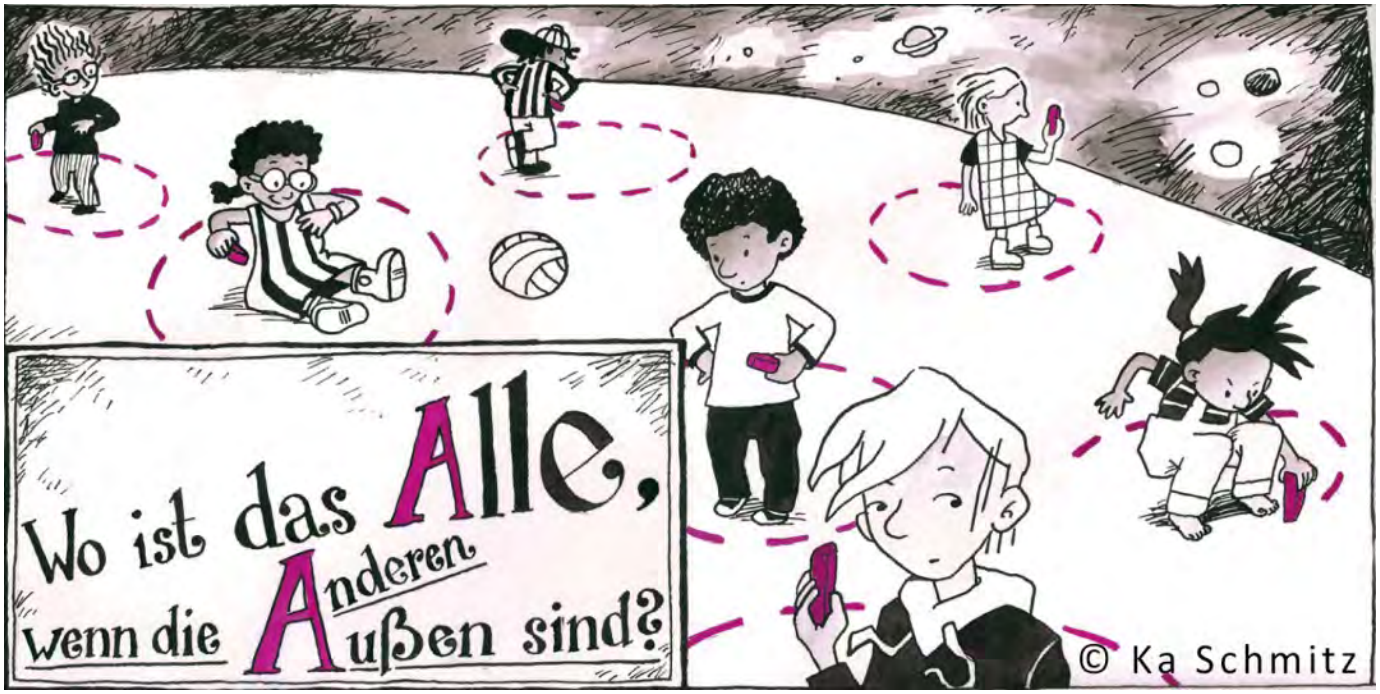



# Intervene!

ISSUE 04 | 03.2014

//Schwerpunkt Wissenschaft&Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum
//Focus area Science&Art, University of Salzburg in cooperation with University Mozarteum
//bergstr.12//5020salzburg//T+43(0)662/8044-2383//w-k.sbg.ac.at/conart

# Inhalt


Editorial _ Impressum Issue #04 ..... 1

Introduction _ Intervene! Künstlerische Interventionen ..... 2

Articles _ Von VALIE EXPORT zu Pussy Riot ..... 10

Articles _ Dissident feminisms, anti-racist politics and artistic interventionist practices ..... 18

Articles _ Furtive, Quiet and Loud ..... 27

Articles _ Politischer Antirassismus und Kunstinterventionen ..... 35

Practice _ Arbeiten an der Öffentlichkeit ..... 42

Practice _ "Working collaboratively is the essential practice of social change and justice" ..... 49

Practice _ „Die Frage ist ganz einfach: Wer spricht in der Kunst ..." ..... 54

Practice _ "Wenn sie sagen: 'Ja kaufen', dann sagen wir: 'Nein, nachdenken bitte' ..." ..... 61

Open Space _ Ich sehe was, was du nicht siehst ..... 66

Open Space _ Künstlerische Interventionen: Fotodokumentation ..... 73

Recommended _ Filmrezension: Was wir träumen ..... 80

Recommended _ Buchrezensionen ..... 82

Activities _ Workshop mit migrantas: Eine visuelle Sprache der Migration ..... 84

Activities _ „guerilla comics: kunst_intervention_alltag" – ein Workshop mit Ka Schmitz ..... 86

Activities _ Von der Kunst die Kunst zu ergründen ..... 88

Activities _ Kunst und Kultur ermöglichen ..... 95

Activities _ Hot Spot: Wien – Ein Rückblick ..... 97

Notes _ Tell me more about Dispositions of Cultural Funding! ..... 101

Notes _ Artistic Research as Elevator Pitch ..... 103

Notes _ Raum schaffen für kulturelle Bildungsprozesse ..... 105

Preview _ October issue: INTERVENE II! Artistic Interventions and Education as Critical Practice ..... 107

Preview _ Artistic Interventions II: "Artistic Interventions and Education as Critical Practice" ..... 108

# Editorial _ Impressum Issue #04

p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten
p/art/icipate – Producing culture actively
eJournal des Programmbereichs Contemporary Arts & Cultural Production
eJournal of the program area Contemporary Arts & Cultural Production

Herausgeber: Programmbereich Contemporary Art & Cultural Production, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum – Elke Zobl, Siglinde Lang
Focus area Science & Art, University of Salzburg in cooperation with University Mozarteum

www.p-art-icipate.net

4. Ausgabe März 2014/ 4th Issue: March 2014

ISSUE 4: "Intervene! Künstlerische Interventionen
Kollaborative und selbstorganisierte Praxen // Fokus: Antirassistische, feministische und queere Perspektiven"

Inhaltliche Koordination: Rosa Reitsamer/Elke Zobl
Mitarbeitende: Laila Huber, Veronika Aqra, Roswitha Gabriel
Lektorat: Roswitha Gabriel
Englisches Lektorat: Lisa Rosenblatt
Layout: ger2
Programmierung: roiders.at

Copyright

Das Urheberrecht aller in p/art/icipate veröffentlichten Inhalte liegt bei den AutorInnen. Es gelten die vom Gesetz gewährten Rechte u.a. die Vervielfältigung für den privaten Gebrauch sowie das Zitatrecht. Darüber hinaus ist die Nutzung für nicht-kommerzielle, wissenschaftliche und pädagogische Zwecke sowie der Verweis auf p/art/icipate als externer Link ausdrücklich erwünscht. Trotz sorgfältiger inhaltlicher Kontrolle übernehmen wir keine Haftung für die Inhalte externer Seiten, die auf p/art/icipate verlinken.

//Elke Zobl //Rosa Reitsamer

# Introduction _ Intervene! Künstlerische Interventionen

Kollaborative und selbstorganisierte Praxen // Fokus: Antirassistische, feministische und queere Perspektiven

Diese Ausgabe des eJournals *(3) steht unter dem Motto der „künstlerischen Intervention“. *(1) Wir diskutieren das emanzipatorische Potenzial von ausgewählten künstlerischen Interventionen im Kontext von feministischen, queeren und antirassistischen Politiken und zeigen, wie diese künstlerischen Interventionen soziale und politische Prozesse in Gang setzen und neue Perspektiven für gesellschaftliches und künstlerisches Handeln eröffnen.

Künstlerische Interventionen sind vielfältig, weil KünstlerInnen, KulturproduzentInnen und KunstvermittlerInnen – gemeinsam mit ihren KollaborateurInnen – unterschiedliche Strategien und Methoden der Umsetzung wählen. Trotz dieser Heterogenität teilen sie jedoch wesentliche Gemeinsamkeiten: Sie thematisieren historisch gewachsene Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten, wofür eine kritische Reflexion des gesellschaftlichen Status Quo Voraussetzung ist und greifen dabei Narrative und Bilder der individuellen und gesellschaftlich geteilten Erinnerung auf, um sie neu zusammenzusetzen. Feministische, queere und antirassistische künstlerische Interventionen arbeiten folglich an einer Imagination für eine andere, weniger stereotype und unterdrückende Zukunft, indem sie einen Raum für alternative Identitäten und gesellschaftliche Gegenentwürfe entwickeln.

Die einzelnen Beiträge dieser Ausgabe gehen auf drei Symposien und zwei Workshops im Herbst 2013 am Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst zurück, die sich künstlerisch, wissenschaftlich und aktionistisch mit spezifischen Aspekten des breiten Themenfeldes der „künstlerischen Intervention“ beschäftigten. Die zentralen Fragen, die die Symposien und Workshops sowie die Herausgabe dieser Ausgabe des eJournals anleiteten, waren:

Was ist charakteristisch für künstlerische Interventionen? Wie können sie kritische feministische, queere und antirassistische Perspektiven eröffnen? Welche Rolle spielen kollaborative und selbstorganisierte Praktiken für diese künstlerischen Prozesse? Wie werden künstlerische Interventionen der Öffentlichkeit vermittelt?

## Einführende Überlegungen zum Thema

Die Begriffe Intervention und künstlerische Intervention lassen ebenso wie die Begriffe Selbstorganisation und Kollaboration viele Assoziationen zu. Das Verb intervenieren geht auf das lateinische „intervenire“ zurück und bedeutet „dazwischen-, dazukommen, hindernd oder vermittelnd eingreifen, für jmdn. eintreten“ (von Borries et al. 2012, 72–73); eine ähnliche Bedeutung hat das lateinische Wort „interventio“ im Sinne von Vermittlung und Einmischung. Diese Definitionen beziehen sich primär auf die politische Bedeutung des Begriffs im Sinne eines Einmischens in Staatsangelegenheiten. Das DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst (2006) verweist im Zusammenhang mit Interventionismus

auf aktionistische Praktiken und listet unter anderem die Plakate und Aktionen der *Guerilla Girls* auf, die gegen institutionalisierten Sexismus und Rassismus in der Kunstwelt ironisch und medienwirksam protestierten, oder die Arbeiten der Kollektive *ACT UP*, *Gran Fury* und *General Idea*, die in der AIDS-Krise die LGBTI-Communities *(2) in den USA mobilisierten (Geene 2006: 140). Eine präzisere Definition des Begriffs und seine unterschiedliche Verwendung legt das „Glossar der Interventionen" (2012) (*13) vor. Der Begriff der Intervention wird dort als Gegensatz zu Konvention verstanden und er dient in der bildenden Kunst in den letzten zwanzig Jahren zur Beschreibung von kulturellem Aktivismus, Kunst im öffentlichen Raum und informellen und subversiven künstlerischen Strategien (von Borries 2012: 126). (*13) Eine Spezifizierung lässt sich im Verlauf der 1980er Jahre mit dem Begriff der Interventionskunst erkennen, der zur Beschreibung künstlerischer Arbeiten dient, die dezidiert in das soziales Umfeld eingreifen. Dem Glossar der Online-Publikation „Zeit für Vermittlung" folgend, meint Interventionskunst jene künstlerischen Praktiken, die den der Kunst zugemessenen Raum überschreiten und Auseinandersetzungen mit dem „Außen", also dem lokalen Kontext, suchen und sich im Bereich der sozialen Bewegungen verorten.

> „Kunst und Aktivismus finden in Praktiken der Intervention zueinander und erfinden dabei mithin populäre Formen des Politischen, wie etwa die bekannten Störungen des nach wie vor männlich dominierten Kunstbetriebs durch die Guerilla Girls oder die theatralen Demonstrationen der Volxtheaterkarawane gegen die europäische Grenz- und Asylpolitik." (Institute for Art Education 2013, o. S.) (*5)

Im Gegensatz zu den Vorstellungen über autonome Kunstproduktion verorten die Kunst- und KulturproduzentInnen ihre künstlerischen Interventionen in sozialen, kulturellen und politischen Kontexten und versuchen auf soziale Ungleichheiten aufmerksam zu machen und dagegen anzukämpfen. Sie fordern mit ihren in der Regel zeitlich begrenzten, impulsgebenden, störenden und irritierenden Eingriffen in den gesellschaftlichen Status Quo verstärkt die soziale und politische Verantwortung der Kunst ein. Bei der Wahl ihrer Methoden greifen sie auf künstlerische Ansätze und Strategien aus den Bereichen der Konzeptkunst, der Performance Art und der feministischen Kunst zurück und kombinieren diese Strategien mit aktivistischen und institutionskritischen Ansätzen. Die zentralen Begriffe, die mit interventionistischen künstlerischen und kulturellen Praktiken einhergehen, sind Prozesshaftigkeit, Dialog, Kommunikation, Partizipation, Kooperation, Recherche, Analyse, Kontext und Ortsbezug. (vgl. Wege 2001: 23–24) (*15)

In Österreich ist der Begriff der Interventionskunst vor allem mit der Gruppe *Wochenklausur* verbunden, die seit den 1990er Jahren zahlreiche „soziale Interventionen" realisiert hat. Diese Interventionen lassen sich als prozessorientiert und partizipatorisch beschreiben, weil sie sich mit konkreten sozialen Verhältnissen auseinandersetzen, soziale Ungleichheiten thematisieren, Reflexion und Diskurs anregen und die Öffentlichkeit aktiv involvieren. In ihrer Selbstdarstellung auf der *WochenKlausur*-Website heißt es:

> „Auf Einladung von Kunstinstitutionen entwickelt die Künstlergruppe WochenKlausur seit 1993 kleine, aber sehr konkrete Vorschläge zur Verringerung gesellschaftspolitischer Defizite und setzt diese Vorschläge auch um. Künstlerische Gestaltung wird dabei nicht mehr als formaler Akt sondern als Eingriff in unsere Gesellschaft gesehen."
> (http://wochenklausur.at/projekte/menu_dt.htm)

Die Interventionen der Gruppe Wochenklausur umfassen u. a. die Ausverhandlung

und Einrichtung einer fahrenden, kostenlosen Ambulanz für Obdachlose in Wien (1993), den Aufbau einer Pension für drogenabhängige Frauen in Zürich (1994), die Eröffnung einer Koordinationsstelle zur sozialen und rechtlichen Betreuung von Schubhaftinsassen im Polizeigefangenenhaus Salzburg (1996), die Konzeption eines Kleinunternehmens im Bereich des Up-Cycling in Linz (1998) oder die Einrichtung eines autonomen Jugendraums im Rundturm Schloss Goldegg (2009) (Zinggl 2001, (*16) 2005 (*17)). Diese Projekte stehen exemplarisch für Interventionen, die „kulturelle mit politischen Strategien (verknüpfen), indem sie künstlerische Praxen aus dem Kunstfeld heraus in ein anderes ‚Feld' überführen bzw. dazwischentreten und eingreifen" (von Borries et al. 2012: 100). (*13) Künstlerische Interventionen unterscheiden sich folglich von herkömmlichen Kunstprojekten im öffentlichen Raum durch „gesellschaftskritische Handlungsoptionen" (von Borries et al. 2012: 100), (*13) die mit praktischen Veränderungen einhergehen sollen.

Seit der Jahrtausendwende stellt das Forschungsteam rund um Friedrich von Borries in Hamburg im Rahmen des Projektes „Urbane Interventionen" eine Erweiterung und Verschiebung in der Verwendung des Begriffs Intervention in zweierlei Hinsicht fest: Erstens thematisieren künstlerische Interventionen zunehmend den urbanen, öffentlichen Raum und greifen durch visuelle, performative und architektonische Aktionen in die Wahrnehmungsebene gesellschaftlicher AkteurInnen ein. Exemplarisch für diese Verschiebungen sind etwa Street-Art-Aktionen à la Banksy. Zweitens werden künstlerische Interventionen immer häufiger als Marketingstrategien für Produktplatzierung eingesetzt und erfahren eine Institutionalisierung etwa durch die Vergabe eines „Urban Intervention Award" durch die Berliner Senatsverwaltung für Stadtentwicklung (erstmals 2010, von Borries 2012: 100 ff.). Diesen kapitalistischen Vereinnahmungstendenzen könne, so von Borries (2012: 102), (*13) entgegengewirkt werden, indem künstlerische Interventionen mit ihrer Kritik über spezifische Situationen hinausweisen, Individuen abseits eines avantgardistischen Kunstverständnisses starkmachen und das Prinzip der Selbstorganisation „von unten" anwenden.

Dieser kursorische Überblick zu künstlerischen Interventionen illustriert die gegenwärtige Heterogenität der Projekte. Ein grobes Raster für eine Einteilung von künstlerischen Interventionen legen Christian Höller (1995) (*3) und Astrid Wege (2001) (*15) vor, indem sie zwei Arten der künstlerischen Intervention unterscheiden, die einander ergänzen können: Die erste Art zentriert sich auf die „Störung" spätkapitalistischer Machtstrukturen im Bereich der Kultur- und Medienindustrie, indem sie Gegeninformationen und -bilder einschleust und durch gezielte interventionistische Aktionen die geregelten Abläufe infrage stellt. Hierzu zählen etwa die künstlerischen Interventionen von Hansel Sato, der mit Strategien der „Guerilla Communication" und der „Appropriation Art" zeigt, wie soziale Codes konstruiert sind und Vermittlungs- und Interaktionsräume mit der Öffentlichkeit geschaffen werden können (vgl. seinen ARTICLE), oder jene von Emma Hedditch, die durch Kollaborationen entstehen und sich an der Schnittstelle von Kunst und politischem Aktivismus bewegen (vgl. Interview).

Für die zweite Art der künstlerischen Interventionen ist charakteristisch, dass sie eher sozial motivierte Ansätze verfolgen, wie etwa die Gruppe *WochenKlausur* mit dem Ziel, gesellschaftlich marginalisierte Gruppen zu unterstützen, indem für deren Belange eine Öffentlichkeit geschaffen und konkret zur Verbesserung ihrer Situationen beigetragen wird. Das gemeinsame Ziel dieser Vorgehensweisen ist die Herstellung einer „Gegenöffentlichkeit", die Handlungs- und Kritikfähigkeit ermöglicht (Wege 2001: 25). (*15) Als Beispiel seien die Plakataktionen von *Klub Zwei* genannt, die sie in Zusammenarbeit mit politischen Migrantinnen(gruppen) konzipieren und im öffentlichen Raum präsentieren (vgl. den PRACTICE Beitrag von Klub Zwei). Diese Interventionen sprechen unterschiedliche Öffentlichkeiten abseits

des Kunstkontextes an, wobei KünstlerInnen häufig mit Gruppen außerhalb des Kunstfeldes zusammenarbeiten, um unterschiedliche Erfahrungshorizonte, Wissensbestände und Sichtweisen auf die Gesellschaft zu fusionieren und Gegenmodelle zur neoliberalen Umstrukturierung des öffentlichen Raums, wie etwa die voranschreitende Gentrifizierung von Stadtteilen oder die zunehmenden Überwachung des öffentlichen Raums, zu entwickeln.

## Selbstorganisation, Kollaboration und Gegenöffentlichkeiten

Seit der Entstehung des modernen Künstlerbildes, das den Künstler als autonomes Subjekt setzt, sind Selbstorganisation, Gruppenbildung, Kollaboration und Projektarbeit wesentliche Strategien, um „avantgardistisch verstandenen Zielsetzungen durch die Bündelung (Anm.: von Personen und Interessen) zum Durchbruch zu verhelfen" (von Bismarck 2006: 280). (*12) Mit den Bewegungen der historischen Avantgarden (Dada, russischer Konstruktivismus, Surrealismus) werden kollektive Arbeitsweisen als politische Strategien verstanden. Das kritische Potential der Selbstorganisation „von unten" entfaltet sich jedoch erst mit den neuen sozialen Bewegungen in den späten 1960er, Anfang der 1970er Jahre. Neue soziale Bewegungen behandeln – im Unterschied zu vorhergehenden wie etwa der ArbeiterInnenbewegung – heterogene Themen, sie diskutieren verstärkt Fragen zu kulturellen und symbolischen Werten und Repräsentationen und setzen auf dezentrale, zum Teil klassenübergreifende Selbstorganisation „von unten" und auf Kollaborationen, bei denen es über den sozialen Zusammenschluss hinaus zu gemeinsamen Produktionsprozessen kommt.

Im Kunstfeld sind es AkteurInnen wie Gilbert & George, Newton Harrison, Bernd und Hilla Becher oder die *Art Workers Coalition*, um nur einige zu nennen, die durch Kollaborationen konsequent die Vorstellung eines singulären autonomen Künstlersubjekts ablehnen und die gängigen Regeln von Kunstproduktion, -präsentation und -distribution infrage stellen, indem die alternativen, selbst gesetzten Praktiken und Handlungsweisen sowohl zur gelebten Praxis als auch zum Gegenstand des Diskurses werden.

In den 1980er und 1990er Jahren entstehen verstärkt projektorientierte interventionistische Ansätze im öffentlichen Raum. Sie sind unmittelbar mit der Veränderung des Verhältnisses zwischen Öffentlichem und Privatem verknüpft und durch sie erlangen die Begriffe „New Genre Public Art" (vgl. Lacy 1995) (*9) und „Gegenöffentlichkeit" („counter public") ihre spezifischen Bedeutungen für das Kunstfeld.

War für Jürgen Habermas' Öffentlichkeitstheorie, die er mit seinem Buch „Strukturwandel der Öffentlichkeit" (1962) (*8) vorlegte, die Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre wesentlich, um die „bürgerliche Öffentlichkeit" als homogenes Gebilde zu konstruieren, so zeichnet sich gegenwärtig ab, dass die Grenzziehung zwischen Öffentlichem und Privatem in Bewegung ist, indem neue Teilöffentlichkeiten u.a. durch den Einsatz von neuen Informations- und Kommunikationstechnologien entstehen. Diese Teilöffentlichkeiten spiegeln neue Inklusionen und Exklusionen wieder, gleichzeitig kommen all jene Mechanismen zum Tragen, auf die feministische ForscherInnen bereits in den 1970er Jahren aufmerksam machten: Öffentlichkeiten sind keine herrschaftsfreien Räume, weil in die Trennung von Öffentlichkeit und Privatheit implizite Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstruktionen eingewoben sind und umkämpft ist, wer in der Öffentlichkeit vertreten ist und was als politisch und was als privat zu gelten hat (Riegraf et al. 2013). (*11) Feministische, queere und antirassistische künstlerische Interventionen orientieren sich folglich an Konzepten der „Gegenöffentlichkeit" (vgl.

u.a. Fraser 1992, (*6) 2001 (*7)), weil sie die traditionelle Grenzziehung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit aufheben, indem sie – dem Motto der zweiten Frauenbewegung „Das Private ist politisch" folgend – heteronormative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie Prozesse des „Othering" öffentlich debattieren. Die Erweiterung des Politischen manifestiert sich folglich in vielfältigen Kritiken an der dominanten Öffentlichkeit und der aktiven Produktion von Gegendiskursen, zu denen u.a. „dissidente Feminismen" gehören, die Marina Gržinić in ihrem Artikel beschreibt. „Dissidente Feminismen" fragen, so Gržinić, nach der Bedeutung der Verkettung von Gender, „race" und Klasse für die hierarchische Konstruktion von dominanten Positionen sowohl in der Gesellschaft wie auch im Kunstfeld und den feministischen Bewegungen selbst.

In diesem Kontext spielt Chantal Mouffes agonistisches Öffentlichkeitsmodell (2008) (*10) eine wichtige Rolle, weil dieses Modell einen „Konsens durch Dialog" als nicht erstrebenswert erachtet und zudem einen bislang vernachlässigten Aspekt in Öffentlichkeitskonzepten thematisiert, nämlich jenen des Konflikts. Mouffe versteht den öffentlichen Raum als „Kampfplatz", auf dem unterschiedliche hegemoniale Interessen und Projekte aufeinander prallen. „Critical art", so Mouffe, kann in diesen Kampfplatz durch Kritik und die Visualisierung von Ungleichheiten, Ausschlüssen und Unterdrückungen intervenieren.

> „According to the agonistic approach, critical art is art that foments dissensus, that makes visible what the dominant consensus tends to obscure and obliterate. It is constituted by a manifold of artistic practices aiming at giving a voice to all those who are silenced within the framework of the existing hegemony" (Mouffe 2008: 12). (*10)

Feministische, queere und antirassistische künstlerische Interventionen lassen sich unter dem Begriff der „critical art" vereinen, weil sie in der Regel darauf abzielen, herrschaftskritisches Wissen zu produzieren und bestehende Machtverhältnisse auf ihre je spezifische Weise und unter Bezugnahme heterogener Strategien und Praktiken herauszufordern.

Die Beiträge dieser Ausgabe des eJournals thematisieren gesellschaftliche Machtverhältnisse aus feministischer, queerer und/oder antirassistischer Perspektive. Hildegund Amanshauser zeigt in ihrem Artikel, wie die künstlerischen Interventionen von VALIE EXPORT, Sanja Iveković und Pussy Riot gesellschaftliche Konfliktlinien im öffentlichen Raum sichtbar machen und Grenzverschiebungen und -auflösungen zwischen Kunst und Aktivismus eine entscheidende Rolle spielen. Welchen Beitrag künstlerische Interventionen zu feministischen, queeren und antirassistischen Bewegungen leisten können, diskutieren Marina Gržinić, Emma Hedditch und Klub Zwei in einem ausführlichen Gespräch. In den Workshops mit Ka Schmitz (s. dazu das Interview, den Bericht von Martina Kube sowie die visuellen Beiträge von Ka Schmitz) und dem Kollektiv migrantas (s. dazu den Bericht von Veronika Aqra zum Workshop, das Interview mit migrantas), wurden künstlerische Interventionen zur Thematik Antirassismus und Antisexismus entwickelt und der Öffentlichkeit durch Plakate und einer Ausstellung (s. die Dokumentation im open space) präsentiert.

