

di:'Angewandtə

Universität für angewandte Kunst Wien
University of Applied Arts Vienna

/ecm
educating
curating
making

studienprogramm
für ausstellungstheorie
und -praxis

MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN KURATORISCHER PRAXEN: Partizipative und gemeinschaftsbasierte Ansätze im lokalen Kontext

Mag.^a Tinatin Natsvlishvili
Wien, Jänner 2025

Master Thesis
/ecm – educating/curating/managing 2010–2012
Betreut von Renate Höllwart und Mag.^a Beatrice Jaschke

Abstract

Im Jahr 2022 wurde erstmals das Kunst- und Kulturprojekt KUMANONISUMU! 2022 in Kumano, einer von demografischen Herausforderungen geprägten Kleinstadt in Japan, realisiert. Internationale Künstler:innen reflektierten die Auswirkungen von Landflucht und verlassenen Orten und entwickelten ortsbezogene, partizipative Werke, die lokale Dynamiken aus kultureller, sozialer und ökologischer Perspektive thematisierten. Die vorliegende Masterarbeit untersucht die Entstehung, Umsetzung und Potenziale des Projekts im Kontext zeitgenössischer kuratorischer Praktiken. Vergleichbare internationale Initiativen werden herangezogen, um die Möglichkeiten und Grenzen ortsbezogener und gemeinschaftsbasierter Ansätze kritisch zu beleuchten. Die Ergebnisse liefern theoretische und praktische Impulse, wie kuratorische Strategien durch lokale und partizipative Formate langfristig die Beziehung zwischen Menschen und ihren Lebensräumen beeinflussen können.

In 2022, the art and cultural project KUMANONISUMU! 2022 was launched in Kumano, a small town in Japan facing significant demographic challenges. International artists reflected on the impacts of rural depopulation and abandoned spaces, creating site-specific, participatory works that addressed local dynamics from cultural, social, and ecological perspectives. This Master's thesis examines the project's conception, implementation, and potential within the context of contemporary curatorial practices. It also draws on comparable international initiatives to critically examine the possibilities and limitations of site-specific and community-based approaches. The research offers theoretical and practical insights into how curatorial strategies can leverage local and participatory formats to foster long-term relationships between people and their environments.

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINFÜHRUNG UND GRUNDLAGEN DER ARBEIT	1
1.1 Einleitung	1
1.2 Forschungsfrage	3
1.3 Aufbau der Arbeit	4
2 THEORETISCHER RAHMEN	7
2.1 Über den Begriff des Ortes	7
2.2 Ortspezifische und partizipative künstlerische und kuratorische Praktiken	10
2.3 Ortsbezogenheit und Mobilität in der künstlerischen Praxis	16
2.4 Ortsbezogene und gemeinschaftsbasierte kulturelle Praktiken	19
3 METHODOLOGIE	24
3.1 Forschungsmethoden	24
3.2 Methodische Herausforderungen	25
4 MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN KURATORISCHER PRAXEN IN LOKALEN KONTEXTEN	26
4.1 Fallstudie: KUMANONISUMU! 2022.....	26
4.1.1 <i>Kulturelle Situation in Kumano</i>	27
4.1.2 <i>Herausforderungen und Zukunftsziele im Kulturbereich</i>	29
4.1.3 <i>KUMANONISUMU! 2022: Projektziele und Methodik</i>	30
4.1.4 <i>Teilnehmende Künstler:innen und ihre Herangehensweisen</i>	32
4.1.5 <i>Herausforderungen und Ergebnisse von KUMANONISUMU! 2022</i>	42
4.1.6 <i>Schlussfolgerung und Zukunftsperspektiven</i>	46
4.2 Analyse von Vergleichsprojekten	50
4.2.1 <i>Kamiyama Artist-in-Residence-Programm (KAIR) in Japan</i>	50
4.2.2 <i>International Socially Engaged Art Symposium (ISEAS) Finnland 2019</i>	57
4.2.3 <i>Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts in den USA</i>	62
5 ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNG.....	67
5.1 Resümee.....	67
5.2 Implikationen für weitere Forschung	78
LITERATURVERZEICHNIS	79
INTERNETQUELLEN	81
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	82
ANHANG	83

1 EINFÜHRUNG UND GRUNDLAGEN DER ARBEIT

1.1 Einleitung

In der japanischen Küstenstadt Kumano wurde im Sommer 2022 das erste Artist-in-Residence-Projekt KUMANONISUMU! 2022 ins Leben gerufen. Das Projekt entstand als Reaktion auf die demografischen Herausforderungen der Stadt, die sich in einer starken Abwanderung, Leerstand, ungenutzten Reisfeldern und der daraus resultierenden Veränderung des Stadt- und Landschaftsbildes manifestieren.

Als Teil der historischen Kumano-Kodo-Pilgerwege, die zum UNESCO-Weltkulturerbe gehören, spielt Kumano eine bedeutende Rolle in Japans kultureller und spiritueller Tradition. Gleichzeitig ist die Stadt durch ihre abgelegene geografische Lage von den urbanen Zentren des Landes isoliert. Seit vielen Jahren ist Kumano von anhaltender Abwanderung junger Menschen und einer zunehmenden Überalterung der Bevölkerung betroffen. Diese Entwicklungen, gepaart mit den Auswirkungen der Corona-Pandemie, haben das kulturelle Leben der Region erheblich geschwächt. Seit 2020 ist die Teilnahme an kulturellen Veranstaltungen stark zurückgegangen, und die Motivation, sich kulturell zu engagieren, hat spürbar nachgelassen. Der lokale Kulturausschuss von Kumano arbeitet aktiv daran, durch gezielte Kampagnen und Initiativen die kulturellen Aktivitäten der Stadt zu beleben und das Bewusstsein für die regionale Zukunftsgestaltung zu fördern. Dabei liegt der Schwerpunkt hauptsächlich darauf, den Kumano-Kodo-Pilgerweg als wertvolles kulturelles Erbe zu bewahren, kulturellen Tourismus zu fördern und somit den Austausch auch außerhalb der Region zu stärken.

Auf Basis dieser Ausgangslage entstand in einer Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin Hisa Enomoto und mir die Idee, ein temporäres Artist-in-Residence-Projekt in Kumano zu entwickeln. Das Projekt wurde als interkulturelles Kunst- und Kulturformat konzipiert, mit dem Wunsch, eine Plattform für künstlerische Auseinandersetzungen zu schaffen, die durch partizipative und ortsbezogene Praktiken auf die demografischen Herausforderungen der Stadt sowie die lokale Kultur und Geschichte aufmerksam machen würde. Das einmonatige Programm lud internationale Künstler:innen unterschiedlicher Disziplinen ein, die kulturellen,

ökonomischen, ökologischen und historischen Gegebenheiten der Region zu untersuchen und temporäre künstlerische Interventionen in Kumano und der umliegenden Region zu realisieren.

Das kuratorische Konzept konzentrierte sich auf multiperspektivische und partizipative Ansätze, um zusammen mit den Bewohner:innen der Stadt einen interkulturellen Austausch zu fördern, Räume für Diskussionen zu schaffen und lokale gesellschaftliche Prozesse kritisch zu reflektieren.

Die im Rahmen des Projekts entstandenen Werke wurden in leerstehenden Gebäuden sowie im öffentlichen Raum präsentiert und durch Diskussionsveranstaltungen und Workshops ergänzt. Das Publikum, das überwiegend aus lokalen Bewohner:innen bestand, spielte dabei eine aktive Rolle und wurde durch verschiedene kuratorische Formate in die Entstehungs- und Umsetzungsprozesse des Projekts einbezogen.

Die Rückmeldungen nach dem Projekt waren größtenteils positiv. Viele Teilnehmer:innen hoben die positive Bedeutung des internationalen Austauschs hervor, betonten die neuen Ideen und Perspektiven, die das Projekt für die Region brachte, und unterstrichen den Wert kultureller Aktivitäten für den lokalen Alltag. Auch wenn das Projekt nur in begrenztem Umfang umgesetzt wurde, schaffte es KUMANONISUMU! 2022, lokale Themen aufzugreifen, soziale Bindungen zu stärken und den interkulturellen Austausch zu fördern. Trotz aller Herausforderungen bot das Projekt einen kreativen Raum für Begegnungen und Austausch in Kumano.

Bei der Reflexion über die eher begrenzten und lokal fokussierten Auswirkungen von KUMANONISUMU! 2022 wurde uns deutlich, dass durch ein verstärkt partizipatives, gemeinschaftsorientiertes und langfristiges kuratorisches Programm dem Projekt in Zukunft möglich sein wird, gesellschaftlichen Dialog anzuregen, die lokale Bevölkerung von Kumano als Gemeinschaft zu stärken und somit Impulse für die nachhaltige Revitalisierung der Region zu setzen. Aus dieser Überlegung heraus entstand der Wunsch, das Projekt in ein langfristiges Programm zu überführen, das regelmäßig in Kumano umgesetzt wird.

1.2 Forschungsfrage

In der vorliegenden Masterarbeit möchte ich die Entstehung, Umsetzung und Potenziale von KUMANONISUMU! 2022 analysieren und der Frage nachgehen, ob es solchen Projekten in einem langfristigen Rahmen gelingen kann, das Bewusstsein für den Ort zu schärfen und die Auseinandersetzung mit diesem innerhalb der lokalen Bevölkerung zu fördern. Zudem soll erörtert werden, inwiefern die Förderung kultureller Prozesse zur Stärkung der Attraktivität des Ortes beitragen kann – sowohl innerhalb der lokalen Gemeinschaften als auch über regionale Grenzen hinaus.

Die Thesis ist innerhalb von Literatursträngen verortet, die sich mit dem Begriff des Ortes und der Ortsbezogenheit in der zeitgenössischen Kulturtheorie befassen und Entwicklungen ortsspezifischer kuratorischer und künstlerischer Praktiken untersuchen. Ein weiterer Schwerpunkt liegt auf gemeinschaftsbasierten kulturellen Formaten und den Herausforderungen partizipativer Kunst.

Im Kontext internationaler Vergleichsprojekte untersucht diese Arbeit die Möglichkeiten und Grenzen kuratorischer Praktiken, die in unterschiedlichen zeitlichen und organisatorischen Rahmen ortsbezogene kulturelle Formate mit partizipativen künstlerischen Interventionen entwickeln. Dabei wird analysiert, wie solche Ansätze Diskussionen anstoßen und sozio-natürliche Beziehungen neugestalten können. Im Mittelpunkt steht die Frage, inwiefern solche Projekte Beziehungen zwischen Menschen und ihrem Umfeld nachhaltig beeinflussen können.

Die Masterarbeit untersucht, inwieweit die wachsende Bedeutung ortsbezogener und partizipativer Ansätze in der zeitgenössischen kuratorischen und künstlerischen Praxis transformative Prozesse im lokalen Kontext anstoßen kann, indem sie soziale, kulturelle und politische Dynamiken aufgreift. Dabei stehen folgende zentrale Fragen im Fokus: Welche Chancen und Herausforderungen bringen die unterschiedlichen kulturellen Angebote für Menschen und ihre Lebensräume in einem lokalen Kontext? Wie interagieren Kunstwerke mit den Orten, an denen sie entstehen und präsentiert werden? In welcher Weise können ortsbezogene kuratorische Praktiken die Beziehung zwischen Menschen und Orten prägen und möglicherweise neue Effekte hervorrufen? Durch die Arbeit sollen Erkenntnisse gewonnen werden, die sowohl für zukünftige KUMANONISUMU!-Projekte als auch für andere vergleichbare Projekte neue Impulse

geben. Insbesondere soll untersucht werden, wie durch gezielte kuratorische Strategien langfristige positive Effekte in lokalen Gemeinschaften und ihren Lebensräumen erzielt werden können.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Masterarbeit gliedert sich in fünf Hauptkapitel, die sich systematisch dem zentralen Forschungsthema nähern.

Das erste Kapitel führt in die zentrale Fragestellung der Masterarbeit ein. Es beleuchtet die Fallstudie KUMANONISUMU! 2022, die den Ausgangspunkt der Untersuchung bildet, und bietet einen Überblick über den Aufbau der Arbeit.

Kapitel zwei stellt den theoretischen Rahmen der Arbeit dar und führt in die zentralen Begriffe und Konzepte ein, die für die Analyse ortsbezogener künstlerischer und kuratorischer Praktiken von Bedeutung sind. Im ersten Abschnitt des Kapitels wird der Begriff des Ortes in der zeitgenössischen Kulturtheorie beleuchtet. Lucy R. Lippard thematisiert in ihren Überlegungen die Entfremdung von Orten durch Prozesse wie Migration und kapitalistische Strukturen, die zu einem Verlust geografischer Zugehörigkeiten und kultureller Identität führen. Ihre Perspektive wird durch Henri Lefebvres Theorien ergänzt, die den sozialen Raum als dynamisches Konstrukt aus natürlichen, sozialen und kulturellen Elementen beschreiben. Durch Michel de Certeau wird der Diskurs, indem er zwischen dem Ort als geordnetem System und dem Raum als Produkt menschlicher Praktiken unterscheidet, erweitert.

Der zweite Abschnitt des Kapitels widmet sich den Entwicklungen ortsspezifischer künstlerischer und kuratorischer Praktiken. Nick Kaye und Douglas Crimp betonen dabei die Bedeutung des spezifischen Kontextes eines Ortes und die aktive Rolle der Betrachter:innen für die künstlerische Praxis. Diese Ansichten werden durch Miwon Kwon's Analysen ergänzt, die die Transformation ortsspezifischer Kunst hin zu sozialen und politischen Kontexten untersucht und dabei zwischen physischen und funktionalen Orten differenziert.

Abschließend thematisiert das Kapitel gemeinschaftsbasierte Formate und die Herausforderungen partizipativer Kunst. Kritische Perspektiven von Miwon Kwon und

Grant Kester hinterfragen die Instrumentalisierung marginalisierter Gruppen und plädieren für offene, reflexive Ansätze in kuratorischen und künstlerischen Praktiken.

Kapitel drei widmet sich der Methodologie der vorliegenden Masterarbeit. Es erläutert das Forschungsdesign, beschreibt die angewandten Methoden zur Datenerhebung und -analyse und reflektiert die methodischen Herausforderungen, die im Verlauf der Untersuchung aufgetreten sind.

Im vierten Kapitel wird das Projekt KUMANONISUMU! 2022 als zentrales Fallbeispiel dieser Masterarbeit ausführlich vorgestellt. Dabei werden die Entstehungsgeschichte, Entwicklung und Realisierung des Projekts im Kontext von Ortspezifität, Partizipation und Gemeinschaft analysiert. Der Fokus liegt auf der Darstellung der kuratorischen Herangehensweise sowie auf ausgewählten künstlerischen Projekten, die im Rahmen von KUMANONISUMU! 2022 umgesetzt wurden. Darüber hinaus werden Besucher:innenbeobachtungen analysiert und die Herausforderungen bei der Umsetzung des Projekts beleuchtet. Um die Ansätze und Potenziale von KUMANONISUMU! 2022 in einem breiteren internationalen Kontext einzuordnen und kritisch zu beleuchten, widmet sich dieses Kapitel der Analyse vergleichbarer internationaler Initiativen. Dabei werden Projekte untersucht, die ebenfalls ortsbezogene, partizipative und gemeinschaftsorientierte Ansätze verfolgen. Der Fokus liegt auf kuratorischen Programmen mit unterschiedlichen zeitlichen Rahmenbedingungen, die entweder nachhaltige Impulse für die regionale Entwicklung gesetzt oder einen gemeinschaftlichen Dialog angestoßen haben.

Die in dieser Masterthesis betrachteten Vergleichsprojekte lassen sich wie folgt zusammenfassen:

Das Kamiyama Artist-in-Residence-Programm (KAIR) in Japan unterstützt die regionale Revitalisierung durch die enge Zusammenarbeit zwischen internationalen Künstler:innen und lokalen Gemeinschaften. Hierbei werden lokale Kultur, Materialien und Traditionen aktiv in die künstlerische Praxis integriert.

Das International Socially Engaged Art Symposium (ISEAS) in Finnland thematisiert ökologische Herausforderungen im Anthropozän. Es fördert interdisziplinäre und partizipative Kunstprojekte, die als Schnittstellen zwischen Wissenschaft, Gemeinschaft und Umwelt dienen.

Das Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts in den USA widmet sich den besonderen Gegebenheiten der Grenzregion. Im Rahmen seines kuratorischen Programms werden Themen wie Identität, Landnutzung, Feminismus und ökologische Fragestellungen bearbeitet, wobei die aktive Beteiligung der lokalen Bevölkerung ein wesentlicher Bestandteil der partizipativen Kunstprojekte ist.

Das fünfte Kapitel fasst die zentralen Ergebnisse und Erkenntnisse der Arbeit zusammen und widmet sich den daraus resultierenden Implikationen für die Praxis und Forschung. Zudem werden konkrete Empfehlungen für die Weiterentwicklung zukünftiger KUMANONISUMU!-Projekte formuliert sowie mögliche Perspektiven für weiterführende Forschungsansätze in diesem Themenfeld aufgezeigt.

2 THEORETISCHER RAHMEN

2.1 Über den Begriff des Ortes

„Each time we enter a new place, we become one of the ingredients of an existing hybridity, which is really what all “local places” consist of. By entering that hybrid, we change it; and in each situation we may play a different role.“ – Lucy R. Lippard¹

In der zeitgenössischen Kunsttheorie wird der Begriff des Ortes im Werk von Lucy Lippard „The Lure of the Local“, umfassend behandelt. Lippard beschreibt Orte als Schnittstellen von Natur, Kultur, Geschichte und Ideologie. Diese hybride Natur von Orten erzeugt eine dynamische und sich stetig verändernde Identität, die maßgeblich durch menschliche Interaktionen geprägt sind.²

Lippard argumentiert, dass unsere Identität tief mit unseren Beziehungen zu Orten verwoben ist. Doch die moderne Gesellschaft hat durch Prozesse wie Migration und Vertreibung eine zunehmende Entfremdung von spezifischen Orten erlebt. Diese Entfremdung führt zu einem Verlust der Verbindung zur Natur, zur Geschichte und zu unserem eigenen Selbst. Lippard betont, dass diese Entfremdung durch die kapitalistische Kultur weiter verstärkt wird. Sie geht mit dem Verlust geografischer Zugehörigkeit, kultureller Identität und sozialer Bindungen einher, was eine Neubewertung und eine neue Herangehensweise im Umgang mit Orten erforderlich macht.³ Lippard greift in ihren Überlegungen auf Henri Lefebvres marxistische Analyse der Produktion des Raums zurück, wonach der Raum nicht als neutrales Gefäß, in dem soziale Interaktionen stattfinden, sondern selbst als ideologisch geprägtes Produkt betrachtet wird.⁴

Lippard versteht den Ort als einen durch menschliche Erinnerungen und Erzählungen geprägten, innerlich erlebten Raum, dessen Bedeutung über die geografische Lage

¹ Vgl. Lucy R. LIPPARD, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 6.

² Ebenda, S. 7–9.

³ Vgl. Miwon KWON, *One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2002, S. 158.

⁴ Ebenda.

hinausgeht. Sie verweist auf Pierce Lewis, der Landschaften als organisierte Räume beschreibt, die kulturelle Hinweise enthalten und wie Bücher gelesen werden können. Lewis betrachtet die menschliche Landschaft als unbewusste Autobiografie, die die Kultur einer Gesellschaft unbewusst in ihrer alltäglichen Umgebung widerspiegelt. Der Ort fungiert hierbei als Perspektive, von der aus die Landschaft und ihre sozialen Komponenten interpretiert werden können.⁵

Michel de Certeau analysiert in seinem Werk „The Practice of Everyday Life“ das Verhältnis zwischen Ort und Raum und definiert den Ort als ein geordnetes System, das sich durch räumliche Praktiken manifestiert. Im Gegensatz dazu entsteht der Raum durch die praktische Nutzung des Ortes. Ein anschauliches Beispiel ist eine Straße, die erst durch die Bewegung von Passant:innen zum Raum wird. Für de Certeau stellt der Ort ein stabiles, selbstregulierendes System dar, das bestimmten Regeln folgt und klare Positionen definiert. Er betrachtet den Raum jedoch als ein Produkt menschlicher Praktiken, das durch Orientierung, Situierung und zeitliche Verortung geschaffen wird. Raum ist somit eine dynamische Einheit, die aus unterschiedlichen und teilweise widersprüchlichen Programmen besteht.⁶ De Certeau versteht den Ort nicht als starre Ordnung, sondern als ein System, das durch soziale Handlungen wie Gehen, Lesen oder Betrachten aktiv geformt wird. Diese Praktiken erzeugen nicht nur Raum, sondern schaffen und verändern die Ordnungsstrukturen des Ortes. Auf diese Weise kann ein Ort durch verschiedene, teils unvereinbare Räume realisiert werden, da der Raum ständig im Wandel ist und keine dauerhafte Stabilität besitzt.⁷

Henri Lefebvre ergänzt diese Perspektive, indem er den sozialen Raum als eine lebendige Realität definiert, die sich aus der Wechselwirkung von natürlichen Gegebenheiten, sozialer Praxis und kultureller Bedeutung zusammensetzt. Für Lefebvre liegt der soziale Raum an der Schnittstelle von Anthropologie und politischer Ökonomie und wird sowohl durch materielle Bedingungen als auch durch symbolische

⁵ Vgl. Lucy R. LIPPARD, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 7–9.

⁶ Vgl. Nick KAYE, *Site-Specific Art: Performance, Ort und Dokumentation*, London 2000, S. 4.

⁷ Ebenda, S. 5.

Repräsentationen geformt. Er betont, dass der soziale Raum eine soziale Konstruktion ist, die durch die vielfältigen Einflüsse der gesellschaftlichen Praxis geprägt wird.⁸

Der Historiker und Meta-Ethnologe James Clifford entwickelt in seinem Werk „Routes“ die Vorstellung, dass ein Ort nicht notwendigerweise durch feste räumliche oder zeitliche Grenzen definiert werden muss, sondern vielmehr als Kontaktzone verstanden werden kann – ein beweglicher Raum zwischen festen Punkten.⁹

Der Begriff der Kontaktzone wurde ursprünglich von Mary Louise Pratt in ihrem Werk „Imperial Eyes“ geprägt und bezeichnet soziale Räume, in denen Kulturen aufeinandertreffen, interagieren und dabei häufig in asymmetrischen Machtverhältnissen stehen, wie es in kolonialen und postkolonialen Kontexten häufig der Fall ist. Diese Kontaktzonen sind jedoch nicht ausschließlich Schauplätze von Konflikten; vielmehr ermöglichen sie die Herausbildung hybrider kultureller Formen und Identitäten, die sich in wechselseitigen kulturellen Aneignungen und Übersetzungen manifestieren. Die Transkulturalität, die in vielen postkolonialen Gesellschaften beobachtet werden kann, dient als Beispiel für die Dynamik solcher Kontaktzonen. In diesen Räumen kollidieren Kulturen nicht nur, sondern es entstehen auch neue Ausdrucksformen und soziale Realitäten, die über eine einfache kulturelle Vermischung hinausgehen und neue Perspektiven der Identitätsbildung und kulturellen Interaktion schaffen.¹⁰

Lucy Lippard erweitert das Verständnis von Ort als verinnerlichtem Raum auf eine soziale und kulturelle Ebene und schlägt vor, den Begriff Sense of Place von ländlichen auf urbane und industrielle Kontexte zu übertragen, um deren multikulturelle Identitäten einzubeziehen.¹¹ Urbane Zentren spiegeln die Diversität ihrer Bewohner:innen wider und machen Unterschiede im Zusammenleben sichtbar. Ein

⁸ Vgl. Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, Oxford 1991, S. 116.

⁹ Vgl. James CLIFFORD, Alex COLES, *An Ethnographer in the Field. James Clifford Interview*, in: Alex COLES (Hg.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, 2000, S. 62-63.

¹⁰ Vgl. Mary Louise PRATT, *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, London 1992, S. 33–40.

