Brand-New-Life
Magazin für Kunstkritik

www.brand-new-life.org
office@brand-new-life.org

Über Crip Risse im Kunstfeld

Amanda Cachia und Eva Egermann im Gespräch

Amanda Cachia, Eva Egermann

Während der COVID-19-Pandemie erfuhren wir eine Verstärkung ungleicher Machtverhältnisse und haben gesehen wie Todesfälle durch die Zuschreibung von Schwäche, Vulnerabilität oder eines Risikos legitimiert wurden. Gleichzeitig thematisieren immer mehr Künstler*innen international Behinderungserfahrungen als Faktor ungleicher Machtverhältnisse in der Gegenwartskunst. Über die Notwendigkeit einer ableismuskritischen Auseinandersetzung und das damit verbundene Potential, in das Kunstfeld verändernd einzugreifen diskutieren die Künstlerin Eva Egermann und die Kunsthistorikerin und Kuratorin Amanda Cachia in ihrem 2021 anlässlich der Ausstellung «When the Sick Rule The World» [https://www.kurator.ch/2019-2020-fanny-hauser-viktor-neumann/ausstellungen/when-the-sick-rule-the-world/] erschienenen Text. Das Erscheinen der 5. Ausgabe des künstlerischen Zeitschriftenprojekt Crip Magazine herausgegeben von Eva Egermann im Rahmen der 17. Istanbul Biennale [https://bienal.iksv.org/en/17b-artists/eva-egermann] und die Veröffentlichung des Bands «Curating Access. Disability Art Activism and Creative Accommodation» [https://www.routledge.com/Curating-Access-Disability-Art-Activism-and-Creative-Accommodation/Cachia/p/book/9780367775230] herausgegeben von Amanda Cachia haben wir zum Anlass genommen, um das Gespräch für «Rehearsing Retreat» auf Deutsch zu übersetzen.

#5 CRIP MAGAZINE

Istanbul Biennale 2022

the fermented issue

Yevhen Holubientsev, *Poppy 4 / Gelincik 4*; atelienormalno; 21 March / Mart 2022

Crip Magazine #5, 2022, [Zeichnung: Yevhen Holubientsev/ atelienormalno, (Ukraine, März 2022), Design: Lana Grahek, Konzept: Eva Egermann, Herausgeber*innen #5: Eva Egermann in Kooperation mit der 17. Istanbul Biennale 2022]

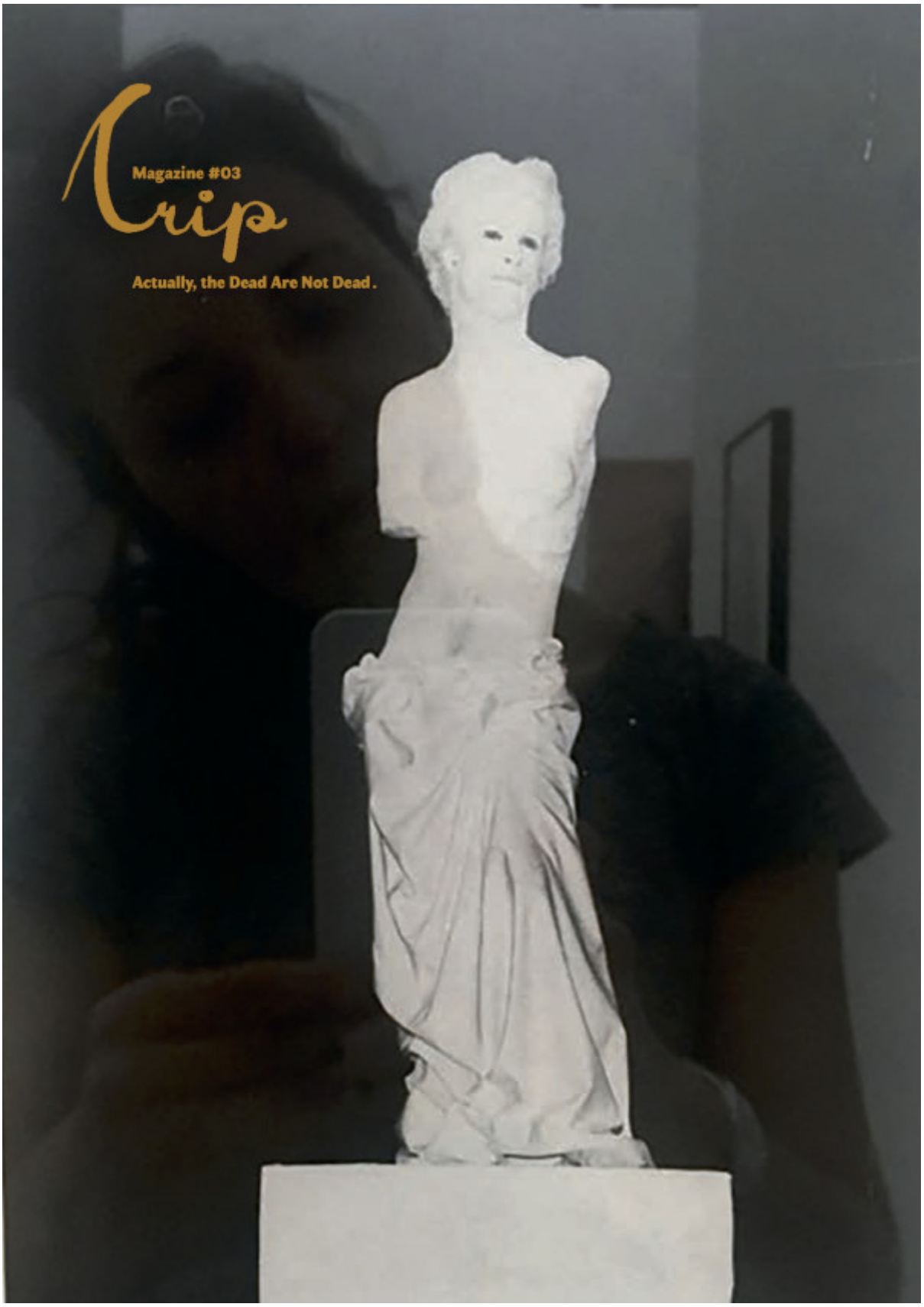
Eva Egermann (EE): Im Winter 2019 nahm ich an der Norwegischen Triennale *Bergen Assembly* in Bergen teil. Die dritte Ausgabe des *Crip Magazine*, welches ich seit 2012 herausgebe ist in diesem Rahmen erschienen. Aus meiner Sicht war die *Bergen Assembly* die erste große Ausstellung in Europa, an der eine erhebliche Anzahl von Künstler*innen mit Behinderungen beteiligt war. Vielleicht war es Wunschdenken, aber ich sah darin den Anfang einer Veränderung im europäischen Kunstfeld. Ich hatte den Eindruck, dass zum ersten