Der Fokus auf kulturelle und symbolische Werte und angemessene Repräsentationen lässt sich vor allem bei einer jüngeren Generation von feministischen, queeren und antirassistischen AkteurInnen feststellen, die in den 1990er Jahren aktiv werden und heterogene aktivistische und interventionistische Praktiken und Strategien entwickeln. Es entsteht, so Leah Lievrow (2011: 62), (*18) ein „neuer Kollektivismus", der sich u.a. charakterisiert durch den Kampf um politische, soziale und kulturelle

Partizipation durch aktivistische künstlerische Praktiken, die Nutzung neuer Medien- und Kommunikationstechnologien, Interaktivität, Selbstorganisation „von unten“ und Kollaboration sowie die Entwicklung von Communities entlang spezifischer Interessen vor dem Hintergrund der zweiten Moderne und der voranschreitenden Individualisierung. Ljubomir Bratić (vgl. seinen Artikel und das Interview) spricht im Zusammenhang mit migrantischer Selbstorganisation in Österreich von einer „partizipationsorientierten Form der Selbstorganisation“ (Bratić 2001), (*1) die in den 1990er Jahren im Anschluss an die „Defensivorganisation“ der MigrantInnen entsteht und einen „Versuch“ darstellt „für bestimmte, bewusst gewordene Problemlagen eine politische Lösung herbeizuführen (...)“ (Bratić 2001: 525). (*1 ) Die Merkmale der partizipationsorientierten Form der Selbstorganisation sind ethnische Inhomogenität, ein nicht von Lobbying geprägter politischer Stil, der Aufbau von Netzwerken mit arbeitsteilig spezialisierten Knotenpunkten, flache Hierarchien, eine internationalistische Orientierung und ein hoher Politisierungsgrad, um Gleichstellung zu erreichen (Bratić 2001: 525). (*1)

Die Beiträge in dieser eJournal Ausgabe zeigen, dass künstlerische Interventionen zumeist temporär, situations- und kontextabhängig sind und sich als impulsgebende Eingriffe in den gesellschaftlichen Status Quo, in soziale und politische Verhältnisse verstehen. Als prozessorientierte und partizipatorische Methoden zielen sie darauf ab, diese Verhältnisse umzugestalten, Reflexion und Diskurs anzuregen, zu irritieren und die Öffentlichkeit aktiv zu beteiligen. Antirassistische und feministische Strategien benennen bestehende Machtverhältnisse und soziale Ungleichheiten, reflektieren diese und greifen dabei auch auf Bilder der individuellen und kollektiven Erinnerung zurück und setzen diese zu neuen Entwürfen zusammen.

## Weitere Rubriken

Neben der vielseitigen inhaltlichen Auseinandersetzung in den Artikeln und Interviews mit den Aspekten der Selbstorganisation und Kollaboration, sowie des Feminismus und Antirassismus in Theorie und Praxis künstlerischer Interventionen, werden in der Rubrik „Recommended” ergänzend ein Film und zwei Bücher vorgestellt: Der Dokumentarfilm „Was wir träumen“, der den Entstehungsprozess und die Premiere des gleichnamigen Theaterprojekts mit jugendlichen Flüchtlingen des Clearing-house in Salzburg begleitet, zeigt ein konkretes Beispiel einer künstlerischen Intervention in der Antirassismusarbeit – besprochen von Veronika Aqra. In zwei Rezensionen wird das Themenfeld künstlerische Interventionen mit den Bereichen künstlerische Forschung sowie Interventionen im ländlichen Raum in Verbindung gesetzt: Siglinde Lang stellt die Bücher „Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft“ herausgegeben von Sibylle Peters (2013) und „Kunst und Dorf. Künstlerische Aktivitäten in der Provinz“ herausgegeben von Brita Polzer (2013) vor.

Wie üblich gibt die Rubrik „Activities“ Einblicke in Lehrveranstaltungen des Programmbereichs: Neben einem Rückblick auf die Veranstaltungsreihe „Künstlerische Interventionen“ wird von drei weiteren Lehrveranstaltungen berichtet, die zwar nicht unmittelbar das Thema der „künstlerischen Intervention“ behandeln, jedoch das breite Feld, in dem diese stattfinden, erläuterten und erforschten: „Hot Spot Exkursion Wien“ mit Siglinde Lang und Julia Jung sowie „Kunst & Kultur ermöglichen“ mit Martin Lücke und „Die Ausstellung verhandeln“ mit Luise Reitstätter.

Drei Tagungsberichte (Rubrik „General“) weisen abschließend über den unmittelbaren Kunstkontext hinaus auf die Bereiche „Kulturelle Bildung“ und „künstlerische Forschung“, in denen künstlerische Interventionen als wichtige

Strategien der Kombination von Kunst und Bildungsarbeit fungieren: Siglinde Lang bespricht die Tagung „Räume kultureller Bildung. Nationale und transnationale Forschungsperspektiven“ des Netzwerkes Forschung Kulturelle Bildung an der Universität Koblenz-Landau (4./5. Oktober 2013) sowie das interdisziplinäre Symposium „LaborARTorium“ organisiert vom Promotionsprogramm ProArt des Fachbereichs Kunstwissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München (6./7.Dezember 2013). Der dritte Bericht von Julia Jung zur Tagung “Dispositions of Cultural Funding” verweist auf das Spannungsfeld, in dem sich künstlerische Produktion und Intervention bewegen; die Frage der Sicherung adäquater Rahmenbedingungen steht hier zur Disposition.

Nicht zuletzt bilden die Bereiche „Kulturelle Bildung“ und „künstlerische Forschung“ sowie auch die Frage der Sicherung von Rahmenbedingungen kritischer Wissensproduktion bereits einen Ausblick in Richtung der kommenden Ausgabe des eJournals, die sich mit künstlerischen Interventionen in Bildungskontexten befassen (Oktober 2014) und auf das Symposium „Artistic Interventions and Education as Critical Practice“ (4. und 5. April 2014 am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst) aufbauen wird.

Dank

Wir danken unseren KooperationspartnerInnen für die Unterstützung der Veranstaltungsreihe: der Kulturabteilung des Landes Salzburg sowie der Kulturabteilung und dem Frauenbüro der Stadt Salzburg. Wir danken auch ganz herzlich Siglinde Lang für die Unterstützung in der ursprünglichen konzeptionellen Phase, Laila Huber für die Mitarbeit am eJournal, Roswitha Gabriel für die administrative Unterstützung und das deutsche Lektorat, Lisa Rosenblatt für das englische Lektorat, Ute Brandhuber-Schmelzinger und Katrin Petter für die Unterstützung bei der Veranstaltungsreihe und Veronika Aqra für die Unterstützung am eJournal.

Ein spannendes Lesen und Inspirationen fürs Einmischen, Mitmischen und Mitgestalten wünschen

Rosa Reitsamer und Elke Zobl

Inhaltliche Koordinatorinnen der #4 INTERVENE!

## //Literaturnachweise

*1 *Bratić, Ljubomir (2001): Selbstorganisation im migrantischen Widerstand. Ein Diskussionsanstoß. SWS-Rundschau, 41. Jg., Heft 4, S. 516–536.*

*2 *Geene, Stephan (2006): Interventionismus und Aktivismus. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln: DuMont, S. 138-141.*

*3 *Höller, Christian (1995): Störungsdienste. In: springer. Hefte für Gegenwartskunst. Ausgabe 1/1, Wien, S. 21-26.*

*4 *Höller, Christian: Fortbestand durch Auflösung: Aussichten interventionistischer Kunst. eipcp, online unter: http://eipcp.net/transversal/0102/hoeller/de [Erstmals erschienen in: Texte zur Kunst, Nr. 20 (November 1995)]*

*5 *Institute for Art Education (IAE), Zürcher Hochschule der Künste. 2013. Zeit für Vermittlung. Online Publikation: http://www.kultur-vermittlung.ch*

*6 *Fraser, Nancy (1992): Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. In: Calhoun, Craig (Hg.): Habermas and the Public Sphere. Massachusetts Institute of Technology, S. 109–142.*

*7 *Fraser, Nancy (2001) Die halbierte Gerechtigkeit, Frankfurt/M.: Suhrkamp.*

*8 *Habermas, Jürgen (1962): Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen*

*Gesellschaft. Neuwied/Berlin.*

*9 *Lacy, Suzanne (1994) : Mapping the Terrain: New Genre Public Art. Seattle: Bay Press.*

*10 *Mouffe, Chantal (2008): Art and Democracy: Art as an Agnostic Intervention in Public Space. In: Open, Nr. 14, S. 6-13.*

*11 *Riegraf, Birgit / Hacker, Hanna / Kahlert, Heike / Liebig, Brigitte / Peitz, Martina / Reitsamer, Rosa (2013): Einleitung. In: Dies. (Hg.innen): Geschlechterverhältnisse und neue Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven. Forum Frauen- und Geschlechterforschung, Band 36. Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 7–17.*

*12 *Von Bismarck, Beatrice (2002): Teamwork und Selbstorganisation. In: Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst. Köln, S. 279-281.*

*13 *Von Borries et al. (2012): Glossar der Interventionen. Annäherung an einen überverwendeten, aber unterbestimmten Begriff. Berlin: Merve Verlag.*

*14 *Von Borries, Friedrich/Wegner, Friederike/Wenzel, Anna-Lena (2012): Ästhetische und politische Interventionen im urbanen Raum. In: Hartmann, Doreen/Lemke, Inga/Nitsche, Jessica (Hg.): Interventionen: Grenzüberschreitungen in Ästhetik, Politik und Ökonomie. München: Fink Verlag, S. 127-138.*

*15 *Wege, Astrid (2001): Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst. In: Schütz, Heinz (Hg.): Stadt.Kunst, Regensburg: Lindinger & Schmidt, S. 23–31.*

*16 *Zinggl, Wolfgang (Hg.) (2001): WochenKlausur. Gesellschaftspolitischer Aktivismus in der Kunst. Wien: Springer Verlag.*

*17 *Zinggl, Wolfgang (2005): Die Kunst des Handelns am Beispiel der Wiener Gruppe Wochenklausur. In: Hans-Peter Burmeister (Hg.): Autonomie und Intervention: Kunst im sozialen Kontext. 49. Loccumer Kulturpolitisches Kolloquium, Rehburg-Loccum, S. 201-226.*

*18 *Lievrouw, Leah (2011): Alternative and Activist New Media. Cambridge: Polity Press.*

## //Fussnoten

*1 *Die Veranstaltungsreihe und das eJournal wurden vom Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production unter Leitung von Elke Zobl initiiert und in Kooperation mit Rosa Reitsamer durchgeführt. Die inhaltliche Koordination des eJournals wurde gleichwertig von Rosa Reitsamer und Elke Zobl übernommen.*

*2 *Eine Abkürzung aus dem Englischen für Lesbian, Gay, Bisexual, Trans- und Intersex, also Lesben, Schwule, Bisexuelle, Trans- (für Transgender bzw. Transsexualität) und Intersex.*

*3 *Leider sind in den PDF-Versionen einige Sonderzeichen nicht richtig umgewandelt. Wir entschuldigen uns dafür!*

//Hildegund Amanshauser

Articles _

# Von VALIE EXPORT zu Pussy Riot

Konfliktlinien und weibliche Sichtbarkeit im öffentlichen Raum

Dieser Artikel diskutiert anhand von drei Arbeiten feministischer Künstlerinnen, wie künstlerische Interventionen im öffentlichen Raum gesellschaftliche Konfliktlinien sichtbar machen. Im ersten Teil werden Begriffsklärungen zu Intervention, Happening, Aktionen und Performance vorgenommen, sowie das Verhältnis von öffentlichem und institutionellem Raum im Kunstfeld umrissen und der Beitrag in den Kontext des Themas dieser Ausgabe von p/art/icipate gestellt *( 1 ). Daran schließt die Beschreibung und Analyse der künstlerischen Arbeiten von VALIE EXPORT mit dem *Tapp- und Tastkino* an verschiedenen Orten (1968), Sanja Iveković mit *Lady Rosa of Luxembourg* in Luxemburg (2001) und Pussy Riot mit dem *Punk-Gebet* in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau (2012) an. *(2)

## Begriffsklärungen

Die Verwendungsgeschichte des Begriffs Intervention im Kontext der Kunstgeschichtsschreibung und -kritik zeigt, dass dieser vergleichsweise allgemein und unspezifisch im Sinn von Eingreifen und Dazwischen-Gehen verwendet wird und sich kaum auf spezifische ästhetische Praktiken bezieht. Bereits bei der Situationistischen Internationale Ende der 1950er, Anfang der 1960er Jahre fand der Begriff der Intervention im Zusammenhang mit dem Umherschweifen in der Stadt (dérive) und dem Herstellen von Situationen Verwendung (Vogel 1998) (* 11 ). Heute wird der Begriff vielfältig eingesetzt: Bernhard Cella, der als Künstler die Buchhandlung im 21er Haus in Wien betreibt, führt den Salon für Kunstbuch laut Eigendefinition „als den weltweit ersten Museumsshop als künstlerische Intervention“ (Mail-Aussendung des Salons für Kunstbuch am 3.12.2013). Auch in den beiden Ausgaben von *Kunstforum* zu „Urban Performance“ I und II (Hefte 2003 und 224, 2013) werden die Begriffe künstlerische Aktionen und Interventionen synonym verwendet.

Da es sich bei Interventionen in der Regel um räumlich und zeitlich klar definierte Projekte handelt, befinden wir uns in Bezug auf bildende Kunst in Nachbarschaften zu Begriffen wie Happenings, Aktionen und Performances, die in der Kunstgeschichte relativ klar definiert sind.
Happenings setzten in den USA in den 1950er Jahren ein. Gemeinhin wird Allen Kaprows 18 Happenings in 6 Parts im Jahr 1959 als eines der ersten Happenings oder gar das erste bezeichnet (Ursprung 2003) (* 10 ). Kennzeichnend für das Happening, das auch in Deutschland mit Wolf Vostell und anderen eine Fortsetzung fand, ist die aktive und geplante Teilnahme der „BetrachterInnen“ am Geschehen. Das unterscheidet das Happening in der Regel von Aktionen und Performances. Hierbei erscheint mir eine weitere Differenzierung zwischen Teilnahme und Partizipation wichtig, da Partizipation stärker in Richtung eines eigenen Mitgestaltens geht.

Aktionen nannten VertreterInnen des Wiener Aktionismus der 1960er und 1970er Jahre (1. Generation: Günter Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler; 2. Generation u.a. VALIE EXPORT, Peter Weibel) ihre zeitlich und räumlich klar definierten Arbeiten, die die Entgrenzung aller traditionellen Genres wie Malerei, Skulptur oder Theater und in der Folge der Medienkunst (EXPORT, Weibel) anstrebten und nur in Ausnahmefällen auch eine Involvierung der BetrachterInnen vorsahen.

Performance ist ein Begriff, der u.a. in der feministischen Kunst der 1970er Jahre sowohl in den USA mit Künstlerinnen wie Adrian Piper, Mary Kelly oder Martha Rosler als auch in Europa mit Marina Abramovic, Gina Pane, Lili Dujourie oder Sanja Iveković ein neues Handlungs- und Diskursfeld prägen sollte. Bei diesen Performances steht in der Regel der Körper der Künstlerin im Mittelpunkt. Die Künstlerin ist die Hauptdarstellerin und bestimmt den Ablauf, der sowohl vor Publikum als auch alleine vor der Kamera stattfinden kann. Performances befinden sich an der Schnittstelle von Theater, Tanz und bildender Kunst. Sie haben in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren eine erneute Konjunktur erfahren und sind mittlerweile auch in der Kunstausbildung etabliert.

Erika Fischer-Lichte zeigt in ihrem für dieses Diskursfeld herausragenden Buch „Ästhetik des Performativen" (2004) (* 3 ), dass Performance-KünstlerInnen in den 1960er Jahren mit ihren Aufführungen bereits postulierten, „daß das Ästhetische zugleich ein Soziales, ein Politisches, ein Ethisches ist. (...) Das eine ist immer schon das andere, das ihm angeblich Entgegengesetzte, Widersprechende. Dies eben ist es, was u.a. die Eigenart der ästhetischen Erfahrung in diesen Aufführungen ausmacht" (Fischer-Lichte 2004: 300) (* 3 ). Diese These ist zentral für meinen Text, weil künstlerische Aktionen und Performances im öffentlichen Raum nicht das Soziale und Politische repräsentieren – sie sind es. Sie sind gleichermaßen ästhetische, soziale und politische Äußerungen und auch in dieser Kongruenz ästhetisch erfahrbar.

## Öffentlicher Raum

In den 1960er Jahren wurde der öffentliche Raum – im Gegensatz zum institutionellen Raum der Museen, Ausstellungsräume und Galerien – als Ort des Kunstgeschehens zunehmend bedeutend, weil sich viele der neuen Kunsttendenzen nicht in den traditionellen Kunstinstitutionen verorten konnten und wollten, standen sie ja im radikalen Gegensatz zum Establishment. Dies geschah zu einer Zeit, als der öffentliche Raum generell zum Schauplatz wurde, an dem gesellschaftliche Konflikte sichtbar und hörbar ausgetragen wurden (z.B. Mai 1968 in Paris).
Seit den 1960er Jahren wurde der öffentliche Raum zunehmend privatisiert und überwacht. „New Genre Public Art", die Kunst als soziale und politische Intervention in bestimmte konkrete Situationen versteht und manchmal auch als interventionistische Kunst bezeichnet wurde (Höller 1995a (* 4 ) und 1995b (* 5 )), hatte in den 1990er Jahren Hochkonjunktur (Kwon 1997 (*6)). Kunst im öffentlichen Raum wurde seither zunehmend institutionalisiert und wird heute als eigenes Genre auch an Kunsthochschulen gelehrt. Kunst im öffentlichen Raum ist auf der einen Seite Teil von City-Marketingkonzepten und auf der anderen Seite eng verbunden mit verschiedenen sozialen, aktivistischen und politischen Bewegungen, die um das „Recht auf Stadt" kämpfen. Die politische Dimension des öffentlichen Raums wurde nicht zuletzt in den weltweiten sozialen Bewegungen und Revolten der letzten Jahre in Kairo, Istanbul, Sao Paulo, Moskau etc., in denen die Besetzung öffentlicher Plätze eine große Rolle spielte, erneut deutlich.
Der öffentliche Raum ist ein Raum, in dem Konflikte sichtbar werden, und diese Konflikte stellen, wie Oliver Marchart (2004) (* 7 ) meint, erst Öffentlichkeit her. Hannah Arendt geht noch weiter und behauptet, dass „weltliche Wirklichkeit" nur im öffentlichen Raum „zuverlässig in Erscheinung treten" kann. „Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten." (Arendt 2006: 72) (*1)

## Beschreibung und Analyse der künstlerischen Arbeiten

Als erstes Beispiel soll hier VALIE EXPORTs *Tapp- und Tastkino* aus dem Jahr 1968 besprochen werden, das ein frühes Exemplar einer feministischen Aktion/Intervention ist und als Meilenstein performativer, politischer und feministischer Kunst gesehen wird. Sanja Iveković' Arbeit *Lady Rosa of Luxembourg* aus dem Jahr 2001 ist ein weiteres herausragendes Beispiel feministischer Kunst im öffentlichen Raum. Sie zeigte sowohl eine Auseinandersetzung mit dem Genre des Denkmals als auch mit den Fragen der Beteiligung und der Partizipation großer Öffentlichkeiten, die durch heftige Kontroversen in Bezug auf die Arbeit ausgelöst wurden. Mit dem *Punk-Gebet* der russischen Band Pussy Riot 2012 ende ich mit einem Beispiel, dessen Einschreibung in die Kunstgeschichte keineswegs sicher ist, denn der Live-Act der Aufführung hat stattgefunden, die eigentliche Arbeit ist jedoch ein Videoclip auf youtube, in dem dokumentiert ist, wie die Musikerinnen den Kirchenraum radikal umdefinieren.

### VALIE EXPORT: Tapp- und Tastkino, diverse Orte, 1968

Aus mehreren Gründen gingen die Frauen (und nicht nur diese) Ende der 1960er Jahre mit avantgardistischen Projekten in den öffentlichen Raum: Frauen waren in den Kunstinstitutionen nicht repräsentiert und die neuen künstlerischen Entwicklungen fanden generell kaum Eingang in die traditionellen Kunstinstitutionen. Darüber hinaus war es den Künstlerinnen ein großes Anliegen, ein neues Publikum, neue, andere Öffentlichkeiten als das BildungsbürgerInnentum, das man im Museum erreichen konnte, anzusprechen. So wie sich die neuen gesellschaftlichen und sozialen Bewegungen an „alle" richteten, nicht nur an BildungsbürgerInnen, so wollten auch die Künstlerinnen „alle", also auch den Mann und die Frau von der Straße, sowohl den Fabrikarbeiter als auch die Studentin, erreichen. Außerdem wollten die Künstlerinnen den öffentlichen Raum, in dem sie bisher eine untergeordnete Rolle gespielt hatten, als Lebensraum in Besitz nehmen und als Bühne für ihre Kunst und für gesellschaftliche Anliegen beanspruchen. Die Frauen stellten einen Machtanspruch, indem sie postulierten: „Der öffentliche Raum gehört (auch) uns!"

VALIE EXPORT beschreibt ihr *Tapp- und Tastkino* so: „Die Vorführung findet wie stets im Dunkeln statt. Nur ist der Kinosaal etwas kleiner geworden. Es haben nur zwei Hände in ihm Platz. Um den Film zu sehen, d.h., in diesem Fall zu spüren und zu fühlen, muß der Zuschauer (Benutzer) seine beiden Hände durch den Eingang in den Kinosaal führen. Damit hebt sich der Vorhang, der bisher nur für die Augen sich hob, nun endlich auch für beide Hände. Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solang der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die sexuelle Revolution. »Tapp- und Tastkino« ist ein Beispiel für die Aktivierung des Publikums durch neue Interpretation." (* 13 )

PassantInnen wurden von einer Person mit Megafon lautstark aufgefordert, jeweils 33 Sekunden in das *Tapp- und Tastkino* (ein kleiner Kasten vor den nackten Brüsten der Darstellerin, in allen Fällen mit einer Ausnahme VALIE EXPORT selbst) hineinzugreifen und der Darstellerin dabei in die Augen zu schauen. Der Blick in der Dunkelheit des Kinos auf den Körper der Schauspielerin auf der Leinwand wird zum Blick in die Augen der Darstellerin im öffentlichen Raum, bei gleichzeitiger Transformation des Sehsinns in den Tastsinn. Diese Aktion wurde in vielen Städten aufgeführt und rief ein enormes Medienecho hervor.

VALIE EXPORTs *Tapp- und Tastkino* ist ein Beispiel dafür, wie die Künstlerin das Verhältnis von BetrachterInnen und Objekt/Subjekt der Betrachtung selbst in die

Hand nimmt und die Koordinaten für diese Begegnung respektive dieses Verhältnis selbst definiert. Entscheidend dabei ist, dass sie mit dieser „Aktion“ in den öffentlichen Raum geht, hinaus aus dem geschützten anonymen Kino-/Kunstraum.

EXPORT nennt ihre Projekte, wie alle VertreterInnen des Wiener Aktionismus, „Aktionen“, wobei das *Tapp- und Tastkino* für sie ein „expanded cinema“, ein Medienprojekt, darstellt. Die Arbeit ist prozesshaft, tritt in Dialog mit den BetrachterInnen/Teilnehmenden, was sie im Kontext des Wiener Aktionismus zu einer Ausnahme macht. Ich würde die Arbeit jedoch nicht als partizipativ bezeichnen, denn sie gibt den Teilnehmenden klare Regeln vor und lässt keinen Gestaltungspielraum zu.

## Sanja Iveković, Lady Rosa of Luxembourg, 2001

In der Arbeit *Lady Rosa of Luxembourg* spielt nicht die Künstlerin selbst die Hauptrolle, sondern eine – auf den ersten Blick – klassische Skulptur. Diese Skulptur macht jedoch, ebenso wie die anderen hier besprochenen Arbeiten, gesellschaftliche Konfliktlinien im öffentlichen Raum sichtbar und thematisiert die Frage weiblicher Sichtbarkeit.

Ausgangspunkt für dieses Projekt war das Nationaldenkmal *Gëlle Fra* (Goldene Frau), das in den 1920er Jahren zur Erinnerung an die Opfer des Ersten Weltkriegs in Luxemburg errichtet wurde. Während der deutschen Besatzung durch die Nationalsozialisten wurde das Denkmal von ArbeiterInnen an einem sicheren Ort versteckt und erst 1985 auf einem hohen Obelisken wieder aufgestellt. Die Inschriften verweisen nun auf die gefallenen Soldaten beider Weltkriege.

Es handelt sich bei dem Denkmal um eine Allegorie des Siegs – ein Monument, das ausschließlich männlichen Heroen gewidmet ist, dessen symbolische Kraft jedoch in der schönen, idealisierten Frauengestalt liegt. Die *Gëlle Fra* steht in der Tradition allegorischer Frauengestalten, die seit der Französischen Revolution den Frieden, die Republik oder die Nation repräsentieren. Sie wird als ein kraftvolles Symbol für die Freiheit und den WiderstandderLuxemburgerInnen verstanden.

Sanja Iveković stellte diesem Denkmal eine Replik gegenüber, die nicht nur im Material differierte (goldenes Polyester, Holz und Eisen für den Obelisken), sondern auch in drei bedeutenden Details: Die Frauenfigur ist deutlich schwanger; sie ist der Revolutionärin Rosa Luxemburg gewidmet und die Inschriften sind andere:

„LA RÉSISTANCE, LA JUSTICE, LA LIBERTÉ, L'INDÉPENDENCE,
KITSCH, KULTUR, KAPITAL, KUNST,
WHORE, BITCH, MADONNA, VIRGIN“.

Die französischen Begriffe beziehen sich auf die Bedeutungsgenealogien weiblicher Allegorien, die englischen auf die Rollen, die starken Frauen in der patriarchalen Gesellschaft häufig zugewiesen werden (wie etwa Rosa Luxemburg oder den Frauen, die in der Französischen Revolution eine große Rolle spielten), während die deutschen Worte auf den Denkmalcharakter Bezug nehmen.

Die Skulptur *Lady Rosa*, die Teil einer Ausstellung unter dem Titel *Luxembourg et les Luxembourgois* war, löste einen heftigen öffentlichen Disput in Tageszeitungen und Massenmedien aus, der zum Teil nationalistische Facetten trug. Auslöser der Kritik war weniger die Schwangerschaft der Figur als die Inschriften auf dem Sockel. Sicherlich tat auch die Widmung an eine marxistische Revolutionärin Rosa Luxemburg das Ihre zur Ablehnung.

Bojana Pejić schreibt über die Skulptur *Lady Rosa*, dass sie ein Phänomen erzeuge, das „public as sculpture“ genannt werden könnte: einen kulturellen Raum, in dem die BenutzerInnen dieses Raums ihre Stimme erheben können. Sie führt weiters aus: „Briefly put, the scandal aroused over the public artwork in Luxembourg, proved that the public sphere could be activated as a space pregnant with contradictions. This space is not meant for their suppression, but as Rosalyn Deutsche holds, for their exposition: ‘conflict, far from the ruins of democratic public space, is the condition of its existence’.“ (Pejić, 2011) (*8)

Lady Rosa dient uns hier als ein Beispiel einer künstlerischen Invention, die demonstriert, wie eine auf den ersten Blick scheinbar skulpturale Arbeit eine enorme Öffentlichkeit erzeugt, in der die Konfliktlinien und der Umgang der Öffentlichkeit bzw. verschiedener Öffentlichkeiten mit diesem Konflikt sichtbar und erlebbar werden.

Das „Publikum“ – die ZuschauerInnen, AnwohnerInnen – stellen durch ihren Dissens und ihre Bedeutungszuschreibungen und Interpretationen das Kunstwerk erst her.

„Public as sculpture“ entsteht also dann, wenn Interventionen im öffentlichen Raum heftige Konflikte hervorrufen, in die eine große Öffentlichkeit/viele Öffentlichkeiten involviert sind.

