

Dr. Isabelle Schwarz

Archive für Künstlerpublikationen und künstlerische Kommunikationsstrukturen der 1960er bis 1980er Jahre

Während der 1960er und 1970er Jahre entstanden insgesamt sieben Archive, die einen eigenständigen Archivtyp im Kunstkontext begründeten, das Archiv für Künstlerpublikationen. Dieser Archivtyp ist einer Kunstszene zuzuordnen, die sich von Museen, Galerien und insbesondere dem Kunstmarkt abzugrenzen versuchte. Nahezu alle Institutionen des offiziellen Kunstsystems begegneten dieser so genannten alternativen Kunstszene mit Ignoranz. Künstler, Künstlergruppen, kleine Privatgalerien und Verlage, die in ihrem Kontext wirkten, standen miteinander in Verbindung, indem sie seit etwa Mitte der 1960er Jahre ein Tausch- und Kommunikationssystem aufrechterhielten. Medien der Vernetzung und Gegenstand der Archive waren Künstlerpublikationen. Dieser Begriff umfasst alle Werke von Künstlern in publizierter Form, sowohl visueller als auch auditiver Art, darunter Bücher, Zeitschriften, Programmhefte, Postkarten, Plakate, Briefmarken, Multiples, Schallplatten, Kassetten, Videos und Filme. Die Archivgründer, von denen die meisten selbst Künstler waren, bewahrten alle Arten von Künstlerpublikationen verschiedener Kunstströmungen und –formen, u.a. der Konzeptkunst, des Fluxus und Happenings, des Wiener Aktionismus, der Konkreten Poesie und der Mail Art.

Die Anfänge des internationalen künstlerischen Kommunikationsnetzwerkes

Im Folgenden wird ein kurzer Überblick über die Entwicklung des internationalen Netzwerkes der alternativen Kunstszene gegeben und Aspekte der Vernetzung sowie Kommunikation verhandelt. Verschiedene Tendenzen haben die Entstehung eines internationalen künstlerischen Kommunikationsnetzwerkes vorbereitet und seine Entwicklung beeinflusst: In erster Linie ist hier verkürzt ein Moment der allgemeinen ‚Bewegung‘ hervorzuheben, von dem insbesondere der soziale und politische Lebensbereich erfasst war. Seit Ende der 1960er Jahre wirkte dieses Moment in den Kunstkontext hinein und zeigte sich in einem auch politisch motivierten künstlerischen und Kunst organisierenden Engagement. Dies äußerte sich beispielsweise darin, dass die Künstler zunehmend nach Unabhängigkeit vom offiziellen Kunstbetrieb, seinen Ausstellungsforen und Kommunikationsstrukturen strebten. Sie erweiterten ihre Aufgabengebiete, indem sie zu Kritikern, Ausstellungsmachern, Verlegern, Archivaren und ‚Vertriebspersonen‘ von Werken und Ideen wurden. Die neu aufgenommenen Tätigkeiten begriffen sie als Bestandteile ihrer künstlerischen Arbeit.

Eine Zirkulation von Werken in Form von Publikationen, wie sie innerhalb des Netzwerkes gepflegt wurde, war erst mit der Entwicklung der künstlerischen Konzeption möglich

geworden. Mit der ‚Entstehung‘ des ersten ‚Readymade‘ durch Marcel Duchamp waren Konzept bzw. Idee eines Werkes zunehmend in den Vordergrund getreten, was schließlich dazu führte, dass Werke unendlich vervielfältigt werden konnten.

Durch die Konzeptkunst vollzog sich eine Lingualisierung der Kunst: Das Kunstwerk löste sich von seiner konkreten Realisierung und damit vom traditionellen Werkbegriff. Die Künstler verwendeten Sprache als Material, um Konzepte als Werke zu übermitteln. Auch dies war eine für das Funktionieren des Netzwerkes fundamentale, wegbereitende Veränderung.

Die Konzeptkunst brachte zudem einen protagonistischen Aspekt in die Kunst ein, der das Wirken innerhalb des künstlerischen Netzwerkes beeinflusste. Kunst wurde zur Artikulationsform eines Widerstands, eines Protestes oder einer Kritik der Künstler, mit sie sich gegen politische Systeme, eine restriktive oder ignorante Kulturpolitik, den Kunstmarkt sowie traditionelle Strukturen und Institutionen wandten.

Neben den Arbeiten der frühen Konzeptkunst wurden die konzeptuellen Grundlagen, aber auch erste konkrete Strukturen der Vernetzung gegen Ende der 1950er bzw. zu Beginn der 1960er Jahre durch die vom amerikanischen Künstler Ray Johnson (1927-1995) ins Leben gerufene *New York Correspondance School of Art* und insbesondere durch den Fluxus angelegt.

Die in der ersten Hälfte der 1960er Jahre entstehende *New York Correspondance School of Art* lässt sich als Beginn der Mail Art darstellen.¹ Im Gegensatz zu Projekten während der späten 1970er und Anfang der 1980er Jahren mit Hunderten von Teilnehmern zeichnete sich die frühe Mail Art durch eine direkte Interaktion in Form persönlicher Briefe und interner Aktivitäten aus. Johnson betrachtete jede Mail-Art-Arbeit weniger als ein soziales oder politisches Statement, sondern vielmehr als einen persönlichen künstlerischen Ausdruck.² Johnson war der erste, der das Postsystem seit Anfang der 1960er Jahre zur Aufrechterhaltung dieses persönlichen Kontaktkreises systematisch als künstlerisches Medium einsetzte.