Mal auch andere behinderte Künstler*innen an einer Ausstellung beteiligt, und Crip-Diskurse nicht völlig unbekannt waren. Wo haben diese Verschiebungen und Momente der Inklusion innerhalb der Kunstwelt bereits stattgefunden, und wo entwickeln sie sich weiter? Inwieweit ist die Kunstwelt noch eine «normierte» Welt, wie du es formuliert hast?[1] Wo manifestiert sich ein anti-ableistischer Diskurs und eine ableismuskritische Gegenöffentlichkeit?

Amanda Cachia (AC): Ja, ich glaube auch dass es einen Wandel gibt. Ich werde regelmäßig von Museen und anderen Kunstinstitutionen eingeladen, um über Barrierefreiheit in der Kunst zu sprechen. Ich werde eingeladen, um mit ihren Mitarbeiter*innen – inklusive Kurator*innen – darüber zu sprechen, wie Barrierefreiheit eine kreative, intellektuelle und kuratorische Aktivität sein kann. Es muss nicht einer dieser langweiligen, richtlinienkbasierten Initiativen sein, die die Leute oft vor Augen haben.

Die Schriftstellerin Emily Watlington zum Beispiel hat vor kurzem eine neue Ausgabe der Zeitschrift *VoCa – Voices in Contemporary Art* herausgegeben. Diese Ausgabe ist dem Konzept «Zugang als gemeinsame Verantwortung in der Kunst» gewidmet. Ihre Texte erscheinen meist in einem breiteren Mainstream-Kontext, was es ihr ermöglicht, Artikel über sehr aktuelle Themen zu schreiben.

Es scheint auch eine neue und jüngere Generation von Künstler*innen zu geben, deren Arbeiten ihre Erfahrungen mit Krankheit, chronischer Krankheit oder Behinderung zum Ausdruck bringen. Damit ist nicht länger ein Stigma oder Tabu verbunden. Sie scheinen sehr selbstbewusst darin ihre Erfahrungen auszudrücken und ihr Wissen zu teilen. Viele dieser Künstler*innen sind auf Instagram, wo sie zum Beispiel Bildbeschreibungen ihrer Arbeiten posten. Es ist toll, dass dies zu einer gängigen und anerkannten Praxis geworden ist. Die Karrieren von Künstler*innen wie Christine Sun Kim, mit der ich seit vielen Jahren zusammenarbeite, sind auch in der Kunstwelt explodiert. Die Menschen akzeptieren und respektieren ihre Praxis und ihren Aktivismus. Alle diese Künstler leisten nach wie vor Großartiges, nur auf unterschiedlichen Ebenen der Öffentlichkeit. Als ich 2012 anfing, Ausstellungen zu kuratieren, waren viele Künstler*innen zurückhaltend und unsicher, unter dem Label Disability Art wahrgenommen zu werden. Aber das hat sich völlig verändert und weiterentwickelt. Die Diskussion ist viel breiter und sichtbarer geworden.



