


# Art Education Research No. 25/2023

---

Như Ý Linda Nguyễn, Niki Vetter, Mohini Gupte, Baharak Omidfard, Aurélie Strohmaier

CC BY-NC-SA-4.0 

## **‘Conditional Hospitality’: Reflexionen über institutionelle Diversität und machtkritische Kunstvermittlung auf der documenta fifteen**

*Unter welchen Bedingungen wurde machtkritische Kunstvermittlung bei der documenta fifteen praktiziert? Welche Rolle spielte ‘Diversität’ dabei? Như Ý, Mohini, Niki, Baharak und Aurélie stellen Betrachtungen zweiter Ordnung an, indem sie sich zu den Themen Diversität in institutionellen Strukturen, Machtkritik, Methoden und Strategien der kritischen Kunstvermittlung und lumbung als eine Praxis des Empowerments austauschen.*

<https://doi.org/10.5281/zenodo.17201577>

*“When diversity becomes a form of hospitality, perhaps the organization is the host who receives as guests those who embody diversity. Whiteness is produced as host, as that which is already in place or at home. To be welcomed is to be positioned as the one who is not at home. Conditional hospitality is when you are welcomed on condition that you give something back in return. [...] This very structural position of being the guest, or the stranger, the one who receives hospitality, allows an act of inclusion to maintain the form of exclusion.”*  
(Ahmed 2012: 42f.)

Gastfreundschaft im Rahmen von Institutionen ist meist positiv konnotiert und wird als einladender Gestus verstanden, eine aussenstehende Person in ein bereits bestehendes System aufzunehmen. Was im ersten Moment tolerant und aufgeschlossen wirkt, verdeckt die inhärent hierarchische Ordnung des Gastbegriffs in westlich/europäisch geprägten Kontexten. Dem\*der Gäst\*in steht ein eingeschränktes und an Bedingungen geknüpftes Bleiberecht zu. Verstösst er\*sie gegen diese, muss er\*sie mit Sanktionen rechnen und hat das Bleiberecht verwirkt (Derrida 2000: 4).

Dieses Verhältnis von Gastgeber\*in und Gäst\*in lässt sich auf die Rolle von ‘Diversität’ auf Institutionen übertragen: In On being included (Ahmed 2012) analysiert Sara Ahmed

kritisch, welche Rolle Diversität in Institutionen einnimmt. Mit Bezug auf Derrida stellt Ahmed fest, dass institutionelle 'Diversitäts'-Commitments als conditional hospitality fungieren, die weiße Hegemonie institutionell konsolidieren. Diversität, ein umstrittener und von Ambivalenzen geprägter Begriff, steht auch im Zentrum unserer Betrachtung. Wichtiger als eine eindeutige Definition ist es, die verschiedenen Bedeutungsebenen zu beobachten, die in der institutionellen Anwendung von Diversität auftauchen – vom essentialisierenden und positivistischen Verständnis hin zum sozialen und kulturellen Verständnis (vgl. Bührmann 2018; Trunk 2011 o. S.).

Anschliessend an Sara Ahmeds Kritik an Diversität im institutionellen Alltag wollen wir aus autoethnographischer Perspektive darüber sprechen, wie kritische Kunstvermittlung unter Bedingungen von Diversität stattfinden kann. Untersucht wird der Zusammenhang der Ambivalenz des Diversitätsbegriffs mit lumbung und der machtkritischen Vermittlungsarbeit auf der documenta fifteen.

In einem ersten Schritt streben wir eine Betrachtung der zweiten Ordnung an (vgl. Nieswand 2020: 16), indem wir analysieren, wie und unter welchen Voraussetzungen Diversität und damit auch Differenzen bei der documenta hergestellt wurden. Daran anschliessend eruieren wir im zweiten Schritt, wie wir als Kunstvermittler\*innen gegen essentialisierende Zuschreibungen auf unsere Identität im Kontext der documenta fifteen vorgegangen sind. Darüber hinaus wollen wir aufzeigen, inwiefern lumbung unsere Vermittlungsarbeit beeinflusste sowie Momente des Empowerments als eine Stärke von lumbung spezifisch für die documenta fifteen hervorheben.

Bei dem folgenden Beitrag handelt es sich um ein transkribiertes und editiertes Gespräch zwischen Kunstvermittler\*innen - sobat sobat - der documenta fifteen: Nhu Ý, Mohini, Niki, Baharak und Aurélie. Wir verstehen uns als diskriminierungskritisch-perspektivierte und machtkritische Kunstvermittler\*innen, die, so unser Eindruck, aufgrund unseren Otheringerfahrungen bezüglich Queerness, PoC und postmigrantischer Perspektive, als Tokens von der Institution eingestellt wurden. Als zum Teil weiss positioniert und mit deutscher Staatsbürgerschaft ausgestattete Akademiker\*innen sprechen wir gleichwohl auch aus privilegierten Positionen. Die Textform des Gesprächs bietet uns die Möglichkeit, über diese Mehrperspektivität hinaus Hierarchien

abzubauen und im Sinne einer kollektiven Praxis Wissen aus unterschiedlichen Perspektiven zusammenzutragen.

In der folgenden gekürzten Version unseres Gespräches haben wir die Abschnitte, in denen wir die Kontroverse um antisemitische Bildinhalte reflektieren, nicht miteinbezogen. Aus unserer Sicht bedarf es dafür einer ausführlichen Auseinandersetzung, die wir im Rahmen dieses Artikels nicht leisten können.

### **Diversity meets lumbung**

Niki: Ich würde einen Anfang machen. Worum es uns heute in unserem Gespräch geht: Wir möchten gemeinsam reflektieren, unter welchen Bedingungen kritische Kunstvermittlung bei der documenta fifteen praktiziert wurde und welche Rolle 'Diversität' dabei gespielt hat. In einer gewissen Weise 'folgen' wir also dem Begriff Diversität durch die Institution documenta gGmbH, die Ausstellung und unsere vermittlerische Praxis. Wichtig ist uns dabei eine reflexive Haltung, die unsere eigene Positionierung als die mit einbezieht, die unter verschiedenen Labels in dieser Zeit immer wieder als 'divers' adressiert wurden.

Baharak: Hier möchte ich Sprache als ein wesentliches Kommunikationsinstrument thematisieren. "Sprache stellt Welt her" (Schmidt-Lauber/Liebig 2022: 11). Sie ist die Basis einer Handlung und eine der zentralen Bedingungen für die Realisierung von Diversität. Obwohl viele Institutionen sich Diversität auf die Fahne schreiben wollen, werden selten Überlegungen zur (An-)Sprache und Prozesskommunikation gemacht, also wie das Ziel am besten erreicht werden kann. Die documenta ist kein Einzelfall in der Kunst- und Kulturlandschaft. Dennoch erweckt die documenta gGmbH aufgrund der langen Erfahrung mit Diversität in der internationalen Kunstszenen die Erwartung, anders mit diversitätssensibler Sprache, demnach mit barrierefreier Kommunikation, mehrsprachigen Angeboten, leichter Sprache, gendersensibler Sprache umzugehen. Seitens der Institution schien es unzureichende Überlegungen zu geben, was für die Vermittlungsarbeit – sprachlich und strukturell – notwendig ist. Wenn keine Massnahmen für die Diversität geplant werden, wird meiner Meinung nach nur das 'Image' der Diversität bedient; dieses bleibt eher oberflächlich und dekorativ. Die Vorbereitungszeit für Personen, deren Muttersprache weder Deutsch noch Englisch war, wurde mit denen gleichgestellt, die Deutsch oder Englisch

als Erstsprache hatten. Ein weiteres Beispiel betrifft mehrsprachige Führungen, denn diese waren von der Institution als Angebot nicht geplant. Auf Eigeninitiative hin haben die Vermittler\*innen an den mehrsprachigen Führungen gearbeitet.