Die Protagonisten des Fluxus ließen ein transatlantisches Netz entstehen, dessen Hauptanlaufstellen in Deutschland, der Tschechoslowakei (Prag), Dänemark sowie New York und Kalifornien lagen. Sie brachten unzählige kleine Publikationen verschiedenster Erscheinungsformen hervor. Indem sie diese untereinander versendeten, erhielten sie ein System der freundschaftlichen Kommunikation aufrecht. Der Fluxus steht damit am Beginn der Entwicklung des Künstlerbuches,³ das als Medium der Übermittlung künstlerischer Informationen eingesetzt wurde. Zugleich war es an sich Ausdruck einer künstlerischen Unabhängigkeit und eines gemeinsamen utopistischen sozialen Gedankens. Das sich herausbildende Kontaktgeflecht wurde nicht allein durch das Versenden von Publikationen oder Ideen etabliert, sondern basierte primär auf persönlichen Treffen und gemeinsamen

künstlerischen Aktionen. Dies lässt sich nicht nur für den Fluxus, sondern auch für die neo-avantgardistischen Kunstströmungen insgesamt feststellen. Verfestigt wurden die internationalen Verbindungen zwischen den Künstlern durch wichtige gemeinsame Kunstveranstaltungen, wie etwa das 1966 in London stattfindende „Destruction in Art Symposium“, aber auch internationale Kunst- und Buchmessen.

Räume, Formen und Medien der künstlerischen Kommunikation

Ein entscheidender Schritt in der Kunst der 1950er und 1960er Jahre lag darin, dass Künstler eigene Räume für sich entdeckten, um ihre künstlerische Arbeit zu entfalten. Sie begannen nicht nur, die Publikation, den öffentlichen Raum, die Landschaft, ihren Körper oder das Happening zu nutzen, sondern es entstanden außerdem von den Künstlern selbst geleitete Ausstellungsforen, die sowohl die Kunstpräsentation als auch das Kunst-Machen beeinflussten.⁴ Kunst fand hier ihren Ausdruck in der Kooperation zwischen Künstlern, einer interdisziplinären Arbeit, der Ausstellungsorganisation und Präsentation, der Veröffentlichung und Verbreitung von Arbeiten, Ideen und Konzepten sowie im Prozess der Kommunikation.

Andere Foren für die neuen, oft experimentellen künstlerischen Ausdrucksformen boten in dieser Zeit kleine Verlage und Zeitschriften, die sich für die Veröffentlichung von Künstlerschriften zu interessieren begannen. Die Künstler druckten ihre Einladungskarten, Ankündigungen, Programmhefte und kleinen Kataloge selbst und verschickten sie an die Teilnehmer eines Projektes, andere Kunstorte und befreundete Künstler. Für die Herausgabe ihrer und die Arbeiten anderer Künstler gründeten viele von ihnen eigene kleine Verlage. Zu diesen zählten beispielsweise die *Beau Geste Press* (1974-1976), Verlagsinitiative und künstlerisches Projekt einer südenglischen Künstlergruppe, und *Ecart Publications* (1972/73-1979), der Verlag der Genfer Künstlergruppe *Ecart*.

Künstlerzeitschriften verbreiteten Informationen über Veranstaltungen und Projekte. Eines von zahlreichen Beispielen ist „Fandangos“, die zwischen 1971 und 1983 in Amsterdam erscheinende Zeitschrift des kolumbianischen Künstlers Raúl Marroquín.⁵

Im Zuge der Entwicklung des Netzwerkes entstanden neue Kunstformen, wie die Copy Art oder das Assembling, die durch neue Methoden der Vervielfältigung und eine direkte Verbindungen zwischen Künstlern ermöglicht wurden. Sie sind als eigene Formen der Kommunikation und Kooperation anzusehen. Das Konzept eines Assemblings basiert auf der pluralen Autorenschaft und kann in Form einer Zeitschrift, eines Buches, eines Video-Magazins oder einer Klangkunst-Arbeit ausgeführt werden. Die einzelnen Arbeiten verschiedener Künstler fügen sich innerhalb dieser Formen zu einem komplexen Werk zusammen; jede Arbeit ist Bestandteil des Gesamtwerks und erhält in der Publikation einen neuen Zusammenhang.⁶

Hinter der Nutzung der ephemeren Form des Publizierens durch den Künstler stand in erster Linie der bereits angesprochene Gedanke einer Zirkulation von Ideen und Werken. Die Künstler zielten mit ihrer Partizipation am Netzwerk insgesamt darauf ab, einer Fragmentarisierung von Kunstszenen und deren Desintegration entgegenzuwirken.⁷ Ihr Engagement war mit der Vorstellung eines Kunstsystems verbunden, das in Zentrum und Peripherie unterteilt ist, sowohl in Bezug auf Institutionen und den Zugang zu ihnen als auch auf die geographische Anordnung dieser Machtgefüge. Über ihr unabhängiges Vertriebssystem konnten die Künstler abseits der künstlerischen Zentren gelegene Kunstszenen an die internationalen alternativen Entwicklungen anbinden und einen umfassenden Informationsfluss außerhalb des vom Kunstmarkt dominierten Kunstgeschehens in Gang halten.

Den Künstlerpublikationen der 1960er bis Anfang der 1980er Jahre lag ein demokratischer künstlerischer Ansatz zugrunde. Die Künstler wollten ihre Arbeiten einem breiten Empfängerkreis zugänglich machen und gaben sie daher so günstig wie möglich ab oder tauschten sie untereinander.

Für die Künstler, die sich aufgrund der politischen bzw. kulturpolitischen Bedingungen in ihrem Land nicht entfalten konnten, erhielt die Künstlerpublikation eine konkrete Bedeutung: In Form einer Publikation konnten sie ihre Arbeit im Ausland bekannt machen oder selbst die Werke ausländischer Künstler präsentieren. Künstlerpublikationen passierten zunächst noch weitgehend unerkannt von der Zensur die Grenzen auf dem Postweg. Erst gegen Ende der 1970er Jahre, mit Beginn der 1980er Jahre wurde die Zensur zunehmend auf die Werke aufmerksam. Obwohl den Zensoren das Verständnis für diese Kunstformen zumeist fehlte, wurden viele Briefe von Künstlern geöffnet, Arbeiten konfisziert und/oder zerstört. Dennoch stellte der Postverkehr oft die einzige Möglichkeit für diese Künstler dar, ihre Arbeit anderen zugänglich zu machen und sich über die internationalen künstlerischen Entwicklungen zu informieren.

