

SØNKE GAU
ANGELI SACHS
THOMAS SIEBER (HG.)

MUSEUM UND
AUSSTELLUNG
ALS **GESELL-**
SCHAFTLICHER
RAUM

PRAKTIKEN
POSITIONEN
PERSPEKTIVEN

[transcript] → Edition Museum

Sönke Gau, Angeli Sachs, Thomas Sieber (Hg.)
Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum

Editorial

Das Museum zwischen Vergangenheit und Zukunft

Die gesellschaftlichen Funktionen des Museums sind vielfältig: Als kuratierter Ausstellungsraum spiegelt es unser kulturelles Selbstverständnis wider und stellt es gleichzeitig in Frage. Als pädagogischer Raum ergänzt es schulische Lernorte um wichtige Kapazitäten. Als Raum des Sammelns und Bewahrens leistet es zentrale Beiträge zur Ausformung unseres kulturellen Gedächtnisses.

In dieser Weise exponiert, bietet das Museum einzigartige Möglichkeiten, die Themen und Probleme unserer Zeit erfahrbar zu machen. In der **Edition Museum** werden all diese Dimensionen verhandelt und auf dieser Basis Weichen für die Zukunft gestellt. Im Zentrum stehen Fragen der Nachhaltigkeit, der Digitalisierung, der Postkolonialität, der Inklusion sowie der kulturellen Repräsentation. Daneben widmet sich die Reihe auch ganz praktischen Fragen des Museumsbetriebs sowie seiner Organisation und seines Managements.

Das Spektrum an Publikationen reicht von multiperspektivischen Textsammlungen über monografische Studien bis hin zu Praxisleitfäden und anderen Lernmedien.

Sönke Gau (Dr. phil.) ist Kulturwissenschaftler, Kurator und Kunstkritiker. Er arbeitet als Senior Researcher und stellvertretender Leiter am Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten und als Dozent in den Masterstudiengängen Art Education Curatorial Studies, Transdisziplinarität und Art Education (Basisprogramm) an der Zürcher Hochschule der Künste.

Angeli Sachs (Prof.) ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Museologin. Sie war Leiterin des MA Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste sowie Kuratorin und Leiterin Ausstellungen am Museum für Gestaltung Zürich.

Thomas Sieber (Prof.) ist Kulturwissenschaftler und lehrt mit einem Schwerpunkt in Geschichte und Theorie von Museum, Ausstellung und Kulturvermittlung an der Zürcher Hochschule der Künste. Lehraufträge und Forschungsaufenthalte führten ihn an die Universitäten Luzern und Basel, die Universität der Künste Berlin, die HGK Luzern und die School of Museum Studies der University of Leicester.

Sönke Gau, Angeli Sachs, Thomas Sieber (Hg.)

Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum

Praktiken, Positionen, Perspektiven

[transcript]

Die Open-Access-Publikation dieses Buches wurde durch die freundliche Unterstützung der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ermöglicht. Zudem wurde das Buch vom Master Art Education, Curatorial Studies (ZHdK) gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© Sönke Gau, Angeli Sachs, Thomas Sieber (Hg.)

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Sönke Gau, Angeli Sachs, Thomas Sieber

Korrektorat: Anette Nagel, Sean O' Dubhghaill

Übersetzer Karl Hoffmann (Beitrag »Institutions – between ›Institutional Critique« and ›Critical Institutions« und Beitrag »Vorwort/Foreword«)

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839466681>

Print-ISBN: 978-3-8376-6668-7

PDF-ISBN: 978-3-8394-6668-1

Buchreihen-ISSN: 2702-3990

Buchreihen-eISSN: 2702-9026

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt / Contents

Vorwort / Foreword9

Einleitung / Introduction

Thinking out loud: Networks, transparency, and soft and loud sounds
Léontine Meijer-van Mensch 25

**Blickwechsel! Ausstellen und Vermitteln von Fotografie
als bildpolitische Praxis**
Katrin Bauer 39

Kollaboration – für Wissen, das Teilhabe erst möglich macht
Jonas Bürgi 43

**Affective knowledge, ethical principles and the position
of a responsible mediator**
Yulia Fisch 47

Lässt sich ein ethnografisches Museum wirklich dekolonisieren?
Rilando June Lamadjido 51

**Das Prinzip der Beständigkeit oder wie Gemeinschaftsgärten
die institutionelle Logik kreuzen**
Martina Oberprantacher 53

Museen und Ausstellungen als Kontakt- und Konfliktzonen / Museums and Exhibitions as Contact and Conflict Zones

Erkundungen in der Kontaktzone – zur konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen	
<i>Thomas Sieber</i>	59
Das Gemeinwohl als Maßstab musealen Handelns: Zum Umgang mit Macht, Konflikten und Verletzungen	
<i>Anna Greve</i>	73
Diversitätsarbeit im partizipativen Museum. Eine praxisorientierte Reflexion eines Stadtlaborprojekts	
<i>Ismahan Wayah</i>	85
In Quest of Equipoise	
<i>Bonaventure Soh Bejeng Ndikung</i>	99

Künstlerische und kuratorische Praxis als politische Intervention / Artistic and Curatorial Practice as Political Intervention

Aktivismus in der künstlerischen und kuratorischen Praxis	
<i>Angeli Sachs</i>	109
Zum Politischen des Kuratierens	
<i>Kathleen Bühler</i>	123
Museums as Social Spaces	
<i>Robert Trafford (Forensic Architecture)</i>	135
Den Geschichten von Menschen zuzuhören nimmt oft die Form einer Diagonale an	
<i>RELAX (chiarenza & hauser & co)</i>	147

Ausstellungsinstitutionen als kritische Instanz / Exhibition Institutions as Critical Authority

Institutions – between “Institutional Critique” and “Critical Institutions”	
<i>Sønke Gau</i>	163
Unlearning Center (with a Declaration of “Honesty” as an appendix)	
<i>Binna Choi</i>	179
The Practice of Academic Iconoclasm in the Metabolic Museum-University	
<i>Clémentine Deliss</i>	191
Tensta Museum: six moves towards a methodology	
<i>Maria Lind</i>	205
Literatur / Bibliography	219
Autor:innen und Herausgeber:innen / Authors and Editors	235

Vorwort / Foreword

Was ist eigentlich ein Museum? Für lange Zeit schien relativ klar zu sein: Unabhängig davon, ob sich ein Museum in privater oder öffentlicher Trägerschaft befindet, ob es der Kunst, Geschichte oder Naturkunde gewidmet ist – es »erwirbt, bewahrt, beforscht, präsentiert und vermittelt das materielle und immaterielle Erbe der Menschheit und deren Umwelt zum Zweck von Studien, der Bildung und des Genusses«. So definiert der Internationale Museumsrat (ICOM) seit 2007 die Institution. Seit 2016 hat der ICOM versucht, eine neue Definition zu erarbeiten, die den Veränderungen in Bezug auf museale Praktiken, Profile und Selbstverständnisse Rechnung tragen sollte. Nachdem der neue Vorschlag – der Museen als polyphone Orte definiert hat, die für soziale Gerechtigkeit eintreten, demokratisch agieren und zum globalen Wohlsein beitragen – 2019 an der Generalversammlung in Kyoto durch eine Mehrheit der Delegierten abgelehnt worden ist, hat der Verband einen aufwendigen und zugleich technokratisch anmutenden Prozess zur Erarbeitung einer mehrheitsfähigen Formulierung eröffnet, der an der Generalversammlung im August 2022 in Prag schließlich zur Verabschiedung der neuen Definition geführt hat.¹ Auch weil die neue Definition übereinstimmend als pragmatischer Kompromiss wahrgenommen wird, der sowohl in inhaltlicher als auch kulturpolitischer Hinsicht hinter den gegenwärtigen Herausforderungen zurückbleibt, ist die internationale Diskussion über die Frage, was ein Museum ist bzw. was es in Zukunft sein soll, keineswegs verstummt. In jüngerer Zeit hat insbesondere die Debatte um die Dekolonisierung von Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen gezeigt, dass dominante, (neo-)koloniale Narrative nach wie vor (re-)produziert werden und die Mehrheit der epistemologischen Grundlagen, auf denen die Wissensordnungen von Ausstellungsinstitutionen beruhen, davon bestimmt ist.

1 Siehe dazu auch den Beitrag von Léontine Meijer-van Mensch in diesem Band.

Vor diesem Hintergrund möchte die Publikation gemeinsam mit Kolleg:innen aus dem internationalen Museums- und Ausstellungsfeld Praktiken, Positionen und Perspektiven von »Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum« befragen. Sie basiert auf einer Veranstaltungsreihe, die im Frühlingssemester 2022 im Master of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste stattfand. Leitend für die Konzeption der Veranstaltungsreihe und der Publikation war die Frage, inwiefern Museen, Ausstellungsinstitutionen und Ausstellungen als Möglichkeitsräume für demokratische Aushandlungsprozesse fungieren könnten. Wie können Museen zu vielstimmigen Orten werden, die marginalisierte Stimmen und unsichtbare Geschichten hör- und sichtbar machen und dabei die Grundlagen ihrer eigenen Wissensordnungen zur Disposition stellen? Wie können Ausstellungen in ihrem Zusammenspiel von diversen Akteur:innen, Kunstwerken und Objekten mit Architektur, Displays, kuratorischen Konzepten und Vermittlungsprogrammen als Versuchsanordnungen im gesellschaftlichen Raum verstanden werden? Inwiefern können und sollen Ausstellungsinstitutionen über ihre traditionellen Funktionen, Selbstverständnisse und Expertisen hinausgehen und zu Akteur:innen einer politischen Demokratisierung und sozialen Inklusion werden? Solche und ähnliche Fragen werden im Einleitungskapitel mit den Beiträgen von Léontine Meijer-van Mensch und fünf Alumnae des Master Art Education Curatorial Studies thematisiert und in der Folge entlang der thematischen Schwerpunkte »Museen und Ausstellungen als Kontakt- und Konfliktzonen«, »Künstlerische und kuratorische Praxis als politische Intervention« sowie »Ausstellungsinstitutionen als kritische Instanz« vertieft.

Museen und Ausstellungen als Kontakt- und Konfliktzonen

Betrachtet man aktuelle Entwicklungen im Feld von Museen und Ausstellungsinstitutionen, so entsteht der Eindruck, dass Formen der gesellschaftlichen Partizipation und Kollaboration im Allgemeinen sowie Formen einer verstärkten, zuweilen auch auf Mittel- und Langfristigkeit angelegten Zusammenarbeit mit Institutionen, Organisationen, Initiativen und Gruppen innerhalb des eigenen wie auch aus anderen Feldern an Bedeutung gewonnen haben. Mit Blick auf wissenschaftliche Diskurse, museumspolitische Absichtserklärungen und kulturpolitische Programme kann der Anschein entstehen, dass Museen und Ausstellungsinstitutionen eigentliche Akteur:innen

einer politischen Demokratisierung und sozialen Inklusionsarbeit geworden sind und dabei weit über die ihnen traditionell zugeschriebenen Funktionen, Selbstverständnisse und Expertisen hinausgehen. Gleichzeitig zeigen jüngere Entwicklungen aber auch die substanziellen Widerstände, die von anerkannten Fachverbänden, regierungsnahen Organisationen und mächtigen Anspruchsgruppen gegen eine Erneuerung dieser Institutionen artikuliert werden. In diesem Kontext ist es wichtig, dass die Auseinandersetzungen nicht in der nur allzu bekannten Rhetorik eines Museums der und für die Zukunft geführt werden, sondern auch die Verschiebungen und Veränderungen, die Kontroversen und Konflikte sowie die Niederlagen und Erfolge in der Gegenwart in den Blick genommen werden. Vor diesem Hintergrund werden in diesem Kapitel Formen der Kollaboration im Bereich des Ausstellens und Vermittelns diskutiert, die das Museum und verwandte Institutionen heute verändern und transformieren (wollen). Ausgehend von einem Verständnis dieser Institutionen als lernfähige und veränderbare, deren Relevanz und Existenzberechtigung aber nur durch die Mitgestaltung unterschiedlicher Öffentlichkeiten längerfristig gesichert werden kann, soll nach den Möglichkeitsbedingungen einer »radikaldemokratische[n] Neudefinition des Museums« (Nora Sternfeld) gefragt werden – die sich in Konflikten manifestieren muss. Der Frage nach der konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen geht Thomas Sieber in seinem Beitrag nach, der mit Bezug auf politikwissenschaftliche, postkoloniale und pädagogische Diskurse für eine Politisierung und Pädagogisierung des Konzepts der »contact zone« im Anschluss an Mary Louise Pratt und James Clifford plädiert. In seinem Essay geht Bonaventure Soh Bejeng Ndikung von der These aus, dass das Nicht-Zuhören eine Ursache für die gewaltvolle Kolonisierung der Welt mit der Unterwerfung indigener Völker und der Zerstörung unserer Umwelt ist, und erörtert die Frage, inwiefern Ausstellungen durch künstlerische und kuratorische Praktiken als Räume des verbindenden Hörens und Zuhörens entworfen werden können. Am Beispiel des Erneuerungsprozesses am Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte argumentiert Anna Greve für eine institutionelle Transformation, die sich am »Gemeinwohl« orientiert, Konflikte als Teil eines kollektiven Lernprozesses versteht und »die nachhaltige Zusammenarbeit mit Bürger*innen« als kuratorisches Konzept der Zukunft versteht. Konfliktlinien im Kontext der von ihr co-kuratierten Stadtlabor-Ausstellung »Ich sehe was, was du nicht siehst: Rassismus, Widerstand und Empowerment« (Historisches Museum Frankfurt, 2020/21) thematisiert

Ismahan Wayah in ihrer »praxisorientierten Reflexion« aus einer macht- und diskriminierungskritischen Perspektive.

Künstlerische und kuratorische Praxis als politische Intervention

Das Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso, in dem dieser die Zerstörung der Stadt Guernica durch auf der Seite Francos kämpfende deutsche und italienische Einheiten während des Spanischen Bürgerkriegs 1937 darstellte, ist eines der ikonischen Beispiele für politischen Aktivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts und erfährt gerade eine tragische Aktualität. Politisch engagierte Kunst entfaltet ihre Wirksamkeit erst im Kontakt mit dem Publikum in Museen, Ausstellungen und im öffentlichen Raum. Viele der in dieser Publikation vorgestellten Projekte im Kontext eines künstlerischen oder »Curatorial Activism« (Maura Reilly) richten sich dabei gegen eine dominante weiße, männliche, europäisch/amerikanisch zentrierte Perspektive auf die Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst. Neben temporären Ausstellungen benötigen auch Sammlungen und Sammlungsausstellungen solche neuen Konzepte und Erzählungen, nicht nur um ein ausgewogeneres und den gesellschaftlichen »Realitäten« angemesseneres Bild der Kunst weltweit zu zeigen, sondern um dabei gleichzeitig auch und vor allem marginalisierte Positionen in den Blick durch und mit Kunst zu rücken. Neben Genderfragen betrifft dies vor allem auch die Kollaboration mit Artists of Color und damit einhergehend eine Aufmerksamkeit für postkoloniale Fragestellungen. In Museen und Ausstellungen den Blick auf aktuelle Themen wie Menschenrechte, Demokratie, gesellschaftlichen Zusammenhalt, Diversität, Fragen des Klimawandels oder Konzepte postanthropozentrierter Diskurse und Care zu richten – und dabei nicht nur zum Publikum zu sprechen, sondern es in eine vielstimmige Erzählung und Auseinandersetzung miteinzubeziehen – wird in diesem Sinne zu einem inhärenten Bestandteil zeitgemäßer gesellschaftlicher Positionierungen von Kunst und ihren Institutionen. Solche Perspektiven auf die Möglichkeiten politischer Intervention und Transformation im Bereich von Kunst und des Ausstellens werden in diesem Kapitel diskutiert.

Kathleen Bühler stellt in ihrem Beitrag »Zum Politischen des Kuratierens« Thomas Hirschhorns »Präsenz- und Produktionsprojekt« *Robert Walser-Sculpture* für die 13. Ausgabe der Schweizerischen Plastikausstellungen in Biel 2018 vor. Hirschhorns Ziel war dabei, das Projekt im öffentlichen Raum unter Einbezug der Besucher:innen »im Sinne eines sozialen und politischen Raums zu

realisieren«. Die in London und Berlin ansässige Forschungsagentur Forensic Architecture ist international bekannt für ihre investigativen Recherchen im Kontext der Menschenrechte, für die sie Methoden der Raum- und Architekturanalyse einsetzt und ihre Ergebnisse unter anderem in Ausstellungen präsentiert. Robert Trafford schildert an drei eindrucksvollen Fällen, wie Forensic Architecture dem Missbrauch von Macht durch staatliche und andere institutionelle Akteure im Auftrag der Zivilgesellschaft begegnet. Das schweizerische Kollektiv RELAX (chiarenza & hauser & co) will den »Geschichten von Menschen Raum« geben. Bei dieser Interaktion geht es ihnen um eine grundsätzliche ethische Haltung, die sich auch in der Beziehung mit dem »Gegenüber« ausdrückt, und ihr politisches Potenzial in Bezug auf verschiedene Formen der Zusammenarbeit und Aktion. Der Beitrag von Angeli Sachs gibt einen Einblick in »Aktivismus in der künstlerischen und kuratorischen Praxis« anhand von künstlerischen Positionen, wegweisenden Ausstellungen, die den kuratorischen Diskurs verändert haben, und kuratorischen Strategien, die zu einer »Transformation der Institutionen und ihrer dominanten Lesarten von Geschichte, Kunstkanon, Ausstellungspraxis und Vermittlung« beitragen.

Ausstellungsinstitutionen als kritische Instanz

Ausstellungen sind seit jeher ein umstrittenes Format gesellschaftlicher (Selbst-)Verständigung. Museen und Kunstinstitutionen stellen in diesem Sinne nicht nur Standortkapital dar, sondern sind – wie oben bereits thematisiert – Orte der Partizipation, Foren für Debatten und Konflikte sowie Aushandlungsraum für Diversität und Inklusion. Auch hier gilt es, eine Neudefinition des Museums zu erarbeiten und Formen von Aktivismus ins Zentrum institutioneller Interventionen zu rücken. Nichtsdestotrotz wirken die von unsichtbaren Macht- und Repräsentationsrelationen grundierten Ein- und Ausschlussmechanismen vieler Museen erschreckend persistent, während die auf diesen Umstand bezogenen Diskurse erstaunlich nahtlos an den kurzlebigen New Institutionalism der 1990/2000er-Jahre anzuknüpfen scheinen. Schon dort zählte eine Neudefinition der Kunstinstitution als »Gesellschaftszentrum, Laboratorium und Akademie« (Charles Esche) zu den zentralen Herausforderungen der Bewegung. Wie aber lassen sich solche gegenhegemonialen, radikal-demokratischen oder post-repräsentativen Museen in der Gegenwart betreiben? Und wie sollen sich kritische Kurator:innen, Künstler:innen und Aktivist:innen darüber hinaus in solchen Konstellatio-

nen positionieren? Ganz abgesehen von der Frage, ob und inwiefern Museen überhaupt die für eine solche radikale Demokratisierung notwendige gesellschaftspolitische Relevanz besitzen? Sich von der Fixierung auf den Ort des Museums und die Praxis des Kuratierens zugunsten einer Fokussierung auf künstlerische Prozesse und Neukonfigurationen des Mediums Ausstellung zu lösen, könnte sich hier als hilfreich erweisen. Fragen nach der ethischen Verantwortung von Kunstinstitutionen und ihren Verschränkungen mit ihren gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Kontexten könnten und sollten so ins Zentrum einer Diskussion rücken, für die wir in dieser Sektion den entsprechenden Raum eröffnen möchten. In seinem Beitrag geht Sønke Gau der Frage nach, was sich aus der historischen künstlerischen Institutionskritik und dem New Institutionalism unter den heutigen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen lernen lässt und plädiert dafür, sich von der Fixierung auf die Institutionen und Praktiken des Ausstellens zu lösen und sich vermehrt an künstlerischen Artikulationen zu orientieren, welche die Ausstellung als Medium rekonfigurieren und ihre Kritik mit politischen Initiativen anderer Akteur:innen verbinden. So beschäftigt sich Binna Choi mit der Frage, wie Kunstinstitutionen zu einem »Allgemeingut« werden können. Im Zentrum steht ein Ansatz des »Ver-Lernens« von Institution, aber auch der produktiven Verlangsamung. Clémentine Deliss lotet mit ihrem partizipativen Langzeitprojekt »The Metabolic Museum-University« die Möglichkeiten aus, wie Museen zu einer Universität für visuelle Bildung und zu einem Ort für demokratische und dekoloniale Praxis werden können. Maria Lind berichtet in ihrem Beitrag von ihren Erfahrungen an der Tensta Konsthall. Lind und ihrem Team gelang es, das temporäre Projekt in einem marginalisierten Vorort von Stockholm in eine Institution zu überführen, die zwar kunstzentriert ist, aber gleichzeitig offen für eine Vielzahl von Projekten, die in den sozialen und/oder politischen Raum intervenieren. Alle drei Fallbeispiele verschaffen Einblick in die Konzeption und die Praxis von progressiven Ausstellungsinstitutionen, welche Ressourcen zur Verfügung stellen, sich gesellschaftlich engagieren und dieses Engagement nicht auf das künstlerische Feld allein beziehen, sondern transversal auch auf andere Felder.

Der vorliegende Band wie auch die vorangegangene Veranstaltungsreihe wurden vom Team der Herausgeber:innen im Rahmen ihrer Tätigkeit als Lehrende, Forschende und Verantwortliche am Master of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste konzipiert. Zugleich verstehen sich sowohl das mehrteilige Symposium wie auch das vorliegende Buch als Abschlussprojekt von und für Angeli Sachs, die den Studiengang seit

2009 geleitet hat und im Sommer 2022 emeritiert wurde. Die Redner:innen der Panels waren eingeladen, aus ihren Referaten Beiträge zu den thematischen Schwerpunkten dieser Publikation zu entwickeln. Für ihre engagierte Beteiligung an den Veranstaltungen und ihre Essays, in denen sie diese Themen weiterdenken, danken wir den Autor:innen sehr herzlich. Bruno Heller, der Assistent des Studiengangs, und Wiebke Wiesner als studentische Mitarbeiterin haben darüber hinaus mit ihrem großen Einsatz einen wichtigen Beitrag zur gelungenen Durchführung und Dokumentation der Veranstaltungsreihe geleistet. Auch ihnen gilt unser herzlicher Dank. Außerdem danken wir der Zürcher Hochschule der Künste für die Unterstützung unserer Arbeit bei der Realisation dieses Projekts. Das gilt insbesondere für Andreas Vogel, Direktor des Departements Kulturanalysen und Vermittlung, Anselm Franke, Leiter des Master of Arts in Art Education Curatorial Studies (seit Herbst 2022), sowie dem Medien- und Informationszentrum MIZ, das diese Publikation mit einem Open-Access-Zuschuss maßgeblich unterstützt.

Die Herausgeber:innen

Sönke Gau, Angeli Sachs, Thomas Sieber

Foreword

What actually is a museum? It appeared to be relatively clear for a long period of time that, regardless of whether a museum is operated privately or publicly or whether it is dedicated to art, history or natural history. This is how the International Council of Museums (ICOM) had defined the institution since 2007. In 2016, the ICOM started working on a new definition that aimed to take changes regarding the practices, profiles, and self-understanding of museums into account. The council initiated an elaborate and seemingly technocratic process to work out a formulation capable of winning a majority after the new proposal—defining museums as polyphonic spaces advocating for social justice, acting in a democratizing way, and contributing to planetary wellbeing—was rejected by a majority of the delegates at the general assembly in Kyoto in 2019; this, ultimately, led to the adoption of a new definition at the general assembly in Prague in August 2022.² The international discussion on the question of what a museum is or should be in the future has by no means abated because the new definition is generally perceived as a pragmatic compromise that in content-related (as well as cultural political) terms fails to meet the current challenges. In recent times, it has predominantly been the debate on the decolonization of collecting and exhibiting institutions that has served to show that the dominant, (neo)colonial narratives are still being (re)produced and determine the majority of the epistemological foundations upon which knowledge orders of exhibiting institutions are based.

Against this background, this publication with international colleagues from the field of museums and exhibitions seeks to examine the practices, positions, and perspectives of “museums and exhibitions as social spaces.” This work is based on a series of events that took place in the spring semester of 2022 in the Master of Arts in Art Education Curatorial Studies at the Zurich University of the Arts. The guiding question when conceiving of the event series and the publication concerned the extent to which museums, exhibiting institutions, and exhibitions can function as possibility spaces for democratic negotiation processes. How might museums become polyphonic spaces that lend a voice to marginalized positions and make invisible stories visible, while subjecting the foundations of their own knowledge orders to renegotiation? How can exhibitions, with regard to their interplay of diverse actors, artworks, and objects with architecture, displays, curatorial concepts, and educational

2 See also the contribution by Léontine Meijer-van Mensch in this publication.

programs, be grasped as experimental setups in social space? To what degree can and should exhibiting institutions go beyond their traditional functions, self-understanding, and expertise and become actors of political democratization and social inclusion? These and related questions are addressed in the introductory chapter with contributions from Léontine Meijer-van Mensch and from five alumnae of the Master Art Education Curatorial Studies and are subsequently explored in greater detail in terms of the thematic foci of “Museums and Exhibitions as Contact and Conflict Zones,” “Artistic and Curatorial Practice as Political Intervention,” and “Exhibition Institutions as Critical Authority.”

Museums and Exhibitions as Contact and Conflict Zones

When taking a look at current developments in the field of museums and exhibition institutions, one has the impression that forms of social participation and collaboration in general and forms of increased cooperation with institutions, organizations, initiatives, and groups within one's own (as well as other fields) have gained relevance in both the medium and long terms. In view of scientific discourses, museum-political statements of intent, and cultural political programs, it very often seems as if museums and exhibition institutions have become real actors for political democratization and social inclusion work, going far beyond the functions, self-understanding, and expertise traditionally ascribed thereto. However, and at the same time, more recent developments also reveal the substantial resistance that recognized professional associations, organizations close to the government, and powerful go-to groups articulate against the renewal of these institutions. In this context, it is important that the debates be held not only in the all too familiar rhetoric of a museum of and for the future, but that we take the shifts and changes, the controversies and conflicts, as well as the defeats and successes in the present into account. Against this background, this chapter discusses forms of collaboration in the field of exhibiting and mediation that currently (seek to) both change and transform the museum and related institutions. Questions are raised about the possibility conditions of a “radical democratic redefinition of the museum” (Nora Sternfeld) that must always manifest itself in conflicts and is based on an understanding of these institutions as adaptive and changeable, but whose relevance and *raison d'être* can only be secured by their contribution to shaping various publics. Thomas Sieber discusses the question of the

constitutive conflictual nature of museums and exhibition institutions in his contribution, calling for a politicization and pedagogization of the “contact zone” with regard to political scientific, postcolonial, and pedagogical discourses, thereby taking up an argument by Mary Louise Pratt and James Clifford. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung begins his essay with the proposition that not listening is one of the causes of the world’s violent colonization, subjugation of Indigenous peoples, and the destruction of our environment. He discusses the question of the extent to which exhibitions might be conceived as spaces of listening that connect people by means of artistic and curatorial practices. Using the example of the renewal process at the Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Anna Greve argues in favor of an institutional transformation that is oriented toward the “common good,” grasps conflicts as part of a collective learning process, and regards “the sustainable cooperation with citizens” as a curatorial concept of the future. In her “practice-oriented reflection,” Ismahan Wayah addresses conflict lines in the context of the Stadtlabor exhibition “I Spy With My Little Eye: Racism, Resistance and Empowerment” (Historisches Museum Frankfurt, 2020/21), which she co-curated from the critical perspectives of power and discrimination.

Artistic and Curatorial Practice as Political Intervention

The painting *Guernica* by Pablo Picasso, in which the artist depicted the destruction of the city of Guernica by German and Italian units fighting on the side of Franco during the Spanish civil war in 1937, counts as one of the iconic examples of political activism in 20th-century art and is now tragically topical once again. Politically committed art unfolds its efficacy only in contact with the audience in museums, exhibitions, and public spaces. Many of the projects presented in this publication in the context of an artistic or “curatorial activism” (Maura Reilly) are directed against a dominant white, male, and European/American-centered perspective on art history and contemporary art. In addition to temporary exhibitions, collections and collection exhibitions also require new concepts and narratives of this kind, not only to present a more balanced picture of art worldwide that does justice to the social “realities,” but also and above all to focus on hitherto marginalized positions through and with art. In addition to gender issues, this mainly applies to the collaboration with artists of color and the attendant attention to questions of postcolonialism. Taking current themes such as human rights, democracy, social coherence, diver-

sity, questions of climate change, or concepts of post-anthropocentric discourses and care into consideration in museums and exhibitions—and in so doing not only speaking to the audience, but including them in a polyphone narration and debate—thereby becomes an inherent component of the contemporary positioning of art and its institutions. This chapter discusses such perspectives on the possibilities of political intervention and transformation in the field of art and exhibitions.

Kathleen Bühler discusses Thomas Hirschhorn's "Presence and Production" project *Robert Walser-Sculpture* for the 13th edition of the Swiss Sculpture Exhibition in Biel in 2018 in her contribution on the politics of curation. Hirschhorn's aim was to involve the visitors in the project in public space and to "realize it in the sense of a social and political space." The London- and Berlin-based research agency Forensic Architecture is internationally known for its investigative research in the context of human rights, for which they employ methods of spatial and architectural analysis and whose results they present in exhibitions, among others. Based on three impressive cases, Robert Trafford describes how Forensic Architecture, in the name of civil society, counters the misuse of power by state and other institutional actors. The Swiss collective RELAX (chiarenza & hauser & co) seeks to give space to "people's stories." With this interaction, they are concerned with a basic ethical stance that is also expressed in the relation to the "vis-à-vis" and its political potential regarding various forms of collaboration and action. Angeli Sachs' contribution yields insights into activism in artistic and curatorial practice based on artistic positions, path-breaking exhibitions that have changed the curatorial discourse, and curatorial strategies that contribute to the transformation of institutions and their dominant interpretations of history, the art canon, exhibition practices, and mediation.

Exhibition Institutions as Critical Authority

Exhibitions have always been a controversial format of social (self-)understanding. In this sense, museums and art institutions not only represent locational capital but are also—as discussed above—sites of participation, forums of debate and conflict, as well as negotiation spaces for diversity and inclusion. The issue here involves working out a redefinition of the museum and of bringing forms of activism to the center of institutional interventions. Still, the mechanisms of inclusion and exclusion (based on invisible relations of power and re-

presentation) are alarmingly persistent in many museums, whereas the discourses referring to this fact appear to latch on to the short-lived New Institutionalism of the 1990s and 2000s in a surprisingly seamless way. At that time, a redefinition of the art institution as a “social center, laboratory and academy” (Charles Esche) was regarded as a crucial challenge for the movement. How can such counterhegemonic, radical democratic, or post-representative museums be operated in the present? How should critical curators, artists, and activists position themselves in these constellations? This sidesteps a conversation about the question of whether and to what extent museums possess the sociopolitical relevance required for such a radical democratization in the first place. What could be helpful here is detaching oneself from the fixation on the site of the museum and the practice of curating and instead focusing on artistic processes and on the reconfiguration of the exhibition as a medium. Questions related to the ethical responsibility of art institutions and their interconnections with their social, economic, and political contexts could and should be placed at the center of a discussion for which we provide appropriate space in this chapter. Sönke Gau’s contribution explores the question of what can be learned from historical artistic institutional critique and New Institutionalism under today’s general social conditions and calls for abandoning the fixation on the institutions and practices of exhibiting and orienting oneself more toward artistic articulations that reconfigure the exhibition as a medium and connect their critique with political initiatives of other actors. Binna Choi deals with the question of how art institutions can become a commons. The focus in their work is on an approach of “un-learning” the institution, but also on productive deceleration. Clémentine Deliss plumbs the possibilities of museums becoming a university of visual education and a place for democratic and decolonial practice with her participatory long-term project “The Metabolic Museum-University.” In her contribution, Maria Lind gives an account of her experiences at the Tensta Konsthall. Lind and her team succeeded in turning the temporary project in a marginalized suburb of Stockholm into an institution that, while remaining centered on art, was open to a large number of projects intervening in social and/or political space. All three case examples provide insights into the conception and practice of progressive exhibition institutions that make resources for social commitment available and relate this commitment not just to the art field, but also transversally to other fields.

This publication and the preceding event series were conceived by the team of editors in the frame of their activities as lecturers, researchers, and persons responsible for the Master of Arts in Art Education Curatorial Studies at the

Zurich University of the Arts. At the same time, the multi-part symposium, as well as this publication, constituted the final project by and for Angeli Sachs, who headed the study course since 2009 and who retired in the summer of 2022. Each of the panel's speakers were invited to develop contributions to this publication's thematic foci on the basis of the papers that they presented. We cordially thank the authors for their committed participation in the events and for their essays in which they expand upon the respective topics. Bruno Heller, the assistant of the study course, and Wiebke Wiesner, the student associate, made an important contribution to the successful realization and documentation of the event series with their great level of engagement. We would cordially like to thank them as well. We are also grateful to the Zurich University of the Arts for supporting our work on implementing the project. Special thanks to Andreas Vogel, Director of the Department Cultural Analysis, Anselm Franke, Head of the Master of Arts in Art Education Curatorial Studies (since autumn 2022), as well as the Media and Information Centre MIZ that substantively supported this publication with an Open Access grant.

The editors

Sönke Gau, Angeli Sachs, and Thomas Sieber

Einleitung / Introduction

Thinking out loud: Networks, transparency, and soft and loud sounds

Léontine Meijer-van Mensch

It seems that thinking about museums is gaining momentum. The political, social, and cultural realities of societies worldwide, combined with the effects of global climate change, have forced museums to reflect upon their positions. This discussion is taking place out loud; the very identity of museum work is at stake.

Challenging the Authorized Heritage Discourse

Laurajane Smith has coined the term 'Authorized Heritage Discourse' (AHD) to refer to the dominant discourse in the professional field;¹ AHD concerns the rhetoric that emerged in the early 20th century, more or less. Key publications in this respect are Benjamin Gilman's *Museum ideals* (1918) and the *Muséographie* conference's report from 1934. This discourse is very much related to the initiatives to establish museum work (i.e., museology) as a profession. This rhetoric's basic concepts concern an authority that is based on academic knowledge, scientific accountability, objectivity, and neutrality.

This AHD has increasingly been challenged since the 1970s by what is generally referred to as the 'New Museology movement'. It would not be too bold to state that the perspective of the professional discourse has shifted 180 degrees. The AHD is mainly a Global North-specific discourse; the countermovement is strongly inspired by discourses from the Global South. A key moment in this respect was the *Round Table on the Development and Role of Museums in the Contemporary World*, which was organized by UNESCO in Santiago de Chile, 20–31 May, 1972.

1 Laurajane Smith: *Uses of Heritage*.

In recent years, a myriad number of publications have expressed a new urgency to critically reflect upon museums' social role, not least as a result of the pressure to decolonize. This resulted in various attempts to (re)define museums.

The socially purposeful museum

In 2001, the Museum Studies Department of Leicester University introduced the concept of the 'socially purposeful museum':

"The socially purposeful museum is a dynamic, vital institution that has rich relationships with diverse audiences; that nurtures participatory and co-creative practice and is part of people's everyday lives; that seeks to foster progressive social values and, at the same time, is widely recognised as a site for dialogue and debate; that works collaboratively with a range of institutions within and beyond the cultural sector to engender vibrant, inclusive and more just societies".²

This is a clear statement against the traditional "essentialist agenda" that is reflected in the International Council of Museums' classical definition, which emphasizes functions rather than its social role. This definition focussed on preservation, research, and communication having no explicit social purpose other than a commitment to knowledge and enjoyment.

The Leicester-approach had a significant worldwide impact through publications, students, and research projects. Museum professionals from many countries received (part of their) training in Leicester, not least because English has become our contemporary world's *lingua franca*. The emphasis on museums' social role of challenged museums to adopt a more active social, even activist, agenda.

Many books written from an activist social perspective are published by Routledge, such as *Re-presenting disability: activism and agency in the museum* (2010), edited by Richard Sandell, Jocelyn Dodd and Rosemarie Garland-Thomson, and *Museum Activism* (2019), edited by Robert R. Janes and Richard Sandell. Routledge started in 2017 with a special series *Museum in Focus* offering "a platform for approaches that radically rethink the relationships between

2 Jocelyn Dodd: The socially purposeful museum, p. 28.

cultural and intellectual dissent and crisis”.³ The texts are consistent with the approach as reflected in *The International Handbooks of Museum Studies* (2015) and *The Routledge Companion to Museum Ethics* (2011).

Defining museums

In this light, it is interesting that, when in September 2019 at the General Conference of the International Council of Museums in Kyoto a proposal for a new museum definition was presented, very much following this line of thought, strong opposition was voiced, which resulted in the withdrawal of the proposal. This opposition demonstrates that the Authorized Heritage Discourse is still a leading perspective for many museum professionals.⁴

The old definition (2007) read as follows:

“A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”

Apart from the addition of intangible, and the replacement of “man” by “humanity”, the 2007 definition is basically the same one adopted in 1951 when the organisation (founded in 1946) first formulated its definition. The 2019 proposal was far more programmatic:

3 Routledge, *Museums in Focus*: <https://www.routledge.com/Museums-in-Focus/book-series/MIF?publishedFilter=alltitles&pd=published,forthcoming&pg=2&pp=12&so=pub&view=list> last accessed on 20/11/2022. The 16 titles published thus far include, for example, *The disobedient museum* (Kylie Message, 2017), *Sharing authority* (Michelle Horwood, 2018), *Queering the museum* (Nikki Sullivan & Craig Middleton, 2019) and *Museums and racism* (Kylie Message, 2021).

4 The proposal was prepared by a working group, with Jette Sandahl as chairperson, involving museum professionals and others from around the world. The 3-year process that led to this proposal and its discursive framework was documented in a special issue of *Museum International*: “The museum definition: the backbone of museums” (vol. 71, issue 1–2), <https://www.tandfonline.com/toc/mil20/71/1-2?nav=toCList> (10/01/2023).

“Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.”

A new proposal was adopted at the ICOM General Assembly held in Prague in August 2022 after many discussions and turmoil. The new official definition is very much a compromise between the old definition and the proposal from 2019:

“A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.”

Comparing the 2019 and 2022 versions immediately makes clear that the leading powers in ICOM opted for a more conservative agenda: “Aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing” was reduced to: “foster diversity and sustainability”, and: “they are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities” was reduced to: “they operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities”. What has completely disappeared are the references to a: “critical dialogue about the pasts and the futures” and the aims of: “acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present”.

This is not the place for a more detailed analysis of the new definition and the process leading thereto.⁵ Such analysis is complex, since it would need to

5 See, among others, Tom Seymour: What is a museum? ICOM finally decides on a new definition. The Art Newspaper 24.08.2022, <https://www.theartnewspaper.com/2022/08/24/what-is-a-museum-icom-finally-decides-on-a-new-definition> (10.01.2023). See

deal with discussions on three levels. The first level concerns the discussion about definitions' role and structure and, by extension, how inclusive or exclusive a definition should be. The second level concerns the tension between theory (discourse) and practice: are all museums able (or willing) to comply with the requirements? The third level involves striking a balance between the museum field's progressive and conservative approaches, as well as striking a balance between the different ideological systems on a global scale. Still, a comparison between the three versions of the museum's definition (2007, 2019, 2022) highlights some of the key issues in the current debate on the social role of museums.

Intellectual hypothesis

The overall principle that can be applied to the current practice of the museum is aptly described by Fiona Cameron, who states: “[...] where distant others are made proximate [...], new cosmopolitical configurations made up of diverse actors coalesce, each exhibiting both common and differing worldviews, values, and knowledge that are making an incursion into the museum. Museums must accommodate and embrace different worldviews and see conflict and dissent as operative in complex networks as both intentional and unruly dynamical forces”.⁶

This is in line with how the publisher Routledge introduced the publications of the *Museums in Focus* series on its website and at the beginning of each book, we find: “the intellectual hypothesis that museums are not innately ‘useful’, ‘safe’, or even ‘public’ places, and that recalibrating our thinking about them might benefit from adopting a more radical and oppositional form of logic and approach”.⁷ Routledge adds that: “Examining this problem requires a level of comfort with (or at least tolerance of) the ideas of dissent, protest, and radical thinking”,⁸ in other words: getting comfortable being uncomfortable.

The well-known slogan “Museums are not neutral” is an expression of this same intellectual hypothesis. The slogan became popular through a T-shirt

also *Museologica Brunensia* 11, 2022, (1). <https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/digilib.77017> (10.01.2023).

6 Fiona Cameron: The liquid museum, p. 350.

7 See note 3.

8 Ibid.

campaign by Mike Murawski and La Tanya Autry in 2017. The movement's aim was to: "Expose the myth of museum neutrality and demand ethics-based transformation across institutions".⁹

From allyship to insurgency

The aforementioned slogan is not just an observation; it is much more a battle cry that is in line with the view that museums should be agents of social change.¹⁰ This presupposes a reflection on the relation with what Erica Lehrer has described as the: "communities of implication".¹¹ Lehrer introduced this term to address: "the insufficiency of [...] museum frameworks" in relating objects to people, in particular concerning objects that express "enduring legacies of intergroup violence", as is the case in ethnographic museums.¹² It does not challenge either the concept of legal or intellectual ownership. An object's creator of and a colonial administrator who confiscated it are both implicated, but both parties cannot claim equal ownership rights. In this respect, Wendy Ng, Syrus Ware, and Alyssa Greenberg have elaborated upon the concept of allyship.¹³ The authors aim to develop: "practical strategies for enacting equitable relationships with visitors and staff across lines of social difference, providing a blueprint for a rigorous approach to how museum educators can activate diversity and inclusion to create social change".¹⁴ It would be interesting to use the concept in a broader context, including issues of ownership and implication, because the concept of allyship requires a clear definition of responsibility and accountability: does the museum want to be an ally of the creator or the colonial administrator?

Ng, Ware, and Greenberg define allyship as: "a way of working together, across multiple identities, to create work environments, programming, and exhibition content that embrace all humanity, specially racialized and marginalized peoples, from a social justice lens".¹⁵ Basically, the museum must be: "an ally to racialized and marginalized communities". In an ethnographical

9 See <https://www.museumsarenotneutral.com/> (20.11.2022).

10 Mike Murawski: Museums as agents of social change.

11 Erica Lehrer: *Material Kin*, p. 290.

12 *Ibid.*, p. 291.

13 Wendy Ng, Syrus M. Ware, Alyssa Greenberg: *Activating Diversity and Inclusion*.

14 *Ibid.*, p. 142.

15 *Ibid.*, p. 143–144.

context, these are often the “source communities” (i.e., of the collections’ communities of origin). The authors consider empathy to be the heart of allyship.¹⁶ Recently, however, the concept of insurgency has been introduced in the museological discourse as a challenge to the way in which authors like Ng, Ware and Greenberg use the concept of “empathy”.¹⁷

“Insurgency” emerged in the 1990s as a concept in the discussion of citizen participation in the neoliberal era, in particular with regards to city planning. As Faranak Miraftab states: “To promote social transformation, insurgent planning has to disrupt the attempts of neoliberal governance to stabilize oppressive relationships through inclusion. Insurgent planning, then, constitutes radical planning practices that challenge the inequitable specifics of neoliberal governance operating through inclusion. Insurgent planning should read through the bluff of neoliberal governance’s promise of inclusive citizenship”.¹⁸ Similarly, it can be argued that a real decolonization of museums cannot result from forms of participation in which co-curatorship is granted as gesture of tenured staff’s liberal benevolence.

Raw material for decolonization

Insurgent practices challenge the delicate balance between the museum’s responsibility, as a public institution, and the independence of invited activist participants, such as artists. The use of art(ists) to address complicated and sensitive issues is generally used as a way to explore new communication protocols:¹⁹ “Intersecting with literature and performance, but unique in its affective range, art is experiential and phenomenological, communicating in registers that defy empirical analysis. It is this ability which unleashes its political, or perhaps dissensual power”.²⁰

With its ‘Re-inventing GRASSI project’, the GRASSI Museum für Völkerkunde (Leipzig, Germany)²¹ explores the ways in which concepts such as

16 Ibid., p. 144.

17 Manuelina M. Duarte Cândido, Mélanie Cornelis, Édouard Nzoyihera: *Les muséologies insurgées*.

18 Faranak Miraftab: *Insurgent Planning*, p. 45.

19 About this concept, see Manuel Castells: *Museums in the Information Era*.

20 David Corbet: *The unquiet museum*, p. 7.

21 About the project, see Léontine Meijer-van Mensch: *In Bewegung*.

allyship and insurgency can be implemented.²² To this end, the museum has collaborated with the artist group PARA and the Tanzanian artists Rehema Chachage and Valerie Asiimwe Amani. PARA's intervention (*Moving Mountains*) revolves around the stone that the Leipzig geographer Hans Meyer took from atop Mount Kilimanjaro on October 6th, 1889.²³ The 1889 event is used as a *pars pro toto* for the appropriation of heritage and its subsequent removal of heritage to European (and North American) museums.

In 1889, present day Tanzania was a colony of Germany and Mount Kilimanjaro was the German Empire's highest mountain. Meyer was the first European to successfully climb the mountain. He had what he declared to be the peak of the Kilimanjaro cut in two, donating one part to Kaiser Wilhelm II and keeping the other part for himself. The half that was donated to the emperor has been lost; the other part ended up belonging to a Viennese antique dealer. PARA came up with the plan to buy the stone and to bring it back to Tanzania. PARA linked this to a plea for a radical decolonization of the museum by incorporating museum "substance" into replicas of Meyer's stone. The sale of these copies ("Skrupels") funded the purchase of the original from the antique dealer.

In consultation with the museum, PARA did not use part of the museum's building (a monument), but the former plinth (not a monument) of a bust of Karl Weule as a material for the replicas. Weule was director of the museum (1907–1926) and can be considered to be the personification of the museum's explosive growth of during the colonial period. Although the bust itself had been moved to the depot several years prior, critics still consider the destruction of the plinth to be an act of iconoclasm.

In most critical comments, no distinction is made between PARA's intentions and the museum's intentions. Some commentators have even suggested that PARA was commissioned by the museum director to destroy the plinth as: "rather an unlawful act of radical feminism than an act of decolonisation [sic!]"²⁴ the author Mueller-Straten suggested that the director intentionally

22 The museum will be redesigned extensively in the coming years. The 'Re-Inventing GRASSI project' will transform the museum into a 'Network Museum' in which different voices have the opportunity to speak and different regions have the ability to connect with each other. Underlying the narratives is the critical reflection on the ethnological collections, their acquisition, and exhibition history.

23 About the intervention see Marlen Hobrack: *Auge um Auge, Stein um Stein*.

24 Christian Mueller-Straten: *Heroes and Jacobines*.

aimed to discredit her (male) predecessors following a statement by the president and vice-president of ICOM-Germany.

However, it was never PARA's intention to discredit the memory of Weule *per se*. It was also not the director's explicit intention to do so either. That the plinth was used in PARA's performance added to the symbolism, albeit as a side issue. As explained by Dan Hicks, it is part of a broader museological strategy. He states: "We must find new collective ways to reimagine the very fabric of the ruins of anthropology's project of cultural whiteness and the museums that represent its public spaces. And not just as an inherited resource to be reinterpreted or recontextualized but [...] as 'raw material'".²⁵ In other words, it is not just the intellectual content of its exhibitions, but the museum's very substance as such. As Anna Brus puts it: "With the motto Re-inventing GRASSI, the reopening sought to usher in a radical new process of restructuring. By physically modifying the premises, it sought to create a physical foundation for the transformation of the museum into a space for controversy. In other words, the artists took the new director at word".²⁶ Anna Brus' rather ironic statement points to the core of the problem: the tension between the independence and freedom of expression of the artists and the responsibility of the museum (director). Embracing the principle of insurgency makes this tension more visible. Museum directors are not independent, by definition, and their responsibility involves accountability to a multitude of stakeholders. The present ICOM Code of Ethics hardly provides useable guidelines. It is my personal conviction that the issue will accompany us in the years to come; failure is an inescapable and necessary part of the process.

Transparency

The principles of allyship and of the socially purposeful museum resonate in a *Manifest* drafted in 2020 by students of the MA Art Education, Curatorial Studies program of the Zürcher Hochschule der Künste (Zurich University of the Arts).²⁷

25 Dan Hicks: Unmasking a History of Colonial Violence in a German Museum.

26 Anna Brus: Iconoclasm in the Grassi Museum.

27 The *Zürcher Manifest* was the outcome of the module „Aktuelle Diskurse Ausstellen und Vermitteln“. See Léontine Meijer-van Mensch: Das Zürcher Manifest 2020.

The *Manifest* asks, among others, for transparency: “We want to take a stand and make previously hidden structures visible”. Transparency, or rather “radical transparency”, is identified as one of the cornerstones of 21st century museum ethics in the *Routledge Companion to Museum Ethics*: “Radical transparency is a liberatory antidote to the assumed alignments and readability of knowledge. Radical transparency not only describes but also analyses behaviour and consider its significance. It is a mode of communication that admits accountability – acknowledgement and assumption of responsibility for actions”.²⁸ The concept of transparency’s inclusion in the museum definition proposal from 2019 shows how much this proposal is embedded in the contemporary museum discourse and practice. Still, the concept did not appear in the list of 20 key concepts and terms to be included in a new definition, as circulated among the members of ICOM-Germany.²⁹ In any event, the concept was not included in the version of the definition that was adopted by the ICOM General Assembly in August 2022.

Transparency should include a reflection on the museum’s history; as the *Manifest* states: “Narratives that are assumed to be true should be questioned and thought of from multiple perspectives”. Ethnographical museums, for example, cannot escape the responsibility of critically discussing colonial times’ collecting practices and the role played by former museum directors and of private collectors as donors. However, it also, and perhaps even more so, demands an effort to show how colonial modes of thinking are still reflected in museum practices – from the language that is used to the conservation treatments. It spans from very small, albeit important, adjustments in exhibition texts, to the decision not to display certain parts of the collection, such as human remains, but also plaster casts of the heads of people once made to illustrate racist theories, as well as colonial photographs.

According to Wendy Ng, Syrus Ware, and Alyssa Greenberg, critical self-reflection is a fundamental process in being an ally: “We must clearly recognize and understand our individual identities and our positionality.”³⁰ In their view, this critical self-reflection may well be messy. The message is that museum professionals should be: “getting comfortable being uncomfortable”. Transparency generates accountability in policies, processes, and practices

28 Janet Marstine: The contingent nature of the new museum ethics, p. 14.

29 See Markus Walz: The ICOM museum definition.

30 Wendy Ng, Syrus M. Ware, Alyssa Greenberg: Activating Diversity and Inclusion, p. 146.

and contributes to creating a relationship with a diversity of communities based on trust.³¹

The networked museum

The concept of transparency occupies the core of new communication protocols – and by extension the core of the Network(ed) Museum. An important framework for this ideal – with an emphasis on the revolution in information and communication technologies – was provided by Manuel Castells in his seminal work *The Rise of the Network Society* (first edition 1996).

In a keynote lecture presented at the ICOM General Conference of 2001 (Barcelona), Castells explored the role played by museums in a network(ed) society. He concluded his lecture with the following statement, borrowed from Josep Ramoneda, director of the Barcelona Centre for Contemporary Culture: “museums can remain [...] ‘museum pieces’, or they can reinvent themselves as communication protocols for a new humankind”.³² Castells argues that: “we are witnessing the fragmentation of communication systems and of the codes of cultural communication existing between individual and collective subjects”.³³ As a possible response to this, he proposed a system of cultural communication protocols to translate from one code to another. This means that, first of all, museums have to be clear about their own codes (i.e., the specific language and methods that they employ in their work).

This is a necessary prerequisite for establishing a sustainable: “active partnership with and for diverse communities” (museum definition proposal 2019). Part of the ‘Re-inventing GRASSI project’ is the ambition of the Museum für Völkerkunde (Leipzig) to transform itself into a network museum. It is a way to: “accommodate and embrace different worldviews and see conflict and dissent as operative in complex networks as both intentional and unruly dynamic forces”.³⁴ It challenges organizational structures and professional competencies. As such, the ‘Re-inventing GRASSI project’ is not inventing – or contributing to the construction of – a new heritage discourse. Rather, it is an expression

31 Janet Marstine: The contingent nature of the new museum ethics, p. 17.

32 Manuel Castells: Museums in the Information Era, p. 7.

33 *Ibid.*, p. 5.

34 Fiona Cameron: The liquid museum, p. 350.

of the conviction that reflection on museum work should unfold at the level of implementation, rather than at the level of discourse as such.







Figures

1) Grassimuseum. © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Foto: Volkmar Heinze.

2–5) REINVENTING GRASSI.SKD: Moving Mountains. © GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig. Foto: Tom Dachs.

