

Lucerne University of
Applied Sciences and Arts

**HOCHSCHULE
LUZERN**

Design & Kunst
FH Zentralschweiz

Nummer 9

Künstlerische Vermittlung

www.hslu.ch/artisticeducation



Künstlerische Vermittlung kann das Museum
stürmen!

Sabine Gebhardt Fink

Online-Ausgabe in deutscher Sprache
Englische Fassung veröffentlicht als

Artistic Mediation Can Storm the Museum!

Nummer 9

Artistic Education

hrsg. von Wolfgang Brückle und

Sabine Gebhardt Fink

Luzern 2019

ISBN 978-3-033-07192-6

Künstlerische Vermittlung kann das Museum stürmen!

Performative Strategien und Aktivismus im Forschungsprojekt Camp#

Sabine Gebhardt Fink

In einer Lecture Performance mit dem Titel *Is the Museum a Battlefield* hält Hito Steyerl uns Zuschauerinnen und Zuschauer dazu an, das Museum als öffentlichen Ort immer wieder aufs Neue einzufordern. In diesem Sinne erläutert Steyerl die Problematik finanzieller Verstrickung von Institutionen für Gegenwartskunst mit privaten Unterstützern anhand ihrer eigenen Ausstellung an der Istanbul Biennale und im Art Institute in Chicago. Beide Ausstellungen waren vom US-amerikanischen Waffenproduzenten Lockheed Martin unterstützt worden. Mit einer von demselben Hersteller gelieferten Kugel wurde, wie Steyerls Nachforschungen ergaben, ihre Freundin Andrea Wolf ermordet. Steyerl verband also eine persönliche Erfahrung mit ihrem Anliegen. Aber auch diesseits der Dramatik, die im gegebenen Fall die ungewollte eigene Verstrickung der Künstlerin in die Machenschaften des Betriebs annahm, ist das Museum ein Schauplatz der Auseinandersetzung über Interessen. Die öffentliche Auseinandersetzung darüber muss ständig geführt werden, wenn Öffentlichkeit überhaupt erreicht werden soll. So war denn auch das Anliegen des Forschungsprojekts Camp#, das ich 2012 mit Rücksicht auf zwei verwandte Tätigkeitsfelder entworfen hatte, das Museum neuen Formen von Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Das Feld «Vermittlung» und das Feld «Didaktik» waren dabei ineinander verflochten. Trägerschaft des 2012–2017 durchgeführten, von der Ernst Göhner-Stiftung geförderten Projekts war die Kooperation der Kunstvermittlung des Kunstmuseum Luzern mit dem Master Fine Arts an der HSLU – Design & Kunst (Abb. 1).¹ Susanne Kudorfer, Alexandra D’Incau und ich erarbeiteten im Verlauf des Projekts neue Vermittlungsformate wie «Open Classroom», «Intervention im Aussenraum», «Invitation», «Collaborations». Im Bereich Didaktik entwickelte Bernadett Settele in Zusammenarbeit mit Susanne Kudorfer eine Weiterbildung für Lehrerinnen und Lehrer, die sich besonders Strategien der Selbstermächtigung widmete. Beteiligt waren an dem Projekt auch andere Dozierende aus dem Master Kunst und zahlreiche Studierende der Majors Art in Public Spheres und Art Teaching sowie weitere Akteurinnen und Akteure, darunter Studierende anderer Kunsthochschulen.

In unserem Projekt sollten sich alle Vermittlungsformen künstlerischer Strategien bedienen, ohne selbst Kunst produzieren zu wollen. Wir entwarfen die experimentellen Formate als Übersetzungen einer künstlerischen

