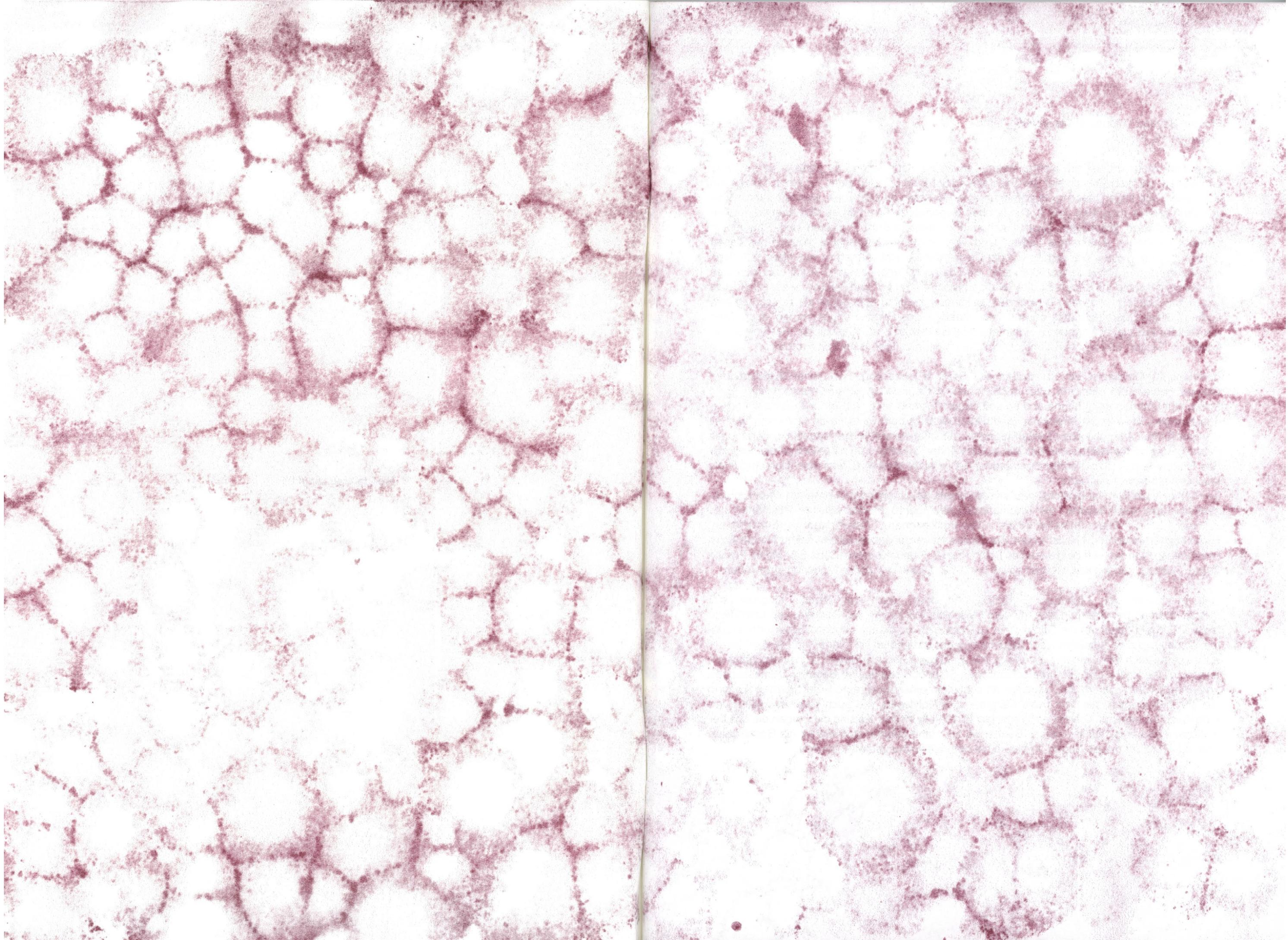


ELOKIDY
BEYOND

Florida Magazin # 05



Florida_Beyond / Florida Magazin #05
Lothringer13_Florida

Zwei, oder mehr Bücher auf einmal lesen – eines zur Seite legen und dafür in ein anderes eintauchen: vermischen sich hier die Geschichten der Bücher? Und wenn wir einen Text für ein oder zwei Tage liegen lassen und anfangen einen anderen zu schreiben, wandert dann etwas von dem gerade ruhenden Text in den soeben Begonnenen? Verhält es sich ebenso mit den unterschiedlichen kollektiven, künstlerischen und theoretischen Projekten und Räumen in denen wir ephemer aufeinander treffen? Und wenn in die Kunstmaschine plötzlich das Leben eindringt, in Form eines Wasserfalls von der Decke, der es nicht vermag zu versiegen, und dann die Abwässer aller Provenienzen dran sind, wird da noch Kunst gemacht? Auch bei Überritten der Kunstmaschine ins Leben ist die Relation zwischen "Innen" und "Außen" wesentlich: Was wird als künstlern und was als nicht dazugehörig, manchmal aber sogar als zerschmelzend, kodiert? Diese Überritte haben geschichtlich mannigfaltige Formen angenommen, auch wenn die Vielfältigkeit dieser Formen zu eindimensional historisiert wird. "Geschichte" bestimmen bekanntlich "Sieger" und so auch Kunstgeschichte und ihre zeitgenössischen Prototypen.

Lothringer13_Florida ist ein Kunstraum der Stadt München, der von einer fluktuierenden Gruppe gemeinsam getragen wird: nach "Innen" mit Ausstellungen und Veranstaltungen im Raum von Lothringer13_Florida und im Lothringer13 Areal, nach "Außen" mit dislozierten Veranstaltungen, etwa in der Münchner Stadtbibliothek oder dem Bellevue de Monaco sowie mit der nun fünften Ausgabe des Florida Magazins. Diesmal wanderte das Magazin in Form eines Florida_Beyond Newsletters bereits mit ausgewählten Inhalten in die Mailboxes der Freunde des Floridas ein – checkt euren Spamordner, es ist nicht alles Müll, was vom Algorithmus als solcher wahrgenommen wird.

Der vorliegende DIY Publikationskorpus versammelt, dokumentiert und erweitert öffentlich präsentierte oder auch interne, die Räume des Lothringer13_Florida füllende Positionen des Jahres 2018. Die Künstler*innen, Theoretiker*nen, Autor*innen, Kurator*innen, Filmemacher*innen und Aktivist*innen, die Florida im vergangenen Jahr in seiner fluiden Form beschrieben, wurden von dem aktuellen Lothringer13_FloridaKomitee Cana Bilir-Meier, Frauke Zabel, Gülbün Ünlü und Katja Kobolt sowie von Colin Djukic und Ruine München eingeladen.

Das Programm des Lothringer13_Florida und damit auch das Florida Magazin #05 Florida_Beyond beschäftigen sich mit dem Geschichtenerzählen von Rändern und über diese hinaus. Es geht dabei um die Öffnung hin zu Perspektiven, die eine andere Geschichte erzählen. Dabei wird eine Autonomie der Bestimmung der Binarietäten von "Innen und Außen" beziehungsweise auch ihre Aufhebung verfolgt. Alle Beiträge in Florida_Beyond rütteln auf ganz unterschiedliche Weise und von unterschiedlichen Standpunkten aus an Begriffen, Auffassungen und Perspektiven, die von der Gesellschaft scheinbar einstimmig reproduziert werden. Es sind die gleichen Fragen, die sich beim Parallel- oder Polylesen, wie auch beim parallelen und kollektiven Arbeiten im Kontext des Lothringer13_Florida stellen. Es sind die Fragen die uns beeinflussen und entscheiden, welche Bücher wir zur Hand nehmen und wie wir die Geschichten über die Ränder hinausdrängen, in denen sie normalerweise verhaftet bleiben.

Florida_Beyond / Magazine issue #05
Lothringer13_Florida

When reading two or more books at the same time – you put one down and dive into another one: do the stories in the books then start to coalesce? And if we put a text down for a day or two and start writing another one, does something wander over from the one that was laid to rest to the new one? Does the same thing happen with the various collectives, artistic and theoretical projects and spaces in which we ephemerally meet? And when life suddenly permeates into the art machine like an unwaning waterfall from above, and then all of the sewage from all possible sources has its run, is art still being created? When transferring from the art machine into life, the relationship between "inside" and "outside" is also fundamental: What is coded as "internal" to art and what is coded as not belonging to it or sometimes as even melting together? These transfers have taken on historically diverse forms, even if the diversity of these forms has been historicized as being one-dimensional. As is generally known, "histories" are determined by the winners, and this is also the case with art history and its contemporary prototypes.

Lothringer13_Florida is an art space in Munich, which is sustained by a fluctuating group: "internally" with exhibitions and presentations in the space of Lothringer13_Florida and in Lothringer13 Areal, "externally" with dislocated events, for instance, the Munich City Library or the Bellevue de Monaco as well as with the fifth and current edition of the Florida Magazine. This time the magazine has already wandered into the mailboxes of the friends of Florida in the form of a Florida_Beyond newsletter, consisting of selected content – check your spam folders, not everything that has been perceived as trash by algorithms actually is.

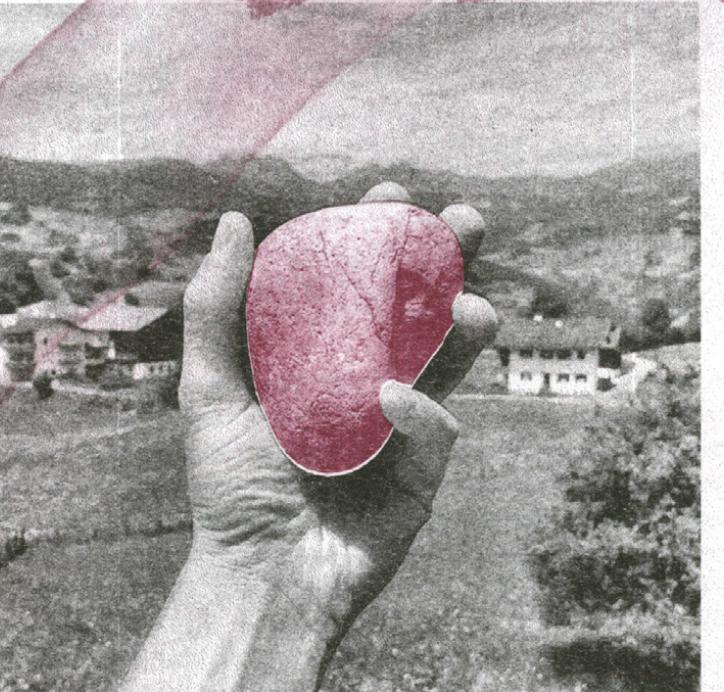
The current DIY publication assortment collects, documents and expands the internal or publicly presented positions that have imbued the space of Lothringer13_Florida during the year 2018. The artists, theorists, authors, curators, filmmakers, and activists that have recounted Florida in its fluid form have been invited by the current committee of Lothringer13_Florida – Cana Bilir-Meier, Frauke Zabel, Gülbün Ünlü and Katja Kobolt along with Colin Djukic and Ruine München.

Lothringer13_Florida's program, and likewise Florida Magazine issue #05 Florida_Beyond, look at storytelling from the margins and beyond. They deal with opening up towards perspectives that tell an other story. They thereby pursue questions regarding the autonomy in determining binaries from both the "inside and outside" or rather an abolition thereof. All of the contributions to Florida_Beyond oscillate in quite different ways and from differing standpoints between the definitions, concepts, and perspectives that can be reproduced as seemingly unanimous by society. They are the same questions that are placed in parallel or poly reading, as well as with parallel and collective work in the context of Lothringer13_Florida. They are the questions that influence us and determine which books we grab for and how we thrust histories across the margins within which they normally remain confined.

Portal -A Visual Research

Портал – визуальное исследование

Johanna Klingler, Amir Sayfullin & Ilya Samorukov



Johanna Klingler (1988 in Augsburg, Germany): Artist, currently living and working in London with a focus on subjective relationships between urban physicality and the individual and a routine in collective work around needs for creating alternative, emancipatory structures.

Since 2018: PhD candidate, Royal College of Art London

2018: Diploma Fine Art, ADBK Munich and University of Applied Arts Vienna

2016: BPA Berlin Program for Artists

2013: B.A. German Literature & Linguistics, LMU Munich and King's College London

Associated Collaborations: Frühstücksradio, XPatch Collective, Portal—A Visual Research, Publikum

Amir Saifullin (1991 in Samara, Russia): currently studying at the Warburg Institute, London, involved in cultural research and curatorial projects, with interest in anthropology of images: of monstrosity, labyrinths, and cosmologies, revising history of art and knowledge.

2016: B.A. Art History and Philosophy, FU Berlin

Ilya Samorukov (1981 in Samara, Russia): Curator, lecturer, and museum worker, living and working in Samara. Interests in artist communities, regionalism, stuckism, happenings, rejection of category of taste, post-internet art and coincidentology.

2017: Orgy of Things, Smirnov and Sorokin Foundation, Moscow

2017: What can be done with an archive? Gallery Dnevnik, Samara

2016: Performance Love.Exchange

2008-2013: Curator of project Forcing to Interpretation (Samara, Saint-Petersburg, Perm, Stuttgart)

2006: PhD in Russian philology, Samara State University

Sometimes when I speak to people about art and we have different opinions about one thing or another, it occurs to me that one reason I find an artwork unsatisfying might be that it seems too naïve, too illustrative to me—not functioning the way I was taught to experience art. Or the other way around: Why I experience something as smart, working, or good... I say "experience" because it doesn't only feel like an opinion but like a "natural" feeling or knowledge. I got my artistic training from a school which educates people to be "professional" artists, so it teaches ways of talking about art, approaching it and also developing it. Even though I might secretly believe in "my knowledge," I feel a strong need to lose my patterns of evaluating and experiencing.

As Amir and I talked about artists, his friends, and the community in Samara, his hometown and a city without a professional art school or many galleries but nevertheless an active art scene—at first—one aspect in particular aroused my interest. It's just a little detail about social media platforms and how people actively use them to post articles, discuss discourses, and exchange opinions. I thought that was great and easy and I wondered why something like that doesn't happen more in Germany.

We decided that it would be great to get together with Amir's friend Ilya Samorukov, who is a curator in Samara. Personally, I was hoping to exchange experiences of artistic strategies for creating independent action spaces like the ones online and learn about different approaches to and realities of art. But of course, it's never just this or that—it became what we called "Portal" when we first skyped together and were trying to find words to understand each other and start from a common idea. Portal as a space that produces transformation rather than representing a condition—a space of and for coincidence, for and against taste, for exchange, or most importantly for feeling a change afterwards. Ilya brought a range of works from Samara to Munich. If you're wondering what "visual research," as "Portal" was announced, means—it may be our attempt to get rid of some categories of taste and give different works or positions a neutral space for experiencing them through their visual appearance.

One funny fact is that while trying to organize this project, an exchange between Russia and Germany, I spent more time than ever before at the „Ausländeramt“ (Immigration Office) Munich with Amir, trying to get a visa for him. So we also experienced an exchange between the countries on bureaucratic terms and what the official barriers to physical exchange mean.

Иногда, когда я разговариваю с людьми об искусстве, и у нас разные мнения об одном или другом произведении искусства, я ловлю себя на том, что одной из причин, по которой произведение искусства может показаться мне неудовлетворительным, может быть то, что оно кажется мне слишком наивным, слишком иллюстративным – не работает так, как я была обучена воспринимать и переживать искусство. Или наоборот: иногда я переживаю произведение искусства как умное, действующее или хорошее. Я говорю "переживаю", потому что это ощущается не только как мнение, но и как "естественное" чувство или знание. Я получила свое художественное образование, окончив академию, которая обучает "профессиональны" художников и, таким образом, учит способом подхода к искусству, говорить об искусстве и работать с ним. Даже при том, если бы я тайно верила в "мои знания", я чувствую в себе сильную потребность потерять мои модели оценки и переживания искусства тем или иным определенным образом.

Когда мы с Амиром говорили о художниках, его друзьях и сообществе в Самаре, его родном городе, в котором нет профессиональной художественной академии или множества галерей, но существует, тем не менее, активная художественная среда, вначале один аспект особенно вызвал мой интерес. Это была лишь небольшая деталь о платформах социальных сетей и о том, как люди используют их для публикации статей, обсуждения дискурсов и обмена мнениями. Мне показалось это интересным, и я спрашиваю себя, почему что-то такое не происходит чаще, например, также в Германии.

Portal – A Visual Research

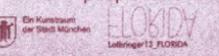
Портал – визуальное исследование

12.07.2018 18-22Uhr (Eintritt frei)

+ Oleg Vagin + Mikhail Gorelov + Mikhail Gunko + Dmitri Klyuchev + Larionova + Ekaterina Lebedeva + Daria Volkova + Anton Poehn + Sevostianova + Alexander Verevkin + Oleg Zaharkin + Aleksei Zhuravlev + School of the Avantgarde – Школа Авангарда + Frühstücksradio + Kobolt + Publikum + Ruine München +

Initiated by Johanna Klingler & Amir Saifullin
Curated with Ilya Samorukov

Visual Research describes an encounter between the researcher and the researched, displaying the researcher's view of the researched. The encounter creates space for an encounter of both people and things.



