014 veröffentlichten Publikation zu der Ausstellung *Culture in Action* in Chicago, mit der sich das Kapitel 4.1 dieser Untersuchung befasst, setzt sich Helmut Draxler mit von ihm so bezeichneten Projekt-Ausstellungen vor allem der 1990er-Jahre in den USA auseinander. Draxler identifiziert dabei zwei Hauptkategorien in der Kunst seit den 1980er-Jahren: „the discursive and the exhibitionary“.⁴⁰⁹ Für das Verständnis der Transformationen künstlerischer Praktiken in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren seien diese Begriffe, so führt Draxler aus, hilfreicher als die verbreiteten Konzepte der späten 1960er- und frühen 1970er-Jahre wie ‚site specificity‘ oder ‚institutional critique‘.⁴¹⁰ Am Beispiel einer Performance von Andrea Fraser beschreibt Draxler ‚the discursive‘ wie folgt und betont dafür die Bedeutung des Sprechens im sozialen Raum:

In contrast to the structuralist idea of language as the basic symbolic condition of any culture, the discursive is concerned with a way of speaking: language within the social arena, indicating the performative aspect of language itself [...] likewise, for artistic practice the perceived lack of historical necessity seemed to demand discursive references.⁴¹¹

Die Kategorie ‚exhibitionary‘ zeichne sich wiederum dadurch aus, dass im Zuge der Arbeit an einer Ausstellung verschiedene kulturelle Praktiken einbezogen werden, die das Präsentieren von Objekten oder das Display von Information einbeziehen sowie „ways of addressing, assembling and guiding people; and ways of interacting symbolically with those objects or information via

⁴⁰⁷ Ebd., S. 224.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 17.

⁴⁰⁹ Draxler, Helmut: „The Turn from the Turns: An Avant-Garde Moving Out of the Centre (1986–93)“, in: Decter, Joshua/Draxler, Helmut et al.: *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993* (= *Exhibition Histories*, Bd. 3), London 2014, S. 44–64, hier S. 46.

⁴¹⁰ Vgl. ebd., S. 48–49.

⁴¹¹ Ebd., S. 49.

conversation, education, marketing or critique“.⁴¹² Draxler bezeichnet die Periode der späten 1980er- und frühen 1990er-Jahre dabei als besonders interessant, nicht nur im Hinblick auf das Vorkommen beider Kategorien, sondern vor allem darauf, wie sie in der Kunst miteinander in Beziehung gesetzt werden.⁴¹³

Als signifikantes Beispiel dafür nennt er die laut Draxler außergewöhnlich einflussreichen Ausstellungen von Group Material und Martha Rosler an der Dia Art Foundation, die das vorab genannte Format der Projekt-Ausstellung überhaupt erst begründeten.⁴¹⁴ Die *Town Meetings*, die beide Ausstellungen begleiteten, nehmen dabei in dem zuvor erwähnten Prozess, in dem die Kategorien ‚discursive‘ und ‚exhibitionary‘ miteinander in Beziehung gesetzt werden, eine entscheidende Rolle ein:

It is precisely the social within the exhibitionary that is at stake: assembling artists and „neighbors“, or just people more generally, in order to discuss social issues; providing those discussions with information beyond mainstream media and artistic practices; and arranging, designing, qualifying and performing that information. The discursive lies in the background, pointing the questions posed towards specific content; and the exhibitionary sits in the foreground, in the voiced debates, interfering with the exhibitionary situation, turning one of New York’s leading art institutions, the Dia Art Foundation, into an „alternative project space“.⁴¹⁵

Die *Town Meetings* stellen also nicht nur soziale und gesellschaftliche Inhalte in der Ausstellung zur Diskussion, sondern dies geschieht eben gerade im Format des Gesprächs, das verschiedene Stimmen versammelt und auch miteinander konfrontiert. Die *Town Meetings* anlässlich der Ausstellungen von Group Material und Martha Rosler sollten zudem das Image von New York als Zentrum der Kunstwelt zu dem einer urbanen Umgebung transformieren, die durch eine unnachgiebige neoliberale Politik gefährdet war.⁴¹⁶

Das Zusammenbringen von Personen, Informationen und Objekten im unmittelbaren Umfeld einer elitären Logik der etablierten Kunstwelt – der Dia Art Foundation – führte zur Entstehung der Projekt-Ausstellung als prägende Ausstellungsform der 1990er-Jahre. In dieser Entwicklung seien die Fragen, wie Diskurs performt und wie Diskurs ausgestellt werden kann, so

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Vgl. ebd.

⁴¹⁴ Vgl. ebd., S. 52. Zum Begriff der Projektkunst vgl. Kliege 2004, S. 12.

⁴¹⁵ Draxler 2014, S. 52.

⁴¹⁶ Vgl. ebd., S. 54.

Draxler weiter, ausschlaggebend.⁴¹⁷ Dieser Frage widmet sich das Kapitel 4.1 dieser Untersuchung am Beispiel der Ausstellung *Culture in Action*, die laut Draxler beide Konzepte auf eigene Weise zusammenbrachte.⁴¹⁸ Im Mittelpunkt der Überlegungen des vierten Hauptkapitels steht dabei die Etablierung einer neuen öffentlichen Kunst Mitte der 1990er-Jahre, die auf dem Austausch von Künstler_innen mit spezifischen Gemeinschaften und dabei explizit auf dialogischen Prinzipien beruht. In dieser Entwicklung werden das Gespräch und der Dialog zum allgegenwärtigen Schlagwort der ‚new genre public art‘.

⁴¹⁷ Vgl. ebd.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., S. 63.

4. *Culture in Action*: Gesprächsformate in einer neuen öffentlichen Kunst

Die auf Zusammenarbeit beruhende Kunst von Group Material setzte sich mit sozialen Anliegen auseinander, wobei die Gruppe bei der Planung und Ausführung ihrer Installationen und Ausstellungen stets in engem Austausch mit Protagonist_innen aus verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen stand. Damit übernahm Group Material eine Vorreiterrolle für Künstler_innen, deren künstlerische Praxis sich in den 1990er-Jahren zu einer neuen öffentlichen Kunst institutionalisieren sollte.⁴¹⁹ Dies geschah zunächst in den USA und ist wenig später auch in Westeuropa zu beobachten. Das zunehmende Aufkommen von Projekt-Kunst ging dabei mit der historischen Zäsur von 1989 einher.⁴²⁰

Diese neue öffentliche Kunst widmete sich nicht mehr der Außenskulptur im öffentlichen Raum, sondern ging von der Zusammenarbeit mit lokalen Gemeinschaften aus. Die Kunsthistorikerin Miwon Kwon beschreibt dies im Jahr 2002 als die Entwicklung der Kunst von ‚site-specific‘ zu ‚community-specific‘, also von ortsspezifischer Kunst zu einer Kunst, die sich auf bestimmte, soziale Gemeinschaften bezieht.⁴²¹ Dieses Kapitel untersucht diese neue öffentliche Kunst anhand von drei Beispielen, bei denen Gesprächsformate den zentralen Aspekt der künstlerischen und auch kuratorischen Auseinandersetzung darstellen: die von Mary Jane Jacob kuratierte Ausstellung *Culture in Action* in Chicago 1993 unter anderem mit der Video-Installation *Tele-Vecindario* von Iñigo Manglano-Ovalle, Suzanne Lacys ‚new genre public art‘ und ihre Performance *The Roof Is On Fire* in Oakland 1994 und zuletzt die *Intervention zur Drogenproblematik* der österreichischen Gruppe WochenKlausur in der Shedhalle Zürich 1994.⁴²²

In den USA widmeten sich Kunstinstitutionen vor einem besonderen, ökonomischen Hintergrund einer unter dem Begriff der ‚community art‘ gefassten Kunst. Denn durch die wirtschaftliche Rezession Ende der 1980er-Jahre verlagerte sich das kulturelle Engagement von

⁴¹⁹ Vgl. Felshin 1995b, S. 9. Zur Institutionalisierung gesellschaftskritischer Kunst seit den 1960er-Jahren und zum Einfluss der künstlerischen Praxis von Group Material auf die Ausstellung *Culture in Action* vgl. Decter, Joshua: „Culture in Action: Exhibition as Social Redistribution“, in: Decter/Draxler 2014, S. 14–43, hier S. 16 und 18.

⁴²⁰ Vgl. Bishop 2012, S. 193–194.

⁴²¹ Kwon 2002, S. 6. Der Publikation ging ein Artikel in der Zeitschrift *October* voraus vgl. Dies.: „One Place after Another: Notes on Site Specificity“, in: *October* 80 (1997), S. 85–110. Im deutschsprachigen Raum setzt sich eine von Marius Babias und Achim Könneke 1997 herausgegebene Publikation damit auseinander, dass „die politischen/sozialen/ästhetischen Konfliktfelder selbst zum Gegenstand einer Kunst des Öffentlichen werden, welche die Synchronität der Außenskulptur gegen die Diachronität des Projekts eintauscht.“ Babias, Marius/Könneke, Achim: „Die Kunst des Öffentlichen“, in: Dies. 1998a, S. 7–11, hier S. 7.

⁴²² Marius Babias verweist auf Zusammenhänge von Julie Aults künstlerischer Praxis, *Culture in Action* und den Interventionen von WochenKlausur im Hinblick auf die Selbst-Positionierung einer kritischen Kunstpraxis vgl. Babias 2004, S. 106ff.

Unternehmen vom Erwerb von Kunstwerken hin zur Förderung lokaler Kunstprojekte. So beschreibt es Doug Ashford, ehemaliges Mitglied von Group Material, in einem Interview aus dem Jahr 2006, das sich kritisch mit der Entwicklung von gemeinschaftlicher Kunst zu einer an ihrem gesellschaftlichen Effekt messbaren Dienstleistung für Stadtentwicklung auseinandersetzt.⁴²³ 1995 veröffentlichte Nina Felshin den Aufsatzband *But is it Art? The Spirit of Art as Activism* zu künstlerischen Praktiken der 1980er- und 1990er-Jahre in den USA, die versuchen, „to change the conversation“.⁴²⁴ In ihren Ausführungen über die Zukunft einer aktivistischen Kunst deutet Felshin allerdings bereits an, dass sich die in ihrer Publikation diskutierten Künstler_innengruppen entweder bereits in der Auflösung befinden, oder sich anderen künstlerischen Praktiken zuwenden.⁴²⁵ In Zusammenhang mit diesen Entwicklungen in den 1990er-Jahren erfahren auch die hier untersuchten Gesprächsformate in künstlerischen Praktiken vorerst einen Einschnitt, der im Zentrum dieses Kapitels steht.

Die Ausstellung *Culture in Action* fällt in die Periode der sogenannten ‚Culture Wars‘ und die zunehmend konservative Ausrichtung der Kunstförderung der National Endowment for the Arts (NEA) in den USA.⁴²⁶ *Culture in Action* kommt in der eingangs skizzierten Entwicklung eine besondere Bedeutung zu. Erstmals wurde öffentliche Kunst im institutionellen Kontext nicht als skulpturale Bespielung des öffentlichen Raums präsentiert, sondern als künstlerische Auseinandersetzung mit Formen von Gemeinschaft, Dialog und Zusammenarbeit.⁴²⁷ *Culture in Action* zeigte somit zum ersten Mal jene künstlerischen Praktiken, die sich vor Ort Gemeinschaften widmeten und zwar nicht in einer musealen Ausstellung, sondern über den gesamten Stadtraum Chicagos verteilt. Diese Besonderheit äußerte sich auch in einem hohen Maß an sowohl medialer als auch kunsttheoretischer Aufmerksamkeit.⁴²⁸ *Culture in Action* leitete die Institutionalisierung

⁴²³ Vgl. Felshin 1995b, S. 28; vgl. Ashford/Ewald/Felshin/Phillips 2006, S. 63. Eine ähnliche Entwicklung ist in Westeuropa Ende der 1990er-Jahre zunächst in Großbritannien zu beobachten vgl. Bishop 2012, S. 13.

⁴²⁴ Felshin 1995b, S. 26.

⁴²⁵ Vgl. ebd., S. 27.

⁴²⁶ Vgl. Jacob, Mary Jane: „Chicago Is Culture in Action“, in: Decter/Draxler 2014, S. 172–181, hier S. 176. Die ‚Culture Wars‘ in den USA wurden durch die konservative Kritik an der Fotografie *Piss Christ* des New Yorker Künstlers Andres Serrano aus dem Jahr 1987 ausgelöst. Eine Aufsatzsammlung versammelt Dokumente, zeitgenössische Berichte u. a. vgl. Bolton, Richard (Hg.): *Culture Wars: documents from the recent controversies in the arts*, New York 1992.

⁴²⁷ Jacob beschreibt dieses Anliegen auch als Reaktion auf die durch die ‚Culture Wars‘ zunehmend konservative Förderungspolitik der NEA vgl. Tucker, Daniel: „Interview with Mary Jane Jacob at the School of the Art Institute of Chicago“, in: *Never the Same* (2011), <https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/> (letzter Zugriff am 16. Dezember 2019).

⁴²⁸ Morris, David/O’Neill, Paul: „Introduction: Exhibition as Social Intervention“, in: Decter/Draxler 2014, S. 8–13, hier S. 9.

von Gesprächsformaten als Bestandteil künstlerischer Praktiken ein, die mit einem zunehmenden Aufkommen des Begriffs des Dialogs im kuratorischen und kunstkritischen Diskurs einherging.

Der erste Teil des Kapitels befasst sich mit der Ausstellung *Culture in Action*, deren kuratorisches Konzept explizit von einer dialogischen Struktur ausgeht. Ausgangspunkt der Auseinandersetzung ist der Beitrag von Iñigo Manglano-Ovalle, den Jacob als exemplarisch für das gesamte Ausstellungskonzept benennt. *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project* besteht aus gefilmten Gesprächen mit Bewohner_innen einer überwiegend lateinamerikanischen Nachbarschaft Chicagos. Anschließend widmet sich das Kapitel der performativen Praxis von Suzanne Lacy. Dabei wird zunächst ihr Begriff der ‚new genre public art‘ erläutert, der die theoretische Grundlage für die hier untersuchte neue öffentliche Kunst darstellt. Im Anschluss wird zunächst Lacys Beitrag zu *Culture in Action* vorgestellt, der einen Gesprächsabend mit Frauen aus verschiedenen internationalen Kontexten beinhaltete.

Im Anschluss daran wird ausführlich auf Lacys Performance *The Roof is On Fire* aus dem Jahr 1994 eingegangen, zu der sie Jugendliche zu Gesprächen auf einem Garagendach in Oakland versammelte. Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Performance ist das online-Archiv von Lacys *Oakland Projects* sowie ein einstündiger Film, der zu der Performance entstanden ist. Die neue öffentliche Kunst wurde aber auch von Künstler_innen in Westeuropa rezipiert. Daher befasst sich das Kapitel zuletzt mit der Künstler_innengruppe WochenKlausur, die für ihre Intervention in der Shedhalle im Jahr 1994 eine Reihe von Gesprächen mit Protagonist_innen aus der Politik und der Drogenszene in einem Boot auf dem Zürichsee initiierten.

4.1 *Culture in Action*, Sculpture Chicago (1993)

Mary Jane Jacob kuratierte *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago* zwischen 1992 und 1993 als Gastkuratorin bei Sculpture Chicago, nachdem die Organisation für ihre stadtplanerischen Projekte mehrfach in die Kritik geraten war.⁴²⁹ Mit Jacobs Ausstellung sollten die von Sculpture Chicago realisierten Projekte im öffentlichen Raum wieder mehr Zuspruch in der Stadt und von ihren Bewohner_innen erhalten.⁴³⁰ Dem Beginn der Planung gingen bereits seit dem

⁴²⁹ Vgl. Scanlan, Joseph: „Culture in Action“, in: *Frieze* 13 (November–Dezember 1993), S. 22–27; vgl. Decker 2014, S. 31. Die in den 1980er-Jahren gegründete Initiative Sculpture Chicago setzte sich aus kommerziellen und kulturellen Protagonist_innen zusammen und stellte Künstler_innen im Zentrum der Stadt Flächen für Außenskulpturen zur Verfügung und initiierte Wettbewerbe vgl. Jacob 2014, S. 175.

⁴³⁰ Vgl. Scanlan 1993, S. 22.

Jahr 1990 Gespräche zwischen der Kuratorin und dem Vorstand von Sculpture Chicago voraus.⁴³¹ Jacob kannte die Stadt gut, sie war bereits in den frühen 1980er-Jahren für einige Jahre Chefkuratorin am Museum of Contemporary Art in Chicago. Im Juni 1992 stellte Jacob ihr Ausstellungsprojekt bei der *14th International Sculpture Conference* in Philadelphia vor, auf der aktuelle Formate öffentlicher Kunst diskutiert wurden. Eine zeitgenössische Besprechung zitiert Auszüge aus Jacobs Konferenzbeitrag, in dem sie auch bereits einzelne Projekte der geplanten Ausstellung vorstellt:

To test out new methods of involving and collaborating with community members that go beyond the traditional mural-painting model, to engage others in the conception, execution and ownership of public art.⁴³²

Die Zusammenarbeit mit verschiedenen lokalen Gruppen und vor allem deren aktive Einbeziehung stand also schon früh im Zentrum von *Culture in Action*. Im Dezember 1992 wurde das Ausstellungsprojekt auf einer weiteren Veranstaltung diesmal in Chicago vorgestellt. Vertreter_innen von Sculpture Chicago, die Kuratorin und teilnehmenden Künstler_innen gaben Einführungen und es fanden die ersten Begehungen der involvierten Orte statt.⁴³³ Eine Besprechung der Veranstaltung in der Zeitschrift *Public Art Review* betont den dort diskutierten Unterschied zwischen einer öffentlichen Kunst, die Teilnehmende lediglich integriert und jener, die, wie *Culture in Action*, die Teilnehmenden aktiv partizipieren lässt und von gesellschaftlicher Pluralität ausgeht. Suzanne Lacy betonte in ihrem Redebeitrag zudem, dass diese Form einer öffentlichen Kunst aus der Verbindung von Künstler_innen und Aktivist_innen der neuen sozialen Bewegungen nach 1968 hervorgegangen ist.⁴³⁴

Die von Jacob geplante Ausstellung sollte Kunst in Stadtteile Chicagos bringen, deren Bewohner_innen zuvor eher nicht mit Kunst in Berührung gekommen sind beziehungsweise zuvor von den Kunstinstitutionen gar nicht erst als Adressaten wahrgenommen worden sind.⁴³⁵ Im 1995

⁴³¹ Vgl. Jacob 2014, S. 179.

⁴³² O. V.: „Culture in Action“, in: *Public Art Review* 4/2 (1993), S. 4–5.

⁴³³ Vgl. ebd., S. 5. Das *Round-Table Forum* zu *Culture in Action* fand am 4. und 5. Dezember 1992 im Vortragssaal des Blackstone Hotels in Chicago statt.

⁴³⁴ Vgl. ebd.

⁴³⁵ Vgl. Scanlan 1993, S. 22. Scanlans Kritik, dass ‚community art‘ als Bestandteil einer großformatigen, hoch geförderten Ausstellung ein Widerspruch an sich sei, wurde zuletzt von Decker aufgegriffen und widersprochen: „What appears to underlie Scanlan’s critique is a belief that somehow a funded, large-scale exhibition project, emanating as ‚Culture in Action‘ did from the contemporary art world, is a corruption of an *authentic* scene of community-based art, and therefore a disqualifier. This critique is misplaced, since the participating artists were not all self-defined as community arts practitioners, but were in the main testing out various modes of vanguard production in art as such.“ Decker 2014, S. 36.

veröffentlichten Katalog zu *Culture in Action* wird die von Kaspar König kuratierte zweite Ausgabe der *Skulptur Projekte* in Münster aus dem Jahr 1987 als Vorläufer genannt.⁴³⁶ Die Direktorin von Sculpture Chicago betont in ihrem Katalogaufsatz allerdings, dass *Culture in Action* ein neues Verständnis öffentlicher Kunst außerhalb der musealen Präsentation definiert, welches Künstler_in und Publikum als gleichwertig betrachtet, die Distanz zwischen beiden reduziert und durch gemeinsame Aktionen den Dialog fördert.⁴³⁷ Obwohl die eingeladenen Künstler_innen bereits über einen längeren Zeitraum in Chicago mit verschiedenen Gemeinschaften zusammenarbeiteten, waren die einzelnen Projekte in der Stadt nicht in dem Sinne sichtbar, wie traditionelle, öffentliche Kunst in Form von großformatigen Skulpturen im Stadtraum. Das Publikum der einzelnen Projekte war demnach auch für jedes einzelne spezifisch und lokal.

Das öffentliche Programm von *Culture in Action* im Sommer 1993 sollte daher die einzelnen Beiträge auch einem breiteren Publikum vermitteln und zugänglich machen. Dies geschah vor allem durch organisierte Busfahrten, aber auch auf öffentlichen Veranstaltungen. Aufgrund des Vorlaufs der einzelnen Projekte wird *Culture in Action* in der Literatur oft mit der Laufzeit 1992–1993 datiert. Die eigentliche Ausstellung fand über die Dauer von ca. 100 Tagen zwischen Mai und September 1993 statt, wobei genauere Angaben für eine konkrete Laufzeit aus der vorhandenen Literatur nicht zu rekonstruieren sind. Auch das Programmheft zu *Culture in Action*, das der wöchentlichen, kostenlosen Zeitung *Chicago Reader* am 21. Mai 1993 beigelegt wurde und von

⁴³⁶ Neben den *Skulptur Projekten* in Münster wird auch Jacobs vorangegangene Ausstellung mit dem Titel *Places With a Past: New Site-Specific Art at Charleston's Spoleto Festival* aus dem Jahr 1991 als Vorläufer von *Culture in Action* genannt vgl. Brenson, Michael: „Healing in Time“, in: Jacob, Mary Jane (Hg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausst. Kat. Chicago, Sculpture Chicago, Mai–September 1993, Seattle 1995, S. 16–49, hier S. 17; vgl. Decter 2014, S. 20–21. In den USA widmete sich bereits 1991 die *Whitney Biennale*, an der auch Group Material teilnahm, einer Kunst, die sich mit gesellschaftlicher Verantwortung auseinandersetzte vgl. Deitcher, S. 232. Auch die *Whitney Biennale* 1993, im Jahr von *Culture in Action*, wurde als Ausstellung politischer Kunst rezipiert vgl. Kimmelman, Michael: „Art View; Of Candy Bars and Public Art“, in: *The New York Times* vom 26.9.1993, <https://www.nytimes.com/1993/09/26/arts/art-view-of-candy-bars-and-public-art.html> (letzter Zugriff am 8. Oktober 2019). Zur *Whitney Biennale* 1993 vgl. Cottingham, Laura: „Moralischer Genuß: Die Whitney Biennale 1993“, in: Babias 1995, S. 235–250. Suzi Gablik bezeichnet die Ausgabe von 1993 als die erste multikulturelle und politische Biennale vgl. Gablik 1995, S. 75. 1994 befasste sich noch das Institute of Contemporary Art in Boston mit der Ausstellung *Public Interventions*, deren Ausstellungsarchitektur von Group Material entworfen wurde, mit der Frage, was Kunst für die Öffentlichkeit bewirken kann und welche Formen öffentlicher Kunst es gibt. Eine zeitgenössische Besprechung verweist auf die Schwierigkeiten, diese neue öffentliche Kunst museal auszustellen vgl. Phillips, Patricia: „Public Interventions“, in: *Public Art Review* 11/6 (1994), S. 27.

⁴³⁷ Vgl. Olson, Eva M.: „New Art, New Audiences: Experiments in Public Art“, in: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 10–15, hier S. 10.

dem etwa 175.000 Exemplare in Kulturinstitutionen der Stadt verteilt wurden, enthält keine genauen Daten (Abb. 37).⁴³⁸

Sämtlichen Beiträgen ging eine lange Vorbereitungsphase voraus, in der sich die Künstler_innen mit den entsprechenden Thematiken vor Ort vertraut machten. Bereits im Vorfeld der konkreten Planung der Ausstellung standen sie mit vor Ort aktiven Personen in regelmäßigem Austausch. Zu den acht Projekten der zwischen Mai und September 1993 im Chicagoer Stadtraum als *Culture in Action* präsentierten Ausstellung zählen neben Iñigo Manglano-Ovalles Videoprojekt auch Mark Dions Beitrag, der in Zusammenarbeit mit The Chicago Urban Ecology Action Group entstanden ist. Über die Dauer eines Jahres entwickelte Dion gemeinsam mit Schüler_innen eine experimentelle, ökologische Feldstation. Deren Hauptsitz im Chicagoer Lincoln Park war anlässlich der Ausstellung vom 1. Juli bis 27. August 1993 öffentlich zugänglich. Lacys skulpturale Intervention *Full Circle* und das performative Abendessen *Dinner at Jane's* bildeten einen weiteren Beitrag zu der Ausstellung, auf den in Kapitel 4.2.1 noch näher eingegangen wird.

Die Künstler Simon Grennan und Christopher Sperandio produzierten mit Arbeiter_innen der örtlichen Nestlé Niederlassung unter dem Titel *We got it! The Workforce makes the Candy to their dreams* einen Schokoladenriegel, wobei sämtliche Produktionsprozesse bis hin zu Vermarktung und Management übernommen wurden. Die Chicagoer Künstler_innengruppe Haha initiierte ein Gartenprojekt zum Anbau von Lebensmitteln und Heilkräutern für HIV/Aids Gesundheitsstationen, in dem auch regelmässig Diskussionsveranstaltungen stattfanden.⁴³⁹ Während der Laufzeit von Mai bis September 1993 konnten Besucher_innen auf einer Busfahrt die in der Stadt verteilten Projekte erkunden. Die Busfahrt dauerte etwa fünf Stunden und hielt an den einzelnen Orten, an denen die Passagiere mit den Teilnehmenden der Projekte sprechen konnten, sie endete bei dem von Haha organisierten Garten mit einem Mittagessen.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Vgl. Morris/O'Neill 2014, S. 8. Das Programmheft zur Ausstellung gibt die Laufzeit lediglich von Mai bis September 1993 an vgl. Decter/Draxler 2014, S. 69. In der Projektbeschreibung zu Suzanne Lacy in Decter/Draxler 2014 wird der 22. Mai 1993 als Tag der offiziellen Eröffnung genannt vgl. ebd., S. 115. Im Katalog nennt Jacob Manglano-Ovalles Straßenfest als finale Veranstaltung von *Culture in Action* am 28. August 1993, so dass sich die Daten rekonstruieren lassen könnten vgl. Jacob 1995b, S. 84.

⁴³⁹ Teilnehmende Künstler_innen und Gruppen: Mark Dion und die Chicago Urban Ecology Action Group (CUEAG); Kate Ericson, Mel Ziegler und Bewohner_innen der Sozialsiedlung Odgen Courts; Simon Grennan, Christopher Sperandio und Local 552 of the Bakery sowie die Confectionary and Tobacco Workers' International Union of America; Haha (Richard House, Wendy Jacob, Laurie Palmer und John Ploof) und Flood: A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare; Suzanne Lacy; Iñigo Manglano-Ovalle und Street Level Video; Daniel J. Martinez, VinZula Kara und die West Side Three-Point Marchers/Los Desfiladores Tres Puntos del West Side; Robert Peters. Für Darstellungen der einzelnen Projekte vgl. Jacob, Mary Jane: „8 Projects“, in: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 63–143; Decter/Draxler 2014, S. 67–157.

⁴⁴⁰ Vgl. Jacob 2014, S. 179.

Wesentliches Element der Vermittlung der Projekte war ein Ausstellungsheft mit einem Stadtplan und Beschreibungen der einzelnen Projekte.⁴⁴¹ *Culture in Action* vermittelte unter Verwendung einer allgemein zugänglichen Sprache erstmals auf institutioneller Ebene einem breiten Publikum ein verändertes Verhältnis von Kunst und öffentlichem Raum.⁴⁴² Zugleich war *Culture in Action* von Beginn an ein Konstrukt beziehungsweise bestand besonders in der Phase der öffentlich zugänglichen Präsentationen aus initiierten Situationen, die für die Teilnehmenden der Busfahrten entstanden und von Jacob nur als ein Bestandteil von vielen Aspekten auch im Vorfeld des Präsentationszeitraums beschrieben werden.⁴⁴³ *Culture in Action* wird im Katalog sowie im Untertitel gerade nicht als Ausstellung, sondern als „public art program“ bezeichnet. Auch wenn dies nicht für die einzelnen Beiträge im Detail gilt, ist die Vorstellung, sonst nicht nur geografisch, sondern auch sozial und ökonomisch abgelegene Stadtteile und deren Bewohner_innen auf einer Busfahrt abzufahren, eher nicht im Sinne eines Öffentlichkeitsverständnis, wie es etwa bei Group Materials Ausstellungsraum aufgezeigt wurde. So scheint *Culture in Action* nicht über eine Hierarchisierung zwischen Künstler_in, Teilnehmenden und Publikum im Rahmen partizipativer Kunst hinauszugehen. Allerdings verstand *Culture in Action* Öffentlichkeit durchaus nicht nur als einen räumlichen Aspekt, sondern definierte Öffentlichkeit auch durch ihre Protagonist_innen.⁴⁴⁴

Eine zeitgenössische Besprechung befasst sich mit der eingangs erwähnten Kritik an der damaligen Kunstförderung in den USA und deren Einfluss auf die Kunstproduktion, sowie mit dem damit verbundenen Anspruch, die geförderten Kunstprojekte müssen nachweisbare, gesellschaftliche Auswirkungen haben. Dabei folgen die Förderer oftmals ihren eigenen Interessen, so auch im Fall von Sculpture Chicago:

⁴⁴¹ Vgl. Decter 2014, S. 22.

⁴⁴² Vgl. ebd.

⁴⁴³ Wegen der Prozesshaftigkeit der künstlerischen Beiträge zu *Culture in Action* beschreibt Jacob die Verwendung des Begriffs der Ausstellung zunächst als problematisch, doch retrospektiv als „rhetorical device, a discourse I was having with myself and others in the field about what curators can do and how they can work outside museums.“ Jacob 2014, S. 178. Dabei brachte die Präsentation der einzelnen Projekte im Rahmen einer Ausstellung ihnen erhöhte Aufmerksamkeit vgl. ebd. Aufgrund dieses Selbstverständnisses als Ausstellung einer neuen öffentlichen Kunst und da das die einzelnen Projekte einbindende kuratorische Konzept von entscheidender Bedeutung für diese Untersuchung ist, wird hier der Begriff der Ausstellung für *Culture in Action* verwendet. Zur Ausstellung als sozialem Raum vgl. Möntmann 2002.

⁴⁴⁴ Allison Gamble schreibt in einer Besprechung im *New Art Examiner* 1993 die Ausstellung *Culture in Action* zeigt, dass „community-based collaborative works [which] are investigations into the space between private experience and public life“ Wolper, Andrea: „Making Art, Reclaiming Lives: The Artist and Homeless Collaborative“, in: Felshin 1995a, S. 251–282, hier S. 268.

[...] it appears that upper-level funding for public art and community projects currently exceeds the expressed need or desire for it, creating a situation where art (culture) is being dictated – even invented – by the agencies who sponsor it more than the artists and communities they serve. Sadly, the most telling aspect of *Culture in Action* was the disparity between what Sculpture Chicago and its sponsors claimed to accomplish through these projects and what most of the artists knew was really possible, and the subsequent scepticism about whom the culture was really for.⁴⁴⁵

Culture in Action markiert einen Moment, in dem sich viele Künstler_innen vor allem in den USA kritisch gegenüber einer vermeintlich zielorientierten Verbindung von Kulturförderung vor allem der NEA mit Sozialpolitik positionierten. Denn Kunst sollte nicht davon vereinnahmt werden, in Form von Sozialarbeit realpolitische Aufgaben zu übernehmen.⁴⁴⁶ Die acht Projekte von *Culture in Action* wurden auch über den US-amerikanischen Kontext hinaus kontrovers diskutiert, entweder als erfolgreiche ‚community art‘ unterstützt oder als verallgemeinernde Darstellung gesellschaftlicher Randgruppen kritisiert. Miwon Kwon, die sich mit *Culture in Action* als Ausstellung der ‚new genre public art‘ auseinandersetzt, beschreibt *Culture in Action* als „not so much a radical turn in practice as it is a belated turn in institutional reception“.⁴⁴⁷ Diese von Kwon angesprochene Institutionalisierung, so zeigt dieses Kapitel, manifestiert sich in den von Künstler_innen genutzten Gesprächsformaten ebenso wie im kuratorischen Konzept.

Ausgehend von der Kontroverse um Richard Serras *Tilted Arc* am Federal Plaza in New York zwischen 1981 und 1989 stellt Kwon die Entwicklung öffentlicher Kunst von ortsspezifisch zu gemeinschaftsspezifisch in das Zentrum ihrer Überlegungen und kritisiert gleichzeitig die Remarginalisierung benachteiligter Gruppen, die Depolitisierung und Remystifizierung des künstlerischen Prozesses:

[*Culture in Action*] unpacks the ways in which new genre public art can exacerbate uneven power relations, remarginalize (even colonize) already disenfranchised groups, depoliticize and reify the artistic process, and finally further the separation of art and life.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Scanlan 1993, S. 24.

⁴⁴⁶ Entsprechend äußert sich Laurie Palmer vom Künstler_innenkollektiv Haha, das an *Culture in Action* teilnahm, in: Holub, Barbara: „Void oder Surplus - ‚Learning from Chicago‘. Oder: Die Rolle der Künstlerin als Expertin, befragt zum öffentlichen Raum. Fünf Jahre nach *Culture in Action*“, in: Saxenhuber, Hedwig/Schöllhamer, Georg (Hg.): *O.K.: Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“*, Wien 1998, S. 103–109, hier S. 105. *Culture in Action* wurde von privaten Stiftungen und Firmen, darunter vor allem AT&T, und zu einem Drittel von der NEA gefördert vgl. Decker 2014, S. 32.

⁴⁴⁷ Kwon 2002, S. 108.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 6.

Tatsächlich entsteht, wie das Kapitel 4.1 anhand des Beispiels *Tele-Vecindario* zeigt, an einigen Stellen der Eindruck, dass im Zuge der Institutionalisierung bestehende Hierarchien zwischen Künstler_innen und Teilnehmenden weder unterwandert noch in Frage gestellt, sondern reproduziert, wenn nicht gar im vereinzelt Fall zugespitzt werden.

4.1.1 Iñigo Manglano-Ovalle: *Tele-Vecindario* (1992–1993)

Die künstlerischen Beiträge von *Culture in Action* beinhalteten auf unterschiedliche Weise Gesprächsformate. Mark Dion etwa führte Diskussionsrunden mit den an seinem Projekt beteiligten Jugendlichen und auf Suzanne Lacys *Dinner at Jane's* wird in Kapitel 4.2.1 ausführlicher eingegangen. Die Rolle des Gesprächs und wie dieses in der Ausstellung *Culture in Action* Ausdruck fand, untersucht dieses Kapitel anhand des Beitrags von Iñigo Manglano-Ovalle. Der Grund dafür ist, dass dieses Projekt für die Kuratorin eine Vorbildfunktion für das kuratorische Konzept von *Culture in Action* hatte. Dies gilt auch für die Aussenwahrnehmung und so nennt eine zeitgenössische Besprechung *Tele-Vecindario* als gelungensten Beitrag von *Culture in Action*.⁴⁴⁹ Darüber hinaus ging aus ihm die bis heute bestehende Initiative *Street Level Youth Media* in Chicago hervor, die Jugendlichen verschiedene Aspekte der Filmproduktion vermittelt. Die folgenden Überlegungen stützen sich vor allem auf die im Ausstellungskatalog veröffentlichte Beschreibung des Projekts, dessen Entstehung sowie der unterschiedlichen Präsentationsformen im Rahmen von *Culture in Action*.⁴⁵⁰

Der in Madrid geborene, US-amerikanische Künstler Iñigo Manglano-Ovalle arbeitete für *Tele-Vecindario: A Street Level Video Project* bereits seit 1992 mit Bewohner_innen des zur damaligen Zeit überwiegend mexikanisch, puerto-ricanisch und zentralamerikanisch geprägten Viertels West Town in Chicago, in dem der Künstler seit 1991 auch selbst lebte.⁴⁵¹ Das Videoprojekt besteht aus einer Serie aufgezeichneter Gespräche mit Anwohner_innen – das spanische Wort ‚vecindario‘ bedeutet Nachbarschaft. In den Beschreibungen des Projekts wird häufig betont, dass sich darunter auch ehemalige Mitglieder rivalisierender, krimineller Banden befunden haben.

⁴⁴⁹ Vgl. Kimmelman 1993.

⁴⁵⁰ Das Archiv der Ausstellung *Culture in Action* befindet sich in den CCS Bard Archives in Annandale-on-Hudson, New York. Zur Projektbeschreibung vgl. Jacob 1995b, S. 76–87; vgl. Decter/Draxler 2014, S. 122–135.

⁴⁵¹ Vgl. Decter 2014, S. 25.

Anlässlich von *Culture in Action* wurden die Videos mit den Gesprächen von *Tele-Vecindario* in fünf verschiedenen Formaten präsentiert. Die Gespräche wurden an verschiedenen Orten im Stadtraum gezeigt, unter anderem in einem Imbiss mit dem Namen Duks hot dog, an der Wells High School und in einer Spielhalle sowie in einem Supermarkt. Zusätzlich liefen die Videos unter dem Titel *This Is My Stuff: A Street-Level Video Installation* vom 12. Mai bis zum 28. August 1993 auf Monitoren im Außenbereich des Emerson House Community Center. Im Juni 1993 wurde eine Auswahl der Videos zweimal wöchentlich im lokalen Fernsehsender Chicago's Community TV Network (CTVN) als Teil der Sendung *Hard Cover* ausgestrahlt.⁴⁵² Am 28. August fand schließlich ein Straßenfest statt, zu dem die Videos in den Vorgärten von Wohnhäusern installiert wurden.

Kurz vor Beginn von *Culture in Action* im Mai 1993 ergab sich auf Initiative von Sculpture Chicago zudem die Möglichkeit einer musealen Präsentation von Manglano-Ovalles Projekt.⁴⁵³ Das Museum of Contemporary Art Chicago zeigte die Videoinstallation vom 3. Juli bis zum 10. August 1993 unter dem Titel *Cul du Sac: A Street-Level Video Installation* (Abb. 38).⁴⁵⁴ Ein Zaun trennte die 14 Monitore mit den gefilmten Gesprächen von den Museumsbesucher_innen. Ganz im Sinne der titelgebenden Sackgasse steht diese Abriegelung laut Manglano-Ovalle für das damalige Erscheinungsbild des Stadtraumes und gleichzeitig für soziale, ökonomische, ethnische Ausgrenzung innerhalb der Bevölkerung:

[...] the urban cul-de-sac was dramatically evoked by the use of chain-link fencing to contain most of the monitors, caging the images and the persons speaking, and serving as a metaphor for social, economic, and ethnic or racial boundaries that define and restrict community growth and interaction.⁴⁵⁵

Die Installation bezog sich auf ein Anti-Kriminalitäts-Gesetz, für das die Stadt Einbahnstrassen einrichtete, um Nachbarschaften und damit verschiedene kriminelle Gruppen voneinander zu trennen.⁴⁵⁶ Solch ein Zaun, wie in der musealen Installation verwendet, wurde später von der Stadt

⁴⁵² Vgl. Decter/Draxler 2014, S. 122 und 129.

⁴⁵³ Der Vorschlag von Sculpture Chicago wurde Anfang des Jahres zunächst vom Museum abgelehnt vgl. Brief von Eva M. Olsen (Direktorin, Sculpture Chicago) an Kevin Consey (Direktor, Museum of Contemporary Art, Chicago), 16. Januar 1993, CCS Bard Archives, Folder 214, Item 75-05.

⁴⁵⁴ Vgl. Pressemitteilung des Museum for Contemporary Art, Chicago, 10. Mai 1993, CCS Bard Archives, Mary Jane Jacob Papers, Series II: Sculpture Chicago, Subseries A: Culture in Action, Box 8, Folder 218, Item 79-08e.

⁴⁵⁵ Jacob 1995b, S. 83.

⁴⁵⁶ Vgl. Tucker 2011.

Chicago auch in der Erie Street errichtet, in der Manglano-Ovalle zum Abschluss von *Culture in Action* die *Tele Vecindario: A Street-Level Video Block Party* organisierte.⁴⁵⁷

Für die finale Veranstaltung von *Culture in Action* am 28. August 1993 in Form eines Nachbarschaftsfests wurden 75 Monitore in den umzäunten Vorgärten von Wohnhäusern und an Straßenecken in der Erie Street aufgestellt (Abb. 39–40).⁴⁵⁸ Zeitgenössische Besprechungen betonen, dass selbst Mitglieder rivalisierender Banden zu diesem Anlass friedlich zusammengekommen seien.⁴⁵⁹ Dem Lageplan von *Tele Vecindario: A Street-Level Video Block Party* lassen sich anhand der Titel der einzelnen Video-Installationen die verschiedenen Thematiken der Gespräche entnehmen (Abb. 41): Cul-de-Sac, Rest in Peace (Memorial), Street Fighters Arcade, Housing – Gentrification, Gang Signs - Colors, Tracing Chalk Lines, Jobs – Pocket Change, Graffiti, Drive By, Individual Tapes.⁴⁶⁰ Die Gespräche thematisierten demnach unter anderem die Mitgliedschaft in Banden, die damit verbundene Gewalt bis hin zu dem Tod von Mitgliedern, die Veränderungen in der Wohngegend und deren Gentrifizierung. Wie die Gespräche als Bestandteil des Projekts zustande kamen und Formen des Dialogs und des Gesprächs den künstlerischen Entstehungsprozess von *Tele-Vecindario* von Anfang an maßgeblich bestimmten, stellen die folgenden Überlegungen dar.