Das Ende des Netzwerkes und seiner künstlerischen Kommunikationsformen

Der Zusammenbruch des alternativen Netzwerkes setzte Anfang der 1980er Jahre ein, als sich die gesellschaftlichen Verhältnisse wandelten, neue oder verbesserte Medien auf den Markt kamen, das Reisen einfacher wurde und vermehrt Kapital in den Kunstmarkt floss. Viele kleine Kunsträume, die sich den Regeln des Marktes nicht unterordneten, konnten nicht mehr finanziert werden; ein Bemühen um staatliche Zuschüsse blieb meist erfolglos.

Die Konsequenz war, dass es für junge und experimentell arbeitende Künstler immer weniger Ausstellungsforen gab.

Für das Netzwerk der Mail Art ist festzustellen, dass es spätestens seit Mitte der 1980er Jahre von Teilnehmern und Arbeiten überfrachtet wurde. Die Mail Art zerbrach so nicht nur an den veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen und neuen medialen Möglichkeiten, sondern zugleich an ihren eigenen Regeln, d.h. ihrem demokratischen Ansatz.⁸ 1981 hatte Guy Schraenen, Gründer des *Archive for Small Press & Communication* (seit 1974), einem Archiv für Künstlerpublikationen, das „International Mail Art Festival“ (*Internationaal Cultureel Centrum*, Antwerpen) organisiert und der Mail Art ein eigenes einjähriges Zeitschriften-Assembling-Projekt unter dem Titel „Libellus“ gewidmet.⁹ Rückblickend kann dieses Festival als die letzte Ausstellung über Mail Art in ihrem Kontext, jedoch auch als erste Retrospektive bezeichnet werden, die in den Augen vieler Künstler den Endpunkt der Mail Art markierte.

Kommunikationsstrukturen

Bedeutende Aspekte der Vernetzung und Kommunikation des oben beschriebenen Netzwerkes lassen sich anhand von Konzepten, aber auch praktischen Verfahrensformen der Archive für Künstlerpublikationen als alternative Kunstorte ihres Kontextes beispielhaft darstellen und vertiefen. Sie liegen in der Dokumentation von Ereignissen, den vielfältigen Formen des künstlerischen Austauschs und seiner Organisation, dem Streben nach künstlerischer Unabhängigkeit, dem Archiv als Kommunikationsstrategie, dem Aufbau eigener künstlerischer Netzwerke, der Schaffung eines alternativen Kunstraums als Gegenentwurf zu offiziellen Ausstellungsorten sowie der Künstlerzeitschrift als ephemere Form der Präsentation.

Das Archiv Sohm: Die Dokumentation von Ereignissen

Hanns Sohm gründete 1963, als erstes Archiv für Künstlerpublikationen überhaupt, das *Archiv Sohm* in Markgröningen nahe Stuttgart (heute *Staatsgalerie Stuttgart*). Da zu diesem Zeitpunkt die Netzwerkstrukturen noch nicht vorhanden bzw. ausgebaut waren, sah sich Sohm während der Anfänge seiner archivarischen Tätigkeit gezwungen, selbst zu Künstlern, Kunstveranstaltungen und Konzerten zu reisen, um an Material zu gelangen. Nachdem sein Archiv in den folgenden Jahren in der Kunstszene an Bekanntheit gewonnen hatte, konnte Sohm es ausschließlich über eine umfangreiche sowie kontinuierlich und gewissenhaft geführte Korrespondenz leiten: Seine Archivarbeit bestand hauptsächlich im Aufbau neuer Kontakte, in der Vernetzung von Künstlern und Kunstschaffenden untereinander und im Austausch von Informationen, d.h. in der Koordination der künstlerischen und dokumentarischen Materialien.

Sohm war an verschiedenen Publikationen beteiligt, u.a. am Katalog „happening & fluxus, Materialien“,¹⁰ den er 1970 gemeinsam mit Harald Szeemann für die gleichnamige Ausstellung im *Kölnischen Kunstverein* erarbeitete. Dieser Katalog ist ein „Dokumentationsband“¹¹ aller ausgestellter Ereignisdokumente. Eine kleine Beilage enthält Texte von u.a. Szeemann sowie das Verzeichnis der ausgestellten Arbeiten, Dokumente, Environments und ‚Lehr-Stücke‘, womit hier Werke bezeichnet werden, die die teilnehmenden Künstler für die Ausstellung konzipiert hatten. Der Katalog selbst enthält Abbildungen der einzelnen Dokumentationsmaterialien und ihr Verzeichnis in chronologischer Ordnung in Bezug auf ihre Entstehung. Die Dokumente, nahezu ausschließlich Archivpositionen, bildeten den Mittelpunkt der Ausstellung, die so genannte „Dokumentationsstraße 1959-1970“. Sohm selbst zeichnete für Auswahl und Zusammenstellung der Dokumente verantwortlich. Der Katalog spiegelt daher das Archiv in seiner Funktion als ordnender und bewahrender Informationsort für Künstler und Kuratoren wider, ist ein Kompendium des Fluxus bis 1970 und zugleich die Bestandsaufnahme eines spezifischen Bereichs des Archivkonvoluts.

Das Art Information Centre: Formen des künstlerischen Austauschs und seiner Organisation

Das *Art Information Centre* entstand 1969 in den Niederlanden durch Peter van Beveren. In der Position des ‚Direktors‘ des *Art Information Centre* sandte van Beveren, der zunächst selbst als Künstler tätig war, Briefe und Kärtchen mit der Aufforderung „Please, send information“ an zahlreiche andere Künstler. Mit Blick auf diese erste Phase des Archivs lässt sich das *Art Information Centre* als künstlerisches Medium und Strategie der Kontaktaufnahme bzw. Interaktion bezeichnen.