Nhu Ý: Diversität im institutionellen Kontext bleibt meist auf einer repräsentativen Ebene. Dabei werden häufig keine Ressourcen bereitgestellt z.B. barrierefreie Zugänge zum Arbeitsort für Menschen mit Behinderung oder Übersetzungsangebote, wie Baharak bereits erwähnte, da allein schon die Einladung in die Institution ein angeblicher Akt der Anerkennung von Vielfalt sei und eine diskriminierungskritische Informiertheit damit voraussetze.

Wie kann Diversität nun unter Ungleichverhältnissen innerhalb der Institution praktiziert werden? Im Rahmen der Kunstvermittlung wurde uns in den Vorbereitungswochen das kuratorische Konzept *lumbung* vorgestellt mit dem Auftrag, daraus einen Vermittlungsansatz zu entwickeln. Das erlernte Wissen aus den in den Vorbereitungswochen organisierten Kleingruppen und mit den Expertisen, aus unterschiedlichen Disziplinen sollte im Sinne *lumbungs* kollektiviert und mit dem Kollegium geteilt werden. So besitzt jede\*r Kunstvermittler\*in im Team, unabhängig ihres\*seines Wissensstandes, einen individuellen Zugang zur Kunstvermittlung. Es gibt kein Besser oder Schlechter und die Machthierarchien lösen sich innerhalb der Gruppe soweit es geht auf. Das klingt erstmal nach einem schönen Konzept. Ich würde jetzt aus einer machtkritischen Perspektive sagen, dass es eine sehr kosmopolitische und auch utopische Vorstellung war, ohne institutionelle Unterstützung und Strukturen von einem Selbstläufer auszugehen. Das Wissen konnte nicht allen zugänglich gemacht werden, Übersetzungsleistungen wurden von Kolleg\*innen für Kolleg\*innen übernommen, sodass die Kunstvermittler\*innen häufig, nicht nur wie in diesen Beispielen, sondern auch um Strukturen für das 'diverse' Arbeitsumfeld zu schaffen, zusätzliche Arbeit leisteten. Für diese zusätzlichen Arbeitsstunden wurden sie obendrein auch nicht entlohnt (vgl. Marcinkowski 2022: 16).

Aurélie: Ich hatte außerdem den Eindruck, dass das Konzept von *ruangrupa* missverständlich zugunsten der Institution genutzt wurde. Begriffe wie Freund\*innenschaft, Vertrauen oder Solidarität wurden seitens institutionsvertretenden Personen immer wieder verwendet und auf das Arbeitsverhältnis

übertragen. Dadurch entstand wiederum das Gefühl, dass diese Begriffe genutzt wurden, um unter anderem mehr 'bedingungslose' Arbeitsbereitschaft zu generieren (vgl. Süß 2022). Das ließ sich auch weiter in dem Diversitätskonzept beobachten, in dem wiederholt von Vertrauen und Miteinander gesprochen wurde, aber kaum bis gar nicht eingeplant war, was es denn brauchen würde, um in einer heterogenen Gruppe in Bezug auf gesellschaftliche Macht, Vertrauen aufzubauen. Beispielsweise Auseinandersetzungen mit machtkritischen Inhalten und Gruppenprozessen als kontinuierliche Räume zur Reflexion von vornherein in die Arbeitszeit mit einzuplanen.

Baharak: Ich habe lumbung als ein 'Denkmodell' betrachtet, in dem die Vorstellung einer anderen bzw. besseren Welt erprobt wird – eine utopische Vorstellung, dennoch konkret. Ich habe lumbung als Möglichkeit verstanden, von verschiedenen, eher im Westen unbekanntem Narrativen zu sprechen, die für die Gestaltung von einem globalen 'Wir' notwendig sind. Und dieses 'Wir' ist heterogen und divers. Aus meiner Sicht schlägt lumbung vor, auf globaler Ebene kollektiv daran zu arbeiten. Dennoch wurden die gezeigten Werke als 'Kunst aus dem Globalen Süden' – ein kritischer Begriff aus meiner Sicht – kontextualisiert. Es wurde kaum ein 'Wir' im Sinne von lumbung thematisiert.

Niki: Das finde ich einen interessanten Punkt, Baharak. In meiner Wahrnehmung gab es da zudem eine Gegenüberstellung: Auf der einen Seite findet sich ruangrupa, die mit der Praxis lumbung ein kuratorisches Konzept vorgeschlagen haben, das ausdrücklich nicht als universell gültige Lösung für globale Fragen dienen sollte, sondern als Basis für einen kollektiven Lernprozess im Austausch mit anderen lokalen Konzepten, Praxen und Kontexten dienen soll (Garaudel/Jocks/Nilsson/Kliefoth 2022: 25, 26). Die Künstler\*innen kamen überwiegend aus dem sogenannten Globalen Süden, viele waren nicht-weiss und zuvor nicht in elitären westlichen Kunstinstitutionen vertreten. Viele der Kunstwerke wie zum Beispiel die von Chang En-Man oder MAMA (Más Arte Más Acción) beschäftigten sich sogar explizit mit ökologischer Diversität. Ganz Kassel wurde von ruangrupa mit dem indonesischen Begriff 'ekosistem' (dt.: Ökosystem) als kollaborative Netzwerkstruktur konzipiert (ruangrupa 2022: 13f.). Diversität war also von künstlerischer und kuratorischer Seite in verschiedenen Dimensionen präsent in der documenta

fifteen. In meiner Wahrnehmung wurde sie dennoch von ruangrupa nie als ein Ziel oder 'institutional commitment' (Ahmed 2012: 114) formuliert, sondern war Produkt eines solidarischen, antikolonialen und kollektiven Lernprozesses.

Auf der anderen Seite war die gastgebende Institution, die documenta gGmbH, die mit ihrem Team für 'Diversity und Accessibility' ein solches Commitment explizit formulierte. Dahinter steht ein bürokratisches und neoliberal geprägtes Verständnis von Diversität, das versucht, soziales und historisches Unrecht anzuerkennen und gleichzeitig dessen Auswirkungen durch den positiv besetzten Diversitätsbegriff 'managable' und vermarktbar zu machen. Wie wir aber schon festgestellt haben, gelang das nur bedingt.

Nhu Ý: In der Praxis von lumbung zeigt sich eine Bedeutungsverschiebung und ein widerständiger Umgang mit biologistischen Begriffen, die Essentialisierungen reproduzieren und aus einer kapitalistischen Logik kommen. lumbung ist dabei ein Gegenentwurf zur kapitalistisch orientierten Marktlogik mit dem Ziel, die Solidarisierung von Gemeinschaften zu fördern.