Blickwechsel! Ausstellen und Vermitteln von Fotografie als bildpolitische Praxis

Katrin Bauer

Tagtäglich produzieren und konsumieren wir visuelle Inhalte über unsere Smartphones. Ausstellungen als Orte bildpolitischer und künstlerischer Auseinandersetzungen können uns dabei helfen, zunächst undurchsichtige, aber dennoch meist normativ agierende Kontexte innerhalb von digital vernetzten Bildinhalten sicht- und verhandelbar zu machen. Es ist daher für die kuratorische Praxis von Bedeutung, verdeckte Machtstrukturen an die Oberfläche zu holen und im Rekurs darauf marginalisierte Perspektiven in den Mittelpunkt des Auszustellenden zu setzen. Da der Fotografie seit ihrer Erfindung subtile Machtstrukturen innewohnen, versteht sich eine medienreflexive Haltung zu Bildinhalten als unausweichliche Bedingung für das kuratorische Handeln im fotografischen Kontext.

Eine diskriminierungsfreie, diversitätsorientierte und zugängliche museale Praxis zu etablieren und sich so gegenüber dem eigenen Publikum und den mit der Gesellschaft einhergehenden Ordnungskategorien sensibel zu zeigen, ist daher wichtiger denn je. Das Ausstellen von Fotografien, welche Aspekte der Repräsentationspolitik tangieren, erfordert aus meiner Sicht eine zeitgenössische Praxis, die sich durch ein kritisches Zur-Disposition-Stellen vielsprachiger Bild- und Wissensanordnungen versteht, in welchen nicht nur Künstler_innen zur Sprache kommen, sondern auch das Publikum zum Sprechen aufgefordert wird.

Ein- und Ausschlüsse mitzudenken, die eigene Positionierung als Kurator_in zu hinterfragen sowie institutionelle Prozesse zu verlernen, sind dabei ebenso wichtig wie das Herausarbeiten von Widersprüchlichkeiten, die beispielsweise Fotografien aus kolonialen Kontexten als historisch sensiblen Artefakten inhärent sind. Demnach ist es sinnvoll, Fotografien als subjektive Denksysteme zu begreifen, die von patriarchalen, kolonialistischen oder imperialistischen Strukturen durchdrungen sind. Diese kritische Haltung ge-

genüber der Fotografie spiegelt sich beispielsweise in der sogenannten Kodak Shirley Card (Abb. 1) wider: Seit den 1940er-Jahren orientierten sich Fotolabore bei der Bildentwicklung sowie dem Belichtungsprozess von Farbfotografien über Jahrzehnte hinweg ausschließlich an dem Hautton kaukasisch gelesener Personen. Die Farbkalibrierung erfolgte anhand der Shirley Cards, auf welchen *weiße* Frauen als Massstab für die Farbgebung von Hauttönen auf den zu entwickelnden Fotografien abgebildet waren. Die Festlegung dieses »normativen« Hauttons führte dazu, dass Darstellungen dunkelhäutiger Menschen auf Farbfotografien unterbelichtet wurden. Dieses Versagen des Filmmaterials bezeugt, dass bereits in der Dunkelkammer Diskriminierung und Ausschluss innerhalb der fotografischen Technik eingeschrieben waren und es sich dabei nicht um ein technisches Problem, sondern vielmehr um eine bewusst getroffene Entscheidung handelt. In Anbetracht exemplarischer Ausschlüsse wie dieser stellt der gegenwärtige Blick auf die eigene Sammlungspolitik museale Institutionen vor die Aufgabe, die dort vorzufindenden Bildnarrative intersektional zu rekontextualisieren und für die breite Öffentlichkeit lesbar zu machen. Für Museen ist es daher notwendig, ihre eigenen institutionellen Paradigmen zu überdenken und dabei vielstimmige Ansätze in der Produktion intermedialer Wechselbeziehungen zwischen gesellschaftlichen Themen und der Praxis der Fotografie zu verfolgen. Hamady Bocoum¹ zufolge besteht die Aufgabe von Museen nicht zuletzt auch darin, »eine offene Perspektive einzunehmen, um möglichst nah an den [...] Realitäten, den Bedürfnissen der Öffentlichkeit und dem ständigen Wandel der Vermittlungsinstrumente zu sein.«² Vor diesem Hintergrund gilt das Dechiffrieren fortdauernder Kolonialismen im Umgang mit der Fotografie als eine aktuelle Herausforderung, mit der es sich unbedingt auseinanderzusetzen gilt. In diesem Sinne besteht auch weiterhin die Aufgabe von Kurator_innen darin, »die Geschichte [der Fotografie] gegen den Strich zu bürsten.«³

1 Hamady Bocoum arbeitet u. a. als Direktor für das Museum der Schwarzen Zivilisationen (Le Musée des civilisations noires) in Dakar, Senegal.

2 Hamady Bocoum: Der Geschichte ins Auge sehen, in: *Kulturaustausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven*, Ausgabe II (2019), unter: http://www.kulturaustausch.de/de/archiv?tx_amkulturaustausch_pi1%5Bauaid%5D=3401&tx_amkulturaustausch_pi1%5Bview%5D=ARTICLE&cHash=7a32bbd40c9b9589c209c96cd9bf72ca (12.10.2022).

3 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, S. 69.



Abbildung

The Late Estate Broomberg & Chanarin, Shirley, 2013, archival photograph printed on polyvinyl chloride. Courtesy of the Artists and Goodman Gallery © Broomberg & Chanarin.

Kollaboration – für Wissen, das Teilhabe erst möglich macht

Jonas Bürgi

»Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum«: Ich möchte darüber anhand einer Fotografie¹ nachdenken, die in unserer Sammlung kürzlich diskutiert wurde. Sie entstand auf einer Soirée beim vierten Weltpostkongress 1891 in Wien. Rund 30 Männer und drei Frauen in Kostümen inszenieren den 1874 in Bern gegründeten Weltpostverein als eine den Globus umspannende, »völkerverbindende« Idee. Eine Analyse, wer hier wen oder was repräsentieren darf und wer fehlt, verweist jedoch auf den Eurozentrismus dieser Rhetorik: Es handelte sich um eine patriarchale und koloniale Welt.

Die Bildbeschreibung im Datenbankeintrag lautete bisher »zahlreiche Personen in exotischen Kostümen«, ohne die Exotisierung und das Blackfacing zu benennen. Eine rassismus- und kolonialitätskritische Lesart des Bildes wirft hingegen neue und grundlegende Fragen zur Praxis des Sammelns und Ausstellens unserer Institution auf. So stellt sie etwa ein Narrativ der 2017 eröffneten Dauerausstellung infrage: Darin findet sich ein Text mit dem Titel »Die Telegrafie eint die Nationen«, der unter anderem auslöst, dass diese Kommunikationstechnik in einer von Nationalstaaten und kolonialen Imperien geprägten Welt auch ein Herrschaftsinstrument war. Das zeigt exemplarisch, dass eurozentrische Erzählungen und koloniale Episteme auch in Museen ohne Sammlungen aus kolonialen Provenienzen präsent sind. Nicht nur im vorliegenden Kontext sind diese bis vor Kurzem kaum grundsätzlich hinterfragt worden. Aber warum passiert das jetzt?

¹ Ich plädiere vor dem Hintergrund unterschiedlicher Betroffenheiten und Lesefähigkeiten für einen sensiblen Umgang mit rassistischen Bildinhalten. Ich habe mich hier entschieden, das Bild zu zeigen, um über (einstige) fehlende Lesefähigkeit in musealen Kontexten zu schreiben.

Die neue Aktualität und Dringlichkeit haben verschiedene Ursachen, doch sicher ist: Auch in der Schweiz tragen kritische Theoriebildung in den Wissenschaften und Kämpfe von Aktivist_innen entsprechende Perspektiven in die Institutionen. Eine neue Erinnerungskultur wird unter anderem in postmigrantischen und postkolonialen Kontexten mit Vehemenz eingefordert. In Anlehnung an die Begrifflichkeit der kritischen Kulturvermittlung und des Partizipationsdiskurses betrachte ich diese Initiativen als reklamierende Haltung – auch wenn es den entsprechenden Akteur_innen nicht möglich ist, jede Institution aktiv anzusprechen. Museen sind also herausgefordert, sich selbst zu befragen: Wozu sind sie da und für wen? Wen repräsentieren und adressieren ihre Sammlungen, Ausstellungserzählungen und Vermittlungsprogramme? Wer arbeitet in den Institutionen? Wer fühlt sich hier überhaupt »am richtigen Ort«? Und wie kann sich all dies durch Zusammenarbeit mit gesellschaftlichen Gruppen verändern?

Vor dem Hintergrund dieser Fragen verstehe ich Partizipation im Sammlungsbereich als eine grundlegende Praxis, die sich nicht damit begnügen kann, ein »Mitmachen« zu erlauben und die existierenden Objekte und Geschichten durch »neue« zu ergänzen. Denn die Perspektiven der bisher Marginalisierten stellen die etablierten Narrative insgesamt infrage. Das bedeutet auch Konflikte und bedingt Aushandlungsprozesse. Museen sind dabei nicht neutral, sondern selbst von Machtstrukturen und Wissensordnungen der Ungleichheit geprägt. Entsprechend braucht es eine Reflexion der eigenen Positionalität und eine »Konzeption der Kooperationspartner*innen als Expert*innen eines im Museum nicht vorhandenen Wissens«.² Eine echte Kultur der Teilhabe ist also – so meine These – nur dann möglich, wenn Partizipation in die Institution hineinwirkt und Strukturen, Narrative und Repräsentationspraxen verändert.

Mit der Entwicklung einer Diversitätsstrategie hat das Museum für Kommunikation 2022 wichtige Rahmenbedingungen für solche Prozesse geschaffen. Auf dem Weg zu einer diskriminierungskritischen Praxis der Teilhabe ist dabei sowohl die institutionelle wie auch meine eigene Position nicht frei von Widersprüchen und Ambivalenzen. In diesen Spannungsverhältnissen brauchen wir den Mut, zu scheitern, zu lernen und immer wieder neu anzufangen.

2 Nora Landkammer: Das Museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in ethnologischen Museen, S. 287.



Abbildung

Fotografie anlässlich einer Soirée für die Teilnehmenden des vierten Weltpostkongresses, Wien 1891. Museum für Kommunikation, FFF_02699.

Affective knowledge, ethical principles and the position of a responsible mediator

Yulia Fisch

“Situated knowledge” did not merely mean knowledge-is-social but also that “our” knowledge is intrinsically politically and ethically situated by its purposes and positionalities – that is, standpoints.” *Maria Puig de la Bellacasa*¹

I consider myself to be an interdependent curator; this means that I and my curatorial activities are dependent upon political, social, and environmental resources as well as upon different types of knowledge that I either generate or navigate within. This feeling of being interwoven into various webs informs both my personal agency and my curatorial actions.

I have turned to collective knowledge production by acknowledging that my knowledge and its production are never exhaustive and is highly subjective. Starting from a private conversation on the matter of post-soviet identity in its decolonial translation, it felt important for me to put this discussion into a broader context in which different types of knowledge, experiences, and perception might be brought into dialogue. This is how the research collective “Beyond the post-soviet” first emerged and started to address a vast geographical and cultural space, ranging from Europe to Central Asia, the so-called “post-Soviet” and post-socialist territories. Since its inception, the group has been questioning, among other things, Russian imperialism and Soviet coloniality and how they survived over time and in different configurations. The

1 Maria Puig de la Bellacasa: *Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, p. 41.

group has a horizontal and self-organized character that is reflected in the way in which it operates. Each of the group's members equally possesses the knowledge and archive produced by the group and has the opportunity to take the initiative to create and organize events on its behalf.

Since the inception of the collective, myself and my colleagues have agreed upon the three major values that frame our activities: equality, collectivity, and mutual care. It was essential to define collective knowledge production as a non-consensual one, even while the knowledge that we dealt with and experiences that we have had are prone to disagreements, traumas, and arguments. The collective was and is considered a safe space in which all experiences, emotions, and positions are equally respected and are equally valuable. Applying these ethical principles contributes to the organization of events, discussions, and decision-making in which both affective knowledge and expertise are taken into account. It shapes non-hierarchical moderation and leads to different forms of collective work.

In the wake of the Ukrainian war in February 2022, the collective mobilized to both support and promote Ukrainian culture, but also to place the discussion about continuous imperial violence in a broader geographical context. One of the first public events took place at Centre Pompidou and was conceived of as "active listening". Audiences and participants were invited to listen to the direct appeals and testimonies of both artists and cultural workers from Ukraine, instead of talking or discussing issues on their behalf.

We rarely consider listening and hearing as labor, as an active process. However, it can act as a first step and approach to unlearning the models and frames we are prone to and which may replicate and exercise colonial and imperialist thinking and modes of acting. The language that we use is already acting, since we translate, narrate, and manipulate the terms in the way that we name them. Seeking ways to unlearn, I also turn to listening, hearing, and to the ability to understand as an exercise that is applied to my curatorial practice. I constantly seek to reflect and observe my feelings when speaking and hearing by being attentive to the wording that I apply to the narration of the stories and to how I introduce myself. During the projects it is often important to design a space, which I curate, in which one can feel safe to make mistakes while being conscious about the care or carelessness that language can convey when speaking about either the past and the present.

During my curatorial practice, I like to think about the aforementioned principles as being not exhaustive and fluid. In addition to the application of interdependent thinking, it feels equally important to apply ethical principles

as a lens and instrument to projects and to the way in which they are conceived. Having the position of the “responsible mediator” shapes the decisions made about how knowledge is being distributed and about the way in which participants of both the exhibitions and events can become equal members of the spontaneous collective. Having these concerns in mind contributes to acknowledging my vulnerability and, thus, leads to the questioning of both one’s power and position. It opens, in my opinion, the space for the construction of equal, collective, and non-hierarchical ties and relationships.



Figure

Alevtina Kakhidze, Russian Culture is looking for an alibi that it is not a killer, 2022. Courtesy of the artist.

Lässt sich ein ethnografisches Museum wirklich dekolonisieren?

Rilando June Lamadjido

In einem Mittagspausengespräch mit internationalen Kolleg:innen und mir im Rahmen des MuseumsLabs 2022 – es handelt sich hierbei um eine Fortbildung zur Zukunft der afrikanischen und europäischen Museen – unter Beteiligung von 25 Museen aus dem afrikanischen Kontinent und 25 Museen aus dem europäischen Raum – entstand eine lange Diskussion, »ob sich ethnografische Museen wirklich dekolonisieren lassen?«.

Diese Frage stellt sich insbesondere angesichts der historisch mit der Gründung der Institutionen so eng verbundenen kolonialen Zwecke.

Gegenwärtig setzen sich ethnografische Museen – auch infolge des größeren gesellschaftlichen Drucks – dezidiert mit ihrer eigenen Kolonialvergangenheit auseinander. So restrukturieren sich Institutionen, neue Forschungsprojekte entstehen (Provenienzforschung), während eine neue kuratorische Praxis kritisch die eigene Vergangenheit der Institutionen untersucht – in der Hoffnung, sich von deren Kolonialität verabschieden zu können.

Trotz dieser bemerkenswerten Maßnahmen bleibt allerdings aus meiner Sicht im Kern der Institution eine Kolonialität bestehen, die eine Dekolonialisierung derselben verunmöglicht.

Eine solche Kolonialität ethnografischer Museen zeigt sich dabei insbesondere und am frappierendsten in der Zusammenarbeit mit Urhebercommunitys. Etwa, wenn eine Urhebercommunity ihre eigene Kultur aus Sicht der ausstellenden Institutionen zu »traditionell« oder gar zu »unreflektiert« präsentieren möchte. Infolgedessen muss sich die Urhebercommunity durch das Museum vorschreiben lassen, wie sie sich zu präsentieren hat, um ja keine kolonialen Erinnerungen zu wecken (nach dem Motto: »Dekolonisier dich bitte erst selbst, damit wir kein schlechtes Gewissen haben und uns nicht daran erinnern lassen müssen, wie schlimm wir tatsächlich waren!«). Dies macht umso

deutlicher und klarer, dass die Probleme in den Sammlungen und deren kolonialer Vergangenheit zu suchen sind, nicht aber in der Verantwortung der Urhebercommunity liegen, von der in einer paradoxen Umkehrung nicht verlangt werden kann, sich dem Museum anpassen zu müssen.

Entscheidend bleibt für mich dabei immer die Frage, wem ein solches ethnografisches Museum eigentlich zu »dienen« hat. Damit einhergehend gilt es kritisch zu hinterfragen, ob und wenn ja, in welchem Maße dann ein Museum überhaupt darüber zu entscheiden haben sollte, wie sich die Urhebercommunity präsentiert oder welche Projekte wie stattfinden dürfen. Damit einhergehend sollte vor allem die Frage fokussiert werden, was die von den Museen initiierten Ausstellungs- und Bildungsprojekte für die Urhebercommunity bringen und bedeuten. Nicht zuletzt auch, weil diese ihre Kultur außerhalb des Museums nicht in dem Maße ausleben/mitteilen können, wie es angemessen wäre.

Ich bin überzeugt: Solange der »Wert«, die Bedeutung oder auch Wertschätzung ethnografischer Museen noch so eng mit ihren Sammlungen und deren kolonialer Vergangenheit verknüpft ist, sind solche Museen, deren Kernproblem gerade deren Sammlungen darstellen, nicht wirklich dekolonialisierbar.

Alternativ plädiere ich für einen Denk- und Handlungsansatz in Ausstellungs- und Bildungsprogrammen von ethnografischen Museen, im Kontext dessen vor allem die Menschen, ihre Emotionen/Affekte und Erinnerungen im Fokus stehen – und nicht Objekte. In solchen Projekten könnten Objekte statt der Repräsentation bestimmter Kulturen der Darstellung bestimmter Gefühle und/oder Erinnerungen einzelner Personen oder Menschengruppen dienen. Die mit den Versuchen von Repräsentationen einhergehenden Probleme könnten so umgangen und stattdessen individuelle oder kollektive Erinnerungen in der Diskussion und den Diskursen sichtbar gemacht werden. In solchen Ansätzen erkenne ich für ethnografische Museen jedenfalls das Potenzial, einen multiperspektivischen Austausch und damit auch die Umarbeitung von »Geschichten der Gegenwart« mit dekolonialisierenden Absichten zu ermöglichen. Womit das Museum dann nicht mehr als Autor, sondern vielmehr als Moderator fungieren würde.

Ob und inwiefern ein solcher Ort – in dem nicht mehr Objekte, sondern Menschen und ihre Erinnerungen fokussiert werden – dann noch als Museum zu bezeichnen wäre, bleibt für mich dabei eine noch offene und unbeantwortete Frage.

Das Prinzip der Beständigkeit oder wie Gemeinschaftsgärten die institutionelle Logik kreuzen

Martina Oberprantacher

Beteiligungsprojekte erhielten dank der Großausstellungen wie die der *documenta* in Kassel, der *Liverpool Biennial* und der nomadischen Biennale *Manifesta* ab den 2000er Jahren immer mehr Sichtbarkeit und etablierten sich zu einem festen Bestandteil innerhalb des europäischen Kunstkontextes. Nicht unerwähnt bleiben darf hier außerdem die fortwährende kollaborative Arbeit an Institutionen wie der *Whitechapel* oder der *Serpentine Gallery*, um nur einige Beispiele zu nennen.

Der Beweggrund für das Initiieren eines Beteiligungsprozesses ist stets dem jeweiligen Projekt inhärent und reicht vom Willen nach stärkerer Einbindung lokaler Personengruppen in die institutionelle Tätigkeit über das Eingehen auf formulierte Bedürfnisse (um gesellschaftspolitischen Defiziten entgegenzuwirken) bis hin zum Verankern einer kontinuierlichen Zusammenarbeit in der Bildungsarbeit.

Am Beispiel von Gemeinschaftsgärten innerhalb der künstlerisch-kollaborativen Praxis sei aufgezeigt, welche Bedeutung den Rahmenbedingungen in diesem Zusammenhang zukommt. Der Garten der *Manifesta 12* in Palermo (Leone Contini, *Foreign Farmers*, 2018), der *documenta fifteen* in Kassel (Nhà Sàn Collective, *Vietnamese Immigrating Garden*, 2022) und des *Kunsthause*s in Meran (Brave New Alps und MAGARI, *orto volante*, im Rahmen der von Judith Waldmann kuratierten Ausstellung *TOGETHER. Interact – Interplay – Interfere*, 2022) weisen zwar unterschiedliche Ansätze auf, allen drei Projekten ist aber gemein, dass eine gemeinschaftliche Konzept- und Planungsphase dem kollektiven Suchen nach Saatgut, dem Bau eines Gartens, dem Aussäen der Samen oder dem Pflanzen der Setzlinge und der Pflege des Gartens vorausgegangen ist. Alle diese Gemeinschaftsgärten können als Sinnbild für Zusammenarbeit

und kollektives Wissen sowie Handeln gelten, da die einzelnen Realisierungsphasen dem Postulat des Gemeinschaftlichen unterlagen. Manifestieren diese Gärten somit auf evidente Weise den Willen der Institutionen nach Beteiligung und nach Kollektivität im Kontext der eigenen kuratorischen Praxis, so stellt sich gleichermaßen die Frage, ob und wie die institutionellen Rahmenbedingungen es überhaupt ermöglichen, dem eigenen Anspruch gerecht zu werden. Findet auch der Bau des Gartens nur einmalig statt, so regt hingegen der Umgang mit dem Saatgut und die Pflege von Pflanzen eine Kreislaufigkeit und somit eine Dauerhaftigkeit an. Diese Beständigkeit kann aber von den zeitlichen Bedingungen der Kunstinstitutionen kaum berücksichtigt werden, sind Biennalen doch in ihrer Zweijährigkeit, die *documenta*-Ausgaben in ihrer Fünfjährigkeit und Kunsthallen in ihren Ausstellungslaufzeiten und in den entsprechenden ökonomischen Strukturen verhaftet. Meist droht solchen Gemeinschaftsprojekten durch die Ausstellungsschließung ein jäher Abschluss oder ein Umzug; in keinem mir bekannten Fall konnte die weitere Zukunft des Gartens an seinem ursprünglichen Standort gesichert werden.

Finden solche Beteiligungsprojekte zunehmend Eingang in die Realität von Kunstinstitutionen, so wird es drängend, auch die institutionelle Logik entsprechend zu befragen und mehr den projektimmanenten Notwendigkeiten und weniger den gewohnten Gesetzmäßigkeiten Platz zu machen. Sinnvoll wäre es daher, die Kosten für Projektbeteiligte sowie für die weitere Raumnutzung andauernd zu berücksichtigen, um so die Gärten zu erhalten und eine künftige Übernahme durch die Öffentlichkeit bewirken zu können. Somit müsste der Personaleinsatz, die Raumnutzung und die Finanzierung weniger nach Biennale- und *documenta*-Ausgaben oder nach Ausstellungen organisiert sein, sondern nach projektimmanenten Bedürfnissen.



Abbildung

Brave New Alps und Magari, orto volante. Gemeinschaftsgarten auf der Dachterrasse von Kunst Meran, Ausstellungsansicht, 2022. Foto: Ivo Corrà.

**Museen und Ausstellungen als Kontakt- und
Konfliktzonen / Museums and Exhibitions
as Contact and Conflict Zones**

Erkundungen in der Kontaktzone – zur konstitutiven Konflikthaftigkeit von Museen und Ausstellungsinstitutionen

Thomas Sieber

Museen, Ausstellungsinstitutionen und Ausstellungen sind Kontaktzonen, sollen Kontaktzonen sein, müssen Kontaktzonen werden. Es gibt wohl kaum eine Metapher, die in den letzten zwei Jahrzehnten eine erfolgreichere Karriere in museumswissenschaftlichen, kuratorischen und kulturpädagogischen Diskursen hingelegt hat, als dieses Bild eines Raumes des Austauschs und Dialogs, der Begegnung und Interaktion, der Partizipation und Kollaboration. In den museumswissenschaftlichen Diskurs eingeführt hat den Begriff James Clifford mit seinem 1997 publizierten Aufsatz »Museums as Contact Zones«. ¹ Er bezieht sich dabei auf die US-amerikanische Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt, die den Begriff der Kontaktzone in zwei Texten aus den frühen 1990er-Jahren in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht hat. ²

Von der Kontaktzone reden

Doch bevor ich näher auf den Ursprung des Konzepts eingehe, möchte ich einen summarischen und zugleich impressionistischen Blick auf die inflationär anmutende Rede von Museen als Kontaktzonen werfen. Am 10.

1 James Clifford: Museums as Contact Zones. Als Historiker hat er sich mit der Geschichte der Ethnologie beschäftigt und mit dem Konzept der »Writing Culture« zu deren Erneuerung beigetragen: Vgl. dazu in Bezug auf Museen, Ausstellungen und die Krise der Repräsentation Baur: Repräsentation u. Kravagna: Konserven des Kolonialismus.

2 Mary Louise Pratt: The Arts of the Contact Zone u. dies.: Imperial Eyes.

März 2023 ergab die Google-Scholar-Suche nach den Begriffen »contact zone museum« 1.530.000 Treffer und jene nach »museums as contact zones« immer noch 238.000 Ergebnisse.³ Nun sollen diese Zahlen nicht überschätzt werden, doch vermitteln sie gleichwohl einen Eindruck der Resonanz und der Anschlussfähigkeit des Konzepts, das zu einem Leitbegriff in der museumswissenschaftlichen Debatte um eine konzeptionelle Erneuerung und Erweiterung des Museums im Zeichen von Konsultation, Partizipation und Kollaboration geworden ist. Maßgeblich zur Resonanz des Konzepts im europäischen und insbesondere im deutschsprachigen Raum hat der Umstand beigetragen, dass dieses in den vergangenen zehn Jahren nicht nur in den Museum Studies, sondern auch im Diskurs über die Vermittlungsarbeit oder die sogenannte Kundenorientierung von Museen zu einem wichtigen Leitbegriff mit Transferpotenzial geworden ist. Ich will dies mit einigen Beispielen illustrieren: In einer führenden museumspädagogischen Zeitschrift war 2013 im Zusammenhang mit einem Vermittlungskonzept für das Deutsche Historische Museum in Berlin von »Kontaktzonen« die Rede, die »um ausgewählte Exponate [...] geschaffen (werden)« und Kindern ein »räumliches und körperliches Entdecken ermöglichen« sollen.⁴ Oder: In einem 2018 erschienenen Beitrag auf der für die kulturelle Bildung im deutschsprachigen Raum wohl wichtigsten Wissensplattform wird »das Kindermuseum als »contact zone« gefeiert, als ein »Setting«, in dem »(sich) Kinder wie Erwachsene [...] als gleichberechtigte Bedeutungs-Erzeuger*innen (begegnen)«, denn: »Partizipation ist immer – für alle – ein Gewinn.«⁵ Oder: Die Museumsakademie am Universalmuseum Joanneum in Graz veranstaltete 2019 eine Tagung mit dem Titel »Museumsaufsicht innovativ? Konzepte für die Kontaktzone«, die danach fragte, über »welche Kompetenzen ein zeitgenössisches Museum, das offen und publikumsfreundlich sein will«, verfügen sollte.⁶

3 Vgl. zur Einordnung dieses Ergebnisses: Die Google-Scholar-Suche nach dem durch Tony Bennett geprägten Begriff »exhibitionary complex« führte am gleichen Tag zu 25.300 Ergebnissen, die Suche nach »The Exhibitionary Complex« – dem Titel des vielfach nachgedruckten Aufsatzes aus dem Jahr 1988 – noch zu 7310 Treffern.

4 Anja Bellmann et al.: Frühe Sachbildung im Museum, S. 34.

5 Eva von Schirach/Uta Rinklebe: Kindermuseen als Museen der Subjekte.

6 Museumsakademie Universalmuseum Joanneum Graz: Jahresprogramm 2019, S. 12, unter: https://www.museum-joanneum.at/fileadmin//user_upload/Museum_sakademie/Veranstaltungen/2019/Jahresprogramm_Museumsakademie_2019.pdf (10.03.2023).

Der inflationäre, zuweilen gar beliebig anmutende Gebrauch dieses Konzepts in museumsbezogenen Diskursfeldern ließe sich mit weiteren Beispielen illustrieren. Doch: Welche Kernbedeutung lässt sich im museumswissenschaftlichen Diskurs mit Fokus auf den deutschsprachigen Raum identifizieren? In dem 2016 erschienenen »Handbuch Museum« wird der Begriff als Antwort auf die sogenannte »Krise der Repräsentation« eingeführt: »James Clifford schlug 1997 vor, Museen und ihre Sammlungen als ›Contact Zones‹ zu verstehen, als Orte, an denen sich verschiedene Gruppen – etwa Museumsfachleute und Indigene – begegnen können, um über die Bedeutung der Dinge neu und gleichberechtigt zu verhandeln«. ⁷ Auf dieser Basis lassen sich die konstitutiven Bedeutungselemente wie folgt zusammenfassen: Wir haben es erstens zu tun mit einem Begegnungsort für unterschiedliche soziale Gruppen, zweitens mit einem Verhandlungsraum über die Bedeutung der Dinge und drittens mit einem sozialen und diskursiven Raum, in dem sich Akteur:innen gleichberechtigt begegnen und Dinge *neu* verhandeln können. Aus einer kritischeren und näher am Vermittlungsdiskurs zu verortenden Perspektive wird das Konzept im 2013 erschienenen »Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis« in der für ein »Kritisches Glossar« gebotenen Kürze eingeführt: Das Konzept verstehe »Museen als Orte des Aufeinandertreffens«, die »zu Verhandlungsräumen für unterschiedliche Wissensarten werden sollen«. ⁸ In Erweiterung der bereits beschriebenen Bedeutungselemente wird hier nun betont, dass diese geteilten Zonen immer Formen von Beziehungen erzeugten, »die innerhalb [...] von Machtverhältnissen stattfinden« und folglich als mehr oder weniger konfliktuell zu verstehen seien.

Zum Ursprung des Konzepts

Bereits diese erste Begriffsklärung lässt die vielfältige Bedeutungs- und Rezeptionsgeschichte des Konzepts erahnen. Die Ursprünge des Konzepts der »contact zone« gehen wie bereits erwähnt auf die Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Mary Louise Pratt zurück, die den Begriff 1990 im Hauptvortrag der Jahreskonferenz der Modern Language Association of America (MLA) in Pittsburgh zum ersten Mal verwendet. Sie bezeichnet damit »social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of

7 Thomas Thiemeyer: Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum, S. 20.

8 Nora Sternfeld: Contact Zone, S. 151.

highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today«. ⁹ In ihrem Beitrag grenzt sich Pratt von homogenisierenden und zentristischen Konzepten von Gemeinschaften im Allgemeinen und Sprachgemeinschaften im Besonderen ab, die in Zeiten einer fortgeschrittenen Migrantisierung und Hybridisierung keine angemessene Beschreibung erlaubten. Für den vorliegenden Zusammenhang wichtiger ist der Umstand, dass sich Pratt bei der Konzeption der Kontaktzone sowohl auf ihre Erfahrungen als Mutter schulpflichtiger Kinder als auch als Professorin an der Stanford University bezieht und ein Seminar wie folgt beschreibt: »The classroom functioned not like a homogeneous community or a horizontal alliance but like a contact zone. Every single text we read stood in specific historical relationships to the students in the class, but the range and variety of historical relationships in play were enormous.« ¹⁰ In ihrer Argumentation bezieht sie sich in erster Linie auf Bildungskontexte, auf Schulen und Universitäten, auf Prozesse des Lernens und Lehrens und hebt die Heterogenität, Diversität und Vielstimmigkeit von Gruppen und Geschichten, Subjekten und Objekten hervor.

Diesen Kontext verlässt Pratt in ihrem 1992 erschienenen Buch »Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation« und erweitert das Konzept, indem sie es auf die geografischen, sozialen und diskursiven Räume anwendet, die in und an den Grenzen kolonialer Herrschaft entstehen. ¹¹ Auf der Basis ihrer Untersuchung kolonialer Reiseliteratur definiert sie die Kontaktzone nun als »space of imperial encounters«, als einen Raum also, in dem »peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict«. ¹² Mit dem Begriff der Zone – den sie hier anstelle der kolonialen »frontier« benutzt, die immer eine Außengrenze aus der Sicht der Metropole markiert – kritisiert sie eine auch in wissenschaftlichen Diskursen dominierende zentristische Perspektive. Zudem entwirft sie einen Raum, der zwar von Ungleichheit und Gewalt bestimmt bleibt, der aber auch Interaktion, Austausch und Beziehungen zwischen unterschiedlich

9 Publiziert wird der Vortrag im Folgejahr in der von der MLA herausgegebenen Zeitschrift: Mary Louise Pratt: *The Arts of the Contact Zone*, S. 34.

10 Mary Louise Pratt: *The Arts of the Contact Zone*, S. 39.

11 Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes*, S. 1–11.

12 Mary Louise Pratt: *Imperial Eyes*, S. 6.

positionierten Gruppen und Subjekten erlaubt, die produktiv und widerständig zugleich sein können. Gleichwohl müssen diese Kontaktzonen als machtdurchzogene Räume gedacht werden, die von einer dominanten Kultur gleichsam zur Verfügung gestellt würden »for certain kinds of cultural exchange, negotiations and transactions necessary to the maintenance of the imperialistic program«. ¹³

In der Folge ist es James Cliffords bereits erwähnter Aufsatz, der die Erfolgsgeschichte des Konzepts einleitet. Ausgehend vom Beispiel eines Konsultationsprozesses zu indigenen Sammlungsobjekten am Portland Art Museum betont er das eigensinnige, widerständige Handeln indigener Source Communities, die nicht einfach das museale Begehren nach Informationen erfüllen, sondern den Museumsraum mit kaum einzuordnenden Geschichten und kaum verwertbaren Handlungen bespielen und damit letztlich eine Neudefinition der Beziehungen zwischen den beteiligten Akteur:innen einfordern. In diesem Zusammenhang bezieht sich Clifford auf Pratts Konzeption der Kontaktzone als kolonialen Grenz- und Austauschraum und verlagert diesen von der kolonialen Peripherie zurück ins metropolitane Zentrum, wo Museen und verwandte Sammlungsinstitutionen eine zentristische Ordnung (re)produzieren: »The organizing structure [...] functions like Pratt's frontier. A center and a periphery are assumed: the center a point of gathering, the periphery an area of discovery.« ¹⁴ Verstehe man Museen aber als »contact zones«, so eröffneten ihre Sammlungen und Ausstellungen »an ongoing historical, political, moral relationship — a power-charged set of exchanges, of push and pull«. ¹⁵

Wie schon Pratt betont auch Clifford die von Macht und Ungleichheit geprägte Qualität der Beziehungen in musealen Kontaktzonen: Letztere sind kein Raum der Gleichheit, sondern waren, sind und bleiben Räume der Auseinandersetzung mit Geschichte und Gegenwart von Herrschaft und Hierarchie, von Widerstand und Mobilisierung. Gleichwohl können sich Museen als Kontaktzonen »alternativen Perspektiven, Interpretationen und politischen Ansprüchen« öffnen – und im besten Falle »ergebnisoffene, verbindliche und wechselseitige Beziehungen mit denen ein(gehen), die sie repräsentieren, [...] ohne [...] die Asymmetrien von Ressourcen und gesellschaftlicher Macht zu überspielen«. ¹⁶ Hier klingt bereits jene appellative Dimension in der Rede

13 Robin Boast: *Neocolonial Collaboration*, S. 57.

14 James Clifford: *Museums as Contact Zones*, S. 192 f.

15 James Clifford: *Museums as Contact Zones*, S. 192.

16 Joachim Baur: *Was ist ein Museum?*, S. 41 f.

von der Kontaktzone an, die für das Verständnis der breiten Rezeption des Konzepts seit den 2000er-Jahren wichtig ist. Sie ist bei Clifford angelegt, der das Konzept der Kontaktzone nicht nur als deskriptiven, analytischen Zugang darstellt, sondern ihm auch eine präskriptive Dimension zuspricht. Besonders deutlich wird dieser Aspekt am Ende seines Beitrags, wo er über die unterschiedlichen Ansprüche an Museen »in multicultural and multiracial societies« nachdenkt, »their mission as contact work« versteht und fordert, dass diese nun endlich beginnen mögen, »to grapple with the real difficulties of dialogue, alliance, inequality, and translation«.¹⁷ Es ist diese Dimension, welche die ethisch-normative und emphatische Rezeption des Konzepts maßgeblich stimuliert und nachhaltig geprägt hat.

Rezeptionsgeschichte als Verklärung

In Cliffords Aufzählung der Herausforderungen, denen sich ein Museum als Kontaktzone stellen muss, sind »the real difficulties of dialogue« eine unter mehreren. Gleichwohl ist es der Begriff des Dialogs, der in der Rezeptionsgeschichte des Konzepts zentral erscheint. Dass dieser Begriff – stärker noch als dies bei der Kontaktzone der Fall ist – eine große alltagsprachliche Anschlussfähigkeit und metaphorische Unbestimmtheit aufweist, trägt maßgeblich zu seiner diskursiven Proliferation bei. Die Vorstellung eines Museums, das sich als dialogischer Raum, Ort des Austauschs und der Vermittlung entwirft, ist nicht nur weit entfernt von der traditionellen Vorstellung des Museums als Musentempel oder Schatzkammer. Sie lässt sich auch als Erweiterung der Konzeption des Museums als Ort der Instruktion von Wissen und Verhalten im Rahmen einer gouvernementalen Agenda verstehen, wie sie in Anschluss an Tony Bennetts Standardwerk »The Birth of the Museum« (1995) für die sogenannte New Museology wegweisend geworden ist.¹⁸

In dieser Tradition argumentiert etwa Andrea Witcomb gegen eine allzu zentristische Lesart des Museums und seiner Kollaborationen mit Communitys.¹⁹ Sie betont einerseits den Spielraum für ein eigensinniges, widerständiges und zuweilen auch erfolgreiches Handeln im Rahmen musealer Kollaborationen mit sozialen Gruppen, andererseits versteht sie die Institution selbst als

17 James Clifford: *Museums as Contact Zones*, S. 213.

18 Tony Bennett: *The Birth of the Museum*.

19 Andrea Witcomb: »A Place for All of Us«?

Community: Damit geraten unterschiedliche Interessenslagen und mögliche Konfliktlinien in deren Innern in den Blick.²⁰ Zudem kann gefragt werden, wie sich die Positionen innerhalb der Institution, wie sich deren Profil, Programm und Anspruchsgruppen im Rahmen kollaborativer Prozesse verändern können. Witcomb bezeichnet die mit Bennett und Clifford markierten Zugänge als »the governmental and the dialogic perspectives« und plädiert für deren Zusammenführung: Damit werde es möglich, »to create a role for museums which focuses on their ability to translate between different groups without seeing this process as merely one of facilitation«.²¹ Zu der mit Witcomb skizzierten Erweiterung der Konzeption eines Museums im Zeichen der sozialen Inklusion, gemeinschaftlichen Kollaboration und gesellschaftlichen Partizipation sind in den vergangenen zwei Jahrzehnten eine Vielzahl von Beiträgen erschienen, die sich in der Tradition der Neuen Museologie verorten lassen und sich auf das Konzept der Kontaktzone beziehen.²² So unterstreicht etwa Anja Piontek die nicht zu überwindende »ungleiche Wechselseitigkeit« der in der Kontaktzone stattfindenden Austauschprozesse im Zeichen von Kollaboration und Partizipation.²³ Gleichwohl betont auch sie deren »Potenzial [...] als Orte des Dialogs und der Verständigung« und stellt eine Verbindung zum Konzept des »Third Space« her.²⁴ Da der Bezug auf dieses zwischen »Schlagwort und Leitbegriff« oszillierende Konzept aber nicht nur hier in oberflächlicher Weise geschieht, trägt dieser wenig zu einer reflektierten machtkritischen Lesart der Kontaktzone bei.²⁵ Wie anschlussfähig die beiden Konzepte sind, zeigt sich auch bei Léontine Meijer-van Mensch.²⁶ In ihrem Engagement für eine Erneuerung des Museums in Theorie und Praxis entwirft sie ein diskursives Netz von Begriffen, in dessen Zentrum die Idee eines »Socially Purposeful Museum« steht: Diese sei »so etwas wie Contact Zone, Third Space oder Heterotopie« und letztlich

20 Vgl. dazu die Beiträge von Anna Greve u. Ismahan Wayah in diesem Band.

21 Andrea Witcomb: »A Place for All of Us?«, S. 154.

22 Vgl. stellvertretend für den deutschsprachigen Raum: Susanne Gesser et al. (Hg.): Das partizipative Museum; Anja Piontek: Museum und Partizipation; Susanne Gesser/Nina Gorgus/Angela Jannelli (Hg.): Das subjektive Museum.

23 Anja Piontek: Museum und Partizipation, S. 134.

24 Anja Piontek: Museum und Partizipation, S. 135.

25 Vgl. zum doppelten Ursprung des Konzepts: Katharina Hoins: Das Museum als Dritter Ort.

26 Vgl. neben ihrem Beitrag im vorliegenden Band Léontine Meijer-van Mensch: Von Zielgruppen zu Communities u. dies.: Das Konzept des »Socially Purposeful Museum«.

Ausdruck eines »dialogische[n] Museumskonzept[s]«. ²⁷ Doch auch hier bleibt die Gefahr bestehen, dass Fragen nach der asymmetrischen Position der am Prozess beteiligten Akteur:innen, nach der ungleichen Verteilung von Ressourcen und Macht und nach den damit verbundenen Konflikten unsichtbar bleiben.

Mit Blick auf die jüngere Rezeptionsgeschichte des Konzepts der Kontaktzone lässt sich zusammenfassend festhalten, dass das damit verbundene Bild der Vermittlungs- und Austauschprozesse zwischen Museen und Communitys oft etwas unterkomplex, widerspruchsfrei und konfliktlos bleibt. Robin Boast hat in diesem Zusammenhang denn auch festgestellt, dass ein »partial and rosy portrait of the contact zone« dominiere und die dort existierenden Macht- und Ungleichheitsverhältnisse kaum wahrgenommen, ja gar unsichtbar gemacht würden. ²⁸ Zu einem ähnlichen Befund mit Fokus auf den deutschsprachigen Diskurs kommen Autor:innen wie Christian Kravagna, der die These vertritt, dass »die Museen [...] Begriff und Idee der ›Kontaktzone‹ als bloße Phrase übernommen und die mit dem Konzept ursprünglich verbundenen Konflikte und Machtasymmetrien wie lästige Flecken rausgewaschen« hätten. ²⁹ Dieses Defizit, das sich sowohl bei Beiträgen mit einem museumswissenschaftlichen als auch bei solchen mit einem Fokus auf museale Bildungs- und Vermittlungsprozesse konstatieren lässt, möchte ich als Ausdruck einer metaphorischen Verharmlosung verstehen, die durch die Verstärkung seiner ethisch-normativen Dimension und seiner emphatischen Aufladung begünstigt worden ist. Begünstigt durch den Umstand, dass kaum mehr auf den ersten Aufsatz von Pratt Bezug genommen wird, droht zudem in Vergessenheit zu geraten, dass das Konzept in einem engen Bezug zum Bildungskontext und zu einer Praxis des Lernens und Lehrens im Zeichen der Heterogenität, Diversität und Vielstimmigkeit der beteiligten Akteur:innen und der repräsentierten Geschichten entstanden ist. Dass diese pädagogische Dimension des Konzepts im museumswissenschaftlichen Diskurs marginalisiert worden ist und dies bis heute kaum beachtet wird, überrascht weniger als der Umstand, dass sie auch im museums- und kulturpädagogischen Diskurs nur punktuell rezipiert und reflektiert worden ist.

27 Léontine Meijer-van Mensch: Das Konzept des ›Socially Purposeful Museum‹, S. 30 f.

28 Robin Boast: Neocolonial Collaboration, S. 56.

29 Christian Kravagna: Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum, S. 97.

Für eine Politisierung und Pädagogisierung der Kontaktzone

Vor dem Hintergrund der skizzierten Rezeptionsgeschichte und ihrer Verluste stellt sich die Frage, wie der Verklärung der Kontaktzone begegnet und ihre Konflikthaftigkeit anerkannt und produktiv gemacht werden kann.

Die Kontaktzone ist von Pratt und Clifford in ihrer doppelten Bedeutung als Raum ungleicher Machtverhältnisse und als Raum von (Ver-)Handlungsmacht konzipiert worden. Begegnungen unter ungleichen Machtverhältnissen bergen auch in Museen großes Konfliktpotenzial. Auch ohne Bezug zu aktuellen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen existiert dieses durch die in der Institution gleichsam sedimentierten Konflikte, die in ihre Sammlungen, Ausstellungen, Vermittlungsangebote und Organisationsstrukturen eingeschrieben sind. Zur Frage, wie sich gesellschaftliche Auseinandersetzungen als Prozesse des Ringens um Deutungsmacht in Institutionen des »*exhibitionary complex*« niedergeschlagen haben und wirkmächtig geblieben sind, liegen verschiedene Beiträge vor, die auf die von Chantal Mouffe vorgelegte Hegemonie- und Demokratietheorie referieren.³⁰ Das von ihr in diesem Rahmen entworfene agonistische Konfliktmodell betont nicht nur, wie wichtig es ist, bestehende Konflikte anzuerkennen, statt sie zu verklären, zu verdrängen oder zu harmonisieren, es hilft auch, die Stellung des Konflikts im Konzept der Kontaktzone auf einer grundsätzlichen Ebene zu präzisieren.³¹

Mouffes Demokratietheorie geht davon aus, dass Gesellschaften immer von Antagonismen durchzogen sind: von Gegensätzen und Widersprüchen, Wir-Ihr-Unterscheidungen und Konflikten, die nicht nur omnipräsent erscheinen, sondern letztlich auch nie vollständig auflösbar sind. So notwendig diese für das Feld der Politik sind, so problematisch können sie für die Gemeinschaftsbildung wirken: »als Freund_in/Feind_in-Dichotomien (verunmöglichen) diese jede Gemeinschaft«. ³² Deshalb müssen diese Antagonismen im Hinblick auf ein mögliches Zusammenleben und eine mögliche Verhandlungsfähigkeit gleichsam domestiziert werden. Für diese Form des sublimierten Antagonismus führt Mouffe den Begriff des Agonismus ein. Auch dieses agonistische Gesellschafts- und Konfliktmodell muss einen

30 Vgl. Nora Sternfeld: Das radikaldemokratische Museum u. Oliver Marchart: Hegemonie im Kunstfeld. Siehe a. den Beitrag von Sönke Gau im vorliegenden Band.

31 Chantal Mouffe: Agonistik u. dies.: Über das Politische.

32 Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld: Zwischen/Räume der Partizipation, S. 177.

letzten gemeinsamen Nenner voraussetzen, den Mouffe als »konfliktualen Konsens« oder »konflikthaften Konsens« bezeichnet.³³ In dieser Figur enthalten ist zum einen die wechselseitige Anerkennung der Gegner:innen oder, in Mouffes Worten, der »Opponenten als ›legitimen Feinden‹.«³⁴ Zum anderen die Anerkennung eines gemeinsamen symbolischen Raums für die Austragung von Konflikten, von demokratisch legitimierten Institutionen als deren Verhandlungsorte. Aus dieser demokratietheoretischen Perspektive lässt sich die Idee der Kontaktzone mit Beatrice Jaschke und Nora Sternfeld als gemeinsamer symbolischer Raum der Verhandlung verstehen, »der grundlegend auf Konflikt – aber eben auf domestiziertem Konflikt – basiert und von konkreten, durchsetzungsfähigen, aber nicht unveränderlichen Machtverhältnissen durchzogen ist.«³⁵ Dieses Verständnis einer politisierten Kontakt- und Konfliktzone schließt an das von Clifford betonte Verständnis von Museen an, die nur als »decentered and traversed by cultural and political negotiations« zu verstehen seien.³⁶ Vor diesem Hintergrund lässt sich die mit Mouffe erweiterte Lesart der Kontaktzone auch als ihre Re-Politisierung verstehen.

In dieser zwischen einer Makroebene der Systeme und Diskurse und einer Mesoebene der Institutionen angesiedelten Perspektive geraten die in den Kontaktzonen handelnden Akteur:innen allerdings kaum in den Blick. Anders ist dies beim zweiten Zugang, mit dem der Verklärung der Kontaktzone begegnet werden soll: Mit einer Perspektive an der Schnittstelle zwischen Pädagogik und postkolonialer Theorie werden die dortigen Austauschprozesse als Bildungsprozesse verstanden und deren Konflikthaftigkeit als Potenzial anerkannt.³⁷ In jüngerer Zeit sind Studien zu den Herausforderungen einer »Bildung in agonistischen Kontaktzonen« mit Fokus auf ethnologische Museen erschienen.³⁸ In Nora Landkammers Untersuchung gegenwärtiger Diskurse und Praxisformen der Zusammenarbeit von Museen und Communitys werden die beiden Traditionen kollaborativer Museumsarbeit – der Diskurs der kollaborativen Museologie und jener der kritischen Vermittlung – analysiert, mehrere

33 Chantal Mouffe: Über das Politische, S. 70 u. dies.: Agonistik, S. 200.

34 Chantal Mouffe: Über das Politische, S. 70.

35 Beatrice Jaschke/Nora Sternfeld: Zwischen/Räume der Partizipation, S. 177.

36 James Clifford: Museums as Contact Zones, S. 212 f.

37 Vgl. dazu grundlegend Nora Sternfeld: Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung u. aus historischer Perspektive Carmen Mörsch: Contact Zone (Un)realized.

38 Nora Sternfeld: Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung, S. 61.

»Konfliktfelder« identifiziert und »für eine wechselseitige Befragung der Diskurse und eine konfliktoffene Zusammenarbeit« argumentiert.³⁹ Die Diskussion über die konstitutive Konflikthaftigkeit von Bildungsprozessen betrifft Museen und Ausstellungsinstitutionen in besonderer Weise: Seit der Moderne sind sie als zentrale Einrichtungen der Wissensproduktion und als »pädagogische Institutionen« tief in die Produktion und Reproduktion epistemischer Gewalt verwickelt.⁴⁰ Damit ist jene »Gewalt gemeint, die im eurozentrischen Wissen selbst, in seinem Zustandekommen, seiner Ausformung und seiner Art zu wirken liegt.«⁴¹ In diesem Zusammenhang hat Gayatri Spivak auch von der Notwendigkeit eines Verlernens gesprochen und damit ein zentrales Konzept der Theoriebildung an der Schnittstelle pädagogischer und postkolonialer Diskurse begründet.⁴² Mit Bezug auf Autor:innen wie Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan bezeichnet Landkammer das Konzept des Verlernens als ein zentrales Element einer dekolonisierenden Pädagogik, die mit der kritischen Auseinandersetzung mit dem vorhandenen Wissen beginnt – mit jenem Wissen also, das Kurator:innen, Vermittler:innen und Adressat:innen von Vermittlungsprojekten in der Regel wie selbstverständlich teilen.⁴³ Verlernen bedeutet hier zuallererst Verlernen in Bezug auf die eigene Position, die eigenen Privilegien, das eigene Wissen und die eigene Ignoranz: »Wie sind wir zu denen geworden, die wir jetzt zu sein glauben? Welchen Platz besetzen wir in der Welt? Und auf wessen Kosten?«⁴⁴ Das Konzept des Verlernens lässt sich auf verschiedene Entitäten beziehen, an dieser Stelle geht es in erster Linie um jene Subjekte, die in Austausch- und Bildungsprozessen in musealen Kontaktzonen interagieren.⁴⁵ Als historisch gewordene Subjekte in distinktiven sozialen Positionen sind diese mit unterschiedlicher Handlungsmacht ausgestattet. Ein Aspekt, der im Zusammenhang mit differenten Subjektpositionen und ihrer jeweiligen Ausstattung mit Ressourcen wenig beachtet wird, gerät mit der von Castro Varela vorgeschlagenen »Verletzlichkeitsperspekti-

39 Vgl. Nora Landkammer: *Das Museum verlernen?*, v. a. S. 235 ff., hier S. 286.

40 Oliver Marchart: *Die Institution spricht*, S. 34.

41 Carmen Mörsch/Peggy Piesche: *Warum Diskriminierungskritik im Museum*.

42 Spivaks berühmter Satz aus dem Jahr 1996 lautet: »Unlearning one's privilege by considering it as one's loss constitutes a double recognition.« Vollständig zitiert ist die Passage etwa bei Nora Landkammer: *Das Museum verlernen?*, S. 158.

43 Vgl. Nora Landkammer: *Das Museum verlernen?*, S. 140–166 u. 227–235.

44 Maria do Mar Castro Varela/Nikita Dhawan: *Breaking the Rules*, S. 347.

45 Vgl. dazu den Beitrag von Binna Choi in diesem Band.

ve« in den Blick.⁴⁶ Diese geht davon aus, dass die mit der jeweiligen Position verbundene »Verletzungsgewalt« proportional zu deren Ausstattung mit Privilegien zunimmt. Zudem lassen sich mit dieser Perspektive auch jene Risiken beleuchten, die verletzlich machen, und jene Ressourcen beachten, die gegen solche Risiken schützen. Damit gelingt es, sowohl die Verletzungsgewalt involvierter Subjektpositionen zu reflektieren als auch die Verletzlichkeit beteiligter Subjekte zu beachten.

