

Durchqueren

Experimentieren im Feld der Kunst als Praxis im Offenen

Elke Bippus

Das Experiment ist mit jenen konträren Dimensionen verknüpft, die seit der Moderne gemeinhin auf die Felder Kunst und Wissenschaft aufgeteilt werden:

1. wissenschaftlicher Versuch, durch den etwas entdeckt, bestätigt oder gezeigt werden soll
2. [gewagter] Versuch, Wagnis; gewagtes, unsicheres Unternehmen

(Duden online: Experiment)

Während die erste Bedeutung der hergebrachten Vorstellung des naturwissenschaftlichen Vorgehens entspricht und mit Objektivität verknüpft wird,¹ lässt die zweite Charakterisierung eher künstlerische und gleichsam subjektive Praktiken assoziieren, denen etwas originär Neues entspringt. Eben die Doktrin des Neuen, die Forderung, „einen neuen Stil, einen neuen ‚Ismus‘ [zu] repräsentieren“ (Gombrich 1996: 596), stachelte in der Moderne das Experimentieren mit Materialien und Techniken an, den Bruch mit Konventionen und Korrektheiten, das Ringen um Originalität, das Spiel mit Formen und Farben oder das Aufgeben der methodisch gesicherten Kontrolle. Das Experimentieren ist allerdings nicht auf technische und materielle Überschreitungen reduziert, es geht auch um die (Er-)Öffnung von Denk- und Wirkräumen der Kunst. In den 1960er Jahren haben sich die experimentellen Praktiken der Kunst dementsprechend aus gemeinhin kunstfremden Bereichen und Methoden gespeist (Theorie, Ethnologie, Soziologie u. a. m.). Zudem steht die Polarisierung von künstlerischem und wissenschaftlichem Experiment seit geraumer Zeit in Frage, da auch das letztere nachdrücklich als Versuch und Wagnis in den Blick gerückt und die Wissenschaften in ihrer Verschränkung mit der Unvorhersehbarkeit reflektiert werden. In den Naturwissenschaften tritt das Experiment als Methode der Wiederholung und Überprüfung in den Hintergrund

1 Zu dieser gemeinhin gefestigten Vorstellung hat das in den Naturwissenschaften Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzende Primat der Objektivität beigetragen, das nach Lorraine Daston und Peter Galison zwischen 1860 und 1910 dominant war (Daston/Galison 2007). Das Experiment war ein spezialisiertes methodisches, instrumentelles und örtlich bestimmtes Vorgehen. Es war die Grundlage einer systematischen Erfassung von Phänomenen und diente zur Erkenntnis von Gesetzmäßigkeiten.

