

Art Education Research No. 25/2023

Thesea Rigou Efstathopoulos

Counter Rituals: Ent-Täuschung als Methode der dekolonialen Kunstvermittlung

*In diesem Artikel geht es um die Enttäuschung als kunstvermittlerische Methode. Diese wird aus der Perspektive einer*r Kunstvermittler*in auf der documenta fifteen, die als sobat sobat arbeitete, vorgestellt. Anhand des Erlebnisses von Besucher*innen in einer Führung wird gezeigt, wie Ent-täuschung als eine subversive Möglichkeit für kritisches Weissein genutzt werden kann. Im Kontext der Vermittlung künstlerischer Praktiken aus Ländern der globalen Mehrheit (z.B. Indonesien, Australien, Südafrika) an ein überwiegend deutsches Publikum der globalen Minderheit stellt Thesea die These auf, dass die Einbeziehung von Dissens, in Form von Ent-täuschung, hegemoniale sozio-politische und kulturelle Machtstrukturen herausfordert und transformiert.*

Die Wahrnehmung der weissen Zerbrechlichkeit im Ritual des Museumsbesuchs

Als weiße, mittelständische und körperlich nicht beeinträchtigte Person der *globalen Minderheit*¹ musste ich während der 100-tägigen Ausstellung der documenta fifteen in Kassel, von ruangrupa – einem Kollektiv mit Sitz in Jakarta/Indonesien – kuratiert, die Geschwindigkeit und die Art und Weise hinterfragen, mit der ich mir Kosmologien der *globalen Mehrheit* angeeignet habe. Diese Form der selbstreflexiven Hinterfragung (a.k.a. *Critical Whiteness*) ist notwendig, um die "[...] unerwünschte Möglichkeit der Verlängerung okzidentalischer Praktiken des Ausstellens [und Vermittelns] des Anderen" zu unterbrechen (Marchart, 2022: 65). Die von den deutschen Medien im Vorfeld und während der gesamten Dauer der Ausstellung unterstellte *Andersartigkeit* der künstlerischen Praktiken sowohl der Künstler*innen als auch des Kurator*innenteams der documenta fifteen brach und reproduzierte eine Erwartung von Differenz.

Während meiner Arbeit in der Ausstellung drückte ich als *sobat*² gegenüber den Teilnehmenden meiner *Walks and*

¹ Siehe Fussnote 4

² Siehe Glossar der documenta fifteen 2022 <https://documenta-fifteen.de/glossar/> [10.10.2023]

³Siehe Glossar der documenta fifteen 2022 <https://documenta-fifteen.de/glossar/> [10.10.2023]

⁴Ich möchte mich bei Molemo Moiloa und Nare Mokgotho vom Künstler*innenkollektiv <http://www.made-you-look.net/work> dafür bedanken, dass sie mir diese expliziten Begriffe zur Verfügung gestellt haben, um von sozio-politischen Geografien aus einer anticolonialen Perspektive zu sprechen. Die Begriffe 'globaler Süden' und 'globaler Norden' haben in den letzten Jahren aus gutem Grund das Narrativ der so genannten 'ersten', 'zweiten' und 'dritten' Welt über den Haufen geworfen. Das 'Globale' unterbricht einerseits, anders als die genannte Einteilung, die Linguistik der Kolonisierung und deren Produktion von Andersartigkeit, geht aber auch von einer Symmetrie zwischen den beiden Polen (Süden und Norden) aus. In unserem post- und neokolonialen Globus ist dies nicht der Fall. "Nordamerika macht etwa 5 Prozent der Weltbevölkerung aus, Europa ist etwa doppelt so groß. Und doch sprechen sie im Namen von uns allen, die sie nie dazu gewählt haben und die zufällig die Mehrheit der Menschheit sind. Nach der Rhetorik der Demokratie sollten wir ein bedeutendes Mitspracherecht haben, wie dieser Planet funktioniert – was natürlich nicht der Fall ist" (übers. mit DeepL, Shafaieh 2022: o.S.). Das quantitative Framing von Minderheiten und Mehrheiten erkennt und nutzt diese Asymmetrie, um die angenommene Hegemonie einer Minderheit auf diesem Globus (globaler Norden) über eine Mehrheit kolonisierter Subjekte (globaler Süden) zu desillusionieren (ent-täuschen).

*Stories*³ (im Folgenden *W&S*) verbal mein Unbehagen und meine Schwierigkeiten aus, eingeladen zu werden, mein *Weissein* in Bezug auf die Kunstwerke, Künstler*innen und Kosmologien der Ausstellung (neu) zu positionieren. Indem ich mich den Teilnehmenden meiner *W&S* wiederholt 'öffnete', erfuhr ich, dass viele der Besuchenden meine Gefühle zur *weisen Zerbrechlichkeit* teilten. *Diese* ist meiner Meinung nach eine grundlegende Schwelle des *kritischen Weißseins*, die beide Bedingungen und Nebenprodukte des laufenden Dekolonisierungsprozesses sind.⁴ Im Fall der documenta fifteen (im Folgenden *d15*) machten sich jene Bedingungen in der *Beunruhigung* der 'diszipliniertesten' documenta-Besuchenden bemerkbar; der Menschen der *globalen Minderheit*, deren Wissen, Glauben und Wertesysteme durch diese Ausstellung nicht bestätigt wurden. *Kritisches Weissein* bedeutete im Kontext meiner Kunstvermittlung als *sobat*, bei diesen Problemen zu bleiben (vgl. Haraway 2016) indem ich die Erwartungen und Annahmen, die ich (und die Teilnehmenden meiner *W&S*) an die *Anderen* stellten, verschränkte und entwirrte. Bei den Problemen der *d15* als *sobat-sobat* zu bleiben, bedeutete auch, die Brüche in der hegemonialen Bedeutungsgebung der documenta gGmbH und die Auswirkungen dieser Brüche auf deren disziplinierte Subjekte zu fördern und auszuhalten. Ich möchte diesem transfigurativen Prozess einen Namen geben: *Ent-täuschung*.



Abb. 1: Dokumentation einer Aktion der *organised-sobat* vor dem Fridericianum. (2022) © Theseas Efstathopoulos

*Zum Bild: Die Arbeitsklamotten der Kunstvermittler*innen (sobat-sobat) wurden auf Wäscheleinen kurz vor die Öffnungszeiten der Ausstellung aufgehängt. Zwischen der T-shirts gab es einen kurzen Text zu lesen der die aktuellen Arbeitsbedingungen der sobat-sobat geschildert hat und gleichzeitig die Besucher*innen eingeladen hat, die T-Shirts anzuziehen und sich auf eigene Art und Weise an der Ausstellung zu beteiligen. Siehe: Johanna Brummack, Redesigning workwear as resistance wear, in "Ever been friend-zoned by an institution?"*

Eine 'Täuschung' ist im Deutschen vergleichbar mit einer Illusion und hat oft eine negative Konnotation. *Enttäuschung* hingegen ist die Negation der Täuschung und deutet Entzauberung und Desillusionierung an. Im Kontext der Kulturvermittlung könne *Ent-täuschung* einen kreativen Moment beschreiben, in dem ein Subjekt zum Nachdenken und zur Neubewertung einer Situation gezwungen werde, weil ein Objekt der Begegnung sein Wissenssystem – sein Narrativ – störe (vgl. O'Sullivan 2006: S. 1).

Mit diesem Artikel möchte ich mich auf spezifische Momente des Bruchs konzentrieren, die in denen die Erwartungen nicht

erfüllt wurden. Ich belade den Bruch von Erwartungen nicht mit positiven oder negativen Konnotationen, sondern verweise auf die allgegenwärtige *Ent-täuschung* eines überwiegend deutschen Publikums während der *d15*. *Ent-täuschung* als soziales Phänomen tritt in verschiedenen (rassifizierten) Gruppen auf und wirkt sich auf diese in asymmetrischer Weise aus. Meiner Erfahrung nach erlebten weiße Menschen während der *d15* mehr Ent-täuschung als andere. BIPOC-Personen, die auf enttäuschende und entzaubernde neokoloniale Narrative konditioniert sind, hatten oft nuanciertere Erfahrungen.

In der *kollaborativen Wende* der *d15* wurde die Einbeziehung marginalisierter Positionen (basierend auf Solidarität und drei Graden der Trennung⁵) als Zeichen des Boykotts⁶ bestimmter hegemonialer und eurozentrischer Narrative interpretiert. *„Zunächst haben wir [ruangrupa] die documenta eingeladen, zu Beginn unserer Reise unser Ökosystem zu werden. Sobald wir die Bereitschaft hatten, diese Reise mit uns anzutreten, haben wir Einladungen ausgesprochen: zunächst an die Menschen, von denen wir annahmen, dass sie von Anfang an eng mit uns zusammenarbeiten könnten – sie sind das, was wir das künstlerische Team nennen. Dann haben wir Praktiken, Initiativen und Kollektive eingeladen, von denen wir lernen wollen. Wir haben 14 von ihnen als ‘lumbung inter-lokal’ der Öffentlichkeit vorgestellt. Unmittelbar danach dachten wir über weitere Mitwirkende nach, die das Fest, das wir als documenta fifteen verstanden, bereichern würden – Künstler*innen, Pädagogen*innen, Designer*innen, Ökonomen*innen, Radiosender, die Liste ist lang“* (übers. mit DeepL, ruangrupa/Sternfeld 2021: S. 76). Die *Ent-täuschung* der deutschen Öffentlichkeit in Bezug auf ruangrupa und die Reaktion der documenta gGmbH auf die Reproduktion antisemitischer Narrative in der Öffentlichkeit (z.B. Taring Padi mit dem Banner *People’s Justice*⁷) wurde in großem Umfang in Stellungnahmen (Zentralrat der Juden 2022a: o.S) (Zentralrat der Juden 2022b: o.S), Publikationen⁸ und staatlichen Berichten von sogenannten unparteiischen Aufsichtsräten (Deitelhoff/Ackermann/Bernstein 2022) und Symposien (HFBK 2022: o.S.) diskutiert.