Die affektive Dimension der Kontaktzone beleuchten ausgehend von Beispielen aus der Vermittlungsarbeit zu umstrittenem Kulturerbe auch Nora Landkammer und Karin Schneider. Sie konzipieren diese Bildungsprozesse in doppelter Weise als »conflict learning« – »both learning about conflict and being itself a situation in conflict« – und unterscheiden mehrere »conceptual tools«, mit denen manifest werdende oder latent wirkende Konflikte identifiziert und reflektiert werden können.⁴⁷ In dem als »working through« bezeichneten Ansatz geht es um ein »learning through crises and mourning«, das jene potenziellen Konflikte adressiert, die verborgen bleiben (sollen).⁴⁸ Mit Bezug auf psychoanalytisch inspirierte Bildungstheorien argumentieren die Autorinnen für Räume, in denen ähnlich der Trauerarbeit problematisches Wissen bearbeitet und neues erarbeitet werden kann – ohne dass jemals sicher sein könnte, dass das, was eben dekonstruiert worden ist, nicht wiederkehrt bzw. wirksam bleibt. Diese Ambiguität, Offenheit und Konflikthaftigkeit müssen als charakteristische Merkmale von Lernprozessen in der als agonistischer Bildungsraum konzipierten Kontaktzone gelten.

Diese zwischen Mikro- und Mesoebene angesiedelte pädagogische Perspektive auf Subjekte und Situationen in der Kontaktzone unterstreicht nicht nur ihre Konflikthaftigkeit, sondern gibt auch Hinweise auf Formen der Bearbeitung. Ähnlich wie bei der Politisierung der Kontaktzone ließe sich hier von einer Re-Pädagogisierung des Konzepts sprechen, ist doch die skizzierte pädagogisch-postkoloniale Erweiterung des Konzepts schon bei Mary Louise Pratt angelegt. In ihrem bereits zitierten Vortrag hat sie das Lehren und Lernen in der »Contact Zone« am Beispiel eines Seminars mit einer in vielerlei Hinsicht diversen Zusammensetzung geschildert: »Virtually every student was having the experience of seeing the world described with him or her in it.

46 Vgl. Maria do Mar Castro Varela: *Unzeitgemäße Utopien*, v. a. S. 261 ff. u. dies.: *Interkulturelle Vielfalt*.

47 Nora Landkammer/Karin Schneider: *Conflict Learning*, S. 213–223, hier S. 216.

48 Nora Landkammer/Karin Schneider: *Conflict Learning*, S. 223.

Along with rage, incomprehension, and pain there were exhilarating moments of wonder and revelation, mutual understanding, and new wisdom – the joys of the contact zone. The sufferings and revelations were, at different moments to be sure, experienced by every student. No one was excluded, and no one was safe.«⁴⁹

Dieses Zitat illustriert nicht nur eindrücklich, welche intellektuellen und affektiven Herausforderungen die Kontaktzone als konfliktueller Bildungsraum bereithält, es lenkt den Blick auch auf einen Zustand, der in den vergangenen Jahren als Unbehagen im und mit dem Museum diskutiert worden ist.⁵⁰ Dieses Unbehagen sollte nicht nur Anlass für dessen Transformation sein, es wird diese auch begleiten. Beide Zugänge, mit denen der Verklärung der Kontaktzone begegnet und ihre Konflikthaftigkeit produktiv gemacht worden ist, fordern eine Institution heraus, die sich in Bezug auf Profil, Programme, Personal und Publika transformieren muss. Insbesondere die in Anschluss an Mary Louise Pratt skizzierte Perspektive macht deutlich, dass es dabei nicht nur um die Erweiterung von Selbstverständnis, Angebot und Adressat:innen gehen kann, sondern in erster Linie um den Aufbau neuer Expertisen, die Entwicklung neuer Stellenprofile und die damit zusammenhängende Verlagerung institutioneller Ressourcen gehen muss.⁵¹ Und hier ließe sich nun zum letzten Mal an Pratt anschließen: Zentrales Element dieses Wandels müsste »a systematic approach to the all-important concept of cultural mediation« sein.⁵² Damit das Unbehagen nicht nur bleibt, sondern anerkannt und bearbeitet wird – und Folgen haben kann.

49 Mary Louise Pratt: *The Arts of the Contact Zone*, S. 39.

50 Belinda Kazeem-Kamiński et al. (Hg.): *Das Unbehagen im Museum*.

51 In diesem Zusammenhang wichtig sind Überlegungen zu einer diskriminierungskritischen Arbeit in Kulturinstitutionen: vgl. Carmen Mörsch/Peggy Piesche: *Warum Diskriminierungskritik im Museum u. das von Mörsch erarbeitete Lehr- und Lernmaterial für eine diskriminierungskritische Praxis an der Schnittstelle Bildung/Kunst*, unter: <https://diskrit-kubi.net/> (13.05.2023)

52 Mary Louise Pratt: *The Arts of the Contact Zone*, S. 40.

Das Gemeinwohl als Maßstab musealen Handelns: Zum Umgang mit Macht, Konflikten und Verletzungen

Anna Greve

»Diese Vernunftidee einer *friedlichen*, wenn gleich noch nicht freundschaftlichen, durchgängigen Gemeinschaft aller Völker auf Erden, die untereinander in wirksame Verhältnisse kommen können, ist nicht etwa philanthropisch (ethisch), sondern ein *rechtliches* Prinzip. Die Natur hat sie alle zusammen (vermöge der Kugelgestalt ihres Aufenthaltes, als *globus terraqueus*) in bestimmte Grenzen eingeschlossen, und, da der Besitz des Bodens, worauf der Erdbewohner leben kann, immer nur als Besitz von einem Teil eines bestimmten Ganzen, folglich als ein solcher, auf den jeder derselben ursprünglich ein Recht hat, gedacht werden kann: so stehen alle Völker *ursprünglich* in einer Gemeinschaft des Bodens [...].«¹

Spätestens seit der Corona-Pandemie und dem Ukraine-Krieg ist auch im deutschsprachigen Raum klar geworden, dass ökonomische Sicherheit und

1 Immanuel Kant: Metaphysik der Sitten, § 62.

politische Stabilität im 21. Jahrhundert keine Selbstverständlichkeiten sind.² Entsprechend ist im Museumsbetrieb der Wunsch gewachsen, sich inmitten der Gesellschaft neu zu positionieren.³ Welche Relevanz kommt den Museen für die Bewahrung des kulturellen Erbes und als öffentliche Orte zu, wenn sie pandemiebedingt geschlossen sind oder die Heizkosten nicht mehr bezahlt werden können? Angesichts dieser substanziellen Frage wird das Museum selbst zur Konfliktzone, in der Mitarbeitende, Stakeholder und Bürger*innen ihr Verständnis vom Museum und ihre Erwartungen an seine gesellschaftliche Rolle neu aushandeln.⁴

Auf den ersten Blick scheint es so, als sei das Plädoyer Einzelner endlich in der Mitte der Gesellschaft angekommen. Auf den zweiten Blick zeigt sich, dass dies damit zu tun hat, dass durch die coronabedingten Schließungen den Museen (und der Politik) deutlich wurde, dass Besuchszahlen nicht das alleinige Kriterium zur Messung ihrer gesellschaftlichen Relevanz sein können.

Im Folgenden werde ich die Kritische Weißseinsforschung⁵ in Kombination mit dem Design Thinking⁶ als einen Ansatz vorstellen, um das Museum tatsächlich als gesellschaftlichen Raum der Auseinandersetzung im Sinne der neuen internationalen Museumsdefinition und zur Stärkung der Demokratie weiterzudenken.

Macht: Begriffe und Theorien als Analysebasis

Das Museum ist eine mächtige Institution. Der Begriff *Macht* meint die Gesamtheit der Mittel, um auf das Denken und Verhalten anderer einzuwirken,

2 Gewidmet ist dieser Aufsatz in Dankbarkeit meinem Team im Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, das bereits auf dem Weg der Erneuerung war, als ich vor zwei Jahren dazukam. Gemeinsam haben wir die Aufgabe, das Privileg, eine Vision für unser zukünftiges Museum zu entwickeln.

3 Vgl. auf den jeweiligen Homepages die Themen der Jahrestagung des Deutschen Museumsbundes 2022 »Das attraktivere Museum«, der Jahrestagung von ICOM-Deutschland 2022 »Museen verändern«, der Jahrestagung des Bundesverbandes Museumspädagogik 2022 »Vom kritischen Vermitteln und Verlernen im Museum« sowie der Jahrestagung 2022 des Landesverbandes der Museen zu Berlin »Museen bewegen«.

4 Vgl. Henning Mohr, Diana Modarressi-Tehrani (Hg.): *Museen der Zukunft*.

5 Vgl. hierzu Maureen Maisha Eggers et al. (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte*; Anna Greve: *Koloniales Erbe in Museen*.

6 Vgl. hierzu Anna Greve: »WAGEN UN WINNEN«. *Design Thinking im Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte*.

sodass diese sich unter- bzw. einordnen (müssen).⁷ Es ist die Möglichkeit von Institutionen, Ziele durchzusetzen. Aber welche Ziele hat das Museum? Es genießt traditionell eine große Autorität darin, zu definieren, was das kulturelle Erbe einer Gemeinschaft ist, auf welche Werte sie sich beruft. Für die Gegenwart und Zukunft hat das Museum eine identitätsstiftende Funktion. Mittels Publikationen, Ausstellungen und Veranstaltungen wird in diesem Sinne Macht ausgeübt, wird Gesellschaft geprägt, werden Individuen erzogen, im ursprünglichen Sinne dieses Wortes: Ihr Geist und Charakter wird gebildet und ihre Entwicklung gefördert. Insofern ist die Frage entscheidend, wer an diesen Definitionen mitwirkt.

Kritische Weißseinsforschung ist eine spezielle Richtung der postkolonialen Theorie. Ihr expliziter Gegenstand ist das Weißsein.⁸ Sie untersucht im deutschsprachigen Kontext die mit heller Haut verbundene Vorstellung von *weiß* als Schlüsselkategorie für Rassismus. *Weiß*e Menschen beschreiben sich über Alter, Geschlecht, Beruf, Religion, nicht aber in Bezug auf ihr Weißsein. Wenn sie betonen, das habe keinen Einfluss auf ihre Person, dann suggerieren sie eine Neutralität und setzen zugleich Weißsein als universelle, neutrale Norm, während »Rasse« als etwas nur Schwarze Menschen Betreffendes definiert wird – wobei ich keinesfalls eine Essentialisierung zweier Gruppen als »Täter« bzw. »Opfer« vornehmen möchte. Vielmehr geht es um das abstrakte Aufdecken von Machtstrukturen sowie das Hinterfragen der Mechanismen zum Machterhalt, um in der Folge den Weg zur Diversifizierung von Personal, Programm und Publikum in Museen zu öffnen. Grundlegendes Prinzip ist dabei das Einüben einer (eigenen) Haltung (der *weißen* Person), die nicht von einem neutralen Selbst ausgeht, sondern sich selbst ebenso wie BIPOC (Black, Indigenous, People of Color) durch eine spezifische Sozialisierung – und die damit verbundenen gesellschaftlichen Privilegien *weißer* Menschen – geprägt sieht. Diese Erkenntnis relativiert die eigene Weltsicht, macht neugierig auf andere Perspektiven als Ergänzungen und weckt den Wunsch zur Interaktion mit Menschen anderer Prägungen.

7 »Macht bedeutet jede Chance, innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht.« Max Weber: »Macht«, S. 28, § 16.

8 Die kursive Kleinschreibung von *weiß* wird verwendet, um den unbewussten Selbstkonstruktionsprozess der *weißen* Mehrheit ohne eigene Rassismuserfahrung zu kennzeichnen. Im Gegensatz dazu wird Schwarz als positive Selbstbezeichnung in emanzipatorischer Absicht großgeschrieben. Vgl. Anna Greve: *Koloniales Erbe in Museen*, S. 26–30.

An diesem Punkt gibt es eine Berührung mit dem *Design Thinking*. Dies ist eine Arbeitsmethode, ursprünglich aus der Computerbranche, um bei der Produktentwicklung auf die immer schnelleren Marktveränderungen reagieren zu können. Grundprinzipien sind die Nutzer*innen-Zentrierung, Multiperspektivität und ein lernendes Selbstverständnis. Statt langjährig an der Perfektion eines Produktes zu feilen, wird ein vorläufiger Prototyp in die Testung gegeben, um Nachbesserungen möglichst früh im Prozess vornehmen zu können. Zunehmend wird dieser Ansatz auch im Museumswesen genutzt. Wie in der Wirtschaft geht es auch im Museum darum, die eigenen Annahmen aktiv in Frage zu stellen, andere Meinungen einzuholen. Wir rekurrieren damit auf die bewährte Methode des *Advocatus Diaboli*, um das Profil unserer »Produkte« zu schärfen. Daniel Kahneman, der 2002 den Nobelpreis für Wirtschaftswissenschaften erhielt, arbeitete den Prozess der Wissensgenerierung noch einmal methodisch heraus, den bereits Aristoteles konstatiert hatte.⁹ In unzähligen Studien wies er nach, dass der Mittelwert aus den von Gruppen erarbeiteten Gemeinschaftsergebnissen sowie aus unabhängigen Einzeldiagnosen die höchste Treffsicherheit bei Prognosen erzielt.¹⁰ Entgegen individuellen Intuitionen und Emotionen ist es also ratsam, neben Fachexpert*innen auch möglichst viele verschiedene Laien in Entscheidungsprozesse mit einzubeziehen.

Das Museum als Institution entstand einst auf der Grundlage von Objektsammlungen, die subjektiv – von Kleriker*innen, Herrscher*innen, Bürger*innen – zu Repräsentationszwecken zusammengetragen wurden. Später übernahmen Direktor*innen und Kurator*innen das Sammeln nach ihren jeweils eigenen Kriterien. Um das Museum aus dieser Tradition in eine stärkere Gemeinwohlorientierung im 21. Jahrhundert zu überführen, sind die skizzierten Denkart der Kritischen Weißseinsforschung und des Design Thinking hilfreich. Die Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe sieht dies sogar als die Hauptaufgabe der Demokratie an, um kriegerische Auseinandersetzungen zu vermeiden. Denn eine kosmopolitische Harmonie sei eine gefährliche Illusion, ebenso wie die Tendenz, den politischen Links-Rechts-Gegensatz durch die moralischen Kategorien Gut/Böse zu ersetzen. Vielmehr

9 Aristoteles: *Metaphysik*, Buch II, 993a30–993b3: »Die Erforschung der Wahrheit ist in einer Rücksicht schwer, in der anderen leicht. Dies zeigt sich darin, daß niemand sie in genügender Weise erreichen, aber auch nicht ganz verfehlen kann [...] so ergibt sich aus der Zusammenfassung aller eine gewisse Größe.«

10 Daniel Kahneman et al.: *Noise*.

ginge es darum, Antagonismen als unvermeidbar zu sehen und auf der Basis gemeinsam anerkannter Verfahren auszutragen.¹¹

Konflikte: Herausforderungen eines zeitgemäßen Museumsverständnisses

Ein *Konflikt* tritt dann auf, wenn individuelle Wahrnehmungen, Interessen, Zielsetzungen und Wertvorstellungen aufeinandertreffen und (zunächst) unvereinbar erscheinen. Insofern sind Konflikte in einem Transformationsprozess vorprogrammiert. Für das Überleben kleiner und mittlerer Museen wird es entscheidend sein, ob sie sich neuen Themen und Zielgruppen öffnen und auf grundlegende Changeprozesse einlassen. Denn ihre Sammlungen sind zu meist von regionaler Relevanz und begeistern damit die jüngeren Generationen selten, da sie häufig nicht mehr so lokal verwurzelt sind. Gleichwohl haben diese Häuser das Potenzial, analoge, regionale Orte für Aushandlungsprozesse zu Identitätsfragen und über gesellschaftliche Werte zu sein. Im Zuge zahlreicher Museumsneugründungen weltweit sowie des In-Frage-Stellens traditioneller Häuser durch postkoloniale Diskurse wurde die seit 2006 geltende internationale Museumsdefinition ab 2016 neu diskutiert. Aufgrund der traditionellen europäischen Präsenz im bisherigen Diskurs waren zahlreiche Workshops, vornehmlich in nicht-europäischen ICOM-Mitgliedstaaten, durchgeführt worden. Die schlussendlich 2022 verabschiedete neue Museumsdefinition lautet:

»A museum is a not-for-profit, permanent institution in the service of society that researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage. Open to the public, accessible and inclusive, museums foster diversity and sustainability. They operate and communicate ethically, professionally and with the participation of communities, offering varied experiences for education, enjoyment, reflection and knowledge sharing.«¹²

11 »Sie sind ›Gegner‹, keine Feinde. Obwohl sie sich also im Konflikt befinden, erkennen sie sich als derselben politischen Gemeinschaft zugehörig; sie teilen einen gemeinsamen symbolischen Raum, in dem der Konflikt stattfindet. Als Hauptaufgabe der Demokratie könnte man die Umwandlung des Antagonismus in Agonismus ansehen.« Chantal Mouffe: Über das Politische, S. 30.

12 <https://www.mvnb.de/aktuelles/neue-museumsdefinition-verabschiedet> (03.09.2022).

Gegenüber der vormalig geltenden Definition fällt auf, dass der Charakter als permanente Institution erneut betont, der gesellschaftspolitische, diversitätsorientierte, ethische Auftrag aber deutlich stärker zum Ausdruck gebracht wird. Auf Ersterem bestanden insbesondere die großen europäischen Sammlungsmuseen, auf Letzterem die weniger sammlungsorientierten Neugründungen. Die neue Schwerpunktsetzung ist wesentlich auf die Verschiebung der Mehrheitsverhältnisse innerhalb des Internationalen Museumsrates zwischen europäischen und nicht-europäischen Museen zurückzuführen. Damit verbunden ist auch das unausgesprochene Ziel, das Museum als Institution in den Geist und das Bewusstsein des 21. Jahrhunderts zu heben.

Im Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte sammeln wir seit einigen Jahren gezielt Zeugnisse von nach Bremen eingewanderten Menschen als Teil der Landesgeschichte. Im Bewusstsein, dass wir selber nur begrenzte Perspektiven vertreten, arbeiten wir an der Diversifizierung unseres Teams und beziehen Expert*innen mit anderen Perspektiven in die Neukonzeption unserer Sammlungsausstellung mit ein. Die Lockdowns zu Beginn der Corona-Pandemie schärfen unseren Blick für bisher verborgene Kompetenzen im Museumsteam. Beispielsweise sprechen wir insgesamt 14 Sprachen. Wir waren als Evaluator*innen unterwegs: Kolleg*innen, die im Lockdown ihrer regulären Tätigkeit nicht nachkommen konnten, entwickelten einen Fragebogen und führten Interviews im Bekanntenkreis durch. Was anfänglich als spontane Idee zur Vermeidung von Kurzarbeit entstand, machte ein bisher ungenutztes Potenzial deutlich.

Neben der Gremienstruktur entlang der unterschiedlichen Aufgabengruppen (Kuratierung, Restaurierung, Verwaltung usw.) formierten sich bereichsübergreifende, selbstorganisierte Projektgruppen (Social Media, Inklusion, Digitalisierung usw.). Was zunächst schön klingt, ist anstrengend, und wir haben auch nach zwei Jahren noch keine adäquate Betriebsstruktur für diese neuartige Zusammenarbeit gefunden. Die Zielrichtung eines berufsgruppenunabhängigen, wertschätzenden Miteinanders wird geteilt. Frühere Hierarchien, notwendige Abläufe, unklare Kommunikationswege, unterschiedliche Arbeitszeiten, die große Differenz zwischen einer schnellen, guten Idee und ihrer mühevollen, detaillierten Umsetzung sind nur einige der Hürden, über die wir täglich stolpern. Um es auf den Punkt zu bringen: Je mehr Menschen mitsprechen, umso unübersichtlicher wird es; bei einer Diversitätsquote von aktuell ca. 33 Prozent vom Vorstand über Kurator*innen, Projektmitarbeiter*innen und Aufsichten bis hin zu Reinigungskräften entstehen Sprach-, Mentalitäts- und Kulturkonflikte. Man muss sich mehr

Zeit nehmen, um zu verstehen, was das Gegenüber ausdrücken will, wie es denkt. Als Wissenschaftlerin und Direktorin halte ich es für notwendig, dass wir diesen Weg gehen. Denn wenn wir Diversität und Öffnung für alle Menschen nicht im eigenen Haus leben, können wir diesen Anspruch auch nicht glaubwürdig nach außen mit den Bremer Bürger*innen umsetzen; wobei das bei uns alle in Bremen lebenden Menschen – unabhängig von ihrer Staatsangehörigkeit – meint.

Schon jetzt fühlen sich diverse Communitys der Stadtgesellschaft bei uns zu Hause. Im Sommer 2022 erreichten wir mit dem Konzept von Ländertagen (Musik, Essen, Länderinformation und Museumsbesuch in der jeweiligen Sprache mit entsprechender Schwerpunktsetzung) vielfältige Zielgruppen, beispielsweise aus Indonesien, Polen und Ukraine. Schlüssel hierfür waren die zunächst von unserem 360°-Referenten für gesellschaftliche Vielfalt aufgebauten Kontakte, die inzwischen von allen Kolleg*innen im Haus weiter gepflegt werden.¹³

In einem Gesamtteam von 55 Menschen arbeiten nur drei als Kurator*innen in Vollzeit. Das heißt, selbst ohne diese großen Veränderungs- und Öffnungsambitionen können wir nicht alle Bremer Themen von der Stadtgründung bis in die Gegenwart fachlich abzudecken. Daher verfolgen wir das Ziel, Expert*innen-Wissen aus der Stadtgesellschaft mit einzubinden. Ob es Ehemaligenverbände großer Werften, Unternehmer*innen, Rotarier*innen oder das ehrenamtlich geführte Frauenmuseum sind. *Citizen Science* ist für uns nicht »nice to have«, sondern notwendig, um eine gute und identitätsstiftende neue Sammlungsausstellung zu konzipieren. Workshops mit sogenannten Interessengruppen (die sich beispielsweise für die Bearbeitung der Themen Migration oder Kolonialismus einsetzen), Stadtlabor-Ausstellungen (die mit Gruppen aus der Zivilgesellschaft entstehen) und ein Bürger*innen-Beirat (zusammengesetzt als Spiegel der Gesellschaft) gehören zu unserem Alltag. Zur Wahrheit zählt auch, dass die vielen engagierten Bremer*innen, die an unserer Entwicklung nicht nur teilhaben, sondern sie mitgestalten wollen, dabei aber häu-

13 Zum 360°-Programm vgl. <http://www.kulturstiftung-des-bundes.de/diversitaetskompass> (26.09.2022). Dr. Bora Akşen ist inzwischen fester Kurator für Stadtlabor und Medien an unserem Haus. Dies wurde dadurch möglich, dass die anderen Kurator*innen verabredeten, das Aufgabengebiet Kunstgewerbe einer frei werdenden Stelle untereinander aufzuteilen und kommissarisch zu verwalten, sodass die vorhandene Stelle mit verändertem Profil besetzt werden konnte. Aus dem Kolleg*innen-Kreis mit biografischen Bezügen zu Ghana, Kolumbien, Peru und Spanien sind Ideen für weitere Ländertage in der Pipeline.

fig keine Vorstellungen von konkreten Zwängen wie Richtlinien oder schlicht Platzproblemen haben (können).

Es ist bekannt, dass Menschen bei Besetzungsverfahren dazu tendieren, Kandidat*innen auszusuchen, die ihnen selber ähnlich sind. In den Gremien des Bremer Landesmuseums diskutieren wir diese Tatsache und wie weit wir es betrieblich leisten können, uns als Institution zu verändern. Ich würde es als Erfolg interpretieren, dass sich inzwischen Menschen bei uns bewerben, die offen sagen, dass sie mit dem klassischen Museum nichts anfangen können, unseren eingeschlagenen Weg gut finden und daran mitwirken wollen. Dennoch ist im Einzelfall abzuwägen, wie viel Zeit und Kraft wir in das Onboarding einer solchen Person stecken können, welche neuen Themen da auf uns zukommen und wie viel fehlendes Museumswissen im Objektumgang oder für Archivrecherchen wir in Kauf nehmen können.

Denn da sind auch noch die unbearbeiteten Themen, die wir sehen. Rassistische Figuren zählen zu unserem Bestand, so manche ältere Darstellung der Bremer Wirtschaftsblüte müsste dringend kritisch gebrochen, kommentiert, durch Erzählungen zur kolonialen Ausbeutung ergänzt werden. Da schmerzt es besonders, wenn man uns gelegentlich vorwirft, wir würden auf diesem Feld nicht schnell genug vorankommen.

Verletzungen: Bedingungen einer gelingenden Praxis der institutionellen Transformation

Damit sind wir bei dem Begriff *Verletzung*: Wunden, Schädigungen entstehen durch das Hinweisen auf Defizite, Grenzüberschreitungen, Gewaltanwendung – nicht nur körperlich, sondern eben auch verbal und psychisch. Im Museumskontext ist mangelnde Anerkennung häufig die Ursache. Darüber wird aktuell im Zusammenhang mit sogenannten Nichtbesucher*innen und Partizipationsansätzen viel gesprochen. Verletzungen entstehen aber auch innerhalb des Museums, wenn tradierte Strukturen verändert werden, die Aufforderung im Raum steht, sich selbst neu zu denken. Es ist nicht einfach, den Mut für Experimente mit ungewissem Ausgang aufzubringen.

Bereits in den 1970er-Jahren wurde ausführlich über den gesellschafts-politischen Auftrag des Museums zur Emanzipation der Bürger*innen

diskutiert.¹⁴ Die Organisations- und Entscheidungsstrukturen innerhalb des Museums sind seitdem wesentlich demokratischer geworden, die Vermittlungsarbeit ist institutionalisiert, es wird schon lange nicht mehr nur Herrschaftsgeschichte erzählt. Kein in den letzten Jahren neu eröffnetes Haus kommt ohne eine Lese- und Diskussionsecke aus, Besucher*innen werden zur gesellschaftspolitischen Positionierung aufgefordert,¹⁵ sollen ihre Meinung an Pinnwänden hinterlassen,¹⁶ und selbstverständlich wird bei den Wandtexten mit * gegendert.¹⁷ Wobei dies nicht unbedingt nur modische Entwicklungen sind, sondern vielleicht auch Rückführungen zu den Anfängen des Museums. Denn die Diskussion um Inklusion und Exklusion in Verbindung mit der Institution Museum ist so alt wie ihre Existenz. Auch schon im 18. und 19. Jahrhundert gab es das Ringen mit stillenden Frauen, picknickenden Familien, Kleiderordnungen und Verhaltensregeln im Museum.¹⁸

Das Museum wirkt an der Gesellschaftsentwicklung mit. Die Betonung im deutschen Grundgesetz, dass die Parteien an der Meinungsbildung mitwirken (GG, Artikel 21, Abs. 1), macht deutlich: Sie haben kein Monopol darauf, auch andere Institutionen – wie Museen – tragen zur politischen Meinungsbildung bei. Das Gemeinwohl soll dem Gemeinwesen insgesamt zukommen und dabei implizit auch möglichst vielen ihrer Mitglieder. Was dies aber im Einzelnen ist bzw. wie es zu bewerten ist, welche Werte und Normen gelten, ist ein kontinuierlicher gesellschaftlicher Aushandlungsprozess, an dem sich Museen anfangen zu beteiligen.

Unter dem Schlagwort *Abgeben von Deutungshoheit* wird dieser Aspekt sowie das Thematisieren der eigenen, institutionellen Widersprüche im Museum

14 Vgl. Anna Greve: »Allgemeine Menschenbildung« mit der Fokussierung auf »historische Bedingtheit«.

15 In der im Juli 2021 eröffneten Ausstellung *Berlin Global* des Berliner Stadtmuseums im Humboldt-Forum müssen die Besucher*innen bei ihrem Weg durch die Ausstellung wiederholt zwischen zwei Optionen wählen, wie beispielsweise »Grenzen schützen mich« oder »Grenzen schließen mich aus«. Eine dritte Option ist im Raum nicht vorgesehen.

16 Offenbar nachgerüstet, wird in dem seit 1997 existierenden Aeronauticum Nordholz (Deutsches Luftschiff- und Marinefliegermuseum) die Frage »Ist die Bundeswehr wichtig?« formuliert, wobei Pro- und Contra-Argumente vom Museum aufgelistet und die Besucher*innen nach ihrer Meinung gefragt werden.

17 So beispielsweise in der im August 2021 neu eröffneten Dauerausstellung der Neuen Nationalgalerie in Berlin.

18 Vgl. hierzu Carmen Mörsch: *Contact Zone (Un)realised*, S. 183.

diskutiert. Als vor einigen Jahren partizipative Kulturangebote in ökonomisch schwachen Stadtteilen eine Innovation waren, gaben die Museen das Konzept vor. Heute wird dieses von Anfang an unter Beteiligung der Zielgruppe entwickelt.¹⁹ Die Projektleiter*innen verlieren damit die Sicherheit einer überlegenen Sachkompetenz gegenüber den Projektteilnehmer*innen. Intuition, Beziehungsarbeit, Moderation, eigenes Lernen rücken in den Vordergrund. Wo sind die Grenzen dieser Entwicklung? Eine Stärke des Museums im deutschsprachigen Raum ist seine parteipolitische Unabhängigkeit. Wie kann diese gewahrt bleiben, das Museum als Ort für vielfältige, kontroverse Gesellschaftsdebatten gefestigt werden? Lauert doch bei jedem Thema die Gefahr, in eine ideologische Schublade gesteckt zu werden, in der man sich selber gar nicht sieht. Was gilt in einer Gesellschaft als gerecht, welche Regeln sind zu befolgen, wessen Themen werden kuratiert, welche nicht, wo enden Freiräume Einzelner im Interesse des Gemeinwesens? All dies ist im Museum angekommen.²⁰

Zunächst waren es öffentliche Bibliotheken, die in den letzten Jahren ihre Eingangsbereiche als sogenannten *Dritten Ort* für den öffentlichen Austausch, jenseits des Privaten und des Arbeitsplatzes, definierten.²¹ Inzwischen folgen ihnen die Museen.²² Als ich vor 30 Jahren das Studium der Kunstgeschichte begann, waren Museen eher ruhige Orte der Kontemplation, des Denkens. Wenn sie jetzt gelegentlich einem Bienenstock gleichen, weil Menschen nur mal schnell durch die Sammlung schlendern, wir zusammen mit Bürger*innen Ausstellungen kuratieren, das Veranstaltungsprogramm immer lauter und bunter wird, die Räume von Gruppen aus dem Stadtteil mit eigenen Themen genutzt werden, verändert sich auch die Anforderung an uns Museumsmitarbeiter*innen. Wir benötigen neue soziale Kompetenzen, Moderationsfähigkeiten, Supervision.

19 Zum bundesweiten Stand von Partizipationsprojekten vgl. <https://www.kulturstiftung.de/mitbestimmungsorte/> (26.09.2022).

20 Vgl. beispielsweise die Sonderausstellung *Fake. Die Grenze der Wahrheit* (14.05.2022-05.03.2023) im Deutschen Hygienemuseum in Dresden.

21 Vgl. hierzu Ray Oldenburg: *Celebrating the Third Place*.

22 Wie unterschiedlich die Ausgestaltung im Einzelnen aussehen kann, lässt sich beispielhaft in Hamburg nachvollziehen: Im Altona Museum ist es eine Fläche für Ausstellungen, die aus der Stadtgesellschaft heraus entstehen, mit designten Sitzmöbeln. Im MARKK ist es ein Raum, der durch einzelne Exponate und Fragestellungen zum Denken und Kommentieren anregen soll. Im Museum für Kunst und Gewerbe ist es ein Aufenthaltsraum mit Büchern und unterschiedlichen Sitzmöglichkeiten, in dem die Menschen selbst definieren, was sie tun wollen.

Zusammenfassend stelle ich die These in den Raum, dass eine Transformation des Museums zu mehr gesellschaftlicher Relevanz nur gelingt, wenn das Gemeinwohl der Maßstab des musealen Handelns ist. Differenzen von Positionen müssen auf der Grundlage der Werte des Grundgesetzes anerkannt und argumentativ ausgetauscht, aber auch nebeneinander stehen gelassen werden. Aufgabe der Institution ist es, Räume und Regeln dafür zu schaffen und eine Ausgewogenheit zwischen unterschiedlich mächtigen Gruppen und Positionen zu moderieren. Es erfordert Mut, in Beziehung zu den Bürger*innen zu treten, sie ins Zentrum der eigenen Arbeit zu stellen, Multiperspektivität einzuüben, Antagonismen auszuhalten und sich selbst immer als lernend zu definieren. Verletzungen muss mit Wertschätzung begegnet werden, Konflikte können mit Gelassenheit produktiv in Energie und Gestaltung des kollektiven Lernprozesses umgewandelt werden. Das kuratorische Konzept der Zukunft ist die nachhaltige Zusammenarbeit mit Bürger*innen.²³ Womit nicht eine bloße Einladung zur Party, sondern die Aufforderung zum gemeinsamen Tanz mit spannendem Ausgang gemeint ist.²⁴ Das Museum hat die Macht, Gastgeber zu sein und die Einladung auszusprechen.

23 Explizit ausnehmen möchte ich hiervon die großen Museen mit Objektsammlungen von Weltrang. Sie können sich darauf verlassen, dass Menschen zum Bewundern ihrer Exponate kommen. Unnötig erscheint es daher, wenn sie sich zu stark dem aktuellen Partizipationshype anschließen. Vielmehr sollten sie Betriebsstruktur und knappe Ressourcen auf ihre spezifische Aufgabe konzentrieren.

24 Vgl. dazu den im Rahmen des Women's Leadership Forum 2015 gehaltenen Vortrag von Vernā Myers: »Diversity is being invited to the Party. Inclusion is being asked to dance«: <https://www.youtube.com/watch?v=9gS2VPUkB3M> (30.09.2022).

Diversitätsarbeit im partizipativen Museum. Eine praxisorientierte Reflexion eines Stadtlaborprojekts

Ismahan Wayah

Die Themen Migration, Diversität, Kolonialismus und Antirassismus sind zu wichtigen Anliegen für Kulturinstitutionen geworden. *Infolge der im Sommer 2015 geführten Debatte zum europäischen Grenzregime* setzte die Kulturstiftung des Bundes (KSB) das Programm »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft« auf, um mehr (kulturelle) Diversität in der Personalpolitik, den Programmen und im Umfeld des Publikums zu etablieren.¹ Nicht zuletzt, weil der hohe Anteil an Menschen mit Migrationshintergrund in Deutschland (26,7 %) deutlich seltener als Mitarbeiter*innen und Besucher*innen im Kultursektor vertreten ist (BAMF 2020). Mit dem Modellprojekt wurden dementsprechend deutschlandweit 40 Kulturinstitutionen – in den Bereichen Museen, Theater, Oper und Bibliotheken – mit der 100 %-Personalstelle einer sogenannten »Diversitätsagent*in« sowie mit weiteren Projektmitteln ausgestattet. Das 360°-Programm ist somit eines der größten kulturpolitischen Förderprojekte für eine diversitätsorientierte Öffnung in Europa, deren gesamtprogrammatische Evaluation im Frühjahr 2023 vorliegen soll. Nichtsdestotrotz hebt die Projektleitung bereits jetzt hervor, dass diversitätsorientierte Prozesse eine stete Offenheit und den andauernden Willen zur Veränderung benötigen.

Am Historischen Museum Frankfurt (HMF), das seit 2018 Teil des 360°-Programms ist, wurde die Diversitätsstelle in den letzten Jahren von meiner Kollegin Puneh Henning und mir besetzt und bespielt. In diesen vergangenen vier Jahren haben wir unterschiedliche partizipative und rassismuskritische

1 Vgl. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/transformation_und_zukunft/detail/360_fonds_fuer_kulturen_der_neuen_stadtgesellschaft.html (06.10.2022).

Ausstellungsprojekte initiiert und durchgeführt. Der folgende Beitrag ist eine Reflexion unserer Diversitätsarbeit am HMF sowie der partizipativen Ausstellung »Ich sehe was, was Du nicht siehst. Rassismus, Widerstand und Empowerment« (2020). Dabei soll auch ein besonderes Augenmerk auf die ambivalente Rolle von Schwarzen und People-of-Color-Personen in der Diversitätsarbeit gerichtet werden. Dieser Punkt ist wichtig, denn die Erfahrungen von Ausschluss, Instrumentalisierung, aber auch Selbstermächtigung in kulturinstitutionellen Kontexten werden leider immer noch zu wenig thematisiert.

Diversitätsarbeit im partizipativen Museum

Partizipation ist schon seit Längerem ein zentrales Thema in deutschen Kulturinstitutionen. Auch in Museen ist die Beteiligung von Besucher*innen in Ausstellungen im Kontext des sogenannten »participatory turn« dezidiert erwünscht.² Partizipation wird dabei oft als Instrument zur kulturellen Teilhabe angesehen, dies nicht zuletzt, um marginalisierten Gruppen Zugang zu kultureller Bildung zu ermöglichen und dergestalt die soziale Inklusion zu fördern. Kulturelle Teilhabe kann einfach das Ermöglichen von Ausstellungsbesuchen bedeuten (passive Partizipation), aber auch die Beteiligung an der Erweiterung von Sammlungen durch entsprechende Aufrufe oder die inhaltliche Mitgestaltung von Ausstellungsbeiträgen (aktive Partizipation).³ Nina Simon definiert das partizipative Museum als »a place where visitors can create, share and connect with each other around content. [...] Instead of being ›about‹ something or ›for‹ someone, participatory institutions are created and managed ›with‹ visitors«. ⁴ Mit ihren Beteiligungsangeboten stehen Museen mit partizipativem Anspruch im Wettbewerb mit vielseitigen Freizeit- und Entertainmentangeboten im Kultursektor. Jedoch scheinen solche Partizipationsangebote nicht unbedingt zu mehr Beteiligung von Nicht-Besucher*innen, sondern stattdessen eher zu einer intensiveren Nutzung durch die sogenannte Stammklientel zu führen.⁵ Partizipation allein reicht also nicht aus, um kulturelle Teilhabe

2 Line Esborg: Engaging disenfranchised publics through citizen humanities projects, S. 109.

3 Anja Piontek: Museum und Partizipation, S. 17.

4 Nina Simon: The Participatory Museum.

5 Vgl. Oliver Scheytt, Norbert Sievers: Kommentar: Kultur für alle, S. 30.

für Menschen außerhalb der weißen deutschen urbanen Mittelschicht zu etablieren. Dabei spiegelt sich die steigende Vielfalt in der Migrationsgesellschaft nach wie vor zu wenig in deutschen Museen und deren Programmen wider, sodass sich hier vor allem Menschen mit migrantisch-diasporischen Bezügen nicht repräsentiert sehen und in logischer Folge dessen auch kein Interesse an solchen Kulturinstitution entwickeln. Auch aus diesem Grund sollten weitere Barrieren und Diversitätskategorien mitgedacht und adressiert werden.

Diversität als Konzept resultiert historisch aus den US-amerikanischen Gleichberechtigungsbewegungen der 1960er- und 1970er-Jahre. In Deutschland etablierte sich der Begriff in soziopolitischen Diskursen um Einwanderung und Migration allerdings erst in den 1990er-Jahren. Diversität löst das Konzept von »Interkulturalität« – in dem Menschen nach im Austausch miteinander stehenden Kulturkreisen konstruiert werden – ab.⁶ Im Gegensatz dazu zielt Diversität darauf, solche Kulturkreise nicht als homogen zu denken, sondern stattdessen in den Fokus der Betrachtung zu rücken, dass die Lebensrealitäten von Menschen von sehr vielen verschiedenen Faktoren abhängen, die nicht zwangsläufig, wenn überhaupt, auf Herkunft zurückzuführen sind. Diversitätspolitisch fokussieren sich viele Institutionen dementsprechend auf sechs Dimensionen – Alter, Geschlecht, sexuelle Orientierung, ethnisch-kulturelle Zugehörigkeit, Religion sowie Behinderung. Damit einher geht die Kritik eines positivistischen Diversitätsverständnisses, das nicht zuletzt auch Differenzen wie z. B. die des Migrationshintergrunds essentialisiert. Im Kontext einer postmigrantischen und postkolonialen Kritik hingegen entwickelte sich in den vergangenen Jahren ein kritisches und reflexives Diversitätsverständnis, das die Konstruiertheit der aktuellen gesellschaftsrelevanten Differenzmerkmale aufzeigt und dabei die Verflechtungen von Diversitätsmerkmalen aus einer intersektionalen und diskriminierungskritischen Perspektive heraus thematisiert.⁷

Das 360°-Programm der Kulturstiftung des Bundes allerdings legte und legt nicht fest, welches Diversitätsverständnis jeweils herangezogen und implementiert werden soll. Es stand und steht den jeweiligen Institutionen und Diversitätsbeauftragten offen, wie sie Diversität verstehen und umsetzen, was sich auch in der Vielfalt der verschiedenen Projekte widerspiegelt. Am HMF orientierten wir uns an einem kritischen Diversitätsverständnis, indem wir Diversität

6 Vgl. Mark Terkessidis: Interkultur.

7 Vgl. dazu Andrea Bührmann: Diversität.

»nicht als gegeben, sondern als inmitten sozialer Praktiken sich formierendes Phänomen [verstehen]. Es wird zwar kein gegebenes Set unveränderlicher und veränderlicher bzw. sichtbarer und weniger sichtbarer Dimensionen der Vielfalt und ihrer Ausprägungen behauptet, es wird aber aufgrund unterschiedlicher Begründungen (Quantität, Gesetzeslage und gesellschaftstheoretischer Analysen) die besondere Relevanz bestimmter Dimensionen der Vielfalt unterstellt.«⁸

Als Diversitätsbeauftragte unterstützten wir das Museum bei der diversitätsgerechten Gestaltung von Strukturen und Prozessen, Förderung von migrationsbezogener Vielfalt, Implementierung von Sensibilisierungsmaßnahmen sowie Empowermentangeboten. Unser übergeordnetes Ziel dabei war, mit einem intersektionalen Blick diskriminierungssensible Strukturen aufzubauen und eine Sensibilität für Vielfalt zu schaffen. Intersektionalität macht darauf aufmerksam, dass soziale Kategorien wie Gender, Klasse, ethnische und nationale Zugehörigkeit etc. nicht isoliert voneinander betrachtet werden können, sondern in ihren »Überkreuzungen« (intersections) und ihrem Zusammenwirken analysiert werden sollten. Schwarze Frauen erleben zum Beispiel Rassismus und Sexismus, also zwei Diskriminierungsformen, die sich gegenseitig bedingen können und somit zu spezifischen Lebensrealitäten führen.⁹

Hierbei muss beachtet werden, dass Diversitätsprogramme nicht zu einem »Wohlfühlprojekt« und zur Marketingstrategie für Institutionen mutieren dürfen. Denn nur unter der Bedingung kulturpolitischer und struktureller Implementierung solcher Diversitätsprogramme *innerhalb* der Institutionen kann es gelingen, Nicht-Besucher*innen und neue Zielgruppen anzusprechen und einzubinden. Wenn Diversitäts- und Gleichstellungsprogramme von Kulturinstitutionen hingegen lediglich darauf zielen, Akteur*innen mit kritischen Positionen einzuladen, ohne jedoch ihre eigenen Strukturen, Selbstverständnisse und Arbeitsweisen kritisch zu hinterfragen und zu verändern, »wirken diese Aktionen [nur mehr] wie Einzelmaßnahmen ohne Nachhaltigkeit.«¹⁰ Wirklich effektiv können Diversitätsprogramme zudem letztlich nur

8 Andrea Bührmann: *Diversität*.

9 Katharina Walgenbach: Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume, S. 81.

10 Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kaminski, Nora Sternfeld: Vorwort, S. 18.

unter der Voraussetzung ihrer Einbettung in die kulturpolitischen Strategien der nationalen Sozial-, Bildungs- und Arbeitsmarktpolitik sein.¹¹

Viele der im Programm tätigen Diversitätsbeauftragten hatten oder haben eine Migrations- und Fluchtgeschichte und/oder positionieren sich als Schwarz, People of Color etc. Dementsprechend sind die Beauftragten der Bundesregierung oft selbst in migrantisch-diasporischen Communitys eingebunden und dank ihrer Sprach- und Kulturkenntnisse sowie dank ihres Erfahrungswissens in ihrer Netzwerkarbeit dazu in der Lage, bestimmte migrantische Organisationen und postmigrantische Initiativen in nachhaltiger Weise anzusprechen und zu erreichen. Wie etwa im Fall meiner eigenen Positionierung als Schwarze Muslimische Frau, dank derer ich tendenziell eher afro-diasporische Communitys sowie muslimische Communitys im Rhein-Main-Gebiet erreiche. Aufgrund der öffentlichkeitswirksamen Rolle der Diversitätsbeauftragten wird der*die Träger*in des Titels dabei durchaus aufmerksam und in differenzierter Weise betrachtet und bewertet. In Gesprächen mit anderen BPoC-Diversitätsagent*innen jedenfalls berichteten diese mir von der Erfahrung, als »das Gesicht der Diversität« wahrgenommen zu werden. Dies hat einige Vorteile, da sich dergestalt bestimmte Gruppen von den Diversitätsbeauftragten eher und dezidiert angesprochen fühlen. Die herausgestellte Positionierung zeitigt aber auch schwierige Effekte. Im Folgenden möchte ich am Beispiel der Stadtlaboraustellung »Ich sehe was, was Du nicht siehst. Rassismus, Widerstand und Empowerment« (2020) auf die Emotionsarbeit und ambivalente Rolle Schwarzer und PoC-Diversitätsbeauftragter in partizipativen Prozessen eingehen.

Praxisreflexion des rassismuskritischen Stadtlaborprozesses

Partizipation und Diversitätsarbeit beinhalten im Wesentlichen Emotions- und Beziehungsarbeit, denn bei beiden geht es um Kommunikation, Vermittlung und Vertrauenspflege. Ein Museum für Diversität zu öffnen, beinhaltet

11 In diesem Zusammenhang gibt Sara Ahmed zu bedenken, dass das Unter-Strafe-Stellen von Diskriminierung nicht zwangsläufig zu einer Abnahme von Diskriminierung führt, sondern eher dazu, dass allein das Bestehen von Diversitätsdokumenten (wie z. B. Leitfäden) schon als Good Practice bewertet wird, ohne dass sie implementiert werden: Sara Ahmed: On Being Included, S. 145.

einen strukturellen Veränderungsprozess, innerhalb dessen neue migrantisch-diasporische Netzwerke in der Stadtgesellschaft geknüpft und etabliert werden sollen und können. Diese diversen Beziehungsnetzwerke müssen allerdings gepflegt werden, um eine solche vertrauensvolle und transparente Zusammenarbeit nachhaltig werden zu lassen. Nur so können sie dazu beitragen, Strukturen in den Einrichtungen nachhaltig zu verändern. Im Rahmen des Stadtlabors ist die Ausgestaltung zwischenmenschlicher Beziehungen ein zentraler Aspekt der Auseinandersetzung, wie die Kuratorinnen und Initiatorinnen des Stadtlabors Susanne Gesser und Angela Jannelli hervorheben.¹²

Im November 2019 wurden bei diesem Stadtlaborausstellungsprojekt Interessierte über eine offene Einladung auf der Webseite, Flyer und Plakate eingeladen. Als Diversitätsbeauftragte und Kurator*innen der Ausstellung luden wir darüber hinaus weitere Akteur*innen unserer biografischen und aktivistischen Netzwerke zu einem partizipativen Projekt unter dem Arbeitstitel »Decolonize Frankfurt« ein. Viele der Teilnehmenden hatten zuvor keine oder nur wenige Berührungspunkte mit Museen im Allgemeinen und dem HMF im Besonderen. Die angesprochenen Personen betonten außerdem, dass sie sich nur im Vertrauen auf uns als nicht-weiße bzw. migrantisch gelesene Personen in einer mehrheitlich weißen Kulturinstitution auf den Prozess einließen. Dieser explizite Vertrauensvorschuss ergab sich aus einer Identifikation mit den BPoC-Personen, die im Allgemeinen, so unsere Erfahrung, als Vorbilder und Verbündete gesehen werden. Zu Beginn war dieses Vertrauen jedoch noch recht fragil und musste sich erst in der Beziehungsarbeit beweisen und stärken. Dennoch war dieser Aspekt – gerade bei einem Thema wie Rassismus, das oft traumatisierend, schambesetzt und gesellschaftlich polarisierend ist – signifikant für jegliche Zusammenarbeit.

Den ersten Workshop besuchten ca. 50 Menschen aus unterschiedlichen Kontexten und mit großem Interesse, aber auch mit Bedenken und Zweifeln, ob dies der richtige Ort für die Problematisierung von Rassismus sei. Für den initiierten Prozess war der respektvolle Umgang in einer rassismuskritischen und diskriminierungssensiblen Arbeitsatmosphäre dabei unabdingbar – insbesondere um einen unterstützenden Raum für Menschen mit Rassismuserfahrung zu schaffen. Auch deshalb sensibilisierten wir für den Gebrauch von Sprache und engagierten zudem eine Prozessbegleitung, die

12 Anja Piontek: *Museum und Partizipation*, S. 413. Vgl. dazu Jan Gerchow, Sonja Thiel: *Das partizipative Stadtmuseum*; Susanne Gesser, Nina Gorgus, Angela Jannelli (Hg.): *Das subjektive Museum*.

den Arbeitsprozess beobachtete, relevante Beobachtungen an das Museumsteam zurückspielte und für alle Teilnehmenden ansprechbar war. Ergänzend zu dieser Prozessbegleitung sowie um einen Reflexionsraum für unsere herausfordernde Aufgabe eines Changemanagements zu eröffnen, hatten wir als Diversitätsagent*innen noch eine zusätzliche Supervision engagiert. Gerade BPoC-Diversitätsagent*innen agieren in einer ambivalenten Rolle, da in gesamtgesellschaftlichen Debatten und Diskussionen innerhalb migrantisch-diasporischer Communities auch immer über deren Körper verhandelt wird. Dies kann positive Effekte haben, da migrantisch-diasporisch positionierte Akteur*innen sich tendenziell eher von Personen angesprochen fühlen, die sie als aus ihrer eigenen Community kommend wahrnehmen. Ein solcher *double-bind* kann allerdings auch zu Überidentifikation und Projektionen führen und ein Mehr an Erwartungen an die Diversitätsbeauftragten sowie Konflikte im co-kreativen Prozessen produzieren. Ein Beispiel, das ich in diesem Kontext anführen möchte, ist der Vorwurf des Tokenismus.

Immer wieder wurde uns vor allem aus aktivistischen antirassistischen Kreisen vorgeworfen, dass wir als Diversitätsbeauftragte in einer mehrheitlich weißen Institution Token seien. Tokenismus bezeichnet die Praxis, nur oberflächlich oder symbolisch Menschen aus marginalisierten Gruppen einzubeziehen. Sogenannte Tokens haben kein Mitspracherecht, da sie nur nach außen hin den Eindruck von sozialer Inklusion und Vielfalt erwecken sollen.¹³ Mit dem Verweis auf Tokenismus durch einige BPoC-Stadtlaborant*innen ging die Sorge einher, sich mit der Teilnahme an dem Ausstellungsprojekt an einer solchen Symbolpolitik zu beteiligen. Um diesem Gefühl der Instrumentalisierung entgegenzuwirken, bedurfte es auf unserer Seite deutlich mehr Kommunikation und Transparenz darüber, was die Gestaltungsmöglichkeiten der Stadtlaborant*innen waren, aber auch die Grenzen für Museumsteam und -leitung aufzuzeigen. In diesem Zusammenhang wurde etwa thematisiert und gefragt, was etwa mit den Ausstellungsinhalten passiere, wenn sich das HMF mit den eigenen kolonialen und rassistischen Machtstrukturen beschäftigt habe, und was die langfristigen Maßnahmen und Pläne des Museums seien.