zugunsten der Entwicklung solcher Strukturen, die es erlauben, Dinge zu entdecken, nach denen man nicht unbedingt gesucht hat. Eine solche Struktur ist nach Hans-Jörg Rheinberger das Experimentalsystem. Es fungiert als „Innovationsmaschine“ im Unterschied zum „Demonstrationsexperiment“, das allein Angenommenes bestätigt. Es ist „hypokritisch ungenau [...], um dem Neuen eine Chance zu geben“ (Rheinberger 2005: 79). Ein Experimentalsystem fordert von den Forschenden eine gewissermaßen verstreute Aufmerksamkeit. Der Blick soll nicht fixiert, sondern schwebend sein, um Geschehnisse zu erhaschen, die „am Rande eines eingeschlagenen Weges liegen“ (ebd.). Diese Blickverkehrung setzt offensichtlich nicht vornehmlich darauf, bereits Gewusstes wiederzuerkennen, vielmehr soll die Emergenz des Wissens im „Raum des Ausprobierens, in dem sich immer wieder Unerwartetes in Form epistemologischer Akte ereignen und niederschlagen kann“ (ebd.: 77), produktiv werden. Rheinberger charakterisiert Experimentalsysteme als „Vorrichtungen zur Dehnung der Zeit des Ungewissen“ (ebd.: 79). Unmissverständlich weist er jedoch darauf hin, dass das Experimentalsystem und die darin sich ereignenden Prozesse notwendig begrenzt sein müssen. Denn ein Zögern, ein Nichtverstehen oder explorierendes Experimentieren bedeutet nicht, „das bereits verfügbare Wissen zerfließen zu lassen“ (ebd.). Ja, es ist sogar so, dass die „Entgrenzung von Experimenten [...] das Nichtwissen in die Katastrophe“ (ebd.) überführt. Der Motor und die Beweglichkeit der modernen Forschung, hält der Wissenschaftshistoriker fest, verdanken sich seit der Frühen Neuzeit „der Beschränkung des Aktionsradius durch die Wahl des Systems“, der Spezialisierung bzw. „Feingliederung der Wissenschaften“ und der Notwendigkeit, „sich auf einen Ausschnitt des untersuchten Geschehens zu konzentrieren“ (Rheinberger 2014: 309). „Experimentalsysteme verengen und fokussieren nicht nur den Blick, sondern öffnen genau in dieser Engführung Optionen, die anders nicht zu haben gewesen wären“ (ebd.). Auch im Feld der bildenden, visuellen bzw. sogenannten freien Kunst finden sich solche experimentellen, hybriden Anordnungen zur Beschränkung und Fokussierung des Blicks, welche – den Experimentalsystemen vergleichbar – genuine ästhetische Erfahrungen oder Erkenntnisse ermöglichen. Diese ästhetisch-künstlerischen Experimentalsysteme haben den Effekt, so meine These, die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, Kunst und Wissenschaft, Kunst und Forschung beständig anzugehen. Damit wird zugleich die spätestens seit Niklas Luhmann gängige Vorstellung von dem Kunstsystem als einem ausschließlich an eigenen Maßgaben orientierten Gefüge in

Frage gestellt. Kunst diversifiziert sich hierdurch, wird feingliedrig, so dass es zunehmend unmöglich wird, von *der* Kunst und den ihr gemäßen Kriterien und Maßgaben zu sprechen. Zudem ist festzuhalten, dass sich die experimentellen Techniken der Kunst der Moderne durch distinkte Relationen ausgebildet haben, etwa durch institutionelle Rahmungen, den Bezug zu philosophischen Traditionen der Ästhetik, die Konzeption der Autonomie und Zweckfreiheit von Kunst sowie materielle und technologische Bedingungen. Kunst hat sich hierdurch nicht als autonomes, aber als metastabiles, von den Wissenschaften differentes System etabliert. Der künstlerische Prozess als solcher wird als „eine experimentelle Bewegung des Findens ins Offene“ (Koethen 2012: 339) verstanden. Meine Überlegungen versuchen, die Praktiken und Bedingungen dieser Bewegung ins Offene zugunsten der Entdeckung des Neuen aufzuzeigen, das heißt ich versuche die Techniken und Verfahren zu beschreiben, die „eine Art frei schwebende Aufmerksamkeit für Phänomene und Ereignisse“ (ebd.) möglich werden lassen. Wie stellt sich die „liminal“ gerichtete Aufmerksamkeit – so benennt Rheinberger (2005: 79) die psycho-physische Verfasstheit der ForscherIn – durch künstlerische Praktiken und in ihrer institutionellen Rahmung ein und wie vollzieht sich die Engführung und Öffnung, durch die sich, einem zeitgemäßen, ästhetisch-künstlerischen Experiment entsprechend, Neues ereignen kann? Im Folgenden lege ich dar, dass Praktiken einer radikalen Öffnung und gleichzeitigen Spezifizierung sowie einer Entgrenzung des Kunstsystems zum Zuge kommen, auch wenn sie durch instituierende Prozesse eben dieses Systems stets in den Hintergrund geraten.