¹¹ Vgl. Lucy R. LIPPARD, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 10.

tiefgreifendes Verständnis des eigenen Ortes hilft dabei, die Erfahrungen und Perspektiven anderer kultureller Gruppen, die denselben Raum teilen, nachzuvollziehen.¹² Die gegenseitige Beeinflussung verschiedener kultureller Gruppen führt zu einer dynamischen Ausverhandlung der Bedeutung eines Ortes, wobei Ort und Kultur sich wechselseitig prägen und definieren.¹³ Das Wechselverhältnis hebt die Bedeutung von Kontext und Austausch in der kulturellen Bedeutungsproduktion hervor und zeigt, dass Orte und ihre kulturellen Ausdrucksformen untrennbar miteinander verbunden sind. Ein Ort kann nicht isoliert von seinem Netzwerk betrachtet werden, da seine Bedeutung durch ein komplexes Geflecht von Beziehungen und Verbindungen entsteht.¹⁴

2.2 Ortspezifische und partizipative künstlerische und kuratorische Praktiken

Ortspezifische kulturelle Formate umfassen künstlerische und kuratorische Praktiken, die sich intensiv mit den physischen, sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen eines bestimmten Ortes auseinandersetzen. Ihr Ziel ist es, einen Dialog zwischen dem Kunstwerk, dem Ort und seinem Kontext herzustellen. Diese dynamische Interaktion ist geprägt von der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der ortsspezifischen künstlerischen Praxis, die sich im Laufe der Zeit von einer primär physischen zu einer diskursiven, sozialen und partizipatorischen Auseinandersetzung mit dem Ort entwickelt hat.¹⁵

In seinem Werk „Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation“ schlägt Nick Kaye vor, den Austausch zwischen Kunstwerken und den Orten, an denen ihre Bedeutungen entstehen, als Grundlage für die Definition von Ortspezifität in der Kunst zu betrachten.¹⁶ Kaye argumentiert, dass die Bedeutung eines Kunstwerks durch seinen spezifischen Bezug zu einem Ort und dessen Kontext geprägt ist. Im Rahmen

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda, S. 12.

¹⁴ Ebenda, S. 18.

¹⁵ Vgl. Miwon KWON, Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee, in: Alex COLES (Hg.), Site-Specificity: The Ethnographic Turn, London 2002

¹⁶ Vgl. Nick KAYE, Site-Specific Art: Performance, Ort und Dokumentation, London 2000, S. 1.

der semiotischen Theorie impliziert dies, dass die Interpretation eines Zeichens von seiner Position innerhalb eines Systems abhängt. Die Einbettung des Kunstwerks in politische, ästhetische, geografische oder institutionelle Kontexte beeinflusst daher maßgeblich seine Bedeutung. Ortspezifische Kunst definiert sich demnach durch die enge Beziehung zu einem bestimmten Ort, wobei die feste Position des Kunstwerks zu einem integralen Bestandteil seiner Identität wird.¹⁷

Kaye beschreibt ortsbezogene Praktiken als Strategien, die sich sowohl über urbane als auch ländliche Räume erstrecken und dabei konventionelle sowie improvisierte Umgebungen einbeziehen. Diese Praktiken zielen darauf ab, die Produktion und Definition von *Ort* neu zu gestalten. Kaye schlägt ein Verständnis von Ortsbezogenheit vor, das den Ort als flexibles Konzept begreift, das sowohl seine eigenen Grenzen als auch seine Stabilität infrage stellt.¹⁸ Für ihn impliziert die Repräsentation eines Ortes zugleich eine Distanzierung von diesem.¹⁹ Nach seiner Auffassung entsteht Ortsbezogenheit durch die Unsicherheit über die Grenzen zwischen *Werk* und *Ort*. Wobei Praktiken wie die Vermischung von *Nicht-Ort* und *Ort*, die Auflösung zwischen virtuellen und realen Räumen sowie die Erosion der materiellen Integrität des Kunstwerks dazu beitragen, diese Grenzen zu verwischen.²⁰

Douglas Crimps Definition von *site-specificity* in der Kunst verweist auf eine Verschiebung der Aufmerksamkeit des/r Betrachter:in hin zum Raum, in dem sich sowohl das Kunstwerk als auch der/die Betrachter:in selbst befinden.²¹ Nach Crimp besitzt ein ortsgebundenes Objekt die besondere Eigenschaft, die Transitivität des Ortes zu betonen und den/die Betrachter:in dazu zu animieren, das Kunstwerk eigenständig im Raum zu interpretieren und zu verorten. Damit wird dem/der Betrachter:in eine aktive Rolle zugeschrieben und er/sie aufgefordert, die Funktion eines Ausstellungsraums oder einer Galerie selbst zu übernehmen und sich mit dem Werk in seinem spezifischen räumlichen Kontext auseinanderzusetzen.²²

Zu Beginn ihrer Entwicklung war ortsbezogene Kunst eng mit dem physischen Raum und dessen materiellen Merkmalen verknüpft. In den 1990er Jahren verlagerte sich

¹⁷ Ebenda.

¹⁸ Nick KAYE, Site-Specific Art: Performance, Ort und Dokumentation, London 2000, S. 3

¹⁹ Ebenda, S. 7

²⁰ Ebenda, S. 215

²¹ Douglas CRIMP, On the Museum's Ruins, Cambridge 1993, S. 16-17.

²² Vgl. Nick KAYE, Site-Specific Art: Performance, Ort und Dokumentation, London 2000, S. 2.

jedoch der Fokus: Die Auseinandersetzung bezog zunehmend die sozialen, politischen und ökonomischen Zusammenhänge eines Ortes ein. Dieser Paradigmenwechsel erforderte eine neue Form kuratorischer Praxis, die sensibel auf die komplexen Wechselwirkungen reagierte, Verbindungen zwischen den Elementen herstellte und als Vermittler:in zwischen Kunstwerk, Ort und Publikum agierte.²³ Die zeitgenössische ortspezifische Kunst hat sich nun von statischer, permanenter Installation hin zu dynamischer und ephemerer Praktik entwickelt, die die sich ständig verändernden Kontexte ihrer Standorte berücksichtigt. Diese Entwicklung stellte neue Anforderungen an kuratorische Strategien, die es ermöglichen, eine Verbindung zwischen der ortsspezifischen Verankerung und dem globalen künstlerischen sowie theoretischen Diskurs zu schaffen.²⁴

Trotz der Bemühungen der zeitgenössischen Kunstdebatte, das Konzept der Ortsbezogenheit neu zu definieren, fehlt es nach wie vor an einer fundierten historischen und theoretischen Grundlage. Dies führt zu einer unvollständigen Diskussion über den künstlerischen Wert und die politische Wirksamkeit ortsspezifischer Kunst und trägt dazu bei, dass der Begriff selbst kontrovers bleibt.²⁵

Der Kunstkritiker Douglas Crimp bietet eine kritische Perspektive auf die ortsspezifische Kunst und ihre Beziehung zu Institutionen. Er argumentiert, dass der Aufstieg der ortsbezogenen Kunst in den 1970er-Jahren teilweise als Reaktion auf die Institutionalisierung der Kunst verstanden werden kann. Die Verlagerung von Kunst aus den sterilen und kontrollierten institutionellen Räumen in die reale Welt eröffnete Künstler:innen sowie Kurator:innen die Möglichkeit, die Kommerzialisierung der Kunst zu hinterfragen, radikalere politische und soziale Themen zu bearbeiten und den/die Betrachter:in in diese Prozesse aktiv einzubeziehen.²⁶

Nach Marion von Ostens Auffassung wurden in von Künstler:innen kuratierten Ausstellungsformaten erstmals die bestehenden Präsentationsstrukturen und Wahrnehmungsmuster hinterfragt und neu interpretiert.

²³ Miwon KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2002, S. 10–15.

²⁴ Vgl. Miwon KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2002; Clare DOHERTY, *Out of Time, Out of Place: Public Art (Now)*, London 2015.

²⁵ Miwon KWON, *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge 2002, S. 2.

²⁶ Vgl. Douglas CRIMP, *On the Museum's Ruins*, Cambridge 1993.

Marcel Duchamps Interventionen in den Salons der Surrealisten dienen als prägende Beispiele für räumliche Eingriffe: Indem er Seile durch den Ausstellungsraum spannte und Kohlesäcke von der Decke hängen ließ, stellte er die traditionellen Sehgewohnheiten sowie die Funktion und Gestaltung des Ausstellungsraums radikal infrage. Solche Eingriffe in den Akt der Zurschaustellung öffneten den Weg für neue künstlerische Praxisformen, insbesondere in den feministischen Arbeiten der 1970er-Jahre.²⁷ Diese Ansätze veränderten den Status des/der Betrachter:in grundlegend, indem sie ihn/sie nicht nur als passiven Rezipienten, sondern als integralen Bestandteil des Ausstellungskomplexes und Kunstsystems einbezogen.²⁸ Darüber hinaus wurde der visuelle Fokus in der Gestaltung des Raums durch den Fokus auf Körperlichkeit und alternative Sinneserfahrungen wie Tasten, Schmecken und Riechen aufgebrochen. Die Verbindung zwischen Kunst und Alltag entwickelte sich dabei zu einem zentralen Antriebspunkt für die künstlerische Auseinandersetzung und Reflexion. Während die traditionelle „weiße Zelle“ des Museums das Publikum lediglich als abstrakte Öffentlichkeit verstand, führte die Tendenz, den elitären Raum zu verlassen und interaktive Formen zu schaffen, zu einem dialogischen Ansatz. Obwohl das Verhältnis zum Publikum in der Kunst oft funktional bleibt, bedeutete die bewusste Einbeziehung der Betrachter:in einen Schritt hin zu einem demokratischeren Verständnis von Kultur und Autorschaft.²⁹

In der späteren Literatur werden die Bedeutung der Gemeinschaft und die Relevanz partizipativer Ansätze in der ortsspezifischen kuratorischen Praxis hervorgehoben.³⁰ Claire Doherty analysiert in ihrem Buch „Out of Time, Out of Place: Public Art (Now)“ die aktuellen Veränderungen in der ortsbezogenen Kunst und legt dabei einen besonderen Fokus auf die Einbindung der Gemeinschaft in die kuratorische Praxis. Sie plädiert für kuratorische Praktiken, die aus den gelebten Erfahrungen der Menschen vor Ort entstehen und Kunst im öffentlichen Raum relevant, dynamisch und tief in den soziopolitischen Gegebenheiten des Ortes verankern.³¹ Dieser partizipative

²⁷ Marion VON OSTEN, Eine Frage des Standpunktes: Ausstellungen machen, in: Olympe.

Feministische Arbeitshefte zur Politik, Heft 19/Dezember, 2003: Dispersion – Kunstpraktiken und ihre Vernetzungen, Zürich 2003, S. 63.

²⁸ Ebenda, S. 64

²⁹ Ebenda.

³⁰ Vgl. Clare DOHERTY, Out of Time, Out of Place: Public Art (Now), London 2015.

³¹ Ebenda.

Ansatz entspricht Miwon Kwons Konzept des/der Kurator:in als Vermittler:in, der/die sich mit der Komplexität lokaler Narrative auseinandersetzt und gewährleistet, dass ortsspezifische Projekte kollaborativ und inklusiv sind. Ziel ist es, Projekte zu schaffen, die nicht ausbeuterisch oder oberflächlich wirken, sondern eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner Gemeinschaft ermöglichen.³²

In der Kunstwelt hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass Kunst als Prozess verstanden wird, der einen Erfahrungsraum schafft, der sowohl dialogisch als auch konfliktgeladen ist.³³

Nach Oliver Macharts Auffassung besteht die kuratorische Funktion in der Organisation der Öffentlichkeit, die erst durch das Aufkommen einer Debatte und den Ausbruch eines Konflikts entstehe. Daher müsse kuratorische Arbeit als die Organisation von Konflikten oder Antagonismen verstanden werden.³⁴ Sie beinhaltet eine aktive Einmischung in das praktische Leben und erfordere eine kollektive Anstrengung, bei der das Kurator:innensubjekt als Kollektiv agiere. Zudem stellt Machart fest, dass künstlerische Arbeiten oder Aktionen im öffentlichen Raum nur durch klare (kuratorische) Position, als *Public Art* im politischen Sinne, gelten können.³⁵

Martin Krenn betont, dass Soziale Kunst auf Dialog, Partizipation und Kooperation basiert, mit dem Ziel, Gleichheit, Freiheit und Solidarität zu fördern. Sie integriere sich in die Lebenspraxis und strebe nach Veränderungen, indem sie sich gegen bestehende Machtstrukturen stelle und situationsgerechte politische Strategien verfolge. Dabei ermögliche *Soziale Kunst* durch gemeinsame kreative Prozesse eine einzigartig dialogische ästhetische Erfahrung. Dennoch gebe es Herausforderungen und Risiken, die die Demokratisierung und das gemeinsame Handeln gefährden können.³⁶

³² Vgl. Miwon KWON, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge 2002, S. 136–140

³³ Martin KRENN, Social Art in Democracy, in: Martin KRENN (Hg.), Dialogical Interventions: Art in the Social Realm, Edition Angewandte, Berlin/Boston 2019, S. 72.

³⁴ Vgl. Oliver MACHART, Die kuratorische Funktion: Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren? Manuskript, Wien 2005, publiziert in: Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), Curating Critique, Frankfurt a. M. 2007.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Martin KRENN, Social Art in Democracy, in: Martin KRENN (Hg.), Dialogical Interventions: Art in the Social Realm, Edition Angewandte, Berlin/Boston 2019, S. 77.

Der Begriff der Partizipation in der Kunst geht über das bloße „Mitmachen“ hinaus, unterscheidet sich von Kommunikation und Interaktion und wird als aktive Einflussnahme verstanden, die die Bedingungen von Teilnehmen und Teilhabe reflektiert.³⁷ Partizipation kann allerdings in Ausstellungen nur dann und dort stattfinden, wo die dominierenden Intentionen von Künstler:innen und Kurator:innen nicht mehr sämtliche Gespräche und Handlungsformen prägen. Sie entfaltet sich durch unerwartete und ungewöhnliche Begegnungen, die etablierte Narrative durchbrechen und durch performative Handlungen neue Wege im Umgang mit Institutionen und Ausstellungen aufzeigen.³⁸

Nach Nora Sternfeld bedeutet Partizipation, in den Kampf um das, was als sichtbar und sagbar gilt, einzutreten. Dieser Prozess ist ein Machtkampf, der auf die Umverteilung und Veränderung bestehender Machtverhältnisse im Bereich der Sichtbarkeit abzielt. Es geht nicht nur um Teilnahme, sondern um die grundlegende Infragestellung und Veränderung der Spielregeln. Das ist ein politischer Akt, der nicht durch Einladung geschieht, sondern aktiv erkämpft werden muss. Dabei durchbricht und verschiebt Partizipation die bisherigen gesellschaftlichen Strukturen und Logiken.³⁹

Heute wird Partizipation inklusiv, mit allen, auch nur indirekt Beteiligten, gedacht, insbesondere mit marginalisierten Gruppen. Allerdings bleibt diese Partizipation oft auf Interaktion beschränkt und führt selten zu tatsächlicher Einflussnahme. Kunst- und Kulturvermittlung fungiert in diesem Kontext als Brücke zwischen elitären Institutionen

³⁷ Vgl. Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum, in: Susanne GASSER (Hg.), Martin HANDSCHIN (Hg.), Angela JANNELLI (Hg.), Sibylle LICHENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2014, 1. Auflage, S.76.

³⁸ Vgl. Beatrice JASCHKE / Nora STERNFELD, Zwischen/Räume der Partizipation, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte, Wien 2015, S.171–173.

³⁹ Vgl. Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum, in: Susanne GASSER (Hg.), Martin HANDSCHIN (Hg.), Angela JANNELLI (Hg.), Sibylle LICHENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2014, 1. Auflage, S.78

und neuen Zielgruppen, ohne die institutionellen Strukturen grundlegend zu hinterfragen.⁴⁰

So analysiert Suzana Milevska in ihrer kritischen Untersuchung die Diskrepanz zwischen den ursprünglichen Versprechen und der tatsächlichen Realität partizipativer künstlerischer und kuratorischer Praktiken.⁴¹ Sie weist darauf hin, dass die hohen Erwartungen, insbesondere die Überwindung der hierarchischen Trennung zwischen Künstlern:in und Publikum, häufig überbewertet werden. Diese Diskrepanz führt Milevska auf die elitäre Struktur des Kunstsystems zurück, die durch Einzelprojekte kaum verändert werden kann. Paradoxe Weise schaffen partizipative Ansätze selbst neue Hierarchien und Herausforderungen, da sie häufig auf kurzfristige, ergebnisorientierte Initiativen beschränkt bleiben. Milevska argumentiert weiter, dass Projekte mit radikalen Ansätzen für sozialen Wandel oftmals überhöhte Erwartungen wecken, die in der Praxis schwer erfüllbar sind. Die sozialen und politischen Kontexte, in denen Kunst produziert und umgesetzt wird, begrenzen oft das transformative Potenzial dieser Projekte. Dies führt dazu, dass neoliberalen Kulturpolitiken die Ziele partizipativer Kunst vereinnahmen und für eigene Zwecke instrumentalisieren. Um nachhaltige soziale Veränderungen zu erreichen, betont Milevska die Notwendigkeit institutioneller Unterstützung und einer authentischen Einbindung der Gemeinschaften, für die diese Projekte konzipiert sind. Eine differenzierte, kontextbezogene Betrachtung ist unerlässlich, um die Ziele partizipativer Projekte vor politischer Vereinnahmung und vor dem Missbrauch für populistische Ideologien zu schützen.⁴²

2.3 Ortsbezogenheit und Mobilität in der künstlerischen Praxis

In „Site-Specificity: The Ethnographic Turn“ thematisiert Alex Coles, wie Globalisierung und kulturelle Mobilität die zeitgenössische Kunstpraxis prägen und dem Begriff *Ort* sowie der *Ortsbezogenheit* eine neue Bedeutung verleihen.⁴³ Coles identifiziert diese Entwicklung in der Kunst durch zwei Formen des kulturellen Nomadismus: einen

⁴⁰ Vgl. Ebenda, S.73-74.

⁴¹ Suzana MILEVSKA, Participatory Institutional Critique and Other Critical Dialogues between Art and Society, in: p/art/icipate: Kultur aktiv gestalten, issue 10, 2016, <https://www.p-articipate.net/?p=4769&view-all=1&pdf=4769> (Aufgerufen am 21.08.2024).

⁴² Ebenda.

⁴³ Alex COLES, Site-Specificity: The Ethnographic Turn, London 2000, S. 10-12.

lyrischen und einen kritischen. Der lyrische Nomadismus beleuchtet poetisch die persönlichen und zufälligen Begegnungen mit den Objekten und Räumen des Alltags. Der kritische Nomadismus hingegen verortet die Mobilität in historischen und institutionellen Diskursen und hinterfragt dabei die Ideologie des Schönen in der westlichen Ästhetik sowie deren museale Institutionalisierung.⁴⁴

Dieser kritische Ansatz findet seinen Ausdruck sowohl in der Konzeptkunst der 1960er-Jahre als auch in den postmodernen Schriften der 1980er-Jahre. Der sogenannte *Anti-Ästhetik-Impuls* betrachtet ästhetisches Vergnügen als ein historisch und sozial bedingtes Phänomen und stellt es in einen ideologischen Kontext. Beide Formen des Nomadismus reflektieren auf unterschiedliche Weise das postmoderne Erbe und die Anti-Ästhetik des 20. Jahrhunderts, weisen jedoch thematische Gemeinsamkeiten auf, die ihre aktuelle Relevanz verdeutlichen.⁴⁵

James Clifford hebt hervor, dass das Interesse an Künstler:innen, die in den 1960er-Jahren ein ethnografisches Verständnis von *Ort* in ihre Arbeit integrierten, stetig gestiegen ist. Das Konzept des *ethnografischen Ortes* wird heute von vielen KunstschaFFenden erweitert und neu interpretiert.⁴⁶ Clifford argumentiert, dass ethnografische Forschung traditionell in spezifischen kulturellen und historischen Kontexten verwurzelt war und wirft die Frage auf, ob diese Tatsache als ethnografische Definition von Ortsbezogenheit gelten könnte.⁴⁷

Miwon Kwon greift in Anlehnung an Clifford diese Idee auf und versteht Ethnografie als eine reflexive Methode, die Kultur durch teilnehmende Beobachtung untersucht und die Unbeständigkeit des modernen Lebens widerspiegelt. Ethnografie betont den Wechsel zwischen Kulturen und verbindet das Erleben von Verweilen und Reisen. Diese Aspekte erklären ihre besondere Relevanz für Künstler:innen, Schriftsteller:innen und Kritiker:innen des 20. Jahrhunderts.⁴⁸

⁴⁴ Ebenda, S. 11-13.

⁴⁵ Ebenda.

⁴⁶ James CLIFFORD, Alex COLES, An Ethnographer in the Field. James Clifford Interview, in: Alex COLES (Hg.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London, 2000, S. 59.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Miwon KWON, Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee, in: Alex COLES (Hg.), *Site-Specificity: The Ethnographic Turn*, London 2000, S. 74.

Ursprünglich auf die Feldforschung in sogenannten fremden Kulturen beschränkt, hat sich die Ethnografie zu einem Modell in Kunst und Wissenschaft entwickelt, das die Dialektik von Erfahrung und Interpretation neu beleuchtet. Viele Künstler:innen bedienen sich ethnografischer Methoden, um kulturelle Teilhabe und Reflexion über das eigene Umfeld darzustellen. Diese neue Ausrichtung der Ethnografie hat auch eine selbstkritische Auseinandersetzung angestoßen, die die Rolle der Künstler:in in der Wissensproduktion und Repräsentation hinterfragt. Im Zuge dessen werden Machtstrukturen und die Autorität der Künstler:in kritisch beleuchtet.⁴⁹

In ihrem Buch „One Place After Another“ analysiert Miwon Kwon, wie Mobilität und ethnografische Ansätze die zeitgenössische ortsspezifische Kunst transformieren und dabei traditionelle Werte wie Originalität und Authentizität hinterfragen. Während ortsspezifische Kunst früher durch ihre räumliche Unbeweglichkeit vor Kommerzialisierung geschützt war, zeigt sie sich heute zunehmend mobil und nutzt diese Beweglichkeit als Strategie der Widerstandsfähigkeit. Diese Entwicklung führt zu der zentralen Frage, ob Mobilität eine Form des Widerstands gegen die ideologischen Strukturen der Kunst darstellt oder ob sie vielmehr eine Anpassung an kapitalistische Logiken widerspiegelt.⁵⁰

Kwon zitiert den Architekturtheoretiker Kenneth Frampton, der im Zusammenhang mit der Globalisierung und der Homogenisierung von Orten vor einer zunehmenden Entfremdung und dem Verlust kultureller Unterschiede warnt. Frampton plädiert für eine Praxis des *kritischen Regionalismus*, die durch eine *Architektur des Widerstands* die Einzigartigkeit von Orten bewahren und authentische kulturelle Bedeutungen fördern soll.⁵¹ Mit Henri Lefebvres Überlegungen könnte diese Perspektive ergänzt werden, weil dieser betont, dass *neuer Raum* nur durch die Hervorhebung von Differenzen geschaffen werden kann.⁵²

⁴⁹ Ebenda, S. 75-76.

⁵⁰ Miwon KWON, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge 2002, S. 31.

⁵¹ Ebenda, S. 156-157.

⁵² Ebenda, S. 157.

Der Versuch, kulturelle Unterschiede wiederherzustellen oder ihren Verlust einzudämmen, steht in engem Zusammenhang mit der Rückbesinnung auf die Einzigartigkeit von Orten. Das Ziel ist die Bewahrung authentischer Bedeutungen, Erinnerungen und Identitäten als differenzierende Merkmale von Orten; ein Ansatz, der in der frühen ortsspezifischen Kunst verfolgt wurde und in aktuellen ortsbezogenen Arbeiten neu interpretiert wird. Die Mobilität von Künstler:innen reflektiert dabei die Dynamik einer *Deterritorialisierung*.⁵³

Der Begriff der *Deterritorialisierung* hat durch die Einführung eines migratorischen Modells ortsgebundene Identitäten zugunsten einer Vielfalt fließender Identitäten und Zugehörigkeiten ersetzt, die auf zufälligen Begegnungen basieren. Solche fluiden Identitäten dienen als theoretisches Instrument zur Dekonstruktion traditioneller Normen. Dennoch bleibt das Bedürfnis nach einem realen, stabilen Ort bestehen und beeinflusst weiterhin das menschliche Identitätsgefühl.⁵⁴

Die zeitgenössische ortsbezogene Praxis strebt danach, gegensätzliche räumliche Erfahrungen von Nähe und Distanz sowie unterschiedliche Beziehungen zwischen Objekten, Personen und Orten in einer dialektischen Spannung zu halten. Miwon Kwon schlägt vor, Nomadismus und Sesshaftigkeit sowie die darin liegenden scheinbaren Widersprüche als miteinander verbundene Erfahrungen zu verstehen, da nur kulturelle Praktiken, die ein tiefes Verständnis für diese komplexen Beziehungen haben, in der Lage sind, lokale Begegnungen und flüchtige Nähe in dauerhafte Bindungen und nachhaltige soziale Spuren zu verwandeln.⁵⁵

2.4 Ortsbezogene und gemeinschaftsbasierte kulturelle Praktiken

In seiner philosophischen Analyse der Beziehung zwischen geistigem und sozialem Raum beschreibt Henri Lefebvre den sozialen Raum als ein Produkt von Begegnung und Gleichzeitigkeit. Während der natürliche Raum die Dinge tendenziell voneinander trennt und nebeneinanderstellt, schafft der soziale Raum die Voraussetzung für eine tatsächliche oder potentielle Zusammenführung an einem bestimmten Ort. Der soziale

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Ebenda, S. 165.