Eine weitere Konfliktlinie ergab sich aus der Frage des Mitspracherechts über andere Bereiche des Museums. Ursprünglich war geplant, die Stadtlabor-Ausstellung begleitend zur Ausstellungsübernahme »Rassismus: Die Erfindung von Menschenrassen« (2018) des Deutschen Hygiene Museums Dres-

13 Vgl. Rosabeth Moss Kanter: *Men and women of the corporation*, S. 19.

den zu zeigen.¹⁴ Dies allerdings löste Kritik und Widerstand bei BPoC-Aktivist*innen aus, die der Auffassung waren, dass die Ausstellung aus Dresden Rassismus reproduziere.¹⁵ Entsprechend forderte diese Gruppe ein, anstatt im Stadtlaborprojekt einen Beitrag zu erarbeiten, in der genannten Ausstellung intervenieren zu können. Das Mitgestaltungsangebot des HMF im Rahmen des Stadtlabors war für die Gruppe nicht ausreichend: Anstatt in diesem »invited space« zu agieren, wurde mehr Teilhabe bei einem anderen Ausstellungsprojekt verlangt und andere Räume eingefordert (»claimed space«).¹⁶ Wie bei den meisten Partizipationsmöglichkeiten von Museen gab es auch hier nur einen begrenzten Mitgestaltungsspielraum, was letztlich das Machtungleichgewicht zwischen Gastgeber*innen und Gäst*innen aufdeckte. Dies verdeutlicht, dass der Partizipationsrahmen in »invited spaces« unter den Bedingungen derjenigen stattfindet, die diese Räume schaffen; dennoch haben sie nur eine begrenzte und implizite Kontrolle darüber, welche Themen auf die Tagesordnung kommen und in welche Richtung die Diskussionen gehen.¹⁷ Vor diesem Hintergrund schlägt Bernadette T. Lynch denn auch vor, sich von der Vorstellung von Partizipierenden als eingeladenen Gäst*innen zu verabschieden und Partizipation eher als Kollaboration mit »friendly enemies« zu denken:

»The symbolic space of the museum-as contact zone could be understood as the political space of encounter between adversaries, where the power relations which structure these encounters are brought to the fore, creating a liberating effect for museums and their community partners.«¹⁸

Keine*r der Stadtlaborant*innen hatte die Rassismus-Ausstellung des Dresdner Hygiene Museums gesehen, doch es gab im Wesentlichen drei Kritikpunkte bzw. Forderungen: 1. Das HMF sollte die Rassismus-Ausstellung aus dem Dresdner Hygiene Museum nicht übernehmen, da diese von einer weiß positionierten Kuratorin und einem weiß positionierten Museumsteam kuratiert wurde. Die Ausstellung schaue daher mit einem weißen Blick auf das Thema Rassismus und könne nicht die Erfahrungen von BPoC-Menschen einbinden. 2. Die Perspektiven von Expert*innen mit Rassismuserfahrungen wurden in der Rassismus-Ausstellung aus Dresden zu spät eingebunden. Menschen mit

14 Vgl. Deutsches Hygiene Museum Dresden et al.: Rassismus.

15 Vgl. dazu Nastasha A. Kelly, Bo: Intervenieren; Tobias Habkorn: Schädel, Basis, Bruch.

16 John Gaventa: Reflections on the uses of the »power cube«, S. 12.

17 John Gaventa: Towards participatory governance, S. 28.

18 Bernadette Lynch: Collaboration, contestation, and creative conflict, S. 155.

einem bestimmten Erfahrungswissen sollten von Anfang an bei der Konzeption einbezogen werden. 3. Die Interventionsspur von BPoC-Expert*innen sei nicht überzeugend und bräuchte einen zweiten kritischen Blick, denn sie reproduziere zum Teil rassistische Praxen. Es gab zum Beispiel den Einwand, dass die offen zugängliche Kunstinstallation von Nastasha A. Kellys Haaren (*Haarige Zeichen*, 2018) eine Einladung für weiße Menschen wäre, Schwarze Haare anzufassen, die sich dem weißen Zugriff eben nicht entziehen könnten.

Nach längeren Gesprächen im Museumsteam und mit den Stadtlaborant*innen beschloss das Museum, die Kritik an der Dresdner Rassismus-Ausstellung über eine zusätzliche Frankfurter Interventionsspur einzubinden. Die erweiterte Interventionsspur sollte von einer Gruppe unterschiedlich positionierter Menschen auf Grundlage einer finanziellen Entschädigung erarbeitet werden. Da sich allerdings im Zuge der Corona-Pandemie die Planung änderte und die Übernahme der Sonderausstellung aus Dresden abgesagt wurde, kam es nicht zur Umsetzung dieser Erweiterung. Das Stadtlabor stand am Ende für sich und präsentierte gegenwartsorientiert, was Frankfurter*innen mit Rassismuserfahrungen und Verbündete zu den Themen Rassismus, Widerstandsformen und Empowerment zusammengetragen hatten. Die Ausstellung wurde letztendlich mit mehr als 60 Beteiligten in einem zehnmonatigen Prozess erarbeitet, der trotz einiger Schwierigkeiten als mehrheitlich empowernd wahrgenommen wurde. Der Fokus lag auf den Lebensrealitäten von marginalisierten Menschen wie Schwarzen Menschen, People of Color, Sinti*zze und Rom*nja sowie Menschen mit Migrationsgeschichten und Fluchterfahrungen. Dabei wurde betont, dass Rassismus mit einer strukturellen Dimension ein gesamtgesellschaftliches Problem ist, das alle angeht.

Rassismus ist in einer komplexen und zugleich widersprüchlichen Weise ein Differenzierungs-, Ausgrenzungs- und Normalisierungsinstrument. Diversitätsbeauftragte haben hier in den letzten Jahren die Sprache von Kulturinstitutionen maßgeblich verändert. Diversität und Intersektionalität sind daraus resultierend mittlerweile wichtige Schlagworte, auch wenn oft unklar ist, was sie genau bedeuten. Gerade BPoC-Personen leiten in ihrer Rolle als Diversitätsagent*innen die Diversitätsmaßnahmen der Institution. Sara Ahmed fordert deshalb, dass auch sie ihre Kompliz*innenschaft in Machtstrukturen reflektieren sollten: »we also have to accept our complicity: [...] we too are the problem under investigation. Diversity work is messy, even dirty,

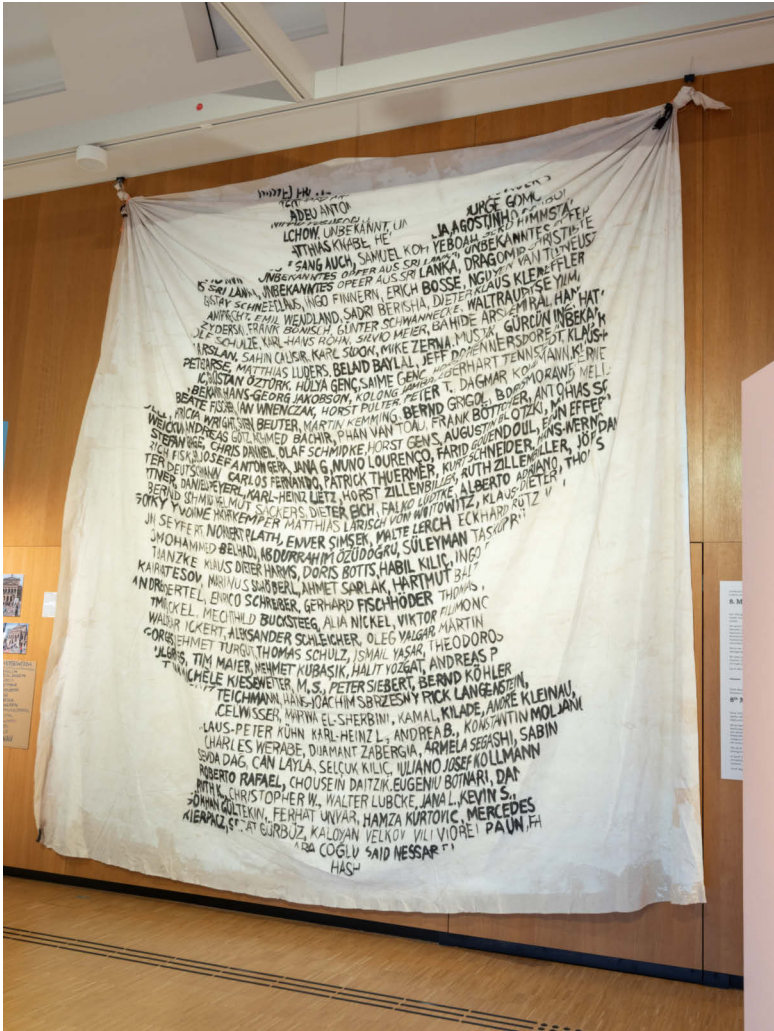
work«. ¹⁹ Die Verstrickungen in Machtstrukturen in der Diversitätsarbeit gilt es bei jedem Schritt in diesem Erneuerungsprozess kritisch zu beleuchten. Mir erscheint Léontine Meijer-van Menschs Ansatz einer »geteilten Verantwortung« von Museen und ihren Communitys relevant, um unser gängiges Verständnis von Communitys zu hinterfragen: Denn sie versteht darunter eher Interessenscommunitys, d. h. eine Zusammenarbeit von Menschen, die durch ein geteiltes Interesse für ein Thema oder eine Einrichtung verbunden sind. ²⁰ Wichtig ist mir in diesem Zusammenhang aber auch Max Czolleks Appell »Desintegriert euch!«: Dieser unterstreicht die Möglichkeit für marginalisierte Menschen in Diversitätskontexten, sich Vereinnahmungsstrategien aufgrund von zugeschriebenen Gruppenidentitäten wie »die Juden«, »die Schwarzen«, »die Queeren« etc. zu entziehen und dennoch weiterhin für eine radikale Vielfalt einzustehen. Um endlich einen Raum zu haben, »in dem man ohne Angst verschieden sein kann«. ²¹

19 Sara Ahmed: *Living a Feminist Life*, S. 94.

20 Léontine Meijer-van Mensch: *Stadtmuseen und Social Inclusion*, S. 81.

21 Max Czollek: *Desintegriert euch!*, S. 73





Abbildungen

- 1) »Weisssein kritisch hinterfragt« in der Ausstellung »Ich sehe was, was Du nicht siehst. Rassismus, Widerstand und Empowerment«, Historisches Museum Frankfurt: Stadtlabor-Ausstellung, 1.10.2020-28.3.2021. Credit: Stefanie Kösling.
- 2) »Storytelling im Black History Month 2015 bis 2020«, Initiative Schwarze Menschen in Deutschland ISD: Hadija Haruna-Oelker, Eleonore Wiedenroth-Coulibaly, in der Ausstellung »Ich sehe was, was Du nicht siehst. Credit: Stefanie Kösling.
- 3) »Banner 8. Mai: Widerstand und Empowerment« in der Ausstellung »Ich sehe was, was Du nicht siehst. Credit: Horst Ziegenfusz.

In Quest of Equipoise

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

“Let us undertake an ethnomusicology of tears. I am after the frequency of NDN grievability. My hunch is that the pitch interrogates itself, like a hymn. What I know: a primal shout is a counter anthropological event, though unsustainable as a performance of politics. Does futurity have a sound? Does agel-essness? What is a noiseless poetry? Utopia? When I fell in love, sound devoured itself—this is the hospitality of silence. Before Canada, there was an unfillable quiet. An ancestral chant not yet heard anew.”

Billy-Ray Belcourt, excerpt from “Fragments Ending With A Requiem”¹

“When silence is
Abdication of word tongue and lip
Ashes of once in what was
.....Silence
Song word speech
Might I...like Philomena ...sing
continue
over
into
..... pure utterance”

Marlene NourbeSe Philip, excerpt from “She Tries Her Tongue...”²

“If he who listens listens fully, then he who listens becomes he who understands.”

“As for the ignorant man who does not listen, he accomplishes nothing. He equates knowledge with ignorance, the useless with the harmful. He does everything which is detestable, so people get angry with him each day.”

Vizier Ptahhotep, excerpt from “The Maxims of Ptahhotep”³

It is said that the eye, and thus vision, is the window to the soul. If that is so, then the ear, and thus listening, must be the door or even the gateway to the soul. If we accept that the listening organ is the body, the body as ear, then that gateway becomes even wider. This detour in thought might be a way to understand what Jacques Attali meant when he wrote in *Noise: The Political Economy of Music* that: “for twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for the beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible.”⁴

We have inherited a world crafted by people who have tried to see the world and who have tried to read the world. To say the least, it is this impossibility of listening to the world, listening to the lands, listening to the plants and animals, listening to people, listening to the voices of the waves that caress the shores, to the grumbling of waters, the impossibility of listening to the winds that carve the sand and the contours of the earth, the impossibility to listen to the murmurs of stones and hills and mountains that has led to the colonization of the world, the dehumanization of indigenous peoples around the world, the disenfranchisement of people, the appropriations of lands, and ultimately destruction of the environment. It is the European colonizers’ deafness towards the world’s voices that has led to the building of highways that have destroyed both human and animal settlements, communities, and nature, the building of dams that have displaced millions of people, disrupted local

1 Billy-Ray Belcourt: *NDN Coping Mechanisms. Notes from the Field.*

2 Marlene Nourbese Philip: *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks.*

3 Cited in Christian Jacq: *The Living Wisdom of Ancient Egypt*, p. 76f.

4 Jacques Attali: *Noise. The Political Economy of Music*, p. 3.

ecosystems, created increased risks of flooding and landslides, among other. How else might one explain the discovery of over 1,000 unmarked children's graves and remains at former Indigenous residential boarding schools run by Christian missionary institutions in Saskatchewan, the Cowessess First Nation, the Tk'emlúps te Secwépemc Nation, the Ktunaxa Nation, the Penelakut Tribe,⁵ and in many other places, if not through this impossibility to listen to the first nation people and their world? How else might we explain the killing of over 5,000 people in just four years in the 'anglophone' part of Cameroon by a neocolonial government that has been in place for over four decades and has done much to separate and to exploit its people, if not through this impossibility to listen to the plights of the Cameroonians West of the Mungo and their world? How else can we explain why, despite an ongoing war, Switzerland allows the Cameroonian president to carelessly spend/waste his country's money in Switzerland. As swissinfo.ch's Julia Crawford put it: "Reports in 2018 that alleged Cameroon's president [...] runs his country from a Geneva hotel raise questions whether official Switzerland can intervene in such cases."⁶ Further: "According to a report in early 2018 by the Organized Crime and Corruption Reporting Project (OCCRP), the Cameroonian president has spent at least 1,645 days on private visits abroad since he came to power in 1982, and Geneva is by far his favourite destination. The Hotel Intercontinental in Geneva with its swimming pool and view of Mont Blanc is the residence of choice for the Cameroonian presidential couple." How does one explain Swiss neutrality in the face of a humanitarian crisis?

We have inherited a deeply disturbed and imbalanced earth, an earth that vertiginously rotates around its own axis, and desperately needs to regain its balance, its equilibrium, and to re-discover its rhythm. In one of his last interviews for *Unlimited Americana*, Halim El-Dabh discussed the way in which he worked with energy and vibrations, and how he materialized these with the instruments and the orchestras. He stressed that he wanted to express the energy that came from the frequencies of colors and to: "explore the relationship of color and art to sound and noise and elements of vibrations, to project them, to create a vibration that is positive and in line with the Earth's positive vibration. Maybe that's too much to ask for? You know, the philosophy of ancient

5 <https://www.livescience.com/childrens-graves-residential-schools-canada.html> (12.01.2023).

6 https://www.swissinfo.ch/eng/who-foots-the-bill-_cameroon-s-biya--why-the-swiss-won-t-stop-his-geneva-stays/44644510 (12.01.2023).

Egypt says that everything in life, everything in the environment, has a feeling, and that's a whole different thinking process than our modern Western one. For them, the sun itself has feelings, and it can reflect back and forth".⁷ Halim El Dabh seems to state, both here and in other writings, that sound plays an important role in the tuning of the earth towards a positive vibration. He seems to insinuate that there might actually be something like a sonic healing that could happen if only we would readopt an epistemic frame, a way of being in the world, which understands everything that is in the world as an important part of that world and that are necessary for the earth to be, to breathe, and to be in balance. How do we listen to the feelings of the sun, the wind, the rocks, the waters, the worms, trees, and others? How do we activate their vibrations to strike a balance? How do we find equipoise — within and without?

Let us drift into that space called the cochlea, to that portion of the inner ear that looks like a snail shell. The cochlea is important as a space of translation. In the ear, the cochlea receives sound in the form of vibrations, which cause the stereocilia to move, and the stereocilia then converts these vibrations into nerve impulses which are taken up to the brain in order to be interpreted. It is this translation, from the physicality of vibration to the neural impulse, that makes the cochlea special. In general, the inner ear, to which the cochlea, vestibule, and semicircular canals all belong, is responsible for hearing, for balance, and for equilibrium: equilibrium with respect to the movement of the head in relation to gravity — static or gravitational equilibrium, and equilibrium with respect to the movement and acceleration of the head horizontally, vertically, and in rotation — dynamic or rotational equilibrium. To think of the cochlea, literally and metaphorically, in relation to museums, is to imagine museums and sites of arts and culture as spaces of and for rituals of transmission, of transformation, of translation, of transcription, and of the transfer of both epistemes and ways of being in the world. In such spaces, artists, activists, scholars, curators, and cultural workers of all kinds conjure sonic, textual, objective, subjective, and performative spaces that think of the museum as a cochlea, as a threshold, as an interface, as a medium that does not primarily separate, but rather connects the outside to the inside and makes the world in which we find ourselves intelligible through sound waves. At the crux of this proposal is an effort to facilitate spatial, performative, affective, and sonic paradigms that could enable a balance, an equilibrium, and a rhythm in

7 <http://www.musicandliterature.org/features/2017/6/1/unlimited-american-a-conversation-with-halim-el-dabh> (12.01.2023).

the world in which we live. Listening is a practice. It is also true that listening can be extractive — especially in a (settler) colonial context —, but how can listening collectively — to each other and to other existences — be a practice of solidarity? How can listening be the ‘solid’ in solidarity?

In the section on “Resurgent and Sovereign Listening” in his seminal book *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Dylan Robinson poses a few very important questions about the politics of both listening and listening otherwise: “But what about Indigenous listeners? What politics of listening might we Indigenous listeners reorient ourselves toward to affirm our political aims and center our epistemological and cosmological frameworks? How might Indigenous people affect resurgent listening? [...] What does it mean to engage in resurgent forms of reading, looking, and listening from our various Indigenous perspectives?”⁸

While Dylan Robinson’s very crucial questions are oriented towards and situated within Indigenous peoples’ realities, they are very welcome within non-Indigenous circles, especially among peoples that share histories of disenfranchisement, subjugation, and dispossession. What frames the politics of listening, what guides the re-centering of the epistemological and cosmological frameworks of such people is, on the one hand, the refusal to find their histories and memories only in those spaces prescribed by the disenfranchiser and subjugator, and to purposefully seek and cultivate their memories from and within other spaces on the other. Thus, when Derek Walcott asks in *The Sea Is History*:⁹ “Where are your monuments, your battles, martyrs? / Where is your tribal memory? Sirs,” instead of the response — as right as it might be — being “in that grey vault. The sea. The sea has locked them up. The sea is History” we could actually also respond “in that grey vault. The sound. The sound / has locked them up. The sound is History.”

This proposal for an attentive museal practice indirectly builds upon the research, proposals, and disruptions exploring sonority and performativity conceived for ‘documenta 14’ within the project *Every Time A Ear di Soun*.¹⁰ This proposal, for an attentive museal practice, invites the historicity of the audible to be investigated by listening to and sharing the (un)-lived experiences and conditions and the nuanced states of the various worlds that we inhabit. This is an invitation to both create and inhabit sonic spaces within which new worlds can

8 Dylan Robinson: *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*.

9 Derek Walcott: *The Sea Is History*.

10 See <https://www.documenta14.de/en/public-radio/> (12.01.2023).

be imagined. After all, when Maya Angelou writes in her seminal poem *Human Family* that “[...] I note the obvious differences / Between each sort and type / But we are more alike, my friends / Than we are unlike [...]” it is not to say that we have to forget and move on, it is not to say that we have to naively forgive and to move on, it is not to blindly say that we are well, and therefore must let bygones be bygones, but it seems that she is saying that at this juncture, despite the odds and our many differences, we need to listen to each other, need to listen together, we need to act in solidarity, we need to create sisterhoods, and be in alliance in order to survive — not a navel gazing, anthropocentric survival, but a collective survival of all species: living and nonliving — “we are more alike, my friends, than we are unlike”.¹¹ In vibration, in motion, and in equilibrium. This proposed museal practice of the embodiment of sound is an invitation to think about how sound creates and accommodates both psychic and physical spaces, and how a synchronicity emerges and reigns between bodies, places, spaces, and histories through sound (not as causality, but as bond). It is an invitation to reimagine the museum as a space of listening, performing, discussing, and reflecting on technologies of hearing and listening as possibilities to find equipoise.



11 Maya Angelou: I Shall Not Be Moved.



Figures

- 1) Jihan El-Tahri, Weaving Connections, in the Exhibition “HERE HISTORY BEGAN. TRACING THE RE/VERBERATIONS OF HALIM EL-DABH”, SAVVY Contemporary, 20/03–09/05/2021. Photograph by Raisa Galofre.
- 2) d14 Radio Program, SAVVY Contemporary/silent green Berlin, 2017. Photograph by Mathias Voelzke.
- 3) d14 Radio Program, SAVVY Contemporary/silent green Berlin 2017. Photograph by Mathias Voelzke.

**Künstlerische und kuratorische Praxis als
politische Intervention / Artistic and
Curational Practice as Political Intervention**

Aktivismus in der künstlerischen und kuratorischen Praxis

Angeli Sachs

Das Thema des Aktivismus in der Kunst, Kultur und auch im Kuratieren von Ausstellungen und den mit ihnen konzipierten Programmen ist in den letzten Jahren angesichts der politischen Weltlage, in der Demokratien und die mit ihnen verbundenen Vorstellungen einer pluralistischen Gesellschaft zunehmend unter Druck geraten, von immer größerer Aktualität und Relevanz. Die damit zusammenhängenden Debatten entzünden sich – wie zuletzt bei der *documenta fifteen 2022* – einerseits an der Freiheit der Kunst und wo sie je nach gesellschaftlicher Perspektive an ihre Grenzen stößt.¹ Andererseits gibt es Kontroversen über das Verständnis von Museen und Ausstellungsräumen in der ganzen Spannweite zwischen der traditionellen Betonung einer vermeintlich neutralen Darstellung von Perioden, Positionen und Themen, in der im Allgemeinen aber eher ein hegemonialer Konsens gestärkt wird, und einem emanzipierteren Rollenverständnis solcher Institutionen als gesellschaftliche Akteure und Foren mit einer offenen und multiperspektivischen Diskussionskultur. In diesem Beitrag sollen Perspektiven und Möglichkeiten im Sinne einer Transformation im Bereich der Kunst und des Ausstellens diskutiert werden. Dazu möchte ich zuerst in der Reihenfolge ihrer Entstehung einige konzeptionell besonders überzeugende Beispiele von politischem Aktivismus in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, die sich mit einem Themenspektrum wie Krieg und Gewalt, gesellschaftlichen und ökonomischen Prozessen und Formen der Zusammenarbeit sowie Restitution und Dekolonisierung ausein-

1 Die Kunstfreiheit ist z.B. in Deutschland durch Artikel 5, Absatz 3 des Grundgesetzes gewährleistet: »Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.« Kunstfreiheit, <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunstfreiheit> (25.04.2023).

anderssetzen, und anschließend einige einflussreiche Konzepte des »Curatorial Activism« vorstellen.²

Das Gemälde *Guernica* von Pablo Picasso (1881–1973) ist eines der ikonischen Beispiele für politischen Aktivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts und erfährt gerade eine tragische Aktualität. GEO EPOCHE schilderte die Ereignisse, die dort dargestellt werden, in einem Facebook-Post, der mit Picassos Gemälde bebildert war, zum 85. Jahrestag des Angriffs so: »Am 26 April 1937 attackieren Maschinen der deutschen Legion Condor während des Spanischen Bürgerkriegs im Auftrag des rechtsnationalen Generals Francisco Franco die baskische Stadt Guernica. Sie werfen Spreng- und Brandbomben aus der Luft ab, erschießen fliehende Menschen mit Maschinengewehren. Das Ausmaß der Zerstörung ist groß, die gegen die Zivilbevölkerung ausgeübte Gewalt ohne Beispiel.«³ Aus der Berichterstattung der Kriege in Syrien und der Ukraine in den letzten Jahren sind nun wieder ähnliche Bilder präsent, und es hat sich im allgemeinen Bewusstsein verankert, wie eine derart zerstörte Stadt aussieht und was das für die Menschen, die dort gelebt haben oder leben, bedeutet. Pablo Picasso verarbeitete diesen unfassbaren Angriff noch im selben Jahr in einem monumentalen Gemälde für die Weltausstellung in Paris, wo es im Spanischen Pavillon gezeigt wurde. Danach reiste es durch viele Museen weltweit, war von 1939 bis 1981 im Museum of Modern Art in New York zu sehen und hängt heute im Museum Reina Sofia in Madrid.⁴ *Guernica* wäre trotz seiner Einprägsamkeit in der Darstellung von Gewalt und Leid ohne die weltweite Rezeption niemals zu dieser Ikone gegen den Krieg geworden. Politisch engagierte Kunst entfaltet ihre Wirksamkeit nicht im Atelier, sondern im Kontakt und der Auseinandersetzung mit dem Publikum in Museen, Ausstellungen und im öffentlichen Raum. Dabei verbinden sich die künstlerischen und

2 Dabei werde ich die Arbeiten von Forensic Architecture und RELAX nicht einbeziehen, da sie diese anschließend in ihren Beiträgen vorstellen. Für den Begriff »Curatorial Activism« vgl. vor allem Maura Reilly: *Curatorial Activism*.

3 GEO EPOCHE: Angriff auf Guernica, Facebook, 26.04.2022.

4 »The government of the Spanish Republic acquired the mural ›Guernica‹ from Picasso in 1937. When World War II broke out, the artist decided that the painting should remain in the custody of New York's Museum of Modern Art for safekeeping until the conflict ended. In 1958 Picasso extended the loan of the painting to MoMA for an indefinite period, until such time that democracy had been restored in Spain. The work finally returned to this country in 1981.« <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica> (02.05.2023).

kuratorischen Aspekte jeweils zu einem neuen Kontext des Zeigens und Vermittelns.

Hans Haacke (geb. 1936) legt in seiner Konzeptkunst gesellschaftliche Systeme und Prozesse offen. Das kann auch die Instrumentalisierung von Museen und Kunstgalerien durch kapitalkräftige Gesellschaftsschichten betreffen. Eine seine bekanntesten Arbeiten in diesem Zusammenhang ist *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971*, die er für eine geplante Einzelausstellung im Salomon R. Guggenheim Museum in New York 1971 geschaffen hatte. Die aus verschiedenen Elementen bestehende Arbeit umfasst 142 Fotografien von Gebäuden aus dem Shapolsky Estate, die von maschinengeschriebenen Blättern begleitet werden, auf denen jeweils die Angaben zu Gebäude, Besitzverhältnissen und Wert aufgeführt werden. Zusätzlich wird das Material in Diagrammen und Karten zusammengefasst, die das Netzwerk obskurer familiärer und wirtschaftlicher Verbindungen aufzeigen und damit eine Kritik an Besitzverhältnissen formulieren, die auf Ausbeutung gerichtet sind. Thomas Messer, der Direktor des Guggenheim Museums, lehnte die Ausstellung dieser und zwei weiterer Arbeiten Haackes als »inadäquat« und inkompatibel mit den Funktionen einer Kunstinstitution ab. Da der Künstler sich weigerte, sie zurückzuziehen, wurde die Ausstellung anderthalb Monate vor der Eröffnung abgesagt und der Kurator Edward F. Fry, der die Arbeiten verteidigt hatte, entlassen.⁵

2023 war in der Ausstellung *Unschöne Museen* am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich die Arbeit *Buhrlesque* von Hans Haacke aus dem Jahr 1985 zu sehen. Die Ausstellung griff »Bénédicte Savoy's Konzept des ›unschönen Museums‹ auf« und versammelte »Bilder und Narrative, die die Abhängigkeitsverhältnisse des Museums aufzeigen und über seine bevorstehende Neudefinition spekulieren«. ⁶ Die fast vierzig Jahre alte »altarähnliche Installation« von Hans Haacke, in der die Verflechtung der Firma Oerlikon-Bührle mit dem ehemaligen Apartheid-Regime in Südafrika dargestellt wird, wirkte im neuen Ausstellungskontext dabei wie ein aktueller Kommentar zum »Bührle-Komplex«. ⁷ Seit der Neueröffnung

5 Vgl. <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/a-z/haacke-hans> und <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/haacke-hans/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-real-time-social> (02.05.2023).

6 <https://ausstellungen.gta.arch.ethz.ch/veranstaltungen/unschoene-museen> (23.05.2023).

7 Vgl. <https://taz.de/Zuercher-Ausstellung-Unschoene-Museen/!5928599/> (23.05.2023).

seines Anbaus im Herbst 2021, in dem die Sammlung des Rüstungsindustriellen Emil G. Bührle prominent ausgestellt ist, befindet sich das Kunsthaus Zürich in einer heftigen Kontroverse. Dabei geht es um die Entstehungsbedingungen der umfangreichen Kunstsammlung Bührles mit Gewinnen aus der Waffenproduktion, das Profitieren des Sammlers von der Ausplünderung und Flucht jüdischer Sammler:innen während der Zeit des Nationalsozialismus, fragwürdige Standards der bisherigen Provenienzforschung sowie das Phänomen eines problematischen »Zusammenschlusses verschiedener Akteure aus Politik, Wirtschaft und Museumswelt« im Bestreben, Zürich als »Kulturmetropole« aufzuwerten.⁸ Zur Zeit werden die Provenienzforschung der Sammlung einer Neubewertung unterzogen und die Präsentation der Sammlung überarbeitet.

Die amerikanische Künstlerin Jenny Holzer (geb. 1950) arbeitet vor allem mit Texten, die sie in verschiedenen Zusammenhängen präsentiert: auf Plakate oder T-Shirts gedruckt, in Bänke, Sarkophage oder Bodenplatten eingemeißelt oder als Leuchtschrift in schnell aufeinander folgenden Abschnitten vorüberziehend. Der Charakter der Öffentlichkeit ist ihr dabei eminent wichtig, die Themen ihrer meist aphoristischen Texte sind immer wieder Angst, Krieg, Tod, Machtmissbrauch, Sexualität und die Beziehung zwischen Täter und Opfer. Ihr wohl berühmtester Satz »Protect me from what I want« aus der *Survival* Serie (1983–1985) erschien neben anderen temporär als elektronische Laufschrift am Times Square in New York. Aber auch »Abuse of power comes as no surprise« aus den *Truisms* (1977–1979) macht nicht nur zur Zeit seiner Entstehung, sondern auch in der Gegenwart nachdenklich.⁹ Eine besonders eindringliche Arbeit Jenny Holzers war auch ihre Gestaltung des Magazins der Süddeutschen Zeitung mit dem Bilderzyklus »LUSTMORD« vom 19. November 1993.¹⁰ Der Druckfarbe für den Satz auf der Titelseite »DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELLWACH« wurde Blut beigemischt, um auf die systematische Vergewaltigung und Ermordung von Frauen im jugoslawischen Bürgerkrieg aufmerksam zu machen. Eine weitere Station dieser Serie

8 Hierzu vor allem Erich Keller: *Das kontaminierte Museum*, Klappentext. Sowie Thomas Buomberger, Guido Magnaguagno (Hg.): *Schwarzbuch Bührle*.

9 Vgl. Diane Waldman: *Jenny Holzer*, S. 39–85. Sowie: Noemi Smolik (Hg.): *Jenny Holzer. Writing/Schriften*.

10 Vgl. *Da wo Frauen sterben bin ich hellwach. Lustmord*, ein Bilderzyklus von Jenny Holzer für das Magazin der Süddeutschen Zeitung. *Süddeutsche Zeitung Magazin*, Nr. 46, 19. November 1993.

war 1996/97 die Installation im Kunstmuseum des Kantons Thurgau, im ehemaligen Kloster Kartause Ittingen. Im Prioratsgarten des Klosters wurden als Teil des Projekts drei Sandsteinbänke mit Texten aus der Serie »LUSTMORD« als Dauerinstallation aufgestellt.¹¹

Ein einflussreiches Konzept ist auch das der »Sozialen Plastik« von Joseph Beuys (1921–1986), als Teil seines erweiterten Kunstbegriffs, der auf der Auseinandersetzung mit der Anthroposophie Rudolf Steiners beruht.¹² Sein berühmtes Zitat »Jeder Mensch ist ein Künstler« bezieht sich auf kreative Prozesse, an denen alle Mitglieder der Gesellschaft teilhaben können, um gesellschaftliche Veränderungen zu bewirken.

Eine wichtige Arbeit in diesem Kontext ist *7000 Eichen – Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung*, die Beuys für die *documenta 7* in Kassel 1982 entwickelte. Zuerst wurden 7000 Basaltstelen als keilförmiges Dreieck auf dem Friedrichsplatz ausgelegt, wo Beuys auch die erste Eiche mit der dazugehörigen Stelle pflanzte. Vor Ort wurde ein Koordinationsbüro eingerichtet, das ein Non-Profit-Unternehmen der *Free International University (FIU)* war, die Beuys schon 1977 zur *documenta 6* gegründet hatte. Baum und Stein kosteten zusammen 500 DM. Je mehr Bäume im Stadtgebiet von Kassel gepflanzt wurden, desto kleiner wurde die Steinskulptur. Das Landschaftskunstwerk, das den städtischen Raum Kassels nachhaltig verändert hat, konnte zur *documenta 8* 1987 abgeschlossen werden.¹³

Die Documenta ist immer wieder eine wichtige Plattform im Kontext solcher Arbeiten, denn auch die vorhin beschriebene Arbeit von Hans Haacke war auf der *documenta X* 1997 zu sehen. Auf der *documenta 14* im Jahr 2017 wurde das von Maria Eichhorn (geb. 1962) gegründete interdisziplinäre *Rose Valland Institut* zum wichtigen und nach wie vor nicht abgeschlossenen Thema

11 Vgl. Beatrix Ruf, Markus Landert (Hg.): Jenny Holzer. Lustmord.

12 Die politische Verortung von Joseph Beuys, der unter anderem zu den Gründungsmitgliedern der Grünen in der Bundesrepublik Deutschland gehörte, aber auch Verbindungen zum Achberger Kreis und zur rechtsgerichteten Aktionsgemeinschaft Unabhängiger Deutscher (AUD) unterhielt, wird seit einiger Zeit genauer erforscht und kritisch diskutiert. Vgl. <https://www.boell.de/de/2021/05/07/joseph-beuys-und-die-gruenen> (23.05.2023). Sowie Philip Ursprung: Joseph Beuys.

13 Angeli Sachs: Social Design – Geschichte und Gegenwart. Außerdem vgl. Fernando Groener, Rose-Marie Kandler (Hg.): *7000 Eichen – Joseph Beuys*, S. 11f. Und: https://de.wikipedia.org/wiki/Soziale_Plastik sowie https://de.wikipedia.org/wiki/7000_Eichen (02.05.2023).

von Raub und Restitution im Kontext des Nationalsozialismus in der Neuen Galerie gezeigt. Gegenwärtig hat das Institut seinen Sitz in Berlin. Sein Name bezieht sich auf die Kunsthistorikerin Rose Valland, die den Raub von Kunstwerken durch die deutsche Besatzungsmacht in Paris dokumentierte und nach dem Krieg maßgeblich zur Restitution von NS-Raubkunst beitrug. Beim *Rose Valland Institut* handelt sich um »ein interdisziplinär ausgerichtetes [...] künstlerisches Projekt«, das »die Enteignung der jüdischen Bevölkerung Europas und deren Nachwirkungen bis in die Gegenwart« erforscht und dokumentiert. Das Institut geht dabei Fragen in Bezug auf das Eigentum »an Kunstwerken, Grundstücken, Immobilien, Vermögenswerten, Unternehmen, beweglichen Objekten und Artefakten, Bibliotheken, wissenschaftlichen Arbeiten und Patenten, die in der NS-Zeit jüdischen Eigentümer_innen in Deutschland und in den besetzten Ländern entwendet und bis heute nicht zurückgegeben wurden«, nach. Dazu wurden die Calls *Verwaistes Eigentum in Europa* und *Unrechtmäßige Besitzverhältnisse in Deutschland* an die Öffentlichkeit gerichtet, um »NS-Raubgut im ererbten Besitz zu recherchieren« und die entsprechenden Informationen an das *Rose Valland Institut* zu übermitteln.¹⁴

Die letzte künstlerische Arbeit in diesem Beitrag schließt an die Restitutions-thematik der vorigen Arbeit an: *Vermisst in Benin: eine künstlerische Intervention* von Emeka Ogboh (geb. 1977), der mit unterschiedlichen Medien Arbeiten zu Rassismus und Dekolonisierung realisiert. Gegenstand der Plakataktion im Dresdner Stadtgebiet 2020/21 waren die Benin-Bronzen aus der Sammlung des Museums für Völkerkunde Dresden, das zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden gehört. Den bereits langjährigen und immer wieder stagnierenden Diskussionen über Raub und Restitution im kolonialen Kontext wurde nun »mit der Dringlichkeit und Ernsthaftigkeit einer öffentlichen Ankündigung« begegnet. Der Künstler sagt in seinem Statement dazu: »Die Angelegenheit im unverkennbaren Format eines Vermisstenplakats in der Öffentlichkeit zu präsentieren, trägt hoffentlich dazu bei, dieses Problem zum Gegenstand postkolonialer und gesellschaftlicher Verantwortung zu machen.«¹⁵ Inzwischen hat diese Arbeit und das, was sie angestoßen hat, eine Fortsetzung gefunden. In der jeweils in Teilen neu eröffneten Ausstellung des GRASSI Museums für Völkerkunde zu Leipzig thematisierte das Museum 2022 die Benin-Bronzen und die Diskussion um ihre Restitution und setzte dies in einen Kontext mit der fotografischen Serie *An der Schwelle* (2021) von Emeka Ogboh, in

14 <https://rosevallandinstitut.org/ueber.html> (02.05.2023).

15 <https://www.vermisstinbenin.de/de/das-projekt/> (16.05.2022).

der »die Bronzen als Porträts dargestellt« wurden, »die sich an einer Schwelle befinden. Sie tauchen aus der unendlichen Dunkelheit auf und ziehen sich wieder in sie zurück«, »eine unangenehme Erinnerung an ihre Abwesenheit in ihrer Heimat Benin«. ¹⁶

Eine weitere Kooperation bestand mit dem Künstler und Aktivistin Enotie Paul Ogbobor, der auch am Aufbau des Edo Museum of West African Art (EMOWAA) in Benin City beteiligt ist. Er setzte seine Eindrücke »der Benin-Artefakte in der Sammlung des Museums in ein experimentelles Zusammenspiel von Malerei, Musik und Tanz« um. ¹⁷ »Die Artefakte dienen als wichtige Referenzen, um die Vergangenheit zu erschließen. Zugleich werfen sie Fragen für die Gegenwart auf.« ¹⁸ Auch das Museum positionierte sich in diesem Zusammenhang: »Angesichts der jüngsten Entwicklungen zur Restitution der Benin-Bronzen ergibt sich nun die Gelegenheit, gemeinsam mit Akteur*innen aus Nigeria über neue Möglichkeiten der Zusammenarbeit nachzudenken. Welche Formen des Austauschs sind auf Basis einer Eigentumsübertragung in der Zukunft möglich? Wie werden die Benin-Bronzen fortan präsentiert – in Benin City, Nigeria und dem Rest der Welt?« ¹⁹ Am 20. Dezember 2022 wurden 20 Objekte aus den fünf deutschen Museen der Benin Dialogue Group, die sich zuvor in deren Sammlungen in Berlin, Hamburg, Leipzig, Stuttgart und Köln befanden, nach Nigeria restituiert. Darunter waren drei Benin-Bronzen aus den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, eine aus dem GRASSI Museum

16 Erste bis dritte Teileröffnung von REINVENTING GRASSI.SKD, GRASSI Museum für Völkerkunde zu Leipzig, seit Frühjahr 2022 bis zum 8. Dezember 2022. Siehe auch den Beitrag von Léontine Meijer-van Mensch in dieser Publikation. Sowie Ausstellungstext *An der Schwelle*, Emeka Ogbobor, 2. Dezember 2021. Fotografie Angeli Sachs, 09.12.2022.

17 Ausstellungstext Enotie Paul Ogbobor, Juli 2022. Fotografie Angeli Sachs, 09.12.2022.

18 Künstler-Statement von Enotie Paul Ogbobor, Dezember 2022. <https://guide.skd.museum/de/Tour/Object?guidelId=898&objectId=101523> (05.05.2023).

19 Ausstellungstext Team GRASSI.SKD, 8. Dezember 2022. Fotografie Angeli Sachs, 09.12.2022. Zum Verständnis des Kontexts: »Die Benin-Bronzen waren 1897 aus dem Palast des Königreichs Edo, im heutigen Nigeria, durch britische Truppen erbeutet worden. Rund 1.100 dieser Objekte befinden sich heute in den Sammlungen deutscher Museen. Am 1. Juli 2022 hatten Deutschland und Nigeria eine Gemeinsame Erklärung zur Rückgabe von Benin-Bronzen und bilateraler Museumskooperation unterzeichnet. Sie bildet die Grundlage für die Rückgabevereinbarungen, die die fünf deutschen Museen der Benin Dialogue Group mit Nigeria getroffen haben«, <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/rueckgabe-benin-bronzen-2155038> (05.05.2023).

für Völkerkunde zu Leipzig und zwei aus dem Museum für Völkerkunde Dresden.²⁰

In den geschilderten Beispielen künstlerischer Arbeiten mit einem expliziten politischen Interventionscharakter wurde deutlich, wie stark Werk, Präsentation und Vermittlung – unabhängig davon, ob es sich um Museen, Ausstellungsinstitutionen, Großausstellungen oder den öffentlichen Raum handelt – miteinander in Beziehung stehen. Künstlerischer und kuratorischer Aktivismus sind in der Regel nur als aufeinander bezogene Praktiken politischer/gesellschaftlicher Intervention zu denken. Während dieser Komplex bislang von den Kunstwerken aus diskutiert worden ist, soll nun mithilfe einiger Projekte und Positionen, die eine nachhaltige Wirkung und Veränderung des Diskurses erzielt haben, die Perspektive des »Curatorial Activism« genauer betrachtet werden.²¹ Viele dieser Projekte, in denen Kurator:innen in verschiedenen Kontexten Ausstellungen zu drängenden gesellschaftlichen Themen konzipieren und mit kollaborativen und partizipatorischen Formen verbinden, richten sich gegen eine dominante weiße, männliche und europäisch/amerikanisch zentrierte Perspektive auf die Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst. Neben temporären Ausstellungen benötigen auch Sammlungen und Sammlungsausstellungen neue Konzepte und Narrative, um ein ausgewogeneres und gerechteres Bild der Kunst weltweit zu zeigen und bisher marginalisierte Positionen in den Blick zu rücken. Aus der Perspektive der Intersektionalität betrachtet, betrifft dies häufig miteinander in Verbindung stehende Diskriminierungsstrukturen wie zum Beispiel *race*, *class* und *gender*.

Als erstes Beispiel soll hier die Ausstellung *elles@centrepompidou* erwähnt werden, in der das Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou in Paris im Jahr 2009 seine gesamte vierte Etage ausräumte, um unter der kuratorischen Gesamtleitung von Camille Morineau für zwei Jahre auf 8000 m² ungefähr 500 Kunstwerke von über 200 Künstlerinnen unterschiedlicher Nationalitäten aus seiner Sammlung auszustellen. Ihre Ausgangsfrage ist jene, die Linda Nochlin bereits im Titel ihres 1970 erschienenen Essays, einem Grundlagentext der feministischen Kunstkritik, gestellt hat: »Why Have There Been No Great Women

20 Vgl. <https://www.skd.museum/besucherservice/presse/2022/drei-benin-bronzen-aus-sachsen-werden-an-nigeria-zurueckgegeben>. Sowie <https://www.bundesregierung.de/breg-de/suche/rueckgabe-benin-bronzen-2155038> (beide 05.05.2023).

21 Vgl. Maura Reilly: Curatorial Activism. Und Steven Henry Madoff (Hg.): What about Activism?

Artists?«.²² Offenbar ist innerhalb von Jahrzehnten seitdem in Bezug auf die Repräsentation von Künstlerinnen in Ausstellungsinstitutionen so wenig passiert, dass diese eindrucksvolle Ausstellung mit ihrer antihegemonialen Perspektive, die dazu beigetragen hat, Kunstgeschichte im Sinne der Revision eines traditionellen, männliche Künstler favorisierenden Geschichtsbildes aus weiblicher Sicht neu zu schreiben, notwendig war. Den Zeitpunkt für das Projekt begründete Camille Morineau damit, dass »there are finally enough women artists to rewrite that history«, wobei der Rahmen durch die Arbeiten von Künstlerinnen in der Sammlung des Centre Pompidou definiert wurde. In Bezug auf das Ausstellen aus der Sammlung betont sie dabei: »the works are already there, the choices have already been made. The updating and explicating of history – which is what the selective display of any permanent collection really entails – is the primary, and highly difficult, role of museums.« Und sie macht die Statistik auf, aus der man die Antwort auf die obigen Fragen ableiten kann: Im März 2009 waren in den Sammlungen des Musée National d'Art Moderne 18 % der Arbeiten von Frauen, in der zeitgenössischen Sammlung waren es 25 %.²³ Es war also wichtig und notwendig, ein Korrektiv zu schaffen, indem von Mai 2009 bis Februar 2011 die Geschichte der modernen und zeitgenössischen Kunst aus der Perspektive von Künstlerinnen gezeigt und von über zwei Millionen Besucher:innen gesehen wurde.²⁴

Als zweites Beispiel für eine einflussreiche Position soll hier der Kurator Okwui Enwezor (1963–2019) genannt werden, der vor allem mit der *Documenta 11* (2002) die Wahrnehmung für Kunst aus dem Globalen Süden erweitert hat. Dabei stellte die Ausstellung in Kassel die fünfte Plattform dar, nachdem vier Plattformen in den anderthalb Jahren zuvor mit Konferenzen, Workshops, Büchern, Film- und Videoprogrammen wichtige Themen wie unvollendete Demokratie, Wahrheitsfindung und Versöhnung oder Créolité und Kreolisierung erkundet, diskutiert und damit eine intellektuelle Grundlage für die Ausstellung vorbereitet hatten. Im Vorwort des Kurzführers äußerte sich Enwezor zur Position der Ausstellung im gesellschaftlichen Kontext: »Fast fünfzig Jahre nach ihrer Gründung sieht die Documenta sich erneut mit den

22 Linda Nochlin: Why Have There Been No Great Women Artists?

23 Camille Morineau: »elles@centrepompidou«: addressing difference, in: Camille Morineau, Annalisa Rimmaudo (Hg.): elles@centrepompidou, S. 14f.

24 <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccBLAM> (05.05.2023).

Gespenstern einer unruhigen Zeit fortwährender kultureller, gesellschaftlicher und politischer Konflikte, Veränderungen, Umbrüche und globaler Konsolidierungen konfrontiert. Wenn wir die Ereignisse in ihrer weitreichenden historischen Bedeutung bedenken und ebenso die Kräfte, die gegenwärtig die Wertvorstellungen und Anschauungen unserer Welt gestalten, wird uns gewahr, wie schwierig und heikel die Aussichten der aktuellen Kunst und ihre Position bei der Erarbeitung und Entwicklung von Interpretationsmodellen für die verschiedenen Aspekte heutiger Vorstellungswelten sind. Wie können wir diese rapiden Veränderungen verstehen, die nach neuen Ideen und Modellen für ein transdisziplinäres Handeln im globalen öffentlichen Raum unserer Zeit verlangen?²⁵ Diese grundlegende Frage stellt sich auch nach über zwanzig Jahren ähnlich, obwohl die Globalisierungsprozesse in Zeiten einer anhaltenden Coronapandemie und wachsender politischer Umbrüche zwischen Westen und Osten, Norden und Süden – verstärkt durch die aktuellen militärischen Konflikte und Kriege – derzeit zwar noch immer als hegemonial dominiert, gleichzeitig aber auch als fragmentierter und brüchiger beurteilt werden müssen.

Es wäre aber einseitig, Okwui Enwezors Bedeutung für die Entwicklung eines kuratorischen Aktivismus auf die einflussreiche *Documenta11* zu verkürzen. Letztere ist bloß ein Projekt im Rahmen seines Engagements, Aspekte afrikanischer Kunst, Kultur und Gesellschaft im Kontext des Globalen Nordens bekannt zu machen. Wichtig in diesem Zusammenhang waren unter anderem Ausstellungen – und die sie begleitenden Publikationen – wie *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994* mit einem kulturellen Überblick von den afrikanischen Unabhängigkeitsbewegungen über die postkoloniale Zeit bis zum Ende der Apartheid in Südafrika, die an ihrer ersten Station in der Villa Stuck in München (2002) und den weiteren Stationen in Berlin, Chicago und New York für viele Besucher:innen ihre Wahrnehmung der Welt erweitert und verändert hat.²⁶ Ein weiteres wichtiges Projekt war *Rise and Fall of Apartheid*, 2012/13 für das International Center for Photography in New York entwickelt, die auch im Haus der Kunst in München zu sehen war, dessen Direktor Okwui Enwezor von 2011 bis 2018 war.²⁷

25 Okwui Enwezor: Vorwort/Preface. In: Documenta/Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): Documenta11_Plattform5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide, S. 6..

26 Okwui Enwezor (Hg.): *The Short Century*.

27 Okwui Enwezor, Rory Bestor (Hg.): *Rise and Fall of the Apartheid*.

Im Sinne einer gesellschaftlichen Positionierung ist es zudem wichtig, in Museen und Ausstellungen den Blick auf Themen wie Menschenrechte, Demokratie und gesellschaftlichen Zusammenhalt, Migration, Diversität, Klimawandel, Postanthropozän oder Konzepte von Care – um einige aktuelle Beispiele zu nennen – zu richten oder diese Perspektiven im Kontext von Ausstellungsthemen einzubeziehen. Eine wichtige Initiative war hier das Langzeitprojekt *Anthropocene* im Haus der Kulturen der Welt in Berlin, in dem es seit 2013 untersuchte, »wie die planetarischen und krisenhaften Transformationen des Anthropozäns versteh-, erfahr- und gestaltbar gemacht werden können«. Dabei hat das HKW in einer Vielzahl unterschiedlicher Formate »die kulturellen, sozio-ökonomischen und politischen Implikationen des Anthropozäns ausgelotet: Welcher Anthropos hat das neue Erdzeitalter hervorgebracht? Welche epistemologischen Grundlagen ermöglichen die Transformation und Ausbeutung planetarischer Energie- und Materialflüsse? Wie sind Verantwortung und Handlungsmöglichkeiten im Anthropozän verteilt?« Das mit zahlreichen internationalen Partner:innen erarbeitete Projekt gab sich nicht damit zufrieden, gut recherchierte Ausstellungen mit einem entsprechenden Vermittlungsprogramm anzubieten, sondern bettete diese in ein komplexes Programm ein, in dem »kontinuierlich neue Methoden transdisziplinärer und kollaborativer Wissensproduktion und -vermittlung erprobt« wurden, »die den Herausforderungen des Anthropozäns gerecht werden«. ²⁸ Das Projekt wurde im Oktober 2022 mit *Where is the Planetary?* abgeschlossen, das in einem experimentellen Setting des Künstlers Koki Tanaka als »die gemeinschaftliche Suche nach einem Modell für ein gelingendes Zusammenleben auf der Erde« konzipiert war. ²⁹

»Where do we go from here?«, fragt Steven Henry Madoff in seinem Essay »The Space of Activism« und kommt zu dem Schluss: »If activism is a form of publicness, then the curatorial task of activism [...] is a ›re-opened dissensus‹ that proposes a shift in power between political orders and that addresses, most basically and urgently, ›an idea of the human future.« ³⁰

In dieser Hinsicht war das *Anthropocene*-Projekt am Haus der Kulturen der Welt sicher ein gutes Modell für eine Arbeitsweise, die sich dieser Zukunft

28 http://www.hkw.de/de/programm/themen/das_anthropozaen_am_hkw/das_anthropozaen_am_hkw_start.php (19.05.2022).

29 https://archiv.hkw.de/de/programm/projekte/2022/where_is_the_planetary/start.php (06.05.2023).

30 Steven Henry Madoff: *The Space of Activism*, S. 178f.

annimmt und dafür mit seiner Vorgehensweise eine diskursive Grundlage schafft. Themen von großer Komplexität kann nur mit Projekten begegnet werden, die diese Komplexität nicht scheuen und sie aus verschiedenen Perspektiven erkunden und diskutieren. Ausstellungen sind in dieser Auffassung Teil eines größeren Programms, und die Ausstellungsinstitution versteht sich nicht als ein Ort der Re-Präsentation, sondern als Plattform und Forum.

Wie aus diesen Ansätzen für einen Curatorial Activism ersichtlich wurde, sind neben einer komplexen und transdisziplinären Vorgehensweise die Öffnung für unterschiedliche Perspektiven, das sorgfältige Zuhören und der Mut zum Konflikt erforderlich. All das bedeutet, den herrschenden Kanon zu hinterfragen. Maura Reilly schreibt dazu: »Which counter-hegemonic strategies can we employ to ensure that more voices are included, rather than the chosen, elite few? What can we do as art professionals to offer a more just and fair representation of global artistic production? Should we be working towards a global art history, an art without borders? Should we aim to abolish canons altogether, arguing that all cultural artefacts have significance – in other words, should our goal be a totalizing critique of canonicity itself? Should we be creating new, alternative canons?«³¹

In diesem Zusammenhang schlägt sie drei Strategien des Widerstands (»Strategies of Resistance«) gegen den hegemonialen Status quo vor, die nun abschließend in Bezug zu den diskutierten künstlerisch-kuratorischen Praktiken des Aktivismus gesetzt werden sollen. Erstens die Re-Vision (»re-visionism«), bei der der bisherige Kanon aus einer kritischen Perspektive neu definiert wird und bisher zurückgewiesene, vergessene oder unsichtbare Positionen einbezogen werden. Dies führt dazu, dass Kurator:innen eine inklusivere und integrativere Auswahl von Künstler:innen und Arbeiten in Bezug auf eine bestimmte Thematik präsentieren und ein Verständnis für Kontexte entsteht, das neue Perspektiven auf Künste und Kulturen eröffnet. Dieses Vorgehen beinhaltet, dass Geschichte neu geschrieben (»rewriting history«) und neues Wissen generiert wird. Ein Beispiel hierfür ist die zuvor erwähnte Ausstellung *elles@centrepompidou*, in der eine neue Perspektive auf eine feministische Kunstgeschichte von den Kurator:innen des Centre Pompidou allerdings aus ihren Sammlungen entwickelt wurde. Als weiterführende Perspektive wäre hier wichtig, dass nicht die sowieso dominante Lesart andere neu darstellt oder »einbezieht«, sondern dass das neue Wissen im Miteinander unterschiedlicher Perspektiven entsteht.