## Pussy Riot: Das Punk-Gebet in der Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau am 21. Februar 2012

Pussy Riot ist eine feministische Punk-Band, die Aktionen an prominenten Plätzen wie dem Roten Platz in Moskau durchführt. Die jungen Frauen, die mit Sturmhauben ihr Gesicht verdecken, machen Musik und engagieren sich als Aktivistinnen. Manche von ihnen haben Kunst studiert. Ihre feministischen Aktionen stießen zunächst auf Skepsis in der Kunstszene. Ihre Aktivitäten fallen in eine Zeit, in der die russische Zivilgesellschaft, KünstlerInnen, AktivistInnen, Intellektuelle und viele andere sich gegen die Politik von Wladimir Putin aussprechen und sich für eine Demokratisierung der russischen Gesellschaft, u.a. durch zahlreiche Proteste und Aktionen im öffentlichen Raum, einsetzen.

Quelle: wikipedia

Zu weltweiter Aufmerksamkeit gelangte die Band durch eine Aktion im zentralen Gotteshaus der russisch orthodoxen Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau. Sie betraten dabei den Ambo, den erhöhten Ort in der Kirche, der männlichen Priestern für die biblischen Lesungen, u.a. das Evangelium, vorbehalten ist und den Frauen nur zu seiner Reinigung betreten dürfen, und führten ihr *Punk-Gebet* auf. Darin sangen sie unter anderem „Gott erlöse uns von Putin, jag Putin fort“. In der Folge wurden drei Mitglieder der Band, Nadeschda Tolokonnikowa, Jekaterina Samuzewitsch und

Marija Aljochina, in Untersuchungshaft genommen und wegen grober Verletzung der öffentlichen Ordnung angeklagt. Samuzewitschs Haftstrafe wurde 2012 in eine Bewährungsstrafe umgewandelt; Aljochina und Tolokonnikowa wurden im Dezember 2013, im Rahmen eines vom russischen Parlament verabschiedeten Amnestiegesetzes, kurz vor Ende ihrer Haftstrafen, aus den Straflagern frei gelassen.

Der Clip „Pussy Riot – Punk Prayer,Virgin Mary, Put Putin Away" ist keine Dokumentation, sondern ein in verschiedenen Kirchen aufgenommener Video-Clip.

Ekatarina Degot, russische Kunsthistorikerin, Kuratorin und Lehrerin einiger Mitglieder von Pussy Riot, legte in ihrem Vortrag in Wien im Rahmen des Former West Symposiums am 20.4.2012 Multiple Faces of Feminist Art Against a neoconservative Backlash dar, welche Bedeutung der Einschreibung der Arbeiten von Pussy Riot in den Kunstzusammenhang zukommt, insbesondere im Kontext der spezifischen politischen Situation in Russland: Degot meint, dass aufgrund der brutalen Verfolgung der Künstlerinnen im Anschluss an das *Punk-Gebet* das Argument, dass es sich bei dieser Aktion um Kunst handle, verteidigt werden müsse. Dieses Argument schließt Aktivismus in den Kunstkontext ein. Kunst sieht Degot als ein Privileg, das KünstlerInnen an andere weitergeben. Das Qualitätsargument, das oft gegen Pussy Riot in Stellung gebracht wurde (ihr Arbeit sei keine Kunst, weil sie bestimmten Qualitätskriterien nicht entspräche), ist ihrer Meinung nach immer auch eines für Ein- und Ausschließung.

Das *Punk-Gebet* ist, anders als die beiden anderen Beispiele (von VALIE EXPORT und Sanja Iveković), räumlich und zeitlich nur insofern definiert, als der Videoclip eine Performance zu einem bestimmten Zeitpunkt an einem bestimmten Ort suggeriert. In Wirklichkeit wurde der Clip in mehreren Kirchen zu unterschiedlichen Zeit gedreht. Der im Videoclip vorgestellte Live-Act erhöht zwar die Brisanz der Arbeit, hat aber nicht in dieser Form stattgefunden. Trotzdem überbietet diese Arbeit die anderen in diesem Artikel genannten Beispiele bei weitem an Drastik und Regelverletzung. Die Form des Gebets wird umgedeutet, in den Augen der Kirche verunglimpft. Diese Arbeit kann als künstlerische Intervention beschrieben werden, sieht man davon ab, dass die Arbeit eine Videoarbeit ist und nur fragmentarisch eine reale Live-Performance.

## Zusammenfassung

Misst man die drei erwähnten Beispiele an den Begriffsbestimmungen von künstlerischer Intervention von Astrid Wege (2001) (* 12 ) und Christian Höller (1995a (* 4 ) und b (* 5 )) (s. Editorial des eJournals), so zeigt sich, dass diese weder der einen (Gegenbilder in die spätkapitalistischen Machtstrukturen einschleusen) noch der anderen (marginalisierte Gruppen unterstützen) eindeutig zugeordnet werden können.

VALIE EXPORT transferierte mit dem *Tapp- und Tastkino* den Kinoraum stark verkleinert in den öffentlichen Raum. Ihr Thema ist der – vorwiegend männliche – Blick auf den weiblichen Körper, den sie aus der Anonymität des dunklen Kinoraums direkt auf die Straße holt. Diese Arbeit lässt sich auch als interventionistische Praxis bezeichnen, weil sie unvorhergesehen in unterschiedlichen Städten auftrat und zeitlich auf ca. 30 Minuten beschränkt war. Das Setting der Aktion regelte die Teilhabe der PassantInnen klar, man kann davon ausgehen, dass den teilnehmenden Personen dieses zwar zunächst rätselhaft erschien, auf längere Sicht jedoch eine Veränderung bestimmter Wahrnehmungsmuster erzielt wurde.

Die Arbeit von Sanja Iveković *Lady Rosa of Luxembourg* provozierte eine bewusste Wahrnehmung des Nationaldenkmals durch seine Verdoppelung mit leichten

Veränderungen und löste damit einen Diskussionsprozess um die ideologischen Grundlagen der luxemburgischen nationalen Identität aus. Auch hier geht es um das Bild und den Stellenwert der Frau im öffentlichen Raum, sowie um die Produktion divergenter Bilder, durch die die gewohnte Wahrnehmung in Frage gestellt wird. Die in Bezug auf den Kontext der Intervention in einen öffentlichen Raum mit Abstand radikalste Arbeit ist jene von Pussy Riot: Mit einer Punk-Performance im symbolischen Zentrum der russisch orthodoxen Kirche in Moskau, in der für die Befreiung der Herrschaft von Putin gebetet wurde, stellten die Künstlerinnen nicht nur den Staat und seine Repräsentanten, sondern ebenso die Hierarchien und die Gesetze der Kirche aufs Schärfste auf die Probe. Die drakonischen Strafen, die folgten, machten die Arbeit der Künstlerinnen weltweit publik, zeigen aber auch die Brutalität, mit der in Russland aktivistische KünstlerInnen verfolgt werden.

Die Grenzen zwischen künstlerischen Aktionen, Performances, Interventionen und politischen Aktivismus lösen sich heute zunehmend auf: Künstlerische Projekte sind aktivistische Projekte, wie z.B. Erdem Gündüz, *Standing Man* (Istanbul 2013), der acht Stunden lang im Gezi-Park regungslos auf ein Atatürk-Transparent blickte und in Folge von hunderten AktivistInnen nachgeahmt wurde, zeigt. Politischer Aktivismus wird in künstlerischen Arbeiten dokumentiert, kommentiert und multipliziert (z.B. Anna Jermolaewa: *Methods of Social Resistance on Russian Examples*, 2012, die die große Protestwelle in Russland im Jahr 2012 dokumentiert und das breite Spektrum an Methoden des sozialen Widerstands aufzeigt). Und manchmal kann Kunst auch als Schutzschirm für künstlerisch aktivistische Projekte/Interventionen fungieren, wie bei Pussy Riot.

Performative Praktiken und der öffentliche Raum spielen dabei im Kontext dieser Grenzverschiebungen und -auflösungen zwischen Kunst und Aktivismus eine entscheidende Rolle: Performative Praktiken sind, um es mit den Worten von Erika Fischer-Lichte zu sagen, ästhetische, soziale und politische Äußerungen gleichermaßen und werden in dieser Kongruenz ästhetisch erfahrbar. Ebenso ist der öffentliche Raum ästhetisch, sozial und politisch lesbar, weil sich nur dort die sozialen Bewegungen der letzten Jahre erst konstituieren konnten (Moskau, Ägypten, Istanbul, Brasilien etc.) und weil, um noch einmal auf Hannah Arendt zu verweisen, nur im öffentlichen Raum weltliche Wirklichkeit zuverlässig in Erscheinung treten kann.

## //Literaturnachweise


*1 *Arendt, Hannah (2006): Vita activa oder Vom tätigen Leben. München, Zürich. 4. Auflage.*

*2 *Degot, Ekatarina (2012): Multiple Faces of Feminist Art Against a neoconservative Backlash Vortrag in Wien im Rahmen des Former West Symposiums am 20.4.2012: http://www.formerwest.org/ResearchCongresses/3rdFormerWestResearchCongressPartOne/Video/MultipleFacesOfFeministArtAgainstaNeoconservativeBacklash*

*3 *Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.*

*4 *Höller, Christian (1995a): Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst, Texte zur Kunst Nr. 20 / 1995. Online unter http://eipcp.net/transversal/0102/hoeller/de*

*5 *Höller, Christian (1995b): Störungsdienste. In: springer: Hefte für Gegenwartskunst 1/1, Wien, S. 21-26, 1995.*

*6 *Kwon, Miwon (1997): Public Art und städtische Identitäten | eipcp.net. Zum ersten Mal 1997 publiziert, unter dem Titel: Für Hamburg: Public Art und städtische Identitäten. In: Christian Philipp Müller (Hg.): Kunst auf Schritt und Tritt, Hamburg, 1997, S. 94-109. Online unter http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/de*

*7 *Marchart, Oliver (2004): Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen. In: Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit, Dresden 2004, S. 23ff.*

*8 *Pejić, Bojana (2013): Lady Rosa of Luxembourg, or, is the Age of Female Allegory Really a Bygone Era? Online unter http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/sanjaivekovic/essays/BP Lady Rosa of Luxembourg.pdf_vom*

*29.9.2013, Ausdruck im Besitz der Autorin, Seite am 3.11.2013 nicht verfügbar.*

*9 *Pussy Riot (2012): Punk Gebet Christ-Erlöser-Kathedrale in Moskau am 21. Februar 2012, Videoclip. Online unter http://www.youtube.com/watch?v=lPDkJbTQRCY*

*10 *Ursprung, Philip (2013): Grenzen der Kunst, Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art. München: Schreiber.*

*11 *Vogel, Sabine B. (1989): SITUATIONISTISCHE INTERNATIONALE, veröffentlicht in: ARTIS, Februar 1989, 41. Jahrgang. Online unter http://sabinebvogel.at/situationistische-internationale/*

*12 *Wege, Astrid (2001):. Eines Tages werden die Wünsche die Wohnung verlassen und auf die Straße gehen: Zu interventionistischer und aktivistischer Kunst. In: Schütz, H.(Hg.): Stadt.Kunst. Regensburg: Lindinger & Schmidt, S. 23–31.*

*13 *VALIE EXPORT: Tapp- und Tastkino. Online unter http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/*

## //Fussnoten

*1 *Dieser Text beruht auf dem Vortrag, den ich im Rahmen des Symposiums Künstlerische Interventionen, Kollaborative und selbstorganisierte Praxen am 25. Oktober 2013 mit einer Reihe von Beispielen (VALIE EXPORT, Adrian Piper, Mierle Laderman Ukeles, Sanja Iveković, Pussy Riot) gehalten habe. Der vorliegende Artikel fokussiert auf drei Beispiele.*

*2 *Leider sind in den PDF-Versionen einige Sonderzeichen nicht richtig umgewandelt. Wir entschuldigen uns dafür!*

*0

//Marina Gržinić

# Articles _ Dissident feminisms, anti-racist politics and artistic interventionist practices

In this article, *(15) I will discuss dissident feminisms that disrupt the monolithic history of a feminism that is heterosexual and white and based on a defined feminist subject that is supposedly a woman as a predefined biological reality (meaning, based on a natural category, as it were, of "woman"). As such, dissident feminisms intervene in the history (and present) of this monolithic feminism with marginalized positions causing antagonistic differentiations based on class, race and gender. These positions are marginalized in society in relation to a white majority in the Western world. Moreover, these positions conceptualized as minoritized consist of people who are immigrants, refugees, and undocumented immigrants from Latin America, Africa, and former Eastern Europe, which means that they come from geopolitical sectors that are minoritized in relation to the European Union, in general, and Austria, in particular. These people perform jobs that are seen as "minor" within a hierarchy of a white, middle-class "decency;" as these jobs are abusive and exploitative in terms of the basic life conditions of reproduction and economic remuneration. Therefore, in this article based on such a designated position of dissident feminism, I present artistic interventionist practices that in relation to sex, gender, race, and class develop agencies cited as transfeminist, transmigrant, and transsexual positions.

In the first part of the text I will contextualize what dissident feminism means and how the term was developed, as well as explaining its critical theoretical points. In the second part, I will present various dissident feminist artistic interventionist positions.

## Contextualization of dissident feminisms

My thesis is that today, minoritized women including immigrants, transgender people, sex workers, lesbians, etc.—here I am referring to the title of by a text written by Luzenir Caixeta in 2011 (reprinted 2013) (*4), "Minoritized Women Effect a Transformation in Feminism" — are those who are making a transformation in and of feminism. My reference is to dissident movements within feminism that transform its white, heterosexual, essentialized perception (based on features that are seen as natural elements of a category called "woman") into dissident feminisms (that is, feminism in plural!). Luzenir Caixeta, a philosopher and theologian who works at maiz. Autonomous Center of and for Migrant Women in Linz, Austria, on health prevention, counseling and education of migrant sex workers, states:

> (I)n recent years, a number of authors have become well known around the world who are of the opinion that the new feminism must go much further beyond the old demands of white, Western and heterosexual middle-class women for legal equality. Attention should be given to the women who have always been marginalized, and the causes leading to differentiation based on class, ethnicity and gender should be opposed (Caixeta 2013: 146). (*4)

Even more, she straightforwardly subtitled a section in her aforementioned text, "Dissident Currents within Feminisms" and states that this section refers directly to the essay by the Spanish philosopher Beatriz Preciado, "Report after Feminism: Women on the Margins" (2007). (*7) Caixeta, in reference to Preciado, argues that in opposition to a past feminism that developed its political discourse based on the

division "between men (as dominators) and women (as victims), modern feminism is developing new political concepts and strategies for action that call into question what has previously been regarded as generally true: namely that the political subject of feminism [was] women — meaning women in their predefined biological reality, but especially women according to a certain notion: white, heterosexual, submissive and from the middle class" (Caixeta 2013: 146) (*4). Therefore, the dissident demand in feminism asks for a process of radical differentiation. Beatriz Preciado asks for "feminisms for the excluded" (Preciado 2007, quoted after Caixeta 2013: 147 (*4)). Or, as s/he argues in the text "Pharmaco-Pornographic CapitalismPostporn Politics and the Decolonization of Sexual Representations," these new feminisms for the excluded are "dissident projects for the collective transformation of the 21st century" (Preciado 2013: 251) (*8). Dissident feminisms stand in opposition "to a gray, normed and puritanical feminism, which sees in cultural, sexual or political distinctions a threat to its heterosexual and Eurocentric image of women" (Caixeta 2013: 147). (*4)

I emphasize that Preciado talks about the "proletariat of feminism" — a coinage that s/he uses in reference to the writer and filmmaker Virginie Despentes — that includes all those "monstrous bodies" left out of puritan Western feminism. These are subjects such as "whores, lesbians, raped, butch, male and transgender women who are not white ... in short, almost all of us" (Preciado 2013: 251). (*8) Preciado lists names and delineates a genealogy of positions that challenge the naturalness and universality of the feminine condition. I quote from Preciado's text "Pharmaco-Pornographic CapitalismPostporn Politics and the Decolonization of Sexual Representations" in order to propose the genealogy of dissident feminisms:

> The first of these shifts is in the hands of theoretical gay and lesbian theorists like Guy Hocquenghem, Michel Foucault, Monique Wittig, Michael Warner and Adrienne Rich, who define heterosexuality as a political regime and a control device that makes the difference between men and women and transforms the resistance to gender standardization into pathology. Judith Butler and Judith Halberstam insist on the processes of cultural significance and stylization of the body through which the normalization of differences between the genders is effectuated, while Donna Haraway and Anne Fausto-Sterling bring into question the existence of two sexes as biological realities, regardless of the scientific-technical processes representation is constructed with. Moreover, along with the processes of emancipation of blacks in the United States and the decolonization of the so-called "Third World," the voices of criticism are also raised against the racist assumptions of colonial and white feminism. We have become empowered with projects and thoughts by Angela Davis, bell hooks, Gloria Anzaldúa and Gayatri Spivak, and black feminist, postcolonial, postChristian, postJewish, postMuslim projects, or those from the Diaspora that will require thinking gender in its constitutive relation to the geopolitical differences of race, class, sexuality, migration and human trafficking (Preciado 2013: 251). (*8)

## Dissident feminist artistic interventionist positions

Until now I have discussed two main points in this article connected with the title: First, what we understand as dissident feminisms, and second, how dissident feminisms intervene in history in general and the histories of feminism in particular. In what follows I will present a few dissident feminist artistic interventionist positions. The main aim of artistic interventionist strategies is to change the conditions of art, and the social, political, and economic realities at a historical moment in which these art practices take place. These artistic strategies intervene in order to effect social change and produce a demarcation within a certain space and

public realm. My thesis is that it is possible to distinguish at least two lines that are in some cases parallel, or in other situations cross each other:

The first line of dissident feminist artistic interventions is marked by those positions that "escape from the academia to flourish in audiovisual production, literary, and performative action spaces" (Preciado 2013: 252). (*8) As such, the purpose of these queer-feminist projects "would not be so much to liberate women or get legal equality, but the dismantling of the political devices producing differences of class, race, gender and sexuality, thereby creating transfeminism art and action networks for decolonization politics" (Preciado 2013: 252). (*8) The artists and their interventionist practices in the field of dissident feminisms seen in such a view are those connected with postporn strategies, as Preciado states:

> (We) have a history going from the feminist kitsch porn movies of Annie Sprinkle, the docu-fiction by Monika Treut, literary works by Virginie Despentes, Dorothy Allison and Michelle Tea, Alison Bechdel's lesbian comics, photographs by Del LaGrace Volcano, dyke punk rock concerts by Tribe8, to the Gothic Revival sermons of Lydia Lunch, and the transgender porn science fiction of Shue-Lea Cheang, feminist postporn ... aesthetics made of traffic signs and cultural artifacts with the critical redefinition of code standards that traditional feminism considered improper for femininity. Some of the references of this aesthetic and political discourse are queer-horror-porn movies of Bruce La Bruce and Christopher Lee, the distortion of sex shops of Maria Llopis, PostOp or Orgy, queer-Gothic literature, dildos as instruments of tectonic redefinition of the sexed body, trans-sexual vampires and monsters, cyborgs living queer punk, performance in public space as a useful political intervention ... Sex was never so crude and gender has never been so cooked. (Preciado 2013: 252) (*8)

The second line of dissident feminist artistic interventions that I want to propose is associated even more precisely with non-white feminists and activists who work directly with antiracism as well as post-colonial and decolonial positions. I make reference to names cited by Caixeta as critical positions by migrant women and Black women, such as Katharina Oguntoye *(1), May Ayim, FeMigra *(2), Lale Otyakmaz, *(3) and Encarnación Gutiérrez Rodríguez *(4). An important framework of reference for this development is the critique from Women of Color in the U.S. in the 1980s, including Combahee River Collective, *(5) Cherríe L. Moraga, Gloria Anzaldúa, *(6) bell hooks, *(7) and Angela Davis. *(8) And I add to these names María Lugones, Gayatri Spivak, *(9) and Chandra Talpade Mohanty. And last but not least, artists in Austria working in *maiz. Autonomous Center of and for Migrant Wom*en in Linz, especially Marissa Lôbo, as well as *The Research Group on Black Austrian History and Presence / Pamoja* from Vienna and their members Araba Evelyn Johnston-Arthur, Belinda Kazeem, and Njideka Stephanie Iroh, among others.

## Why are these positions important?

These positions are important as they effectuate direct interventions in mainstream artistic production (coopted by the market and fully branded) as well as in processes of dismantling interlinked capitalism and racism, and Western Occidental knowledge with White hegemonic social and institutional regimes, such as universities, museums, etc.

A very good case of the importance of such work is the life and poetry of May Ayim (1960–1996) who was an Afro-German poet, educator, and activist. Margaret MacCarroll exposes in her MA thesis "May Ayim: A Woman in the Margin of German Society" (*5) (defended in 2005 at the Florida State University, College of Arts and Sciences, USA) that "Although there is a long history of dark-skinned people living in

Germany, this study focuses primarily on the period after World War II and examines concepts of culture, race and ethnicity in order to determine what role these concepts play in the experiences of Afro-Germans like Ayim" (MacCarroll 2005: 3). (*5) MacCarroll exposes that Ayim's life was marked by a sense of displacement and not belonging as she tried desperately to find her place in German and African society.

What is important for this position and other dissident positions is that they cannot be contained only in an artistic field but in order to capture their importance and the way they radically intervene in art we have, first of all, to dismantle a standard division of art disciplines and, second, constantly take into consideration a wide social, political, and economic context of art. Therefore, Ayim's tragic life and powerful art cannot be understood outside the genealogy of racism in Germany that functions as exposed by MacCarroll from "Negerhuren to Mischlingskinder to Afro-Deutsche or Afro-Germans" (MacCarroll 2005: 3). (*5) and this line of racism that did not vanish but was "just" modified. The same processes can be detected in Austrian society.

If I continue in the line of this logic, then Cherríe L. Moraga is perhaps best known for co-editing, with Gloria Anzaldúa, the anthology "This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color" (*1) in 1981 (first edition). Her work is important for establishing a context of work for Chicana feminists and other feminists of color, and among scholars working in Chicano Studies and for the foundation for third wave feminism or Third World feminism in the USA.

María Lugones is an Argentinian scholar, philosopher, and feminist, who teaches at Binghamton University in New York. Lugones reworked the term "Colonial Matrix of Power," coined at the end of the 1990s by the Peruvian theorist Aníbal Quijano who used the term to name the structures of power, control, and hegemony that emerged during colonialism and are reproduced to the present. Quijano talks about gender as biological, but Lugones argues that gender is a social construction. *(10) She coined the concept "Colonial/Modern Gender System" (2007) to talk of the binary gender system as patriarchal and heterosexual organizations of relations. She argues that gender itself is a violent colonial introduction, consistently and contemporarily used to destroy peoples, cosmologies, and communities as the building ground of the "civilized" West. The Spanish colonizers introduced a gender formation system based on "heterosexualism" (a key term for Lugones, as seen in the title of her seminal text from 2007), a system that only accepts opposite-sex attraction, opposite-sex relationships, and excludes homosexuality.

The "oppressive colonial gender arrangements" or "oppressive organizations of life" that remained from colonialism have inherently naturalized a gender dichotomy. This same gender dichotomy is used today as a matrix of power imposed on Africa or on the territory of the former Eastern Europe. This gender system thus stands in opposition to the "civilized" West that is opening and emancipating itself with queer positions, while the East and the Orient are pushed to embrace a colonial/modern gender system built on homophobic and transphobic violent attacks.

Chandra Talpade Mohanty, another prominent voice of dissident feminisms, proposes in her article "Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses" (1984), (*6) a shift not only on gender, but also on ethnicity, and thus proposing an anti-white-centrism. She develops this shift by making a reference to Theresa De Lauretis proposal to develop an "anti-hetero-centrism." Mohanty develops a criticism of hegemonic Western scholarship on a large scale in general, and of the colonialism in Western feminist scholarship in particular.

## Some very recent examples of artistic interventionist practices

In the following I describe four examples of artistic interventionist practices in Austria, beginning with one in greater length. If I talk of very recent artistic practices then we have to name Marissa Lôbo, born in Brazil, who lives and works in Austria and is a black activist and a member of MAIZ. One of Lôbo's most impressive projects is *Iron Mask, White Torture*, a performance and installation that was presented as part of the group exhibition "Where do we go from here?" presenting new positions from Austria and Central Europe at the Secession in Vienna in 2010. After the opening of the show an article was published in the main daily newspaper Der Standard in which not a single word was written about Marissa Lôbo's performance *Iron Mask, White Torture*. This omission is very telling and disturbing alike as the performance consisted of nine Black women and Women of Color, wearing black outfits and having bright blue eyes. The blue eye represented a reference to Anastácia, a slave in Quilombo region in Brazil, whose struggle for freedom became the symbol of anti-colonial resistance. Performers in the project were Agnes Achola, Alessandra Klimpel, Belinda Kazeem, Flavia Inkiru, Grace Latigo, Steaze, Sheri Avraham, Njideka Stephanie Iroh, and Marissa Lôbo. The performance was impossible to miss at the opening of the exhibition!

Marissa Lôbo, *Iron Mask, White Torture*, performance and installation, 2010.

Marissa Lôbo, Iron Mask, White Torture, performance and installation, Secession, Vienna, 2010

The curator chose the title "Where do we go from here?" for the group show. The question "Where do we go from here, Vienna?" was commented on by Marissa Lôbo and Sheri Avraham as an ironic question to be asked when as they stated "your history is imprinted in every corner, and at the same time we revile openly and legally a deep-rooted racist structure" (Lôbo 2013: 272). (*2) They commented on a recent Austrian election campaign, in which legislation was discussed that would enforce laws imposed on those defined as "aliens," citing those coming from non-EU countries (Lôbo 2013: 272). (*2) Lôbo refers to the parliamentary elections in Austria in 2008 and to the subsequent reinforcement following the major amendments to the "Aliens Act" and the Asylum Law in Austria adopted in 2002.

I will now describe the performance in detail and make a direct reference to a text presented online: *(11) One long empty table is slowly occupied by nine Black women

and Women of Color. They sit next to each other and stare directly at the audience. The group articulates and gives voice to all objects exhibited in art museums that have been object of theft, violence, lies, and silence. The reading starts with a repetition of the name Anastácia by each of the nine performers. Then each woman, one after the other, firmly exposes thoughts by Black feminists. Thoughts that concern racism and sexism, African Diasporas, Black identities and colonization are juxtaposed with critical migration politics and with "rethinking Black feminism as a social justice project." In the last minute of the performance they take out the blue eye lenses and leave the space — some applause comes from the audience. This applause can be understood as a violent moment of contemplation on the art work, and the strong voice by Grace Latigo asks "Is there something to be applauded here?" Not to forget the question that does not want to be silent: "Where do we go from here?" "Nowhere! – We are here to stay!"

The project and performance are important as they develop a relation to the role of "empowerment," "agency," and "choice" in terms of who speaks and the role of epistemology as well as the role of art institutions, such as galleries, museums, etc.

Another project by Marissa Lôbo is the video performance and lecture *Safer sex? Fuck Europe, here I am to stay, Super puta Praderstern* (2013). As Marissa Lôbo states, the work exposes colonial desire and violence, otherness, sexuality, racialized bodies, contra aesthetics, migrant-precarious bodies, migrant identity, sex work, society's double morals, the regime of Western body politics, and white supremacy.