Das von 1979 bis 1996 aktive KünstlerInnen-Kollektiv Group Material² verfolgte mit seiner künstlerischen Praxis des Kuratierens einen integrativen und partizipatorischen Ansatz. Seine Ausstellungen lassen sich als Assemblagen³ beschreiben, insofern sie einerseits Materialien distinkter Herkunft kombinierten und andererseits ein „emergentes Gefüge heterogener Kräfte von Wissensproduktionen, Regelungen, Machtverhältnissen, AkteurInnen,

- 2 Das Kollektiv wirkte in einer rotierenden Besetzung von zehn bis dreizehn Mitgliedern, schließlich war es auf drei Hauptbeteiligte reduziert: Douglas Ashford, Julie Ault und Felix Gonzalez-Torres.
- 3 In der bildenden Kunst wird der Begriff „Assemblage“ für skulpturale Arbeiten verwendet, die durch Neukombination von Teilen bereits bestehender Werke, von Alltagsdingen oder von vorgefundenen verschiedensten Materialien neue Ensembles kreieren und neue Bedeutungen eröffnen. Bekannt sind insbesondere die Assemblagen von Robert Rauschenberg. In der Philosophie wurden Gilles Deleuze und Felix Guattaris Überlegungen zum *agencement*, das im Deutschen mit Gefüge und im Englischen mit assemblage übersetzt wird begriffsprägend (Deleuze/Guattari 1997, insb. Einleitung und Kap. 11).

situativen Gegebenheiten und Bewegungen des Begehrrens“ (Pieper et al. 2011: 200) kreierten. Diese Assemblagen, mit Allan Kaprow lassen sie sich auch als Environments⁴ bezeichnen, schufen visuell-diskursive Situationen verschiedener Materialien, Diskursformate und Beteigter. Sie entgrenzten das Kunstsystem und nutzten zugleich dessen instituierende Kraft.

Die 1988 in der Dia Art Foundation in New York gezeigte Ausstellung *Democracy* behandelte vier Krisenfelder der Demokratie (Abb. 1): „[E]ducation, electoral politics, cultural participation, and AIDS [are] four significant areas of the crisis in democracy“ (Group Material 1990: 2), heißt es in dem Beitrag des Kollektivs in der von ihm zur Ausstellung herausgegebenen Publikation, der eine den ausgestellten Exponaten und durchgeführten Workshops vergleichbare diskursivierende Funktion zukommen sollte.

Mit seiner kuratorischen Praxis konstellierte Group Material heterogene Materialien wie Medien und strukturierte deren Diskursivierungen. Neben künstlerischen Werken von zumeist befreundeten KünstlerInnen fanden sich Materialien und Objekte von bekannten und unbekannten UrheberInnen: Alltagsgegenstände oder autorlose Bild- und Textquellen, Informations- oder Alltagsmaterialien also, die eine bestimmte Thematik evident werden lassen. Diese aus verschiedenen soziokulturellen Kontexten stammenden Materialien traten nebeneinander und woben ein Geflecht komplexer Beziehungen, die in verschiedenen visuell-diskursiven Formaten in Bewegung versetzt wurden: durch die Ausstellung, durch Workshops bzw. Veranstaltungen während der Ausstellung und durch die genannte Publikation. Die Projekte des Kollektivs richteten sich auch an Gruppierungen außerhalb des historischen Geltungsbereichs des Kunstbetriebs oder bezogen diese in Form von Diskussionsrunden oder „Bürgerversammlungen“ mit ein (Abb. 2). Group Material bezeichnete *Democracy* dementsprechend als „Zwiesprache“, unterstrich den performativen und (re-)präsentationskritischen Charakter des Projekts und hob die Ausstellung als Ort der Begegnung hervor. Der Materialkorporus stellte einen sinnlich-materiellen Operationszusammenhang her, der repräsentationskritische Reflexionen mobilisierte:

Mirroring the various forms of representation that structure our understanding of culture, our exhibitions bring together so-called fine art with products from supermarkets, mass-cultural artifacts