31 Maura Reilly: Curatorial Activism, S. 23.

Reillys zweite Strategie sind die sogenannten »Area Studies«, in denen die kuratorische Perspektive den traditionellen Diskurs um Themen erweitert, die mit *race*, geografisch bisher wenig beachteten Regionen, *gender* oder sexueller Orientierung zu tun haben. Dieser Ansatz wurde am Beispiel von Okwui Enwezors Arbeit zu Themen afrikanischer Kunst und Kultur erläutert. Einige postkoloniale und feministische Theoretiker:innen kritisieren bei dieser Art von Ausstellungen laut Reilly die Gefahr von Abgrenzung und Essenzialisierungen, da die Künstler:innen auf der Basis bestimmter Zuordnungen von anderen Kontexten isoliert werden. Gleichwohl wurde hier durch viele wichtige Ausstellungen die Sichtbarkeit bisher marginalisierter Themen und Positionen deutlich erhöht, weshalb dieser Ansatz als kuratorisches Korrektiv zum herrschenden Kanon Wirkung entfalten kann.

Die dritte Strategie bezeichnet Reilly als »Relational Studies: Exhibition-as-Polylogue«. Ein relationaler Anspruch an das Kuratieren ist nicht an der Interpretationshoheit und dem Monolog der hegemonialen Institution interessiert, sondern an einer möglichst vielstimmigen Erzählung und pluralen Auseinandersetzung, die das Wissen und die Erfahrungen der unterschiedlichen Akteur:innen inklusive des Publikums einbezieht.³²

Die Transformation von Institutionen und ihren dominanten Lesarten von Geschichte, Kunstkanon, Ausstellungspraxis und Vermittlung kann erst in einem auf Dauer angelegten, möglichst umfassenden Prozess eines multiperspektivischen Austauschs gelingen.

32 Vgl. Maura Reilly: *Curatorial Activism*, S. 23–33.

Zum Politischen des Kuratierens

Kathleen Bühler

»[B]oth position (physical, hierarchical, perspectival) and positionality are always political, whether by choice or default – as the ›where‹, ›to whom‹, and ›into what‹ we are born are also ultimately political, if not always in the same ways or for the same reasons. But then neutrality, too, is a political position.« *Tracy Murink*¹

Mit diesem Beitrag möchte ich die verschiedenen Momente des Politischen beleuchten, welche das Kuratieren von Gegenwartskunst in einer Institution umfasst. Damit möchte ich dem (Selbst-)Bild vieler Berufskolleg:innen entgegen treten, welche in ihrer Arbeit nichts Politisches erkennen können und daher die transformative soziale Kraft ihrer eigenen Arbeit unterschätzen.

In einem Kunstmuseum besteht das Kuratieren von Gegenwartskunst aus dem Konzipieren, Organisieren und Realisieren von Wechselausstellungen mit zeitgenössischen Künstler:innen oder von Dauerausstellungen mit den Beständen der Kunstsammlung im Rahmen der strategischen institutionellen Ziele. Innerhalb der Vorgaben eines Leitbildes oder Mission Statements wird das Ausstellungsprogramm ausgerichtet.² Ausstellen bedeutet zunächst die organisierte Präsentation von ausgewählten Gegenständen für die Öffentlichkeit. Und da mit den gleichen Kunstwerken verschiedene kuratorische Erzählungen möglich sind, entsteht gemäß Elena Filipovic eine besondere Verantwortung der Ausstellungsmacher:in gegenüber den Kunstwerken:

1 Tracy Murink, Tracey Rose: *Materiality and the Question of Proximity*, S. 75.

2 Wobei nicht gesagt ist, dass eine Organisation automatisch nach ihrem Leitbild lebt.

Nicht das Aufbauen einer autoritären und beweiskräftigen Stimme sollte Ziel einer Ausstellung sein, sondern die Entwicklung einer kuratorischen Methode, welche sich der »materiellen Intelligenz« und dem Risiko, welches das Kunstwerk eingeht, ebenbürtig zeigt. Es sollte zu einer Wechselwirkung zwischen Exponaten und der Methode ihres Kuratierens kommen.³ Auf diese Weise gemachte Ausstellungen legen die Basis ihrer Argumente bloß und geben darüber hinaus etwas zu erkennen, was von der Künstler:in oder der Kurator:in vielleicht nicht einmal intendiert war. Wie beim offenen Kunstwerk bei Umberto Eco sind bei Ausstellungen nicht die Antworten wichtig, die sie zu geben vermögen, sondern die weiteren Fragen (oder ästhetischen Erfahrungen), die sie aufwerfen, weil sie damit das Denken der Betrachtenden in einen fruchtbaren Prozess hineinführen.⁴

Ethik des Kuratierens

Während Filipovic von einer grundsätzlichen Ethik des Kuratierens ausgeht, welche in der Auswahl der Kunstwerke und ihrer Anordnung sowie der Einstellung gegenüber der Macht des Zeigens besteht, sieht Maura Reilly eine weitere Ethik des Kuratierens⁵ am Werk, wenn es darum geht, die westliche, weiße, männliche Sicht auf Kunst sowie die Dominanz der von Männern geschaffenen Kunstwerke in Dauer- und Wechselausstellungen zu brechen und auf eine gerechtere Repräsentation verschiedenster Künstler:innen bezüglich Ethnie, Klasse und Gender zu achten.⁶

Als Kurator:in in einer mit öffentlichen Geldern subventionierten Institution stellt sich also stets von neuem die Frage: Was mache ich aus welchen Gründen sichtbar? Wem ver helfe ich zum Eingang in das Ausstellungsprogramm, die Sammlung, den Kanon, den Diskurs? Wie schaffe ich es, dass das öffentlich subventionierte künstlerische Programm, die Kunstsammlung, der Kunstbe-

3 Elena Filipovic: *What Is an Exhibition?*, S. 76.

4 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten*, S. 154, 183.

5 Maura Reilly: *Curatorial Activism*.

6 Reilly wirft dem Kunstbetrieb endemischen Sexismus und Rassismus vor, Reilly, S. 21. Zur Möglichkeit, in einer globalen Welt westliche und von weißen Männern dominierte Kunstkanons aufzubrechen, vgl. Ruth E. Iskin, *Introduction: Re-Envisioning the canon: are pluriversal canons possible*, S. 1–42.

trieb inklusiver, partizipativer und bezüglich Repräsentation gerechter wird?⁷ Wie helfe ich mit, Rassismus und Sexismus im Kunstbetrieb abzubauen?

Bereits hier wird erkennbar, dass es beim Kuratieren nicht allein um das ästhetisch oder kunsthistorisch begründete Aussuchen von künstlerischen Positionen oder Werken für die öffentliche Präsentation geht, sondern ein weites Feld ethischer Entscheidungen gemeint ist, in der im Sinne des französischen Philosophen Jacques Rancière politisch agiert wird.⁸ Denn bei Rancière ist das Politische an der Kunst nicht durch ihren politischen Inhalt begründet, sondern durch die Neuverhandlung dessen, was zum »Bereich des Sinnlichen« gehört.⁹ Das würde also bedeuten, dass Kuratieren an sich schon politisch ist, weil das neu thematisiert wird, was zum Bereich des Sinnlichen und damit zum Bereich der Kunst gehören soll.

Wenn Kuratieren zur veränderten Sicht auf die bisherige Kunstgeschichte einlädt, dann kann damit auch eine veränderte Sicht auf die ausstellende Institution einhergehen. Denn beim Ausstellen von Kunst kommt es im Beziehungsgeflecht der menschlichen und nicht-menschlichen Mitwirkenden zu neuen Verbindungen von sozialen, ökonomischen und diskursiven Kontexten. Beatrice von Bismarck betrachtet das Kuratieren von Ausstellungen daher als eine performative Praxis, welche die Konstellationen, die sie bedingen, mit hervorbringt und verändert. Ausstellungen sind »Ergebnis, Medium, aber eben auch Werkzeug kuratorischer Praxis« und besitzen ein Handlungspotenzial, welches die Relationen mitgestaltet, welche sie ihrerseits hervorgebracht haben.¹⁰

7 Die meisten kantonalen und städtischen Kulturstrategien der deutschsprachigen Schweiz stützen sich heute auf Diversität, Partizipation und Innovation (z. B. <http://www.stadt-zuerich.ch/kultur>; <http://www.stadtzug.ch>; <http://www.kultur.bkd.be.ch>; <http://www.vs.ch>; <http://www.chur.ch>; <http://www.ag.ch>, 27.12.2022).

8 Vgl. Jacques Rancière: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, S. 77, sowie Beatrice von Bismarck: Das Kuratorische, S. 13. Zur Kritik an Rancière vgl. Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics*, S. 13–14.

9 Dies birgt gemäß Oliver Marchart die Gefahr, dass Kunst mit politischem Inhalt diskreditiert werde und stattdessen apolitische Künstler:innen und Kurator:innen vom symbolischen Wert »politischer Kunst« profitieren, jedoch die Politisierung von Kunst gleichzeitig verhinderten, vgl. Marchart, S. 14.

10 Bismarck, S. 29, 53.

Lernen vom New Institutionalism

Kuratieren ist also ein »sich selbst verwandelnde[s], relationale[s] Gewebe, das seine Voraussetzungen, Bedingungen [und] die darin zum Tragen kommenden Handlungsmöglichkeiten« mit reflektiert.¹¹ Die Subjektivität der Kurator:in ist dabei nur ein Faktor und ist zugleich Ausdruck einer bestimmten sozialen Stellung, eines Zugangs zu Bildung und zu den Ressourcen, welche diese Ausstellung ermöglichen. Dazu kommt der Ausstellungsort, welcher die Lesart einer Ausstellung mitprägt. Denn es spielt gleichwohl eine Rolle, ob eine Gegenwartskunstaussstellung im öffentlichen Raum bzw. in einer Kunsthalle oder einem Offspace stattfindet, wo die (Ausstellungs-)Geschichte des Ortes, der Kurator:in und der Künstler:in den Kontext bilden, oder in einem Kunstmuseum, in dem zusätzlich die Kunstsammlung zum Hintergrund zählt, vor dem die temporäre Ausstellung sich behaupten muss. Alle diese Faktoren zusammen bestimmen den Standpunkt, von wo aus Kunst gezeigt, vermittelt und erfahren wird. In der Reflexion von und Bezugnahme auf diesen Standpunkt gewinnen oder verlieren Ausstellungen an Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft. Und wenn man dazu noch – wie Filipovic empfiehlt – ein Kunstwerk gemäß seinen eigenen Regeln wirken lassen möchte, entsteht unter Umständen eine extrem subjektive, unvollständige, potenziell widersprüchliche und provisorisch kuratierte Ausstellung.¹² Eine solche Ausstellung widerspricht dem eher konservativen Selbstverständnis von Museen in dem Sinne, dass sie Kunstgeschichte abbilden, den kunsthistorischen Kanon fortführen und demgemäß eine autoritäre Leserichtung aufbauen. Doch nur im Bestreben, eine anti- oder gegenautoritäre Logik zu verfolgen – so Filipovic –, könnten einerseits »transformatives Erleben und Denken«¹³ ermöglicht und andererseits der dem Kunstbetrieb inhärente Rassismus und Sexismus aufgelöst werden.

Die wohl radikalste kuratorische Haltung, mit der in den 1990er- und 2000er-Jahren Ausstellungen realisiert wurden, welche den Anspruch vertraten, gleichzeitig die Bedingungen ihrer Betrachtung zu beeinflussen, Kunstaussstellungen als transformativen sozialen Prozess auszuüben sowie die Strukturen ihrer ausstellenden Organisationen zu verändern, war

11 Bismarck, S. 39.

12 Filipovic, S. 80.

13 Filipovic, S. 81.

der »new institutionalism«.¹⁴ In dieser losen kuratorischen Bewegung wurden Ausstellungen oder künstlerische Aktivitäten so kuratiert, dass damit ein Überdenken und Transformieren der Rollen von Kurator:innen, Künstler:innen und Kunstorten einherging.¹⁵ Für Jonas Ekeberg näherte sich die neue flexible und experimentelle Organisation so den Arbeitsmethoden der zeitgenössischen Künstler:innen an, welche auf Partizipation, Prozess und Gemeinschaftsbildung setzten.¹⁶ Der Ausstellungsraum wurde stärker als Produktions- und nicht als reiner Schaubetrieb verstanden. Künstler:innen nahmen eine aktivere Rolle darin ein, Kurator:innen sahen sich demgemäß auch als Mediator:innen und Promotor:innen von sozialen Prozessen.¹⁷ Viele Elemente des »new institutionalism« wie das Experimentieren mit neuen Kunstformen, Neuerfinden von kuratorischen Verfahren sowie das Partizipieren der Besuchenden an künstlerischen Prozessen haben sich auch in größeren Institutionen als Teil der alltäglichen Museumsarbeit etabliert.¹⁸ Dennoch ist die Frage, inwiefern das politische Potenzial des Kuratierens genutzt werden kann, um eine Institution im Hinblick auf eine diversere Gesellschaft und partizipativere Strukturen zu verändern, von bleibender Aktualität.

Politisches Kuratieren

Am lehrreichsten war für mich diesbezüglich die Arbeit an einem Ausstellungsprojekt im öffentlichen Raum. Nach 25 Jahren Museumserfahrung

-
- 14 Der Kurator und Kunstkritiker Jonas Ekeberg führte den Begriff 2003 im Zusammenhang mit Kuratieren ein. Dabei untersuchte er die kuratorischen Praxen im Rooseum Malmö, Palais de Tokyo Paris, Platform Garanti Istanbul, Bergen Kunsthall, Kunstverein München sowie den Biennalen von Johannesburg und Norwegen. Jonas Ekeberg, *New institutionalism*, hg. Office for Contemporary Art Norway, Verksted #1, Oslo 2003.
- 15 Claire Bishop bespricht diese Bewegung unter dem zeitgleichen Aspekt der »relationalen Ästhetik«, welche eine Verschiebung von objektbasierter zu dienstleistungsorientierter Kunst umfasst. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, S. 54.
- 16 Jonas Ekeberg: *Introduction*, S. 11. Wobei hier stets dieselben Künstler:innen genannt werden, nämlich Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Pierre Huyghe, Carsten Höller, Christine Hill, Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan und Jorge Pardo, vgl. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, S. 55.
- 17 Zur Bilanz dieser in den 1990er- und 2000er-Jahren vieldiskutierten Bewegung vgl. Lucie Kolb, Gabriel Flückiger: *New Institutionalism Revisited*, o. S. (17.07.2022).
- 18 James Goggin: *Brand New Institutionalism*, S. 85.

kuratierte ich die 13. Ausgabe der Schweizerischen Plastikausstellungen in Biel¹⁹ und lud dazu den Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn ein, ein »Präsenz- und Produktionsprojekt« zu realisieren.²⁰ Es war sein erstes in der Schweiz und da Biel die Geburtsstadt des Schriftstellers Robert Walser ist, hat er dafür die *Robert Walser-Sculpture* entwickelt. 2016 begann die Vorbereitung und Konzeption, damit die »Skulptur« im Sommer 2018 während dreier Monate auf dem Bahnhofplatz in Biel – einem zentralen Schnittpunkt des öffentlichen Verkehrs und einem sozialen Brennpunkt – stattfinden konnte. Aufgrund finanzieller Lücken und einer fehlenden Baubewilligung wurde sie dann erst 2019 realisiert und mit einer umfassend dokumentierenden Publikation im Jahr 2020 abgeschlossen.

Vier Ziele setzte sich Thomas Hirschhorn mit dem Projekt: Robert Walser neu zu denken und mit einem großen Kunstwerk zu ehren, eine neue Form von Kunst im öffentlichen Raum zu behaupten und Ereignisse mit Bieler:innen zu entwickeln. Trotz behördlicher Hürden, galliger Leserbriefe und Anfeindungen frustrierter Bürger:innen hat er alle Ziele erreicht. Die »Skulptur« bestand aus 38 Ereignissen, welche von rund 200 Bieler:innen drei Monate lang während zwölf Stunden am Tag betreut und ausgeführt wurden und in unterschiedlicher Weise auf Robert Walsers Werk, Leben oder die Stadt Biel rekurrierten. Walsers Leben am Rande der Gesellschaft – er lebte während großer

19 Die Schweizerische Plastikausstellung Biel wird seit 1954 in unregelmäßigen Abständen in der Schweizer Stadt realisiert. Sie umfasst Ausstellungen im öffentlichen Raum mit plastischen Werken (Skulpturen, Plastiken, Interventionen, Performances). Dafür wird die künstlerische Leitung jedes Mal neu ausgeschrieben. Bisher wurden 13 Ausgaben realisiert unter der Leitung von Marcel Joray (1954, 1958, 1962, 1966, 1977), Maurice Ziegler (1975), Maurice Ziegler und Alain Tschumi (1980), Niklaus Morgenthaler (1986), Bernhard Fibicher (1991), Marc-Olivier Wahler (2000), Simon Lamunière (2009), Gianni Jetzer (2014) und Kathleen Bühler (2019).

20 Der Künstler lehnt die Bezeichnungen »soziale Plastik«, »relationale Kunst« oder Partizipationskunst ab. »Präsenz und Produktion« nennt er seine temporären, installativen und performativen Projekte, weil er während ihrer gesamten Dauer zusammen mit dem Publikum präsent und produktiv ist. Kathleen Bühler, Thomas Hirschhorn: E-Mail-Gespräch, September 2016, S. 127. Wie Claire Bishop vermerkt, wurde Thomas Hirschhorn nicht in die Diskussion von »relationaler Ästhetik« und »new institutionalism« einbezogen, weil er keine »feel-good position« vertritt, keine »kompensatorische Unterhaltung« bietet, sondern sich mit den Grenzen eines interaktiven sozialen Kunstmodells beschäftigt. Dabei stehe nicht die soziale Harmonie im Mittelpunkt, sondern das antagonistische, emanzipatorische Modell einer Chantal Mouffe und Ernesto Mancu. Claire Bishop: *Antagonism and Relational Aesthetics*, S. 69, 79.

Teile seines Lebens in ärmlichen Verhältnissen oder war interniert – rückte die Zusammenarbeit mit Menschen ins Zentrum, welche ebenfalls Erfahrungen mit einer solchen Lebensweise hatten und unter Armut, Illegalität, Drogenmissbrauch, Arbeitslosigkeit, psychischen Krankheiten oder Alkoholismus litten. Der Künstler legte Wert auf bezahlte Mitarbeit am Kunstprojekt, so dass auch ein Anreiz für nicht kunstinteressierte oder arbeitslose Menschen entstand. Außerdem wurde auf Eintrittspreise verzichtet, um keine ökonomischen oder sozialen Schranken zu errichten. Über die Vorbereitungszeit von drei Jahren bauten der Künstler und die Kuratorin eine Beziehung mit den Interessierten auf, um sie zu animieren, ihre Ideen und ihren Bezug zu Robert Walser in das Projekt einzubringen. Die Beziehungsarbeit fand während der sogenannten »Fieldworks« statt.²¹ Nur dank der immensen Vorarbeit wurde die Utopie auf Zeit in jenem Sommer 2019 möglich. Sowohl im Team wie im Publikum wurde eine altersmäßige, kulturelle und soziale Durchmischung erreicht, von der Schweizer Kunstmuseen nur träumen können. Die drei Monate führten zu einer sozialen Beruhigung des Bahnhofplatzes und zu einer psychischen Stabilisierung vieler marginalisierter Menschen in Biel.²² Die 860 Seiten starke Publikation bezeugt die gemeinsam gelebte künstlerische Kreativität und dokumentiert mit Zeugnissen die individuelle und gesellschaftliche Transformation.²³

Obwohl die *Robert Walser-Sculpture* im öffentlichen Raum stattfand und nicht in einer Institution, wurde sie von der Presse als »Perfektes Museum des 21. Jahrhunderts« bezeichnet.²⁴ Der Kunstkritiker Christoph Heim lobte die Zugänglichkeit des Unternehmens und den gelungenen Einbezug randständiger Gruppen. Er hob die kulturelle Animation der Besucher:innen und die egalitäre Struktur des Projekts hervor. Sein Besuch kostete nichts und im Unterschied zu den üblichen Museen und White Cubes strahlte es Lebendigkeit, Zugänglichkeit und Veränderbarkeit aus. Gerade die fehlende Perfektion und das geordnete Chaos zeichneten die *Robert Walser-Sculpture* aus.

21 Kathleen Bühler: *Robert Walser-Sculpture*, S. 62–163.

22 Sozialämter in Biel bestätigten, dass in jenem Sommer viele sozialhilfeabhängige Menschen auf überdurchschnittliche Weise Halt und einen Ort in der Gesellschaft gefunden haben. Der Originalbrief ist abgedruckt in: Bühler, S. 844.

23 Im Kapitel »Transformation«, in dem Jules Sturm Interviews mit Beteiligten führte, sowie den beiden Aufsätzen von Julia Gelshorn und Wiebke Hahn, in: Kathleen Bühler, *Robert Walser-Sculpture*, 2020.

24 Christoph Heim: *Perfektes Museum des 21. Jahrhunderts*, S. 27.

Kuratorisch Position beziehen

Obwohl es keine Absicht des Projektes war, ein museologisches Modell zu erproben, ermöglichte die *Robert Walser-Sculpture* eine neue Form des Zusammenlebens, welches – zumindest in der Meinung des Kunstkritikers – auch Rückwirkungen auf die entsprechenden kulturellen Institutionen haben sollte. Hirschhorns erklärtes künstlerisches Ziel sah vor, die Besucher:innen in das Werk zu integrieren und das Projekt im öffentlichen Raum im Sinne eines sozialen und politischen Raums zu realisieren. Er benutzte zwar nicht den Begriff »Partizipation«, da sie sich nicht verordnen lasse und erst entstehe, wenn das Kunstwerk Raum und Zeit dafür gewähre. Doch dafür plädierte er für einen Austausch, der zwischen Menschen sowie zwischen Menschen und Kunstwerken stattfinden kann als »geheimnisvoller Dialog oder eine Konfrontation zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter, eins zu eins. [...] Kunst ist nicht interaktiv, sondern aktiv, und deshalb kann in der Kunst etwas bestehen, was nicht funktioniert und was vielleicht gerade deshalb zur Auseinandersetzung auffordert und demnach zum Nachdenken zwingt.«²⁵

Hirschhorn selbst sieht sich nicht als »politischen Künstler« per se, sondern versucht, seine Kunst »auf politische Weise« zu praktizieren: Er offeriert Teilhabe, indem er sich an ein »nicht-exklusives« Publikum richtet und seine Projekte im öffentlichen Raum bevorzugt an sozialen Brennpunkten einer Stadt stattfinden lässt. Außerdem widmet er sie häufig Persönlichkeiten wie etwa Antonio Gramsci, Hannah Arendt, Michel Foucault oder Simone Weil, welche für radikales und die Gesellschaft transformierendes Denken stehen. Sein Werk bezieht sich auf mehreren Ebenen auf das Politische: in seiner Adressierung der Öffentlichkeit, in der Situierung und Bezugnahme auf einen konkreten wie symbolischen Raum und in seiner Referenz auf den jeweiligen Diskurs, der um die Person besteht, welcher er das Werk widmet.

Das, was er für sein Konzept des »Kunst politisch Machens« in Anspruch nimmt, möchte ich daher auch für die kuratorische Arbeit geltend machen.²⁶ Nämlich dass politisches Kuratieren bedeutet, einer Ausstellung eine Form zu geben, die Position bezieht; die Ausstellung als Werkzeug zu nutzen, um die

25 Kathleen Bühler, Thomas Hirschhorn: E-Mail-Gespräch, September 2016, S. 127.

26 Thomas Hirschhorn: Kunst politisch machen, was heisst das? In Deutsch, Englisch und Französisch auf der vom Künstler betriebenen Webseite <http://www.thomashirschhorn.com/kunst-politisch-machen-was-heisst-das>.

Welt kennenzulernen, sich mit der Wirklichkeit zu konfrontieren und als Plattform zu gebrauchen für Reibung, Dialog und Konfrontation.²⁷ Ein solches Verständnis politischen Kuratierens entspricht dem Ideal Oliver Marcharts, der jedoch noch darüber hinausgeht und darunter das Schaffen einer Öffentlichkeit versteht, das Aufbauen einer »emanzipatorischen Gegenpolitik« sowie das Konstruieren einer »Gegenhegemonie« oder eines Ortes, welcher Antagonismen bestehen lässt.²⁸

Institutionelle Ausstellungsräume sind nicht automatisch »öffentliche Sphären«, da sie nicht für alle jederzeit zugänglich sind: Sie erheben Eintrittspreise, schüchtern mit anspruchsvollen Themen ein und sind von den unsichtbaren Schranken sozialer und kultureller Verhaltenscodes geprägt.²⁹ Ein öffentlicher Raum besteht gemäß Marchart erst, wenn er Raum für Debatten in Form von Konflikten und Antagonismen bietet.³⁰ Dies geschieht, indem die Kurator:in auch Kontexte außerhalb der Kunst einbezieht und so wenigstens geistig die kulturelle Hegemonie innerhalb der Institution verlässt.³¹

Politisches Kuratieren bedeutet also, temporäre Orte der Teilnahme und des Widerspruchs zu schaffen, die jedoch auch von kuratorischer »Gastfreundschaft« geprägt sind: einem Umgang mit Gästen – menschlichen wie nicht-menschlichen –, denen mehr an Emanzipation und Gleichberechtigung liegt als an sozialer Einigkeit.³² Jedes Mal also, wenn eine Kurator:in neue Künstler:innen ausstellt, neue Ausstellungsformen erprobt, sich auf Kontexte außerhalb der Kunstdiskurse beruft, das Publikum zur Mitwirkung oder zu Debatten animiert, sich der Logik des Kunstwerks unterordnet oder ganz allgemein neue Wege beschreitet, vollzieht sie etwas Politisches. Etwas, was der Institution und dem Betrieb hilft, sich von alten Konventionen zu befreien und sich für die transformierende Kraft der Kunst zu öffnen. Einer Kraft, welche den Weg zu gerechteren, inklusiveren und partizipativeren Sammlungen und Ausstellungsprogrammen zu bahnen hilft.

27 Kathleen Bühler, Thomas Hirschhorn: E-Mail-Gespräch, April 2017, S. 129–130.

28 Oliver Marchart: *Conflictual Aesthetics*, S. 144, 147.

29 Vgl. dazu die Kritik Alain de Bottons in: Kunst kann ihr Leben verändern.

30 Marchart, S. 145.

31 Marchart, S. 149.

32 Beatrice von Bismarck: *Das Kuratorische*, S. 185–223.



Abbildungen

Thomas Hirschhorns »Präsenz- und Produktionsprojekt«, die Robert Walser-Sculpture auf dem Bahnhofplatz in Biel, Schweiz, im Sommer 2019.

- 1) Die Robert Walser-Sculpture erstreckte sich auf einer Plattform aus Holzpaletten über circa 400 qm. In der Mitte der Plattform, von einer Brücke überspannt, bewegte sich der Passagierstrom zum Bahnhof. Die Aussenwände der Plattform waren mit Zitaten von Robert Walser und Thomas Hirschhorn versehen. Foto: Enrique Muñoz García.
- 2) Ein Vortrag zu Robert Walser im sogenannten Forum. Foto: Enrique Muñoz García.

Museums as Social Spaces

Robert Trafford (Forensic Architecture)

Forensic Architecture (FA), the research collective of which I am a member, was born around 2011 at the Visual Cultures department of Goldsmiths, University of London, as a research project within the 'Centre for Research Architecture' (CRA); this is a practice-led, postgraduate faculty founded by FA's director, Eyal Weizman. Since that time, FA has grown up in an era defined politically by the collapse of old structures, and technologically by the rapid and overwhelming victory of new forms of communication that have bred new forms of attention, discourse, and deception in turn.

Across that same span of time, the CRA has given birth to a field which has thus far spawned two Turner Prize nominees and a Turner Prize winner, while simultaneously impacting legal filings at the International Criminal Court (ICC) and the European Court of Human Rights (ECHR), thereby contributing to the post-conflict truth commissions in Guatemala and Colombia; it has also witnessed the output of its practices presented to the UN General Assembly.

Today, FA comprises a team of around twenty full-time staff, raised up by a dense orbit of collaborators, alumni, fellows, friends, allies, and partners from within Goldsmiths and is supported by funding from the European Research Council (ERC), Europe's highest academic funding body. Our mission is two-fold: first, to intervene in ongoing political struggles surrounding environmental and human rights violations by state actors and institutions and to challenge their misuse of authority by developing robust evidentiary case files on behalf of civil society. Second, through that work, we seek to propose new methodologies and techniques for contemporary investigative practices and to experiment with new strategies for both the development and deployment of research findings.

That two-fold mission is a response to a confluence of contemporary social, political, and technological conditions. The growth into ubiquity of smartphones and social media have caused previous systems of information dissemina-

tion – those defined by the ‘legacy media’ establishment and characterized by limited sources of information and comparably ‘slow’ news – to implode. In their place, we find a dizzyingly multi-polar, peer-to-peer marketplace of data has grown haphazardly, its qualities and impacts on our shared construction of agreed facts were entirely unpredicted and emergent. This new and radically horizontal information-dissemination ecosystem has inspired new kinds of authoritarian state logics that weaponize doubt in order to deflect from their actions, thereby questioning the nature, and even the possibility, of shared truths: it is behind this very uncertainty that the 21st century’s rights violations are obscured.

In that context, FA explores responses to the following question: what are the tools available to civil society to push back against state violence, against human rights violations, environmental degradation, displacement, land dis-possession, police murder, and others?

FA tries to push in many directions at once in order to explore new answers to the aforementioned question. This could concern new fields of technology, in the use of artificial intelligence techniques to train computer vision classifiers to find Russian tanks in eastern Ukraine during the 2014 invasion, for example.¹ It could concern applications of law, in our partnerships with the European Centre for Constitutional and Human Rights for example, who have been among the pioneers of legal mechanisms for rights violations in industrial supply chains.² However, art spaces are among the most productive domains in which we have explored answers to that question.

In 2020, we opened a new office in Berlin, home to a new agency that is independent, but which remains closely linked to FA (for now, as it grows into maturity). Its name is *Forensis*. ‘Forensis’ is the Latin root of the word ‘forensics’, but originally referred to the Roman forum, a place of public discussion, argument, and rhetoric in which ideas would be fought for and audiences won over. This understanding is foundational to both FA’s practice and to the agency’s relation to art spaces as spaces of argument and truth-production – places

1 [https://ilovaisk.forensic-architecture.org/ \(08/01/2023\)](https://ilovaisk.forensic-architecture.org/ (08/01/2023)).

2 [https://forensic-architecture.org/investigation/the-ali-enterprises-factory-fire \(08/01/2023\)](https://forensic-architecture.org/investigation/the-ali-enterprises-factory-fire (08/01/2023)).

in which publics may be ‘sparked into being’ around contemporary social and political issues.³

The word *forensics* has taken a journey since that time toward its present, popular application as, essentially, the deployment of science in the domain of law. Part of our work, thus, is an attempt to propose a return to an earlier conception of ‘forensics’, not least as a political practice, but as a practice available to civil society. State forensics should already be understood as a political practice because of the manner in which it was corralled and deployed in the service of the courts – as an art which ensures, in needful circumstances, the supremacy of the state’s position and narrative, and doing so by utilizing the state’s supremacy of information and access: its ability to erect cordons, to exclude the public (and the public’s gaze) from certain spaces; its resource advantages; and its ability to set courtrooms’ rules, and to define the processes of justice.⁴

Our ambition to ‘socialise’ the production of evidence finds a natural home in art spaces – that is, to involve as many participants as possible in the development and presentation of findings – in spaces which encourage flexibility and a variety of approaches and which nurture a receptive audience. However, we are still learning exactly how to use such spaces to speak outwards and back into political and legal processes. I hope to offer an insight into recent ways in which FA have attempted to activate cultural spaces in the pursuit of accountability for rights violations by discussing three of FA’s cases, from 2019 to the present.

TRIPLE-CHASER

A storm was already brewing by the time the agency was invited to exhibit at the 2019 Whitney Biennial. Connections were established between the then-vice chair of the Whitney’s board of trustees, Warren B. Kanders, and the shocking use of tear gas against civilians at the San Diego-Tijuana border. Images circulated that revealed the manufacturer’s name: SAFARILAND. The controversy that followed was only the latest, albeit particularly egregious, demons-

3 Noortje Marres: Issues Spark a Public into Being: A Key but Often Forgotten Point of the Lippmann-Dewey Debate, in: Bruno Latour and Peter Weibel (eds.): *Making Things Public*, p. 217.

4 It is in opposition to this process that our director, Eyal Weizman, describes our ‘counter-forensic’ work, after Marx, as ‘seizing the means of evidence production’.

tration of the interconnections between colonial capitalism, border regimes, and our centers of culture.

In the months leading up to the Biennial's opening, an activist group known as WAGE had called on artists to withhold their work from the Biennial, in part over the institution's relationship with Kanders, but also over the economic relationship between the Whitney and the exhibiting artists – the 2019 biennial was also notable because it was the first time exhibiting artists were paid for their contributions as a result of their actions.

A remarkable direct-action campaign was organized by the 'Decolonize This Place' activist network worked alongside WAGE's campaign. This campaign took over parts of the Whitney's public spaces, holding demonstrations and public lectures addressing topics from tear gas to indigenous land dispossession. These actions were constantly innovative, uncompromising, and grassroots, and the depth of our learning from those actions was testament to both the bi-directional nature of FA's engagement with artistic spaces, as well as to the rich possibilities that the gallery's multi-polar space offered.

Our research contribution was the film *TRIPLE-CHASER*, a collaboration with the filmmaker Laura Poitras' Praxis Films.⁵ *TRIPLE-CHASER* told the story of our efforts to build an algorithmic 'computer vision' system for identifying tear gas grenades in open source media – beginning with Safariland's flagship grenade, after which the film was named – as well as our efforts to investigate Kanders' other companies, including the manufacturers of a sniper bullet apparently favored by the Israeli army. As weeks ticked by towards the Biennial's opening, FA contributed additional research to support the actions of 'Decolonize' and their partners by identifying the use of Safariland tear gas in Puerto Rico, for example. The territory was at that time in uprising over ongoing economic impositions by the US and was a subject of Decolonize's 'nine weeks of art and action'.⁶ Later, on the day of the Biennial's opening black-tie gala at, at which Warren Kanders was in attendance, we published the text of our investigation into Sierra Bullets, another company connected to Kanders, laying out our findings that connected the company to the egregious and illegal violence that was perpetrated in Gaza in 2018.⁷ One month later, in July 2019, three former Biennial exhibitors wrote an open letter that named the exhibition as the

5 <https://forensic-architecture.org/investigation/triple-chaser> (08/01/2023).

6 <https://decolonizethisplace.org/9weeksofartinaction2> (08/01/2023).

7 <https://forensic-architecture.org/investigation/matchking-warren-b-kanders-and-the-israel-defense-forces> (08/01/2023).

“Tear Gas Biennial”, and called for exhibitors to withdraw their work from the show.⁸ We were one of nine exhibitors who followed that call, and within days of that threatened withdrawal, we received the news that we had been fighting for: Warren Kanders had resigned his position on the board.

The effort that ultimately contributed to Kanders’ resignation from the Whitney Museum’s board richly evidenced FA’s ‘ecosystemic’ model of investigation. The process of fact-finding, and fact-making, which began with the open source research of students at the CRA, eventually brought activists and citizens from four continents, software developers, academics, animators, open source investigators, and filmmakers, as well as NGOs and solidarity movements, into a distributed constellation of action that resulted in this investigation. The last part of that assemblage, of course, was the Whitney itself, at the same time venue, agent, and subject. These diverse actors’ shared efforts both established and disseminated a set of mutually supporting truth claims, thereby building agency across fields and disciplines to confront the entanglement of extractive capital and colonial violence with culture. TRIPLE-CHASER was later named by the New York Times as being among the leading examples of post-war protest art.⁹

Kanders – who had profited from the manufacture and sale of munitions used, according to our research, against civilians in at least a dozen countries for years – was untouchable either legally or politically. However, the movement to which TRIPLE-CHASER had contributed successfully demonstrated that there are indeed ways to ‘punch up’ against those who profit from entrenched, violent capitalist structures. The skilful application of pressure through the domain of the arts, thereby breaking the tacit contract between venue and artist – do not follow the money – can be one such path. Echoes of the same potential were seen in Yana Peel’s 2019 resignation from the board of London’s Serpentine Gallery after her financial links to Israeli cybersurveillance firm NSO Group were exposed, thereby causing Hito Steyerl to swiftly withdraw a digital work from the Serpentine’s web pages. Such examples – along with other controversies, including over our 2021 exhibition at Manchester’s

8 <https://www.artforum.com/slant/a-statement-from-hannah-black-ciaran-finlay-son-and-tobi-haslett-on-warren-kanders-and-the-2019-whitney-biennial-80328> (08/01/2023).

9 <https://www.nytimes.com/2020/10/15/t-magazine/most-influential-protest-art.html> (08/01/2023).

Whitworth gallery¹⁰ – return to and revitalize the legacy of institutional critique. Far from being itself ‘institutionalized’, what FA asks of institutions and of their staff is a position concerning external realities of oppression, dispossession, and the violation of rights – that which, contrary to Fraser, do indeed exist “‘outside” of the institution’ with ‘fixed, substantive characteristics’.¹¹ FA invites those realities to enter the gallery with it, providing foundational context for what is exhibited there (such as the chapters of our work *Cloud Studies* that refer to the Israeli occupation of the Palestinian territories in the case of the Whitworth), and demanding that the work, and the institution itself, both respond to and engage with the pursuit of broader political or social goals.

Racist Terror Attack in Hanau

Beyond institutional critique, FA offers an opportunity for (temporary) institutional *transformation* to contemporary art institutions. In June 2022, we published our second investigation into the February 2020 neo-Nazi terror attack in the small town of Hanau, near Frankfurt, in time to launch our exhibition *Three Doors* at the Frankfurter Kunstverein. Our work on the Hanau case concerned two of the three eponymous doors: one, an emergency exit, allegedly locked at the behest of local authorities, thereby preventing a group of young men from escaping when a racist murderer entered their bar; the other, the front door of the murderer’s house, which police failed to break down for more than four hours, after surrounding him in his home.¹² The exhibition, which traveled from Frankfurt to Berlin, and then to Hanau in 2023, presented doors as social contracts that define what is public and private, state and civilian. In the case of Hanau, each door stands for a breakdown of the state’s responsibility to its marginalized and racialized citizens.

10 <https://artreview.com/forensic-architecture-palestinian-solidarity-furore-whitworth-solution/> (08/01/2023).

11 Andrea Fraser: From the Critique of Institutions to an Institution of Critique, *Artforum*, September 2005, XLIV, No. 1, pp. 278–283.

12 The third door was that of the police cell in Dessau, in the German state of Saxony-Anhalt, in which Oury Jalloh, an asylum seeker from Sierra Leone, was found burned to death in January 2005 – the only feasible explanations for which include the involvement of the officers who had detained him. For the purposes of this essay, I will primarily discuss our work on the Hanau case.

Our work on the case began in September 2021, at the invitation of ‘Initiative 19. Februar’ Hanau, an activist collective that had grown up around the families of the victims, the survivors, and of lawyers acting for some of those families. ‘Initiative 19. Februar’ had grown up nourished by the experiences of similar organizations; co-curation of *Three Doors* was also shared with the Initiative in Memory of Oury Jalloh, while ‘Initiative 6. April’ had previously commissioned FA to investigate the 2006 neo-Nazi murder of Halit Yozgat in Kassel, just a stone’s throw from Hanau, at which an agent of the state secret service, the Hessischer Verfassungsschutz, had been present.

It was in the context of that collaboration with ‘Initiative 6. April’ that FA first stood with one foot in the art gallery and one foot in a parliamentary inquiry, with the interesting result that politicians attempted to exclude our findings for being ‘art, not evidence’, while critics simultaneously called our exhibition of the same findings at *Documenta14* ‘evidence, not art’.

While the necessity for such initiatives is a sad product of entrenched racism in Germany, their modes of operation – decentralized, situated, savvy, and sensitive – are inspiring examples of an investigative-activist nexus, from which our own practice has learned much.

As we worked, the families and the Initiative watched as their opportunities for accountability through the courts fell away; in all, four legal processes were begun and were discontinued. A parliamentary inquiry is ongoing, but its effectiveness is hamstrung by both factional infighting and blame-shifting.

An opportunity came at that inquiry’s first public hearings, however. Survivors presented our preliminary findings into the locked emergency exit, thereby disputing the public prosecutor’s grounds for closing their own investigation. By the end of that hearing, it was in-principle agreed that we would present our findings in full later on in the process, an immediate example of our work’s disruptive capacity in the hands of those with the ‘situated knowledge’ of racist violence.

As the inquiry limped towards its summer break, *Three Doors* seized control of the narrative by becoming a ‘people’s inquiry’. At the show’s opening, hundreds of people gathered in the alleys around the Kunstverein in order to hear the demands of the families, a contemporary incarnation of the *forum* on which our understanding of forensics is based. Niculescu Păun, whose son Vili-Viorel, was murdered while trying to intervene to stop the attack, told assembled journalists: “the truth is here, in this room.” For three months, the first floor of the Kunstverein bristled with activist energy, as both survivors of the attack

and the families of the victims led guided tours, hosted press conferences, and interrogated local politicians.

The Killing of Mark Duggan

What occurred at *Three Doors* was not exactly Reilly's 'curatorial activism',¹³ but was more a kind of 'activist curation' that, for FA, had its roots in an earlier exhibition, which also spoke to police failure, and cover-ups rooted in racist structures. That exhibition, *War Inna Babylon*, at London's Institute of Contemporary Arts (ICA), was indeed, as Reilly proposes, 'proactively antithetical' to the expected content of cultural institutions and certainly 'misbehaved' in order to better act as a platform for marginalized experience.

We premiered our work on the police shooting of Mark Duggan in Tottenham, north London at that show, in the late summer of 2021. However, it was not an FA exhibition; rather, it was curated by the anti-racist activist group Tottenham Rights,¹⁴ with Kamara Scott and Rhianna Jade Parker. Mark Duggan, a Black man, was killed by armed police on 4 August 2011, when the minicab he was travelling in was followed, and then dramatically stopped, by armed officers from London's Metropolitan Police. Duggan was known to the police, and at the time of the stop was in possession of a shoebox, inside of which was a firearm.

The unresolved circumstances of his death, and the behavior of the 'Met' in the following hours and days precipitated the most widespread civil unrest witnessed in the UK in a generation. In the years that followed, the Duggan family and their supporters – Tottenham Rights foremost among them – saw the state close ranks around the officers involved. An inquiry by the police watchdog concluded that the officer had no case to answer, while a coroner's inquest reached a (somewhat infamous) verdict of 'lawful killing' – even as it also concluded that Mark Duggan was unarmed at the moment that he was shot.

At the heart of the case was the testimony of a firearms officer known only as V53, who fired the two fatal shots. V53 claimed to have seen a gun in Mark's hand as he exited the minicab and turned towards the officers converging on his position. While a gun was later found on the scene, it was found meters

13 Maura Reilly: Curatorial Activism.

14 More about Tottenham Rights can be found at <http://www.tottenhamrights.org> (08/01/2023).

away from where Mark was shot, without any trace of his DNA. However, a police officer's word in such cases is, in the eyes of UK law, a kind of evidentiary bedrock that is broadly immune to challenge. In such moments, an officer's vision has the uncommon power to generate reality.

Thus, the apparent contradiction between V53's twin claims: first, that his eyes were fixed firmly on the gun in Duggan's hand, and second that he nevertheless did not see the throwing motion that would have been required to hurl the gun to the position in which it was found, was considered 'surprising' by the police watchdog, but was not worthy of further examination.

The case, thus, hinged on V53's embodied experience. Demonstrating the improbable nature of V53's testimony on paper, using plans and measured distances, could only get us so far – the police watchdog ultimately declined our request to reinvestigate the case, based on our work. At the ICA, we resolved to present our findings in a virtual reality environment, thereby allowing an audience to step into an immersive, dynamic, and digital reconstruction of the shooting, watching from behind the eyes of multiple officers.

The work took Londoners individually, one-by-one, into the heart of the 'split second' of Mark Duggan's death, an indivisible, flexible space of exception in which any action by a state agent was pre-emptively justified by his own questionable perceptual account.¹⁵ Accompanying the digital environment at the heart of the work were murals, plans, and diagrams that broke down our investigative methodology. Meanwhile, the exhibition that surrounded our work was a vivid and uncompromising history lesson that drew on archival materials in order to tell a story of the reality of Black British experience from the 1950s to the present, of racism and police violence, culminating in the vicious and deeply flawed 'Gangs Matrix', a racist surveillance program devised by a vengeful British state in the wake of the very unrest that followed Mark Duggan's death.

Together, the exhibition constituted an archetype of the 'long duration of the split second', an organizing concept for FA's practice: the 'split second' becomes a window through which to view the pervasive hinterland of prejudices, of structural conditions of racism and the inequality – the 'long duration' – which run like threads through moments of eruptive violence, like that which ended Mark Duggan's life. The ICA itself was a symbolically powerful location for such

15 Our director, Eyal Weizman, has extensively articulated the significance of the split second in this 2019 lecture at the Musée d'Art Contemporain de Montréal: [https://macm.org/en/activities/lecture-by-eyal-weizman/\(08/01/2023\)](https://macm.org/en/activities/lecture-by-eyal-weizman/(08/01/2023)).

an exhibition, just a stone's throw from the seat of the British monarchy, whose household cavalry paraded past the exhibition's door every morning. Across the road sits the National Police Memorial, and beyond that, Whitehall, the sprawling heart of the British civil service – the heart of *Babylon*.¹⁶

I hope that I have provided a broad sketch of some of the landscape of possibility for the interweaving of activist energy, aesthetic-investigative capacity, and cultural forums through these examples. Such examples are by no means historical, but instead continue to guide our practice into new areas and into new engagements: the father-daughter team at the heart of Tottenham Rights, Stafford and Kamara Scott, are guest professors with us for the 2022–23 academic year, while the interaction of inquiry and gallery has continued in Hessen, with FA having been invited to present in the committee rooms of the Hessen parliament for a second time in late 2022, even while *Three Doors* shows at the Haus der Kulturen der Welt, next door to Germany's federal parliament.



16 This was defined in the exhibition as 'systemic power and Western cultures seen as degenerate or oppressive, especially the police'.





Figures

- 1) War Inna Babylon. Forensic Architecture's investigation into the 2011 police shooting of Mark Duggan became part of the exhibition "War Inna Babylon" at London's Institute of Contemporary Arts and which contextualised the killing into decades of structural racism in both British state institutions and society more generally. Credit: Marc Blower/ICA.
- 2) Three Doors. Forensic Architecture presented new evidence to the public – and to local politicians – concerning the 2020 racist terror attack in nearby Hanau at the 2022 exhibition "Three Doors" at the Frankfurter Kunstverein. This led directly to the agency's invitation to participate in the ongoing state parliamentary inquiry in the state of Hessen. Credit: Norbert Miguletz/Frankfurter Kunstverein.
- 3) Triple-Chaser. Forensic Architecture trained a 'computer vision' algorithm to search online for evidence of the use of tear gas grenades manufactured by SAFARILAND, a company owned by then-vice-chair of the Whitney's board of trustees in response to their invitation to the 2019 Biennial at New York's Whitney Museum of American Art. Credit: Forensic Architecture/Praxis Films.
- 4) Hiran. Forensic Architecture's research uses digital models and open-source data (a video clip recorded from a police helicopter and published to Twitter) to challenge claims made by state agencies concerning violence committed against civilians by police, military, or security forces. Credit: Forensic Architecture.

Den Geschichten von Menschen zuzuhören nimmt oft die Form einer Diagonale an

RELAX (*chiarenza & hauser & co*)

(*Listening to People's Stories Often Takes the Form of a Diagonal*. Link to the English version of the text on the RELAX website)¹

In den 1980er und frühen 1990er Jahren waren wir für Aktivist*innen nicht politisch genug. Zu viel Kunst. Und für die Kunstinstitutionen waren wir oft zu politisch und zu wenig Form. Seither haben sich gewisse Sichtweisen auf den Kanon und auf das Politische gewandelt. Die konfrontative distanzierende Kritik wurde weniger, das Gemeinsame wurde mehr.

Mit Arbeiten wie **WEALTH COMPLEX** (2010–2017) und **HEALTH COMPLEX** (seit 2017) oder auch **A WORD A DAY TO BE WIPED AWAY** (seit 2014) wollen wir **praxisbezogene Fragen** ansprechen.

So haben wir während unserer Beschäftigung mit der Ökonomie der Sorge – meist als CARE Economy bezeichnet – seit 2017 mit **HEALTH COMPLEX** Arbeiten begonnen, in welchen Rentabilitätsdruck, Erpressbarkeit, Verletzlichkeit und Erschöpfung zur Sprache kommen. Zugleich bieten wir in diesen Arbeiten Sichten auf Hände, Körper, Gewebe und Werkzeuge.

Wie machen wir Kunst?

Seit Beginn unserer Zusammenarbeit stehen die Räume der gesellschaftlichen Vielfalt und Macht sowie ihre Überlagerungen und Überschneidungen im Zentrum unserer Aufmerksamkeit. Doch wie pflegen wir diese Auseinandersetzung über die Kunst hinaus? Gespräche und die Re-Lektüre von Texten über Kunst, mit der wir uns gerade befassen, gehören sicher mit dazu. Aber

¹ <http://www.relax-studios.ch/publications/printware/> (22.12.2022).

auch die Beschäftigung mit problematischen kulturellen Mustern, die wir zwar in Teilen durchaus kritisch hinterfragen, aber trotzdem gerne reproduzieren. Schließlich aus der einfachen Freude heraus, Bilder und Räume zu entwickeln zu dem, was uns ganz direkt betrifft und was sich mit Menschen in unserem Umfeld oder mit einem uns nicht immer bekannten Publikum teilen und auch überprüfen lässt.

Themen und Anliegen, ohne Methode, & co

Wir haben Anliegen, wir haben Themen und wir haben Fragen. Zum Kanon, der auch Blick und Sichtbarkeit kontrolliert, zum Wert der Arbeit, zu WEALTH – Reichtum oder Wohlstand als Teilverständnisse davon in Deutsch – und zu CARE, wo etwa Pro Choice Teil von ihr ist. Die Zusammenhänge, in welchen diese adressiert werden, ändern und verlagern sich ständig. Wir haben weder von Anfang an eine konkrete Absicht zur Form, noch wollen wir einfach visualisieren. Erst die Präsenz von Menschen, mit welchen wir uns treffen, erst die Geschichten, die sie mit uns teilen, und erst die gemeinsam geteilten Erfahrungen ermöglichen es uns, auf den Kontext zuzugreifen und die Themen und Anliegen konkret zu adressieren. Wie sie adressiert werden können und in einem Raum zur Form finden, ist jedes Mal neu herauszufinden. Wie kann der Weg von der Entwicklung eines Konzepts bis zur realisierten Arbeit beschrieben werden? Wir können diese Frage nicht wirklich beantworten, denn wir verfügen über keine Automatismen, was den Einsatz einer Methode betrifft.

Das Kollektiv, das mit dem **& co** in unserem Namen als Zeichen der Zusammenarbeit mit anderen sichtbar wird, hat uns klüger gemacht. Es gibt uns Selbstvertrauen. Es hat uns außerdem gezeigt, wie wichtig das Politische in der Kunst ist. Und wie Suzanne Lacy so schön gesagt hat: Es geht ständig um das neue Aushandeln der Autor*innenschaft: »I think that newer social practices, including those in my own public works, generally reveal not an abdication of the individual artist's production, but a negotiation of authorship that is handled differently by different artists.«²

2 Suzanne Lacy: Gender Agendas, S. 22.

Die Diagonale im Raum

Wie können wir das, was uns direkt betrifft, zur Sprache bringen? Wie wenden wir uns an ein Publikum? Mit unseren Arbeiten wollen wir Geschichten von Menschen Raum geben. Häufig richten wir diese als unterteilte Räume und/oder als Diagonalen ein. Die Installationen, die wir dafür entwickeln, teilen Räume zwar auf, diese sind aber, etwa indem wir Gitter verwenden, zugleich transparent und durchlässig. Und sie können entlang einer Diagonale umgangen werden. Der Einsatz der Diagonale – definiert als eine Linie, die zwei nicht aufeinanderfolgende Punkte (oder Eckpunkte) verbindet – bietet seine ganz eigenen Vorteile. Die dabei entstehenden Räume helfen uns, darin herauszufinden, wo Austausch und Diskurs beginnen und wie sie zu Emotionen und zu Veränderungen führen und damit politisch werden können.

archastik ist eine Videoinstallation auf dem Bahnhofplatz der Stadt Biel-Bienne. 1985 entstanden, ist sie ein früher Versuch von uns, eine Arbeit für den öffentlichen Raum zu entwickeln. Sie besteht aus einem Korridor aus Armierungsgittern, angeordneten Stühlen, einem Mikrofon, Lautsprechern und einem Videomonitor auf einem Blechfass. Der Korridor verläuft diagonal über den Platz. Diese Diagonale verlangsamt die Bewegung, verursacht Umwege und Zeitverlust. Mit dem Titel haben wir dabei – aus einem Verständnis der Selbstorganisation heraus – auf den Zwischenbereich zwischen Architektur und Plastik gezielt.