### **Machtkritische Kunstvermittlung und Diversität im Kontext der documenta fifteen**

Nhu Ý: Wir haben nun über das Verhältnis von Diversität und lumbung gesprochen. Dabei ist deutlich geworden, dass innerhalb des institutionellen Verständnisses von Diversität eine Art kapitalisierende Einverleibung von lumbung stattfand. Da sich die Praxis lumbung dieser Logik zu entziehen sucht, entstand ein permanenter Widerspruch. Dies ging aus der neoliberalen, kapitalistisch orientierten Struktur der Institution hervor, die profitorientiert agiert und Diversität nutzt, um eine breite Besucher:innenschaft zu generieren. lumbung hingegen baut auf soziale Werte wie Transparenz, Großzügigkeit, Regeneration und Genügsamkeit auf, um Vertrauen, Beziehungen und Solidarität unter den Menschen zu stiften. Da lumbung als Praxis zu verstehen ist, gerieten diese Werte mit der Rolle der "Diensteistungskraft" immer in Konflikt. Vertrauen gegenüber der Institution documenta als solche konnte nicht aufgebaut werden, da auf struktureller Ebene weiterhin ungleiche Arbeit- und Ausbeutungsverhältnisse reproduziert wurden. Dies wurde in der Publikation "Ever been friend-zoned by an institution?" thematisiert: So wurden Überstunden zum Teil nicht vergütet

und auch nicht transparent kommuniziert, was im Falle von Überstunden getan werden muss (vgl. Marcinkowski 2022: 16f.). In den Exit Interviews (Escher/Nguyen 2022) wurden sobat-sobat zu ihren Kündigungsgründen befragt. Dabei kam heraus, dass ein Großteil aufgrund von hoher Arbeitsbelastung kündigte und sich vor und während der Ausstellung enormem Stress ausgesetzt fühlte (vgl. ebd.: 74ff.). lumbung unter diesen Voraussetzungen zu praktizieren, stellt daher eine große Herausforderung dar.

Im Rahmen der Kunstvermittlung sind uns diese Widersprüche auch begegnet. Vor allem weil wir den Anspruch hatten, kritische Kunstvermittlung zu machen. Um eine gemeinsame Grundlage zu schaffen, würde ich mal in die Runde fragen, was für euch eine machtkritische Kunstvermittlung auszeichnet?

Niki: Also für mich geht es darum, dass Kritik an gesellschaftlichen Herrschaftsstrukturen ein Teil der Vermittlung wird. Diese Kritik verweigert bspw. die Reproduktion von kolonialen und diskriminierenden Mustern, problematisiert sie durchgehend und macht sie zu einem Gegenstand in der Vermittlungssituation. Konsequenter machtkritisch ist sie aus meiner Sicht aber erst dann, wenn sie die zugrundeliegende Idee, dass Kunst an jemanden vermittelt werden muss, verortet und kritisch hinterfragt.

Mohini: Das funktioniert aber aus meiner Sicht nur, wenn es keine autorisierte Vermittlungsposition gibt, die an eine unwisende Gruppe vermittelt, sondern, wenn das Vermittlungskonzept so angelegt ist, dass alle alle vermitteln und es natürlich Personen gibt, die in der Hinsicht geschult sind, die Situation anzuleiten. Die Bedingungen müssen jedoch von vornherein so gestaltet sein, dass dieser Prozess des kritischen Denkens bei allen Beteiligten gemeinsam angestoßen werden kann.

Das ist in erster Linie eine kulturpolitische Entscheidung und auch eine institutionelle Frage, die eben die klassische Vermittlung als Konzept erstmal in Frage stellt und damit die westliche Pädagogik. Es sollte eine Offenheit dafür existieren, dass eben andere Konzepte ausprobiert werden können. Diese Offenheit ist durch hierarchische Ausübung von Vermittlung meist nicht gegeben, da weiterhin bestimmte Rollenerwartungen an Vermittler\*innen zum Beispiel als Autoritätsperson übertragen werden.

Niki: Ich finde diesen Punkt sehr wichtig – gerade weil machtkritische Vermittlung oft in erster Linie auf einer sprachlichen Ebene gedacht wird. Die übergeordneten Strukturen, die immer Fokus von machtkritischen Ansätzen sein sollten, werden so ausgeblendet.

Nhu Ý: Sehe ich auch so. Ich würde an dieser Stelle zwischen Machtkritik und Diskriminierungskritik unterscheiden. Während Machtkritik Teil von Diskriminierungskritik ist, muss es andersherum nicht so sein. Diskriminierungskritik und Machtkritik hinterfragen das zunächst Selbstverständliche sowie die Dominanzverhältnisse. Diskriminierungskritik rückt jedoch die Reproduktion von historisch-gewachsenen Diskriminierungsformen wie Rassismus, Sexismus, Klassismus und Ableismus etc. in den Vordergrund und fragt, wo soziale Ausschlüsse stattfinden (vgl. Mörsch 2021: o.S.). Im Rahmen einer diskriminierungskritischen Perspektive sollte auch immer die eigene Standortgebundenheit in die Reflexion einfließen. Ich reflektiere mich als Subjekt innerhalb dieses Systems, weil ich aufgrund dessen, wie ich sozialisiert wurde, eine bestimmte Wissensperspektive einbringe und mir zugleich über die Begrenzung dieses Wissens bewusst bin. Donna Haraway spricht hier von dem sogenannten "situated knowledge" (vgl. Haraway 1996: 217ff.).

Baharak: In dem Zusammenhang interessiert mich die Haltung der Vermittelnden: Inwiefern ist die Haltung zu der zentralen Macht ablehnend und ungehorsam? Damit meine ich eine gewisse interventionistische Herangehensweise. Dabei beschäftigt sich die machtkritische Vermittlung aus meiner Sicht mit weniger bekannten und gehörten Narrativen, um die hegemoniale Erzählung und den daraus resultierenden Blick zu relativieren. Eine machtkritische Vermittlung sucht keine Bestätigung von der dominanten Position (hier die Institution), sondern versucht z.B. nach der Affirmativen Sabotage eine konstruktive Streitkultur zu etablieren und einen Raum zu öffnen, in dem an einer gegenhegemonialen Fragestellung gearbeitet wird.

Niki: Ich fand, dass es bei der documenta fifteen unbedingt eine machtkritisch vermittelnde Haltung brauchte, um keine Gewaltverhältnisse zu reproduzieren. Machtkritik kann sich eben nicht nur mit der verbalen Ebene begnügen, sondern muss sich auch auf der Handlungsebene und in der Zusammenarbeit widerspiegeln. Als Vermittlungsabteilung zu sagen: 'Wir haben

unsere Vermittler\*innen ja schon anhand ihres kritischen Wissens über aktuelle politische Diskurse ausgewählt, also wird das schon etwas verändern', reicht da nicht. Solange die Strukturen grundlegende und kontinuierliche Veränderung nicht hergeben, können wir alle noch so viel kritisches Wissen über Diskurse, Kunst, Vermittlung und Macht haben – es wird sich wenig tatsächlich ändern.