Crip Magazine #3, 2019, Cover, Hg. Eva Egermann & Iris Dressler im Rahmen der Bergen Assembly (das Bild zeigt eine s/w Fotografie der Künstlerin Lorenza Böttner als Venus de Milo in der Ausstellung «Requiem der Norm» im Württembergischen Kunstverein, im Spiegelbild: der Hintergrund der Ausstellung und die Herausgeberin Eva Egermann) Schriftzug: Toledo i Dertschei, Konzept: Eva Egermann

EE: Auf jeden Fall. Ähnliche Erfahrungen habe ich mit dem Projekt *Crip Magazine* gemacht. Allein das Recherchieren oder die Beschäftigung mit dem Thema «Behinderung» in der

eigenen Arbeit produzierte sofort ein gewisses Stigma. Als ich 2012 mit der Herausgabe des *Crip Magazine´* in Österreich begann, hat es im Kunstkontext vor allem am Anfang ziemlich für Verstörung gesorgt so als hätte das Projekt in einem künstlerischen Kontext nichts zu suchen. Das war zumindest der sehr unheimliche und merkwürdige Eindruck, den ich in diesem kairotischen[2] Raum des persönlichen Austauschs bekommen habe.

Es gab viele Missverständnisse über meine eigene Position in diesem Bereich, da ich keine sichtbare Behinderung habe. Sobald die Diskurse, das Thema der Arbeit und die Arbeitsweise ein wenig bekannter waren, konnten sich die Leute besser damit identifizieren. Im Laufe der Zeit erhielt ich viel positives Feedback aus ganz unvorhersehbaren Kontexten, die das *Crip Magazine* für sich entdeckt haben. Ein Projekt wie das *Crip Magazine* war völlig neu. Sich mit Behinderung, Ableismus, Inklusion in der Kunst auseinanderzusetzen war damals für viele Menschen ein Novum. Die Leute fühlten sich davon provoziert.

Der Versuch, auf eine nicht stigmatisierende, selbstbestimmte Art und Weise zu handeln und dieses Stigma nicht zu reproduzieren (während man ständig damit konfrontiert wird), war wirklich unglaublich anstrengend. Das Auszuhalten war eine Herausforderung, auch aus persönlicher und emotionaler Sicht. Diese Arbeit nennt die Queer Theoretikerin Sara Ahmed «banging your head against a brick wall». Deshalb ist es wirklich toll zu sehen, wie eine jüngere Generation von Künstler*innen heute «natürlich» auf diese Weise arbeitet. Es scheint ihnen leicht zu fallen. Und sie arbeiten auch auf eine sehr eindrucksvolle Weise, indem sie Hierarchien, Ausschlussmechanismen und Ableismus thematisieren.

AC: Worin liegt deiner Meinung nach heute der Unterschied? Ich versuche gerade an weitere Faktoren zu denken, die bewirken, dass sich die neue Generation von Künstler*innen mehr akzeptiert und weniger stigmatisiert fühlt.

Ich denke, dass die Arbeit einiger Künstler*innen der älteren Generation einer jüngeren Generation von Künstler*innen viel Mut oder Selbstvertrauen gegeben hat, die nun das Gefühl haben, dass sie Teil dieser Diskussion sein können und dazu beitragen können. Sie sehen, dass diese Auseinandersetzung in Gang kommt; es gibt Ausstellungen und Kunstzeitschriften, die diese Debatte ebenfalls aufgreifen. Glaubst du, dass dies der Grund dafür sein könnte, dass die Stigmatisierung abnimmt? Ich spekuliere nur, aber vielleicht liegt es auch an anderen Gemeinschaften und Verbündeten, die von anderen Kategorien der Minderheitenidentität wie Geschlecht oder Rasse ausgehen. Es finden viele intersektionale Gespräche statt.

EE: Das ist definitiv ein Faktor. Das ist auch das, was wir mit dem *Crip Magazine* und der *Crip Convention*, die ich seit 2017 organisiere versuchen: einen Raum oder Rahmen zu schaffen, in dem man sich auf einfache Art mit den Diskursen auseinandersetzen und eine andere Art des Sprechens praktizieren kann. Wir versuchen, Verbindungen und Allianzen zu den queeren und PoC-Communities aufzubauen. Auch in Wien fängt eine jüngere Generation von Künstler*innen und Aktivist*innen langsam an Behinderungserfahrungen als einen Faktor ungleicher Machtverhältnisse in der Kunst zu thematisieren. Es ist wichtig zu erkennen darin, wie der Imperativ einer normativen und nichtbehinderten Position reproduziert wurde – und immer noch wird — und wie abweichende Biografien oder Narrative nicht Teil der dominierenden Geschichtsschreibung waren bzw. sind. Es gibt aber Orte, an denen ich das Gefühl habe, dass es noch viel zu tun gibt.