⁵⁵ Ebenda, S. 166.

Raum wird durch die gleichzeitige Präsenz von Menschen, Objekten und Handlungen geprägt, die in einem gemeinsamen Kontext koexistieren.⁵⁶

Jeder soziale Raum entsteht aus einem vielschichtigen Prozess, der sichtbare und unsichtbare sowie praktische und theoretische Einflüsse miteinander vereint. Diese Räume haben eine eigene Geschichte, die sich von der traditionellen Geschichtsschreibung unterscheidet, welche Zeit in isolierte Abschnitte unterteilt. Im Gegensatz dazu hinterlässt die Geschichte des sozialen Raums kontinuierliche Spuren, die durch gesellschaftliche Ereignisse und kollektive Aktivitäten geprägt sind. Ein Raum, der durch die Zeit geformt wird, bleibt stets aktuell und ist durch interne, zeitlich bedingte Beziehungen miteinander verbunden.⁵⁷

Die Kunst im sozialen Raum als dialogische Praxis besitzt ein spezifisches politisches Potenzial, das bei seiner Entfaltung ästhetische Erfahrungen ermöglicht, die zur Demokratisierung der Gesellschaft und zur Verbesserung des menschlichen Zusammenlebens beitragen können.⁵⁸ Wie Lucy Lippard betont, liegt in einer aktivistischen Kunstpraxis das Potenzial, das Bewusstsein für Land, Geschichte, Kultur und Ort zu schärfen und damit sozialen Wandel zu fördern.⁵⁹

Im Laufe der Zeit hat sich der Fokus der Kritik von der institutionellen Einschränkung der Kunst hin zu ortsgebundenen Praktiken verschoben, die eine tiefere Auseinandersetzung mit der Außenwelt und dem Alltagsleben anstreben. Dieser Paradigmenwechsel reflektiert ein wachsendes Bedürfnis nach einer stärkeren Verbindung zwischen Kunst und sozialen Realitäten, wodurch Kunst eine aktive Rolle in gesellschaftlichen Diskursen einnehmen kann. Solche Praktiken erweitern die Kritik auf nicht-künstlerische Räume und Institutionen, um Kunst stärker in soziale Bereiche zu integrieren und dringende gesellschaftliche Probleme wie die ökologische Krise,

⁵⁶ Henri LEFEBVRE, *The Production of Space*, Oxford 1991, S. 101.

⁵⁷ Ebenda, S. 110.

⁵⁸ Martin KRENN, *Social Art in Democracy*, in: Martin KRENN (Hg.), *Dialogical Interventions: Art in the Social Realm*, Edition Angewandte, Berlin/Boston 2019, S. 68

⁵⁹ Lucy R. LIPPARD, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 19.

Obdachlosigkeit oder Diskriminierung anzusprechen, wobei ästhetische und kunsthistorische Fragestellungen in den Hintergrund treten.⁶⁰

Viele Künstler:innen, die ortsgebundene Projekte realisieren, positionieren sich im diskursiven Raum, setzen sich in ihrer Arbeit mit aktuellen sozialen Themen auseinander und reflektieren dabei die ortsspezifische Praxis selbst sowie deren ästhetische, institutionelle und politische Implikationen. Ortsgebundene Kunst ist untrennbar mit den spezifischen Bedingungen eines Ortes verbunden, differenziert jedoch zwischen dem physischen Ort und der diskursiven Wirkung, die sie erzielt.⁶¹

Miwon Kwon unterscheidet in ihrer Analyse zwischen zwei grundlegenden Ansätzen ortsbezogener Kunst: dem *literal site* und dem *functional site*. Der *literal site* bezeichnet den physischen Ort, an dem ein Kunstwerk installiert wurde, und bildet eine nicht austauschbare, materielle Grundlage für das Kunstwerk. Der *functional site* hingegen beschreibt einen erweiterten Kontext, in dem der Ort nicht nur als physische Gegebenheit, sondern als soziales, politisches und kulturelles Konstrukt verstanden wird.⁶²

Die Künstler:innen der *new genre public art* nutzen bewusst die Möglichkeit, an realen Orten mit realen Menschen zu arbeiten und sich mit alltäglichen Themen auseinanderzusetzen. Diese Kunstform, die als *postmoderner sozialer Realismus*⁶³ bezeichnet wird, distanziert sich von der universalisierenden Tendenz der modernistischen Abstraktion und legt den Fokus stattdessen auf die konkreten Erfahrungen gewöhnlicher Menschen.⁶⁴ Ziel dieser Praxis ist es, Kunst demokratischer und inklusiver zu gestalten, indem sie pluralistische und multikulturelle Repräsentationen fördert. Kritiker:innen betrachten sie weniger als eine neue Bewegung, sondern vielmehr als eine Anerkennung einer lange vernachlässigten Praxis, die erst spät institutionelle Akzeptanz fand.⁶⁵

⁶⁰ Miwon KWON, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge 2002, S. 24.

⁶¹ Ebenda, S. 28-29.

⁶² Vgl. Ebenda, S. 160.

⁶³ Ebenda, S. 107.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda, S. 108.

Miwon Kwon verweist in ihrer Analyse auf den Kunstkritiker Jeff Kelley, der eine Unterscheidung zwischen *site* als abstraktem Ort und *place* als kulturell gebundener, intimer Umgebung trifft. Während *site* mit traditionellen Modellen öffentlicher Kunst assoziiert wird, betont *place* die soziale Relevanz der *new genre public art*.⁶⁶ Ursprünglich diente die Ortsgebundenheit dazu, Kunst stärker in den Alltag zu integrieren und das Publikum aktiv einzubeziehen. Heutzutage wird sie jedoch häufig als Instrument zur Einbindung lokaler Gemeinschaften und Kulturen betrachtet.⁶⁷

Der Übergang von einer ortsspezifischen zu einer themenspezifischen Kunst in der öffentlichen Kunstpraxis hat das Konzept des *Ortes* von einem physischen Standort hin zu einer Gemeinschaft verschoben, die auf gemeinsamen Identitäten basiert, wie Ethnizität, Geschlecht, geografischer Nähe oder politischer Zugehörigkeit. Diese Entwicklung unterstreicht die Rolle von Kunst als Mittel der sozialen Interaktion und Repräsentation.⁶⁸

Miwon Kwon untersucht in gemeinschaftsbasierten Kunstprojekten die komplexe Rolle von Künstler:innen sowie die Identitätsdynamik zwischen Künstler:innen, Gemeinschaft, Kurator:innen und Institution.⁶⁹ In ihrem Werk „One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity“ verweist sie auf Hal Fosters Essay „The Artist as Ethnographer“, in dem dieser die Übernahme anthropologischer Methoden in der zeitgenössischen Kunst kritisiert. Foster betont, dass Künstler:innen häufig als externe Akteur:innen mit institutioneller Autorität agieren, die die Selbstrepräsentation der Gemeinschaft steuern und deren Alltagserfahrungen in anthropologische Ausstellungen umwandeln. Ohne eine kritische Reflexion und Auseinandersetzung kann dies dazu führen, dass marginalisierte Gruppen objektiviert werden, um den künstlerischen Anspruch nach authentischen Geschichten und Identitäten zu bedienen.⁷⁰

Miwon Kwon bezieht in ihre Analysen die Argumentationen von Grant Kester ein, der die Rolle von Künstler:innen hinterfragt, die sich als Sprachrohr einer Gemeinschaft

⁶⁶ Ebenda, S. 109.

⁶⁷ Ebenda.

⁶⁸ Ebenda, S. 112.

⁶⁹ Ebenda, S. 136-137.

⁷⁰ Ebenda, S. 138.

inszenieren. Kester argumentiert, dass diese Position einer Delegiertenrolle entspricht, in der die Künstler:in die Gemeinschaft sowohl repräsentiert als auch formt. Er warnt vor der Gefahr einer problematischen Aneignung, bei der die Gemeinschaft für künstlerische Interessen instrumentalisiert wird. Institutionelle Einflussnahmen und kuratorische Entscheidungen spielen dabei eine wesentliche Rolle, da sie Künstler:innen und Gemeinschaften häufig auf bestimmte Themen und Identitäten reduzieren.⁷¹ Kesters Argument impliziert, dass nur lokale Künstler:innen in der Lage sind, authentische gemeinschaftsbasierte Kunst zu schaffen. Er hinterfragt die Authentizität von Gemeinschaften, die erst durch künstlerische Prozesse aktiviert werden, und übersieht laut Kwon, dass Kunst auch das Konzept von Gemeinschaft produktiv hinterfragen kann. Seine Kritik verdeutlicht die Schwierigkeit, *Gemeinschaft* im Kunstkontext eindeutig zu definieren, da sie oft als marginalisierte Gruppe im Gegensatz zur dominanten Kultur dargestellt wird.⁷²

Kwon kritisiert die Darstellung von Gemeinschaften als homogene Entitäten in der gemeinschaftsbasierten Kunst, da dies zur Kolonialisierung und Kommodifizierung marginalisierter Gruppen führen kann. Inspiriert von Jean-Luc Nancys Philosophie plädiert sie für ein Verständnis von Gemeinschaft als offenes, nicht abgeschlossenes Konzept, das auf das *Sein im Gemeinsamen* abzielt, anstatt auf Einheit und Konsolidierung.⁷³ Gemeinschaftsbasierte Kunst wird häufig als Praxis verstanden, die eine kohärente und authentische kollektive Identität betont. Kwon schlägt jedoch eine kollektive künstlerische Praxis vor, die nicht auf einer festen, einheitlichen Gemeinschaftsidentität basiert, sondern auf einer temporären, reflexiven Gruppe, die aus spezifischen Umständen entsteht und eine kritischere Auseinandersetzung mit dem Gemeinschaftsbegriff ermöglicht.⁷⁴

⁷¹ Ebenda, S. 141-142.

⁷² Ebenda, S. 147.

⁷³ Ebenda, S. 153-154.

⁷⁴ Ebenda, S. 154-155.

3 METHODOLOGIE

3.1 Forschungsmethoden

Die vorliegende Masterarbeit folgt einem qualitativen Forschungsansatz, um die Dynamiken kuratorischer Praktiken und partizipativer künstlerischer Interventionen im Kontext ortsbezogener kultureller Formate zu erforschen. Der Schwerpunkt der Analyse liegt auf der Fallstudie KUMANONISUMU! 2022 und ihrer Einordnung in einen breiteren internationalen Kontext, durch die Analyse vergleichbarer Projekte.

Der Begriff *lokale Gemeinschaft* wird in dieser Arbeit als politisch definierte Einheit verstanden, die die Gesamtheit der Bewohner:innen von Kumano umfasst. Diese Definition ermöglicht es, alle Einwohner:innen der Stadt unabhängig von sozialen, machtbezogenen oder interessensbasierten Unterschieden als rechtlich-politische Akteur:innen in Entscheidungsprozessen zu betrachten und einzubeziehen.

Die Arbeit kombiniert verschiedene Methoden der Datenerhebung und -analyse:

- **Interviews:** Es wurde ein Gespräch mit dem Leiter der Bildungsdirektion der Stadt Kumano, Mizuguchi Taku, geführt. Das Interview zwischen Mizuguchi Taku, der Künstlerin Hisa Enomoto und mir hat im August 2024 im Rathaus von Kumano stattgefunden und wurde in japanischer Sprache geführt. Die Sprachaufnahme wurde von mir mithilfe von KI-Transkriptionsprogramm „Transkriptor“ verschriftlicht, übersetzt und anschließend zusammengefasst. Das Original liegt mir vor. Außerdem wurden schriftliche Interviews mit teilnehmenden Künstler:innen geführt. Alle Originale liegen mir vor.
- **Teilnehmende Beobachtung:** Ich, als Kuratorin des Projekts, begleitete aktiv die Entwicklungs- und Umsetzungsprozesse von KUMANONISUMU! 2022 und habe Interaktionen zwischen Künstler:innen, der lokalen Gemeinschaft und dem kuratorischen Team erfasst.
- **Datenanalyse:** Projektbeschreibungen (Konzept), Berichte, Pressemitteilungen und visuelle Dokumentationen (wie Fotos und Videos) wurden ausgewertet, um die Entwicklung, Umsetzung und Rezeption von KUMANONISUMU! 2022 zu erfassen.
- **Umfragen:** Fragebögen, die an Besucher:innen und Projektbeteiligte verteilt wurden, ermöglichen es, ihre Rückmeldungen und Eindrücke in die Analyse einzubeziehen.

- **Analyse internationaler Vergleichsprojekte:** Zur Einordnung und kritischen Reflexion von KUMANONISUMU! 2022 wurden drei internationale Initiativen mit ähnlichen kuratorischen Ansätzen untersucht:

Kamiyama Artist-in-Residence-Programm (KAIR), Japan

Für die Analyse dieses Vergleichsprojekts habe ich zwei Hauptquellen verwendet: das Interview mit der Organisatorin von KAIR, Keiko Kudo, das im September 2024 geführt wurde, sowie einen wissenschaftlichen Onlineartikel von Mitsuhiro Yoshimoto, veröffentlicht im „Field Journal“ in 2017.

International Socially Engaged Art Symposium (ISEAS), Finnland

Für dieses Vergleichsprojekt habe ich einen wissenschaftlichen Artikel der Kuratorin Katja Juhola herangezogen, in dem sie Konzept, Idee, Entwicklung und Umsetzung von ISEAS detailliert zusammenfasst.

Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts, USA

Für die Analyse dieses Vergleichsprojekts habe ich die Publikation „Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border“ von Kate Bonansinga, der Kuratorin und Initiatorin des Rubin Centers, herangezogen und deren Inhalte zusammengefasst.

3.2 Methodische Herausforderungen

Die sprachliche Barriere war eine der zentralen Herausforderungen, da Interviews und Umfragen im Rahmen der Analyse von KUMANONISUMU! 2022 auf Japanisch durchgeführt wurden. Dies erforderte eine sorgfältige Übersetzung und Transkription, teilweise mit einem digitalen Transkriptionsprogramm, um den Datenverlust zu minimieren. Meine aktive Teilnahme als Autorin dieser Arbeit an den kuratorischen und künstlerischen Prozessen des Projekts stellte eine weitere methodische Schwierigkeit dar, da die Rolle als Beobachterin und Projektbeteiligte eine ständige Reflexion über mögliche Verzerrungen der Ergebnisse verlangte. Bei der Analyse der internationalen Vergleichsprojekte war die Verfügbarkeit konsistenter qualitativer Daten und Dokumentationen eine Herausforderung, die durch Literaturrecherche und wissenschaftlichen Onlineartikeln kompensiert wurde.

4 MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN KURATORISCHER PRAXEN IN LOKALEN KONTEXTEN

4.1 Fallstudie: KUMANONISUMU! 2022

KUMANONISUMU! 2022 war ein Artist-in-Residence-Projekt, das im Sommer 2022 in Kumano, einer kleinen Küstenstadt im Süden von Japan, die mit demografischen Herausforderungen wie Landflucht und Überalterung konfrontiert ist, stattfand.

Laut den Erhebungen von Statistiken der japanischen Regierung „Statistic Bureau of Japan“, ist das Land seit 2010 von einem starken Bevölkerungsrückgang und einem demografischen Wandel betroffen.⁷⁵ Das zeigt sich unter anderem in der zunehmenden Konzentration der Bevölkerung in Großstädten des Landes, während viele Kleinstädte und Dörfer durch Landflucht einen erheblichen Bevölkerungsrückgang verzeichnen. Laut einer Studie des Japan Policy Council (JPC) könnten bis 2050 etwa 3.000 der heutigen Gemeinden verschwinden.⁷⁶ Auch Kumano in der Präfektur Mie, mit etwa 16.000 Einwohner:innen, ist stark von der Dynamiken des demografischen Wandels, Entvölkern und Überalterung betroffen.⁷⁷

Mit der Intention, die Vitalität und Lebendigkeit des Ortes sowie der lokalen Gemeinschaft in Kumano durch eine Kunst- und Kulturinitiative zu fördern, entstand im Jahr 2021 in Zusammenarbeit zwischen der lokalen Künstlerin Hisa Enomoto und mir die Idee, ein interkulturelles Artist-in-Residence-Projekt in Kumano zu realisieren. Unser kuratorisches Format sollte eine Plattform für künstlerische Auseinandersetzung bieten, die durch partizipative und ortsbezogene Praktiken die soziale und

⁷⁵ Statistic Bureau of Japan, <https://www.stat.go.jp/english/>, abgerufen am 26.08.2024; Portals Site of Official Statistics of Japan, <https://www.e-stat.go.jp/en>, abgerufen am 26.08.2024.

⁷⁶ Mitsuhiro YOSHIMOTO, Kamiyama's Success in Creative Depopulation, in: Field Journal, 2017, <http://field-journal.com/issue-8/kamiyamas-success-in-creative-depopulation/>, abgerufen am 24.08.2024.

⁷⁷ Statistic of Japan 2021, <https://www.stat.go.jp/english/data/handbook/pdf/2021all.pdf>, abgerufen am 26.08.2024.

demografische Situation der Stadt reflektieren und innerhalb der lokalen Gemeinschaft eine Debatte über die Zukunftsgestaltung der Region anstoßen sollte.

Im Folgenden werde ich die Ausgangslage, unsere Zielsetzung sowie die Entwicklungs- und Durchführungsprozesse zusammenfassen und anschließend die Herausforderungen, Ergebnisse und Auswirkungen des Projekts analysieren.

4.1.1 Kulturelle Situation in Kumano

Kumano ist eine Küstenstadt in der Präfektur Mie und liegt am Pazifischen Ozean im südlichen Teil der japanischen Hauptinsel Honshu. Die Region ist Teil des Yoshino-Kumano-Nationalpark-Gebiets und gehört somit zu den historischen Kumano-Kodo-Pilgerwegen, die zum UNESCO-Weltkulturerbe zählen. Dadurch spielt die Stadt eine wichtige Rolle in der kulturellen und spirituellen Tradition Japans. Durch die geografische Lage zwischen Küste und Gebirge hat Kumano zwar eine besondere ökologische Bedeutung für das Land, liegt aber gewissermaßen abgeschieden von den großen urbanen Zentren Japans.⁷⁸ Die Stadt hat keine große industrielle Basis und konzentriert sich hauptsächlich auf die Verarbeitung lokaler Ressourcen wie z.B. Holzverarbeitung, Lebensmittelproduktion und Handwerk.⁷⁹

In kultureller Hinsicht besitzt Kumano Vereine wie das Kumano City Cultural Support Committee und die Kumano Cultural Association, die lokalen Kunstformen und Veranstaltungen wie Musikfestivals und Ausstellungen fördern. Die Vereine sind Bürgerinitiativen, die von der lokalen Gemeinschaft der Kunstschaaffenden geleitet werden. Die Mitglieder dieser Gruppen engagieren sich in Kunstformen wie Malerei, Musik und Kalligrafie, und die Kulturvereine dienen für sie als Orte der Selbstverwirklichung.⁸⁰

⁷⁸ Mie Prefectural Government, 2024, <http://www.pref.mie.lg.jp/ENGLISH/>, abgerufen am 10.09.2024.

⁷⁹ Kumano City Official Website 2024, <https://www.city.kumano.lg.jp>, abgerufen am 10.09.2024.

⁸⁰ Dieser Inhalt ist dem Interview mit Mizuguchi Taku, dem Leiter der Bildungsdirektion der Stadt Kumano, entnommen. Das Interview zwischen Mizuguchi Taku, Hisa Enomoto und mir hat am 24. August 2024 im Rathaus von Kumano stattgefunden und wurde in japanischer Sprache geführt. Die Sprachaufnahme wurde von mir mithilfe von KI-Transkriptionsprogramm „Transkriptor“ verschriftlicht, übersetzt und anschließend zusammengefasst. Das Original befindet sich in meinem Besitz.

Der Kulturförderungsausschuss, geleitet von der Bildungsdirektion der Stadt Kumano, unterstützt die kulturellen Entwicklungen der Stadt und arbeitet eng mit dem Bildungsausschuss zusammen. Kulturelle Aktivitäten werden teils direkt von der Verwaltung, teils durch andere Subventionen finanziert. Die Organisation variiert von Gemeinde zu Gemeinde. Das Kumano City Cultural Support Committee existiert schon lange und finanziert kulturelle Veranstaltungen durch Zuschüsse. Beispielsweise wurden im Januar 2024 eine Komödienaufführung „Yoshimoto's Norio Yoshio Jugyo“ und Konzerte, darunter Jazz- und Musikveranstaltungen, organisiert.⁸¹

Das Kumano Cultural Exchange Center, ein Kulturzentrum und eine Bücherei, initiiert durch die Stadtverwaltung von Kumano, wurde im Dezember 2009 gegründet. Der genaue Hintergrund der Gründung ist unklar. Der damalige Bürgermeister soll eine besondere Leidenschaft für Bücher und Bibliotheken gehabt haben, daher wollte er das Zentrum als Kultur- und Literaturtreffpunkt etablieren. Das Zentrum bietet neben der Bibliothek verschiedene Räumlichkeiten zur öffentlichen Nutzung.⁸²

Da das Zentrum über keine:n feste:n Kurator:in oder Programmleiter:in verfügt, sondern über die Bildungsdirektion geleitet wird, organisiert es selbst kein Kulturprogramm. Es besteht aber für die lokale Gemeinschaft die Möglichkeit, in den Räumlichkeiten des Kulturzentrums unterschiedliche kulturelle Veranstaltungen, wie Lesungen, Ausstellungen, Workshops, Konzerte etc. ohne Entgelt zu organisieren und die Infrastruktur des Zentrums zu nutzen.⁸³

Eine Kulturförderung für Kulturvereine oder kulturelle Einzelinitiativen ist in Kumano eine komplexe Angelegenheit. Der Kulturförderungsausschuss arbeitet eng mit dem Bildungsausschuss zusammen, um kulturelle Veranstaltungen zu planen und zu finanzieren. Aktivitäten von Kulturvereinen wie dem Kumano City Cultural Support Committee und der Kumano Cultural Association werden direkt vom Kulturförderungsausschuss unterstützt. Ein wesentliches Problem stellt die Förderung individueller Kulturprojekte dar. Der Kulturförderungsausschuss von Kumano verfügt über ein Budget für Kulturförderungen, aber für individuelle Förderanträge fehlt es an klaren Richtlinien, da es schwierig ist, das öffentliche Interesse und den Nutzen klar

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda.

⁸³ Ebenda.

zu definieren. Die Auswahl der Projekte und Veranstaltungen unterliegt strengen Kriterien, die nur für etablierte Kulturvereine, die eng mit dem Kulturausschuss von Kumano zusammenarbeiten, erfüllbar sind. Für die Förderung von selbstorganisierten kulturellen Formaten, die in Einzelvorhaben von Künstler:innen, Initiativgruppen oder freischaffenden Kurator:innen initiiert werden, gibt es in Kumano nur sehr begrenzte Möglichkeiten und Erfahrungswerte.⁸⁴

4.1.2 Herausforderungen und Zukunftsziele im Kulturbereich

Kumano sieht sich mit der Herausforderung des Bevölkerungsrückgangs und der Abwanderung junger Menschen konfrontiert, was sich auch im kulturellen Leben der Region bemerkbar macht. Außerdem leiden die kulturellen Aktivitäten der Stadt seit 2020 unter den Auswirkungen der Corona-Pandemie. Aufgrund der Corona-Krise ist die Anzahl der Teilnehmer:innen an kulturellen Veranstaltungen stark gesunken. Aufgrund der pandemiebedingten Einschränkungen war die Teilnahme an Veranstaltungen in der Zeit zwischen 2020 und 2022 auf lokale Bewohner:innen von Kumano beschränkt, wodurch die Beteiligung aus umliegenden Städten und benachbarten Regionen entfiel und die Reichweite der Veranstaltungen zusätzlich begrenzt. Viele Bürger:innen der Region meiden seit 2020 alle öffentlichen Veranstaltungen und nehmen kulturelle Angebote nur im privaten Umfeld wahr. Die Pandemie hat zudem die Bereitschaft und die Motivation der Menschen beeinträchtigt, sich aktiv an kulturellen Aktivitäten zu beteiligen.⁸⁵

Die Kulturabteilung der Stadt Kumano versucht diesen Herausforderungen mit unterschiedlichen kulturellen Aktivitäten zu begegnen, wie zum Beispiel Jazz- und Musikfestivals, Kalligrafieworkshops für unterschiedliche Altersgruppen und Ausstellungen lokaler Künstler:innen und Kunsthändler:innen. Durch intensive Werbekampagnen und gezielte Ansprache verschiedener Bevölkerungsgruppen soll das Interesse der Bürger:innen an der Teilnahme bei Veranstaltungen gesteigert werden. Das besondere Augenmerk liegt allerdings darauf, die kulturelle und spirituelle Relevanz der Kumano-Kodo-Pilgerwege hervorzuheben, da ihr Fortbestand

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Ebenda.

untrennbar mit der vitalen lokalen Gemeinschaft und ihrer Verbundenheit zur Region verknüpft ist.