Nhu Ý: Übertragen auf Sara Ahmeds Kritik des Diversitätskonzept wird deutlich, dass mit einer Einladungspolitik allein keine strukturellen Veränderungen getroffen werden und Aufgaben häufig auf das Individuum, in dem Fall auf die einzelnen Vermittler\*innen, abgewälzt wurden, da diese aus Sicht der Institution bereits 'diverses Wissen' verkörpern. In den bisher genannten Aspekten wird deutlich, dass mit der machtkritischen Kunstvermittlung auch eine Institutionskritik selbst mitschwingt. Hier sind die Reflexivitätsstufen nach Mörsch (2012: o. S.) ein wichtiger Bezugspunkt! Sie spricht im Rahmen der Kunstvermittlung von den Reflexivitätsstufen erster und zweiter Ordnung. Die Reflexivitätsstufe erster Ordnung beschreibt, dass wir uns als Kunstvermittler\*innen Methoden ausdenken, um die Inhalte zu vermitteln. Was dem aber zugrunde liegt, ist immer die Eingliederung in die Institution. Das heisst, man repräsentiert im Prinzip die Institution, man möchte die Erwartung der Institution erfüllen, man will gute Kunstvermittlung machen, die Leute unterhalten und zufrieden stellen. Auf der Stufe der zweiten Ordnung wollen wir aber das Wissen im Sinne einer kritischen Pädagogik vermitteln, auf strukturelle Missstände hinweisen oder für Empowerment sorgen, um strukturelle Veränderungen zu erlangen. Dies ist besonders herausfordernd, weil man einerseits auf hegemonialen Widerstand stösst und andererseits die eigene Rolle innerhalb der Institution hinterfragen muss, "sich selbst widersprechen" (vgl. ebd.). Mich würde interessieren, wie ihr dieses Spannungsfeld zwischen der ersten und zweiten Reflexionsstufe erlebt habt.

Aurélie: In dem von der Institution aufgesetzten zweistündigen Vermittlungsformat Walks & Stories fand ich es herausfordernd, eine Balance zu finden zwischen dem mehr oder weniger direkten Vermitteln der Kunst im Raum und dem Ansprechen der Gruppe selbst. Denn wenn die Gruppe direkt angesprochen wurde, also der Versuch gemacht wurde, sich in die zweite Reflexi-

onsstufe zu bewegen, ging das schnell in die Richtung zur diskriminierungskritischen Bildungsarbeit und das konnte auch Gewalt reproduzieren. Zum Beispiel wurden in Unwissenheit Dinge gesagt, die gewaltvoll sind. Das lag unter anderem daran, dass kritische Auseinandersetzungen oft mit vielen Gefühlen einhergehen und es keine Vorbereitung und Vereinbarung dazu gab, ob Menschen überhaupt darüber miteinander sprechen wollen. Das Format der Walks & Stories hat die Bildungsarbeit erschwert, da diese Touren beispielsweise nicht selbstständig ausgeschrieben werden konnten, sondern durch einen standardisierten Ankündigungstext beworben wurden. Dies trug dazu bei, die Vermittlungsarbeit in ein Dienstleistungsverhältnis zu rücken.

Niki: Ich bin häufig, auch wenn ich versucht habe, Kunstvermittlung auf die zweite Stufe zu bringen und auch diese Verknüpfung zur Machtkritik herzustellen, immer auf diese erste Ebene zurückgerutscht, einfach weil es von Seiten der Besuchenden manchmal nicht anders funktioniert hat.

Aurélie: Aufgrund der prekären Arbeitsbedingungen waren außerdem Dinge wie Trinkgeld wichtig. Das kreierte immer wieder diese widersprüchlichen Situationen, in denen ich mich zwischen einer Service erfüllenden, Resonanz erzeugenden und einer kritischen, irritierenden Rolle bewegte. Viele Besuchende kamen mit der Erwartung, möglichst viel (Kunst) zu sehen und schnell verstehen zu wollen. Wenn diese dann selbst mit einbezogen wurden und es beispielsweise darum ging, wie es denn auch außerhalb der Kunstausstellung möglich wäre Vermögen umzuverteilen, hat sich das manchmal schon wie eine Dissonanz, also ein Brechen der Erwartungshaltung, angefühlt.

Nhu Ý: Machtkritische Kunstvermittlung zu machen bedeutet vor allem kein, 'people pleaser' zu sein...

Niki: ...sondern 'killjoy'...

Nhu Ý: Ja genau, und das 'Spassverderberin-Sein' ist halt nicht gegeben, wenn man diese machtkritische Haltung nicht schon entwickelt hat. Viele Vermittler\*innen können auch nur auf der Reflexivitätsstufe erster Ordnung bleiben. Durch ihre institutionelle Rahmung bekommt die Kunstvermittlung eine stabilisierende Rolle zugestanden, die bereits historisch angelegt ist, wie das in "Die Bildung der A\_N\_D\_E\_R\_E\_N durch Kunst" erklärt wird (vgl. Mörsch 2019: 316ff.). Zurückzuführen ist dies auf die Frauenrechtsbewegung Großbritanniens im 19.

Jahrhundert, die den sogenannten 'Arbeiter\*innenkindern' bürgerliche Werte vermitteln wollte. Das wurde dann später auch auf rassifizierte Gruppen übertragen. Dabei stabilisierte die Kunstvermittlung die weisse, cis-männliche, hegemoniale Stellung, indem sie eine Kompliz\*innenschaft einging. Insofern ist die Kunstvermittlung gerade in ihrer machtkritischen Spielart ein sehr widersprüchliches Feld.

Niki: Kunstvermittler\*innen können auch mit Diversitäts-Manager\*innen verglichen werden, die Sara Ahmed als institutional plumbers bezeichnet (Ahmed 2012: 32). Immer wenn eine institutionelle Aussage nicht das macht, was sie eigentlich beinhaltet, zeigen Diversitäts-Manager\*innen auf dieses metaphorisch verstopfte Rohr. Das heisst, sie sind dauernd damit beschäftigt, von verstopftem Rohr zu verstopftem Rohr durch die Institution zu rennen. Vielleicht kann man auch von Kunstvermittler\*innen mit machtkritischem Anspruch so denken; sozusagen eine Menge 'institutional plumbers of art mediation'.

Nhu Ý: Es ist zusätzlich unbezahlte Carearbeit, die wiederum auf diejenigen abgewälzt wird, die eventuell sogar selbst unter den strukturellen Bedingungen zu leiden haben, vor allem Menschen, die selbst Diskriminierung erleben (vgl. Adusei-Poku 2018: o.S.).

Mohini: Hinzu kommt, dass, je nachdem wie die vermittelnde Person wahrgenommen wurde, sich der Anspruch der Besuchenden an die Kunstvermittler\*in änderte. So wurden Menschen, die als 'divers' gelesen wurden, direkt als Repräsentant\*innen der gesamten Ausstellung wahrgenommen und adressiert.

Baharak: Ich habe die Erfahrung gemacht, dass bei meiner Vermittlungsarbeit bestimmte Themen auf meine Person bezogen wurden. Nach dem Motto: Man muss von einem bestimmten Kulturkreis sein, um eine bestimmte Meinung zur Kunst zu haben. An der Stelle habe ich gemerkt, dass das ein Problem von diesem Diversitätskonzept war. Es hatte nicht mit mir als Person zu tun, sondern es handelte sich um eine eurozentrische, hegemoniale Perspektive, dass man zu diesen Assoziationen kommt.

Nhu Ý: Ähnliche Erfahrungen habe ich auch bezüglich meiner Person gemacht. Ich denke als rassifizierte Position, die diesem Diversitätskonzept ausgeliefert ist, verkauft man nicht nur seine Leistung, sondern auch indirekt den Körper und wird damit zum Token. Man wird Teil des 'diversen Images': kosmopoli-

tischer Kunsth habitus, 'jung', PoCs, mit biographischem Bezug zu einigen Arbeiten. Positionen, die durch das Diversitätskonzept inkludiert werden sollen, werden essentialisiert und emotional angreifbar gemacht. Man kommt während Vermittlungssituationen in die ambivalente Position, sich verteidigen zu müssen, da man sich gegen die Stereotypisierung der eigenen Person oder der Künstler\*innen stellvertretend wehrt.