Es ist schön, dass wir beide der Meinung sind, dass es im Kunstfeld Risse und Verschiebungen gibt, auch wenn sie an verschiedenen Orten in sehr unterschiedlichem Ausmaß stattfinden. Gleichzeitig bin ich aber auch ein wenig erschöpft, weil so viel Arbeit in diese Projekte geflossen ist. Es war immer eine Art Kraftakt, das *Crip Magazine* herauszugeben und an die Öffentlichkeit zu bringen. Obwohl sich seit 2011 (als ich mit der

Herausgabe des Magazins begann) viel verändert hat, sind Stigmatisierungs- und Ausgrenzungsmechanismen immer noch vorhanden. «Disability Disqualification» oder «Disqualifizierung durch Behinderung»[3], wie es Tobin Siebers beschreibt ist immer noch allgegenwärtig und nichts, was man leicht abschütteln kann.

AC: Erzähl mir mehr über das *Crip Magazine*.

EE: Das erste Magazin wurde 2012 in einem großformatigen Zeitungdruck veröffentlicht. Dieses Druckverfahren hat es uns ermöglicht, eine große Anzahl von Exemplaren zu drucken. Wir haben etwa 10.000 Magazine gedruckt und kostenlos auf der Straße oder als Beilage zu anderen Magazinen verteilt. Sie waren auch in verschiedenen Institutionen erhältlich.

Das Magazin begann im Jahr 2011 als eine Art Experiment und in DIY-Art und Weise. Ich habe kurz davor begonnen, mich mit Disability Studies und Crip Theory zu beschäftigen und bin in dieses Feld eingetaucht. Mein Initiationsmoment war z.B. die Teilnahme an der von Kate?ina Kolá?ová organisierten *Cripping Neoliberalism* Konferenz 2010 in Prag. Prag ist nur ein paar Stunden von Wien entfernt und daher leicht zu erreichen. Robert McRuer und andere großartige Wissenschaftler*innen wie Anne Waldschmid, Margaret Price, David Mitchell und Sharon Snyder waren dort. Eine Gruppe junger Aktivist*innen aus Hamburg hat einen großen Eindruck bei mir hinterlassen.

Das war ein wichtiger Moment für mich, denn diese Art von Wissen oder Diskurs war in Wien nicht wirklich präsent oder verfügbar. Später habe ich angefangen, mich mit Disability Studies zu beschäftigen und habe auch mehr über die Geschichte der Behindertenrechtsbewegungen in Österreich und anderen Orten gelernt. In den 1960er und 1970er Jahren wurde vieles erkämpft, aber diese revolutionäre Geschichte war in meiner Generation kein Allgemeinwissen. *Crip Magazine #1* befasst sich teilweise mit der Geschichte der radikalen Behindertenrechtsbewegungen in Österreich. Eines der Ziele am Anfang war es, an diese historischen Kämpfe, z.B. der deutschen Krüppelbewegung oder des sozialistischen Patientenkollektivs zu erinnern.

Für die folgenden Ausgaben haben wir beschlossen, das Format zu ändern, um es für eine breitere Online-Verbreitung zugänglicher zu machen. Die zweite Ausgabe habe ich während eines Fellowships am Künstlerhaus Büchsenhausen realisiert. Die dritte Ausgabe wurde im Rahmen der *Bergen Assembly* realisiert. Alle Ausgaben stehen auch Online gratis zum Download [https://cripmagazine.evaegermann.com] zur Verfügung. Die Ausgaben des *Crip Magazine*‘ werden auch in barrierefreien Schriftarten veröffentlicht. Die zweite Ausgabe ist zum Beispiel in der Schriftart Dyslexia erschienen, die eigens für Menschen mit Legasthenie entwickelt worden ist.

Eva Egermann, *Crip Magazine* #1, 2012, Design: Printeretto

Crip Magazine #4, 2021, Cover, [Zeichnung: Katta Spiel, Handing out Real Virtuality (2020), Design: Lana Grahek, Publishers Issue #4: Eva Egermann, Anne Faucheret, WHW (Ivet ?urlin, Nataša Ili? and Sabina Sabolovi?)]

AC: Wann soll die nächste Ausgabe erscheinen?

EE: Ich arbeite gerade an der vierten Ausgabe des *Crip Magazine*‘ gemeinsam mit Anne Faucheret und dem Kuratorinnenkollektiv WHW für die Kunsthalle Wien. Ihre Arbeit ist sehr politisch, und sie haben sich für das Projekt interessiert. Das Magazin wird einen besonderen Fokus auf Wien haben.