Dieser Artikel möchte diese bestehenden makro-historischen und sozio-politischen Erzählungen fortsetzen und zugleich unterbrechen, indem er über *reale* Begegnungen mit *tatsächlichen* Menschen – in situ – als *sobat* reflektiert.

⁵ Die 14 Lumbung-Mitglieder können als ‘erster Grad’ der Trennung betrachtet werden, da sie durch frühere Kooperationen direkt mit ruangrupa verbunden waren oder ruangrupa sich direkt an sie wandte. Die weiteren 54 ausstellenden Lumbung-Künstler können als ‘zweiter Grad’ der Trennung betrachtet werden, da sie nacheinander von den *lumbung*-Mitgliedern eingeladen wurden und diese wiederum ihre direkten Partner*innen, Mitarbeiter*innen und Familien einluden, sich der Fahrt anzuschließen (‘dritter Grad’ der Trennung). Zusammen bildeten sie die 1500 offiziellen Künstler*innen der Ausstellung. *„Es scheint, als ob das kuratorische Kollektiv ruangrupa versucht hat, Gruppen und Initiativen an der Schnittstelle von Kunst, Gemeinschaft und Politik zusammenzubringen, ähnlich wie ruangrupa selbst [...] Es ist daher nur logisch, dass Gudskul, der selbstorganisierte Raum, der von ruangrupa und zwei anderen Gruppen – Serrum und Grafis Huru Hara – in Jakarta betrieben wird, auch ein teilnehmendes Lumbung-Mitglied ist“* (übers. mit DeepL, Marchart 2022: S. 51).

Während ich in der Ausstellung arbeitete (und praktisch lebte), bemerkte ich, dass wiederkehrende Gefühle der *Ent-täuschung* in Bezug auf die Inhalte, Teilnehmenden und das Management der Ausstellung vorhanden waren. Parallel entstanden aber auch Gefühle der Verzauberung, Ermöglichung und Ermutigung durch ebendiese Inhalte, Teilnehmende und das Management. Innerhalb meiner deutschsprachigen W&S bemerkte ich, dass die *Ent-täuschung* der Teilnehmenden über die documenta gGmbH und den Umgang ruangrupas mit den vermeintlich antisemitischen Kunstwerken in der Ausstellung ihre verinnerlichte *Ent-täuschung* in Bezug auf eigene verkörperlichte und eingebettete Erfahrungen innerhalb der Ausstellung überschattete.

Meine Theorie der *Ent-täuschung* verfestigte sich, als ich die Arbeit von Luise Reitstätter entdeckte, in der sie argumentiert, dass Ausstellungsbesuchende den disziplinierten Wunsch haben, sich einer Ausstellung kompetent und ernsthaft zu nähern und sich dennoch nur dann als "gute Besucher*innen" fühlen, wenn sie die Ausstellung als Ganzes begreifen (d.h. konsumieren) können (Reitstätter 2015: S. 150). Die ganz spezifische Unzufriedenheit von Ausstellungsbesuchenden rührt von der Illusion her, dass es ein *Ganzes* gibt und dass dieses *Ganze* durch intellektuelle Arbeit erreicht werden kann (und soll).

ruangrupas kuratorischer Ansatz der *lumbung* ermöglichte es Schwarzen Menschen, indigenen Menschen und People of Colour, Gegenerzählungen anzubieten als "widerständiges Mittel der Aufdeckung, Kommunikation und Kritik, aber auch der Selbstdefinition und -bestimmung [...]" (Micossé-Aikins 2011: S. 420). Es scheint mir, dass es für viele Weisse eine *Ent-täuschung* war, diese Narrative und Kosmologien nicht zu verstehen oder sich darin nicht repräsentiert zu fühlen. Das liegt daran, dass koloniale Projekte (wie Archive, Sammlungen und Ausstellungen) das Narrativ reproduziert haben, dass das Verstehen und Bewerten des Anderen aus einer Aussenperspektive möglich und in gewisser Weise sogar notwendig ist.⁹

Ich möchte die *Ent-täuschung* als eine Methode eines antikolonialen Ansatzes zur Vermittlung künstlerischer Praktiken und Kosmologien der globalen Mehrheit aus einer institutionalisierten (und weissen) Position heraus verorten.

⁶"Im Fall der documenta fifteen gab es nie eine ausdrückliche Erklärung, dass die Einladungspolitik der BDS-Linie folgen würde. Dennoch wurde trotz ihrer integrativen Haltung und fröhlichen Gemeinschaftlichkeit kein einziger jüdisch-israelischer Künstler*in eingeladen. Es scheint, dass es 'Lumbung' für alle möglichen internationalen Gruppen und Einzelkünstler*innen sowie für die Einwohner*innen Kassels gibt, aber nicht für Jud*innen und aus Israel. Jeder scheint zum gemeinschaftlichen 'Teilen' eingeladen zu sein, basierend auf dem ruangrupa-Prinzip der Großzügigkeit, aber Jud*innen aus Israel wurden nie zum Teilen eingeladen. Man muss schon sehr naiv sein, um zu glauben, dass dies aus denselben Gründen geschieht, aus denen Schweizer Künstler*innen nicht eingeladen wurden" (Übers. mit DeepL Marchart 2022: S. 119).

⁷"Das acht mal zwölf Meter große Banner People's Justice wurde 2002 in Yogyakarta, Indonesien, von zahlreichen Mitgliedern unseres Kollektivs gemeinsam erstellt. Das Bild entstand vor dem Hintergrund der schwierigen Lebensbedingungen, die wir unter einer Militärdiktatur erfahren hatten, in der Gewalt, Ausbeutung und Zensur an der Tagesordnung waren. Wie viele unsere Kunstwerke versucht das Banner, die komplexen Machtverhältnisse aufzudecken, die hinter diesen Ungerechtigkeiten stehen. Insbesondere geht es um den Massenmord an mehr als 500.000 Menschen in Indonesien im Jahr 1965, der bis heute nicht aufgearbeitet wurde." (documenta fifteen 2022f: o.S.).

⁸ Siehe Oliver Marcharts Kapitel Israelkritik als Spontanideologie des Kunstfeldes (Exkurs) (S. 99-118) in Hegemonie Maschinen documenta X bis fünfzehn und die Politik der Biennialisierung, 2022 (Orig. Criticism of Israel as a Spontaneous Ideology of the Art Field (Excurs) in Hegemony Machines documenta X to fifteen and the Politics of Biennialization, 2022)

⁹ Carmen Mörschs ausführliche Zusammenfassung über die Herstellung von Andersartigkeit in der abendländischen Kunst und Kunstvermittlung befasst sich intensiv mit diesem Thema (Mörsch 2019).

Es ist wichtig festzuhalten, dass *Ent-täuschung* als Methode nicht allein funktioniert. Sie ist als einer von vielen Ansätzen zu verstehen, die den*die dienstleistende*n Kunstvermittler*in in eine*n kritische*n Freund*in verwandelt (Marcinkowski 2022: S. 14), die sich also *kümmert*. Als ich mich für diesen Artikel an meine *W&S* erinnerte, wurde mir klar, dass meine am besten erhaltenen Erinnerungen an die *W&S* nicht die Momente sind, in denen ich innerlich oder äusserlich, mit oder ohne die Teilnehmenden, einen Werte-, Interessen- oder Meinungskonflikt erlebte, sondern eher die Momente, in denen (Orig. common sense) zerbrochen wurde. Was bleibt, sind die *stillen Konfrontationen*¹⁰ – Momente der *Ent-täuschung*. "[...] [Ü]ber das, was gegeben ist, und über den Rahmen, innerhalb dessen wir etwas als gegeben ansehen." (übers. mit DeepL Rancière 2010: S. 69)¹¹

Gegenrituale auf der documenta fifteen: mach' Freunde und Kunst (und nicht Sensationslust)



Abb. 2: "The Parthenon of Books" vor dem Fridericianum während documenta 14, © I DO ART Agency, Quelle: <https://www.idoart.dk/kalender/documenta-kassel>, Abfrage 03.05.2023



Abb. 3: Die "Aboriginal Embassy" vor dem Fridericianum während documenta fifteen, © documenta fifteen, Source: <https://www.uapcompany.com/projects/richard-bell>, Accessed 03.05.2023

Die Erkenntnis, dass *Ent-täuschung* mit *kritischem* Weissein zusammenhängt, begann mit einigen scheinbar harmlosen Kommentaren von Teilnehmenden meiner *W&S* vor der *Embassy*¹² auf der *d15*:

*"Es ist eine Schande. Es war so schön, als wir den Parthenon der Bücher hatten, wissen Sie, [...] wir konnten unsere Freunde hier treffen."*¹³

¹⁰ Ich habe die stillen *Konfrontationen* zwischen 'der Kunst' und 'dem Publikum' als eine produktive Entwicklung und eine emanzipierte Intentionalität der künstlerischen Praktiken gegenüber der *globalen Mehrheit* erlebt. Oppositionelle Praktiken sind laut genug, um außerhalb der Institution zu stehen. Sie sind antikolonial, indem sie 'die Kolonisierten' und 'die Kolonisatoren' zugunsten von Vergeltung und Wiedergutmachung für diejenigen hervorheben, die immer noch erpresst und diskriminiert werden. Eine solche Opposition geht zwar davon aus, dass sie sich außerhalb des Bereichs der Institution befindet, verwendet aber die Institution (die Kolonisatoren) als zentralen Bezugspunkt. Im deutschen Kontext ist die Öffentlichkeit an einen postkolonialen Diskurs gewöhnt, der sich auf Vergangenheitsbewältigung bezieht (Weiner 2017: S. 14), der also eine koloniale Perspektive als Zugangspunkt reproduziert und darauf abzielt, den Kolonisator zu rehabilitieren – ihn 'besser' zu machen. Nicht-oppositionelle Praktiken sind oft para-institutionell und *stiller*. Sie machen sich das kulturelle und physische Kapital einer Institution zunutze und binden es für ihre eigene Sache ein. Diese *stille Konfrontation* ist eine Form der *Ent-täuschung* und findet neben der Sensationslust des Spektakels statt.