ELOKIDA
Lothringenstrasse 12, 80537
www.elokida.de

Amongst others, Ilya brought works by artists from the "School of the Avant-Garde," a place for meeting and learning in Samara that was initiated by Sergei Balandin and just recently before our exhibition illegally claimed some space along the streets of Samara to put on an exhibition called "pocket avant-garde". We also invited different initiatives from Munich, that created their own action spaces and formats around the preexisting structures here. Ruine München is a printed and thus, fluid and flexible space, and Frühstücksradio is an experimental format for artist talks.

However, those aspects of Portal are just my personal narratives, and I hope that this "visual research" provided an opportunity to create various narratives and maybe even a portal, transforming some expectations people arrived with, in coincidental ways.

On the necessity of a visual research and other ways of approaching art.

*
A work of art comes from the East. It has a certificate issued by a state museum authority confirming its zero value for the state's interests and because of that, it clears customs without further questions. It is getting unpacked from luggage when it arrives in the West and being shown to other curators by its courier. A discussion is being held upon a work of art and, after a brief exchange, the panel unanimously approves its value for the exhibition. Over night it finds its place on a wall in a room called Wunderkammer. It has fallen down by morning but gets put back in place with two thick adhesive strips along its edges just an hour before the public comes and lays eyes upon it. A work of art is seen by the public and perhaps gets chosen for transfer to another room called Portal, where it will be given an another meaning. A work of art is getting packed into a courier curator's luggage and sent back over the border whence it came.

**
In 1441, Leon Battista Alberti writes the treatise *Prodigiorum ab aerumna* in which he emphasizes the therapeutic effects of creating and viewing art. Art is a way to recreate the soul, the mind, a body. In 1619, Giulio Mancini, doctor by education and profession, writes the book *Considerazioni sulla pittura*, addressed to a princely public of few, that recommends walking exercises while viewing art and advises its readers on hanging their collections:

In outlining the aesthetic expectations of landscape painting, Mancini illuminated the manner in which a visitor to a collection of pictures might recreate his soul at the same time as he refreshed his body with the exercise of walking. Mancini cast the eye observing a well-composed landscape painting as a perambulating body, which might be described as a visual surrogate for forward motion through space.

Мы решили, что было бы здорово встретиться с Ильей Саморуковым, куратором в Самаре, а также другом Амира. Лично я надеялась обменяться опытом о художественных стратегиях создания независимых пространств действия, таких как существуют в России онлайн, и узнать о различных подходах и реалиях искусства. Но, конечно, это никогда только об этом или о другом - это стало тем, что мы назвали "Порталом", когда мы впервые вместе говорили по скайпу и пытались найти слова, для того чтобы понять друг друга и начать с общей идеи. Портал как пространство, которое позволяет произвести изменение, а не представляет собой условие - пространство для совпадения, для и против вкуса, для взаимообмена или, что наиболее важно, для ощущения изменения после. Илья привез с собой целый ряд работ из Самары в Мюнхен, в пространство Лотрингер 13_Florida. Если вам интересно, что означает "визуальное исследование", как был обозначен "Портал", - то этим может быть названа наша попытка избавиться от некоторых категорий вкуса и дать различным художественным работам или позициям нейтральное пространство, чтобы испытать их через их визуальный образ.

Один забавный факт состоял в том, что, пытаясь организовать этот проект, являющийся в том числе взаимообменом между Россией и Германией, я провела больше времени, чем когда-либо прежде, в мюнхенском "Ведомстве по делам иностранных граждан" вместе с Амиром, чтобы получить визу для него. Таким образом, мы также пережили взаимообмен между странами на бюрократических условиях и то, что означают официальные препятствия для физического обмена.

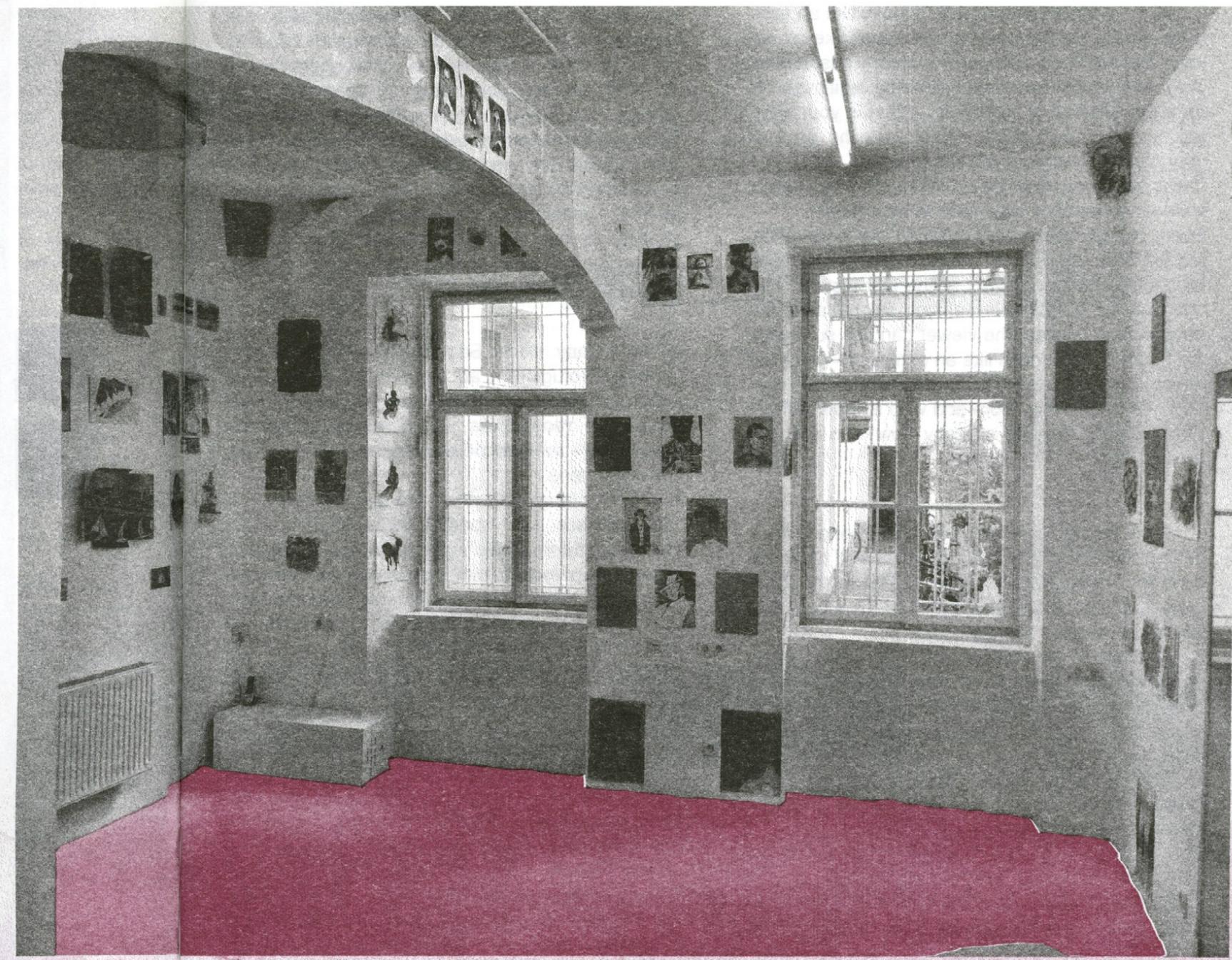
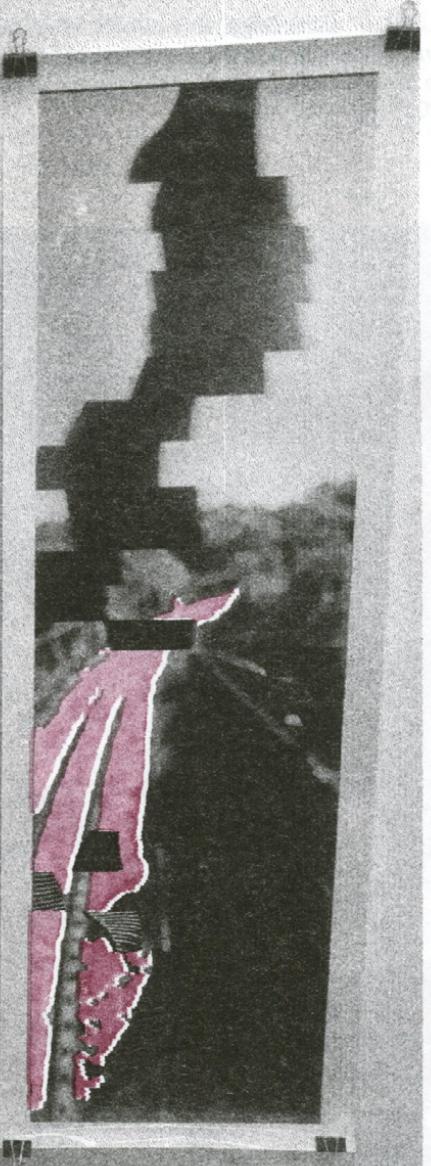
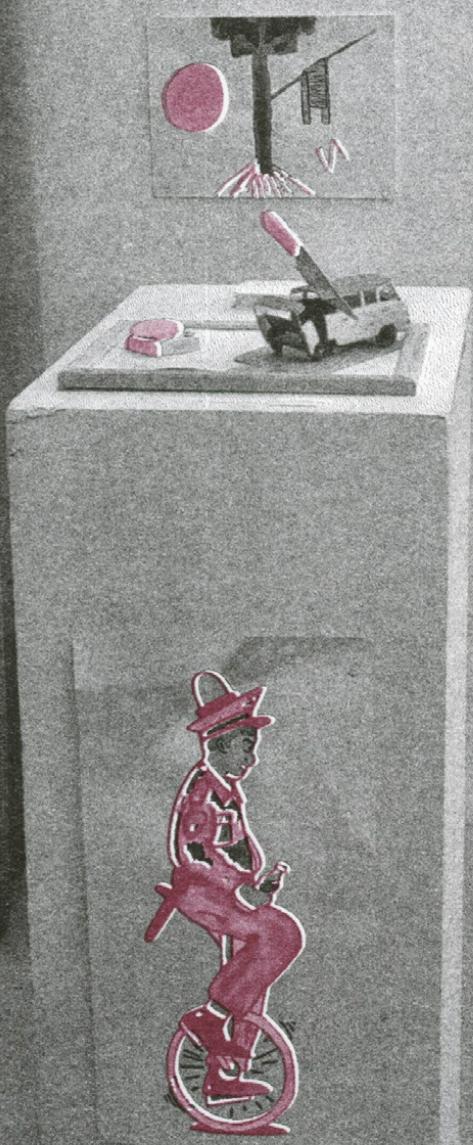
Илья привез работы художников "Школы Авангарда", которая является местом обучения современному искусству в Самаре, инициированным Сергеем Баландиным, который недавно нелегально оккупировал пространства на улицах Самары для проведения выставки под названием "Карманный авангард". К открытию Портала мы также пригласили различные независимые коллективы из Мюнхена, которые создают свои собственные пространства и форматы в рамках существующих структур. Например, одно из них Ruine München (Руина Мюнхен) – это печатное выставочное пространство и, следовательно, изменчивое и гибкое, или другое. Frühstücksradio (Радио на завтрак) представляет собой экспериментальный формат для разговоров об искусстве.

Как бы то ни было, эти аспекты Портала - это только мои личные� настории, я же надеюсь, что это "визуальное исследование" дало возможность появиться самым разным другим насториям и, возможно, даже самому порталу.

Before an image, a viewer experienced the recreative effects of having traversed an enormous space and having beheld varied terrain, reaping the benefits instantaneously. (Francis Gage, Exercise for Mind and Body: Giulio Mancini, Collecting, and the Beholding of Landscape Painting in the Seventeenth Century, Renaissance Quarterly, 61, Chicago 2008, pp. 1167-1207.)

преобразуя те некоторые ожидания, с которыми приходили люди, случайным, коинсидентальным образом.





Henry VII (1457–1509) is said to have had an organ playing while walking his galleries at the Palace of Richmond.

In 1914, Mary Richardson walks into the National Gallery in London and delivers seven slashes to the canvas of Velasquez' Rokeby Venus with a meat cleaver.

Francis I (1494-1547) is known to have kept his Mannerist galleries in Fontainebleau under lock and key, only to open them for those he selected.

In 1984, Kathy Acker writes an essay describing how, by looking at Caravaggio's Self-Portrait as Bacchus, she becomes sexually connected to him. "This picture (this looking, this sex) is now about setting up a language. Defining words and their inter-similarities. The world of connectedness."

Portal is an alien environment. It looks like an exhibition—here are the objects which look like art objects. But are they? Autonomy is clearly suspended. They are caught in a limbo of being legitimized in form but rejected in placement. What is your viewing strategy now? What objects are the ones of your choice? Perhaps you like them?

It was more of a ritual than a research—then again, a visual research is supposed to be a ritual.

Every categorization and ordering has been initiated yet then interrupted, every meaning has been laid out but stripped away at the last instant. This one may be a figurative painting but because the environment is alien, the viewer can't be sure what the figure is. This looks like an exhibition—here are the objects. But they've been deprived of their context. Where are they from and who is their author? What is your viewing strategy now? Do you like them or not?

1. Art is falling apart. Art is being forgotten. Art is getting museified. The artist changes and becomes conscious of her/his involvement in the avant-garde project as a potential rejection of art. Or a cancellation of the ways of perceiving art.

2. Abolition of the category of taste. Set to coincide. Beauty as a promise of happiness. Art as ethics.

3. Exhibition as a portal. Exhibition as a discovery. Measuring the power of images. Banning some objects.

4. Icons. People. Rivers. Phalluses. Broken toys. Upside down mask of the president. I am here means I am everywhere.

5. Fallen alpine stone. River at night. Crucifix on top. Street art fatigue. Map of a starry sky.

6. Bottles of beer. Structuralism and fairy tales. Wise words. Motley watercolors. Opening the portal.

7. From the portal to the transfer.

2.

О необходимости визуального исследования и других способов подхода к искусству.

*

Произведение искусства прибывает с востока. У него есть сертификат, выпущенный инстанцией государственного музея, подтверждающей его нулевую ценность для государственных интересов и благодаря этому, он проходит пограничный контроль без дальнейших вопросов. Его распаковывают из багажа, когда он прибывает на запад, и курьер показывает его другим кураторам. Над произведением искусства происходит дискуссия, и после короткого обсуждения, жюри в результате утверждает его ценность для выставки. В течении ночи он находит свое место на стене комнаты под названием "Кабинет диковин". Он падает на пол к утру, но его монтируют обратно двумя толстыми лентами по углам всего за час до того, как зрители придут и возложат свой взгляд на него. Произведение искусства увидено зрителями и может быть выбрано для того, чтобы его перенесли в другую комнату, называемую Портал, там, где ему могут придать другое значение. Произведение искусства упаковывается курьером-куратором в багаж и отправляется обратно через границу в то место, откуда оно появилось.

**

В 1441 году Леон Баттиста Альберти пишет трактат *Profugiorum ab aerumna*, в котором он акцентирует внимание на терапевтических эффектах творчества и просмотра искусства. Искусство - это способ восстановить силы душ, разума и тела.

В 1619 году Джулио Манчини, врач по образованию и профессии, пишет книгу *Considerazioni sulla pittura*, адресованную аристократической публике, в которой особое внимание уделяется физическим упражнениям при ходьбе при просмотре произведений искусства, а также советам о том, как и где вешать произведения искусства в своих коллекциях:

Обрисовывая в общих чертах эстетические ожидания от пейзажной живописи, Манчини прояснил тот способ, который мог бы позволить посетителю коллекции картин восстановить силы своей души и одновременно своего тела с помощью упражнения ходьбы. Манчини бросал свой взгляд, и замечал в хорошо исполненной пейзажной живописи прогуливающееся тело, которое можно описать как визуальный заменитель движения вперед в пространстве. Перед изображением зритель испытывал восстановительные эффекты прохождения огромного пространства и созерцания

разнообразные местности, мгновенно пожинал пользу. Цитата из: Фрэнсис Гайдж, Упражнение для разума и тела: Джулио Манчини, Коллекционирование и созерцание пейзажной живописи в семнадцатом веке, Ренессанс Квартал, 61, Чикаго 2008, с. 1167-1207.

Говорят, что Генрих VII (1457–1509) прогуливался в своих галереях во Дворце Ричмонда, пока для него играл орган.

В 1914 году Мэри Ричарсон заходит в Национальную галерею и оставляет семь порезов от мясного ножа на полотне Веласкеса Венера с Зеркалом.

Фрэнсис I (1494-1547) держал при себе замок и ключ к своим галереям маньеристов в Фонтенбло, двери которых он открывал только тем, кого он выбирал сам.

В 1984 году Кэти Акер пишет эссе, в котором она описывает, глядя на Большого Вакха Караваджо, свою сексуальную связь с ним. „Эта картина (этот взгляд, этот секс) сейчас об установлении языка. Определения слов и их сходства: Мир связанных“.