Seit Mitte der 1970er Jahre wuchs der Bestand des *Art Information Centre* an und das Archiv durchlief einen Prozess der Institutionalisierung: Sein spielerischer, interaktiver Charakter wurde zunehmend verdeckt, da van Beveren im Laufe der Zeit seine archivarische Tätigkeit professionalisierte. Die Idee der künstlerischen Interaktion löste sich von der Einrichtung des *Art Information Centre*, indem sie sich in Gestalt von bis zu 25 fiktiven Instituten, die van Beveren erfand, multiplizierte und verselbständigte. Er entwarf eigene Stempel und Briefköpfe für diese Institute, zu denen das „Museum of Ideas, Memory, and Conscience of Conceptual Art“, die „Paranoid Polaroid Company“ und „The ‘A Work of Art is a Joy Forever’ Company“ gehörten. Abwechselnd wurden sie für künstlerische Aktionen und Interventionen eingesetzt: van Beveren produzierte, auch unter dem Namen dieser Institute, verschiedene Serien von Kärtchen mit gestempelten Kurztexten, die er ebenfalls in der Kunstszene zirkulieren ließ. Ihre Funktion bestand darin, den Künstlern eine Rückmeldung über ihre Arbeit und dadurch neue Impulse zu geben. Auch erhoffte er sich, die Künstler zu einer Reaktion bewegen zu können.

Rückblickend hat van Beveren diese Art der Kommunikation jedoch in Zweifel gezogen und den spielerischen Charakter seiner frühen Aktionen betont.¹² Wesentlich war der kommunikative, interaktive und künstlerische Prozess als solcher, der als Bestandteil des Spiels mit der (Fassade einer) Institution zu betrachten ist. Gegen Ende der 1970er Jahre konzentrierte er sich allerdings, wie bereits erwähnt, auf die Archivierung und führte diese Arbeit zum Teil ad absurdum: So nahm er etwa die Aufgabe auf sich, annähernd 300.000 Einladungskarten aus den Beständen seines Archivs auf Karteikärtchen und später im Computer zu registrieren.

Other Books and So: Das Streben nach künstlerischer Unabhängigkeit und das Archiv als Kommunikationsstrategie

Der mexikanische Künstler Ulises Carrión wandelte 1979 seinen in Amsterdam ansässigen Buchladen (1975-1979) in ein Archiv, das *Other Books and So Archive*, um. Wie zuvor den Buchladen nutzte er sein Archiv, um zahlreiche Veranstaltungen und Ausstellungen zu organisieren. Die Archivmaterialien wurden dabei zu seinem künstlerischen Material, so dass die von ihm organisierten Ausstellungen folglich als Kunstwerke zu verstehen sind.

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass die Künstler unter den Gründern der hier betrachteten Archive die Organisation, Distribution und Präsentation der künstlerischen und dokumentarischen Archivmaterialien zu ihrer künstlerischen Arbeit zählten.

Carrión betrachtete *Other Books and So* als Abbild seiner sozialen Verbindungen, da der Archivbestand seine private und künstlerische Korrespondenz umfasste. Zugleich untersuchte er sein Archiv, das auf der Grundlage dieser privaten und künstlerischen Beziehungen funktionierte, als kulturelle oder Kommunikations-Strategie. Beide Ebenen, die private und die künstlerisch-kulturelle, standen im Archiv in einem Zusammenhang. Anhand der Ausstellung „Anonymous Quotation“ (*Other Books and So*, Amsterdam) von 1979 wird dies besonders deutlich: Carrión verwendete Fotos von privaten Briefen aus seinem Archiv, deren Absender Freunde oder Bekannte waren. An jedem Foto befestigte er ein Blatt Papier mit einem Zitat aus dem jeweils abfotografierten Brief. Eines dieser Zitate lautet beispielsweise:

*... I'm sorry you weren't running your bloody shop when I was in Amsterdam last. I love being nostalgic while I send out these bloody things: but I guess I'll have to be just imaginative, conceive your shop a certain way, pretend I'm there, walk in, shake hands, browse, buy something Amazing and Unexpected....*¹³

Der abfotografierte Briefftext war im Gegensatz zum jeweils notierten Zitat aufgrund der geringen Schriftgröße nur schwer lesbar, die Namen der Absender hatte Carrión zuvor

unkennlich gemacht. Als Elemente im Kontext der gesamten Arbeit bzw. der Ausstellung verwandelten sich die persönlichen Zitate in allgemeine Informationen und gaben den Blick auf eine abstrakte Kommunikationsstruktur frei.¹⁴ Die Fotos von und Zitate aus den Briefen blieben zwar weiterhin Zeichen und Zeugnisse einer privaten Korrespondenz. Im Zusammenhang der öffentlichen Ausstellung wurden sie jedoch zu künstlerischem Material, das Carrións Archividee als eine von vielen Perspektiven wiedergab.

Carrións Arbeit mit dem Archivkonvolut gibt Auskunft über den künstlerischen Ansatz, den er in seiner gesamten Arbeit verfolgte: Alles kann in den Händen des Künstlers zu dessen Material werden, selbst Werke oder Briefe anderer Künstler. Die Eigenschaften und Funktionen von Gegenständen, Strukturen und Systemen aus dem Alltag, einschließlich eines Archivs, aber auch die Bedingungen ihrer Anwendung können im künstlerischen Kontext analysiert werden.