¹¹ Orig. "[...] over what is given and about the frame within which we see something as given." (Rancière 2010: S. 69)

¹² Richard Bells *Embassy* (2013 - laufend) (Abb. 5) feierte während der documenta fifteen ihr 50-jähriges Bestehen. Es begann 1972, als vier indigene Männer einen Sonnenschirm vor dem Parlamentsgebäude in Canberra aufstellten, um gegen den Umgang der Regierung mit den Landrechten der Ureinwohner zu protestieren.

¹³ Ursprünglich *El Partenón de libro*, ausgestellt in einer belebten Straße von Buenos Aires (Bal-Blanc o.d.). Es handelte sich um eine Nachbildung des Athener Parthenon und bestand aus 25.000 Büchern, die das argentinische Militär während seiner Diktatur (1976-83) verboten und weggesperrt hatte. Die Bücher wurden einzeln in durchsichtigen, luftdichten Beuteln verpackt und bedeckten die Außenseite einer massstabgetreuen Nachbildung des Parthenons, die aus einem Baugerüst bestand (Abb. 2). Für die Wiederaufstellung dieser Skulptur auf der documenta 14 im Jahr 2017 wurde eine internationale Buchspendenaktion durchgeführt und eine große Menge dieser einst verbotenen Bücher wurde in den letzten Wochen der Ausstellung an die Öffentlichkeit verteilt (documenta 14 o.d.).

¹⁴ Der Text von Hansel Sato *Performing Essentialismus* auf der documenta 12, geschrieben aus der Perspektive eines nicht-weißen Kunstvermittlers, zeigt auf, dass die vermutete Herkunft des*der Kunstvermittlers*in einen großen Einfluss darauf hat, wie und welche Kunstwerke von den Teilnehmer*innen der Führung positiv oder negativ wahrgenommen werden (Sato 2019: S. 67-78). Ich wohne seit acht Jahren im Großbezirk Pankow. Pankow ist der zweitgrößte Bezirk Berlins und wurde von den Alliierten zeitweise als Hauptstadt der DDR wahrgenommen (Bezirksamt Pankow von Berlin o.d.). Dass ich mich für Pankow als Herkunftsort anstelle meines Geburtsortes (Limassol, Zypern) entschieden habe, war eine bewusste Entscheidung, um die Essentialisierung meiner Person aufgrund meines Aussehens und Akzents durch die W&S-Gruppen zu stören.



Abb. 4: Besucher*innen Warteschlange vor dem Fridericianum während documenta fifteen, 2022, © Axel Schwarz, Quelle: <https://www.hna.de/kultur/documenta/15-zieht-positive-bilanz-91812717.html>, Abgerufen: 03.05.2023

Es ist ein heisser Mittag Ende Juni, eine orientierungslose Gruppe von acht Deutschen im fortgeschrittenen Alter findet endlich ihren Treffpunkt und gesellt sich zum Rest der Gruppe, die zwischen dem ersten öffentlichen Museum Europas, dem *Fridericianum*, und der *Aboriginal Embassy* von Richard Bell (Abb. 4) Smalltalk betreibt. Wir sind sechzehn Personen, von denen sechs seit 1964 alle fünf Jahre eine documenta-Ausstellung besucht haben und zwei weitere bei der ersten documenta 1955 dabei waren. Der Rest sind sporadische Besuchenden, die durch die Skandalisierung der Ausstellung in den deutschen Medien neugierig geworden sind und sich eine eigene Meinung bilden wollten. Alle ausser mir kamen aus Kassel oder aus benachbarten Städten.

„Woher kommst du *eigentlich*?“, fragt mich eine Person. Ich wiederhole „Pankow“¹⁴ und lasse die Person das Unbehagen aushalten, nicht zu wissen, woher ich *wirklich* komme. Für sie bin ich ein *Anderer*.

Mein Akzent, meine grammatikalischen Fehler, mein Aussehen (Crop-Top, Rock, Bart und blauer Irokesenschnitt) unterscheiden sich von ihren eigenen.

Ich weise die Gruppe darauf hin, dass dies meine erste documenta ist und dass ich dankbar wäre, wenn die ‚erfahrenen Teilnehmenden‘ während des Rundgangs ihre Geschichten erzählen würden und mir so helfen, das Gesamtbild zu verstehen, das sie

aufgrund ihrer Teilnahme an mehreren documentas bieten können. In Anbetracht der Tatsache, dass dies nicht ihre erste Führung durch eine documenta-Ausstellung ist, beginne ich unsere W&S mit den kuratorischen Entscheidungen ruangrupas, die für mich besonders hervorstechen. Ich zeige auf das faux-hellenistische Fridericianum mit den geschwärzten und bekritzelten Säulen von Dan Perjovschi (Abb. 6) und erzähle ihnen die Geschichte, wie die Kuratoren*innen von Anfang an wussten, was sie mit diesem Museum machen wollten – sie wollten es in eine Schule umwandeln. Ich erwähne frühere Kuratoren*innen, die ebenfalls versucht hatten, die Gewohnheit des Publikums zu ändern, das Fridericianum als Kernstück der documenta-Ausstellungen zu betrachten, indem sie die Ausstellung dezentralisierten und die wichtigsten Kunstwerke über die ganze Stadt und sogar an die Peripherie Kassels verteilten. Ich sage meiner Gruppe, dass ruangrupa nicht so arrogant war anzunehmen, dass sie mit ihren kuratorischen Entscheidungen die Gewohnheiten des Publikums radikal ändern könnten.

Stattdessen haben ruangrupa erkannt, dass es bestimmte Rituale auf der documenta gibt, und entscheiden sich dafür, *mit* ihnen und nicht *gegen* sie zu arbeiten (Marchart 2022: S. 34f.)¹⁵. Meine Gruppe bestätigt die These vom Ritual, indem sie sagt, dass sie "immer *zuerst* das Fridericianum besucht, bevor sie den Rest der documenta sieht". Der Museumsbesuch als Ritual ist für die meisten documenta-Besuchenden tief verwurzelt, wie Mariela Loureiro in unserem öffentlichen Gespräch mit Viviane Tabach während der *d15* betonte (*Kick-Start of the Day* 2022: Zeit). Sich im Museum wohlfühlen, darin repräsentiert zu sein und über vor Ort eingeforderte Verhaltensweisen Bescheid zu wissen, ist jedoch definitiv nicht universell.

Ich erklärte der Gruppe, dass ruangrupa die Menschen nicht dazu auffordere, das Museum zu verlassen, sondern die Aussenstehenden ins Museum einlädt.

Ich fahre fort, indem ich die Zweideutigkeit der para-institutionellen Strukturen der *d15* offen anerkenne, und anbringe, dass die kollektive *Ent-täuschung* unserer Erwartungen mich und die Gruppe tatsächlich näher zusammenbringt. In einer betont freundlichen Art und Weise zeige ich auf, dass es mir weder darum geht, die Kunstwerke zu verteidigen, noch die Institution anzugreifen, weder zu belehren¹⁶, noch die Teilnehmenden zu entlasten. Auf diese Weise bringe ich meiner Gruppe auch Vertrau-

¹⁵ "[...] [I]n einem vielleicht etwas anarchistischeren Geist, der vielleicht auf die Macher der documenta fifteen zutrifft, hätte man die Legitimationskraft der Institution zerstören und die documenta sogar scheitern lassen können, aber damit hätte man sich eines Apparates beraubt, der mit der Macht der Re-Kanonisierung ausgestattet ist. Oder man hätte das Zentrum des Ausstellungskomplexes von vornherein ignorieren können, aber dann hätte man es der hegemonialen Dominanzkultur überlassen. Keine der beiden Möglichkeiten wäre eine hegemoniale – oder gegenhegemoniale – Strategie gewesen, sondern lediglich Ausdruck einer politischen Kapitulation. Die Hegemonietheorie lehrt, dass man keine Angst davor haben darf, das Zentrum zu besetzen, auch wenn man sich den Luxus erlaubt, sich letztlich gegen alle Zentren stellen zu wollen (übers. mit DeepL, Marchart 2022: S. 34-35).