Dazu werden Veranstaltungen wie Symposien organisiert, bei denen Expert:innen, Aktivist:innen und Studierende zusammenkommen, um über die Zukunft der Region zu diskutieren.⁸⁶

4.1.3 KUMANONISUMU! 2022: Projektziele und Methodik

Die inhaltliche und konzeptionelle Entwicklung von KUMANONISUMU! 2022 begann in einer Kollaboration zwischen mir und Hisa Enomoto bereits im Jahr 2020. Geprägt durch zwei wichtige thematische Aspekte, nämlich der demografischen Situation in Kumano und der globalen Corona-Krise, entwarfen wir gemeinsam das Konzept für ein einmonatiges Artist-in-Residence-Programm mit dem Fokus auf die Frage der Ortszugehörigkeit. Das Stichwort *Zuhause* nutzten wir als Basis, um die Fragen zu beantworten und eine Reihe von Möglichkeiten zu reflektieren, wie man in einer globalisierten Welt in Zeiten einer Krise den eigenen Lebensraum neu denken und definieren kann. Mit unserem kuratorischen Konzept wollten wir im Rahmen des Projekts kulturelle, ökologische und historische Gegebenheiten untersuchen und ortsbezogene, partizipative, künstlerische Projekte umsetzen, die den Blick sowohl auf die Auswirkungen der verlassenen Orte und Leerräume der Stadt als auch auf die Frage der Ortszugehörigkeit lenken würden.

Im Laufe des Jahres 2021 wählten wir Künstler:innen verschiedener Disziplinen zur Teilnahme am Projekt aus und reichten Förderanträge bei öffentlichen sowie privaten Förderstellen in Österreich und Japan ein. Da anhaltende Auswirkungen der Corona-Pandemie während des gesamten Entwicklungsphase des Projekts die Kommunikations- und Organisationsprozesse erschwerten und das Projekt sowohl für Hisa Enomoto als auch für mich die erste länderübergreifende Zusammenarbeit war, entschieden wir uns, die Auswahl der Künstler:innen auf Personen zu beschränken, mit denen wir bereits aus früheren Projekten vertraut waren. Aufgrund unserer stärkeren Vernetzung innerhalb der österreichischen Kunstszene konzentrierten wir

⁸⁶ Ebenda.

uns hauptsächlich auf Künstler:innen aus Österreich und luden acht Künstler:innen aus den Bereichen Film, Installation, Malerei, Fotografie und Skulptur ein.

Aus der lokalen Künstler:innenszene konnten wir lediglich ein in Kumano lebendes und arbeitendes Künstler:innenduo für das Projekt gewinnen. Andere angefragte lokale Künstler:innen zeigten sich nicht offen für eine Arbeit im Rahmen unseres Konzepts und boten stattdessen an, ihre bereits bestehenden Werke aus den Bereichen Malerei und Fotografie am Ende des Projekts in der Ausstellung zu präsentieren. Da aber die aktive Auseinandersetzung mit dem Ort und partizipative künstlerische Ansätze im Rahmen des Projekts für uns von zentraler Bedeutung waren, entschieden wir uns, auf eine solche Zusammenarbeit zu verzichten. Stattdessen luden wir eine japanische Videokünstlerin aus Tokio ein, sich am Projekt zu beteiligen.

Aufgrund unserer begrenzten Kenntnisse der japanischen Förderlandschaft für Kunst und Kultur richteten wir unseren Fokus auf drei Förderstellen: das österreichische Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport bmkkös, das österreichische Kulturforum Tokio sowie die Kulturabteilung der Stadtverwaltung von Kumano. Die Förderanträge an die beiden österreichischen Institutionen wurden erfolgreich genehmigt. Die Kulturabteilung von Kumano lehnte die finanzielle Unterstützung des Projekts ab und begründete dies mit mangelnder Erfahrung in der Förderung von Einzelinitiativen. Die Stadtverwaltung unterstützte das Projekt jedoch, indem sie das Gebäude der leerstehenden ehemaligen Mittelschule zur Verfügung stellte, deren Räumlichkeiten im Rahmen des Projekts als Atelier- und Ausstellungsräume genutzt wurden. Zudem stellte das Kumano Cultural Exchange Center zwei zusätzliche Arbeits- und Präsentationsräume sowie die vorhandene Infrastruktur bereit. Um die fehlenden finanziellen Mittel auszugleichen, starteten wir eine in Japan oft praktizierte Crowdfunding-Kampagne und erhielten so finanzielle Unterstützung aus der lokalen Bevölkerung in Kumano. Als Gegenleistung für diese Spenden organisierten wir Workshops mit den teilnehmenden Künstler:innen, die sowohl für interessierte Erwachsene als auch für Kinder offenstanden.

Am 15. Juli 2022 startete das einmonatige Artist-in-Residence-Projekt im Rahmen von KUMANONISUMU! 2022. Die teilnehmenden Künstler:innen begannen mit einer intensiven Recherche- und Explorationsphase, um sich mit der lokalen Umgebung, den Bewohner:innen und der kulturellen Geschichte von Kumano vertraut zu machen.

Auf dieser Grundlage konkretisierten sie ihre Konzeptvorschläge für individuelle künstlerische Projekte, die im Verlauf des Programms in Form von Installationen, Performances, Objekten, Gemälden und fotografischen Arbeiten realisiert wurden. Die künstlerischen Prozesse, von der Konzeption bis zur Durchführung, wurden umfangreich dokumentiert – sowohl fotografisch als auch filmisch. Diese Dokumentationen waren Teil der abschließenden Ausstellung, die in den Räumen der ehemaligen Mittelschule stattfand. Die Ausstellung präsentierte nicht nur die während des Projekts entstandenen Werke, sondern auch die Entstehungsprozesse und die dokumentarischen Aufzeichnungen der künstlerischen Aktivitäten. Die Ausstellung wurde zudem durch ein begleitendes Programm ergänzt, bestehend aus Diskussionsveranstaltungen, Künstler:innengesprächen und Workshops, das eine vertiefende Auseinandersetzung mit den Projektthemen und Erlebnissen der beteiligten Künstler:innen ermöglichte.

Während der gesamten Projektlaufzeit, von der Recherche phase bis zum Ende der Ausstellung, wurde ein Online-Blog geführt, der als digitales Tagebuch diente. Auf dieser Plattform wurden fortlaufend Entwicklungen, Entdeckungen, Begegnungen, Erfahrungen und Interaktionen zwischen den Künstler:innen, Kuratorinnen, dem Ort und lokalen Gemeinschaft dokumentiert und ortsübergreifend geteilt.

4.1.4 Teilnehmende Künstler:innen und ihre Herangehensweisen

Im Folgenden werden einige der ausgewählten künstlerischen Ansätze und thematischen Schwerpunkte der teilnehmenden Künstler:innen hervorgehoben, die sich in ihren individuellen Projekten und mit unterschiedlichen künstlerischen Formaten intensiv mit dem Ort und seinen Bewohner:innen beschäftigten. Durch eine aktive Auseinandersetzung mit lokalen Gegebenheiten entstanden teils partizipative Werke, die auf den Ort und auf seine aktuellen sozialen und kulturellen Dynamiken Bezug nahmen.

Im Rahmen von KUMANONISUMU! 2022 entwickelte das Künstler:innenduo Lorenz Kunath und Emma Kling ein Projekt, das sich auf die ästhetische Transformation und Reflexion alltäglicher Details in Kumano konzentrierte. Ursprünglich planten die beiden,

ein fotografisches Archiv von Alltagsszenen der Bewohner:innen zu erstellen. Doch aufgrund von Sprachbarrieren und eingeschränkten Kommunikationsmöglichkeiten passten sie ihren Ansatz vor Ort an und entwickelten eine experimentelle, materialorientierte und spielerische Herangehensweise. Der Schwerpunkt des Projekts lag auf der Neuinterpretation und Auseinandersetzung mit Alltagsmaterialien und -handlungen der lokalen Bewohner:innen von Kumano. Statt direkter Partizipation griffen Kunath/Kling beobachtete Elemente aus dem Alltag auf und transformierten diese in einer dialogischen Praxis zwischen Atelier und Außenwelt. Ihre abschließende Ausstellung „Wolkendecke I 雲の布団“ fand in einem leerstehenden Geschäft an der Hauptstraße von Kumano statt und präsentierte Fotografien, Malereien, Textilobjekte und Buchkunst. Sie verwendeten vor Ort gefundene Materialien, wie Bettdecken oder Lebensmittelverpackungen, als Grundlage für ihre Werke und integrierten architektonische Elemente des Ausstellungsraums in die Präsentation, um eine enge Verbindung zum Ort herzustellen. Die Präsentation erfolgte auf halber Augenhöhe – inspiriert von der am Boden verrichteten Arbeitsweise, einer Praxis aus der japanischen Tradition, die das Künstler:innenduo während ihres Aufenthalts in Kumano aufgriff. Diese bewusste Veränderung der Perspektive reflektierte ihre intensive Auseinandersetzung mit den räumlichen und kulturellen Eigenheiten Kumanos. Das Projekt von Kunath und Kling spiegelte sowohl die Dynamik des Ortswechsels als auch die Transformation alltäglicher Objekte und Perspektiven in einer experimentellen künstlerischen Sprache wider, wodurch eine subtile, aber bedeutsame Verbindung zwischen der künstlerischen Praxis des Duos und dem Leben in Kumano geschaffen wurde.



Abb. 1. Ausstellungsansicht „Wolkendecke I 雲の布団“ in einem verlassenen Geschäftslokal in Kumano, 2022
©Lorenz Kunath und Emma Kling



Abb. 2. Ausstellungsansicht „Wolkendecke I 雲の布団“ in einem verlassenen Geschäftslokal in Kumano, 2022
©Lorenz Kunath und Emma Kling

Die Videokünstlerin Krisztina Kerekes widmete sich in ihrem Projekt den Begriffen „Heimat“ und „Zugehörigkeit“, indem sie diese Werte durch die Linse der Esskultur erforschte. Sie betrachtete Kochen und Essen als universelle Handlungen, die in der Lage sind, Kommunikationsbarrieren zu überwinden und soziale Bindungen zu stärken. Für ihr Projekt bat Kerekes einige lokale Bewohner:innen Kumanos, ein ihnen bedeutungsvolles Gericht aus der Region in ihren privaten Küchen zuzubereiten. Während des Kochprozesses erzählten die Teilnehmer:innen die Geschichte hinter dem Rezept und ihre persönliche Beziehung zu dem Gericht. Dabei kamen persönliche Erinnerungen im Bezug zum Ort sowie individuelle Auseinandersetzungen mit familiären und ortsgebundenen Traditionen zum Ausdruck. Aus diesen Begegnungen entstanden kurze Dokumentarfilme, die die Vielfalt kulinarischer Traditionen, persönlicher Geschichten der Bewohner:innen und die individuelle Verbundenheit mit der Region festhielten. Kerekes beabsichtigte, mit ihren Filmen Diskussionen über Tradition, Generationenbeziehungen und Fragen der Ortszugehörigkeit zu initiieren. Dabei sollte hervorgehoben werden, wie kulinarische Praktiken alltägliche Routinen mit kulturellen Ritualen verbinden und dadurch das kollektive Gedächtnis sowie die Bindung an einen Ort prägen.



Abb. 3. Krisztina Kerekes beim Dreh der Videoarbeit „Eating our Roots“ in der Privatküche von Frau Yamaguchi, 2022, ©Tinatin Natsvlishvili

Die Malerin Natia Kalandadze widmete sich in ihrer Arbeit der Reflexion aktueller Themen der Bewohner:innen von Kumano im Rahmen einer traditionellen Teezeremonie. Sie verband künstlerische Praxis mit japanischer ritueller Tradition und öffnete somit einen Raum für Austausch und Diskussion. Kalandadze platzierte auf der gesamten Fläche eines niedrigen Teetisches eine aus Pappmaché gefertigte dreidimensionale Reliefkarte von Kumano, die den zentralen Fokus der Teezeremonie bildete. Das Publikum wurde eingeladen, am Tisch Platz zu nehmen und persönliche Erfahrungen zu Themen wie Pandemie, Isolation sowie Gedanken zur Bedeutung von Zuhause und Ortszugehörigkeit zu teilen. Das Servieren von regionalem Grüntee begleitete die Aktion und verstärkte die Atmosphäre des Miteinanders. Darüber hinaus bat Kalandadze alle Teilnehmer:innen, die Reliefkarte mit Symbolen, Zeichnungen und Botschaften zu versehen, die ihre individuellen Erfahrungen in Kumano widerspiegeln. Der interaktive Prozess war eine Möglichkeit für künstlerische und partizipative Auseinandersetzung mit sozialen und räumlichen Veränderungen der Stadt und ihrer Bewohner:innen.



Abb. 4. Performance von Natia Kalandadze im Kulturzentrum von Kumano, 2022 ©Natalia Kalandadze

Die Videoarbeit der japanischen Künstlerin Mayumi Arai basierte auf ihrer langjährigen Forschung zu Nationalparks in Taiwan und der Schweiz. Gemeinsam mit ihrer Schweizer Kollegin Nina Willimann untersuchte sie von 2017 bis 2020 in Taiwan die Perspektiven einer lokalen indigenen Gemeinschaft, deren Verständnis von Natur sich grundlegend von westlichen Konzepten des Naturschutzes unterschied. Auf der Grundlage dieser Forschung hinterfragte Arai kritisch die westlichen Naturschutzpraktiken. Für ihr Filmprojekt in Kumano wählte Arai die Geschichte und Bedeutung des Yoshino-Kumano-Nationalparks als ihren Forschungsschwerpunkt. Während ihrer Streifzüge durch den Nationalpark sammelte Arai filmisches Material, wobei Begegnungen mit Einheimischen ihre Wahrnehmung und künstlerische Auseinandersetzung mit der Natur und Geschichte des Pilgerwegs prägten. Die Vielzahl an Themensträngen, die sie während ihrer Erkundungsgänge am Pilgerweg entdeckte, stellte sie wiederum vor die Herausforderung, eine klare narrative Struktur für ihre Arbeit zu entwickeln. Die Künstlerin integrierte historisches Filmmaterial in ihre Videoarbeit, das vor der Gründung des Nationalparks gedreht und ihr von der lokalen Stadtverwaltung von Kumano zur Verfügung gestellt worden ist. In ihrem Video-Endprodukt stellte Arai ihre eigenen Pilgermärsche durch den Nationalpark den politischen Strategien des japanischen Kaiserreichs im frühen 20. Jahrhundert gegenüber, das sich an westlichen Landschaftsidealen orientierte. Dabei reflektierte sie sowohl die kolonialen und politischen Kontexte als auch die Handlungen der lokalen Bevölkerung aus einer zeitgenössischen Perspektive.

Mathias Ramsey nutzte den kuratorischen Rahmen von KUMANONISUMU! 2022 als Gelegenheit, die komplexe Verbindung zwischen lokaler Biodiversität, kulturellem Erbe und den politischen Dimensionen der Natur in einer Region wie Kumano künstlerisch zu erforschen. Der künstlerischen Arbeit in Japan ging ein umfangreicher Recherche-Prozess in Europa voraus, der in zwei Bereiche gegliedert war: die Erforschung der Japanreise von Philipp Franz von Siebold und des historischen Kontexts der späten Sakoku-Periode. Daneben hatte sich der Künstler auf die Bestimmung japanischer Tier- und Pflanzenarten vorbereitet. Während seines Aufenthalts in Kamikawa widmete Ramsey sich der Erkundung der umliegenden Natur und der Bestimmung der dort lebenden Tier- und Pflanzenarten. Begegnungen und Austausch mit den Dorfbewohner:innen, die ihm Einblicke in die lokale Flora und Fauna vermittelten, war ein zentraler Aspekt seiner Arbeit. Anfangs von

Sprachbarrieren und Missverständnisse geprägt, bildeten diese Gespräche, die später mithilfe von Übersetzer:innen geführt wurden, die Grundlage für seine zentrale Arbeit im Ausstellungsraum. Mit der Zeit erkannte Ramsey, dass die persönlichen Erzählungen der Dorfbewohner:innen über ihre Begegnungen mit heimischen Tieren inspirierender waren als reine Fakten. Er begann, in den Wäldern, im Fluss und in verlassenen Häusern der Umgebung Fundstücke wie Tierknochen, Muscheln, Schuppen und Flügelreste zu sammeln und zu sortieren. Die Gegend von Kamikawa ist bekannt für ihren schwarzen Schiefer, der noch heute zur Herstellung von „Goishi“, das sind Steine für das traditionelle Go-Spiel, verwendet wird. Im Fluss entdeckte Ramsey perfekt runde Schieferstücke, worauf er die gesammelten Tierfragmente befestigte und sie anschließend in eine dafür angefertigte Zeichnung arrangierte. Dadurch erhielt das Werk die Anmutung eines Spiels – ein interaktives Stück, das Menschen dazu einlud, sich um das Werk herum zu versammeln und miteinander ins Gespräch zu kommen. Zusätzlich schuf Ramsey eine Serie von Gouache-Malereien, die historische, persönliche und ökologische Themen miteinander verwoben. In diesen Arbeiten thematisierte er die erzwungene Öffnung Japans im 19. Jahrhundert, die Migration von Pflanzen und Tieren sowie die Auswirkungen von Industrialisierung und Modernisierung auf lokale Ökosysteme. Die Arbeiten von Matthias Ramsey griffen auf ihren narrativen und symbolischen Ebenen die magische und spirituelle Beziehung der Menschen zur Natur auf und verbanden westliche und japanische künstlerische Traditionen miteinander. Durch seine Malereien und Installationen machte der Künstler auf ökologische Veränderungen aufmerksam, die durch politische und kulturelle Prozesse hervorgerufen wurden. Dabei hob er die Bedeutung von Menschen und ihren Geschichten als wesentlichen Bestandteil der lokalen Ökosysteme hervor und regte die Betrachter:innen dazu an, sich mit der Vergangenheit und Zukunft der Region auseinanderzusetzen.



Abb. 5. Ausstellungsansicht „Unruly Mobility“ von Matthias Ramsey in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022, ©Tinatin Natsvlishvili



Abb. 6. Ausstellungsansicht „Unruly Mobility“ von Matthias Ramsey in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022 ©Tinatin Natsvlishvili

Die Künstlerin Michaela Falkensteiner, die sich auf Keramikskulpturen spezialisiert hat, nutzte die natürliche Landschaft Kumanos als Inspirationsquelle für die Schaffung einer Serie von Skulpturen, die das Konzept der Form als schützende Hülle verkörperten. Diese Keramikarbeiten waren symbolisch aufgeladen und repräsentierten den Prozess des Aufbruchs, bestehend aus der Suche nach einer neuen Identität und der schrittweisen Rückkehr zu den eigenen Wurzeln. Die Formen, die aus Ton und anderen natürlichen Materialien der Region hergestellt wurden, interagierten bewusst mit den leerstehenden Räumen und verwaisten Orten in Kumano. Dadurch wurden Fragen nach der Wiederentdeckung des eigenen Platzes in einer veränderten Umgebung aufgeworfen sowie die Herausforderung angenommen, ein Gleichgewicht zwischen innerer und äußerer Transformation zu finden. Die Skulpturen dienten als metaphorische Brücken zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem, zwischen dem Prozess der persönlichen Entwicklung und dem sozialen Wandel im ländlichen Raum Kumanos. Zudem bezog sich Falkensteiner auf die Idee der Keramik als Gefäß, das sowohl Schutz als auch Offenheit symbolisiert – ein Gefäß, das Erfahrungen, Erinnerungen und kulturelles Erbe aufnehmen und weitertragen kann. Durch ihre Arbeiten schuf sie einen künstlerischen Raum für Reflexion über die Themen Heimat, Identität und Verbundenheit zwischen Menschen und Natur.



Abb. 7. Ausstellungsansicht „Opposite Movement 反対の動き“ von Michaela Falkensteiner in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022 , ©Tinatin Natsvlishvili

Die künstlerische Arbeit von Linus Riepler entwickelte sich organisch aus den lokalen Gegebenheiten, insbesondere aus der Atmosphäre der leerstehenden Räume einer verlassenen Mittelschule in Kamikawa, die ihm als Arbeitsräume für die gesamte Projektzeit zur Verfügung standen. In der stillen Atmosphäre der ehemaligen Mittelschule ließ er sich von ihrer Geschichte inspirieren und entwickelte eine Skulptur, die den Charakter des verlassenen Ortes wiedergab. Durch minimal bearbeitete Materialien, die in der Schule gefunden wurden, blieben die Spuren von Zeit und Ort erhalten. Rieplers Arbeit griff die lokale Praxis der Konservierung und Wiederverwendung auf und zitierte den Ort durch direkte Nachbildungen. Die Materialbeschaffung war dabei eine Herausforderung, da Einkaufsfahrten genau geplant werden mussten. Diese Einschränkung förderte den aktiven und bewussten Umgang mit ortstypischen zufälligen Materialien. Werkzeuge und Unterstützung bei der Materialbeschaffung erhielt er von lokalen Bewohner:innen, die ihn auf der Materialsuche durch die dörfliche Ortschaft begleiteten. Dieser Austausch ermöglichte Verbindungen mit der lokalen Gemeinschaft, die durch die Teilnahme an einem Nachbarschaftsfest und einem Workshop für Kinder intensiviert wurden. Auch wenn die Sprachbarriere eine tiefere inhaltliche Auseinandersetzung erschwerte, entstanden durch tägliche Begegnungen Vertrautheit und ein Gefühl des Eingebundenseins in die Dorfgemeinschaft. Seine finale Arbeit war eine interaktive Skulptur, die mit jedem Element Atmosphäre und Erlebnisse in Kumano einfing und vom Publikum durch Seilzüge und andere Elemente bedient und animiert werden konnte. In einem naheliegenden Wald gefundene Materialien wie Metallplatten und Müllfundstücke wurden integriert, um die unterschiedlichen Facetten des Ortes wiederzugeben. Rieplers Arbeit versteht sich als eine Übersetzung der lokalen Stimmung in eine narrative Skulptur, die auch seine persönlichen Erfahrungen in Kumano dokumentiert.



Abb. 8. Ausstellungsansicht „Teatoru-san“ von Linus Riepler in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022, ©Tinatin Natsvlishvili

4.1.5 Herausforderungen und Ergebnisse von KUMANONISUMU! 2022

Rückblickend zeigte sich, dass KUMANONISUMU! 2022 durch die kurze Realisierungszeit von nur einem Monat sowohl hohe Anforderungen an die künstlerische als auch an die organisatorische Planung stellte. Eine der größten Herausforderungen war die sprachliche Barriere, die die Kommunikation zwischen den internationalen Künstler:innen und den lokalen Bewohner:innen erschwerte und sowohl technische als auch organisatorische Abläufe verlangsamte. Aufgrund begrenzter finanzieller Mittel war es im Rahmen des Projekts nicht möglich, professionelle Dolmetscher:innen zu engagieren. Stattdessen waren wir auf die ehrenamtliche Unterstützung freiwilliger Übersetzer:innen sowie auf den Enthusiasmus und die aufgeschlossene Haltung der lokalen Bewohner:innen angewiesen. Häufig basierte die Kommunikation zwischen Künstler:innen, Bewohner:innen und Kurator:innen intuitiv, in gestisch-mimischer Körpersprache. Die Unterstützung und Offenheit der Bewohner:innen von Kumano, die unter anderem Materialien, Wohnräume und Werkstätten bereitstellten, ermöglichte es trotz dieser Herausforderungen, das Projekt zu realisieren. Viele Bewohner:innen unterstützten die Künstler:innen nicht nur bei der Beschaffung von Materialien oder der Lösung

technischer und praktischer Fragen, sondern öffneten auch ihre Häuser, boten Wohnraum an und stellten private Werkstätten für die künstlerischen Arbeitsprozesse zur Verfügung.