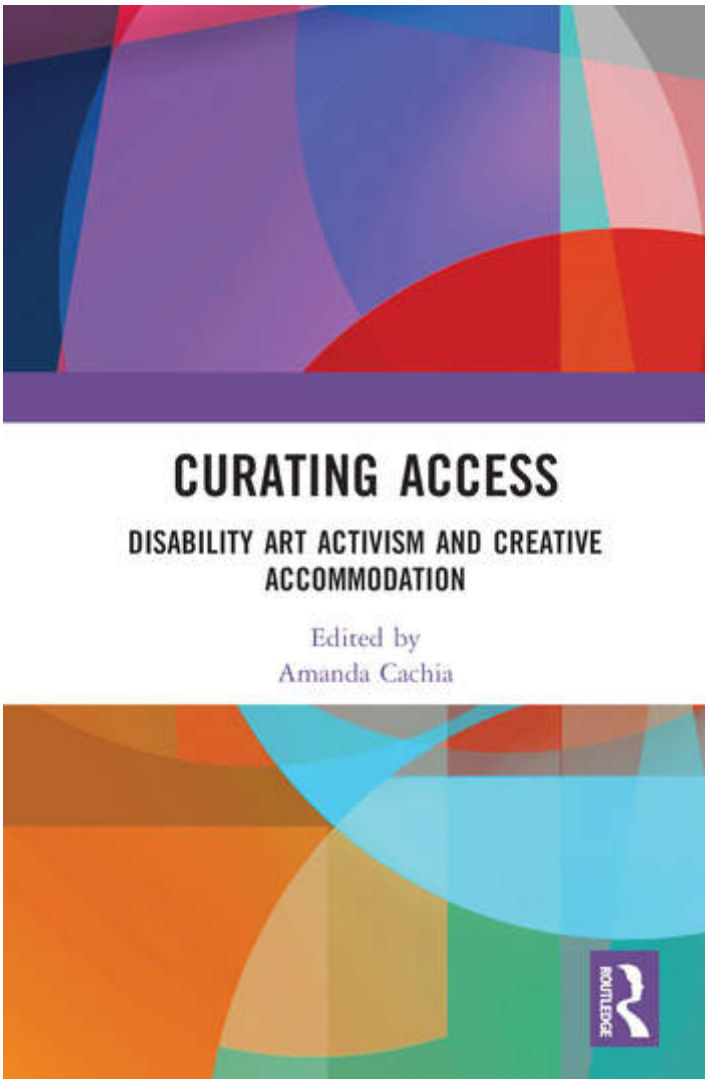
AC: Wo siehst du die Zukunft des Magazins?

EE: Das *Crip Magazine* begann als Experiment, das dann zu weiteren Ausgaben führte. Das Ziel war immer, es zu kollektivieren und eine Gruppe von Leuten zu versammeln, die weiter an dem Magazin arbeiten will und es weiterentwickeln möchte. Nach den letzten beiden *Crip Conventions* in Innsbruck und Wien wird 2021 eine weitere Convention im Museum Belvedere stattfinden. Dies wird auch das Gründungstreffen für eine neue Redaktionsgruppe und Struktur für eine nachhaltigere Grundlage mit mehr Leuten sein.

Es war auch ein Experiment, es «Crip Magazine» zu nennen. Als ich mit der Arbeit an dem ersten Magazin anfing, war nicht geplant, dass weitere Ausgaben folgen würden. Es war vielmehr als Vorschlag für ein Crip-Kultur-Magazin gedacht. Seitdem habe ich oft darüber nachgedacht, es umzubenennen, um das Künstlerische und den DIY-Aspekt des Heftes zu betonen. Die zweite Ausgabe trägt den Untertitel «Crip Art Resources», was ganz gut passt. Es gibt auch viele andere tolle Magazine, die jetzt in diesem Bereich veröffentlicht werden, wie *Able Zine* oder *Sick Magazine*, was ich großartig finde. Also, unser Projekt ist das DIY-Punk-Art-Zine aus Österreich.

AC: Es passiert jetzt so viel mehr in Bezug auf Zeitschriften, Konferenzen und Ausstellungen. Ich bin einfach nur erstaunt. Der Diskurs hat sich wirklich intensiviert. Das ist wirklich aufregend, aber ich muss auch herausfinden, wo mein Platz in diesem Diskurs ist. Welche Rolle habe ich als Akademikerin und Kunsthistorikerin in diesem Bereich und innerhalb der Kunstgeschichte selbst? Kunstgeschichte ist immer noch sehr konservativ, und meine Arbeit zum Thema Museumszugang und Behinderung ist leider für viele Menschen im akademischen Bereich immer noch sehr obskur. Ich arbeite an der Veröffentlichung von einem Buch, das hoffentlich auch die Frage aufgreifen wird, die du zu Beginn unseres Gesprächs gestellt hast: Gibt es Veränderungen und Trends in diesem Bereich?