Niki: Als weisse deutsche Person wurde ich von Besucher\*innen selten mit den Werken biografisch in Verbindung gebracht - ausser mit denen, die direkt über Queerness oder trans\*-Sein sprachen. Das waren interessante Momente, in denen aus meiner Sicht auch die Ambiguität von der Zuschreibung 'divers' deutlich wurde. Wenn ich im WH22 in den Ausstellungsraum von Party Office gegangen bin, hat sich die Wahrnehmung von mir, die mir Menschen gespiegelt haben, grundlegend geändert - sobald klar wurde, dass es hier um trans\* Erfahrungen und BDSM geht. Es wurde weniger gefragt: Was meinen die Künstler\*innen?, und stattdessen: Was meinst du dazu, was ist deine Erfahrung? Unabhängig davon, dass ich viele der von Party Office thematisierten Erfahrungen nur teilweise mache.

Aurélie: Mir ist der Begriff Diversität auch oft in Bezug auf einzelne Künstler\*innen und Kollektive begegnet. Ich hatte den Eindruck, dass seitens der Leitungspositionen des Education Departments bestimmten Kollektiven eine repräsentative Rolle für gesellschaftliche Ungleichverhältnisse zugeschrieben wurde. Kollektive, die sich in ihrer künstlerischen Praxis beispielsweise mit Queerness oder Neurodivergenz auseinandersetzen, standen stellvertretend für diese Erfahrungen und davon wurde abgeleitet, dass sie die inhaltliche und kritische Auseinandersetzung für das Vermittlungsteam übernehmen können.

Niki: Viele der problematischen Erfahrungen, die wir gemacht haben, teilen Menschen, die sich im kulturellen Sektor für Diversität einsetzen und/oder als 'divers' adressiert werden. Ich finde, damit sollte man sich nicht arrangieren - auch wenn das eine Haltung ist, der ich oft begegnet bin, wenn Kritik geäußert wurde. Wenn wir uns damit zufriedengeben, bedeutet das für die Kunstvermittlung schliesslich, dass eine tatsächliche 'Diversifizierung' verhindert wird oder weiter versucht wird, Diversität in erster Linie optisch herzustellen. Diese Diversität als unverfänglicher 'Happy-Talk' (Bell/Hartmann 2007: 906) wird von denen ge-

führt, die sich das leisten können: Diejenigen, die eine grosse Nähe zur institutionellen Norm haben oder in einem ambivalenten – mal näheren, mal fernerem – Verhältnis dazu stehen, können das eher. Zu denen, die von diesem 'Happy-Talk' profitieren können, würde ich mich als weiße trans\* Person mit bildungsbürgerlichem Hintergrund beispielsweise auch zählen. Die Kämpfe gegen Ausgrenzung von mehr als nur optischer Diversität werden dann aber zu oft von denen in erster Reihe ausgefochten, die nicht von dieser Nähe und der Ambivalenz profitieren. Oft sind es beispielsweise dark-skin Personen, Menschen ohne sicheren Aufenthaltsstatus und so weiter. Oder sie sind erst gar nicht 'im Raum' anwesend, weil sie es sich nicht leisten können, auf Mindestlohnbasis und ohne Urlaubsanspruch für ein halbes Jahr befristet in Kassel zu arbeiten. Olúfẹ́mi Táíwò spricht in dem Kontext vom 'Being-in-the-Room Privilege' (Táíwò 2020: o.S.).

## **Methoden und Strategien einer kritischen Kunstvermittlung**

Như Ý: Die Frage ist nun, wie wir als machtkritische Kunstvermittler\*innen mit der Ambivalenz des Diversitätskonzepts umgegangen sind. Wir setzen also an der zweiten Reflexivitätsstufe an und sprechen nun darüber, auch wenn es zu Konflikten kam, wie und inwieweit wir trotz struktureller Hürden kritische Kunstvermittlung gemacht haben.

Baharak: Ein Ansatz in meiner Vermittlungsarbeit war, mich mit der Pluralität der Erzählung zu beschäftigen und damit zu arbeiten, um die Hegemonie der Mono-Narration zu relativieren. Wie schon erwähnt, wurde an uns das Konzept lumbung herangezogen, um damit einen Vermittlungsansatz zu erarbeiten. Mich haben die unterschiedlichen Erzählungen und das Storytelling innerhalb der lumbung-Community interessiert. Diese Pluralität lässt sich einerseits als ein Symptom einer postmodernen Zeit und andererseits als eine Methode für die Dezentralisierung einer Narration interpretieren, die von dem Eurozentrismus abweicht. Ich habe mit der Eingangsfrage gearbeitet, welche neue Perspektive wir brauchen, damit die Geschichte als Ganzheit und miteinander verwoben erscheint – also multidirektionales Erzählen nach Rothberg (2009). Dabei habe ich die Werke innerhalb der documenta fifteen miteinander verglichen und die Kontexte, in denen die Arbeiten entstanden sind, gegenübergestellt.

Nhu Ý: Mir hat es auch geholfen, über die Multiperspektivität zu gehen, nicht nur auf historischer Ebene, sondern auch in der Vermittlung selbst. Ich bin von intersektionalen Positionierungen ausgegangen. Hierzu gehört es, meine eigene soziale Stellung im Raum und innerhalb der Gruppe, die ich führe, zu reflektieren. Ein Beispiel dafür wäre: 'Ich bin jetzt eine junge, rassifizierte und weiblich gelesene Person und ich bin in einer Gruppe von grösstenteils weiss und cis-männlich gelesenen Positionen mittleren Alters.' Die Dominanzverhältnisse wahrnehmen, aber immer „From the Margins“ (vgl. hooks 1984: 15) ausgehen und Vermittlung vor allem für diejenigen machen, die sonst aus dem System ausgeschlossen werden. Dabei ist es wichtig, nie von einer homogenen oder dominanten Gruppe auszugehen, sondern den Fokus zu verschieben entweder auf die Geschichten der Künstler\*innen oder Geschichten innerhalb der Gruppe zu verweisen. So gab es auch immer Besucher\*innen, mit denen ich eine Art 'Kompliz\*innenschaft' eingehen konnte. Ich habe versucht, diesen Positionen mehr Raum zum Sprechen zu geben und sie in das Gespräch zu holen. Diskriminierende Aussagen oder Othering gegenüber den Künstler\*innen und mir wurden nicht stehen gelassen, sondern durch andere Aussagen aus der Gruppe erweitert und konterkariert.

Mohini: Ein Ansatz von lumbung, den ich mir für meine Vermittlungsangebote ausgearbeitet hatte, waren persönliche Begegnungen und ein freundschaftliches Beisammensein zu schaffen, das mit dem Begriff *sobat-sobat* (indonesisch: Freund\*in/Vertraute\*r) für die Kunstvermittlung angelegt war. Das hat je Gruppe unterschiedliches ausgelöst: Wenn man sich in diesen zwei Stunden ein bisschen persönlich kennengelernt und geöffnet hat, ermöglichte es ein gegenseitiges Verständnis, was zu vielen bestärkenden Momenten führte. Gleichzeitig hat es auch bedeutet, dass ich als Mensch auftrete und nicht als documenta-Vermittler\*in, und mich dadurch sehr angreifbar machte, sodass es auch zu Konflikten kam.