Die Exchange Gallery: Der Aufbau eigener künstlerischer Netzwerke

Die *Exchange Gallery*, die 1978 von Józef Robakowski in Lodz gegründet wurde, geht auf bereits bestehende Kontakte des polnischen Künstlers zurück: Jugoslawische Künstler, die Robakowski auf Reisen während seiner Studienzeit kennen gelernt hatte, überließen ihm bei einem Gegenbesuch künstlerische und dokumentarische Materialien. Die *Exchange Gallery* wurde ins Leben gerufen, um diese Materialien zu präsentieren und zu bewahren. In seiner Wohnung stellte Robakowski das Archivkonvolut, das in den folgenden Jahren stetig anwuchs, Künstlern und Interessierten zur Verfügung, organisierte Kunstveranstaltungen und gestaltete so ein offenes Diskussionsforum, das zum Ausgangspunkt zahlreicher neuer Projekte wurde. Die Aktivitäten der alternativen polnischen Kunstszene fanden vor allem im Privaten statt, d.h. in kleinen Autorengalerien und Ausstellungsräumen in Privatwohnungen. Die politischen Bedingungen in Polen, die einen offenen, internationalen Diskurs verhinderten, spielten dafür eine entscheidende Rolle. So fungierte die *Exchange Gallery* nicht nur als Aufbewahrungs- und Informationsort, sondern wurde zu einem Ort des kulturellen Widerstandes, der Dokumentation künstlerischer Protestformen und des gegenseitigen Respekts unter den Künstlern und Kulturschaffenden. Diese konnten sich über die im Archiv bewahrten Materialien und Werke, die aus der alternativen Kunstszene hervorgegangen waren, der gemeinsamen Opposition gegenüber dem kommunistischen Regime in Polen und seiner Kulturpolitik versichern.

Für Robakowski war es schwierig, Kontakte ins Ausland aufrecht zu erhalten. Er griff weniger auf das bestehende internationale Künstlernetzwerk zurück, sondern arbeitete am Aufbau eines eigenen Netzwerkes, das zwar ebenfalls international ausgerichtet, jedoch vor allem mit der polnischen alternativen und Untergrund-Kunstszene in Lodz eng verwoben war. Als 1981 das Kriegsrecht in Polen eingeführt wurde, brach die gesamte Infrastruktur der

Avantgardekunst des Landes zusammen. Für Robakowski wurde das Medium Video in dieser Zeit zu einem neuen Kommunikationsmedium. Anhand des Projekts „Infermental“, an dem der Künstler maßgeblich beteiligt war, zeigt sich die Bedeutung des Videos für den polnischen Künstler in der Isolation. „Infermental“ stellte die erste internationale Video-Zeitschrift,¹⁵ ein so genanntes Videonal dar, d.h. ein Werk in Form eines Zeitschriften-Assemblings aus Video-Arbeiten. Sie basierte auf einer Idee Robakowskis und des ungarischen Künstlerehepaars Gábor und Vera Bódy. 1981 wurde „Infermental“ gegründet; der Titel setzte sich aus den Begriffen ‚International‘, ‚Ferment‘ und ‚Experimental‘ zusammen. Mit einem Gründungsmanifest¹⁶ riefen die Initiatoren zur Einsendung von Video- und Filmbeiträgen auf und richteten weltweit so genannte ‚Büros‘ ein. Als ein solches Projektbüro fungierte auch die *Exchange Gallery*. Die Teilnehmer beklagten eine Stagnation in der Entwicklung des Experimentalfilms. Mit ihrer Initiative wandten sie sich außerdem gegen die Filmindustrie. Ihr Ziel war es, einen internationalen Austausch zwischen Video- und Filmkünstlern in Gang zu setzen. Bis 1991 erschienen 10 Ausgaben und eine Extra-Ausgabe. Sie umfassten jeweils bis zu 102 Beiträge und damit zwischen vier bis sieben Stunden Material. Die einzelnen Beiträge stammten von Künstlern aus teils mehr als sieben Ländern. „Infermental“ war ein reines Künstlerprojekt, finanziell unabhängig und nicht kommerziell ausgerichtet. Für jede ihrer Ausgaben formierte sich eine eigene Redaktion. Die Distribution oblag den Künstlern, wurde jedoch zentral koordiniert.

Für Robakowski und andere polnische Künstler stellte „Infermental“ während der 1980er Jahre eine Brücke aus der Isolation dar: Da sich die *Exchange Gallery* dem Gedankenaustausch, nicht dem Verkauf von Werken widmete, erhielt Robakowski die Möglichkeit, „Infermental“-Editionen unentgeltlich in Polen zu präsentieren. Die in Polen entstandenen Video-Arbeiten konnten, beispielsweise im Gepäck von Studenten der Filmhochschule, unbemerkt nach Budapest gebracht und in der Video-Zeitschrift veröffentlicht werden. Video erwies sich damit als ein für die Distribution von Informationen und Werken einer zeitgenössischen alternativen Kunstszene geeignetes Medium.

Zona Archives: Der alternative Kunstraum als Gegenentwurf zum offiziellen Ausstellungsort

Ein Beispiel für die Entstehung von alternativen Kunsträumen war die Initiative der Künstlergruppe *Zona*, die 1974 in Florenz entstand und bis 1985 existierte. Die Gruppe bestand aus den Künstlern Maurizio und Massimo Nannucci, Paolo Masi, Giuseppe Chiari und Mario Mariotti, dem Musiker Albert Mayr und dem Architekt Gianni Pettena. Ihre Initiative umfasste zugleich einen Verlag (*Zona Edizioni*) und ein Archiv für Künstlerpublikationen, *Zona Archives*, dessen Grundstock auf Nannuccis frühe Sammlungsaktivitäten im Rahmen seines eigenen Verlags, *Exempla Edizioni*, zurückgeht. Die Mitglieder luden Künstler, Musiker und Architekten in ihren Kunstraum ein, um gemeinsam Veranstaltungen zu