4.1.2 Tertulia: Die Video-Gespräche

Manglano-Ovalle begann die Arbeit an seinem Beitrag für *Culture in Action* im Jahr 1992 mit dem Arbeitstitel *Sereno/Tertulia*.⁴⁶¹ Der Sereno bezeichnete ursprünglich eine Person in südamerikanischen Dörfern, die bei Sonnenuntergang die Straßenlaternen anzündete und dabei der Dorfgemeinschaft die Uhrzeit mitteilte und Neuigkeiten berichtete, so Manglano-Ovalle in einer Projektbeschreibung vom Juni 1992.⁴⁶² Diese Funktion sollten in Performances und

⁴⁵⁷ Die *Street Level Block Party* wurde im folgenden Jahr noch einmal wiederholt vgl. Lippard, Lucy: *The Lure of the Local. Senses of place in a multicentered society*, New York 1997, S. 10; vgl. Ortiz, Benjamin: „Street Shooters“, in: *New City* vom 10.–16. August 1995, o. A.

⁴⁵⁸ Vgl. Jacob 1995b, S. 84.

⁴⁵⁹ Vgl. Scanlan 1993, S. 27; vgl. Kimmelman 1993.

⁴⁶⁰ Vgl. Jacob 1995b, S. 87.

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S. 77; vgl. Kester 2004, S. 117–118.

⁴⁶² „Sereno/Tertulia [project in process]“, Projektbeschreibung, 26. Juni 1992, CCS Bard Archives, Mary Jane Jacob Papers, Series II: Sculpture Chicago, Subseries A: Culture in Action, Box 8, Folder 213, Item 74-06.

Diskussionsveranstaltungen Jugendliche übernehmen, so die ursprüngliche Idee des Künstlers. Die Performances und Veranstaltungen sollten auf der Straße stattfinden, die den gemeinsamen sozialen Raum der gesamten Nachbarschaft darstellt und mit einer Architektur für das am Straßenrand sitzende Publikum ausgestattet werden sollte.⁴⁶³

In dieser Planungsphase fanden zahlreiche Treffen mit lokalen Gruppen und Sozialarbeiter_innen statt. Geplant war eine Außenraum-Installation, die bestehend aus Hockern jenen Raum für Dialog und Gespräch bilden sollte und zwar als „intimate forum that would reaffirm both cultural and public space in a localized community [...]“.⁴⁶⁴ Ab September 1992 arbeitete Manglano-Ovalle mit Nidda Ruiz Pauly, einer Lehrerin der Wells High School, an der Weiterentwicklung seines Projekts. Während der Zusammenarbeit mit Jugendlichen der Schule stellte sich heraus, dass Konflikte zwischen rivalisierenden Banden das Leben der Jugendlichen in ihrer Nachbarschaft prägten.⁴⁶⁵

Daraufhin entwickelte Manglano-Ovalle ein Konzept von 15-minütigen *Video-maps*, in denen Teilnehmende ihre Nachbarschaft beschreiben sollten. Im Oktober 1992 fanden die ersten Videokurse statt, in denen die Jugendlichen nicht nur technische Fähigkeiten erlernen sollten, sondern auch das Führen von Interviews (Abb. 42).⁴⁶⁶ Begleitet von einem Filmteam aus Jugendlichen führte der Künstler mit den Bewohner_innen West Towns schließlich Interviews zu den Themen Territorium, Identität, Eigentum und Gentrifizierung (Abb. 43).⁴⁶⁷ In einem in der Publikation zu *Culture in Action* veröffentlichten Interview mit Michael Brenson nennt Manglano-Ovalle als Ziel seines Kunstwerks den gemeinsamen Dialog zwischen den Bewohner_innen West Towns:

What I was trying to do was create an event that focused on the potential for discussion and discourse and dialogue in the street [...]. The main issue at the very beginning was there wasn't any dialogue and discourse on the street. But it was as well about discourse and dialogue between generations, as well as between youth. Then it folds and unfolds and keeps going, so now its between streets and the different looks of communities that come in.⁴⁶⁸

⁴⁶³ Vgl. Jacob 1995b, S 76–77.

⁴⁶⁴ „Sereno/Tertulia [project in process]“, Projektbeschreibung, 26. Juni 1992, CCS Bard Archives, Mary Jane Jacobs Papers, Series II: Sculpture Chicago, Subseries A: Culture in Action, Box 8, Folder 213, Item 74-06.

⁴⁶⁵ Vgl. Jacob 1995b, S. 79.

⁴⁶⁶ Vgl. ebd., S. 80.

⁴⁶⁷ Joseph Scanlan berichtet in seiner zeitgenössischen Besprechung in *Frieze*, dass der Künstler die Interviews in Begleitung eines Filmteams aus Jugendlichen geführt hat: „Throughout the summer Manglano-Ovalle had been working with a teenage video crew filming his predominantly Latino Westtown neighbourhood, conducting interviews with residents on the concepts of territory, identity, ownership, and gentrification.“ vgl. Scanlan 1993, S. 27.

⁴⁶⁸ Iñigo Manglano-Ovalle zit. in Brenson 1995, S. 26.

Die Entstehung der Videos beschreibt Manglano-Ovalle als eine Vermittlung des Künstlers durch das Werkzeug des Gesprächs.⁴⁶⁹ Dabei bezieht er sich auf die lateinamerikanische Kultur der ‚tertulia‘, die das gemeinsame, abendliche Gespräch von Nachbar_innen auf der Straße bezeichnet.⁴⁷⁰ Der spanische Begriff der ‚tertulia‘ beschreibt eine Form der Geselligkeit im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts, eine „informelle Soziabilität“ im Rahmen der literarischen und kulturellen Entwicklung. Es ist mit dem westeuropäischen Phänomen der Salons zwar verwandt, umfasst allerdings weniger klar definierte Erscheinungsformen.⁴⁷¹ Das *Diccionario de Autoridades*, das Wörterbuch der Königlichen Akademie, definiert den Begriff im Jahr 1739 als eine Zusammenkunft von Akademikern oder als informelles Zusammentreffen von Bekannten und Familie mit dem Zweck der Konversation.⁴⁷² Anhand der Installationsansichten im Katalog kann nachvollzogen werden, dass Manglano-Ovalles Videos zumeist nur die Gesichter der jeweiligen Protagonist_innen zeigen (Abb. 44a und b). Diese frontale, konfrontative Darstellung vermittelt nicht zuletzt eher den Charakter eines monologischen Interviews, als den einer dialogischen Situation zwischen Nachbar_innen.

Dabei erinnert die Verwendung der Gespräche als Grundlage für die Videos eher an Willats künstlerische Recherche, die am Ende der Zusammenarbeit ein künstlerisches Objekt generiert. Dem Katalogtext zu *Tele-Vecindario* ist zu entnehmen, dass einige Bewohner_innen West Towns erstmals ein Museum besuchten, um Manglano-Ovalles Video-Installation im Museum of Contemporary Art Chicago zu sehen. Das Kunstpublikum des Museums hingegen besuchte die Installationen im öffentlichen Raum West Towns nicht.⁴⁷³ Dies lässt vermuten, dass *Tele-Vecindario* schließlich doch eher repräsentativen Strukturen des Ausstellens folgte, statt jene kritisch zu befragen und Gesprächsformate als Möglichkeit zu nutzen, die eigene Öffentlichkeit nicht als vorausgesetzt anzusehen.

Im Verlauf der Entstehung von *Tele-Vecindario* hat sich das Video vom Mittel der Recherche zum zentralen Medium des Projekts entwickelt und *Tele-Vecindario* zu einer Videoinstallation aus Dialogen zwischen Nachbar_innen, so der Künstler.⁴⁷⁴ Die Pressemitteilung beschreibt in ähnlicher

⁴⁶⁹ Vgl. Jacob 1995b, S. 80.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd., S. 77.

⁴⁷¹ Vgl. Gelz, Andreas: *Tertulia. Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2006, S. 12.

⁴⁷² Vgl. ebd., S. 12–13; vgl. Real Academia Española (Hg.), *Diccionario de autoridades* (= O–Z, Bd. 3), Madrid 1990, S. 261.

⁴⁷³ Vgl. ebd., S. 82.

⁴⁷⁴ Vgl. Jacob 1995b, S. 80.

Weise, dass die Jugendlichen unter der Leitung des Künstlers das Video als ein Forum für Dialog nutzen.⁴⁷⁵ Eine zeitgenössische Ausstellungsbesprechung in *Artforum* nennt die Video-Installationen in den Vorgärten anlässlich des Straßenfests eine Installation aus Versatzstücken von Gesprächen.⁴⁷⁶ Dies zeigt, dass auch für die Rezeption von *Tele-Vecindario* die Begriffe des Dialogs und des Gesprächs von wesentlicher Bedeutung sind. Dies steht nicht zuletzt auch mit dem kuratorischen Konzept von *Culture in Action* in Zusammenhang.

4.1.3 Das Gespräch im kuratorischen Konzept von *Culture in Action*

Auf die zunehmende Verwendung der Begriffe Dialog oder Gespräch im Kunstdiskurs der 1990er-Jahre wurde in der Einführung bereits hingewiesen. Dementsprechend nennt auch Jacob den Begriff der ‚tertulia‘, also den des Gesprächs, als bezeichnend für das von ihr mit *Culture in Action* verfolgte kuratorische Prinzip einer neuen öffentlichen Kunst. In Manglano-Ovalles *Tele-Vecindario* sieht die Kuratorin eine für das gesamte Ausstellungsprojekt gültige Metapher, wie Jacob in ihrem Aufsatz für die Publikation zu *Culture in Action* ausführt:

In order to function as a catalyst for community dialogue and change, ‚Culture in Action‘ directly engaged audiences – physically, mentally, emotionally, and socially. A metaphor first identified by Iñigo Manglano-Ovalle is applicable: each project of the program overall became an ongoing *tertulia*, a constantly evolving conversation among circles of ‚neighbors‘. Conversations extended throughout the summer-long general public phase with five-hour bus tours that became seminars across multiple, site-specific venues. Even though Sculpture Chicago’s involvement has ceased, discussions between artists and their constituencies continue still. This publication will also serve a discursive function within its readership.⁴⁷⁷

Jacob versteht *Culture in Action* als Katalysator für den Dialog mit einer Gemeinschaft, der einen gesellschaftlichen Wandel ermöglichen kann. Der Ausstellung kommt somit eine Vermittlungsposition zu, die durch die direkte Einbeziehung des Publikums über die Ausstellung hinausgehende Veränderungen hervorrufen soll. Dabei bildet jeder künstlerische Beitrag eine fortlaufende ‚tertulia‘, ein andauerndes Gespräch zwischen allen Beteiligten, das schließlich auch durch die Publikation weitergeführt werden soll. Auch die Direktorin von Sculpture Chicago betont in ihrem Aufsatz aus der Publikation, dass *Culture in Action* als diskursive Plattform fungiert, die

⁴⁷⁵ Pressemitteilung von Sculpture Chicago, 28. August 1993, CCS Bard Archives, Mary Jane Jacobs Papers, Series II: Sculpture Chicago, Subseries A: Culture in Action, Box 8, Folder 213, Item 74-12.

⁴⁷⁶ Russi Kirshner, Judith: „Street-Level-Video Block Party“, in: *Artforum* 32/4 (Dezember 1993), S. 86–87, hier S. 86.

⁴⁷⁷ Jacob, Mary Jane: „Outside the Loop“, in: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 50–61, hier S. 60.

Dialoge initiiert und die Kategorien Publikum, Öffentlichkeit und Skulptur durch jenen andauernden Dialog erweitert.⁴⁷⁸ Der ausführliche Aufsatz von Michael Brenson erklärt ebenfalls das Gespräch zum Ausgangspunkt sämtlicher Projekte, die Teil der Ausstellung waren:

„The ‚Culture in Action‘ projects depend upon and conjure up a myriad of actual conversations. They are generated by and they generate speech.“⁴⁷⁹

Im Nachhinein erklärt Jacob, es sei von Vorteil für das gemeinsame Experimentieren gewesen, keine kunsttheoretischen Festschreibungen für die beteiligten künstlerischen Praktiken zu haben.⁴⁸⁰ Auch Manglano-Ovalle möchte seinen Beitrag zu *Culture in Action* nicht unter einem Begriff wie dem der ‚new genre public art‘ erfassen und verweist auf die historische Entstehung eines künstlerischen Aktivismus.⁴⁸¹ Dahingegen wird in der Ausstellungspublikation deutlich, dass unter der Metapher des Gesprächs hier in der Tat eine neue öffentliche Kunst propagiert werden sollte. Auch wenn diese sich in unterschiedlichen Ausformungen von der Video-Installation bis zum Gartenprojekt ausdrückt. Obwohl der Katalog zu *Culture in Action* eben gerade eine neue öffentliche Kunst propagiert, betont Jacob in einem Interview aus dem Jahr 2013, dass es ihr nicht um die Formierung eines neuen künstlerischen Genres gegangen sei:

We look back now at this as ‘site-specific’ or ‘community based’, or ‘socially engaged art practice’, but for me it wasn’t about naming a movement; it was necessary to relocate the relation of art to the place and people, as it had always been from time immemorial.⁴⁸²

Die zeitgenössische Besprechung von *Culture in Action* in der *New York Times* weist jedoch bereits darauf hin, dass sich das langfristige Engagement von Künstler_innen zu einem „quick-hit“ entwickeln und die in der Ausstellung vertretenen Kunstpraktiken zu einer Modeerscheinung werden könnten:

Yet another danger – perhaps an inevitability – is that such projects as „Culture in Action“ will be imitated by every arts organization that wants to seem trendy and politically correct, turning what

⁴⁷⁸ Vgl. Olsen 1995, S. 13.

⁴⁷⁹ Brenson 1995, S. 21–22.

⁴⁸⁰ Vgl. Jacob 2014, S. 177.

⁴⁸¹ Vgl. Moser, Johann: „Was hat Rodney King mit der Entwicklung der New Genre Public Art zu tun?“, in: Saxenhuber/Schöllhamer 1998, S. 61–71, hier S. 61.

⁴⁸² Molnár, Monika/Trampe, Tanja: „Public Art: Consequences of a Gesture? An Interview with Mary Jane Jacob“, in: *On Curating* 19 (2013), S. 33–38, hier S. 34. In diesem Interview bezieht Jacob ihre kuratorische Praxis auf die pädagogisch-demokratischen Theorien von John Dewey, die auch in Group Materials *Democracy and Education* aufgegriffen wurden. Allerdings dienten sie bei *Democracy* der inhaltlichen Auseinandersetzung mit einer Thematik, während sich bei Jacob hier ein didaktisches Kunstverständnis andeutet.

should be painstaking and long-term community involvement into the quick-hit, radical-chic, plop art of the 90's. Fly in the artists, stage an event with the city's downtrodden, alert the media!⁴⁸³

Hal Foster beschreibt in seinem Aufsatz „The Artist as Ethnographer“ aus dem Jahr 1995 eine Entwicklung in der Kunst, die sich vom institutionellen Rahmen hin zum diskursiven Netzwerk verlagerte:

[...] These developments also constitute a series of shifts in the *siting* of art: from the surface of the medium to the space of the museum, from institutional frames to discursive networks, to the point where many artists and critics treat conditions like desire or disease, AIDS or homelessness, as sites for art.⁴⁸⁴

Als Hauptmerkmal dieser ortsspezifischen Kunst nennt Foster das ethnologische Vorgehen von Künstler_innen: „the ethnographic mapping of a given institution or a related community is a primary form that site-specific art now assumes.“⁴⁸⁵ Fosters Aufsatz nennt *Culture in Action* als ein Beispiel dafür, wie Institutionen solche ortsspezifische Kunst für ihre eigenen Anliegen nutzen und zwar unter dem Gesichtspunkt der finanziellen Förderung, darunter Vermittlung, Werbung, wirtschaftliche Interessen sowie „Kunst-Tourismus“. Das Resultat hiervon ist: „the show becomes the spectacle, it collects the cultural capital, and the director-curator becomes the star“.⁴⁸⁶ In ihrer Publikation zur Partizipationskunst aus dem Jahr 2012 identifiziert Claire Bishop *Culture in Action* als den extremsten Ausdruck des ‚Social Turn‘ in der Kunst im Format einer Ausstellung und damit auch der zunehmenden Hinwendung von Künstler_innen zu partizipatorischen Kunstpraktiken in den 1990er-Jahren.⁴⁸⁷

Der Begriff des Gesprächs findet sich auch in Jacobs Ausstellung mit dem Titel *Conversations in the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art* in Atlanta anlässlich des

⁴⁸³ Kimmelman 1993.

⁴⁸⁴ Foster, Hal: „The Artist as Ethnographer“, in: Ders.: *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century* (= *October Books*), Cambridge/London 1995, S. 171–203, hier S. 184.

⁴⁸⁵ Ebd., S. 185.

⁴⁸⁶ Ebd., S. 197–198.

⁴⁸⁷ Vgl. Bishop 2012, S. 203.

Kunstfestivals in Atlanta 1996, die auf *Culture in Action* folgte.⁴⁸⁸ Die gleichnamige Publikation enthält Jacobs Aufsatz „Reaching the Goal: Curating Conversations“, in dem sie das Gespräch als Modus der ausgestellten Kunst bezeichnet: die Kunst ist „dependent on and shaped by conversations“.⁴⁸⁹ Homi Bhabha begründet in seinem Aufsatz aus der Publikation den Begriff der ‚conversational art‘. Diesen entwickelt er ausgehend von Michael Frieds Aufsatz „Art and Objecthood“ aus dem Jahr 1967, in dem Fried den Moment der Stille als jenen der Kunstbetrachtung beschreibt, der die Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk bestimme.⁴⁹⁰ Das Gespräch als kuratorische Idee hingegen vermindere diese Distanz zwischen Publikum und Kunstwerk, so Bhabha.⁴⁹¹ Diese Distanz könne, so Bhabha weiter, durch einen radikalen Wechsel in der kuratorischen Metapher überwunden werden und zwar von der Sprache der Theatralität und des Displays hin zu der fortdauernden Entwicklung einer diskursiven Erfahrung von Dialog und Gespräch:

When ‚conversation‘ as a curatorial and creative process seeks to transform the distance between art and its audience, it does so by changing our sense of the ‚space‘ of the artwork itself, by making us rethink fundamental questions concerned with the category of the aesthetic. These questions are somehow prior to the critic’s concern with genres and periods as the historical measure of art’s social vision. The conversational approach poses these questions: What kind of ‚knowledge‘ do we expect from the practice and the presentation of art? How does conversation change our relation, as artists and audiences, to cultural experience and the social transformations of our times?⁴⁹²

⁴⁸⁸ Vgl. Ausst. Kat. Cambridge/London 1998. Teilnehmende Künstler_innen waren die in Berlin geborene Künstlerin Regina Frank mit der Installation *The Glass Bead Game* aus Zeichnungen und einem Video sowie einer Internetseite, die slowenische Künstler_innengruppe IRWIN mit der Installation und Performance *IRWIN Live* und *Transnacionala*, die Installation *From Monologue to Conversation* des senegalesischen Künstlers Ery Camaras, das brasilianisch-schweizerische Künstler_innenduo Mauricio Dias und Walter Riedweg mit der Videoinstallation und Skulptur *Question Marks*, der irische Künstler Maurice O’Connell mit dem Projekt *Brothers For Others: Sports, Surrogacy, and Society*, die italienische Künstler_innengruppe ARTWAY OF THINKING mit der Gesprächsreihe *Chow* vgl. ebd., S. 49–117. *Conversations at the Castle* fand parallel zu den Olympischen Spielen 1996 statt. The Castle ist ein historisches Gebäude aus dem Jahr 1913 im Zentrum Atlantas, das seit 1987 im Besitz von AT&T ist. So könnte vermutet werden, dass der Konzern, der auch *Culture in Action* finanziell unterstützte, das Kunstprojekt für Aufmerksamkeit während der Olympischen Spiele nutzen wollte.

⁴⁸⁹ Jacob, Mary Jane: „Reaching the Goal: Curating Conversations“, in: Ausst. Kat. Cambridge/London 1998, S. 14–29, hier S. 19. Jacob bezieht sich hier auch auf die Begriffe des ‚new genre‘ und der ‚community art‘ vgl. ebd. Sie führt weiter aus: „With a shared interest in the role of art as a communication vehicle, the artists in „Conversations at The Castle“ created projects that took the form of public interaction. Art, to them, was a mode of conversation.“ ebd., S. 27.

⁴⁹⁰ Bhabha 1998, S. 39. Bhabha zitiert Michael Fried: „The experience of being distanced from the work in question seems crucial: the beholder knows himself to stand in an indeterminate, open-ended – and unexact – relation as subject to the impassive object on the wall or on the floor. In fact, being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced or crowded by the silent presence of another person [...]“ ebd.

⁴⁹¹ Vgl. ebd.

⁴⁹² Vgl. ebd., S. 40–41. Bhabha definiert eine westliche Fixierung auf das Objekt, deren Ausgangspunkt er in der Aufklärung sieht, wobei er sich auf den Philosophen Richard Porty bezieht. Bhabha entwickelt seine ‚conversational art‘ auf Grundlage der ‚contextual contingency‘ als eine Art ästhetischer Kommunikation, die auf der Konstruktion zufälliger Begegnungen durch Künstler_innen beruht vgl. ebd., S. 41 und 43.

Wie nun stellen sich die Gesprächsformate als Bestandteil von *Culture in Action* dar, im Vergleich zu Group Materials Ausstellungen *The People's Choice*, wo sich das Gespräch als intensiver Austausch mit den teilnehmenden Nachbar_innen auch im Ausstellungsdisplay niederschlägt und *Democracy*, wo Gesprächsformate auf verschiedene Weise in die Ausstellung zurückwirken. Also um zurück zu Draxlers Frage vom Ende des vorangegangenen Hauptkapitels zu kommen, wie werden Gespräche ausgestellt. Dabei steht Jacobs kuratorischer Ansatz und das von ihr genannte Hauptbeispiel von Manglano-Ovalle im Zentrum der Betrachtung. Denn andere Beiträge, etwa jener von Mark Dion, können sich von diesem Ansatz des Gesprächs als einer rein kuratorischen Metapher durchaus unterscheiden. *Culture in Action* jedenfalls wollte eine öffentliche Kunst zeigen, die ausserhalb des musealen Raumes und in Zusammenarbeit mit lokalen Gemeinschaften entstanden ist. Somit sollte eine weiterführende Öffentlichkeit angesprochen werden und nicht nur ein durch das Museum selbst definiertes Publikum, wie es überwiegend der Fall war:

There was a fearfulness about the potential loss of artistic quality, maybe emanating from the guidance of museum directors at the inception of these government programmes. Because there was an unwillingness to let the public in, there was no community involvement.⁴⁹³

Anders als bei Group Material dient das Gespräch hier aber nicht zwingend als integraler Bestandteil der Ausstellung. Es stellt vielmehr eine Metapher für eine künstlerische und kuratorische Praxis dar, die sich zu einer zuvor nicht adressierten oder vermeintlich vernachlässigten Öffentlichkeit hinwendet. Mit dieser zunehmenden Institutionalisierung muss allerdings auch die Frage gestellt werden, inwieweit gesellschaftliche Themen oder eine soziale Problematik zur bloßen Folie für die Präsentation einer engagierten Kunst im Rahmen einer Ausstellung wurden.⁴⁹⁴

In dieser Entwicklung ist die zunehmende Verwendung der Begriffe Dialog und Gespräch von entscheidender Bedeutung. In seinem Aufsatz „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“ aus dem Jahr 1998 setzt sich Christian Kravagna mit der Rhetorik der ‚new genre public art‘ auseinander. Er definiert deren dialogische Struktur der Einbeziehung einer Gemeinschaft in einen künstlerischen Prozess als vermeintlichen Garant für dessen Bedeutung für alle Beteiligten.⁴⁹⁵ Die Konjunktur von Kommunikationsbegriffen in der Kunst, schreibt Stella

⁴⁹³ Vgl. Jacob 2014, S. 174.

⁴⁹⁴ Zudem gilt *Culture in Action* auch als Beginn der Einbeziehung sozial engagierter Kunst in die künstlerische Ausbildung. Heute werden eine Vielzahl an Studienprogrammen angeboten und unter anderem Suzanne Lacy unterrichtet Public Practice am Otis College in Los Angeles vgl. Decter 2014, S. 42.

⁴⁹⁵ Vgl. Kravagna 1998, S. 35.

Rollig in ihrem Aufsatz „Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren“, der 1998 in der gleichen Publikation wie Kravagnas Aufsatz erschien, stehe für „das Verlangen nach Gemeinsamkeit, Beteiligung, Austausch, Reflexion“.⁴⁹⁶ Bei den Debatten, Diskussionen und Gesprächsrunden ging es, so Rollig weiter, um „faktische Information, um Wissen, Erkenntnis, Selbstverortung, Selbstbefragung und Selbstbestätigung, um das Eigene und die Anderen, um Konversation und Entertainment“. Dies führte zur Entstehung „neuer Kommunikations- und Informationsorte“ entweder in Kunstinstitutionen oder durch Künstler_innen im Zuge ihrer künstlerischen Praxis und hier kann der Ausstellung *Culture in Action* durchaus ein Anteil an der im Folgenden beschriebenen Entwicklung zugesprochen werden:

Was als Gegenentwurf zum Warencharakter der Objektkunst entwickelt worden war, hatte allerdings schon bald einen eigenen Markt kreiert, einen Umschlagplatz für Vorträge und Diskussionen, wo Image, Markenzeichen und Aura einzelner Personen den Markt- und Kultwert des ästhetischen Produkts ersetzten [...]⁴⁹⁷

Einen Höhepunkt dieser Tendenz sieht Rollig in der Veranstaltungsreihe *100 Tage – 100 Gäste*, die anlässlich der *documenta X* 1997 stattfand.⁴⁹⁸ *Culture in Action* kommt bei der „Konjunktur des Kommunikationsbegriffs“ in der Kunst, besonders im Hinblick auf die Artikulierung des kuratorischen Konzepts, ein entscheidender Anteil zu und noch offensichtlicher in Hinblick auf die Sprache gilt dies wohl für *Conversations at the Castle*, auch wenn diese Ausstellung weithin nicht eingehender rezipiert wurde. Mitte der 1990er-Jahre nimmt diese Entwicklung konkrete Form im Kunstdiskurs an. Suzanne Lacys Begriff der ‚new genre public art‘, den sie 1995 in dem von ihr herausgegebenen Aufsatzband *Mapping the Terrain* etabliert, kann als theoretische Referenz zu *Culture in Action* gelten und geht von einer auf Dialog beruhenden Beziehung zwischen Künstler_in, Betrachter_in und künstlerischem Werk aus.

4.2 Suzanne Lacys ‚new genre public art‘

Als sich Anfang 1969 die Art Workers Coalition (AWC) in New York formierte, begannen ebendort auch Proteste für die Gleichberechtigung von Künstlerinnen und Aktionen zur Gründung der Ad

⁴⁹⁶ Rollig 1998, S. 22.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Vgl. ebd.

Hoc Women Artists mit Lucy Lippard. Wenig später, im Jahr 1970, eröffnete Judy Chicago das erste Studienprogramm für Frauen an der Cal Arts in Los Angeles und zwei Jahre darauf folgte die Eröffnung des Ausstellungs- und Performance-Raumes Womenhouse. Suzanne Lacy studierte bei Judy Chicago und Allan Kaprow und unterrichtete von 1973 bis 1981 an der unter anderem von Chicago gegründeten, unabhängigen Kunstschule Feminist Studio Workshop, aus der das Women's Building in Los Angeles hervorgehen sollte, in dem Lacy sich ebenfalls engagierte.⁴⁹⁹

Bereits während der 1970er-Jahre ging Lacys künstlerische Praxis mit einer theoretischen Auseinandersetzung in Form von Vorträgen und einem stetig anwachsenden Textkonvolut einher. Diese theoretische Beschäftigung der Künstlerin bereitete den von ihr in den 1990er-Jahren entwickelten Begriff der ‚new genre public art‘ vor.⁵⁰⁰ In der dazugehörigen Publikation aus dem Jahr 1995 verweist Lacy auf den Zusammenhang feministischer Kunst mit der zunehmenden Bedeutung von Diskursformen in der Kunstproduktion:

As the audiences for women's art became more populist, mandated by the breadth of the artists' aspiration for change, the discursive aspects of the work became as urgent as the aesthetic. Media appearances, classes, exhibitions, discussion groups, public demonstrations, consultations, and writings were all developed as integral to the artwork, not as separate activities.⁵⁰¹

Lacy inszenierte bereits ihre frühen Performances als Gesprächssituationen, unter anderem 1984 die Performance *Whisper, the Waves, the Wind* an einem Strand in La Jolla in Kalifornien (Abb. 45).⁵⁰² Auf weißen Tischen und Stühlen am Strand saßen je in Vierergruppen 154 Frauen in weißer Kleidung, die über 65 Jahre alt waren. Die Frauen führten Gespräche über den Tod, das Altern des Körpers, Schönheit, Altersheime, Feminismus, die traditionelle Rolle von Frauen, Schönheitsoperationen und wurden dabei von einem Publikum beobachtet.⁵⁰³

⁴⁹⁹ Vgl. Roth, Moira: „Suzanne Lacy: Three Decades of Performing and Writing/Writing and Performing“, in: Lacy, Suzanne: *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics, 1974–2007*, Durham/London 2010, S. xvii–xli, hier S. xx; vgl. Lind 2007, S. 23.

⁵⁰⁰ Vgl. Roth 2010, S. xxi.

⁵⁰¹ Vgl. Lacy 1995c, S. 40.

⁵⁰² Vgl. Roth 2010, S. xxviii.

⁵⁰³ Jeff Kelley beschreibt in seinem Aufsatz zu Lacy aus Felshins *But is it Art?*, dass das Publikum während der Performance *Whisper, the Waves, the Wind* auch mit den Performerinnen ins Gespräch kommen konnte, so dass künstlerische Performance und sozialer Austausch ineinander übergingen vgl. Ders.: „The Body Politics of Suzanne Lacy“, in: Felshin 1995a, S. 221–249, hier S. 245. Die Abbildungen von *Whisper, the Waves, the Wind* zeigen jedoch keinen Austausch zwischen Performerinnen und Zuschauer_innen und auch die auf Lacys Internetseite veröffentlichte Beschreibung der Performance besagt, dass „[...] the audience was invited to walk down onto the beach for a closer listen and to experience a space of active contemplation that Lacy and the women created.“ vgl. <http://www.suzannelacy.com/whisper-the-waves-the-wind/> (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019). Die Möglichkeit für das Publikum, an den inszenierten Gesprächen teilzunehmen gibt es, wie in Kapitel 4.2.3 zu sehen sein wird, auch bei ihrer späteren Performance *The Roof Is On Fire* ganz ausdrücklich nicht.

Im Laufe des folgenden Jahrzehnts entwickelte Lacy aus diesen von feministischer Theorie geprägten Ansätzen eine Kunstpraxis, die eigens Situationen für Gespräche bestimmter Gruppen inszenierte. Lacy führt dies verstärkt seit 1991 während ihrer Tätigkeit als Leiterin der Fine Arts School am California College of Arts and Crafts in Oakland (heute California College of the Arts) aus.⁵⁰⁴ Sie führte Seminare und Programme zu ‚public art‘ in den Lehrplan ein, die sich mit der Geschichte und dem zukünftigen Potenzial einer öffentlichen Kunst auseinandersetzten. In einem Interview aus dem Jahr 2005 spricht Lacy der Kunst durch die Verwendung von Gesprächen die Fähigkeit zu, das Denken und Handeln der Beteiligten zu beeinflussen und folgt damit einem eher didaktischen Kunstverständnis:

[...] listening and inclusion. Within this paradigm, getting people to talk with each other, and perhaps as a result think or act differently, is a critical role for artists, creating meaningful rituals of our civic life.⁵⁰⁵

Der von Lacy an dieser Stelle verwendete Begriff des Rituals ist für die von ihr inszenierten Gesprächssituationen von Bedeutung. Denn sie folgen ähnlich einem Ritual strengen Kompositionen, Reglementierungen und Abläufen, wie sich auch anhand der Handlungsanweisungen und des durchorganisierten Ablaufs der Performance *The Roof Is On Fire* zeigt, für die sie erstmals mit Jugendlichen zusammenarbeitete und mit der sich Kapitel 4.2.3 dieser Untersuchung ausführlicher befasst.

Lacy verweist darauf, dass sich aus der feministischen Performance-Kunst der 1970er-Jahre eine prozesshafte Kunst entwickelte.⁵⁰⁶ Gerade die Verwendung von Gesprächsformaten als Gegenstand ihrer Performances steht dabei in Zusammenhang mit der theoretischen beziehungsweise feministischen Perspektive von Lacys Kunst. Die Ansatzpunkte feministischer Theorien zu den von Lacy in ihren Performances geschaffenen Gesprächssituationen sollen hier allerdings nur in Kürze aufgezeigt werden. So wäre die Frage, welchen Stellenwert Mechanismen der Dezentralisierung in Lacys Kunst haben und auf welche Art und Weise die von Lacy genutzten Gesprächsformate Formen von Dezentralisierung herbeiführen und Formen der Repräsentation hinterfragen. Darüber hinaus fällt besonders in den Dinner-Performances, wie jener anlässlich von *Culture in Action*, auf, dass sich inhaltliche Verbindungen etwa zu Methoden der ‚Oral History‘ feststellen lassen, die von feministischen Kollektiven in den 1970er-Jahren genutzt wurden. Vor

⁵⁰⁴ Vgl. Roth 2010, S. xxxi.

⁵⁰⁵ Suzanne Lacy zit. in Roth 2010, S. xxxv.

⁵⁰⁶ Vgl. Lacy 2010, S. 184 und S. 277–278.

dem Hintergrund dieser aus feministischen Theorien kommenden Ansätze zu Repräsentation und Dezentralisierung hinterfragt Lacy in ihrer Kunst eben auch traditionelle Vorstellungen von Öffentlichkeit. Dabei stellt sie herkömmliche Formen des Gesprächs, wer spricht und mit wem, zur Diskussion.

Wie zu Beginn dieses Kapitels geschildert wurde, ist die öffentliche Kunst seit den 1980er-Jahren vor allem in den USA von einer zunehmenden Diskrepanz zwischen traditionellen Kunstformen im öffentlichen Raum und Künstler_innen, die ihre Werke in Zusammenarbeit mit lokalen Gruppen über einen längeren Zeitraum entwickeln, geprägt. Miwon Kwon leitet ihre Analyse öffentlicher Kunst mit der Kontroverse um Richard Serras *Tilted Arch* ein. Nach einem gerichtlichen Urteil Ende der 1980er-Jahre wurde Aussenskulptur im New Yorker Stadtteil Manhattan entfernt. Die Kontroverse ist bezeichnend für die Forderung nach der Mitbestimmung von Bewohner_innen über die Kunst im öffentlichen Raum ihrer direkten Umgebung.⁵⁰⁷ Nina Felshins *But is it Art?* widmet sich im gleichen Jahr wie Lacys *Mapping the Terrain* verschiedenen Beispielen sozial engagierter Kunstpraktiken und ihrer zunehmenden Etablierung in Form von aktivistischer Kunst, wobei Felshin diese explizit von einer politischen Kunst unterscheidet.⁵⁰⁸ Vor dem Hintergrund eben dieser Debatte über das Verhältnis öffentlicher Kunst zum öffentlichen Raum und deren Nutzern prägte Lacy den Begriff der ‚new genre public art‘, der in Zusammenhang mit Mary Jane Jacobs Ausstellung *Culture in Action* zu sehen ist.

Die Publikation *Mapping the Terrain* setzt sich aus fünf Sektionen zusammen: New Equations: Public and Art; Call and Response: Paradigms for Public Art; Places in Common; The Problem of Criticism; Directional Signs: A Compendium of Artists's Works. Den Beiträgen von Suzanne Lacy, Mary Jane Jacob, Suzi Gablik, Lucy Lippard, Allan Kaprow und anderen folgt ein Katalogteil, der unterschiedliche Beispiele künstlerischen Schaffens seit den späten 1960er-Jahren versammelt, darunter Kaprows *Fluids*, *Group Material*, *Guerilla Girls*, *Martha Rosler* oder *Hans Haacke*.⁵⁰⁹ Im Vorwort nennt Lacy als ersten Anlass für die Entstehung der Publikation die Vortragsreihe *City Sites: Artists and Urban Strategies*, die im Jahr 1989 stattfand und vom

⁵⁰⁷ Vgl. Kwon 2002, S. 72ff. Kwon setzt sich ausführlich mit der Kontroverse um Serra auseinander. Nach einer gerichtlichen Einigung musste Serras Skulptur vom Federal Plaza entfernt werden. Dies sei gleichbedeutend mit der Zerstörung des Kunstwerks, so Serra, da dieses nur an dem Ort, für den das Kunstwerk entstanden sei, existieren könne. Fokus der gerichtlichen Anhörung waren nicht nur Fragen der Ästhetik oder Schönheit der Skulptur, durch die sich die dort arbeitenden Menschen gestört, gar bedroht fühlten, sondern auch die Praktikabilität für die Nutzung des Platzes. Die Kontroverse beeinflusste künftige NEA Förderung von Kunst, die zunehmend den Austausch mit Bewohner_innen einbeziehen sollte vgl. Lacy, Suzanne: „Introduction. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys“, in: Dies. 1995a, S. 19–47, hier S. 24.

⁵⁰⁸ Vgl. Felshin 1995b, S. 21.

⁵⁰⁹ Lacy leitet die Bezeichnung ‚new genre‘ aus den 1960er-Jahren her.

California College of Arts and Crafts, an dem Lacy unterrichtete, organisiert wurde. Lacy bezeichnet bereits die Vortragsreihe selbst als den Ausdruck einer neuen öffentlichen Kunst:

The „City Sites“ series was itself a model for new genre public art – socially engaged, interactive art for diverse audiences – as it featured mass media, education, and the identification and development of specific constituencies.⁵¹⁰

Im November 1991 organisierte das California College of Art and Crafts dann ein dreitägiges Symposium mit dem Titel *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* an dem 30 Kritiker_innen, Kurator_innen, Künstler_innen teilnahmen.⁵¹¹ Die Publikation, so Lacy, nimmt einen bereits seit drei Jahrzehnten geführten Diskurs auf und bietet der aktuellen Kunstkritik einen Rahmen für die Auseinandersetzung mit Werken einer neuen Ausrichtung öffentlicher Kunst. So heißt es, dass die im Kompendium zusammengefassten Künstler_innen bislang allein wegen ihres sozialen oder politischen Engagements als zusammengehörig verstanden werden. Die Publikation hingegen möchte auf spezifische Gemeinsamkeiten verweisen und bildet damit schließlich auch die Grundlage für ein gemeinsames Verständnis von Kunst.⁵¹²

Lacys ‚new genre public art‘ geht von der Zusammenarbeit von Künstler_in und Publikum aus, wobei sie deren Beziehung zueinander als das Kunstwerk beschreibt.⁵¹³ Während Kunst traditionellerweise den Raum zwischen Künstler_in und Betrachter_in mit einem Kunstwerk füllt – wie es eben im Fall von öffentlicher Kunst in Form von Skulpturen im öffentlichen Raum geschieht –, füllen Kunstwerke der ‚new genre public art‘ diesen Raum mit der Beziehung zwischen Künstler_in und Betrachter_in.⁵¹⁴ Grundlage dieser Beziehung ist der Dialog und eine fortdauernde Auseinandersetzung der oder des Künstler_in.⁵¹⁵ Die Kunst der ‚new genre public art‘ ist keine zeitlich begrenzte Installation oder Ausstellung, sondern geht vielmehr von einem prozessualen Verständnis des Kunstwerks aus und einem Fortbestehen über dessen Präsentation hinaus. Dies ist etwa bei dem noch heute bestehenden Filmprojekt, das aus Manglano-Ovalles Beitrag für *Culture in Action* hervorging, der Fall.

⁵¹⁰ Lacy, Suzanne: „Preface“, in: Dies. 1995a, S. 11–14, hier S. 12.

⁵¹¹ Vgl. Smith, Stephanie: „Mapping the Terrain, Again“, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 27 (2011), S. 67–76, hier S. 69–71.

⁵¹² Vgl. Lacy 1995b, S. 12.

⁵¹³ Vgl. ebd., S. 19–20. Dies erinnert auch an Kesters Modell der dialogischen Ästhetik.

⁵¹⁴ Vgl. ebd., S. 35.

⁵¹⁵ Grant Kester bezeichnet dies als ‚Afterlife‘, also das Fortbestehen eines prozessualen Kunstwerks, das auch von entscheidender Bedeutung für sein Modell der dialogischen Ästhetik ist vgl. Kester 2004, S. 118.