Ich denke, dass die Kurator*innen immer noch nicht in dem Maße über Zugänglichkeit und Behinderung nachdenken, wie sie es sollten. Vor allem in den USA stehen die Institutionen und Kurator*innen zunehmend unter Druck. Sie sind diejenigen, die die Macht haben, und sie müssen dringend diese Arbeit machen. Ich sehe immer noch nicht, dass Ableismus in demselben Ausmaß thematisiert wird wie beispielsweise Sexismus oder Rassismus, aber ich denke, dass das eine mit Sicherheit zum anderen führen wird. Die Risse im Kunstfeld werden also langsam sichtbar.



Amanda Cachia (Ed.), *Curating Access Disability Art Activism and Creative Accommodation*, 2022

EE: In deinem Essay «‹Disabling› the Museum: Curator as Infrastructural Activist»[4] gehst du darauf ein und argumentierst, dass die Disability Studies das Potenzial haben, das Kunstfeld zu dekolonisieren. In der Tat siehst du die Aufgabe der Kurator*innen heute darin, die Kunstgeschichte und die Mainstream-Kunstwelt zu crippen. Du beschreibst die Rolle von Kurator*innen als die von infrastrukturellen Agent*innen und argumentierst für eine Connaisseur*innenschaft in diesem Bereich. Ich denke, du hast absolut Recht! Es ist dringend notwendig, anti-ableistische Diskurse in Verbindung mit dekolonialen, anti-rassistischen und queeren Strategien zu diskutieren. Das erfordert eine öffentliche Connaisseur*innenschaft von antidiskriminierenden, anti-ableistischen Diskursen. Wenn Kurator*innen infrastrukturelle Akteur*innen sind, welche anderen Mechanismen, Akteur*innen oder Formen des Aktivismus kann es dann geben?

AC: Alle im Museum oder Ausstellungsbetrieb. Es sollte nicht nur die Kuratorin oder der Kurator sein. In meinen Texten konzentriere ich mich meist auf Kurator*innen, weil das seit vielen Jahren mein Beruf ist. Eine kurze Zeit lang war ich auch Galeriedirektorin. Museumsdirektor*innen haben das Privileg, die Politik der Institution zu lenken und ihre Kultur zu gestalten. Es muss die Direktorin oder der Direktor sein, die oder der in diesem Bereich die Führung übernimmt. Ich befinde mich jetzt an einem ganz anderen Punkt in meinem Leben, aber ich wünsche mir manchmal, dass ich immer noch eine Institution leiten und gestalten könnte. Auch die Lehre und Ausbildung spielt eine entscheidende Rolle, denn man kann Bildungseinrichtungen dazu ermutigen, diese Perspektiven in ihre Lehrpläne aufzunehmen.

EE: Ja, so kann eine jüngere Generation heranwachsen und ohne Stigma ihr Ding machen. Ich habe ebenfalls viel in Bildungseinrichtungen gearbeitet, aber ich bin auch an anderen Projekten beteiligt, die sehr prekär und herausfordernd sein können, mir aber darüber hinaus erlauben, in anderen Bereichen zu intervenieren. Das führt oft zu Missverständnissen über meine Position: Bin ich Künstlerin, Herausgeberin, Verlegerin, Journalistin oder Kuratorin? Ich betrachte die Herausgabe des Magazins als einen Teil meiner künstlerischen Praxis. Ich hielt es für notwendig, es zu tun. Es gab eine gewisse Dringlichkeit, die mit diesem Projekt verbunden war. Das Magazin schafft einen Rahmen und eine Gemeinschaft. Das *Crip Magazine* sucht Akteur*innen in verschiedenen Zeiten und Orten und versucht daher auch, Verbindungen zu historischen Positionen in der Vergangenheit herzustellen.

Das Magazin entspringt keiner kuratorischen oder redaktionellen Motivation. Es ist eine künstlerische Motivation, die es antreibt und das Ziel, in die Institution der Kunst zu intervenieren. Wenn man sich das Magazin als einen sozialen Raum vorstellt, dann ist es einer, in dem verschiedene Affinitäten und Allianzen Gestalt annehmen können. Es hat zum Ziel alle Schubladen zu öffnen, um die Dinge durcheinander zu bringen und neue Nachbarschaften zu schaffen. Es zielt darauf ab, die Kategorisierung und Hierarchisierung entlang von Binaritäten, Diagnosen und dem Status von Fähigkeiten nicht weiter zu reproduzieren.

Als ich in den 1990er Jahren in Wien Kunst studierte, gehörte ich zu einer Generation von Künstler*innen, für die es normal war, verschiedene Verfahrensweisen als künstlerische Praxis zu begreifen, ob es sich nun um Konzeptkunst, prozessbasierte oder ortsspezifische Kunst, Institutionskritik oder diskursive und forschungsbasierte Kunstpraktiken handelte. Ich würde Kunst nicht so sehr oder ausschließlich über einen Kunstmarkt definieren, sondern auch als ein Feld, in dem Neues ausprobiert werden kann. Künstlerische Avantgarden haben schon immer neue Wege beschritten. Ich denke, es ist wichtig, auf diese Idee hinzuweisen.