¹⁶ In den vielen Fällen, in denen die Teilnehmenden eine unangemessene oder diskriminierende Sprache verwendeten, wiederholte ich ihren Satz in angemessener Weise und fragte, ob sie das auch so gemeint hätten. Damit versuchte ich, mich nicht zur erziehenden Person zu machen und die Meinung nicht zu reproduzieren, indem ich ihr mehr Aufmerksamkeit schenkte, als sie eigentlich verdiente.

en entgegen, was es ihr erleichtert, dieses Vertrauen zurückzugeben (Frick 2021: S. 54). Während meiner fünfzehnminütigen Einführung in meine *W&S* versuchte ich klarzustellen, dass wir *nicht* die gesamte documenta erleben würden, nicht einmal einen bedeutenden Teil davon, und dass sich meine Geschichten auf einige spezifische Werke konzentrierten, mit denen wir als Gruppe den *lumbung*-Werten (Humor, Großzügigkeit, Unabhängigkeit, Transparenz, Genügsamkeit und Regeneration) begegnen – und hoffentlich praktizieren – konnten.

Ich lade die Person, die mir zuvor ihre Meinung über das 'Herzstück' der documenta 14, *The Parthenon of Books*, und das aktuelle Dezentrierungsstück, die *Embassy*, mitgeteilt hat, dazu ein, ihre *Ent-täuschung* mit dem Rest der Gruppe zu teilen.

Stummes Kopfnicken und ein gemeinsames Starren auf das halbleere Zelt eint die Gruppe in ihrer Zustimmung. Sie scheinen mit der *Ent-täuschung* beschäftigt zu sein, dass die documenta-Kunstvermittler*innen (wieder) Methoden und Geschichten statt serviceorientierter informativer 'Führungen' anbieten¹⁷. Die Besucher von 'Weltausstellungen' haben sich an auffällige, grossformatige und ressourcenintensive Konzeptkunst gewöhnt, die kühne (und oft so genannte universelle) Aussagen macht. Mir wurde klar, dass die Teilnehmenden meiner *W&S* sich nach einem Flaggschiff-Kunstwerk sehnten. Etwas, das sie als Treffpunkt nutzen können; etwas, von dem oder mit dem sich leicht ein beeindruckendes Foto machen lässt; etwas, bei dem sie sich kompetent fühlen können, weil sie es verstanden und verinnerlicht haben – sie wollten den Parthenon zurück.

Ich glaube, dass die insgesamt positive Rezeption des Werks in Deutschland, über die offensichtliche *instagramability* von *The Parthenon of Books* (2017) hinaus, teilweise durch bestehende Bezugspunkte und Beziehungen beeinflusst wurde. *Der Parthenon der Bücher* stand in klarer Opposition zu Diktatur und Zensur. Die anhaltenden Erinnerungen an die Bücherverbrennungen im Nationalsozialismus und die politische und sprachliche Beziehung Deutschlands zu Griechenland, die im Arbeitstitel der documenta 14 "*Von Athen lernen*" am deutlichsten zum Ausdruck kommt, machten es den Besuchenden *leicht*, dieses Kunstwerk zu konsumieren.

¹⁷ In der Berichterstattung zu Vermittlungsformaten der documenta gibt es unterschiedliche Ausprägungen – sowohl in die negative als auch positive Richtung (vgl. Doerry 2017: o.S. und Krzistetzko 2022: o.S.).



Abb. 5: Richard Bell, Embassy (2013- fortlaufend), Gespräch zwischen Richard Bell, Nadir Bahmouch (LE 18) und Marwa Arsanios, Friedrichsplatz, Kassel, 16. Juni 2022, © Nils Klinger, Quelle: <https://documenta-fifteen.de/downloadbereich-lumbung-programm/>, Abgerufen: 03.05.2023

Richard Bells Edition der *Embassy* (Abb. 3) auf der *d15*, die vor uns stand, war ein gewöhnlicher grüner Aussenpavillon. Ein Kunststoffzelt, das mit einer mittelgrossen Leinwand ausgestattet war, auf der eine Sequenz von Bells satirischen Filmen neben Archivmaterial der Landrechtsbewegung der aboriginal people aus den letzten 50 Jahren lief. Vor der Leinwand standen 30 scheinbar unbedeutende Schulstühle, eine Lautsprecheranlage für die unregelmässigen Vorträge (für die es kein sichtbares Programm im Raum gab) und mehrere mittelgrosse Protestschilder mit Sprüchen aus der australischen Landrechtsbewegung wie: "WE WANT LAND, NOT HANDOUTS" und "WHITE INVADERS YOU ARE LIVING ON STOLEN LANDS". Im Gegensatz zum gegenüberliegenden weissen Museum hatte dieses Zelt keine Fenster, und die Sichtbarkeit seines Inhalts hing vom Wetter und den Öffnungszeiten ab. Außerdem war der Eintritt in die *Embassy* kostenfrei und sie verfügte über keine (sichtbaren) Aufsichtspersonen. Wie viele *Dritte Räume*¹⁸ auf der *d15* war es eine Installation, die mehrere Kunstwerke enthalten hat, aber da sie nicht einzeln als solche gekennzeichnet waren, erschienen sie der Öffentlichkeit als Ausstellungsinventar. Aufgrund der rauen Wetterphänomene des deutschen Sommers,

¹⁸Homi K. Bhabhas Theorie des dritten Raums, die in "The Location of Culture" (1994) dargelegt wird, untersucht, wie kulturelle Identitäten in einem einzigartigen "dritten Raum" verschmelzen, wenn sich verschiedene Kulturen überschneiden. Dieses Konzept unterstreicht die Fluidität von Identität und Kultur in einer globalisierten Welt. Bhabhas Arbeit beleuchtet auch die Auswirkungen des Kolonialismus auf die Identität und die Rolle von Sprache und Mimikry als Formen des Widerstands. Dritte Räume sind u.a. soziale Umgebungen, die nicht das Zuhause (erster Raum) oder der Arbeitsplatz (zweiter Raum) sind, sondern vielmehr öffentliche Treffpunkte, an denen Menschen zusammenkommen können, um sich an Gemeinschaftsaktivitäten zu beteiligen und Beziehungen aufzubauen. Diese Räume sind in der Regel so gestaltet, dass sie einladend und inklusiv sind, und können viele verschiedene Formen annehmen, z.B. Cafés, Parks, Bibliotheken, Gemeindezentren, Korridore, Online-Foren, Brachflächen u.v.m.

der einfachen Zugänglichkeit und der Nutzungsflexibilität des Zelt es zu einem Ort der Zusammenkunft und des Schutzes. In unregelmässigen Abständen fanden Gespräche mit Künstler*innen und Aktivist*innen mit und ohne Moderation von Richard Bell statt.

Das Zelt stand dem Fridericianum gegenüber, ruhig und doch laut. Wie Marilia Loureiro im *Kickstart of The Day*¹⁹ mit Viviane Tabach betonte, gleicht der Museumsbesuch für Europäer*innen einem Ritual (vgl. Efstathopoulos/Tabach/Loureiro 2022). Es gibt einen Konsens darüber, wie man sich in einem Museum zu verhalten hat und wie man sich nicht verhalten sollte (Duncan 1995: 7-20). Der Museumsbesuch ist ein 'symbolisches' Ritual. Ein Ritual, das Wert und Identifikation für den Besuchenden schafft. *"Das Zelt ist in gewissem Sinne das Gegenteil davon. Wenn man das Zelt betritt, weiss man nicht wirklich, was passiert"* (übers. mit DeepL ebd.: 16:10 Min). Im Gegensatz zu den meisten Museen sind Zelte irreführend, weil ihr Zweck von aussen selten sichtbar ist. Mit Ausnahme von aktivistischen und Protestbewegungen²⁰ erleben Menschen der *globalen Minderheit* Zelte derzeit vor allem auf Urlaub, Musikfestivals, Strassenfesten und in der Dokumentation von Geflüchtetenlagern in Ländern der Weltmehrheit und an den Südgrenzen Europas. Wie Loureiro hervorhob, erschreckt es bestimmte Betrachtende, die an eine hegemoniale Position innerhalb des (Museums-)Rituals gewöhnt sind, nicht zu wissen, was im Inneren von etwas geschieht, bevor sie es betreten und Teil davon sind. Die Möglichkeit, die eigene Hegemonie in der öffentlichen Sphäre zu verlieren – vom Werk oder von den *anderen* Menschen darin zurückgestossen zu werden (vgl. ebd.: 16:20 Min) – verunsicherte auch die Teilnehmenden meiner *W&S* auf subversive Weise.

"Und ich denke, dass es auf dieser documenta viele Räume gibt, in die sie als Gegenrituale kommen, Räume, in denen wir nicht wissen, wie wir uns verhalten sollen, und wir wissen nicht, was passieren wird und was wir tun sollen" (übers. mit DeepL, ebd.: 16:48Min).

¹⁹ Kick-Start of the Day sollte "[...] eine Art Frühstücksfernsehen für die Besucher[*innen] der documenta sein. Die Idee zu dem Format entstand vor der documenta in Zusammenarbeit mit der Sparkassen-Finanzgruppe. Diese haben die Willkommenszone mitfinanziert, an der die Veranstaltung stattfindet"(Selim 2022: o.S.). Für weitere Informationen siehe Efstathopoulos 2022: S. 62-64.

²⁰ Während der Documenta 14 im Jahr 2017 schlug die 'Occupy' Bewegung mehrere Zelte auf und besetzte genau den Ort, an dem das Zelt der *Embassy* im Jahr 2022 stand. Carolyn Christov-Bakargiev, Kuratorin der 13. documenta, erlaubte die Besetzung, nahm sie aber nicht offiziell in die Ausstellung mit auf (vgl. Lorch 2012: o.S.).