Another key project/position in the Austrian context is the *Research Group on Black Austrian History and Presence / Pamoja* with representatives Araba Evelyn Johnston-Arthur, Belinda Kazeem, and Njideka Stephanie Iroh, among others. The pan-African movement in Austria called *Pamoja* brought together young Africans in Austria to fight for their rights and against racism in Europe. The starting point of the group is the violent historical presences of (neo)colonial representations in Austria. The group works with gendered images, which according to Araba Evelyn Johnston-Arthur and in reference to Stuart Hall, completely repress any existence of "homemade" (neo) colonial imagery in Germany and Austria. *(12)

Project by the Research Group on Black Austrian history and Presence /Pamoja with Araba Evelyn Johnston-Arthur and Belinda Kazeem at the exhibition Toposcapes : interventions into socio-cultural and political spaces, curated by Marina Gržinić and Walter Seidl, at Pavelhaus Laafeld, Austria, 2007.

*The Research Group on Black Austrian History and Presence* connects its work to black, migrant, feminist, postcolonial theorists in the German-speaking countries such as Fatima El- Tayeb, Maisha Maureen Eggers, May Ayim, Nicola Lauré al-Samarai, Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Grada Kilomba, *(13) and Audre Lorde. *(14) The group aims at recovering suppressed knowledge about Black Austrian history, creating a new space and thereby situating Black people in this country differently; namely, from a Black perspective that positions itself beyond voyeuristic depictions of the "exotic other."

## In short, and in conclusion

I argue that the context for rethinking feminism by elaborating on new movements focusing on marginalized positions within feminism— "dissident feminisms"—opens a new discourse of struggle in neoliberal global capitalism. Dissident feminisms (in plural) dismantle the one-sided history of feminism and put at its center the struggle against normative, discriminative, patriarchal and racist society of tomorrow that has at its core capitalist neoliberal subjugations based on exploitation, dispossession, racialization, and privatization. Dissident feminisms insist on the destruction of all political policies that codify distinctions between class, ethnicity, gender, and sexuality. Echoing Preciado (2013), I can state that dissident feminisms strive for an artistic and political platform with a vision of a future for everyone. The examples of artistic interventionist practices presented in this article radicalize the theoretical and critical thoughts presented as forming dissident feminisms. They do so in order to push forward a new configuration of categories such as epistemology, labor, history, and mobility and consequently shape subjectivities at the crossroads of a world that has to deal seriously with transmigrant, transsexual, and transgender positions.

Therefore, it comes as no surprise that positions I have mentioned as part of the dissident feminisms in Austria are also active in the *Refugee Protest Camp* in Vienna, which began with a ten-hour march of approximately one-hundred refugees and their supporters. This march on November 24, 2012 began at the refugee reception center in Traiskirchen (around 20 km away from Vienna) and ended in the center of Vienna. The refugees' demands are for better living conditions, from adequate food to a decent social life: the right to stay and the right to work. At the present moment, the refugees are in strict isolation. Their demands are being ignored by the Austrian authorities. On December 9, 2013, several refuges were deported from Austria to Lahore / Pakistan.

## //Literaturnachweise

*1 *Anzaldúa, Gloria / Moraga, Cherríe L. (2002): This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color. Berkeley, CA: Third Woman Press.*

*2 *Lôbo, Marissa (2013): Iron Mask, White Torture: What is Anastacia Keeping Silent? What Does Anastacia See? In: The Editorial Group for Writing Insurgent Genealogies (eds.): Utopia of Alliances, Conditions of Impossibilities and the Vocabulary of Decoloniality. Vienna: Löcker, pp. 269–275. Translated from the German into English by Njideka Stephanie Iroh.*

*3 *Lugones, M.: Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System. Hypatia 22, no. 1 (Winter 2007), pp. 186–209.*

*4 *Caixeta, Luzenir (2013): Minoritized Women Effect a Transformation in Feminism. In: The Editorial Group for Writing Insurgent Genealogies (Carolina Agredo, Sheri Avraham, Annalisa Cannito, Miltiadis Gerothanasis, Marina Gržinić, Marissa Lôbo, and Ivana Marjanović) (eds.), Utopia of Alliances, Conditions of Impossibilities and the Vocabulary of Decoloniality. Vienna: Löcker, pp. 145–148. Translated from the German into English by Aileen Derieg.*

*5 *MacCarroll, Margaret Catherine (2005): May Ayim: A Woman in the Margin of German Society. MA Thesis. Florida State University. Online: http://etd.lib.fsu.edu/theses_1/available/etd-04102005-231408/unrestricted/MaggieC.MacCarrollThesis2Sp05.pdf (last visited: January 10, 2014)*

*6 *Mohanty, Chandra Talpade (1984): Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses. In: boundary 2, vol. 12/13, Spring–Autumn, pp. 333–358.*

*7 *Preciado, Beatriz (2007): Reportaje después del Feminismo. Mujeres en los márgenes [Report after Feminism: Women on the Margins]. In El País, January 13, 2007, http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/varios/despues_del_feminismo.pdf, (last visited: March 8, 2011)*

*8 *Preciado, Beatriz (2013): Pharmaco-Pornographic CapitalismPostporn Politics and the Decolonization of Sexual Representations. In: The Editorial Group for Writing Insurgent Genealogies (eds.): Utopia of Alliances, Conditions of Impossibilities and the Vocabulary of Decoloniality, Vienna: Löcker, pp. 245–255. Translated from Spanish into English by Marina Gržinić.*

*9 *Quijano, A. (2000): Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. Nepentla: Views From the South 1(3), 2000, pp. 533–580.*

## //Fussnoten

*1 *Katharina Oguntoye is a historian and has influenced the Afro-German movement; she is a co-editor of the book Showing our Colors (1986) and is the founding member of the "Initiative of Black People in Germany."*

*2 *FeMigra (abbreviation for: "Feminist Migrants") in Germany is an activist women's group mostly consisting of members with an academic background or work in the social sector. They are also involved in strong networking activities with other ethnic, migrant, and Jewish women in Germany. FeMigras' theoretical reflection of how to act politically as feminist migrants is strongly influenced by the reception of post-structuralist, black and post-colonialist authors such as Gayatri Spivak, Nira Yuval-Davis, Adrienne Rich or Angela Davis.*

*3 *Lale Otyakmaz works at the University of Duisburg-Essen on and with questions of Diversity Management.*

*4 *Encarnación Gutiérrez Rodríguez works at the Institute of Sociology Justus-Liebig University Gießen (Germany) and is known for the book Decolonizing European Sociology. The book challenges the androcentric, colonial and ethnocentric perspectives eminent in mainstream European sociology. Cf. http://www.ashgate.com/isbn/9780754678724*

*5 *The Combahee River Collective was a Black feminist Lesbian organization active in Boston (USA)from 1974 to 1980. They are perhaps best known for developing the Combahee River Collective Statement, a key document in the history of contemporary Black feminism and the development of the concepts of identity as used among political organizers and social theorists.*

*6 *Gloria Anzaldúa (1942–2004) was a scholar of Chicana cultural, feminist, and queer theory. Her most well-known book, Borderlands/La Frontera: The New Mestiza (1987) is on her life growing up on the Mexican-Texas border and incorporated her lifelong feelings of social and cultural marginalization into her work.*

*7 *Gloria Jean Watkins (1952), better known by her pen name bell hooks (written without capitals), is an American author, feminist, and social activist. Her writing focuses on the interconnectivity of race, capitalism, and gender and what she describes as their ability to produce and perpetuate systems of oppression and class domination. Primarily through a postmodern perspective, hooks has addressed race, class, and gender in education, art, history, sexuality, mass media and feminism.*

*8 *Angela Davis (1944) is an American political activist, scholar, Communist, and author. She emerged as a nationally prominent counterculture activist and radical in the 1960s, as a leader of the Communist Party USA, and had close relations with the Black Panther Party through her involvement in the Civil Rights to abolish the prison-industrial complex. Her research interests are in feminism, African-American studies, critical theory, Marxism, popular music, social consciousness,*

*and the philosophy and history of punishment and prisons. Her membership in the Communist Party led to Ronald Reagan's request in 1969 to have her barred from teaching at any university in the State of California.*

*9 *Gayatri Chakravorty Spivak (1942) is an Indian literary theorist, philosopher, and university professor at Columbia University, where she is a founding member of the school's Institute for Comparative Literature and Society. Spivak is best known for her contemporary cultural and critical theories to challenge the "legacy of colonialism" and the way readers engage with literature and culture. She often focuses on the cultural texts of those who are marginalized by dominant Western culture: the new immigrant, the working class, women, and other positions of the subaltern. Her best known essay was published in the 1980s with the title "Can the Subaltern Speak?" is considered a founding text of postcolonialism.*

*10 *Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Colonial/Modern_Gender_System*

*11 *The description is taken from the text published online. See http://grzinic-smid.si/wp-content/uploads/2013/02/Rear2010tikulacija10111213.pdf (last visited: December 5, 2013).*

*12 *The references are from Araba Evelyn Johnston-Arthur. She is a social justice activist born and raised in Vienna to a Ghanaian family. Johnston-Arthur, as reported by Kali TV, succesfully co-founded a pan-African movement in Austria, "Pamoja," which has brought together young Africans in Austria to fight for their rights and against racism in Europe. Published online March 26, 2013, at http://www.youtube.com/watch?v=sIiXyjO]j9U&feature=youtu.be (last visited, December 5, 2013)*

*13 *Grada Kilomba's book Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism, (Münster, Germany: UNRAST Verlag, 2008), deconstructs the normality of racism, making visible what is often made invisible; the book is described as essential to anyone interested in Black Studies, Post-colonial Studies, Critical Whiteness Studies, Gender Studies, and Psychoanalysis.*

*14 *Audre Lorde (1934–1992) was a Caribbean-American writer and civil rights activist. She described herself as "black, lesbian, mother, warrior, poet" and dedicated both her life and work to confronting and addressing the injustices of racism, sexism, and homophobia.*

*15 *Unfortunately, the pdf-Version is not able to convert some of the special signs. We apologize for that!*

//Hansel Sato

# Articles _ Furtive, Quiet and Loud

Art and communication practices to deconstruct social codes in the realm of media activism

What happens when the perception of existing visual and symbolic vocabularies is dislocated through artistic and art mediation strategies applying methods of Appropriation Art and Guerrilla Communication? Can these displacement strategies reach an audience outside of the established art system and interact with it? Is this strategy useful for opening up a critical antiracist and feminist perspective? Can it help raise social and political awareness of marginalized minorities?
I will try to answer these questions using examples from several media activism projects that I developed over the past several years in the areas of Guerrilla Communication, Appropriation Art, and artistic intervention in public space. In this article I will discuss how we can create spaces of mediation and direct interaction with the public by using methods that aim at making more transparent the way that social codes are constructed.
In the first part, I will briefly introduce the main ideas of Appropriation Art, Guerrilla Communication, and post-autonomous art, which have fed and nurtured my own praxis. Afterward, I will outline the visibility of such practices in public and media realms in Vienna on the basis of two of my projects. Finally, I will describe how the public reacted to my art projects and to the dialogue for critical reflection of the visibility of sexual and/or ethnic minorities in Austria. *(1)

## Borrow, recycle, re-semanticize

In the strict sense of the word, one speaks of Appropriation Art when an artist strategically appropriates images, forms, styles, or ideas from another artistic or non-artistic source, and the result of this act of copying can (or is meant to) be perceived as a distinct, new piece of art. These borrowed elements can also be taken from art history or popular culture. In fact, the strategy of appropriation was already used in the Middle Ages in composing music as existing musical works were copied and presented with minor variations. Leonardo da Vinci also used appropriation by utilizing various sources from the fields of biology, mathematics, and engineering, and synthesizing all of these sources into his own art. In modern times, Marcel Duchamp introduced the idea of the *readymade*, putting a urinal on a pedestal, signed as “R. Mutt.” The urinal was neither original nor unique. However, Duchamp defended his process of selecting the urinal as a work of art and displayed it in an artistic context. He even used a copy of the *Mona Lisa* in his work *L.H.O.O.Q*. With these readymades, he wanted to involve the viewer in the production of the work of art.

In the following decades, artists have continued using appropriation as a mean to address theories and social issues. The American painter Damian Loeb, for example, uses films to analyze the difference between simulation and reality, while Cory Arcangel integrates nostalgic aspects of mass culture in his art works, such as *Super Mario Clouds* by re-developing old video games and computer programs.
Philosophically, these practices are closely related to the conceptual strategies of deconstruction, media theory, and intertextuality. Artistic techniques, such as quotation, allusion, travesty, parody, and pastiche are generally considered features of “postmodern art,” however, they can also be found in works of Appropriation Art. Appropriation Art is likewise embedded in the traditions of art movements that

actively explore the conditions and limits of art and force the system to redefine itself. There are other artists who use the appropriation method to make strong political statements in public space, such as the Chilean artist Lotty Rosenfeld. In the 1970s, she appropriated traffic signs by transforming the stripes on the roadways into crosses, in allusion to the crime of genocide of former dictator Augusto Pinochet. *(2)

## Guerilleros in the civilization of spectacle

In the early 1990s, the activists and authors of the "Handbook of the Communication Guerilla" (*1) proposed the invention of false facts in order to create real events. They did not focus on artistic facts, however, but rather, social ones. *(3)
This proposal by Guerrilla Communication was based on Roland Barthes' affirmation: "Is maybe not the best subversion altering the codes instead of destroying them?" (Barthes 1980: 141) (*2) This method aims at uncovering and criticizing mechanisms that are decisive for the production of media images and mediated social realities. As such, guerrilla communication does not directly attack the specific representation of particular topics; instead it plays with the mechanisms that produce socially significant events. By doing so, artistic quality only matters when it promotes efficient subversive political practices. The actions of Guerrilla Communication inhabit the areas of micropolitics as they are aware of their own limitations and do not imagine the great "revolution." In this sense, guerrilla communication is a defensive model of political practice. Its implementation relies on social and political contexts trying to turn the power structures against themselves. The aim is to question the legitimacy of hegemonic talk that normalize social inequalities, and thus try to open utopian spaces. The two basic strategies used by Guerrilla Communication are alienation and over-identification. The alienation strategy aims at emancipatory changes of representations of habitual things in order to reveal new aspects of the represented, to afford a new reading of habitual events and to produce unforeseen and unexpected meanings. Examples of alienation strategies are the alteration of historical monuments and street names. A group of students at the Academy of Fine Arts in Vienna, Austria, changed the name of the square where the Academy is located, ("Schillerplatz"), to "Place of the Jews expelled by the Academy". *(4)
Over-identification, the second strategy of guerrilla communication, refers to aspects of daily life that are known by the majority society, but not addressed because of their taboo status. The North American activists Yes Men have supplanted civil servants of the World Trade Organization (WTO) and proposed in conferences to ban the siesta in order to defend the slave trade as a further sector of free trade. Additionally, Yes Men proposed that poor people from "developing countries" should recycle hamburgers already digested by people from the "industrialized countries" to fight hunger. Yes Men argue that they represent the WTO more honestly than the WTO members do themselves. Another example of the strategy of "over-identification" is the action of a group of artists based in Germany in the 1990s who hacked the Lufthansa website and redirected visitors to a website advertising the deportation of refugees to their countries of origin, presented as an ordinary marketing campaign. This action was accompanied by a series of posters called "Deportation Class."

## Postautonomous art

The Argentinian-Mexican theorist Nestor Garcia Canclini argues in his book "La sociedad sin relato" (2011) that the crucial questions about the role of art cannot be resolved *within* the art circuit itself due to the interdependence of museums, auctions, and artists and major economic, political, and media players. García Canclini proposes artistic actions that dilute the boundary between art and life. However, he argues that these attempts usually end by reinforcing the difference and

reaffirming the uniqueness of art works. The contemporary history of art would be "a paradoxical combination of behaviours to strengthen the independence of the art field and stubbornly trying to destroy the borders that demarcate it" (García Canclini 2011: 15). (*3)
Neither introducing ignoble objects in the museum as Duchamp did, nor leaving the museum or emptying it, or creating intangible works, or omitting the author's name, or causing censorship or blasphemy will lead to the vanishing of uniqueness. In modernism and postmodernism some ways of producing art works were considered subversive but they have now lost their incendiary character. Museum and white cube visitors have become used to these kinds of subversive actions *inside the art field* and even expect radical gestures, consuming them as just one more product in the global art market. Even world corporations have assimilated this modus operandi: there is a marketing strategy called "guerrilla marketing." Artistic subversions and strategies of guerrilla communication have become a part of "The society of the spectacle" (Debord 1999). (*3) As a result, García Canclini suggests the term "post-autonomous art practices":

> With this word I refer to the process of last decades in which displacements from artistic practices based on objects to practices based on contexts have increased, up to managing inserting the works in mass media, urban spaces, digital networks and forms of social participation, where the aesthetic difference seems to disappear. Many works are still shown in museums and biennials, they are still signed by artists and some of them win art prizes, but prizes, museums and biennial, share the diffusion and the consecration with fashion magazines and television. The unique signature, the author's notion, remains sub-plunged in advertising campaigns, mass media and not artistic groups (García Canclini 2011: 17). (*4)

Canclini's idea of "post-autonomy" does not deny the traditional concept of art, nor does it replace the wish for autonomy that many artists and curators still desire, although the relatively new post-autonomous character is a rising and unstoppable phenomenon. Art is no longer an "uncontaminated" field in which only artists, galleries, museums, and curators play. We can see how they interact with different publics and look for a dialogue with heterogeneous cultures. On the other hand, this post-autonomous condition has intensified in recent years with social networking and the possibility to make online exhibitions and have access to what is done in the great museums, and also in alternative networks that bypass official art institutions. Consequently, this is creating a new dynamics and new forms of innovation and articulation among people from different areas and professions: sociologists and writers have become art curators, artists work in scientific research, people without art education have become performance artists by making interventions in public space, young internet users create films for Youtube and Vimeo, etc.
García Canclini's reflections are important for my own projects as they give me the decisive impulse to develop projects that make use of the visual language of mass media and at the same time, critically reflect and challenge its dynamics as already proposed by guerrilla communicators. The key questions for my projects are the following:
How can I produce critical artistic reflections in times of visual over-exposition? How can I apply strategies to transgress symbolic orders without being re-assimilated by the art market (or at least not so easily)? How can I thematize racism and sexism from my social position as an artist, a man, and an immigrant living in Europe? How is it possible to successfully interact with a public that does not focus specifically on contemporary art?
In what follows I will describe my projects "Österreichische Nachrichten" ("Austrian News") and "Männer" ("Men").

## Project Österreichische Nachrichten (Austrian News)

Figure 1: Project "Österreichische Nachrichten"

Together with a small group of people dressed up as news vendors, I distributed 30,000 copies of the Österreichische Nachrichten tabloid at underground stations and public spaces in Vienna in the early morning in May 2010 and May 2012 without any legal authorization from the Viennese city hall. I wrote the tabloid and it was actually a fake: I used the same visual language and wording of typical yellow press but "rewrote" the content to infiltrate a political message directed against racism, xenophobia, discrimination, and sexism. By doing so, the project used the methods of artistic appropriation and is embedded in the context of guerrilla communication. Hundreds of people going to work in the morning took the newspaper, thinking that the *Österreichische Nachrichten* was just another free tabloid. However, after reading the newspaper they realized that the Österreichische Nachrichten was a persiflage aiming to intervene in mainstream discourses by addressing the politics of exclusion.
The project was supported by *SOHO in Ottakring*, a Viennese art and urban district project, originally founded by an artist's initiative, and *KÖR. Kunst im öffentlichen Raum Wien*, an institution that supports and finances art in public space. *(5)
An important starting point for this project was the report "European Monitoring Centre on Racism and Xenophobia" (EUMC), which stated that in Austria, like in almost all EU countries, people with a "migrant background" are represented predominantly in a negative way in the media, where they are often depicted as infantilized subjects, criminals, or as having beat the system to falsely live off of social benefits. These representations of migrants and the concomitant "strategies of stereotyping" (Hall 1994) (*5) are echoed by the Austrian daily newspapers *Heute*, *Österreich*, and the *Kronen Zeitung*, the latter a right-wing populist tabloid with an average daily readership of three million. This number amounts to roughly 40 percent of the daily newspaper readers in Austria, while *Heute* and *Österreich* have the biggest readership in Vienna. Around 30 percent of the people with a higher education living in Austria read these tabloids daily. *(6)
From my personal experience I can say that it is quite common that people take the information in these tabloids as a given, without questioning the mechanisms of manipulation behind them. As the Argentinian author Veron says, "In our relationship with the mass media, we believe in a speech not because we have found that it is true, we believe in it because we *consider* it true" (Veron 1987: IV). (*6)

## Mediation and reception of the project Österreichische Nachrichten

While distributing the newspapers in the underground stations I talked with many passersby who asked about the editors of the *Österreichische Nachrichten* and if the articles reported on "real facts."

The reception of the project was positive. Several reviews were published in quality newspapers, such as *Der Standard* and *Die Presse*, and thousands of people visited the website "Austrian News," posting hundreds of comments in just a few weeks after distribution of the *Österreichische Nachrichten*. Most comments were positive, however, some articles were strongly criticized, because they were — according to some Readers — beyond the limits of good taste or political correctness. Moreover, in June 2012 the Federal Department of Education, Science and Culture forbade me from distributing my newspaper inside their facilities.
On the one hand, these negative comments and reactions made me think about a problematic aspect of my project, namely, the danger of reproducing discriminatory talk in the attempt to criticize it by the use of satire. On the other hand, these critiques missed the point: I was clearly intending to be satirical, and this fact was very well explained in the publication details (Impressum).

## Project Männer (Men)

Figure 2: Project "Männer"

Figure 3: Project "Männer"

This poster installation took place in October 2011 and was placed in a masculine-connoted location in Resselpark, Vienna. Homeless men go there to drink and a police station is very close, because it has commonly been used as a place for selling drugs. The project was part of a two-year project financed by the Viennese cultural association *SOHO in Ottakring*, which consisted of conferences and actions in public space. *(7) The idea was to break typical role-models related to masculinity and motherhood in a country where women are still overwhelmingly responsible for raising the children and taking care of the household, and still are earning far less money than their male counterparts. *(8)

I will now offer a few quotes from articles in the press describing the project:

> Those pedestrians whose daily path leads to the underground near Vienna's Resselpark will be confronted with posters by the artist Hansel Sato. Sato's posters present a critical argument relating to the representation of men in the mass media, and respond to the incessant repetition of gender-stereotyping of the inconspicuous life of a man. On the other hand, the posters aim to address people who have no experience in dealing with the topic of gender. For attaining this goal, popular public places are used as a display. "Men" is organized within the framework of the art festival Soho in Ottakring and is a part of the "Regendering Media" Project. (Der Standard 2012) (*12)

> At first glance one believes that the pictures on the posters ... show a breast-feeding man. In the pictures, a roughly thirty-year-old man is seen wearing casual clothes, and sporting a dark beard, sitting on the edge of a bed with flowery bedding, holding a small child in his arms. Each poster has a different slogan in connection with the subject, thus causing a stir. (Heute 2012) (*13)

## Mediation and reception

A few of my Austrian friends stood beside this installation for several hours per week and talked with the passersby. Sometimes I was there, too, however I did not want to show my face, because I am the man depicted in the pictures with the baby, and the people probably would not say what they really thought if they realized that I was the author of the project.
The project was given positive feedback in the media, but on the websites of the tabloid *Heute* and the newspaper *Der Standard*, the negative opinions where overwhelming. However, the most negative reactions were expressed by destroying a poster stand and writing obscene statements on the posters, such as "Where are the tits?" (see figure 2). The negative comments illustrate the conservative approach towards the role of men and women in Austria, which is still defended by many people in our allegedly enlightened post-industrial society. Moreover, it reflects the fact that we are currently experiencing a dangerous rebirth of movements in European countries that are based on reactionary ideologies, which deny the major historical achievements of feminist (and other) social movements. The more striking examples of the rise of conservative and even reactionary ideologies are the huge protests again gay rights in France and the new, restrictive abortion law in Spain in 2013.
The reactions to this project as well as to the project *Österreichische Nachrichten* has led me to inquire into the importance of emotion in public spaces, which I will address in my concluding remarks.

## Concluding remarks

We learn from our daily experience that what happens in the realm of politics is not usually dominated by rationality. The philosopher Spinoza has already argued that reason alone is incapable of motivating human action; affect and passion are required. Politics and emotion are not counterparts, on the contrary: Emotions have the great potential to effect the public sphere, when people share their experiences and seek to achieve a common political goal. It is questionable to think that emotion always distorts the supposed aseptic rationality of politics (moreover, when we analyze human history, this asepsis does not exist). Emotions are another form of knowledge and it is necessary to embrace them as a constitutive and necessary part of any politics, including cultural politics. As a result, an important question for artists dealing with social and political issues is: How we can produce an artistic work that strongly appeals to emotions, without losing the ethical component? We should not forget that fascists and right-wing populists use the same strategy as they manipulate

people with a strongly emotional visual vocabulary.
As we know, sensationalist tabloids and market strategists use a visual language that appeals to emotions in order to sell and practice (malicious) politics. They do not seek to promote analytical thinking, but rather, affective reactions: fear of foreigners in the case of tabloids, fear of losing economic status, in the case of modern neoliberal campaigns.

The aim of these projects was to adopt a similar strategy by generating an initial emotion (fear or surprise) in order to hook the random reader or pedestrian. Nevertheless, the intention was not to leave people in a state of panic or surprise, but to allow them to uncover the deception. My hypothesis is that humor, parody, and *reductio ab absurdum* are capable of initiating a process allowing people to achieve the necessary distance for reaching a meta-level of reflection that will ultimately help them move away from the emotional level, in order to begin thinking about the mechanisms of social manipulation.
Another great advantage of using the same visual language as mass media and publicity was that people approached the art works voluntarily, without rejecting them as "leftist ideology" or moralizing.
Finally, these interventions did not seek to produce "just" an artistic action in public space: They did not aim to attack the elitist art system or the white cube, enhance a place, attract tourism, decorate a place, or make political propaganda. Instead, they aimed to open up other forms of thinking about social issues for casual passersby on the streets. Their (potential) value is not situated in the works themselves, but in the interaction they establish with the public, and in the recipients' different interpretations of them. They are relational but not in the sense of aiming to "fix" social problems by establishing a harmonious and pleasant dialogue with different people or looking for a peaceful multicultural connivance. The goal was to address the contradictions of our contemporary society plagued by uncertainty and the fear of "the Other" and give visibility to these shared feelings in the public sphere.