Strategie in den Kontext der Vermittlung und Lehre. Die Arbeitsweisen waren in Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten unter anderem von Paul Thek und Ana Mendieta entstanden, in Luzern bekannt vor allem aufgrund der 2012 und 2013 gezeigten Ausstellungen *Paul Thek In Process* von Susanne Neubauer und *Neunzehnhundertsiebzig. Material – Orte – Denkprozesse* von Eveline Suter. Anspruch aller Initiantinnen des Forschungsprojekts war die Schaffung radikal persönlicher Zugänge zu künstlerischem Arbeiten. Uns leitete die von Michael J. Hannafin, Susan M. Land und Kevin Oliver gegebene Beschreibung von Prozessen, in denen die Zielsetzungen des Individuums «als Mittel für Selbstermächtigung und Handlungsmacht» eingesetzt werden.² Zugleich sollten Formen von Gemeinschaft etabliert werden, die über den normalen Unterrichts- und Vermittlungskontext weit hinausgehen. Ich persönlich hatte das Ziel, den Museumsraum als öffentlichen Gesprächs- und Handlungsraum zu reaktivieren und unterschiedlichen Gruppen von Akteurinnen und Akteuren ganz neu oder anders als gewohnt zugänglich zu machen. Man kann das Projekt im Rückblick als temporäres Museum im Museum verstehen. Ein schönes Sinnbild dieses unsichtbaren Raums im Raum gibt die Situierung der Gruppe in dem für Camp#1 verwirklichten Gebäude von Stephan Wittmer. Ganz ähnlich hatte Helio Oiticica für *Penetráveis* hölzerne Einbauten mit provisorischem Charakter entwickelt, als Behausungen für experimentelle Ideen und Handlungsweisen, aber auch für alltägliche Praktiken. Dieses Gebäude enthüllt sich wie bei Oiticica nur durch körperliche Einbeziehung der Besucherinnen und Besucher in ein akustisches, semantisches, visuelles und taktiles Ensemble.³ Eine ähnliche diskursive Möblierung im Rahmen von Camp# hat Lukas Geissler mit seiner mobilen Gesprächs- und Kaffeebar namens «Trink-Theke» vorgenommen.

Ich hatte ausserdem besonderes Interesse an der praktischen Auseinandersetzung mit Positionen feministischer Kritik. Nicht nur galt es andere Formen des Unterrichtens, des Vermittelns und der Auseinandersetzung mit Kunst im Museumskontext und im öffentlichen Raum zu erproben. Auch sollten Gegenvorstellungen zu dominanten sozialen Rollen und Handlungsmustern im Prozess des Vermittelns sichtbar werden. Besonders in der Performance-Kunst der 1970er Jahre waren feministische Positionen tonangebend; sie haben die Geschichte performativer Kunst bis heute geprägt – eine Schlüsselrolle nahm dabei etwa Ana Mendieta ein. Die Bedeutung derartiger künstlerischer Positionen für die Emanzipationsbestrebungen und andere politische Anliegen in unseren westlichen Gesellschaften ist aber kaum im öffentlichen Bewusstsein verankert. Red Chidgey hat vor mittlerweile zehn Jahren die Förderung kollektiven Wissens um diese Prozesse zu einem grundsätzlichen gesellschaftlichen Postulat gemacht.⁴ Dieser Auffassung schlossen wir uns an; das Projekt sollte auch dazu einen wichtigen Beitrag leisten.

In Auseinandersetzung mit feministischen künstlerischen Strategien setzten wir zum Beispiel unser Wissen über Texte in Bezug zu Überlegungen der im «Open Classroom» ausgestellten künstlerischen Positionen. In Camp#1 arbeiteten wir unter anderem mit den Texten *Die herausgeforderte Gemeinschaft* von Jean-Luc Nancy und Georges Didi-Hubermans *Bilder trotz allem*. «Offen» war unser Klassenraum insofern, als zufällig anwesende Museumsbesucher nicht ausgeschlossen wurden. Unsere intensiven Debatten über Konstruktionen einer produktiven Form von Gemeinschaft, über die Schwierigkeiten von Gemeinschaftlichkeit und über die Gräueltaten kollektiver Täterschaft im nationalsozialistischen Deutschland führten zu einer selbstkritischen Befragung der eigenen Gruppe, des eigenen Verständnisses von Gemeinschaft und der kritischen Auseinandersetzung mit dem in der Ausstellung gezeigten, männlich dominierten Netzwerk des Künstlers Thek. So fanden wir eine These von Melissa Autumn White bestätigt: Indem wir überdenken, wie wir unsere politischen Anliegen rahmen und umsetzen, erhalten wir den Schlüssel

dazu, ob sie ihr subversives und transformatives Potential entfalten können oder nicht.⁵