Abb. 6: Dan Perjovschi, *Generosity, Regeneration, Transparency, Independence, Sufficiency, Local Anchor and most of all Humor*, Kassel, 2022, © Nicolas Wefers Quelle: <https://documenta-fifteen.de/downloadbereich-lumbung-kuenstlerinnen/> (Abgerufen: 04.05.2023)

Vielleicht hatte ruangrupa deshalb nicht einmal die Absicht, engagierte Kunstvermittler*innen einzubeziehen, die die Menschenmassen durch die ausgewiesenen Parours der *d15* leiten könnten, und hätten es stattdessen vorgezogen, dass die Künstler*innen ihre Arbeiten vor Ort über die Dauer der 100 Tage vermitteln (rakun/Tabach 2022: S.65-67). Abgesehen von den enormen Visa-Problemen der Künstler*innen aus Ländern der *globalen Mehrheit* entsprach ruangrupas Ansatz nicht der Tradition der documenta, die zu 80% deutschsprachige Führungen vorsieht. Die *W&S* sind, ebenso wie die *Spaziergänge* der documenta 14, die *dTOURS* der documenta 13 und die Kunstvermittlung der documenta 12, ein Produkt, das sowohl finanzielles²¹ als auch kulturelles Kapital generiert. Obwohl das kuratorische Konzept von *lumbung*²² auf Vertrauen, Selbstorganisation und Solidarität beruhte, hat sich das "[...] Betriebssystem der documenta irgendwie immer noch nicht ganz verändert. Es ist immer noch Ausstellungsmachen" (übers. mit DeepL, rakun/Tabach 2022: S.67)

²¹ Auf der documenta fifteen nahmen 78.675 Besuchende an den *Walks & Stories* teil, davon 26.270 als Einzelteilnehmer*innen in gemischten Gruppen (Mendel 2023: o.S.). Das Standardticket für einen Rundgang kostete 13 Euro und war nicht im Ausstellungsticket enthalten. Ein Rundgang bestand aus bis zu 15 Teilnehmer*innen. Siehe Marcinkowski 2022: S.14-15

²² Siehe Glossar der documenta fifteen 2022 <https://documenta-fifteen.de/glossar/> [10.10.2023]

Visitors listening to you when you ask them to reflect about their own privileges



made with mematic

Abb. 7: Besucher*innen hören dich (nicht) zu, wenn du sie aufforderst, über ihre eigenen Privilegien nachzudenken, Meme, 2022, © Viviane Tabach

²³ Die sobat-sobat wurden als unabhängige und selbstorganisierte Kunstvermittler*innen angedacht, die durch Freundschaft und "[...] großer und kleiner Erzählungen [...] Orte, Menschen, Bedingungen und Erfahrungen miteinander [verbinden] und [...] durch die Ausstellungen der documenta fifteen [begleiten]." (Spaziergänge und Geschichten, n.d.) Leider wurde aufgrund des neoliberalen Finanzplans der documenta fifteen erwartet, dass die sobat-sobat-Aktivitäten vorrangig von Besucher*innen besucht werden, die sie sich leisten konnten (vgl. Giardi/Tabach 2022: S. 53 und Marcinkowski 2022: S. 48.).

Kritisches Weissein erfordert Zeit, Hausaufgaben und aktives Zuhören. Ich hatte während der *W&S* nur ein zweistündiges Zeitfenster mit meiner gemischten Gruppe von Menschen im fortgeschrittenen Alter aus der deutschen Mittelschicht eine bezahlte Freundschaft²³ aufzubauen. Ich konzentrierte mich dabei darauf, den Dissens zu moderieren – *on un-commoning* – die unsichtbaren Dinge sichtbar zu machen und "die Selbstverständlichkeit des Sichtbaren" in Frage zu stellen (Rancière 2010: S. 154). Um Zugang zu *lumbung* zu erhalten und an der Vergemeinschaftung der Dinge teilzunehmen wollte ich, dass bestimmte Teilnehmende meiner *W&S* die *un-common grounds* der documenta für sich selbst erkennen und sie dann im besten Fall dazu inspiriert werden, ihre Hausaufgaben zu machen, indem sie die Hegemonie eurozentrischer Narrative über die Ausstellung hinaus in Frage stellen.

Nimm den Hintereingang: *Stille Konfrontationen* und Brüche

Zurück zu meiner Gruppe, die es kaum erwarten kann, endlich weiterzugehen. Nachdem sie ein Viertel ihres Rundgangs durch das Fridericianum außerhalb des Gebäudes verbracht und über die Landrechte der aboriginal people und die Ästhetik der Zelte auf der *d15* diskutiert hat äußert eine Person den Wunsch, weiterzugehen.

„Das ist es, worauf ich gewartet habe! Danke, dass Sie Ihre Wünsche mit unserer Gruppe geteilt haben“, sage ich zu der Person und frage den Rest der Gruppe, ob sie auch bereit sind, ins Museum zu gehen. Die meisten nicken zufrieden mit dem Kopf – einige gehen einfach mit. Alle Teilnehmer*innen meiner Gruppe sind auf die eine oder andere Weise mit dem Fridericianum vertraut. In fünfjährigen Abständen sind sie, dem Ritual der *documenta* folgend, hierher geströmt.

Was sie jedoch nicht wussten, war, dass das Fridericianum nun *Fridskul*²⁴ hiess. Die Künstler*innen, die es beherbergte, machten keine kühnen universellen Aussagen, sondern lernten zu kommunizieren, und sie (als Publikum) waren eingeladen, daran teilzunehmen, indem sie Verbindungen herstellten.

Ich sage meiner Gruppe, dass wir den Hintereingang zur *Fridskul* nehmen werden. Wir umgehen die langen Warteschlangen, ohne dass sich die Leute in der Schlange wie Besucher*innen zweiter Klasse fühlen, und ohne dass sich meine Gruppe wie Besucher*innen erster Klasse fühlt. Wir umgehen die erwartete Sensationslust einer Grand Entrance Hall, um die das Museum aufgebaut ist. Durch den Hintereingang der *Fridskul* zu gehen, bedeutete auch, die *Gudkitchen*²⁵ (Abb. 8) zu erleben, welche als dient kollektive Küche, Chill-out-Bereich und Eventraum dient. Das gab uns die Möglichkeit, über die ritualisierten Abläufe in und um ein Museum zu sprechen. Es war auch Gelegenheit, die pragmatischen und logistischen Gründe für die kuratorische Entscheidung zu spezifizieren, 50 Künstler*innen während der Dauer der *documenta* im Museum unterzubringen und über die private/öffentliche *Gudkitchen* als wesentlicher Teil der *Fridskul* zu sprechen. Indem ich mich auf die autopoetische Natur des Raums konzentriere, möchte ich versuchen, die Einverleibung der *Gudkitchen* in den weißen Kanon als relationale Ästhetik zu unterbrechen.

²⁴ Die kuratorische Entscheidung ruangrupas scheint beinahe Luis Camnitzers ortsspezifische Installation *A Museum is a School* (2009) zu verwirklichen. Camnitzers konzeptionelle Arbeit besteht aus einem Text auf der Fassade eines Museums: „Das Museum ist eine Schule; der Künstler lernt zu kommunizieren; das Publikum lernt, Verbindungen herzustellen“ (Institute for Contemporary Art 2022: o.S.). <https://documenta-fifteen.de/fridskul/> ist das Fridericianum als Schule! Während der *documenta fifteen* wird das Fridericianum zu einem Speicher von Ressourcen wie Wissen, Geschichten und Erfahrungen. Künstler*innen aktivieren das Gebäude mit öffentlichen Workshops, Seminaren und Austausch-Formaten. *Fridskul* ist eine Nachbarschaft: Sie schafft einen Raum für Begegnungen.“ (*documenta fifteen* 2022f: o.S.)

²⁵ „*Gudkitchen* ist das Herz von nongkrong: ein Ort zum Abhängen und Freunde finden. Sie wird von Lumbung-Mitglied *Gudskul* betrieben und ist die Gemeinschaftsküche für alle Bewohner des Fridericianums und ein regelmäßiger Ort für Karaoke, Tischtennis-Matches und selbst zubereitetes Essen.“ (*documenta fifteen* 2022b: o.S.)



Abb. 8: Dokumentation von *Gudkitchen* während *documenta fifteen*, 2022, © Naomi Segal

²⁶ Bei meinen 120-minütigen *Walks & Stories* mit gemischten Gruppen von Menschen mittleren und höheren Alters habe ich festgestellt, dass viele Menschen ihre Geh- und Zugangsfähigkeit überschätzen. Ich habe gelernt, dass der Hinweis auf jeden Aufzug und das Nehmen der Treppe nach unten einen Teil der Energie der Gruppe spart. Aufzüge und Treppenhäuser sind eine gute Möglichkeit, das Gebäude zu vermitteln. "Durch sie erklären sich die Besucher die Struktur des Gebäudes, die Besichtigungsmöglichkeiten und in der Folge auch ihren eigenen Weg durch die Ausstellung [...] Neben der Möglichkeit, sich zu verorten, weisen meine Daten auf einen weiteren positiven Effekt der Treppenhäuser hin, nämlich den des Freiraumes. An diesem Ort gibt es nicht nur keine Kunstpräsentation, sondern auch die Normen des Ausstellungsbesuchs lockern sich für die BesucherInnen automatisch, wenn sie hier zum Beispiel lauter sprechen oder spielen können"(Reitstätter 2015: S. 137).