Портал это чужеродная среда. Он похож на выставку - вот они объекты, которые выглядят как предметы искусства. Но являются ли они ими? Их автономия явно приостановлена. Они оказываются в подвешенном состоянии, будучи узаконенными формой, но отклоненными отведенным им местом. Какая у тебя сейчас стратегия просмотра? Какие объекты были выбраны тобой? Может быть, они тебе нравятся?

Это было скорее ритуалом, чем исследованием, но опять же, визуальное исследование должно быть ритуалом.

Каждая категоризация и упорядочение были начаты и прерваны, все значения были заложены, но в последний момент были потеряны. Это фигуративная картина, но поскольку это чужеродная среда, зритель не уверен, что это за фигура. Это похоже на выставку, вот они объекты. Но они представлены оторванными от контекста. Откуда они и кто их автор? Какова твоя зрительская стратегия сейчас? Они нравятся тебе или нет?

3.

1. Искусство распадается. Искусство забывается. Искусство музеефицируется. Художник изменяет себя и осознаёт причастность к авангардистскому проекту как потенциальному отказу от искусства. Или отмены способов восприятия искусства.

2. Отмена категории вкуса. Установка на совпадения. Красота как обещание счастья. Искусство как этика.

3. Выставка как портал. Выставка как открытие. Измерение силы образов. Запрет некоторых объектов.

4. Иконы. Люди. Река. Фаллосы. Разломанные игрушки. Перевёрнутая маска президента. Я здесь значит я везде.

5. Упавший альпийский камень. Ночная река. Распятие на вершине. Усталость от уличного искусства. Карта звёздного неба.

6. Бутылки пива. Структурализм и сказки. Мудрое слово. Пестрые акварели. Открытие портала.

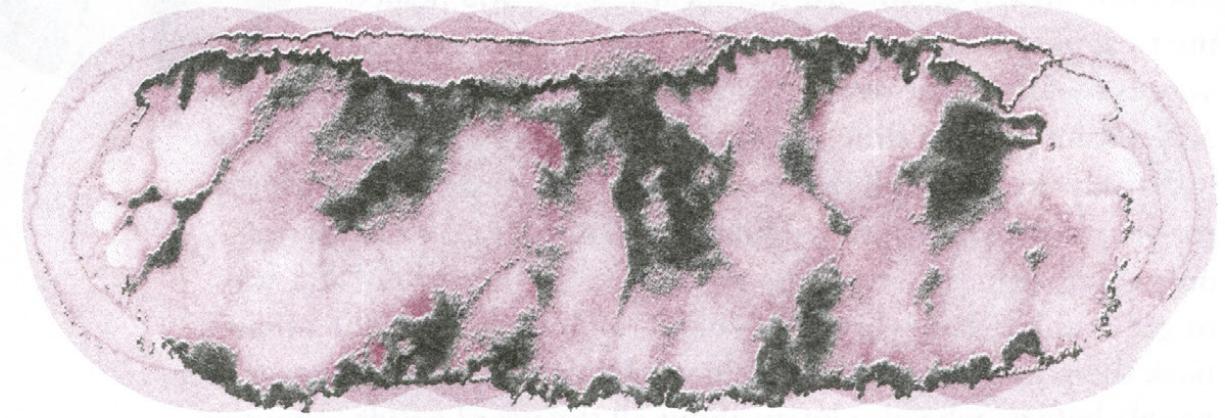
7. От портала к передаче.



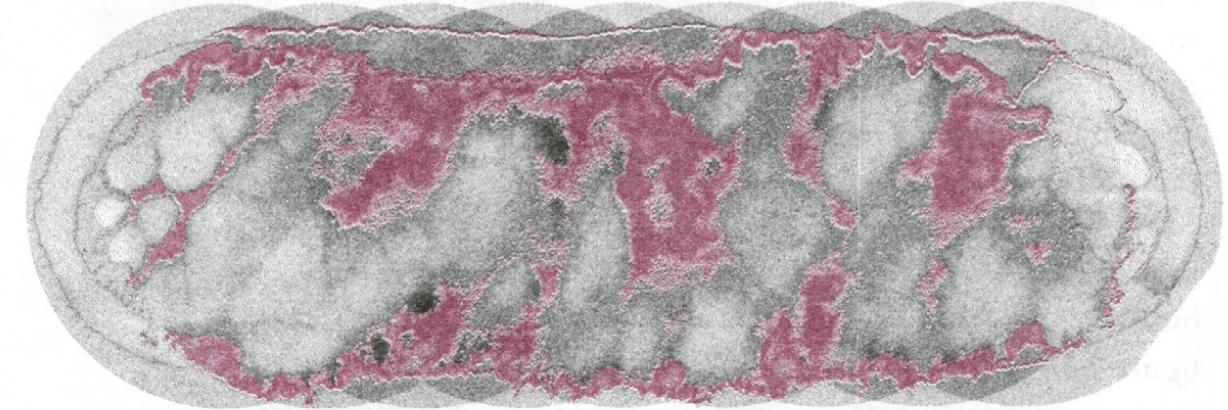


Without you I'm nothing

Max Grau



Max Grau (*1988) is a visual artist and writer based in Berlin. He studied Fine Arts in Berlin, Saarbrücken and Los Angeles. His work uses a variety of media such as video, text, performance, photography and drawing. Besides doing things individually, he's interested in friendship based models of collaboration and has been involved in *foundationClass, an educational project located at Kunsthochschule Weißensee in Berlin. His work has been shown at different places, amongst them: Mucem Marseille; Kino Siska, Ljubljana; Kunstmuseum Wolfsburg; Galerie Lily Robert, Paris; Galerie La Croix, Los Angeles; Pet Projects, Perth and Digital Art Centre, Taipei. His book >You See, I've Always Wanted Things To Be Beautiful was published by Ruine München & Hammann von Mier in February 2018 and presented at Lothringer13_Florida.



July 23, 2018

Dear J.

I don't know if I ever told you this... You were the reason I became an artist. Not just technically, when you helped me to apply for art school but also in an..., epistemological way. Is that the right word? As in: what knowledge is available at a certain point in time and space. I was not aware that you can just study art. I thought that would be a thing reserved exclusively for people who can draw or paint. I had never met an artist (the only thing vaguely artistic my art teacher in high school did, was to get drunk at lunch break). When I ran into you and the others back then, it seemed like a whole world opened up. I had never met people before, who also knew about all the weird bands. About the films and why they probably mattered. All of a sudden it was possible to address reality in a very specific way. All this stuff – the books and movies and songs and styles – could be used as conversational placeholders for ideas that weren't fully formed. Like... How would you even begin to describe the weird uncanny-ness of growing up in this small town – surrounded by endless dark and scary forests, old military structures, distant specters of Nazi Germany, where every closed curtain seemed to hide a dark secret – when the person you are talking to has never even seen Twin Peaks? It seems so crazy these days, when all pop-cultural knowledge is always available and everybody knows everything. Moving to the city and growing up, at some point our sources became a little mundane and I guess that's okay. Back then they were able to make sense of a world that felt so fundamentally alien to me... to us, I guess. I often fantasized how growing up would have been very different, had I met you earlier. A little less lonely, maybe. But there's no reason to complain. Things worked out pretty okay, I couldn't be happier that we still work together. Did I ever tell you that sometimes I get jealous how well you dress and your somnambulistic talent to make things beautiful? Uhm... Anyway. Hope we figure that Minneapolis stuff out.

Life is pain, rave is king!
M.



DEAR ALEXANDRA,

YOU WROTE:

LOVE IS A PROFOUNDLY SOCIAL EMOTION. LOVE IS NOT IN THE LEAST A PRIVATE MATTER CONCERNING ONLY THE TWO* LOVING PERSONS: LOVE POSSESSES AN UNITING ELEMENT WHICH IS VALUABLE TO THE COLLECTIVE.

WOW. I NEEDED TO HEAR THAT.

YOURS,

M.

*uhm...

July 17, 2018

Dear U---,

that night in the Hotel room. Do you remember? Things got pretty dark. I was a little scared. Worried about you, worried about myself. The next day was hell. No idea where you went. Yet, I consider this night the moment we really became friends. Is that fucked up? It seems like I can tell you anything now and I like to imagine that it's the same for you. Whenever we text a lot, I can sense when you are in trouble. Craving contact... I guess we share that. Things are a mess right now, but knowing that you are my friend and that I can talk to you, somehow that gives me... hope. Uhm. Weird word. When you said that thing in your car, about doing Antifa work instead of neurotically running from panel to panel about art 'n' politics - hat's why I love you. I really hope things will work out.

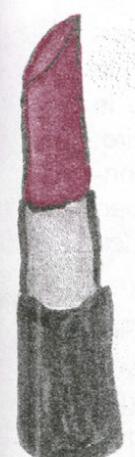
xoxo
Your friend,
M.

Dear Courtney,

I hope you are alright. You seem insanely tough and maybe... not that you would need my... well just in case. As a teenager I used to imagine we were best friends. It was this tiny shit fuck town and I guess there weren't so many people around and... You seemed like the coolest person in the world. Like nobody could scare you... Like nothing was ever gonna be boring again... I wanted to be more like you. Scream like you. Be fucked up and glamorous like you. It was an awkward look for a small-town teenage boy. When J. told me you guys used to hang out and he said you are in fact amazing, that made me really really happy. Anyway...

Love,

M.



1968 in/and Brazil? - For Another '68! 1968 in/und Brasilien? - Für ein anderes 68!

Max Jorge Hinderer Cruz

No doubt the year 1968 was one of the more "eventful" years of the 20th century for European historiography. Maybe even the moment of a fundamental historic rupture. Not for nothing do people like to call May '68 in Paris a revolution—and this is a frequent occurrence—comparing it to the French Revolution. Revolution or not, the fact remains that an international web of solidarity protest movements spread out that would reach from Mexico City, Buenos Aires, Rio de Janeiro, to New York, Oakland, Berkeley, Paris, Berlin, Belgrade, and Prague. Yet—although a sort of "contagion" and intensity, an international mood of protest and tense international political situation were omnipresent—the particular local incidents, the composition of protest movements, and their particular visibility were always singular. In some places, the movements were even simply meaningless relative to society as a whole.

Against the backdrop of a universal, historic event called "68," each of the many "little '68's" manifested differently—not at all universal, but more provincial. Because: 1968 was different in Berlin than in Paris, different than in Mexico City, different than in Rio de Janeiro. One thing is sure: various conflicts reigned everywhere and/or global conflicts had and have different weights and different ramifications everywhere.

While in Paris, not only students and unions coalesced, but also the consequences of France's colonial politics in Algeria were publicly debated, it was mainly the civil rights movements that set the tone for anti-racist and anti-sexist movements like the Black Panther Party, feminism, and LGBTQ, as well as for the anti-war movement in the USA. In Germany, the Nazi past was a decisive point of contention. In Prague, Mexico City, and Rio de Janeiro it was their respective authoritative regimes, all of which were very specific and even stood for completely opposite forms of government.

Zweifelsohne, für die europäische Geschichtsschreibung ist das Jahr 1968 eines der „ereignisreicher“ Jahre des 20. Jahrhunderts gewesen. Vielleicht sogar Zeitpunkt eines fundamentalen historischen Bruchs. Nicht umsonst ist der Pariser Mai 68 gerne und oft als „Revolution“ bezeichnet und mit der Französischen Revolution verglichen worden. Revolution hin oder her, unbestritten ist, dass sich 1968 ein Netz solidarischer und internationaler Protestbewegungen erstreckte, das von Mexico City, Buenos Aires, Rio de Janeiro nach New York, Oakland, Berkeley, Paris, Berlin, Belgrad und Prag reichte. Allerdings – obwohl eine Art „Ansteckung“ und Intensität, eine internationale Stimmung des Protests und die angespannte internationale politische Lage allgegenwärtig waren – die jeweiligen lokalen Begebenheiten, die Zusammensetzung der Protestbewegungen und deren jeweilige Sichtbarkeit waren immer singular. An manchen Orten waren die Protestbewegungen in Bezug auf die Gesamtgesellschaft auch einfach unbedeutend.

Vor dem Hintergrund eines universellen, historischen Ereignisses „68“ manifestieren sich auf lokaler Ebene allerdings die vielen „kleinen 68“ jeweils unterschiedlich – und zwar gar nicht universell, sondern eher provinziell. Denn: 1968 in Berlin war anders als in Paris, war anders als in Mexico City, war anders als in Rio de Janeiro. Fest steht: Überall herrschten verschiedene Konflikte, bzw. globale Konflikte hatten und haben lokal jeweils ein anderes Gewicht und auch andere Auswirkungen.

Während in Paris nicht nur Studierende und Gewerkschaften zusammenrückten, sondern auch die Folgen von Frankreichs Kolonialpolitik in Algerien öffentlich debattiert wurden, kamen in den USA die Impulse für anti-rassistische und anti-sexistische Bewegungen wie die Black Panther Party, den Feminismus, die LGBTQ-Bewegung,

What was "68" like in Brazil? 1968 was a tragic and consequential year for the country. A military dictatorship had been in power since 1964; arrests, torture, and assassinations of the opposition had become commonplace. In March of 1968, 18-year-old high school student Edson Luís de Lima Souto was murdered in Rio de Janeiro during a protest against higher prices at a local student cafeteria. Repeated protest marches ensued, provoking more and more military violence and ultimately leading to the historic student-organized "March of the One Hundred Thousand" in June. The military government retaliated with the "AI-5" decree—a "state of emergency" law—in late 1968, abolishing the people's civil and political rights. An unprecedented wave of repressive violence set in, stamping out practically every form of open protest or public political opposition for ca. 10 years, until the late 1970's.

What makes this '68 in Rio different from other '68's? The people who were protesting on the streets back then and who are now identified with '68 in Brazil were predominantly left-wing students, intellectuals and artists—among them also some artists involved in what is known as the Tropicália Movement¹. But it is also true that only a very specific segment of the population enjoyed the privilege of university education in Brazil in 1968. Until Luiz Inácio "Lula" da Silva implemented quotas in 2003, barely 2% of the black population had been to the university, according to statistics. What is interesting about that, and completely logical, is that Brazil's Movement of '68 went down in national history as a predominantly white, male movement of the middle and upper classes, and relevant almost exclusively to these people.

But in Brazil, according to the official census, ca. 55% of the population considers itself black, so definitely more than half. That should come as no surprise, since Brazil was the epicenter of the global slave trade, and Rio de Janeiro was the biggest slave harbor in the world. Millions of people, entire peoples, were violently shipped from Africa to Brazil. Statistically, Brazil weighs in after Nigeria and ahead of all other African countries with the second largest black population in the world. In the 1930's, Brazil's black movement was also on the front lines of global liberation movements, even founding the world's first black party in 1931, the „Frente Negra Brasileira“, which existed until being banned in 1937.

After the 1964 coup d'état², however, repression of the black movement and the black intellectuals became so extreme that leading figures in the movement and internationally acclaimed thinkers like Abdias do Nascimento and Milton Santos already felt compelled to flee Brazil several years before 1968 and didn't come back until the military state

aber auch die Anti-Kriegs-Bewegung vor allem aus den Bürgerrechtsbewegungen. In Deutschland war der größte Konfliktpunkt die eigene nationalsozialistische Vergangenheit. Prag, Mexico City und Rio de Janeiro begehrten gegen ihre jeweiligen autoritären Regierungen auf, die sich jedoch in Charakter und Regierungsform stark unterschieden.

Wie war „68“ in Brasilien? 1968 war ein tragisches und ein folgenreiches Jahr für das Land? Von 1964 an regierte das Militär, Inhaftierung und Folter sowie Hinrichtungen von Regierungsgegnern waren an der Tagesordnung. Im März 1968 wurde in Rio de Janeiro der 18-jährige Oberstufenschüler Edson Luís de Lima Souto während eines Protests gegen die Preiserhöhung in einer Mensa ermordet. Die Folge waren wiederholte Protestmärsche, die immer mehr Militärgewalt provozierten und schließlich im Juni zum historischen, studentisch organisierten „Marsch der Hunderttausend“ führten. Als Konsequenz erließ die Militärregierung Ende 1968 das Gesetz „AI-5“ – ein sogenanntes Notstandsgesetz – und schaffte damit die zivilen und politischen Rechte der Bevölkerung ab. Damit einhergehend setzte eine Welle von bis dahin ungesehener repressiver Gewalt ein, die für circa 10 Jahre, bis zum Ende der 1970er Jahre, praktisch jede Form des offenen Protests oder der öffentlichen politischen Opposition ausschaltete.