Auch wenn die ‚new genre public art‘ neue Möglichkeiten eröffnete, über eine auf Zusammenarbeit beruhende Kunst und ihre Beziehung zur Betrachter_in nachzudenken,⁵¹⁶ bewertet Maria Lind in ihrem Aufsatz ‚The Collaborative Turn‘ aus dem Jahr 2007 die ‚new genre public art‘ für die theoretische Auseinandersetzung mit partizipatorischen Kunstpraktiken aufgrund ihrer didaktischen, belehrenden Intentionen als wenig ausschlaggebend.⁵¹⁷ Laut Lind wurde neben der ‚new genre public art‘ auch Kesters ‚dialogical art‘ im kunsttheoretischen Diskurs eher weniger aufgegriffen.⁵¹⁸ Dies trifft in dem Sinne zu, dass sich die ‚new genre public art‘ nicht langfristig als künstlerisches Genre etabliert hat. Jedoch stellen beide Ansätze entscheidende Aspekte für die Auseinandersetzung gerade mit den historischen Entwicklungen der Kunst in den 1990er-Jahren dar, wie diese Untersuchung zeigt.

Kester entwickelt seine Kritik an der ‚new genre public art‘ anhand des Beispiels von *Culture in Action*. Dabei geht er von der viktorianischen Sozialpolitik um 1900 aus. Kester beschreibt anhand der Bezeichnung ‚Aesthetic Evangelists‘ eine Überlegenheit der Künstler_in gegenüber den Betrachter_innen und führt in seinem gleichnamigen Aufsatz aus, dass ‚community art‘ im Austausch zwischen Künstler_in und einem gegebenen Subjekt entsteht. In dieser Beziehung nehmen Künstler_innen eine kreative, intellektuelle, symbolische, finanzielle oder institutionelle Machtposition ein. Von dem Subjekt hingegen wird angenommen, dass es Handlungsfähigkeit und Zugang zu kreativen Fähigkeiten überhaupt erst benötigt.⁵¹⁹

Auch im deutschsprachigen Raum setzt sich die Kunstkritik in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre mit *Culture in Action* und der ‚new genre public art‘ auseinander. Kravagna verweist in seiner Kritik der ‚new genre public art‘ darauf, dass die in Lacy's *Mapping the Terrain* zusammengefassten Künstler_innen und Gruppen kaum künstlerische Gemeinsamkeiten verbinden.⁵²⁰ Kravagna greift Kesters Kritik auf und identifiziert „pastorale Züge“ in den von Lacy in ihren Texten verwendeten Begriffen.⁵²¹ Kravagna führt weiter aus, dass die dialogische Struktur dieser Kunst zu einer Verschleierung der von Suzi Gablik in ihrem Aufsatz in *Mapping the Terrain* beschriebenen Gegenüberstellung von Künstler_in als Zuhörer_in und der Gemeinschaft als

⁵¹⁶ Vgl. Lind, Maria: „Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art“, in: Möntmann, Nina (Hg.): *Public: New Communities* (= *Public*, Nr. 39), Toronto 2009, S. 52–73, hier S. 61.

⁵¹⁷ Vgl. Lind 2007, S. 23.

⁵¹⁸ Vgl. Dies. 2009, S. 60.

⁵¹⁹ Vgl. Kester, Grant: „Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art“, in: *Afterimage* 22/6 (1995), S. 5–11.

⁵²⁰ Vgl. Kravagna 1998, S. 34.

⁵²¹ Vgl. ebd., S. 35.

Empfänger führt und damit der Verschleierung eines Prozesses des ‚Othering‘, der Konstruktion eines Anderen.⁵²² In dieser dialogischen Struktur verhelfen die Künstler_innen der ‚new genre public art‘ benachteiligten Bevölkerungsgruppen in strukturell schwachen, urbanen Gebieten mittels der Kunst zu einer vermeintlichen Verbesserung ihrer gesellschaftlichen Situation. Damit verfolgen sie eine „heilende Wirkung“ der Kunst.⁵²³ Die ‚new genre public art‘ stellt damit, so Kravagna weiter, einen „homogenisierenden Diskurs“ dar, der „äußerst divergente Praktiken überlagert“.⁵²⁴

Als Gegenstück zu dieser Form partizipatorischer Kunst nennt Kravagna die „soziologische Kunst“ und als deren Beispiel Willats’ Projekte der späten 1970er-Jahre in Londoner Wohnsiedlungen.⁵²⁵ Einzige Gemeinsamkeit beider, führt Kravagna aus, ist der institutionskritische Hintergrund und damit die „Kritik am sozialen Ausschließungscharakter der Institution Kunst“.⁵²⁶ Der Unterschied zwischen beiden ist das Verständnis von Gemeinschaft, denn während die ‚new genre public art‘ von einer gegebenen sozialen Gemeinschaft ausgeht, mit der sich die Künstler_innen auseinandersetzen, ist für die „soziologische Kunst“ die „Gemeinschaft ein im Projektverlauf hervorgebrachtes temporäres Phänomen mit Entwicklungspotential.“⁵²⁷ Willats *Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin* geht allerdings von den Bewohner_innen der Siedlungen aus und damit gerade von bestehenden Gemeinschaften. Diese Auseinandersetzung mit der Gemeinschaft als zentralem Fokus ist auch bei Kwon und Kester zu finden und bestimmt die Diskussion um die Jahrtausendwende.

Auch wenn der Katalog zu *Culture in Action* eben gerade eine neue öffentliche Kunst propagiert, betont Jacob in einem Interview aus dem Jahr 2013 wie bereits angesprochen wurde, dass es ihr nicht um die Formierung eines neuen künstlerischen Genres gegangen sei:

⁵²² Vgl. ebd.

⁵²³ Dieser Anspruch einer „heilenden Wirkung“ von Kunst äußert sich auch in Michael Bressons Aufsatz aus der Publikation zu *Culture in Action* mit dem Titel „Healing in Time“ vgl. Brenson 1995.

⁵²⁴ Vgl. Kravagna 1998, S. 36.

⁵²⁵ Vgl. ebd., S. 43–44.

⁵²⁶ Ebd., S. 45.

⁵²⁷ Ebd.

We look back now at this as ‚site-specific‘ or ‚community based‘, or ‚socially engaged art practice‘, but for me it wasn’t about naming a movement; it was necessary to relocate the relation of art to the place and people, as it had always been from time immemorial.⁵²⁸

Mit dem Begriff der ‚new genre public art‘ benennt Lacy eine zur damaligen Zeit aktuelle und im Diskurs sowohl in den USA als auch im deutschsprachigen Raum aufgegriffene Entwicklung in der Kunst. Lacy beschreibt eine neue öffentliche Kunst, die ausgehend von einer dialogischen Struktur auf der Beziehung zwischen Menschen beruht und in lokalen Kontexten spezifischer Gruppen entsteht. Auch wenn Lacy dabei einem eher didaktischen Kunstverständnis verhaftet bleibt, stellt sie einen wichtigen Ansatzpunkt zur ersten theoretischen Einbettung partizipatorischer und auf gemeinsamem Dialog beruhender Kunst dar.⁵²⁹

Zuletzt ist die ‚new genre public art‘ aber auch gerade als entscheidender Aspekt der Institutionalisierung von Gesprächsformaten in der Kunst zu bewerten.⁵³⁰ Die hier vorgestellte und diskutierte Bezeichnung einer neuen öffentlichen Kunst mit dem Begriff der ‚new genre public art‘, in Abgrenzung zu Skulpturen im öffentlichen Raum und mit einem gesellschaftlichen Aspekt als Gegenstand der künstlerischen Auseinandersetzung, die in Zusammenarbeit mit der betroffenen lokalen Gemeinschaft erfolgt, sollte sich jedoch nicht langfristig durchsetzen. Während der seit Beginn der 1990er-Jahre genutzte Begriff der ‚community art‘ weiterhin Verwendung fand, kam im Zuge einer Konjunktur von Kommunikationsbegriffen in der Kunst nach der Jahrtausendwende die Bezeichnung einer dialogischen Kunst auf. Gleichzeitig überholte der Begriff der Gemeinschaft den Begriff der Öffentlichkeit in der kunsttheoretischen Auseinandersetzung.

4.2.1 Full Circle und Dinner at Jane’s (1993)

Wie bereits angesprochen wurde, nutzt Lacy seit Mitte der 1970er-Jahre häufig Gesprächssituationen für ihre performativen Inszenierungen. Dieses Kapitel widmet sich diesem

⁵²⁸ Molnár, Monika/Trampe, Tanja: „Public Art: Consequences of a Gesture? An Interview with Mary Jane Jacob“, in: *On Curating* 19 (2013), S. 33–38, hier S. 34. In diesem Interview bezieht Jacob ihre kuratorische Praxis auf die pädagogisch-demokratischen Theorien von John Dewey, die auch in Group Materials *Democracy and Education* aufgegriffen wurden. Allerdings dienten sie bei *Democracy* der inhaltlichen Auseinandersetzung mit einer Thematik, während sich bei Jacob hier ein didaktisches Kunstverständnis andeutet.

⁵²⁹ Vgl. Lind 2007, S. 23.

⁵³⁰ Kube Ventura verweist zudem darauf, dass sowohl die Ausstellung *Culture in Action* als auch der Begriff der ‚new genre public art‘ in Zusammenhang mit der veränderten Förderungs- und Ausstellungspolitik in den USA standen vgl. Kube Ventura 2002, S. 195. Darüber hinaus bringt er diese Kritik in Verbindung mit den Interventionen von Wochen-Klausur, die in Kapitel 4.3 dieser Untersuchung betrachtet werden. Zum Einfluss von *Culture in Action* auf die Kulturförderung vgl. Kester 2004, S. 129ff.

Umstand einführend anhand von Lacys Teilnahme an *Culture in Action*. Das Kapitel 4.2.3 untersucht dies dann im Anschluss eingehender am Beispiel der Performance *The Roof Is On Fire* aus dem Jahr 1994. Lacys Beitrag zu der Ausstellung *Culture in Action* setzte sich aus zwei Teilen zusammen. *Full Circle* entstand in Zusammenarbeit mit einer Gruppe von Organisatorinnen und Beraterinnen aus Chicago und bestand aus Findlingen mit Namensschildern, die auf den Gehwegen im Zentrum von Chicago, dem sogenannten Loop, aufgestellt wurden.⁵³¹ Diese Außenskulpturen erinnerten an historische und zeitgenössische Frauen in der Geschichte Chicago, denen in den vergangenen 100 Jahren eine besondere Rolle zukam.⁵³²

Auf einer öffentlichen Veranstaltung wurden 350 Frauen nominiert, aus denen eine Jury bestehend aus 15 Frauen 90 noch lebende Personen auswählte und eine weitere Jury 10 historische Personen benannte.⁵³³ Die Findlinge stammten aus einem Steinbruch, der zu den wenigen von Frauen geleiteten Steinbrüchen in den USA gehörte.⁵³⁴ Die auf den Steinen angebrachten Bronzeplaketten nannten den Namen sowie ein Zitat der Person, der sie gewidmet waren.⁵³⁵ Die Beteiligten der Jury und die Nominierten kamen eine Woche nach der Aufstellung der Skulpturen am 19. Mai 1993 zusammen. Mit einem Zertifikat der Chicagoer Künstlerin Esther Parada wurden die Ausgezeichneten gemeinsam mit Freund_innen und Familie vor ihrem Stein fotografiert (Abb. 46).⁵³⁶ Die Skulpturen blieben für vier Monate im Stadtraum, also für die Dauer der öffentlichen Präsentationen von *Culture in Action* (Abb. 47).⁵³⁷

Der zweite Teil von Lacys Beitrag mit dem Titel *Dinner at Jane's* war ein Abendessen am 30. September 1993 im Chicagoer Hull-House, zu dem Lacy 14 Frauen in international führenden Positionen einlud (Abb. 48–49).⁵³⁸ Das Format der Dinner-Party nutzte Lacy bereits zwischen 1974 und 1979, als sie innerhalb von 24 Stunden an 200 verschiedenen Orten Abendessen mit

⁵³¹ Vgl. Decker/Draxler 2014, S. 110.

⁵³² Vgl. Jacob 1995b, S. 66.

⁵³³ Vgl. ebd., S. 67.

⁵³⁴ Vgl. ebd., S. 68.

⁵³⁵ Vgl. ebd., S. 69.

⁵³⁶ Vgl. ebd., S. 70.

⁵³⁷ Vgl. ebd.

⁵³⁸ Vgl. ebd., S. 74. Am *Dinner at Jane's* nahmen teil: Magdalena Abakanowicz (Künstlerin aus Polen), Cheryl Carolus (Mitglied des ANC in Südafrika), Hyun-Kyung Chung (feministische Theologin aus Korea), Johnetta Cole (Oberschulpräsidentin aus den USA), Mirna Cunningham (Physikerin und Abgeordnete aus Nicaragua), Nawal El Saadawi (Psychiaterin und Schriftstellerin aus Ägypten), Susan Faludi (Schriftstellerin aus den USA), Susan Grote (Rechtsanwältin aus den USA), Anita Hill (Jura-Professorin aus den USA), Dolores Huerta (Organisatorin der United Farm Workers aus den USA), Devaki Jain (Wirtschaftswissenschaftlerin aus Indien), Wilma P. Mankiller (Principal Chief der Cherokee Nation), Gloria Steinem (Schriftstellerin aus den USA), Addie Wyatt (Gewerkschaftlerin aus den USA).

Feministinnen und Aktivistinnen koordinierte, die Teil ihrer Installation *The Dinner Party* am SFMOMA werden sollten.⁵³⁹ Das sozialreformerische Hull-House in Chicago, in dem sich zahlreiche, gesellschaftlich engagierte Frauen trafen, wurde 1889 von Jane Addams (1860–1935) gegründet.⁵⁴⁰ Als Gründerin der Women's International League for Peace and Freedom erhielt sie 1931 als erste US-amerikanische Frau den Friedensnobelpreis.⁵⁴¹ In der Projektbeschreibung aus der Publikation zu *Culture in Action* wird *Lacys Dinner at Jane's* als Performance in einer historischen Szenerie bezeichnet, in dem bereits zu dessen Entstehungszeit gesellschaftliche Themen sowie Aspekte des Frauenrechts diskutiert wurden.⁵⁴² *Dinner at Jane's* war keine öffentliche Veranstaltung im Rahmen von *Culture in Action* und es gab kein Publikum. In Zusammenarbeit mit Michelle Baughan entstand jedoch ein 53-minütiger Film und auch im lokalen Fernsehsender wurde ein Zusammenschnitt ausgestrahlt.⁵⁴³

In Lacys Beitrag zu *Culture in Action* lässt sich der in ihrer ‚new genre public art‘ formulierte Raum zwischen Künstler_in und Betrachter_in als Kunstwerk nur begrenzt nachvollziehen. Auch wenn die Entstehung von *Full Circle* auf Gesprächen der Jury bei der Auswahl der geehrten Frauen beruhte und *Dinner at Jane's* Gespräche zwischen den Teilnehmerinnen des Abendessens initiierte, zeigen sie sich für die Besucher_innen von *Culture in Action* während des Programms im Sommer 1993 hauptsächlich als Skulptur im öffentlichen Raum und eben als Film, so dass jenes zweite Publikum von *Full Circle* und *Dinner at Jane's* nur begrenzt in einen Dialog einbezogen wird. Das Gesprächsformat bildet bei diesen Beispielen eben nicht jene Grundlage für den Austausch, wie es etwa bei Group Materials Ausstellung *Democracy* der Fall war. Hier deutet sich bereits an, dass Lacy in ihren Performances das Gespräch für eine ausdrucksstarke visuelle Inszenierung nutzt, wie es ganz besonders bei *The Roof Is On Fire* zu sehen sein wird.

⁵³⁹ Vgl. Smith 2011, S. 69.

⁵⁴⁰ Vgl. Jacob 1995b, S. 68. Im Hull-House recherchierte und schrieb auch unter anderem John Dewey.

⁵⁴¹ Vgl. Jacob 1995b, S. 66.

⁵⁴² Vgl. ebd., S. 71.

⁵⁴³ Vgl. Decter/Draxler 2014, S. 110 und 118; vgl. Jacob 1995b, S. 75. Ein Ausschnitt des Films (10:43 Min.) ist auf Lacys Internetseite zugänglich vgl. <http://www.suzannelacy.com/full-circle/> (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019). Ob und wo der Film auch im Rahmen der Ausstellung, etwa als Aufführung im Hull-House, gezeigt wurde, ist der Literatur nicht eindeutig zu entnehmen.

4.2.2 Oakland Projects (1991–2001)

Ein Jahr nach *Culture in Action* fand Lacys Performance *The Roof Is On Fire* in Oakland statt, die der Beginn einer fortlaufenden Performance-Reihe der US-amerikanischen Künstlerin war.⁵⁴⁴ Die *Oakland Projects* wurden während Lacys Tätigkeit als Leiterin der dortigen Fine Arts School am California College of Arts and Crafts realisiert.⁵⁴⁵ Bis 2001 entstanden sechs Performances in Zusammenarbeit mit einem Team (von Lacy bezeichnet als: „Teens, Educators, Artists, Media Makers“) aus Künstler_innen und Pädagog_innen.⁵⁴⁶ Ausgangspunkt der *Oakland Projects* waren Erfahrungen von Jugendlichen mit der Polizei. Die einzelnen Performances setzten sich mit verschiedenen Aspekten der Position von Jugendlichen in der Gesellschaft und darüber hinaus mit ihrer Darstellung in Nachrichtenmedien auseinander. Diese Ausrichtung auf die mediale Berichterstattung zieht sich durch den gesamten Komplex von Lacys *Oakland Projects*.⁵⁴⁷ Denn Nachrichtenberichte über Ausschreitungen in Oakland vermittelten den Bewohner_innen der Stadt das negative Bild gewaltbereiter Jugendlicher.⁵⁴⁸ Die Performance-Reihe sollte den Jugendlichen die Möglichkeit geben, ihre eigene Perspektive auf ihr Leben darzustellen und Vorurteilen durch die negative Medienberichterstattung zu begegnen.⁵⁴⁹ Auf die erste Performance *The Roof Is On Fire* (1993–1994, Suzanne Lacy mit Annie Jacoby und Chris Johnson) geht das Kapitel 4.2.3 dieser Untersuchung ausführlicher ein, vorab werden kurz die einzelnen Teile vorgestellt.

Die Performance *Youth, Cops and Videotape* (1995) setzte *The Roof Is On Fire* fort und bestand aus insgesamt sechs wöchentlichen Gesprächen zwischen 18 Jugendlichen und 10 Polizisten. Als Reaktion auf die Performance initiierte Sheila Jordan, eine Mitarbeiterin der

⁵⁴⁴ Zum Ablauf von *The Roof Is On Fire* vgl. Lacy 2010, S. 276–277. Lacy selbst nennt als Anregungen für die *Oakland Projects* neben der feministischen Performance-Kunst der 1970er-Jahre den prozesshaften Ansatz von Kaprows „lifelike Performances“ sowie das *Theater of the Oppressed* des brasilianischen Autors Augusto Boal vgl. Lacy 2010, S. 277–278. Zu den *Oakland Projects* vgl. Lacy, Suzanne: „Time in Place. New Gere Public Art a Decade Later“, in: Cartiere, Cameron/Willis, Shelly (Hg.): *The Practice of Public Art*, New York/London 2008, S. 18–32, hier S. 28–31. In der Einleitung von Lacys Publikation aus dem Jahr 2010 kündigt Moira Roth eine Publikation der Künstlerin zu den *Oakland Projects* an, die im Rahmen eines Dissertationsprogramms an der Robert Gordon University in Aberdeen, Schottland, entstehen soll. Diese ist zum Zeitpunkt des Verfassens der vorliegenden Untersuchung noch nicht erschienen. Die in den folgenden Absätzen aufgeführten kurzen Beschreibungen der einzelnen Projektteile, sowie dazugehöriges Dokumentationsmaterial sind über die Internetseite der *Oakland Projects* zugänglich vgl. <http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019). Zu den *Oakland Projects* vgl. Frieling, Rudolf/Sanromán, Lucía/Willsdon, Dominic (Hg.): *Suzanne Lacy. We Are Here*, Ausst. Kat. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art und Yerba Buena Center for the Arts, 20.4.2019–4.8.2019, München/London/New York 2019, S. 184–211.

⁵⁴⁵ Vgl. Roth 2010, S. xxx.

⁵⁴⁶ Vgl. Connor, Celeste: „Why’s the Roof on Fire?“, in: *Public Art Review* 13/7 (1994), S. 34.

⁵⁴⁷ Kester bezeichnet *The Roof Is On Fire* als „Medien-Event“ vgl. Kester 2004, S. 5.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd., S. 4.

⁵⁴⁹ Vgl. ebd.

Stadtverwaltung, die Oakland Youth Policy, an der sie auch Lacy und Protagonisten der Performance beteiligte. Aus dieser Zusammenarbeit wiederum ging als dritter Teil der Reihe die Performance *No Blood/No Foul and the Oakland Youth Policy* (1995–1996, Suzanne Lacy mit Annie Jacoby und Chris Johnson) hervor. Die einjährige Zusammenarbeit mit den Jugendlichen endete in einem inszenierten Basketballspiel zwischen ihnen und Polizisten aus Oakland. Die Regeln eines herkömmlichen Spiels wurden durch eine Tanz-Vorführung und das zeitweise Fehlen von Schiedsrichtern unterlaufen. Zudem wurden in der Sporthalle Videos eingespielt, die Interviews mit den Teilnehmenden zeigten. Ein Jahr darauf befasste sich das *Expectations Summer Project* (1997, Suzanne Lacy mit Lisa Finley, Amana Harris u. a.) in Form eines sechswöchigen Schulprogramms mit Schwangerschaften von Jugendlichen.

Code 33: Emergency Clear the Air! (1997–1999, Suzanne Lacy mit Unique Holland und Julio Morales) ist die am aufwendigsten inszenierte Performance der Reihe und bildet den eigentlichen Abschluss der *Oakland Projects*.⁵⁵⁰ Während des über drei Jahre laufenden Projekts entwickelten Jugendliche Video-Portraits zu Fragen der Sicherheit und zu Gefahren in ihren Wohngebenden. Diese Videos wurden in einer aufwendig inszenierten Gruppendiskussion zwischen 100 Polizist_innen und 150 Jugendlichen auf Oaklands City Center West Garage gezeigt und von Tanz-Choreografien und über dem Publikum kreisenden Helikoptern der Polizei begleitet. Etwa 1000 Besucher_innen liefen zwischen den parkenden Autos umher und beobachteten „spontaneous but carefully moderated dialogue between youth and police“.⁵⁵¹ Das letzte Teilprojekt mit dem Titel *Eye 2 Eye at Fremont High* (2000), entstand auf Initiative von Schüler_innen der gleichnamigen Highschool. Eine dreiteilige Gesprächsreihe mit Schüler_innen und Mitarbeiter_innen sowie Lehrer_innen im Mai 2000 resultierte in einer öffentlichen Gesprächsveranstaltung, die das Verhältnis zwischen Schüler_innen und Lehrer_innen thematisierte. Anlässlich der Retrospektive *Suzanne Lacy: We are Here* am San Francisco Museum of Modern Art von April bis August 2019, wurden Filmaufnahmen auf Mehrkanal-Screens im Ausstellungsraum gezeigt und zudem kam die Überlegung auf, Teile der *Oakland Projects* zu re-inszenieren, wobei am Ende ein neues Projekt entstanden ist, das zum einen die damals involvierten Personen wieder zusammenbringen sollte und

⁵⁵⁰ Zu *Code 33* vgl. Kester 2004, S. 183–184; vgl. Roth, Moira: „Making & Performing Code 33. A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales and Unique Holland“, in: *A Journal of Performance and Art* 23/3 (September 2001), S. 47–62.

⁵⁵¹ Zur Publikumszahl vgl. Muchnic, Suzanne: „Of the People, by the People... Suzanne Lacy's performance art is helping to forge a role for artists in the public policy arena. Her passion is to help Oakland's teenagers.“, in: *Los Angeles Times* vom 9.6.1996, http://articles.latimes.com/1996-06-09/entertainment/ca-13128_1_young-people (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019).

zum anderen in Zusammenarbeit mit aktuellen Akteur_innen in San Francisco entwickelt wurde.⁵⁵²

Eine Internetseite und ein Vimeo-Kanal dokumentieren die Performance-Reihe mit zahlreichen Videos und Textbeiträgen und darüber hinaus sind dort zeitgenössische Artikel, weitere Drucksachen wie etwa Flyer oder Plakate und Dokumentationsmaterial, darunter auch interne Notizen, zugänglich. Der circa einstündige Film zu *The Roof Is On Fire* dient als Hauptquelle der hier vorliegenden Betrachtung der gleichnamigen Performance.⁵⁵³ Im Zentrum der Betrachtung stehen die Planung im Vorfeld der Performance, aber vor allem die Umsetzung und die Präsentation der Gespräche vor dem Publikum. Lacy's *The Roof Is On Fire* folgt in der Entwicklung der Performance in Zusammenarbeit zwischen Lehrer_innen und Schüler_innen den zuvor ausgeführten Überlegungen der ‚new genre public art‘. Vor allem aber in der Erscheinungsform der Performance selbst, den inszenierten Gesprächen vor Publikum, zeigt sich, welche Bedeutung Gesprächsformaten in der öffentlichen Kunst der ‚new genre public art‘ zukommt.

4.2.3 *The Roof Is On Fire* (1994)

1994 inszenierte Lacy eine Performance mit über 200 Schüler_innen auf einem Garagendach in Oakland. Die Jugendlichen führten Gespräche in geparkten Autos und wurden dabei von umherwandernden Zuschauer_innen beobachtet (Abb. 50–51).⁵⁵⁴ Das Plakat zu der Performance, die am 9. Juni 1994 stattfand, zeigt eine junge Frau, die sich einen Finger vor den Mund hält, um dem Publikum zu bedeuten, zu schweigen (Abb. 52). Die Abbildungen von Mündern und Ohren verweisen auf die angekündigte „multi-media public conversation“ auf dem Dach der Oakland West City Center Garage: „Cars will be turned into a theater of teen confidences. Overhear private revelations about family, health, media, race, violence, sex and dreams. A chance to hear. A chance to be heard.“ Auf der Rückseite einer Ankündigungskarte ist eine hohe Anzahl an Teilnehmenden aufgelistet, die auf den hohen Produktionsaufwand der Performance verweist, denn dazu zählen

⁵⁵² Zara, Janelle: „Voices Carry. Suzanne Lacy’s polyphonic art defies museum curating – and is helping to reinvent it“, in: *Art News* 117 (2018), S. 88–91, hier S. 90–91. Neben Gesprächen mit Teilnehmenden der Performance von 1994 fanden im Yerba Buena Center for the Arts in San Francisco Veranstaltungen in Zusammenarbeit mit einem lokalen Gemeinschaftszentrum statt vgl. Sanromán, Lucía: „To Reenact, to Rethink, to Redistribute Suzanne Lacy“, in: Ausst. Kat. München/London/New York 2019, S. 14–23, hier S. 22.

⁵⁵³ *The Roof Is On Fire* (1994), 51:48 Min., Regie und Produktion: Craig Franklin, Moderation: Pam Moore, <https://theoaklandprojects.wordpress.com/the-roof-is-on-fire-1994/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

⁵⁵⁴ Vgl. Kester 2004, S. 3–4. In ihrer Publikation von 2010 nennt Lacy nur 120 Schüler_innen vgl. Lacy 2010, S. 277; auf der Internetseite der *Oakland Projects* sind 220 angegeben vgl. <https://theoaklandprojects.wordpress.com/the-roof-is-on-fire-1993-94/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

neben den rund 200 Schüler_innen der Performance auch das Produktionsteam, sowie Zuständige für die Öffentlichkeitsarbeit, fotografische Dokumentation, Filmaufnahmen, Ton, organisatorische Gremien, Lehrkräfte und freiwillige Helfer_innen. Die Performance *The Roof Is On Fire* wurde außerdem in einem lokalen Fernsehsender als einstündiger Film gezeigt.⁵⁵⁵

Die Internetseite der *Oakland Projects* beinhaltet Dokumentationsmaterial zur Ausführung der einzelnen Projektteile. Im Fall von *The Roof Is On Fire* zählen dazu Notizen und Arbeitspläne, Skizzen, Korrespondenzen sowie ein Seminarplan, der in Zusammenarbeit mit Lehrer_innen entstanden ist und die verschiedenen Aktivitäten mit den Schüler_innen in der Vorbereitungsphase der Performance enthält, darunter Vorträge, Lesegruppen oder Museumsbesuche.⁵⁵⁶ Aus den Dokumenten wird die Arbeitsteilung zwischen der inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Jugendlichen und jenen, die für die technische und gestalterische Umsetzung und Ausführung der Performance verantwortlich waren, deutlich.⁵⁵⁷ In einem Brief an die teilnehmenden Lehrer_innen vom 28. Februar 1994 heißt es dementsprechend:

The final performance will be in the vision which Suzanne has created. Your contributions (input) to the final performance will shape the CONTENT: the unscripted dialogue is to come from you and your students – that includes what topics will be discussed; of those topics, which issues are most relevant to today's teens; of those issues, what questions should be raised.⁵⁵⁸

Diese Notiz beschreibt die Vorbereitungen der Gespräche durch die Lehrer_innen und Schüler_innen, während die Inszenierung der Performance und damit der Gespräche auf dem Garagendach Aufgabe der Künstlerin ist. Darin deutet sich außerdem auch an, dass Gesprächsformate nicht nur die Entwicklung der Performance, sondern vor allem eben auch ihre Präsentation entscheidend prägten. Das Gespräch wird hier zum direkten Motiv der Performance und visualisiert damit sehr direkt den Anspruch und Entstehungsprozess der Zusammenarbeit mit den Jugendlichen.

Auch die Auflistung der in den Seminaren erarbeiteten Gesprächsthemen und eine Anleitung zum Ablauf der Performance am 9. Juni 1994 ist unter den Dokumenten zu finden. Die Themen „sex, violence, media, family, school, culture and race, politics, gender, urban survival“ sind mit

⁵⁵⁵ Die Übertragung der Performance durch das Fernsehen war von Beginn an geplant vgl. Connor 1994.

⁵⁵⁶ Liste der Schüler_innenprojekte, undatiert, <https://theoaklandprojects.files.wordpress.com/2013/06/teachers-classroom-projects.pdf> (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019).

⁵⁵⁷ Vgl. Connor 1994.

⁵⁵⁸ Brief von Eric Tam an die Mitglieder der Planungsgruppe von *The Roof Is On Fire*, 28. Februar 1994, <https://theoaklandprojects.files.wordpress.com/2013/06/letter-erictam2facultyplanningcommittee.pdf> (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019).

jeweils vier bis acht dazugehörigen Fragen aufgelistet.⁵⁵⁹ Die Ausführungen zum Ablauf enthalten eine Reihe von Vorgaben, vor allem zum Umgang mit dem Publikum während der Performance. Zum Beispiel besagt der erste Punkt, dass die Performer in den Autos weder die Besucher_innen anschauen sollen, noch in die Kameras blicken sollen. Über die Dauer der Performance von 90 Minuten sollen drei Themen diskutiert werden, wobei jede Gesprächsgruppe jemanden wählt, die oder der das Gespräch über den gesamten Zeitraum am Fortlaufen hält. Eine Kurzbeschreibung des Projekts für die Teilnehmenden vom 21. Februar 1994 erörtert das geplante Ende der Performance und erinnert an Julie Aults Kommentar zu Group Materials Ausstellung *The People's Choice* als Portrait einer Nachbarschaft:

Slowly the evening comes to a close: car radios are turned on, several cars start their engines, and students begin to leave – in their cars, with their families or friends. Some leave alone. Their words have been recorded, their images captured, what remains is a composite self-portrait by Oakland's youth, presented to the city and, through media, to others throughout the nation.⁵⁶⁰

Der circa einstündige Film, der zu der Performance entstanden ist, stellt die wesentliche Quelle der hier vorliegenden Betrachtung dar. Der Film besteht aus Aufnahmen, die im Vorfeld der Performance entstanden sind und die Seminare mit den Jugendlichen, die Vorbereitungen der Performance auf dem Garagendach, Interviews mit Jugendlichen und Organisator_innen und Ausschnitte aus Fernsehnachrichten zeigen. Der Film enthält auch Ausschnitte der Gespräche der Jugendlichen in den Autos und Szenen der Performance der Jugendlichen auf dem Garagendach mit dem Publikum.

Zu Beginn des Films delegiert Lacy mit einem Megafon die Aufstellung der Autos und erscheint wenig später mit einem Headset und einem Grundriss des Garagendachs mit eingezeichneten Autos. Die Vorbereitungen der Performance auf dem Dach wechseln sich mit Ausschnitten aus Fernsehnachrichten über Jugendkriminalität und Dokumentationen der Seminare im Vorfeld der Performance in den Schulen sowie Interviews ab. Die Anlehnung des Films an Populär- und Jugendkultur wird etwa in der eingespielten Musik deutlich. Die Performer_innen nehmen kurz vor Sonnenuntergang ihre Positionen in den Autos ein und werden noch einmal darauf hingewiesen, nur miteinander zu sprechen und nicht darauf zu achten, was um sie herum geschieht. Während die Besucher_innen am Eingang der Garage warten, beginnen die Jugendlichen

⁵⁵⁹ Liste der Gesprächsthemen, 15. Mai 1994, <https://theoaklandprojects.files.wordpress.com/2013/06/revisedstudenttopiclist.pdf> (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019).

⁵⁶⁰ Projektbeschreibung, 21. Februar 1994, https://theoaklandprojects.files.wordpress.com/2013/06/insert_research_072309.pdf (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019).

bereits ihre Gespräche. Im Fahrstuhl werden die Besucher_innen über die Performance aufgeklärt und ihrerseits angewiesen, die Jugendlichen nicht anzusprechen. Daraufhin folgen einige kurze Ausschnitte der Gespräche in den Autos auf dem mit farbigen Verkehrsschildern dekorierten Garagendach (Abb. 53).

Der nächste Teil des Films befasst sich detaillierter mit den Vorarbeiten zur Performance und den Treffen von Chris Johnson mit den Lehrer_innen und Schüler_innen. In diesen wird die Rolle des Fernsehens bei der Verbreitung von Vorurteilen über Jugendliche in Oakland diskutiert, dabei besonders von afroamerikanischen Jugendlichen. Johnson beschreibt die Performance als „turning teenage voices into a work of art“, was dem Vokabular der ‚new genre public art‘ entspricht. Der dritte Abschnitt des Films widmet sich dem Publikum. Lacy beschreibt, wie die Zuschauer_innen sich verbiegen müssen, um den Gesprächen in den Autos zu folgen. Während die Jugendlichen von sich selbst erzählen, stellen die Zuschauer_innen in einer eigenen Performance, so Lacy, den Akt des Zuhörens dar. Die Performance ist, so die Künstlerin weiter, als das Modell einer Gesellschaft zu verstehen, in der Jugendlichen zugehört wird. Die Autos stellen dabei jedoch gerade eine ganz deutliche Abgrenzung zwischen den Jugendlichen und dem Publikum dar.

Während der letzten Generalprobe, so zeigt der Film, kommen Konflikte unter den Teilnehmenden auf. Die Jugendlichen äußern, dass sie sich von den Organisator_innen bevormundet fühlen. Eine Lehrerin fragt, ob es in der Performance darum geht, Jugendlichen eine Stimme zu geben, oder darum, sie zu manipulieren, um ein Kunstwerk zu schaffen. Daraufhin beschreibt Lacy, wie wichtig die Aufstellung der Autos ist und zu überlegen, wie sich die Zuschauer_innen durch den Raum bewegen werden. Denn dadurch wird der Rhythmus der Inszenierung bestimmt, in der sie das letzte Wort hat, ähnlich der Entscheidung von Maler_innen, so formuliert Lacy, wo welche Farbe auf der Leinwand aufgetragen wird.⁵⁶¹ Aber, das was in den Autos gesagt wird, wie sich die Teenager darstellen, ist, so Lacy weiter, vollständig den Jugendlichen überlassen.

Der vierte und abschließende Teil des Films beginnt mit Nachrichtenaufnahmen von Ausschreitungen von Jugendlichen, die nur vier Tage vor *The Roof Is On Fire* in Oakland stattfanden. Der Film endet mit dem Schulabschluss einer der teilnehmenden Klassen, nur eine Woche nach der Performance. Die letzte Einstellung zeigt die Verkehrsschilder auf dem Garagendach als Sinnbild für die Lebenswege der Jugendlichen. Der Film zeigt, wie die

⁵⁶¹ In ihrem Artikel aus dem Jahr 2018 zu Lacys Retrospektive am SFMOMA verwendet auch Janelle Zara das Gleichnis von Malerei und gesprochenem Wort in der Beschreibung von Lacys Kunst: „[...] rather than pencil and paint, Lacy’s primary tool is the human voice.“ Zara 2018, S. 88.

künstlerische Auseinandersetzung beinahe plakativ betont wird und dabei gleichzeitig den Jugendlichen als Gegenstand der Performance ein Anteil zugesprochen werden soll. Darin deutet sich bereits die Kritik an der ‚new genre public art‘ der Bevormundung an, die zuvor ausgeführt wurde.

Die Aufforderung an die Performer_innen, nicht mit dem Publikum zu sprechen, aber auch die vielfache Wiederholung der einzelnen Gesprächssituationen in den Autos machen dabei überdeutlich, dass das Zuhören als alltägliches Ritual von Lacys Gesellschaftsmodell verstanden werden soll. Die Anweisungen für die Performer_innen und die damit einhergehenden, oben angesprochenen Konflikte mit den Jugendlichen, stellen das Gesprächsformat in Lacys Performance noch einmal anders dar, als etwa bei Manglano-Ovalles *Tele-Vecindario*. Die angekündigten improvisierten Gespräche von *The Roof Is On Fire* erscheinen durch das hohe Maß an Inszenierung als künstlerisches Mittel, um eine bestimmte Erfahrung beim Publikum hervorzurufen. Dabei fällt die Gegenüberstellung der überwiegend afroamerikanischen Performer_innen und dem, so scheint es auf den Fotografien, vornehmlich weißem Publikum besonders auf und auch einige Kommentare aus dem Publikum verstärken den Eindruck der Gegenüberstellung. Die Inszenierung konterkariert geradezu Lacys angestrebtes Gesellschaftsmodell und folgt dem von Kravagna kritisierten Verständnis einer „heilenden Wirkung“ von Kunst. Damit unterscheidet sich Lacys Vorgehen von den von WochenKlausur initiierten Gesprächen, die in einigen ihrer Interventionen vorkommen. Während Kester die Gemeinsamkeiten von Lacy und WochenKlausur in der Schaffung eines „sicheren, diskursiven Raumes“ sieht, stellt die Inszenierung des Gesprächs als Performance einen entscheidenden Unterschied zwischen beiden dar, wie das Kapitel 4.3 dieser Untersuchung zeigen wird.⁵⁶²

In ihrem Aufsatz ‚Connective Aesthetics: Art After Individualism‘ aus Lacys Publikation *Mapping the Terrain* setzt Suzi Gablik den Beginn der künstlerischen Entwicklung einer ‚new genre public art‘ mit der *Whitney Biennale* von 1993 an.⁵⁶³ Grundlage dieser künstlerischen Praxis sei laut Gablik eine dialogische Struktur, die nicht von Individuen ausgeht, sondern das Ergebnis eines gemeinschaftlichen Prozesses ist und dabei die Beziehung von Kunstwerk und Öffentlichkeit neu verhandelt:

[...] there is a distinct shift in the locus of creativity from the autonomous, self-contained individual to a new kind of dialogical structure that frequently is not the product of a single

⁵⁶² Vgl. Kester 2004, S. 116.

⁵⁶³ Vgl. Gablik 1995, S. 74.

individual but is the result of a collaborative and interdependent process. As artists step out of the old framework and reconsider what it means to be an artist, they are reconstructing the relationship between individual and community, between art work and public.⁵⁶⁴

Über Lacys Kunst schreibt Gablik, dass der Künstlerin in dieser dialogischen Struktur die Position der ZuhörerIn zukommt: „Empathetic listening makes room for the Other and decentralizes the ego-self. Giving each person a voice is what builds community and makes art socially responsive.“⁵⁶⁵

Gablik führt weiter aus, dass der Dialog und das Gespräch notwendigerweise Bestandteile einer Kunst sein müssen, die von der Künstlerin als ZuhörerIn ausgeht:

Because this art is listener-centered rather than vision-oriented, it cannot be fully realized through the mode of self-expression; it can only come into its own through dialogue, as open conversation, in which one listens to and includes other voices.⁵⁶⁶

Die Gesprächssituation als Performance-Motiv zieht sich bis in die vergangenen Jahre durch Lacys künstlerisches Schaffen.⁵⁶⁷ Ihre Funktion als ZuhörerIn wäre dort anzusetzen, wo sie im Austausch mit Beteiligten eine Thematik eruiert, die sie dann in ihren Performances umsetzt, wie etwa die Auseinandersetzungen zwischen Jugendlichen und der Polizei in Oakland Mitte der 1990er-Jahre.⁵⁶⁸ In einem Interview aus dem Jahr 2012 beschreibt Lacy das Gespräch als das Zentrum ihrer künstlerischen Praxis und betont dabei Schwierigkeiten beziehungsweise die Fragilität von Gesprächssituationen:

Conversations between people can be exquisitely beautiful, but they can fail miserably as art. It is part of the edge in my work, the possibility of failure through disruption or lack of depth or relationally. Success is a fragile combination of the visual, the chemistry between conversants, the coherence and shape of the conversation and the emotional space generated around the event by performers and witnesses.⁵⁶⁹

Lacy sieht sich also in der Position der InitiatorIn einer bestimmten Situation, die einen emotionalen Raum begründet. Dabei schafft die Künstlerin die Bedingungen für die verschiedenen Aspekte, die

⁵⁶⁴ Ebd., S. 76.