4 Alan Kaprow setzt das Environment und die Assemblage strukturell gleich: „Assemblages may be handled or walked around, while Environments must be walked into“ (Kaprow 1965: 159). In ihrer Gestalt als Environment, das ausgiebig Gebrauch von urbanen Materialien machte, sollte Kunst nach dem Anspruch ihrer UrheberInnen durch die zeitgenössische Welt und nicht durch Ästhetik bzw. durch ihre Tradition des Schönen strukturiert sein.

with historical objects, factual documentation with homemade projects. We are not interested in making definitive evaluations or declarative statements, but in creating situations that offer our chosen subject as a complex and open-ended issue. We encourage greater audience participation through interpretation.

(Group Material 1990: 2)

Das visuell-diskursive Environment von *Democracy* verwandelte den Ausstellungsraum in einen „alternativen Projektraum“ (Draxler 2014: 53) oder, um Rheinbergers Charakterisierung des Experimentalsystems aufzugreifen, in eine „mischförmige, hybride Anordnung“ (Rheinberger 2002: 8). Im Unterschied zum Experimentalsystem spielte das Environment *Democracy*, indem es Materialien verschiedener Herkunft kombinierte und unterschiedliche Gruppen adressierte, mit den Grenzziehungen des Systems Kunst. Die „experimentelle Bewegung des Findens ins Offene“ (Koethen 2012: 337) orientiert sich nicht an systemimmanenteren etablierten Ordnungen und Kriterien, vielmehr operiert sie transversal (Raunig 2002), das heißt als Praxis des Durchquerens von sich stets überlappenden Systemen und damit gleichsam *im Offenen*. Der Grenzgang von *Democracy* zwischen Kunst und Nichtkunst stellte gängige Kriterien und Praktiken zur Disposition und provozierte Entgrenzungen, etwa zwischen Kunst und Aktivismus, zwischen Kunst und Politik, zwischen Ästhetik und Wissen. Das Projekt öffnete sich hierdurch Frag-Würdigem aus verschiedenen, auch bis anhin kunstfernen Feldern. Dementsprechend finden sich in der Projekt-publikation zu den vier behandelten Themen Erziehung, repräsentative Demokratie, kulturelle Partizipation und AIDS Texte zu Bildung und Demokratie, zu Aktivismus und sozialer Ästhetik, zur Funktion von Wahlen sowie die Gesprächsaufzeichnungen der Roundtables zu kultureller Partizipation und AIDS und schließlich werden zu jener Zeit für das Kunstsystem marginale Stimmen wie die von bell hooks hörbar. *Democracy* fungierte wie das von Rheinberger beschriebene Experimentalsystem als Engführung und Öffnung und mobilisierte eine „Art frei schwebende Aufmerksamkeit“ (Koethen 2012: 339). Das Projekt vermittelte jedoch zugleich die Notwendigkeit einer Entgrenzung des Kunstsystems, die über eine bloße Öffnung hinausgeht, indem es – politisch-aktivistisch formuliert – Kunst de- und reterritorialisierte. Es widersprach etablierten Regeln, Methoden, Praktiken und Ästhetiken zugunsten einer radikalen Offenheit. Kunst wurde in *Democracy* nicht als distinkte autonome Einheit reproduziert, sondern als ein Kraftfeld von Beziehungen in Szene gesetzt, in dem es „Bedeutung und Funktion, [...] Aktionsweise und Identität“ (Adamczak 2017: 243) ausbildet.



Group Material installation at the Dia Art Foundation, New York, *Education and Democracy*, September 14–October 8, 1988.



Group Material installation at the Dia Art Foundation, New York, *Politics and Election*, October 13–November 14, 1988.



Group Material installation at the Dia Art Foundation, New York, *Cultural Participation*, November 19–December 10, 1988.



Group Material installation at the Dia Art Foundation, New York, *AIDS & Democracy: A Case Study*, December 17, 1988–January 14, 1989.