AC: Ich wurde kürzlich eingeladen, an einer Kunsthochschule in den USA drei Kurse zu unterrichten: zeitgenössische indigene Ästhetik, Geschichte der Frauenkunst und zeitgenössische Disability Art. Aufgrund der Pandemie und der Finanzierungsprobleme musste einer meiner Kurse gestrichen werden. Was glaubst du, welches Thema sie gestrichen haben? Obwohl alle diese Themen gleichwichtig sind, wird Behinderung leider immer noch als die am wenigsten lesbare Identitätskategorie angesehen. Auch wenn die Risse vorhanden sind, denke ich, dass sie noch nicht durch das Fundament durchgebrochen sind. Sie sind bis jetzt nur durch die Wände gebrochen. Ich habe viele Geschichten über Museen gehört, die aufgrund von COVID-19-bedingten Mittelkürzungen ihr gesamtes Bildungspersonal entlassen mussten. Das sind in der Regel die Leute, die viel mit den Menschen mit Behinderungen arbeiten, die ins Museum kommen. In unserer Gesellschaft gibt es immer noch einen tief verwurzelten, verinnerlichten Ableismus.

EE: Das Virus ist vor allem gefährlich für Menschen mit Vorerkrankungen oder ältere Menschen. Das hat zu hochproblematischen Diskussionen über Triage- und Absonderungsmechanismen in Krankenhäusern geführt. Diskriminierungen wurden plötzlich sehr deutlich.

In ihrem Blog *Biopolitical Philosophy*[5] beschreibt die Philosophin Shelley L. Tremain, wie der Diskurs der Vulnerabilität in gewisser Weise zur Normalisierung der Todesfälle während der COVID-19-Pandemie instrumentalisiert wurde. Die vielen Todesfälle in kanadischen Pflege- und Altenheimen wurden beispielsweise durch die Behauptung legitimiert, diese Menschen gehörten zu einer besonders vulnerablen Gruppe. Sie argumentiert, dass die Menschen durch ungleiche Machtstrukturen vulnerabel gemacht wurden. Auch in den deutschsprachigen Ländern gab es höchst problematische öffentliche Äußerungen von Politikern, die meinten, dass Menschen aus bestimmten Risikogruppen in einiger Zeit ohnehin

sterben würden. Es war unglaublich schockierend zu sehen, dass so etwas öffentlich geäußert werden kann und wie leicht sich der Diskurs wieder auf ein sozialdarwinistisches Narrativ verlagert. Natürlich gab es Aktivismus von Behindertenverbänden und -institutionen gegen die medizinische Triage.

Das Kunstfeld war zwar immer ein sehr privilegierter Bereich, aber auch ein gesellschaftlicher Raum. Ich frage mich, wie eine Antwort auf diese Schockwelle der Angst im soziopolitischen Bereich der Kunst aussehen könnte. Was müsste deiner Meinung nach zu diesem Zeitpunkt angesprochen werden?

AC: Ich habe von diesen Äußerungen in Europa nichts mitbekommen, aber auch Donald Trumps Umgang mit der Pandemie war furchtbar. Ich denke, wir befinden uns in einer Übergangsphase. Die ganze Welt ist durch diese Pandemie erschüttert worden. Es ist eine Ironie des Schicksals, dass die Welt dadurch gezwungen wurde, über alternative Zugangs- und Kommunikationsmöglichkeiten nachzudenken. Die Frage für die Kultureinrichtungen bleibt, ob die Veränderungen, die in den Kunstinstitutionen vorgenommen werden mussten, dauerhaft sein werden. Ich denke, es wird eine Mischung aus fortschrittlichen Kunstinstitutionen sein, die diese Veränderungen dauerhaft einführen werden, und anderen, die zu den Praktiken der Vergangenheit zurückkehren werden, die bequemer und vielleicht finanziell weniger repressiv waren. Viele Institutionen profitieren von den digitalen Konferenzwerkzeugen. Ihre Besucher*innenzahlen bei öffentlichen Veranstaltungen sind drastisch gestiegen. Das ist viel besser, denn jetzt kann man von überall auf der Welt an diesen Veranstaltungen teilnehmen.

EE: Das kommt vielen Menschen mit chronischen Krankheiten zugute, die nur an diesen Veranstaltungen teilnehmen können, weil sie online stattfinden. Bestimmte Dinge sind jetzt viel leichter zugänglich. Der Antrieb, im Kunstbereich zu arbeiten, entsteht oft aus der Vorstellung, dass es ein Feld der Möglichkeiten ist, in dem Alternativen möglich sind. Wenn es ein paar progressive kulturelle Veränderungen gäbe, welche könnten das sein?

