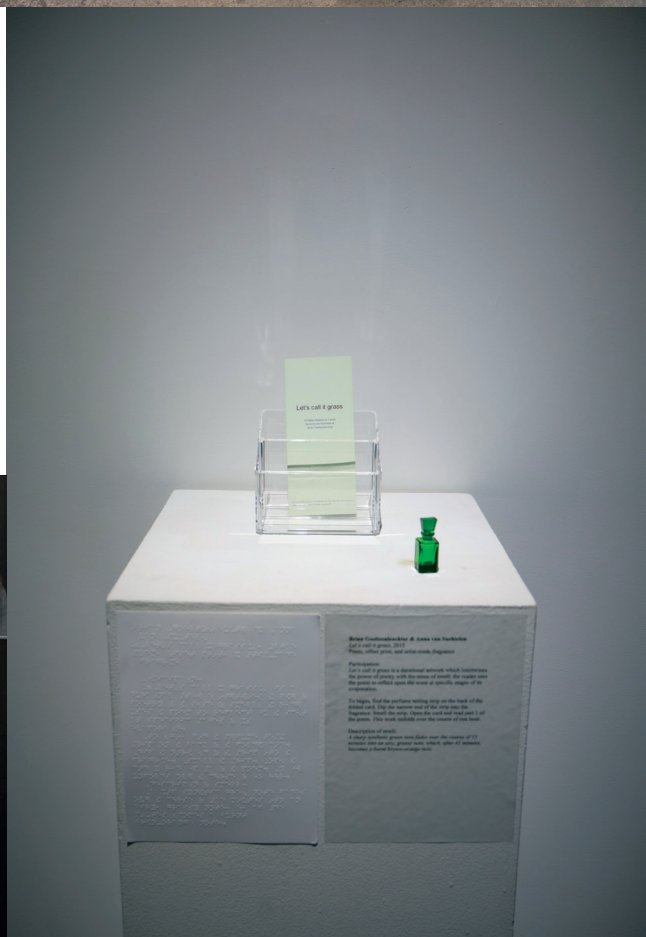

DIE POLITIK DES ————— ————— «KREATIVEN ZUGANGS»

Ein Leitfaden zur kuratorischen Praxis
im Kontext von Critical Dis/ability



↓ Abbildung 38

Screenshot von Amanda Cachia während einer Kuratorinnenführung durch die Ausstellung *LOUD silence*, begleitet von einer Gebärdensprachdolmetscherin.



DIE POLITIK DES «KREATIVEN ZUGANGS»¹**Ein Leitfaden zur kuratorischen Praxis im Kontext von Critical Dis/ability**

Die Kunsthistorikerin und Aktivistin Amanda Cachia betrachtet Barrierefreiheit als kreative Aufgabe und politisches Programm. Aus der Perspektive einer Kuratorin, die sich selbst als körperlich behindert versteht, gestaltet sie seit 2011 Ausstellungen, die Behinderung zum Thema machen, um so den Blick darauf zu verändern und eine alternative Ästhetik zu entwickeln. Dabei arbeitete sie mit kleinwüchsigen, gehörlosen und schwerhörigen sowie blinden und sehbehinderten Menschen zusammen.

Neben den üblichen und wichtigen Möglichkeiten, eine Ausstellung für ein breites Publikum zugänglich zu machen, wie Übertitel und Übersetzungen in Gebärdensprache, setzt Cachia auf ein Konzept des «kreativen Zugangs». Darunter zählt sie zum Beispiel Audiodeskriptionen, die von Studierenden eingesprochen wurden und so die kuratorische Perspektive auf ein Werk um andere Blickwinkel ergänzen. Ebenso werden taktile Elemente oder Klänge einbezogen, die die Kunstwerke um zusätzliche sinnliche Erfahrungen bereichern. Besonders interessiert ist Cachia an Künstler*innen, für die Barrierefreiheit den konzeptuellen Rahmen ihrer Praxis bildet. Ihr Ziel ist es, Zugänglichkeit in den «materiellen, strukturellen und konzeptuellen Aspekten einer Ausstellung» stets mitzudenken. Indem Künstler*innen und Kurator*innen zusammenarbeiten, hofft Cachia, die starre Vorstellung von Barrierefreiheit als Standardisierung zu überwinden und sie als neuen Zugang zur Kunstproduktion und neuen Denkansatz zu verstehen.