⁵⁶⁵ Ebd., S. 82. Hier führt Gablik als Beispiel auch Mierle Laderman Ukeles fortlaufende Performance *Touch Sanitation* aus dem Jahr 1978 an, für die die Künstlerin über einen Zeitraum von 11 Monaten 8.500 Arbeiter_innen der New Yorker Stadtreinigung die Hand gab.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 82–83.

⁵⁶⁷ Zum Beispiel die Performances *Silver Action*, Tate Modern, London, 3.2.2013 und *Between the Door and the Street*, Creative Time und Brooklyn Museum, New York, 19.10.2013.

⁵⁶⁸ Kester nutzt hier die Bezeichnung ‚empathetic insight‘ vgl. Kester 2004, S. 116–117.

⁵⁶⁹ Higgle, Jennifer: „Suzanne Lacy. Questions & Answers“, in: *Frieze* 149 (2012), S. 142–147, hier S. 146.

für ein Gespräch zwischen den Protagonisten notwendig sind. Dazu zählen das Verhältnis der Gesprächspartner_innen zueinander, ebenso wie die visuelle Rahmung der Gesprächssituation. Wie aus den Dokumentationsmaterialien hervorgegangen ist und auch der Konflikt mit den Jugendlichen und Lacys Äußerungen dazu gezeigt haben, überwiegt bei *The Roof Is On Fire* allerdings die Künstlerin als Instanz der Inszenierung, gegenüber dem von Gablik beschriebenen Akt des Zuhörens.

In der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Problemfeldern zeigen sich Parallelen zu den Interventionen von WochenKlausur. Dennoch nutzte die Künstler_innengruppe Gesprächsformate in ihren Interventionen im genauen Gegensatz zu Lacy, eben gerade nicht als künstlerische Präsentationsform beziehungsweise Format einer Performance, sondern oftmals explizit ohne jedes Publikum.⁵⁷⁰ Wie Aspekte der ‚new genre public art‘ auch in Westeuropa aufgegriffen wurden, wird am Beispiel der Intervention der Gruppe in Zürich ausgeführt. Die *Intervention zur Drogenproblematik* fand zwischen Februar und März 1994 auf Einladung der Shedhalle in Zürich und damit kurz vor Lacys Performance im Juni desselben Jahres in Oakland statt.

4.3 WochenKlausur

Bereits zu Beginn der 1990er-Jahre, aber vor allem in Folge von *Culture in Action*, befassen sich auch Künstler_innen in Westeuropa in Ausstellungen damit, wie Kunst in Aspekte des gesellschaftlichen Lebens eingreifen kann.⁵⁷¹ Besonders in den Arbeiten der österreichischen Gruppe WochenKlausur lassen sich dabei Gesprächsformate als wiederkehrendes Format identifizieren.⁵⁷² Die

⁵⁷⁰ 1998 verweisen Babias und Köneke auf die Inszenierung von kommunikativen Situationen in der Projekt-Kunst der 1990er-Jahre: „Ein weiterer Antagonismus betrifft die künstlerische Initiierung oder auch Inszenierung kommunikativer Prozesse, die aus der Verlagerung sozial-politischer Verantwortlichkeit auf das Kunstfeld resultiert. Gegen diese berechnete Kritik läßt sich einwenden: Die beschworene Gefahr der Inszenierung von Öffentlichkeit ist längst Reality-Realität. Medienvielfalt erzeugt keineswegs eine Vervielfachung von Meinungen, sondern eine Vereinheitlichung von Vorurteilen.“ Babias/Köneke 1998b, S. 9.

⁵⁷¹ Dabei setzten sich Ausstellungen Mitte der 1990er-Jahre auch mit dem Begriff der Öffentlichkeit auseinander, so etwa die Ausstellung *Öffentlich/Privat* mit Thomas Locher und Peter Zimmermann, die 1996 in Lüneburg stattfand und sich mit einer zunehmenden Verdrängung des Öffentlichen durch das Private befasste vgl. Bismarck, Beatrice von (Hg.): *Öffentlich/Privat: Thomas Locher und Peter Zimmermann*, Ausst. Kat. Lüneburg, Kunstraum der Universität Lüneburg, 12.7.1996–1.4.1997, Lüneburg 1996.

⁵⁷² Zinggl, Wolfgang: „Intervention zur Drogenproblematik“, in: Ders. (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001, S. 28–35, hier S. 33. Die Gruppe nutzte Gesprächsformate auch in weiteren Projekten z. B. *Intervention am Arbeitsmarkt*, NGbK, Berlin, März–April 1998 oder bei der *Intervention zur Verbesserung der Streitkultur*, Institut für moderne Kunst Nürnberg, August–Oktober 2000.

künstlerischen Beiträge zu *Culture in Action* hatten das Ziel, an gesellschaftlichen Abläufen teilzunehmen und diese Vorgänge während des zweimonatigen Ausstellungsprogramms im öffentlichen Raum zu präsentieren. Manglano-Ovalles *Tele-Vecindario* überdauerte diesen Prozess und bestand über die Laufzeit der Ausstellung hinaus. Dies beabsichtigte auch die in diesem Kapitel betrachtete *Intervention zur Drogenproblematik* von WochenKlausur, die im Jahr nach *Culture in Action* in Zürich stattfand.

WochenKlausur führt ihre Interventionen seit Beginn der 1990er-Jahre in wechselnder Besetzung und stets auf Einladung von Kunstinstitutionen durch. Die Gruppe nutzt deren Infrastruktur und Ressourcen, um Lösungsvorschläge zur Veränderung von „gesellschaftspolitischen Defizite“ zu erarbeiten und diese in einem eng gefassten Zeitraum umzusetzen.⁵⁷³ Dabei hat WochenKlausur im deutschsprachigen Raum seit 1993 aus den USA kommende Einflüsse der ‚community art‘ und ‚new genre public art‘ aufgegriffen.⁵⁷⁴ Zwischen Juni und September 1993 entwickelte sie für die Wiener Secession ihre erste Intervention. Nach der Einladung durch das Museum entschied die Gruppe, keine Ausstellung zu erarbeiten, sondern sich mit den Obdachlosen auseinanderzusetzen, die sich regelmäßig auf dem Platz vor dem Museum aufhielten.⁵⁷⁵ WochenKlausur initiierte einen medizinischen Versorgungsbus für Obdachlose, der im November 1993 seinen Betrieb aufnahm und noch heute aktiv ist.⁵⁷⁶

Der Austausch der Künstler_innengruppe mit einer bestehenden sozialen Gruppe liegt im Zentrum der Interventionen von WochenKlausur. Dabei besteht ihre Kunst aus „rein kommunikativen Prozessen“, die ein bestimmtes Ziel und dessen Ausführung verfolgen.⁵⁷⁷ Als Merkmale der Projekt-Kunst der 1990er-Jahre schreibt Babias 1998 ebenfalls, dass ein Projekt stets ein Realisierungsziel hat und sich aus „unterschiedlichen intensiven Kommunikationen und

⁵⁷³ Jeanée, Pascale: „Die WochenKlausur“, in: Zinggl 2001a, S. 7–8, hier S. 7.

⁵⁷⁴ Vgl. Kube Ventura 2002, S. 195; vgl. Rollig 1998, S. 20. Im Laufe der 1990er-Jahre kam zudem die zu *Culture in Action* verwandte Kritik an WochenKlausur auf, finanzielle Ressourcen der Kunstinstitutionen für sozialpolitische Belange zu verwenden vgl. ebd.

⁵⁷⁵ Vgl. Steurer, Erich: „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“, in: Zinggl 2001a, S. 20–26, hier S. 21.

⁵⁷⁶ Der Medizinbus betreut als Louise-Bus der Caritas noch heute Obdachlose vgl. <https://www.caritas-wien.at/hilfeangebote/obdach-wohnen/mobile-notversorgung/medizinbus-louise-bus/> (letzter Zugriff am 18. Oktober 2019).

⁵⁷⁷ Kliege 2004, S. 20.

Situationen“ zusammensetzt.⁵⁷⁸ Kester beschreibt die künstlerische Praxis von WochenKlausur als das Erzeugen eines „diskursiven Raumes“ sowie „diskursiver Interaktion“.⁵⁷⁹

WochenKlausur scheint Gesprächsformate zunächst im ähnlichen Sinne wie Willats in seinen Arbeiten mit Bewohner_innen von Sozialsiedlungen zu verwenden, um in direktem Austausch mit Beteiligten eine gesellschaftliche Thematik zu erarbeiten. Bei Willats nimmt der Künstler in den Gesprächen jedoch eine aktive und auch fordernde Position ein und setzt diese später mit der Gestaltung der Collagen fort. Dahingegen finden die von WochenKlausur im Rahmen der Interventionen initiierten Gesprächssituationen ohne direkte Beteiligung der Künstler_innen statt und resultieren auch nicht in konkreten Objekten, mit denen die Gespräche an Dritte vermittelt werden könnten.

4.3.1 *Intervention zur Drogenproblematik, Shedhalle Zürich (1994)*

WochenKlausur entwickelte die *Intervention zur Drogenproblematik*⁵⁸⁰ für die Shedhalle Zürich, die mit der Einladung der Gruppe 1994 ihre inhaltliche Neuausrichtung einleitete.⁵⁸¹ An deren Anfang stand die Entscheidung, nicht eine Einzelperson, sondern ein kuratorisches Team für die Konzeption und Entwicklung des Ausstellungsprogramms einzusetzen.⁵⁸² In einem Interview von Julie Ault mit den Kuratorinnen Renate Lorenz und Sylvia Kafehsy, die während der Intervention von WochenKlausur an der Shedhalle waren, führte dies zu einer „[...] form of institutionalized collaboration“.⁵⁸³ Laut der neuen Ausrichtung der Shedhalle sollte Kunst nicht mehr von politischer Realität abgekapselt sein,⁵⁸⁴ wie um 1970 bereits die AWC vom Museum of Modern Art in New York gefordert hatte. Wie schon in den späten 1960er-Jahren beobachtet, hielten also bis in die 1990er-Jahre und in deren Verlauf experimentelle Strukturen und gemeinschaftliche Arbeitsformen

⁵⁷⁸ Babias/Könneke 1998b, S. 7.

⁵⁷⁹ Vgl. Kester 2004, S. 99–100. Kester führt Habermas „Ideale Sprechsituation“ im Vergleich zu den von WochenKlausur initiierten Situationen an vgl. ebd., S. 110.

⁵⁸⁰ *Intervention zur Drogenproblematik* wird hier entsprechend des Aufsatzes von Wolfgang Zinggl in der Publikation aus dem Jahr 2001 als Projekttitel verwendet. Die Ausstellung an der Shedhalle Zürich hatte den Titel *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*.

⁵⁸¹ Vgl. Kube Ventura 2002, S. 167.

⁵⁸² Vgl. Ault, Julie: „Shedhalle '94-'96. An Interview with Renate Lorenz, Sylvia Kafehsy, Ursula Biemann, Marion von Osten“, in: *Documents* 10 (1997), S. 42–51, hier S. 42.

⁵⁸³ Vgl. ebd., S. 42–43.

⁵⁸⁴ Zinggl 2001b, S. 29.

Eingang in Ausstellungsformate, so dass auch Kunstinstitutionen nun das Publikum zu „Grenzverletzungen“ aufforderten, um „sich als prinzipiell gleichwertige *DialogpartnerInnen* zu erleben“.⁵⁸⁵

Wie zuvor für die *Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen* an der Wiener Secession eruierte die Gruppe in mehreren Arbeitstreffen zunächst die Thematik ihrer Intervention in Zürich.⁵⁸⁶ Vorgeschlagene Bereiche waren unter anderem Asylpolitik, Menschenhandel, Drogen. Als sich herausstellte, dass jedes dieser Themen mit der Drogenproblematik in Verbindung stand, wurde sie zum zentralen Gegenstand der Intervention. Am Beginn stand die Recherche in lokalen Tages- und Wochenzeitungen der vergangenen drei Jahre und die Analyse der aktuellen Berichterstattung und der gegenwärtigen Situation vor Ort. Nach etwa einer Woche wurde der Inhalt der Intervention bestimmt: die Unterbringung obdachloser, drogenabhängiger Prostituerter und der Versuch, eine sachliche Diskussion und Auseinandersetzung mit der Thematik in der Stadt anzustoßen.⁵⁸⁷

Die Einrichtung einer tagsüber zugänglichen Pension für obdachlose Prostituierte, da bestehende Notunterkünfte nur nachts geöffnet waren, war seit Ende der 1980er-Jahre mehrmals aus finanziellen Gründen und auch wegen Widerstand der Anwohner_innen gescheitert. So ergab die Recherche von WochenKlausur auch eine „Emotionalisierung“ der Thematik durch die lokale Berichterstattung.⁵⁸⁸ Hier knüpft schließlich der zweite Aspekt der Intervention an, die darin bestand, einen Rahmen für eine sachliche Diskussion zu schaffen. Dieser Ansatz wurde nach der Ankündigung des Museums von der lokalen Tagespresse aufgegriffen, wie die Publikation zur Intervention aus einem Zeitungsbericht zitiert: „Neue Entwicklung in der Drogendiskussion. ‚Jetzt müssen sich tatsächlich alle an einen Tisch setzen‘“.⁵⁸⁹ Für den ersten Teil der Intervention wurde ein Haus in der Nähe des damaligen Straßenstrichs im Zentrum Zürichs gefunden, dessen Besitzer trotz der Proteste von Bürger_inneninitiativen einer Vermietung zustimmte. Potenzielle Geldgeber_innen mussten erst noch von der Tragfähigkeit des Projekts überzeugt werden, wofür die

⁵⁸⁵ Stach, Walter/Sturm, Martin: „Vorwort“, in: Rollig/Sturm 2002, S. 7–9, hier S. 8. Dies erinnert an Ausstellungen der 1970er-Jahre, darunter zum Beispiel die zuvor erwähnte *Art into Society. Society into Art* am ICA in London.

⁵⁸⁶ An der *Intervention zur Drogenproblematik* waren beteiligt: Katharina Lenz, Petra Mallek, Isabelle Schaetti, Matthias Schellenberg, Nina Schneider, Simon Selbherr und Wolfgang Zinggl vgl. Lenz, Katharina: „8WochenKlausur – das Projekt“, in: Kafehsy, Sylvia (Hg.): *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994, S. 4–19, hier S. 7. Genaue Ausstellungsdaten nennt der Katalog nicht.

⁵⁸⁷ Vgl. ebd.

⁵⁸⁸ Vgl. Zinggl 2001b, S. 30.

⁵⁸⁹ Lenz 1994, S. 11

Gruppe kurzfristig politische und mediale Unterstützung benötigte. Daraufhin lud WochenKlausur Protagonist_innen aus Politik, Medien und der Drogenszene zu Gesprächen auf dem Zürichsee ein.⁵⁹⁰

Im gerade neu renovierten und eröffneten Ausstellungsraum der Shedhalle fanden die Arbeitstreffen, die allgemeinen Recherchen zu den Interventionen und die Planungen zur Ausführung der Intervention statt (Abb. 54). Die Absicht, den Ausstellungsraum als Arbeitsraum zu nutzen, war seit Beginn des Projekts vorgesehen, so Renate Lorenz, damalige Kuratorin an der Shedhalle.⁵⁹¹ Im Ausstellungsraum sollte eine soziale Situation hergestellt werden, die sich vom üblichen Verhältnis von Präsentation und Betrachter_in unterscheidet.⁵⁹² Besucher_innen konnten während der Öffnungszeiten den Raum betreten und mit den Künstler_innen ins Gespräch kommen. Katharina Lenz war damals Mitglied der WochenKlausur in Zürich und berichtet in ihrem Beitrag zu der Publikation über den damaligen Tagesablauf im Museum:

Ab 14 Uhr ist die Halle wie bei jeder anderen Ausstellung in der Shedhalle für Publikum geöffnet. Informationsmaterial liegt bereit, für Nachfragen und intensivere Gespräche stehen wir jederzeit zur Verfügung. Die Reaktionen sind im allgemeinen positiv. Nach anfänglicher Befremdung („Warum muss ein grosser schöner Kunstraum mit dieser Arbeitssituation besetzt werden, wo es doch ohnehin so wenig Ausstellungsmöglichkeiten für junge KünstlerInnen gibt? Könnte das Projekt nicht in irgend einem Raum, zum Beispiel in einem Büro stattfinden?“) zeigen die meisten BesucherInnen Interesse und erkundigen sich nach weiteren Präsentationsterminen zum Fortgang der Arbeit. Offenbar ist mit der Drogenproblematik in Zürich tatsächlich ein Thema angesprochen, das quer durch alle Altersgruppen und Bevölkerungsschichten als hoffnungslos verfahren eingeschätzt wird.⁵⁹³

Am Ende der Intervention in Zürich fand in der Shedhalle zudem eine öffentliche Schlussveranstaltung statt, die in der Publikation wie folgt beschrieben wird:

Die über 100 Besucher der Schlussveranstaltung zeigten sich äusserst interessiert. Nicht unwidersprochen bleibt weiterhin der Grundsatz, Kunst könne und solle konkret eingreifen. Für manche sind die präsentierten Ergebnisse zu beunruhigend verschieden von den üblichen, in Kunsträumen erwarteten und allerorts gezeigten Arbeiten. Was einige nachdenklich stimmt und zur Hinterfragung der gängigen Praktiken innerhalb des Kunstbereichs anregt, grenzt für andere an gefährliche Anfechtung der institutionalisierten Vorrechte von Kunst in der Gesellschaft. Offensichtlich ist jedoch, dass dieses Projekt – als erstes Beispiel für die Hinwendung der

⁵⁹⁰ Auch in der *Intervention am Arbeitsmarkt* an der NGbK in Berlin im Jahr 1998 fand eine Bootsfahrt zur Gründung eines Vereins der Unterstützung von Arbeitslosen statt vgl. Pascale, Jeannée: „Intervention am Arbeitsmarkt“, in: Zinggl 2001a, S. 78–84, hier S. 83.

⁵⁹¹ Vgl. Ault 1997, S. 46.

⁵⁹² Vgl. ebd., S. 50.

⁵⁹³ Lenz 1994, S. 13–14.

Shedhalle zu Bereichen jenseits der konventionellen Ausstellungsgestaltung – einen nicht un wesentlichen Beitrag zur aktuellen Diskussion liefern kann.⁵⁹⁴

In der Shedhalle selbst befand sich keine Ausstellungspräsentation, keine visuelle Umsetzung dessen, was WochenKlausur über die Dauer der *Intervention zur Drogenproblematik* schaffen, sondern das sogenannte „Kommandozentrum“ der Gruppe, der Arbeitsprozess, die Schreibtische mit Unterlagen, der Container als Rückzugsort für intimere Gespräche oder Telefonate und Regale mit Dokumenten oder Zeitungsartikeln. Der Ausstellungsraum wird zur Werkstatt, das Atelier geht an die Öffentlichkeit. Damit wird er aber eben nicht zum Präsentationsraum eines künstlerischen Ergebnisses ihrer Intervention, sondern bleibt Gesprächsraum zum einen für die Zusammenarbeit der Künstler_innen und zum anderen für den Austausch mit den Besucher_innen.

4.3.2 Die Bootsgespräche

Die von der Shedhalle herausgegebene Publikation dokumentiert die Intervention in zwei Teilen: die Gespräche, die auf mehreren Bootsfahrten auf dem Zürichsee stattfanden und die Einrichtung der Unterkunft für drogenabhängige Prostituierte in Zürich mit dem Namen *casa mascara*.⁵⁹⁵ Eine wechselseitige direkte Abhängigkeit beider, wie sie in einer Publikation von WochenKlausur aus dem Jahr 2001 beschrieben wird, ist zunächst nicht eindeutig ersichtlich. Unklar bleibt also, ob sich die Gespräche aus der notwendigen Unterstützung für das geplante Hausprojekt ergaben, oder, wie die Publikation der Shedhalle suggeriert, es sich von Beginn an um zwei parallele Teile der Intervention handelte. In jedem Fall teilte sich die Gruppe in Zuständige für die jeweiligen Aufgabenbereiche (Haus und Bootsgespräche) auf und legte für die Bootsgespräche einen Zeitraum von zwei Wochen fest. In regelmäßigen Treffen informierten sich die beiden Gruppen über den jeweiligen Stand. Zunächst galt es, die Teilnehmenden der einzelnen Gespräche anhand der bereits erfolgten Recherchen zu bestimmen und ein geeignetes Schiff zu finden, sowie dessen Anmietung zu finanzieren.

Bei den 15 Bootsgesprächen mit jeweils vier Teilnehmenden waren die Künstler_innen selbst nicht anwesend, informierten die Passagiere aber vor und nach den Bootsfahrten noch am

⁵⁹⁴ Ebd., S. 18.

⁵⁹⁵ Vgl. Lenz 1994, S. 10. Die Publikation von WochenKlausur aus dem Jahr 2001 vermittelt hingegen, dass beide Teile der Intervention direkt ineinandergreifen vgl. Zinggl 2001b, S. 33.

Steg über das geplante Hausprojekt (Abb. 55).⁵⁹⁶ Anders als von Kester beschrieben, dienen die Bootsgespräche nicht der Themenfindung des Projekts, sondern der Realisierung und der Unterstützung einer während der Recherche ausgemachten, gesellschaftlichen Problematik vor Ort.⁵⁹⁷ Dies ist von Bedeutung, da Kesters Modell der dialogischen Ästhetik davon ausgeht, dass WochenKlausurs Intervention im Rahmen des gemeinsamen Dialogs mit Außenstehenden entstanden ist. Dies trifft zu, da die Arbeitstreffen ein dialogischer Prozess sind. Der Prozess der Themenfindung manifestiert sich jedoch keinesfalls, wie von Kester beschrieben, in den Bootsgesprächen und deren Teilnehmer_innen, da diese nach der Entscheidung stattfanden, eine Unterkunft zu gründen. Ähnlich wie Manglano-Ovalle es für *Tele-Vecindario* beschreibt, scheinen die Gespräche im Rahmen von WochenKlausurs Interventionen als Werkzeug zu dienen, also weniger Ausgangspunkt, sondern vielmehr Mittel der Umsetzung.

Die Publikation der Shedhalle widmet sich über beinahe 30 Seiten der Dokumentation der Bootsgespräche. Zunächst erläutert ein Text zu Beginn den Kontext des Projekts.⁵⁹⁸ In chronologischer Reihenfolge, versehen mit Datum, Namen und Tätigkeitsfeld der Gesprächspartner_innen wird jedes einzelne der Bootsgespräche mittels eines Erfahrungsberichts beschrieben. Bis auf eines ist jedes der mehrstündigen Gespräche mit einer Fotografie dokumentiert. Die Aufnahmen zeigen die Beteiligten im Inneren des Bootes an einem Tisch sitzen, teilweise mit Kaffeegedeck oder Weingläsern und Essen (Abb. 56). Die Berichte sind teilweise in Briefform an die Künstler_innen verfasst und nahezu jeder Bericht enthält mehr oder weniger ausführliche Ausführungen zur Gruppendynamik der jeweiligen Gesprächsrunden. Sämtliche Gespräche schienen sich hauptsächlich mit der Frage nach restriktiver Drogenpolitik oder kontrollierter Drogenabgabe zu befassen. Diese beiden Verfahren beschreiben die konkurrierenden Lösungsansätze für den Umgang mit der offenen Drogenszene am Letten in Zürich in den 1990er-Jahren, der nur ein Jahr nach der Intervention von WochenKlausur geräumt wurde.

Wie bereits deutlich wurde, stellt die 1994 anlässlich der Intervention von WochenKlausur in der Shedhalle Zürich erschienene Publikation die Hauptquelle für die Auseinandersetzung mit

⁵⁹⁶ Vgl. ebd., S. 33. Auch waren etwa die Gesprächsrunden in den Pavillons der *Intervention zur Verbesserung der Streitkultur* auf dem Klarissenplatz vor dem Institut für moderne Kunst in Nürnberg 2000 keine öffentlichen Veranstaltungen. Sie waren aber vermutlich aufgrund ihrer Architektur im Aussenraum und der öffentlichen Ankündigung der Gesprächstermine durchaus für Dritte wahrnehmbar vgl. Zinggl, Wolfgang/Jeannée, Pascale/Burh, Dagmar/Blazejovs-ky, Geraldine/Eischer, Christoph: „Intervention zur Verbesserung der Streitkultur“, in: Klos, Mathias (Hg.): *Log.buch. Materialien zu "Log.in - Netz/Kunst/Werke"*, Nürnberg 2001, S. 145.

⁵⁹⁷ Vgl. Kester 2004, S. 2.

⁵⁹⁸ Mallek, Petra/Selbherr, Simon: „Zu den Bootsgesprächen“, in: Ausst. Kat. Zürich 1994, S. 69–96. Dem Hausprojekt wird ein eigenes Kapitel gewidmet vgl. Schaetti, Isabelle: „casa mascara - Stationen eines Frauenprojekts“, in: Ausst. Kat. Zürich 1994, S. 47–68.

den Gesprächssituationen während der Bootsfahrten der *Intervention zur Drogenproblematik* dar. Dem ersten Anschein nach folgt sie der Optik eines Sachbuches als DinA5 Taschenbuch mit heller Farbgebung und sachlicher Gestaltung des Covers, das dokumentarische Fotografien der drei Hauptorte der Intervention zeigt: den Ausstellungsraum mit den Schreibtischen und Regalen, das Boot am Anlegesteg und die Hausfassade des Wohnprojekts *casa mascara*. Auch im Inneren folgt der gestalterische Aufbau auf den ersten Blick eher einem Sachbuch, mit dokumentarischen Fotografien, Briefen, Zahlentabellen und Dokumenten, als einem Ausstellungskatalog mit Textbeiträgen, die durch Ausstellungs- oder Installationsansichten begleitet und mit einem kommentiertem Werkteil mit Werkangaben abgeschlossen werden.

Neben einer beschreibenden Einführung zu Entstehung und Ablauf der Intervention, den verschiedenen Phasen des Arbeitsprozesses, der Recherche und der Aktivitäten im Museum sowie einem Kapitel über das geplante Wohnhaus mit Zahlen und Daten, unter anderem zum Ausstellungsbudget, und Angaben zu den Kooperationspartner_innen, enthält die Publikation einen umfangreichen Informationsteil zur Thematik der Drogenabhängigkeit. Unter 21 Bemerkungen in Form von Kurztexten sind Informationen zur Geschichte des Drogenkonsums seit dem 19. Jahrhundert, zur damaligen offenen Drogenszene in Zürich, aber auch zu der politischen Situation des weltweiten Drogenhandels sowie zu Umständen und Folgen des Drogenkonsums, unter anderem mit Erläuterungen szenenüblicher Termini, zusammengestellt.

Anders als *Democracy* greifen die einzelnen Beiträge und die Transkriptionen der Gespräche nicht so vielschichtig ineinander und bieten demnach keine eigentliche Ergänzung zu ihrer Intervention in der Shedhalle. Die Publikation ist vielmehr eine Materialsammlung des Recherche- und Arbeitsprozesses. Die Publikation ist aber eben gerade kein Sachbuch, da zum einen im Teil zu den Bootsgesprächen die individuellen Standpunkte und Erfahrungen der Beteiligten wiedergegeben werden, ohne sie objektiv einzuordnen, weitergehend zu kontextualisieren oder zielgerichtet zu analysieren. Zum anderen enthält die Publikation zwei Essays zur Beschreibung des Kunstkontexts, darunter ein Aufsatz der damaligen Kuratorin der Shedhalle Sylvia Kafehsy zur konkreten Kunst „[i]m Sinne einer Auseinandersetzung mit realpolitischen Gegebenheiten“ sowie einen Aufsatz von Wolfgang Zinggl als Mitglied von WochenKlausur mit dem Titel „Seit damals in Siebzigern“ über den veränderten Kunstbegriff einer „gesellschaftlich relevanten Aktionskunst“.⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ Kafehsy, Sylvia: „Konkrete Kunst“, in: Ausst. Kat. Zürich 1994, S. 20–21; Zinggl, Wolfgang: „Seit damals in den Siebzigern“, in: Ausst. Kat. Zürich 1994, S. 22–28.

Lippards eingangs bereits vorgestellte Beschreibung aktivistischer Kunst als ein Trojanisches Pferd kann nun auch auf die Publikation der Shedhalle zu WochenKlausurs *Intervention zur Drogenproblematik* übertragen werden.⁶⁰⁰ Die Künstler_innen nutzen die Kunstinstitution für ihre Interventionen, um die Besucher_innen auf die drängenden gesellschaftlichen Themen des jeweiligen Ortes, in diesem Fall die Drogenproblematik in Zürich Mitte der 1990er-Jahre, aufmerksam zu machen und zu engagieren. Auch der Titel der Publikation und des Ausstellungsprojekts nimmt direkt Bezug zum Kunstkontext: *Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*.

Die Intention für die Bootsgespräche wird im einführenden Text der Publikation wie folgt beschrieben:

Immer wieder äussern politische Entscheidungsträger und Fachleute den Wunsch nach einer sachlicheren, offeneren und konstruktiveren Diskussion und Zusammenarbeit. Aus dieser Situation heraus entwickeln wir die Idee, kleine Gesprächsrunden zu initiieren, bei denen ohne Öffentlichkeitszwang Meinungen erörtert werden können. Im stressfreien Setting sollte es möglich sein, Standpunkte auf ihre Gültigkeit zu überprüfen oder Handlungsstrategien zu diskutieren, ohne den unmittelbaren Druck einer sensationslüsternen Öffentlichkeit, wie etwa bei Podiums- oder Fernsehdiskussionen oder in Zeitungskommentaren. Als geeigneter Rahmen wird ein Boot auf dem Zürichsee vorgeschlagen.⁶⁰¹

Die Gruppe organisierte demnach bewusst keine Diskussionsveranstaltung in der Shedhalle. Sie initiierte 15 spezifische Gesprächssituationen, mit bestimmten Personen unter jeweils spezifischen Bedingungen, ohne vollständige Dokumentation oder ein Publikum, wie es für Lacys *The Roof Is On Fire* ganz wesentlich war. Laut Wolfgang Zinggl hätten die Mitglieder der Gruppe nie erfahren worüber die Gesprächsteilnehmer_innen in den Botten sprachen und den Künstler_innen sei dies auch nicht wichtig gewesen.⁶⁰² Die Frage der Dokumentation ist insofern von Bedeutung, da es den Künstler_innen nicht auf eine explizite, zu dokumentierende Situation auf dem Schiff ankam, sondern auf die Entwicklungen im Anschluss an diese, eine unterstützende Berichterstattung oder die Unterstützung einer Politikerin, die vielleicht erstmals im direkten Gespräch mit Protagonistinnen und Protagonist_innen der Drogenszene war.

Die Gesprächssituationen von der *Intervention zur Drogenproblematik* verfügen damit allerdings über eine Komplexität und einen weiterführenden Kontext, der kaum vollständig zu

⁶⁰⁰ Vgl. Lippard 1991, S. 350.

⁶⁰¹ Lenz 1994, S. 10.

⁶⁰² Vgl. Zinggl 2001b, S. 33.

dokumentieren und im Nachhinein nachvollziehbar ist.⁶⁰³ Sie erscheinen somit vielmehr als Ausdruck des künstlerischen Ansatzes von WochenKlausur, denn die Bootsgespräche bringen Protagonist_innen aus verschiedenen gesellschaftlichen Feldern zur Thematik der Intervention zusammen und zwar im Kontext der Einladung eines Museums.

Die zitierte Beschreibung aus der Publikation bezeichnet die Bootsgespräche als Ausweg eines Öffentlichkeitszwanges. Doch die Boote mit den von WochenKlausur eingeladenen Teilnehmern generieren nicht nur eine Öffentlichkeit jenseits einer definierten Gruppe von Ausstellungsbesucher_innen, Politiker_innen oder Drogenabhängigen. Sie entziehen sich einer über die Gesprächssituation selbst hinausgehenden Präsentation kurzerhand auf den See (Abb. 57).⁶⁰⁴ WochenKlausur nutzten Medienberichte in Zeitungen nicht nur zur Recherche, sondern verwiesen auch gerade in der Rezeption der Bootsgespräche auf den mit der Medienresonanz einhergehenden, veränderten Diskurs zur Drogenproblematik in der Öffentlichkeit. Im Gegensatz zu den intimen Bootsgesprächen fällt die mediale Inszenierung von Lacys Performance besonders auf, auch wenn sie ebenfalls zum Ziel hatte, die öffentliche Meinung über Jugendliche zu verändern.⁶⁰⁵ Im Unterschied zu Lacy übersteigen die Bootsgespräche von WochenKlausur allerdings mittels ihres Öffentlichkeitsverständnisses den Demonstrationscharakter jener partizipatorischen Ansätze, die ihre „Öffentlichkeit“ als unproblematisch voraussetzen, wie etwa auch bei den Videos von *Tele-Vecindario*, statt sie zur Diskussion zu stellen.

Ausschlaggebend für die von WochenKlausur initiierten Gespräche war nicht, ob diese zu konkreten Ergebnissen der künstlerischen Intervention führten. Einige der beteiligten Gesprächspartner_innen aus Politik und Medien verfassten im Anschluss tatsächlich unterstützende Zeitungsartikel oder setzten sich für eine langfristige Finanzierung des Hausprojekts durch die Stadt ein. Die *Intervention zur Drogenproblematik* führte schließlich mit zeitlicher Verzögerung von etwa einem Jahr zur Entstehung einer entsprechenden Unterkunft, deren Finanzierung die Stadt für die

⁶⁰³ Ähnliches gilt für *The People's Choice* von Group Material. In einem Aufsatz über die Dokumentation der Ausstellungsprojekte der Gruppe befasst sich Julie Ault mit der Frage, wie der Kontext einer Situation überhaupt kommuniziert und im Nachhinein vermittelt werden kann vgl. Ault 2013, S. 105f.

⁶⁰⁴ Im Hinblick auf die Figur des Schiffes als gesellschaftlich wirksamer Raum sei an dieser Stelle kurz auf Michel Foucaults Begriff der Heterotopie verwiesen, „wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager [...]“. Foucault beschreibt das Schiff als „die Heterotopie par excellence“, als „das größte Imaginationsreservoir“. Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis*, Leipzig 1991, S. 34–46, hier S. 46.

⁶⁰⁵ An dieser Stelle soll kurz auf die wichtige Rolle der Medien in diesem Projekt und zum Beispiel auch in den Gesprächssituationen von Suzanne Lacys *The Roof Is On Fire* hingewiesen werden, die in Kapitel 4.2 dieser Untersuchung besprochen wurden. Lacy nutzte gerade die traditionelle Funktion der Presseberichterstattung als Medium einer öffentlichen Meinung. Nina Felshin beschreibt bereits in *But is it Art?* als Merkmal einer aktivistischen Kunst, wie Künstler_innen seit den 1980er-Jahren Massenmedien wie etwa das Fernsehen usw. in ihre kulturkritischen Projekte einbeziehen vgl. Felshin 1995b, S. 15–16; vgl. Babias/Könneke 1998b, S. 9.

Dauer von fünf Jahren gewährleistet. Vielmehr schuf WochenKlausur mit den Bootsgesprächen einen Gesprächsraum, der im gesellschaftlichen Kontext zuvor so nicht existierte und der bestehende gesellschaftliche Strukturen in Frage stellte, um diese neu überdenken zu können.⁶⁰⁶ In diesem bildet sich durchaus das Potenzial für eine Öffentlichkeit im Sinne Arendts aus, auch wenn die Bootsgespräche in einem abgegrenzten Raum stattfanden. So zeigt das bei *The People's Choice* angesprochene Verständnis von Öffentlichkeit, dass eben auch in einem kleinen Kreis von Gesprächsteilnehmer_innen eine politische Öffentlichkeit erzeugt werden kann und in diesem gegenseitigen Austausch auch eine gesellschaftliche Veränderung möglich wird.

Am Beispiel der unterschiedlich genutzten Gesprächsformate von Group Material sowie in der Ausstellung *Culture in Action* und nun auch von WochenKlausur konnte untersucht werden, inwiefern Ausstellungen Gesprächsräume öffnen können, statt das Ausstellen von Objekten im Sinne einer Veranstaltungs-Ökonomie zu erweitern.⁶⁰⁷ Dabei haben sich jedoch bei der Auseinandersetzung mit WochenKlausur entscheidende Unterschiede herausgestellt, die sich gerade in den jeweiligen Gesprächsformaten abzeichnen und im Folgenden kurz abschließend erläutert werden sollen. Denn im Gegensatz zu *Democracy* oder auch der Video-Installationen im Außenraum anlässlich des Straßenfestes von Manglano-Ovalle wirken die Bootsgespräche auf das Ausstellungsformat kaum zurück.

Der Entstehungsprozess der Intervention von WochenKlausur, die Recherche der Künstler_innen und die Suche nach Teilnehmenden sowie die Bootsgespräche selbst erinnern durchaus an die Round-Table-Gespräche mit Expert_innen im Vorfeld der thematischen Installationen von *Democracy*. Allerdings waren die Mitglieder von Group Material zu den Gesprächen anwesend. Group Material entwickelten *Democracy*, aber auch *The People's Choice*, aus diesen Gesprächen heraus, seien es die Round-Table-Gespräche mit Expert_innen oder die Diskussionen mit Nachbar_innen. Die Bootsgespräche von WochenKlausur bildeten, wie hier ausgeführt wurde, vielmehr einen eigenen Projektteil. Denn im Unterschied zu *Democracy* diente WochenKlausur die Shedhalle für die Betrachtung des fortlaufenden Arbeitsprozesses durch die Besucher_innen. Group Material hingegen nutzte auch das Ausstellungsformat als Zwischenraum im Arendtschen Sinne, in dem gemeinsam in der Kunst gesprochen und gehandelt wird. Somit ist

⁶⁰⁶ Auf diesen verweist Kester in seiner dialogischen Ästhetik als „diskursiven Raum“.

⁶⁰⁷ Nina Möntmann beschreibt die Entwicklung vom Bildungs- zum Konsumauftrag in Museen vgl. Möntmann, Nina: „Das Unternehmen Kunstinstitution im Spätkapitalismus“, in: *eipcp*, 2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/montmann/de> (letzter Zugriff am 15. September 2019).

auch die von Draxler zum Ende des vorangegangenen Hauptkapitels angesprochene Verbindung der Kategorien des Diskursiven und der Ausstellung im Fall von WochenKlausur nicht zu beobachten.

Suzanne Lacys *The Roof Is On Fire* unterscheidet sich wiederum durch ihre Präsentationsform deutlich von den hier angeführten Beispielen von Group Material und auch von WochenKlausur. Zu nennen sind hier vor allem die direkten Handlungsanweisungen der Künstlerin, die einen Austausch von Performer_innen und Betrachter_innen explizit unterbinden. Auch wenn sich die *Intervention zur Drogenproblematik* und *The Roof Is On Fire* in ihrer Struktur deutlich unterscheiden, nutzen beide bereits im jeweiligen Prozess der Entstehung Gesprächsformate als wesentlichen Bestandteil der Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Aspekten, ob in Form einer künstlerischen Intervention oder Performance. Im Fall von Lacy hätte das Publikum der Performance jene Gespräche der Jugendlichen nicht verfolgen können und auch im Fall von WochenKlausur hätten die Bootsgespräche in dieser Form und Konstellation in der Gesellschaft wahrscheinlich nicht existiert. In beiden Fällen der künstlerischen Auseinandersetzung mit sozialen Belangen, zum einen mit dem Verhältnis von Jugendlichen und der Polizei und zum anderen mit der Situation drogenabhängiger Prostituierter, werden eine Vielzahl spezifischer, vielschichtiger Gesprächssituationen geschaffen, die sich in ihrem jeweiligen Format jedoch deutlich voneinander unterscheiden.

5. Schlussbemerkungen

Knapp ein Jahrhundert nach Courbets Einladung an Künstler der Pariser Kommune, selbst die Leitung der Pariser Museen, Kunstsammlungen und Akademien zu übernehmen, führte die Forderung eines Künstlers nach Mitbestimmung über die Präsentation seines Kunstwerks, das längst einem Museum gehörte, zur Gründung der Art Workers Coalition (AWC). Beeinflusst von den Studentenprotesten im Jahr 1968 nutzte die New Yorker Künstler_innenvereinigung Formate wie Sit-Ins, Demonstrationen sowie interne Diskussionen und öffentliche Gesprächsveranstaltungen, um institutionelle Abläufe in der Kunst zu demokratisieren und eine gesellschaftliche Verantwortung von Kunst einzufordern. Diese zunächst in der politischen Organisierung von Künstler_innen aufkommenden Gesprächsformate wirkten sich in den 1970er-Jahren auch zunehmend auf Künstler_innengruppen aus.