Trotz dieser aufgeschlossenen, offenen und hilfsbereiten Haltung der lokalen Gemeinschaft bestand eine weitere Schwierigkeit des Projekts darin, dass die künstlerischen Interventionen von Teilen der lokalen Gemeinschaft nicht immer als kulturelle Angebote wahrgenommen wurden, was gelegentlich zu einer gewissen Zurückhaltung bei der Partizipation führte. Einige Bewohner:innen, die während der gesamten Entwicklungsprozesse der künstlerischen Arbeiten und Aktionen intensiv beteiligt waren, nahmen nicht an der abschließenden Ausstellung des Projekts teil, in der die Ergebnisse dieser Prozesse in künstlerischen Ausdrucksformen zusammengeführt wurde. So haben beispielsweise zwei Protagonistinnen aus Kristina Kerekes' Videoarbeiten, die während der Dreharbeiten ihre Küchentüren öffneten, ihr Lieblingsgericht kochten und über ihre familiären Geschichten und Erinnerungen erzählten, die fertige Videoarbeit und ihre Präsentation im Kulturzentrum von Kumano nie gesehen. Für die beiden Teilnehmerinnen war der Akt des Kochens und Erzählens eine gastfreundliche Geste und eine interessante Begegnung mit Menschen aus Europa. Die künstlerische Dimension dieses Prozesses hatte für sie jedoch keine Bedeutung.

In dem kuratorischen Format, das Hisa Enomoto und ich für das Projekt entwickelt haben, legten wir gleichermaßen Wert auf einen ortsbezogenen und partizipativen Ansatz. Die meisten künstlerischen Arbeiten, die im Rahmen des Projekts realisiert wurden, nahmen auf unterschiedliche Weise Bezug auf den Ort – sei es auf einer direkten, materiellen Ebene oder auf einer metaphorischen Ebene. Sie setzten sich mit verschiedenen Facetten des Ortes auseinander, so etwa seiner Geschichte, den örtlichen Naturgegebenheiten und dem Alltag der lokalen Gemeinschaft.

Der partizipative Ansatz konnte jedoch nicht in der angedachten Form und dem geplanten Umfang umgesetzt werden, wie wir es aus kuratorischer Perspektive vorgesehen hatten. Im Laufe der Projektentwicklung erwies sich eine gewisse Naivität in unserer Herangehensweise. Erst die tatsächliche Begegnung mit den Menschen vor Ort, bei der sich die Sprachbarriere als teilweise unüberwindbares Hindernis erwies,

machte uns klar, dass die Erwartung eines offenen, partizipativen künstlerischen Zugangs nicht in der gewünschten Weise realisierbar war. Das Künstler:innenduo Emma Kling und Lorenz Kunath plante zunächst, während ihres Aufenthalts in Kumano ein Archiv von Fotografien zu erstellen, indem sie Einwohner:innen bei alltäglichen Tätigkeiten wie Wäsche-Aufhängen oder Geschirr-Abtrocknen fotografierten. Kommunikationsschwierigkeiten führten jedoch dazu, dass ihr Projekt vor Ort einen stärker materialbezogenen Fokus erhielt und den partizipativen Ansatz minimierte. In den Interaktionen zwischen den Künstler:innen aus Europa und der lokalen Gemeinschaft spielte auch eine gewisse Scheu vor dem Anderen eine Rolle. Die Begegnung von Menschen, die sich weder sprachlich direkt verständigen konnten noch mit den kulturellen Hintergründen des jeweils anderen vertraut waren, führte auf beiden Seiten zu Schüchternheit und Zurückhaltung. Gleichzeitig weckte diese Konstellation aber auch Neugier und Interesse am Fremden und Neuen. Die erfolgreiche Umsetzung des Projekts wäre ohne die intensive Begleitung von Hisa Enomoto kaum möglich gewesen: Sie vermittelte sowie sprachlich als auch inhaltlich zwischen den Künstler:innen und den lokalen Bewohner:innen und verstand es, Intentionen, Wünsche und Sorgen aller Beteiligten aufeinander abzustimmen.

Trotz Herausforderungen nahm ein großer Teil der lokalen Bewohner:innen aktiv an dem Projekt teil und begegnete der Auseinandersetzung mit den künstlerischen Konzepten mit Offenheit und Interesse. Das Projekt bot zahlreiche Gelegenheiten für Austausch und Reflexion – Performances, Filmprojekte und Artist Talks regten Debatten und Diskussionen an, dabei Themen wie Migration, Ortszugehörigkeit, lokale Ökosysteme, Pandemie, Heimatbegriff und Bedeutung lokaler Kultur und Geschichte behandelnd.

Natia Kalandadzes Teezeremonie wurde zu einem Ort des intensiven Miteinanders, bei dem lange Gespräche mit und zwischen den Bewohner:innen stattfanden. In diesem Rahmen teilten sie ihre Erfahrungen während der Pandemie, reflektierten die persönliche Bedeutung von Ortszugehörigkeit und diskutierten gemeinsam mit der Künstlerin ihre Wünsche und Vorstellungen darüber, wie sie ihren Lebensraum in Kumano in Zukunft gestalten oder verändern würden.

Die anfängliche Schüchternheit zwischen dem Künstler Matthias Ramsey und den Dorfbewohner:innen in Kamikawa löste sich im Laufe der drei Wochen zunehmend auf. Während der Ausstellung teilten die Besucher:innen aus der lokalen Gemeinschaft

begeistert ihre Erlebnisse mit heimischen Tieren und brachten Ramsey deren japanische Namen bei. Im Gegenzug vermittelte der Künstler einen Einblick in die Ökologie, Lebenszyklen und Systematik der regionalen Tier- und Pflanzenwelt. Diese Dialoge verbanden die japanische Flora und Fauna mit Aspekten der Verbreitung von Arten über Kontinente hinweg, während kultureller und politischer Umbrüche. Dabei wurde die erzwungene Öffnung Japans für den westlichen Handel diskutiert, ein historischer Wendepunkt, der den Austausch von Arten über den Pazifik hinweg entscheidend geprägt hat. Die Arbeit von Matthias Ramsey wurde durch das filmische Werk von Mayumi Arai inhaltlich und kontextuell ergänzt und mit zusätzlichen Perspektiven erweitert. Arai beleuchtete aus einer zeitgenössischen Perspektive koloniale und politische Aspekte sowie den Einfluss westlicher Landschaftsideale auf die lokale Natur, die als UNESCO-Welterbe anerkannt ist. Beide Werke bildeten die Grundlage für einen Artist Talk mit den Künstler:innen, an dem das Publikum mit Unterstützung von Übersetzer:innen aktiv beteiligt war. Im Fokus der Diskussion stand die Beziehung der lokalen Gemeinschaft zur lokalen Natur, betrachtet im Kontext der Natur als kulturelles Erbe.

In den Rückmeldungen zu den Umfragen, die nach Abschluss unseres Projekts verteilt wurden, um die Eindrücke sowohl der beteiligten Bewohner:innen von Kumano als auch der Ausstellungsbesucher:innen zu erfassen, wurde solche Dialoge und Diskussionen wie oben beschrieben hervorgehoben. Die Auseinandersetzung mit den historischen Aspekten des Ortes, die aus einer zeitgenössischen Perspektive beleuchtet wurden, erzeugte einen Raum für neue Sichtweisen im Kontext des lokalen Lebensraums in Kumano und ihrer umgebenden Region. Die Reaktionen der Teilnehmer:innen von Natia Kalandadzes Teezeremonie zeigten, dass die dort geführten Gespräche ihnen die Möglichkeit gaben, über ihre Verbindung zu Kumano bewusst nachzudenken und darüber zu reflektieren, warum sie gerne an diesem Ort leben, was ihn für sie besonders macht und welche Veränderungen notwendig wären, um Kumano auch für jüngere Generationen lebenswerter zu gestalten. Die seltene Gelegenheit, zeitgenössische Kunst in der Region zu erleben und durch diese Linse über den eigenen Lebensraum nachzudenken, wurden in den Reaktionen als besonders wertvoll empfunden. Die leerstehenden privaten Häuser und öffentlichen Gebäude wurden durch ihre künstlerische Nutzung neu aktiviert. Innerhalb der lokalen Gemeinschaft regten die Gespräche über die ursprüngliche Funktion dieser

Räumlichkeiten neue Überlegungen zu ihrer zukünftigen Nutzung als Kulturräume an. In einem persönlichen Gespräch mit Hisa Enomoto und mir äußerte die Stadt Kumano ihre Bereitschaft, das KUMANONISUMU-Projekt auch in Zukunft mit lokaler Infrastruktur zu unterstützen und eine potenzielle finanzielle Förderung in Betracht zu ziehen.

4.1.6 Schlussfolgerung und Zukunftsperspektiven

Mit KUMANONISUMU! 2022 war es möglich, einen kreativen Ort der Begegnung und des Austauschs zu schaffen. Vor dem Hintergrund demografischer Herausforderungen wie Abwanderung, einer alternden Bevölkerung und der globalen Krise durch die COVID-19-Pandemie, regten die im Rahmen des Projekts entstandenen Werke und Interaktionen Diskussionen zu Themen wie Ortszugehörigkeit, eigenem Lebensraum, lokaler Geschichte, Ökosystem und dem Stellenwert des kulturellen Erbes in der lokalen Gemeinschaft an. Gleichzeitig eröffneten sie neue Räume für kulturelle Reflexion und den Austausch in Kumano. Für einige Bewohner:innen von Kumano war die Begegnung mit lokalen Themen im Rahmen eines reflexiven Kulturformats eine völlig neue Erfahrung.

Für die Realisierung der individuellen künstlerischen Projekte, insbesondere in Bezug auf die partizipativen Ansätze, war eine intensive Vermittlungs- und Kommunikationsarbeit seitens des Kuratorinnenteams notwendig. Die anfängliche Zurückhaltung gegenüber dem Fremden oder Unbekannten, die sowohl bei den lokalen Bewohner:innen als auch bei den beteiligten Künstler:innen spürbar war, wurde im Verlauf des Projekts durch die offene, aufgeschlossene und interessierte Haltung der lokalen Gemeinschaft schrittweise überwunden. Es gab trotzdem teilweise Unsicherheiten, die dazu führten, dass einige künstlerische Konzepte im Verlauf des Projekts angepasst werden mussten. Dabei gingen partizipative Aspekte teilweise verloren oder konnten nicht in der ursprünglich geplanten Form umgesetzt werden. Es muss an dieser Stelle betont werden, dass das kuratorische Konzept, trotz sprachlicher Barrieren, begrenzter finanzieller Mittel, die eine durchgängige Unterstützung durch professionelle Übersetzer:innen für alle Beteiligten ermöglicht hätte, sowie einer lokalen Gemeinschaft, die mit zeitgenössischen künstlerischen Praktiken wenig vertraut war, bei dem Versuch, die partizipativen Elemente dennoch umzusetzen, an erhebliche Grenzen gestoßen ist.

Auch der zeitliche Faktor spielte eine entscheidende Rolle. Das Kurator:innenteam legte einen einmonatigen Zeitplan für die Durchführung des Projekts fest, der verschiedene Abschnitte umfasste. Die Künstler:innen, die ihre Vorhaben bereits vor ihrer Ankunft in Kumano grob skizziert hatten, sollten in der ersten Woche des Projekts ihre Konzepte konkretisieren und in der darauffolgenden Woche einen detaillierten Durchführungsplan ausarbeiten. Für die Umsetzung der individuellen künstlerischen Projekte stand etwas mehr als eine Woche zur Verfügung, bevor mit dem Aufbau der abschließenden Ausstellung begonnen werden musste. Bei unserer Ankunft in Kumano waren der Ort, die Menschen und die Infrastruktur sowohl für die beteiligten Künstler:innen als auch für mich als Kuratorin völlig unbekannt. Die Fülle neuer Eindrücke, geprägt durch Begegnungen mit den lokalen Bewohner:innen, die unbekannte Landschaft und eine Stadt, die zahlreiche interessante und inspirierende Orte für künstlerische Interventionen bot, führte bei uns allen zu einer intensiven Reizüberflutung. Es entstanden zahlreiche Ideen, begleitet von ebenso vielen Unsicherheiten: Ist das Konzept sinnvoll? Ist es partizipativ genug? Und lässt es sich überhaupt im vorgegebenen Zeitraum realisieren? Ich unterstützte die Künstler:innen bei ihren Fragen und Zweifeln, suchte oft nach schnellen oder alternativen Lösungen und agierte als Vermittlerin zwischen ihnen und meiner Kollegin Hisa Enomoto. Hisa übernahm wiederum die entscheidende Rolle, zwischen den Künstler:innen und der lokalen Gemeinschaft zu vermitteln und die Zusammenarbeit zu erleichtern.

Eine bessere Kenntnis des Ortes und der Menschen in Kumano ermöglicht es, in der kuratorischen Vorbereitung zukünftiger KUMANONISUMU-Projekte den teilnehmenden Künstler:innen eine fundierte und klare Einführung in die Ausgangssituation sowie in die potenziellen Handlungsräume für partizipative künstlerische Vorhaben zu bieten. Das wird es wiederum ermöglichen, die individuellen künstlerischen Konzepte bereits im Vorfeld konkreter zu planen, sodass der Fokus vor Ort stärker auf die Umsetzung und die Entwicklung partizipativer Handlungsformen gerichtet werden kann.

Der Aufbau von Vertrauen zwischen der lokalen Gemeinschaft und den teilnehmenden Künstler:innen ist von zentraler Bedeutung für den partizipativen Aspekt des Projekts. Da menschliche Beziehungen Zeit erfordern und die Menschen vor Ort wiederholt Begegnungen mit künstlerischen Handlungsformen benötigen, um diese zu erkennen und sich mit ihnen vertraut zu machen, ist die Kontinuität notwendig.

Der inhaltliche und reflexive Austausch zwischen den Künstler:innen und den Bewohner:innen von Kumano, der trotz bestehender Herausforderungen im Rahmen von Ausstellung, künstlerischen Aktionen und Artist Talks stattfand, löste eine aktive Auseinandersetzung mit den lokalen Themen der Gemeinschaft und dem Ort als ihrem Lebensraum aus. Diese Diskussionen setzten Impulse zu neuen Ideen, etwa zum Umgang mit Leerstand in Kumano, und ermöglichen eine Reflexion über die Geschichte des Ortes aus einer zeitgenössischen Perspektive. Sie brachten persönliche Erinnerungen und Geschichten der Bewohner:innen in Bezug auf den Ort zusammen und eröffneten unter den Beteiligten Debatten darüber, wie Kumano attraktiver und lebenswerter gestaltet werden könnte. Dabei wurde diskutiert, wie jüngere Generationen sich motivieren ließen, in der Region zu bleiben, damit die lokale Gemeinschaft, Natur und Geschichte erhalten und gefördert bleiben. Die im Rahmen des Projekts geäußerten Wünsche, Vorstellungen und Theorien blieben zunächst abstrakt. Um diese in konkrete Ideen zu übertragen und daraus greifbare Pläne für eine tatsächliche Neugestaltung der sozio-natürlichen Beziehungen zu entwickeln, ist die Kontinuität der Beziehungen entscheidend. Nur durch wiederholte Auseinandersetzung und kontinuierliche Impulse im Rahmen des Projekts besteht das Potenzial, Transformationsprozesse anzustoßen, die im Laufe der Zeit nachhaltige Veränderungen auslösen können.

Für uns als Kuratorinnen wurde im Rahmen von KUMANONISUMU! 2022 ein besonders wichtiger Aspekt deutlich: Der gemeinschaftsorientierte Ansatz des Projekts konnte großteils tatsächlich erfüllt werden. Bereits vor Beginn des Projektsklärten sich lokale Bewohner:innen bereit, als Gemeinschaft die kulturelle Initiative finanziell zu unterstützen, obwohl sie keine klare Vorstellung davon hatten, was sie von einem solchen Projekt erwarten könnten. Sie leisteten ihre Spenden ohne konkrete Erwartungen an ein greifbares Ergebnis. In der zentralen Phase des Projekts unterstützte die lokale Gemeinschaft das Vorhaben in vielfältiger Weise. Sie war aktiv an den künstlerischen Prozessen beteiligt wie beispielsweise in den Videoarbeiten von Krisztina Kerekes. Sie stellten Wohnräume und Werkstätten zur Verfügung. Sie begleitete Linus Riepler bei der Materialsuche für seine Installation und Mayumi Arai auf Wanderungen auf dem Pilgerweg durch den Yoshino-Kumano-Nationalpark. Sie führte mit Matthias Ramsey informative Gespräche über die lokale Tier- und Pflanzenwelt, die seine künstlerische Arbeit wesentlich prägten. Und nicht zuletzt

beteiligte sich die lokale Gemeinschaft aktiv an den Diskussionen und Reflexionen und zeigte sich bereit über die aktuellen Herausforderungen der Region offen zu reflektieren.

Die Aktivierung der Gemeinschaft könnte in Zukunft durch weitere KUMANONISUMU!-Projekte noch intensiver gefördert werden. Das könnte beispielsweise durch gezielte Vermittlungsprogramme für alle Altersgruppen oder durch Kooperationen mit lokalen Bildungseinrichtungen und Kulturverbänden erreicht werden. Im Verlauf des Projekts wurde aber auch deutlich, dass ein kuratorischer Ansatz, der klare Ansatzpunkte und spezifische Orte für künstlerische Handlungsräume festlegt, entscheidend ist. Anstatt die Entstehung künstlerischer Freiräume im Lauf des Projekts dem Zufall zu überlassen, ermöglicht eine solche Struktur überhaupt erst den partizipativen und gemeinschaftlichen Charakter des kuratorischen Konzepts zu realisieren.

Für die Umsetzung all dessen im Rahmen von KUMANONISUMU! 2022 ist ein nachhaltiger Rahmen für kuratorische und künstlerische Handlungsformen notwendig, der durch die Etablierung langfristiger und wiederkehrender Programme geschaffen werden könnte.

4.2 Analyse von Vergleichsprojekten

Im Folgenden werde ich einen Überblick über drei internationale Vergleichsprojekte präsentieren. Alle drei Projekte wurden mit unterschiedlichen Zielsetzungen und innerhalb verschiedener organisatorischer sowie zeitlicher Rahmenbedingungen ins Leben gerufen. Sie entstanden jeweils als Reaktion auf die spezifischen Gegebenheiten und Herausforderungen der Orte, an denen sie realisiert wurden, und verfolgen einen ähnlichen Ansatz: gesellschaftlich relevante Fragen im lokalen Kontext durch partizipative kulturelle Formate zu reflektieren und eine dialogische Auseinandersetzung zwischen dem Ort und der lokalen Gemeinschaft zu erzeugen. Durch die Skizzierung der Vergleichsprojekte an dieser Stelle wird im Kapitel 6 das zentrale Fallbeispiel dieser Masterarbeit, KUMANONISUMU! 2022, in einen internationalen Kontext eingebettet. Dabei werde ich die Möglichkeiten und Grenzen partizipativer und ortsbezogener kultureller Praktiken in einem umfassenderen Rahmen analysieren.

4.2.1 *Kamiyama Artist-in-Residence-Programm (KAIR) in Japan*

Das Kamiyama Artist-in-Residence Programm (KAIR) wurde in 1999 in Kamiyama in der japanischen Präfektur Tokushima gegründet, um der anhaltenden Depopulation der Region entgegenzuwirken. Als Reaktion auf Kamiyamas wirtschaftliche Herausforderungen, die zu einem erheblichen Rückgang der Bevölkerung in der Region geführt hatte, initiierte die gemeinnützige Organisation NPO Green Valley das KAIR-Programm als Kulturexperiment.⁸⁷ Zu Beginn mit begrenzten Mitteln gestartet, stellte das Programm für Künstler:innen aus unterschiedlichen Regionen Japans leerstehende Schulen und Häuser in Kamiyama zur Verfügung, die dort für drei Monate leben und arbeiten konnten. Im Laufe der Jahre entwickelte sich die Initiative weiter und gewann internationale Anerkennung.

Im Jahr 2011 verzeichnete Kamiyama erstmals mehr Zuzug als Abwanderung. Heute haben sich mehrere Unternehmen mit Satellitenbüros in der Stadt angesiedelt und neue Arbeitsplätze geschaffen. 2017 wurde Kamiyama von Forbes Japan als die

⁸⁷ Mitsuhiro YOSHIMOTO, Kamiyama's Success in Creative Depopulation, in: Field Journal, 2017, <http://field-journal.com/issue-8/kamiyamas-success-in-creative-depopulation/>, abgerufen am 24.08.2024.

zweitinnovativste Stadt nach Fukuoka eingestuft und dient als Beispiel für erfolgreiche regionale Erneuerung.⁸⁸

Im Folgenden werde ich die Entwicklungen, Herausforderungen und Auswirkungen des KAIR-Programms auf den Ort und die lokale Gemeinschaft zusammenfassen. Dabei möchte ich den transformativen Charakter der Initiative hervorheben, die es erfolgreich geschafft hat, die Beziehung zwischen den Menschen und ihrem Lebensraum nachhaltig zu gestalten und aktiv zu beeinflussen.

In einem langfristigen Plan für die regionale Wiederbelebung der Präfektur Tokushima entstand 1997 zum ersten Mal die Idee eines internationalen Kulturdorfes. In einer Zusammenarbeit von International Exchange Association und lokalen Regierungsbeamten der Präfektur wurde schließlich 1999 das Artist-in-Residence-Programm (KAIR) in Kamiyama gegründet.

KAIR lädt jedes Jahr zwei internationale Künstler:innen sowie eine:n Künstler:in aus Japan nach Kamiyama ein und schafft in einem aktiven Austausch zwischen den Künstler:innen und der lokalen Bevölkerung ein kollaboratives Umfeld. Die Organisation von KAIR, bestehend aus den Mitgliedern des gemeinnützigen Vereins, wählt gezielt Künstler:innen aus, deren Arbeiten es ermöglichen, die lokale Gemeinschaft, Unternehmen und Werkstätten in künstlerische Prozesse einzubinden. Bemerkenswert ist, dass KAIR ohne eine:n Kurator:in oder Programmleiter:in agiert, wodurch die Verantwortung für die Auswahl und Strukturierung des Programms kollektiv getragen wird.

Die eingeladenen Künstler:innen verbringen drei Monate in Kamiyama und sind während dieser Zeit verpflichtet, mindestens ein Kunstwerk zu entwickeln, das am Ende ihres Aufenthalts im Rahmen des Programms präsentiert wird.

Die Atelierräume befinden sich in einem Gebäude mit einer wechselvollen Geschichte, das bereits als Kindergarten, Schuhfabrik und Schauspielhaus genutzt wurde. Die Wohnräume für die Künstler:innen sind in einem ehemaligen Lehrerhaus untergebracht. Diese Gebäude standen vor dem Beginn des Programms leer und wurden nicht genutzt. Im Laufe seines Bestehens hat KAIR zusammen mit der lokalen Gemeinschaft ein „Mama-und-Papa-System“ etabliert. Dabei übernehmen Bewohner:innen eine unterstützende Buddy-Rolle für die Künstler:innen und betreuen sie während der gesamten Projektdauer. Sie helfen bei der Umsetzung der

⁸⁸ Ebenda.

künstlerischen Arbeiten und stehen auch bei alltäglichen Anliegen und Herausforderungen zur Seite, wodurch eine Verbindung zwischen den Künstler:innen und der Gemeinschaft aufgebaut wird.

Künstler:innen, die bereits am KAIR-Programm teilgenommen haben, können auch Jahre später mit eigenen Arbeitsvorhaben und selbstorganisierter Projektförderung nach Kamiyama zurückkehren. Sie erhalten die Möglichkeit, die Einrichtungen von KAIR erneut als Atelier- und Unterkunftsräume zu nutzen. Dieses Angebot unterstützt eine langfristige Zusammenarbeit zwischen internationalen Künstler:innen und der Gemeinschaft von Kamiyama, was häufig in gemeinsamen Projekten resultiert. (*Interview mit Keiko Kudo, KAIR*).