AC: Die Pandemie ist eine Realität, über die wir noch sehr lange sprechen werden. Sie stellt in vielerlei Hinsicht einen kritischen Wendepunkt dar: in Bezug auf das Überleben von Institutionen, aber auch in Bezug auf die Praxis des Zugangs und die Bedeutung für behinderte Bevölkerungsgruppen. So verheerend die Situation auch ist, ich denke, dass es sehr interessant sein wird, zu sehen, wie sich die Gesellschaft davon erholt, sich verändert und wächst. Mich interessieren die Schwierigkeiten des Zugangs, weil ich sie als ein Puzzle betrachte. Es ist eine Herausforderung und etwas, das sehr individuell ist. Man muss die Teile je nach den Bedürfnissen des Nutzers oder der Nutzerin zusammensetzen. Auch die Pandemie ist eine Art Puzzle. Sie findet auf globaler Ebene statt, und wir müssen uns fragen, wie wir unsere Art, durch diese Welt zu gehen, ändern können.

[1] «Der Bereich der Kunst ist lange Zeit eine ‹normierte› Welt geblieben, die die Gesellschaft auf mikrokosmische Weise abbildet. Die Galerie ist die Schiedsrichterin und reproduziert die Hierarchie zwischen denen, die eingeschlossen sind, und denen, die ausgeschlossen sind, auf mehreren Ebenen. ... Wenn diejenigen, die in der Kunstwelt das Sagen haben, behinderte Menschen nicht einbeziehen, dann ist es nicht verwunderlich, dass sie die Unsichtbarkeit behinderter Subjekte als fiktionalisierte Exemplare des Andersseins

aufrechterhalten. Dies wird sehr sorgfältig und mit klinischer Effizienz gehandhabt, um ‹sie› auf Distanz zu halten, damit sie weder Autorität noch Autorschaft haben.» Amanda Cachia, «From Outsider to Participant: Developmentally Disabled Dialogue in Socially Engaged Art,» Museums and Social issues: *A Journal of Reflective Discourse* 9 no. 2 (Oktober 2014): 109-123, 112-113.

[2] Margaret Price definiert kairotische Räume als «die nicht so formellen, oft unbemerkten Bereiche der akademischen Welt, in denen Wissen produziert und Macht ausgetauscht wird». Die Mitteilung von Behinderungen erfolgt oft im Rahmen eines informellen Austauschs. (Margaret Price, Mad at School: Rhetorics of Mental Disability and Academic Life (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011)).

[3] Tobin Siebers hat den Begriff «disability disqualification» geprägt. Die minderwertigen geistigen und/oder körperlichen Eigenschaften, die abweichenden Körpern zugeschrieben werden, erscheinen als «natürliche» Symbole der Minderwertigkeit. Tobin Sieber, Disability Aesthetics (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2010).

[4] Amanda Cachia, «‹Disabling› the museum: Curator as infrastructural activist,» *Journal of Visual Art Practice* 12, no. 3 (2013): 257–289.

[5] Shelley Tremain, «COVID-19 and The Naturalization of Vulnerability,» *Biopolitical Philosophy*, aufgerufen am 8. February 2021, https://biopoliticalphilosophy.com/2020/04/01/covid-19-and-the-naturalization-of-vulnerability/.

AMANDA CACHIA

Amanda Cachia is an independent curator and critic from Sydney, Australia. She received her PhD in Art History, Theory & Criticism from the University of California San Diego in 2017. Her research focuses on modern and contemporary art; curatorial studies and activism; exhibition design and access; decolonizing the museum; and the politics of embodied disability language in visual culture. She is currently working on two book projects: a monograph based on her dissertation entitled In My Language: Translation in Contemporary Disability Art solicited by Duke University Press, and the edited volume Curating Access: Disability Art Activism and Creative Accommodation under contract with Routledge that includes over 30 contributors from around the world. Cachia currently teaches art history, visual culture, and curatorial studies at Otis College of Art and Design, California Institute of the Arts, California State University Long Beach, and California State University San Marcos. She serves as caa.reviews Field Editor for West Coast Exhibitions (2020-2023).

EVA EGERMANN

Eva Egermann ist Künstlerin, lebt in Wien und arbeitet künstlerisch-forschend in verschiedenen Medien und kollektiven Zusammenhängen. Im Jahr 2012 hat sie das Zeitschriftenprojekt Crip Magazine ins Leben gerufen. Gemeinsam mit der Filmemacherin Cordula Thym arbeitet Egermann derzeit an der dokufiktionalen Fernsehshow C-TV, welche eine Utopie einer inklusiven Film- und Medienwelt entwirft. Ihre letzten Ausstellungsbeteiligungen: Bergen Assembly (2019); Kunsthalle Wien (2020, 2021); Camera Austria, Graz, (2021); Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, (2021) und 17. Istanbul Biennale, (2022)

© Brand-New-Life, 2022