Baharak: Thema Konflikt! In meiner Vermittlungsarbeit habe ich mich bewusst an den lumbung-Gedanken 'Gastfreundlichkeit', aber auch an der gewaltfreien Kommunikation orientiert und mit offener Haltung meine Freude an Diskussionen gezeigt, selbst wenn die Diskussionen häufig über meine gezahlten Stunden hinausgingen. Dazu kommt auch der Fakt, dass ich die Hauptsprache der Vermittlung der documenta – nämlich

deutsch -- als Fremdsprache einsetzte, um über komplexe Themen zielorientiert zu kommunizieren.

Như Ý: Bei Konflikten ist ein nicht zu unterschätzendes Kommunikationsmittel im Übrigen ein bewusstes Schweigen – Aussagen im Schweigen zu ertränken und andere Position wieder zu stärken. Ich nenne es auch performative Verneinung, weil ich über meine Körpersprache und nicht nur über das Gesagte, Widerstand ausdrücken und Nein sagen kann.

Niki: Ich denke, wir können das mit einem weiteren Ansatz ergänzen. "Speaking nearby" (vgl. Chen 1992: 87), zu deutsch etwa „aus der Nähe sprechen“, ist eine Art des Protestes gegen exotisierendes, veränderndes, rassistisches und kolonialisierendes Sprechen. Trinh T Minh Ha entwickelte es, um die damals gängige Art, visuelle Ethnographie zu betreiben, in Frage zu stellen. Es soll eine Form der Begegnung fördern, die von einer respektvollen und solidarischen Haltung geprägt ist. In der Vorbereitung der Vermittlung wurde es als Konzept vorgestellt und unter den Kolleg\*innen viel besprochen. Ein Weg zum 'aus der Nähe sprechen', den Trinh T beschreibt, ist sogenanntes 'suspending meaning', also den Moment hinauszuzögern, an dem sich eine Aussage zu einer absoluten Feststellung schliesst und keine andere Bedeutung mehr zulässt. Das erlaubt den anderen Positionen, über die du sprichst, in diese Lücke einzutreten und sie so zu füllen. Ich habe versucht, genau dieses Sprechen (speaking nearby) einzusetzen. Auffällig für mich war, dass das oft genau dem Anspruch widersprach, den Besucher\*innen an die 'Führung' hatten. Dieser Dienstleistungsanspruch äusserte sich dann z.B. so: 'Ich will Kunst sehen. Where is the art? Wie muss man dieses Werk verstehen? Sprich über die Kunst!'

## **lumbung als eine Praxis des Empowerments**

Như Ý: In der Reflexion unter Methoden und Strategien wurde deutlich, dass die Auseinandersetzung mit lumbung uns Momente des Widerstands ermöglichte, z.B. über die daraus entwickelten Methoden und Strategien. Deshalb wollen wir auch über Empowerment sprechen. Auf Deutsch wird Empowerment als Selbstermächtigung übersetzt. bell hooks beschreibt in *Teaching to Transgress* Bildung als "practice of freedom" (vgl. hooks 1994: 21). Mit dem Wissen oder mit dem Input, den ich bekomme, werde ich befähigt und empowert mich aus der strukturellen Ohnmacht heraus zu befreien. Also

die Haltung zu entwickeln: Ich kann etwas verändern, indem ich Widerstand leiste. Mit welchem Verständnis von Empowerment seid ihr der Kunst und der Kunstvermittlung auf der documenta begegnet?

Baharak: Empowerment ist für mich keine Theorie, sondern eine Handlung bzw. eine Praxis, welche Menschen (ver-)bindet und gleichzeitig stärkt. Durch Empowerment lassen sich die Grenzen verschieben bzw. neu verhandeln.

Niki: Empowernde Räume sind für mich solche, die mich aus einer passiven Haltung herausbewegen oder politische Handlungsoptionen aufzeigen. Das habe ich versucht, in Vermittlungssituationen umzusetzen: Menschen aus einer passiven Konsumhaltung herausbewegen – Empowerment in diesen Momenten vielleicht auch als kollektive Solidarisierung und Handlungsoption zu begreifen und nicht nur als ein kognitives Konzept.

Mohini: Halil Can (vgl. 2019: 37) unterscheidet zwischen individuellem Empowerment und kollektivem/solidarischem Empowerment. Bei letzterem wird Empowerment als Handlungsmacht von Individuen verstanden, die gebündelt wird, damit aus dieser kollektiven Macht heraus eine Veränderung in der Institution oder auf struktureller Ebene geschehen kann. Wie ist euch Empowerment auf der documenta fifteen begegnet? Das, was ihr bis jetzt beschrieben habt, habe ich zum Beispiel in lumbung gesehen.

Baharak: Wie zuvor erwähnt, bedeutet ruangrupa frei aus dem Indonesischen übersetzt Kunstraum. Was mich an dieser Stelle interessiert, ist, dass viele der genannten Kunstwerke wie Party Office oder Wajuku Arts Project nicht nur einen Raum kreieren, sondern zunächst in Form des Kunstwerkes bestimmte Visionen ausmalen und bestimmte Funktionen erfüllen. Dies ist Empowerment. Aus meiner Sicht trägt lumbung als künstlerische Praxis in sich Mitbestimmungsrecht, Autonomie und Handlungsspielraum. Diese Bestandteile können in Erweiterungsformen dieser Praxis von lumbung wiedergefunden werden. Beispielsweise wird im Kunst- und Sozialraum Party Office mit antirassistischen, Kasten ablehnenden, trans\*feministischen Gedanken gearbeitet und sich über bestehende Rechte ausgetauscht. Auch im Wajuku Arts Project sind diese Bestandteile zu finden, wenn die

Veränderung der Zukunft durch die Veränderung des Lebens junger Menschen thematisiert wird.

Aurelie: lumbung habe ich vor allem als eine Bestärkung für kollektive Prozesse und Praktiken verstanden. Sehr unterschiedliche Arbeitsweisen von kollektiven Praxen kennenzulernen und damit Vertrauen aufzubauen, dass Verantwortungen ausgehandelt werden, füreinander gesorgt werden und gemeinsame Absichten im Vordergrund stehen können, und darüberhinaus die Kraft für gemeinsame Entscheidungsfindung aufzubringen und nicht anhand interner Konflikte zu zerbrechen, finde ich schon sehr bestärkend.

Baharak: Meine Bewerbung auf den Job war für mich persönlich ein Akt der Solidarität. Für mich ging es einerseits um die Unterstützung einer Intervention – zum ersten Mal wurde die documenta von einem aussereuropäischen Kunstkonzept gestaltet – und um die Vermittlung dieses Konzeptes. Auch biografisch bedingt fand ich es spannend, mit lumbung als Konzept zu arbeiten. Ich bin nicht in Europa aufgewachsen, aber europäisch geschult. Erst nach dem ersten Studium kam ich nach Deutschland. Wir wissen, dass es auf der ganzen Welt brillante Gedanken und Potentiale gibt, die hegemonial gar nicht zur Sprache kommen. Wir leben zwar global und dennoch sind unsere Geschichten getrennt voneinander; sie sind die Geschichten von 'Anderen' und nicht unsere Welt-Geschichte. Deshalb haben die eingeladenen Kunstpositionen aus meiner Sicht den Anspruch gestellt, in Form des Kunstwerkes Vorschläge für eine andere, bessere Welt zu bringen, von denen wir 'alle' profitieren können. Die Kunstwerke haben sich mit Massnahmen beschäftigt, wie man im realen Leben etwas ändern kann. Es hat in meiner Vermittlungszeit viel Freude gemacht, genau diese Geschichte, die zum Teil mit mir zu tun hat, wieder zu rekonstruieren. Das hat also etwas mit mir im Hier und Jetzt zu tun, auch in Deutschland. Das war meiner Meinung nach nur im Kontext dieser documenta möglich, weil durch lumbung diese Dezentralisierung stattfand. Ausserdem gab es innerhalb der documenta-Zeit viele Solidaritätsmomente: zwischen den Kollektiven, zwischen den sobat-sobat und den Kollektiven und auch unter den Kunstvermittler\*innen selbst. Ich habe das ruruHaus im Kontext von lumbung als Wohnzimmer, als zentralen Ort für Solidarität und Gemeinschaft wahrgenommen. Dort fanden mehrere Gespräche statt, die zu solidarisierenden Momenten führten.