Auch wenn es keine strenge Vorgabe gibt, ortsspezifische Werke zu schaffen, entscheiden sich viele Künstler:innen dafür, lokale Materialien, kulturelle Besonderheiten und soziale Strukturen auf unterschiedlichen Ebenen in ihre Projekte einzubinden. Die realisierten Werke finden teils an verschiedenen Orten in Kamiyama ihren festen Platz und bleiben als dauerhafter und integraler Bestandteil der Stadt erhalten. Andere werden in die Sammlung von KAIR aufgenommen und in den Lagerräumen der Organisation aufbewahrt.

Um dem Wunsch der Künstler:innen nachzukommen, ihre Werke in einem privat genutzten Wald in Kamiyama zu platzieren, starteten KAIR und die lokale Gemeinschaft im Jahr 2015 eine gemeinsame Initiative zur Reinigung und Pflege des Waldbereichs. Dabei wurden die lange vernachlässigten Forstarbeiten wieder aufgenommen, um den Wald für künstlerische Installationen und langfristige Nutzung zugänglich zu machen. Inzwischen hat sich dort ein Skulpturenpark etabliert, der kontinuierlich mit neuen, teils partizipativen Werken von KAIR-Künstler:innen erweitert wird.

Im Folgenden werde ich drei Beispiele aus Kamiyamas Skulpturenpark vorstellen, die sowohl partizipative als auch ortsbezogene Elemente integrieren.

Das Projekt „Hidden Library“ des japanischen Künstlers Idetsuki Hideaki wurde im Rahmen von KAIR als Bibliothek im Wald realisiert. In Kamiyama, das bis dahin über keine Bibliothek verfügte, lud Hideaki die lokalen Bewohner:innen ein, bis zu drei Bücher zu spenden, die ihr Leben geprägt haben oder eine große Bedeutung für sie

besitzen. Als Gegenleistung erhielten die Spender:innen einen Schlüssel zur Nutzung der Bibliothek. Auf diese Weise entstand eine Sammlung, die die Gedanken, Emotionen und Erfahrungen der Menschen in Kamiyama miteinander verbindet und nachhaltig teilt.

Das „Karaoke-Torii“, eine 2017 realisierte, 4 Meter hohe und 4,8 Meter breite Arbeit des amerikanischen Künstlers Benoit Maubrey ist eine öffentliche Installation im Wald von Kamiyama. Die Skulptur besteht aus 300 recycelbaren Lautsprechern und kann über eine Bluetooth-Verbindung von jedem/jeder Passant:in mit einem mobilen Gerät verbunden und abgespielt werden. Es ist eine Arbeit, die mehrere tief in der japanischen Kultur verwurzelte, jedoch stark voneinander unterschiedene Elemente, wie die Karaoke-Kultur und Architekturelemente eines Shinto-Schreins miteinander verbindet. Die interaktive Skulptur, die auch über eine Mikrofonbuchse und ein leises weißes Rauschen verfügt, kann von jedem/r benutzt werden.⁸⁹

Die Arbeit *Kamiyama Kintsugi* der Künstlerin Karin van der Molen wurde von der kulturellen Präsenz des Menschen in den Bergen und Wäldern von Shikoku inspiriert. Dort hinterließen Pilger und Reisende über Jahrhunderte hinweg zahlreiche, oft heilige, Gegenstände, die die Verbindung zwischen Mensch, Natur und Spiritualität symbolisieren.⁹⁰ Entlang der Bergpfade von Shikoku sind Hunderte kleiner Steinbuddhas sowie Opfergaben in Schalen und Schüsseln verstreut, die an die alte Tradition und Zivilisation erinnern. Ein Stapel aus Reisschüsseln in der Skulptur verweist auf diese Opfergaben, die die Japaner:innen einst als Ausdruck ihrer Verehrung für Naturphänomene wie Bäume, Flüsse und Berge darbrachten. Die Künstlerin lud die Bewohner:innen von Kamiyama ein, aktiv an der Realisierung ihrer Skulptur mitzuwirken, indem sie eigenes Geschirr für die Installation beisteuerten. Die Verwendung persönlicher Schüsseln, Tassen und Teller unterstreicht symbolisch die tiefe Verbundenheit der Menschen von Kamiyama mit ihrer natürlichen Umgebung.⁹¹ In den Anfangsjahren des KAIR-Programms zeigte die lokale Gemeinschaft wenig Interesse an zeitgenössischer Kunst. Weder die KAIR-Künstler:innen noch ihre Werke wurden ernsthaft wahrgenommen, im Mittelpunkt standen vielmehr der künstlerische Prozess selbst und die Gelegenheit zum Austausch. Keiko Kudo, eines der

⁸⁹ Die Skulptur „Karaoke-Torii“ wurde 2019 von einem Taifun zerstört.

⁹⁰ Karin Van Der Molen, Text zur Arbeit „Kamiyama Kintsugi“,

http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=kamiyama-kintsugi, abgerufen am 03.11.2024.

⁹¹ Ebenda.

Organisationsmitglieder von KAIR, erklärte im Interview, dass dieser Umstand in der Anfangsphase des Programms den Künstler:innen die Möglichkeit bot, ihre Projekte frei und ohne Widerstände umzusetzen. Mit der wachsenden Einbindung der lokalen Gemeinschaft in die künstlerischen Prozesse änderte sich dies jedoch allmählich. Mittlerweile stellen die Erwartungen und Vorstellungen, die die lokale Gemeinschaft an die Künstler:innen heranträgt, eine oft große Herausforderung für KAIR dar. Laut Keiko Kudo zählt die Überwindung kultureller und sprachlicher Barrieren zwischen den internationalen Künstler:innen und der lokalen Gemeinschaft bis heute zu den größten Herausforderungen für KAIR.

Besonders im ländlichen Japan, wo weder Kunstinstitutionen noch Galerien oder Ausstellungsräume vorhanden sind und zeitgenössische Kunst nicht wie in städtischen Zentren im Alltag zugänglich ist, werden die künstlerischen Prozesse von KAIR innerhalb der lokalen Gemeinschaft häufig nicht als kulturelles Angebot wahrgenommen. Die Förderung des Bewusstseins und der Wertschätzung kultureller Prozesse innerhalb der lokalen Gemeinschaft von Kamiyama erfordert eine gezielte Kommunikation und intensive Vermittlung. Nur so kann sichergestellt werden, dass die Mitglieder der Gemeinschaft sich auf die im Rahmen des Künstler:innenaufenthalts entstandenen Kunstwerke einlassen, aktiv an den Prozessen teilnehmen und diese unterstützen. Laut Kudo ist es eine zentrale Aufgabe von KAIR, den Aufbau starker, persönlicher Beziehungen zwischen den Künstler:innen und der Gemeinschaft zu fördern, denn nur so kann das Programm nachhaltig realisiert werden. Sie hebt jedoch hervor, dass es oft Jahre braucht, um Vertrauen aufzubauen und eine nachhaltige Beziehung zu entwickeln, die auf gegenseitigem Verständnis und Akzeptanz basiert.⁹²

Mit den ersten Erfolgen von KAIR begann Kamiyama, sich als ein Ort zu etablieren, der international ausgerichtet ist und innovative Unternehmungen sowie zeitgenössische Kunst mit Begeisterung aufnimmt. Im Jahr 2008 startete die NPO Green Valley (eine Organisation, die KAIR ins Leben gerufen hat) im Rahmen einer IKT-Initiative des japanischen Innenministeriums die zweisprachige Website „In Kamiyama“. Die Plattform bietet umfassende Informationen zu Kunstprojekten von KAIR, dem täglichen Leben in der lokalen Gemeinschaft, Möglichkeiten zur Ansiedlung

⁹² Interview mit Keiko Kudo, Organisationsmitglied von KAIR, geführt am 15.09.2024. Das Original liegt in meinem Besitz.

in Kamiyama und dient als zentrale Anlaufstelle für Interessierte Unternehmer:innen oder privaten Personen. Bald zeigte sich, dass insbesondere die Rubrik zum Thema „Umzug“ großes Interesse weckte, vor allem bei sogenannten I-Turn-Migrant:innen – Menschen, die das Stadtleben hinter sich lassen und einen Neuanfang auf dem Land beginnen möchten.

Mit dem Erfolg von KAIR entschieden sich auch Künstler:innen aus unterschiedlichen Regionen von Japan, nach Kamiyama zu ziehen. Gleichzeitig entwickelte NPO Green Valley nach und nach das nötige Know-how, um Zuwander:innen bei ihrer Ansiedlung effektiv zu unterstützen. Die Stadt richtete zudem ein „Relocation and Exchange Support Center“ ein, dessen Verwaltung NPO Green Valley übertragen wurde. Während eine kommunale Verwaltung sich in der Regel auf die Bearbeitung standardmäßiger Anfragen zu Wohnbedürfnissen beschränkt hätte, setzte NPO Green Valley auf einen proaktiveren Ansatz: Green Valley ging gezielt auf die Suche nach Fachkräften und Unternehmer:innen, die einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung Kamiyamas leisten könnten. Interessierte wurden gebeten, neben ihren Anforderungen an ein neues Zuhause auch ihre beruflichen und persönlichen Pläne für die kommenden zehn Jahre darzulegen. Das Programm „Work in Residence“ wurde ins Leben gerufen, um Menschen anzuziehen, die aktiv zur Gestaltung und Entwicklung von Kamiyama beitragen wollten. Diese Maßnahme trug maßgeblich zur Wiederbelebung der Gemeinde bei, sowohl in Hinsicht auf die wirtschaftliche als auch die gesellschaftliche Dynamik der Stadt.⁹³

Im Jahr 2010 wurde das Programm „Kamiyama Juku“, ein fünfmonatiger Ausbildungskurs, im Rahmen einer staatlichen Initiative zur Förderung dringend benötigter Berufe ins Leben gerufen. Das Programm dient als Anziehungspunkt für junge Menschen, die nach Kamiyama kommen, um ihre Fähigkeiten zu erweitern und berufliche Perspektiven zu entwickeln. Die Mehrheit der Teilnehmer:innen stammt aus Tokio und interessiert sich für Bereiche wie Design, Fotografie oder IT-Technologien. Einige der Absolvent:innen haben in Kamiyama bereits eigene Projekte initiiert. Auch Lebensmittelunternehmen, die natürliche und lokale Zutaten verwenden, ließen sich mit der Unterstützung der „Work-in-Residence“-Initiative in Kamiyama nieder.

⁹³ Mitsuhiro YOSHIMOTO, Kamiyama's Success in Creative Depopulation, in: Field Journal, 2017, <http://field-journal.com/issue-8/kamiyamas-success-in-creative-depopulation/>, abgerufen am 24.08.2024.

Leerstehende Gebäude wurden für die Eröffnung eines Pizzarestaurants und eines Feinkostladens genutzt. Im Jahr 2015 entstand ein Lebensmittelzentrum, das den Konsum lokal angebauter Produkte fördert. In den folgenden Jahren wurden eine Cafeteria und eine Bäckerei eröffnet. Die Ansiedlung junger Kreativer und neuer Unternehmen in zuvor leerstehenden Gebäuden ist Teil von Kamiyamas Strategie, dem demografischen Rückgang entgegenzuwirken und die langfristige Zukunft der Stadt zu sichern.⁹⁴

Die Bemühungen Kamiyamas um regionale Erneuerung begannen 1999 mit dem Start des KAIR-Programms. Von Beginn an legte das Programm großen Wert auf die Einbindung der Gemeinschaft und basierte auf der Idee, dass künstlerische Räume neue Perspektiven und Lösungsansätze für ein zukunftsorientiertes Zusammenleben schaffen können. Der Ansatz zielt auf eine langfristige Stärkung der lokalen Gemeinschaft ab, indem durch kulturelle Ansätze nachhaltige Veränderungen angestoßen werden. Mit der Nutzung künstlerischer Praktiken als Mittel für soziales Engagement und wirtschaftliche Entwicklung zeigt KAIR, wie kleine, gemeinschaftsgetragene Initiativen spürbare kulturelle, soziale und wirtschaftliche Wandel in Gang setzen können.

⁹⁴ Mitsuhiro YOSHIMOTO, Kamiyama's Success in Creative Depopulation, in: Field Journal, 2017, <http://field-journal.com/issue-8/kamiyamas-success-in-creative-depopulation/>, abgerufen am 24.08.2024.

4.2.2 International Socially Engaged Art Symposium (ISEAS) Finnland 2019

Das folgende Vergleichsprojekt fasst die kuratorische Praxis des International Socially Engaged Art Symposium (ISEAS), das 2019 in Raseborg, Finnland, durchgeführt wurde, zusammen. Mit dem Schwerpunkt auf das Anthropozän und einem Fokus auf die Zusammenarbeit zwischen Künstler:innen, Forscher:innen und der lokalen Gemeinschaft bietet das Symposium Einblicke in partizipative und interdisziplinäre Ansätze. Dargestellt werden kuratorische Prozesse, die im Rahmen des ISEAS 2019 umgesetzt wurden, um im Rahmen der Definition des Anthropozäns die Beziehung des Menschen zur Natur zu hinterfragen und neue Perspektiven für ein nachhaltiges Miteinander zu entwickeln.⁹⁵

Das erste International Socially Engaged Art Symposium (ISEAS), organisiert von der Künstlerin und Kuratorin Katja Juhola, fand 2017 in Raseborg/Finnland, statt. Seitdem wird das Projekt jährlich durchgeführt und lädt Künstler:innen ein, in einer partizipativen Praxis mit der lokalen Bewohner:innen von Raseborg zusammenzuarbeiten und Interventionen mit den lokalen Gemeinschaften im öffentlichen Raum zu realisieren. Diese Aktionen werden in einem kurzen Zeitrahmen von sieben bis zehn Tagen umgesetzt.

Im Jahr 2019 widmete sich das ISEAS dem Thema „In Nature“ und lud erstmals neben ausgewählten Künstler:innen auch Naturwissenschaftler:innen und Umweltextpert:innen ein. Ziel war es, an der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und lokaler Gemeinschaft ökologische und soziale Fragestellungen zu behandeln. Der kuratorische Prozess begann bereits ein Jahr vor der eigentlichen Veranstaltung, in der Form, dass Künstler:innen und Fachleute aus unterschiedlichen Disziplinen in Teams zusammengeführt wurden, um gemeinsam an spezifischen Themen zu arbeiten. Der Fokus lag nicht nur auf der künstlerischen Darstellung von Problematiken, sondern auf dem aktiven Wissensaustausch und der Förderung nachhaltiger

⁹⁵ Für diese Fallstudie habe ich folgenden Artikel herangezogen: Katja JUHOLA, Curating Participatory Art in the Time of Anthropocene, ResearchGate 2020, https://www.researchgate.net/publication/345170513_Curating_Participatory_Art_in_the_Time_of_Anthropocene, abgerufen am 15.09.2024.

Denkweisen. Das kuratorische Format verfolgte den Ansatz, Kunst und Wissenschaft zu Kooperationen zu veranlassen und damit wissenschaftlich inspirierte Kunstprojekte über den traditionellen Kunstkontext hinaus relevant zu machen und in breitere gesellschaftliche Diskurse einzubinden.

Das ISEAS 2019 entstand aus dem ökologischen Bewusstsein und dem Wunsch, aktives Handeln anzustoßen. Im Mittelpunkt standen dialogische künstlerische Praktiken und partizipative Ansätze, inspiriert von Konzepten wie der relationalen Ästhetik von Nicholas Bourriaud und der sozialen Ästhetik von Lars Bang Larsen. Bourriaud beschreibt relationale Kunst als Ausdruck menschlicher Interaktion und sozialer Kontexte, der alternative soziale Räume schafft, die sich von Massenkommunikation distanzieren.⁹⁶ Larsen sieht soziale Ästhetik als künstlerische Haltung, die auf Handlungen abzielt und Kunstinstitutionen als Ressourcen für soziale Interaktionen versteht.⁹⁷ Für Juhola war die dialogische Ästhetik nach Grant Kester ein zentrales kuratorisches Prinzip, da sie die Kunst als einen Kommunikationsprozess zwischen Menschen und Kulturen begreift, der über das bloße Schaffen eines Objekts hinausgeht.⁹⁸ Die kuratorische Fragestellung untersuchte, wie künstlerisches und kuratorisches Handeln positive Impulse für den Planeten im Anthropozän geben kann. Im Anthropozän, das sich gegen das Netzwerk des Lebens der Natur entwickelt hat, sind Auswirkungen menschlicher Aktivitäten in Form des Klimawandels überall sichtbar. Mit dem Projekt ISEAS 2019 wollte Juhola erforschen, welche kuratorischen Strategien erforderlich sind, um interdisziplinäre Kunstprojekte im Bereich der sozial engagierten Kunst erfolgreich zu gestalten.

Die kuratorische Arbeit beim ISEAS 2019 stand vor der Herausforderung, interdisziplinäre Teams zusammenzustellen, die effektiv zusammenarbeiten konnten.

⁹⁶ Katja JUHOLA, Curating Participatory Art in the Time of Anthropocene, ResearchGate 2020, https://www.researchgate.net/publication/345170513_Curating_Participatory_Art_in_the_Time_of_Anthropocene, abgerufen am 15.09.2024.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Katja JUHOLA, Curating Participatory Art in the Time of Anthropocene, ResearchGate 2020, https://www.researchgate.net/publication/345170513_Curating_Participatory_Art_in_the_Time_of_Anthropocene, abgerufen am 15.09.2024.

Dabei spielte die sorgfältige Auswahl der Teilnehmer:innen und die gezielte Zusammensetzung der Teams eine entscheidende Rolle für den Erfolg des Projekts. Für die Kuratorin war es wichtig, Künstler:innen und Forscher:innen auszuwählen, die bereit waren, aktiv an einem sozial engagierten künstlerischen Prozess in eine Kollaboration mitzuwirken. Ein zentraler Aspekt war dabei die Schaffung einer Atmosphäre des gegenseitigen Respekts und der Offenheit, in der alle Teilnehmer:innen ihr Wissen und ihre Erfahrungen frei einbringen konnten.

Katja Juhola, die Kuratorin des Projekts und selbst bildende Künstlerin, brachte ihre umfassende Kenntnis der finnischen Kunstszenes sowie ihr weltweites Netzwerk in die Auswahl der Teilnehmer:innen ein. Bei der Wahl der Künstler:innen konzentrierte sie sich besonders auf sozial engagierte Praktiken, mit denen sie bereits vertraut war. Eine der größten Herausforderungen war es jedoch, Naturwissenschaftler:innen für die Teilnahme zu gewinnen. Da viele von ihnen nicht an die Zusammenarbeit mit Künstler:innen gewöhnt waren, gestaltete sich dieser Prozess schwierig. Juhola wandte sich an Biologieinstitute finnischer Universitäten und konnte schließlich mit viel Überzeugungskraft einen Post-Doc-Forscher für Wiesen und Waldweiden sowie einen Experten für Kreislaufwirtschaft für die Teilnahme am ISEAS 2019 gewinnen.

In ähnlichen Projekten werden üblicherweise verschiedene Gemeinschaften einbezogen, um Vielfalt in der Altersstaffelung, an Sprachen und Minderheiten zu gewährleisten. In diesem Fall lag der Schwerpunkt jedoch auf dem Heimatdorf der Kuratorin, Mustio. Diese lokale Fokussierung schränkte die Auswahl zwar ein, umfasste jedoch die zweisprachige Bevölkerung des Dorfes sowie verschiedene Altersgruppen – von Kindergartenkindern bis hin zu älteren Bewohner:innen. Ziel war es, das Bewusstsein für die Umweltsituation im eigenen Dorf zu schärfen, insbesondere in einer Region, in der das Wissen über die Veränderungen und Herausforderungen der finnischen Landschaft noch stark begrenzt war.

Das ISEAS 2019 legte seinen Schwerpunkt auf partizipative künstlerische Formate, bei denen die aktive Einbindung der Gemeinschaft zentral war. Die künstlerischen Interventionen, die in enger Zusammenarbeit mit der lokalen Bevölkerung realisiert wurden, hatten das Ziel, ökologische Themen zu beleuchten und ein Bewusstsein für

die Auswirkungen menschlicher Aktivitäten auf die Umwelt zu schaffen. Im Folgenden werden drei Hauptprojekte des ISEAS 2019 vorgestellt:

Das Projekt zur Kreislaufwirtschaft wurde von zwei Künstler:innen und zwei Umweltextpert:innen in Kooperation mit der lokalen Martha-Gesellschaft und einem Kindergarten realisiert. Ziel war es, sowohl den 3- bis 6-jährigen Kindern als auch den 40- bis 80-jährigen Mitgliedern der Martha-Gesellschaft das Konzept der Kreislaufwirtschaft auf verständliche Weise näherzubringen. Das Team stellte sich der Herausforderung, komplexe ökonomische und ökologische Zusammenhänge altersgerecht zu vermitteln, indem es Spiele und kreative Aktivitäten einsetzte, die das Thema für die Kinder greifbar machten. Gleichzeitig förderte das Projekt einen intergenerationalen Wissensaustausch, der den Dialog und das gegenseitige Lernen zwischen Jung und Alt förderte.

Das zweite Projekt widmete sich dem Verlust der Biodiversität in Wiesen und auf Waldweiden. Ein interdisziplinäres Team aus einem Biologen, einem Landschaftsökologen, einem Kunstpädagogen und einem chilenischen Choreografen entwickelte in Zusammenarbeit mit einem lokalen Landwirt und einer Schulkasse von Fünftklässler:innen Workshops, die die Bedeutung artenreicher Lebensräume auf innovative Weise erlebbar machten. Die Schüler:innen erkundeten die Wechselwirkungen zwischen Mensch und Tier in der Agrarlandschaft durch körperliche Bewegungen und kreative Ausdrucksformen. Das Verhalten von Kühen und Pferden diente dabei als Inspiration für Tanzübungen, die das Bewusstsein für eine achtsame Präsenz in der Natur schärften.

Das dritte Projekt konzentrierte sich auf die ökologischen Herausforderungen eines örtlichen Flusses, der durch landwirtschaftliche Aktivitäten beeinträchtigt wird. Dieser Fluss ist Heimat der bedrohten Süßwasserperlmuscheln, deren Lebensraum durch Sedimentablagerungen und Barrieren gefährdet ist. Ein interdisziplinäres Team, bestehend aus einem Hydrobiologen, zwei Künstler:innen und Schulkindern, erforschte den Lebensraum der Muscheln und untersuchte die Auswirkungen menschlicher Aktivitäten auf die Wasserqualität. Die Künstler:innen entwickelten Ansätze, um den Kindern die Bedeutung der Muscheln als natürliche Wasserfilter bewusst zu machen. Die künstlerische Intervention verband Umwelterziehung mit

ästhetischen Erfahrungen und machte ökologische Zusammenhänge auf anschauliche und greifbare Weise verständlich.

Im Rahmen der Gruppendiskussionen des ISEAS 2019 stand das Anthropozän im Mittelpunkt intensiver Auseinandersetzungen. Die Bildung von Partnerschaften erwies sich dabei als wirkungsvolle Methode, um wissenschaftliche und künstlerische Aktivitäten in Zusammenarbeit mit lokalen Bewohner:innen durchzuführen. Diese Herangehensweise verknüpfte ökologische Erkenntnisse mit praktischen Erfahrungen und förderte ein besseres Verständnis für Umweltzusammenhänge. Drei Aktionsmodelle wurden entwickelt, die jeweils ihre Ziele erfolgreich umsetzten. Trotz ihrer unterschiedlichen Ansätze verband alle Maßnahmen die zentrale Idee, dass die Natur durch individuelles Handeln beeinflusst wird und selbst kleine Entscheidungen erhebliche Auswirkungen haben können.

Um das Projekt auch bei begrenzter Finanzierung umzusetzen, setzte die Kuratorin auf die Nutzung alternativer Ressourcen. Kostenfreie Ausstellungsorte wurden vor allem durch Kooperationen mit kommunalen Galerien organisiert. Gleichzeitig bemühte sich Katja Juhola intensiv darum, ausreichende Mittel zu akquirieren, um den Teilnehmer:innen kostenlose Verpflegung und Unterkunft anzubieten. Dabei stellte sie auch ihr eigenes Haus sowie Lebensmittel aus ihrem Garten zur Verfügung. Ein weiterer zentraler Aspekt war, die Ergebnisse des Projekts einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, durch Ausstellungen, Videodokumentationen und Publikationen. Eine Dokumentationsgruppe erstellte ein Video, das online und im lokalen Fernsehen veröffentlicht wurde, und 2020 wurde eine Publikation über ISEAS „In Nature“ veröffentlicht. Die Martha-Gesellschaft veröffentlichte einen Artikel in einer nationalen Zeitschrift, um ihre Erfahrungen zu teilen, und der Kindergarten setzte neue Lehrmethoden zur Vermittlung ökologischer Themen um.