Was unterscheidet das 1968 in Rio nun von Bewegungen an anderen Orten? Die Leute, die auf damals auf der Straße protestierten und die heute mit 68 in Brasilien in Verbindung gebracht werden, waren vornehmlich linke Studenten, Intellektuelle und Künstler, von denen einige auch in der so genannten „Tropicália-Bewegung“¹ aktiv waren. Jetzt ist es aber auch so, dass 1968 in Brasilien nur eine sehr bestimmte Bevölkerungsschicht das Privileg der universitären Bildung genoss. Bevor die Regierung Luiz Inácio „Lula“ da Silva im Jahr 2003 Quoten für die schwarze Bevölkerung durchsetzte, besuchten Statistiken zu folge bis dahin nur knapp zwei Prozent der schwarzen Bevölkerung überhaupt eine Universität. Daran wiederum ist interessant, und völlig logisch, dass die Einstufung von Brasiliens 68er-Bewegung in die nationale Geschichte entsprechend als vornehmlich weiße, männliche Bewegung, von weißen, der Mittel- und Oberschicht zugehörigen Menschen stattfand, und auch fast ausschließlich für die Menschen von Relevanz zu sein scheint.

In Brasilien jedoch verstehen sich laut offizieller Volkszählung mit circa 55% deutlich mehr als die Hälfte der Bevölkerung selbst als schwarz. Das sollte niemanden verwundern, denn Brasilien war der Dreh- und Angelpunkt des globalen Sklaven-

of emergency laws to oppress the people were rolled back in the late 1970's and thus the movement could consolidate again. So how can we gauge the relevance of "68 qua Protest Movement" for the Brazilian population as a whole and/or for the history of Brazilian politics?

The difficulty with the notion of a "universal '68" lies in the tendency of European historiography to make its own historic events the focal point of global history and ascribe "universal validity" to them. In doing so, historiography repeats the eternal colonial gesture of European enlightenment (cf. French Revolution). Aside from that, by fixating on the Gregorian calendar year 1968, history de facto risks missing what was actually interesting about this legendary '68 from a "universal" perspective. In the end, the focus upon the calendar year '68 runs the risk of reproducing the mechanisms of social and political segregation (racism and sexism) that were at work "locally"—as in Brazil—in the year 1968, mechanisms that ultimately decide how visible political players will be. Because in the eyes of Western, Eurocentric historiography, a white male subject will always be more visible than a non-white non-male subject. It's up to us to intervene here, without falling into the above traps.

Unlike in Germany, 1968 in France and the USA was actually about a complex overlay of anti-colonial, anti-racist, anti-sexist movements, student movements, and labor movements that—with a bit of LSD, a bit of rock n' roll, and a bit of free love—opened up an effervescent field of political alternatives defined precisely by its decentralized strategies and fundamental heterogeneity. A white male Marxist/Leninist student movement in Brazil operating practically isolated from anti-colonial, anti-racist, anti-sexist, etc. movements, which is more than happy to historicize itself in that very isolation, that's a "68" that may have taken place during the year 1968, but has actually got less to do with "68" as a political phenomenon.

This isn't about criticizing the merits of the 1968 student movement in Brazil or downplaying them. The movement was beyond a doubt an important political episode in the middle class' civil struggle against the military dictatorship and would inform other, later movements that actually opened up alternative fields above. Yet, there were several such formative movements in Brazilian history. The years between 1917 and the beginning of the 1930's, for instance, when the anarchist, labor, and black movement/s blossomed in Brazil. Or the late 1970's/early 1980's, during the end of the dictatorship and the transition to democracy, when the labor movement, feminist, anti-racist,

handels, und Rio de Janeiro lange der größte Sklavenhafen der Welt. Millionen Menschen, ganze Völker wurden gewaltsam von Afrika nach Brasilien verschifft. Zahlenmäßig gilt Brasilien heute – nach Nigeria, aber vor allen anderen Ländern Afrikas – als das Land mit der zweitgrößten schwarzen Bevölkerung der Welt. In den 1930er Jahren war Brasiliens schwarze Bewegung auch an der Vorderfront der globalen Befreiungsbewegungen, 1931 wurde hier die erste schwarze Partei der Welt, die „Frente Negra Brasileira“, gegründet (die 1937 verboten wurde).

Nach dem Coup d'État² 1964 allerdings war die Repression der schwarzen Bewegung und der schwarzen Intellektuellen so groß, dass herausragende Persönlichkeiten und führende Figuren der schwarzen Bewegung, darunter international anerkannte Denker wie Abdias do Nascimento oder Milton Santos, sich bereits einige Jahre vor 1968 gezwungen sahen, aus Brasilien zu fliehen, und erst mit Lockerung der militärischen Notstandsge setze Ende der 1970er Jahre nach Brasilien zurückkehrten und sich somit die Bewegung wieder konsolidieren konnte. Wie können wir also die Relevanz von 68 als Protestbewegung für die brasilianische Gesamtbevölkerung, bzw. für die politische Geschichte Brasiliens einordnen?

Die Schwierigkeit ein „universelles 68“ zu konzipieren liegt darin, dass die eurozentrische Geschichtsschreibung dazu tendiert, die eigenen historischen Ereignisse zum Mittelpunkt der globalen Geschichte zu machen und ihnen „universelle Gültigkeit“ zuzusprechen. Dabei wiederholt sie den ewigen kolonialen Gestus der europäischen Aufklärung (siehe die franz. Revolution). Zum anderen läuft sie Gefahr, wegen der Fixierung auf das gregorianische Kalenderjahr 1968 de facto zu erkennen, was an diesem sagenumwobenen 68 universell betrachtet eigentlich interessant war. Die Fixierung auf das Kalenderjahr 68 läuft letztendlich Gefahr, diejenigen Mechanismen der sozialen und politischen Segregation (Rassismus und Sexismus) zu reproduzieren die im Kalenderjahr 1968 „lokal“ – z.B. in Brasilien – am Werk waren und dementsprechend auch Gefahr die Visibilität der politischen Akteure zu determinieren. Denn für die westliche, eurozentrische Geschichtsschreibung wird ein weißes-männliches politisches Subjekt immer sichtbarer sein als ein nicht-weißes-nicht-männliches politisches Subjekt. Es liegt an uns, hier zu intervenieren, ohne in die oben genannten Fallen zu tappen.

Anders als in Deutschland gab es z.B. in Frankreich und den USA 1968 tatsächlich komplexe Überschneidung von anti-kolonialen, anti-rassistischen, anti-sexistischen Bewegungen, Studierenden- und Arbeiterbewegung, die – mit

ein bisschen LSD, ein bisschen Rock'n'Roll und ein bisschen freier Liebe – ein efferveszierendes Feld der politischen Alternative aufmachten, das sich durch dezentrale Strategien und seine grundlegende Heterogenität charakterisieren lässt. Eine männlich-weiße marxistisch-leninistische Studentenbewegung in Brasilien, die praktisch isoliert von den anti-kolonialen, anti-rassistischen, anti-sexistischen und weiteren Bewegungen operiert, und sich selbst gerne in eben dieser Isolation vergeschichtlicht, das ist ein „68“, das zwar während des Kalenderjahrs 1968 stattfindet, mit 68 als „universelles“ politisches Ereignis aber eher weniger zu tun hat.

Es geht nicht darum, die Verdienste der Studentenbewegung 1968 in Brasilien zu kritisieren oder schlecht zu machen, sie war zweifelsohne ein wichtiges politisches Ereignis im zivilen Kampf der bürgerlichen Klasse gegen die Militärdiktatur, und sogar wegweisend für spätere, andere Bewegungen, die o.g. Felder der Alternative dann tatsächlich aufmachten. Von diesen Bewegungen gab es in der Brasilianischen Geschichte allerdings einige, auch vor 68. Etwa in der Zeit zwischen 1917 und dem Beginn der 1930er Jahre, als im Nachklang der Russischen Revolution gleichzeitig die anarchistische, die Arbeiter- und die schwarze Bewegung in Brasilien blühten; oder Ende der 1970er/Anfang der 1980er Jahre, als zum Ende der Militärdiktatur und in der Phase des Übergangs zur Demokratie Arbeiterbewegung, feministische-, anti-rassistische, anti-psychiatrische und andere Bewegungen zusammenkamen, was von Félix Guattari und Suely Rolnik 1982 als „Molekulare Revolution“³ bezeichnet wurde; oder nicht zuletzt, als angefangen mit Protesten gegen eine Erhöhung des Fahrpreises im öffentlichen Nahverkehr um fünf Cent im Juni 2013 allein in Rio sage und schreibe eine Million Menschen aller Hautfarbe und jeglicher ziviler Oppositionsformen gemeinsam protestierten, worauf auf nationaler Ebene in allen brasilianischen Metropolen ungewöhnliche Ansammlungen von Menschen auf die Straße gingen.

In diesem Sinne bieten sich gleich mehrere Jahrestaten an, um am Beispiel Brasilien ein „anderes 68“ zu exemplifizieren, wenngleich nicht unbedingt im Kalenderjahr 1968 selbst. In anderen Worten ist das, was wir „universell“ von 68 lernen können, nämlich genau das, nach „anderen 68“ Ausschau zu halten. Ultimativ scheint es, sollten wir 50 Jahre nach 1968 endlich lernen, 68 tatsächlich politisch zu begreifen und es nicht ständig mit dem gregorianischen Kalenderjahr zu verwechseln. Eines scheint zumindest im Sinne einer anti-kolonialen, anti-rassistischen und anti-sexistischen Politik eines „anderen 68“ sicher: 68 begreifen heißt 1968 los-lassen.

anti-psychiatric, and other movements came together in what Félix Guattari and Suely Rolnik called the "Molecular Revolution"³ in 1982. And last but not least, when protests against a 5 cent metro fare increase brought, believe it or not, one million people of every color and every possible oppositional stripe together in Rio alone, and previously unseen congregations of people took to the streets in urban centers across the country.

So, a lot of years come immediately to mind to exemplify an "other '68" with Brazil as a case in point, just not in the year 1968 itself. In other words, what we can learn from '68 "universally" is namely precisely that: keeping our eyes peeled for "other '68s." 50 years after 1968, it ultimately seems like we should finally learn to truly grasp '68 politically while simultaneously learning to let it go, which means learning not to keep conflating "68" with the Gregorian calendar year 1968. Which seems, if nothing else, entirely in the spirit of the anti-colonial, anti-racist, and anti-sexist politics of an "other '68": get it and let it go, man.

Footnotes / Fußnoten

1 The Tropicália Movement was in the late sixties formed as a reaction to the repressive policies following the coup d'état by the military in Brazil. Thereby Tropicália has to be understood as a cultural movement in music, visual arts, theater and cinema that, according to the understanding of the orthodox left, did not appear politically.

2 In 1964, the military staged a coup against the leftist policies of President João Goulart. He was forced to resign and into exile.

3 Guattari / Felix, Rolnik / Suely: Molecular Revolution in Brazil, Los Angeles: Semiotext(e), 2008

Max Jorge Hinderer Cruz arbeitet als freier Autor, Kulturkritiker und Kurator und lebt in Rio de Janeiro. Er ist Autor des Buches "Hélio Oiticica and Neville D'Almeida: Blockexperiments in Cosmococa - Program in Progress" (Afterall / MIT Press, 2013 - gemeinsam mit Sabeth Buchmann) und Übersetzer und Mitherausgeber der Schriften Hélio Oiticicas ins Deutsche, siehe Ausstellungs katalog "Hélio Oiticica: Das große Labyrinth" (Hatje Cantz / MMK Frankfurt a.M., 2013). Er veröffentlicht regelmäßig Artikel und Essays in internationalen Magazinen wie Afterall (London), Springerin (Wien), Texte Zur Kunst (Berlin), Nossa Voz (São Paulo), Revista Tatúi (Recife) und zeigte als (Co-)Kurator Ausstellungen im Museo Reina Sofia Madrid, Haus der Kulturen der Welt Berlin, Museo Nacional de Arte La Paz, Museu de Arte Moderna Salvador de Bahia u.a.. Hinderer Cruz ist Mitglied der Academy of the Arts of the World (Köln).

Filmempfehlungen

AKK - ArbeiterKinoKlub

ArbeiterKinoKlub (AKK) zeigt Arbeiterfilme aus allen Kontinenten. Established 2016 at "Alt-Giesinger" in Zusammenarbeit mit dem Temporären Archiv der Gegenwart (T.A.G.) und einem historischen Arbeiterfilm-Programm geht es seither an ausgewählten Orten sukzessive um Arbeit, ArbeiterInnen, Arbeitssuchende, Arbeitsverweigerer, Arbeitslose und Arbeitsscheue. Und gibt einen globalen Überblick über etwas, das uns alle angeht, Kontinente übergreifend und existenziell. Jeder braucht es, viele haben es, viele aber auch nicht. Und manche wollen es auch gar nicht. "Working Class Heroes" jedenfalls wird man in den Programmen des ArbeiterKinoKlubs vergeblich suchen. Und womöglich auch gar nicht vermissen.

WILDER REITER GMBH

BRD, 1967, Regie, Buch: FRANZ-JOSEF SPIEKER. Kamera: Wolfgang Fischer. Musik: Erich Ferstl. Mit Herbert Fux, Chantal Cachin, Bernd Herzsprung, Rainer Basedow, Ellen Umlauf, Marthe Keller. 16mm, 107 Min.

Der Münchener Urschrei. Tatsächlich hat die deutsche Jugend im Sommer '67 den markierschüttenden Schrei des Protagonisten bei jeder Gelegenheit heraus krakeelt. Womöglich erster Ausdruck von Unmut und dem Verlangen nach Veränderung? Georg Maltus, junger Volontär einer Provinzzeitung, der in München Karriere machen will, wird als Publicity-Manager an den exzentrischen Schlagersänger Kim Calder vermittelt, der gar nicht singen kann und seinen Erfolg nur der Ausbeutung einer Hand voll Gammlertypen verdankt, die an seiner Firma "Wilder Reiter GmbH" beteiligt sind, sowie kühn arrangierter Stunts, mit denen er Schlagzeilen macht.

EIN DIA-ABEND VON DER REVOLUTION

D, 2008. Regie, Buch, Kamera, Schnitt: FRANZ WANNER. Digital. 40 Min.

Zwischen Archivbildern und Interviews entwirft Franz Wanner eine Erzählung der 68er-Bewegung an der Akademie der Bildenden Künste München. Die im Film verwendeten Dias nahm der damalige Hausmeister der Kunstabakademie in der Absicht auf, die Protestmalereien der Studierenden als Sachbeschädigung zu dokumentieren. Zu Wort kommen u.a. Hans-Jochen Vogel, Johannes Constantinides, Alrun Prünster, Rita Mühlbauer, Walter Amann und Wolfgang Schikora.

HERBST DER GAMMLER

BRD, 1967, Regie, Buch, Schnitt: PETER FLEISCHMANN. Kamera: Klaus Müller-Laue. HD Digital. 67 Min. "Gammler sind keine Menschen. Die könnte man notfalls auch vergessen." Volkes Stimme, anno 1966 auf dem Münchner Oktoberfest. Und "ein 'kleiner Führer' müsste wieder her, der das ganze Kropfzeug ins Lager sperrt."

Peter Fleischmann und sein Kameramann Klaus Müller-Laue breiten ihr dokumentarisches Material sympathisch unsortiert aus, mit forschender Zuneigung und eindringlichem Blick auf den ewigen Abscheu des Brisk-frisierten Normalverbrauchers auf die schluffigen Parkatypen und Systemverweigerer.

AKTIONSFILME VON EXPORT / HEIN / KREN / BRUS Der Wiener Aktionismus hatte vorübergehend eine Heimat in der Münchner Waltherstraße 25 gefunden. Dort, im Aktionsraum 1, fanden 1970 diverse Performances statt, die auch filmisch dokumentiert sind und der bahnbrechende ROHFLIM (1968) von W+B Hein.

THEMROC

Frankreich, 1973, Regie, Buch: CLAUDE FARALDO. Kamera: Jean-Marc Ripert. Musik: Harald Maury. Mit Michel Piccoli, Jeanne Herviale, Béatrice Romand, Mariù Tolo, Patrick De weare, Miou-Miou. 35mm. 110 Min.

Ohne Dialoge (dafür Gröhl-, Grunz-, und Schmatzlauten). Michel Piccoli als Steinzeitmensch, der keine Lust mehr hat auf gutbürgerliche Konventionen. So wagt er den Radikalausstieg, und baut sich mitten in der Großstadt eine Höhle, von der aus er auf Staatsmacht, Bürgerstum und Zivilisation im wahrsten Sinne des Wortes: Scheißt! Die Überreste vom Mai 1968: Es gibt gegrillte Flics und auch sonst so einiges an gelebter Anarchie, in einer dem Lettrismus artverwandten Sprache aus Gröhl-, Schmatz- und Grunzlauten.

NEUN LEBEN HAT DIE KATZE

BRD, 1968, Regie, Buch: ULA STÖCKL. Kamera: Dietrich Lohmann. Musik: Manfred Eicher. Mit Liane Helscher, Kristine de Loup, Jürgen Arndt, Antje Ellermann, Elke Kummer. HD Digital (restaurierte Fassung). 92 Min.