Der poetische Raum als Zusammenstellung von Geschichten

Es geht uns trotz Professionalismus in der Kunst nie um Effizienz. Es geht uns darum, zusammen mit Menschen Zeit zu verlieren. Dies passiert meist auf Umwegen. Die Diagonale ist ein Abstraktum dieser Bewegungen. Die Diagonale bildet auch einen Teil unserer bevorzugten Arbeitsform als Kollektiv ab. Zeit verlieren verstehen wir als Anliegen, Recherchen und Erfahrungen mit vielen verschiedenen Menschen auszutauschen, ohne schon wissen zu können, wie Inhalte und Zusammenhänge zu einer Form kommen. Die **Konstante** und die **Variable** sind dabei immer die Dreh- und Angelpunkte der Diagonale. Die Konstante durch ihre Nähe zum Konzept, das wir für ein Projekt im Gespräch und mit der Zeit entwickeln. Die Variable durch ihre Nähe zum Kontext, der entscheidend ist für das, was wir inhaltlich zusammentragen und verhandeln wollen.

Die Kunstgeschichte existiert erst seit 1971. Diese Behauptung stellen wir aus unserer Arbeit heraus auf. Wir haben damit nicht die Absicht, die Kunstgeschichte neu zu schreiben oder Polemiken zu entfachen. Wir verwenden sie, wenn wir dazu eingeladen werden, uns mit einer Sammlung zu befassen. Was wir etwa mit der Installation **WHAT DO WE WANT TO KEEP?** (2018) in der Graphischen Sammlung der ETH Zürich auf Einladung der Leiterin Linda Schädler tun konnten. Wie können wir heute Werke einer Sammlung einschätzen, diese zu- und einordnen? Wir haben Linda Nochlins Text »Why have there been no great women artists?«³ verwendet, um die Sammlung zunächst zu filtern. Und damit die Fragen zum Kunstkanon und die darin enthaltenen Lücken anzusprechen. Der Hauptfilter lautet: Welche Bilder repräsentieren die Arbeit von Frauen und welche Arten von Arbeit von Frauen werden in der Kunst repräsentiert? Ein Zusatzfilter ist der des Geschlechts und der der Signatur: Wer signiert? Welchem Geschlecht zugehörig? Befinden sich Kollektive darunter? Wir haben dabei weder die Absicht, den Kanon rückwirkend zu revidieren noch die Sammlung zu verleugnen. Wir zeigen, was wir finden.⁴ Finden wir nichts, geben wir dem Nicht-Gefundenen ebenso Raum. Der Ausstellungsort wird so zusammen mit dem kuratorischen Team zum Ort der kollektiven Forschung und Produktion.⁵

A WORD A DAY TO BE WIPED AWAY (AWADTBA) ist eine Installation aus Wörtern, die seit 2012 in bisher vier Versionen entstanden ist. Zunächst ist sie eine Wortsammlung. Wir bitten Menschen, die wir kontaktieren, uns Wörter zu geben, die aus ihrem Wortschatz verschwinden sollen. Also Wörter, die ihnen nicht gefallen. Die erhaltenen Wörter übertragen wir jeweils mit Kreide auf eine Wandfläche, bisher vorwiegend in Ausstellungsräumen. In der Ausstellung können die Wörter von den Besucher*innen nach und nach gelöscht werden. Ein Wort pro Person pro Tag. Für die Biennale in Sinop (Türkei, 2014) und für unsere Einzelausstellung im CCA Tbilisi (Georgien, 2015) haben wir im Austausch mit Menschen Wörter erhalten für Orte, die sich für experimentelle Projekte sowie gesellschaftliche Vielfalt und Durchlässigkeit einsetzen. Für beide Projekte wurden wir bei den Gesprächen mit den Menschen wie mit dem Publikum jeweils von einem Team intensiv unterstützt. Wie lässt sich ein

3 Linda Nochlin: Why have there been no great women artists, ARTnews, January 1971.

4 Siehe: <http://www.relax-studios.ch/detail/2018WTK> (22.12.2022).

5 Siehe: <http://www.relax-studios.ch/video/2018research> (22.12.2022).

solches Konzept in eine Institution wie ein Museum übersetzen? Museen haben eine andere Struktur und sie können selten eine Dauerbegleitung anbieten. Auch ist die Ausstellungsdauer vergleichsweise meist länger. Für die Ausstellung *République géniale* (2018) im Kunstmuseum Bern, mit unserem Beitrag kuratiert von Kathleen Bühler, haben wir für die Wörter Freund*innen, Bekannte und Menschen in deren Umfeld angesprochen, von welchen wir wissen, dass sie sich im CARE-Bereich engagieren, und auch das Museumsteam selber. Was bewirkt hat, dass das Museum in der Wortsammlung mit abgebildet ist. **AWADTBA** ist eine Installation, die in jeder Version eine andere Form annimmt. Wichtig ist immer, dass die Menschen, die uns Wörter geben, einen direkten Bezug zur Region haben, in der die Ausstellung stattfindet. Die Konstante ist das Konzept: eine Sammlung von unbeliebten Wörtern, die aus dem Wortschatz zu entfernen sind. Das Vokabular hingegen ändert sich immer, die Variable wird bestimmt durch das Jahr, den Ort, die aktuellen Themen, die die Menschen gerade beschäftigen, und das Budget, das wir zur Verfügung haben. Als Teil der Installationsversionen entsteht eine **Bibliothek der gelöschten Wörter**. Sie enthält die Sammlung der Putzlappen, mit welchen die Wörter über die Jahre ausgewischt wurden.

Die Konstante, die Variable und der poetische Raum

Das Zuhören ist eine Werkstattpraxis (wie z.B. das Zeichnen). Bei einem Projekt wie **AWADTBA** lautet die Frage: Wie kann diese Sammlung von Wörtern, Bildern und Geschichten eine Erfahrung schaffen und Teil eines gemeinsamen Diskurses werden? Die anfängliche Anfrage (Welches Wort würden Sie gerne aus dem Wortschatz löschen?) löst alle möglichen Erzählungen und Emotionen aus (Welches Wort verletzt mich, welches Wort kann ich nicht mehr hören?). Und wenn sich die Menschen schließlich die Arbeit aneignen und Wörter löschen, hinterlässt das Spuren, es macht Flecken. Der poetische Raum einer Ausstellung ist demzufolge in gewisser Weise das Ergebnis von Wiederholungen und Probedarstellungen. Das Konzept, mit dem wir eine Konstante einrahmen und erschaffen, wird durch die Variable des Kontexts ständig in Frage gestellt und herausgefordert.

Ein weiteres Projekt, in dem die Konstante durch die Variable des Kontextes herausgefordert wird und in dem die Installation einen sozialen Raum schafft – selbst wenn dieser Raum nicht auf den ersten Blick ersichtlich wird –, ist: **what is wealth?**, eine Videoinstallation (Cornerhouse Manchester 2010,

kuratiert von Gavin Wade – Kunstmuseum Liechtenstein 2017 in: *WHO PAYS?*, kuratiert von Christiane Meyer Stoll). **what is wealth?** besteht aus drei Räumen: *the Cage Room*, *the Waste Room* und *the Wheel of Fortune*. Die Installation erfordert während der Ausstellung die Anwesenheit von Personal, das die Besucher*innen dazu einlädt, Zeit in der Installation zu verschwenden, die Objekte in der Installation in die Hand zu nehmen und zu benutzen, außerdem das *Wheel of Fortune* (das Glücksrad) zu drehen und eventuell ein *WEALTH MANIFESTO* Poster zu gewinnen.

Der **Waste Room** besteht aus Stühlen und Sesseln, die vom Personal des Museums mitgebracht und für die Dauer der Ausstellung dem Publikum zur Verfügung gestellt werden. Der **Cage Room** ist von einem 2 Meter hohen Bauzaun umgeben. Er enthält Werke aus der Sammlung des Kunstmuseums Liechtenstein (in Kisten gelagert, auf und unter einem Tisch ausgelegt), er enthält Arbeiten von uns (wie die *useme*s* der Architekturbiennale Venedig 2000, *Quitungen*, *Sparschweine*, *Siebdrucke*, *T-Shirts* und die Videos *FEDERICI 2*, 2016, und *reservoir news*, 2010). Und schließlich enthält er einige Publikationen zu Buckminster Fullers »Strategischen Fragen« (1966), herausgegeben von Gavin Wade.

what is wealth? wollten wir als eine strategische Frage nicht beantworten. Stattdessen wollen wir darüber hinausgehen, sie de-strategisieren und viel offener, flexibler, unkontrollierbarer, knetbar machen. Wir haben das englische Wort »wealth« beibehalten, da eine Übersetzung wie Reichtum oder Wohlstand nur ein Teil des Verständnisses des Wortes ist.

Das Aufsichtspersonal hat von uns Vorschläge erhalten, wie die Besucher*innen empfangen und angewiesen werden können. Alle sollen begrüßt werden und erhalten eine Einladung, sich zu setzen, sich Zeit zu nehmen, nichts zu tun, sich eventuell auf Gespräche einzulassen oder auch einfach zu träumen. Der Grundsatz ist dabei, dass alle im Käfig versammelten Dinge zur Verfügung stehen. Die Besucher*innen können sich im Raum ausbreiten und das Vorhandene betrachten.

Um Zugriff auf die Objekte zu erhalten, wird von den Besucher*innen ein Pfand im Käfigraum hinterlegt. Das Pfand soll einen Wert haben, wie etwa eine Brieftasche, eine Kreditkarte, eine Uhr, ein Mobiltelefon oder auch etwas anderes, subjektiv als wertvoll Erachtetes. Die Objekte werden auf einem blau lackierten Sockel mit Spiegeloberfläche ausgelegt. Der Käfigraum kann abgeschlossen werden. So kann die Aufsichtsperson im Ausstellungsraum innerhalb oder außerhalb des Käfigs sein.

Institutionskritik? Wirksamkeit, Interaktion, Freiheit, Ethik

Weshalb stellen wir diese Arbeit vor? Wir haben unsere Arbeiten vorwiegend in unabhängigen Kunsträumen, Kunsthallen, Museen und an wenigen Biennalen gezeigt. Wir dachten allerdings zu Beginn nie, dass wir einmal in einem Museum Arbeiten zeigen würden. Nicht, dass wir gedacht hätten, Museen brauche es nicht. Im Gegenteil. Und wir sind der Ansicht, dass alle (öffentlichen) Museen freien Eintritt gewähren sollten. Uns wichtig ist dabei der Zutritt und die Aneignung, nicht nur über das Sehen, sondern auch über das Anfassen und andere Sinne, oder indem das Museum als Ort der Begegnung anders genutzt wird als bisher geplant. Wir treten ein für die Großzügigkeit des Zugangs und der Bereitstellung, damit Begegnungen möglich werden. Museen könnten regelmäßig neu erfunden werden. Ihre Verwendung sollte immer wieder erforscht, kritisiert und neu ausgehandelt werden können. Sei dies die Geschichte einer Sammlung und des dominierenden Kanons, die Kulturgeschichte des vorwiegend männlichen Blickes oder um Fragen zur Autor*innenschaft neu zu stellen. Wir stellen fest, dass grundlegende an Museen und weiteren Institutionen gestellte Fragen von der Kanonbildung über Raubgut bis zu postkolonialen Anliegen dringend notwendig sind und wichtige Themen setzen. Es muss alles unternommen werden, damit diese Vorgänge nicht mehr abreißen, sondern selbstverständlicher Teil des Betriebs von Institutionen werden.

Das Ewigkeit ausstrahlende Museum gibt es nicht mehr. Museen stehen heute unter Druck. Unter Druck einer messbaren Ökonomie, die für viele Politiker*innen das Kriterium ist, wenn es um die öffentliche Finanzierung von Kunst, Bildung und Institutionen geht. Dieser Druck wächst seit den 1980er Jahren. Er bedrängt vielerorts die Kultur, die Bildung und die Pflege. Museen, die freien Eintritt gewähren und deren Unterhalt von privaten Firmen wie Petro- oder Chemieunternehmen finanziert wird – weil sich die Öffentlichkeit als Geldgeberin zurückgezogen hat oder nur noch teilweise mitfinanziert –, sind das Resultat eines gravierenden Missverständnisses. Denn Unternehmen machen die Museen zu Werbekanälen und kolonisieren sie neu. Institutionskritik ist nicht der Kern, sondern Teil unserer Praxis. Sie begleitet uns bei unserer Zusammenarbeit mit Kurator*innen, die uns zu einer Ausstellung einladen und die Institutionskritik und deren Geschichte in der eigenen Praxis als selbstverständlichen Teil der Arbeit verstehen. Der kritische Blick auf den Blick – THE GAZE – und auf zivilgesellschaftliche Organisationsformen, auf die Geschichte der Sammlungen, auf die Adressierung der Besucher*innen, auf die Orte selber, ist ein wichtiger Teil unserer Arbeit wie auch der Arbeit von Kurator*in-

nen, wenn auch nicht immer. Häufig ist das zu bestimmende Künstler*innen-Honorar der erste Lackmustest. Vor allem, wenn wir das Thema von uns aus ansprechen müssen. Diskussionen und Recherchen (zwischen 1983 und 1995) haben wesentlich dazu beigetragen, unsere ästhetischen Entscheidungen und die wirtschaftliche Organisation des Ateliers zu lenken. Aber das ist hier nicht das Thema, dafür bräuchte man einen anderen Vortrag zur Frage: Wie verwalten Künstler*innen die Ökonomie des Ateliers?

Als Kollektiv kennen wir keine Regeln, aber wir bestimmen immer wieder welche, die uns in unserer Praxis helfen. Diese geht etwa aus von der Frage, mit welchem Ort wir es zu tun haben, wo wir sind und wo wir uns erhoffen, dass etwas stattfinden kann. Ein Ort, ein Raum ist dabei nie neutral und ist immer besetzt. Unsere Annäherung unterhält immer eine Beziehung mit dem, was wir mit der Kunst können und was nicht. Kunst kann vieles bewirken. Es ist aber nicht die Kunst, die eine Änderung herbeiführen kann, sondern es sind die Menschen, die etwas verändern können.

Welche Wirksamkeit suchen wir, wenn wir eine Arbeit für eine Ausstellung entwickeln? Wie lässt sich die Wirksamkeit messen? Wir können Wirksamkeit nicht messen. Aber wir suchen eine Wirksamkeit.

Es geht uns bei der Interaktion, bei der Freiheit, die wir uns nehmen, Menschen anzusprechen, ihre Geschichten zu hören und ihrer Stimme in unserer Arbeit Raum zu geben, um die Ethik des Selbst und die Ethik der Beziehung zwischen dem Selbst und dem Gegenüber. Hier tritt das Politische in Erscheinung, da die Frage immer ist, wer sich mit wem zusammenschließt, um etwas sichtbar zu machen, zu fordern, zu bekämpfen, zu feiern und dies medial zu verstärken oder besser gerade nicht.

Care – Sorgfalt

Zum Schluss noch ein paar Worte zu **HEALTH COMPLEX**, einer neuen Gruppe von Arbeiten, die wir 2017 begonnen haben, darunter die bisher zwei Videoinstallationen **HEALTH COMPLEX**, 2021 in: *Art As Connection*, Aargauer Kunsthaus, kuratiert vom Team Katharina Ammann, Yasmin Afschar, Silja Burch, Simona Ciuccio and Bassma El Adisey, und **HEALTH COMPLEX beyond Adeline Favre**, 2022, in: *TAKE CARE, Kunst und Medizin*, Kunsthaus Zürich, kuratiert von Cathérine Hug.

Die Fortsetzung, die nächste Arbeit, die gerade entsteht, legt den Schwerpunkt auf den ökonomischen Teil des Gesundheitssystems.

Die Installation **HEALTH COMPLEX** (2021) nimmt einen ganzen Raum ein. Eine Art Insel von Elementen ist entlang einer Diagonale arrangiert. Sichtbar werden: die Darstellung von Pflegepersonal in Arbeitskleidung als Werbefotografie; die Darstellung von erschöpftem Pflegepersonal in Arbeitskleidung als fotografische Darstellung auf einem Vorhang; GESPRÄCHE als Videos mit Pflegepersonal zu ihrer Berufskleidung; NEWSPAPERS als ein Video mit geblätterten Zeitungen in Zeiten der Pandemie; Berufskleidung des Pflegepersonals, zur Verfügung gestellt vom Kantonsspital Aarau; und schließlich Möblierung wie Sitzbänke, Korpusse, Regale und ein Duschvorhang.

Der zweite Teil dieser Serie: **HEALTH COMPLEX beyond Adeline Favre** ist für eine Wand entwickelt worden und dehnt sich über eine Diagonale in den Raum.⁶ Diese Videoinstallation erzählt eine mögliche Geschichte der Pflege und der Macht des Wissens in der Medizin. Die Bilder erzählen Schlüsselmomente: von der Unterdrückung des medizinischen Wissens von Frauen im Mittelalter zum Porträt von Adeline Favre, einer Hebamme aus dem Wallis und Übergangsfigur der modernen patriarchalen Gesellschaft, die gegen Abtreibung war und zugleich den Coitus interruptus propagierte, bis zum Porträt einer verletzlichen Gesellschaft, die erschöpft sein mag, aber dazu entschlossen ist, besser zu werden.

Ein Druck zeigt »Le Manifeste des 343 Femmes«, einen Aufruf zur freien Abtreibung, 1971 im *Nouvel Observateur* in Paris publiziert, von Simone de Beauvoir verfasst und von mehr als 343 Frauen unterzeichnet. Den Namen der Unterzeichnenden haben wir rot den Namen von RELAX-Mitglied Marie-Antoinette Chiarenza hinzugefügt. Zudem zeigen zwei großformatige Fotos – eine RELAX-Selbstinszenierung – Darstellungen einer pflegenden und einer zu pflegenden Person. Dabei verschwindet die Grenze zwischen pflegender und gepflegter Person und macht dafür die Verletzlichkeit beider Körper umso deutlicher.

Ein Video zeigt schließlich die Historikerin und Feministin Elisabeth Joris, die über Arbeitskleidung im Pflegesektor spricht. Einer ursprünglich von religiösen Vorstellungen geprägten Bekleidung, die heute eher einer kommerziellen Ausrichtung der Pflege unterliegt.⁷

6 Siehe: <http://www.relax-studios.ch/detailgroup/2022healthcomplex2/> (22.12.2022).

7 Siehe: <http://www.relax-studios.ch/video/2022HC2VIDEO/> (22.12.2022).

Wir beziehen uns

Die Vorstellung, dass wir uns losgelöst und unabhängig an etwas zu schaffen machen könnten, ist vor allem ideologisch geprägt. Eine Praxis ohne Bezugnahme auf unsere Freund*innen, Kompliz*innen und reale wie imaginäre Gegenüber ist undenkbar. Mit RELAX verfolgen wir eine multiple Autorschaft. Mit einem & co im Namen. Im vorliegenden Text – es handelt sich dabei um einen für die vorliegende Publikation in Textform umgegossenen Vortrag – beziehen wir uns. Etwa auf *L'éthique du care* von Fabienne Brugère, auf Celine Condorellis Handbuch *Support Structures*, auf den Aktivismus der Guerilla Girls seit Mitte der 1980er-Jahre oder auf Fred Wilsons Ausstellung »Mining the Museum« von 1992 in Baltimore. Eine detaillierte Liste ihrer Titel befindet sich in der Referenzliste dieser Publikation.





Abbildungen

- 1) RELAX (chiarenza & hauser & co), what is wealth?, 2017, Installationsansicht, Kunstmuseum Liechtenstein. Foto: Stefan Altenburger Photography Zurich.
- 2) RELAX (chiarenza & hauser & co), What is wealth?, 2017, Installationsansicht mit Wages for housework, a discussion with Silvia Federici (Video 2015,

Dauer 13'40), Kunstmuseum Liechtenstein. Foto: Stefan Altenburger Photography Zurich.

3) RELAX (chiarenza & hauser & co), HEALTH COMPLEX, 2021, Installationsansicht, Aargauer Kunsthau Aarau. Foto: Dominik Büttner.

4) RELAX (chiarenza & hauser & co), ZEITUNGEN 3/2020-3/2021, Artikel zum Pflegepersonal in Zeiten der Pandemie, Video, 2021, Dauer 24'32. Videostill: relax-studios.

**Ausstellungsinstitutionen als kritische
Instanz / Exhibition Institutions as
Critical Authority**

Institutions - between “Institutional Critique” and “Critical Institutions”

Sønke Gau

“Even art has left the spaces of enclosure in order to enter into the open circuits of the bank.”¹

Gilles Deleuze published this assertion in 1990, at a time during which the increasing heterogenization of and monetary influence on the art field and its institutions were just beginning to gain pace. Art objects have now become blue chips, speculative objects on the secondary market, and are often traded at prices far exceeding the acquisition budgets of public exhibition venues. Artists and curators are deemed role models of cognitive capitalism. When viewed historically, the art field, and with it conceptualizations of creativity, developed more at the margins of society—and is today “conquering” the center from there. Seemingly natural, creative skills mutate into contemporary subjects’ omnipresent social requirement profile. While the historical avant-gardes were almost unanimously critical of capitalism and fought for an art freed of purposes, it now seems as if precisely these avant-gardes achieved the opposite of what they once intended: Today, art’s functionlessness, as they envisioned, is seen as a prerequisite—not only for the marketing of art, but above all for the aestheticization of the commodity, which has become an imperative in our day and age. Thus, the longing for and the imperative of creativity coincide, with creativity turning into an economic resource that is both mobilized and exhausted by competition. Museums are increasingly dependent on financial support from businesses, particularly in the United States, and—as we have

1 Gilles Deleuze, *Postscript on the Societies of Control*, p. 6.

seen—this support often comes from dubious sources.² Even if this development has not yet progressed to this extent in Europe, one can discern an increasing use of exhibitions and exhibition institutions as instruments in an ever more heated ideological battle for location policies and cultural values. Centers of contemporary art are at risk of becoming sites of right-wing populist propaganda, not only in Eastern Europe, something which will be examined in greater detail.³

It might be objected that museums, as places of “Culture,” representation and knowledge production, have always been contested fields of social (self-)understanding with the attendant mechanisms of inclusion and exclusion.⁴ The fact that the critique of institutions is as old as the institutions themselves is revealed when taking a look at (art) history books: Even the Louvre, regarded as the first modern museum when it opened in 1793, was criticized from the outset.⁵ In a long series of prominent critiques by Valéry, Proust and others, Adorno’s analogy between museum and mausoleum has become particularly well known in the German-language discourse. In his 1967 essay “Valéry Proust Museum” he wrote:

-
- 2 On this aspect, see Robert Trafford’s contribution on the practice of Forensic Architecture in this publication.
 - 3 For example, the once renowned Ujazdowski Castle CCA in Warsaw has aligned itself with the values of the ruling populist “Law and Justice” party (PiS) that appointed him under the controversial director Piotr Bernatowicz. Since then, he has cancelled several, previously planned progressive projects, cut financial support to the institution’s critical art journal, and has implemented projects that spread xenophobia, exclusion and right-wing conservative propaganda.
 - 4 Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*.
 - 5 For example, the archaeologist, writer and art historian Antoine Quatremère de Quincey (1755–1849), who originally participated in the Louvre’s conception, was against the museum presenting artifacts from Napoleon’s raids. Quatremère de Quincey fundamentally opposed the decontextualization of artistic works from their environments of production and use—both through museums and the art market. In these cases, the affected objects would be reduced to the status of an artwork and become isolated, which would not only mean extracting them from their original religious, cultural, economic, geographic, and climatic context, but this would even amount to their destruction. A. Quatremè de Quincey: *Lettres sur le prejudice qu’occasionneroient aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l’art de l’Italie, le démembrement de Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c.* The letters became famous under the name “Lettre à Miranda” (they were addressed to a general with this name) and were published for the first time in Paris; the publication mentioned is a reprint of the book version from 1836.

“The German word, ‘*museal*’ [‘*museumlike*’], has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are like the family sepulchres of works of art.”⁶

The “dying” of the objects in the museum as described is caused by its leveling effect. All objects brought there from their original contexts are transformed into works of art. The critique of this decontextualization is taken up by the historical avant-gardes who are intent on once again merging “art” and “life.”⁷ Later, artistic institutional critique⁸ decidedly dealt with the framework conditions of art institutions. Their traditional variants have, meanwhile, been canonized and have become fixed components of art history and the institution of art. However, this does not mean that institutional critique has fundamentally failed. Instead, one must start from the assumption that the different variants of institutional critique should not be exclusively understood as forming a defined genre or a part of the art-historical canon, but instead as a *method*⁹ seeking to assert broader relevance beyond the artistic field, thereby pointing to an expanded field of possible actions.

Alongside the critique of museums, there were already early proposals as to how the alleged mausoleum could be revived. In 1929, Sigfried Giedion wrote in his essay “Lebendige Museen” (“Live Museum”) for the *Neue Zürcher Zeitung* that:

“The crisis that has affected art in general is also tangible in the museum. One will have to demand that the museum integrates itself into life in a certain respect. One will demand that the collections of contemporary art establish ‘test laboratories’ of sorts, departments that lend a voice to the art movements currently being discussed.”¹⁰

6 Theodor W. Adorno, Valéry Proust Museum, p. 175.

7 Peter Bürger, The Theory of the Avant-Garde.

8 For a genealogy of institutional critique, see, among others, Sønke Gau, Institutionskritik als Methode.

9 Andrea Fraser states that institutional critique should not be defined through an object—an institution, no matter how broadly it is understood. Instead, it can “only be defined as a *methodology of critically reflexive site-specificity*.” Andrea Fraser, What is Institutional Critique?, p. 305.

10 Sigfried Giedion, Lebendige Museen, p. 99.

Giedion regards the collaboration between Alexander Dorner and El Lissitzky to be a prime example of this approach. Dorner and El Lissitzky realized the “Kabinett der Abstrakten” (“Cabinet of Abstraction”) in the Provincial Museum in Lower Saxony between 1926 and 1928. It radically broke with the presentational concepts of modern art that had been customary of the time. The exhibition space’s alleged neutrality, owing to an idealistic aesthetics, and the passive juxtaposition of artwork and viewer geared toward contemplation were radically called into question and replaced by the concept of a dynamic exhibition space that aimed to activate and involve the viewers, who were hence to become *users*. Dorner wrote: “The new type of art museum must not only be an ‘art’ museum in the traditional static sense [...]. But the new type would be a kind of powerhouse, a producer of new energies.”¹¹ Later, talk of “powerhouses” and “test laboratories,” as demanded by Giedion and Dorner, always arose when progressive museum concepts were called for or designed. Following the continuous critique of the white cube, as described by Brian O’Doherty, for example,¹² further museum reforms were initiated in the wake of the protests, and curators emancipated themselves from the administrators of the collections and became authors.¹³ However, the more intense collaborations between artists and curators, the emphasis on aspects of inter- and trans-disciplinarity, on performance and mediation, as well as on the dynamization of the exhibition space and the involvement of visitors in the production of meaning through art were only reflected much later in New Institutionalism; this took place from the mid-1990s to the early 2000s.¹⁴

One is faced with a contradictory picture when taking a look at the developments in the art field today, the forms of subjectivization,¹⁵ the positioning of

11 Alexander Dorner, *the way beyond ‘art’*, p. 147.

12 See Brian O’Doherty, *Inside the White Cube*.

13 See Søren Grammel, *Ausstellungsautorenschaft*.

14 The concept goes back to Jonas Ekeberg, who was responsible for the issue of the periodical *Verksted* 1,2003, entitled “New Institutionalism” for the Office for Contemporary Art Norway, in which a number of progressive institutions and practices (the expansion of the institutional practice and forms of social commitment) were summarized under this keyword. For a genealogy of the history of New Institutionalism, see Sønke Gau, *Institutionskritik als Methode*, especially Chapter 9, *New Institutionalism*, p. 341–392, or Gabriel Flückiger, Lucie Kolb (eds.), *(New) Institution(alism)*, and James Voorhies (ed.), *What Ever Happened to New Institutionalism?*, with a reprint of *Verksted* 1,2003, by Jonas Ekeberg, which is out of print.

15 Katja Molis, *Kuratorische Subjekte*.

actors and the art institutions, primarily museums. What we can observe is the fundamental structural and thematic ambivalence of both art institutions and the activity of curating: Magnificent new museum buildings, by contemporary star architects, have become an important part of image campaigns in the international competition of cities hoping to recreate the so-called ‘Bilbao effect’. Museums and other public art institutions ought to be open to “democratic deviance,”¹⁶ conflicts, and negotiation processes related to social diversity and the inclusion of marginalized groups in addition to being a neoliberal invocation as a location factor and a participatory and, at best, innovative site of encounter. While some call for the possibilities of activism¹⁷ and others insist on the “radically democratic redefinition of the museum,”¹⁸ examine “museum activism”¹⁹ or advocate “curatorial activism,”²⁰ it is nonetheless conspicuous that the mechanisms of inclusion and exclusion, as well as the power and representation levels of many museums, remain startlingly persistent.

Yet museums and art institutions as contact and conflict zones²¹ are once again increasingly at the center of discussions latching onto the discourse of New Institutionalism. This was about no less than redefining contemporary art institutions as active spaces of encounter. They have to be “part community centre, part laboratory and part academy”²² and must function less as spaces of contemplative art appreciation. However, these approaches also proved to be relatively short-lived, so much so that in 2007 Nina Möntmann noted that a majority of the institutions regarded as belonging to New Institutionalism were “apparently reprimanded like insubordinate youths”²³ and “criticality didn’t survive the corporate turn in the institutional landscape.”²⁴ Alex Farquharson sees a further disadvantage in the fact that the institutions attributed to New Institutionalism did not succeed in generating broader publics apart from invited guests and insiders in order to consolidate the models:

16 Charles Esche, *What’s the Point of Art Centres Anyway?*

17 Steven Henry Madoff, *What about Activism?*

See the section on artistic and curatorial practice in this publication.

18 Nora Sternfeld, *Das radikaldemokratische Museum*.

19 Robert R. Janes, Richard Sandell, *Museum Activism*.

20 Maura Reilly, *Curatorial Activism*.

21 See the section on museums and exhibitions as contact and conflict zones in this publication.

22 Charles Esche, *loc. cit.*

23 Nina Möntmann, *The Rise and Fall of New Institutionalism*.

24 *Ibid.*

“There is the sense that New Institutionalism has a model-like quality, that it is a prototype for a far larger kind of social production that may always remain deferred. In practice, new institutions often only engage relatively small constituencies, whose politics and subjectivities remain more or less aligned to those of the institutional actors. Their scale allows them to be highly focused and uncompromising.”²⁵

While New Institutionalism’s approaches were additionally accused of a “certain art field internal, organizational blindness,”²⁶ what is striking about the new demands for a counter-hegemonic, radically democratic, activist, or post-representative museum is that surprisingly little thought was given to the possible financing²⁷ of these up-and-coming institutions and the positioning of critical artists and activists in this field. The basic question of whether museums actually possess the (postulated) great relevance to a radical democracy also went unraised. It seems as if too much was being expected of museums and other art institutions, while in other instances too little confidence was being placed in them.

Something similar is true of the discourse and the practice of curating itself; both have become pivotal hinges in social self-understanding: Not only are exhibitions curated, but more and more theory programs, film series, music, dance and theater festivals are too. Curating also abounds well beyond the area of culture: Whether on the internet, in fashion, shop concepts, or in regard to one’s own possessions—life in general is being curated, as Andreas Reckwitz remarked in view of what he describes as the “society of singularities.”²⁸ Curating has long become a vogue expression. Even though the roots of the word go far back into history, the current hype is evidently a zeitgeisty phenomenon: The excessive supply of commodities, information, and mediated impressions

25 Alex Farquharson, *Institutional Mores*.

26 Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld*, p. 29. Marchart writes that “the debates on *New Institutionalism* [...] are all too often limited to questions of structure and thus fall victim to a certain apparatusism, or even to a certain art field internal operational blindness. But it makes little sense to analyze institutional structures without examining what hegemonic discourses they reproduce and the social forces that employ them.”

27 On the limitations of New Institutionalism, Sven Lütticken writes: “[...] though overall it did little to challenge the fundamental organizational and funding structures.” See same, *The Postpersonal is Critical*, p. 248.

28 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten*.

and content demands assessment, selection and presentation. In this expanded sense, curating could be described as having the function of a filter: A selection is made from a huge offer and is displayed in an orderly way. Meanwhile, the iPhone’s algorithm “curates” the photos selected for the user under the category “For you” as the selection of the supposedly nicest moments in one’s self-documented life. However, the excessive use of the term threatens to forfeit any kind of discriminatory power and might blur the differences between different fields, institutions, activities, motivations, and their economic implications.

Even if defining artists and curators as role models for a creative, flexible and self-disciplined subject is tantamount to an ideological glorification that conceals constitutive ambiguities, it cannot be denied that the neoliberal labor regime prompts subjects to self-optimization, creativity,²⁹ flexibility, mobility, personal responsibility, self-entrepreneurship,³⁰ and distinctiveness. The valorization of informational, affective, communicative, and cultural aspects of life as labor³¹ leads to a far-reaching erosion of the differentiation not only between production and reproduction, but also between the fields of economy and culture. The sociologists Luc Boltanski and Arnaud Esquerre note³² that the connection between museums, art, luxury goods, real estate, and tourism has become key to an economy of enrichment that increasingly characterizes Western societies and mostly benefits “the rich.” This new capitalism’s primary goal is no longer the industrial production of commodities, but the “enrichment” of things that already exist. While the value of things usually decreases over time, it grows with these objects. The generation of traditions and narrations, by means of artistic and curatorial production and presentation methods, is pivotal for the “enrichment”.

One need not demand the abolishment of curators, as Stefan Heidenreich does, as a result of these entanglements and complicities.³³ For Heidenreich, curating is “undemocratic, authoritarian and corrupt.” His reproach is that “many exhibitions have become promotion events for the art market.” Against the “epidemic of curating,” he recommends involving the visitors in the planning of exhibitions, viewing them as sufficiently competent on account of their use of social platforms, compilation of playlists and selection of photos

29 Andreas Reckwitz, *Die Erfindung der Kreativität*.

30 Ulrich Bröckling, *Das unternehmerische Selbst*.

31 Maurizio Lazzarato, *Immaterial Labor*.

32 Luc Boltanski and Arnaud Esquerre, *Enrichment: A Critique of Commodities*.

33 Stefan Heidenreich, *Schafft die Kuratoren ab!*.

for their Instagram accounts, while disregarding the key importance of these activities for the feedback loops of information capitalism. It is equally true of curating that too much is expected of its practice and elsewhere too little confidence is placed in it.

Perhaps it might be helpful in this situation to depart from the fixation on museums and curating and to instead pay more attention to artistic practices and articulations in which the exhibition as a medium might be reconfigured. A new potential of resistance also emerges when artistic and/or curatorial critique responds to often already existing political initiatives of other actors with regards to activist efforts: These include the protests organized by artists, such as Nan Goldin and Hito Steyerl, against the sponsoring of art institutions by the Sackler family's U.S. pharmaceutical corporation (whose painkiller Oxycontin and its promotion count as among the main causes of the opioid crisis in the United States); the successful intervention against the managing director of the Serpentine Gallery (because of her investment in a company that produces surveillance software that is used against human rights activists) and against a member of the advisory board of the Whitney Museum (whose company manufactures tear gas that is used against migrants on the U.S. border)³⁴; the Tate London's success after seeing itself forced, after 26 years, to withdraw from its sponsoring contract with the multinational oil company BP; we should not forget the ongoing debate concerning the objects and artifacts that European ethnographic collections largely acquired under colonial power relations.³⁵

Shortly after artistic institutional critique was included in the canon of art history and in museum collections, something which was criticized at the time, another form of critique of the institutions of the art field emerged that was modeled on Hans Haacke³⁶ or the protest forms of AIDS activism (e.g., ACT UP!). The return of institutional critique under different conditions has been surprisingly successful because it raises the justified question about art institutions' ethical responsibility and has managed to create networks with other social movements outside of the art field. In his text on the successes of a renewed institutional critique, Jörg Heiser addresses the risk of artwashing, an accusation also made against the previous institutional critique of the

34 On this aspect, see Robert Trafford's contribution on the practice of Forensic Architecture in this publication – and on the TRIPLE-CHASER project in particular.

35 Jörg Heiser, *Kann die Kunst sich das leisten?*.

36 See also the contribution by Angeli Sachs in this publication.

mid-2000s to the mid-2010s; the reason here is that the institution-critical works relied on the consent of the inviting institutions to exhibit their works in the first place.³⁷ Only a few exhibitions were canceled due to institution-critical articulations.³⁸ Through artwashing and “commissioned critique,” so to speak, institutions were able to present themselves to the outside in a self-critical way, while changing little in regard to the fundamental problems. In 2019, Heiser considered the timeliness of these tendencies to have already ended due to a greater public sensitivity toward these concerns. However, the fact that this diagnosis is not correct in all cases is demonstrated by the current, controversial debates on including the collection of the arms producer and dealer Emil Georg Bührle in a specially built annex of the Kunsthaus Zürich.³⁹ Such examples are not exceptions, but point to a fundamental, systemic problem. Andrea Fraser impressively showed how this can come about for the American context in her publication “2016 in Museums, Money, and Politics”⁴⁰: Based on publically accessible information, she and her team were able to prove that a tiny upper class of super-rich families financed more than 50 percent of the American election campaigns. Many trustees of art museums are (astoundingly) among these few. These entanglements of wealth and influence on the decisions of museums and politics, but also the clear lurch to the right in Eastern Europe and elsewhere—leading to museums and exhibitions again being devoted to the service of populist and national self-assurance and propaganda⁴¹—evidence the necessity of the critique of art and other institutions. When we ask ourselves in this context, “What Ever Happened to

37 Helmut Draxler, *The Habitus of the Critical*.

38 The most famous example is the cancelation of Hans Haacke's solo show by the New York Guggenheim Museum five weeks before the opening in 1971. Haacke had conducted research on the dubious real estate agent Harry Shapolsky and found out that members of the museum's board were also involved in these business transactions.

39 Erich Keller, *Das kontaminierte Museum*.

40 Andrea Fraser, *2016 in Museums, Money, and Politics*.

41 Many countries have experienced a nationalistic turn in the past years. States such as Russia, Turkey, Hungary, and Poland massively intervene in cultural policies and use them to turn against minorities in their own country, against alleged influence from abroad, and for the purposes of state propaganda. For example, the governing national-conservative PiS (“Law and Justice”) party in Poland replaced a number of directors of cultural institutions with conservative figures.

New Institutionalism?”⁴² the title of a publication by the Carpenter Center for the Visual Arts, it becomes clear that we need a “new New Institutionalism,”⁴³ “Institutions of Critique”⁴⁴ or “The Institution of Critique,”⁴⁵ the title of a text by Hito Steyerl that ends with the following assertion:

“[W]hile critical institutions are being dismantled by neoliberal institutional criticism, this produces an ambivalent subject which develops multiple strategies for dealing with its dislocation. It is on the one side being adapted to the needs of ever more precarious living conditions. On the other, there seems to have hardly ever been more need for institutions which could cater to the new needs and desires that this constituency will create.”⁴⁶

Approaches like Maura Reilly’s “curatorial activism”⁴⁷ seek to reform the institutions from the inside. She is concerned with the ethical claim ensuring that hitherto marginalized groups of artists, who have been excluded from ART, are included more in exhibitions and collections through counter-hegemonic initiatives and a realigning of the canon: women, artists of color, non-Euro-Americans, and queer artists. In addition to giving historical examples showing that this form of curating had once been possible, Reilly insists that curators (and other persons in the art field) must be willing to perform self-critique, and subsequently cites bell hooks: “[we must] produce work that opposes structures of domination, that presents possibilities for a transformed future by willingly interrogating our own work on aesthetic or political grounds. This interrogation itself becomes an act of critical intervention, fundamentally fostering an

42 James Voorhies, *What Ever Happened to New Institutionalism?*. The title refers to the exhibition *What Happened to the Institutional Critique?* (and the eponymous text in: Peter Weibel, *Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre*, p. 239–256), that James Meyer curated in 1993 at American Fine Arts in New York. Voorhies understands his question more as a rhetorical one aimed at initiating a discourse. He already knows the answer: “We know the answer in a broader sense: critique must perform a constant reworking before it ‘sets in’ to institution and becomes the subject of its original scrutiny. Capital moves forward, and critique must move along.” In: same, *Prologue: to a beautiful problem*, p. 11.

43 Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld*, p. 29.

44 Andrea Fraser, *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*.

45 Hito Steyerl, *The Institution of Critique*.

46 *Ibid.*

47 See also the contribution by Angeli Sachs in this publication, which discusses Maura Reilly’s position in greater detail.

attitude of vigilance rather than denial.”⁴⁸ It is somewhat surprising that Reilly incorporates this quote, since it goes beyond her approach in that it calls for no longer ignoring the under- or un-represented, the silenced and/or “doubly colonized,”⁴⁹ and including them in collections and exhibitions. Reilly is concerned with the critique of representation and equal ratios of representatives of the dominant society and marginalized groups in the art system, but not necessarily with organizing fundamentally different types of exhibitions or with “using” museums. bell hook’s quote can be interpreted as a call for a farther-reaching, counter-hegemonic intervention, as advocated by Chantal Mouffe, for example. In her text “Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art,”⁵⁰ she also advocates counter-hegemonic, artistic practices, and the museum being a space for possible agonistic confrontations, while also emphasizing that we must be aware that critical art practices alone cannot replace political practices. Reliable chains of equivalence to other political groups in other social fields are always needed to assert a new hegemonic order.⁵¹ Marchart, who refers to Mouffe, states that the exhibition (understood as “ex/position” according to Jérôme Sans) leads to an opening of the institution: “And the *ex*-position leads it *out* of the institutions of art and the art field—into the political practice.”⁵²

This does not require one approach to be played off against the other. Both the curatorial activism endorsed by Reilly and an artistic or curatorial activism seeking to become effective beyond the boundaries of the art field, by generating agonisms and creating chains of equivalence to other social groups, are very important. That they can both be combined in one place was impressively demonstrated by Manuel Borja-Villel in collaboration with, among others, Jorge Ribalta (from 1999 to 2009 director of the discourse and event program) at the MACBA in Barcelona (1998 to 2008) and later in collaboration with, among others, Jesús Carrillo (from 2008 to 2015 director of the cultural programs) at the Museo Reina Sofía in Madrid. The strategy at the MACBA was twofold: On the one hand, monographic shows and temporary exhibitions were featured that also addressed the usual museum audience; on the other, emphasis was

48 Cited in Maura Reilly, *What Is Curatorial Activism?*.

49 *Ibid.*

50 Chantal Mouffe, *Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art*.

51 For an in-depth discussion of the theory of hegemony, see Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*.

52 Oliver Marchart, *Die kuratorische Funktion*, p. 179.

also placed on discursive events that broke with the hegemony of the exhibition as a medium to enable different, non-hierarchical forms of using the museum and its resources in a self-critical way, which was open for debates on the “reconstruction of a radically public sphere”⁵³:

“Another objective of the MACBA was to establish a vibrant relation between the museum and the city, and to provide a space for debate and the expression of conflicts. Looking for ways in which art could make a significant contribution to a multiplication of public spheres, it encouraged contacts between different social movements,”⁵⁴

according to Chantal Mouffe. The methodical approaches were geared to either inventing or finding alternative forms of educational and cultural work oriented toward the activities of new social movements and grasping the public as transformation, not as reproduction. A crucial moment consisted in bringing artists and artist collectives together with people and groups from the new social movements to jointly “start certain processes or articulate local political struggles with artistic means and thus aim for continuity.”⁵⁵ Even if this orientation could not be realized without contradictions,⁵⁶ the program extended far beyond the traditional functions of an art museum and opened up the institution for a political practice.

As the director of the Museo Reina Sofía (2008–2023), Manuel Borja-Villel, also espoused a progressive museum practice, as Claire Bishop stresses in her publication *Radical Museology*: “[...] the museum has adopted a self/critical representation of the country’s colonialist past, positioning Spain’s own history within a larger international context.”⁵⁷

This is demonstrated, for example, by the collaboration with Red Conceptualismos del Sur, a research alliance examining and archiving the political antagonisms of conceptual art practices during the time of the dictatorships

53 Jorge Ribalta, *Mediation and Construction of Publics*.

54 Chantal Mouffe, *Institutions as Sites of Agonistic Intervention*, p. 72.

55 Jorge Ribalta, *Mediation and Construction of Publics*.

56 It was criticized, for example, that the institution has what could be called a blind spot in regard to its own internal structures that goes with the (re-)production of hierarchical structures and precarious working conditions within the institution. Anthony Davies, *Take Me I’m Yours: Neoliberalising the Cultural Institution*.

57 Claire Bishop, *Radical Museology*, p. 38.

in Latin America. Documentations of political art practices and their contextualizations are compiled in a so-called archive of commons, and the Western canon is decentered by directing the view to a number of modernisms that were simultaneously being articulated in different continents. The works of the own collection are also placed in a broader political and social context. For example, Picassos *Guernica*⁵⁸—which had previously claimed an entire hall for itself in an auratic way—was exhibited alongside a documentation on the Spanish Civil War and other contemporary documents so as “to free” the painting from the art-historical discourse regarding it merely under the aspect of formal inventions and as the product of a singular genius. Contact exchange with social movements continues to be pursued alongside the approach of “radical education”⁵⁹ that views artworks as “relational objects” so as to reveal and convey their psychological, physical, social, and political dimensions. In regard to the exhibition *Really Useful Knowledge*, curated by the WHW collective, Borja-Villel writes about the attempt to redefine the limitation of the museum and to understand “culture as a battlefield for political hegemony.”⁶⁰ He continues: “All political action in an institution must take place from self-reflection and self-critique, for questioning the museum is not enough; there is a need to democratize it.”⁶¹ For him, the exhibition in this context is also a good example of, and a model for, updating institutional critique that, in addition to being rooted in the neighborhood in which it is located, established chains of equivalence with social movements.⁶² This is a renewal and shift that come close to what Gerald Raunig describes as “instituent practices.” He calls for practices that succeed in combining social criticism with a critical self-questioning “and yet do not cling to their own involvement, their complicity, their imprisoned existence in the art field, their fixation on institutions and the institution, their own being-institution.”⁶³ These “instituent practices” connect the achievements of the two phases of artistic institutional critique, self-critique and

58 See also the contribution by Angeli Sachs in this publication, which deals with the painting from a different perspective.

59 Ibid. p. 43.

60 Manuel Borja-Villel, *Really Useful Knowledge*, p. 180. See also the contribution by Thomas Sieber in this publication, which deals with the constitutive conflictuality of museums and exhibition institutions and goes into Chantal Mouffe’s theory of democracy in greater detail.

61 Ibid. p. 181.

62 See Jesús Carrillo Castillo, ‘Really Useful Knowledge’ and Institutional Learning.

63 Gerald Raunig, *Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming*.

social criticism: “This link will develop, most of all, from the direct and indirect concatenation with political practices and social movements, but without dispensing with artistic competences and strategies, without dispensing with resources of and effects in the art field.”⁶⁴

That fact that Borja-Villel’s assessment, inspired by Antonio Gramsci, of “culture as a battlefield for political hegemony” was correct became apparent this year when he saw himself forced to resign as the director of the Museo Reina Sofia after open hostilities by the right-wing media. Even though, or more likely precisely because, he had succeeded in making his institution a highly acclaimed model through the described restructuring, with the museum today ranking among the ten most visited ones, he navigated into the midst of a “culture war” that in its harshness is reminiscent of the one in the United States during the Reagan era. For example, he was accused of pursuing a “monolithic ideological discourse” and forming an alliance with militant leftists. In an open letter sent via e-flux, an impressive number of national and international representatives of the art field (and beyond) expressed their solidarity with the director who stepped down, and concluded that “[t]he extreme violence of the attacks perpetrated against Manuel Borja-Villel and those around him are proof that there is something more at stake than his tenure. These attacks are part of a defamatory campaign directed at the model the Museum represents [...]”⁶⁵

Against the background of the further dismantling of the welfare state by a late-capitalist regime, an evident surge to the right in many governments throughout the world, the fending off of migrants, and not least the climate crisis, the most pertinent question posed to art institutions today for Charles Esche is not “what art to show,” but rather “what kind of politics to stand behind.”⁶⁶ Institutions should be judged according to the extent to which they seek connections to fields outside the art field to trigger and engage in social

64 Ibid. In this respect, see also the chapter *Dies ist (k)ein Fazit* in Sönke Gau, *Institutionskritik als Methode*, p. 490–510, and Karen Archey, *After Institutions*. Archey calls for a revival of institutional critique as a practice of care. “To free Institutional Critique from Conceptual Art is also to challenge the whiteness and Eurocentrism of these canons and to gain the opportunity to use other forms of address and communication, thereby tapping knowledge bases currently underrepresented in the field.” Ibid., p. 14.

65 Open Letter: On the Departure of Manuel Borja-Villel as Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

66 Charles Esche, *The Deviant Art Institution*.

discourses that go beyond the orientation toward the (art) market. Esche further states that this shift to an extra-disciplinary practice does not mean that art’s unique qualities should be abandoned, but that they should be used in new areas and for purposes other than to preserve art’s own status. At the end of his appeal, the mausoleum mentioned above reappears, albeit not in the sense of Adorno’s critique but in an affirmative way, as a family vault for modernity:

“In these circumstances, a clear commitment to action against the modern on the part of art institutions is what is required. Modernity itself has to be buried in a suitably rich, minimal mausoleum (perhaps called the Museum of Modern Art, New York) and as a European society in dialogue with the world we need to start looking around us at where we are. This can be done in part, I genuinely believe, by using the (minor) network of artistic forces and institutions across the world that want to join in constructing forms of deviance that disobey the rules we have inherited.”⁶⁷

We can only hope that the Museo Reina Sofía cited here, as an example and in the light of recent events, will continue to belong to this open network of progressive art institutions⁶⁸ and will proceed with the work it has begun. As the authors of the Open Letter formulate in its support, it is the mission of the community to counter the blunt attacks in order to secure the continuity of the work achieved to date and its future development.⁶⁹ If institutional critique and New Institutionalism are understood less as a material and component of the history of art and museums, and more as a method, then it becomes possible to visualize and thus to criticize the intersections of discourses, practices, power and knowledge relations, institutions, and subjects as well as the

67 Ibid.

68 Under the umbrella of L'Internationale, the *Museo Reina Sofía*, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, Moderna galerija (MG+msum), Ljubljana, Van Abbemuseum, Eindhoven, MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, SALT Research and programs Istanbul and Ankara) as well as the partner institutions National College of Art and Design (NCAD), Dublin, and Valand Academy (Gothenburg University) have formed an alliance. Of course, further institutions should be mentioned in this context, for example, CASCO (Utrecht), Tensta konsthall (near Stockholm) and Metabolic Museum-University (MM-U), Berlin, to which the following contributions in this section are dedicated.

69 Open Letter: On the Departure of Manuel Borja-Villel as Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

governmental relationship between external administration and self-management. The potential of a resistant practice, which is by no means limited to the art field, is inherent in this expanded understanding of institutional critique as well as an analysis of power that, in a certain way, presents and represents complex knowledge and power relations through its aesthetic qualities of showing and narrating, thereby intervening in their enactment.⁷⁰

70 Sønke Gau, Dies ist (k)ein Fazit.

Unlearning Center (with a Declaration of “Honesty” as an appendix)

Binna Choi

When looking into my own quasi-organized digital archives, I encountered a meridian image of a hand that I had saved some years under the research folder called “Unlearning Center.” This strikes my mind as a great metaphor for the unlearning and “Unlearning Center” in the way that we employ it at the Casco Art Institute in Utrecht. What this diagrammatic image shows is how each part of a human hand reflects a different part-organ of the whole body. This vision also implies that an ear or foot is not unlike a hand. Modern science has never acknowledged this sort of knowledge about the human body (or perhaps about any body at all), and has not understood how a micro being or instance can reflect or even influence the macro dimension. The idea of unlearning can start by realizing what kind of institution of knowledge or epistemic regime has shaped our minds and behaviors in such a way that we do not see this correlation between different parts of a whole system, instead preferring to learn through a primitive matter of accumulation. A part and the whole are not separated, and not necessarily hierarchal in their values, in knowledge that existed either prior to or alongside the colonial-modern-capitalist system. Thus, there is no center, as opposed to a periphery; instead, they are not fixed and are separable. Their positions are determined by mutually reflecting and influencing each other. Not only that, but there is no such dualism, since there is not only a hand but also an ear, a foot, and more. They cannot be separated, just like the body is not separable from the mind. The mind reflects the body, just as the body reflects the mind.