Performative künstlerische Strategien der 1960er und 1970er Jahre lassen sich auch in der Pflege von Zusammenarbeit und Rücksichtnahme als wesentlichen Elementen einer künstlerischen Arbeit ausmachen. Das gilt etwa für Suzan Lacys *International Dinner Party* von 1979 im Museum of Contemporary Art in Chicago oder für die *Damengöttinnen am Äquator*, im selben Jahr unter Mitwirkung von Monika Dillier und Anderen im Theater Basel aufgeführt. Diese Thematik wurde ebenfalls Gegenstand unserer Auseinandersetzung mit den Sammlungsausstellungen des Kunstmuseums Luzern. Oft werden Strategien, wie sie uns als wichtig erschienen, durch die Dokumentationsformate Fotografie und Video oder durch die Objektfetischisierung in Ausstellungen verdeckt und derart unsichtbar für das heutige Publikum.⁶ Durch die Aktivierung im «Open Classroom» und den Abgleich mit den ausgestellten Positionen konnten diese Lücken hinsichtlich feministischer und kritischer Positionen sichtbar und die Domestizierung aktivistischer Positionen rückgängig gemacht werden.

Ungeachtet einer Mehrheit weiblicher Performance-Aktivistinnen werden noch dazu in der gegenwärtigen Aufarbeitung vor allem männliche oder sehr kunstmarktkonforme Positionen präsentiert. Gerade die kritischen Stimmen verschwinden so aus dem kollektiven Bewusstsein. Angesichts dessen kamen wir auf die Idee, mit der gebauten Camp#-Architektur einen beweglichen Konversationsraum zu etablieren. Austausch über die Sache sollte nicht ausserhalb der Ausstellung – an der Universität oder im Vortragssaal des Museums – stattfinden, sondern in die Räume der Ausstellung selbst integriert werden, so dass neben der Praxis auch die Theorie und die Vermittlung kontinuierlich anwesend würde (Abb. 2). Wir schufen Plattformen, Möglichkeiten des Austauschs, der Kunstproduktion, der Theoriebildung und der Vermittlung. Besonders im Rahmen der regelmässig stattfindenden «Tuesday Afternoon Sessions» erarbeiteten wir mit wechselnden Studierendengruppen Selbstermächtigungsformate wie etwa in Camp#3 für «Ich sehe dich», eine Zeichenwerkstatt mit direktem Feedback der Museumsbesucher (Abb. 3 und Abb. 4). Mittels zur Verfügung gestellter Texte, Überlegungen und Ideen versuchten wir die Teilnehmenden in Einzel- und Gruppenaktionen, die dem Erarbeiten von experimentellen Formaten dienen, zu unterstützen.⁷ Auch ein Tanzanlass und eine Diskussionsrunde an der Trink-Theke fanden im Verlauf dieser Camp-Etappe statt. Zudem luden wir zusammen mit den Studierenden sehr unterschiedliche Gruppen ein, ins Museum zu kommen, so im Rahmen der Ausstellung *Unter neuen Bäumen* die in der Nachbarschaft eines von Robert Zünd gemalten Bauernhauses in Kriens bei Luzern Wohnenden. Es war unser explizites Anliegen, Formen eines «Conversation Model» ins Leben zu rufen. Krasny hat das von ihr selbst so bezeichnete Conversational Model als eine ephemere Kunstform beschrieben, die nicht-hierarchischen Austausch im Gewand der Rücksichtnahme – im Englischen Labour of Care – zu leisten vermag. Eine solche Praxis ist nach ihr als Kunst, die zusammen mit Anderen und in Co-Autorschaft produziert werde, zu begreifen.⁸ Die Aktionen in unserem Projekt verstanden wir allerdings nicht als ephemere Kunstformen, wie Krasny sie definiert, sondern als Übersetzungen dieser Kunstformen in einen Kontext der Vermittlung von Praxis, Reflektion und Debatte.