realisieren. *Zona* erfüllte, da in seinem Kontext ein Archiv entstand, auch eine dokumentarische Funktion bezüglich der Zeugnisse neuer, avantgardistischer Tendenzen, mit denen die Mitglieder von *Zona* wiederum arbeiteten. So gelang es der Künstlerinitiative mithilfe von dokumentarischen und künstlerischen Materialien in verschiedenen Ausstellungen auf das künstlerische Engagement in vielen abseits gelegenen Kunstszenen zu verweisen, beispielsweise in Australien und Island. Mit ihrem interdisziplinären, offenen Ansatz sollte die Künstlerinitiative eine Alternative zu Galerien und Museen darstellen. Künstlerische Aktivitäten und Kunstorganisation, Dokumentation und Bewahrung standen innerhalb von *Zona* in engem Zusammenhang und bildeten die Eckpfeiler des Konzepts der Initiative. *Zona Archives* zeigt sich vor diesem Hintergrund als ihr integraler Bestandteil. In Bezug auf den von der Künstlergruppe angewandten Kommunikationsformen und genutzten Distributionswegen sprechen ihre Mitglieder selbst von der Künstlerinitiative als einer „flexiblen Struktur“.¹⁷ Sie arbeiteten nicht nur in ihrem eigenen Kunstraum, sondern griffen auch auf andere Präsentationsforen zurück, darunter das Archiv, den öffentlichen Raum und das Radio. Die konventionelle Definition eines Archivs wurde in *Zona Archives* deutlich überschritten, da die interdisziplinäre und offene Arbeit der Künstlergruppe Entwicklung, Konvolut und Funktion ihres Archivs entscheidend prägte. Die Archivmaterialien galten nicht als kunsthistorische Objekte, die kategorisiert und damit ihrem Kontext entzogen wurden. Im Gegenteil ließ die Künstlergruppe die Materialien in der Kunstszene zirkulieren und realisierte mit ihnen neue Projekte, etwa Publikationen oder Veranstaltungen.

Artpool Archive: Die Künstlerzeitschrift als ephemere Form der Präsentation

Das ungarische *Artpool Archive* entstand 1979. Seine Gründer waren der Künstler György Galántai und dessen Frau Julia Klaniczay. *Artpool* geht auf Galántais erstes Studio, ein dreijähriges alternatives Ausstellungsprojekt zurück, das 1973 vom Staat geschlossen wurde. Für die ungarische Kunstszene im Untergrund war es schwierig, sich über die internationalen künstlerischen Entwicklungen der neuen Avantgarden zu informieren. Nach langem Bemühen erhielten die Galántais gegen Ende der 1970er Jahre schließlich über die Mail Art Zugang zum Netzwerk und nahmen damit am Austausch künstlerischer sowie dokumentarischer Materialien teil. *Artpool* blieb bis 1989 eine in der Illegalität existierende Kontaktstelle für diesen internationalen Austausch. Die von *Artpool* herausgegebenen illegalen Zeitschriften dienten demselben Zweck: Zwischen 1980 und 1982 erschien der Mail-Art-Newsletter „Pool Windows“ in 30 Ausgaben,¹⁸ von 1983 bis 1985 wurde die Zeitschrift „Aktuális Levél“ („Artpool Letters“ oder auch „AL“) in 11 Ausgaben veröffentlicht.¹⁹ Die Galántais verorteten Programm und Positionierung ihrer Künstlerzeitschrift „AL“ in der Tradition des ungarischen Avantgarde-Kunstmagazins „Ma“ („Heute“), das zwischen 1916 und 1925 von Lajos Kassák herausgegeben worden war. „Ma“ lag eine politische Intention

zugrunde; Kassák hatte in und mit seiner Zeitschrift eine künstlerische Freiheit eingefordert und in der Folge Ungarn verlassen müssen.²⁰

In „AL“ wurde hauptsächlich von der ungarischen alternativen Kunstszene berichtet und über ihre Veranstaltungen in Studentenklubs, privaten Galerien, Musikstudios und Konzerthallen informiert; jede Ausgabe enthielt zugleich eine englische Zusammenfassung. Das breite thematische Spektrum der Zeitschrift zeigt, wie eingeschränkt der sozialistische Kunstbegriff und wie ausgeprägt hingegen die avantgardistischen Kunstformen in Ungarn waren, obwohl sie sich nahezu ausschließlich im Untergrund entfalten konnten.

Galántai und Klaniczay verfassten selbst Artikel für „AL“ und druckten Beiträge von Künstlern und Studenten. Sie veröffentlichten Interviews mit ausländischen Künstlern und Übersetzungen von Artikeln ausländischer Künstlermagazine.

„AL“ lag das Konzept eines offenen Briefs zugrunde. Auch sollten in ihr dieselben Kriterien zur Anwendung kommen, die eine Diskussion oder ein Gespräch charakterisieren: Spontaneität und Improvisation, Aktion und Reaktion. Das Konzept der Zeitschrift fand seine Entsprechung im so genannten *Artpool's Periodical Space*, einem variablen Ausstellungsort von *Artpool*. Zeitschrift und Ausstellungsort waren unabhängig, alternative Räume, in denen ein freier Austausch möglich war, da sie sich den Autoritäten durch temporäre, ephemere Manifestationen entzogen.

Galántai sieht sowohl in der Zeitschrift „AL“ als auch in *Artpool Archive* künstlerische Strategien des Widerstands. Mit ihnen verweigerte er sich der traditionellen ebenso wie der vom kommunistischen Regime ausgegebenen Definition von Kunst: Die Organisation seines Archivs und die Weitergabe von Informationen waren für ihn eine Form des künstlerischen Protestes, und sie betrachtete er als seine künstlerische Arbeit.

Die Archive für Künstlerpublikationen als Zeitdokumentationen

Archive für Künstlerpublikationen können im Sinne der wissenschaftlichen Fachdefinition als Privatarhive bezeichnet werden: Sie sind aus einem künstlerischen bzw. kunstschaaffenden Arbeitsprozess heraus organisch gewachsen. Sofern sie noch heute existieren, umfassen sie eine Gesamtheit an künstlerischen und dokumentarischen Materialien, die zur (dauerhaften) Aufbewahrung bestimmt sind bzw. waren.