At time of writing, the “Unlearning Center,” is a familiar (yet new) name for the Casco Art Institute in her/his/their/its planning for the coming years. If Casco is a center in the way that this type of art organization – which has emerged as an alternative to museums since around the 1990s – is often called an art center, with center implying: “a place or group of buildings where a spe-

cified activity is concentrated,” then we are planning to consciously de-center our activities and therefore ourselves as an integral part of the “un/learning” movement. The process of decentering goes back to the year 2018 at least, if not earlier. This was around the time that we changed our name to manifest our dedication to “working for the commons,” with the desire to challenge and de/re-institute with and for art, in order to serve the commons. The commons, as we understand them, do not just consist of collective resource management, which can be easily identified with any gated community if it is limited to the so-called “local” or “a small scale” but instead refers to a general system of thinking, of governing, that is associated more with the idea of a whole body in a hand. It would be useful here to share Italian legal scholar and activist Ugo Mattei¹ approach to the commons. As a legal scholar, he positions the notion of the commons in the Western legal tradition or in: “a legality that is founded on the universalizing and exhaustive combination of individualism with the State/private property dichotomy.”² Furthermore, his crucial insight lies in articulating that the fabricated, clear-cut opposition between the state and the private is, in fact, made in an even more fundamental, hierarchal, binary structure; namely: “the rule of a subject (an individual, a company, the government) over an object (a private good, an organization, a territory).” He continues by arguing that the commons are conceived beyond resources as objects:

Commons lie beyond the reductionist opposition of “subject-object,” which produces the commodification of both. Commons, unlike private goods and public goods, are not commodities and cannot be reduced to the language of ownership. They express a qualitative relation. It would be reductive to say that we have a common good: we should rather see to what extent we are the commons, in as much as we are part of an environment, an urban or rural ecosystem. Here, the subject is part of the object. For this reason, commons are inseparably related and link individuals, communities, and the ecosystem itself³.

The more specific object of de-centering, unlearning, and commoning, thus, concerns any form of concentrated power that we (can) make accessible. This

1 Ugo Mattei: “The State, the Market, and some Preliminary Question about the Commons”. Available at: http://ideas.iuctorino.it/RePEc/iuc-rpaper/1-11_Mattei.pdf, accessed 19/12/2022.

2 *Ibid.*

3 *Ibid.*

even includes the power and habit of curating, to give an example that suggests itself in this context. I myself had to “unlearn” a lot in the form of losing, of becoming estranged, of even no longer knowing about art and curation very well, meaning that the power of selecting and executing was no longer prioritized. My position as the director has been geared toward giving a place to others in the team and beyond, toward facilitating, while others came on board to more actively engage in management, decision-making, and planning – although the extent to which I have been successful in this form of commoning can be questioned. This kind of exercise and practice has been evolving within the organization in a broader scope to include our collaborators, as well as the places of engagement beyond our own building, so as to create an organization and communities around us. This is undertaken even though it has never been broad enough for a certain type of art funding institution that still thinks that social change or transformation lies in quantity and visibility, or that perhaps does not even think about it at all, because it is (pre)occupied with scoring the numbers and with already established parameters in the old regime to secure its positions in the center. There is no body in their hands, so it may always feel empty; this is understandable.

Returning to Casco’s planning and unlearning, we feel our commitment to attracting policy-makers and students or any learners interested in engaging with unlearning and joining our “decentralizaing” process, whereby we as a center are in a constant process of disappearing. What if things do not need a center? We call it an ecosystem in its true sense (not a career-enhancing network): being part of it involves contributing to its regenerative, healing, and caring processes. After existing for three decades and consciously researching and questioning the commons and the relationship of art thereto for almost a decade, this seems to be the inevitable course to follow. This is how we define “Unlearning Center”:

Unlearning Center is a long-term, non-profit educational system initiated by Casco Art Institute: Working for the commons and joined by many other organizations and individuals. It is a practice and relationality driven “un/learning web” that facilitates the process of unlearning institutions towards commoning society with art as an open method and tools for unlearning⁴.

The argument continues in the following way:

4 From the Casco Art Institute’s working document.

Unlearning Center moves away from the idea of learning as a way of accumulating knowledge and knowledge as a cerebral object in the way that the contemporary CPC (colonial-patriarchal-capitalist) institution of knowledge has been shaped. Instead, Un/learning Center considers knowledge as embodied and hence habit as a mode in which knowledge actually operates. What shapes habit, then, is an institution that defines a set of rules and values which often stay stealth and sticky as a habit. It acts with no clear consciousness and yes, it's hard to get rid of even if you aim to do so!

Living in the age of artificial intelligence's deep learning on the one hand and the market-driven demand of lifelong learning on the other, it's our belief that what we as humanity are short of is not knowledge but the profound question of the objectives of knowledge, namely, what and how we learn, and what we do with knowledge. Its anchor can be found in the notion of the commons as an alternative to the dual system of the public and the private that has been functioning as the major logic of governance and economy in all parts of our lives under the CPC regime.

When the commons are the guiding principle, learning should not be just for a job, disciplinary knowledge, and self-achievement but (also) for finding the self, living and working well together in taking care of the qualitative relationships, and contributing to commoning society. To be more specific, it stays aware of how one's habit of thinking, being and acting is shaped by and questions an institution(s), while engaging to change with it in togetherness. There's no more blind separation between the intended display of knowledge and actual living and doing, merging them in practice in and through the self and communities⁵.

Concerning the methods, the basic principle is as follows:

Unlearning requires critically engaging with an established center, existing institutions and their buildings, neither within or outside of it. In doing so, it takes a complex and rich ecosystem in and around the plural centers, namely, "learning web"(s) as a primary un/learning ground. This means that un/learning is always through and with others, weaving and being woven in the learning web.

5 Ibid.

Unlearning Center, by taking art as an open, creative and collaborative method and tool for un/learning, approaches it as knowledge. Art is as institutionally shaped as knowledge is. Thus, the understanding of art varies and changes depending on the institutional structures. Based on this, art is no longer a permanent, objective object free of any value system. Rather, art is defined by a community and therefore its appearance and definitions move as organically and diversely as communities.⁶

Relating is endless in the act of decentering. In the act of disappearing, the activities and programs in our previous structure are made available as tools, methods, and sites for fieldwork offered not only by Casco, but also by other organizations and participants; in this way, these ideas become recycled, regenerative, and re-organized while being repaired and reinvented. In other words, the Un/learning Center aims to create a sustainable environment and system in which lifelong un/learning can take place alongside social change aimed at commoning society vis-à-vis institutional change (or institutional de/resolution). Instead of becoming an institution or a new institution, it aims to be a living un/learning web that facilitates the relationships within an institution and between institutions, whereby the un/learning web grows with care and is actively maintained. Consequently, as a new commons-oriented politics and economy (as well as art) are to be established as integral parts of this web.

Appendix: A Declaration of “Honesty” (for lack of a better word)

The following was written while I encountered the impossibility of writing, while I strove for a different kind of writing that might come closer to “literature.” In the light of unlearning, I also felt writing, inscription, many forms of institutionalized syntax, and the implied flow of thoughts to be unbearable. At least I can no longer read well-written, critical, theoretical essays, although there are no essays without form and tones (so the scope of literature cannot be too narrow or fixed). I want more, I want to live, perform, act, with no dualistic structure controlling my mind that divides what is reflective and rational from what is not. I would not strive for the perfect or fine either. If we are changing the system of knowledge and learning, must the ways in which it is shared not also be changed? One day I may regret sharing this and the following writing –

6 Ibid.

or scribbles of outcries – yet it does not matter as long as it reaches out to someone who is involved in the same struggle as I am and who feels connected, so that we together can make more space and grant time for unlearning, cherishing the joy of being an ecosystem and sharing the sorrow of their illness and dying. What is written, after all, is the reason to unlearn, what unlearning and commoning is, and where art is, although these things are not written “about.”

A declaration.

An honest declaration on the lost thought and position.

To begin with (again) is to be honest.

(To be specific of this time of writing)

This might be a song.

We, Chun Kyung-ja, Maya West and me, were talking with an ironic tone about why Koreans often use this expression, “honestly...” either in writing or spoken in public. Does this mean that they otherwise do not actually speak honestly most of the time? The late Korean artist Bahc Yiso (, 1957–2004) made an artwork titled *Honesty* (1995) that consists of a recording of the Billy Joel song *Honesty* translated into Korean and sung by the artist himself, which can be heard from a pile of cardboard boxes along with his handwritten lyrics. There you can hear the value of honesty in a form of crudeness that has a certain degree of naïveté – purposely sung poorly, yet sincerely. One can listen to it as a parody, but also as an appeal in a struggle that dispenses with any moral superiority. Thus, it also can be a confession, even a chant that reminds one of one’s own imminent contradiction between honesty and fake, and the salvaging possibility to be honest. This is honestly due to the complex, chaotic status of my mind in the background that disturbs any writing or even any executive ability and so I begin this writing with the idiom “honestly.” Every day, this mind goes over art, art institution, personal and collective agency, vis-à-vis the question of life that demands a constant flow of care and maintenance, and the absurd, tragic, political realities dotted with war and political games between the right and the left in pursuit of sustaining the capitalist system in times of climate breakdown – the notion that sounds like a euphemism despite its grave status and at the same time so inappropriately heavy for the “business-as-usual” of everyday life. Speaking more generally, in times when the structure that ruthlessly and ceaselessly leave behind the minor beings, from the disabled and/or economically deprived communities to all the invisible non-human species becoming extinct. It is only within the expression of honesty that I do not know anything

for certain – I am also not sure if there is something culturally specific or Korean about the attention paid to honesty – do I feel that I can write and share some thoughts and ideas here. I even have to face the possibility that this might seem rather megalomaniac or pretentious, as if one could assume responsibility for the whole earth. My tentative argument for this attitude of facing the “whole-earth” is, as the pandemic tried to teach us, that the vulnerability of the human, despite its remarkably destructive power, is tied to the undeniable yet constantly denied fact that its existence is entirely connected within the whole earth system – if not within an astronomically universal one. It should not be about gaining total knowledge and total control over this system, but about asking how we can get attuned to it from our own place and being. It cannot be that one nation indoctrinates another nation, one the leader and one the follower. Nobody and no institution holds such power. As we know – at least there is one thing that we know for sure – it is by no means possible to make a coherent, unanimous arrangement of actions, let alone thoughts, on a planetary scale – or even in a single household. It is always the multitude of resonance and dissonance that needs to be considered, even if there are many intelligent, human and non-human means of reading data, fashion, patterns, and tendencies; moreover, there is the one tiny being of the self that even “I” have no control over within such a universe of the multitude. Being equipped with this level of understanding, in fact, brings peace of mind – “honestly” at least my mind – and a thought that one does not need to remain in indignation or in a sense of loss when facing menacing problems such as the climate breakdown or the maddening lack of political agency and vision for another kind of humanity that is different from the cruel, dishonest, and inequality-perpetuating capitalism that dominates the world. See, “I” am one of the ephemeral, passing instances even in a planetary landscape of pouring newly uploaded or reproduced posts, messages, and media reports into the highly personalized and privatized digital domain, into the invisible ground of the ocean and the earth laid with fiber optic cables, and into the heated server farms being watched only by Google Earth. This does not mean that “I” am “nothing.” “I” am instead attuned to and move in tandem with all of the others, yet I also move in such waves of interconnected bodies and minds not as “I.” Thus, this involves only sensing and listening to that movement, the rhythms, and, if possible, even touching them. No definition is needed. I do not need to be honest, as the honesty has no deep bottom of substance. Yet “I” can try to be honest so that “I” can move again in sensing, listening to, and touching this giant, astronomically big interconnected system. I am a vessel, I am an instrument that is empty,

but which resounds, wherein the universe is an orchestra, an ensemble, or a jazz group.

Speaking of urgency might just be a rhetoric for positioning a dominant power to oneself or no one, making oneself important or disempowering the others, whereas many others who do not speak of urgency are already in place and in different fields and engage with a multitude of urgencies. In fact, any conversation may well begin with this affirmative ground and then proceed by concretely and palpably addressing the how, not the what, in the mode of positive contagion. To reiterate, so that I can find back to the pathways of my *détournement* into honesty, the affirmation comes with the recognition of the universe's interconnected system of resonance and dissonances in the self that is empty, moving, sounding, and changing within.

Bahc Yiso presented *Honesty* in his first solo show in Korea after he returned from USA in 1995. This work was exhibited next to a small boat made of concrete. The symbol of movement, which bridges one side with the other, is now fixed and immobile. I wonder what this song of honesty is doing by the boat. Can the song, in a form of cultural translation from one language to another as well as from the professional performance to the amateurish, be read as a tender yet care-full and "honest" attempt to make that which has become immobile move again?

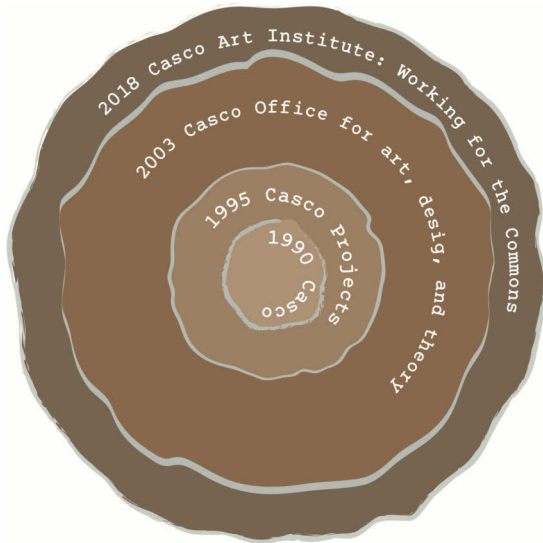


멀티채널 카스코를 위한 가이드라인
Guideline to Multichannel Casco
(Notation sketch, Merce Cunningham)

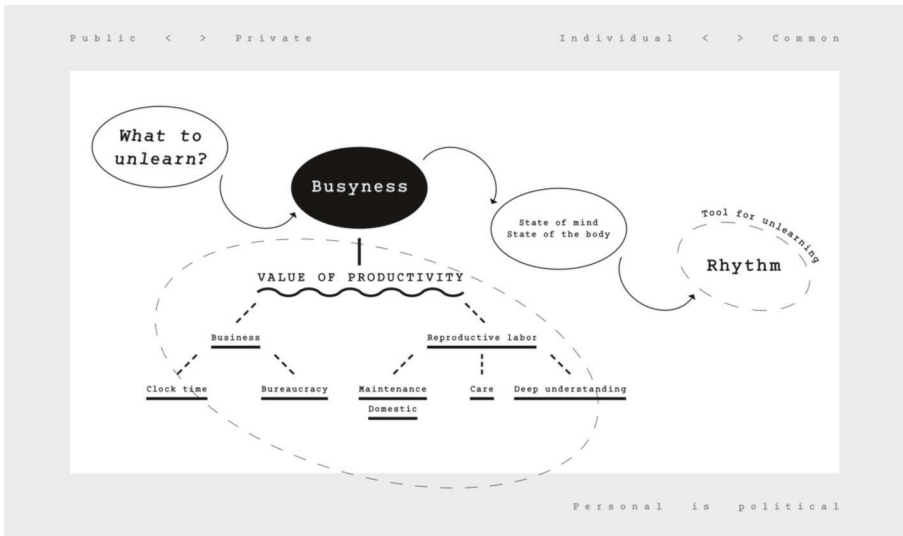
Design: Julia Born & Lourenz Brunner
Printing: Munsung Printing Services, Seoul
Edition: 300

Produced by Casco Office for Art, Design and Theory
on the occasion of Platform in Kimusa, Seoul 2009
www.cascoprojects.org
www.platformseoul.org

Thanks to the Royal Netherlands Embassy Seoul



Casco's Growth as self-transformative process



Figures

- 1) Guideline to Multichannel Casco, 2009. (Notation sketch, Merce Cunningham). Design: Julia Born and Laurenz Brunner.
- 2) Casco growth as self-transformative process, 2018. Concept by Binna Choi. Design by Ika Putranto.
- 3) unlearning busyness, 2015. Concept by the Casco team and Annette Krauss. Design by Ester Bartels.

The Practice of Academic Iconoclasm in the Metabolic Museum-University

Clémentine Deliss

Museums can be read as metaphorical spaces when we imagine them in relation to other architectures of consumption, enjoyment, edification, and sociability. Concept work on museum spaces, and on their historical collections, can benefit from operational metaphors. These provide a set of alternative referentialities and introduce a choreography into both critique and procedures of remediation. However, whether they evoke the transactional nature of a casino, a department store's shopping mall, organic metabolisms or rhetorical structures, these metaphors alone cannot transform the museum. Rather, they are chisels with which to begin the slow decolonial process of a disciplinary and an institutional redesign that is centered around collections.

The museum as *casino*:

touting economic risk, but a guaranteed win for the institution.

The museum as *department store*:

a mausoleum of commodities and the central matrix of the colonial museum.

The museum as *lazaret*:

a location for the remediation of colonialism, as a rehabilitation for Covid-19 patients, and as a refuge for the stateless.

The museum as *rhetorical structure*:

as a site in which the choreography of thinking, argumentation, and memory work can be performed with diverse tropes and pathways.

The museum as *private home*:

a constellation of spaces that are intimate, potentially erotic, transgressive, yet domestic and manageable in scale.

The museum as *metabolism*:

a venue that relies on conditions of interdependency between epistemologies, ergonomics, and ecologies.

The museum as *nefandum*:

a crypt intended to hide and hoard that which is deemed unspeakable, obscene, non-redemptive, and impious, from the Latin “nefandum”.

The museum as *greenhouse*:

a wide arena that supports curatorial agronomy in polycultural, horizontal circulation, and multiplicity; a hothouse of ideas.

The *museum-university*:

a flow of transdisciplinary, university-level seminars, research projects, and debates performed directly within an existing exhibition space through engagement with collections.

The operational metaphors that I suggest here can be applied to the university’s institutional structure as easily as they can to the museum. The university is an educational casino touting courses and certification, a supermarket of learning with different strata of access depending on class, race, and capital. Similarly, the university can be imagined as a site of flourishing¹ or the opposite, as a venue subject to the law of *nefandum*,² and a return to repression and censorship. Adherence to museological traditions and institutional protocols directly affects the way in which we both inhabit these spaces and even the degree to which we can work with collections from university galleries in the US to municipal museums in Europe and to new mega museums around the world. To change this approach implies performing deep alterations to what is, ultimately, a colonial matrix with engrained ideologies of authenticity, apparently inalterable conservation policies, and architectural planning that promotes the normative rules of social and cultural behavior. Both the museum and the university are increasingly under scrutiny, are monitored according to behavioural management, economic prioritisation, and a craft-based rather than conceptually or artist-led, middle-of-the-road curatorial stance. In this mercantile rather than educational context, the interface with the visitor as a consumer is paramount. The proposal of the museum-university involves clashing the two venues into one another and seeing what this process of decon-

1 See Jacques Derrida: The future of the profession or the university without condition.

2 *Nefandum* is the nominal form of *nefandus* (also *infandus*), which is derived from the Latin *ne* (“not”) and *fari* (“to speak”). It is understood in the literal sense as “not to be mentioned” or “unmentionable”, hence the phrase *vitium nefandum*, “the unmentionable vice”. In classical usage, *nefandus* has the more figurative meaning of impious, lawless, or abominable. (encyclopedia.com, 24/06/2022).

struction and redesign reveals, rather than concocting a new institution with a new name. In the words of Crébillon fils: “it’s much harder to know where to stop, than to invent.”³

Since 2020, and the recognition of a decolonial imperative, museums in the Global North have been urged to negotiate disparities in employment equity, to enrol diversity officers to monitor inclusivity, and to respond to demands for the returns of significant, and oftentimes looted, cultural heritage in their possession. One need think only of all of the reports and assessments written today, the narratives and complaints, but equally, the hopes held for the museum of the future. And yet, legal complexity, contention, ambiguity, and speculation underlie the relationship between museums in Europe and their collections from the past. In parallel, renegotiating historical collections in museums in Bangkok, Phnom Penh, or Kampala can reveal (often painful) conflicting memories that extend to Europe.

However, the situation is not so simple for the younger generation: there can be little in-depth, decolonial history of the arts without greater access to the collections held in museums all over Europe. Here is where quantity counts! European museums hold a vast amount of artefacts that signify and transport the ingenuity and aesthetic codes of cultures from the so-called Global South. This cultural heritage has been extricated, not without controversy, from an original environment, specific understanding of authorship, and from binding forms of ownership. Reassessing these so-called “ethnographic” collections requires the elaboration of a legal language through which to re-distribute intellectual rights and future patents. How does this condition translate into both a commoning process and a plethora of legitimate claims to proprietorship? In the end, nothing is open-source and even less so if it is embargoed within the universal museum. Who has the right to manufacture derivatives based on objects in collections? When museums, such as the Quai Branly-Jacques Chirac in Paris, subjects ritual statues to CT scanning, they can choose what to do with the data. If they wish to make a 10-meter-high reproduction of a Benin bronze to place at the entrance of the museum, then there is no legal parameter to prevent them. This type of data capitalism is rife in ethnographic, archaeological, and increasingly, art historical museums.

It is in the framework of these reservoirs that the museum-university can provide a model for the productive colliding of specialisms, a procedure that

3 Crébillon fils: “Le Sofa”.

brings with it a redefinition of the architectonic concept of the museum. Divisions between storage and exhibit, the curatorial structure of permanent and temporary exhibitions, no longer make sense and does not support the formulation of a transversal history of art. Contentiously acquired, most of these artefacts remain sequestered in European museums and are inaccessible for study purposes until their provenance is established and they are sent down the long and winding road of restitution. Restitution politics relates to iconic regalia and ritual objects, but not to the 95% of other artefacts that were collected by European colonial states to elucidate ways of living, and that are now relevant to 21st century ecological concerns. Fish traps, for example, are live wires of ingenuity with significant potential for future engineering, be this as structural conduits of irrigation and flow or formally astute design that can be translated across different fields and functions. Still subject to taxonomies derived from 19th-century area studies and anthropology, such ideational code, both material and immaterial, remains difficult to reach unless one belongs to a museum or has made a formal application for the precisely pre-defined purpose of study. However, many museums promote digital renditions; online data cannot dispel or substitute the need to work directly with assemblages built from the artefacts themselves. To open the caskets of colonial museums is to deal with the complex ramifications of a new social responsibility founded on the ethos of accessibility to this considerable polycultural heritage. To this end, the museum-university brings in the need to prioritize physical space for interdisciplinary analysis and education. Collections from different disciplines can be rethought of as interdependent and located at the crossroads of multiple narratologies and identities when placed in adjacency to one another. By setting up interdisciplinary and transcultural assemblages, nothing is seen in isolation. Instead, these assemblages reflect diasporic relationships between people and artworks, media, equipment, histories, laws, economies, and complex expressions of affect. Here the museum proposes a moving, growing, flourishing, and transitional exhibition space with artworks and artefacts in all media arriving, leaving, being placed into momentary constellations, taken down new routes of inquiry, and being documented in different ways.

In his final publication, the anthropologist Paul Rabinow searched for methods and terms to convey venues in which: “thinking and invention” can take place collaboratively.⁴ He states: “the challenge – and this could be pedagogic

4 Trine Mygind Korsby and Anthony Stavrianakis in “A Case of a Crucible of Flourishing, p. 95.

too – is what to do with multiplicity? How do you assemble multiplicity into an assemblage that’s dynamic, preserves the heterogeneous character of the parts, but brings them into some relationship with each other that’s unexpected and good for everybody?”⁵ At the University of Berkeley, he set up the “co-labinar”, a workspace for sharing materials, talking about “empirical instances”, and for noting how different groupings can provide alternative terms of analysis and synthesis. “The aim”, he writes, is: “to avoid the reduction of the seminar space to a proxy zone for merely advancing in one’s thesis research. Simply put, we wished to try and think together about things that we had not yet thought about.”⁶ At one point, in a meeting at the University of Berkeley, Paul Rabinow’s collaborators noticed an increasingly repetitive tone in their seminars. They decided to introduce a fresh animal liver into the situation, surprising their colleagues who passed it around and noted its tactile quality and the incongruity of such an organ within the university setting.⁷ This intervention creates an unexpected moment of collectivity. Referring to the work of Pedersen and Nielson, the liver is described as a: “trans-temporal hinge”,⁸ a divinatory tool for understanding situations or phenomena in which different temporalities (certain past, present, and future events) are momentarily assembled.⁹

Museum collections can take on a liver’s divinatory agency. However, like this organ, they need to be excised from their existing disciplinary and historical corpus to acquire new transversal meanings. The liver – one of the earliest predictive transmitters – is a vector of interpretation. Everything passes through the liver; it is like an imprint of experience. A symptomatic analysis and placement within a set of circumstances needs to take place in order for meanings to emerge. A city goes to war, a person battles with another, a family seeks solace from death, and all look for a route into the future. The liver, re-

5 Paul Rabinow interviewed on 10/11/2014, <https://vimeo.com/115589641>, (09/01/2022).

6 Op. cit., p. 82.

7 A sheep or lamb’s liver, when freshly removed, is an ancient medium for strategic divination. Recognized as the key metabolic point in the body, the liver offers the imprint of a life once lived while signaling a future yet to be enacted.

8 Morton Axel Pedersen and Morton Nielson: *Trans-temporal Hinges*.

9 To quote Korsby and Stavrianakis, “What we take from these collaborative moments, and what we hope to pass on to others with this account, is to offer an alternative perspective on what scholarly work in the university might look like.”, p. 84.

moved yet still operational, becomes the metabolic testimonial that will lead to the enactment of human agency outside of the body.

Remediation – healing through alternative modes of transmission – corresponds to the intersectional reconfiguration of collections and practices of display that expose, transfer, and propagate interpretations and agency, while slowly addressing the violence inherent in the museum as an ideological structure of holding. From the archival and literary approach of “critical fabulation” (Saidiya Hartman), we move to the “quietism” examined by Hamja Ahsan, whose position promotes corporeal adjustment within the spatial configuration of the museum. For his contribution to *documenta fifteen*, Ahsan introduced ‘quiet rooms’ throughout the venues of the event, a clear call to recognize the urgency of reconsidering our sentient presence in the context of public art displays. In his manifesto for *Aspergistan*, entitled “Shy Radicals. The antisystemic politics of the militant introvert”, he describes “culture” in a set of articles of which the following ring particularly true: “The state shall guarantee twenty-four-hour access to all public libraries, museums, laboratories, book shops, tea and coffee houses, archives and cathedrals within its sovereign territory [...] The state guarantees twenty-four access to all objects of artistic, historical and cultural value.”¹⁰

Imagine, if you would, an educational dispositif that changes the status of the public from consumer to student. Such a museum-university could provide research and professional opportunities for students in the arts and humanities, in particular for those who have studied hybrid post-colonial subjects all over the world from South Africa to Oslo, from Singapore to London. Moreover, no one requires an exam to study in the museum. Given today’s complex demographics and the economics of university education, museums can become spaces for democratic inquiry and learning. It is within this context that the Metabolic Museum-University (MM-U) has been setting up student and faculty-led situations, which like rehearsals and exercises aim to encourage the public to engage with exhibits differently.

The MM-U’s first exercise took place in 2015 in Kyiv at the National Museum of History of Ukraine. It involved a self-elected group of citizens who chose to accompany me to the flea market. There we searched for artefacts that evoked personal understandings of *contention*. Each participant identified and purchased items for the session. Once back at the Museum of History, we found a table and chairs in the cellar and set these up in the entrance where we held an open

10 Hamja Ahsan: *Shy Radicals*, Chapter 5.

seminar, which lasted for nearly three hours. Visitors could not avoid noticing these incongruous objects and listening to the discussion. They were offered a chair and invited to take part in the elucidation process. A debate on contentions and collections would have remained conjectural and discursive without the diverse objects on the table that triggered different responses and interpretations. Indeed, through the assemblage and the conversations it led to, it became possible to defuse connotations or references that might misfire and injure individual experiences. At this point in 2015, the invasion by Russian forces of the Crimean and Donbas regions was still fresh. At the time, the artist Nikita Kadan, who also took part in this first MM-U session, was engaged in collecting shrapnel and other fragments from the war for the museum's collection.

The MM-U's second exercise developed with my students from the University of Art and Design in Karlsruhe between 2018–2019.¹¹ In 2019, the MM-U was invited to the 33rd Biennial of Graphic Art in Ljubljana that had been curated by Slavs and Tatars. The objective was to inhabit the spaces of the biennale and other exhibitions in Ljubljana and the museums of natural history and contemporary art in particular. Directors' chairs made from wood and canvas were customized with tongue-shaped tables, storage bags, lights, and small projectors. Visitors – now students, rather than consumers – could beam their own images in between the artworks, and *spam the hang*, a method of transgressive adjacency that could empower the public to actively participate in an auto-curatorial production of meaning. Each day the MM-U would move to a new location, setting up its Metabolic Chairs and effectively squatting the free space in between exhibits. During these sessions, a young faculty presented a wide range of lectures and talks that were attended by unsuspecting members of the public, who as in Kyiv a few years earlier, sat down and took part in the museum-university's temporary take-over.

More recently, at KW Institute for Contemporary Art in Berlin, the MM-U focused on setting up semi-private debating chambers based on assemblages of artefacts and artworks from Berlin's heterogeneous landscape of collections. Once again, the objective was to develop a transversal methodology between us through this exercise in remediation. As a pluridisciplinary gathering, the MM-U included four artists, three designers, three curators, an art historian, a

11 This took place while I held an Interim Professorship in Curatorial Theory and Dramaturgical Practice at the University of Art and Design in Karlsruhe. I am grateful to the group of students who invested so much thought and energy in developing metabolic furniture and running the seminars in Ljubljana.

composer, a novelist, and a lawyer.¹² However, although we began researching depots in Berlin, the project fell victim to the pandemic and visiting collections or setting up meetings in different museums became impossible. The faculty of 2020–2021, therefore, turned its attention to the personal research collection and to the generative materials or prototypes that inform and fuel individual methodologies. We ran an online *Bureau d'Esprit* every three weeks, which provided us with a platform to speak together about vulnerable, unresolved issues, suggest methodologies, and through which we could question the parameters of the law in relation to future collections. The results were published as the “Proceedings of the Metabolic Museum-University”, a set of four pamphlets, which in turn led to the relaunch of *Metronome*, an independent organ for writers and artists that I had initiated in Dakar in 1996 but that ceased producing in 2007. Printed in an edition of 750, the *Proceedings* are not available online but were passed from hand to hand or were sent by post.¹³ This form of distribution reflects the closed nature of our online meetings. It also suggests that art institutions, such as KW, need to provide space, time, and funding for practitioners and their collaborators to meet, negotiate, exchange, and forge ideas behind closed doors. It signifies the cultural producer’s right to moments of non-disclosure, to withholding information, and even to confidentiality. The backstage character is essential.

The museum in a post-pandemic condition provides expanded social medicine, but it also requires protection backstage in order for it to survive and shelter artists and cultural workers in their experimentation. This involves working on situations that smuggle in complexity through channels and interfaces that cannot be made visible or marketed easily stimulates turbulence. Not responding to the command of public visibility and institutional accountability is potentially perilous when it comes to grant applications and funding. Nonetheless, refusing to respond to normative public transmission through pre-packaged exhibitions as required today can prove to be conceptual and form-giving, not to mention political. Disquieting moments are there to question the mirage of curatorial authority and push organization,

12 The MM-U faculty of 2020–21 was Bless, Matthias Bruhn, Krist Gruijthuisen, Iman Issa, Augustin Maurs, Tom McCarthy, Henrike Naumann, Azu Nwagbogu, Margareta von Oswald, Manuel Raeder, Elhadj Abdoulaye Sène, Krista Belle Stewart, Luke Willis Thompson, and myself.

13 To receive a set, please contact the bookshop at KW Institute for Contemporary Art. <http://www.kw-berlin.de>, (12/01/2023).

reception and documentation into a subjective, reflexive mode. These exercises and rehearsals lead to *syncopathological* moments of falling and retrieval, clashing bodies and borders – , our own with that of collections – as well as the hermeneutic and legal barriers entrenched within universities and museums. Just like the metabolism, the institution corresponds to the intersectional and interdependent contributions of each of its organ members. “A body must be at stake for an exhibition to become legitimate”, argues Abbas Zahedi, whose work as an artist is closely linked to the practice of healing and care. Both counter-conduct and the decolonial are performed through pressure exercised on the body. Both are time-bound and contingent upon place. Both ignite emergent meanings and growth.

If the museum-university advocates a methodology of academic iconoclasm, then it aims to consciously fracture the archive and refute disciplinary divisions inherited from 19th-century European scholasticism. Transgressive adjacency places artefacts, methods, cultural formations, languages, and roles next to one another in order to confront the validity of *contexts* that are defined by specialisms and in order to create a transversal approach. To adopt Wole Soyinka’s words, academic iconoclasm defies: “species narcissism”; it involves: “finding illegitimate ways of knowing”, as suggested by the British-Nigerian artist Onyeka Igwe, and it aligns with Fred Moten and Stephano Harney’s notion of the “undercommons” and the critique of academia by the indigenous scholar Linda Tuhawi Smith, who regards the parameters of *research* as deeply entwined with those of colonial discourse.

Today, art voices controversies beyond walls and across disparate worlds, yet with very palpable consequences. The falling of monuments, the defamation of board members and patrons, disputes over divisive appointments, petitioning, the wrangling around the new ICOM definition of the museum, the competition in Europe to be the fastest driver on the track of restitution politics, and the rise of censorship as evidenced by the documenta fifteen, all situate critique within the broader public realm. As an act of counter-conduct, academic iconoclasm critiques curatorial models whose underpinnings rely on the colonial construction of disciplines and divisions between art history, ethnology, design, and curatorial practice. It incorporates a diagnostic, an ergonomic, and agonistic stance. The diagnostic stance is the institution’s alertness to changing conditions; the ergonomic speaks of the awareness of the subject’s body; and the agonistic refers to the general mood of engagement. It also reflects the subjective, unfinished, diffuse, or opaque by locating blind spots and articulating the desire to stimulate an alternative perspective. In our case, aca-

democratic iconoclasm addresses historical collections and how they may impact people's lives, becoming both triggers and agents of inclusive, transdisciplinary knowledge production for future generations.







Figures

- 1) MM-U Debating Chamber at KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2021. Photo: Eva Stenram.
- 2) MM-U Debating Chamber at KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2021. Photo: Eva Stenram.
- 3) MM-U Debating Chamber at KW Institute for Contemporary Art, Berlin 2021. Photo: Eva Stenram.
- 4) School of Remediation, first iteration of MM-U at the National Museum of the History of Ukraine, Kyiv Biennial 2015. Photo: Clémentine Deliss.
- 5) Spamming the Hang MM-U at Kunsthalle Karlsruhe, 2019. Photo: Clémentine Deliss.
- 6) MM-U Ljubljana, Biennale of Graphic Arts, 2019. Photo: Urska Boljkovac.

Tensta Museum: six moves towards a methodology

Maria Lind

Tensta Museum: Reports from New Sweden started in 2013 as a group exhibition at Tensta Konsthall and developed into a six-year-long adventure; some parts are still alive and kicking to this very day. The small and fragile art center in the late modernist Stockholm suburb of Tensta “played museum” by dealing with both history and memory in the area, through both the physical location and the people living and working there. The backdrop was the reality of Sweden’s capital being segregated between a largely white and wealthy city center and a number of suburbs in which the inhabitants are considerably poorer and also racialized. Another backdrop was the dismantling of the social welfare state and the aggressive introduction of neo-liberal policies resulting in Sweden turning into a country with rapidly increasing differences in both income and living conditions in the new millennium. In the midst of this “new Sweden”, Tensta Museum’s self-institutionalization was realized thanks to art works, archival material, new research, architecture, lectures, seminars, workshops, thematic walks, film screenings, and much more. A context-sensitive curatorial methodology took shape along the way.¹ In addition to self-institutionalization, the central parts of this methodology became displacement, art-centricity, embeddedness, pervasive eclecticism, and the proximity principle.²

Self-institutionalization had certainly been practiced by artists and subordinate institutions long before Tensta Museum. Marcel Broodthaers’ *Museum of Modern Art* and its *Department of Eagles* or Goran Dordevic’s *Museum of American Art* are just two artistic examples. Among curatorial projects, the physically modest Artists’ Institute in a small storefront in New York and Konsthall C in one half of a public laundry room in Stockholm might also be mentioned. As

1 Context sensitivity is used here to distinguish it from the more academic site-specificity. See Maria Lind: *The Discursive Sculpture*, p. 54.

2 See Maria Lind (Ed.): *Tensta Museum*.

a private foundation, without regular funding and successful applications for public support only ever making up fifty percent of the budget, the move by Tensta konsthall to pretend to be a museum, even if only temporarily so, was a clear gesture of claiming authority. The authority to speak from, and about, a socially demonized area and to call for more stable conditions, in order to make an institution which is more or less run like a project, became a proper institution with the kind of solidity that a museum typically has. Self-institutionalization took yet another shape; namely, by toying with the idea of a collection. Obviously, Tensta Museum lacked a traditional collection. However, as the researcher Christina Zetterlund has pointed out, the district of Tensta functioned as both a collection and an archive for this unorthodox museum.³

Tensta Museum was divided into two parts, the Fall Department and the Spring Department, even though it was originally conceived of as an evolving, heterogeneous exhibition with contributions by more than forty artists, local associations, musicians, architects, sociologists, activists, and others. About half of the exhibits were exchanged and new ones were installed after three months and further events took place in a structure that played with traditional museum categories – the dimension of time took over from organizing principles, such as material and provenance, production and geography. Hence, one of the most strictly observed routines in the museum world, the dichotomy between permanent displays and temporary exhibitions, was also tampered with. In other words, self-institutionalization did not exclude experimentation, playfulness, and a certain amount of cheekiness – on the contrary, it aimed at challenging received truths about institutional work while attempting to strengthen the position of the institution/project in question.⁴

This breaking of the routine was one in a series of conscious displacements in Tensta Museum, in this case from the realm of materiality to immateriality, from space to time, and nevertheless involved a palpable displacement. Tampering with time did not end with the Fall and Spring Departments, but continued with the decision to continue with the project after the stated end date. This is how Tensta Museum Continues was born. Like a ball set in motion, it was rolling in Tensta and far beyond to other areas in Stockholm, such

3 Christina Zetterlund: *A Radical Proposal*, p. 119–138.

4 In 2018–2019, the Summer and Winter Departments took place at Arkdes in Stockholm. See *Tensta Museum Time Line 2019–2013*, p. 33–42.

as to Riga and to Zagreb.⁵ In this way, numerous physical displacements were enacted. They pertained not only to the exhibits and the various activities undertaken in Tensta Museum, but also to the team: once a month, the necessary weekly staff meeting would be located at a different place in the district. Such a displacement allowed for internal requirements to deal with current institutional affairs, and also made it possible to learn about the character and activities of schools, associations, the local city administration, etc. Reciprocating their hospitality by inviting them to the konsthall for a visit, a guided tour, and to use the konsthall's premises for their own meetings led to important relationships and to many new visitors to the art center.

At the heart of the entire adventure was both art and a desire to place it center stage, thereby allowing as much of its potential to be realized as possible. A highlight in the Fall Department was a dozen water colors by the self-taught artist Josabeth Sjöberg (1812–1882), an unmarried woman who depicted herself in her many different rental rooms in the working class area of that time, Södermalm. Belonging to the Stockholm City Museum, the water colors were shown outside of the city center for the first ever time and this resonated with yet another housing crisis, a hundred and fifty years after the one which forced Sjöberg to move more than ten times.⁶ In the 2000s, Tensta was often been described as a “problem area” and a “ghetto”, one dominated by a population of around twenty thousand people with trans-local backgrounds, mainly from the Middle East and East Africa. Unemployment, low income, increased gun violence, and overcrowding in the area are a stark reality; however, civil society, numerous associations, and a plethora of other activities exist there in the midst of a historically and socially rich place.

Sjöberg's delicate and detailed paintings meant that a renowned art gem from the city's own museum was brought to its outskirts, which are as much a part of the municipality as any other neighborhood, even though it is one that is rarely identified with art gems. While “playing museum”, the project also enacted another displacement by moving to the city center, to the “home” of Sjöberg's works, and into the Stockholm City Museum itself. Tensta Museum opened a branch in the premises of the city museum on Södermalm, just as any other museum with a certain amount of self-confidence, strength, and ambi-

5 More about Tensta Museum Continues in Tensta Museum Time Line 2019–2013, p. 20 and p. 94–95.

6 Hans Eklund at al.: Josabeth Sjöberg.

tion.⁷ As part of the Spring Department, the artist Katarina Lundgren showed photographs and other elements from her commissioned work *Stockholm's Tips and Tops* in one of museum's rooms. In another move between the center and the peripheries of the city, she had studied the artificial hills strewn around the suburbs that had been made of the rubble from the old central parts that had been torn down in the 1950s and 1960s. Thought of as large outdoor sculptures by the city gardener at the time – land art before land art – Lundgren paid special attention in her project to the one in Tensta, Granholmstoppen in the neighboring natural reserve of the Järva Field.⁸

Complex narratives like the ones above were woven throughout Tensta Museum, thereby taking art as a starting point and creating a movement back and forth between the middle of the city and its fringes. Art was, at the end of the day, the fundament, given that the hosting institution, Tensta konsthall, was an art center. In this manner, the focus was shifted so that the positions of power and prestige were destabilized and, to some degree, shifted. Art centrality went hand in hand with self-institutionalization: a small kunsthalle with a weak budget and an insecure future took upon itself the authority to speak about, and to explore, the history and memory not only of the area in which it was located but also, to some extent, of the capital itself. All of this rested on a tradition of performative curating with roots in the theoretical work of Michel Foucault and Jacques Derrida and the more dynamic sociological and subject critical applications by Judith Butler and Erika Fischer-Lichte.⁹ Here, meaning is created through the performative, through stage-setting processes like celebrations, markets, rituals and, not least, events within sports and politics. In this understanding, culture becomes a mega-performance, with a variety of processes and procedures. While this had been tested previously, together with the various teams during my tenure at Kunstverein München, Iaspis and the Center for Curatorial Studies, it became more intense and consistent at Tensta konsthall in general, and with Tensta Museum in particular.¹⁰

Along these lines, initiatives that were part of Tensta Museum were made and took the place at the art center and the art center's activities happened

7 Another branch was opened at the Medieval Museum of Stockholm, with an art project by Bernd Krauss and Nina Svensson, see Tensta Museum Time Line 2019–2013, p. 105–106.

8 Ibid.

9 Katharina Schlieben: Curating Per-Form.

10 See, for example, Lucie Kolb and Gabriel Flückiger: New Institutionalism Revisited.

across the local geography, in a curatorial “fort-da-game” of sorts. For example, micro exhibitions of contemporary art were organized at local schools, while the public art works belonging to the municipal collection and usually on display at those very schools, were assembled and shown together as part of Tensta Museum as an exhibition of 20th-century art in *Art Treasures: Grains of Gold from the Public Schools in Tensta*. In this fashion, the artists Mats Adelman and Ylva Westerlund, who both live and work in Tensta, presented a series of paintings and drawings pertaining to symptoms of the Anthropocene at the Järva Field, in the corridors, offices, and the nurse’s waiting room of the Gullinge School and Spånga Upper Secondary School, in a fruitful displacement that was accompanied by seminars on art history and tours of the current exhibitions.

Like art-centricity, embeddedness in the Tensta area – which entailed the art center becoming a normalized element of the neighborhood – was practiced at all points in time during my term at Tensta konsthall, not just in Tensta Museum. Nevertheless, it was intensified during Tensta Museum through the increased and multiple daily contacts with individuals and organizations that its various components triggered; these included everything from the Kurdish Association and the Lebanese Parent’s Association to thematic art camps during school holidays and architecture walks with architects and local inhabitants. In an open call for images, texts, and sound from and about Tensta, as part of the Fall Department, Mila Iwanov, an amateur painter and Järva resident since the 1970s, not only showed a selection of her paintings both at the Women’s Center and the konsthall, but she also celebrated her 100th birthday at the latter.¹¹

At the same time, this is an example of Tensta Museum’s pervasive eclecticism; art works displayed in atypical contexts as well as at the art center, and then together with archival material from the Kurdish Association, political satirical illustrations by the exiled Somali artist Amin Amir, a commissioned soundtrack by the nationally famous Tensta hip-hop artist Adam Tensta, symposia on cultural heritage, and the planning and architecture history of the neighborhood, activist meetings, etc. This pervasive eclecticism also involved radical layering, adding unexpected components to one another. If we restrict ourselves for a moment to the Spring Department, what went on inside the exhibition space included a mini-branch of the local library, a housing convention, and a bi-weekly language café that took place there. Several of these ventures came about on the initiative of people and organizations outside the

11 See Tensta Museum Time Line 2019–2013, p. 90.

konsthall. The language café became something like a backbone for the Tensta Museum, running throughout its entire period, and still going strong today.

Notably, the language café is an iteration of the artist Ahmet Ögut's independent educational platform *The Silent University*, which has been organized in a number of cities since 2012 and always in collaboration with local partners.¹² The driving force is to make silent knowledge palpable and to make learning possible for people who do not have the legal rights to study or teach, or in other ways that do not fit into the existing educational structures. The Tensta Museum version became a language café for those who want to practice Swedish with native Swedish speaking volunteers, led by the konsthall's receptionist Fahyma Alnablsi. Originally from Damascus and a Tensta resident since the early 1990s, Alnablsi has added monthly excursions to other parts of Stockholm to the project, in order to practice a different vocabulary and to collectively learn about the new hometown and has also founded an allotment garden. The rest of the time, the language café serves as a meeting place at the art center, often in the middle of an exhibition.

Defying traditional hierarchies of high and low culture, and yet acknowledging the importance of both, was part and parcel of the pervasive eclecticism. Renowned artists like Dominique Gonzalez-Foerster and Marion von Osten contributed to Tensta Museum, as did emerging ones like Marwa Arsanios and Ingela Ihrman. Photographs from when Tensta was a farmland and from the construction of the housing estate in 1967–1972 were borrowed from the local heritage association, who were in charge of how to display them. In addition, its members then led a series of talks about local history and the modernist housing estate as part of modern cultural heritage. The photographs were shown alongside the New York-based artist Terence Gower's photograph and model of Tlatelolconca in Mexico City. On the other the side of this inquiry, into late modernist housing in a radically different context, was an art work whose main component was an endangered species of fish, usually living in a creek in the neighboring natural reserve, the Järva Field. There were many such unexpected, even hilarious, juxtapositions in Tensta Museum in which associative connections co-existed with straightforward ones.¹³

While the above was happening, or rather being performed, the proximity principle permitted profoundly different entities and activities to sit alongside one another, in close proximity, not in order to blur the boundaries between

12 See Florian Malzacher, Pelin Tan and Ahmet Ögut (Eds): *The Silent University*.

13 See Tensta Museum Time Line 2019–2013, p. 113.

them but to let them come closer, to be able to rub off on each other, and even to gently contaminate each other. In this way, familiarity and occasionally intimacy could also develop, and make the other entity feel less strange and threatening. Things that are considered prestigious, which are taken to be complex and difficult, can be de-dramatized in this manner. Avoiding exoticization, extractivism, and victimization is crucial because they tend to loom large when working in a context like Tensta, not least due to the expectations of the funders, the media, and some visitors from beyond Tensta.

The adventure of Tensta Museum was only possible thanks to both a dedicated team, which was small and committed, and to a malleable institutional structure.¹⁴ Constituted as a private non-profit foundation, it is a structure in, and with which, it was possible to both improvise and to pledge time and to attend to tasks and troubles. A supportive board underwrote the overall program and did not interfere, and some larger applications for funding were even successful, thereby guaranteeing a decent budget. It became evident that the petite and fragile institution can be agile and resilient, sometimes turning disadvantages into advantages, thereby making its weakness a strength, even an asset.

One facet of Tensta Museum that facilitated this long-term engagement was the classroom, a space outfitted as a place in which to gather, to learn and unlearn. The artist Petra Bauer, who was part of the project “think tank”, was commissioned to make a new work, and the social researcher Sofia Wi-berg wanted to delve into listening as a political act, together with members of the local women’s center and other colleagues.¹⁵ The one-year project *Rehearsals* was realized through a series of collective acts, or workshops, taking place in a separate room at the konsthall which they had furnished and decorated together.¹⁶ Parts of this were intended to move to the under-funded women’s center after the end of the Tensta Museum exhibition, which it also did. A guided tour of the exhibition with the local branch of Swedish for Migrants, a sta-

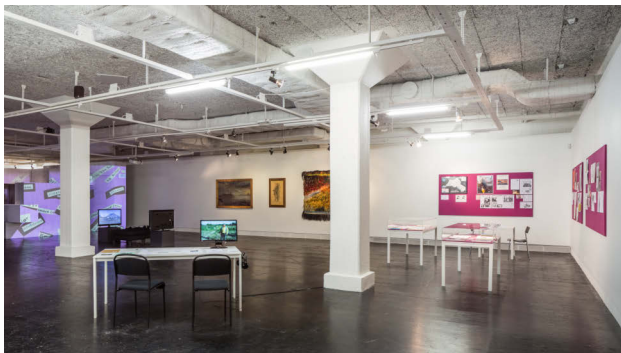
14 The team consisted of, amongst others, the following people at different points in time: Fahyma Alnablsi, Emily Fahlén, Ulrika Flink, Asrin Haidari, Asha Mohammed, Hanna Nordell, Laurel Ptak, Paulina Sokolow, Hedvig Wiezell, Didem Yildirim, and Giorgiana Zachia.

15 In addition to the Tensta konsthall team, the think tank consisted of Petra Bauer, Boris Buden, Thomas Elovsson and Peter Geschwind, Barakat Gebrawariat and Ricardo Oswaldo-Alvarado, amongst others.

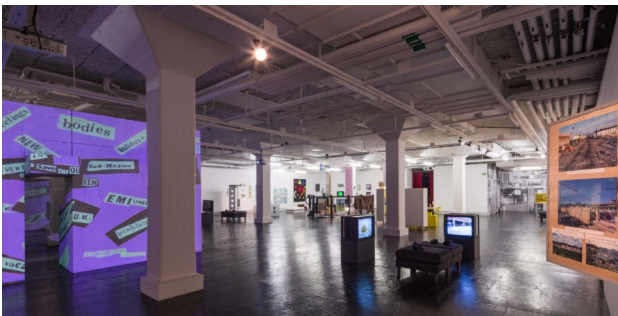
16 A film was commissioned by Swedish Television, SVT, as part of *Rehearsals* and was co-authored by Petra Bauer and the cinematographer Marius Dybwad Brandrud.

te school for people who have just arrived in Sweden and who have the correct documents, prompted them to ask if they could use the art center as the premises for their summer course which would benefit from taking place in a new environment. As the Spring Department came to an end, the team quickly decided to let Tensta Museum continue, and to take the cue from SFI and outfit a new classroom in which they could do their summer course. At the end of my tenure, there was at least one group per day using the classroom. There is still a classroom at Tensta konsthall, conceived and designed by a different artist every year, which is available to both local groups and initiatives as well as those from elsewhere.

In retrospect, the moves that were made to make Tensta Museum happen look a lot like “the curatorial” as I have described it in some texts written from 2009 onwards.¹⁷ Allowing art to unfold, engaging with several of its aspects, rather than honing-in on just one of them, and making art connect with other entities and contexts are part and parcel of this. Furthermore, the curatorial is a way of combining art works, practices, artists, contexts, and questions in ways that challenge the status quo regarding both curating and cultural production at large. We may very well start from the craft of curating, in the sense of working, of professionally selecting artists and/or art works, handling, and of displaying and mediating them correctly, but the curatorial would always move beyond that. It is art in situ, art at play, and art in action. With Tensta Museum, most importantly, art as well as Tensta itself were windows to the future and Tensta Museum was a tool to open this window. And to keep it open.



17 See, for example, Maria Lind: The Curatorial.







Figures

- 1) Tensta Museum Spring Department, installation view with works by Thomas Elovsson & Peter Geschwind, Fernando Garcia Dory, art works from Tensta Senior High School, and archival material from the Kurdish Association.
 - 2) Katarina Lundgren, still from the video *Stockholm's Tips and Tops* shown at the Tensta Museum branch at the Stockholm City Museum.
 - 3) *The Silent University Language Café* on an excursion to the local museum in Skebo bruk.
 - 4) Tensta Museum Fall Department, installation view with works by Thomas Elovsson & Peter Geschwind, Pia Rönicke, the open call *Salong Tensta*, and with photographic display based on the archive of Spånga Local Heritage Association.
 - 5) Tensta Museum Summer Department, a branch at ArkDes, installation view with works by Ylva Westerlund and Lili Reynaud-Dewar.
 - 6) *The Silent University Language Café* meeting in the Tensta konsthall classroom.
 - 7) Artists showed contemporary work at the schools Ylva Westerlund at Spånga Senior High School while historical art works were borrowed from the public schools of Tensta for an exhibition in the classroom at Tensta konsthall.
 - 8) Erik Stenberg, architect and Tensta resident, lent his private archive with material from and about Tensta's planning and architectural history.
 - 9) Water colour by Josabeth Sjöberg (1812–1882) depicting herself in one of her many different rented rooms in Södermalm, Stockholm, the "Tensta of 19th century Stockholm".
 - 10) Dominique Gonzalez-Foerster, *Parc Central* (2006) with eleven short films from late modernist parks, urban landscapes, and beaches from Kyoto, Rio de Janeiro, Hong Kong, and Paris among other places.
- All photos: Jane-Baptiste Beranger.