Am Ende des Jahrzehnts etablierte die New Yorker Gruppe Group Material eine Kunst an der Schnittstelle zur Gesellschaft, die auf dem Gespräch der Mitglieder untereinander und mit Akteuren außerhalb des Kunstfelds beruht. Mit der ‚collective conversation‘ als ihrer künstlerischen Praxis bereitete Group Material in den 1980er-Jahren sowohl in den USA als auch in Westeuropa einer gesellschaftskritischen Kunst den Weg. Die Ausstellung *Culture in Action*, die 1993 in Chicago stattfand, definierte schließlich die Begriffe des Dialogs und des Gesprächs als Grundlagen einer neuen öffentlichen Kunst. Dabei diente die Video-Installation *Tele-Vecindario*, die aus Gesprächen mit Bewohner_innen eines Chicagoer Viertels hervorgegangen ist, der Kuratorin Mary Jane Jacob als Blaupause für das Konzept der Ausstellung.

Kurz darauf veröffentlichte Suzanne Lacy mit ihrer Publikation *Mapping the Terrain* die theoretische Grundlage der ‚new genre public art‘. Mit ihren Performances strebte Lacy Anfang der 1990er-Jahre an, den Protagonist_innen mittels inszenierter Gespräche Möglichkeiten zur Selbstdarstellung zu bieten, wobei sie auch das Medium der Fernsehberichterstattung nutzte, um wiederum breitere Gesellschaftskreise zu erreichen. In Westeuropa initiierte die österreichische Künstler_innengruppe WochenKlausur zur gleichen Zeit im Auftrag von Kunstinstitutionen Interventionen in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen, etwa zu Obdachlosigkeit oder Drogenabhängigkeit. In den künstlerischen Interventionen der Gruppe spiegelt sich im jeweils angewandten Gesprächsformat die institutionelle Suche nach dem Austausch mit Bevölkerungsgruppen, die sowohl in Museen als auch im öffentlichen Diskurs unterrepräsentiert waren.

Wie bereits in der Einleitung beschrieben wurde, lässt sich nun auch abschließend feststellen,

dass das dialogische Kunstwerk, wie der Titel dieser Untersuchung suggeriert, nicht als künstlerisches Genre zu verstehen ist. Vielmehr lassen sich, wie die Untersuchungen von Group Material, Suzanne Lacy, Iñigo Manglano-Ovalle und WochenKlausur gezeigt haben, in den Gesprächsformaten unterschiedliche Aspekte von Öffentlichkeit erkennen. Wie Künstler_innen Gesprächsformate initiieren und nutzen, stellt einen hilfreichen Ansatz für die Untersuchung von Kunst dar, die in Zusammenarbeit in einer Gruppe oder mit Betrachter_innen, Ausstellungsbesucher_innen und anderen Mitschaffenden entsteht. Die Untersuchung hat ergeben, dass das Gespräch als entgrenzendes Format einer Kunst an der Verbindungslinie zur Gesellschaft produktiv gemacht werden kann.

Dabei hat die Untersuchung aufgezeigt, auf welche Weise die Politisierung von Künstler_innen Ende der 1960er-Jahre dazu führte, dass Gesprächsformate Bestandteil einer gesellschaftskritischen Kunst wurden, die sich in gemeinschaftlichen Kunstpraktiken, in Performances oder Interventionen ausdrückt. Anhand der Untersuchung ist zudem erkennbar geworden, welche Aspekte von Öffentlichkeit sich jeweils in den Gesprächen abzeichnen. Während die AWC Gesprächsformate nutzte, um das Museum als historischen Ort der bürgerlichen Öffentlichkeit herauszufordern, entwickelten die Artists Meeting for Cultural Change (AMCC) mit den ‚Starting Papers‘ eine theoretische Grundlage für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Frage danach, welche Öffentlichkeit das damals dominierende Kulturverständnis adressiert hat. Die Überlegungen zu der Gruppe Political Art Documentation and Distribution (PAD/D) haben verdeutlicht, wie die Gruppe das Gespräch mit Aktivist_innen und Protagonist_innen unterschiedlicher Felder in den *Second Sundays* dafür genutzt hat, um eine alternative Öffentlichkeit aus Künstler_innen und Aktivist_innen vorzuschlagen.

In der Untersuchung sind einige Unterschiede zwischen den Gesprächsformaten und den damit einhergehenden Verständnissen von Öffentlichkeit deutlich geworden. Group Material machte mittels Gesprächsformaten soziale Veränderungen und Konflikte in ihrer Kunst kritisch produktiv. Die Gruppe entwickelte Ausstellungen als diskursive Situationen, von dem Portrait der Nachbarschaft bis hin zu Foren, in denen verschiedene Perspektiven auf eine gesellschaftlich relevante Thematik in einer Ausstellung zusammengebracht wurden. Die Installationen der Ausstellungen gingen dabei beispielsweise aus Gesprächen mit Expert_innen hervor und wurden von öffentlichen Gesprächsformaten auch mit dem Ausstellungspublikum begleitet. Die Ausstellungsreihe *Democracy* verdeutlicht diesen vielschichtigen künstlerisch-kuratorischen Ansatz, der Gesprächsformate in die Ausstellung als Forum integriert. Group Material entwickelte mit ihrer künstlerisch-kuratorischen Praxis ein Ausstellungsformat, das mit dem Gespräch als

integrale Bestandteil, sowohl in der Entwicklung als auch in der Ausführung, eine politische Öffentlichkeit im Sinne Hannah Arendts schuf, in der mit Nachbar_innen, mit Expert_innen oder Ausstellungsbesucher_innen gemeinsam gehandelt und gesprochen wurde. Dies bedeutete, dass im Austausch miteinander gesellschaftliche Anliegen adressiert und diskutiert wurden, die sich darüber hinaus auch in den Installationen im Ausstellungsraum wiedergefunden haben.

Das Verständnis von Öffentlichkeit ist auch für die Beispiele der ‚new genre public art‘ essenziell, wobei *Culture in Action* vor allem darauf abzielte, eine zuvor von Kunstinstitutionen nicht adressierte Öffentlichkeit einzubinden und Lacys *The Roof Is On Fire* eine vermeintlich in der Gesellschaft anhand von Stereotypen wahrgenommene Gruppe zum Gegenstand ihrer Performance machte. Es geht also in beiden Fällen durchaus darum, Öffentlichkeit zu erzeugen oder zu adressieren, jedoch ohne dabei bestehende Vorstellungen davon tatsächlich zu hinterfragen und in der Kunst zur Diskussion zu stellen. Iñigo Manglano-Ovalles Beitrag zu *Culture in Action* etwa hat sich in seinen Video-Gesprächen mit der Darstellung der Bewohner_innen eines ökonomisch und sozial benachteiligten Wohnviertels als Bandenmitglieder weitestgehend nicht kritisch auseinandergesetzt. Im Gegensatz zu Group Material steht das Gespräch bei *Culture in Action* als Metapher für eine künstlerische und kuratorische Praxis, die eine vom Museum zuvor nicht einbezogene Öffentlichkeit anspricht. Diese jedoch, so hat die Auseinandersetzung mit *Tele-Vecindario* gezeigt, nimmt ihre Öffentlichkeit vielmehr als gegeben wahr, als sie in Frage zu stellen. Um es zugespitzt zu formulieren, werden die Bandenmitglieder in der in ihren Vorgärten aufgestellten Video-Installation aus den aufgezeichneten Gesprächen sich selbst vorgeführt.

Auch in den Gesprächen von Lacys *The Roof Is On Fire* werden die Jugendlichen einem Publikum schlussendlich als abgeschlossene Gruppe präsentiert und eben gerade nicht als gleichberechtigte Gesprächspartner_innen. Dieser Gegensatz wird zusätzlich durch die Gegenüberstellung der überwiegend afroamerikanischen Performer_innen und dem überwiegend weißen Publikum verschärft. Suzanne Lacy zieht sich dabei weitestgehend aus der Entstehung der Gespräche der von ihr versammelten Jugendlichen heraus. Die Konflikte im Vorfeld der Präsentation zeigen die Diskrepanz zwischen Teilnehmenden und der finalen, von der Künstlerin choreografierten Performance auf. In der Inszenierung einer nur scheinbar mündigen Öffentlichkeit, offenbart sich der didaktische Charakter von Lacys ‚new genre public art‘. Lacy überträgt gewissermaßen die theoretische Grundlage ihrer neuen öffentlichen Kunst, deren dialogische Struktur, direkt in das visuelle Motiv der Performance. Im Unterschied zu Group Materials Ausstellung als Forum legt Lacy damit den Fokus auf die Präsentation des Gesprächs für ein Publikum.

Während *Culture in Action* den acht künstlerischen Beiträgen im Chicagoer Stadtraum das Gespräch in Form eines kuratorischen Konzepts als verbindendes Merkmal zugrunde legt und Lacy Gesprächssituationen für ein Publikum inszeniert, stellt sich die Vorgehensweise von WochenKlausur anders dar. Im Gegensatz zu Lacys aufwendiger Performance lässt sich anhand der von WochenKlausur initiierten Gespräche wiederum beobachten, wie das Verständnis einer politischen Öffentlichkeit auch in kleinen Gruppen ausgedrückt werden kann. Die Bootsgespräche haben gezeigt, dass der Aspekt eines Publikums für die jeweiligen Gespräche nicht von Bedeutung war, beziehungsweise eben gerade vermieden werden sollte. Damit wurde auch die ablehnende Haltung gegenüber der Drogenproblematik unter den Bewohner_innen der Stadt und damit eine vermeintlich gegebene Öffentlichkeit unterlaufen. Gleichzeitig wurde der Ausstellungsraum zum Arbeitsraum der Künstler_innen, die davon ausgehend ihre Interventionen im Stadtraum umsetzte. Dies ist wiederum im Unterschied zu Group Materials komplexer Ausstellungsstruktur von *Democracy* zu sehen, deren Installationen auf verschiedene Weise von Gesprächsformaten ausgingen und auf diese zurückwirkten.

Für das Gespräch als Format der künstlerischen Auseinandersetzung lassen sich auch im Anschluss an den Untersuchungszeitraum Ansatzpunkte für weiterführende Forschungen ausmachen. Im Zuge von Bourriauds relationaler Ästhetik (1998) und dem Anstieg diskursiver Begleitprogramme von Ausstellungen, darunter als frühes Beispiel die Veranstaltungsreihe *100 Tage, 100 Gäste* der *Documenta X* (1997),⁶⁰⁸ werden in der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre Gesprächsformate in der Kunst im Sinne einer Kommodifizierung des sozialen Austausches immer weiter ausgehöhlt.⁶⁰⁹ Gleichzeitig kommt Formaten wie dem Interview zwischen Künstler_in und Kurator_in eine zunehmende Bedeutung zu und so stellte die Zeitschrift *Texte zur Kunst*, die in einer Ausgabe aus dem Jahr 2007 das Gespräch als „eines der produktivsten Formate der Theorie- und Diskursproduktion“ thematisierte, die Frage: „[Wie] lässt sich überhaupt noch miteinander reden, wenn die Kommunikation unter den Bedingungen einer postfordistischen Ökonomie längst zur ‚Königin der Produktivkräfte‘ (Paolo Virno) avanciert ist?“⁶¹⁰

⁶⁰⁸ Vgl. Kube Ventura 2002, S. 176.

⁶⁰⁹ Stewart Martin beschreibt dies in seiner Kritik der relationalen Ästhetik wie folgt: „In these works the re-direction of our attention from objects to subjects does not produce a space of inter-subjective conviviality, but the instrumental commodification of labour that social exchange can be reduced to in capitalist societies.“ Martin, Stewart: „Critique of Relational Aesthetics“, in: *Third Text* 21/4 (Juli 2007), S. 369–386, hier S. 383.

⁶¹⁰ Graw, Isabelle/Rottmann, André/Thomann, Mirjam: „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst* 67 (September 2007), S. 4–7, hier S. 4 und 6.

Darüber hinaus lassen sich Ende der 1990er-Jahre aber auch künstlerische Praktiken beobachten, die sich außerhalb des institutionellen Ausstellungsraumes mit alternativen Formen von Bildung und Wissensproduktion in der Kunst befassen. Dazu zählt etwa die 1999 in New York gegründete 16Beaver Group, die in wöchentlichen Seminaren alternative Gesprächsmodelle erprobte.⁶¹¹ Ein kunsthistorischer Vorläufer für gemeinschaftliche Lernformen ist etwa das 1933 gegründete Black Mountain College in North Carolina, denn hier lebten, lernten und arbeiteten die Studierenden während ihrer künstlerischen Ausbildung zusammen.⁶¹² Als weiterer Vorläufer kann die von Joseph Beuys 1973 in Düsseldorf gegründete *Freie Internationale Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung* oder *Free International University (FIU)*, mit der Beuys während der gesamten Laufzeit der *documenta 6* im Jahr 1977 öffentliche Seminare mit Gastdozenten, aber auch Diskussionen und Gespräche zu aktuellen Themen veranstaltete.⁶¹³ Mit einem ‚Educational Turn‘ in kuratorischen Praktiken befasst sich eine vom de Appel Arts Center 2010 herausgegebene Publikation, die in diesem Zusammenhang auch auf Group Materials Ausstellungsreihe *Democracy* als Vorgänger verweist.⁶¹⁴ Ausgangspunkt der Aufsatzsammlung ist, dass während Ausstellungen zuvor von diskursiven Programmen nur begleitet worden sind, sich

⁶¹¹ Zudem arbeitet die Gruppe mit Formen der Kunstvermittlung, die Beziehungen zwischen Künstler_innen und Ausstellungsbesucher_innen mittels experimenteller Gesprächsformate kritisch befragen, so zum Beispiel 2012 *AND ... AND ...AND* für die *Documenta (13)*. Die Auseinandersetzung von Künstler_innen mit alternativen Bildungsmodellen setzte sich nach der Jahrtausendwende weiter fort, unter anderem mit der 2008 in Los Angeles von Telic Arts Exchange gegründeten, autodidaktischen Plattform The Public School vgl. Sholette, Gregory: *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London/New York 2011, S. 81–94.

⁶¹² Vgl. Hemyer, Elisabeth: „Lernen und leben“, in: Lehmann, Annette Jael (Hg.), *Black Mountain Research*, Bielefeld 2016, S. 16.

⁶¹³ Zum Einfluss von Beuys auf die künstlerische Auseinandersetzung mit Bildungsformen in den USA vgl. Kester, Grant: „Erasing Beuys’s Blackboard: Art, Pedagogy, and Praxis“, in: Kelley, Bill/Zamora, Rebecca (Hg.): *Talking to Action. Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, Chicago 2017, S. 17–25, hier S. 18–19.

⁶¹⁴ O’Neill, Paul/Wilson, Mick (Hg.): *Curating and the Educational Turn*, London 2010. In einem Aufsatz von 2008 befasst sich Irit Rogoff mit dem Begriff und bezieht sich auf die von den Herausgebern der zuvor genannten Publikation bereits im Jahr 2007 organisierte Veranstaltung *You Talkin’ to me? Why art is turning to education* am ICA in London vgl. Rogoff, Iris: „Turning“, in: *eflux-journal* 00 (2008), <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (letzter Zugriff am 22. Dezember 2019). In ihrer Auseinandersetzung mit dem Begriff des ‚Educational Turn‘ verweist Rogoff auf Foucaults Figur der Parrhesia, mit der er den Akt der freimütigen Rede beschreibt vgl. ebd. Im deutschsprachigen Raum wurde der ‚Educational Turn‘ auch aus der Perspektive der Kunstvermittlung untersucht vgl. Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): *Educational Turn: Handlungsräume in der Kunst- und Kulturvermittlung* (= *Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis*, Bd. 5), Zürich 2012.

diese im Zuge des ‚Educational Turn‘ zum zentralen Bestandteil einer zeitgenössischen kuratorischen Praxis entwickelt haben.⁶¹⁵

Einen weiteren Ansatzpunkt für eine weiterführende Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand dieser Untersuchung bietet der Begriff ‚Artivism‘, der im Kontext der G8 Proteste in Genua in den frühen 2000er-Jahren aufgekommen ist.⁶¹⁶ Die Künstlerin Tania Bruguera initiierte 2015 das *The International Institute of Artivism – Hannah Arendt* in Havanna, mit dem sie unter anderem pädagogische Aktivitäten und Veranstaltungen organisiert.⁶¹⁷ Neben einer dezidiert aktivistischen Kunst geht es hierbei auch um die Beteiligung von Künstler_innen an gesellschaftlichen Protesten, sowie jene im kunstinstitutionellen Bereich. Dazu zählen das Engagement von Künstler_innen in der Occupy-Bewegung, genauso wie Proteste an Kunstinstitutionen, wie jene der teilnehmenden Künstler_innen an der Sydney Biennale 2014.⁶¹⁸

So befassen sich Künstler_innen auch nach der Jahrtausendwende mit einer gesellschaftskritischen Kunst und nutzen Gesprächsformate. Dazu zählen Temporary Services (Brett Bloom, Salem Collo-Julian, Marc Fischer, in Chicago und Kopenhagen), die seit 1998 vor allem an Projekten im öffentlichen Raum arbeiten.⁶¹⁹ 2011 beteiligte sich die Gruppe an der Überblicksausstellung *Living as Form* mit *Market* (Abb. 58). Auf dem Areal des 1930 erbauten Essex Street Market hat Temporary Services unter Rückgriff auf die historische Funktion des alten Marktes über 40 Gruppen, Organisationen, Einzelpersonen und Geschäften Marktstände zur

⁶¹⁵ Vgl. O’Neill, Paul/Wilson, Mick: „Introduction“, in: Dies. 2010, S. 11–22, hier S. 12. Rogoff sieht die *Documenta X* als entscheidend für das zunehmende Aufkommen diskursiver Formate in Kunstinstitutionen, denn „[in] the wake of Documenta X and Documenta XI, it became clear that one of the most significant contributions that the art world had made to the culture at large has been the emergence of a conversational mode hosted by it. [...] As a result, a new set of conversations between artists, scientists, philosophers, critics, economists, architects, planners, and so on, came into being and engaged the issues of the day through a set of highly attenuated prisms. By not being subject to the twin authorities of governing institutions or authoritative academic knowledge, these conversations could in effect be opened up to a speculative mode, and to the invention of subjects as they emerged and were recognized. [...] And so the art world became the site of extensive talking – talking emerged as a practice, as a mode of gathering, as a way of getting access to some knowledge and to some questions, as networking and organizing and articulating some necessary questions.“ Rogoff 2008.

⁶¹⁶ Vgl. Weibel, Peter (Hg.): *global activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Ausst. Kat. Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, 14.12.2013–30.3.2014, Cambridge/Karlsruhe/London 2014. Vgl. Mouffe, Chantal: „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“, in: *Truth is concrete. Steirischer Herbst* (2012), <http://truth.steirischerherbst.at/texts/?p=19> (letzter Zugriff am 22. Dezember 2019).

⁶¹⁷ Vgl. Camnitzer, Luis: „Tania Bruguera’s Tatlin’s Whisper #6 and the Hannah Arendt International Institute for Artivism“, in: *art agenda* (2015), <https://www.art-agenda.com/features/237341/tania-bruguera-s-tatlin-s-whisper-6-and-the-hannah-arendt-international-institute-for-artivism> (letzter Zugriff am 22. Dezember 2019).

⁶¹⁸ Zu Occupy Museums und AWC vgl. Sholette, Gregory: *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London 2017, S. 47ff.

⁶¹⁹ Zu Temporary Services vgl. Sholette 2011, S. 94–115. Für die weiterführende Betrachtung im deutschsprachigen Raum wäre hier etwa die Initiative Neue Auftraggeber zu nennen, die seit 1992 Kunstwerke im öffentlichen Raum im Austausch mit den jeweils vor Ort ansässigen Bewohner_innen initiiert: <https://neueauftraggeber.de/> (letzter Zugriff am 27. Dezember 2019).

Verfügung gestellt. Die Stände machten nicht nur Wissen über ökonomische und kulturelle Einheiten des Stadtteils sichtbar, sondern animierten deren Betreiber_innen gleichzeitig, miteinander und mit den Bewohner_innen sowie Ausstellungsbesucher_innen aus anderen Stadtteilen in einen Austausch zu treten. Die kreisförmige Struktur der Stände initiierte so eine Vielzahl an Gesprächssituationen. In der Verbindung der Präsentation der Marktstände und des Gesprächs zwischen Betreiber_innen und Besucher_innen lässt sich ein vergleichbarer Öffentlichkeitsbegriff wie jener Group Materials ausmachen, wobei *Market* gleichzeitig den Versuch darstellt, neue Formen des Austauschs in einer bestehenden Nachbarschaft zu etablieren.⁶²⁰ Der Begriff des Dialogs fällt in der Projektbeschreibung und -ausführung zwar an verschiedenen Stellen, doch anders als bei *Culture in Action* wird damit eben nicht explizit ein künstlerisches Genre beschrieben.⁶²¹

Mit der in dieser Untersuchung herausgearbeiteten Institutionalisierung von Gesprächsformaten Mitte der 1990er-Jahre muss schließlich jedoch auch die Frage gestellt werden, inwieweit gesellschaftliche Themen oder eine soziale Problematik zur bloßen Folie für die Präsentation einer engagierten Kunst im Rahmen von interaktiven Ausstellungsformaten werden können. Am Ende der Untersuchung bleibt die Überlegung, wie der Begriff des Dialogischen und das Gespräch als Format der künstlerischen Auseinandersetzung in der Kunst gegenwärtig noch produktiv gemacht werden können. Doch wie in den abschließenden Bemerkungen kurz aufgezeigt wurde, bieten sich mit dem ‚Educational Turn‘ und mit Künstler_innengruppen wie Temporary Services eine Reihe von Anknüpfungspunkten in der Kunst, die in Zusammenhang mit den in der Untersuchung betrachteten historischen Beispielen stehen. Anhand derer kann die Auseinandersetzung mit Gesprächsformaten als Bestandteil künstlerischer Praktiken fortgeführt werden und damit auch mit dem Begriff der Öffentlichkeit in der Kunst.

⁶²⁰ Hier wäre auch eine Betrachtung in Zusammenhang mit den Mitte der 1990er-Jahre aufkommenden Theorien zur immateriellen Arbeit interessant vgl. Lazzarato, Maurizio: „Immaterial Labour“, in: Virno, Paolo/Hardt, Michael: *Radical Thought in Italy*, Minneapolis 1996, S. 132–146.

⁶²¹ Die Gruppe nutzt auch Publikationsformate und -vorgänge zum Generieren von Gesprächen vgl. *Art Work. A national conversation about art, labor and economics*, Chicago 2009 oder die Ausstellung *Publishing Clearing House*, Chicago 2014.

6. Literaturverzeichnis

Ausstellungskataloge

- Berliner Künstlerprogramm des DAAD (Hg.): *Stephen Willats. Leben in vorgegebenen Grenzen – 4 Inseln in Berlin*, Ausst. Kat. Berlin, Neue Nationalgalerie, 4.12.1980–25.1.1981, Berlin 1980.
- Berndes, Christiane/Esche, Charles/Mot, Jan (Hg.): *Ian Wilson – The discussions*, Ausst. Kat. Eindhoven/Genf/Barcelona, Van Abbemuseum, 4.10.2008–8.3.2009; Musée d'art moderne et contemporain de Genève, 24.2.–24.5.2009; Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 14.5.–27.9.2009, Eindhoven 2008.
- Bismarck, Beatrice von (Hg.): *Öffentlich/Privat: Thomas Locher und Peter Zimmermann*, Ausst. Kat. Lüneburg, Kunstraum der Universität Lüneburg, 12.7.1996–1.4.1997, Lüneburg 1996.
- Bode, Arnold (Hg.): *4. documenta. Internationale Ausstellung* (Bd. 1), Ausst. Kat. Kassel, Galerie an der Schönen Aussicht/Museum Fridericianum/Orangerie im Auepark, 27.6.–6.10.1968, Kassel 1968.
- Brenson, Michael/Jacob, Mary Jane (Hg.): *Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art*, Ausst. Kat. Atlanta, Arts Festival of Atlanta, 28.6.–29.9.1996, Cambridge/London 1998.
- Brown, Elizabeth (Hg.): *Social Studies. 4+4 Young Americans. Willie Cole, Renée Green, Vivienne Koorland, Jeanne Silverthorne, Group Material* (= *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, Nr. 44/1), Ausst. Kat. Oberlin, Allen Memorial Art Museum, Oberlin College, 26.10.1990–13.1.1991, Oberlin 1990.
- Frieling, Rudolf (Hg.): *The Art of Participation: 1950 to Now*, Ausst. Kat. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 8.11.2008–8.2.2009, New York 2008.
- Ders./Sanromán, Lucía/Willsdon, Dominic (Hg.): *Suzanne Lacy. We Are Here*, Ausst. Kat. San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art und Yerba Buena Center for the Arts, 20.4.2019–4.8.2019, München/London/New York 2019.
- Jacob, Mary Jane (Hg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausst. Kat. Chicago, Sculpture Chicago, Mai–September 1993, Seattle 1995.

- Joachimides, Christos/Rosenthal, Norman: *Art into Society. Society into Art: seven German artists. Albrecht D., Joseph Beuys, KP Bremer, Hans Haacke, Dieter Hacker, Gustav Metzler, Klaus Staeck*, Ausst. Kat. London, Institute of Contemporary Arts, 30.10.–24.11.1974, London 1974.
- Kafehsy, Sylvia (Hg.): *8WochenKlausur: Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994.
- Kliege, Melitta (Hg.): *70/90. Engagierte Kunst*, Ausst. Kat. Nürnberg, Neues Museum, 13.10.2004–16.1.2005, Nürnberg 2004.
- Michalka, Matthias (Hg.): *to expose, to show, to demonstrate, to inform, to offer. Künstlerische Praktiken um 1990*, Ausst. Kat. Wien, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Mumok), 10.10.2015–14.2.2016, Wien 2015.
- Morris, Catherine/Hockley, Rujeko (Hg.): *We Wanted A Revolution. Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook*, Ausst. Kat. New York, Brooklyn Museum, 21.4.–17.9.2017, New York 2017.
- Neue Gesellschaft Bildender Kunst (Hg.): *Funktionen bildender Kunst in unserer Gesellschaft*, Ausst. Kat. Berlin, Neue Gesellschaft Bildender Kunst, 1.12.1970–27.2.1971, Steinbach 1971.
- Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Ausst. Kat. New York, Creative Time, 24.9.–16.10.2011, New York 2012.
- Weibel, Peter: *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, Ausst. Kat. Graz, Neue Galerie im Künstlerhaus, 2.10.–7.11.1993, Köln 1994.
- Ders. (Hg.): *Global activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Ausst. Kat. Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media Karlsruhe, 14.12.2013–30.3.2014, Cambridge/Karlsruhe/London 2014.
- Wye, Deborah (Hg.): *Committed to Print. Social and Political Themes in Recent American Printed Art*, Ausst. Kat. New York, Museum of Modern Art, 31.1.–19.4.1988, New York 1988.

Publikationen

- Alberro, Alexander/Stimson, Blake (Hg.): *Institutional Critique. An Anthology of artists' writings*, Cambridge/London 2009.

- Altshuler, Bruce: *Salon to Biennial. 1863–1959 (= Exhibitions That Made Art History, Bd. 1)*, London 2008.
- Allen, Gwen: *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*, London 2011.
- Arendt, Hannah: *Über die Revolution*, Frankfurt am Main/Wien/Zürich 1968.
- Dies.: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2010 (dt. Erstveröffentlichung 1960).
- Art Workers Coalition (Hg.): *Open Hearing Reader*, New York 1969.
- Artists Meeting for Cultural Change (Hg.): *An anti-catalog*, New York 1977.
- Ault, Julie (Hg.): *Alternative Art New York 1965–1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, Minneapolis/London 2002.
- Dies. (Hg.): *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, London 2010.
- Babias, Marius (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden 1995.
- Ders./Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte; Ideen; Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen öffentlichen Raum*, Dresden 1998.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London 1995.
- Berger, Maurice: *Labyrinths. Robert Morris, minimalism and the 1960s*, New York 1989.
- Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars (Hg.): *Taking the Matter into Common Hands*, London 2007.
- Bishop, Claire: *Participation*, London/Cambridge 2006.
- Dies.: *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London 2012.
- Blanchot, Maurice: *Entretien infini*, Paris 1969.
- Blunck, Lars: *Between Object & Event. Partizipationskunst zwischen Mythos und Teilhabe*, Weimar 2003.
- Bolton, Richard (Hg.): *Culture Wars: documents from the recent controversies in the arts*, New York 1992.
- Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 2005.
- Bourriaud, Nicolas: *Relational Aesthetics*, Dijon 2002 (franz. Erstveröffentlichung 1998).
- Bradley, Will/Esche, Charles (Hg.): *Art and Social Change. A Critical Reader*, London 2007.
- Bryan-Wilson, Julia: *Art workers: radical practice in the Vietnam War era*, Berkeley 2009.
- Büro Bert (Hg.): *Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit. Ein Sampler*, Berlin 1993.
- Butin, Hubert (Hg.): *Begriffslexikon zeitgenössischer Kunst*, Köln 2014.
- Casser, Anja/Ziegler, Philipp (Hg.): *Stephen Willats. Art Society Feedback*, Nürnberg 2010.

- Clark, Timothy J.: *Farewell to an idea: episodes from a history of modernism*, New Haven 1999.
- Craveri, Benedetta: *The Age of Conversation*, New York 2005.
- Debord, Guy: *Society of the Spectacle*, Detroit 1977.
- Decter, Joshua/Draxler, Helmut et al.: *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993* (= *Exhibition Histories*, Bd. 3), London 2014.
- Deutsche, Rosalyn: *Evictions. Art and spatial politics*, Cambridge 1996.
- Dossa, Shiraz: *The Public Realm and the Private Self: The Political Theory of Hannah Arendt*, Ontario 1989.
- Duncan, Carol: *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, Routledge 1995.
- Felshin, Nina (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995.
- Filipovic, Elena (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, Mailand/London 2017.
- Finkelpearl, Tom: *Dialogues in Public Art*, Cambridge 2001.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Fleck, Robert: *Die Biennale von Venedig. Eine Geschichte des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2009.
- Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yves-Alain/Buchloh, Benjamin H.D./Joselit, David: (Hg.): *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Bd. 2), London 2004.
- Frascina, Francis: *Art, politics and dissent. Aspects of the art left in sixties America*, Manchester/ New York 1999.
- Gelz, Andreas: *Tertulia. Literatur und Soziabilität im Spanien des 18. und 19. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 2006.
- Gilcher-Holtey, Ingrid: *Die 68er Bewegung. Deutschland, Westeuropa, USA*, München 2001.
- Graw, Isabelle (Hg.): *Texte zur Kunst 67* (September 2007).
- Green, Alison: *When artists curate. Contemporary Art and the Exhibition as Medium*, London 2018.
- Greene, Charles: *The Third Hand*, Minneapolis/London 2001.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied 1962.
- Handler, Beth Ann: *The Art of Activism: Artists and Writers Protest, the Art Worker's Coalition, and the New York Art Strike Protest the Vietnam War*, Dissertation, Yale University, New Haven 2001.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert: *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993.

- Hirshkop, Ken, *Mikhail Bakhtin. An Aesthetic for Democracy*, New York 1999.
- Hohendahl, Peter Uwe (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000.
- Jackson, Shannon: *Social Works. Performing Arts. Supporting Publics*, New York 2011.
- Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora (Hg.): *Educational Turn: Handlungsräume in der Kunst- und Kulturvermittlung (= Schnittpunkt. Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 5)*, Zürich 2012.
- Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld 2012.
- Katsiaficas, George: *The imagination of the New Left: a global analysis of 1968*, Cambridge 1987.
- Katzenstein, Ines (Hg.): *Listen, Here, Now! Argentine art of the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, New York 2004.
- Kernbauer, Eva: *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Weimar 2011, S. 21.
- Kerner, Wolfgang (Hg.): *1968 und die Akademiereform. Von den Studentenunruhen zur Neuorganisation der Stuttgarter Akademie in den siebziger Jahren*, Ostfildern-Ruit 1998.
- Kester, Grant: *Conversation Pieces. Community and communication in modern art*, Berkeley 2004.
- Ders.: *The One and The Many. Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham 2011.
- Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007.
- Knabb, Ken: *Situationist International. Anthology*, Berkeley 2006.
- Kostelanetz, Richard: *Artists' Soho. 49 Episodes of Intimate History*, New York 2015.
- Kube Ventura, Holger: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien 2002.
- Kwon, Miwon: *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge 1997.
- Lacy, Suzanne (Hg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995.
- Dies.: *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics, 1974-2007*, Durham/London 2010.
- Lazarsfeld, Paul Felix: *The People's Choice. How the voter makes up his mind in a presidential campaign*, New York 1944.
- Lippard, Lucy: *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, New York 1973.
- Dies.: *Get the message? A decade of art for social change*, New York 1984.
- Dies.: *A Different War. Vietnam in Art*, Seattle 1990.
- Dies.: *The Lure of the Local. Senses of place in a multicentered society*, New York 1997.

- Lynen, Peter M./Kuball, Mischa (Hg.): *Public Art. Gedanken zu Formen des Öffentlichen*, Düsseldorf 2018.
- McCarthy, David: *American Artists Against War, 1935–2010*, Oakland 2015.
- Möntmann, Nina: *Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green*, Köln 2002.
- Dies. (Hg.): *Public: New Communities* (= *Public*, Nr. 39), Toronto 2009.
- Moore, Alan W.: *Art Gangs. Protest & Counterculture in New York City*, New York 2011.
- Negt, Oskar/Kluge, Alexander: *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt/Main 1972.
- Nochlin, Linda: *Courbet*, London 2007.
- Ohrt, Roberto: *Phantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*, Hamburg 1990.
- O'Neill, Paul/Wilson, Mick (Hg.): *Curating and the Educational Turn*, London 2010.
- Orlich, Max Jakob: *Situationistische Internationale. Eintritt, Austritt, Ausschluss. Zur Dialektik interpersoneller Beziehungen und Theorieproduktion einer ästhetisch-politischen Avantgarde (1957–1972)*, Bielefeld 2011.
- Petruniak, Robert: *Art Workers on the Left: The Art Workers Coalition and The Emergence of a New Collectivism*, Master Thesis, The School of the Art Institute of Chicago, Chicago 2009.
- Pierre, José (Hg.): *Recherchen im Reich der Sinne. Die zwölf Gespräche der Surrealisten über Sexualität 1928–1932*, München 1996.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst. Zur Einführung*, Hamburg 2013.
- Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural Work, Communities*, Wien 2002.
- Seibert, Peter: *Der literarische Salon. Literatur und Geselligkeit zwischen Aufklärung und Vormärz*, Stuttgart 1993.
- Sheikh, Simon: *In the Place of the Public Sphere?*, Berlin 2005.
- Sholette, Gregory: *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, London/New York 2011.
- Ders. (Hg.): *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, London 2017.
- Siegfried, Detlef: *1968. Protest, Revolte, Gegenkultur*, Stuttgart 2018.
- Speretta, Tommaso: *Rebels Rebel. Aids, Art and Activism in New York, 1979-1989*, Ghent 2014.
- Stakemeier, Kerstin: *Entkunstung. Artistic Models for the End of Art*, Dissertation, University College London, London 2012.

- Dies.: *Entgrenzter Formalismus. Verfahren einer antimodernen Ästhetik*, Berlin 2017.
- Stemmrich, Gregor (Hg.): *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden/Basel 1995.
- Stimson, Blake/Sholette, Gregory (Hg.): *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis 2007.
- Vidal, Mary: *Watteau's Painted Conversations. Art, literature, and talk in seventeenth- and eighteenth-century France*, New Haven 1992.
- Voorhies, James: *Beyond Objecthood. The Exhibition as a Critical Form Since 1968*, Cambridge/London 2017.
- Walker, John A.: *John Latham. The incidental person - his art and ideas*, London 1995.
- Ders.: *Left Shift. Radical Art in 1970s Britain*, London/New York 2002.
- Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material (= Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bd. 5)*, Seattle 1990.
- Zinggl, Wolfgang (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001.

Aufsätze

- Arscott, Caroline: „William Morris: Decoration and Materialism“, in: Hemingway, Andrew (Hg.): *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left (= Marxism and Culture)*, London 2006, S. 9–27.
- Ashford, Doug: „An Artwork is a Person“, in: Ault, Julie (Hg.): *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 220–225.
- Ders.: „Group Material: Abstraction as the Onset of the Real“, in: Lind, Maria (Hg.): *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, Berlin 2012, S. 47–59.
- Ders./Ault, Julie/Gonzalez-Torres, Felix: „On Democracy“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material (= Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bd. 5)*, Seattle 1990, S. 1–3.
- Ders./Ewald, Wendy/Felshin, Nina/Phillips, Patricia: „A Conversation on Social Collaboration“, in: *Art Journal* 65/2 (2006), S. 58–82.

- Ault, Julie: „A Chronology of Selected Alternative Structures, Spaces, Artists’ Groups, and Organizations in New York City, 1965–85“, in: Dies. (Hg.): *Alternative Art New York 1965–1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, Minneapolis/London 2002, S. 17–76.
- Dies.: „Exhibition as Political Space“, in: Rollig, Stella/Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural Work, Communities*, Wien 2002, S. 52–63.
- Dies.: „Die Zweischneidigkeit der Geschichte“, in: Babias, Marius/Waldvogel, Felix (Hg.): *Critical Condition. Ausgewählte Texte im Dialog. Julie Ault, Martin Beck*, Köln 2003, S. 51–58.
- Dies.: „Three Snapshots from the Eighties: On Group Material“, in: O’Neill, Paul (Hg.): *Curating Subjects*, London 2007, S. 31–38.
- Dies.: „Of Several Minds Over Time“, in: Rand, Steven/Kouris, Heather (Hg.): *Playing by the Rules. Alternative Thinking/Alternative Spaces*, New York 2010, S. 94–105.
- Dies.: „Active Recollection: Archiving Group Material“, in: Hebert, Stine/Szefer Karlsen, Anne (Hg.): *Self-organised*, London 2013, S. 102–112.
- Avgikos, Jan: „Group Material Timeline: Activism as a Work of Art“, in: Felshin, Nina (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, S. 85–116.
- Below, Irene: „Berlins demokratischer Modellkunstverein [...] eine linke Bastion wie im Theaterleben der Schaubühne – wie alles anfing“, in: Baumann, Leonie (Hg.): *NGBK - 40 Jahre*, Berlin 2009, S. 31–52.
- Bhabha, Homi: „Conversational Art“, in: Brenson, Michael/Jacob, Mary Jane (Hg.): *Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art*, Ausst. Kat. Atlanta, Arts Festival of Atlanta, 28.6.–29.9.1996, Cambridge/London 1998, S. 38–47.
- Blunck, Lars: „Biertrinken als höchste Kunstform? Zur Formierung des Publikums in Relationaler Kunst“, in: Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld 2012, S. 13–28.
- Brenson, Michael: „Healing in Time“, in: Jacob, Mary Jane (Hg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausst. Kat. Chicago, Sculpture Chicago, Mai–September 1993, Seattle 1995, S. 16–49.
- Cottingham, Laura: „Moralischer Genuß: Die Whitney Biennale 1993“, in: Babias, Marius (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden 1995, S. 235–250.

- Ades, Dawn: „Nachwort“, in: Pierre, José (Hg.): *Recherchen im Reich der Sinne. Die zwölf Gespräche der Surrealisten über Sexualität 1928–1932*, München 1996, S. 161–186.
- Decter, Joshua: „Culture in Action: Exhibition as Social Redistribution“, in: Decter, Joshua/Draxler, Helmut et al.: *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993 (= Exhibition Histories, Bd. 3)*, London 2014, S. 14–43.
- Deitcher, David: „Social Aesthetics“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material (= Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bd. 5)*, Seattle 1990, S. 13–43.
- Ders.: „Polarity Rules: Looking at Whitney Annuals and Biennals, 1968–2000“, in: Ault, Julie (Hg.): *Alternative Art New York 1965–1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, Minneapolis/London 2002, S. 201–246.
- Draxler, Helmut: „The Turn from the Turns: An Avant-Garde Moving Our of the Centre (1986-93)“, in: Decter, Joshua/Draxler, Helmut et al.: *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993 (= Exhibition Histories, Bd. 3)*, London 2014, S. 44–64.
- Fahlenbach, Kathrin: „Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution“, in: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 11–21.
- Flusser, Villém: „Dialogische Medien“, in: Bollmann, Stefan/Flusser, Edith (Hg.): *Kommunikologie (= Schriften, Bd. 4)*, Mannheim 1996, S. 287–288.
- Foster, Hal: „The Artist as Ethnographer“, in: Ders., *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century (= October Books)*, Cambridge/London 1995, S. 171–203.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis*, Leipzig 1991, S. 34–46.
- Fried, Michael: „Art and Objecthood“ [1967], in: Ders.: *Art and Objecthood. Essays and Reviews*, Chicago 1998, S. 148–172.
- Gablik, Suzi: „Connective Aesthetics: Art After Individualism“, in: Lacy, Suzanne (Hg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995, S. 74–87.
- Geuß, Fiona: „Vom Handeln und Sprechen. Gesprächsformate in Ausstellungen von Group Material und WochenKlausur“, in: Krieger, Verena/Fritz, Elisabeth (Hg.): „*When exhibitions become politics*“. *Geschichte und Strategien der politischen Kunstaussstellung seit den 1960er Jahren*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 243–260.