Abb. 1. Group Material, *Democracy*, 1988. Four Installations and Town Meetings. Ausstellungsansichten der vier Installationen Education, Politics and Election, Cultural Participation, Case Study AIDS. Dia Art Foundation, 77 Wooster Street, New York, 15. September 1988 – 14. Januar 1989.

Die künstlerische Praxis von Group Material baute auf der in den sechziger Jahren explizit einsetzenden Infragestellung des ästhetischen Objekts und mithin des autonomen Kunstwerks auf. Sie zielte auf eine kritisch performative Verhandlung der sich uns sinnlich vermittelnden Repräsentationen von Welt und vollzog mit ihren Praktiken auch eine kritische Transformation der Institution. Diese Transformation wird kenntlich in der spezifischen und hybriden Um- und Anordnung des Projekts, also in dem Experimentsystem selbst, das Optionen eröffnet, die nicht auf bereits Gewusstes und Gesehenes rekurren, sondern einen Raum des Experimentierens schaffen, in dem sich epistemologische Prozesse *ereignen* können. *Democracy* ist durch einen institutionell definierten Rahmen bedingt, es bildet jedoch zugleich ein Environment, das Verbindungen zur und die Verschränkung mit der Lebenswelt herstellt, die BetrachterIn in konstitutiver Weise einbezieht, sie als Teilhabende

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. 2. Group Material, *Democracy*, 1989: Flyer für Townmeeting.

adressiert, die klare Scheidung von Subjekt, Objekt und Raum auflöst, und seine Umgebung so neu konfiguriert und strukturiert. Das Kunstsystem wird denn auch nicht als autonomes, sich allein an eigene Maßgaben haltendes bestätigt, es zeigt sich vielmehr als relationales und differenzielles. Eben hierdurch gewährleistet das Projekt *Democracy* die Kohärenz des Kunstsystems, da die Vorstellung von radikaler Offenheit reproduziert wird, welche für Kunst konstitutiv ist. Diese Vorstellung impliziert, dass die Kriterien, die Kunst zu bestimmen erlauben, stets selbst auf den Prüfstand gestellt werden.

Diese (mögliche) Selbstreflexivität von Kunst gilt gemeinhin als ein Unterscheidungskriterium zwischen Kunst und Wissenschaft. Abschließend möchte ich ein weiteres Merkmal anführen, um das Experimentalsystem *Democracy* vom Experimentalsystem der Naturwissenschaft, wie es Rheinberger charakterisiert, zu unterscheiden: Während das dynamische Gebilde eines wissenschaftlichen Experimentalsystems *WissenschaftlerInnen* erlaubt, epistemischen Dingen Gestalt zu verleihen, hat das Environment von Group Material die Gestalt eines Aussagegefüges verschiedener Stimmen. Es steht, auch wenn die Institution Kunst zahlreiche Schwellen aufweist, einem heterogenen Publikum nicht nur offen, sondern es bezieht die verschiedensten Gruppen sowie heterogene Materialien und Methoden in konstitutiver Weise mit ein.⁵ Group Material schuf – darin entspricht die Arbeit des Kollektivs den Entwicklungen in den frühen neunziger Jahren – keine Werke bzw. ästhetischen Objekte im engeren Sinne, deren Bedeutung im Anschluss von ExpertInnen herausgearbeitet wird, sie initiierten vielmehr Ereignisse und verfolgten „Projekte“ (Bishop 2012: 193 ff.). Das Kunstobjekt wird damit zugunsten von recherchebasierten, kollektiven und offenen Post-Studio-Prozessen aufgegeben und das ästhetische Erleben ist seither nicht auf ein Kunstwerk reduziert, es strukturiert vielmehr die Auseinandersetzung mit einem partizipativen und sozial grundierten künstlerischen Projekt. Exemplarisch für diese Veränderungen im künstlerischen Feld wurde das *Project Unité*, ein soziales Experiment, das 1993 von Yves Aupetitallot mit dreißig KünstlerInnen in der *Unité d'habitation* von Le Corbusier in Firminy initiiert wurde. Solche Projekte sollten die soziale Handlungsmacht von Kunst steigern. Zu den Kompetenzen der KünstlerInnen gehörte fortan die Fähigkeit der Integration, der Kollaboration wie der Flexibilität oder das Vermögen, mit einem divergenten Publikum zu arbeiten. Kunst ist hierdurch, und dies ist immer auch kritisch zu reflektieren, mit einer zweckgebundenen Inanspruchnahme konfrontiert.