München im Sommer 1967. Im "ersten feministischen Film der Bundesrepublik" (Christa Mäcker) unternehmen zwei Freundinnen Ausflüge, besuchen Cafés, Bekannte und Partys. Dabei erkunden sie in Gesprächen mit fünf "Frauentypen" (berufstätig und nicht verheiratet, geschieden, Karrierefrau, Betrogene und "Traumfrau") die Chancen weiblicher Emanzipation in einer männlich geprägten Gesellschaft. "Nie hatten Frauen so viele Möglichkeiten, ihr Leben einzurichten, wie sie es wollen. Aber jetzt müssen sie überhaupt erst lernen, dass sie etwas wollen können." (Ula Stöckl, 1968)

NE TRAVAILLE PAS (1968-2018)

Frankreich, 2018 Regie, Buch, Kamera, Schnitt: CÉSAR VAYSSIÉ. Musik: Avia X Orly. Mit Elsa Michaud, Gabriel Gauthier. HD Digital. 88 Min. Das letzte Jahr im situationistischen Schnell-durchgang: César Vayssié sammelte auf den Straßen und in der Öffentlichkeit des Internets ein, was passiert ist. Zunächst unscheinbare Szenen geraten in den großen Zusammenhang des sozialen Umbruchs: Dance & Street Art, YouTube, Graffiti, Demoplakate. Ein viraler Schnapschuss und ein politisches Echo auf die 68er, 50 years after. Davor, dazwischen und währenddessen die Geschichte eines Paares, das auf der Kunstschule das Leben probt, vom unendlichen Verliebtsein bis zur totalen Erschöpfung. (Dunja Bialas, Underdox)

FILME VON KRSTO PAPIĆ

Halo München (1968, 12 Min.) | CVOR (The Hub, 1969, 11 Min.) | Nek se Čuje I naš glas (Let Our Voices Be Heard Too, 1971, 15 Min.) | Mala seoska priredba (A Little Village Performance, 1972, 18 Min.) | Specijalni vlakovi (The Special Trains, 1972, 15 Min.)

Abschied vom stolzen sozialistischen Helden und Aufbruch in andere Zeiten: Die Filme von Krsto Papić brechen selbst-ironisch mit der jugoslawischen Doktrin des verordneten Optimismus. Sie dokumentieren die Ankunft jugoslawischer Gastarbeiter am Münchner Hauptbahnhof und deren triumphale Rückkehr als Gewinner des Kapitalismus, sie zeigen naturtrübe Schönheitswettbewerbe und delirierende Dorfmusikfeste, die aus dem ideologischen Ruder laufen.

WARENÄSTHETIK & ARBEITSWELTEN: FILME VON HARUN FAROCKI

Nicht löschares Feuer (1969, 25 Min.) | Ein Bild (1983, 25 Min.) | Arbeiter verlassen die Fabrik (1995, 36 Min.) II: Stilleben (1997, 56 Min.) | Die Schöpfer der Einkaufswelten (2001, 72 Min.)

Mit seinem radikal aufklärerischen Werk, das frech zwischen Brecht und Pop-Art pendelt, erlegt Farocki die Produktion von Napalm oder die Stahlkrise 1929, die in Hitlers Arme führte, er entblättert die Herstellung eines Playmate-Folders oder die Titelseite einer Ausgabe der Bildzeitung; verfolgt Werbekampagnen für Brillen und Uhren oder ist stummer Zuschauer von Fortbildungskursen, TV-Shows oder Kreditvergabeverhandlungen; er durchquert Fotoberge und Filmarchive, um die Bedeutung des Fabrikators oder der menschlichen Hand in Kino und Propaganda zu entschlüsseln, entziffert die Geschichte der Gefängnisbilder oder die Strategien von Mall-Planungen als Gründungsakte moderner Disziplinargesellschaften und erkennt in den Bildern des Irak-Krieges die Zukunft ziviler Arbeitsgesellschaften.

Farockis unbequem-verführerisches Werk, das ist eine filmische Archäologie des Zusammenhangs von Produktion, Arbeit, Technik, Krieg und Kamera.

DER PARFÜMIERTE ALPTRAUM (MABABANGONG BANGUNGOT/THE PERFUMED NIGHTMARE)

1977, BRD / PHL. Regie, Buch, Schnitt: KIDLAT TAHIMIK. Kamera: Kidlat Tahimik, Helmut Lerch. Musik: Hans Christian Müller. Mit Kidlat Tahimik, Mang Fely, Dolores Santamaria, Katarina Müller. 16mm. 93 Min.

Tahimik erzählt in seinem ersten Film die grandiose Geschichte eines philippinischen Jeepney-Fahrers, der vom Flug zum Mond träumt und dem auf einer Europareise klar wird, dass er den falschen Vorbildern nachläuft. Der Film avancierte zum Kultfilm des postkolonialen Kinos und wurde für Tahimik zum Vehikel, das auch ihn um die Welt trug. Nicht schlecht für einen Autodidakten, der sich das Filmemachen bei Dreharbeiten selbst beibrachte und der aus Geldmangel auf abgelaufenem Material drehen musste, das er von befreundeten Studenten der HFF geschenkt bekommen hatte.

FILME DES KING KONG KUNSTKABINETTS

Abenteuer in der Südsee (1980, 30 Min.) | Das Leben in den Sternen ist nicht gefährlicher (1981, 15 Min.) | Wer will denn als Korkenzieher weiterleben (1989, 5 Min.) | Drei Geschwindigkeiten (1989, 6 Min.) | Getriebe – ein Zirkusfilm (1991, 15 Min.) | Stop and Go (2000, 14 Min.)

Von Walter Amann, Wolfgang Schikora, Ulrich Zierold. 16mm/Super8. Die Welt kann so klein sein. Eine Linie, ein Strich oft genau so mutig wie Expeditionen in ferne Zeiten und Räume. Die Filme – seit 1979 auf analogem Super8- und 16mm-Material entstanden – reflektieren Produktionsbedingungen und –prozesse der Künstler. Der eigene Anspruch bricht sich komödiantisch an den Herausforderungen der Kunsttheorie. Die Künstler selbst treten in ihrer alltäglichen Labor-/ Atelierumgebung als Wissenschaftler und Produzenten auf oder bestehen vorgeblich echte Abenteuer, die jedoch von der Regie als läppisch enttarnt werden.

(Matthias von Tesmar, Underdox)

JONAS, DER IM JAHR 2000 25 JAHRE ALT SEIN WIRD (JONAS, QUI AURA 25 ANS EN L'AN 2000)
F / CH, 1976. Regie: ALAIN TANNER. Buch: Alain Tanner, John Berger. Kamera: Renato Berta. Mit Jean-Luc Bideau, Myriam Boyer, Jacques Denis, Myriam Mézières, Miou-Miou. 35mm, 110 Min.
Eine Gruppe von acht Männern und Frauen um die 30, geprägt von den revolutionären Ereignissen des Jahres 1968 und enttäuscht von den Ergebnissen, ziehen zusammen auf einen Bauernhof. Alle fühlen sich dem am Ende des Films geborenen Jonas als ihrem gemeinsamen Kind verbunden, das im Jahre 2000 25 Jahre alt sein wird und all die Versprechen der 68er-Revolte einlösen soll. „Tanner setzt dem nachrevolutionären Katzenjammer den Entwurf einer konkreten Utopie entgegen.“

(Hans-Christoph Blumenberg)

STEP ACROSS THE BORDER

D / CH, 1990. Regie, Buch: NICOLAS HUMBERT, WERNER PENZEL. Kamera: Oscar Salgado. Mit Fred Frith, Jonas Mekas, Ted Milton, Robert Frank, Iva Bittová, Arto Lindsay, Zeena Parkins. 35mm. 90 Min.
Music is (r)evolution! Die ganze Welt ist Klang. Davon erzählt der Film und folgt den Spuren des New Yorker Multiinstrumentalisten Fred Frith, der auf wundervolle Weise Rhythmus, Bilderlust und Lebensfreude vereint. Konzertmitschnitte, Improvisationen in Hotelzimmern und Kamerafahrten durch New York und Tokio vermischen sich zu einer filmischen Klangskulptur. „The most important mix of music and film since the early 70s.“

(New York Times)

ANATAHAN ANATAHAN

BRD 1969. Regie: MARTIN MÜLLER. Buch: Martin Müller, Christian Friedel. Kamera: Bernd Fiedler. Mit Sonja Lindorf, Veith Von Fürstenberg, Klaus Lemke, Werner Enke, Christian Friedel. 57 Min. Frühjahr 1969 in einer Schwabinger Wohngemeinschaft. Zur brandneuen Dylan-LP „Nashville Skyline“ beginnt der Film auf einem großen Bett, auf dem sich eine bun'tgemischte Clique ihr Headquarter eingerichtet hat: Konspirative Treffen, Liebschaften, Musik, Kulturlektüre, Alltagsphilosophien und die Sichtung eines Films mit Werner Enke für den amerikanischen Produzenten-Tycoon Hathaway Klaus Lemke. Und immer sind die Ikonen dieser Zeit dabei: die Stones, Elvis, Marianne Faithful, Amon Düül II, Warhol.

FILME ZUR STUDENTENBEWEGUNG 1967-1969

Das von Alexander Kluge und Edgar Reitz gegründete Institut für Filmgestaltung an der Hochschule für Gestaltung Ulm hat vor fünfzig Jahren eine Folge von Filmen über die studentische Protestbewegung der Jahre 1967-69 produziert. 3 Phasen der Protestbewegung werden dokumentiert: Die Situation des Protests, wie er sich an der Freien Universität Berlin unmittelbar nach dem Tod von Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 entwickelt. Das Übergreifen des Protests auf die Hochschulen der Bundesrepublik und das sich nach außen Wenden des Protests gegen die Springerpresse, gegen die Notstandsgesetze der Großen Koalition, gegen den Krieg in Vietnam. Den Zerreißprozess, der die studentische Protestbewegung im Herbst 1968 erschüttert und zu ihrem Verfall geführt hat. Filme von Günther Hörmann, Hans Dieter Müller, Wilfried E. Reinke. Ca. 100 Min.

weitere Empfehlungen des AKK

ARBEITER VERLASSEN DIE LUMIÈRE-WERKE / LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON
(Louis Lumière, 1895)

ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK (Harun Farocki, 1995)

DIE ARBEITERINNEN VERLASSEN DIE FABRIK (Katharina Gruzelj, 2013)

FEIERABEND (Karl Gass, 1964)

EINE SACHE, DIE SICH VERSTEHT (Harun Farocki/Hartmut Bitomsky, 1971)

ALLES VON KLAUS WILDENHAHN, insbesondere: HEILIGABEND AUF ST. PAULI (1968)

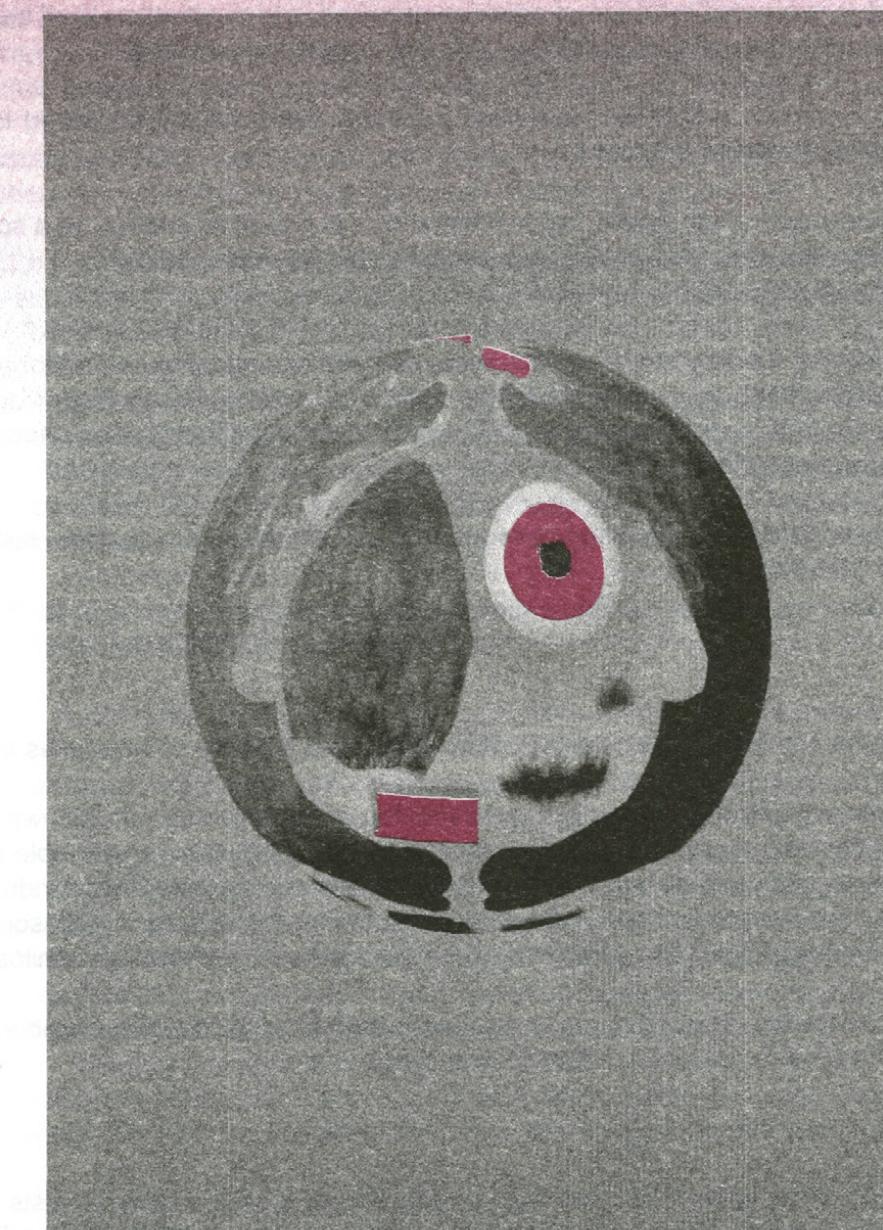
ALLES VON PETER NESTLER, insbesondere: EIN ARBEITERCLUB IN SHEFFIELD (1965)

ALLES VON JÜRGEN BÖTTCHER, insbesondere: OFENBAUER (1962), ARBEITERFAMILIE (1969) und RANGIERER (1984)

ALLES VON HUMPHREY JENNINGS, insbesondere: WELFARE FOR WORKERS (1940)

Touching sights, bleeding edges

Anja Kirschner



Anja Kirschner's films and installations draw on factual, literary, and pop-cultural sources. They address questions of materiality, digitality, and narrativity, and how these factors contribute to the (de)formation of subjectivity and political agency. Kirschner was awarded the Jarman Award in 2011, and her films have been shown at festivals and art spaces including: The Very Impress of the Object, Calouste Gulbenkian Museum, Lisbon (2017); Paratoxic Paradoxes, Benaki Museum, Athens (2017); Postapocalyptic Realism, Museum Brandhorst, Munich (2017); the BFI London Film Festival (2016); the Berlinale International Film Festival Berlin (2016) and the International Film Festival Thessaloniki (2016). She is currently doing a practise-led PhD at the Royal College of Art, London, supervised by Prof. Johnny Golding and Prof. Kerstin Stakemeier.

... cinema spectatorship (and its equivalents or replacements in television watching, computer game playing, and so on) is a kind of affective apprenticeship, an education (or better, a molding) of the senses ... [it] makes each of us into the sort of psychological subject that meets the requirements of capital ...

Steven Shaviro on Jonathan Beller's *The Cinematic Mode of Production*¹

Cinema, and by extension post-cinematic entertainment, is where work is done and surplus gets produced, where value is created by virtue of attention attracted, where attention itself becomes a valuable commodity, deployed to intensify consumption (think of targeted advertising).

Emulating (post-)cinematic simulation, mistaking it for the world, forcing the world to conform with it, awaking that killer desire for conformity.

You are in a horror space, a war space, beyond this world, in one of its futures, on a sofa, there's a lot of blood, but you're not bleeding. Adrenaline is a currency. You are being paid.

YOUR ACTIONS CAUSED RILEY TO BE KILLED.

You are paying-playing training: rewiring your synapses, enhancing bimanual motor skills, hand-to-eye coordination, reaction time, your ability to follow directions, spatial visualisation, visual search, visual anticipation—"better than normal" cognitive skills which make good first person shooters, good military personnel, good spacecraft pilots.

You are desensitised to the misalignment between real and simulated space, time, history.
YOU GOT LEFT BEHIND.

...

In *Intelligence d'une machine* (1935), Jean Epstein developed the idea of cinema as anti-philosophy:

...the cinematograph ... marks its representation of the universe with its own qualities, with an originality that makes this representation not a reflection or a simple copy with conceptions, of an organic mentality-mother, but rather as a system that is individualized differently, partly independently, which contains the incitements for a philosophy so far from common opinions, the doxa, that one should perhaps call it an anti-philosophy.²

In Epstein's techno-poetic vision, cinema is an (embodied) form of thought, capable of establishing a partly independent system not just a *reflection* or a *simple copy*.

...