4.2.3 Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts in den USA

In ihrem Buch „Curating at the Edge: Artists Respond to the US/Mexico Border“ beschreibt Kate Bonansinga die kritische Auseinandersetzung mit Kunst an der US-mexikanischen Grenze und beschäftigt sich mit Herausforderungen und Möglichkeiten der kuratorischen Praxis in einem spezifischen sozialen und politischen Kontext. Der zentrale Fokus liegt auf die Arbeit des Stanlee and Gerald Rubin Center for the Visual Arts an der University of Texas at El Paso (UTEP), einem Raum, der Kunst im Kontext der sich verändernden sozialen Dynamik der Grenze präsentiert und hinterfragt. Kate Bonansinga behandelt in ihrem Buch ihre persönlichen Erfahrungen als Kuratorin von Rubin Center, v.a. die Prozesse und die Zusammenarbeit zwischen Kuratorin, Künstler:innen, Universitäten, unterschiedliche Städten und Nationen. Das Buch präsentiert eine Reihe von Fallstudien, die Ausstellungen reflektieren, die mit ihren Kontexten und Inhalten auf die Situation in El Paso/Juárez reagieren. Die behandelten Themen reichen von Feminismus, Landnutzung, Identität, Selbsterhaltung, natürliche Ressourcen und deren Zerstörung bis zur Machtpolitik und fokussieren auf die Ausstellungen zur regionalen Identität. Die im Buch beschriebenen kuratorischen Entscheidungen, künstlerischen Projekte und Kooperationsformen, die zwischen 2004 und 2011 am Rubin Center entstanden sind und von Kate Bonansinga dokumentiert wurden, möchte ich als Beispiel für eine ortsbezogene, kritische und diskursive kuratorische Praxis heranziehen und analysieren.⁹⁹

1999 zog Kate Bonansinga von Portland, Oregon, in eine Stadt nördlich von El Paso, Texas, und übernahm die Position der Galeriedirektorin in der Kunstabteilung der University of Texas at El Paso (UTEP). Nach einem Jahr in dieser Rolle entwickelte sie den Wunsch, die Galerie enger mit dem Lehr- und Forschungsauftrag der Universität zu verknüpfen. Mit Unterstützung der Universität sowie durch Spenden, unter anderem von Stanlee und Gerald Rubin, gelang es ihr 2005 das Rubin Center für visuelle Künste zu gründen. Das Zentrum, das bewusst auf eine eigene Kunstsammlung verzichtet, wurde konzipiert, um Lehre, Forschung und Öffentlichkeitsarbeit miteinander zu verbinden. Ein örtlicher Architekt gestaltete die Innenräume eines bestehenden UTEP-Campusgebäudes neu, während die Außenfassade im charakteristischen Bhutan-Stil

⁹⁹ Für diese Fallstudie habe ich den Inhalt folgender Literatur zusammengefasst: Bonansinga, K., Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border. University of Texas Press, 2014

erhalten blieb. Dieser architektonische Stil betont die Verbindung zur umliegenden Wüstenlandschaft und integriert den Bau harmonisch in die regionale Umgebung, wodurch er als organischer Teil des Ortes wahrgenommen wird.

Das Rubin Center präsentiert jährlich etwa neun Ausstellungen in drei unterschiedlich großen Räumen: dem Projektraum, der L-Galerie und der Rubin-Galerie. Zwischen 2005 und 2011 wurden über 60 Ausstellungen realisiert, die ein breites Spektrum künstlerischer Ausdrucksformen zeigten und in der Regel durch begleitende Kataloge dokumentiert wurden. Die Universität unterstützt das Zentrum durch Bereitstellung von Infrastruktur, Personal, Dienstleistungen und einem festen jährlichen Budget. Darüber hinaus tragen Fördermittel, private Spenden und Kooperationen mit anderen Institutionen zur finanziellen Stabilität bei. Diese Partnerschaften, sowohl lokal als auch international, fördern den Austausch von Ressourcen und erweitern die Reichweite des Publikums. Ein besonderes Augenmerk liegt auf der Einbindung der lokalen Gemeinschaft, insbesondere durch gezielte Programme für Oberschüler und andere Zielgruppen, um Kunst und Bildung miteinander zu verbinden.

Die Ausgliederung des Galeriebetriebs aus dem Fachbereich Kunst ermöglichte eine Erweiterung des Programms, durch die international anerkannte Künstler:innen auf den Campus eingeladen werden konnten. Dadurch erhielten wirtschaftlich benachteiligte Studierende, die selten die Möglichkeit hatten zu reisen, direkten Zugang zu internationaler Kunst und renommierten Künstler:innen. Das Rubin Center fördert die künstlerische Forschung, indem es Raum und Ressourcen für die Entwicklung neuer Ideen und Kunstwerke bereitstellt. Als Labor für experimentelle Kunst dient es dazu, Gastkünstler:innen und Studierende in kollaborative Projekte einzubinden, um innovative und dynamische Lernprozesse zu unterstützen.

Die geografische Nähe zu Mexiko und die Kooperation mit der Universidad Autónoma de Ciudad Juárez (UACJ) war ein zentraler Bestandteil der kuratorischen Arbeit des Rubin Centers. Trotz der wachsenden Gewalt in Juárez, die den Zugang zur Stadt erheblich erschwerte, blieb die Zusammenarbeit zwischen den beiden Institutionen bestehen. Diese Partnerschaft ermöglichte die Umsetzung grenzüberschreitender Projekte, die die Verbindungen sowie die Unterschiede zwischen den beiden Städten beleuchteten. Dadurch trugen sie zu einem tieferen Verständnis der sozialen und

kulturellen Dynamiken in der Grenzregion bei und förderten einen Dialog, der die komplexen Realitäten des Lebens an der Grenze reflektierte.

Die Arbeit des Rubin Centers war eng mit der geografischen und sozialen Realität der US-Mexiko-Grenze verwoben. Bonansinga beschreibt das Zentrum als ein *Labor für Experimente*, in dem Künstler:innen und Studierende gemeinsam an ortsspezifischen Projekten arbeiteten. Diese setzten sich intensiv mit den vielschichtigen sozialen, politischen und ökologischen Gegebenheiten der Grenzregion auseinander. Die Grenzlage zwischen El Paso und Ciudad Juárez prägte maßgeblich die Identität des Rubin Center. Die Kunstprojekte dienten dabei als Reflexion über die Erfahrungen an der Grenze und die besonderen Herausforderungen, die das Leben in dieser Region mit sich bringt, und boten zugleich eine Plattform für kritische Auseinandersetzungen und kreative Lösungsansätze.

Ein wesentlicher Bestandteil der kuratorischen Arbeit am Rubin Center war die Förderung partizipativer künstlerischer Formate, die die lokale Gemeinschaft aktiv in die Kunstprojekte einbezogen. Bonansinga beschreibt, wie Künstler:innen in enger Zusammenarbeit mit der Gemeinschaft und den Studierenden der University of Texas at El Paso (UTEP) Werke entwickelten, die unmittelbar auf die Bedürfnisse, Perspektiven und Erfahrungen der Menschen vor Ort eingingen. Das Rubin Center wurde so zu einem Ort, an dem Kunst nicht nur für die Gemeinschaft geschaffen wurde, sondern in einem kollaborativen Prozess gemeinsam mit ihr entstand, wodurch eine tiefergehende Verbindung zwischen Kunst und Alltag hergestellt wurde.

Die Ausstellung „Hydromancy“ von SIMPARCH beispielsweise themisierte 2007 die knappen Wasserressourcen in der Region, indem das Projekt schmutziges Wasser aus dem Rio Grande in einem schwarzen Plastikbehälter speicherte und dann in solarbetriebenen Stills reinigte. Das gereinigte Wasser wurde schließlich in der Galerie als eine Art „Gemeinschaftsbrunnen“ präsentiert, aus dem die Besucher trinken konnten. Die Verwendung des Wassers aus dem Rio Grande – eines Flusses, der symbolisch für die Grenze steht – machte das Projekt zu einer Reflexion über die Beziehung zwischen den Menschen und den natürlichen Ressourcen in der Region.

Ein weiteres Beispiel ist die Ausstellung „Battleground“ von Tania Candiani und Regina Jose Galindo von 2009, die das Thema der Gewalt und der Rolle der Frauen in der Grenzregion aufgriff. Candiani beleuchtete die sozialen Auswirkungen der wirtschaftlichen Ungleichheit und der Gewalt an der Grenze, während sie Symbole aus der häuslichen Sphäre, etwa Haushaltsgeräte, in ihren Performances einsetzte, um

die prekäre Lage der Frauen in Juárez zu thematisieren. Regina José Galindo nutzte ihren eigenen Körper als Schlachtfeld, um die sie umgebende Gewalt zu absorbieren und zu reflektieren. In diesem Projekt der beiden Künstlerinnen wurden Studierende der UTEP eingeladen, an einer Performance teilzunehmen, bei der sie sich als Krieger oder Verteidiger verkleideten, um symbolisch die Stadt Juárez zu *beschützen*. Ursprünglich sollte die Performance auf beiden Seiten der Grenze stattfinden, aber aufgrund der gefährlichen Situation in Juárez wurde sie stattdessen live gestreamt und im Rubin Center projiziert.

In der Ausstellung „No Room for Baggage“, die in 2008 im Projektraum des Rubin Center präsentiert wurde, zeigte die Fotografin Liz Cohen Fotografien, die einen dreijährigen Prozess der vollständigen Transformation dokumentierten – sowohl die Umgestaltung eines Autos als auch die Veränderung ihres eigenen Körpers. Das Projekt von Cohen bestand darin, einen DDR-Trabant in einen Ford-Lowrider umzubauen. Cohen betrat die von Männern geprägte Autowerkstatt-Szene und lernte von Grund auf die Automechanik, um die Karosserie des Trabant umfassend umzugestalten. Gleichzeitig unterzog sie ihren eigenen Körper einem strengen Diät- und Trainingsprogramm und inszenierte sich selbst als Lowrider-Bikini-Model, indem sie sich im Stil von klassischen Werkstatt-Pin-ups mit ihrem umgebauten Auto fotografierte. Durch ihre Arbeit untersuchte die Künstlerin die Schnittstellen von Feminismus und Popkultur, hinterfragte Geschlechterrollen und reflektierte den Transformationsprozess selbst.

Die Ausstellung „Contra Flujo: Independence and Revolution“ aus dem Jahr 2010 setzte sich mit den Themen Unabhängigkeit und Revolution auseinander, wie sie diese in den Kontext der damals aktuellen politischen und sozialen Dynamiken in Mexiko und den USA stellte. Ein zentrales Werk der Ausstellung war „I-Machinarius“ von Marcela Armas, eine beeindruckende Wandinstallation, die das Symbol Mexikos auf den Kopf stellte und mit einem Fluss aus Rohöl überzogen war. Dieses kraftvolle Werk kritisierte die Ausbeutung der natürlichen, menschlichen und finanziellen Ressourcen Mexikos durch die USA. Es forderte die Betrachter dazu auf, die ungleichen Machtverhältnisse und die daraus resultierenden Ungerechtigkeiten zwischen den beiden Ländern zu reflektieren.

Die kuratorische Praxis von Kate Bonansinga legte den Fokus darauf, die sozialen und politischen Realitäten der Grenzregion durch Kunst sichtbar zu machen und Diskussionen anzuregen. Die geographische und soziale Realität der US-Mexiko-

Grenze spielt eine zentrale Rolle in der Identität des Zentrums. Die Projekte behandelten Themen wie die Gewalt an der Grenze, wirtschaftliche Ungleichheit, Geschlechterrollen, die ökologische Krise und die Rolle der Frauen. Viele der präsentierten Künstler:innen schufen Werke, die riskante Themen mit visuell eindrucksvollen, politisch aufgeladenen Botschaften verbanden. Das Rubin Center bot damit eine Plattform, auf der das Publikum sich mit diesen komplexen Fragestellungen auseinandersetzen konnte.

5 ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSFOLGERUNG

5.1 Resümee

Im Folgenden werde ich die Ergebnisse der Untersuchung des zentralen Fallbeispiels KUMANONISUMU! 2022 zusammenführen und diese im Kontext des theoretischen Rahmens sowie der in dieser Arbeit behandelten Vergleichsprojekte analysieren.

Mit dieser Masterthesis wollte ich mich der Frage annähern, welche Möglichkeiten und Grenzen kuratorische Praktiken haben, die in einem lokalen Wirkungsbereich mit ortsbezogenen, partizipativen und gemeinschaftsbasierten Ansätzen arbeiten. Ist es überhaupt möglich, dass kulturelle Formate im lokalen Kontext eines Ortes und seiner Gemeinschaft so tiefgreifend wirken, dass sie soziale Dynamiken und den Lebensraum beeinflussen? Kann Kunst Impulse und Ideen für eine gesellschaftliche Neugestaltung liefern, oder sind es vielmehr die künstlerischen Prozesse selbst, die eine nachhaltige Wirkung auf Orte und Menschen entfalten können?

Um diese Fragen zu beantworten, habe ich KUMANONISUMU! 2022 als zentrales Fallbeispiel gewählt – ein Projekt, das ich gemeinsam mit meiner Kollegin, der Künstlerin Hisa Enomoto in Kumano/Japan, entwickelt habe. Der Ausgangspunkt für dieses Vorhaben sowie die Motivation, ein partizipatives kulturelles Format zu realisieren, lag in der Beziehung zwischen dem Ort und seiner Gemeinschaft. Die zunehmende Abwanderung, die den Ort immer leerer werden ließ und zu einer Entfremdung von seiner Gemeinschaft führte, gab uns die Intention, mit künstlerischen Mitteln auf diese Situation zu reagieren.

Zu Beginn hatten wir keine klare Vorstellung davon, ob und in welcher Form ein solches Projekt Wirkung zeigen könnte – es war und blieb ein Experiment. Erst im Nachhinein, als wir die Reaktionen und Rückmeldungen der Bewohner:innen von Kumano analysierten, stellten wir uns die Frage, ob das Projekt im Rahmen eines langfristigen Programms tatsächlich das Potenzial hätte, Impulse für eine Neugestaltung der sozio-natürlichen Beziehungen Kumanos zu setzen.

Diese Ausgangslage bildet die Grundlage für die vorliegende Masterarbeit, die zur breiteren Analyse ihrer Fragestellungen internationale Vergleichsprojekte heranzieht.

Diese Projekte wurden mit ähnlichen Formaten oder Ansätzen wie KUMANONISUMU! 2022 realisiert und bieten interessante Perspektiven für die Untersuchung.

Das KAIR-Programm in Kamiyama ähnelt in seiner Grundidee und seinem Format dem Projekt KUMANONISUMU! 2022, unterscheidet sich jedoch in einem wesentlichen Punkt: Es wurde direkt von der lokalen Gemeinschaft initiiert und wird nicht von einer:m Kurator:in, sondern von einem Kollektiv getragen. Dabei verfolgt es konsequent einen stark gemeinschaftsbasierten Ansatz. Wie bei KUMANONISUMU! 2022 liegt auch beim KAIR-Programm ein unausgewogenes Verhältnis zwischen dem Ort und seiner Gemeinschaft beziehungsweise das drohende Verschwinden der Gemeinde zugrunde. Diese Ausgangslage machte eine Reaktion notwendig, und als Medium wählte man ein Kulturformat, das langfristig tatsächlich zu einer Neugestaltung der Beziehung zwischen dem Ort und seinen Bewohner:innen führte.

Ergänzend zum Konzept des KAIR in Kamiyama stellte ich das ISEAS-Projekt in Finnland vor. Im Gegensatz zu KAIR steht hier nicht das Verhältnis zwischen Ort und Gemeinschaft im Mittelpunkt, sondern globale Themen wie das Anthropozän. Diese werden durch einen partizipativen, gemeinschaftsbasierten und multidisziplinären kuratorischen Ansatz im Kontext des Ortes und der lokalen Gemeinschaft bearbeitet. Im Mittelpunkt steht hierbei nicht der Wunsch, den Ort als Lebensraum neu zu gestalten, sondern vielmehr die Auseinandersetzung mit seinen Elementen, etwa dem Ökosystem, und wie damit umgegangen wird. Die kuratorische Herangehensweise des Projekts, die Ort, Gemeinschaft und Partizipation in den Fokus rückt, bietet interessante Ansätze für die Analyse im Kontext von KUMANONISUMU! 2022.

Als weiteres Fallbeispiel habe ich das Projekt des Rubin Center in El Paso gewählt, das ortsspezifische Missverhältnisse und Konflikte durch ein kulturelles Format behandelt. In diesem Fall handelt es sich um eine Kunstinstitution, die mit einem stabilen Budget und einer professionellen kuratorischen Leitung langfristig geplante Ausstellungen in einem institutionellen Rahmen realisiert. Zwar verfolgt das Rubin Center keine primär gemeinschaftsbasierte Arbeitsweise, doch seine kuratierten Ausstellungen zeichnen sich durch gesellschaftskritische und partizipative künstlerische Positionen aus, die einen starken Bezug zum Ort und seiner Gemeinschaft herstellen. Im Kontext des Rubin Center und seiner Zielsetzung handelt

es sich nicht um ein Projekt, das wie in Kamiyama konkrete Veränderungen in sozialen Dynamiken nachweisen kann. Ich habe das Rubin Center als Beispiel herangezogen, um aufzuzeigen, dass kulturelle Formate nicht immer in der Lage sind, innerhalb kurzer Zeiträume direkte und greifbare Neugestaltungen sozio-natürlicher Beziehungen herbeizuführen. Sie können jedoch als Impulsgeber wirken, indem sie Denkanstöße geben und Debatten anregen, die möglicherweise langfristig transformative Prozesse in Gang setzen.

Warum ist die Verortung dieser Untersuchung im Kontext eines Ortes von Bedeutung, und welche Rolle spielt die Ortsbezogenheit im Zusammenhang mit KUMANONISUMU! 2022?

Betrachtet man den Begriff des Ortes in der zeitgenössischen Kulturtheorie, so wird deutlich, dass er als hybrider Raum verstanden wird, der durch menschliche Interaktionen und soziale Handlungen geformt ist. Er liegt an der Schnittstelle von Natur, Kultur und Geschichte und verkörpert eine dynamische Beziehung zwischen diesen Elementen.¹⁰⁰ Kumano ist ein Ort, mit dem sich seine Bewohner:innen stark über soziale Bindungen und kulturelle Identität identifizieren. Die Bewohner:innen formen durch materielle und symbolische Einflüsse, gemäß Henri Lefebvres Konzept, den sozialen Raum von Kumano. Wird durch moderne kapitalistische Prozesse (beispielsweise Abwanderung), wie Lucy L. Lippard es beschreibt, das Fortbestehen von Kumano als soziales Konstrukt gefährdet, führt das zu einer zunehmenden Vernachlässigung des Ortes und seiner sozio-kulturellen Bedeutung. Leerstand breitet sich aus, Naturgebiete wie der Yoshino-Nationalpark geraten in Vergessenheit, und das spirituelle und kulturelle Erbe drohen verloren zu gehen. In der lokalen Gemeinschaft wächst die Sorge, dass die Entfremdung von Orten und der Verlust geografischer Zugehörigkeit die Identität der Gemeinschaft nachhaltig bedrohen könnten.

Auch Kamiyama stand vor einer ähnlich problematischen Situation und suchte in dieser Phase der Verzweiflung nach neuen Ansätzen für den Umgang mit dem Ort. Diese Suche führte schließlich zur Gründung des KAIR-Programms.

¹⁰⁰ Vgl. Lucy R. LIPPARD, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 7–9

Auch das Rubin Center wurde gegründet, um neue Ansätze im Umgang mit dem Ort als sozialem Konstrukt zu entwickeln. James Clifford beschreibt das Konzept des Ortes als „Kontaktzonen“, in denen Kulturen interagieren und hybride Identitäten entstehen. Diese Räume ermöglichen einen intensiven Austausch und fördern neue Formen der Identitätsbildung. Betrachtet man die Entstehungsintentionen von KUMANONISUMU! 2022, KAIR und dem Rubin Center vor diesem Hintergrund, wird ein grundlegender Unterschied deutlich: El Paso, eine Stadt an der Grenze zwischen den USA und Mexiko, ist ein hybrider Raum, der die Vielfalt seiner Bewohner:innen widerspiegelt und als Schauplatz kultureller Verhandlungen agiert. In dieser „Kontaktzone“ entstehen soziale, politische und kulturelle Konflikte. Das Rubin Center setzt sich mit den Konflikten dieser Grenzregion auseinander. Durch sein Programm behandelt es Themen wie Feminismus, Ungleichheit und Diskriminierung und nutzt dabei oft radikale künstlerische Positionen.

Im Gegensatz dazu verfolgen KUMANONISUMU! 2022 und KAIR einen umgekehrten Ansatz: Sie schaffen gezielt *Kontaktzonen*, um Austausch und Dialog zu fördern um den Ort als sozialen Konstrukt zu aktivieren. Bei beiden diesen Projekten entstehen *Kontaktzonen* im Sinne von Alex Coles Konzept des künstlerischen Nomadismus. Nicht ortsansässige Künstler:innen reisen nach Kumano beziehungsweise nach Kamiyama, um den Ort mit einem ethnografischen Ansatz, wie ihn James Clifford beschreibt, durch kulturelle Teilnahme und Reflexion zu erkunden. Doch das kuratorische Motiv hinter KUMANONISUMU! 2022 geht über eine reine künstlerische Untersuchung des Ortes hinaus. Denn nur durch bloße Teilnahme und Beobachtung kann der Ort nicht aktiviert werden – entscheidend sind die Interaktion und der Austausch mit dem sozialen Gefüge des Ortes, also der lokalen Gemeinschaft.

Dieser Austausch oder diese Interaktion lässt sich als Partizipation beschreiben. Doch was bedeutet Partizipation im ortsbezogenen Kontext genau?

Bei der Analyse der Fallstudie und der Vergleichsprojekte wurden unterschiedliche Formen und Dynamiken von Partizipation in den Projekten deutlich. Diese lassen sich wie folgt beschreiben:

Gemeinschaft als Akteur:in: In dieser Form der Partizipation legt die Gemeinschaft selbst die Bedingungen und Spielregeln für die Teilnahme fest. Die künstlerischen Handlungsräume werden maßgeblich durch die Intentionen der Gemeinschaft bestimmt, nicht durch die Künstler:innen oder Kurator:innen. Hier übernimmt das

Publikum eine aktive Rolle und gestaltet die Rahmenbedingungen sowie die Inhalte der künstlerischen Prozesse.

Partizipation durch Wissensvermittlung: Die Gemeinschaft wird hier als Wissensrezipient in ein multidisziplinäres Format eingebunden. Thematische Schwerpunkte, narrative Ansätze und die Bedingungen der partizipativen Teilnahme werden durch kuratorische Entscheidungen im Voraus festgelegt. Das Publikum agiert überwiegend in einer passiven Rolle als Empfänger des vermittelten Wissens.

Institutionalisierte Partizipation: In dieser Form wird die Partizipation durch eine dominante kuratorische und künstlerische Intention geleitet. Die Möglichkeitsräume für die Teilnahme werden dabei klar vorgegeben. Die Interaktion erfolgt überwiegend durch ein kunstaffines Publikum in einem institutionellen Rahmen, wobei die Teilnehmer:innen nur wenig Einfluss auf den Handlungsraum ausüben und keine gestaltende Stimme haben.

Partizipation als Feldforschung: Diese Form der Partizipation wird von externen Akteur:innen initiiert und basiert auf einem forschenden und zugleich invasiven Ansatz. Hier greifen externe Akteur:innen aktiv in die lokale Gemeinschaft ein und legen Narrative sowie künstlerische Handlungsformen fest. Gleichzeitig bleibt jedoch Raum für spontane Begegnungen und die Regeln für die Teilnahme werden offengelassen. Dennoch wirkt diese Form von Partizipation oft fremdbestimmt und fordert die Gemeinschaft auf, sich den vorgegebenen Bedingungen anzupassen.

Im Rahmen des KAIR-Programms in Kamiyama ist Partizipation weit mehr als bloße Einbindung. Sie bedeutet eine aktive Mitgestaltung der lokalen Gemeinschaft bei den künstlerischen Prozessen. Die Gemeinschaft agiert nicht nur als Rezipient, sondern als gleichberechtigter Akteur im Programm.