Như Ý: Aufgewachsen und sozialisiert in weissen Kontexten, hat es mich sehr berührt zu sehen, dass durch Lumbung in einem deutschen Museumskontext gewisse Geschichten als 'normal' gesetzt wurden. Es wurde eine gegenhegemoniale Praxis aufgezeigt.

Einen empowernden Moment habe ich im Garten des Nhà Sàn Collectives erlebt. Ich bin dadurch, dass ich hier gross geworden bin, sehr abgekapselt von der Heimat meiner Mutter aufgewachsen. Ich habe meine Muttersprache verlernt, sodass die Kommunikation zwischen mir und ihr oft erschwert ist. Als ich ihr den Garten gezeigt habe, konnte sie zwar nichts mit der Kunst anfangen, dafür aber alle Pflanzenarten bestimmen, weil sie diese aus ihrer Heimat kennt. Das fand ich schön, etwas von ihr zu lernen, vor allem weil es auf persönlicher Ebene ein ganz wichtiger Teil ihrer Heimat ist, den ich nicht kenne. Über die Kunst wurde eine gemeinsame Basis geschaffen. ruangrupa und viele beteiligte Künstler\*innen haben durch die Kunst eine Utopie geschaffen und gezeigt, was möglich sein könnte. Das ist sehr empowernd. Den Besucher\*innen wollte ich daher solche empowernden Momente ebenfalls vermitteln. Das hat bei einigen Besucher\*innen gut geklappt, vor allem bei Schüler\*innen of Colour. Plötzlich einen biografischen Bezug zu dem sonst weiss dominierten Raum zu haben, hat die Kinder und Jugendlichen sehr begeistert und ich habe gemerkt, dass es da ein Bedürfnis gibt, die Geschichten der eigenen Community bzw. ihrer Vorfahren repräsentiert zu sehen. Die Kinder und Jugendlichen haben die Kunst dadurch viel intuitiver wahrgenommen. Ähnliche Erfahrungen habe ich mit erwachsenen Besucher\*innen of Colour gemacht. Ich habe dadurch erkannt, dass die Ausstellung nicht unbedingt für die Mehrheitsgesellschaft konzipiert war, sondern für diejenigen, die sonst aus dem System ausgeschlossen werden.

Niki: In Bezug auf Empowerment fand ich das Werk Mafolofolo: place of recovery von Made You Look im Hotel Hessenland bemerkenswert. Dort ging es darum, einen Ort zu schaffen, an dem Besucher\*innen über die Geschichte der Bokoni und die Zyklen von Vertreibung und Wiederaneignung des Landes in der südafrikanischen Provinz Mpumalanga nachdenken können. Auch sollte es ein Ort für Trauer und Erholung sein, was ich als Teil von Empowerment verstehen würde, wenn man bedenkt, dass diese Orte Schwarzen Menschen sowohl in Deutschland als auch in

Südafrika oft verwehrt bleiben. Die verschiedenen Protestsongs, die in der Soundinstallation vorkamen, waren nur verständlich, wenn man Zulu spricht. Und doch konnten viele Besucher\*innen nachvollziehen, worum es ging, und diskutierten mit mir über die Bedeutung von Land als Ressource des Widerstands kolonialisierter Gruppen. Das hat mich beeindruckt, weil darin so deutlich wurde, wie Kunst einzigartige Zugänge zu Empowerment und gleichzeitig Momente der Solidarisierung ermöglichen kann.

Für mich persönlich gab es verschiedene Momente, bei denen ich mich empowered gefühlt habe, beispielsweise im Raum von Party Office. Nicht, weil es ein Raum war, der geschaffen war, um mich zu empowern, sondern weil es einer war, in den ich eingeladen wurde und ich das Gefühl hatte, den Raum nachhaltig mitgestaltet zu haben.

Như Ý: Jede\*r ist eingeladen, den Raum mitzugestalten und dadurch bleibt man nicht in dieser Gastrolle, sondern wird Teil einer Community. Es entstehen Freundschaften und keine Gastfreundschaften. Ich finde, es ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich Lumbung als Gegenmodell zu Diversität verhält.

## **Fazit**

Ausgangspunkt unseres Gespräches war das Bedürfnis, unsere geteilten und doch unterschiedlichen Erfahrungen als ‚divers‘ adressierte und machtkritisch arbeitende Kunstvermittler\*innen bei der documenta fifteen gemeinsam zu reflektieren. Unsere Anstellung durch die documenta gGmbH haben wir eingangs mit Ahmed und Derrida als Ausdruck ‚bedingter Gastfreundschaft‘ der Institution interpretiert. So sollte unsere Anwesenheit nicht mit einer tatsächlich praktischen sowie strukturellen Diversifizierung der documenta verwechselt, sondern in erster Linie als institutionelle Geste verstanden werden. Vor diesem Hintergrund haben wir mit Blick auf unseren Anspruch an eine machtkritische Kunstvermittlungspraxis erörtert, warum wir diesem in den bestehenden Strukturen im Rahmen der documenta fifteen nur bedingt gerecht wurden bzw. werden konnten. Aus unserer Sicht erfordert eine konsequent machtkritische und der Diversität und Inklusion verpflichtete Kunstvermittlungspraxis mehr als nur eine Reflektion der verwendeten Sprache und Methoden. Sie muss vielmehr grundlegend strukturelle Voraussetzungen wie den

Dienstleistungscharakter der Vermittlung, die Beziehung von Vermittler\*innen und Besucher\*innen und prekäre Arbeitsbedingungen hinterfragen und transformieren. Offen bleibt für uns dabei die Frage, ob die institutionalisierte Kunstvermittlung mit ihrer Geschichte und ihren Grundannahmen reformierbar ist oder radikaler in Frage gestellt werden sollte. ruangrupa und die Künstler\*innen haben aus unserer Sicht mit der kollektiven Praxis des lumbung dennoch Ansätze für eine alternative Kunstvermittlung und Momente des Empowerments und der Solidarisierung jenseits neoliberaler Diversitätsparadigmen ermöglicht.

## Literatur

Adusei-Poku, Nana (2018): Alle müssen alles lernen oder: emotionale Arbeit. In: *Art Education Research* 14/ 2018, S. 1-8.

Ahmed, Sara (2012): *On being included. Racism and diversity in institutional life.* Durham, Duke University Press.

Bell, Joyce M./Hartmann, Douglas (2007): *Diversity in Everyday Discourse. The Cultural Ambiguities and Consequences of 'Happy Talk'.* In: *American Sociological Review* 72/ 2007, S. 895-914.