Kritisch hinterfrage ich heute die Rolle von uns Initiantinnen, insofern wir die Falle der «unsichtbaren Arbeit» reproduziert haben: Unsere Arbeit wird in ihrer Bedeutsamkeit nicht voll gewürdigt, da wir keine autorschaftliche Position bezogen haben. Dennoch scheint mir ein Aspekt des nicht-hierarchischen Zusammenarbeitens in unseren regelmässigen Treffen geglückt zu sein. Ich greife auf ein Beispiel aktueller Kunstpraxis zurück, um deutlich zu machen, was genau ich darunter verstehe. Die in Berlin lebende Künstle-

rin Okwui Okpokwasili hat zusammen mit Peter Born und anderen Akteuren auf der Berlin-Biennale 2018 eine Arbeit gezeigt, die *Sitting on a Man's Head* heisst. Dieser Titel umschreibt eine traditionelle Protestmethode in Nigeria, in der immer wechselnde Personen sich am Arbeitsort von Personen versammeln, die wichtige Entscheide treffen, um so politische Veränderungen durchzusetzen. Die Gruppenidentität einzelner Akteurinnen und Akteure ist dabei nicht wichtig. Ausschlaggebend ihr abwechselndes Erscheinen mit einem gleichen und geteilten Anliegen, dem so Sichtbarkeit verliehen werden kann.

Im Dienst der Selbstermächtigung verbindend war auch für uns ein solches geteiltes Anliegen und unser abwechselndes Erscheinen im Ausstellungskontext ebenso wie im öffentlichen Raum. Diese Praxis setzte sich in Aktionen mit Bezug zum Zollhaus, einem damals gegründeten Studentischen Off-Space, zum Neubad oder im Kontext von Aktionen im Stadtraum fort. Auch die von uns Initiantinnen über alle Etappen von Camp# hinweg ausgeübte Mentorinnenfunktion diente diesem Zweck: Wir gaben Feedback, hielten Input-Referate über Arbeiten oder künstlerische Positionen etwa im Rahmen der Landschaftsausstellung, stellten Material zur Verfügung und entwickelten mit den einzelnen Gruppen eine Kultur des Austauschs und der respektvollen gegenseitigen Kritik (Abb. 5). Dabei waren Anknüpfungspunkte für weitere Aussenstehende und mögliche Teilnehmerinnen und Teilnehmer immer mitzudenken. Besonders dieses «Educational Setting ohne Backstage», wie es Dorothee Richter als Strategie künstlerischer Produktion der 2010er Jahre beschreibt, habe ich als äusserst produktiv erlebt.⁹ Denn es führte dazu, dass sich aus dem physischen Ausstellungsraum stetig neue Räume ableiten liessen: alternativer Kunstraum, Debattierklub, gemeinschaftlicher Ess- und Trinkraum. Ein solcher «Para-Museumsraum» kann als sozialer, mikro-ökonomisch modellierter öffentlicher Raum begriffen werden.¹⁰ Ein lustvolles Umschreiben dessen, was Museum sein kann, eine produktive Erstürmung des Museums oder ein «Umlernen», wie es Sezgin Boynik nennt, fand darin statt.¹¹

Im Verlauf von Camp#2 versuchten wir, performative Vermittlungsformate in den Aussenraum des Museums und in den grösseren Stadtraum hinein zu erweitern. Dafür orientierten wir uns an den performativen Strategien der Künstlerinnen und Künstler um 1970. Unter Berufung auf Judith Butlers Verständnis des performativen Akts definiere ich als «performativ» das Moment eines «Erzeugens» im «Um-Benennen», die Schaffung eines geteilten Handlungs- und Sprachraums, im Widerstand gegen vorgegebene Machtgefüge und Räumlichkeiten.¹² Besonders für die Hinterfragung fixierender Geschlechterzuschreibungen, wie sie in der Performance-Kunst der 1970er Jahre verhandelt worden ist, ist dieses Konzept von Performativität wesentlich. Aber auch zahlreiche Performerinnen der 1990er Jahre wie Andrea Saemann und Chris Regn, Dorothea Rust und das Künstlerinnen-Kollektiv Marsie setzen sich mit diesem Konzept des performativen Akts aus feministischer oder queerer Perspektive auseinander. Für unseren Versuch, einen performativen Raum deutlich zu machen, mussten wir den konstruierten Raum aus Camp#1 überschreiten.¹³ Dabei sollten aber die Teilnehmenden nicht als das Andere der Kunstproduktion gelten; sie sollten nicht zum objektivierten Subjekt, dem von den Künstlern Teilnahme gewährt wird, gemacht werden. Hal Foster hatte die mit solcher Verobjektivierung einhergehenden Machteffekte in einer Untersuchung der Partizipationskunst der 1990er Jahre geschildert. Sie treten auf, wo die Arbeiten mit Gemeinschaften ausserhalb des Museums, politisches Engagement der Institution und Überschreitung bestehender Institutionengrenzen nur benutzt werden, um Social Outreach, ökonomischen Zugewinn und Werbeerfolge für die beteiligten Künstler und die Institution zu verzeichnen.¹⁴ Unsere Frage musste also lauten, wie kultu-