## //Literaturnachweise


*1 *Autonome a.f.r.i.k.a.-gruppe / Blissett, Luther / Brünzels, Sonja (2001): Handbuch der Kommunikationsguerilla – Wie helfe ich mir selbst, 4th edition, Hamburg / Berlin: Assoziation A.*

*2 *Barthes, Roland (1980): Sade, Fourier, Loyola, Paris: Editions du Seuil.*

*3 *Debord, Guy (1999): La sociedad del espectáculo, Valencia: Pre-Textos.*

*4 *García Canclini, Néstor (2011): La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia, Madrid: Katz.*

*5 *Hall, Stuart (1994): Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2, Hamburg: Argument.*

*6 *Veron, Eliseo (1987): Construir el acontecimiento, Buenos Aires: Gedisa.*

*7 *www.derstandard.at (Last visited: January 3, 2014)*

*8 *www.heute.at (Last visited: January 3, 2014)*

*9 *http://www.augustin.or.at (Last visited: January 3, 2014)*

*10 *http://www.austrianposters.at (Last visited: January 3, 2014)*

*11 *http://www.orf.at (Last visited: January 3, 2014)*

*12 *Der Standard (2012): Männer einmal anders. http://diestandard.at/1317019799614/Regendering-Media-Maenner-einmal-anders, date: October 10, 2012. last visited: January 3, 2014 – translated by author*

*13 *Heute (2012): Was bedeuten diese Bilder am Karlsplatz? http://www.heute.at/news/oesterreich/wien/art23652,610008, October 11, 2012, last visited: January 3, 2014 – translated by author*

## //Fussnoten

*1 *see also: http://wien.orf.at/stories/441358/ and http://diestandard.at/1317019799614/Regendering-Media-Maenner-einmal-anders*

*2 *see also: http://www.artnet.de/magazine/documentakunstlerin-lotty-rosenfeld/*

*3 *see also: http://kguerilla.org/de/afrika*

*4 *see also: http://www.plattform-geschichtspolitik.org/html/intervention-schillerplatz.php*

*5 *see also: http://www.koer.or.at/en/about/*

*6 *http://www.iventa.eu/Media/Mediaanalyse-2012-2013-1.pdf*

*7 *see also: http://kulturrisse.at/ausgaben/urbane-raeume-zwischen-verhandlung-und-verwandlung/kunstpraxen/regendering-media*

*8 *see also: http://www.statistik.gv.at/web_de/statistiken/soziales/personen-einkommen/jaehrliche_personen_einkommen/index.html*

*9 *see also: http://www.coryarcangel.com/things-i-made/supermarioclouds/*

//Ljubomir Bratić

# Articles _ Politischer Antirassismus und Kunstinterventionen

Im ersten Teil werden überblicksartig die sozialen, politischen und ökonomischen Hintergründen von Migrationsbewegungen beschrieben. Daran anschließend stehen das Praxisdenken des politischen Antirassismus und ausgewählte Interventionstechniken, die für diese Art des Denkens und Handelns charakteristisch sind, zur Diskussion. Diese Techniken sind „Normalität begreifen", „alternative Modelle entwickeln", „Historisierung als Strategie", „Allianzenbildung", „(Self)Empowerment" und „Konfliktinszenierung". Ausgehend von dieser Perspektive wirft der letzte Teil einen kursorischen Blick auf Interventionen im Kultur- und Kunstfeld. Der Text hat einen programmatischen Charakter, weshalb auf eine längere Exploration der Kunstbeispiele verzichtet wird. *(7)

## Was heißt Migration?

Migrieren heißt sich im „sozialen Raum" (Schroer 2006) (*9) zu bewegen. Der vorhandene soziale Raum ist kein leerer, sondern einer, der bereits in diverse Orte aufgeteilt ist. Der Ort, der für die Fortbewegung von Menschen von zentraler Bedeutung ist, wird Nationalstaat genannt. Das gegenwärtig vorherrschende wirtschaftliche Paradigma heißt Kapitalismus – sein Motor ist die Produktion von ökonomischem Mehrwert. Mehrwert – das, was dem Eigentümer / der Eigentümerin der Produktionsmittel in Form von Geld bleibt – wird geschaffen, indem die Produktion bestimmter Waren möglichst billig gestaltet wird. (Marx 1962) (*6) Wie? Durch die Beschaffung billiger Rohstoffe und billiger Arbeitskräfte. Billige Arbeitskraft! Das ist der allerwichtigste Begriff, wenn von Migration die Rede ist, weil es bei der Migration größerer Gruppen von Menschen immer darum geht, die materiellen Lebensbedingungen zu sichern. Die materiellen Lebensbedingungen bedeuten, genug zum Essen zu haben, leistbaren Wohnraum zu bewohnen und die (Er-)Öffnung einer Zukunftsperspektive. Einerseits gibt es also das Interesse, Arbeitskräfte möglichst billig einzusetzen *(1), andererseits gibt es das Interesse zu überleben. Diese zwei Interessen treffen sich und folglich kommt es zu Bewegungen größerer Gruppen von Menschen von einem Ort zu einem anderen. Nicht weil sie es so wollen, sondern weil das System eine solche Möglichkeit für die Vermehrung des ökonomischen Mehrwertes notwendig macht. Wenn also von Migration die Rede ist, dann ist implizit oder explizit auch immer die Rede von Kapitalismus und Nationalstaat. Der soziale Mechanismus „Nationalstaat" steht also nicht nur für Staatsvolk, Staatsgebiet und Staatsgewalt, sondern hat auch die Funktion, das laufende Geschäft der Wirtschaft zu erhalten und zu perpetuieren. Einer dieser Schalthebel, der zur Perpetuierung dieses Systems eingesetzt werden, ist der Einsatz von billig gehaltenen Arbeitskräften. Billig wird Arbeitskraft, indem Menschen gezwungen werden, für niedrige Löhne, häufig in Kombination mit schlechten Arbeitsbedingungen, zu arbeiten. Dieser Bezwingungsprozess funktioniert, indem die materielle Basis der Menschen eingeengt wird: Alle sind gezwungen zu verkaufen und zu kaufen, um zu leben. Was ist aber, wenn es kein Geld gibt, um etwas zu kaufen oder wenn es nichts zu kaufen gibt? Dann machen sich Menschen, wohlgemerkt größere Gruppen von Menschen – denn hier ist nicht die Rede von wenigen, die sich das Reisen leisten können – auf den Weg. Dieser Weg führt von einem Ort zum nächsten, von einem Ort, an dem es einen Mangel an materiell lebensnotwendigen Gütern gibt, zum nächsten, an dem diese Versorgung – aus welchen Gründen auch

immer – gewährleistet wird. Diese Skizze ist eine vereinfachte, aber durchaus treffende Beschreibung der Anfangssituation jedweder Migration, weil sie die Suche nach besseren Lebensbedingungen beschreibt. In diesem Prozess gibt es mehrere Akteurspositionen: Erstens die Position der weltweiten Wirtschaft; zweitens die Position der in den Nationalstaaten (sowohl in den Absender- als auch den Aufnahmeländern) verankerten Wirtschaft und der historisch gewachsenen Interessensvertretungen; drittens die Position von Menschen, die gezwungen sind, den Ort, den sie ihre Heimat nennen, zu verlassen. Das tun sie nicht gerne, aber wenn sie es tun, dann werden sie aufgrund ihrer Zahl zu einem eigenständigen Bewegungsfaktor, der die Weltverhältnisse verändert. Diese Eigenständigkeit beschreibt die „Autonomie" der Migration (Moulier Boutang 2002). (*7)

Nomos heißt auf Altgriechisch Gesetz. Nomos heißt aber auch Veränderung, was bedeutet, dass etwas Altes durch etwas Neues ersetzt werden kann. Migration ist eine Kraft, die – wie Nationalstaaten und die weltweit agierende Wirtschaft – neue Verhältnisse entstehen lassen kann. Bei dem, was politischer Antirassismus (Bratic 2012) (*3) genannt wird, geht es darum, den Subjektpositionen der MigrantInnen in der Öffentlichkeit zur Anerkennung zu verhelfen.

## Politischer Antirassismus als Praxisdenken

Politischer Antirassismus ist ein Praxisdenken. Er ist eine diskursive Positionierung, die bemüht ist, neben der Theorieproduktion auch die Praxis *(2) voranzutreiben. Dieses Postulat hat Vorteile und Nachteile: Die Wirkungen, die auf theoretischer Ebene entfaltet werden, sind mittelbar und beziehen sich zum Beispiel auf die Rationalisierung der Diskussionen über Migration. Die „großen" Diskussionen über Kleidungsstücke wie etwa das Kopftuch oder über die vermeintlich kulturelle und identitäre Zerrissenheit von MigrantInnen werden prinzipiell und argumentativ in Frage gestellt mit dem Ziel, sie ins Abseits zu drängen. Wenn bei diesen Infragestellungen, also beim Praxisdenken des politischen Antirassismus, von einer Verbesserung der gesellschaftlichen Lage der MigrantInnen die Rede ist, geht es nicht darum, diese Gruppe en bloc zum Opfer zu erklären oder sie zu pathologisieren, noch sollen MigrantInnen zu Objekten der psychologischen, soziologischen und ethnologischen Befragungen gemacht und ihre benachteiligte soziale Lage in der Gesellschaft auf ihre eigenen Handlungen zurückgeführt werden. Und schließlich geht es auch nicht darum, soziale Ungleichheiten durch einen Diskurs über vermeintlich „fremde" und hermetisch abgeschlossene Kulturen, die im Gegensatz zur eigenen „richtigen" Kultur stehen würden, zu legitimieren und zu rechtfertigen. Es geht allein darum, Gleichheit voranzutreiben und dieses Vorantreiben beinhaltet nach dem Denken und der Praxis des politischen Antirassismus vor allem eine Hinwendung zur Politik, denn Gleichheit in unserer Gesellschaft wird als politische Gleichheit verstanden. Diesem Postulat folgend gilt es, den Gleichheitsgedanken voranzutreiben und zwar mit allen dazu notwendigen Differenzierungen. Wir sind nicht alle körperlich und psychisch gleich, aber wir sind in den Gesellschaften, die sich Demokratien nennen, alle gleich geboren und sollten nach Erlangung des Erwachsenenstatus als ebenbürtig gelten, ausgestattet mit den gleichen Rechten und Pflichten.

Der Satz „Ein Individuum eine Stimme" ist ein zentrales Postulat der Demokratie. Was ist aber, wenn diese politische Stimme, wie derzeit in Österreich mehr als einer Million BürgerInnen nicht zusteht? Was passiert dann mit der Demokratie? Können wir überhaupt von Demokratie sprechen, wenn derartige gesetzlich verankerte Ausschließungen existieren? Ist dadurch nicht das zentrale Postulat der Demokratie gefährdet, das besagt, dass die Gesetze für diejenigen gelten, die ihre RepräsentantInnen gewählt und damit beauftragt haben, Gesetze (in ihrem Namen)

zu erlassen? Natürlich ist es das. Und das ist der Punkt, an dem politischer Antirassismus ins Spiel kommt, indem er bedingungslos auf die Teilhabe der MigrantInnen setzt und damit behauptet, eine Arbeit an der Demokratie zu leisten. Denn es geht in letzter Konsequenz nicht nur um die Beseitigung der Benachteiligung einzelner Gruppen, sondern auch um diese Beseitigung des herrschenden Systems, das soziale Ungleichheiten gesetzlich legitimiert. Es geht also darum, durch die Verbesserung der Lage der Benachteiligten eine Verbesserung der Lage von allen in einer Gesellschaft herbeizuführen. Der erfolgreiche Kampf der ArbeiterInnen um das Wahlrecht war nicht nur ein Kampf für die Arbeitenden selbst und auch der erfolgreiche Kampf der Frauen um das Wahlrecht war nicht nur ein Kampf für die Frauen. Es waren immer politische Kämpfe für uns alle, weil dadurch die Gesellschaft, in der wir leben, gerechter wurde! Ein Kampf ist nur dann politisch, wenn er – aus einer partikulären Position – im Namen aller geführt wird.

## Interventionen im Rahmen des Politischen Antirassismus

Interventionen sind, abhängig vom Zusammenhang, in dem sie eingesetzt werden, und ob sie sich auf etwas Vorangegangenes beziehen und/oder einen tradierbaren Zusammenhang aufweisen, Formen im Sinne von festgelegten Bewegungsabläufe, Techniken im Sinne von Können und Wissen sowie taktische und strategische Vorgangswesen und politische Instrumente. Im Rahmen des politischen Antirassismus wurden mehrere Bereiche identifiziert, in denen Interventionen, zwecks Erzielung von Wirksamkeiten, möglich und erwünscht sind. Das Wirken gegen Rassismen in der Gesellschaft erfordert eine ständige Auseinandersetzung auf mehreren Ebenen. Diese Ebenen und die entsprechenden Instrumente des politischen Antirassismus werden im Folgenden vorgestellt.

Das Instrumentarium „Normalität begreifen“ wird eingesetzt, um die bestehenden Konsensverhältnisse als sozial produziert zu entlarven. Ein Teil dieses Verfahrens ist es daher, die Naturalisierungsverfahren der konsensual vermittelten Herrschaftsverhältnisse nachvollziehbar zu machen, um zu zeigen, dass Selbstverständlichkeiten eben nicht selbstverständlich sind, sondern hergestellt und gesellschaftlich produziert werden. Der Konsens ist keine Bedingung der Demokratie, sondern lediglich eine Form ihrer Artikulation, die in unserer Gesellschaft dazu geführt hat, dass alles Konsensuale entsprechend der vorgegebenen Richtlinien zu erfolgen hat. Was ist aber, wenn diese Richtlinien solche sind, die viele Gruppen in der Gesellschaft ausschließen? Für diese Gruppen gibt es dann nur die Möglichkeit, aus ihrer politischen Isolationszelle aufzubrechen und den herrschenden Konsens in Frage zu stellen. Diese Infragestellung durch politisch tätige Subjekte kann jedoch nicht in einem leeren Raum erfolgen, sondern erfordert Vorarbeiten. An diesem Punkt kommt ein weiteres Interventionsinstrumentarium zum Tragen. Es wird als „alternative Modelle entwickeln“ bezeichnet und beinhaltet eine kritische Auseinandersetzung mit vielen anderen möglichen Weltverständnissen und ihrer möglichen Realisierung. Letzten Endes bedeutet dieses Instrument auch ein „Denken der Utopistik“ (Wallerstein 2002) (*10) und der utopistischen Räume, in denen das Begehren von allen einen legitimen Platz einnehmen kann. Die Wiederentdeckung des Gedankens der Gleichheit gehört zu diesem Begehren. In diesem Zusammenhang ist auch das Instrument der „Historisierung als Strategie“ zu verorten: Es ist ein Blick zurück auf das eigene Begehren und die Kontinuitäten, die außerhalb der eigenen Subjektposition erfolgt sind. Den Versuch, die Gesellschaft im Allgemeinen und die eigene Lage in der Gesellschaft im Besonderen zu verändern, haben viele Generationen vor uns unternommen. „Historisierung als Strategie“ meint in diesem Zusammenhang, diese Versuche und die Geschichte dieser Versuche sicht-, hör- und begreifbar zu machen und ihnen die notwendige Anerkennung zu zollen. Die Geschichte wird demnach als eine gute Lehrerin im Hinblick auf eine mögliche

Stärkung der eigenen politischen Subjektposition verstanden. Ein Beispiel für die „Historisierung als Strategie“ sind die derzeit laufenden Bemühungen um ein „Archiv der Migration“ *(3).

Ein weiteres für unmittelbare politische Aktivitäten wichtiges Interventionsinstrument ist die „Allianzenbildung“, die entlang des Versuchs erfolgt, die eigene Position in der Gesellschaft zu stärken. Sie hat einen kurzfristigen Charakter, hinterlässt aber Spuren, die von verschiedenen anderen AkteurInnen an anderen Orten verfolgt werden (können).

Zu den weiteren konkreten politischen Instrumenten des politischen Antirassismus gehören (Self-)Empowerment, also die Stärkung der Positionen der Diskriminierten in vielen sich konkret vollziehenden Situationen, wie zum Beispiel die Unterstützung von Protestaktionen der schwarzen Community anlässlich der Tötung von Marcus Omofuma am 1. Mai. 1999 mit notwendiger und unbedingter Distanz zu Entscheidungsebenen, um eine AdvokatInnenposition zu vermeiden. Diesen positiven Ansatz verfolgen die UnterstützerInnen der Refugeebewegung *( 4 ), die sich 2012 in Wien formiert hat.

Das Wissen über eine erfolgreiche Initiierung und Inszenierung eines Konflikts gehört ebenfalls zu den Interventionsinstrumenten des politischen Antirassismus. Ein Konflikt ist ein Raum, der viele Ebenen und gesellschaftliche Positionen fokussiert und vieles, was zumeist (bewusst) verborgen und unterdrückt wird, zum Vorschein bringen kann. Dieses Potential von Konflikten ist darauf zurückzuführen, dass er entlang der Konfliktlinie die gesellschaftliche und persönliche Aufmerksamkeit sensibilisieren kann.

Nicht zuletzt gehört zu den Instrumenten des politischen Antirassismus auch die Hinterfragung der eigenen gesellschaftlichen Position. Wir stehen nicht abseits der rassistisch organisierten Gesellschaft, sondern sind ein Teil von ihr. Demnach wäre zu fragen: Welche Position nimmt jeder und jede einzelne von uns in der Gesellschaft ein? Wie erfolgen gesellschaftliche Prozesse, an denen wir uns beteiligen? Wer profitiert bei diesen Prozessen und wer verstummt? etc. Diese Fragen haben, ebenso wie die verschiedenen Interventionsinstrumente, ihre Dauer, ihre Orte und auch ihre Traditionen.

## Interventionen im Kunst- und Kulturfeld

Intervenieren heißt in erster Linie, dass wir uns als Subjekte setzen, um bestimmte Wirksamkeit zu erzielen. Die Wirksamkeit von Interventionen ist verschieden – entsprechend dem gesellschaftlichen Feld, in dem wir uns befinden, und je nachdem woher und wohin wir intervenieren. Eine Intervention ist ein Eingriff in einen Zusammenhang. Eine Kunstintervention ist eine Intervention mit den Instrumenten und Techniken aus dem Kunstfeld.

Was wird nun im Kunst- und Kulturfeld unter politischem Antirassismus verstanden und wie kommen hierbei Interventionen ins Spiel? Ein Feld, so Pierre Bourdieu (2013) (*1), ist ein gesellschaftlicher Bereich, in dem es autonome Gesetzgebung gibt, das in einem höheren Maße autoreflexiv ist und auf eine eigene Entwicklungsgeschichte zurückblickt, um sich eine eigene Perpetuierung in der Zukunft zu ermöglichen. Ein Feld entwickelt zum Beispiel seine eigenen Kapitalsorten, die in anderen Feldern nicht zwangsläufig eine Bedeutung haben müssen. Ein/e KünstlerIn gilt in einem Physikseminar nicht als zugehörig, weil er/sie als unwissend, vielleicht sogar als naiv wahrgenommen wird. Das Wissen, also das soziale oder kulturelle Kapital, das in einem Feld hoch angesehen ist, hat in anderen Feldern keinen entscheidenden Wert. Das Kunstfeld hat mit dem politischen Feld *( 5 ) Gemeinsamkeiten, denn

beispielsweise gäbe es diese Felder nicht ohne die „Außenkomponente“ des Volkes und der BetrachterInnen; es existieren aber auch Differenzen: Skandal ist z. B. im politischen Feld etwas Verpöntes, während er im Kunstfeld nahezu zu einem Teil des künstlerischen Werdeganges von vielen geworden ist.

DIE Figur der KünstlerInnen ist „ver-rückt“, weil ihre Werke außergewöhnlich sein müssen – während diejenige der PolitikerInnen „mittelmäßig“ und diese Mittelmäßigkeit bewusst setzend und pflegend, also hinterlistig, sein müssen. Die Politik muss „verständlich“ sein, weil sie diejenige ist, die alle im Staat, also die, die sie gewählt haben, wie auch jene, die sie nicht gewählt haben, repräsentiert. Zumindest gibt sie vor, ihr Tun sei an alle gerichtet und von allen nachvollziehbar. KünstlerInnen sind „interessant“, PolitikerInnen „langweilig“ – so können ihre Tätigkeiten und Handlungen, überspitzt formuliert, beschrieben werden. KünstlerInnen trifft man gerne, man hat sie gerne im eigenen Bekanntenkreis, ohne an sie Forderungen zu stellen. PolitikerInnen kennt man, weil sie einem „etwas“ weiterhelfen können. KünstlerInnen sind VermittlerInnen zum Werk, das wirkt. PolitikerInnen sind Wunschmaschinen. Sie wirken und sollen wirken, unmittelbar als „unsere“ RepräsentantInnen in den Entscheidungsstrukturen eines repräsentativ demokratischen Staates. Zumindest sollte das so sein. Das ist die gängige Meinung.

Was passiert, wenn die Kunst darum bemüht wird, in das politische Feld zu intervenieren? Was passiert, wenn „fremde“ Menschen in ein Feld intervenieren? Fremd, weil sie per Definition nicht dazu gehören. Das politische Feld, besser diejenigen, die die Normalität des Feldes ausmachen, ignorieren sie. Wenn das nicht mehr möglich ist, dann werden sie verharmlost, und wenn auch das nicht mehr geht, dann werden sie vereinnahmt. Das sind die drei strategischen Vorgangsweisen, die das Verhalten der PolitikerInnen gegenüber KünstlerInnen beschreiben.

Einen wichtigen Teil des politischen Feldes macht die Kultur- und Kunstpolitik aus. Kultur und Kunst werden seitens der Verwaltung als wichtig erachtet, weil diese Felder zu einem Bedürfnis gehören, das sich teilweise mit dem politischen Bedürfnis der modernen Gesellschaften deckt. Welches Bedürfnis? Jenem nach dem Gestalten der Öffentlichkeit. Die Öffentlichkeit, die Sphäre des Gemeinsamen und des Austausches zwischen beliebigen Individuen und Gruppen, ist eine prinzipielle Ebene innerhalb der bürgerlichen Gesellschaften. Diese wird durch die informationsvermittelnden und -schaffenden Einrichtungen, die „Medien“, hergestellt und durch Kunst- und KulturproduzentInnen immer wieder erneuert. Innerhalb der Öffentlichkeit, als Bestandteil der politischen Sphäre, tobt ein Richtungskampf. Es wird darum gekämpft, was gesagt und was nicht gesagt werden darf, wer das Sagen hat und wer zum Schweigen verurteilt ist, wer einen Namen hat, also erkennbar, markierbar und hörbar ist, und wer als namenlos zum Schicksal der Unübersichtlichkeit verurteilt ist. Es tobt ein Kampf um die Worte und den Diskurs, der nicht harmlos ist, weil er u.a. über die Zuteilung der materiellen Werte und Ressourcen entscheidet. Die Themenvorgabe, also das, worüber die Öffentlichkeit diskutiert und wer als diskussionswürdig anerkannt wird, sind wichtige Fragen.

Das politische Feld und die Kultur- und Kunstfelder stehen in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. Die PolitikerInnen in ihrer gezwungenen hinterhältigen Mittelmäßigkeit können höchstens Begriffe und verkürzte, vereinfachte Inhalte transportieren. Vor diesem Hintergrund ist es nie ein „naiver Zufall“, welche Worte von wem und wo verwendet und geprägt werden. Es sind bewusst gewählte Handlungen, wenn an bestimmten, für die Öffentlichkeit zentralen Orten, wie im Parlament, viele Male Worte und Diskurse wiederholt werden. Mit der Differenzierung des Inhaltsgehalts der Begriffe die auch die Funktion hat, andere mögliche Inhalte auszuschließen befassen sich die Kultur- und KunstproduzentInnen.

Sie liefern die Argumente, warum ein Sachverhalt gegenwärtig so ist und nicht anders sein kann.

Eine Intervention der Kunst, ein Eingriff in die Zusammenhänge des politischen Felds seitens der KunstproduzentInnen, erfolgt entlang dieser Ausschlusslinien: Beispielsweise die Hinterfragung der diskursiven Selbstverständlichkeiten wie etwa die jahrzehntelange öffentliche Annahme, dass der Name „Kolaric“ *( 6 ) für die Bezeichnung der MigrantInnen aus Jugoslawien steht. Eine Intervention ist eine Parteinahme für eine bestimmte Denkweise. Intervenieren im Kultur- und Kunstfeld heißt Diskursarbeit zu leisten mit dem Ziel, an Verschiebungen der bestehenden Normalitäten zu arbeiten und demzufolge das politische Moment in der Kunst zu bejahen. Politisch-antirassistisch handelnde KünstlerInnen intervenieren in die Gesellschaft entlang der Handlungs- und Denklinien, die im Text bereits angesprochen wurden. Sie ermöglichen es, die Normalität zu begreifen. Sie leisten eine Historisierung bestimmter bisher verborgener Sachverhalte und eine Arbeit an der Utopie. Diese Momente künstlerischer Interventionen zeigen sich am Beispiel des in Wien ansässigen Chors *Hor 29 Novembar*, der am 14. August 2013 eine öffentliche Probe im Wiener Augarten veranstaltete. Der Anlass dafür war, dass sich am gleichen Tag im Jahr 1972 in diesem Park mehrere Tausende MigrantInnen, die durch die österreichische „Gastarbeiter“-Politik von Jugoslawien nach Österreich geholt wurden, versammelten, um gemeinsam zu singen, zu tanzen und zu essen. Die MigrantInnen, die in den 1960er und 1970er Jahren lediglich als „GastarbeiterInnen“ wahrgenommen und denen kaum Freizeit und die selbstbestimmte Nutzung von öffentlichen Räumen zugestanden wurde, hatten sich einen Teil der Parkfläche angeeignet. Die Reaktion seitens der Behörden war ihre Verdrängung auf die damals noch nicht erbaute Donauinsel. Von diesem Ereignis wissen die wenigsten Menschen in Österreich, nicht zuletzt, weil die kulturellen und politischen Aktivitäten von MigrantInnen nicht Teil der dominanten österreichische Geschichtsschreibung sind. Der *Chor 29 Novembar* thematisiert mit seinem Auftritt im Augarten die Aktivitäten von MigrantInnen und macht sie dadurch als kulturell und politisch handelnde Subjekte sichtbar.

Foto: Michael Kalivoda

Anhand dieses Beispiels wird deutlich, wie der *Chor 29 Novembar* als singendes und intervenierendes Kollektiv in bestehende Diskurse eingreift und die Frage nach der Konstruktion von nationaler Geschichte und Identität zu einem Thema macht, das öffentlich und unter Berücksichtigung der minorisierten Geschichten stattfinden soll. Der Chor interveniert folglich zugunsten der Geschichten der Migration und der kulturellen und politischen Aktivitäten von MigrantInnen. So gesehen ist jede Kultur- und Kunstproduktion, die sich am politischen Antirassismus orientiert, immer auch

politisch.