- Grace, Claire: „Group Material, AIDS Timeline, 1989“, in: Filipovic, Elena (Hg.): *The Artist as Curator. An Anthology*, Mailand/London 2017, S. 161–176.
- Greenberg, Clement: „Modernist Painting“ [1960], in: O’Brian, John (Hg.): *Modernism with a Vengeance 1957–1969* (= *Clement Greenberg. The Collected Essays*, Bd. 4), Chicago 1995, S. 85–93.
- Hohendahl, Peter Uwe: „Die Entstehung der modernen Öffentlichkeit im Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Publikums“, in: Ders. (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000, S. 8–37.
- Holert, Tom: „Kapseln außer Kontrolle. Stephen Willats und die Heuristik der Ränder“, in: Casser, Anja/Ziegler, Philipp (Hg.): *Stephen Willats. Art Society Feedback*, Nürnberg 2010, S. 62– 81.
- Holub, Barbara: „Void oder Surplus - ‚Learning from Chicago‘. Oder: Die Rolle der Künstlerin als Expertin, befragt zum öffentlichen Raum. Fünf Jahre nach Culture in Action“, in: Saxenhuber, Hedwig/Schöllhamer, Georg (Hg.): *O.K: Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“*, Wien 1998, S. 103–109.
- Jacob, Mary Jane: „Outside the Loop“, in: Dies. (Hg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausst. Kat. Chicago, Sculpture Chicago, Mai–September 1993, Seattle 1995, S. 50–61.
- Dies.: „Reaching the Goal: Curating Conversations“, in: Brenson, Michael/Jacob, Mary Jane (Hg.): *Conversations at the Castle. Changing Audiences and Contemporary Art*, Ausst. Kat. Atlanta, Arts Festival of Atlanta, 28.6.–29.9.1996, Cambridge/London 1998, S. 14–29.
- Dies.: „Chicago Is Culture in Action“, in: Decter, Joshua/Draxler, Helmut et al.: *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993* (= *Exhibition Histories*, Bd. 3), London 2014, S. 172–181.
- Jeanée, Pascale: „Die WochenKlausur“, in: Zinggl, Wolfgang (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001, S. 7–8.
- Kafehsy, Sylvia: „Konkrete Kunst“, in: Dies. (Hg.): *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994, S. 20–21.
- Kelley, Jeff: „The Body Politics of Suzanne Lacy“, in: Felshin, Nina (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, S. 221–249.

- Kenkel, Karen: „Marx’ Kritik der bürgerlichen Öffentlichkeit; vormärzliche Radikalisierung der liberalen Öffentlichkeit; Problematisierung des Publikums im ästhetischen Diskurs, in: Hohendahl, Peter Uwe (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000, S. 54–74.
- Kernbauer, Eva: „Das Publikum in der kunsttheoretischen Tradition: Wege zur Öffentlichkeit (und zurück), in: Kammerer, Dietmar (Hg.): *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*, Bielefeld 2012, S. 49–71.
- Kester, Grant: „Rhetorical Questions: Alternative Arts Sector and the Imaginary Public“, in: Ders. (Hg.): *Art, Activism, and Oppositionality. Essays from Afterimage*, Durham/London 1998, S. 103–135.
- Ders.: „Erasing Beuys’s Blackboard: Art, Pedagogy, and Praxis“, in: Kelley, Bill/Zamora, Rebecca (Hg.): *Talking to Action. Art, Pedagogy, and Activism in the Americas*, Chicago 2017, S. 17–25.
- Kliege, Melitta: „Zwischen Bewusstseinsarbeit und ästhetischem Zitat. Engagierte Kunstformen der siebziger und neunziger Jahre im Vergleich“, in: Dies. (Hg.): *70/90. Engagierte Kunst*, Ausst. Kat. Nürnberg, Neues Museum, 13.10.2004–16.1.2005, Nürnberg 2004, S. 8–23.
- Kockot, Vera/Wuggenig, Ulf: „Publicum. Theorien der Öffentlichkeit“, in: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien 2005, S. 7–17.
- Kravagna, Christian: „Arbeit an der Gemeinschaft. Modelle partizipatorischer Praxis“, in: Babias, Marius/Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte; Ideen; Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen öffentlichen Raum*, Dresden 1998, S. 28–47.
- Lachenmeier, Dominik: „Die Achtundsechziger-Bewegung zwischen etablierter und alternativer Öffentlichkeit“, in: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 61–72.
- Lacy, Suzanne: „Introduction. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys“, in: Dies. (Hg.): *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*, Seattle 1995, S. 19–47.
- Dies.: „Time in Place. New Gere Public Art a Decade Later“, in: Cartiere, Cameron/Willis, Shelly (Hg.): *The Practice of Public Art*, New York/London 2008, S. 18–32.
- Lange, Barbara: „Joseph Beuys und die FIU. Die Honigpumpe am Arbeitsplatz auf der Documenta 6 in Kassel 1977“, in: Krieger, Verena/Fritz, Elisabeth (Hg.): „*When exhibitions become politics*“. *Geschichte und Strategien der politischen Kunstausstellung seit den 1960er Jahren*, Köln/Weimar/Wien 2016, S. 224–241.

- Lazzarato, Maurizio: „Immaterial Labour“, in: Virno, Paolo/Hardt, Michael: *Radical Thought in Italy*, Minneapolis 1996, S. 132–146.
- Lenz, Katharina: „8WochenKlausur - das Projekt“, in: Kafehsy, Sylvia (Hg.): *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994, S. 4–19.
- Lind, Maria: „The Collaborative Turn“, in: Billing, Johanna/Lind, Maria/Nilsson, Lars (Hg.): *Taking the Matter into Common Hands*, London 2007, S. 15–31.
- Dies.: „Complications; On Collaboration, Agency and Contemporary Art.“, in: Möntmann, Nina (Hg.): *Public: New Communities* (= *Public*, Nr. 39), Toronto 2009, S. 52–73.
- Lippard, Lucy: „The Dilemma (Arts Magazine, Juli 1970)“, in: Dies.: *Get the message? A decade of art for social change*, New York 1984, S. 4–10.
- Dies.: „The Art Workers’ Coalition: Not A History“, in: Dies.: *Get the message? A decade of art for social change*, New York 1984, S. 10–19.
- Dies.: „Trojan Horses: Activist Art and Power (1984)“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York 1991, S. 341–358.
- Dies.: „Biting the Hand: Artists and Museums in New York since 1969“, in: Ault, Julie (Hg.): *Alternative Art New York 1965–1985: a cultural politics book for the Social Text Collective*, Minneapolis/London 2002, S. 79–120.
- Mallek, Petra/Selbherr, Simon: „Zu den Bootsgesprächen“, in: Kafehsy, Sylvia (Hg.): *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994, S. 69–96.
- Marx, Karl: „Zur Judenfrage (1844)“, in: Augsberg, Ino/Unger, Sebastian (Hg.): *Basistexte: Grundrechtstheorie*, Baden-Baden 2012, S. 73–88.
- Medina, Cuauhtémoc: „Contemp(t)orary: Eleven Theses“, in: Aranda, Julieta (Hg.): *What is Contemporary Art?* (= *e-flux journal*), Berlin 2010, S. 10–21.
- Möntmann, Nina: „Neue Gemeinschaften“, in: Wappler, Friederike (Hg.): *Neue Bezugsfelder in Kunst und Gesellschaft*, Zürich 2011, S. 56–63.
- Dies.: „Das Unternehmen Kunstinstitution im Spätkapitalismus“, in: *eipcp*, 2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/montmann/de> (letzter Zugriff am 15. September 2019).
- Moore, Allan W.: „Artists’ Collectives. Focus on New York, 1975-2000“, in: Stimson, Blake/Sholette, Gregory (Hg.): *Collectivism after Modernism: The Art of Social Imagination after 1945*, Minneapolis 2007, S. 192–221.

- Mouffe, Chantal: „Für eine agonistische Öffentlichkeit“, in: Enwezor, Okwui/Basualdo, Carlos/ Meta Bauer, Ute u. a. (Hg.): *Demokratie als unvollendeter Prozess* (= *Documenta 11, Plattform I*), Ostfildern-Ruit 2001, S. 101–112.
- Dies.: „Strategies of radical politics and aesthetic resistance“, in: *Truth is concrete. Steirischer Herbst* (2012), <http://truth.steirischerherbst.at/texts/?p=19> (letzter Zugriff am 22. Dezember 2019).
- Müller-Westermann, Iris: „„Making Art Is the Greatest Act of All‘ Lee Lozano’s Investigations“, in: Dies. (Hg.): *Lee Lozano*, Ausst. Kat. Stockholm, Moderna Museet, 13.2.–25.4.2010, S. 25–52.
- Olson, Eva M.: „New Art, New Audiences: Experiments in Public Art“, in: Jacob, Mary Jane (Hg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausst. Kat. Chicago, Sculpture Chicago, Mai–September 1993, Seattle 1995, S. 10–15.
- Papenbrock, Martin: „Happening, Fluxus, Performance. Aktionskünste in den 1960er Jahren“, in: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 137–149.
- Rainer, Yvonne: „The Work of Art in the (Imagined) Age of Unalienated Exhibition“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material* (= *Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture*, Bd. 5), Seattle 1990, S. xvii–xix.
- Rollig, Stella: „Das wahre Leben. Projektorientierte Kunst in den neunziger Jahren“, in: Babias, Marius/Könneke, Achim (Hg.): *Die Kunst des Öffentlichen. Projekte; Ideen; Stadtplanungsprozesse im politischen, sozialen öffentlichen Raum*, Dresden 1998, S. 12–27.
- Dies.: „Zwischen Agitation und Animation. Aktivismus und Partizipation in der Kunst des 20. Jahrhunderts“, in: Dies./Sturm, Eva (Hg.): *Dürfen die das? Kunst als sozialer Raum: Art, Education, Cultural Work, Communities*, Wien 2002, S. 128–139.
- Rollins, Tim: „What Was to be Done?“, in: Ault, Julie (Hg.): *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 217–219.
- Roth, Moira: „Suzanne Lacy: Three Decades of Performing and Writing/Writing and Performing“, in: Lacy, Suzanne: *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics, 1974-2007*, Durham/London 2010, S. xvii–xli.
- Sanromán, Lucía: „To Reenact, to Rethink, to Redistribute Suzanne Lacy“, in: Ausst. Kat. München/London/New York 2019, S. 14–23.

- Scharloth, Joachim: „Ritualkritik und Rituale des Protests. Die Entdeckung des Performativen in der Studentenbewegung der 1960er Jahre“, in: Klimke, Martin/Scharloth, Joachim (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2007, S. 75–87.
- Schöny, Roland: „Back to communication? Kunst als Recherche. Die Düsseldorfer Künstlergruppe Büro Bert“, in: Medien.Kunst.Passagen (Hg.): *Reflexionen zu Kunst und neuen Medien*, Wien 1993, S. 77–80.
- Sheikh, Simon: „A Long Walk to the Land of the People: Contemporary Art in the Spectre of Spectatorship“, in: Hlavajova, Maria/Hoskote, Ranjit (Hg.): *Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art (= BAK Critical Reader Series)*, Utrecht 2015, S. 230–261.
- Sholette, Gregory: „Beuysian Pedagogies: A Counter-history. Gregory Sholette Interviewed by Karen van den Berg“, in: Berg, Karen van den (Hg.): *The Art of Direct Action. Social Sculpture and Beyond*, Berlin 2019, S. 119–134.
- Spiteri, Raymond: „From Unitary Urbanism to the Society of Spectacle. The Situationist Aesthetic Revolution“, in: Erjavec, Aleš (Hg.): *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Garde Movements*, London 2015, S. 178–214.
- Stemmrich, Gregor: „Nichts als Stückwerk“, in: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Hg.): *Felix Gonzalez-Torres*, Berlin 2006, S. 63–83.
- Steurer, Erich: „Intervention zur medizinischen Versorgung der Obdachlosen“, in: Zingg, Wolfgang (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001, S. 20–26.
- Strum, Arthur: „Öffentlichkeit von der Moderne zur Postmoderne: 1960–1999“, in: Hohendahl, Peter Uwe (Hg.): *Öffentlichkeit. Geschichte eines kritischen Begriffs*, Stuttgart 2000, S. 92– 123.
- Thompson, John B.: „Einführung“, in: Bourdieu, Pierre: *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, Wien 2005, S. 1–35.
- Thompson, Nato: „Living as Form“, in: Ders. (Hg.): *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Ausst. Kat. New York, Creative Time, 24.9.–16.10.2011, New York 2012, S. 16–33.

- Wagner, Frank: „Group Material: Democracy Poll/Demokratische Erhebung“, in: Babias, Marius (Hg.): *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren*, Dresden 1995, S. 307–313.
- Wallis, Brian: „Democracy and Cultural Activism“, in: Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material* (= *Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture*, Bd. 5), Seattle 1990, S. 5–11.
- Wilson, Andrew: „Das Publikum als Grundprinzip“, in: Casser, Anja/Ziegler, Philipp (Hg.): *Stephen Willats. Art Society Feedback*, Nürnberg 2010, S. 22–61.
- Wolper, Andrea: „Making Art, Reclaiming Lives: The Artist and Homeless Collaborative“, in: Felshin, Nina (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, S. 251–282.
- Zingg, Wolfgang: „Seit damals in den Siebzigern“, in: Kafehsy, Sylvia (Hg.): *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994, S. 22–28.
- Ders.: „Intervention zur Drogenproblematik“, in: Ders. (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001, S. 28–35.
- Ders./Jeannée, Pascale/Burh, Dagmar/Blazejovsky, Geraldine/Eischer, Christoph: „Intervention zur Verbesserung der Streitkultur“, in: Klos, Mathias (Hg.): *Log.buch. Materialien zu "Log.in - Netz/Kunst/Werke"*, Nürnberg 2001, S. 145.

Artikel

- Andre, Carl/Baer, Jo/Darby Bannard, Walter/Bengston, Billy Al/Castoro, Rosemarie/Ferrer, Rafael/Judd, Don/Petlin, Irving/Ruscha, Ed/Serra, Richard/Smithson, Robert/Weiner, Lawrence: „The Artist and Politics: A Symposium“, in: *Artforum* 9/1 (September 1970), S. 35–39.
- Ault, Julie: „Shedhalle '94-'96. An Interview with Renate Lorenz, Sylvia Kafehsy, Ursula Biemann, Marion von Osten“, in: *Documents* 10 (1997), S. 42–51.
- Dies./Taylor, Marvin J.: „Active Recollection“, in: Handout zur *Whitney Biennale* 2014, https://whitney.org/uploads/generic_file/file/949/ault_taylor_final.pdf (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).
- Babias, Marius: „Subject Production and Political Art Practice“, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 9 (2004), S. 101–109.

- Bang Larsen, Lars: „People’s Choice. A new book documents 17 years of projects by art collective Group Material“, in: *Frieze* 132 (2010), S. 25–26.
- Bishop, Claire: „Antagonism and Relational Aesthetics“, in: *October* 19 (2004), S. 51–79.
- Dies.: „The Social Turn: Collaboration and its Discontents“, in: *Artforum* 44/6 (2006), S. 178–183.
- Camnitzer, Luis: „Tania Bruguera’s Tatlin’s Whisper #6 and the Hannah Arendt International Institute for Artivism“, in: *art agenda* (2015),
<https://www.art-agenda.com/features/237341/tania-bruguera-s-tatlin-s-whisper-6-and-the-hannah-arendt-international-institute-for-artivism> (letzter Zugriff am 22. Dezember 2019).
- Connor, Celeste: „Why’s the Roof on Fire?“, in: *Public Art Review* 13/7 (1994), S. 34.
- Courbet, Gustave: „Les Arts libres“, in: *Gazette des Beaux-Arts* 5 (1872), S. 45–46.
- Drobnick, Jim: „Dialectical Group Materialism“, in: *Parachute* (1989), S. 29–31.
- Glueck, Grace: „Artists Threaten Sit-in at the Modern“, in: *The New York Times* vom 7. März 1969, S. 26.
- Glueck, Grace: „’J’accuse Baby!’ She cried“, in: *The New York Times* vom 20. April 1969, S. 28.
- Göpfert, Peter Hans: „Stephan [sic] Willats in der Berliner Nationalgalerie. Private Soziologien“, in: *Die Welt* vom 9.12.1980, S. 25.
- Green, Renée: „Democracy in Question“, in: *Transition* 53 (1991), S. 163–167.
- Green, Alison: „Citizen Artists: Group Material“, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 26 (2011), S. 17–25.
- Higgin, Jennifer: „Suzanne Lacy. Questions & Answers“, in: *Frieze* 149 (2012), S. 142–147.
- Höller, Christian: „Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst“, in: *Texte zur Kunst* 20 (1995), S. 109–117.
- Kester, Grant: „Starting from Zero. Stephen Willats and the Pragmatics of Public Art“, in: *Afterimage* 19/10 (Mai 1992), S. 8–12.
- Ders.: „Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community Art“, in: *Afterimage* 22/6 (1995), S. 5–11.
- Kimmelman, Michael: „Art View; Of Candy Bars and Public Art“, in: *The New York Times* vom 26.9.1993, <https://www.nytimes.com/1993/09/26/arts/art-view-of-candy-bars-and-public-art.html> (letzter Zugriff am 8. Oktober 2019).
- Kwon, Miwon: „One Place after Another: Notes on Site Specificity“, in: *October* 80 (1997), S. 85–110.
- Lawson, Thomas: „’The People’s Choice,’ Group Material“, in: *Artforum* 19/8 (April 1981),

S. 67–68.

Lippard, Lucy: „Archival Activism“, in: *Library Bulletin* 86 (1993/94), S. 4–6.

Martin, Stewart: „Critique of Relational Aesthetics“, in: *Third Text* 21/4 (Juli 2007), S. 369–386.

Molnár, Monika/Trampe, Tanja: „Public Art: Consequences of a Gesture? An Interview with Mary Jane Jacob“, in: *On Curating* 19 (2013), S. 33–38.

Morgan, Tiernan: „Art in the 1980s: The Forgotten History of PAD/D“, in: *Hyperallergic*, 2014, <https://hyperallergic.com/117621/art-in-the-1980s-the-forgotten-history-of-padd/> (letzter Zugriff am 29. Dezember 2018).

Muchnic, Suzanne: „Of the People, by the People...Suzanne Lacy's performance art is helping to forge a role for artists in the public policy arena. Her passion is to help Oakland's teenagers.“, in: *Los Angeles Times* vom 9.6.1996, http://articles.latimes.com/1996-06-09/entertainment/ca-13128_1_young-people (letzter Zugriff am 27. Oktober 2019).

Nochlin, Linda: „Museum and radicals: A history of emergencies“, in: *Art in America* 59/4 (Juli–August 1971), S. 26–39.

O. V.: „Entfernt Guernica aus dem Museum! Eine Aktion der amerikanischen Art Workers Coalition“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17. Februar 1970, S. 8.

O. V.: „Der Traum vom Raum. Der Engländer Stephen Willats fand ‚Vier Inseln in Berlin‘ – Zu sehen in der Nationalgalerie“, in: *B.Z.* vom 4.12.1980, S. 41.

O. V.: „Leben in der Zelle“, in: *Der Abend* vom 4.12.1980, S. 7.

O. V.: „Culture in Action“, in: *Public Art Review* 4/2 (1993), S. 4–5.

Ohff, Heinz: „Kunst ohne Kontakte. Stephen Willats in der Neuen Nationalgalerie“, in: *Der Tagesspiegel* vom 4.12.1980, S. 5.

Ortiz, Benjamin: „Street Shooters“, in: *New City* vom 10.–16. August 1995, o. A.

Phillips, Patricia: „Public Interventions“, in: *Public Art Review* 11/6 (1994), S. 27.

Rogoff, Iris: „Turning“, in: *eflux-journal* 00 (2008), <https://www.e-flux.com/journal/00/68470/turning/> (letzter Zugriff am 22. Dezember 2019).

Roth, Moira: „Making & Performing Code 33. A Public Art Project with Suzanne Lacy, Julio Morales and Unique Holland“, in: *A Journal of Performance and Art* 23/3 (September 2001), S. 47–62.

Russi Kirshner, Judith: „Street-Level-Video Block Party“, in: *Artforum* 32/4 (Dezember 1993), S. 86–87.

- Scanlan, Josephe: „Culture in Action“, in: *Frieze* 13 (November–Dezember 1993), S. 22–27.
- Schwartz, Therese: „The Politicalization of the Avant-Garde“, in: *Art in America* 59/6 (November–Dezember 1971), S. 96–105.
- Dies.: „The Politicalization of the Avant-Garde, II“, in: *Art in America* 60/2 (März–April 1972), S. 70–79.
- Dies.: „The Politicalization of the Avant-Garde, III“, in: *Art in America* 61/2 (März–April 1973), S. 67–71.
- Dies.: „The Politicalization of the Avant-Garde IV“, in: *Art in America* 62/1 (Januar–Februar 1974), S. 80–84.
- Sholette, Gregory: „Activist Art and After, a Report from New York City“, in: *NeMe: NEWS FROM NOWHERE*, 18.2.2006, <http://www.neme.org/texts/news-from-nowhere> (letzter Zugriff am 12. Dezember 2019).
- Ders.: „A Collectography of PAD/D. Political Art Documentation and Distribution: A 1980s Activist Art and Networking Collective“, 2011, http://www.gregorysholette.com/wp-content/uploads/2011/04/14_collectography1.pdf (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).
- Siegel, Jeanne: „Carl Andre: Artworker“, in: *Studio International* 927 (1970), S. 175–179.
- Smith, Roberta: „Working the Gab Between Art and Politics“, in: *The New York Times* vom 25. September 1988, S. 22.
- Smith, Stephanie: „Mapping the Terrain, Again“, in: *Afterall. A Journal of Art, Context and Enquiry* 27 (2011), S. 67–76.
- Tucker, Daniel: „Interview with Mary Jane Jacob at the School of the Art Institute of Chicago“, *Never the Same* (2011), <https://never-the-same.org/interviews/mary-jane-jacob/> (letzter Zugriff am 16. Dezember 2019).
- Verwoert, Jan: „The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys’ Oeuvre and Public Image“, in: *e-flux journal* 01 (2008), <https://www.e-flux.com/journal/01/68485/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys-oeuvre-and-public-image/> (letzter Zugriff am 22. Januar 2019).
- Volpato, Elena: „The Art Workers’ Coalition“, in: *Moussmagazine* 25 (2010), <http://moussmagazine.it/art-workers-coalition-elena-volpato-2010/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).
- Willats, Stephen: „Arbeitsbericht“, in: *Kunstnachrichten* 18/1 (Januar 1982), S. 24–27.

Zara, Janelle: „Voices Carry. Suzanne Lacy’s polyphonic art defies museum curating – and is helping to reinvent it“, in: *Art News* 117 (2018), S. 88–91.

Archivalien

Briefe

Brief von Bates Lowry, 14. Februar 1969, The Museum of Modern Art Archives, Avalanche, II.42.

Brief an Bates Lowry, unterzeichnet von Gregory Battcock, Farman, Hans Haacke, Tom Lloyd, John Perreault, Takis, Tsai, 22. Februar 1969, The Museum of Modern Art Archives, Avalanche, II.42.

Brief von Joan Snyder, Carl Andre, James Cucghiara (sic), Lucy Lippard für die Art Workers Coalition an Arthur Drexler, 28. Oktober 1969, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

Brief von Group Material an die Nachbarn des Ausstellungsraums, 22. Dezember 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 19, The People’s Choice, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Brief von Joan Snyder, Lucy Lippard, Carl Andre für die Art Workers Coalition an Arthur Drexler, undatiert, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

Brief von Arthur Drexler an Joan Snyder, cc Carl Andre, James Cuchiara, Lucy Lippard, 12. November 1969, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

Brief von Eva M. Olsen (Direktorin, Sculpture Chicago) an Kevin Consey (Direktor, Museum of Contemporary Art, Chicago), 16. Januar 1993, CCS Bard Archives, Folder 214, Item 75-05.

Protokolle

Protokoll vom 5. Januar 1970, The Museum of Modern Art Archives, R+P, 6.2.

Protokoll undatiert, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 8. Juli 1979, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 27. November 1979, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 8. März 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 5. August 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 12. August 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 26. August 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 11. November 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 25. November 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 16. Dezember 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 12. Januar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 20. Januar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 3. Februar 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Protokoll vom 21. April 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

Schriftstücke

Notiz von Walter Bareiss, 1. Oktober 1969, The Museum of Modern Art Archives, R + P, 6.2.

Projektbeschreibung von Elaine L. Johnson an Arthur Drexler, 8. Januar 1970, Museum of Modern Art Archives, JBH (John B. Hightower Papers), III.I.II.a.

„A Tentative Position Paper“, unterzeichnet von AM, PH, MC, JB, VK, MS, JK, EH, GR, LK, AMc, vor dem 22. Februar 1976, Museum of Modern Art Library, PAD/D Files, Artists Meeting for Cultural Change.

Pressemitteilung, 20. September 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 6, Early Group Material, 1980, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

„Who What Where When Why How“, Flyer, Oktober 1980, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 6, Early Group Material, 1980, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

„Caution! Alternative Space!“, Flyer, Oktober 1981, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 26, Caution! Alternative Space, 1981, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

„Suggestions for Second Second (sic) Gatherings compiled by Jerri Allyn“, 13. Oktober 1982, Museum of Modern Art Library, PAD/D Files.

„Serenio/Tertulia [project in process]“, Projektbeschreibung, 26. Juni 1992, CCS Bard Archives, Mary Jane Jacob Papers, Series II: Sculpture Chicago, Subseries A: Culture in Action, Box 8, Folder 213, Item 74-06, Item 74-06.

Pressemitteilung des Museum for Contemporary Art, Chicago, 10. Mai 1993, CCS Bard Archives, Folder 218, Item 79-08e.

Pressemitteilung von Sculpture Chicago, 28. August 1993, CCS Bard Archives, Mary Jane Jacobs Papers, Series II: Sculpture Chicago, Subseries A: Culture in Action, Box 8, Folder 213, Item 74-12.

Aufgabenliste, undatiert, Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries. „If you think we are all here tonight to discuss the issue of feminism you are wrong“, unterzeichnet von Ginny Reath und Elyzabeth Hess, undatiert, Museum of Modern Art Library, PAD/D Files, Artists Meeting for Cultural Change.

Klappkarte mit Projektbeschreibung inklusive der 5 Arbeitsgruppen, undatiert (vermutlich um 1980, da die Bezeichnung PAD/D genutzt wird), Museum of Modern Art Library, PAD/D Files.

Film- und Tonaufnahmen

Hannah Arendt im Gespräch mit Günter Gaus: aus der Gesprächsreihe *zur person*, 72 Min., 28.10.1964, ZDF, Transkript: https://www.rbb-online.de/zurperson/interview_archiv/arendt_hannah.html (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

Tonaufnahme eines Treffens von Mitgliedern der Art Workers Coalition und Mitarbeitern des Museum of Modern Art im ‚MoMA Trustees’ Room‘, 25. November 1969, 16 Uhr (ca. 2,5 Stunden), WorldCat no. 81581481, Museum of Modern Art Archives.

Michael Crane im Interview mit Julie Ault: *What follows...Julie Ault*, University of Colorado, Academic Media Services Boulder, 1991, Group Material Archive, MSS 215, Box: 31, Media: ID: 215.0019, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.

The Roof Is On Fire (1994), 51:48 Min., Regie und Produktion: Craig Franklin, Moderation: Pam Moore, <https://theoaklandprojects.wordpress.com/the-roof-is-on-fire-1994/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

Dinner at Jane’s, 53 Min., Regie und Produktion: Michelle Baughan (Ausschnitt 10:43 Min.), <http://www.suzannelacy.com/full-circle/> (letzter Zugriff am 21. Juni 2021).

Vortrag von Julie Ault an der Montreal Ellen Gallery, Universität Concordia, 21.10.2011, <https://vimeo.com/32326774> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

Internetseiten

<http://www.suzannelacy.com/the-oakland-projects/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

<https://theoaklandprojects.wordpress.com/> (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).

7. Abbildungsverzeichnis

- 1) Art Workers Coalition, Protestaktion mit dem Plakat *And Babies...* vor Pablo Picassos Gemälde *Guernica* im Museum of Modern Art, New York, Januar 1970. Abbildungsnachweis: *Studio International* 180/927 (November 1970), Cover.
- 2) Artist Protest Committee, *The California Peace Tower*, Susan Sontag spricht auf der Einweihung, Los Angeles, 1966. Abbildungsnachweis: Annette Del Zoppo (Foto), in: Bryan-Wilson, Julia: *Art workers: radical practice in the Vietnam War era*, Berkeley 2009, S. 6.
- 3) *New York Art Strike Against Racism, War, and Repression*, Robert Morris spricht zu Künstler_innen vor dem Metropolitan Museum for Art, New York, 22.5.1970. Abbildungsnachweis: Jan van Raay (Foto), in: Bryan-Wilson 2009, S. 115.
- 4) Vassilakis Takis entfernt seine Skulptur *Tele-Sculpture* (1960) aus der Ausstellung *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museum of Modern Art, New York, 3.1.1969. Abbildungsnachweis: Mehdi Khonsari (Foto), in: Schwartz, Therese: „The Politicalization of the Avant-Garde, II“, in: *Art in America* 60/2 (März–April 1972), S. 70–79, hier S. 77.
- 5) Vassilakis Takis mit seiner Skulptur *Tele-Sculpture* (1960) im Garten des Museum of Modern Art, New York, 3.1.1969. Abbildungsnachweis: Mehdi Khonsari (Foto), The Museum of Modern Art Archives, *Avalanche Magazine Archives*, II.42.
- 6) Art Workers Coalition, Forderungen an Museen, März 1970. Abbildungsnachweis: Lippard, Lucy: „The Art Workers’ Coalition: not a history“, in: *Studio International* 180/927 (November 1970), S. 171–174, hier S. 171–172.
- 7) Art Workers Coalition, Ankündigung des *Open Hearing*, School for Visual Art, New York, 10.4.1969. Abbildungsnachweis: The Museum of Modern Art Archives, *Avalanche Magazine Archives*, II.42.
- 8) Art Workers Coalition, *Open Hearing*, School for Visual Arts, New York, 10.4.1969. Abbildungsnachweis: Fred W. McDarrah (Foto), in: Schwartz, Therese: „The Politicalization of the Avant-Garde IV“, in: *Art in America* 62/1 (Januar–Februar 1974), S. 80–84, hier S. 82.
- 9) John B. Hightower (Direktor des New York State Council on the Arts und späterer Direktor des Museum of Modern Art) spricht mit Mitgliedern der AWC in dem Kunstraum Museum (729 Broadway), New York, 2.3.1970. Abbildungsnachweis: Jan van Raay (Foto), Museum of Modern Art Library, Art Workers Coalition Files.

- 10) Artists Meeting for Cultural Change, Artists Unite!, Flyer, 1976. Abbildungsnachweis: Artists Meeting for Cultural Change (Hg.): *An anti-catalog*, New York 1977, S. 74.
- 11) Political Art Documentation and Distribution (PAD/D), Diagramm der Organisationsstruktur, undatiert. Abbildungsnachweis: darkmatterarchives.net (letzter Zugriff am 21. Dezember 2019).
- 12) PAD/D, *Second Sunday*, Paper Tiger, New York, undatiert. Abbildungsnachweis: Maria Jakuborki (Foto), The Museum of Modern Art Library, PAD/D Files (Second Sundays).
- 13) PAD/D, Art in Unauthorized Spaces, Veranstaltungsankündigung für den 13. Dezember 1981. Abbildungsnachweis: The Museum of Modern Art Library, PAD/D Files (Demonstration).
- 14) PAD/D, Aufruf der Ad Hoc Artists vom 12. November 1983 (Vorder- und Rückseite). Abbildungsnachweis: The Museum of Modern Art Library, PAD/D Files (Second Sundays).
- 15) Stephen Willats, *Wie ich mich hier drin abgrenze*, Fotografien, Fotofarbe, Tusche, Letraset Text, Gouache auf Karton, 85,5 x 128 cm, 1980. Abbildungsnachweis: Casser, Anja/Ziegler, Philipp (Hg.): *Stephen Willats. Art Society Feedback*, Nürnberg 2010, S. 380.
- 16) Stephen Willats, *Leben in vorgegebenen Grenzen – vier Inseln in Berlin*, Ausstellungsansicht, Neue Nationalgalerie, Berlin, 4.12.1980–25.1.1981. Abbildungsnachweis: Reinhard Friedrich (Foto), Archiv Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin.
- 17) Group Material, Ausstellungsraum in der 244 East 13th Street, New York, 1980. Abbildungsnachweis: Ault, Julie (Hg.): *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, London 2010, S. 11.
- 18) Group Material, Who What Where When Why How, Flyer, Oktober 1980. Abbildungsnachweis: Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 6, Early Group Material, 1980, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.
- 19) Group Material, Caution! Alternative Space!, Flyer, September 1981 (Vorder- und Rückseite). Abbildungsnachweis: Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 26, Caution! Alternative Space, 1981, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.
- 20) Group Material, *Da Zi Boas*, 12 handgefertigte Poster mit Zitaten, Union Square, New York, installiert am 16. April 1982. Abbildungsnachweis: Andres Serrano (Foto), in: Ault 2010, S. 62.
- 21) Group Material, *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America*, Ausstellungsansicht, P.S.1 New York, 22.1.–18.3.1984. Abbildungsnachweis: Dorothy Zeidman (Foto), in: Ault 2010, S. 83.

- 22) Group Material, Mitglieder v. l. n. r. Peter Szypula, Patrick Brennan, Tim Rollins, Julie Ault, Lebron, Marybeth Nelson, Beth Jaker, Dones, Hannah Alderfer, Marek Pakulski, 1980. Abbildungsnachweis: Donna Cortese (Foto), in: Ault 2010, S. 8.
- 23) Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, Flyer, 1981. Abbildungsnachweis: Group Material Archive, MSS 215, Box: 9, Folder: 5, The People's Choice, 1981, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.
- 24) Group Material, Aufgabenliste, undatiert. Abbildungsnachweis: Group Material Archive, MSS 215, Box: 1, Folder: 4, Minutes of Meetings, 1979–81, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.
- 25) Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, Ausstellungsansicht, 244 East 13th Street, New York, 10. 1.–1.2.1981. Abbildungsnachweis: Ault 2010, S. 33.
- 26) Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, Ausstellungsansicht, 244 East 13th Street, New York, 10. 1.–1.2.1981. Abbildungsnachweis: Group Material Archive, MSS 215, Box: 9, Folder: 5, The People's Choice, 1981, Fales Library and Special Collections, New York University Libraries.
- 27) Group Material, Mitglieder der Gruppe mit Nachbar_innen in der East 13th Street, New York, undatiert. Abbildungsnachweis: Robin Holland (Foto), in: Ault 2010, S. 25.
- 28) Group Material, Round-Table-Gespräch zu *Democracy: Politics and Election*, v. l. n. r. Eva Cockroft, Judge Bruce Wright, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, Dia Art Foundation, New York, 4.6.1988. Abbildungsnachweis: Ault 2010, S. 141.
- 29) Group Material, *Education and Democracy*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 15.9.–8.10.1988. Abbildungsnachweis: Ault 2010, S. 142–143.
- 30) Group Material, *Democracy: Politics and Election*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 15.10.–12.11.1988. Abbildungsnachweis: Noel Allum (Foto), in: Ault 2010, S. 145.
- 31) Group Material, *Democracy: Cultural Participation*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 19.11.–10.12.1988. Abbildungsnachweis: Ken Shles (Foto), in: Ault 2010, S. 149.
- 32) Group Material, *Democracy: AIDS and Democracy: A Case Study*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 19.12.1988–14.1.1989. Abbildungsnachweis: Ken Shles (Foto), in: Ault 2010, S. 152.
- 33) Group Material, Einladung zum *Town Meeting* von *Education and Democracy* am 27. September 1988, Dia Art Foundation, New York. Abbildungsnachweis: Wallis, Brian (Hg.): *Democracy. A Project by Group Material* (= Dia Art Foundation, Discussions in Contemporary Culture, Bd. 5) Seattle 1990, S. 82.

- 34) Group Material, Einladung zum *Town Meeting* von *Politics and Election* am 18. Oktober 1988, Dia Art Foundation, New York. Abbildungsnachweis: Wallis 1990, S. 150.
- 35) Group Material, Einladung zum *Town Meeting* von *Cultural Participation* am 22. November 1988, Dia Art Foundation, New York. Abbildungsnachweis: Wallis 1990, S. 214.
- 36) Group Material, Einladung zum *Town Meeting* von *Aids and Democracy: A Case Study* am 10. Januar 1989, Dia Art Foundation, New York. Abbildungsnachweis: Wallis 1990, S. 280.
- 37) *Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Programmheft, Mai 1993. Abbildungsnachweis: Decter, Joshua/Draxler, Helmut et al.: *Exhibition as Social Intervention. Culture in Action 1993* (= *Exhibition Histories*, Bd. 3), London 2014, S. 69.
- 38) Iñigo Manglano-Ovalle, *Cul-de-Sac: A Street-Level Video Installation*, Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Chicago, 3.7.–10.8.1993. Abbildungsnachweis: John McWilliams/Sculpture Chicago/Mary Jane Jacob (Foto), in: Decter/Draxler 2014, S. 126.
- 39) Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party*, Erie Street, Chicago, 28.8.1993. Abbildungsnachweis: John McWilliams/Sculpture Chicago/Mary Jane Jacob (Foto), in: Jacob, Mary Jane (Hg.): *Culture in Action: A Public Art Program of Sculpture Chicago*, Ausst. Kat. Chicago, Sculpture Chicago, Mai–September 1993, Seattle 1995, S. 82.
- 40) Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party*, Erie Street, Chicago, 28.8.1993. Abbildungsnachweis: John McWilliams/Sculpture Chicago/Mary Jane Jacob (Foto), in: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 86.
- 41) Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party*, Lageplan der Monitore im Außenbereich der Erie Street, Chicago, 1993. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 87.
- 42) Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Manglano-Ovalle mit Natalie Miranda, Miguel Boyas, Chicago, 1993. Abbildungsnachweis: John McWilliams/Sculpture Chicago/Mary Jane Jacob (Foto), in: Decter/Draxler 2014, S. 124.
- 43) Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Jugendliche bei Filmaufnahmen von Interviews, Chicago, 1993. Abbildungsnachweis: John McWilliams/Sculpture Chicago/Mary Jane Jacob (Foto), in: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 79.
- 44) Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Filmstills, hier: *This Is My Stuff: A Street-Level Video Installation*, Emerson House Community Center, Chicago, 12.5.–28.8.1993. Abbildungsnachweis: Decter/Draxler 2014, S. 125.

- 45) Suzanne Lacy, *Whisper, the Waves, the Wind*, Performance mit 154 Frauen, La Jolla, 1984.
Abbildungsnachweis: Felshin, Nina (Hg.): *But is it Art? The Spirit of Art as Activism*, Seattle 1995, S. 244.
- 46) Suzanne Lacy, *Full Circle*, 100 Skulpturen im Stadtzentrum von Chicago, Kalkstein mit Bronzeplakette, je zwischen 90–120 cm, Mai–September 1993. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 70.
- 47) Suzanne Lacy, *Full Circle*, 100 Skulpturen im Stadtzentrum von Chicago, Kalkstein mit Bronzeplakette, je zwischen 90–120 cm, Mai–September 1993. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 68.
- 48) Suzanne Lacy, *Dinner at Jane's*, UZS v. l. n. r. Addie L. Wyatt, Susan Faludi, Mirna Cunningham, Cheryl Carolus, Devaki Jain, Anita Hill, Johnnetta B. Cole, Gloria Steinem, Susan Grode, Hyun-Kyung Chung, Magdalena Abakanowicz, Nawal El Saadawi, Wilma P. Mankiller, Hull-House, Chicago, 30.9.1993. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 74.
- 49) Suzanne Lacy, *Dinner at Jane's*, v. l. n. r. Mirna Cunningham und Nawal El Saadawi, Hull-House, Chicago, 30.9.1993. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Seattle 1995, S. 75.
- 50) Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, *The Roof Is On Fire*, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994. Abbildungsnachweis: Lacy, Suzanne: *Leaving Art. Writings on Performance, Politics and Publics, 1974-2007*, Durham/London 2010, S. 225.
- 51) Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, *The Roof Is On Fire*, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994. Abbildungsnachweis: Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Ausst. Kat. New York, Creative Time, 24.9.–16.10.2012, New York 2011, S. 178.
- 52) Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, *The Roof Is On Fire*, Plakat, 1994.
Gestaltung von Michael Manwaring. Abbildungsnachweis: <https://theoaklandprojects.wordpress.com/graphics-roof/> (letzter Zugriff am 6. Dezember 2019).
- 53) Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, *The Roof Is On Fire*, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. New York 2011, S. 179.
- 54) WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, Ausstellungsraum der Shedhalle, Zürich, Februar–März 1994. Abbildungsnachweis: Kafehsy, Sylvia (Hg.): *8WochenKlausur. Künstler & Künstlerinnen zur Drogenproblematik*, Ausst. Kat. Zürich, Shedhalle, Februar–März 1994, Zürich 1994, S. 13.