Schließlich betreten wir das Fridericianum und begeben uns direkt auf den Balkon im zweiten Stock²⁶ und haben dort Zeit uns in der halbkreisförmigen Architektur umzusehen. Ich deute ins Erdgeschoss hinunter zur *Common Library* (Abb. 9) der Fridskul, die vom Kollektiv El Warcha als einer der vielen Multifunktionsräume entworfen wurde, und zeige der Gruppe, wo wir am Ende des *W&S* mehr Zeit haben werden, uns gegenseitig von unseren Geschichten zu erzählen.

An diesem Punkt gab es eine leise und unausgesprochene *Ent-täuschung* in der Gruppe, denn einige Teilnehmer*innen hätten es vorgezogen, so viele künstlerische Positionen wie möglich in diesem 2000 Quadratmeter grossen Gebäude zu sehen. Im weiteren Verlauf des Rundgangs durch die Fridskul wurde uns, einer Gruppe weisser Mittelschichtler*innen, klar, dass viele Räume in Fridskul²⁷ für uns nicht zugänglich waren, weil sie nicht *für* oder *von* uns gemacht wurden. Wir als weisse Mittelschichtler*innen der *globalen Minderheit* waren weder die Protagonist*innen noch das Zielpublikum dieser 'Weltausstellung'.



Abb. 9: Keleketla! Library, Asia Art Archive und The Black Archives im Gespräch in der Fridskul Common Library, Kassel, 19. Juni 2022, © Nicolas Wefers, Quelle: <https://documenta-fifteen.de/downloadbereich-allgemein/> Abgerufen: 03.05.2022

Die Gegenrituale wie die *Embassy* oder die *Gudkitchen* der *d15* konfrontierten (in den meisten Fällen) die weissen Mittelschichtsbetrachter*innen nicht direkt, indem sie einen postkolonialen Diskurs bekräftigten, der auf der Kolonisierten und Kolonisatoren basiert²⁸. Stattdessen unterbrachen die intersektionalen Kosmologien, die in der Fridskul tatsächlich praktiziert wurden, auf *stille* Weise hegemoniale Wissenssysteme und zwangen die Teilnehmenden dadurch, selbst zu denken und neu zu bewerten – Verbindungen herzustellen. Und obwohl Kunstvermittler*innen, die auf documenta-Ausstellungen arbeiteten (vor allem seit der 10. Ausgabe 1997), immer wieder die Annahme von fachkundiger Führung und Frontalunterricht in der Kunstvermittlung in Frage gestellt haben, erwarteten meine Besuchenden – genau wie die Besuchenden der documenta 12 vor fünfzehn Jahren – immer noch “[...] einen Service, der so viele Informationen wie möglich innerhalb des kürzest möglichen Zeitrahmens bereitstellt und von einem möglichst unangreifbaren, angenehmen und gut aussehenden Galeriepädagogen geführt wird” (Redman 2017: S. 39).

²⁷ Graziela Kunsch's *Public Day-care* (2022) im Erdgeschoss des Fridericianums war von 10 bis 17 Uhr geöffnet und für Kinder im Alter von 0 bis 3 Jahren sowie deren Betreuende kostenlos. Während der Öffnungszeiten hatten Besuchenden ohne Babys nur Zugang zum Lesesaal und Video-raum (documenta fifteen 2022a: o.S.). *RURUKIDS* (2022) war ein grosser Raum im Erdgeschoss “[...]der speziell für Kinder konzipiert wurde und viele lustige und kreative Aktivitäten bietet, die Kinder ermutigen, Kunst und Kultur zu entdecken. Es ist ein Ort, wo man Wissen austauschen, neue Freund*innen kennenlernen, gemeinsam spielen, entspannen und zusammen etwas erschaffen kann.” (documenta fifteen 2022d: o.S.). Ein weiteres Beispiel für einen Bereich der *Fridskul*, der für die Öffentlichkeit nicht zugänglich war, waren die grosse Schlafsäle der Gudskul-Residenz im Erdgeschoss des Museums.

²⁸ Kunstwerke wie <http://www.made-you-look.net/mafolofolo> ist ein grossartiges Beispiel, weil sie es dem deutschen und internationalen Publikum ermöglichte, Teil eines Prozesses zu sein, der in Südafrika stattfindet, und zwar von einem südafrikanischen Standpunkt aus, ohne das deutsche Publikum zu entfremden. Die Arbeit blieb lokal verankert, weil es für ein südafrikanisches Publikum und seinen Kontext produziert wurde. Ich habe festgestellt, dass die Teilnehmer*innen meiner Führungen so betroffen waren, dass sie das Gefühl hatten, sie wollten sich mit dem Kontext dieses Stücks auseinandersetzen. Es ist wichtig, dass Künstler*innen dem Publikum vertrauen und es motivieren, dekoloniale Bildungsarbeit selbst umzusetzen.

Ein täuschendes Ende: Schweigen ertragen und Hausaufgaben geben

Die Gruppe schafft es schliesslich ins Erdgeschoss. Die *Common Library* ist viel lauter, als wir erwartet haben. *“Die Sitzgelegenheiten El Warchas sind weniger bequem, als sie von oben aussehen”*, sagt ein älterer Teilnehmer. Wir haben den grössten Teil der letzten Stunde damit verbracht, über *Neurodiversität* und Inklusion in der Gesellschaft (und bis zu einem gewissen Grad auch in der Kunst) zu diskutieren, und zwar im Workshop/Lager/Ausstellungsraum von Projekt Art Works^{a)} und die Gruppe zeigte grosses Interesse an der Diskussion über die intersektionelle Diskriminierung von Rom*nja und Sinti*zze. Die Kurator*innen der OFF-Biennale zeigten im ersten Geschoss die Ausstellung RomaMoMA mit Kunstwerken zugehöriger Künstler*innen. Ich bin positiv überrascht, dass sich diese Gruppe gegen Ende des Rundgangs Zeit nahm und auf ‘Widersprüche’ in der Ausstellung hinwies.

“Die zweistündige Führung Walks and Stories war viel kürzer als ich erwartet hatte”, sagte die Person, die zu Beginn der Führung unbedingt ins Fridericianum gehen wollte.

Ich schaue mich um und warte auf eine Antwort aus der Gruppe. Die Teilnehmenden sehen müde und nachdenklich aus. Ich habe das Gefühl, dass sie kaum die Absicht haben, mir mitzuteilen, was in ihnen vorgeht. Ich bin daran interessiert, mehr über ihren Prozess zu erfahren, aber ich habe im Moment nicht die emotionale Kraft, eine kreative dialogische Methode zu moderieren, um ihre Erfahrungen und Eindrücke zu harvesten (documenta fifteen 2022f: o.S.).

“Nach der Stille in der Gruppe zu urteilen, scheinen wir die Ausstellung zu verarbeiten. Das ist großartig!”, kommentiere ich.

Ich fahre fort, indem ich die letzten Minuten unseres *Walks and Stories* als Gelegenheit für persönliche Fragen an mich nutze. Ich kann feststellen, dass einige Teilnehmende betroffen sind. Ein einziges Mal während der Tour biete ich den Service, für den die Leute glaubten, bezahlt zu haben. Für einen kurzen Moment bin ich ihre Enzyklopädie, ihr Gerüchteforum, ihre sprachgesteuerte Karte. Ich merke, dass mein dienstleistungsorientiertes Ende eine Überraschung ist.

An dieser Stelle gibt es kein lautes Klatschen und Jubeln. Ich fühle mich *ent-täuscht*. Ich merke, dass ein Teil von mir gerne ein

Konfetti aus Klatschen, Jubel und Trinkgeld von den Teilnehmenden gehabt hätte. Ich fühle mich an die Bemerkung einer Kollegin erinnert, die meinte, ich sei zu eitel, um den Erfolg eines Spaziergangs an affirmativen Gesten wie Klatschen und Trinkgeld zu messen. Ich frage mich, ob ich ihnen kein*e gute*r *Freund*in* war, wenn sie mich jetzt nicht beklatschten und anfeuerten. Die Gruppe löst sich langsam und natürlich auf. Einige untersuchen den Zusammenhang der Symbole auf der Karte der *d15* für ihren nächsten Ausstellungsort, andere plaudern und machen Bekanntschaften mit den Leuten aus der Gruppe. Ich habe mich aus dem Zentrum der Aufmerksamkeit zurückgezogen, indem ich an den Rand gegangen bin und die Notizen, die ich während des Spaziergangs gemacht habe, neu geschrieben habe.



Abb. 10: "Seid Ihr beide befreundet?", Meme, documenta fifteen, 2022, © Viviane Tabach

Ich schaue auf und sehe die Person, die mich zu Beginn unserer Tour gefragt hatte: "Woher kommen Sie *wirklich*?", und die auf meine Aufmerksamkeit wartet. Es scheint, dass das Nicht-wirklich-Wissen, "wo ich *wirklich* herkomme", ihr Interesse an meiner Person aufrechterhalten hat. Ich bin *Ent-täuscht* von dem aufrichtigen Interesse dieser Person an mir und meiner eigenen künst-

lerischen Praxis. Ich entschuldige mich dafür, dass ich zu Beginn des Rundgangs etwas schroff zu ihr war, als sie annahm, es sei notwendig, meinen Geburtsort zu kennen. Ich erkläre der Person, dass dies weder das erste noch das letzte Mal war, dass mir diese Frage gestellt wurde, und dass dies in vielen Fällen eine Form von Mikroaggression ist. Die Person entschuldigt sich dafür, dass sie das nicht wusste. Sie möchte mehr über Mikroaggressionen und *kritisches* Weißsein wissen. Ich schlage ihr den Podcast *exit RACISM: rassismuskritisch denken lernen* von Tupoka Ogette (Ogette, o.d.) als einen guten Anfang vor. Dann setze ich einige gesunde Grenzen, indem ich erwähne, dass der W&S vorbei ist und dass ich offiziell in meiner unbezahlten Mittagspause bin.