Cachia kritisiert die fehlende Auseinandersetzung mit Barrierefreiheit in der kuratorischen Praxis, die Fragen der Zugänglichkeit oft ignoriere. Zugänglichkeit werde in Museen häufig als rechtliche Vorgabe und als Aufgabe der Bildung und Vermittlung angesehen und bliebe auf räumliche Barrierefreiheit beschränkt. Im Sinne eines Manifests, wie sie in der Kunstgeschichte häufig

▮ Abbildung 39

Ausstellungsansicht von *Composing Dwarfism: Reframing Short Stature in Contemporary Photography*, Space4Art, San Diego, 2014.
Foto: Michael Hansel

▮ Abbildung 40

Brian Goeltzenleuchter & Anna van Suchtelen, *Let's call it grass. A poetry olfaction in 3 parts*, 2015, in der Ausstellung *Sweet Gongs Vibrating* im San Diego Art Institute.
Foto: Emily Corkery

verfasst wurden, um «revolutionäre Absichten» zu verkünden, formuliert Cachia einen Leitfaden für die barrierefreie Gestaltung von Ausstellungen. Darin beschreibt sie Ansätze und Methoden «kreativen Zugangs» und veranschaulicht diese durch ihre Erfahrungen als Ausstellungsmacherin. Sie versteht «kreativen Zugang» als fortlaufenden Prozess mit experimentellem Charakter, dessen Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft seien. «Eines ist sicher», schreibt Cachia: «Zugänglichkeit muss stets offen für Veränderungen bleiben, denn sie ist individuell und kann niemals für ein sogenanntes <allgemeines> Subjekt im Museum gelten.»

Leitfaden für barrierefreie Kunstausstellungen

1. Kurator*innen, Künstler*innen und Verantwortliche für einen Ausstellungsort sollten gemeinsam an allen Aspekten der Zugänglichkeit arbeiten.
2. Betrachten Sie die Bedürfnisse des Publikums sorgfältig, denn sie unterscheiden sich von Ort zu Ort. Denken Sie jedoch daran, dass Zugänglichkeit auch eine symbolische, politische Geste ist, die als Mittel eingesetzt werden sollte, die Museumspraxis im Allgemeinen zu transformieren. Mit anderen Worten: Zugänglichkeit sollte gegeben sein, unabhängig davon, ob ein «behindertes» Publikum anwesend sein wird.
3. Kurator*innen sollten in Betracht ziehen, Arbeiten von Künstler*innen mit Behinderung in die Ausstellung einzubeziehen, um auf diese Weise in den Werken selbst eine «Behinderungs-»Perspektive zu eröffnen, insbesondere durch Werke, die sich konzeptuell mit Zugänglichkeit auseinandersetzen. Darüber hinaus können Kurator*innen auch bei Künstler*innen, die sich nicht als behindert identifizieren, neue Produktionsweisen von Kunstwerken anregen.
4. Nutzung des Rollstuhl-Symbols: Der Einsatz dieses Symbols auf Ausstellungsschildern und anderen Informationsträgern sollte in Betracht gezogen werden, um mit der Community von Menschen mit Behinderungen in Verbindung zu treten, und damit Besucher*innen verstehen, dass die Institution ebenso wie die Kurator*innen und Künstler*innen verständnisvoll und aufmerksam mit ihrem behinderten Publikum umgehen.
5. Eine barrierefreie Website begleitend zur Ausstellung ist ideal, wenn sie so gestaltet werden kann, dass sie für Screenreader geeignet ist. Es ist außerdem wünschenswert, die Website

für Menschen mit Sehbeeinträchtigungen und Farbenblindheit zugänglich zu gestalten, indem Schriftart, Schriftgröße und andere Bildschirm-Einstellungen leicht angepasst werden können.

6. Zeitplanung: Bringen Sie alle barrierefreien Komponenten lange genug vor der Ausstellungseröffnung auf den Weg – mindestens drei Monate im Voraus.

7. Budget: Planen Sie ausreichend Mittel im Budget für angemessene Barrierefreiheit als festen Bestandteil des ganzen Vorhabens ein.

8. Wenn die Gestaltung der barrierefreien Angebote zusätzliche Arbeit wie zum Beispiel das Verfassen von Audiodeskriptionen oder die Entwicklung einer barrierefreien Website erfordert, planen Sie ein zusätzliches Honorar für Künstler*in und Kurator*in ein.