Bührmann, Andrea D. (2018): *Diversität.* socialnet Lexikon. <https://www.socialnet.de/lexikon/6324> [31.03.2023].

Can, Halil (2019): *Habe Mut zu handeln und dich (kritisch) deiner Macht zu bedienen.* In: *GesBiT - Gesellschaft für Bildung und Teilhabe mbH (Hg.), Qualitätswerkstatt Modellprojekte GesBiT.* [https://www.gesbit.de/fileadmin/user\\_upload/demokratie/QMP/QMP\\_Handreichung\\_Selbsthilfe\\_Partizipation\\_Empowerment\\_Can\\_final.pdf](https://www.gesbit.de/fileadmin/user_upload/demokratie/QMP/QMP_Handreichung_Selbsthilfe_Partizipation_Empowerment_Can_final.pdf) [03.03.23].

Chen, Nancy N. (1992): *'Speaking Nearby': A Conversation with Trinh T. Minh-ha.* In: *Visual Anthropology Review* 8/ 1992, S. 82-91.

Derrida, Jacques/Dufourmantelle, Anne (2000): *Of Hospitality.* Stanford, Stanford University Press.

Escher, Alice/Nguyen, Nhu Y Linda (2022): *Exit Interviews.* In: *Efstathopoulos, Theseas/Tabach, Viviane 2022 (Hg.), Ever been friend-zoned by an Institution?* Kassel, lumbung press, S. 74-76.

Garaudel, Dominique/Jocks, Heinz-Norbert/Nilsson, Emma/Kliefoth, Matthias (Hg.) (2022): *The Collective Eye im Gespräch mit ruangrupa. Überlegungen zur kollektiven Praxis.* Berlin, DISTANZ.

Gouma, Assima (2014): Deutsch. Lieben. Lernen. Interview mit Nikita Dhawan. In: *Migrazine* 1/ 2014. <https://www.migrazine.at/index.php/artikel/deutsch-lieben-lernen> [17.03.23].

Haraway, Donna J. (1996): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive. In: Elvira Scheich (Hg.), *Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg, Hamburger Edition, S. 217-248.

hooks, bell (1984): *Feminist Theory: From Margin to Center*. Cambridge, South End Press.

hooks, bell (1994): *Teaching to Transgress*. New York, Routledge.

Marcinkowski, Sarah (2022): Ask us about our working conditions! In: Efstathopoulos, Theseas/Tabach, Viviane 2022 (Hg.), *Ever been friend-zoned by an Institution?* Kassel, lumbung press. S. 16-17.

Mörsch, Carmen (2012): Sich selbst widersprechen. Kunstvermittlung als kritische Praxis innerhalb des educational turn in curating. In: Beatrice, Jaschke/Sternfeld, Nora (Hg.), *educational turn. Handlungsräume der Kunst- und Kulturvermittlung*. Wien, Turia+Kant, S. 55-78.

Mörsch, Carmen (2019): *Die Bildung der A\_n\_d\_e\_r\_e\_n durch Kunst. Eine postkoloniale und feministische Kartierung der Kunstvermittlung*. Wien, Zaglossus.

Mörsch, Carmen (2021): Diskriminierungskritische Perspektiven an der Schnittstelle von Bildung/Kunst. <https://diskrit-kubinet/einfuehrung/> [06.03.23].

Nieswand, Boris (2020): Die Diversität der Diversitätsdiskussion. In: Röder, Antje/Zifonun, Darius (Hg.), *Handbuch Migrationssoziologie*. Wiesbaden, Springer, S. 1-26.

Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford, Stanford University Press.

ruangrupa (2022): *documenta fifteen handbook* (English Edition). Berlin: Hatje Cantz.

Schmidt-Lauber, Brigitta/Liebig, Manuel (Hg.) (2022): *Begriffe der Gegenwart. Ein kulturwissenschaftliches Glossar*. Wien, Böhlau.

Süß, Sonja (2022): *documenta-Beschäftigte protestieren gegen Arbeitsbedingungen*. Hessenschau online. <https://www.he>

ssenschau.de/kultur/documenta-beschaefigte-in-kassel-protestieren-gegen-arbeitsbedingungen-v2,documenta-arbeitsbedingungen-100.html [20.07.23].

Táíwò, Olúfẹ́mi O. (2020): Being-in-the-Room Privilege. Elite Capture and Epistemic Deference. <https://www.thephilosopher1923.org/post/being-in-the-room-privilege-elite-capture-and-epistemic-deference> [03.03.23].

Trebing, Saskia(2022): "Wir hatten nie das Ziel, perfekt zu sein". In: monopol online. <https://www.monopol-magazin.de/interview-ruengrupa-documenta-fazit-indra-ameng-farid-rakun-ayse-g%C3%BClec-wir-hatten-nie-das-ziel-perfekt-zu-sein> [23.04.23].

Trunk, Wiebke (2011): Voneinander lernen: Kunstvermittlung im Kontext kultureller Diversität. In: Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.), ifa-Edition Kultur und Aussenpolitik. Stuttgart, ifa.<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-51158-5> [13.12.22].

## CV

**Như Ý Linda Nguyễn** ist Künstlerin, Kunstvermittlerin und Kulturwissenschaftlerin. In ihrer Dissertationsschrift forscht sie zu (post-)migrantischen und dekolonialen Erinnerungspolitiken an der Schnittstelle von Bildung und Kunst. Aktuell ist Ý Kuratorin für das Ausstellungsprojekt Dekoloniale Werkstatt im Museum für Trostfrauen Berlin-Moabit und erarbeitet zusammen mit der AG Trostfrauen künstlerisch-educative Konzepte für die Vermittlung pluraler und transnationaler Erinnerungskulturen aus machtkritisch-intersektionaler und feministischer Perspektive.

**Niki Vetter** ist Kulturwissenschaftler\*in, Kunstvermittler\*in und Bildungsreferent\*in. Aktuell studiert Niki an der Humboldt Universität zu Berlin und arbeitet am Exzellenzcluster 'Matters of Activity'. Nikis inhaltlicher Schwerpunkt liegt in der Zusammenführung poststrukturalistischer, postkolonialer sowie queerfeministischer Theorien mit machtkritischen pädagogischen und künstlerischen Vermittlungsformaten.

**Mohini Gupte** studiert Szenische Künste in Hildesheim und Pune und arbeitet freiberuflich als interdisziplinäre Performer\*in, Kulturvermittler\*in. Mohini interessiert sich

für kollektiv-künstlerische und kritische Umgänge mit Machtstrukturen innerhalb (post) migrantischer Kulturpolitik.

**Baharak Omidfard** ist freie Kuratorin und Kunsthistorikerin. Arbeitsschwerpunkte: Verbindung von kunsthistorischen und kuratorischen Ansätzen mit experimenteller Kunst. Forschungsthemen: migrationsbedingte Diversität, Transkulturalität und Identitäten, die durch Postkolonialismus, Migration und Exil geprägt sind. Derzeit Vorstandsmitglied von WAM - Women in Arts and Media e. V.

**Aurélie Strohmaier** unterrichtet derzeit Kunst an zwei Berliner Schulen. Aurélie arbeitet selbstständig in Performance Art Education und interessiert sich dafür, wie machtkritische und körperorientierte sexuelle Bildung und Performance Art Education miteinander gedacht und erforscht werden können.