This capacity to produce something other than a reflection or a simple copy persists in post-cinematic media, and is perhaps particularly pronounced in the realm of gaming, virtual reality (VR) and mixed reality (MR) "experiences," which are anticipated to become as influential for the early 21st century imagination as cinema was for much of the 20th century (Pantenburg, 2015).³

"Post-cinematic media" is here broadly understood in the terms summarised by Denson and Leyda as "essentially digital, interactive, networked, ludic, miniaturized, mobile, social, processual, algorithmic, aggregative, environmental, or convergent, among other things."⁴

Post-cinema is not just *after* cinema, and it is not in every respect "new," at least not in the sense that new media is sometimes equated with digital media; instead, it is the collection of media, and the mediation of life forms, that "follows" the broadly cinematic

...Filmschauen (und dessen Äquivalent oder Ersatz Fernsehen, Computerspielen und so weiter) ist eine Art des affektiven Lernens, eine Ausbildung (oder besser, ein Formen) der Sinne ... [sie] macht aus jedem von uns die Art von psychologischem Subjekt, das die Anforderungen des Kapitals erfüllt...

Steven Shaviro zu Jonathan Beller's *The Cinematic Mode of Production*¹

In Filmen und im weiteren in der post-filmischen Unterhaltung wird Arbeit verrichtet und Überschuss produziert, wird Wert generiert – und zwar kraft der erregten Aufmerksamkeit. Aufmerksamkeit selbst wird ein wertvolles Gut, eingesetzt zur Konsumsteigerung (man denke an gezielte Werbung).

Die (post-)filmische Simulation nachahmen, sie fälschlicherweise für die Welt halten, die Welt zwingen, ihr zu entsprechen, das mörderische Verlangen nach Konformität erweckend.

Du befindest Dich in einem Horroruniversum, einem Kriegsuniversum jenseits dieser Welt, in einer möglichen Zukunft, auf einem Sofa; da ist viel Blut, aber Du blutest nicht. Adrenalin ist eine Währung. Du wirst bezahlt. DEINE TATEN HABEN RILEYS TOD VERURSACHT.

Du zahlst-zieckst trainierst; Du schaffst neue Verbindungen zwischen Deinen Synapsen, steigerst Deine beidhändigen motorischen Fähigkeiten, die Koordination zwischen Augen und Händen, Deine Reaktionszeit, Deine Fähigkeit, Anweisungen zu befolgen, räumliche Wahrnehmung, visuelle Suche, visuelle Antizipation – „überdurchschnittliche“ kognitive Fähigkeiten, die gute Ego-Shooter, gute Militärs, gute Raumpiloten ausmachen.

Du bist unempfindlich geworden gegen die Abweichung zwischen realem und simuliertem Raum, Zeit, Geschichte. DU HAST DEN ANSCHLUSS VERLOREN.

...

In *Intelligence d'une machine* (1946), entwickelte Jean Epstein die Idee vom Film als Anti-Philosophie:

...der Kinematograph ... prägt seine Vorstellung des Universums mit eigenen Zeichen, mit einer Originalität, die diese Interpretation nicht zum Spiegelbild, zu einer bloßen Kopie des Konzepts der organischen Ursprungsmaterialität macht, sondern vielmehr zu einem individualisierten, teilweise unabhängigen System, das im Keim die Ausbildung einer Philosophie beinhaltet, welche sich so weit von gängigen Ansichten entfernt, dass es angebracht scheint, sie als Anti-Philosophie zu bezeichnen.²

In Epsteins technologisch-poetischer Vision ist Film eine (verkörperte) Form des Denkens, imstande, ein teilweise unabhängiges System zu etablieren, nicht nur ein *Spiegelbild* oder eine *bloße Kopie*.

...

Diese Fähigkeit, etwas anderes zu produzieren als ein Spiegelbild oder eine bloße Kopie hat sich in post-filmischen Medien erhalten. Am ausgeprägtesten ist sie wahrscheinlich in der Sphäre der Computerspiele, dem Erlebnis von virtueller Realität (VR) und vermischter Realität (MR), von denen zu erwarten ist, dass sie die Vorstellungskraft des frühen 21. Jahrhunderts genauso stark beeinflussen wie der Film für den größten Teil des 20. Jahrhunderts (Pantenburg 2015).³

Post-filmische Medien werden hier im Wesentlichen in den von Denson und Leyda zusammengefassten Begriffen verstanden, und zwar als „unter anderem und im Wesentlichen digital, interaktiv, vernetzt, spielerisch, miniaturisiert, mobil, sozial, prozesshaft, algorithmisch, aggregierend, umfeldbedingt oder auch konvergent.“⁴

regime of the twentieth century—where “following” can mean either to succeed something as an alternative or to “follow suit” as a development or a response in kind. [...] Thus, post-cinema asks us to think about new media not only in terms of novelty but in terms of an ongoing, uneven, and indeterminate historical transition.⁵

...

Considering the virtual, William Fairbrother and Laura Ferrarello stress the need to distinguish between an object and a thing:

Objects are our interpretation of things, through a system of categories that we apply to acknowledge their existence. Indeed, objects are the ephemeral formal constraints that represent things in our mind. According to such definition, the virtual world/mind) is characterised by objects, as they are artificial entities human minds created and categorised.⁶

In virtual reality, touch becomes visual because (apart from the often invisible controllers) nothing is actually touched, only seen to be touched, and sight becomes haptic because it feels whatever virtual surface the (ghostly) avatar comes into contact with and whatever virtual object it manipulates.

As Fairbrother and Ferrarello argue:

The sense of touch is no longer restricted to a physical contact with any kind of “thing” existing in our world, but accessed through perception of it. By means of neurocognitive processes, which reproduce the sense of touch by stimulating particular areas of our brain, touch lost its direct and instinctive connection with the physical world to rely more on mnemonic processes of virtual perception that construct hybrid knowledge based on digital rather than physical stimuli.⁷

Instead of being disembodied, as is often claimed of (and held against) VR experiences, touch becomes a *touching sight*, distributed over new organs, skins, and interfaces, which provokes a renewed engagement with what it means to touch and be touched and speak of materiality, embodiment and sensuality in an era of post-cinematic media and drone-truth (Golding, 2017).⁸

This touchy-seey engagement is mediated by an avatar, defined by Ellen Blumenstein as:

a physical hull, a virtuality stuntman of its host, so to speak, who through it all can enter a different reality in which his own body would not survive. The consciousness of the host takes possession of the avatar, thus creating, in two different places, two variations of the same “person,” only one of which can interact with its surroundings.⁹

However, this conjoined ghost (player) in a shell (avatar) is not covering the same ground from both sides, but producer/product of a hybrid reality incommensurable with the real.

Coming back to ideas, objects, and things, Paula Schwebel writes on Walter Benjamin’s distinction between *intention* which falsifies the world and *attention* which reveals its objective interpretation:

Ideas are images of the fulfilled world, in which existing things are represented in their thoroughgoing interconnection with all of reality. This virtual, thoroughgoing interconnection in “logical time” is Benjamin’s interpretation of the “world character” of monads, so to speak. [...] For Benjamin, the excess within the monad is a *fullness of detail*, rather than a surpassing *beyond* phenomena. Accordingly, Benjamin describes the mode in which ideas are given as a deepening of attention to the minute complexity of the phenomena. This descent into micrological detail alone reveals an “objective interpretation of the world” (OT 48/ GS 1: 228). By contrast, a model of cognition in which a conscious ego *intends* objects falsifies experience by providing a merely subjective interpretation of the world.¹⁰

...

Post-filmisch heißt nicht nur nach dem Film und es ist auch nicht in jedem Sinne „neu“, zumindest nicht in dem Sinn, wie neue Medien manchmal mit digitalen Medien gleichgesetzt werden. Es handelt sich stattdessen um eine Ansammlung von Medien und die Mediatisierung von Lebensformen, die dem weitestgehend filmischen Regime des 20. Jahrhunderts folgen – wobei „folgen“ zweierlei bedeuten kann: als Alternative „nachfolgen“ oder als Entwicklung oder eine Art gleichwertiger Reaktion „nachziehen“. [...] So fordert uns das Post-Filmische auf, neue Medien nicht nur als Neuheit zu denken, sondern als kontinuierlichen, uneinheitlichen und unbestimmten historischen Übergang.⁵

...

Im Hinblick auf das Virtuelle betonen William Fairbrother und Laura Ferrarello die Notwendigkeit einer Unterscheidung zwischen Objekt und Ding:

Objekte sind unsere Interpretation von Dingen mittels eines Systems an Kategorien, die wir anwenden, um ihre Existenz anzuerkennen. Objekte sind tatsächlich ephemerale formale Restriktionen, die für unseren Geist Dinge repräsentieren. Einer solchen Definition zufolge ist die virtuelle Welt (Geist) durch Objekte gekennzeichnet, denn sie sind künstliche, durch den menschlichen Geist erschaffene und kategorisierte Einheiten.⁶

In der virtuellen Realität wird Berührung visuell, weil (abgesehen von der oft unsichtbaren Steuerung) nichts *wirklich* berührt wird. Das Sehen wird haptisch, weil es jede virtuelle Oberfläche, mit der der (geisterhafte) Avatar in Berührung kommt, und jedes virtuelle Objekt, das er bedient, *fühlt*.

Fairbrother und Ferrarello argumentieren:

Der Tastsinn ist nicht länger auf einen physischen Kontakt mit jedweder Art von in unserer Welt existierendem „Ding“ beschränkt, sondern wird über dessen Wahrnehmung erschlossen. Mittels neurokognitiver Prozesse, die den Tastsinn über die Stimulierung spezieller Bereiche unseres Hirns reproduzieren, hat die Berührung ihre direkte und instinktive Verbindung mit der materiellen Welt verloren und beruht mehr auf mnemonischen Prozessen der virtuellen Wahrnehmung, welche, eher basierend auf digitalen als auf physischen Stimuli, hybrides Wissen aufbauen.⁷

Anstelle einer Losgelöstheit vom Körper, wie sie in Bezug auf VR-Erfahrungen oft behauptet (oder dagegen ins Feld geführt) wird, entwickelt sich die Berührung zu einem sich über neue Organe, Hämpe, Schnittstellen ergießenden, berührenden *Sehen*, das eine neuerliche Beschäftigung damit auslöst, was berühren und berührt werden bedeutet, und das in einer Zeit der post-filmischen Medien und drohnhafter Wahrheit von Materialität, Verkörperlichkeit und Sinnlichkeit kündet (Golding, 2017).⁸

Mittler für diese tastend-sehende Beschäftigung ist ein Avatar, den Ellen Blumenstein definiert als:

eine physische Hülle, sozusagen ein virtuelles Double seines Wirts, der dadurch in eine andere Realität eintauchen kann, in der sein eigener Körper nicht überleben würde. Das Bewusstsein des Wirts nimmt den Avatar in Besitz und schafft so an zwei verschiedenen Orten zwei Varianten derselben „Person“, von denen nur eine mit ihrer Umgebung in Kontakt treten kann.⁹

Der siamesische Zwilling des ghost (Spieler) in a shell (Avatar) nimmt jedoch den gleichen Raum nicht von zwei verschiedenen Seiten ein, sondern ist Produzent/Produkt einer hybriden Realität, die mit sich selbst nicht deckungsgleich ist.

Wieder Bezug nehmend auf Ideen, Objekte und Dinge, schreibt Paula Schwebel zu Walter Benjamins Unterscheidung zwischen der die Welt verfälschenden Intention und die deren objektive Interpretation offenbarende Aufmerksamkeit:

You are a dog or looking at a dog. Zoomed into its digital fur. You sync in and out of the dog and the masculine humanoid, studying them in a kind of "pocket" where the game goes on loop, you are just meant to pass through this space without lingering. You are meant to be following your brother to a military briefing with your father, fighting a stealth war against an invading South American superpower which is controlling the global oil supply after the entire Middle East got nuked. While your father is briefing you, you get stuck at the edge of the door frame. You are an inside-outsider on "your" toxic mission, which you can't rewrite, not even if you were to stay in the antechamber with the dog or as the dog indefinitely.

You are desensitised to the misalignment between real and simulated space, time, history. YOU GOT HURT. GET TO COVER OPEN THE WOUND!

Footnotes / Fußnoten

1 Beller, Jonathan. 2006. *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover, NH: Dartmouth College Press. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=561>

2 Epstein, Jean. 2012. "Intelligence". In Keller, Sarah and Paul, Jason N. (eds.). *Jean Epstein: Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 312, quoted in Cassetti, Francesco. 2015. "Objects on the Screen: Tools, Things, Events". In: Pantenburg, Volker (ed.). *Cinematic Objects: Things and Operations*. Berlin: August Verlag, 40.

3 Pantenburg, Volker (Hg.) *Cinematic Objects: Things and Operations*. Berlin: August Verlag.

4 Denson, Shane and Leyda, Julia (eds.). 2016. *Post-Cinema: Theorizing 21 Century Film*. Falmer: REFRAME Books. <http://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema>.

5 *ibid.*

6 Fairbrother, William and Ferrarello, Laura. 2015. "Processes of Artefact Creation in the Hybrid-Reality Engaging with Materials through Material Oxymorons," EKSIG 2015, conference paper,
3. <http://www.williamfairbrother.co.uk/Processes-of-artefact-creation-in-hybrid-reality-Engaging-with>

7 *ibid.*, 1.

8 Golding, Johnny. 2017. *Diffraction, Entanglement and the Sensuous Unnatural Act called Art at Liberal Arts and Natural Sciences Distinguished Lecture Series*, University of Birmingham, Birmingham, 20 Nov 2017.

9 Blumenstein, Ellen (ed.). 2016. *Kate Cooper: Look Book*. Berlin: Sternberg Press.

10 Schwebel, Paula. 2015. "Monad and Time: Reading Leibniz with Heidegger and Benjamin". In: Benjamin, Andrew and Vardoulakis, Dimitris (eds.). *Sparks Will Fly: Benjamin and Heidegger*. Albany: State University of New York Press, 136.

Ideen sind Bilder der erfüllten Welt, in der existierende Dinge über ihre durchgehende Verkupplung mit der Realität als ganzer dargestellt werden. Diese virtuelle, durchgehende Verkupplung in „logischer Zeit“ ist sozusagen Benjamins Interpretation des „Weltwesens“ der Monaden. [...] Der der Monade innenwohnende Überschuss ist für Benjamin eher eine Detailfülle als ein Phänomen des über das Jenseitige Hinausgehens. Entsprechend beschreibt Benjamin die Art und Weise, in der Ideen vorgegeben werden, als vertiefende Aufmerksamkeit für die minuziöse Komplexität des Phänomens. Allein dieses Tiefergehen bis zum mikrologischen Detail offenbart eine „objektive Interpretation der Welt“ (OT 48/ GS 1: 228). Ein Erkenntnismodell, innerhalb dessen ein bewusstes Ego Objekte intendiert, verfälscht im Gegenzug Erfahrung, indem es eine lediglich subjektive Interpretation anbietet.

Du bist ein Hund oder schaust einen Hund an. Zoom in sein digitales Fell. Du wirst synchron mit dem Hund und dem männlichen Humanoiden und trennst Dich wieder von ihnen. Du studierst sie in einer Art „Kapsel“, wo das Spiel in einer Dauerschleife läuft; Du sollst diesen Raum nur durchqueren, ohne Dich aufzuhalten. Du sollst Deinem Bruder zu einem militärischen Briefing mit Deinem Vater folgen; Ihr kämpft einen heimlichen Krieg gegen eine einmarschierende südamerikanische Supermacht, die nach der atomaren Zerstörung des Nahen Ostens die weltweiten Ölvorräte kontrolliert. Während Dein Vater Dich brieft, bleibst Du an einer Kante des Türrahmens hängen. Du bist gleichzeitig Insider und Outsider bei „Deiner“ gefährlichen Mission, die Du nicht umschreiben kannst, nicht einmal, wenn Du auf ewig mit dem Hund oder der Hund im Vorraum bleibst.

Du bist unempfindlich geworden gegen die Abweichung zwischen realem und simuliertem Raum, Zeit Geschichte. DU BIST VERLETZT, VERBINDE ÖFFNE DIE WUNDE!

Deutschstunde

Auszüge aus der audiovisuellen Lecture

Tunay Önder und Tuğba Önder



Tunay Önder ist publizistisch, kuratorisch und beratend tätig. Zusammen mit Imad Mustafa gründete sie den Blog Migrantenstadt für postmigrantische Perspektiven, das 2016 als gleichnamiges Buch erschien. Auf der Wiesbaden Biennale kuratierte sie das Migrantenstadt als 10-tägiges Happening in der Spielstätte Wartburg.

Tuğba Önder hat nach dem Studium der Germanistik und Geographie ihr Referendariat an einem Münchner Gymnasium erfolgreich abgebrochen und arbeitet seither an der Entwicklung einer getürkten Deutschstunde.

Die Sprache der Randgruppen ist eine der wirksamsten Waffen gegen die gesellschaftliche Eindimensionalität schreibt Herbert Marcuse in seinem Buch „Der eindimensionale Mensch“ aus dem Jahr 1964. Uns ist klar, dass sich die Herrschaftsverhältnisse sprachlich nicht beseitigen lassen, dass sich Armut, materielle Ungleichverteilung und Unterdrückung nicht allein durch Sprache beheben lassen. Aber Sprache kann Zustände sichtbar machen, entschleiern, festgefaßte Denkmuster irritieren und Unvorstellbares denkbar machen. Das ist mindestens der halbe Kuchen!