Die KünstlerInnen partizipativ-sozial ausgerichteter Kunstprojekte wichen, um die Ausstellung als kreatives Medium wirksam werden zu lassen, von nun an strategisch von etablierten formalen Konventionen ab. Sie veränderten die Öffnungszeiten, nutzten Off-Spaces, performative Formate, eigneten sich Vermittlungsmedien wie Audioguides, Informationstafeln oder Führungen an oder integrierten Musik, Kochen, Werbung, Kino, TV usw. Nicolas Bourriaud hat diese Veränderung in den neunziger Jahren als *Relationale Ästhetik* beschrieben und behauptet: „[T]he role of artworks is no longer to form imaginary and utopian realities, but to actually be ways of living and models of action within the existing real“ (Bourriaud 2002: 13).

Es geht mir nun nicht darum, das Für und Wider der Relationalen Ästhetik oder der projekt- und sozialorientierten Kunst zu diskutieren.⁶ Durch die Verweise auf *Project Unité* und die Theorie der Relationalen Ästhetik soll vielmehr deutlich werden, dass die kuratorische Praxis der Entgrenzung des KünstlerInnen-Kollektivs Group Material, welche die Ausstellung zu einem experimentellen Environment werden ließ, Ende der 1980er Jahre keineswegs den gängigen Konventionen und Normen entsprach.

Die assemblageartige Anordnung *Democracy* richtet(e) sich als Experimentalsystem nicht an eine spezifische ForscherInnen-Gemeinschaft wie das naturwissenschaftliche Experimentalsystem (Rheinberger 2005: 77), es adressiert(e) eine heterogene Öffentlichkeit. Zugleich wird in dem experimentellen Environment das dem Kunstsystem Differentia oder Fremde produktiv und als solches explizit kenntlich. Diese Produktivität des Differenten gerät in den instituierten ästhetischen Präsentationsformaten zumeist in den Hintergrund. So reflektiert sich beispielsweise der aktivistische Konnex in Martha Roslers Fotomontage *Tron (Amputee)* aus der Serie *Bringing the War Home, House Beautiful* (1967–1972) nachdrücklich in ihrer anfänglichen Rahmung in dem feministisch-politischen Magazin *Goodbye to All That. Newspaper for San Diego Women* der SDSU: In dem Magazin erscheint die Montage einer Fotografie aus dem Vietnamkrieg mit einem Lifestyle-Ambiente aus einem

- 5 Der Ausstellung ging eine Reihe diskursiver Veranstaltungen voraus, welche unter anderem für die Konzeption der Installation grundlegend wurden: „For each topic, we collaboratively organized a roundtable discussion, an exhibition, and a town meeting. For each roundtable we invited individual speakers from diverse professions and perspectives to participate in an informal conversation. These discussions helped us to prepare the installations and provided important information for planning the agendas for the town meetings“ (Group Material 1990: 2).
- 6 Die Relationale Ästhetik führte, so merkt Claire Bishop kritisch an, zu einer „ethischen Wende“ in der Bewertung von Kunst (Bishop 2012: 18). Problematisch an Bourriauds Theorie, die viele interessante Fragen aufwirft, scheint mir, dass er die instituierenden Prozesse von Relationen nicht thematisiert und damit strukturelle Machtverhältnisse übergeht.