9. Sorgen Sie für Beschriftungen in Brailleschrift.

10. Textlastige Beschreibungen sollten in Schriftgröße 18 und einer Schriftart ohne Serifen gestaltet sein. Für Menschen mit Sehbehinderungen sind größere Schriftarten leichter zu lesen. Schriftarten ohne Serifen sind zugänglicher für Menschen mit Sehbehinderungen, da die ausgreifenden Züge am Ende eines Buchstabenstrichs verwirren können und es schwierig machen, den Buchstaben zu erkennen.

11. Für jedes Werk sollten Audiodeskriptionen zur Verfügung stehen. Diese Audiodateien können auf der Website des Ausstellungsortes (oder den Websites von Künstler*innen oder Kurator*innen) hochgeladen werden, sodass Besucher*innen sie herunterladen und auf ihren Smartphones oder anderen Abspielgeräten anhören können. Idealerweise stellt das Museum ein Abspielgerät zur Verfügung, das gegen Diebstahl abgesichert ist.

Beispiele bieten die Ausstellungen *What Can a Body Do?* im Haverford College in Pennsylvania 2012 sowie *Marking Blind*, wo es mehrere Audiodeskriptionen für jedes Objekt gab. In letzterer kamen zusätzlich schriftliche Transkriptionen der Audiodateien (mit einem irischen Akzent!) zum Einsatz.

12. Kunstwerke sollten auf einer Höhe von etwa 1,20 bis 1,50 Meter hängen. Falls ein Werk nicht tiefer gehängt werden kann, bringen Sie ein Schild an, das den Besucher*innen die Möglichkeit gibt, das Werk in einem alternativen Format zu sehen. Dieses Format kann die Form eines Buches mit Abbildungen oder einer Online-Quelle mit Abbildungen haben. Ich habe diese Strategie angewendet, als ich *Composing Dwarfism: Reframing Short Stature in Contemporary Photography* im Space4Art in San Diego kuratiert habe, da ich sichergehen wollte, dass kleinwüchsige Besucher*innen tatsächlich Zugang zu den Werken im Ausstellungsraum hatten.

13. Ermutigen Sie Künstler*innen, Kunstwerke zu machen, die, wenn möglich, berührt werden können, idealerweise jederzeit als Teil einer Strategie des haptischen Aktivismus. Wenn die Berührungen in einer Ausstellung nicht ausreichend beaufsichtigt werden können, ist es wichtig, regelmäßige «Fühl-Führungen» anzubieten. Ich habe beispielsweise 2016 im San Diego Art Institute eine multimediale und multisensorische Ausstellung mit dem Titel *Sweet Gongs Vibrating* kuratiert, die mit dem Primat des Visuellen brach, indem sie eine Vielzahl verschiedener Weisen der Wahrnehmung einschloss. Dieses Projekt strebte an, die sensorischen Qualitäten der Objekte zu aktivieren, um zugunsten eines diverseren Publikums und insbesondere für Blinde und Sehbehinderte, alternative Narrative in Bezug auf Zugänglichkeit, Räume und Orte aufzuzeigen. Ich war besonders daran interessiert, die augenzentrierte Weise des

Kuratierens und die Konvention zu hinterfragen, dass Objekte einzig durch den Sehsinn erfahren werden müssen. Es war mein Versuch von kuratorischem haptischem Aktivismus, als einem Ableger von «kreativem Zugang», insofern ich es darauf anlegte, die Besucher*innen alle Werke der Ausstellung so viel wie möglich direkt anfassen zu lassen. Dies erwies sich wegen unzureichender Ressourcen des Ausstellungsraumes als schwierig, doch ich trat mit vielen Künstler*innen im Projekt in Kontakt, um Arbeiten für die Ausstellung anzufordern, die auf Haptik basieren. Ein Beispiel war eine Videoinstallation der kanadischen Künstlerin Raphaëlle de Groot mit dem Titel *Study 5: A New Place* (2015). Um dem Publikum den haptischen Zugang zu ermöglichen, den ich in de Groots Werk suchte, fragte ich sie, ob ich die originalen Fundstücke verwenden dürfe, die sie nutzt, um ihre behelfsmäßige Maske herzustellen, die im Video zu sehen ist. Die Künstlerin gestattete mir, die Arbeit als unordentliches Bündel auf einem Sockel vor der Projektion des dazugehörigen Videos zu platzieren. Das projizierte Video durchbrach wortwörtlich die zweidimensionale visuelle Repräsentation an der Wand, sodass man den materiellen Abfall dessen, womit die Künstlerin in ihrem Gesicht und auf ihrem Kopf experimentiert hatte, nicht nur sehen konnte; vielmehr konnten die Betrachter*innen ihn auch anfassen. Indem Ausstellungsbesucher*innen das Bündel von Schutt berührten, wollte ich sie die unterschiedlichen Oberflächen von de Groots Papieren, Seilen, grob geformten Kohlestücken, Plastik und anderen Materialien erfahren lassen. Wer hören und sehen konnte, konnte visuell beobachten, wie die eigenen Berührungen die Berührungen der gleichen Materialien durch die Künstlerin im Video spiegelten, während sie ihren Kopf damit bedeckte, oder man konnte hören, wie das Knistern und Rascheln, das Hände im Kontakt mit zerknülltem Papier erzeugen, in den Geräuschen ein Echo fanden, die von de Groots gleichen Berührungen ausgingen. De Groots Werk auf diese Weise zu