A wie *Ain'tegration*

Es ist kein Zufall, dass sich das Integrationsparadigma zeitgleich mit der Staatsbürgerschaftsreform etabliert hat. Seit 2001 kann man Deutscher werden ohne es immer gewesen sein zu müssen. Mit dem Emanzipationserfolg der marginalisierten Bevölkerung ging auch das Integrationsimperativ der Privilegierten zur Eindämmung dieses Erfolgs einher. Nach dem Motto: Ihr mögt euch demokratische Grundrechte erkämpft haben, aber davor müsst ihr noch die Integrationsprüfung bestehen. Seitdem redet die gesamte Nation über Integration. *Die sollen sich mal integrieren*, wird ausgerufen. *Du bist aber gut integriert*, wird gelobt. *Wir müssen uns integrieren*, wird selbtkritisch eingeworfen. Sie sind immer noch nicht integriert, wird besorgt festgestellt. Dabei ist Großteil der Menschen längst bereit gleichberechtigt und solidarisch mit allen vorhandenen Differenzen in Bezug auf Herkunft, Hautfarbe, Religion, Sprechfähigkeiten und Einkommensverhältnisse miteinander zu leben. *Integriert uns am Arsch* ist und bleibt daher die einzige richtige Antwort in Zeiten des Integrationsimperativs.

D wie *Dönermorde*

Im Gegensatz zur Empörung, die der Rassismus auslösen kann, wenn er in roher Gewalt zu Tage tritt, fällt der Rassismus, der aus Wörtern spricht, kaum auf; vermutlich weil er in sachlich anmutenden Denkfiguren, in Studien oder in der Berichterstattung aus der Mitte der Gesellschaft kommt. Es sind Begriffe wie *Asyltourismus*, *Ankerzentrum*, *Ausländerkriminalität*, *Asylgesetz*, *Deutschklassen*, *Duldung*, *Dönermorde*, *mißbrauchtes Gastrecht*, *Flüchtlingswelle*, *Integrationsgesetz*, *Leitkultur*, *Mitwirkungspflicht*, *Passdeutsche*, *Werteerziehung*, *Rückkehrprämien* (für Gastarbeiter damals), *Rückkehrhilfen* (für Geflüchtete heute).

Begriffe, die Menschen markieren und einen bestimmten Blick auf sie herstellen; Begriffe, die den eigentlichen Sachverhalt verschleiern und die Dimension der Gewalt unsichtbar machen. So fordert die sogenannte *Mitwirkungspflicht* von Asylsuchenden, an ihrer eigenen Abschiebung mitzuwirken, indem sie Dokumente besorgen, die belegen, dass sie Staatsbürger des jeweiligen Landes sind, in das sie von den deutschen Behörden abgeschoben werden sollen. Der Begriff *Ausländerkriminalität* spaltet die Straftäter*innen nach Herkunft und erweckt den Anschein, dass diese diskriminierende Routine eine Selbstverständlichkeit sei, so wie die gesonderte Erfassung jüdischer Straftäter*innen während der Nazizeit. *Werteerziehung* für Geflüchtete entspringt dem politischen Lager, das bereits mit dem Wahlslogan „Wer zu uns kommt, muss sich an unsere Werte halten“ geworben hat. Derartige Forderungen implizieren die Vorstellung, dass alle Einwanderer*innen, Gastarbeiter*innen, Migrant*innen, Geflüchtete und deren Nachkommen generell einer Werteerziehung und Integrationsprüfung bedürfen, während Alteingesessene die humanen Werte quasi mit der deutschen Muttermilch aufgesogen haben. Dabei hat der NSU-Skandal mehr als deutlich gezeigt, wozu die Selbstüberschätzung der eigenen Werte und negative Fremdzuschreibungen führen können.

H wie Halal

Als Seehofer den Heimatbegriff wieder eingeführt hat, hatte man das Gefühl, er versucht Heimat für 80 Millionen Menschen zu objektivieren. Das Heimatministerium soll in Zukunft darüber entscheiden, wer sich hier beheimatet fühlen darf, wer dazugehören soll, und wer nicht. Und das Muslime nicht dazugehören, machte Seehofer kurz nach seiner Amtsübernahme mehr als deutlich, als er der Bildzeitung sagte, dass der Islam nicht zu Deutschland gehört. Der Islam gehört zum Leben von Millionen von Staatsbürgerinnen in Deutschland!! Der Heimatbegriff von Seehofers bürgerte Millionen von Menschen symbolisch einfach wieder aus. Und wie man sich unschwer vorstellen kann, sind in dieser Heimatvorstellung Migration, Migrant*innen und deren Nachkommen die Hauptfeinde der Heimat. Sie werden als Feinde konstruiert, die es abzuwehren oder mindestens zu erziehen gilt. Und wenn sie bereits im Land sind, dann muss man sie zumindest durch Gesetze, Regeln, Bestimmungen klein halten. So eine Heimat ist weder kosher, noch halal.

S wie Soziale Grammatik

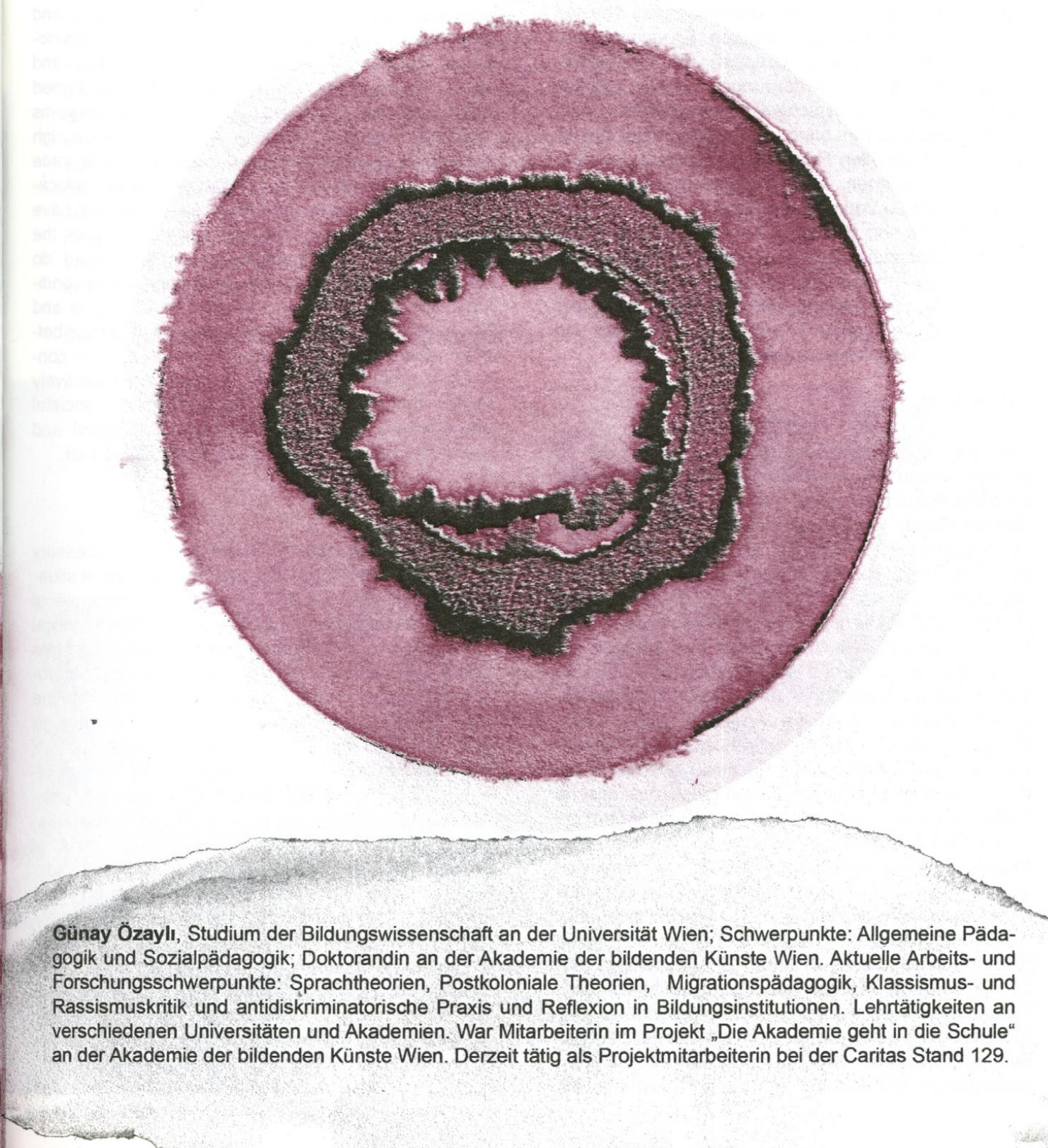
ich gehe auf die Hauptschule
du gehst aufs Gymnasium
er verteilt die Lebenschancen
wir gehen putzen
ihr geht wählen
sie sprechen von Dönermorden

Arbeitsmigrant*innen und ihre Nachkommen sind stets dafür prädestiniert, instrumentalisiert und eingesetzt zu werden, sei es in einen Wirtschafts-, Flüchtlings-, Migrations- oder Integrationsplan. Sie sind im Wesentlichen Objekt irgendeines staatlichen Konzepts, dem sie sich beugen müssen. Das wirkt sich natürlich auf die Kinder und Kindeskinder aus, auf deren Habitus, Selbstbewusstsein und Biografie. Um an dieser Ordnung etwas zu verändern, bedarf es neben dem Beherrschen der deutschen Sprache vor allem der Kenntnisse der sozialen Grammatik. Während man das Beugen eines Substantivs erlernen muss, gilt es, sich dem Beugen der Dominanzgesellschaft zu widersetzen.

Differenz und Gleichheit im Kontext institutionellen Handelns

Difference and Equality in the Context of Institutional Action

Günay Özayı



Günay Özayı, Studium der Bildungswissenschaft an der Universität Wien; Schwerpunkte: Allgemeine Pädagogik und Sozialpädagogik; Doktorandin an der Akademie der bildenden Künste Wien. Aktuelle Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Sprachtheorien, Postkoloniale Theorien, Migrationspädagogik, Klassismus- und Rassismuskritik und antidiskriminierende Praxis und Reflexion in Bildungsinstitutionen. Lehrtätigkeiten an verschiedenen Universitäten und Akademien. War Mitarbeiterin im Projekt „Die Akademie geht in die Schule“ an der Akademie der bildenden Künste Wien. Derzeit tätig als Projektmitarbeiterin bei der Caritas Stand 129.

Das Projekt „Die Akademie geht in die Schule“ (kurz AgidS) ist im Jahr 2013 nach einer Erhebung im Rahmen des Aufnahmeverfahrens an der Akademie der bildenden Künste Wien entstanden und verhandelt zwischen verschiedenen Schnittstellen: tertiäre Bildungsinstitution, Kunstinstitution(en) und Schule(n). Das Projekt hat sich aber auch zum Ziel gesetzt, Ausschlüsse, die die Akademie produziert, zu hinterfragen und aktiv auch an Orten präsent zu sein, die sich als nicht-priviligierte bezeichnen lassen. Dadurch wurden Kunstvermittlungsangebote sowohl an Schulen mit hohem Anteil nicht-priviligerter Schüler*innen, aber auch an berufsbildenden Schulen (die nicht im Fokus von tertiären Bildungseinrichtungen stehen) sowie für Gruppen, die Diskriminierungs- und Rassismuserfahrungen haben, möglich gemacht. Die sehr unterschiedlichen involvierten Institutionen und Gruppen bringen jedoch nicht nur ihre eigenen institutionellen Rahmenbedingungen, sondern auch ihre eigenen Ausschlussmechanismen und deren diskursive Verknüpfung mit sich. Das Verhältnis von Differenz und Gleichheit im institutionellen Kontext zu verhandeln, ist keine leichte Aufgabe, auch nicht dann, wenn sich Institutionen aktiv dafür einzusetzen, die gesellschaftliche Heterogenität¹ (auch aus gesellschaftspolitischen Gründen) anzuerkennen und dieser auch Teilhabe zu gewähren.

Ort der Kritik

Um die Schwierigkeiten genauer benennen zu können, bedarf es einer Konkretisierung des Ortes, an dem das Projekt angesiedelt ist. Die Akademie der bildenden Künste Wien versteht sich als eine Institution für kritische Reflexion und kritischen Diskurs. So sollen Inhalte zur Verfügung gestellt werden, welche die „Kritik- und Urteilsfähigkeit, Selbstreflexion und Toleranz [...]“ fördern; außerdem sieht die Akademie der bildenden Künste Wien es als ihre Aufgabe an, „Bildung durch Kunst und Wissenschaft für die Gesellschaft und ihre Verfasstheit umzusetzen.“² Dieser Anspruch findet im inhaltlichen Angebot durchaus eine Entsprechung: Positiv zu erwähnen sind Schwerpunkte wie Gender-, kolonialismus-, postkolonialismus-, sowie diskriminierungs- und rassismuskritische Diskurse, die als Lehrinhalte, bei Veranstaltungen und in der Forschung ausgemacht werden können. Das Projekt „Die Akademie geht in die Schule“ hingegen verortet sein Ziel konkreter: „strukturbildende Maßnahmen zur Öffnung der Akademie hinsichtlich jener Studierenden [...] zu entwickeln und zu setzen [...], die derzeit unterrepräsentiert sind. [...] Langfristiges Ziel ist die Verringerung der Bildungsungleichheit durch zukunftsweisende Initiativen unter besonderer Berücksichtigung der Bedeutung rassismuskritischer Bildung.“³ Zwischen diesen Ansprüchen gibt es einen wesentlichen Unterschied, und dieser lässt sich als

The project “The Academy Goes to School” (abbr. AgidS) came into being after a study in the framework of the admissions process at the Vienna Academy of Fine Arts and negotiates between different interfaces: tertiary educational institution, art institution(s), and school(s). But the project has also set goals of interrogating exclusions produced by the Academy and being actively present at places that can be termed underprivileged. That way art outreach programs could be made possible both at schools with a high percentage of underprivileged students and at trade schools (which are not in the focus of tertiary educational establishments), as well as for groups that have experienced discrimination and racism. However, the very different institutions and groups involved do come with not only their own basic institutional conditions, but also their own exclusion mechanisms and discursive connections. Negotiating the dynamics between difference and equality in the institutional context is no easy task, not even when institutions actively apply themselves to acknowledging societal heterogeneity¹ (also for sociopolitical reasons) and guarantee that heterogeneity participation as well.

Site of Critique

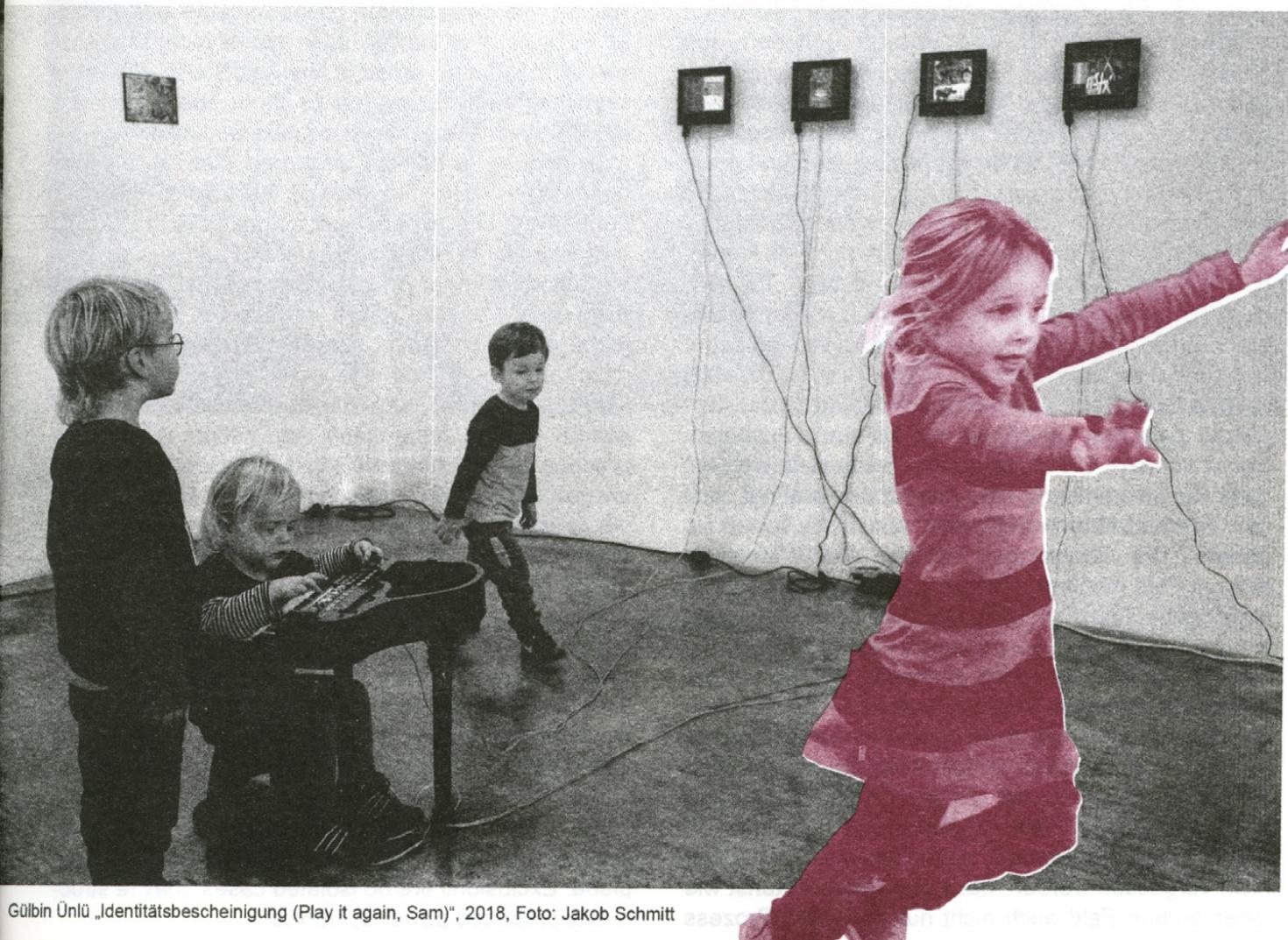
To name the difficulties more precisely, it is necessary to concretely define the site where the project is situated. The Vienna Academy of Fine Arts conceives of itself as an institution for critical reflection and critical discourse. So, content is to be supplied that fosters “critical and judicious faculties, self-reflection, and tolerance;” aside from that, the Vienna Academy of Fine Arts sees as its task “to implement education through art and scholarship for society and its foundations.”² This ambition is definitely reflected in the content offered: focal points like gender, colonialism, post-colonialism, discrimination, and racism-critical discourses that can be discerned as course content, at events, and in research are all commendable. By contrast, the project “The Academy Goes to School” situates its goal more concretely: “to develop and to institute [...] structure-building efforts at opening the academy to those students [...] who are currently underrepresented. [...] The long-term goal is to reduce educational inequality through forward-looking initiatives with special consideration for the significance of racism-critical education.”³ There is an essential difference between these ambitions, and it stands out as