- 55) WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, Gesprächsteilnehmer_innen auf dem Bootssteg, Zürichsee, 19.3.1994. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Zürich 1994, S. 70.
- 56) WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, Gesprächsteilnehmer_innen Raymond Loretan (CVP Generalsekretär), Beat Kraushaar (stv. Drogenbeauftragter des Zürcher Sozialamtes), Claudia Schilliger (Zürcher Aids-Projekt), X.Y. (Drogenkonsumentin), V.Z. (Drogenkonsument) auf der MS Sentosa, Zürichsee, 22.3.1994. Abbildungsnachweis: Ausst. Kat. Zürich 1994, S. 87.
- 57) WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, MS Sentosa am Bootssteg, Zürichsee, Februar–März 1994. Abbildungsnachweis: Zingg, Wolfgang (Hg.): *WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst*, Wien 2001, S. 33.
- 58) Temporary Services, *MARKET*, Ausstellungsansicht, *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Creative Time, New York, 24.9.–16.10.2011. Abbildungsnachweis: <https://temporaryservices.org/served/past-services/2011-2/> (letzter Zugriff am 6. Dezember 2019).

Bildrechte: 5/7 2020. Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence; 11 darkmatterarchives.net; 15–16 Stephen Willats; 17–36 Group Material; 38–44 Iñigo Manglano-Ovalle; 45–53 Suzanne Lacy; 54–57 WochenKlausur; 58 Temporary Services

8. Abbildungen

Studio International

November 1970 Journal of modern art Book Supplement 17/6 \$2.50



Abb. 1: Art Workers Coalition, Protestaktion mit dem Plakat *And Babies...* vor dem Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso im Museum of Modern Art, New York, Januar 1970 (Cover *Studio International*, November 1970)



Abb. 2: Artist Protest Committee, *The California Peace Tower*, Susan Sontag spricht auf der Einweihung, Los Angeles, 1966



Abb. 3: *New York Art Strike Against Racism, War, and Repression*, Robert Morris spricht zu Künstler_innen vor dem Metropolitan Museum for Art, New York, 22.5.1970



Abb. 4: Vassilakis Takis entfernt seine Skulptur *Tele-Sculpture* (1960) aus der Ausstellung *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museum for Modern Art, New York, 3.1.1969



Abb. 5: Vassilakis Takis mit seiner Skulptur *Tele-Sculpture* (1960) im Garten des Museum of Modern Art, New York, 3.1.1969

A. WITH REGARD TO ART MUSEUMS IN GENERAL THE ART WORKERS' COALITION MAKES THE FOLLOWING DEMANDS:

1. The Board of Trustees of all museums should be made up of one-third museum staff, one-third patrons and one-third artists, if it is to continue to act as the policy-making body of the museum. All means should be explored in the interest of a more open-minded and democratic museum. Artworks are a cultural heritage that belong to the people. No minority has the right to control them; therefore, a board of trustees chosen on a financial basis must be eliminated.

2. Admission to all museums should be free at all times and they should be open evenings to accommodate working people.

3. All museums should decentralize to the extent that their activities and services enter Black, Puerto Rican and all other communities. They should support events with which these communities can identify and that they control. They should convert existing structures all over the city into relatively cheap, flexible branch-museums or cultural centers that could not carry the stigma of catering only to the wealthier sections of society.

4. A section of all museums under the direction of Black and Puerto Rican artists should be devoted to showing the accomplishments of Black and Puerto Rican artists, particularly in those cities where these (or other) minorities are well represented.

5. Museums should encourage female artists to overcome centuries of damage done to the image of the female as an artist by establishing equal representation of the sexes in exhibitions and museum purchases and on selection committees.

6. At least one museum in each city should maintain an up-to-date registry of all artists in their area, that is available to the public.

7. Museum staffs should take positions publicly and use their political influence in matters concerning the welfare of artists, such as rent control for artists' housing, legislation for artists' rights and whatever else may apply specifically to artists in their area. In particular, museums, as central institutions, should be aroused by the crisis threatening man's survival and should make their own demands to the government that ecological problems be put on a par with war and space efforts.

8. Exhibition programs should give special attention to works by artists not represented by a commercial gallery. Museums should also sponsor the production and exhibition of such works outside their own premises.

9. Artists should retain a disposition over the destiny of their work, whether or not it is owned by them, to ensure that it cannot be altered, destroyed, or exhibited without their consent.

B. UNTIL SUCH TIME AS A MINIMUM INCOME IS GUARANTEED FOR ALL PEOPLE, THE ECONOMIC POSITION OF ARTISTS SHOULD BE IMPROVED IN THE FOLLOWING WAYS:

1. Rental fees should be paid to artists or their heirs for all work exhibited where admissions are charged, whether or not the work is owned by the artist.

2. A percentage of the profit realized on the resale of an artist's work should revert to the artist or his heirs.

3. A trust fund should be set up from a tax levied on the sales of the work of dead artists. This fund would provide stipends, health insurance, help for artists' dependents and other social benefits.

Abb. 6: Art Workers Coalition, Forderungen an Museen, März 1970

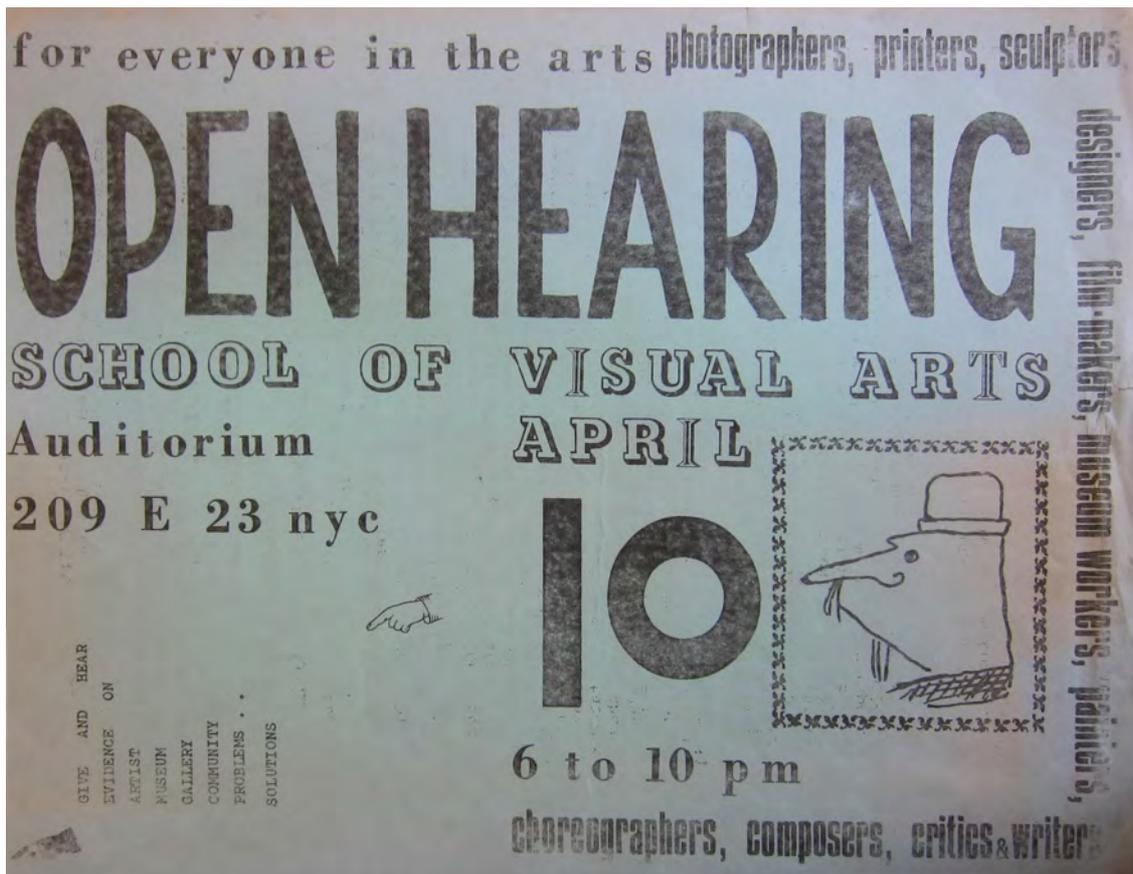


Abb. 7: Art Workers Coalition, Ankündigung des *Open Hearing* am 10. April 1969, School for Visual Art, New York



Abb. 8: Art Workers Coalition, *Open Hearing*, School for Visual Arts, New York, 10.4.1969



Abb. 9: John B. Hightower (Direktor des New York State Council on the Arts und späterer Direktor des Museum of Modern Art) spricht mit Mitgliedern der AWC in dem Kunstraum Museum (729 Broadway), New York, 2.3.1970

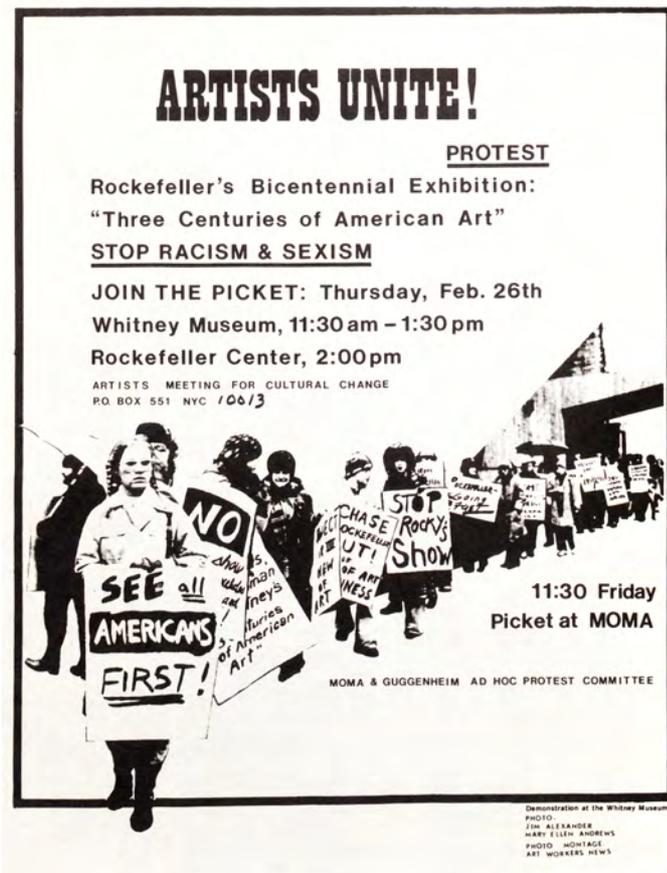


Abb. 10: Artists Meeting for Cultural Change, Artists Unite!, Flyer, 1976

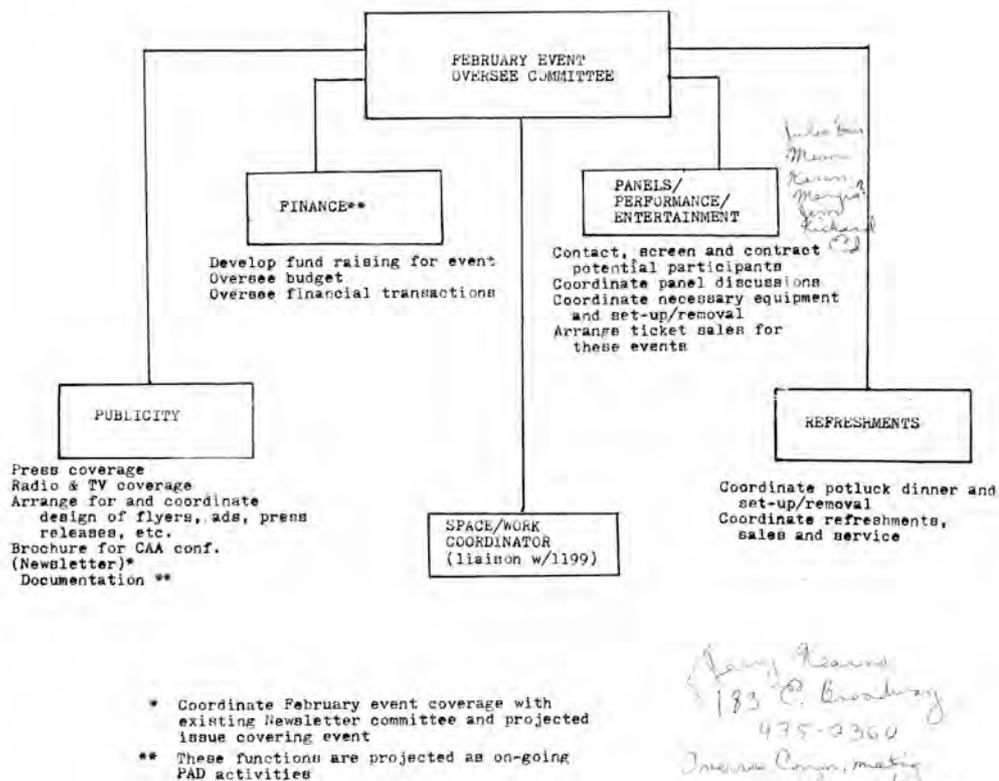


Abb. 11: Political Art Documentation and Distribution (PAD/D), Diagramm der Organisationsstruktur, undatiert



Abb. 12: PAD/D, *Second Sunday*, Paper Tiger, New York, undatiert



Abb. 13: PAD/D, *Art in Unauthorized Spaces*, Veranstaltungsankündigung für den 13. Dezember 1981

AD/HOC/ARTISTS - WORKING WITH THE NOV.12 COALITION
NATIONAL CALL TO CULTURAL WORKERS

From the New York Times -



A HIDDEN CAMERA TELEVISION COMMERCIAL, "old form, new content"



#1: "Overheard at a Political Meeting" -
shot in a dingy organizing office

SPEAKER #1: The ARTISTS' participation in the June 12 demonstration made the whole day a lot more exciting. Why don't we invite an organized involvement by ARTISTS in the November 12th demonstration?

SPEAKER #2: Great idea! We can get some fabulous banners and leaflets. Maybe we can even get some performances!

SPEAKER #1: Right. Right. But maybe there's even more possible. Why don't we ask some ARTISTS what they want to do?

#2: "Overheard at an Art Opening" - shot in an abandoned warehouse, now used as an ALTERNATIVE ART SPACE

ARTIST #1: Yes, she has been working with those images of undocumented workers a long time--and I think, developing them incredibly

ARTIST #2: Did you hear that the Coalition is asking for artist involvement in the November 12th demonstration in Washington?

ARTIST #1: Yeah, I did--but I'm not sure of how to respond. I'm never sure of what my politics does to my art, or my art does to my politics.

ARTIST #2: Certainly a common problem. What we need to do is to work with--in--the organizing coalition to make cultural work integral to the organizing. Here's the chance to share in the design of political activity, to extend our inventiveness into the political event itself! Our work becomes less abstract--whatever its form--when it is built right into the situation. And we answer our old problem: how to create purposeful cultural work.

ARTIST #1: Hmm. Sort of ART IN ACTION.

ARTIST #2: Now you've got it! And it's real urgent. It is our obligation to protest Reagan's accelerating offensive in Central America and the Caribbean. The struggles for liberation there are our struggles as well.



PAD/D
The Museum of Modern Art
Library

Abb. 14a: PAD/D, Aufruf der Ad Hoc Artists vom 12. November 1983 (Vorderseite)

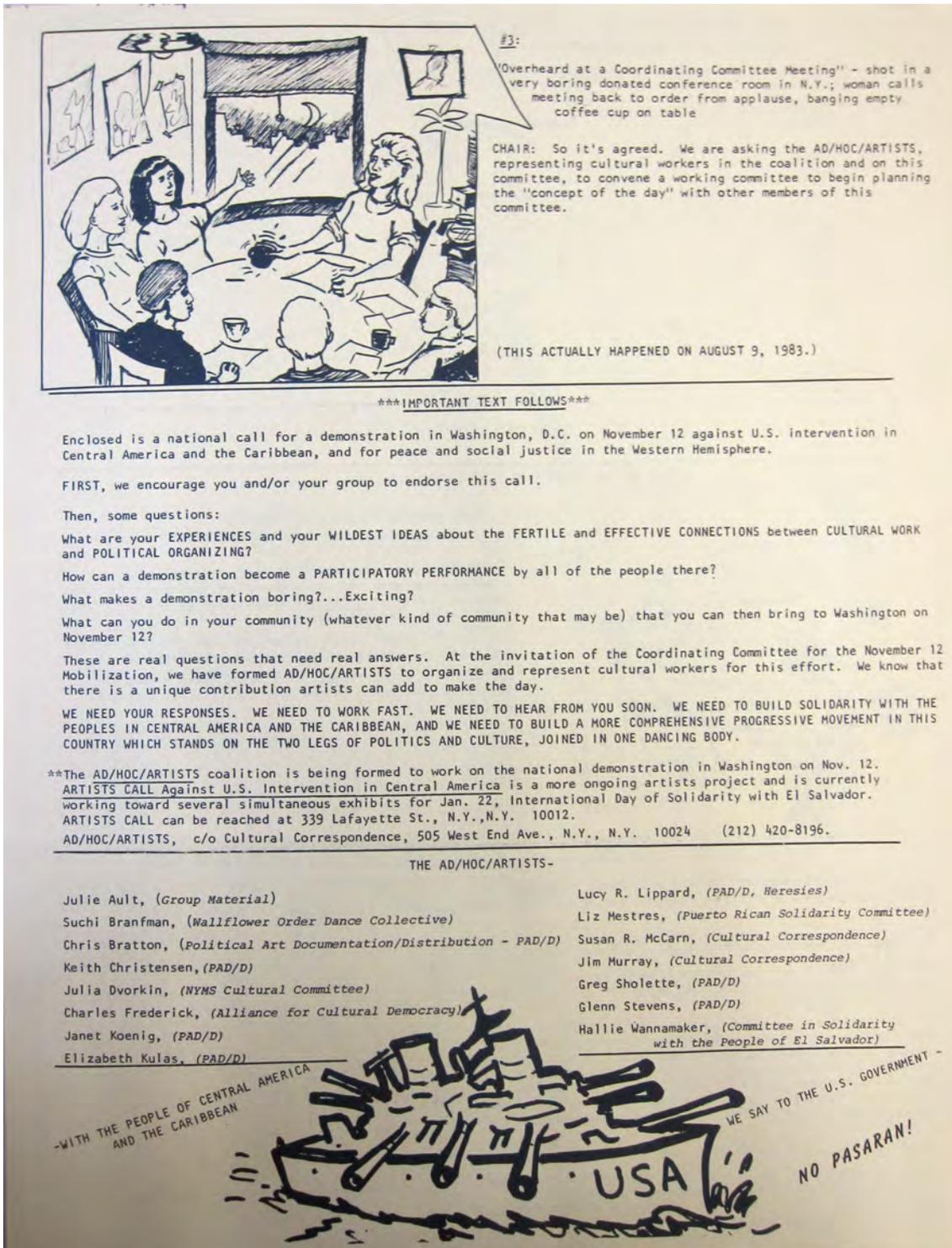


Abb. 14b: PAD/D, Aufruf der Ad Hoc Artists vom 12. November 1983 (Rückseite)

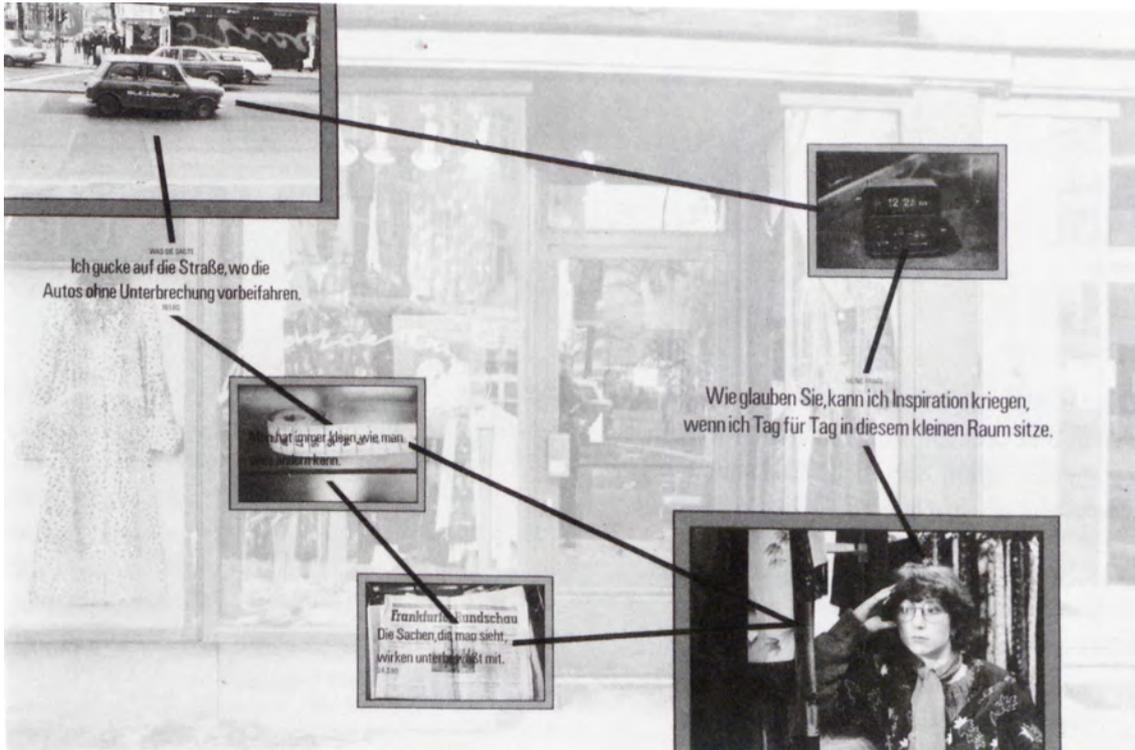


Abb. 15: Stephen Willats, *Wie ich mich hier drin abgrenze*, Fotografien, Fotofarbe, Tusche, Letraset Text, Gouache auf Karton, 85,5 x 128 cm, 1980



Abb. 16: Stephen Willats, *Leben in vorgegebenen Grenzen – vier Inseln in Berlin*, Ausstellungsansicht, Neue Nationalgalerie, Berlin, 4.12.1980–25.1.1981



Abb. 17: Group Material, Ausstellungsraum in der 244 East 13th Street, New York, 1980

WHO

IS GROUP MATERIAL ? WHO ARE THEIR AUDIENCES ? GROUP MATERIAL IS 5 GRAPHIC DESIGNERS, 2 TEACHERS, A WAITRESS, A CARTOGRAPHER, TWO TEXTILE DESIGNERS, A TELEPHONE OPERATOR, A DANCER, A COMPUTER ANALYST AND AN ELECTRICIAN. GROUP MATERIAL IS ALSO AN INDEPENDENT COLLECTIVE OF YOUNG ARTISTS AND WRITERS WITH A VARIETY OF ARTISTIC AND POLITICAL THEORIES AND PRACTICES. GROUP MATERIAL IS COMMITTED TO THE CREATION, ORGANIZATION AND PROMOTION OF AN ART DEDICATED TO SOCIAL COMMUNICATION AND POLITICAL CHANGE. GROUP MATERIAL SEEKS A NUMBER OF AUDIENCES :

WORKING PEOPLE - PEOPLE WHO REALIZE THAT THE FINE ART THEY SEE IN MOST GALLERIES AND MUSEUMS BEARS LITTLE RELEVANCE TO THE EVERYDAY INTERESTS AND STRUGGLES THAT CHARACTERIZE THEIR LIVES

NON-ART PROFESSIONALS - HISTORIANS, ANTHROPOLOGISTS, BUSINESSPEOPLE, TEACHERS, SOCIOLOGISTS, JOURNALISTS, ETC. ; PEOPLE WHO WOULD LIKE TO LEARN HOW DIFFICULT SOCIAL ISSUES CAN BE CLEARLY INVESTIGATED AND PRESENTED THROUGH ARTISTIC MEANS

ARTISTS, STUDENTS, ORGANIZATIONS - PEOPLE WHOSE WORK IS, DUE TO ITS SEXUAL, ETHNIC, POLITICAL OR COLLOQUIAL NATURE, USUALLY EXCLUDED OR UNDER-REPRESENTED IN THE OFFICIAL WORLDS OF ART AND ACADEMIA

OUR IMMEDIATE COMMUNITY - THE PEOPLE OF MANHATTAN'S LOWER EAST SIDE, THE PEOPLE ON THE BLOCK, THE PEOPLE WHO WILL PASS BY OUR STOREFRONT ON THEIR WAY TO SOME EVERYDAY ACTIVITY

WHAT

IS GROUP MATERIAL'S PROJECT ? IN OUR FIRST YEAR, GROUP MATERIAL WILL EXHIBIT THE ART OF GROUP MEMBERS, COMMUNITY ARTISTS, NON-ARTISTS, FAMOUS ARTISTS. THE SHOWS WILL INITIATE A FORUM FOR A VARIETY OF CONTROVERSIAL THEMES : THE AESTHETICS OF CONSUMPTION, THE 1980 PRESIDENTIAL ELECTIONS, THE IMAGERY OF ALIENATION, GENDER, THE CULTURAL SIGNIFICANCE OF FOOD, AUTHORITY AND HIGH FASHION, POLITICAL ART BY CHILDREN OF N.Y. TO NAME SOME EXAMPLES. RELEVANT FILMS, LECTURES, PANELS, LITERATURE, AND PERFORMANCES WILL ACCOMPANY EACH EXHIBITION.

WHERE

IS GROUP MATERIAL LOCATED AND WHY IS THIS IMPORTANT ? GROUP MATERIAL IS LOCATED AT 244 EAST 13TH ST. BETWEEN SECOND AND THIRD AVENUES IN N.Y.C. OUR LOCATION IS AT ONCE PHYSICAL AND SOCIAL. BESIDES OUR ART EXHIBITIONS, GROUP MATERIAL WILL BE DIRECTLY INVOLVED IN THE LIFE OF OUR NEIGHBORHOOD. PART OF G.M.'S WORKING RESPONSIBILITY IS TO THE IMMEDIATE LOCAL PROBLEMS THAT SHAPE THE SPECIAL CHARACTER OF THIS PLACE. HOUSING, EDUCATION, SANITATION, COMMUNITY ORGANIZING, RECREATION : THESE ARE THE CONCRETE AREAS OF PRACTICE THAT GIVE OUR ARTISTIC AND THEORETICAL WORK SUSTENANCE AND MEANING. THAT OUR ADDRESS MIGHT SEEM TO BE AN UNLIKELY SITE FOR AN ART GALLERY MAKES IT ALL THE MORE IMPORTANT THAT WE BEGIN TO RETHINK THE PURPOSE OF ART AND THE ORIENTATION OF ITS INSTITUTIONS. GROUP MATERIAL WANTS TO EXPLODE THE ASSUMPTIONS THAT DICTATE WHAT ART IS, WHO ART IS FOR AND WHAT AN ART EXHIBITION CAN BE.

WHEN

IS GROUP MATERIAL OPEN ? AN INDEPENDENT ART DEPENDS ON ITS NOT BEING A BUSINESS. SINCE G.M. IS ORIENTED TOWARD PEOPLE WHO MUST WORK, WE ARE OPEN 5 P.M. TO 10 P.M. ON WEEKDAYS, NOON TO 10 P.M. ON SATURDAYS AND SUNDAYS. THERE WILL BE SPECIAL HOURS FOR SPECIAL EVENTS.

WHY

WAS GROUP MATERIAL ORGANIZED ? GROUP MATERIAL WAS FOUNDED AS A CONSTRUCTIVE RESPONSE TO THE UNSATISFACTORY WAYS IN WHICH ART HAS BEEN CONCEIVED, PRODUCED, DISTRIBUTED AND TAUGHT IN NEW YORK CITY, IN AMERICAN SOCIETY. GROUP MATERIAL IS AN ARTIST-INITIATED PROJECT. WE ARE DESPERATELY TIRED AND CRITICAL OF THE DRAWN-OUT TRADITIONS OF FORMALISM, CONSERVATISM AND PSEUDO AVANT-GARDISM THAT DOMINATE THE OFFICIAL ART WORLD. AS ARTISTS AND WORKERS WE WANT TO MAINTAIN CONTROL OVER OUR WORK, DIRECTING OUR ENERGIES TO THE DEMANDS OF SOCIAL CONDITIONS AS OPPOSED TO THE DEMANDS OF THE ART MARKET. WHILE MOST ART INSTITUTIONS SEPARATE ART FROM THE WORLD, NEUTRALIZING ANY ABRASIVE FORMS AND CONTENTS, GROUP MATERIAL ACCENTUATES THE CUTTING EDGE OF ART WE WANT OUR WORK AND THE WORK OF OTHERS TO TAKE A ROLE IN A BROADER CULTURAL ACTIVISM.

HOW

DOES GROUP MATERIAL PLAN TO IMPLEMENT ITS WORK ? GROUP MATERIAL RESEARCHES WORK FROM ARTISTS, NON-ARTISTS, THE MEDIA, THE STREETS-FROM ANYONE INTERESTED IN PRESENTING SOCIALLY CRITICAL INFORMATION IN A COMMUNICATIVE AND INFORMAL CONTEXT. WHILE OUR DIRECT APPROACH IS ORIENTED TOWARD PEOPLE NOT WELL ACQUAINTED WITH THE SPECIALIZED LANGUAGES OF FINE ART, WE EXPECT THAT OUR SHOWS WILL BE VERY REFRESHING FOR AN AUDIENCE THAT HAS A LONG-STANDING INTEREST IN QUESTIONS OF ART THEORY AND PRACTICE. IN OUR EXHIBITIONS, GROUP MATERIAL REVEALS THE MULTIPLICITY OF MEANINGS THAT SURROUND ANY VITAL SOCIAL ISSUE SO THAT PEOPLE ARE INTRODUCED TO A SUBJECT, MAKING EVALUATIONS AND FURTHER INVESTIGATIONS ON THEIR OWN.

OUR PROJECT IS CLEAR. WE INVITE EVERYONE TO QUESTION THE ENTIRE CULTURE WE HAVE TAKEN FOR GRANTED.

C A L E N D A R

1 9 8 0 - 1 9 8 1

OCT. 4 -
OCT. 27 :

GROUP MATERIAL OPENS

OUR FIRST SHOW WILL BE A SURVEY OF THE NEW CULTURAL MILITANCY EMERGENT IN THE WORK OF ARTISTS, COLLECTIVES, AND NON-ARTISTS IN THE U.S. AND ABROAD.

OPENING : 12 NOON - 5:30 P.M. RECEPTION : 5:30 - 8:30 P.M.
DANCE PARTY : 8:30 - 12 MIDNIGHT

NOV. 1 -
NOV. 16 :

THE SALON OF ELECTION '80

AN OPEN CALL TO ALL ARTISTS !!!

GROUP MATERIAL WILL ACCEPT FOR EXHIBITION ANY AND ALL ARTWORKS CONCERNING THE 1980 ELECTIONS. GROUP MATERIAL WILL BEGIN ACCEPTING WORKS ON OCTOBER 11, 1980. ENTRIES WILL BE ACCEPTED UNTIL OUR EXHIBITION SPACE IS EXHAUSTED - FIRST COME COME, FIRST SERVED.

ELECTION NIGHT OPENING, NOV. 4TH AT 8:00 !
WATCH THE RETURNS WITH GROUP MATERIAL !!!!

NOV. 21 -
DEC. 21 :

A L I E N A T I O N

AN EXHIBITION THAT DESCRIBES AND EXPLAINS THE MODERN BREAK-UP OF REALITY ; OUR SEPARATIONS FROM EACH OTHER, OUR ART, OUR PRODUCTION, OUR NATURE, OUR SELVES.

IN DECEMBER :

REVOLTING MUSIC !

AN EXHIBITION OF MUSIC IN THE FORM OF A WILD DANCE PARTY!!!

FOR ONE NIGHT ONLY, GROUP MATERIAL WILL D.J. THE REVOLUTIONARY HITS OF THE PAST THREE DECADES : RECORDS THAT ARE OVERT AND COVERT DEMONSTRATIONS OF CLASS, SEXUAL AND RACIAL CONSCIOUSNESS.

PLUS SLIDES &
FILMS OF WESTERN
INSURRECTIONS !!

JAN. 9 -

Abb. 18: Group Material, Who What Where When Why How, Flyer, Oktober 1980

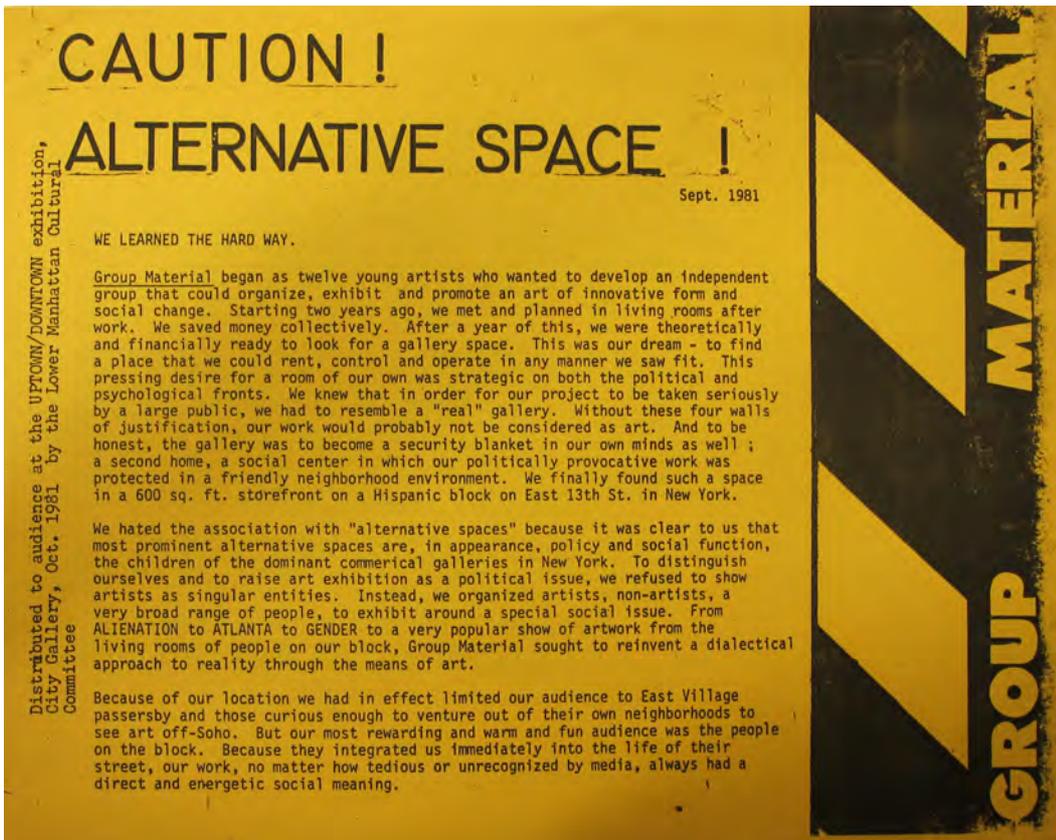


Abb. 19a: Group Material, Caution! Alternative Space!, Flyer, September 1981 (Vorderseite)

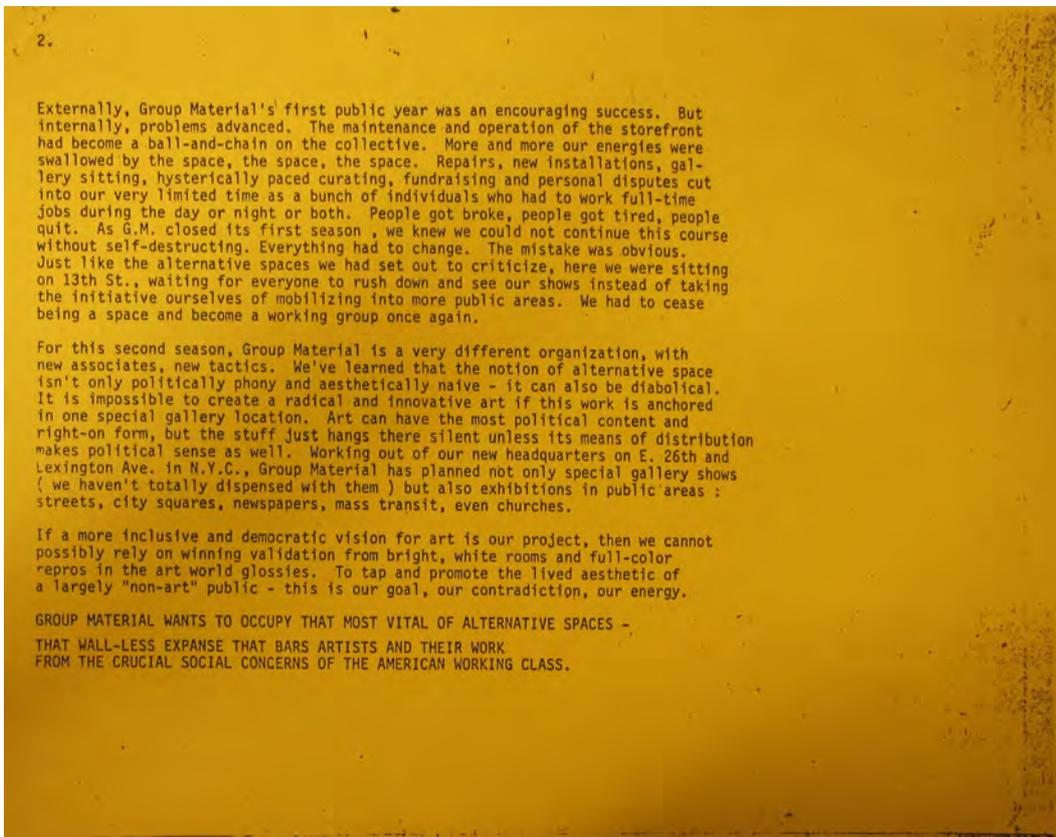


Abb. 19b: Group Material, Caution! Alternative Space!, Flyer, September 1981 (Rückseite)



Abb. 20: Group Material, *Da Zi Boas*, 12 handgefertigte Poster mit Zitaten, Union Square, New York, installiert am 16. April 1982



Abb. 21: Group Material, *Timeline: A Chronicle of U.S. Intervention in Central and Latin America*, Ausstellungsansicht, P.S.1 New York, 22.1.–18.3.1984



Abb. 22: Group Material, Mitglieder v. l. n. r. Peter Szypula, Patrick Brennan, Tim Rollins, Julie Ault, LeBron, Marybeth Nelson, Beth Jaker, Dones, Hannah Alderfer, Marek Pakulski, 1980

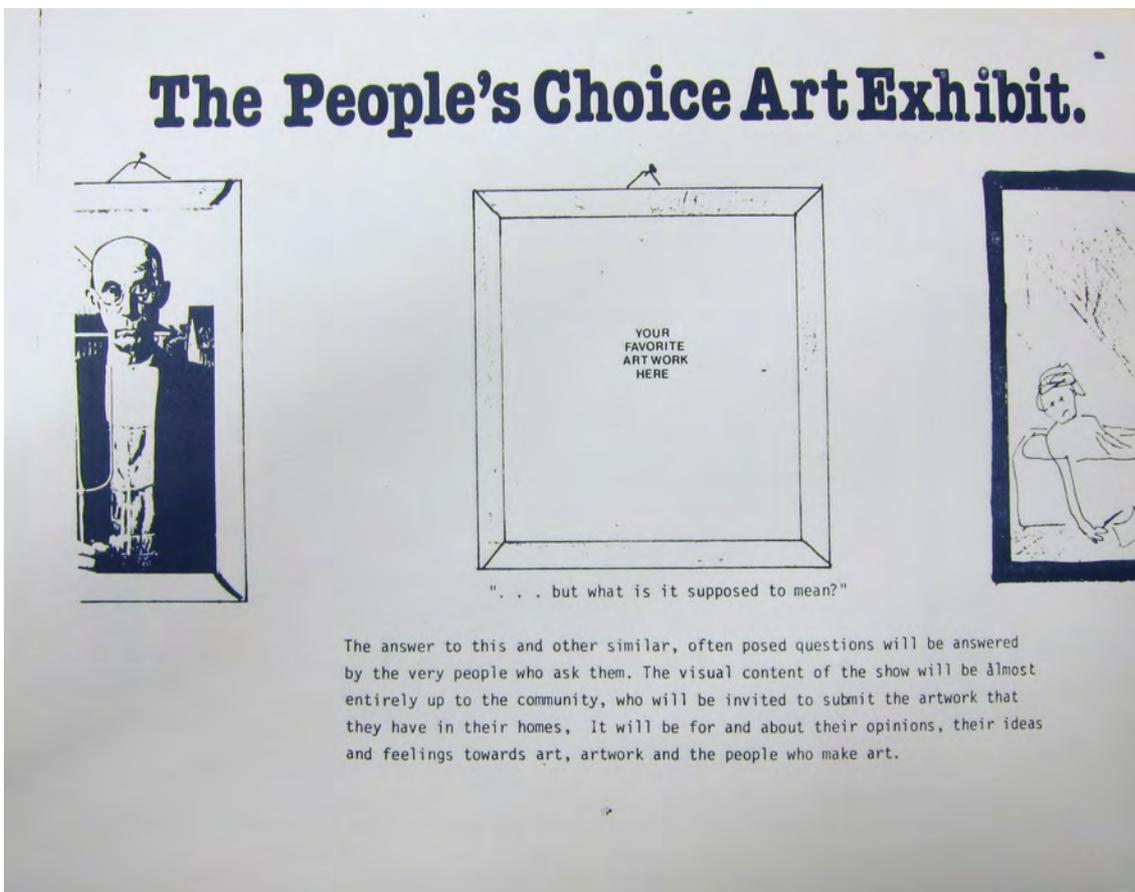


Abb. 23: Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, Flyer, 1981

	TEXT WRITTEN	LAYOUT APPROVED	STATS & TYPE	MECHANICAL	Method of Printing	Person Responsible	
					offset	H.A.	4 3/8 x 6 1/2 or 5x7
1st Show						H.A.	
ELECTION	X	X	X		zerox	H.A.	Board of Election CARD
Alienation	X	X	X	X	zerox	T.R.	SPACED OUT TYPE
People's Choice					offset	T.R.	PHOTO OF SPACE + 13th ST.
Gender					offset	Beth	
Aesthetics of Consumption	X	X	X	X	offset	P.B.	J.C. Penny Catalogue
FASHIONIST	X	X	X		offset	Lili	VOGUE PAGES
Political Art by Children	X	X			zerox	P.B.	DRAWING BY KID &
FOOD	X	X	X	X	zerox	Lili	PLATE + TYPE
MONEY	X	X	X		offset	H.A.	PYRAMID + TYPE
PROSTITUTION					offset?	B & P.	
ART WKSHOP	X	X	X		zerox	P.	SCHOOL SCHEDULE
REVOLTING MUSIC	X	X				T & M	RECORD & sleeve
STATEMENT		X				T & H.	"Who, What, When Where, How"
CALENDAR	X					L & P.	
PICTURE							EVERYONE xloglossy