relles Kapital als Allgemeingut, als sogenanntes «Common» erhalten, neuen Einhegungen entzogen und transparent gemacht werden kann.¹⁵ Als Allgemeingut ist in diesem Zusammenhang sowohl der Museumsraum zu verstehen als auch der Raum der Art Education, den es immer wieder metaphorisch, aber auch körperlich-performativ zu besetzen und aktuellen politischen Anliegen zu öffnen gilt. Demokratische Gesellschaften sind auf diese Bildräume des Revolutionären angewiesen.

Steyerl bemerkt in einem 2015 im New Yorker Artists Space gehaltenen Vortrag, dass der Louvre mehrmals gestürmt wurde, damit die Bilder öffentlich, also für die Bevölkerung zugänglich bleiben konnten. Heute geht es weniger um die öffentliche Zugänglichkeit der Räume als um die Zugänglichkeit des Denkens und der auf die Bilder bezogenen Bildungskontexte. Sie müssen wieder gestürmt, also für die Öffentlichkeit verständlich gemacht werden. Deshalb ist es wichtig, künstlerische Strategien als solche zu reaktivieren, sie aber auch in Konversationsformate zu übersetzen und so vermittelnd zu aktualisieren. Dieses Verfahren wird gelegentlich als Re-Performance bezeichnet; Chidgey hatte es als Re-Mediation eingeführt. Es stellt für sie ein wesentliches Element der Pflege von kulturellem Gedächtnis dar: «Anders als die hergebrachten Archive der Geschichte enthalten die Archive des kulturellen Gedächtnisses nicht nur Erzählungen, Bilder und Dokumente der Vergangenheit, sondern auch die Übermittlungsakte.»¹⁶ Ich hoffe, dass es uns gelungen ist, über die Etappen von Camp# hinweg diese Akte des Transfers zu ermöglichen. Doch nicht nur dieses Handeln, sondern auch ein zusätzlicher Blick von aussen ist wichtig. Dafür sorgten wir in den Etappen 3 und 4 in Zusammenarbeit mit Künstlerinnen wie der von Susanne Kudorfer eingeladenen Emma Smith.