erweitern, war ein Angebot, um ein erhöhtes Level taktiler Auseinandersetzung zu erreichen. Ich bin der Meinung, dass man solche Interventionen für «kreativen Zugang» fördern muss, wenn wir die Ausweitung von sensorischem und haptischem Aktivismus in unseren Museen und Galerien in den Blick nehmen. Auch mit einem weiteren Künstler der Ausstellung verhandelte ich die gleiche Methode «kreativen Zugangs»: Darrin Martin aus San Francisco war mit dem Video *Objects Unknown: Sounds Familiar* (2016) vertreten, in dem fragmentierte, überlagerte abstrakte Formen auf eine Wand projiziert wurden. Sie bewegten sich auf und ab, bildeten lange, schmale und vertikale Streifen, die in Form und Funktion einem Filmstreifen ähnelten. Ich bat den Künstler, eine dreidimensionale Version dieser abstrakten Formen zu erstellen, sodass sie dem Tastsinn zugänglich gemacht werden konnten. Der Künstler entschied sich, 3D-Drucker einzusetzen und Scans der Objekte aus collagierten Schaumstoff-Verpackungen herzustellen. Es sind also die gleichen Objekte, die digital animiert und dann mittels analoger Videotechnik zusammengefügt wurden. Durch die Bearbeitung mittels elektronischer Frequenzen erzeugten sie Sound. Montiert auf Sockel, die zugleich als Lautsprecher fungierten, vibrierten die gedruckten Objekte in demselben Sound, der von ihren projizierten Gegenständen ausging.

14. Ein*e Gebärdensprach-Dolmetscher*in sollte alle Vorträge begleiten. Es ist außerdem ideal, sicherzustellen, dass eine Kuratoren-Führung über verschiedene technische Geräte dauerhaft in Gebärdensprache zur Verfügung steht und außerdem jederzeit online abrufbar ist. Als ich *LOUD silence* im Grand Central Art Center der California State University und später in der gallery@Calit2 an der University of California San Diego kuratiert habe, nutzte ich als Formatvorlage den Video-Blog des Whitney Museum of American Art, um sowohl selbst erstellte als auch professionelle Videos aufzunehmen, die für die Dauer der Ausstellung auf

iPads und online verfügbar waren. Ein Video war mit einem iPhone gefilmt und zu Hause am Laptop geschnitten worden, das andere stammte aus einem professionellen Fernsehstudio am Campus einer Universität. Während die Qualität auf die verfügbaren Ressourcen der jeweiligen Projekte verweist, ist die Zielsetzung die gleiche: gehörlosen oder schwerhörigen Besucher*innen Zugang zu ermöglichen, besonders, da sich die Ausstellung selbst auf die Erfahrung von Klang und Stille aus einer gehörlosen und schwerhörigen Perspektive konzentrierte.

15. Alle Videos mit Ton sollten Untertitelt sein. Wenn ein Video (oder jedes andere Objekt, das Geräusche macht) nicht Untertitelt werden kann, kann eine Auflistung der Klänge auf dem Ausstellungsschild erscheinen.

16. Gleichermaßen kann bei geruchsbasierten Arbeiten in einer Ausstellung eine Beschreibung der Gerüche bereitgestellt werden. Dies habe ich auch für mein Projekt *Sweet Gongs Vibrating* im San Diego Art Institute gemacht – zusätzlich zu Beschriftungen und Anleitungen in Brailleschrift, die erläuterten, wie man mit dem Kunstwerk interagieren konnte.

1 Zusammenfassung des englischen Beitrags im selben Band.
Übersetzung: Museum Folkwang, 2019.