## //Literaturnachweise


*1 *Bourdieu, Pierre (2013) Politik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp*

*2 *Bourdieu, Pierre (1993) Sozialer Sinn. Frankfurt a. M.: Suhrkamp*

*3 *Bratić, Ljubomir (2012) Politischer Antirassismus. Wien: Löcker*

*4 *Chor 29 Novembar: http://hor29n.wordpress.com/2013/08/18/hor-im-augarten-40-jahre-balkan-woodstock/*

*5 *GEMMI (2005) 1000 Jahre Haft, Wien, Eigenverlag. Verfügbar unter: http://no-racism.net/upload/424899865.pdf (18.01.2014)*

*6 *Marx, Karl (1962) Kapital. Band I. Berlin: Dietz. Verfügbar unter: http://www.mlwerke.de/me/me23/me23_000.htm (20.01.2014)*

*7 *Moulier Boutang, Yann (2002) Nicht länger Reservearmee. Thesen zur Autonomie der Migration und zum notwendigen Ende des Regimes der Arbeitsmigration. In: subtropen / Jungle World Nr. 28, 5. Verfügbar unter: http://jungle-world.com/artikel/2002/14/24171.html (18.01.2014)*

*8 *Ranciére, Jacques (2002) Das Unvernehmen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp*

*9 *Schroer, Markus (2006) Räume, Orte, Grenzen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.*

*10 *Wallerstein, Immanuel (2002) Utopistik. Wien: Promedia*


## //Fussnoten

*1 *1964 wurde der Anwerbevertrag zwischen Österreich und der Türkei und 1966 zwischen Österreich und Jugoslawien unterzeichnet. Wie befinden uns im Jahr 2014, also in einem Jubiläumsjahr: 50 Jahre nach der offiziellen Anwerbung von Arbeitskräften aus der Türkei. Allerdings scheint ein halbes Jahrhundert Migration nach Österreich für die offiziellen Stellen in Österreich nicht sehr inspirierend zu sein, um mit den üblichen Feierlichkeiten an das Jubiläum zu erinnern.*

*2 *Praxis wird hier im Sinne von Bourdieus "Praxeologie" (Bourdieu 2003) gedacht. Diese ist folglich unumkehrbar, dringlich und zeitlich bedingt. Sie erfolgt durch Leiblichkeit und sie ist distanzlos. Ein Beispiel aus der antirassistischen Praxis sind die Protestmaßnahmen gegen Abschiebungen oder die in Jahren 2000 und 2001 erfolgten Aktionen bei Gerichtsprozessen gegen 127 Personen, die während der „Aktion Spring" (GEMMI 2005) verhaftet wurden.*

*3 *Siehe dazu: www.archivdermigration.at und https://www.facebook.com/ArchivDerMigration*

*4 *Siehe dazu: http://refugeecampvienna.noblogs.org*

*5 *Unter Politik wird hier die gesellschaftliche Ebene der Verwaltung, der Parteien und Interessensvertretungen, also alles das, was Jacques Ranciére (2002) Polizei nennt, verstanden.*

*6 *Vgl. etwa: http://oesterreich-2005.at/projekte/arbeitengegenrassismen/1121855448/view*

*7 *Leider sind in den PDF-Versionen einige Sonderzeichen nicht richtig umgewandelt. Wir entschuldigen uns dafür!*

*0

## //Klub Zwei

# Practice _ Arbeiten an der Öffentlichkeit

### Radikalen „Eigensinn“ sichtbar machen

Anfang der 2000er Jahre führten Klub Zwei eine Reihe von Kunstprojekten im öffentlichen Raum durch, die wir in Zusammenarbeit mit politischen Migrantinnen *(1) konzipiert hatten. Allen voran war und ist die feministische Organisation maiz, das autonome Zentrum von und für Migrantinnen in Linz, für uns ein wichtiger Bezugspunkt. Gegründet von Frauen mit unterschiedlichen Migrationsgeschichten, Arbeitsschwerpunkten und Berufsbiografien wandte und wendet maiz künstlerische Methoden in der politischen (Bildungs-, Beratungs- und Öffentlichkeits-)Arbeit an. So dienen etwa Methoden aus der Theaterarbeit dazu, reale gesellschaftliche Situationen nicht nur zu beschreiben, sondern diese auch zu kritisieren und Änderungen einzufordern. Als wir mit maiz zu arbeiten begannen, lernten wir vor allem eines von ihnen: dass wir alle, auch wenn wir dies nicht wollen, in rassistische und sexistische Strukturen eingebunden sind. Als weiße, westlich sozialisierte Mehrheitsangehörige, Simone mit deutschem Pass und Jo mit österreichischem, profitieren wir von diesen diskriminierenden Strukturen. Zur Illustration dessen brauchen wir uns nur einige kurze Fragen zu stellen: Warum sind in unserem Arbeitsfeld, dem Kunst-, Kultur- und Bildungsbereich, hauptsächlich Weiße (Männer) in entscheidenden Funktionen tätig? Wie viele MigrantInnen sind unter unseren KollegInnen und wie viele von ihnen sind politische MigrantInnen? Wer macht in unseren Arbeitsräumen sauber und wer renoviert unsere Wohnungen und Häuser? Wer hat diese Arbeiten historisch verrichtet und muss sie heute nicht mehr machen? Wer wird im öffentlichen Raum vielfach angestarrt und muss ständig auf einen unangenehmen Kommentar vorbereitet sein? Wer kann Staatsgrenzen und Gesichtskontrollen passieren, ohne auch nur einen Ausweis vorzeigen zu müssen? Wer darf wählen, wer nicht?

### Wer macht wen oder was sichtbar?

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit strukturellem Rassismus und Heterosexismus in Deutschland und Österreich, sowie unserer eigenen Teilhabe an der Fortführung von Diskriminierungen, setzten wir uns zunehmend mit dem Thema „Öffentlichkeit“ auseinander. Nancy Fraser (1992) (*3) weist im Anschluss an Jürgen Habermas in ihren Arbeiten darauf hin, dass es nicht nur eine einzige Öffentlichkeit gibt, sondern mehrere, und untersucht die Rolle von Öffentlichkeit/en für die Durchsetzung politischer Rechte von minorisierten Gruppen. Die Verwendung des Plurals „Öffentlichkeiten“ erscheint uns wichtig, um auf Kontexte aufmerksam zu machen, deren Diskussionen nur allzu oft unsichtbar gemacht werden oder denen eine Wichtigkeit abgesprochen wird. Wir würden diese Öffentlichkeiten jedoch nicht als „Gegenöffentlichkeiten“ bezeichnen. Denn auch wenn sie sich gegen (Diskriminierungen durch) die dominante Öffentlichkeit wenden, so definieren sie sich nicht nur durch den Negativbezug auf etwas, sondern stellen auch radikalen „Eigensinn“ her, das heißt, sie setzen ihre Themen als öffentliche Belange, stellen politische Forderungen und schaffen im besten Fall antidiskriminatorische Strukturen und Kommunikationsformen, die uns ein paar Schritte weiter in Richtung der Utopie einer egalitären Gesellschaft ohne Rassismus, Sexismus und Antisemitismus bringen. Diese „eigensinnigen“ Öffentlichkeiten zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie auf selbstkritischen Aushandlungsprozessen gründen, die eine strukturelle Gleichberechtigung aller AkteurInnen erreichen wollen und auch Widersprüche zulassen können, also ein öffentliches (Wider)Sprechen üben, das sich politische Asymmetrien bewusst macht und diesen auf allen Ebenen (die eigenen

Kontexte miteingeschlossen) entgegenzutreten sucht.

## Können wir es „Zusammenarbeit“ nennen?

„Arbeiten an der Öffentlichkeit“, das bedeutet also eine dominante Öffentlichkeit zu kritisieren und zu bearbeiten, um sie schließlich zu verändern. Andererseits verweist der Titel unserer immer noch andauernden Projektreihe *Arbeiten an der Öffentlichkeit* aber auch auf das öffentliche Sicht- und Hörbarmachen von möglichst egalitären Zusammenarbeiten zwischen MigrantInnen und Mehrheitsangehörigen in einem Kunstprojekt im öffentlichen Raum. Eine solche öffentliche Repräsentation des „gemeinsamen“ Tuns erfordert zuallererst ein selbstkritisches Nachdenken über Formen von „Zusammenarbeit“, wie Luzenir Caixeta von maiz in einem provokanten Statement bereits am Anfang des ersten Projektes mit Klub Zwei – einer Plakatserie und einem Video mit dem Titel *Arbeit an der Öffentlichkeit* – im Jahr 2000 formulierte. „Man kann nicht einfach von ‚Zusammenarbeit‘ sprechen“, sagte sie damals, wenn die Bedingungen dieser „Zusammenarbeit“ bereits vorgegeben sind und auf unhinterfragten asymmetrischen Macht- und Herrschaftsstrukturen gründen, die im beschönigenden Gerede von „gemeinsam“ und „zusammen“ ausgeblendet und dadurch ungebrochen reproduziert werden. Luzenir Caixeta nahm damit vorweg, was sich heute, vierzehn Jahre später, als das Grundproblem der sogenannten „partizipativen Kunst“ erweist: In jenen Kooperationen von politisch ungleichen und gesellschaftlich asymmetrisch positionierten AkteurInnen geht es meist nur um eine Repräsentation im ersten Sinn des Wortes: Ein Darstellen von Minorisierten, nicht aber um die zweite Bedeutung, ein Vertreten-Sein im Sinne politischer Teilhabe entsprechend ihrer realen Anwesenheit in der Gesellschaft.

## Was heißt „künstlerische“ Interventionen?

Der Begriff der Intervention bereitet leichtes Unbehagen und es stellt sich die Frage, was er, mit dem Attribut des Künstlerischen versehen, für die Praxis von Klub Zwei, die sich als politische versteht, bedeutet. Jean Luc Godard (1981) (*4) hat einmal dafür plädiert, Filme zu realisieren, „die politisch gemacht sind“, und keine „politischen Filme“. So verstehen auch wir unsere künstlerische Praxis. Als eine Praxis, die ihre strukturellen Bedingungen reflektiert und die Bilder und Begriffe, mit denen gearbeitet wird, auf ihre dominanten politischen Bedeutungen untersucht, um diese zu irritieren und in ein Anderswo zu verschieben. Vielleicht würden wir also lieber von Verschiebungen und Unterbrechungen reden, als von Interventionen, mit denen wir eine konventionalisierte Machtposition verbinden. Wer kann intervenieren? Und von wo aus? Intervenieren können AkteurInnen, die gehört und gesehen werden. Die legitimiert sind zu handeln. „Der Minister interveniert.“ „Der Künstler interveniert.“ Gehört und gesehen werden also im Allgemeinen AkteurInnen, deren Artikulationen die Dominanzgesellschaft Bedeutung und Wert beimisst. Besser gefallen würde uns: „Der Migrant interveniert“ oder „Die Migrantin interveniert“. Was wäre dann die konventionalisierte Machtposition, von der aus sie intervenieren würden? Solche Machtpositionen zu denken und herzustellen ist für eine zukünftige egalitäre, nicht-hierarchische Gesellschaft grundlegend.

Anders betrachtet könnte man auch sagen, maiz hat in die Arbeit von Klub Zwei „interveniert“. Unsere Zusammenarbeit wird auf Basis dieser Interventionen immer wieder hinterfragt und neu ausgehandelt. Außerdem hat maiz zunehmend auch in das Kunstfeld als solches „interveniert“ und politische Positionen in diesem Feld „erobert“. Mittlerweile lädt maiz Klub Zwei zur Mitarbeit bei Kunstprojekten wie etwa zum Projekt *Terra Secura* beim *Festival der Regionen* 2007 ein, während es sich im Jahr 2000 noch umgekehrt verhielt. Durch die Appropriation und Performation des Künstlerischen für die Arbeit von maiz, durch die öffentliche Sichtbarmachung

radikalen „Eigensinns“ im künstlerischen und politischen Feld, durch das Künstlerinnen-Werden und Agieren als Künstlerinnen *(2) hat maiz sich eine gewisse Machtposition geschaffen, von der aus interveniert werden kann – und die von offizieller Seite (Ministerien, Galerien, Festivals, Universitäten, ...) auch gehört und gesehen wird. Zum Beispiel erhielten maiz den *Outstanding Artist Award* des BMUKK für Frauenkultur 2012 .

## Warum sind wir rassistisch?

Nachdem Klub Zwei einige Projekte in Zusammenarbeit mit MigrantInnen zu den oben genannten Fragestellungen im öffentlichen Raum und in Ausstellungsräumen durchgeführt hatten, wurden wir 2006 eingeladen, im Rahmen des Programms Ortstermine der Stadt München ein Kunstprojekt im Stadtraum zu entwickeln. *(3) Uns wurde vorgeschlagen, eine MigrantInnen-Organisation in München zu recherchieren und mit ihr im Rahmen des Projekts „zusammenzuarbeiten“. Wir gaben zu bedenken, dass egalitäre Zusammenarbeiten sowie deren Resultate und Veröffentlichungen von Anfang an gemeinsam geplant, ausgehandelt und entworfen werden müssen. In diesem Fall hätten wir uns jedoch in ein bereits feststehendes Konzept der KuratorInnen einpassen müssen. Daher entschieden wir uns für eine andere Herangehensweise und veranstalteten stattdessen einen Workshop mit SchülerInnen der Elly-Heuss-Realschule in München Giesing, in dem wir das Wissen, das sich Klub Zwei in den unterschiedlichen Zusammenarbeiten mit politischen MigrantInnen aneignen konnten, an die SchülerInnen weitergaben. In der Folge führten wir weitere Workshops durch, wie z.B. 2011 „Alle genießen das Recht, nicht gleich zu sein“ auf Einladung von Eva Lausegger am Borg3 in Wien, das den selbstorganisierten Widerstand der Borg3-SchülerInnen gegen die Abschiebung einer Mitschülerin reflektieren und die SchülerInnen in ihrem Engagement bestärken sollte. Oder das Projekt *Work on/in (the) Public* mit Studierenden der Universität Salzburg, das 2013 auf Einladung von Rosa Reitsamer und Elke Zobl im Rahmen des Symposiums *Künstlerische Interventionen und Kollaboration in antirassistischen und feministischen Vermittlungsprojekten* stattfand.

Anil Jain, den wir als Gast in unseren Workshop in München eingeladen hatten, stellte eine provokante Frage an die SchülerInnen: „Warum seid ihr rassistisch?“ Jede/r der SchülerInnen sollte schriftlich begründen, warum sie oder er eine Rassistin, ein Rassist ist und in welcher Weise sie oder er rassistisch agiert. Nach einer kontroversiellen Debatte über die Übung und die Begründungen (bzw. auch Verweigerungen) stellten die SchülerInnen in Gruppen rassistische Situationen nach und fotografierten sich in diesen Situationen. In der anschließenden Diskussion über die entstandenen Fotos entwickelten die SchülerInnen Fragen zu den dargestellten Problematiken, die direkt an mögliche BetrachterInnen der Fotos gerichtet waren. Ergebnis des Workshops in München war eine Kampagne für den öffentlichen Raum, die aus einer Postkartenserie, einem Plakat und einer Serie von Transparenten bestand. Die von den SchülerInnen entwickelten Slogans waren z.B. folgende: „Ist Rassismus angeboren?“, „Ist Zukunft angeboren?“, „Ist München angeboren?“

Plakat, Klub Zwei und SchülerInnen der Elly-Heuss-Realschule München, 2006

Im Borg3 in Wien wiederholten und adaptierten wir Anil Jains Übung zu Rassismus. Die SchülerInnen setzten sich mit den Themen Normalität und Norm auseinander und diskutierten darüber, was Rassismus ist und wie man selbst darin verstrickt ist. Einige SchülerInnen entwickelten auch Abwehr gegen die „Unterstellung", sie seien rassistisch und schrieben auf: „Ich bin nicht rassistisch!" Anderen SchülerInnen wollte keine Situation einfallen, in der sie selbst rassistisch gehandelt hatten. Interessant waren hier die „Hilfestellungen" ihrer MitschülerInnen: „Denk doch mal nach, hast du niemand in der Familie, der rassistisch daherredet? Das färbt doch ab, wenn du das ständig hörst. Ich hab zum Beispiel so einen Onkel." Die SchülerInnen erzählten sich erlebte Situationen und überlegten, wo und wie man widersprechen bzw. anders agieren kann. Die Notizen zu den Gründen für die eigenen Rassismen wurden dann geordnet, diskutiert und dienten den SchülerInnen als Ausgangspunkte für eine Postkartenserie. Eine Notiz lautete z.B.: „Ich bin rassistisch, weil ich Gedanken habe, die ich nicht haben möchte." In Gruppen machten die SchülerInnen Fotos zu den einzelnen Themen und kreierten Slogans für die Postkarten. Abschließend luden wir Carlos Toledo *(4) zur Reflexion der Ästhetiken und Inhalte der Postkartenserie ein.

## Warum sind wir antirassistisch?

Im Vorfeld des Workshops an der Universität Salzburg wurden wir von den Organisatorinnen nach unseren Intentionen zu und Erfahrungen mit der Übung zu Rassismus gefragt und sie gaben vorsichtig zu bedenken, dass die Studierenden erst wenig Wissen zum Thema hätten und es daher geschehen könnte, dass problematische Äußerungen fallen oder einzelne Personen sich angegriffen fühlen. Nun ist es aber Programm der von Anil Jain entwickelten Übung, dass Einzelne sich als Mehrheitsangehörige angesprochen und provoziert sehen und genau dadurch eigenes rassistisches Denken, Sprechen und Handeln erkennen und reflektieren lernen. Tiefergehende Reflexion kann erst dann geschehen, wenn eigene Gedanken und Erfahrungen benannt werden dürfen und die AkteurInnen nicht vorauseilend zensurieren, was sie als möglicherweise im Workshop nicht erwünscht oder passend erachten. Der Einwand der Organisatorinnen brachte uns jedoch zum Nachdenken bzw. zur Weiterentwicklung von Anil Jains Übung und wir fragten die Studierenden in Salzburg schließlich nicht nur: „Warum seid ihr rassistisch?", sondern auch: „Warum seid ihr antirassistisch?"

Im Workshop arbeiteten wir in zwei Gruppen, denen auch Studierende mit Migrationshintergrund angehörten. Eine Studentin verwies auf die Migrationsgeschichte ihrer Familie, um ihre Argumentation zu begründen und diese bzw. sich selbst zu verorten. (Selbst-)Verortung ist bereits der erste Schritt zur

SprecherInnen-Position der „politischen Migrantin“, wie Encarnación Gutiérrez Rodríguez (2000) (*5) und viele andere AutorInnen beschrieben haben und beschreiben. Hier stellt sich aber auch die Frage nach der (Selbst-)Verortung aus einer Mehrheitsposition: Wie könnten Studentinnen und Studenten ohne Migrationshintergrund ihre Positionen zeigen und von ihnen aus argumentieren, ohne diese Mehrheitspositionen dadurch unkritisch zu bestärken? Im Workshop zeigte sich neben den strukturellen Unterschieden zwischen den Studierenden und ihren SprecherInnenpositionen aber vor allem auch der solidarische Wunsch, eine gemeinsame Basis für ein Zusammen-Sein, Zusammen-Denken und Zusammen-Handeln (mit allen Differenzen und diesen zum Trotz) herzustellen.

Die Studierenden der ersten Gruppe ( stellten eine Situation nach, die eine Gruppe unterschiedlicher Personen mit verschiedenen Kopfbedeckungen beim Eintreten durch eine weit geöffnete Tür zeigt. Die Kopfbedeckungen sollten in der Inszenierung als Markierung der Differenz dienen und auf mögliche kulturelle Unterschiede hinweisen oder diese andeuten. Die Studierenden produzierten ein Foto, in dem sie selbst eine Gruppe bilden, die durch eine weit geöffnete Türe aus einem dunkleren in einen helleren Raum tritt und dort willkommen sein sollte, wo sie eintritt. In der Diskussion vor der Herstellung des Fotos war die offene Türe der wichtigste Bestandteil des geplanten Bildes, im Ergebnis ist die Türe überstrahlt und kaum mehr zu sehen.

*Ich bin rassistisch, weil...*
*ich ~~Angst~~ gegenüber ausländischen Männergruppen empfinde.*
*ich ein Unwohlsein gegenüber ausländischen Männergruppen ~~im Dunkeln~~ empfinde.*
*ich ein Unwohlsein gegenüber ~~ausländischen~~ Männergruppen in bestimmten Situationen*
*empfinde.*
*ich ein ~~Unwohlsein~~ gegenüber fremdländischen Männergruppen in bestimmten Situationen empfinde.*
*ich ein ~~komisches Bauchgefühl~~ gegenüber fremdländischen ~~Männergruppen~~ in bestimmten Situationen empfinde.*
*ich manchmal unsicher bin, wenn ich in einer bestimmten Situation auf fremdländische Männer treffe.*

Die Arbeit der zweiten Gruppe (Lisa Antretter, Denise Langegger, Nora Moritz, Elisabeth Sturm, Stefanie Kern, Martina Irene Kube), die eine Serie von Textbildern produzierte, wirft ein Grundproblem der Reflexion eigener Rassismen und Sexismen auf, mit dem immer wieder erneut umgegangen werden muss, nämlich die Frage, wie eine Benennung von rassistischen und sexistischen Gedanken, Äußerungen oder Handlungen vorgenommen werden kann, ohne dabei Rassismus und Sexismus zu reproduzieren. Und daran anknüpfend stellt sich auch die Frage, wie eine Repräsentation des Reflexionsprozesses aussieht, der auf die Benennung folgt. In ihren prozessualen Textbildern diskutierten und überarbeiteten die Studentinnen

der zweiten Gruppe die Bedeutungsproduktion von Begriffen und deren politische Subtexte. Sie nahmen Streichungen vor, löschten diese aber nicht, sondern ließen die eigenen Un/Sicherheiten für die LeserInnen sichtbar im Raum stehen, um diese zu ebenfalls ungeschönten Reflexionen der eigenen Rassismen und Sexismen einzuladen.

Fortsetzung folgt.

Klub Zwei: Jo Schmeiser und Simone Bader arbeiten seit 1992 als Künstlerinnenkollektiv zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen. Neben der Reflexion medialer Darstellungsweisen geht es uns auch um eine egalitäre Zusammenarbeit mit politischen MigrantInnen und das gemeinsame Herstellen kritischer Öffentlichkeiten. Unsere Arbeit zu den Nachwirkungen des Nazismus in der Gegenwart findet sich z.B. in unseren Dokumentarfilmen. Siehe: www.klubzwei.at; http://dok.at/person/klub-zwei-simone-bader-jo-schmeiser/; www.sixpackfilm.com/de/catalogue/filmmaker/3515

## //Literaturnachweise


*1 *Auerbach, Anthony (2005): „Hallo Wien", Wien . Online unter http://aauerbach.info/research/urban/hallo_wien.html*

*2 *Fanon, Frantz (1985): Schwarze Haut, weiße Masken, aus dem Französischen von Eva Moldenhauer. Frankfurt/M.: Suhrkamp.*

*3 *Fraser, Nancy (1992): Rethinking the Public Sphere: A Contribution to a Critique of Actually Existing Democracy. In: Calhoun, Craig (Hg.): Habermas and the Public Sphere, Cambridge, Mass. / London. Siehe auch: http://eipcp.net/transversal/0605/fraser/de*

*4 *Godard, Jean Luc (1981):, Liebe Arbeit Kino: Rette sich wer kann (das Leben), Berlin: Merve Verlag.*

*5 *Gutiérrez Rodríguez, Encarnación (2000): Seiltänzerinnen und Jongleurinnen. Antirassistische Öffentlichkeit von Frauen im Kontext von Diaspora, Exil und Migration. In: Marth, Gabriele/Schmeiser, Jo (Hg.): Antirassistische Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Vor der Information Nr. 99/00, Wien 2000; Siehe: http://www.no-racism.net/literatur/15#03*

*6 *Gutiérrez Rodríguez, Encarnación, und Steyerl, Hito (Hg.) (2012): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik. Münster: Unrast Verlag.*

*7 *Jain, Anil (2012): Differenzen der Differenz – Umbrüche in der Landschaft der Alterität.n: Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/Steyerl, Hito (Hg.): Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik, Münster: Unrast Verlag. Siehe: http://www.power-xs.net/jain/*

*8 *Kazeem, Belinda (2012): Ich bin viele. In: Rohlf, Sabine/Schmeiser, Jo (Hg.): Conzepte. Neue Fassungen politischen Denkens. Wien und Berlin: Online unter http://www.conzepte.org/home.php?il=50&l=deu*

*9 *Kowalska, Anna (2011): Betrachtungen zu einer Performance der dritten Art In: Rohlf, Sabine/ Schmeiser, Jo (Hg.): Conzepte. Neue Fassungen politischen Denkens, Wien und Berlin. Online unter http://www.conzepte.org/home.php?il=54&l=deu*

*10 *Klub Zwei/Bader, Simone/Schmeiser, Jo (2005): In Zusammenarbeit mit. Katalog zur Ausstellung von Klub Zwei in der*

*Wiener Secession. Wien: Wiener Secession.*

*11 *Klub Zwei/maiz (2008):Who asks the Questions? Who is asked? In: Grzinic, Marina/Reitsamer, Rosa, (Hg.): New Feminism. World of Feminism, Queer and Networking Conditions. Wien: Löcker.*

*12 *maiz/Caixeta, Luzenir/Salgado, Rúbia: Wege durch die Öffentlichkeit. Migrantinnen entwerfen Perspektiven. In: Marth, Gabriele/ Schmeiser, Jo (Hg.): Antirassistische Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Vor der Information Nr. 99/00. Wien 2000. Online unter http://no-racism.net/literatur/15#04*

*13 *Marth, Gabriele/ Schmeiser, Jo (Hg.) (2000): Antirassistische Öffentlichkeiten. Feministische Perspektiven, Vor der Information Nr. 99/00. Wien 2000.*

*14 *Patulova, Radostina (2010): Missverstehen Sie mich richtig. In: Achola, Agnes/Bobadilla, Carla/Dimitrova, Petja/Güres, Nilbar/Sordo, Stefania Del (Hg.): Migrationsskizzen: Postkoloniale Verstrickungen, antirassistische Baustellen. Wien: Löcker.*

*15 *Reitsamer, Rosa/ Schmeiser, Jo (Hg.) (2005): Born to be white. Rassismus und Antisemitismus in der weißen Mehrheitsgesellschaft. Wien.*

*16 *Steyerl, Hito (1979): Eliminatorischer Exotismus. Besserweißi Fuck off! In: Zweite Hilfe. München:*

*17 *Tate, Shirley (2012): Die Realität des Schwarzseins: Die Psychodynamik weißer Mythen. In: Rohlf, Sabine,/Schmeiser, Jo (Hg.): Conzepte. Neue Fassungen politischen Denkens, Wien und Berlin. Online unter http://www.conzepte.org/home.php?il=93&l=deu*

## //Fussnoten

*1 *Wir verwenden hier, Encarnación Gutierréz Rodríguez folgend, den Begriff der politischen Migrantin, um eine politische Positionierung zu beschreiben, die unseres Erachtens für die Herstellung einer zukünftigen egalitären Gesellschaft nach wie vor zentral ist. Klub Zwei plädieren also für ein gemeinsames Denken, Streiten und Handeln von Personen, die ihre Geschichten und gesellschaftlichen Positionen kritisch reflektieren und diese Reflexionen zum Ausgangspunkt ihrer Politiken nehmen. Dies gilt für MigrantInnen ebenso wie für Mehrheitsangehörige, wenn auch in unterschiedlicher Weise.*

*2 *In der zweiten Generation von maiz-Mitarbeiterinnen gibt es politische Migrantinnen, die Kunst studiert haben bzw. als Künstlerinnen arbeiten.*

*3 *„Gefährliche Kreuzungen. Die Grammatik der Toleranz". Kuratiert von Farida Heuck, Ralf Homann und Pia Lanzinger, Colloquium: Gerald Raunig, München 2006*

*4 *Siehe: www.tid.nextroom.at*

//Emma Hedditch //Elke Zobl //Rosa Reitsamer

# Practice _ "Working collaboratively is the essential practice of social change and justice"

An Interview with artist Emma Hedditch by Rosa Reitsamer and Elke Zobl

Emma Hedditch (born 1972, UK) is an artist and writer based in New York. Her work focuses on daily practice, materiality, and distribution of knowledge as political action. She often works collaboratively with other artists and groups, for example The Copenhagen Free University (2001–2008) and Cinenova, a feminist film and video distributor (1999–present). Heavily influenced by politicized conceptual art practices and feminist politics, her work has taken on flexible forms as performances, collectively produced films, fanzines, as well as workshops, screenings, and events. Emma Hedditch was artist in residence for performance at the Munich Art Academy in 2013. We interviewed her in November 2013 after her talk as guest speaker at the symposium "Artistic interventions in the context of feminist and migrant self-organisation and collective practices" at the Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, University of Salzburg in cooperation with Mozarteum University.