Anhand dieses Beispiels lässt sich nochmals der Unterschied zwischen einer Re-Performance und einer transformativen Vermittlung deutlich machen. Wesentliches Element der Re-Performance ist der mediale Rahmen, in dem eine Aktion stattfindet. Agiert die Künstlerin oder der Künstler im Kontext von Performance Art im Stadtraum, so handelt es sich um eine Re-Performance. Wenn darin auf thematische Vorgaben aus dem Museumskontext wie zum Beispiel ausgestellte Arbeiten, Fragestellungen oder Diskurse Bezug genommen wird, verschiebt sich der Fokus der Künstlerin und des Künstlers – oder eben der Vermittlerin und des Vermittlers – auf eine Frage der künstlerischen Vermittlung. Performance als Akt künstlerischer Vermittlung entsteht also mit dem Anliegen, Bestehendes zu transformieren, Wissen mit eigenen Erfahrungen und kritischen Anmerkungen zu überschreiben. Unser in der Gruppe über vier Jahre hinweg erprobtes Conversational Model hätte genauso gut zur ephemeren Kunstform erklärt werden können, wenn sie von uns entsprechend gerahmt worden wäre. Sie kann aber auch als Akt des Transfers bestehenden Wissens und Handelns im Kontext der Kunst, als kollektive und nicht hierarchische Austauschform, als und Re-Mediation von Dokumenten, Bildern, Artefakten, Handlungen im Feld der Vermittlung verstanden werden. Gegen-Erinnerungen zum Beispiel an feministische performative Strategien können so in das vorherrschende kulturelle Gedächtnis eingeschrieben werden; korrespondierende Gegenaktionen können so im Museumsraum verwirklicht werden. Die Teilnehmenden tragen diese Handlungen und Bildzeichen weiter – das gilt ebenso für die Aufsichten an der Kasse wie für die ehemaligen Studierenden in ihren weiterführenden aktuellen Projekten, wie etwa bei Charlotte Coosemans. Das kuratorische Denken kann so um ein Denken in Konversation erweitert werden. Der Museumsraum der Objekte, Dokumente, Artefakte und Relikte wird geöffnet für Aktionen, Diskussionen und Produktionen von sichtbaren Formen einer abweichenden Erinnerung. In kuratorische und konservatorische Narrative können so feministische und andere Aktivitäten integriert werden: Gespräch, Interak-

tion, Co-Autorschaft, kollektiver Austausch. Dadurch entstehen zwischen Expertinnen und Experten, den Studierenden und dem übrigen Publikum neue, vielfältige «umstrittene Erinnerungen», immer als Austausch von Meinungen in Aushandlungsprozessen.¹⁷

Wir haben im Rahmen von Camp#4.5 auch Erkenntnisse darüber gewonnen, wann diese Form von Austausch nicht funktionieren kann (Abb. 6). Im Rahmen eines Netzwerkmoduls gab es einen viertägigen Workshop, in dem die Ergebnisse von Camp bewertet werden sollten. Die teilnehmenden Studierenden waren sehr fixiert auf Wissenstransfers und Wahrnehmungsdebatten nach dem Muster bestehender Kunstvermittlung. So war sie ihnen aus Schule und Hochschulunterricht vertraut. In der Kürze des Workshops konnten die Methoden nicht selbständig angeeignet werden. Der Transfer fand deshalb nicht statt. Die offen gehaltene, normüberschreitende Aufforderung dazu, ausgehend von eigenen Fragen Vermittlungsformate zu entwickeln, kann auch überfordern und Aggressionen auslösen, wo keine fundierte künstlerische oder kritisch diskursive Praxis als Ausgangsbasis vorhanden ist. Das bedeutet: Ein «Conversational Model» entsteht nur in einer Atmosphäre des Vertrauens, das durch eine über längere Zeit zusammenarbeitende Gruppe gewährleistet werden muss (Abb. 7). Projektentwicklungen, die auf künstlerischen Strategien beruhen, sind zeitaufwändig. Mindestens ein Jahr muss bis zur Ausführung zur Verfügung stehen. Es braucht Offenheit der Kuratorinnen und Kuratoren für experimentelle Formate von Vermittlung und Vertrauen zueinander. Zusätzliche Ressourcen wie Material, Arbeit und Raum sind nötig, im Idealfall von der Öffentlichen Hand oder gemeinnützigen Stiftungen finanziert. Schliesslich bedarf es aber auch eines Bedürfnisses der Öffentlichkeit nach kritischem Austausch, aktiver Mitarbeit an kollektiven Erinnerungen und revolutionierenden Gegenerinnerungen.