In der Gestalt der Archive für Künstlerpublikationen allerdings umfasst der Begriff des Archivs mehr als nur eine historisierende bzw. eine zukünftige Funktion. Die Archivgründer setzten ihr jeweiliges Archiv, das vorwiegend während der 1970er und 1980er Jahre den Mittelpunkt ihrer Aktivitäten bildete, als Arbeitsform und Handlungsrahmen ein. Sie partizipierten an dem oben skizzierten Netzwerk und nahmen unmittelbar Einfluss auf die alternative Kunstszene ihrer Zeit. Die Archive bildeten in ihrer Funktion als Knotenpunkte des Netzwerkes, Künstlertreffpunkte, Verlage, Ausstellungsräume und Formen der

Kunstorganisation während der 1960er bis 1980er Jahre selber Provenienzstellen des Archivgutes. Darüber hinaus wurden sie zum Teil als künstlerische Kommunikationsmedien eingesetzt; einige von ihnen sind als Kunstwerke anzusehen. Die Archivgründer verstanden ihre Archive in der Gesamtheit aller ihrer Funktionen als Archive. In der Archivpraxis, so wird in diesem Zusammenhang deutlich, erweiterten die Archivgründer die Grenzen der wissenschaftlichen Archivdefinition oder gingen über sie hinaus.

Alle Archive für Künstlerpublikationen stellen, sofern sie noch existieren, Zeitdokumentationen dar.²¹ Die Bestände repräsentieren das alternative Künstlernetzwerk in seinen Zeugnissen und seiner Struktur, da die Archivgründer bei der Dokumentation kontextualisierend vorgehen. Diese Form der Dokumentation war für die Produktionen der alternativen Kunstszene der 1960er und 1970er Jahre charakteristisch, aber auch wesentlich: In ihrem Verständnis ist nicht das einzelne Dokument von grundlegender Relevanz. Vielmehr erhält das einzelne Dokument, d.h. die einzelne künstlerische Information, erst in ihrem Gesamtkontext eine umfassende Bedeutung. Nur die Organisationsform des Archivs, die auf Information und Dokumentation basiert, vermag es, diese Besonderheit der alternativen Kunstszene der 1960er bis 1980er Jahre wiederzugeben. Die Form der Sammlung ist im Gegensatz dazu nicht im Stande, dies zu leisten. Zudem zeigt ein Blick auf die Archive für Künstlerpublikationen, dass dem Archiv das Konzept des Assemblings zugrunde liegt: Die Archivgründer banden die einzelnen künstlerischen und dokumentarischen Materialien in einen Gesamtzusammenhang, das Archiv ein. Sie setzten durch ihre Arbeit mit dem Archiv einen Kommunikationsprozess in Gang, durch den Materialien auf der Grundlage der Funktionsweise des internationalen künstlerischen Netzwerkes in die Archivbestände zurück gelangten. Sie organisierten die Zusammenstellung der Materialien und die Arbeit mit ihnen, wodurch sie in Gestalt des Archivs eine Struktur entstehen ließen, die als ihre Reaktion auf das Kunstsystem der 1960er bis 1980er Jahre zu verstehen ist. Die Archive können so als Formen der Kunstorganisation und Orte definiert werden, an denen andere Künstler und Kunstschaffenden mit Beiträgen beteiligt waren.

Die Archive für Künstlerpublikationen gehörten einer kulturellen Gegenöffentlichkeit an, die sich auf der Grundlage ihrer eigenen Kunstproduktion und –distribution gegenüber einer bürgerlichen Öffentlichkeit und ihrer Kunst formierte. Indem sie den kritischen Artikulationen dieser Gegenöffentlichkeit einen Raum schufen, wurden sie Teil eines Diskurses. Die Archive für Künstlerpublikationen waren zugleich jedoch selbst eine diskursive Praxis, die sich im Zusammenhang mit einer politisch-systemischen Sicht auf das Kunstsystem entwickelte; so bezeichnet Guy Schraenen beispielsweise sein Archiv, das *Archive for Small Press & Communication*, als politisches Statement.

Aufgrund ihrer Abgrenzung zu anderen Kunstinstitutionen, ihrer öffentlichen Zugänglichkeit und ihrer vermittelnden Rolle zwischen Kunstszene und Öffentlichkeit kann der Begriff der ‚Institution‘ auf die Archive für Künstlerpublikationen angewandt werden. Die Archive wurden anderen archivischen Institutionen ebenbürtig, da sie als Erhaltungssysteme ihres Subsystems, der alternativen Kunstszene, das kulturelle Gedächtnis organisierten und strukturierten.

Die Darstellung verschiedener Aspekte des internationalen alternativen Kommunikationsnetzwerkes der 1960er bis 1980er Jahre anhand von Beispielen aus den Archiven für Künstlerpublikationen zeigt, dass nicht nur die Bestände dieser Archive Auskunft über die neo-avantgardistische Kunstszene während der drei Dekaden geben, sondern dass die Archive für Künstlerpublikationen als solche Aussagen über das Funktionieren und die künstlerischen Kommunikationsstrukturen dieser Kunstszene darstellen.

¹ Vgl. Friedman, Ken: „The early days of Mail Art: An Historical Overview“. In: Welch, Chuck (Hrsg.): *Eternal Network. A Mail Art Anthology*. Calgary, Alberta (Kanada): University of Calgary Press, 1995, S. 3-16, bes. S. 4f. Vgl. auch Craven, Richard: „The New York Correspondence School: Alternatives in the Making“. In: Crane, Michael/Stofflet, Mary (Hrsg.): *Correspondence Art. Source Book for the Network of International Postal Art Activities*. San Francisco: Contemporary Arts Press, 1984, S. 117-121.

² Für Beispiele vgl. Abb. in: *Correspondence. An exhibition of the letters of Ray Johnson*. Katalog der Ausstellung in North Carolina, 1976. North Carolina Museum of Art, 1976.