> Emma, a lot of your artistic work reveals a connection to political, feminist, and anti-racist activism. Can you please describe your artistic practice and provide us with a few examples? We are especially interested in how you link political activism with your work as an artist.

One first, short collaboration that I want to speak about was with U.S.-based artists Ginger Brooks Takahashi and Ilya Lipkin in New York in 2009. Ilya was asked to participate in a project that Ilya's friend Eric Angles — also an Artist — was part of. They were given access to a storefront in Soho by a young property developer and they wanted to use it for exhibitions before the building was sold. Ilya invited me, and I invited Ginger. We were told we could work with the space for three days. This invitation set parameters for us to consider a certain space. We were curious about what kind of overlap of interests and relations generates access to such a space and asked what we should do with the invitation, and how each of us wanted to use it. I proposed that I would not enter the space but spend time on the streets around and outside of it. Ginger asked for the key and proposed to simply open the door and leave it ajar for three days. Ilya gave up the key to the space and Ginger took it. Spending time on the street forced me to engage with the area around the space and notice what else was there. I also asked the organizers to come outside. Ginger's proposal challenged the idea of the value of the space by leaving it unsecured. These processes also brought up the issue of collaboration, and how the invitation brings you into a certain contract, whether formal or informal. Ilya had a greater sense of obligation than Ginger or I because he felt a closer relationship to the space. Ginger also wanted to throw a cinder block through the window, but decided not to. At some point we noticed that the aesthetics of our refusals and resistance showed a critique of the notions of capital and property, but through a specific formal approach; this is our artistic work.

Image credit: Emma Hedditch, Ilya Lipkin, Ginger Brooks Takahashi, 2009.

I bring up this project as it has a very simple form, and for me quite clearly shows many of the complex negotiations that take time to work through in artistic and political work. We had to negotiate our different relations to the space and to each other, and this raised a lot of questions about what we each felt we can do, or would do on a performative level; and also on a symbolic level, the way we produced images, such as the idea of the key being passed from one hand to another, or waiting on the corner of the street, at a junction between different sites, the space we were working with and the New Museum, which was just around the corner. There was the open door, or the broken window, between inside and outside. We dealt with the symbolic, in relation to the context and how we see each other and the time frame of the project, which was a time to step in and out of. In this instance we wanted to make a strong statement about how we felt about expensive real-estate, and the way this owner/developer was bringing the history of self-organization, or the idea of an empty property, into the logic of neo-liberalism and how we are implicated within it, by being recognized as potential participants who would accept the invitation and act accordingly.

> How does your feminist and anti-racist engagement come into your artistic work, specifically?

I think of these as intersecting terms that have several functions; we use such terms to show our intentions and to make more explicit what we are trying to engage with and are aligned with. It is a way of acknowledging and calling up this force and influence, to name these positions and to practice through this positioning.

When I was at art school in Sheffield, UK, in the early 1990s I became increasingly aware and involved in socialist feminist politics and communities that were organizing around their work, which in my direct community was, for the most part, music and film work. I became aware of the critique and methods made explicit in this work. For example, people organized spaces to show films and perform music; they shared knowledge and equipment, and wrote about experiences trying to show their work in other contexts. The critique exposed the multi-faceted and complex construction of gender within cultural forms, and aimed at writing a new history that acknowledges how gender is managed and maintained to oppress and define female bodies disproportionately to male bodies.

Another method, which we call “militant care”, made explicit the labor and conditions

of work at different levels of experience based on gendered assumptions about who gets to do what kind of work. The discussion group is a very important site for practice and thinking, and I would say feminist politics really addressed this space through careful consideration of who can speak and how we listen, and how articulations and speech are gendered differently. Feminist informed politics and self-organizing changed my thinking about what my art practice could be and gave me tools to make more explicit what I want to align with, and what we are trying to shed as rigid and violent modes of subjugation. Working collaboratively is the essential practice of social change and justice, and is essential in the fight against the fear of scarcity and punishment. I think just acknowledging each other, as totally dependent on each other is a radical tool.

In 2001 I began working with Danish artists Henriette Heise and Jakob Jakobson at the Copenhagen Free University . The Copenhagen Free University opened in May 2001 in a flat. The Free University was an artist-run institution dedicated to the production of critical consciousness and poetic language. We did not accept the so-called new knowledge economy as the framework for understanding knowledge. Education in that context was increasingly focusing on producing knowledge, ideas, and information related to capital (through student fees and training people for the marketplace) rather than forms of knowledge that are fleeting, fluid, schizophrenic, uncompromising, subjective, uneconomic, non-capitalist, produced in the kitchen, produced when asleep or arising while on a social excursion—collectively.

I also use the term feminism directly in relation to lived experience, which comes from Frantz Fanon, the Martinique-born French psychoanalyst and writer. Fanon's work, especially *Black Skins, White Masks*, his first book published in 1952, analyzes the role of class, gender, race, national culture, and violence in struggles for national liberation and the decolonization of being. Lived experience operates as the unshakeable attachment, appearance, and movement of what it means to be in the world, how to live, and how that is controlled, managed, and maintained structurally through specific institutions depending, for example, on who you are and how you look or behave. At the Copenhagen Free University that was made explicit in relation to education and knowledge production by the space in which we met and worked together, which combined a place to sleep and eat, with an archive of historical and contemporary materials.

In that sense there is an unavoidableness to lived experience, and this is where I would place both art and activism. It is not to say that one is making art and activism all the time, but that one can decide to make art and activism explicit as part of one's lived experience, to live a certain way.

I was becoming more involved in anti-racist activism in Germany and Denmark in 2011 and in 2013, for example, many of the students at the Art Academy in Munich and the University in Berlin that I worked with were very involved in the non-citizen movements as supporters, listening and supporting the needs of persons threatened with deportation and without resources whilst living in Germany. So my work as I see it is to support the students also in their movement from the space of, let's say a direct conflict with their lives at the Academy and the work they are doing as activists.

In New York the work I am doing is connected/embedded in an art historical context, and the racial segregation or separation of a specific period and geography of New York's art history, around the 1960s and 1970s in the downtown Manhattan, loft apartment and performance scene, and how this is constructed as such. Fred Moten's book *In The Break* (2003), was crucial for me in this process as Fred attempts to write the aesthetics of the black radical tradition, and develops a language for expressing more possibilities of being in that time and space, which have been made impossible

or illegible or misrecognized in different ways. I have been working with a group of five young artists in New York at Artists Space, which has existed since 1972, and I consider part of this constructed history. We work directly with Fred's book, to navigate the space of history and a specific racialization of history that we want to critique and construct differently ourselves, because we have to build it, and this is perhaps another way of thinking of art and activism, as a kind of building that is very intentional.

For you, what is an artistic intervention?

An artistic intervention is explicitly tied to imagination and this is an essential part of conceiving the kind of world we want to be in, whether that imagination is for the materials used or choices about who makes the intervention, and when and in what context. Imagination goes beyond what you already can do, or are told you can do, and it also changes something, so you can see if it can be done differently. An artistic intervention can sometimes fail to have concrete effects because it is framed inside an artistic sphere, but the very fact that this sphere exists, still holds some possibilities for thinking differently.

What does creating (social) spaces through art mean to you?

It means mutually recognizing, having solidarity, and supporting one another. How do we, in these relations produce actual physical and psychological spaces for experimentation, research, self-organizing, performing, and actions. We are caught in this materiality and invitation, and possibilities that must be built together, in a collective process. Museums, cinemas, and galleries are social spaces; they are not only for individual consumption and contemplation. We can use these spaces; we can refuse to be isolated, even if this means a kind of over identification with an artist or artwork. Creating one's own space, or context to share with others is exciting and challenges these other spaces, it is an essential part of the artistic landscape, to pursue places that satisfy needs and desires that other institutions can't or won't.

I feel an affinity with practices that do not seek to unify in support, or compartmentalize, but instead offer resources and space to try things out. There is no need to know what we will do, but a willingness to let us do it if we dare. In this sense you could say it is close to anarchist or non-authoritative socialist thinking and organizing. It is a curiosity, and a commitment to distributing resources and knowledge, and having or making the experience of organizing and doing something collectively, with an emphasis on process as much as the final goal.

Collaboration and self-organization are central in social movements and for feminist and anti-racist politics and interventions. You have been working in collaborations with others and have been involved in self-organized contexts. What role does self-organization and collaboration play in your artistic practice?

Collaboration holds a tension in that collaboration is already a dependency, with focus on the social relations and objects or materiality, technologies, etc. So I would not make so much of a distinction about whether I am collaborating or not, and say that it is always a collaboration, to live. But it is an important term to distinguish from the idea that one has an individual practice or the notion of an individual pure subject; and this is something that I feel gets harder the more that ideas of scarcity seem to be around us. So I am proud to participate and be part of different collaborations and try to overcome these dominant forms of individuation and isolation.

Self-organizing can be complicated if it is not also changing and critical of becoming an insular and isolated practice. So I would say that it is important to be very aware of whom one collaborates with, and organizes with as much as the reasons for organizing. But I also try to be curious and follow invitations to join others, without knowing so much, trying to trust the situation and know that each person makes the collaboration, so one is always an active participant who has the potential to bring something or say something.

Collaboration can also be a negative practice of affirming certain positions, supporting and reinforcing specific modes of being, based on principles of experience, legibility, and performance, which is not necessarily something we can always see, but can be a consequence of our particular position. I think this is happening a lot with invitations from large institutions, it's not always possible to see all of the affiliations and implications that are a consequence of your collaboration, but it's also a condition under which you sometimes have to work, or you feel you have to in order to survive, or pay rent, etc.

> How do you see your role in your artistic projects?

I think my role changes depending on the projects, and I am very happy about how open that has become and at the same time somewhat antagonistic, meaning that it is not easy going and open. I mean it is something that others have projected on to me, and that to some extent through a certain amount of resistance and decision-making I have taken on. I think it's important to be able to change and know when you are useful and when not, or learn that through listening to other people and observing what is happening around you. I also like to make things and work with materials and experience the time of making and learning or gaining knowledge from different practices, so it's not so much of a single role or activity.

> An article in Frieze (Issue 85, 2004) stated: "Her (Emma Hedditch's) work is entirely collaborative, so that she is more of a facilitator than an author." Would you agree with this statement?

Yes, well I don't really like the term author, because it implies individual production, so yes, I agree, but also facilitator has some meanings which are problematic, they imply a certain set of possibilities that a person gives or has control over, and I don't really like this implication, either. But yes, the statement is ok and I think the person who wrote the piece was exploring something that she was interested in as a concept about artistic production and so this writing and description was a good place to relate these ideas. In general it is a challenge to talk about your work, it's hard to describe things that are more of a practice, but I also appreciate very much people who want to talk about these questions and consider it important to have an exchange.

Thank your very much for the interview!

## //Literaturnachweise

*1 *Fanon, Frantz (1952): Black Skins, White Masks.*

*2 *Moten, Fred (2003): In The Break. The Aesthetics Of The Black Radical Tradition. Univ. of Minnesota Press*

//Elke Zobl //Laila Huber

# Practice _ „Die Frage ist ganz einfach: Wer spricht in der Kunst ...“

Ein Interview mit Ljubomir Bratić von Laila Huber und Elke Zobl

Ljubomir Bratić, Philosoph, freier Publizist und langjähriger Aktivist im MigrantInnen-Bereich, war anlässlich des Symposiums „Künstlerische Interventionen: Antirassistische und feministische Perspektiven und Strategien“ beim Studienschwerpunkt „Cultural Production & Arts Management“ zu Gast. Im Gespräch mit Laila Huber und Elke Zobl erzählte er über die Unterschiede zwischen dem politischen und moralischen Anti-Rassismus, inwiefern künstlerische Interventionen eine Schlüsselfunktion im politischen Anti-Rassismus einnehmen und gab Einblicke in den Hor 29. Novembar als Beispiel einer künstlerischen Intervention, die dem hegemonialen Diskurs die verdrängten und unterdrückten Geschichten der GastarbeiterInnen aus Ex-Jugoslawien entgegenstellt. *(1)

Als Aktivist im MigrantInnen-Bereich setzt du dich schon lange für den politischen Anti-Rassismus ein, insbesondere mithilfe von künstlerischen Techniken. Könntest du für uns erläutern, inwiefern der politische Anti-Rassismus und künstlerische Interventionen zusammenhängen?

> Politischer Anti-Rassismus ist natürlich ein Diskurs, der sich in erster Linie in der Politik oder in diesem gewissen Bereich des Politischen entwickelt – dabei muss man unterscheiden zwischen Politik, oder was sich Politik nennt – ein Bereich, dessen Hauptinhalte sich in Begriffen wie „Konsens“ und „Verwaltung“ analysieren lässt, und dem Bereich des Politischen – einem Bereich, wo es darum geht, den herrschenden Konsens neu zu definieren. Politischer Anti-Rassismus ist eine Intervention von denjenigen, die eigentlich nicht von der offiziellen Politik vertreten werden können, oder vertreten werden – als politisches Moment begriffen: es wird etwas getan und für die Rechte gekämpft. Das heißt in diesem Bereich der Subjektposition derjenigen, die keine Rechte haben, hat sich so etwas wie ein Diskurs des politischen Anti-Rassismus angesiedelt und dort wird an der Idee der Gleichheit, vor allem der gleichen Rechte für alle, gearbeitet. In diesem Zusammenhang ist es zur Entwicklung dieser Interventionstechniken gekommen.
>
> Ein Bereich, in dem diese Interventionen an die Öffentlichkeit gebracht werden können, ist natürlich die Technik der Kunst und der Kultur. Das ist erstens eine Möglichkeit, die viel an Kapital angesammelt hat, die man für bestimmte Zwecke sehr gut einsetzen kann, und zweitens eine Möglichkeit sich Gehör zu verschaffen, damit etwas als Thema wahrgenommen wird. Wenn etwas als Thema in Form eines Kunstwerkes daherkommt, dann wird es anders wahrgenommen, als wenn es als Thema von einem Sozialarbeiter in einer Pressekonferenz dargestellt wird. Das ist zweischneidig, was mir ganz klar ist, denn dabei besteht natürlich die Gefahr der Kulturalisierung der Geschichte, also dass wir plötzlich lauter KünstlerInnen da haben, aber keine politischen AktivistInnen mehr. Aber in dem Sinne bin ich durchaus dafür, diese Gefahr in Kauf zu nehmen und auch solche Bereiche aufzubauen, die sich dezidiert dieser Interventionskunst entlang dieser Linien verschreiben und das auch tun.
>
> Alles, was es gibt, ist natürlich ein Diskurs: Texte, die geschrieben werden, die

rezipiert werden, die wahrgenommen werden etc. So diffus entwickelt sich das Ganze – wenn es sich überhaupt entwickelt, das ist auch die Frage. Man merkt das daran, welche Themen Anfang/Mitte der 90er aktuell wurden, wie man damals gestritten hat im öffentlichen Diskurs und was man heute macht. Da gibt es schon eine gewisse Verschiebung und die Frage „Wer spricht?" ist heute viel zentraler als damals. Das sind lauter politische Sachen, die man mit künstlerischen Mitteln vorantreiben kann.

Kannst du ein Beispiel einer Kunstintervention geben, die den Aspekt des moralischen Anti-Rassismus in sich trägt, um das dem politischen Anti-Rassismus gegenüberzustellen?

Ja, die ganze so genannte Social Art; also KünstlerInnen, die zu den Armen gehen, dort Interviews machen, daraus Filme machen und das Ganze dann in einer Galerie zeigen.

Und konkret in Wien?

Das gibt es dort nach wie vor, aber ich will keinen öffentlich beschuldigen. Es gibt auch ein Festival in Wien, das solche Sachen vorantreibt. Rund um diesen Toleranzgedanken, der per se nicht schlecht ist, aber die Frage ist ganz einfach: Wer spricht in der Kunst und wer hat davon eine Kontinuität, also wer stellt diese Werke, die in der Galerie ausgestellt werden und wer akkumuliert das Kapital? Das ist der Punkt. Ich bin kein Freund von Social Art, was aber nicht heißen will, dass es nicht Schlechteres gegeben hat. Jedoch ist es eine Tatsache, dass das eine Zeitlang eine Bewegung war, dass KünstlerInnen sehr gern zu den Armen gegangen sind, sehr gerne was gemeinsam mit ihnen gemacht haben. Entstanden ist dabei das, was sie dann in Galerien ausgestellt haben und die beteiligten Menschen haben – wenn überhaupt – ein paar Euro davon gehabt. Das ist die Frage, inwiefern dieses Feld überschritten werden kann, inwiefern jemand als Künstlerin oder als Künstler tatsächlich zu den Armen gehen kann und nicht Fremden-Schau dabei betreibt.

Kann man sagen, dass der moralische Anti-Rassismus eine StellvertreterInnen-Politik betreibt?

Ja, genau. Es muss auch nicht alles schlecht sein, wenn ich den moralischen Anti-Rassismus als Gegenpart zum politischen Anti-Rassismus aufrufe, dann ist das natürlich auch eine Konstruktion. Wir reden dabei die ganze Zeit über von einer Konstruktion, notwendigerweise müssen wir das tun. Das heißt nicht, dass man in diesem Zusammenhang alles negativ sehen muss, denn es gibt tatsächlich kranke Menschen, es gibt tatsächlich Menschen, die Hilfe bedürfen. Das Problem dabei ist, dass solche Opferkonstruktionen auf die ganze Gruppe bezogen werden und dass dadurch andere Sichtweisen und Entwicklungsmöglichkeiten verdeckt werden. Dieser Verdeckungsprozess ist das, womit ich ein Problem habe. Die Menschen werden dabei gewissermaßen entmündigt. Nicht deswegen weil sie keine Sprache haben, sondern deswegen weil ihre Sprache kein öffentliches Gehör findet.

Also, dass ihnen die SprecherInnen-Position genommen wird, sie präsentiert werden, sie sich selbst aber nicht artikulieren können?

Ja. Die Frage ist, inwiefern sie selbst in die SprecherInnen-Position kommen können. Das thematisieren z.B. die Arbeiten von *Klub Zwei*, die schon jahrzehntelang um diese Frage kreisen – aber nur kreisen und somit genüg Raum für andere mögliche Antworten lassen. Jo Schmeiser und Simone Bader

haben eine langfristige Kooperation mit *maiz*, aber auch sie, wie letzten Endes auch wir alle, haben keine allgemein gültigen Antworten. Die Frage ist, ob es im Bereich des Politischen, dort wo alles fließt, überhaupt möglich ist, zu letzten Antworten zu gelangen. In diesem Bereich sind deterritorialisierende Kräfte am Werk. So funktioniert einfach der Diskurs. Man grenzt sich von etwas ab, damit man überhaupt etwas entwickeln kann was nicht heißt, dass bestimmte Sachen schlecht sind. Ich habe zum Beispiel auch nichts gegen die Soziale Arbeit – ich bestreite mein Lebensunterhalt auch dadurch, dass ich bestimmten Menschen in bestimmten schwierigen Lebenssituationen mittels sozialarbeiterischer Methoden zu helfen versuche, obwohl ich sie manchmal angreife und gegen bestimmte Aspekte polemisiere. Es geht dabei um die Techniken, die angegriffen werden; inwiefern jemand pathologisiert und zum Opfer gemacht wird. Die zentrale Frage ist nach wie vor, inwiefern man in der Sozialen Arbeit eine unterstützende Rolle spielen kann. Wir haben jetzt z.B. eine sehr große Unterstützung von der Kunstszene in Wien für die Refugee-Bewegung, aber es war von Anfang an klar, wer was macht, wie was gemacht wird, wer spricht etc. Die ganze Reflexion, die sich seit den 90er Jahren entwickelt hat zeigt da eine Wirkung in der Realität. Es lässt sich jedenfalls beobachten, dass eine gewisse Bewegung, eine Bewusstwerdung, ein Prozess der Hinterfragung existent ist, auch wenn dabei viele Fehler gemacht werden. Aber es war von Anfang an klar: Eine bestimmte Anzahl der politischen und geschulten Menschen hat dabei gesagt: „Wir sind UnterstützerInnen, aber die SprecherInnen-Positionen und Anliegen, die habt ihr. Wir machen das, weil wir uns mit euch solidarisieren, weil eure Sache unsere Sache ist, aber ihr seid diejenigen, die in die Öffentlichkeit kommen." Ich habe das Gefühl, das funktioniert, obwohl sich die Konstellation der Gruppe im Allianz bedingt durch die Fluktuation ständig ändert.

Warum hat das Feld der Kunst- und Kulturproduktion so eine Schlüsselfunktion im politischen Anti-Rassismus oder in politischen Kämpfen? Warum ist das eine der Techniken, die sehr wichtig erscheint?

Es geht um Öffentlichkeit, und Kunst und Kultur können u.a. als Laboratorien betrachtet werden, aus denen dieser Öffentlichkeit in gewisser Art und Weise Struktur erteilt wird. In dieser Öffentlichkeit wird nicht über alles geredet und es ist nicht alles ein Thema. Das heißt, dass etwas zum Thema zu machen und dadurch das weitere strategische Potential zu stärken eine politische Vorgangsweise ist, die auch mit Kunst- und Kulturmitteln geführt und vorangetrieben werden kann. Es ist nicht das Gleiche, über Opfer zu reden und Bilder von Opfern zu zeigen wie über Akteurinnen und Akteure zu sprechen. AkteurInnen in den Bildern oder im Gegensatz dazu deren selbstproduzierte Projekte in die Öffentlichkeit zu bringen – das ist ein Unterschied und v.a. ein langwieriger Prozess, der nicht von heute auf morgen passiert. Bei der Refugee-Bewegung habe ich das sehen können, und zwar in einem eminent politischen Feld, wo sie bis heute von vielen Leuten, die mit der Akademie der bildenden Künste in Verbindung stehen, unterstützt werden. Allerdings in dem Moment, wo die Refugees die Aula der Akademie für sich beanspruchten, kam es zu einer weiteren Klärung der Situation. Es zeigte sich, dass es einzelne Menschen gibt, die von der Akademie kommen und ihre Ressourcen in einem Prozess der Solidarisierung zur Verfügung stellen, nicht aber, dass ihre Ankerinstitution, die so stark auf ihrer libertären Ruf pocht, etwas mit den Überzähligen anfangen kann. Auch die Akademie der bildenden Künste ist nichts anderes als eine Institution, die wie andere strukturtragende und strukturerhaltende Institutionen funktioniert. Die Libertinage hat ihre Grenzen dort, wo es darum geht „den normalen Betrieb" zu erhalten.

Aber da gibt es eben diese Diskussion, dieses Themen-Setzen, Texte-Schreiben, Texte-Rezipieren, gemeinsame Seminare, Lesezirkel etc. Das ist alles Kultur, Kulturproduktion, Kulturreproduktion, Kunst, die in verschiedenen Zusammenhängen zu dem Thema ausdiskutiert wird. Deswegen denke ich, dass für den politischen Anti-Rassismus, der sich Gleichheit als eine Kategorie, die für alle gilt, auf die Fahnen geschrieben hat, dieser Kampf und die Auseinandersetzung um die Themen und Inhalte der Wörter und die Wörter selbst sehr zentral ist. Aber das ist nur ein Teil davon und nicht die ganze Bandbreite. Es passiert auch, dass man sich in diesen Auseinandersetzungen verliert, dass jemand zu einer Künstlerin oder zu einem Künstler wird, die/der sich mit dem politisch Korrekten und dem Kampf um politische Correctness beschäftigt. Politische Correctness ist eine wichtige Methode, aber sie ist Teil eines viel breiteren Zusammenhangs, und darf auch nicht so eng genommen werden. Es bringt uns nicht sehr viel, wenn wir bestimmte Wörter nicht sagen dürfen, aber wenn trotzdem das ganze Ungleichheitswerk, das eigentlich existent ist, weiter besteht. Das betrifft jetzt aber nur eine kleine Sparte; wir reden hier nicht von einer Unmenge an Menschen, die sich damit beschäftigen, aber von einer bestimmten Anzahl, die sich doch als einflussreich erwiesen haben. Die Diskussionen, das lässt sich mit Sicherheit bemerken, laufen heute tatsächlich anders als Anfang der 90er Jahre. Derzeit wird nicht mehr so leichtfertig das Wort „Kultur“ in den Mund genommen, nicht mehr so leichtfertig das Wort „Identität“ in den Mund genommen und jetzt wird nicht mehr so leichtfertig die „Zwischen-zwei-Stühlen-Identitäts-Zerrissenheit“ beschworen, oder die Kopftuchdiskussion. Es gibt viele Diskussionen, die angegriffen wurden, in die interveniert wurde, und die in eine ganz bestimmte Richtung vorangetrieben wurden.

In deinen Beispielen beziehst du dich auf Wien – gibt es in Wien, oder auch in anderen Städten, ein Zusammenspiel zwischen der Etablierung dieser Diskurse im Kunst- und Kulturfeld seit den 90ern und der Selbstorganisation im MigrantInnen-Bereich, oder auch in anderen Feldern der Zivilgesellschaft?

Ja, in Wien, und in Linz könnte man auch sagen. Es gibt so kleine Ableger in Innsbruck; in der Stadt Salzburg kenne ich mich aber überhaupt nicht aus, da müsst ihr mir was sagen. Das ist die Beobachtung, die ich aus und in Wien mache, und vieles entsteht dort auch. Solche Organe wie die *Kulturrisse* , wie *MALMOE*, wie *Bildpunkt* oder *an.schläge* waren und sind dort, was nicht unwesentlich ist. Wien hat wie jede Stadt ihre eigenen Freundeskreise bzw. Szenen, innerhalb derer man sich kennt. All das spielt eine Rolle und natürlich spielt da auch die Auseinandersetzung mit der rechten Regierung eine wesentliche Rolle, also 1999/2000. Innerhalb der Szene wurden zu dieser Zeit auch große Kämpfe geführt. Das war ein Kampf zwischen einer Position für ein besseres Österreich und einer anti-nationalen Position, der da ausgefochten wurde, wodurch die Leute auch zusammengebracht, aber auch getrennt wurden. Man weiß, auf welcher Seite jemand steht und wie das funktioniert. Aber das ist, glaube ich, in jeder Stadt so, also wahrscheinlich auch in Salzburg.

Der Begriff “Selbstorganisation im MigrantInnen-Bereich” lässt mich sofort an den *Chor des 29. November* denken, in dem du involviert bist und den du mitgestaltest. Inwiefern ist dieser Chor als eine künstlerische Intervention zu betrachten und inwieweit wird dort der Aspekt der Selbstorganisation realisiert?