- 1 Der Name des Netzwerks lautet: Mobiles Kompetenzzentrum für Kunstvermittlung KoKüV. Das Projekt Camp# wurde 2012–2016 von der Ernst Göhner-Stiftung unterstützt.
- 2 Vgl. Michael J. Hannafin, Susan M. Land und Kevin Oliver, «Open Learning Environments. Foundations and Models», in: *Instructional Design Theories and Models. A New Paradigm of Instructional Theory*, hrsg. von Charles M. Reigeluth, Mahwab 2009, S. 115–140, bes. S. 118.
- 3 Sabeth Buchmann, «From «Antropophagia» to «Conceptualism»», in: *Following Loosen Threads. Scanning Hélio Oiticica Today* [The Journal of the Permanent Forum], 2007, www.forum-permanente.org/en/journal/following-loosen-threads-scanning-helio-oiticica-today/from-antropophagia-to-conceptualism, Zugriff 29. Okt. 2018.
- 4 Red Chidgey, «Hand Made Memories. Remediating Cultural Memory in DIY Feminist Networks», in: *The Transnational Studies Reader. Intersections and Innovations*, hrsg. von Sanjeev Khagram und Peggy Levitt, London und New York 2008, S. 87–97, S. 87.
- 5 Vgl. Melissa Autumn White, «Queers without borders? On the Impossibilities of «Queer Citizenship» and the Promise of Transnational Aesthetic Mutiny», in: *The Transnational Studies Reader* 2008, S. 117–134, bes. S. 119.
- 6 Siehe Dorothee Richter, «Revisiting Display. Display and Backstage», in: *On Curating* Nr. 22 [Politics of Display] (2014), S. 7–15, S. 12.
- 7 Einer dieser Texte war: Christian Klemm, «Schweiz», in: *Landschaft im Licht. Impressionistische Malerei in Europa und Nordamerika 1860–1910*, hrsg. von Götz Czymmek, Ausst.-Kat. Köln: Wallraf-Richartz-Museum, 1990, S. 146–155.
- 8 Siehe Elke Krasny, «The Salon Model. The Conversational Complex», in: *Feminism and Art History now. Radical Critiques of Theory and Practice*, hrsg. von Victoria Horne und Lara Perry, London und New York 2017, S. 147–163, bes. S. 147 und S. 160.
- 9 Richter 2014, bes. S. 8.
- 10 Vgl. Nora Sternfeld, «Das Museum deprovinzialisieren. Was wäre ein Museum, wenn es kein westliches Konzept wäre?», in: *Body Luggage. Migration of Gestures*, hrsg. von Zasha Colah, Ausst.-Kat. Graz: Steirischer Herbst, 2016, S. 200–203, bes. S. 202 unter Berufung auf Bonaventura Soh Bejeng Ndikung.

Nummer 9
Artistic Education
Sabine Gebhardt Fink
Künstlerische Vermittlung
kann das Museum stürmen!

- 11 Sezgin Boynik, Between Privileges of Unlearning and Formlessness of Anti-Knowing. Ideologies of Artistic Education, in: *Forms of Education. Couldn't get a sense of it*, hrsg. von Aeron Bergman, Alejandra Salinas und Irena Boric, Zagreb 2016, S. 232–361, beschreibt ausführlich dieses «Unlearning» in Bildungskontexten.
- 12 Vgl. Judith Butler, *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*, Berlin 2016, S. 41.
- 13 Vgl. BLOG der Studierenden (Archiv Master Kunst) und www.master-kunst-luzern.ch/2013/01/camp-1/.
- 14 Siehe Hal Foster, «The Artist as Ethnographer?», in: *The Traffic in Culture. Reconfiguring Art and Anthropology*, hrsg. von George E. Marcus und Fred R. Myers, Berkeley und Los Angeles 1995, S. 302–309, bes. S. 303 und S. 306.
- 15 Siehe Silke Helfrich und David Bollier, «Commons als transformative Kraft. Zur Einführung», in: *Commons. Für eine neue Politik jenseits von Markt und Staat*, hrsg. von Silke Helfrich und Heinrich-Böll-Stiftung, Bielefeld 2014, S. 15–23, bes. S. 16.
- 16 Chidgey 2008, S. 88. Als «Re-Performance» erscheint das Verfahren in einer Darstellung des Forschungsprojekts «Archiv Performativ»; vgl. *archiv performativ* 2012, <http://www.zhdk.ch/?archivperformativ>, Zugriff 30. Nov. 2018.
- 17 Vgl. Chidgey 2008, S. 89.