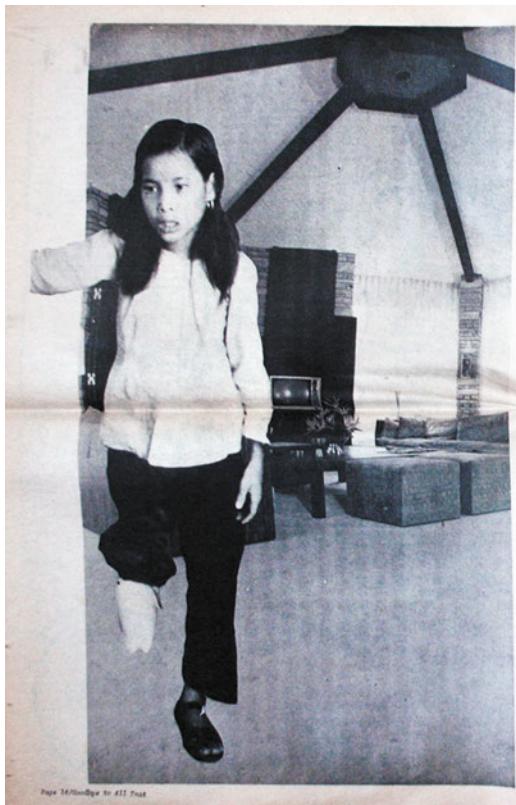


Abb. 3. Martha Rosler, *Tron (Amputee)*, 1970: Fotomontage, publiziert in *Goodbye to All That. Newspaper for San Diego Women*, Ausgabe vom 13. Oktober 1970.

Abb. 4. Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home*, 1966–1972. Ausstellungsansicht, 12th International Istanbul Biennale.

Hochglanzmagazin in direkter Nachbarschaft zu einem Bericht über die „Befreiung“ des Nachbarschaftshauses durch Chicana/o -Aktivisten oder dem Statement „THE POWER OF WOMEN UNITED CAN FREE US ALL“ und der Magazintitel „Goodbye to All That“ fungiert als Bildunterschrift von Roslers Beitrag (Abb. 3, 4). Es würde zu kurz greifen, die ursprüngliche Publikationsform allein mit politischer Agitation und die museale Präsentation mit ästhetischem Erleben und Reflexion zu verbinden. Das Magazin und die Ausstellung involvieren die BetrachterInnen sensorisch und affektiv verschiedenartig und die Inszenierung bzw. die „mischformige hybride Anordnung“ (Rheinberger 2002: 8) generiert in ihrer relationalen Fügung je unterschiedliche Sichtbarkeiten, Artikulationen und damit Erkenntnisse. Gerade deshalb ist die instituierende Kraft/Macht des (Kunst-)Systems in ihrer Ambivalenz zu reflektieren. Das Kunstsystem erlaubt eine radikale Offenheit, aber es tendiert zugleich dazu, wie das Beispiel von Roslers Collage zeigt, diese durch formale Präsentationsweisen zu glätten. *Democracy* ist ein herausragendes und eindrucksvolles Beispiel, wie künstlerisches Arbeiten dieser instituierenden Funktion des Kunstsystems kritisch begegnen kann, indem das Kollektiv die konstitutiven Bedingungen und Rahmungen des Projekts kenntlich machte. *Democracy* hält unter anderem hierdurch die Dynamik der instituierenden Kraft/Macht des Kunstsystems aufrecht, zeigt sich als daran teilhabende performative Artikulation und Verkörperung und übernimmt „Verantwortung für die Generativität“ (Deuber-Mankowsky 2011: 84) seiner visuellen Praxis.