Literatur / Bibliography

- Adorno, Theodor W.: »Valéry Proust Museum«, in: Adorno, Theodor W: Prisms, London: Neville Spearman 1967, S. 173–185.
- Ahmed, Sara: Living a Feminist Life, Durham: Duke University Press 2017.
- Ahmed, Sara: On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life, Durham: Duke University Press 2012.
- Ahsan, Hamja: Shy Radicals. The antisystemic politics of the militant introvert, London: Book Works 2019.
- Angelou, Maya: I Shall Not Be Moved, London: Virago 1990.
- Archev, Karen: After Institutions, Berlin: Floating Opera Press 2022.
- Aristoteles: Metaphysik. Übers. von Hermann Bonitz, hg. v. Héctor Carvallo u. Ernesto Grassi, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1966.
- Attali, Jacques: Noise. The Political Economy of Music. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1984.
- Baur, Joachim: »Repräsentation«, in: Gfrereis, Heike et al. (Hg.): Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis, Göttingen: Wallstein 2015, S. 85–100.
- Baur, Joachim: »Was ist ein Museum? Vier Umkreisungen eines widerspenstigen Gegenstands«, in: Baur, Joachim (Hg.): Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes, Bielefeld: transcript 2010, S. 15–48.
- Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora: »Vorwort«, in: Bayer, Natalie/Kazeem-Kaminski, Belinda/Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis, Berlin: De Gruyter 2017, S. 17–21.
- Belcourt, Billy-Ray: NDN Coping Mechanisms. Notes from the Field, Toronto: Anansi 2019.
- Bellacasa, Maria Puig de la: Matters of Care. Speculative Ethics in More Than Human Worlds, Minneapolis: University of Minnesota Press 2017.

- Bellmann, Anja et al.: »Frühe Sachbildung im Museum. Zur Entwicklung und wissenschaftlichen Begleitung von Spielstationen für Vorschulkinder im Deutschen Historischen Museum«, in: Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell, 97/2013, S. 34–38.
- Benjamin, Walter: »Über den Begriff der Geschichte«, in: Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Abhandlungen, Bd. 1, 2. Teil, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995.
- Bennett, Tony: »The Exhibitionary Complex«, in: *New Formations*, 4/1988, S. 73–102.
- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October Magazine*, Nr. 110, 2004, S. 51–79.
- Bishop, Claire: *Radical Museology, or, What's ›Contemporary‹ in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books 2013.
- Boast, Robin: »Neocolonial Collaboration: Museum as Contact Zone Revisited«, in: *Museum Anthropology* 34/1, 2011, S. 56–70.
- Bocoum, Hamady: »Der Geschichte ins Auge sehen«, in: *Kulturtausch. Zeitschrift für internationale Perspektiven*, Ausgabe II, 2019, unter http://www.kulturaustausch.de/de/archiv?tx_amkulturaustausch_pi1%5Bauaid%5D=3401&tx_amkulturaustausch_pi1%5Bview%5D=ARTICLE&cHash=7a32bbd40c9b9589c209c96cd9bf72ca (12.10.2022).
- Boltanski, Luc/Esquerre, Arnaud: *Enrichment: A Critique of Commodities*, Cambridge, U.K.: Polity 2020.
- Borja-Villel, Manuel: »Really Useful Knowledge«, in: Byrne, John et al. (Hg.): *The Constituent Museum. Constellations of Knowledge, Politics and Mediation. A Generator of Social Change*, Amsterdam: Valiz 2018, S. 178–181.
- Bröckling, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- Brugère, Fabienne: *L'éthique du ›care‹*, Paris: Presses Universitaires de France 2011.
- Brus, Anna: »Iconoclasm in the Grassi Museum«, Boas Blog 18.06.2022, unter <https://boasblogs.org/dcntr/iconoclasm-im-grassi-museum/?fbclid=IwAR3mJf4sQvJmW-HmxT8HoiDDEoW7ywBEfzqooYuv3NizrZLRXK8d7M24HOc> (20.11.2022).
- Bühler, Kathleen/Stiftung SPA (Hg.): *Robert Walser-Sculpture. Thomas Hirschhorn mit Bielerinnen, Bielern und Anderen*, 2016–2019, Berlin: Hatje Cantz 2020.

- Bühler, Kathleen/Hirschhorn, Thomas: »E-Mail-Gespräch«, in: Bühler, Kathleen/Stiftung SPA (Hg.): Robert Walser-Sculpture. Thomas Hirschhorn mit Bielerinnen, Bielern und Anderen, 2016–2019, Berlin: Hatje Cantz 2020, S. 126–138.
- Bührmann, Andrea: »Diversität«, in: *socialnet Lexikon* 30.07.2019, unter <https://www.socialnet.de/lexikon/6324> (17.10.2022).
- Bundesamt für Migration und Flüchtlinge BAMF: Bevölkerung mit Migrationshintergrund in Deutschland 2020, unter <https://www.bamf.de/DE/Themen/Forschung/Veroeffentlichungen/Migrationsbericht2020/PersonenMigrationshintergrund/personenmigrationshintergrund-node.html> (17.10.2022).
- Buomberger, Thomas/Magnaguagno, Guido (Hg.): Schwarzbuch Bührle. Raubkunst für das Kunsthaus Zürich? Zürich: Rotpunktverlag 2015.
- Bürger, Peter: *The Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1984.
- Cameron, Fiona: »The liquid museum, new institutional ontologies for a complex, uncertain world«, in: Andrea Witcomb/Kylie Message (Hg.): *Museum Theory. The International Handbooks of Museum Studies*, Vol. 1, Chichester: John Wiley and Sons 2015, S. 345–361.
- Castells, Manuel: »Museums in the Information Era. Cultural connectors of time and space«, in: *ICOM News* 2001, Special Issue, S. 4–7.
- Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita: »Breaking the Rules. Bildung und Postkolonialismus«, in: Mörsch, Carmen/Forschungsteam der documenta 12 (Hg.): *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12*, Berlin/Zürich: diaphanes 2009, S. 339–353.
- Castro Varela, Maria do Mar: *Unzeitgemässe Utopien. Migrantinnen zwischen Selbsterfindung und Gelehrter Hoffnung*, Bielefeld: transcript 2007.
- Castro Varela, Maria do Mar: »Interkulturelle Vielfalt, Wahrnehmung und Selbstreflexion aus psychologischer Sicht«, 2005, unter <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/materialpool/MFV0210.pdf> (27.04.2023).
- Clifford, James: »Museums as Contact Zones«, in: Clifford, James: *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge MA: Harvard University Press 1997, S. 188–219.
- Condorelli, Celine/Wade, Gavin: *Support Structures*, London: Sternberg Press 2009.

- Corbet, David: »The unquiet museum: thinking dissensus«, in: Corbet, David (Hg.): *The Museum of Dissensus*, Rozelle: Sydney College of the Arts 2016, S. 5–10.
- Czollek, Max: *Desintegriert Euch!* München: Hanser Verlag 2018.
- Davies, Anthony: »Take Me I'm Yours: Neoliberalising the Cultural Institution, unter <http://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution>, 28.02.2023.
- de Botton, Alain/Armstrong, John: *Wie Kunst ihr Leben verändern kann*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- Deleuze, Gilles: »Postscript on the Societies of Control«, *Oktober*, Vol. 59, 1992, S. 3–7.
- Derrida, Jacques: »The future of the profession or the university without condition«, 2007, unter https://law.unimelb.edu.au/__data/assets/pdf_file/0005/3441227/5.-Jacques_Derrida_and_the_Humanities_A_Critical_Read..._-_CHAPTER_1_The_future_of_the_profession_or_the_university_without_condi....pdf (12.01.2023).
- Deutsches Hygiene Museum Dresden et al. (Hg.): *Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen*, Göttingen: Wallstein Verlag 2018.
- Documenta/Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH (Hg.): *Documenta11 Plattform5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide. Ostfildern-Ruit*: Hatje Cantz 2002.
- Dodd, Jocelyn: »The socially purposeful museum«, in: *Museologica Brunensia*, Vol. 4 (2), 2015, S. 28–32.
- Dorner, Alexander: *The way beyond ›art‹*, New York: New York University Press 1958.
- Draxler, Helmut: »The Habitus of the Critical«, 2007, unter <https://transversal.at/transversal/0308/draxler/en> (17.02.2023).
- Duarte Cândido, Manuelina M./Cornelis, Mélanie/Nzoyihera, Édouard: »Les muséologies insurgées: un avenir possible pour une tradition épistémologique«, in: Smeds, Kerstin (Hg.): *The Future of Tradition in Museology. Materials for discussion. Papers from the ICOFOM 42th symposium held in Kyoto (Japan)*, 1.–7. September 2019, Paris: ICOFOM 2019, S. 50–54.
- Eco, Umberto: »Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten«, in: Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 154–183.
- Eggers, Maureen Maisha et al. (Hg.): *Kritische Weißeinsforschung*. 4. Aufl., Marburg: Unrast 2020.
- Ekeberg, Jonas (Hg.): *New Institutionalism*, Oslo: Office for Contemporary Art Norway 2003.

- Eklund, Hans et al.: *Josabeth Sjöberg. Målarmamsellen från 1800-talets Stockholm: en fullständig bilderbok*, Stockholm: Atlantis/Stockholms stadsmuseum 1980.
- Enwezor, Okwui/Bester, Rory (Hg.): *Rise and Fall of the Apartheid. Photography and the Bureaucracy of Everyday Life*. München/London/New York: International Center of Photography/Prestel Verlag 2013.
- Enwezor, Okwui (Hg.): *The Short Century. Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*. München/London/New York: Museum Villa Stuck/Prestel Verlag 2001.
- Esborg, Line: »Engaging disenfranchised publics through citizen humanities projects«, in: Hetland, Per/Pierroux, Palmyre/Esborg, Line (Hg.): *A History of Participation in Museums and Archives. Traversing Citizen Science and Citizen Humanities*, New York: Routledge 2020, S. 109–125.
- Esche, Charles: »The Deviant Art Institution«, in: Esche, Charles (Hg.): *Performing the Institution*, Vol. 1, Kunsthalle Lissabon, Lissabon: ATLAS Projectos 2011, S. 39–48.
- Esche, Charles: »What's the Point of Art Centres Anyway? – Possibility, Art and Democratic Deviance«, 2004, unter <https://transversal.at/transversal/0504/esche/en> (15.02.2022).
- Farquharson, Alex: »Institutional Mores«, in: Gielen, Pascal (Hg.): *Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World*, Amsterdam: Valiz 2013, S. 219–226.
- Filipovic, Elena: »What is an exhibition?«, in: Hoffmann, Jens (Hg.): *Ten Fundamental Questions of Curating*, Mailand: Mousse Publishing 2013, S. 73–81.
- Flückiger, Gabriel/Kolb, Lucie (Hg.): (New) Institution(alism), in: *oncurating* (Issue 21, Januar 2014), unter <https://www.on-curating.org/issue-21.html#.Y-9h-S1XajQ> (17.02.2023).
- Fraser, Andrea: *2016 in Museums, Money, and Politics*; Cambridge, Mass.: MIT Press, 2018.
- Fraser, Andrea: »What is Institutional Critique?«, in: Welchman, John C. (Hg.): *Institutional Critique and After*, Zürich: JP Ringier 2006, S. 305–309.
- Fraser, Andrea: »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum* (09/2005), unter <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407> (17.02.2023).
- Gau, Sønke: *Institutionskritik als Methode. Hegemonie und Kritik im künstlerischen Feld*, Wien/Berlin: Turia + Kant 2017.

- Gaventa, John: Reflections on the uses of the ›power cube‹. Approach for analysing the spaces, places and dynamics of civil society participation and engagement, Den Haag: MBN 2005.
- Gaventa, John: »Towards participatory governance. Assessing the transformative possibilities«, in: Hickey, Sam/Mohan, Giles (Hg.): Participation. From Tyranny to Transformation? Exploring New Approaches to Participation in Development, London: Zed Books 2004, S. 25–41.
- Gerchow, Jan/Thiel, Sonja: »Das partizipative Stadtmuseum«, in: Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld: transcript 2017, S. 141–152.
- Gesser, Susanne/Gorgus, Nina/Jannelli, Angela (Hg.): Das subjektive Museum. Partizipative Museumsarbeit zwischen Selbstvergewisserung und gesellschaftspolitischem Engagement, Bielefeld: transcript 2020.
- Gesser, Susanne et al. (Hg.): Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld: transcript 2012.
- Giedion, Siegfried: »Lebendige Museen«, in: Neue Zürcher Zeitung, 9. März 1929, zitiert nach Huber, Dorothee (Hg.): Sigfried Giedion. Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956, gta, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich, Zürich: Ammann 1987, S. 99–101.
- Glauner, Max: »WE SAVE WHAT YOU GIVE. Das Kollektiv RELAX«, in: KUNSTFORUM International. exhibit! Ausstellen als künstlerische Praxis, Nr. 270, September 2020, S. 320–329.
- Goggin, James: »Brand New Institutionalism«, in: Voorhies, James (Hg.): What Ever Happened to New Institutionalism?, Carpenter Center for the Visual Arts, Berlin: Sternberg Press 2016, S. 85–89.
- Greve, Anna: »Allgemeine Menschenbildung« mit der Fokussierung auf ›historische Bedingtheit« – Was ist aus dem Anspruch der kritischen Museumswissenschaft der 1970er-Jahre geworden?«, in: Jahrbuch Kunst und Politik, Bd. 23, Göttingen: V&R unipress 2021, S. 41–48.
- Greve, Anna: »WAGEN UN WINNEN«. Design Thinking im Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Auskünfte über einen Transformationsprozess mit Blick auf das Jahr 2026«, in: Kahlow, Simone/Schachtmann, Judith/Hähn, Cathrin (Hg.): Grenzen überwinden. Archäologie zwischen Disziplin und Disziplinen. Festschrift für Uta Halle zum 65. Geburtstag, Rahden/Westf.: Marie Leidorf 2021, S. 265–274.

- Greve, Anna: *Koloniales Erbe in Museen. Kritische Weißseinsforschung in der praktischen Museumsarbeit*, Bielefeld: transcript 2019.
- Groener, Fernando/Kandler, Rose-Marie (Hg.): *7000 Eichen – Joseph Beuys*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 1987.
- Guerrilla Girls: *The Art Of Behaving Badly*, New York: Chronicle Books 2020.
- Habkorn, Tobias: »Schädel, Basis, Bruch«, in: *Zeit online*, 19.05.2018, unter <https://www.zeit.de/kultur/2018-05/rassismus-ausstellung-dresden-hygiene-museum/komplettansicht> (21.01.2023).
- Heidenreich, Stefan: »Schafft die Kuratoren ab! Ob Documenta oder Biennale, überall herrschen Ausstellungsmacher und schaden der Kunst und den Künstlern.«, in: *Die Zeit*, Nr. 26, Hamburg 2017, unter https://www.stefanheidenreich.de/wp-content/2016/05/Heidenreich-Stefan-2017-Schafft-die-e-Kuratoren-ab_ZEIT-ONLINE.pdf (15.02.2023).
- Heim, Christoph: »Perfektes Museum des 21. Jahrhunderts«, in: *Berner Zeitung*, 30.08.2019, S. 27.
- Heiser, Jörg: »Kann die Kunst sich das leisten?«, *Republik*, 13.07.2019, unter <https://www.republik.ch/2019/07/13/kann-die-kunst-sich-das-leisten> (17.02.2023).
- Herzog, Roman: »Gemeinwohl«, in: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe & Co. 1974, Bd. 3, S. 248–258.
- Hicks, Dan: »Unmasking a History of Colonial Violence in a German Museum«, *Blog Hyperallergic*, 28.3.2022, unter <https://hyperallergic.com/719708/unmasking-a-history-of-colonial-violence-in-a-german-museum/> (20.11.2022).
- Hirschhorn, Thomas: »Kunst politisch machen, was heisst das?«, 2008, unter <http://www.thomashirschhorn.com/kunst-politisch-machen-was-heisst-das/> (12.07.2022).
- Hobrack, Marlen: »Auge um Auge, Stein um Stein/An Eye for an Eye, a Stone for a Stone«, in: *August. Ein Magazin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 1/2022, S. 34–41.
- Hoins, Katharina: »Das Museum als Dritter Ort. Schlagwort oder Leitbegriff? Von Ray Oldenburg bis Homi K. Bhabha«, in: Mohr, Henning/Modarressi-Tehrani, Diana (Hg.): *Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements*, Bielefeld: transcript 2021, S. 275–293.
- Iskin, Ruth E.: *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, New York: Routledge 2017.

- Jacq, Christian: *The Living Wisdom of Ancient Egypt*, New York: Simon & Schuster 1999.
- Janes, Robert R./Sandell, Richard (Hg.): *Museum Activism*, Abingdon: Routledge, 2019.
- Jaschke, Beatrice/Sternfeld, Nora: »Zwischen/Räume der Partizipation«, in: *Verband österreichischer Kunsthistoriker und Kunsthistorikerinnen* (Hg.): *Räume der Kunstgeschichte*, Wien 2015, S. 168–182.
- Kahneman, Daniel et al.: *Noise: Was unsere Entscheidungen verzerrt – und wie wir sie verbessern können*, München: Siedler 2021.
- Kant, Immanuel: »Metaphysik der Sitten. Teil I: Metaphysische Anfangsgründe der Rechtslehre«, 1. Aufl. 1797, in: *Werke in sechs Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden: Insel 1956–1964.
- Kanter, Rosabeth M.: *Men and women of the corporation*, New York: Basic Books 1977.
- Keller, Erich: *Das kontaminierte Museum. Das Kunsthaus Zürich und die Sammlung Bührle*, Zürich: Rotpunktverlag 2021.
- Kelly, A. Nastasha/Bo: »Intervenieren als rassismuskritische Praxis«, in: *Deutsches Hygiene Museum Dresden et al.* (Hg.): *Rassismus. Die Erfindung von Menschenrassen*. Göttingen: Wallstein Verlag 2018, S. 11–12.
- Kolb, Lucie/Flückiger, Gabriel: »New Institutionalism Revisited«, in: *Kolb, Lucie/Flückiger, Gabriel* (Hg.): *(New) Institution(alism)*, *On-curating.org*, Issue 21, Januar 2013, unter <http://www.on-curating.org> (17.07.2022).
- Korsby, Trine Mygind/Stavianakis, Anthony: »A Case of a Crucible of Flourishing. Moments in Collaboration: Experiments in Concept Work«, in: *Rabinow, Paul: The Privilege of Neglect. Science as a vocation revisited*, ARC: Wilsted & Taylor 2020, unter <https://www.snafu.dog/privilege-of-neglect> (06.03.2023).
- Kravagna, Christian: »Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum«, in: *Audehm, Katrin et al.* (Hg.): *Der Preis der Wissenschaft (Zeitschrift für Kulturwissenschaften 1)*, Bielefeld: transcript 2015, S. 95–100.
- Kravagna, Christian: »Konserven des Kolonialismus: Die Welt im Museum«, in: *Kazeem-Kamiński, Belinda et al.* (Hg.): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*, Wien: Turia + Kant 2008, S. 131–142.
- Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, London/New York: Verso 1985.
- Lacy, Suzanne: *Gender Agendas*, Milano: Mousse Publishing 2015.

- Landkammer, Nora: *Das Museum verlernen? Kolonialität und Vermittlung in ethnologischen Museen*. Bd. 1: Eine Analyse gegenwärtiger Diskurse in einem konfliktreichen Praxisfeld, Wien: Zaglossus 2021.
- Landkammer, Nora/Schneider, Karin: »Conflict Learning: Concepts for understanding interactions around contentious heritages«, in: Hamm, Marion/Schönberger, Klaus (Hg.): *Contentious Heritages and Arts. A Critical Companion*, Klagenfurt: Wieser 2021, S. 213–237.
- Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.): *Making Things Public*, Cambridge, MA: MIT Press 2005.
- Lazzarato, Maurizio: »Immaterial Labor«, in: Virno, Paolo/Hardt, Michael (Hg.): *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*, Vol. 1996, frontdeskapparatus.com 1996, S. 133–147.
- Lehrer, Erica: »Material Kin: »Communities of Implication: in Post-Colonial, Post-Holocaust Polish Ethnographic Collections«, in: Oswald, Margareta von/Tinius, Jonas (Hg.): *Across Anthropology. Troubling Colonial Legacies, Museums, and the Curatorial*, Leuven: Leuven University Press 2020, S. 289–322.
- Lind, Maria (Hg.): *Tensta Museum. Reports from New Sweden*. Berlin: Sternberg Press/Tensta konsthall 2021.
- Lind, Maria: »The Curatorial«, in: Wood, Brian Kuan (Hg.): *Selected Maria Lind Writing*, London: Sternberg Press 2010, S. 57–66.
- Lind, Maria: »The Discursive Sculpture«, in: Wood, Brian Kuan (Hg.): *Selected Maria Lind Writing*, London: Sternberg Press 2010, S. 45–55.
- Lütticken, Sven: »The Postpersonal is Critical: On the Afterlives of Institutional Critique«, in: Bühler, Melanie/Frans Hals Museum (Hg.): *The Art of Critique*, Mailand: Lenz Press 2022, S. 242–253.
- Lynch, Bernadett: »Collaboration, contestation, and creative conflict: On the efficacy of museum/community partnerships«, in: Marstine, Janet (Hg.): *The Routledge Companion to Museum Ethics: Redefining ethics for the twenty-first-century museum*, New York: Routledge 2011, S. 146–164.
- Macdonald, Sharon/Rees Leahy, Helen (Hg.): *The International Handbooks of Museum Studies*, Chichester: John Wiley & Sons 2015.
- Madoff, Steven Henry (Hg.): *What about Activism?*, Berlin/London: Sternberg Press 2019.
- Madoff, Steven Henry: »The Space of Activism«, in: Madoff, Steven Henry (Hg.): *What about Activism?*, Berlin/London: Sternberg Press 2019.
- Malzacher, Florian/Tan, Pelin/Ögut, Ahmet (Hg.): *The Silent University. Towards a Transversal Pedagogy*, London: Sternberg Press 2016.

- Marchart, Oliver: *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*, Berlin: Sternberg Press 2019.
- Marchart, Oliver: *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008.
- Marchart, Oliver: »Die kuratorische Funktion – Oder, was es heißt eine Ausstellung zu organisieren?«, in: Drabble, Barnaby/Richter, Dorothee (Hg.): *Curating Critique*, Frankfurt a. M.: Revolver 2007, S. 172–179.
- Marchart, Oliver: »Die Institution spricht. Kunstvermittlung als Herrschafts- und als Emanzipationstechnologie«, in: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*, Wien 2005, S. 34–58.
- Marstine, Janet: »The contingent nature of the new museum ethics«, in: Marstine, Janet (Hg.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Abingdon: Routledge 2011, S. 3–25.
- Mattei, Ugo: *The State, the Market, and some Preliminary Question about the Commons*, University of Turin/IUC Turin 2011, unter http://ideas.iucorin.o.it/RePEc/iuc-rpaper/1-11_Mattei.pdf (19.12.2022).
- Meijer-van Mensch, Léontine: »In Bewegung. Das Zukunftsprogramm RE:INVENTING GRASSI fördert die Neuausrichtung des Museums«, in: *Politik und Kultur* 10, 2022, S. 5.
- Meijer-van Mensch, Léontine: »Das Zürcher Manifest 2020: Let's Move our Ases«, in: Ackermann, Marion et al. (Hg.): *Kann das wirklich weg? 57 Interventionen für die Kultur*, Berlin: Ch. Links Verlag 2021, S. 145–148.
- Meijer-van Mensch, Léontine: »Das Konzept des ›Socially Purposeful Museum‹«, in: *Standbein Spielbein. Museumspädagogik aktuell*, 107/2016, S. 25–31, unter <https://www.museumspaedagogik.org/fileadmin/Data/Dokumente/standbein-spielbein-2017-ausgabe107-inhaltKomplett.pdf> (10.03.2023)
- Meijer-van Mensch, Léontine: »Stadtmuseen und Social Inclusion. Die Positionierung des Stadtmuseums aus der New Museology«, in: Gemmeke, Claudia/Nentwig, Franziska (Hg.): *Die Stadt und ihr Gedächtnis. Zur Zukunft der Stadtmuseen*, Bielefeld: transcript 2014, S. 81–92.
- Meijer-van Mensch, Léontine: »Von Zielgruppen zu Communities. Ein Plädoyer für das Museum als Agora einer vielschichtigen Constituent Community«, in: Gesser, Susanne et al. (Hg.): *Das partizipative Museum. Zwischen Teilhabe und User Generated Content*, Bielefeld: transcript 2012, S. 86–94.

- Meyer, James: »What Happened to the Institutional Critique?« in: Weibel, Peter (Hg.): Kontext Kunst. Kunst der 90er Jahre, Katalog zu der Ausstellung Kontext Kunst – Trigon ›93, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, anlässlich des steirischen herbst '93, Köln 1994: DuMont, S. 239–256.
- Miraftab, Faranak: »Insurgent Planning: Situating Radical Planning in the Global South«, in: Planning Theory, Vol. 8/1, 2009, S. 3250.
- Mohr, Henning/Modarressi-Tehrani, Diana (Hg.): Museen der Zukunft. Trends und Herausforderungen eines innovationsorientierten Kulturmanagements, Bielefeld: transcript 2022.
- Molis, Katja: Kuratorische Subjekte. Praktiken der Subjektivierung in der Aus- und Weiterbildung im Kunstbetrieb, Bielefeld: transcript Verlag 2019.
- Möntmann, Nina: »The Rise and Fall of New Institutionalism. Perspectives on a Possible Future«, unter <https://transversal.at/transversal/0407/montmann/en> (17.02.2023).
- Morineau, Camille/Rimmaudo, Annalisa (Hg.): elles@centrepompidou. Women artists in the collection of the musée national d'art moderne centre de création industrielle, Paris: Centre Pompidou 2009.
- Mörsch, Carmen: Diskriminierungskritische Perspektiven an der Schnittstelle Bildung/Kunst. Lehr- und Lernmaterial für eine diskriminierungskritische Praxis an der Schnittstelle Bildung/Kunst, 2021, unter <https://diskrit-kubi.net/> (13.05.2023).
- Mörsch, Carmen/Piesche, Peggy: »Warum Diskriminierungskritik im Museum«, 2021, unter <https://www.lab-bode-pool.de/de/t/museum-bewegen/diskriminierungskritisch-arbeiten/warum-diskriminierungskritik-im-museum/?material=aufsatz-carmen-moersch-peggy-piesche> (26.04.2023).
- Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld: transcript 2017.
- Mörsch, Carmen: »Contact Zone (Un)realized: Andere BesucherInnen als Interventionen im Ausstellungsraum«, in: Mörsch, Carmen/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): Ausstellen und Vermitteln im Museum der Gegenwart, Bielefeld: transcript 2017, S. 173–188.
- Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.
- Mouffe, Chantal: »Institutions as Sites of Agonistic Intervention«, in: Gielen, Pascal (Hg.): Institutional Attitudes. Instituting Art in a Flat World, Amsterdam: Valiz 2013, S. 64–74.
- Mouffe, Chantal: Über das Politische: Wider die kosmopolitische Illusion, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

- Mouffe, Chantal: »Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art«, unter <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-102/10-2-dossier/artistic-strategies-in-politics-and-political-strategies-in-art.html> (17.02.2023).
- Müller, Irene et al. (Hg.): RELAX (chiarenza & hauser &co). We save what you give, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2006.
- Mueller-Straten, Christian: »Heroes and Jacobines: how to correctly distance yourself from male predecessors? The ordered destruction of the Leipzig monument for Karl Weule violates German laws and global preservation norms«, in: ExpoTime!, März/April 2022, S. 12–21.
- Murawski, Mike: Museums as agents of social change: a guide to becoming a changemaker, Washington: American Alliance of Museums 2021.
- Murink, Tracy: »Tracey Rose: Materiality and the Question of Proximity«, in: Kouoh, Koyo (Hg.): Tracey Rose. Shooting Down Babylon, Cape Town/Berlin: Zeitz MOCCA/MOTTO 2022, S. 74–87.
- Ng, Wendy/Ware, Syrus Marcus/Greenberg, Alyssa: »Activating Diversity and Inclusion: A Blueprint for Museum Educators as Allies and Change Makers«, in: Journal of Museum Education, Vol. 42/2, S. 142–154.
- Nochlin, Linda: Why Have There Been No Great Women Artists? 50th Anniversary Edition. London: Thames & Hudson 2021.
- O'Doherty, Brian: Inside the White Cube, Santa Monica/San Francisco: The Lapis Press 1986.
- Oldenburg, Ray: Celebrating the Third Place: Inspiring Stories about the »Great Good Places« at the Heart of Our Communities, New York: Marlow Comp. 2001.
- O'Neill, Paul: »Curating Beyond the Canon. Okwui Enwezor interviewed by Paul O'Neill«, in: O'Neill, Paul (Hg.): Curating Subjects, London: Open Editions 2007, S. 110–122.
- Open Letter: On the Departure of Manuel Borja-Villel as Director of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, unter <https://www.e-flux.com/notes/516152/on-the-departure-of-manuel-borja-villel-as-director-of-the-museo-nacional-centro-de-arte-reina-sofia>, and <https://hyperallergic.com/797538/museums-leaders-voice-support-for-former-director-of-reina-sofia/>; <https://instituteofradicalimagination.org/2023/01/30/letter-in-support-of-manuel-borja-villel/> (01.03.2023).
- Pedersen, Morton Axel/Nielson, Morton: »Trans-temporal Hinges. Reflections on an Ethnographic Study of Chinese Infrastructural Projects in Mozambique and Mongolia«, in: Social Analysis: The International Journal of An-

- thropology, 57/1, 2013, S. 122–142, unter <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/social-analysis/57/1/sa570109.xml> (03.01.2022).
- Philip, Marlene Nourbese: *She Tries Her Tongue, Her Silence Softly Breaks*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press 2015.
- Piontek, Anja: *Museum und Partizipation. Theorie und Praxis kooperativer Ausstellungsprojekte und Beteiligungsangebote*, Bielefeld: transcript 2017.
- Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge 1992.
- Pratt, Mary Louise: »The Arts of the Contact Zone«, in: *Profession* 1991, S. 33–40.
- Quatremère de Quincy, Antoine: »Lettres sur le prejudice qu'occasionneroit aux Arts et à la Science, le déplacement des monumens de l'art de l'Italie, le démembrement de Écoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, &c« (1796), in: Déotte, Jean-Louis (Hg.): *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art; suivi de, Lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome*, Paris: Fayard 1989, S. 187–250.
- Rabinow, Paul: *Research dialog with Paul Rabinow on 10.11.2014*, unter <https://vimeo.com/115589641> (09.01.2022).
- Rancière, Jacques: »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«, in: Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin: b_books 2006, S. 75–99.
- Raunig, Gerald: »Instituent Practices. Fleeing, Instituting, Transforming«, 01/2006, unter <https://transversal.at/transversal/0106/raunig/en> (17.02.2023).
- Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2019.
- Reckwitz, Andreas: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp 2012.
- Reilly, Maura: »What Is Curatorial Activism?«, in: *ARTnews* (07.11.2017), unter <https://www.artnews.com/art-news/news/what-is-curatorial-activism-9271/> (17.02.2023).
- Reilly, Maura: *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, New York/London: Thames & Hudson 2018.
- Ribalta, Jorge: »Mediation and Construction of Publics. The MACBA Experience«, 04/2004, unter <https://transversal.at/transversal/0504/ribalta/en> (28.02.2023).
- Robinson, Dylan: *Hungry Listening. Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2020.

- Ruf, Beatrix/Landert, Markus (Hg.): Jenny Holzer. Lustmord. Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1997.
- Sachs, Angeli (Hg.): Social Design. Partizipation und Empowerment. Zürich: Museum für Gestaltung Zürich, Zürcher Hochschule der Künste/Lars Müller Publishers 2018.
- Sandell, Richard/Dodd, Jocelyn/Garland-Thomson, Rosemarie (Hg.): Re-Presenting disability: activism and agency in the museum, Abingdon: Routledge 2010.
- Schädler, Linda/Graphische Sammlung ETH Zürich: RELAX (chiarenza & hauser & co) was wollen wir behalten? (what do we want to keep?) Wien: Verlag für moderne Kunst 2018.
- Scheytt, Oliver/Sievers, Norbert: »Kommentar: Kultur für alle!«, in: Kulturpolitische Mitteilungen 130/3, 2010, S. 30–31.
- Schirach, Eva von/Rinklebe, Uta: »Kindermuseen als Museen der Subjekte: Reflexionen vor dem Erfahrungshintergrund des Berliner MACHmit! Museums«, unter <https://www.kubi-online.de/artikel/kindermuseen-museen-subjekte-reflexionen-vor-dem-erfahrungshintergrund-des-berliner-machmit> (10.03.2023).
- Schlieben, Katarina: »Curating Per-Form. Reflections on the Concept of the Performative«, in: Lind, Maria et al. (Hg.): Collected Newsletter. München/Frankfurt a. M.: Kunstverein München/Revolver Archiv für aktuelle Kunst 2004, S. 98–100.
- Simon, Nina: The Participatory Museum, 2010, unter <http://www.participatorymuseum.org/preface/> (17.10.2022).
- Smith, Laurajane: Uses of Heritage, London: Routledge 2006.
- Smolik, Noemi (Hg.): Jenny Holzer. Writing/Schriften. Ostfildern-Ruit: Cantz Verlag 1996.
- Sternfeld, Nora: Das radikaldemokratische Museum, Berlin/Boston: De Gruyter 2018.
- Sternfeld, Nora: Kontaktzonen der Geschichtsvermittlung. Transnationales Lernen über den Holocaust in der postnazistischen Migrationsgesellschaft, Wien: Zaglossus 2013.
- Sternfeld, Nora: »Contact Zone«, in: Schnittpunkt (Hg.): Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2013, S. 151.
- Steyerl, Hito: »The Institution of Critique«, 01/2006, unter <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en> (17.02.2023).
- Terkessidis, Mark: Interkultur, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010.

- Thiemeyer, Thomas: »Das Museum als Wissens- und Repräsentationsraum«, in: Walz, Markus (Hg.): *Handbuch Museum. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J. B. Metzler 2016, S. 18–21.
- Thompson, Nato (Hg.): *Living as Form. Socially Engaged Art from 1991–2011*, New York: Creative Time 2012.
- Ursprung, Philip: *Joseph Beuys. Kunst, Kapital, Revolution*. München: Verlag C.H. Beck 2021.
- von Bismarck, Beatrice: *Das Kuratorische*, Leipzig: Spector Books 2021.
- Voorhies, James (Hg.): *What Ever Happened to New Institutionalism?*, London/Berlin: Sternberg Press 2016.
- Voorhies, James: »Prologue: To a Beautiful Problem«, in: Voorhies, James (Hg.): *What Ever Happened to New Institutionalism?*, London/Berlin: Sternberg Press 2016, S. 4–11.
- Walcott, Derek: *The Star-Apple Kingdom*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1979.
- Waldman, Diane: *Jenny Holzer. Ostfildern-Ruit*: Cantz Verlag 1997.
- Walgenbach, Katharina: »Intersektionalität als Analyseperspektive heterogener Stadträume«, in: Scambor, Ell/Zimmer, Fränk (Hg.): *Die intersektionelle Stadt. Geschlechterforschung und Medienkunst an den Achsen der Ungleichheit*, Bielefeld: transcript 2012, S. 81–92.
- Walz, Markus: »The ICOM museum definition: ICOM Germany between functionaries, members, and activists«, in: *Museologica Brunensia*, Vol. 11/1, 2022, S. 49–55.
- Weber, Max: *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen: Mohr 1922.
- Wilson, Fred: *Mining the Museum*, New York: The New Press 1992.
- Witcomb, Andrea: »A Place for All of Us? Museums and Communities«, in: Watson, Sheila (Hg.): *Museum and their Communities*. London: Routledge 2007, S. 133–156.
- Zetterlund, Christina: »A Radical Proposal«, in: Lind, Maria (Hg.): *Tensta Museum. Reports from New Sweden*, Berlin: Sternberg Press/Tensta konsthall 2021, S. 119–138.

Autor:innen und Herausgeber:innen / Authors and Editors

Katrin Bauer, M.A., arbeitet als Kuratorin und Kulturvermittlerin an der Schnittstelle von Fotografie und Theorie. Auf ihr Design- und Fotografie-studium in Freiburg (DE) folgten Lehraufträge im Bereich Geschichte und Theorie der Fotografie, sowie freie kuratorische und künstlerische Projekte zwischen Basel, Zürich und Freiburg (DE). Nach Abschluss ihres Masters of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste arbeitete sie von 2021–2023 als Assistenzkuratorin am Fotomuseum Winterthur. In dieser Zeit hat sie u.a. die Ausstellungen »How to Win at Photography – Die Fotografie als Spiel« (2021), »Wahlfamilie – Zusammen weniger allein« (2022), »Adji Dieye – Aphasia« (2023) sowie verschiedene Publikationen, Veranstaltungen und Künstler:innengespräche mitgestaltet und -kuratiert. Seit November 2022 arbeitet sie als Assistenzkuratorin an der Pinakothek der Moderne in der Sammlung Moderne Kunst im Bereich Fotografie und Zeitbasierte Medien.

Kathleen Bühler, Dr. phil., studierte Kunstgeschichte, Filmwissenschaft sowie Philosophie und promovierte an der Universität Zürich über das Experimentalfilmschaffen von Carolee Schneemann (Marburg 2009). Sie ist Chefkuratorin am Kunstmuseum Bern. Zuvor war sie als Kuratorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin in verschiedenen Schweizer Kunstmuseen tätig. Sie verfasste Ausstellungsbesprechungen für das Feuilleton der Neuen Zürcher Zeitung sowie regelmäßig Beiträge zu internationaler Gegenwartskunst in Zeitungen, Zeitschriften und Ausstellungskatalogen. Als Kuratorin verantwortete sie Ausstellungen mit Tracey Emin (2009), Yves Netzhammer (2010), Berlinde De Bruyckere (2011), Zarina Bhimji (2012), Bill Viola (2014), Bethan Huws (2014), Silvia Gertsch/Xerxes Ach (2015/16), Miriam Cahn (2019),

Thomas Hirschhorn (im Rahmen der 13. Schweizer Plastikausstellungen Biel 2019), El Anatsui (2020), Heidi Bucher (2022) sowie Katharina Grosse (2023).

Jonas Bürgi hat nach einem BA in Geschichte 2016 seinen Master of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste abgeschlossen. Seither war er in Archiven und Museen als Historiker, Vermittler und Ausstellungsmitarbeiter tätig. Sein besonderes Interesse gilt *global histories* sowie der postmigrantischen und postkolonialen Gegenwart. Zentral für seine Arbeit ist die Frage, welche institutionellen Strukturen und kollaborativen Praxen eine inklusivere Erinnerungskultur ermöglichen. Aktuell arbeitet Jonas Bürgi im Museum für Kommunikation in Bern, wo er partizipative Projekte mit dem Ziel eines Inreachs für eine teilhabeorientierte Sammlungsarbeit entwickelt. Mit den MAE-Curatorial Studies Absolvent:innen Léonie Süess und Jeffrey Wolf realisierte er 2022/23 zudem das Kulturvermittlungsprojekt »Woher kommen unsere Dinge?« in Kooperation mit der Bezirksschule Baden und dem Kunstraum Baden.

Binna Choi has served as the director at Casco Art Institute: Working for the Commons, Utrecht, in the Netherlands since June 2008. Under her directorship, Casco has explored the commons as an alternative to binary worldviews and systems through and for art, taking it as their organizing guideline. Her key curatorial-collaborative projects at Casco include “Grand Domestic Revolution” (2009–2012), “Site for Unlearning (Art Organization)” (2014–2018), “Travelling Farm Museum of Forgotten Skills” (2018–ongoing), alongside engagement with networks like Arts Collaboratory and Cluster. Moreover, Choi served as co-artistic director for the Singapore Biennale 2022, named “Natasha”, and curator for the 11th Gwangju Biennale, entitled “The Eighth Climate (What does art do?)”. She was recently appointed as the curator for Hawai’i Triennial 2025.

Clémentine Deliss, Dr. phil., is Global Humanities Professor of History of Art at the University of Cambridge, Guest Professor at the Städelschule in Frankfurt, and is Associate Curator at KW Institute for Contemporary Art in Berlin, where she directs the Metabolic Museum-University and is currently preparing the exhibition “Skin in the Game” (opening September 2023). Her practice crosses the borders of contemporary art, critical anthropology, curatorial experimentation, and publishing. Her book “The Metabolic Museum” was published by Hatje Cantz in co-production with KW in 2020, in Russian translation

by Garage Publishing in 2021, and will be published in Spanish in March 2023 with Caniche Editorial.

Yulia Fisch ist Kuratorin, Kulturschaffende, Absolventin des Masters of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste sowie Gründerin und Mitglied des Kollektivs »Beyond the post-soviet«. Nach der Leitung des Projektes »Earthbound – Im Dialog mit der Natur« für die Kulturhauptstadt Europas Esch-sur-Azette 2022 am HEK (Haus der Elektronischen Künste) in Basel arbeitet sie als Assistenzkuratorin am Fotomuseum Winterthur. Außerdem ist sie als Kuratorin für Austausch für die Abteilung Global Network & International Affairs von Pro Helvetia zuständig. Die von ihr kuratierten Projekte beruhen auf performativen und diskursiven Formaten, die darauf abzielen, Geschichte(n) zu hinterfragen, Mythologien und alternative Formen des Wissens zu erforschen sowie Strategien zur Bildung neuer Gemeinschaften und Interaktionsszenarien zu suchen.

Sønke Gau, Dr. phil., ist Kulturwissenschaftler, Kurator und Kunstkritiker. Er arbeitet als Senior Researcher und stellvertretender Leiter am Forschungsschwerpunkt Kulturanalyse in den Künsten und Dozent in den Studiengängen Art Education Curatorial Studies (2020–2022 stellvertretende Leitung), Transdisziplinarität und Art Education (Basisprogramm) an der Zürcher Hochschule der Künste. Arbeitsschwerpunkte sind die Einflüsse kritischer künstlerischer und kuratorischer Praktiken auf (Kunst-)Institutionen sowie die (Re-)Politisierung künstlerischer konzeptueller Praktiken. Als Kurator arbeitete er für das Künstlerhaus Wien, die Berlin Biennale und als künstlerischer Co-Leiter der Shedhalle in Zürich (2004–2009). Seit 2001 regelmäßige Veröffentlichungen als Kunstkritiker in Kunstzeitschriften und Publikationen. Darüber hinaus ist er Mitherausgeber und Autor zahlreicher kunsttheoretischer/kulturwissenschaftlicher Beiträge für Fachpublikationen und monografischer Texte für Kataloge.

Anna Greve, Prof. Dr. phil., studierte Kunstgeschichte und Politikwissenschaft an der Universität Osnabrück. Promotion: »Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry« (2004). Habilitation: »Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte« (2013). 2003–2007 war sie zunächst Volontärin, dann wissenschaftliche Mitarbeiterin der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 2007–2012 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Karlsruher

Institut für Technologie. 2012–2020 war sie zunächst Museumsreferentin, dann Referatsleiterin beim Senator für Kultur der Freien Hansestadt Bremen. Seit 2020 ist sie Direktorin des Focke-Museums, Bremer Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Seit 2013 unterrichtet sie an der Universität Bremen, 2020 wurde sie zur Honorarprofessorin berufen. Letzte Buchveröffentlichung: »Augen auf! Kolonialismus und seine Folgen in Bremen« (2022).

Rilando June Lamadjido ist seit 2020 als Kuratorin für Vermittlung und Bildung am MARKK Hamburg tätig. Dort betreut sie unterschiedliche Ausstellungsprojekte und Vermittlungsprojekte wie zum Beispiel »Rausch« (2021) oder »Archäolog:innen der Zukunft« (2022). Ihre Arbeit im MARKK fokussiert sich auf die Vermittlung von aktuellen Diskursen rund um die Gesellschaft und globale Politik. Dadurch möchte sie einen Zugang für junge Menschen ermöglichen, damit sie ein aktiver Teil der aktuellen Diskussionen sein können. In der Ausstellung »hey Hamburg, Kennst du Duala Manga Bell?« (2021) haben junge Menschen durch ihre kuratorische Arbeit an den Activity points die Möglichkeit, sich mehr über anti-koloniale Inhalte zu informieren und mitzudiskutieren. Im MARKK ist sie für den neuen Raum »Beim goldenen Turm« als Kuratorin zuständig. In diesem Raum werden neue Ausstellungen mit Fokus auf Erinnerungen, Gefühlen, Fragen und Meinungen von Teilnehmer:innen unterschiedlicher Vermittlungsprogramme entstehen.

Maria Lind is a curator, writer, and educator. She is currently serving as the counsellor of culture at the embassy of Sweden, Moscow. She was the director of Stockholm's Tensta konsthall (2011–2018), the artistic director of the 11th Gwangju Biennale, the director of the Center for Curatorial Studies, Bard College (2008–2010), and served as the director of Iaspis in Stockholm (2005–2007). She was the director of Kunstverein München from 2002–2004 and in 1998, co-curator of Manifesta 2 in Luxembourg. In 2015 she curated "Future Light" for the first Vienna Biennial and she co-curated the Art Encounters Biennial in Timisoara in 2019. She has taught widely since the early 1990s, including as professor of artistic research at the Art Academy in Oslo (2015–2018). She is the 2009 recipient of the Walter Hopps Award for Curatorial Achievement. Among her publications are: "Selected Maria Lind Writing" (2010), "Seven Years: The Rematerialization Art from 2011 to 2017" (2019), "Konstringar: Vad gör samtidskonsten?" (2021), "The New Model" (2020), and "Tensta Museum: Reports from New Sweden" (2021).

Léontine Meijer-van Mensch is the director of the State Ethnographical Collections of Saxony (i.e., the ethnographical museums of Dresden, Leipzig and Herrnhut). Previously, she was programme-director of the Jewish Museum Berlin, deputy-director of the Museum of European Cultures at Berlin, and a lecturer of both heritage theory and professional ethics at the Reinwardt Academie, Amsterdam. She is active on the boards of several museum organizations. She was, among others, member of the Executive Board of the International Council of Museums and served as founding president of the International Committee for Collecting (COMCOL). She is a frequent speaker at international conferences and a regular guest lecturer at various heritage studies programmes throughout Europe.

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, PhD, is a curator, author, and biotechnologist, currently serving as Director and chief curator of Haus der Kulturen der Welt (HKW) Berlin, Germany. He founded SAVVY Contemporary in 2009, where he served as the artistic director until 2022. He was the artistic director of Sonsbeek20-24, Arnhem, Netherlands, as well as of the 12th and 13th editions of the Bamako Encounters – African Biennale of Photography, Mali. He was guest curator for the Dak'Art biennale in Dakar, Senegal, 2018 and was the Curator-at-large for Documenta 14 in Athens, Greece and Kassel, Germany in 2017. He curated the Finland Pavilion at the Venice Biennale in 2019, together with the Miracle Workers Collective. He is a professor in the Spatial Strategies MA program at the Weissensee Academy of Art in Berlin.

RELAX (chiarenza & hauser & co) Marie-Antoinette Chiarenza und Daniel Hauser sind seit den 1980er Jahren als Künstler*innen tätig. Nachdem sie in einer besetzten Fabrik in Paris mit selbstorganisierten Projekten experimentiert hatten, gründeten sie 1983 das Kollektiv RELAX (chiarenza & hauser & co). Das »& co« steht für alle möglichen Formen der Zusammenarbeit. Die RELAX-studios sind seit 2002 in Zürich. Ausstellungen und Arbeiten vorwiegend in Europa und Nordamerika. Lehrtätigkeit an der HEAD Geneva School of Art and Design (Chiarenza, Dozentin, 2008–2021) und an der F+F Schule für Kunst und Design Zürich (Hauser, Leitung Studiengang Kunst seit 2000). Mehr unter: <http://www.relax-studios.ch>

Angeli Sachs, Prof., ist Kunsthistorikerin, Kuratorin und Museologin. 2009–2022 war sie Leiterin des Master of Arts in Art Education Curatorial Studies an der Zürcher Hochschule der Künste. Parallel dazu arbeitete

sie 2006–2019 als Kuratorin und 2006–2012 als Leiterin Ausstellungen am Museum für Gestaltung Zürich. Zuvor war sie 2001–2005 Programmleiterin für Architektur und Design beim Prestel Verlag in München, 1995–2000 Assistentin am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich, 1994/95 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Deutschen Architektur Museum in Frankfurt a.M. und 1990–1993 Pressereferentin des Frankfurter Kunstvereins. Sie verantwortete zahlreiche Ausstellungen, Projekte und Publikationen zu Architektur, Design, Kunst, Kultur und Curatorial Studies des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, zuletzt »Social Design« (Museum für Gestaltung Zürich, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Braunschweigisches Landesmuseum, 2018–2021).

Thomas Sieber ist Kulturwissenschaftler und lehrt als Professor mit einem Schwerpunkt in Geschichte und Theorie von Museum, Ausstellung und Kulturvermittlung an der Zürcher Hochschule der Künste, wo er seit Oktober 2005 auch in verschiedenen Leitungsfunktionen (Mitglied Konzeptions- und Leitungsteam des Masterstudiengangs Art Education und Leiter des Departements Lehrberufe für Gestaltung und Kunst) tätig war. Zuvor war er Kurator am Schweizerischen Landesmuseum Zürich (2003–2005) sowie Studiengangs- und Abteilungsleiter an der HGK Basel (2001–2004). Zwischen 1998 und 2001 war er Leiter der Abteilung Bildung & Vermittlung am Historischen Museum Basel und wissenschaftlicher Mitarbeiter eines SNF-Forschungsprojekts am Historischen Seminar der Universität Basel (1999–2001). Lehraufträge und Forschungsaufenthalte führten ihn an die Universitäten Luzern und Basel, die Universität der Künste Berlin, die HGK Luzern und die School of Museum Studies der University of Leicester.

Robert Trafford is an Assistant Director with Forensic Architecture and is based in both London and Berlin. Having trained as a journalist, and a graduate of the Universities of Oxford and London, his investigative work with Forensic Architecture has spanned from police violence against US protesters to the extrajudicial killing of civilians by Cameroon's special forces. He also jointly coordinated investigations into the 2011 killing of Mark Duggan by UK police and the agency's acclaimed "Triple-Chaser" investigation that premiered at the 2019 Whitney Biennial in New York. Most recently, he has been a co-leader of the agency's investigation into the 2020 Hanau terror attack, a joint project with FA's Berlin-based sister agency, Forensis.

Ismahan Wayah arbeitet seit 2018 als Kuratorin für Diversität und Migration am Historischen Museum Frankfurt im Rahmen des von der Kulturstiftung des Bundes geförderten Modellprogramms »360° – Fonds für Kulturen der neuen Stadtgesellschaft«. Neben der diversitätsorientierten Öffnung des Museums in den Bereichen Personal und Publikum widmet sie sich auch dem Programm, indem sie verschiedene Ausstellungsprojekte kuratierte u. a. »Kein Leben von der Stange: Arbeit, Migration und Familie« (2019/20), »Ich sehe was, was Du nicht siehst: Rassismus, Widerstand und Empowerment« (2020), »Demokratie: Vom Versprechen der Gleichheit« (2022–23) sowie ein biografisches Kabinett zum Schwarzen NS-Zeitzeugen Theodor Wonja Michael (2021). Des Weiteren ist Wayah promovierte Literatur- und Kulturwissenschaftlerin. Ihre Doktorarbeit zum zeitgenössischen muslimisch-diasporischen Roman trägt den Titel »Diasporic Muslim Fiction Does (Not) Exist: De/Constructing British and American Muslim Narratives«.

[transcript]

WISSEN. GEMEINSAM. PUBLIZIEREN.

transcript pflegt ein mehrsprachiges transdisziplinäres Programm mit Schwerpunkt in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Aktuelle Beiträge zu Forschungsdebatten werden durch einen Fokus auf Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsthemen sowie durch innovative Bildungsmedien ergänzt. Wir ermöglichen eine Veröffentlichung in diesem Programm in modernen digitalen und offenen Publikationsformaten, die passgenau auf die individuellen Bedürfnisse unserer Publikationspartner*innen zugeschnitten werden können.

UNSERE LEISTUNGEN IN KÜRZE

- partnerschaftliche Publikationsmodelle
- Open Access-Publishing
- innovative digitale Formate: HTML, Living Handbooks etc.
- nachhaltiges digitales Publizieren durch XML
- digitale Bildungsmedien
- vielfältige Verknüpfung von Publikationen mit Social Media

Besuchen Sie uns im Internet: www.transcript-verlag.de

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter: www.transcript-verlag.de/vorschau-download