³ Vgl. Michael Glasmeier in: *Die Bücher der Künstler. Publikationen und Editionen seit den sechziger Jahren in Deutschland*. Katalog der Ausstellung in Stuttgart, 1994. Eine Ausstellung des Instituts für Auslandsbeziehungen. Konzeption und Zusammenstellung: Michael Glasmeier. Texte: Michael Glasmeier. Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1994, S. 21.

⁴ Vgl. Lewis, Glenn: „The Value of Parallel Galleries“. [Fragment] In: Rosenberg, Tanya: *Spaces by Artists. Places des artistes. 3^e Rétrospective, Parallelogramme 3, 1978-1979*. Toronto (Kanada): Annpac, 1979, S. 110. [Erstveröffentlichung: Lewis, Glenn: „The Value of Parallel Galleries“. In: *Parallelogramme 3*, Nr. 2, February 1978.]

⁵ *Fandangos*, hrsg. von Raúl Marroquín, Amsterdam, 1971-1983. [Im Allgemeinen erschienen bis zu vier Ausgaben pro Jahr sowie zusätzlich Extra-Ausgaben.]

⁶ Vgl. Carrión, Ulises [1979]: „Personal Worlds or Cultural Strategies?“. In: Ders.: *Second Thoughts*. Amsterdam: Void Distributors, 1980, S. 52f. [Erstveröffentlichung: Carrión, Ulises: „Personal Worlds or Cultural Strategies?“. In: *Rubber 2*, Nr. 8, Amsterdam, 1979, o.S.]

⁷ Der italienische Künstler und Archivgründer Maurizio Nannucci weist in diesem Zusammenhang auf die Dynamik innerhalb der Kunstszene, aber auch auf die politischen und gesellschaftlichen Entwicklung während der 1960er und 1970er Jahre hin, vgl. „Book makers: Some remarks on Artists' Books and Archives. A conversation between Maurizio Nannucci and Gabriele Detterer“. In: Nannucci, Maurizio: *Bookmakers. Une exposition des livres d'artistes de Zona Archives*. Saint-Yrieix-la-Perche, 1995, o.S.

⁸ Beispielsweise heißt es auf der Einladungskarte zu einem Mail-Art-Projekt: „No entry fee! No restrictions! No entry limit! No jury! No awards! No returns!“ Postkarte von Ray Varn Buhler und Ron Gasowski an Peter van Beveren am 04.05.1976, Tempe, Arizona. [Nachlass Peter van Beveren im Studienzentrum für Künstlerpublikationen/ASPC im Weserburg – Museum für moderne Kunst.]

⁹ *Libellus*, Nr. 1-12, hrsg. von Guy Schraenen, Antwerpen, 1980/81.

¹⁰ *happening & fluxus. Materialien*. Katalog der Ausstellung in Köln, Kölnischer Kunstverein. Hrsg.: Kölnischer Kunstverein. Köln, 1970.

¹¹ Vgl. Szeemann, Harald: „Zur Ausstellung“. [Beilage mit Texten] In: *happening & fluxus. Materialien*. Katalog der Ausstellung in Köln, Kölnischer Kunstverein. Hrsg.: Kölnischer Kunstverein. Köln, 1970, o.S.

¹² Vgl. Peter van Beveren im Interview mit Isabelle Schwarz, 08.06.2004, Utrecht, Z. 527-529; 536-541. [Unveröffentlichtes Interview; im Besitz der Verfasserin.]

¹³ Unbekannter Verfasser [Abbildung eines Ausstellungsexponats] in: Hellion, Martha (Hrsg.): *Ulises Carrión*. Bd. 2. *Ulises Carrión: ¿Mundos personales o estrategias culturales?*. Mexico: Turner, 2003, S. 51. Für weitere Abbildungen vgl. ebd., S. 46-51.

¹⁴ Vgl. u.a. Carrión, Ulises: „Rubber Stamps: A Historical Approach“. Amsterdam, 1980, o.S. [Verm. unveröffentlicht.]

¹⁵ *Infermental* (Berlin), Nr. 1, 1981/82; *Infermental* (Hamburg), Nr. 2, 1983; *Infermental* (Budapest), Nr. 3, 1984; *Infermental* (Lyon), Nr. 4, 1985; *Infermental Extra-Ausgabe* (Nordrhein-Westfalen), 1985; *Infermental* (Rotterdam), Nr. 5, 1986; *Infermental* (Vancouver), Nr. 6, 1987; *Infermental* (Buffalo), Nr. 7, 1988; *Infermental* (Tokio), Nr. 8, 1988; *Infermental* (Wien), Nr. 9, 1989; *Infermetal* (Skopje), Nr. 10, 1991.

¹⁶ „Mannheimer Manifest: Gründung von Infermental (Oktober 1981)“/„Manifest Manheimski: Za_ienie Infermental (pa_dziernik 1981)“. In: *Kolekcja Multimedialna Galerii Wymiany Józefa Robakowskiego*. Katalog der Ausstellung in Lodz, Muzeum Sztuki, 1998. Hrsg.: Muzeum Sztuki. Lodz, 1998, S. 46f.

¹⁷ Vgl. Zona Art Organization: *Zona: A non-profit Art Space and Archives in Florence*. Florenz, o.J., S. 3. [Unveröffentlichtes Manuskript; Zona Archives, Florenz.]

¹⁸ *Pool Windows*, Nr. 1-30, hrsg. von György Galántai und Julia Klaniczay, Budapest, 1980-1982.

¹⁹ *Aktuális Levél* (AL), Nr. 1-11, hrsg. von György Galántai und Julia Klaniczay, Budapest, 1983-1985. [400 Exemplare pro Ausgabe.]

²⁰ „Ma“, hrsg. von Lajos Kassák, Ungarn, 1916-1919 und Wien, 1920-1925.

²¹ Das *Art Information Centre* existiert heute nicht mehr; *Other Books and So* befindet sich seit 1989 in Auflösung.