Abb. 1 Camp#1-4.5, Ankündigungsplakat, Gestaltung pengpeng, Luzern 2017



Abb. 2 Camp#1, construction for gatherings and collective work in the exhibition space, 2012, Luzern, Kunstmuseum, Foto: Stephan Wittmer



Abb. 3 Camp#1, Entrance Badge, 2012, Foto: Thomas Fink



Abb. 4 Camp#4, «Ich sehe dich», Unterrichtsmaterial, Frühjahrssemester 2015, Foto: Thomas Fink



Abb. 5 Camp#3, «Landschaft», Open Classroom, Luzern, Kunstmuseum, 3. Sept. 2015, Foto: Susanne Kudorfer



Abb. 6 Camp#4.5, Open Classroom in the context of the network module, 13-15 Jan. 2016, ZHdK, HSLU - D&K, HKB und HGK, Luzern, Foto: Sabine Gebhardt Fink



Abb. 7 «Strollology», artistic education and public interventions. PASOS by Juan Carlos Diaz Bueno. Korrektur by Erik Borgir. Beteiligte: Alaya Battalova, Rosalin Birnstil, Michèle Fella, Christina Hauser, Emilie Inniger, Flora Karetka, Eva Sulai Koch. Collaboration Master Fine Arts HSLU D&K with the Theatre Lucerne and the MA Music and Art Performance, 8 June 2018, Foto: Sabine Gebhardt Fink

Künstlerische Vermittlung

www.hslu.ch/artisticeducation

Inhaltsverzeichnis

Texte über den Kontext von Camp#

Vorwort und Dank

Wolfgang Brückle und
Sabine Gebhardt Fink

Wolfgang Brückle und
Sabine Gebhardt Fink

Was ist Artistic Education und warum betreiben wir sie?

Einführung

Camp#

Sabine Gebhardt Fink

Künstlerische Vermittlung kann das Museum stürmen!

Performative Strategien und
Aktivismus im Forschungsprojekt
Camp#

Christoph Lichtin

Ich kann nicht zeichnen

Susanne Kudorfer

Ich kann brauchen, was ich bei Camp gelernt habe

Alexandra D'Incau

Was bleibt

Wie sich der widerspenstige
Gehalt künstlerischer Vermittlung
in Wort und Bild manifestiert

Künstlerische Vermittlung in- und ausserhalb der Galerie

Cynthia Gavranic und
Alena Nawrotzki

Kunstvermittlung, traditionell oder künstlerisch?

Kooperationsprojekt des Migros
Museum für Gegenwartskunst und
der HSLU Master of Arts in Fine Arts

Rahel Lüchinger

Art Mediation

Ein experimentelles Format der
Kunstvermittlung

Stina Kasser

Artistic Education im Zürcher Migros Museum für Gegenwartskunst

Linda Luv

Partizipative Performance und künstlerische Kunstvermittlung

Dominique Meyer (Bearboz),
Lena Eriksson, Emilie George,
Samuel Herzog, Sandrine Wymann

Kleines Hühnchen, grosse Fragen

Kochen auf dem Krisenherd der
Kunstvermittlung

Künstlerische Ansätze in der Kunstausbildung

Rachel Mader

Heterotopische Zustände in der Kunstausbildung heute

Stephan Eichenmann, Klodin Erb,
Karin Fromherz, Susanne Hefti,
San Keller, Marie-Louise Nigg,
Chiara Ottavi, Sebastian Utzni

Künstlerische Vermittlung zwischen Open Studio und Reality Check

Selbstgesteuerte Gärungsprozesse
im Studiengang Kunst & Vermittlung

Elke Krasny und

Barbara Mahlknecht

Unheimliche Materialien. Gründungsmomente der Kunsterziehung

Ein kuratorisches
Ausstellungs-, Forschungs-
und Ausbildungsprojekt

Siri Peyer

Critical Curriculum

Ein emanzipatorisches Werkzeug
für ein Post-Plantagen-System?

Wiktoria Furrer

Mikropädagogiken in der Kunst

How To Teach Art

Neue Konzepte Künstlerischer Vermittlung

Lena Eriksson

Neun Tage in Dhaka

Mit einer Einführung von
Rachel Mader

Silvia Henke

Lehr-Stücke

Über das Potential ästhetischer
Bildung

Bernadett Settele

Ins Offene

Risiko als Qualität künstlerischer
Vermittlung