Fazit: bleibt unruhig

*„Auch wenn die in den Museen und anderen Kunstausstellungsinstitutionen arbeitenden Kunstvermittler*innen sich selbst und ihren höheren Auftrag anders verstehen, so sind sie doch Teil der Institution, die wiederum als ein komplexes Agglomerat diskursiver Praktiken gesehen werden muss, die tief in das hegemoniale Imaginäre der Gesellschaft als Ganzes eindringen. Führungen oder kreative Angebote, wie aktiv auch immer, zur Umsetzung mit Kindern und Jugendlichen in Ausstellungen sind in erster Linie Teil der von der Institution reproduzierten hegemonialen Diskurse und Praktiken“* (übers. mit DeepL, Marchart 2022: S. 93).

²⁹ Weiterführende Lektüren zu den internen Kämpfen der *sobat-sobat* um ihre Stellung innerhalb und außerhalb der Institution zu finden in der Publikation *“Ever been friend-zoned by an Institution“* (Efstathopoulos/Tabach 2022).

Die *sobat-sobat* mussten ihre privilegierte Position innerhalb und außerhalb der Bedeutungsmaschine (vgl. ebd.: S.94), die eine Institution wie die documenta und Fridericianum gGmbH²⁹ ist, wahrnehmen und entsprechend handeln. Nach Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan ist eine Transformation der Positionierungen, Privilegien und Blickregime der Öffentlichkeit nur möglich, “[...] wenn diejenigen, die die Rolle der Vermittelnden übernehmen, sich als Teil des Gesamtproblems begreifen und sich zudem nicht der Rolle, auch Lernende zu sein, verschliessen” (Henschel 2020: S. 513).

Im Fall der *d15*, bei der die Dekolonisierung des Ausstellungsmachens von Anfang an erwartet wurde, wäre es sinnvoll gewesen, öffentliche Podiumsdiskussionen zu veranstalten und

regelmässig moderierte Workshops während und vor der Ausstellung anzubieten, in denen neben der Auseinandersetzung mit anderen Ismen auch *kritisches* Weissen hätte stattfinden können. Dies hätte die emotionale und pädagogische Arbeit, die *sobat-sobat* täglich leisteten, verringert. Wenn ich mit der *Ent-täuschung* von Besuchenden konfrontiert und nach meiner Meinung gefragt wurde, mied ich jede direkte Konfrontation und schlug stattdessen vor, dass jene Besuchende Joen Vedels und Yana Mikhailinas³⁰ etwas übersehene Klanginstallation im Kasseler Kulturbahnhof besuchten, um nach Antworten zu suchen. Unter dem Titel "Tiñla alaysa, añlamasañ" (dt. "Wenn du nicht verstehst, hör zu") bestand sie aus einem Hörstück, in dem eine Person (nicht der tatarischen Sprache mächtig) jeden Tag eine tatarische Phrase zu lernen versuchte, so dass sich das Werk täglich veränderte.³¹ Seit der Begegnung mit diesem Stück habe ich diesen Satz – "Wenn du nicht verstehst, dann hör zu" – als Mantra für meine eigene persönliche Entkolonialisierung verwendet.

Im Laufe der *d15* wurde mir klar, dass die *Ent-täuschung* der Besuchenden tatsächlich in das kuratorische Konzept einbezogen wurde. Schon während der Vorbereitungswochen warnten Frederikke "Fred" Hansen und farid rakun, Mitglieder des Kuratorenteams, die *sobat-sobat*: "Die Besucher*innen kommen hungrig, sie erwarten Brot, aber wir servieren Reis. Das Auffangen der unbefriedigten Erwartung und das Gewährleisten, dass trotzdem niemand hungrig nach Hause gehe, sei unsere Aufgabe" (Steinke 2022: S. 27). Obwohl *ruangrupa* schon früh mit dem 'Hunger' der Besucher*innen nach *Kunst* gerechnet hatte – sogar die interdisziplinäre Arbeitsgruppe *Where is the Art?* gründete, um sich mit den Gewohnheiten der Besuchenden auseinanderzusetzen, Kunst zu finden, zu klassifizieren und zu mögen oder nicht zu mögen – war es an den Kunstvermittler*innen und ungeschulten Aufsichtspersonen der Ausstellung, die Frage(n) zu beantworten: *Wann* ist die Kunst? *Wessen* Kunst ist das? Warum ist *das* Kunst? Wo ist *das* (antisemitische) Kunstwerk?

³⁰ Joen Vedel war Teil der Künstlergruppe *Jimmie Durham & A Stick in the Forest by the Side of the Road*, die nach dem Tod von Jimmie Durham im Jahr 2021 dessen künstlerische Position in der Ausstellung übernahm. "[...]Durham [erwartete] von ihnen [die Mitglieder des Kollektivs] nicht, eine einzige gemeinsame Arbeit zu entwickeln. Stattdessen sollten sie Wissen, Empathie und Humor miteinander teilen. Am letzten Abend seines Lebens sagte Jimmie Durham: „Was für eine wunderbare Welt – ein Stock im Wald“. Die Lücke, die Jimmie Durham hinterlässt, wurde nach seinem Tod Teil des Arbeitsprozesses des Kollektivs. (documenta fifteen 2022c:o.S.)"

³¹ "In den 100 Tagen der Ausstellung habe ich [Joen Vedel] mit Yanas Großmutter und Tante am Telefon jeden Tag einen neuen Satz auf Tatarisch gelernt. Alle Ausdrücke wurden aufgrund ihrer Alltagstauglichkeit, ihrer poetischen Qualitäten, ihrer politischen Relevanz und ihrer Besonderheiten in der tatarischen Kultur ausgewählt. (Vedel/ Yana 2022).



Abb. 11: "LASS UNS ES VERLERNEN NENNEN", Meme, documenta fifteen, 2022, © Viviane Tabach

Wie *sobat* Isabell Baldermann^{b)} (2023) hervorhebt, hat die Bildungsabteilung der *d15* die Gelegenheit verpasst, einen *common ground* zu entwickeln (vgl. Baldermann 2023) ; eine explizite interne Rahmung und Kontextualisierung dessen, was eine dekoloniale Kunstvermittlung hätte sein können, erfordert hätte und wie sie sich anfühlen würde. Es scheint, dass der Mangel an Kontinuität zwischen den Bildungsabteilungen der einzelnen *documenta*-Ausstellungen die naive Vorstellung verlängert hat, dass Vermittler*innen, die selbst tlw. am Anfang ihres Ver_Lernens stehen, solch tiefgreifende Transformationen bei ihren Gästen auslösen könnten (und sollten) und in der Lage wären, dem darauf folgenden Peitschenhieb von Unsicherheiten und (Mikro-)Aggressionen standzuhalten.

Die Do-It-Yourself-Haltung der Bildungsabteilung der *d15* in Bezug auf ihre Mitarbeitenden (*sobat-sobat*) rechtfertigte unter anderem, dass sie nicht genug Training oder Werkzeuge speziell für die Reflexion und Reaktion auf das *Weissein* der *documenta gGmbH* – und damit der Bildungsabteilung – zur Verfügung stellten, von der wir *sobat-sobat* ein integraler Teil waren. An-

dererseits fehlte gleiches in Bezug auf das *Weissein* des Publikums, dem wir in unseren *W&S* begegneten. Es war den *sobat-sobat* überlassen, individuell Wege zu finden, mit der Fragilität weisser Gäste umzugehen, die stillschweigend mit anderen Kosmologien der globalen Mehrheit konfrontiert wurden.

Ich bin allen Künstler*innen, Kollektiven und Arbeiter*innen der *documenta fifteen* dankbar, die *Ent-täuschung* verursacht haben. Ich bin den Künstler*innen, Kollektiven und Arbeiter*innen dankbar, die der *Ent-täuschung*, der Fragilität und den Mikroaggressionen des Publikums (vor, während und nach der 100-tägigen Ausstellung) widerstanden haben und dabei (bewusst und unbewusst) bei der Unruhe dekolonialen Ausstellungsmachens *geblieben sind*.

Literatur

Bal-Blanc, Pierre (2017): Marta Minujín – *documenta14*. <https://www.documenta14.de/en/artists/1063/marta-minujin> [15.03.2023].

Bezirksamt Pankow von Berlin (o.J.): Die Geschichte Pankows. <https://www.berlin.de/ba-pankow/ueber-den-bezirk/historisches/> [15.04.2023].