grundlegende Herausforderung von Bildungsinstitutionen erkennen. Einerseits werden kritische Inhalte, die in den Institutionen angekommen sind, vermittelt und (re)produziert, andererseits zeitgleich Strukturen, die Ausschlüsse und Normativitäten (re)produzieren, hinterfragt; aufbauend darauf werden aber auch die eigenen Strukturen in ein Verhältnis dazu gesetzt. Eine Herausforderung besteht darin, Inhalte nicht nur zu vermitteln, sondern im institutionellen Handeln auf diese zu verweisen und die eigene Beteiligung an Ausschlüssen, die gleichzeitig auch benannt werden müssen, anzuerkennen, um Veränderungen herbeizuführen. Die Verstrickung von Inhalten und Strukturen macht es für die Akteur*innen in diesem Feld nicht immer einfach, ihren Ansprüchen gerecht zu werden, da die eigene Involvierung in diese Prozesse nicht nur uns als Individuum, sondern auch als Agierende Ausschlussprozesse adressiert. Die Auseinandersetzung mit institutionellen Ausschlüssen stellt aber immer auch die Frage nach Positionierung und Privilegierung. Dementsprechend werden wir aufgefordert, unsere individuelle Positionierung und Privilegierung in den jeweiligen Institutionen zu analysieren.

Die Herausforderung, die eigenen Verstrickungen in

a fundamental challenge for educational institutions. On the one hand, critical content that has arrived at institutions gets conveyed and (re)produced. On the other hand and concurrently, structures that (re)produce exclusions and normativities get interrogated; but building on that, one's own structures also get juxtaposed with them. One challenge consists of not only conveying content, but also pointing it out in institutional action and acknowledging one's own participation in exclusions, which also have to be named at the same time, in order to bring about change. The entanglement of content and structures does not necessarily make it easy for the protagonists in this field to do justice to their demands, since one's own involvement in these processes—not only as an individual, but also as a protagonist—addresses processes of exclusion. The confrontation with institutional exclusion always poses questions of positioning and privilege. We are called to analyze our individual positioning and privilege within institutions accordingly.

The challenge of demonstrating our own entanglements in institutional actions requires, however, both a self-critical approach and sites for negotiation, where these involvements can be named and discussed.



Gülbin Ünlü „Identitätsbescheinigung (Play it again, Sam)“, 2018, Foto: Jakob Schmitt

institutionellen Handlungen aufzuzeigen, benötigt aber nicht nur einen selbstkritischen Ansatz, sondern auch Aushandlungsorte, an denen diese Involvierungen benannt und diskutiert werden können.

Möglichkeiten der Veränderung

Veränderung kann nicht durch Diskurse über die „Anderen“ oder in diesem Fall anders formuliert über die „abwesenden Subjekte“ herbeigeführt werden, sondern über das Wissen darüber, dass niemand in der Akademie tätig sein kann, ohne in Praktiken des Ausschlusses verstrickt zu sein. Dementsprechend ist es unverzichtbar, institutionelle Strukturen auf ihre Normativitäten hin zu befragen. Die Ausbildung an Kunstinstitutionen und ihre Zulassungsprüfungen gehören zu jenen Verfahren, welche durch ihre speziellen Codes und ihre Sprache eine Normativität verlangen, die eine spezifische Klasse bzw. Privilegierung anspricht. Inwieweit wir Mitproduzent*innen der verschiedenen Ausschlüsse sind, die wir in der Lehre oder in wissenschaftlichen Kontexten kritisieren, muss in Projekten wie diesem immer wieder neu thematisiert werden.

Ein Mehrwert von institutionsübergreifenden Projekten wie AgidS für Institutionen wie die Akademie ist aber auch der Wissenstransfer, der durch die Zusammenarbeit mit untypischen Adressat*innen oder Orten entstehen kann. Hier wird Wissen generiert, um unsere *institutionellen, privilegierten Normativitäten* und darauf aufbauend unser Handeln selbstkritisch hinterfragen und uns mit der Frage beschäftigen zu können, welche Mechanismen privilegieren und somit Ausschluss produzieren. Solange aber Akademien oder Hochschulen nicht bereit sind, Normativitäten zu verändern, können Projekte dieser Art nur als Reproduktionsmaschinen betrachtet werden. Die kritische Fokussierung auf die Positionierung der Beteiligten, sowie der Institution und ihrer Motive sind daher wesentlich für die Frage, ob Projekte wie AgidS auch eine nachhaltige Wirkung erzielen und somit das Verhältnis zwischen Gleichheit und Differenz ausbalancieren können. Gleichzeitig kann festgestellt werden, dass Kunstvermittlung eine Möglichkeit eröffnet, sich den Normativitätsvorstellungen von Institutionen zu nähern. Die Erfahrungen, welche Akteur*innen in diesem Feld machen, sind wesentlich, um eigene institutionelle Selbstverständlichkeiten zu erkennen und anzusprechen. Darüber hinaus müssen Institutionen Räume schaffen, in denen einerseits Wissen um gesellschaftspolitische Themen, welches nicht der Perspektive von privilegierten Akteur*innen entspringt, sichtbar wird, in denen andererseits aber auch anerkennender Umgang mit diesem Erfahrungswissen, auch wenn es den Erfahrungen privilegierter Akteur*innen widerspricht, praktiziert wird. Dabei darf nicht vergessen werden, dass die bildende Kunst wie jedes andere Feld auch nicht nur an einem Prozess

Ways of Change

Change cannot be brought about via discourses on “the others,” in this case otherwise stated as “the absent subjects.” Change can only come via the knowledge that nobody can be active at the Academy without getting entangled in practices of exclusion.

Accordingly, it is imperative to interrogate institutional structures as to their *normativities*. Training at art institutions and their admissions tests belong to those processes which, through their special codes and language, demand normativities that address a specific class and/or privilege. The extent to which we co-produce the different exclusions that we criticize in courses or in scholarly contexts has to be continually put back up for discussion.

The transfer of knowledge that arises from collaborating with atypical addressees or sites constitutes a surplus value inter-institutional projects such as AgidS produce for institutions such as the Academy. Knowledge is generated to question our *institutional, privileged normativities* and, building on that, our own actions, and then to be able to ask ourselves which mechanisms privilege and thereby produce exclusion. But as long as academies or colleges remain unprepared to change normativities, projects of this sort can only be seen as reproductive machinery. For that reason, the critical focus on participants’ positioning, as well as that of the institution and its motives are essential to whether projects like AgidS also achieve a sustainable effect that makes them able to balance out the dynamics between equality and difference. Simultaneously, it can be discerned that art outreach opens up a way to converge on institutions’ notions of normativity. The experiences actors have in this field are essential to acknowledging and addressing what institutions take for granted. Beyond that, institutions must create spaces where, on the one hand, knowledge of sociopolitical themes becomes visible that does not spring from the perspective of privileged actors and, on the other hand, an acknowledging exposure to this experiential knowledge is common practice, even if that contradicts the experience of privileged actors. Yet, it also cannot be forgotten that visual art, like every other field, should not be solely interested in a process of appropriating knowledge, but has to open itself far enough that institutions can be occupied as sites for negotiation by people with discrimination and racism experiences, if they are to be able to actually implement the demand of equal rights. The work that has already been accomplished by underprivileged artists for years cannot be forgotten in that process: Nobody needs patronizing solidarity on the part of institutions, wherein one acknowledges one’s own individual “foreignness.” What people need is reflective thinking that operates on the collective plane. Exclusions are no isolated cases; they’re structurally produced power dynamics.

der Wissensaneignung interessiert sein darf, sondern sich soweit öffnen muss, dass Institutionen als Aushandlungsorte von Menschen mit Diskriminierungs- und Rassismuserfahrungen besetzt werden können, um auch tatsächlich den Anspruch der Gleichberechtigung umsetzen zu können. Nicht zu vernachlässigen ist dabei die Arbeit, die schon seit Jahren von nicht-privilegierten Künstler*innen, Aktivist*innen oder anderen Akteur*innen unentgeltlich geleistet wird: Hier braucht es nicht nur paternalistische Solidarität von Institutionen, wobei die individuelle „Fremdheit“ anerkannt wird, sondern Reflexionen, die sich auf der kollektiven Ebene bewegen. Ausschlüsse sind keine Einzelfälle, sondern strukturell hergestellte Machtverhältnisse.



Gülbil Ünlü, „Mittagspause 1984“, 2016

Footnotes / Fußnoten

1 The noun *heterogeneity* has been consciously chosen here to avoid lapsing into a concrete theoretical concept. In this context, heterogeneity can be understood as a difference which takes place on various experiences of difference or diverse exclusions because of attributions of difference. But this can only be read relative to notions of normativity.

2 Quoted from the Academy's development plan: <https://www.akbild.ac.at/Portal/organisation/uebersicht/dokumente/Entwicklungsplan/Einleitung>, last accessed 21 September, 2018.

3 Quoted from the AgidS project description: http://akademie-in-schulen.akbild.ac.at/Portal/akademie_in_schulen, last accessed 21 September 2018.

beginn und ende in wien oder die unterschiede zwischen tia und mir

Verena Melgarejo Weinandt



ich schreibe meiner tia, dass ich nach wien komme, um zu studieren
tia bekommt einen Brief in dem steht, dass sie wien verlassen muss
simultanpacken
in berlin und wien
wir (ver)packen(ein),
kindheit und jugend in berlin
13 jahre in österreich
bei meiner mutter
und ihrer schwester
in kellerarchiven
verstauen wir unsere erinnerungen
meine mutter will ausmisten und droht damit sie wegzwerfen
tias schwester bringt ihr manchmal kleine portionen
aus dem keller ihrer geschichte nach bolivien
ich komme mit einem koffer an
meine ersten möbel sind eine luftmatrize, ein toaster vom flohmarkt und eine lampe, die ich auf
der straße gefunden habe
meine tia packt 2x23 kilo
mehr darf sie nicht mitnehmen
ich melde mich an der uni an
meine tia wird exmatrikuliert
13 jahre war sie eingeschrieben
aber studieren ist ein privileg, dass sie nicht hatte
weil sie die windeln wechselte von babies
die nicht familia waren
wohnungen putzte
die nicht casa waren

während mein name eingetragen wird
in das meldeamt, in die universitätsregister, in den neuen handyvertrag,
wird ihr name gelöscht

ich kam nach österreich
weil mein numerus clausus für ein studium in berlin zu schlecht war
meine tia kam nach österreich
weil sie sich ein besseres Leben erhoffte

mit etwas erspartem en el bosillo muss sie zurück nach bolivien
und kümmert sich um meine abuela
während ich studiere
und auf demos gehe

meine tia spricht deutsch mit akzent,
sie hat soviel gelernt, wie für ihr leben notwendig war
ich spreche spanisch mit akzent,
weil meinem vater nur wichtig war,
dass ich akzentfrei deutsch spreche

meine tia schwärmt heute noch von der sauberkeit in österreich,
und dass hier alles „so geregt“ verläuft
ich muss jedesmal kotzen wenn ich das höre

ich fahre mit meiner freundin nach bolivien
meine tia bittet mich, meiner abuela nichts davon zu erzählen,
dass wir ein Paar sind
„la puedes matar“ das ist zuviel für sie





meine tia will nicht wegen der papiere heiraten,
weil das gegen ihren katholischen glauben verstößt
ich würde heiraten, um meinen deutschen pass zu teilen,
oder vielleicht um ein kind zu adoptieren,
dass meine freundin geboren hat

ich versuche viel zu schlafen,
um mich beim schreiben der diplomarbeit konzentrieren zu können
meine tia steht 4 mal die Nacht auf,
weil meine abuela nicht allein auf die toilette gehen kann

das sind unsere unterschiede

Verena Melgarejo Weinandt studierte an der Akademie der Bildenden Künste in Wien und am Instituto Universitario Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. Sie arbeitet als Künstlerin, Kunst- und Kulturwissenschaftlerin, Pädagogin und Kuratorin. Ihre künstlerischen Arbeiten stehen unter dem Einfluss lateinamerikanischer, dekolonialer und feministischer Theoriearbeit und wurden unter anderem durch Maria Lugones, Yuderkys Espinosa und Gloria Anzaldua geprägt. Sie arbeitet in den Medien Fotografie, Video Performances, Collagen, Siebdruck und Installationen.

Impressum / Imprint

FLORIDA_BEYOND
Florida Magazin #05
März, 2019

Herausgegeben von / Edited and published by:
Lothringer13_Florida Komitee
Cana Bilir-Meier, Katja Kobolt, Gülbün Ünlü, Frauke Zabel
Lothringer13_Florida
Lothringerstraße 13
81667 München
lothringer13florida.org

München / Munich, 2019

© Autor*innen / Authors: Max Jorge Hinderer Cruz, ArbeiterKinoKlub, Anja Kirschner, Johanna Klingler, Amir Sayfullin & Ilya Samorukov, Verena Melgarejo Weinandt, Tunay Önder und Tuğba Önder, Günay Özayli

© Rechte aller abgebildeten Bilder bei / Image Copyrights:
Max Grau, Anja Kirschner, Johanna Klingler, Amir Sayfullin & Ilya Samorukov sowie School of the Avant-Garde / Samara, Verena Melgarejo Weinandt, Tunay Önder und Tuğba Önder, Jakob Schmitt, Gülbün Ünlü

© Postkarten / postcards : Jinran Ha & Liane Aviram / N * A * I * L * S hacks*facts*fictions; Christina Drachsler / Barbaren und Strawangen; Ryszard Kisiel / Karol Radziszewski; Paulina Nolte; Melanie Brazzell, Andrea Marcos, Carina Büker / Was macht uns wirklich sicher; Philipp Gufler; Darya Larionova / Portal — a Visual Research; Colin Djukic / NOISY 13 returns; Cidade Correria, Maíra Barillo / Coletivo Bonobando; Burschenschaft Molestia / Potentia! Molestia! Supremal; Sebastian Giussani, Christian Leitner, Colin Djukic / KONFRONTZONE; Tabea Elend / Millennial Mandate; Migrantenstadl / Deutschstunde; Max Grau / Love & Work; Aigerim Weimer / VKP / Liebe Krüße

Stickers / Stickers: Mara Ittel & Tatjana Stürmer

Editorial / editorial:
Katja Kobolt, Frauke Zabel

Gestaltung und Druck / design and print:
Gülbün Ünlü

Übersetzungen / translation:
(D) Simone Gruhl
(E) Carrie C. Roseland
(E) Lina Dokuzović
(R) Amir Saifullin

Lektorat / proof:
(D) Colin Djukic, Katja Kobolt, Frauke Zabel
(E) Carrie C. Roseland

Mit besonderem Dank an / special thanks to:
Stephanie Lyakine Schönweitz (Kulturreferat Landeshauptstadt München), Diana Ebster (Kulturreferat Landeshauptstadt München), Gudrun Schmidt (Kulturreferat Landeshauptstadt München), Wasserschaden (2018-2019)

Auflage / Print run
150

Das Magazin #05, sowie Ausgabe #00, #01, #02, #03 und #04, sind bei Veranstaltungen, sowie als Download erhältlich auf lothringer13florida.org.



Lothringer13_Florida - Ein Kunstraum der Stadt München

gefördert von der
 Landeshauptstadt
München
Kulturreferat