Abb. 24: Group Material, Aufgabenliste, undatiert



Abb. 25: Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, Ausstellungsansicht, 244 East 13th Street, New York, 10.1.–1.2.1981

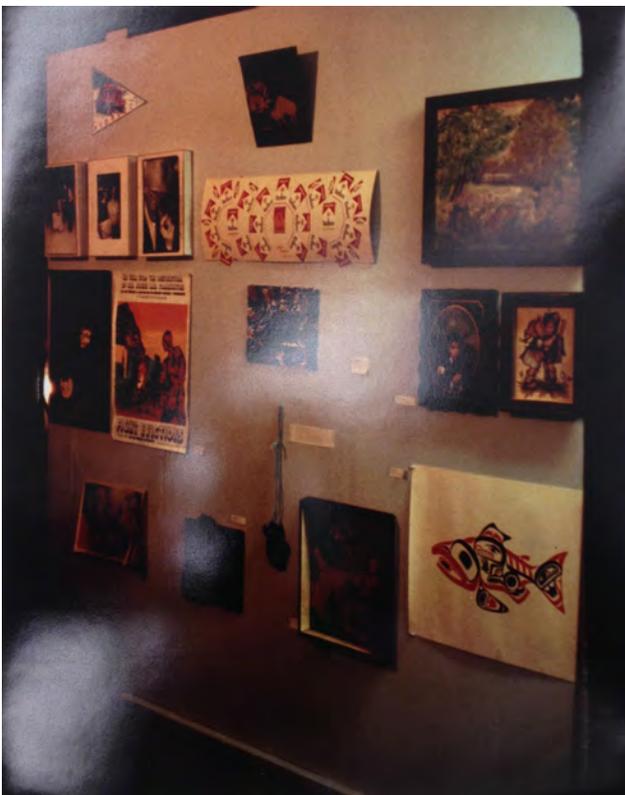


Abb. 26: Group Material, *The People's Choice (Arroz con Mango)*, Ausstellungsansicht, 244 East 13th Street, New York, 10.1.–1.2.1981



Abb. 27: Group Material, Mitglieder der Gruppe mit Nachbar_innen in der East 13th Street, New York, undatiert



Abb. 28: Group Material, Round-Table-Gespräch zu *Democracy: Politics and Election*, v. l. n. r. Eva Cockcroft, Judge Bruce Wright, Julie Ault, Felix Gonzalez-Torres, Dia Art Foundation, New York, 4.6.1988



Abb. 29: Group Material, *Education and Democracy*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 15.9.–8.10.1988

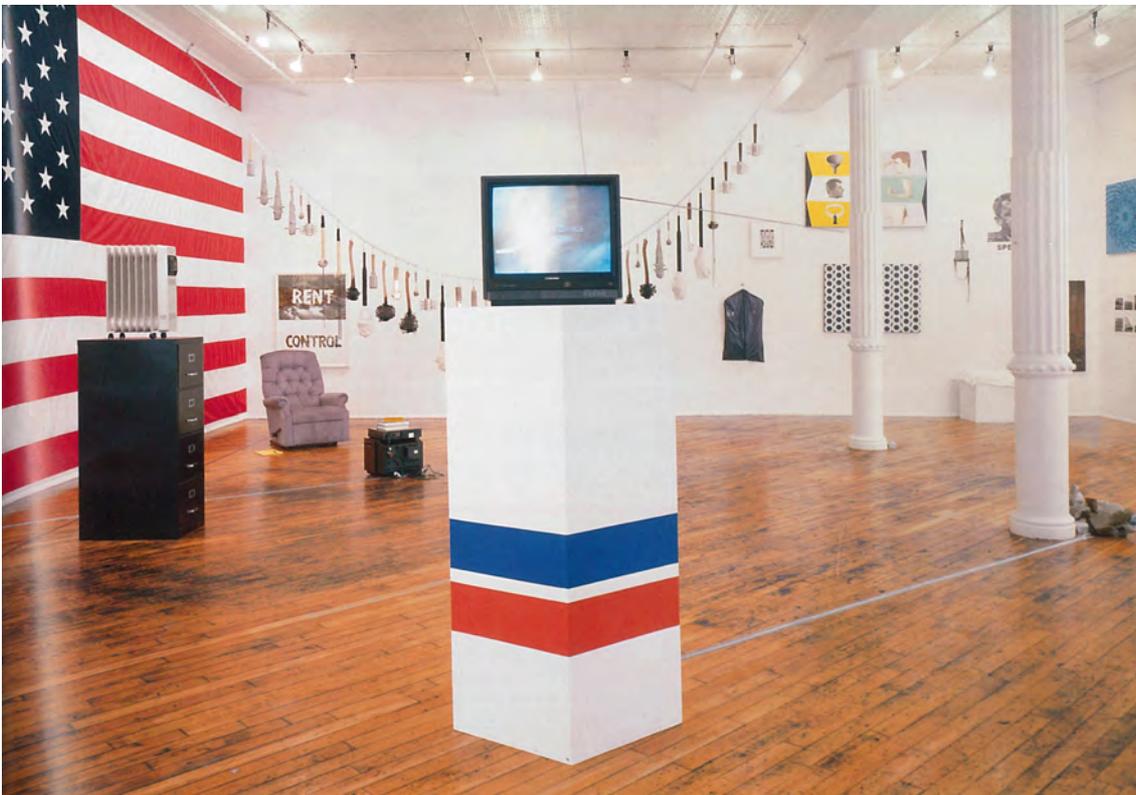


Abb. 30: Group Material, *Democracy: Politics and Election*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 15.10.–12.11.1988



Abb. 31: Group Material, *Democracy: Cultural Participation*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 19.11.–10.12.1988



Abb. 32: Group Material, *Democracy: AIDS and Democracy: A Case Study*, Ausstellungsansicht, Dia Art Foundation, New York, 19.12.1988–14.1.1989

TOWN MEETING!

EDUCATION & DEMOCRACY

ORGANIZED BY GROUP MATERIAL

Tuesday, September 27, 8 pm
DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.

AGENDA

Meeting Chairperson: Tim Rollins, Director, Art & Knowledge Workshop, Bronx

- I. Welcome and introductory remarks by Tim Rollins for Group Material
- II. Brief summary of issues raised during a panel on Education & Democracy organized by Group Material*
- III. Open to the floor: Discussion on the following questions --
 - A. What are some aspects of the present crisis in education in the U.S.?
 - B. Education for whom? -- Who has the greatest access to organized forms of education? Who is denied access to these same institutions? How is democracy served by current educational policies? Is a Eurocentric curriculum suitable for the increasingly multicultural nature of contemporary American society?
 - C. Education beyond schooling? -- What is the state of forms of education beyond public and private institutions? What are community-based, alternative, adult, ethnic and religious programs currently doing? What are the problems and solutions presented by these grass-roots organizations?
 - D. Education for what? -- Is Jefferson's conviction that education is the most important project of a democratic society still binding or has it degenerated into a myth? What is the role of education for democracy in the current cultural, political and economic climate of the U.S.?
 - E. What is to be done? -- Could this Town Meeting and its participants be organized to build education for democracy coalitions in New York City and beyond?

Please come prepared to speak on these issues. The Town Meeting on Education & Democracy will be recorded, transcribed and incorporated into a publication organized by Group Material for the Dia Art Foundation.

*Education & Democracy panel held in May 1988: John Deveaux, Bronx Educational Services; Rodney Harris, Boys & Girls High School, Brooklyn; Catherine Lord, California Institute of the Arts; Tim Rollins; Ira Shor, City University of New York.

This project is supported in part by public funds from the National Endowment for the Arts, a federal agency, and the New York State Council on the Arts.

TOWN MEETING!

POLITICS & ELECTION

ORGANIZED BY GROUP MATERIAL

Tuesday, October 18, 8 PM

DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.

AGENDA

Meeting Co-Chairs: Lucy R. Lippard, writer and activist
Jerry Kearns, artist

PAST: Introduction by Lucy R. Lippard and Jerry Kearns, a recent history of cultural responses to political crises.

PRESENT: Open to the floor. Discussion on the following:

- What are the major aspects of the current political crises?
- How are you responding to these crises individually and collectively?
- Are these various methods and strategies successful?

FUTURE: Are there events approaching us that will demand cultural action?

- What are the possibilities for action on a local and national level?

Please come prepared to speak on these issues. The Town Meeting on Politics & Election will be recorded, transcribed and incorporated into a publication organized by Group Material for the Dia Art Foundation.

This agenda is based on a panel discussion held in June 1988: Richard Andrews, former Director of Visual Arts, NEA, Washington D.C.; Leon Golub, artist; Esther Parada, artist; Judge Bruce Wright, Justice of the Supreme Court, State of New York.

This project is supported in part by public funds from the National Endowment for the Arts, a federal agency, and the New York State Council on the Arts. Admission is free. For more information call the Dia Art Foundation, (212) 431-9232.

Abb. 34: Group Material, Einladung zum *Town Meeting* von *Politics and Election* am 18. Oktober 1988, Dia Art Foundation, New York

TOWN MEETING!
CULTURAL PARTICIPATION
ORGANIZED BY GROUP MATERIAL
Tuesday, November 22, 8 pm
DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.
AGENDA

Meeting Chairperson: David Avalos, Artist, San Diego

- I. Welcome and introductory remarks by David Avalos
- II. Open to the floor: Discussion on the following questions --

A. What are some aspects of the present crisis of cultural participation?

B. Culture for whom? Who is given access and who is denied access to the institutions of representation? In what ways do cultural institutions serve and in what ways do they fail their communities and public?

C. How does consumerism affect our participatory power? How do various marketplaces and institutions define communities and dictate sociality?

D. What are some non-mainstream, alternative, and/or oppositional practices? What are the problems and solutions presented by these practices?

E. What are our options? How can we begin to build cultural democracy?

This agenda is based on a panel discussion held in June 1988: David Avalos, Martha Gever, Lucy Lippard, Randall Morris, Robert Farris Thompson, Deborah Wye.

Abb. 35: Group Material, Einladung zum *Town Meeting* von *Cultural Participation* am 22. November 1988, Dia Art Foundation, New York

TOWN MEETING!

AIDS AND DEMOCRACY: A CASE STUDY

ORGANIZED BY GROUP MATERIAL

Tuesday, January 10, 8 pm
DIA ART FOUNDATION • 155 Mercer St.

AGENDA

Meeting Chairperson: Maria Maggenti, member of ACT UP, (AIDS Coalition to Unleash Power)

- I. Welcome and introductory remarks by Maria Maggenti
- II. Brief summary of issues raised during a panel on AIDS & Democracy: A Case Study organized by Group Material*
- III. Open to the floor: Discussion on the following issues --
 - A. How does the AIDS crisis reveal the iniquities of democratic access to power in the United States? How does this crisis provoke disenfranchised communities to counteract their lack of traditional and acceptable power in government and culture at large?
 - B. What systems of care provision, health maintenance, and education have been created by the various communities? In what ways have these systems of empowerment been formed? How do these grassroots responses parallel successes and failures of previous social movements?
 - C. Is direct action an appropriate strategy for democratic participation? When and where does it work? When and where does it fail? What is the role of self-empowerment in the creation of a democratic society? What are other possibilities for self-empowerment and representation?
 - D. What ideas can we come up with now that will include everyone in this audience who wants to take action against the AIDS crisis?

Please come prepared to speak on these issues. The Town Meeting on "AIDS & Democracy: A Case Study" will be recorded, transcribed and incorporated into a publication organized by Group Material for the Dia Art Foundation.

*AIDS & Democracy panel held in June 1988: Michael Callen, Jan Grover, Richard Hawkins, Maria Maggenti.

This project is supported in part by public funds from the National Endowment for the Arts, a federal agency, and the New York State Council on the Arts. "AIDS & Democracy: A Case Study" is also funded in part by a grant from Art Matters, Inc. Admission is free. For more information call (212)431-9232.

CULTURE IN ACTION

A PUBLIC ART PROGRAM
OF SCULPTURE CHICAGO

"Culture in Action: New Public Art in Chicago"

"Culture in Action" features eight projects by artist teams and citizen collaborators sited throughout Chicago from May to September 1993. Over the past year, the invited artists have developed partnerships through a process of public exchange that has extended the role of audience beyond spectator to that of participant. Forging a fundamental link between art and education, this process of local engagement has led to artworks that reflect a shared voice.

Sculpture Chicago

A unique visual arts organization not defined by a single established location, Sculpture Chicago acts as a catalyst for artists to create new works for the public. In its ten-year history, it has established an impressive track record, most recently with the commissioning of artist Ronald Jones to design Pritzker Park, permanently sited in the Loop on the corner of State Street and Van Buren. Its current program, "Culture in Action: New Public Art in Chicago," reflects the social concerns which fuel artists working in the public arena today, while serving as an urban laboratory to actively involve diverse audiences in the creation of innovative public art projects.

Table of Contents

- 1 Mark Dion and The Chicago Urban Ecology Action Group
 - 2 Kate Ericson, Mel Ziegler, and A Resident Group of Ogden Courts Apartments
 - 3 Simon Grinnat, Christopher Sperandio, and The Bakery, Confectionery and Tobacco Workers International Union of America Local No. 552
 - 4 Haha and Flood: A Volunteer Network for Active Participation in Healthcare
 - 5 Suzanne Lacy and A Coalition of Chicago Women
 - 6 Wigo Mangano-Ovella and The Westtown Veckes Video Channel
 - 7 Daniel J. Martinez, VinZula Kara, and the West Side Three-Point Marchers/ Los Desfiladores Tres Puntos del West Side
 - 8 Robert Peters with Mushroom Pickers, Ghosts, Frogs, and other Others
- Calendar of Events, Tours, Sponsors
Map

This 12-page program guide features events for "Culture in Action: New Public Art in Chicago." The following pages will give you an overview of the activities and philosophies of each of the eight collaborative public art projects. Keep this program guide to follow each project as it unfolds over the summer.

Abb. 37: Culture in Action. A Public Art Program of Sculpture Chicago, Programmheft, Mai 1993



Abb. 38: Iñigo Manglano-Ovalle, *Cul-de-Sac: A Street-Level Video Installation*, Ausstellungsansicht, Museum of Contemporary Art, Chicago, 3.7.–10.8.1993



Abb. 39: Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party*, Erie Street, Chicago, 28.8.1993



Abb. 40: Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party*, Erie Street, Chicago, 28.8.1993

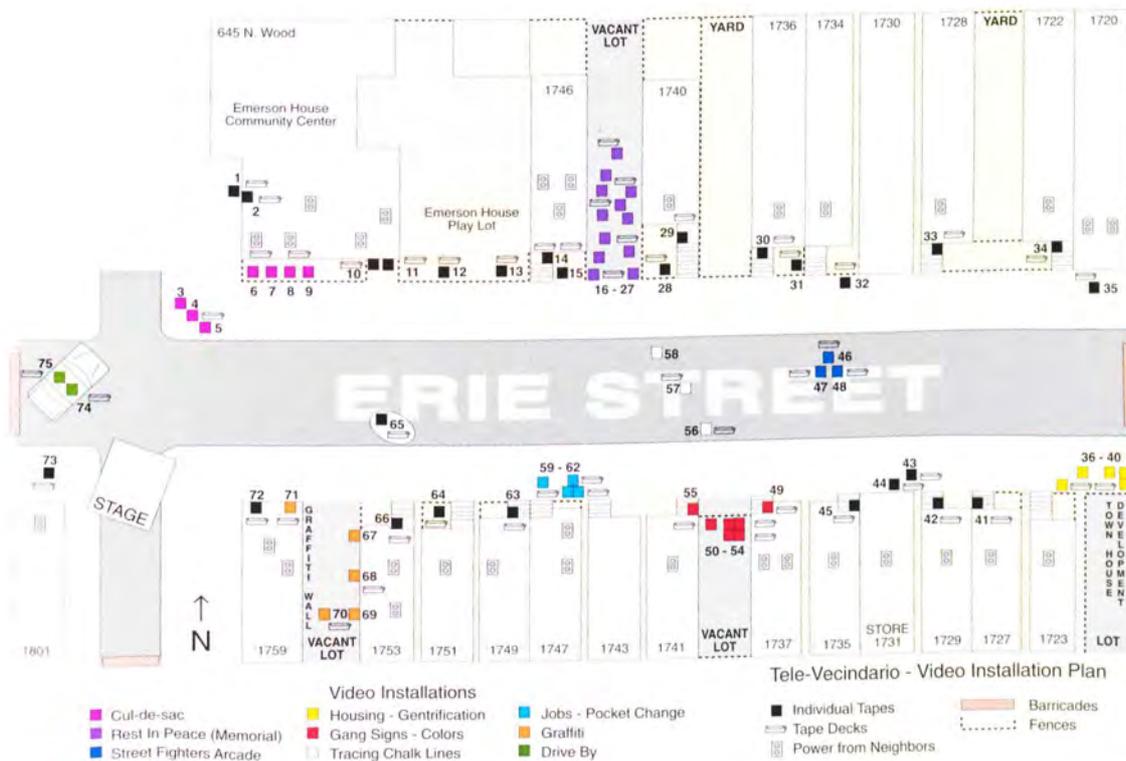


Abb. 41: Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Block Party*, Lageplan der Monitore im Außenbereich der Erie Street, Chicago, 1993



Abb. 42: Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Manglano-Ovalle mit Natalie Miranda, Miguel Boyas, Chicago, 1993



Abb. 43: Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*, Jugendliche bei Filmaufnahmen von Interviews, Chicago, 1993

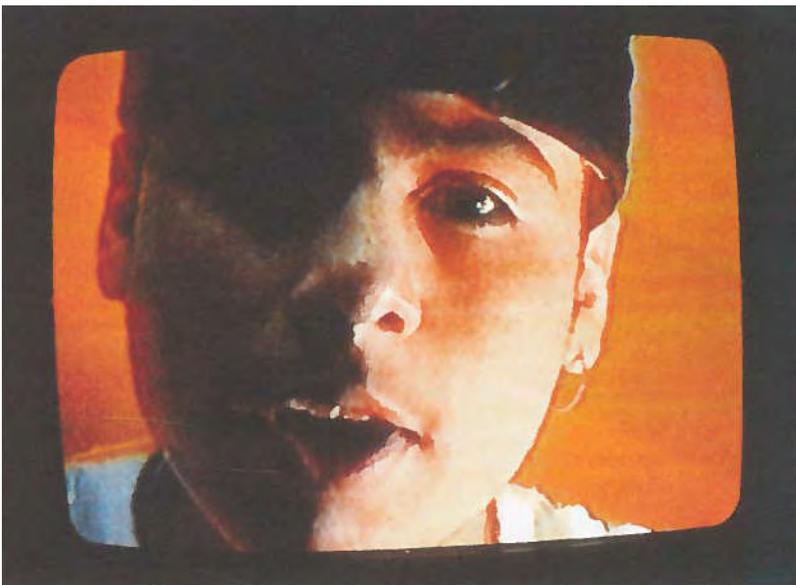


Abb. 44a und 44b: Iñigo Manglano-Ovalle, *Tele-Vecindario: A Street-Level Video Project*,
Filmstill, hier: *This Is My Stuff: A Street-Level Video Installation*, Emerson House Community
Center, Chicago, 12.5.–28.8.1993

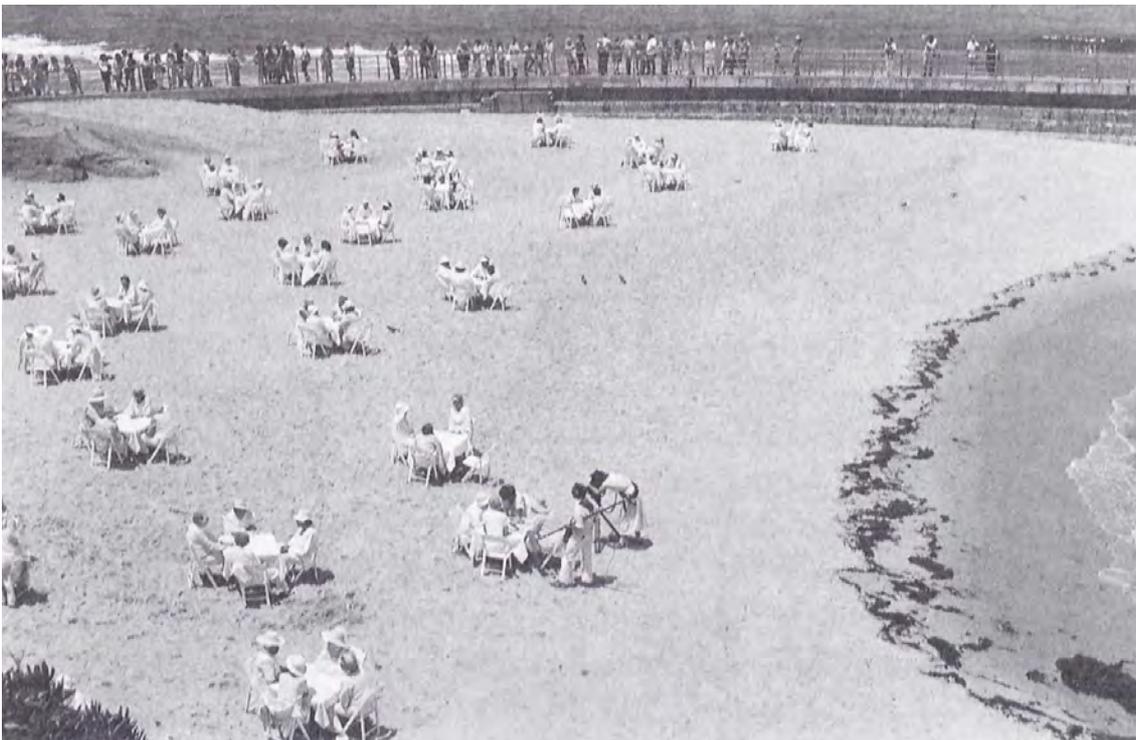


Abb. 45: Suzanne Lacy, *Whisper, the Waves, the Wind*, Performance mit 154 Frauen, La Jolla, 1984



Abb. 46: Suzanne Lacy, *Full Circle*, 100 Skulpturen im Stadtzentrum von Chicago, Kalkstein mit Bronzeplakette, je zwischen 90–120 cm, Mai–September 1993



Abb. 47: Suzanne Lacy, *Full Circle*, 100 Skulpturen im Stadtzentrum von Chicago, Kalkstein mit Bronzeplakette, je zwischen 90–120 cm, Mai–September 1993



Abb. 48: Suzanne Lacy, *Dinner at Jane's*, UZS v. l. n. r. Addie L. Wyatt, Susan Faludi, Mirna Cunningham, Cheryl Carolus, Devaki Jain, Anita Hill, Johnnetta B. Cole, Gloria Steinem, Susan Grode, Hyun-Kyung Chung, Magdalena Abakanowicz, Nawal El Saadawi, Wilma P. Mankiller, Hull-House, Chicago, 30.9.1993



Abb. 49: Suzanne Lacy, *Dinner at Jane's*, v. l. n. r. Mirna Cunningham und Nawal El Saadawi, Hull-House, Chicago, 30.9.1993



Abb. 50: Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, *The Roof Is On Fire*, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994



Abb. 51: Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, *The Roof Is On Fire*, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994

THE ROOF IS ON FIRE

The Roof Is On Fire

Presented by
T.E.A.M. = Teens + Education + Art + Media

A performance event by
Suzanne Lacy
in collaboration with
Annice Jacoby & Chris Johnson
With A Cast of Hundreds of
Oakland Youth

Do you want to know what kids really think? Be on the rooftop of a downtown Oakland parking garage for an unprecedented public art work. The view is beautiful from the roof, but the view inside each car, inside the hearts of Oakland youth, is more captivating. Cars will be turned into a theater of teen confidences. Overhear private revelations about family, health, media, race, violence, sex and dreams. A chance to hear. A chance to be heard.

Thursday
June 9
Between 7:30-9:00 pm
Telephone 510.464.8232

FREE ADMISSION

THE ROOF IS ON FIRE is a multi-media public conversation ignited by artists and educators under the direction of internationally acclaimed artist, Suzanne Lacy. THE ROOF IS ON FIRE culminates a three year collaboration exploring the effects of media on teen lives. One student asks "Who has more power, a man with a gun or a man with an education?" "What makes a woman a woman?" Oakland youth answers. A chance to eavesdrop.

A Performance Event

in collaboration with Annice Jacoby & Chris Johnson
Hundreds of Oakland Youth
8:00 pm Information 510.464.8232 Free Admission
Garage 12th Street and Martin Luther King Jr. Way

Teen Fashion
Teenage Pregnancies
Teen Rap
Teenage Drive-By
Teen Culture
Teenage Addict
Teen Dreams
Teenage Ninjas
Teen Suicide
Teenage This
Teen That

Rooftop Parking Lot

Abb. 52: Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, The Roof Is On Fire, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994



Abb. 53: Suzanne Lacy & Chris Johnson & Annice Jacoby, The Roof Is On Fire, Performance mit 220 Jugendlichen, Oakland, 9.6.1994

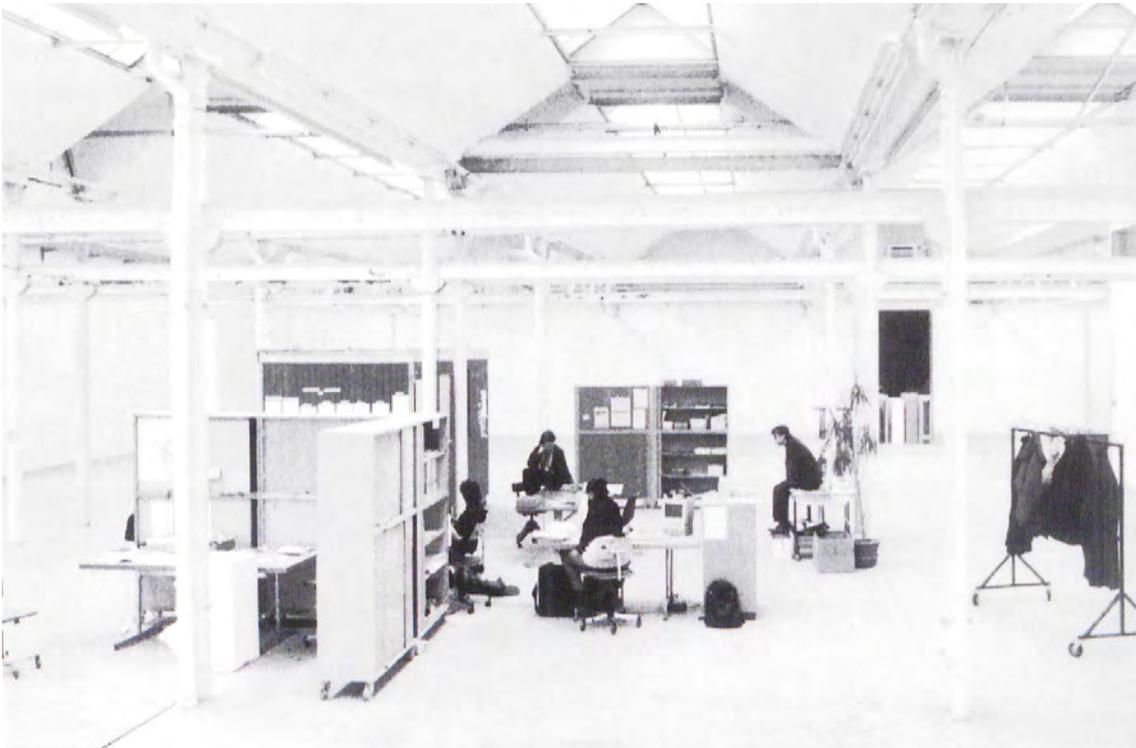


Abb. 54: WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, Ausstellungsraum der Shedhalle, Zürich, Februar–März 1994



Abb. 55: WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, Gesprächsteilnehmer_innen auf dem Bootssteg, Zürcher See, 19.3.1994

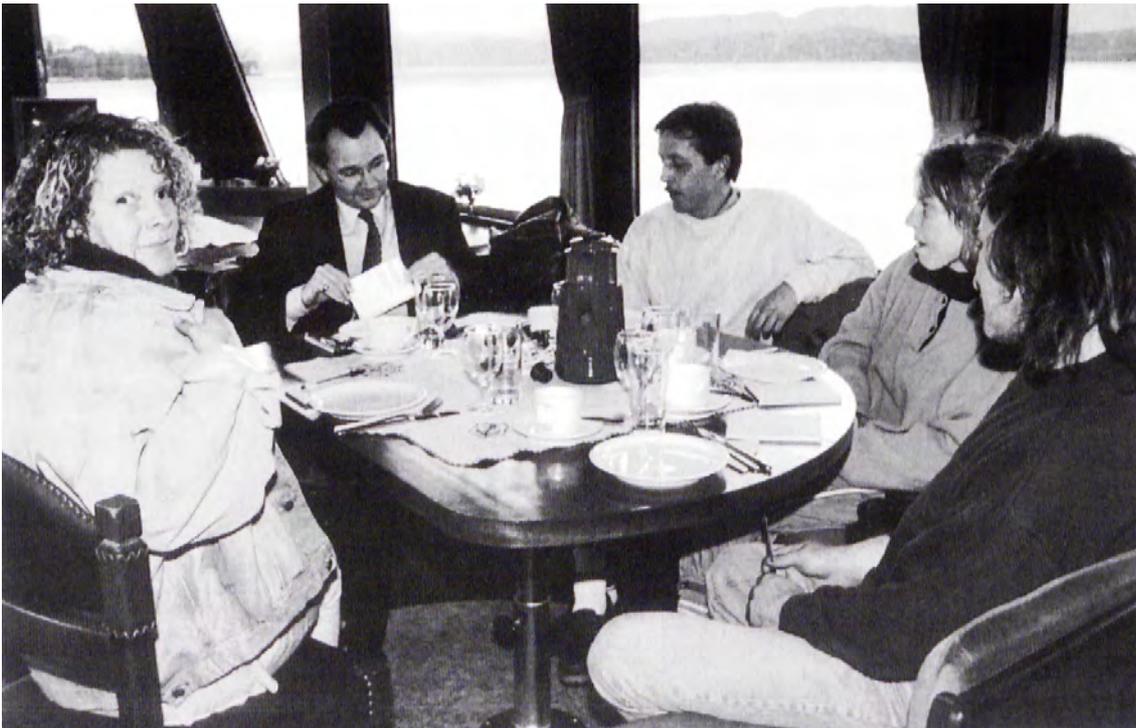


Abb. 56: WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, Gesprächsteilnehmer_innen Raymond Loretan (CVP Generalsekretär), Beat Kraushaar (stv. Drogenbeauftragter des Zürcher Sozialamtes), Claudia Schilliger (Zürcher Aids-Projekt), X.Y. (Drogenkonsumentin), V.Z. (Drogenkonsument) auf der MS Sentosa, Zürcher See, 22.3.1994



Abb. 57: WochenKlausur, *Intervention zur Drogenproblematik*, MS Sentosa am Bootssteg, Zürcher See, Februar–März 1994



Abb. 58: Temporary Services, *MARKET*, Ausstellungsansicht, *Living as Form: Socially Engaged Art From 1991–2011*, Creative Time, New York, 24.9.–16.10.2011

9. Zusammenfassung

Mit der Entwicklung des Kunstwerks zum Konsumobjekt in den 1960er-Jahren nutzten Künstler_innen zunehmend Gesprächsformate, um die Ausrichtung der Gegenwartskunst auf das Konsument_innenverhältnis und die Kunstinstitution als Ort der bürgerlichen Öffentlichkeit zu unterlaufen. So suchten Künstler_innen während der politischen Organisierung um 1968 das direkte Gespräch mit Museen, Kunsthochschulen und mit ihren nicht-institutionalisierten Rezipient_innen, dem Publikum, um politische und soziale Inhalte zu diskutieren. In diesen Gesprächsformaten manifestiert sich der für die betreffenden Kunstpraktiken so zentrale Begriff der Öffentlichkeit, der auch zentral für die gesellschaftlichen Proteste um 1968 war. Die Demokratisierungsbestrebungen und öffentlichen Diskussionen der 1969 in New York entstandenen Künstler_innenvereinigung Art Workers Coalition prägten Künstler_innen, die im Laufe der 1970er-Jahre Formen der Zusammenarbeit in der Kunst erprobten. Gesprächsformate und das damit einhergehende Verständnis von Öffentlichkeit in kollektiven Kunstpraktiken, Performances und künstlerischen Interventionen sind Gegenstand dieser Untersuchung, die sich mit Beispielen aus den USA und Westeuropa von Group Material, Iñigo Manglano-Ovalle, Suzanne Lacy und WochenKlausur befasst.

Den Höhepunkt der untersuchten Entwicklung bildet die ‚collective conversation‘ als künstlerisch-kuratorische Praxis von Group Material, die in ihren Ausstellungen *The People's Choice* (1981) und *Democracy* (1988/1989) das Gespräch als entgrenzendes Format an der Verbindungslinie von Kunst und Gesellschaft nutzte. Group Material entwickelte ihre Ausstellungen ausgehend von Gesprächen mit Nachbar_innen oder Diskussionen mit Expert_innen und integrierte Gesprächsformate auch für den Austausch mit Ausstellungsbesucher_innen. Die Gruppe bereitete einer gesellschaftskritischen Kunst in den USA und auch in Westeuropa den Weg, die sich kritisch mit ihrer Produktion und Präsentation auseinandersetzte. Die Ausstellung *Culture in Action* (1993) in Chicago propagierte den Dialog und das Gespräch schließlich als Schlagwörter einer neuen öffentlichen Kunst. Der von der Künstlerin Suzanne Lacy geprägte Begriff der ‚new genre public art‘ beruhte auf der Zusammenarbeit von Künstler_innen mit lokalen Gruppen. Diese dialogische Struktur übertrug Lacy in ein künstlerisches Format und inszenierte ihre Performances, wie *The Roof Is On Fire* (1994), als vor Publikum aufgeführte Gesprächssituationen. Welche Aspekte der neuen öffentlichen Kunst im westeuropäischen Raum aufgegriffen wurden, wird anhand der Interventionen der österreichischen Künstler_innengruppe WochenKlausur betrachtet, deren Austausch mit einer Gemeinschaft häufig mit Gesprächsformaten einherging, so auch in den Bootsgesprächen ihrer *Intervention zur Drogenproblematik* an der Shedhalle Zürich (1994).

Summary

With artworks developing into consumer objects in the 1960s, artists increasingly used conversational formats to undermine contemporary art's orientation towards consumer relations and the institution as a place that serves the bourgeois public. Thus, in order to discuss political and social content, artists sought direct dialogue with museums, gallerists, art academies as well as with their non-institutionalized recipients, i.e. the public, during the political formations around 1968. These conversations are a manifestation of the central role that the notion of the public had for these art practices, similar to its role for the social protests of 1968. With their public discussions and efforts towards democratization, the Art Workers Coalition, which was formed in 1969 in New York, influenced artists who experimented with forms of cooperation in art during the 1970s. Conversational formats and the associated understanding of the public in collective artistic practices, performances and artistic interventions are the subject of this study, which engages with examples from the USA and Western Europe by Group Material, Iñigo Manglano-Ovalle, Suzanne Lacy and WochenKlausur.

The culmination of the development investigated here is the 'collective conversation' as the artistic and curatorial practice of Group Material. With the conversation being taken as a format that eliminates boundaries at the intersection of art and society, the group generated a politicized public sphere of common action and speech in the exhibitions *The People's Choice* (1981) and *Democracy* (1988/1989). Group Material developed their exhibitions through discussions with neighbors or experts and they also integrated dialogical formats as an integral aspect of the exchange with the visitors of the exhibitions. As such, the group paved the way for a kind of socially critical art in the USA and Western Europe that critically engages with its production and presentation.

In the end, the exhibition *Culture in Action* (1993) in Chicago propagated dialogue and the conversation as the pervasive keywords for a new kind of public art. The term "new genre public art" coined by the artist Suzanne Lacy was based on the collaboration of artists and local groups. Lacy transposed this dialogical structure directly into an artistic format and staged her performances, such as *The Roof Is On Fire* (1994), as audience-driven conversational situations. This study investigates those aspects of the new public art that were taken up in the Western European sphere by reference to the interventions of the Austrian group of artists WochenKlausur, whose exchange with an existing community often manifested in dialogical formats, as in the boat discussions in their *Intervention zur Drogenproblematik* at the Shedhalle Zurich (1994).

Selbständigkeitserklärung

Hiermit bestätige ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig angefertigt habe. Ich versichere, dass ich ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel in Anspruch genommen habe.

Berlin, den 15.07.2020

Fiona Geuß

Dank

Diese Arbeit widmet sich mit dem Gesprächsformat in der Kunst einem Thema, das im deutschsprachigen, kunsthistorischen Diskurs bislang wenig Beachtung fand und mein Dank gilt zunächst Prof. Gregor Stemmrich für seine Unterstützung und die Betreuung dieser Arbeit. Weiter gilt mein Dank Prof. Karin Gludovatz, die sich kurzfristig als Zweitgutachterin bereit erklärt hat und den Abschluss der Arbeit betreute.

Über eine lange Strecke der Entstehung dieser Arbeit hat mich Kerstin Stakemeier begleitet und in der Entwicklung der Grundgedanken unterstützt. Für ihre Zeit und entscheidenden Impulse bin ich sehr dankbar. Für das Feedback zu unterschiedlichen Stadien der Arbeit danke ich Fiona McGovern. Katharina Einert danke ich für das Korrekturlesen und noch mehr für ihre Freundschaft. Der Untersuchungsgegenstand stellt eine kunsthistorische Herausforderung dar und für die Möglichkeit, sie mit Archivmaterial zu ergänzen bin ich der Ernst-Reuter-Gesellschaft für ein Reisestipendium und den Mitarbeiter_innen des Archivs und der Bibliothek des MoMA sowie dem Fales Archive der New York University für die Betreuung meiner Recherche im März und April 2016 dankbar. Ich danke Julie Ault und Gregory Sholette für den hilfreichen Austausch.

Diese Arbeit ist der institutionelle Ausdruck einer mehrjährigen praktischen, nicht-institutionellen Tätigkeit im Kunstfeld, die meine Auseinandersetzung mit Kunst grundlegend beeinflusst hat. Ich bin den Initiator_innen Sean Dockray, Fiona Whitton und vor allem Caleb Waldorf dankbar, dass ich über viele Jahre in den Seminaren von The Public School in Berlin Formen der Diskussion und des Lernens erproben konnte. Ich danke den vielen Teilnehmenden für die Gespräche, die hier stattfanden und Program und Archive Kabinett, dass wir ihre Gäste sein konnten. Niemals möglich gewesen wären all diese Jahre ohne Fotini Lazaridou-Hatzigoga, der ich für die immer weiter wachsende Freundschaft danke, die hier begonnen hat.

Ich danke meiner Mutter, ohne deren Unterstützung ich diese Arbeit nicht hätte realisieren können. Meinem Vater danke ich dafür, dass wir so oft bei ihm zur Ruhe kommen konnten. Niemals begonnen und niemals beendet worden wäre diese Arbeit ohne Caleb Waldorf. Caleb danke ich für die Radikalität seiner Kritik, Liebe und Unterstützung. Ihnen widme ich diese Arbeit. Dankeschön.