Das Experimentieren im Feld der Kunst – aus dieser Perspektive reflektiert – begreife ich als eine Praxis des Offenen oder gar eine Praxis im Offenen: Ein relationales Verfahren, das das institutionalierte Terrain mit seinen etablierten und instituierenden Kriterien, Methoden und Grenzziehungen deterritorialisiert, das ein dynamisches Kraftfeld erzeugt – und das reterritorialisierenden Bewegungen offensteht und so (der Kunst) neue Territorien erschließt.

Literatur

- Adamczak, Bini (2017): „Bzw. der Begriff der Beziehungsweise“, in: Dies.: *Beziehungsweise Revolution. 1917, 1968 und kommende*. Berlin: Suhrkamp, S. 239–257.
- Bishop, Claire (2012): *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London/New York: Verso.
- Bourriaud, Nicolas (2002): *Relational Aesthetics*. Dijon: Les presses du réel.
- Daston, Lorraine und Galison, Peter (2007): *Objektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Guattari, Felix (1997): Tausend Plateaus: Kapitalismus und Schizophrenie. Berlin: Merve.
- Democracy: A Project by Group Material 1990.* (Discussions in Contemporary Culture #5), hg. von Brian Wallis, Dia Art Foundation. Seattle: Bay Press.
- Deuber-Mankowsky, Astrid (2011): „Diffraktion statt Reflexion. Zu Donna Haraways Konzept des situierten Wissens“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. ZfM. Menschen & Andere, Heft 4, (1/2011), S. 83–91.
- Draxler, Helmut (2014): „The Turn from the Turns: An Avant-Garde Moving Out of the Center (1986–93)“, in: Decker, Joshua; Draxler, Helmut; Eccels, Tom und O'Neill, Paul (Hg.): *Exhibition as Social Intervention. ,Culture in Action' 1993*. London: Afterall.
- Duden online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Experiment> (zuletzt aufgerufen: 30.5.2018).
- Gombrich, Ernst (1996): „Experimente. Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts“, in: Ders.: *Die Geschichte der Kunst*. Frankfurt am Main: S. Fischer, S. 557–597.
- Group Material (1990): „On Democracy“, in: *Democracy: A Project by Group Material (Discussions in Contemporary Culture #5)*, hg. von Brian Wallis, Dia Art Foundation. Seattle: Bay Press, S. 1–3.
- Kaprow, Allan (1965): *Assemblage, Environments & Happenings*. New York: Harry N. Abrams Inc.
- Koethen, Eva (2012): „Das Experiment des Findens als Verfahrensweise der Kunst. Gemeinsamkeiten mit – und Differenzen zur – Wissenschaft“, in: Kreuzer, Stefanie (Hg.): *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld: transcript, S. 337–366.
- Pieper, Marianne; Panagiotidis, Efthimia und Tsianos, Vassilis (2011): Konjunkturen der egalitären Exklusion: Postliberaler Rassismus und verkörperte Erfahrung in der Prekarität, in: Dies.; Atzert, Thomas; Karakayali, Serhat und Tsianos, Vassilis (Hg.): *Biopolitik – in der Debatte*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 193–226.
- Raunig, Gerald (2002): „Transversale Multituden“. Online unter: http://eipcp.net/transversal/0303/raunig/de/#_ftnref2 (zuletzt aufgerufen: 12.8.2018).
- Rheinberger, Hans-Jörg (2002): *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*. Göttingen: Wallstein.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2005): „Orientierung – Philosophie und Wissenschaftstheorie: Nicht-verstehen und Forschen“, in: Albrecht, Juerg; Huber, Jörg; Imesch, Kornelia; Jost, Karl und Stoellger, Philipp (Hg.): *Kultur Nicht Verstehen* (T:G/04 Institut für Theorie). Zürich: Edition Voldemeer, S. 75–81.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2014): „Experimentalanordnungen in Wissenschaft und Kunst“, in: Parzinger, Hermann; Aue, Stefan und Stock, Günter (Hg.): *ArteFakte: Wissen ist Kunst. Kunst ist Wissen. Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen*. Bielefeld: transcript 2014, S. 307–319.