Bereits bei der Auswahl der teilnehmenden Künstler:innen steht die Partizipation im Mittelpunkt: Das organisatorische Kollektiv, das aus Mitgliedern der lokalen Gemeinschaft besteht, entscheidet auf Grundlage gemeinschaftlicher Interessen und Bedürfnisse, welche Künstler:innen eingeladen werden. Die Auswahl basiert auf die Relevanz der künstlerischen Arbeit für die Gemeinschaft und das Potenzial, lokale Handwerker:innen und Werkstätten in den Schaffensprozess einzubeziehen.

Persönliche Präferenzen der KAIR-Mitglieder fließen ebenso in die Entscheidungsfindung ein wie die Frage, ob die geplanten Arbeiten eine enge Zusammenarbeit mit der Gemeinschaft ermöglichen. KAIR wurde von Anfang an als

Initiative der lokalen Gemeinschaft ins Leben gerufen und wird bis heute von einem Kollektiv ohne eine:n zentrale:n Kurator:in organisiert. Den lokalen Herausforderungen durch künstlerische Prozesse zu begegnen, war eine bewusste Entscheidung der lokalen Gemeinschaft.

Auch wenn die künstlerischen Ergebnisse, also die entstandenen Werke, nicht immer von der gesamten Gemeinschaft als solche erkannt oder geschätzt werden, ist die aktive Mitwirkung an den künstlerischen Prozessen von entscheidender Bedeutung.

Die Beteiligung trägt wesentlich zur Aktivierung der Gemeinschaft bei, Aufgaben werden gemeinschaftlich verteilt und übernommen; vernachlässigte Naturbereiche wie das Waldstück in Kamiyama wieder gepflegt und zugänglich gemacht; es entstehen nachhaltige Kooperationen, die oft über die Dauer des KAIR-Programms hinaus Bestand haben. Im Laufe der Zeit hat dieser gemeinschaftsbasierte partizipative Ansatz neue soziale Strukturen und Initiativen etabliert, die die lokale Situation in Kamiyama spürbar verbessert haben. Insbesondere in Bezug auf Zuzug und wirtschaftliche Entwicklung lassen sich konkrete positive Veränderungen feststellen, was allerdings nur durch langfristige Wirkung des Programms möglich war.

Bei ISEAS 2019 basiert die Partizipation auf einer aktiven Wissensvermittlung. Ein durchdachter kuratorischer Ansatz brachte eine multidisziplinäre Gruppe aus Künstler:innen und Wissenschaftler:innen mit der lokalen Gemeinschaft eines finnischen Dorfes in direkten Austausch. Der partizipative Prozess bestand vor allem im gemeinsamen Erkunden der lokalen Natur- und Ökosysteme sowie in den Lernprozessen, die während dieser Erkundung stattfanden. Die Rolle der lokalen Gemeinschaft blieb jedoch überwiegend die eines Rezipienten, dem neues Wissen vermittelt wurde. Dieses Wissen trug möglicherweise zur Bewusstseinsschärfung für bestimmte Themen bei, wie etwa die Funktion und die Gefährdung der lokalen Ökosysteme; eine Aktivierung des sozialen Gefüges der Gemeinschaft hat aber in diesem Rahmen nicht stattgefunden.

Im Rubin Center blieb die Partizipation auf die Räume der Institution beschränkt und drang nicht wesentlich in die lokale Gemeinschaft außerhalb der Kunstinstitution vor. Partizipative Ausstellungen bezogen die Gemeinschaft, anders als beispielsweise in Kamiyama, nicht primär in die künstlerischen Schaffensprozesse ein. Stattdessen

entstanden Werke, die erst nach ihrer Fertigstellung in einem partizipativen und gemeinschaftsbasierten Akt erfahren und genutzt werden konnten.

Die beteiligte Gemeinschaft bestand überwiegend aus einem kunstinteressierten Publikum, das mit der Institution verbunden war. Eine Aktivierung der lokalen Gemeinschaft, die transformative Potenziale entfaltet haben, fand auch hier nicht in einem nachweisbaren Rahmen statt. Das Rubin Center konzentrierte sich vielmehr darauf, durch seine oft radikalen Auseinandersetzungen mit tief verwurzelten gesellschaftlichen Missständen – sowohl im lokalen als auch globalen Kontext – Raum für kritische Debatten zu schaffen. Ob und inwiefern solche Debatten transformative Wirkungen entfalten können, wird im weiteren Verlauf dieses Kapitels thematisiert.

Das partizipatorische Format von KUMANONISUMU! 2022 folgte einem gemeinschaftsbasierten Ansatz, ähnlich wie beim KAIR-Programm in Kamiyama. Der wesentliche Unterschied bestand jedoch darin, dass die Initiative für den Austausch nicht von der lokalen Gemeinschaft ausging. Stattdessen war der partizipative Ansatz von Beginn an ein integraler Bestandteil des kuratorischen Konzepts des Projekts und wurde bewusst initiiert von mir und Hisa Enomoto. Überhaupt die gesamte Idee, mit KUMANONISUMU! 2022 auf die lokalen Herausforderungen in Kumano durch eine künstlerische Auseinandersetzung im Rahmen eines partizipativen Formats zu reagieren, entstand nicht aus der lokalen Gemeinschaft selbst. Sie wurde in einem Ideenaustausch zwischen mir, einer ortsfremden Europäerin, und Hisa Enomoto entwickelt. Obwohl Enomoto mit Kumano vertraut ist, übernahm sie die symbolische Rolle als Vertreterin der lokalen Gemeinschaft aus eigener Initiative und ohne einen ausdrücklichen Konsens der Gemeinschaft. Das Projekt hatte den Charakter einer Invasion, bei der eine Gruppe von externen Künstler:innen und Kuratorin, ohne Kenntnisse der lokalen Sprache, nach Kumano kam um in Anlehnung an Frampton'schen Begriff des *kritischen Regionalismus* mit einem ethnografischen Ansatz eine Art Feldforschung durchzuführen. Dabei wurde die lokale Gemeinschaft nahezu aufgefordert, sich an dem Vorhaben zu beteiligen und die Bedeutung des Ortes neu zu verhandeln – eine Initiative, die jedoch nicht aus der Gemeinschaft selbst hervorging.

Die Kombination aus Sprachbarriere und dem fehlenden Bezug zur lokalen Gemeinschaft stellte einen ersten Stolperstein für den partizipativen Ansatz des Projekts dar. Es bedurfte Zeit, Vertrauen zwischen unserer Projektgruppe und den

Bewohner:innen von Kumano aufzubauen und den Ort zu erkunden. Selbst dann liefern einige der individuellen künstlerischen Projekte Gefahr, die lokale Gemeinschaft auf narrative Objekte zu reduzieren – eine Problematik, die Hal Foster in seiner Analyse beschreibt. Foster argumentiert, dass Künstler:innen oft als externe Akteur:innen mit institutioneller Autorität agieren, die die Selbstrepräsentation der Gemeinschaft steuern und alltägliche Erfahrungen in anthropologische Ausstellungen überführen. Ohne kritische Reflexion können solche Ansätze dazu führen, dass Gemeinschaften zu bloßen Trägern von Narrativen reduziert werden, um den künstlerischen Anspruch nach Authentizität und Identität zu bedienen.¹⁰¹

Der ursprüngliche Plan des Künstler:innenduos Emma Kling und Lorenz Kunath, ein fotografisches Archiv von Alltagsszenen der Bewohner:innen Kumanos zu erstellen, scheiterte an Sprachbarriere und eingeschränkten Kommunikationsmöglichkeiten. Dadurch entgingen ihre Werke einer anthropologischen Darstellung des lokalen Alltags.

Im Gegensatz dazu zeigte die partizipative Herangehensweise von Krisztina Kerekes in ihrer künstlerischen Arbeit aber genau die Züge der von Frampton beschriebenen Instrumentalisierung der lokalen Gemeinschaft. Die Bewohner:innen, die auf ihre Einladung hin in ihren privaten Küchen kochten und dabei persönliche Geschichten erzählten, taten dies aus reiner Höflichkeit und Gastfreundschaft. Eine bewusste, kritische Auseinandersetzung mit dem Konzept der Künstlerin fand dabei jedoch nicht statt. Dies war teilweise auch der Grund, warum einige Teilnehmer:innen der Videoarbeiten später kein Interesse mehr an den künstlerischen Ergebnissen zeigten.

Dieser möglicherweise problematische Aspekt des beabsichtigten partizipativen Ansatzes, der weder von der Künstlerin selbst noch von Hisa und mir als Kuratorinnen gleich erkannt wurde, stellte keinen grundsätzlich negativen Faktor dar, der das gesamte Projekt prägte. Denn im Verlauf des Projekts zeigte sich Partizipation auf zwei verschiedenen Ebenen:

Einerseits war die lokale Gemeinschaft in die Entstehungsprozesse der künstlerischen Arbeiten eingebunden, sei es durch die Bereitstellung von Materialien, handwerklicher

¹⁰¹ Miwon KWON, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge 2002, S. 138

Unterstützung oder die Weitergabe von Wissen über lokale Bräuche und Naturphänomene. Auch wenn dies ohne ein bewusstes Verständnis für die künstlerischen Angebote und deren Inhalte geschah, könnte ein solches gemeinschaftsbasiertes Handeln – ähnlich wie in Kaniyama – langfristig auch in Kumano als gemeinschaftlicher Prozess neue soziale Strukturen und Initiativen hervorbringen.

Auf der anderen Seite zeigte sich Partizipation auf einer diskursiven Ebene. Die Werke von Mayumi Arai und Matthias Ramsey vermittelten Wissen über die lokale Tier- und Pflanzenwelt und beleuchteten, wie historische Entwicklungen der Naturprozesse durch menschliche Eingriffe beeinflusst wurden. Sie regten Diskussionen über die Bedeutung der Natur als Teil der kulturellen und spirituellen Tradition Kumanos an.

Krisztina Kerekes' Videoarbeiten gaben intime Einblicke in persönliche Geschichten der Menschen und deren Verbindung zu ihrem Heimatort, während Natia Kalandadzes Performance der lokalen Gemeinschaft einen Raum bot, um Gedanken, Wünsche und Zukunftsvisionen für ihren Lebensraum miteinander zu teilen.

Die abschließende Ausstellung wurde zu einer Gelegenheit, Reflexion, Austausch und Bewusstseinsschärfung über die Beziehung zwischen Ort und Gemeinschaft anzustoßen und führte letztlich zu einer Debatte über die Zukunftsvisionen der lokalen Gemeinschaft. Das ursprüngliche Anliegen von KUMANONISUMU! 2022, auf die demografische und soziale Situation von Kumano mit einem kulturellen Format zu reagieren, wurde somit in einem kleinen diskursiven Rahmen erfüllt. Aber können solche Diskussionen und Debatten, die im Rahmen kuratorischer und künstlerischer Praxen stattfinden, soziale Wandel auslösen beziehungsweise begünstigen?

Lucy L. Lippard sieht in der künstlerischen Praxis ein bedeutendes Potenzial, das Bewusstsein für Land, Geschichte, Kultur und Ort zu schärfen und dadurch sozialen Wandel zu bewirken.¹⁰² Miwon Kwon ist der Überzeugung, dass ortsbezogene kulturelle Praktiken, die die verschiedenen Beziehungen zwischen Objekten, Personen und Orten in einer dialektischen Spannung halten, in der Lage sind, lokale

¹⁰² Lucy R. LIPPARD, *The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society*, New York 1997, S. 19.

Begegnungen in dauerhafte Bindungen und nachhaltige soziale Veränderungen zu verwandeln. Sie argumentiert, dass Künstler:innen, die ortsgebundene Projekte realisieren, sich in einem diskursiven sozialen Raum positionieren.¹⁰³ Für Martin Krenn besitzt Kunst im sozialen Raum als dialogische Praxis wiederum ein spezifisches politisches Potenzial, das bei seiner Entfaltung ästhetische Erfahrungen ermöglicht, die zur Demokratisierung der Gesellschaft und zur Verbesserung des menschlichen Zusammenlebens beitragen können.¹⁰⁴ Laut Oliver Machart wird künstlerische Praxis zunehmend als ein Prozess wahrgenommen, der Raum für Erfahrungen schafft, die sowohl dialogisch als auch von Konflikten geprägt sind.¹⁰⁵ Die Aufgabe der Kurator:innen besteht darin, eine Öffentlichkeit zu organisieren, indem sie Debatten und Konflikte anstoßen. Kuratorische Arbeit wird somit als die bewusste Organisation von Antagonismen verstanden, um gesellschaftliche Diskurse anzuregen.¹⁰⁶

Betrachtet man das kuratorische Konzept von KUMANONISUMU! 2022 im Kontext dieser theoretischen Ansätze, lässt sich feststellen, dass das ortsbezogene kuratorische Format des Projekts sich in einem Diskurs des lokalen sozialen Raums positioniert hat, aus dem eine Debatte hervorging. In der Folge formierte sich eine Öffentlichkeit, auch wenn dies nur in einem sehr kleinen Rahmen geschah. Eine klare kuratorische Position, wie sie von Oliver Machart beschrieben und im Rubin Center umgesetzt wird, könnte Räume für neue Diskussionen, Debatten und produktive Konflikte eröffnen.

Für KUMANONISUMU! 2022 würde dies bedeuten, präzisere Fragestellungen und Handlungsfelder für die individuellen künstlerischen Positionen zu definieren sowie die lokale Gemeinschaft stärker und authentischer sowohl in die künstlerischen Prozesse als auch auf inhaltlicher Ebene einzubinden – etwa durch gezielte Vermittlungsprogramme.

¹⁰³ KWON, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, a.a.O., S. 166

¹⁰⁴KRENN, Social Art in Democracy, a.a.O., S. 72–77

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ MACHART, Die kuratorische Funktion: Oder, was heißt eine Aus/Stellung organisieren?
Manuskript, a.a.O.

An einem kleineren Ort wie Kumano, mit einer überschaubaren Gemeinschaft, könnte sich durch diese Maßnahmen eine diskursive Öffentlichkeit schneller entwickeln und wachsen als in einer Metropole wie El Paso. Diese Öffentlichkeit birgt das Potenzial, aus einem rein diskursiven Ansatz heraus in konkrete Handlungsansätze überzugehen und langfristig sozialen Wandel anzustoßen. Voraussetzung dafür wäre jedoch die Etablierung eines nachhaltigen Formats für KUMANONISUMU! 2022.

Wie Suzana Milevska betont, ist es essenziell, das transformative Potenzial solcher Projekte nicht durch kurzfristige und ergebnisorientierte Initiativen zu untergraben, die oft hierarchische Trennungen zwischen Künstler:innen und Publikum nicht erlauben. Ein langfristiger Ansatz könnte die Entwicklung echter Partizipation und nachhaltiger Veränderungen ermöglichen.

5.2 Implikationen für weitere Forschung

Theoretische Ansätze, die für die vorliegende Masterarbeit einen fundierten Rahmen bilden, könnten durch empirische Studien weiterentwickelt werden.

Die detaillierte Analyse spezifischer Projekte wie KUMANONISUMU! 2022 sowie der in dieser Arbeit untersuchten Vergleichsprojekte könnte die Verfeinerung bestehender Theorien unterstützen.

Eine umfassende Dokumentation langfristiger Auswirkungen ortsspezifischer und partizipativer Projekte auf soziale, kulturelle und ökonomische Strukturen wäre ein interessanter Forschungsansatz.

Zudem könnten interdisziplinäre Ansätze in der kuratorischen Praxis sowohl die wissenschaftliche als auch die praktische Perspektive auf ortsspezifische kulturelle Formate erweitern. Eine zentrale Fragestellung könnte dabei sein, wie neue kuratorische Formate entwickelt werden können, die eine Balance zwischen künstlerischer Auseinandersetzung und gemeinschaftsbasierten partizipativen Ansätzen ohne Instrumentalisierung und Bildung von Hierarchien gewährleisten können.

Es wäre auch interessant, die Rolle digitaler Technologien in ortsspezifischen Projekten zu erforschen, da virtuelle Räume und digitale Plattformen die Reichweite solcher Projekte erweitern könnten, ohne ihre lokale Verankerung zu gefährden.

LITERATURVERZEICHNIS

Kate BONANSINGA, Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border, Austin 2014.

James CLIFFORD, Alex COLES, An Ethnographer in the Field. James Clifford Interview, in: Alex COLES (Hg.), Site-Specificity: The Ethnographic Turn, London, 2000.

Alex COLES (Hg.), Site-Specificity: The Ethnographic Turn, London 2000.

Douglas CRIMP, On the Museum's Ruins, Cambridge 1993.

Clare DOHERTY, Out of Time, Out of Place: Public Art (Now), London 2015.

Beatrice JASCHKE / Nora STERNFELD, Zwischen/Räume der Partizipation, in: Verband österreichischer Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker (Hg.), Räume der Kunstgeschichte, Wien 2015

Katja JUHOLA, Curating Participatory Art in the Time of Anthropocene, ResearchGate 2020, https://www.researchgate.net/publication/345170513_Curating_Participatory_Art_in_the_Time_of_Anthropocene (Aufgerufen am 15.09.2024).

Nick KAYE, Site-Specific Art: Performance, Ort und Dokumentation, London 2000.

Martin KRENN, Social Art in Democracy, in: Martin KRENN (Hg.), Dialogical Interventions: Art in the Social Realm, Edition Angewandte, Berlin/Boston 2019.

Miwon KWON, Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki S. Lee, in: Alex COLES (Hg.), Site-Specificity: The Ethnographic Turn, London 2000.

Miwon KWON, One Place After Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge 2002.

Henri LEFEBVRE, The Production of Space, Oxford 1991 (frz. Original: 1974).

Lucy R. LIPPARD, The Lure of the Local: Senses of Place in a Multicentered Society, New York 1997.

Oliver MACHART, Die kuratorische Funktion: Oder, was heißt eine Ausstellung organisieren? Manuscript, Wien 2005, published in: Barnaby DRABBLE, Dorothee RICHTER (Hg.), Curating Critique, Frankfurt a. M. 2007.

Suzana MILEVSKA, Participatory Institutional Critique and Other Critical Dialogues between Art and Society, in: p/art/icipate: Kultur aktiv gestalten, issue 10, 2016, <https://www.p-art-icipate.net/?p=4769&view-all=1&pdf=4769> (Aufgerufen am 21.08.2024)

Mary Louise PRATT, Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation, London 1992.

Nora STERNFELD, Um die Spielregeln spielen! Partizipation im postrepräsentativen Museum, in: Susanne GASSER (Hg.), Martin HANDSCHIN (Hg.), Angela JANNELLI (Hg.), Sibylle LICHTENSTEIGER (Hg.), Das partizipative Museum: Zwischen Teilhabe und User Generated Content. Neue Anforderungen an kulturhistorische Ausstellungen, Bielefeld 2014, 1. Auflage.

Marion VON OSTEN, Eine Frage des Standpunktes: Ausstellungen machen, in: Olympe. Feministische Arbeitshefte zur Politik, Heft 19/Dezember, 2003: Dispersion – Kunstpraktiken und ihre Vernetzungen, Zürich 2003.

Mitsuhiro YOSHIMOTO, Kamiyama's Success in Creative Depopulation, in: Field Journal, 2017, <http://field-journal.com/issue-8/kamiyamas-success-in-creative-depopulation/> (Abgerufen am 24.08.2024)

INTERNETQUELLEN

Statistic Bureau of Japan, <https://www.stat.go.jp/english/>, Abgerufen am 26.08.2024.

Portals Site of Official Statistics of Japan, <https://www.e-stat.go.jp/en>, abgerufen am 26.08.2024.

Statistic of Japan 2021, <https://www.stat.go.jp/english/data/handbook/pdf/2021all.pdf>, Abgerufen am 26.08.2024.

Mie Prefectural Government, <http://www.pref.mie.lg.jp/ENGLISH/>, abgerufen am 10.09.2024.

Kumano City Official Website, <https://www.city.kumano.lg.jp>, abgerufen am 10.09.2024.

Onlineseite der Künstlerin Karin van der Molen
http://karinvandermolen.nl/?fluxus_portfolio=kamiyama-kintsugi, abgerufen am 12.09.2024

Sabukaru.online, <https://sabukaru.online/articles/karaoke-torii-by-benot-maubrey-2017-best-of-both-worlds>,

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1. Ausstellungsansicht „Wolkendecke I 雲の布団“ in einem verlassenen Geschäftslokal in Kumano, 2022, ©Lorenz Kunath und Emma Kling S.34
- Abbildung 2. Ausstellungsansicht „Wolkendecke I 雲の布団“ in einem verlassenen Geschäftslokal in Kumano, 2022 ©Lorenz Kunath und Emma Kling S.34
- Abbildung 3. Krisztina Kerekes beim Dreh der Videoarbeit „Eating our Roots“ in der Privatküche von Frau Yamaguchi, 2022, ©Tinatin Natsvlishvili S.35
- Abbildung 4. Performance von Natia Kalandadze im Kulturzentrum von Kumano, 2022, ©Natia Kalandadze S.36
- Abbildung 5. Ausstellungsansicht „Unruly Mobility“ von Matthias Ramsey in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022, ©Tinatin Natsvlishvili S.39
- Abbildung 6. Ausstellungsansicht „Unruly Mobility“ von Matthias Ramsey in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022 ©Tinatin Natsvlishvili S.39
- Abbildung 7. Ausstellungsansicht „Opposite Movement 反対の動き“ von Michaela Falkensteiner in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022, ©Tinatin Natsvlishvili S.40
- Abbildung 8. Ausstellungsansicht „Teatoru-san“ von Linus Riepler, in der ehemaligen Kuonoie-Mittelschule in Kamikawa, 2022 ©Tinatin Natsvlishvili S. 42

ANHANG

Lebenslauf

*1984 in Tbilisi, Georgia

Tinatin Natsvlishvili graduated in painting at the Academy of Fine Arts Vienna and studied cultural management at the University of Applied Arts Vienna. Following her studies, she worked as an assistant curator at the KUNSTHALLE WIEN, at the Ethnographic Museum in Vienna and at the several independent exhibition projects. She worked for the Gallery MAYER*KAINER Vienna, where she conceived and produced exhibitions and projects with international artists and art professionals. Since 2022 she organizes and produces independent artist-in-residence projects in a collaboration with her international colleagues – the focus lies on the site-specific, multidisciplinary and participatory projects that examine local spaces and reflect on a range of possibilities for rethinking and redefining one's own living environment.

Professional Experience

- | | |
|-------------------|--|
| 2025 | OH, OTHERNESS. KUMANONISUMU!2025, independent Artist-in-Residence- and exhibition project. Curated and organized together with Hisa Enomoto, Kumano, Japan.
PEACE PANDEMIC, 5th TBILISI TRIENNIAL, Tbilisi, Georgia.
Curated together with Wato Tsereteli. |
| 11/2022 – 10/2023 | A PLACE TO LIVE. Reimagining Tbilisi. Independent Artist-in-Residence- and exhibition project in Tbilisi, Georgia. |
| 10/2021 – 09/2022 | KUMANONISUMU! 2022, independent Artist-in-Residence- and exhibition project. Curated and organized together with Hisa Enomoto, Kumano, Japan |
| 11/2019 – 12/2024 | Studio Manager at Studio Xenia Hausner. |
| 09/2018 – 01/2020 | Curatorial assistant at the Ethnographic Museum Vienna within the framework of the project „Alle antreten! Es wird geknipst! Private Fotografie in Österreich 1930-1950“. |
| 11/2013 - 05/2017 | Gallery manager and curator at the gallery MAYER*KAINER Vienna. |

- 04/2013 - 10/2013 Curator of the project VIENNA Duet: „Our Caucasus“, VIENNAFAIR, Vienna.
- 09/2011 - 05/2013 Curatorial assistant at the KUNSTHALLE Vienna within the framework of the projects „Urs Fischer. Skinny Sunrise“ and „Parallelwelt Zirkus“.
- 04/2011 - 01/2012 Co-curator of the project "With immediate effect - artistic interventions in everyday life", University of Applied Arts Vienna and KUNSTHALLE Vienna.
- 10/2010 - 06/2011 Curatorial assistant to the independent curator Martin Fritz within the framework of the project „Beziehungsarbeit – Kunst und Institution“, Künstlerhaus Vienna.

EIDESSTATTLICHE ERKLÄRUNG

Ich erkläre hiermit, dass ich vorliegende Abschlussarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe, dass vorliegende Abschlussarbeit weder im In- noch Ausland (einer:m Beurteiler:in zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und, dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum, 30.12.2024

Unterschrift:

A handwritten signature in black ink, appearing to read "D. Müller".