Deitelhoff, Nicole/Ackermann, Marion/Bernstein, Julia/Jelavich, Peter/Möllers, Christoph/Schmelzle, Cord (2023): Abschlussbericht. Gremium zur fachwissenschaftlichen Begleitung der *documenta fifteen*. https://www.documenta.de/files/230202_Abschlussbericht.pdf [12.08.2023].

documenta 14 (2017): The Parthenon of Books: Redistribution of Forbidden Books. <https://www.documenta14.de/en/calendar/25115/the-parthenon-of-books-redistribution-of-forbidden-books> [15.03.2023].

documenta fifteen (2022a): Graziela Kunsch. <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/graziela-kunsch/> [01.05.2023].

documenta fifteen (2022b): Gudskul: Gudkitchen. <https://documenta-fifteen.de/mediathek/gudskul-gudkitchen/> [03.04.2023].

documenta fifteen (2022c): Jimmie Durham & A Stick in the Forest by the Side of the Road. <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/jimmie-durham/> [19.04.2023]

documenta fifteen (2022d): RURUKIDS. <https://documenta-fifteen.de/rurukids/> [19.03.2023]

documenta fifteen (2022e): Walks and Stories. <https://documenta-fifteen.de/walks-and-stories/> [19.04.2023].

documenta fifteen (2022f): Was ist Fridskul? <https://documenta-fifteen.de/mediathek/was-ist-fridskul/> [12.08.2023]

documenta fifteen (24.06.2022g): Statement by Taring Padi on Dismantling "People's Justice". <https://documenta-fifteen.de/news/statement-von-taring-padi-zum-abbau-des-banners-peoples-justice/> [12.08.2023]

documenta fifteen (25.05.2022h): Harvester und das Sammeln von Harvests bei der documenta fifteen. <https://documenta-fifteen.de/news/harvester-und-das-sammeln-von-harvests-bei-der-documenta-fifteen/> [12.08.2023]

Doerry, Martin (2017): Ein Spaziergang über die missratene Documenta 14 in Kassel. Spiegel Online. <https://www.spiegel.de/spiegel/ein-spaziergang-ueber-die-missratene-documenta-14-in-kassel-a-1159482.html> [12.08.2023]

Duncan, Carol (1995): *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. London, Routledge.

Efstathopoulos, Thesea/ Tabach, Viviane (Hg.) (2022): *Ever been friend-zoned by an institution?* Kassel, lumbung press. <https://drive.google.com/file/d/1OsG0dxXd3bB4uoYGH4VOaTeA6pU818Di/view> [12.08.2023]

Efstathopoulos, Thesea/ Tabach, Viviane (18/ 09/ 2022): *Kick-Start Of The Day*. Öffentliches Gespräch in Ruruhaus. 43:25 Min <https://drive.google.com/file/d/1SPAYQRdTiXTSdfaQWQ6xUtKAlcUjm0EY/view?usp=sharing>

Efstathopoulos, Theseas: *Kick-Start of the Day*. In: Efstathopoulos, Thesea/ Tabach, Viviane (2022): *Ever been friend-zoned by an institution?* Kassel, lumbung press.

Frick, Marc (2021): *Die Gabe als drittes Prinzip zwischen Markt und Staat? Perspektiven von Marcel Mauss bis zur Gegenwart*. Bielefeld, transcript.

Gallo Max, Jurisch Hanna, Koh Yul, Petrik Jeanmette, Ritzel Erik, Spillmann Peter, & Sprich, Verena (Hg.) (2017): *Dating the Chorus* (Vol. 2). Kassel, selbst-publiziert.

Giardi, Chiara/Tabach, Viviane: *Sobat goes Digital but the institution doesn't make it accessible*. In: Efstathopoulos, Thesea /Tabach, Viviane (Eds.). (2022): *Ever been friend-zoned by an institution?* Kassel, lumbung press.

Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham/London, Duke University Press.

Henschel, Alexander (2020): *Was heisst hier Vermittlung? Kunstvermittlung und ihr umstrittener Begriff*. Wien, Zagalossus.

Hochschule für bildende Künste Hamburg (2022): *Symposium: Kontroverse documenta fifteen*. <https://hfbk-hamburg.de/de/stories/symposium-kontroverse-documenta-fifteen/> [12.08.2023].

Institute for Contemporary Art (2022): *Luis Camnitzer: A Museum is a School*. <https://icavcu.org/exhibitions/a-museum-is-a-school/#overview> [03.04.2023].

Krzistetzko, Leoni (2022): *documenta 15: Walks & Stories setzen auf Interaktion und Gespräche*. <https://www.hna.de/kultur/documenta/documenta-15-walks-stories-setzen-auf-interaktion-und-gespraech-91693485.html> [12.08.2023].

Lorch, Catrin (19.07.2012): *Occupy-Aktivisten auf der Documenta*. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/occupy-aktivisten-auf-der-documenta-malerisches-bild-des-widerstands-1.1408081> [12.08.2023].

Mandel, Birgit (2023): *Vermittlung auf der documenta fifteen-Reflexion über Erwartungen und Wirkungen von Kunstvermittlung auf der Basis einer Besucher*innen-Befragung*. In: *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*. <https://www.kubi-online.de/artikel/vermittlung-documenta-fifteen-reflexion-ueber-erwartungen-wirkungen-kunstvermittlung-basis> [12.08.2023]

Marchart, Oliver (2022): *Hegemony Machines. Documenta X to fifteen and the Politics of Biennialization (Vol. 2)*. Berlin/Zürich, n.b.k./OnCurating.org.

Marcinkowski, Sarah: *Critical Friends*. In: *Efstathopoulos, Thesea/Tabach, Viviane (Hg.) (2022): Ever been friend-zoned by an institution?* Lumbung Press.

Micossé-Aikins, Sandrine (2011): *Kunst*. In: *Arndt, Susan/Ofuatey-Alazard, Nadja (Hg.), Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: ein kritisches Nachschlagewerk*. München, UNRAST.

Mörsch, Carmen (2019): *Die Bildung der A_n_d_e_r_e_n durch Kunst: Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung*. Wien, zaglossus.

Ogette, Tupoka (ab 2020): *EXIT RACISM: Das Handbuch von Tupoka Ogette, um die Entstehung, Strukturen und Wirkungs-*

weisen von Rassismus in Deutschland zu verstehen. <https://www.exitracism.de/index.html> [12.08.2023]

O'Sullivan, Simon (2006): *Art encounters Deleuze and Guattari. Thought beyond representation*. New York, Palgrave Macmillan.

Rakun, Farid / Tabach, Viviane: *The Risk of Doing Things on Surface Levels, Without the Cosmologies*. In: Efstathopoulos, Thesea / Tabach, Viviane (Eds.). (2022): *Ever been friend-zoned by an institution?* Kassel, lumbung press.

Rancière, Jacques (2010): *DISSENSUS. On Politics and Aesthetics*. London/New York, Continuum International.

Reitstätter, Luise (2015): *Die Ausstellung verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld, transcript.

ruangrupa, Sternfeld N. (2021): *SHARING SURPLUS VALUE AS A FORM OF COLLECTIVITY* / ruangrupa in *Conversation with Nora Sternfeld*. In: *TEXTE ZUR KUNST*, No.124

Sato, Hansel (2009): *Performing Essentialismus auf der documenta 12*. In: Mörsch, Carmen/Forschungsteam der documenta 12 *Vermittlung* (Hg.), *Kunstvermittlung II: Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12: Ergebnisse eines Forschungsprojekts*. Zürich/Berlin, diaphanes.

Selim Amir (2022): Interviewreihe „Kick—Start of the day“ findet jeden Vormittag im Ruruhaus statt.

<https://www.hna.de/kultur/documenta/interviewreihe-kick-start-of-the-day-findet-jeden-vormittag-im-ruruhaus-statt-91738980.html> [22.08.2022].

Shafaieh C. (2022): *Shahidul Alam on the Majority World*. Harvard Design Magazine 50/ 2022. <http://www.harvarddesignmagazine.org/articles/shahidul-alam-on-the-majority-world/> [15.03.2023].

Steinke, Antonin: *Stretching in Water: Lockerungsübungen für die documenta*. In: Efstathopoulos, Thesea / Tabach, Viviane (Hg.). (2022): *Ever been friend-zoned by an institution?* Kassel, lumbung press.

Vedel, Joen / Yaniya, Mikhalina (2022): *The Struggle Starts with the Struggle of the Tongue. An Affective Dictionary of Tatar*. Köln, Walther König.

Weiner, Andrew Stefan (14.08.2017): *The Art of the Possible. With and Against documenta 14*. Biennial Foundation. <https://biennialfoundation.org/2017/08/art-possible-documenta-14/> [19.04.2023].

Zentralrat der Juden (28.07.2022)a: PRESSEERKLÄRUNG ZUR DOCUMENTA. <https://www.zentralratderjuden.de/aktuelle-meldung/artikel/news/presseerklaerung-zur-documenta/> [12.08.2023].

Zentralrat der Juden (12.09.2022)b: PRESSEERKLÄRUNG ZUR ERKLÄRUNG DES EXPERTENGREMIUMS DER DOCUMENTA. <https://www.zentralratderjuden.de/aktuelle-meldung/presseerklaerung-zur-erklaerung-des-expertengremiums-der-documenta/> [12.08.2023]

CV

Thesea Rigou Efsthopoulos (kein Pronom) ist ein*e in Berlin lebende zypriotische Künstler*in und Kunstvermittler*in. Thesea war Meisterschüler*in von Antje Engelman an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee und arbeitet derzeit als freie Mitarbeiter*in in der Kunstvermittlung des KW Institute for Contemporary Art und des Brücke-Museums in Berlin. Theseas künstlerische Praxis^{c)} erforscht sozio-ökologische Themen in Installationen, Performances und Druckgrafik, meist begleitet von theoretischer Forschung. Thesea arbeitete als Kunstvermittler*in (sobat-sobat) auf der documenta fifteen und gab zusammen mit Viviane Tabach das Buch "Ever been friend-zoned by an institution?" (2022)^{d)} heraus.

Links

^{a)}<https://projectartworks.org/the-organisation/>

^{b)}<https://sfkp.ch/artikel/kunstvermittlerinnen-to-be>

^{c)}https://drive.google.com/file/d/1NGD9HtwKDEa1MUSU89fH3usYDOWrE0a3/view?usp=drive_link

^{d)}<https://drive.google.com/open?id=1HlfRJuw-v8Xtje58Gc-J11jAyfvZ1d9g>