Der *Hor 29. Novembar* war eigentlich als eine kurzfristige künstlerische Intervention in der Öffentlichkeit gedacht. Die erste Aktion wurde von Aleksandar Nikolic und Saša Miletic gestartet, um des 29. Novembers 1969 zu

gedenken und diesen Tag an die Öffentlichkeit zu bringen. Am 29.11.1969 wurde in Wien der erste „Gastarbeiterverein“ unter dem Name *Mladi radnik – der junge Arbeiter* gegründet. Wir sind am 29. November 2009, also 40 Jahre später als Andenken an diesen Tag, zum ersten Mal in die Öffentlichkeit getreten.

Der Chor war angelehnt an den altgriechischen Chor, durch den das Volk spricht, also der Chor ist die Stimme des Volkes, die öffentliche Meinung. Es war auch so, dass nicht einzelne KünstlerInnen intervenierten, sondern das Ganze als Kollektiv gedacht war. Unmittelbar danach hat sich herausgestellt, dass es doch mehr Energie gibt als nur für diese erste Aktion. Aus verschiedenen Gründen, u.a. war es offenbar der richtige Moment, an dem sich die Leute getroffen haben.

Foto: Rania Moslam

Am Anfang war ein Großteil der Leute aus den verschiedenen ex-jugoslawischen Republiken. Das hängt, im positiven Sinne, mit dem „nostalgischen” Moment zusammen und dem ganzen Ethnisierungswahn, der hier und dort extrem vorangetrieben wurde. Das hat die Leute zusammengebracht und sie haben zu singen angefangen, also Arbeiter- und Partisanenlieder. Man darf nicht vergessen, dass Arbeiter- und Partisanenlieder Teil des hegemonialen Diskurses in Jugoslawien waren, wo einige dieser Leute aufgewachsen waren. Hier in Österreich aber war keine Rede mehr von einer kulturelle oder sonstige Hegemonie, sondern die meisten, die dabei waren und sind, befinden sich in einer minoritären Position – in einem öffentlichen Raum aufzutreten und auch die eigene Geschichte der Gruppe hier zu ergründen, das war so die Grundidee. Es war in einer gewissen Weise eine Selbsthistorisierung, die bei der ersten Aktion stattgefunden hat und die sich heuer im August bei einer öffentlichen Probe des Chors im Augarten wiederholt hat. Es wurde des „Balkan-Woodstock“ gedacht: Am 14. August 1973 hatten sich spontan 3000 bis 4000 Leute aus Jugoslawien im Augarten getroffen und dort gefeiert. Es gab einen Aufschrei in der bürgerlichen Presse und von da an wurde dieses Treffen „Balkan-Woodstock“ genannt. Dieser Akt von Raumnahme war ein großes Problem für die Wiener Regierung und so wurden die Freizeit zelebrierende Menschen schließlich für das nächste Wochenende unter die Donaubrücke verwiesen. Natürlich kann auch diese Versammlung unter die Reichsbrücke weiter gedacht werden: In gewisser Sinne war das einer der Vorläufer der gegenwertigen Spektakel „Donauinselfest“. Um die Erinnerung mal in diese Richtung zu lenken: Der Chor hat das gemacht.

Vor zwei Jahren gab es eine Safari-Tour, bei der der Chor an fünf verschiedenen öffentlichen Orten gesungen hat, die etwas mit der „GastarbeiterInnen“-Geschichte zu tun hatten, also mit dieser verborgenen Geschichte, die nicht Teil der offiziellen Erzählung ist. Wichtig ist uns auch die Solidarisierung mit Demos. Bei einer der ersten Aktionen haben wir bei der Besetzung der Akademie

der bildenden Künste 2009 gesungen; und wir waren praktisch bei jedem Mayday dabei, sowie bei den Votivkirchenflüchtlingen, die von Traiskirchen in Richtung Wien aufgebrochen sind. Wir machen auch Interventionen im Konzertbereich, z.B. Auftritte im Ostclub oder auch bei den Wiener Festwochen, wenn wir eingeladen werden. Dafür gibt es auch Geld. Wir sagen nicht von vornherein Nein zu Geld. Es gibt sozusagen eine politische Linie, eine „Straßen-und-Intervention-im-öffentlichen-Raum-Linie", und daneben gibt es eben auch Konzerte und Kooperationen, z.B. für das Projekt *New Bohemian Gastarbeiter Oper* von Alexander Nikolić, oder eine Kooperation mit Ku nstlergruppe *KJDT* beim dem Projekt von Heiner Müller *Wolokolamsker Chaussee XI.*

Lange Zeit waren wir eine lose Organisation, seit letztem Jahr sind wir ein Verein. Es ist wirklich ein gelungenes Projekt, mit wöchentlichen Treffen und Proben im Integrationshaus. Vor der Probe gibt es auch noch Zeit, um ein Plenum zu machen, um Sachen zu besprechen, wie gerade eben die Vorbereitungen zum vierten Geburtstag, der am 29. November 2013 stattfindet. Es wird im AU – einem selbstorganisierten Klub mit einer Galerie von jungen KünstlerInnen, hauptsächlich aus Bosnien stammend – ein Konzert geben und eine selbsthistorisierende Ausstellung von Fotos, die während dieser Zeit entstanden sind. In meiner Funktion habe ich immer ein bisschen darauf geschaut, dass der Werdegang des Kollektivs dokumentiert wird, weil es oft sehr gute Projekte gegeben hat, die überhaupt keine Spuren hinterlassen haben. Insofern gibt es relativ gutes Material über den Chor.

Letztes Jahr waren wir sehr stark involviert in die Wienwoche; wir haben verschiedene Aktionen gemacht, z.B. „I am from Austria" auf Romanes gesungen, was symbolisch gedacht war: Was passiert, wenn in einer Sprache, die für alle anderen nicht staatlich gebundenen Sprachen steht, eine solche heimlichen Hymne eines Staates gesungen wird? Wir haben auch ein Lied über Abschiebungen, „Der Grund", entlang der Gesprächsprotokolle zwischen Asylwerber und Beamten des Innenministeriums gemacht und es öffentlich vor dem Innenministerium vorgetragen. Es ist eine Mischung aus Singen und dem Herstellen des Kollektivs durch das Singen, wodurch sich Energien kumulieren, die ungeahnt sind. Dabei geht es eigentlich um den energetischen Moment, weniger um den perfekt-musikalischen Moment, was sich wiederum auf der persönlichen Ebene auswirkt, aber auch wenn man auftritt. Ich würde schon sagen, dass es sich um ein politisches Projekt handelt, oder um ein künstlerisches Projekt, das sich auf der Linie des Politisch-Künstlerisch-Kulturellen bewegt. Die radikalste Ebene dabei ist einer egalitäre, jeder, ausnahmslos jeder, der mitsingen will, kann ein Mittglied des Chores werden.

Wer sind die AkteurInnen des *Chor des 29. November*? Aus welchem Hintergrund kommen die Leute, die sich in dem Chor engagieren?

Das ist sehr verschieden. Die Fluktuation, das ständige Kommen und Gehen, ist ein integrale Bestandteil des Projektes. Es gibt Leute, die von Anfang an regelmäßig kommen; es gibt Leute, die alle sechs Monate mal vorbeischauen; und es gibt Blöcke, die kommen und dann gehen sie wieder und dann kommen wieder neue. Seit neuestem dirigiert eine Frau, weil der vorherige Dirigent nach Amsterdam ausgewandert ist. Die neue Dirigentin kommt aus Zagreb, schreibt ihre Dissertation in Wien, und ist musikalisch gut ausgebildet, insofern wird das, was das Singen betrifft, ein Vorteil sein, aber es macht natürlich auch etwas mit dem Kollektiv. Ansonsten funktioniert es so, dass es bestimmte VerantwortungsträgerInnen gibt, die bestimmte Aufgaben übernehmen. Zu den Chorproben kommen in letzter Zeit jedes Mal so zwischen 15 und 25

Menschen, mit einem derzeitigen Überschuss an Frauen. Das ist interessant, denn es gab einmal eine Zeit, in der es einen Überschuss an Männern gab. Am Anfang waren noch mehr mit einem jugoslawischen Hintergrund dabei, das ist jetzt nicht mehr der Fall und hat sich inzwischen sehr diversifiziert, obwohl wir auch am Anfang Leute aus Italien, Spanien, Bulgarien etc. gehabt haben.

Es gibt einen politischen Kern, der in Richtung politische Aktionen denkt, und dann gibt es noch einen weiteren Kreis an Menschen, die einfach Freude am Singen haben, in Verbindung mit Partisanen- und Arbeiterkampfliedern, aber auch sonstigen Protestliedern oder „Gastarbeiterliedern“: Derzeit wird zum Beispiel Cem Karacas „Es kamen Menschen an“ geprobt. Die hegemoniale Rolle, die manche der Lieder in Jugoslawien eingenommen haben, ist uns natürlich nicht entgangen, weswegen wir sie auch verfremden, z.B. indem wir in die Lieder eingreifen, die Sprachen vermischen. Einige Lieder singen wir auf Spanisch und auf Serbokroatisch; wir haben eine Zeitlang international in sechs Sprachen gesungen. Sprachen sind ganz wichtig. Wir haben entdeckt, dass man eine Sprache nicht verstehen muss, um sie singen zu können. Das sind solche Experimente, die da laufen, die sich ergeben, und dann entsteht daraus eine Choreographie, die sich entwickelt und auch wieder vergeht. Dann möchte man wieder was Neues, abhängig von den Leuten, die gerade dabei sind, und abhängig von den Situationen, die bewältigt werden müssen.

Es ist erstaunlich, dass es das Projekt nach wie vor gibt, weil wie gesagt am 29. November der vierte Geburtstag gefeiert wird. Es wird ein Konzert geben und auch eine Aufnahme auf CD, obwohl wir eher ein Straßenchor sind, was nur auf der Straße oder in Konzerthallen wirkt, wo wir das Publikum direkt vor uns haben und die Atmosphäre einatmen können. Am Anfang haben wir es mit einer Studioaufnahme versucht, das hat fürchterlich geklungen. Aber es gibt eben doch Überlegungen in diese Richtung, um den Chor auch breiter präsentieren zu können.

Herzlichen Dank für das Interview!

## //Fussnoten

*1 *Leider sind in den PDF-Versionen einige Sonderzeichen nicht richtig umgewandelt. Wir entschuldigen uns dafür!*

## //Kollektiv migrantas

# Practice _ "Wenn sie sagen: 'Ja kaufen', dann sagen wir: 'Nein, nachdenken bitte' ..."

Ein Interview von Elke Zobl und Laila Huber mit migrantas / Florencia Young und Marula di Como

Die Künstlerin Marula Di Como und die Grafikerin Florencia Young, Mitbegründerinnen des Kollektivs „migrantas" waren mit dem Workshop „Piktogramme im Stadtraum: Anerkennung & Sichtbarkeit" im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Künstlerische Interventionen. Kollaborative und selbstorganisierte Praxen. Fokus: Antirassistische und feministische Perspektiven" zu Gast. Im Interview mit Elke Zobl und Laila Huber sprachen sie über die eigene Migrationserfahrung als Motivation zur Gründung von migrantas, über die Entwicklung ihrer Arbeit in den letzten Jahren, ihre Verortung in Kunst- und Migrationskontexten sowie über Visionen und Zukunftsperspektiven des Kollektivs.

Wir würden gerne aufbauend auf dem Interview „Eine visuelle Sprache der Migration", das Rosa Reitsamer 2010 mit euch gemacht hat, erfahren, wie sich euer Kollektiv und eure Arbeit seit dem Beginn bis heute entwickelt haben und welche Veränderungen es dabei gegeben hat?

> *Florencia Young:* Wie ist migrantas entstanden? Marula hat als Künstlerin zuvor schon in Buenos Aires mit Piktogrammen gearbeitet. Wir haben auch dort bei verschiedenen Projekten zusammengearbeitet. Und als ich dann nach Berlin kam, kam Marula einige Monate später zu mir und fragte, ob ich einige Zeichnungen in Piktogramme übersetzen könnte. Ich dachte, warum nicht. Natürlich waren die Zeichnungen über das Thema Migration. Einige Zeichnungen kamen meinen eigenen Gefühlen auch nahe. Dann bekam Marula eine Einladung als Künstlerin für ein Programm der Städtepartnerschaft von Berlin mit Buenos Aires. Sie dachte daran, die Piktogramme weiter zu entwickeln und dort zu zeigen. Am Ende reichte es nicht für die Teilnahme an diesem Projekt, aber wir hatten diese ganze Reihe an Piktogrammen und auch Kontakte in Buenos Aires, um diese in Berlin entstandenen Piktogramme in Buenos Aires zu zeigen. Das war zu einer Zeit, als nach der großen Wirtschaftskrise viele Leute das Land verlassen hatten, im Dezember 2003. Wir bekamen viel Resonanz. Für dieses Projekt hatten wir ein kleines Heftchen gedruckt mit unseren Piktogrammen und zurück in Berlin zeigten wir das einer Frau aus Peru, die mit Migranten arbeitete, und so nannten wir dann unser erstes Projekt „Proyecto Ausländer". Sie sah die 13 Piktogramme und meinte: „Das ist interessant, aber es entspricht nicht der Realität." Ausländer zu sein ist ganz anders. Das war natürlich mit Papieren ganz anders als für jemanden, der aus einem Land kommt, wo Krieg herrscht, oder der keinen Aufenthaltstitel hat. Und da kam die Frage auf, wie sähen Piktogramme von jemandem, der nicht so wie wir ist, aus? Von anderen Migranten und Migrantinnen. Wir luden Estela Schindel, eine Soziologin, ein mit uns weiterzumachen, auch mit diesem Konzept von Workshops mit Frauen aus verschiedenen Herkunftsländern und Kulturen. Und so hat migrantas 2004 angefangen.

Das heißt, ihr habt mit Workshops mit Migrantinnen begonnen und inzwischen macht ihr auch Workshops mit Jugendlichen, in Schulen usw. So hat es sich ja auch ziemlich weiter entwickelt?

*Marula Di Como:* Ja, wir haben am Anfang mit Frauen zusammengearbeitet, weil es diese Vereine gab, in denen sich die Frauen trafen, um über ihre Probleme zu reden, sich beraten zu lassen etc. Inzwischen bekamen wir viele E-Mails, die anfragten: Wir möchten was mit Kindern machen und können Sie das machen?

*Florencia Young:* Wir hatten die Möglichkeit, ein Projekt in drei Europa-Schulen zu machen, vielleicht ein bisschen anders fokussiert: darauf was es heißt, mit zwei Sprachen und in zwei Kulturen aufzuwachsen. Viele der Kinder sind in Deutschland geboren und ihre Eltern kamen aus dem Ausland. Und dann sind sie meistens Deutsche, also sie sind kein Migranten-Kind, sondern ein Kind mit Migrationshintergrund. Uns ging es um das Positive: Was kann ich als Kind, das in zwei Kulturen aufgewachsen ist, daran Positives finden? Wir haben das mit drei Europa-Schulen mit Spanisch-Deutsch, Türkisch-Deutsch und Italienisch-Deutsch gemacht.

*Marula Di Como:* Wir machten keine Piktogramme mit den Kindern, sondern arbeiteten mit ihnen an einer Animation. Die Kinder bauten selbst mit dem Programm eine kleine Geschichte ...

*Florencia Young:* Wir arbeiteten mit Strichmännchen, mit dem Programm Stykz, das ist ganz einfach, so dass die Kinder das schnell lernen können. Es war uns wichtig, dass sie das Visuelle und auch den Inhalt selbst machen können.

Wenn es in den Workshops primär um eine grafische Umsetzung geht, wie viel Raum ist eigentlich für einen Dialog zwischen den Teilnehmer_innen und euch vorhanden? Ist das ein wesentlicher Aspekt?

*Florencia Young:* Wir nennen die Workshops horizontal organsiert, das heißt, wir selbst zeichnen auch, wir erzählen auch unsere Geschichten, wir sind auch Migrantinnen. Wir machen eine Runde, wo es darum geht, was wir erzählen wollenüber unsere Erfahrungen hier in diesem Land oder unsere Geschichte, oder was die anderen nicht über mich wissen.

*Marula Di Como:* Ja, was möchte ich mit der Gesellschaft teilen? Ich wohne in einem neuen Land und ich gehöre noch nicht hier her und was möchte ich den Leuten über mich sagen? Dieses Sagen ist diese Zeichnung.

*Florencia Young:* Wir machen diese Zeichnungen und dann versuchen wir, sie zu erklären. Manchmal nehmen wir das auch auf Audio auf. Jede_r erzählt eine Geschichte und die anderen hören zu oder jemand fragt etwas. Und dann machen wir wieder eine Runde, weil neue Ideen kommen oder gesehen wurden, oder wir geben auch vielleicht einen Inhalt vor, wenn sie die Zeichnungen erklären. Deswegen sind 15 Teilnehmerinnen super, denn wenn bei einer Gruppe von 25 alle in der Runde etwas erzählen, dann ist das manchmal etwas zu lang. [...] Dann machen wir eine Einladung für die Ausstellung und wir nehmen alle Zeichnungen mit und machen daraus die Piktogramme.

Und die grafische Umsetzung macht ihr alleine, und zeigt sie dann noch einmal der Gruppe?

*Florencia Young:* Nein, deswegen machen wir immer die Einladung zu dieser Ausstellung. Bei diesen Ausstellungen sind immer die Original-Zeichnungen dabei. Und wir versuchen auch die Presse, Medien und Leute zu erreichen. Also nicht nur die Teilnehmer_innen, sondern auch die Öffentlichkeit. Wir suchen immer einen Ort, der ganz offen für die Leute ist.

*Marula Di Como:* Also, wo man freien Zutritt hat und man nicht zahlen muss, um die Ausstellung zu sehen. Parallel ist es eine urbane Aktion. Das heißt draußen ist z.B. eine Plakataktion, über die auch auf die Ausstellung verwiesen wird.

Diese urbanen Aktionen, würdet ihr das selbst auch als künstlerische Intervention beschreiben? Ist das ein Begriff, mit dem ihr etwas anfangen könnt?

*Marula Di Como*: Ich habe schon in Argentinien Plakataktionen gemacht, und auch Mail Art, also das ist eine 70er-Jahre-Kunst-Situation. Und am Anfang, als ich diese Einladung bekommen habe zu dieser Partnerschaft Berlin-Buenos Aires, da haben wir in Buenos Aires dies an Bushaltestellen gezeigt, aber in Berlin nicht. Denn da musste man zahlen und das war teuer.

*Florencia Young:* Aber die Frage, ob wir das künstlerische Intervention nennen: ja, warum nicht. Das ist auch eine künstlerische Intervention.

Und die Migrationsdiskurse, das ist ja auch etwas, wo ihr eingreift und mitmischt und etwas verändern wollt?

*Florencia Young:* Ja, genau. Was wir versuchen ist, diese Werbefläche, die mir sagt, wo ich eine tolle H&M Jacke kaufen kann, dazu zu bringen: Sag mir doch mal was anderes!

*Marula Di Como:* Das ist aber auch eine 70er-Jahre- Situation, denn Marina Abramović hat auch mit Werbeflächen gearbeitet. Die Frage ist: Wie kann ich draußen etwas sagen, wenn ich ein Künstler bin. Jetzt ist es für uns perfekt. Wenn sie sagen: „ja kaufen“, dann sagen wir: „Nein, nachdenken bitte“, wie für uns die Situation ist. Leider ist es nur temporär. Wir möchten etwas machen, das irgendwo bleiben kann. Aber das geht nur mit viel Geld.

Wie lange sind dann die Plakate durchschnittlich im öffentlichen Raum?

*Marula Di Como:* Zwei Wochen.

*Florencia Young*: Aber z.B. bei einem Projekt in Köln fand die Firma total einverstanden und sie meinten: Bitte lassen Sie mehr drucken und wenn ich Platz habe, dann nehme ich eure Plakate und hänge die dort auf. Das war 2008 und wir bekommen heute immer noch E-Mails von Leuten, die schreiben: Oh dieses Plakat, das ist toll, wo kann ich das kaufen?

Ich wollte zurück zur Frage, wie sich migrantas verändert hat. Wir waren z.B. in Friedrichshafen eingeladen, an einer Ausstellung, die „Neue Heimat zwischen den Welten“ hieß, teilzunehmen. Und dort haben wir eine Workshop-Station gebaut und Instruktionen dort gelassen, auch Audioaufnahmen von anderen Workshops. Das waren so 5 x 5 x 3 Meter und alles war vollgehängt mit Zeichnungen aus den Projekten, die wir bis dahin gemacht haben, und die Besucher_innen konnten dort selbst mitmachen. Es gab ganz präzise eine Frage: Was bedeutet „Heimat“? Das Museum hat uns dann regelmäßig die Zeichnungen geschickt und daraus sind ein paar neue Piktogramme entstanden. Wir sind immer offen vom Format her. Jetzt z.B. haben wir wieder einen Workshop, bei dem es um die Anerkennung von Diplomen geht, also ganz spezifisch um eine Frage oder ein Thema. Also wie würde ein Piktogramm über dieses Thema ausschauen?

Also mit jedem Projekt entwickelt sich das Konzept oder die Methode neu oder ein

bisschen weiter?

*Marula Di Como:* Wenn wir um Geld anfragen müssen, dann müssen wir natürlich alles davor bestätigt haben, also die Idee, Umsetzung etc. Dann bekommen wir vielleicht das Geld. Aber wenn wir eine Einladung bekommen, dann sind die manchmal sehr offen, und das ist ok.

*Florencia Young:* Wir wollen das nicht immer ändern, aber wir versuchen folgendes: Wir haben ein Budget, was können wir mit diesem Budget machen. Solche Werbeflächen zu mieten kostet viel Geld und eine Tragtaschen-Aktion kostet vielleicht nur insgesamt 500 Euro, wenn man das druckt. Das ist auch etwas anderes, als wenn man sagt, ich will eine große Plakataktion auf der Straße.

Wie seht ihr die Arbeit von migrantas im Kunstkontext? Wird sie dort auch rezipiert? Du, Marula, bist ja Künstlerin, für dich ist das vielleicht ganz klar. Oder würdet ihr es eher als soziokulturelles Projekt sehen?

*Marula Di Como:* Weiß ich nicht ... Ich habe keine Ahnung, was ein soziokulturelles Projekt ist. Und ich weiß nicht: Was ist Kunst? Denn mit dieser Frage ist für mich alles Kunst, absolut alles, was ich mache. Denn dieser Moment, wenn wir mit den Frauen arbeiten, was passiert da? Eine jede Frau ist für mich eine Künstlerin. Und was passiert draußen?

*Florencia Young:* Ich als Grafikdesignerin sehe das vielleicht ein bisschen pragmatischer. Für ein paar Einladungen, wie z.B. dieses Museum in Friedrichshafen, wo auch ganz renommierte Künstler_innen dabei waren, da hat das wie Kunst ausgesehen. Dann waren wir auch zu „Kunst und Migration" eingeladen, da waren nur Künstler_innen und die vermarkten das als Kunst. Vielleicht ist es bei uns so, wie Marula auch meinte, wir verkaufen die Sachen nicht: Das mit Kunst und Vermarkten ist ein bisschen kompliziert. Wir verkaufen das nicht als Kunstobjekt. Aber unsere Aktionen könnte man als Kunst bezeichnen. Wir waren sehr glücklich über die Presseresonanz bei unserer letzten Aktion, z.B. hat das deutsche Art Magazin das als Tipp der Woche genommen, diese großen Bahnen auf der Straße, und so haben sie das als Kunst wahrgenommen. Die Interventionen sind also als Kunst präsent oder manifest.

2011 habt ihr den Hauptstadtpreis für Integration und Toleranz erhalten. Ist die Netzwerkarbeit mit Migrant_innen-Vereinen wichtig für euch? Also dass man jetzt nicht nur Workshops macht, sondern auch politische Arbeit wie die Netzwerkarbeit forciert?

*Florencia Young:* Das ist nicht unbedingt ein Punkt unserer Arbeit. Zuletzt konnten wir leider nicht zusagen, weil wir keine Zeit hatten, das war ein Netzwerk mit anderen Künstler_innen. Ich würde sagen, dass wir vielleicht leider ein bisschen alt geworden sind. Wir können diese Arbeit einfach nicht leisten, wir haben nicht so viel freie Zeit. Wenn wir das machen, dann muss es auch bezahlt werden, denn wir machen das auch parallel zu unserer normalen Arbeit und da bleibt nicht so viel Zeit übrig.

Und was nehmt ihr jetzt für euch aus diesen unterschiedlichen Projekten mit, als Projekterfahrung?

*Florencia Young:* Ich denke, warum wir weiter machen, ist nicht wegen dem Geld. Aber ich denke mit jedem Projekt treffen wir etwas, nicht bei allen Frauen, aber bei einigen schon, dass das Projekt geholfen hat, dass sie sich mit dem

Piktogramm identifizieren, dass sie die Möglichkeit hatten, etwas zu erzählen. Wenn das passiert, wenn diese Frau zufrieden ist, das ist für uns ganz wichtig. Dann ist das der Punkt, wo wir sagen: Ja, wir sind auf dem richtigen Weg und das nehmen wir für uns mit. Das ist die Energie, mit der wir weitermachen können.

*Marula Di Como:* Wenn man diese Piktogramme bekommt, dann ist das von einer Zeichnung von einer Frau mit Migrationshintergrund, aber jemand vor Ort kann sich selbst damit identifizieren ...

Welche Aussichten oder Visionen gibt es für eure zukünftige Arbeit? Welche Ideen gibt es? Oder Wunschprojekte?

*Florencia Young:* Wir feiern ja Jubiläum, zehn Jahre migrantas. Und was wollen wir? Es ist immer noch kompliziert. Manchmal wäre bei uns die Vision oder der Wunsch, dass wir mit unseren Piktogrammen ein bisschen weiter kommen könnten. Und es wird immer gefragt, wo kann man das kaufen; wie könnten wir unser Projekt organisieren, so dass wir das verkaufen könnten wie den [Berliner Souvenir-]Ampelmann, dass das ein Symbol von Migration und Deutschland und Berlin wäre? Aber auch an die soziale Ebene angepasst. Denn natürlich sind das unsere Piktogramme, wir gestalten sie, aber sie erzählen auch von den vielen Frauen, die mitgemacht haben. Also wenn wir das verkaufen würden, wie können wir dann unseren sozialen Bereich immer noch behalten, dieses Fair Trade sozusagen. Und manchmal überlegen wir, wie wir diese Art von Konstruktion oder Projekt entwickeln könnten, wie macht man das, dass ein Teil vom Gewinn in die Projekte fließt oder in die Vereine ... Aber das erfordert auch wieder viel Zeit, Programm, Projekt, Geld, Investition usw.

*Marula Di Como:* Und wir möchten ein Lokal haben, wo unser ganzes Material ist und die Leute können dort von diesen Projekten etwas hören und auch eine Bibliothek mit künstlerischen Projekten ... ja wir möchten dieses Gebäude ...

Ein Archiv?

*Florencia Young*: Ja, denn wir haben zurzeit mehr als 700 Zeichnungen. Und jede Zeichnung ist ein Potential von Information.

Auch die Audioaufnahmen?

*Marula Di Como*: Ja, genau.

*Florencia Young:* Und das ist wichtig, dass man auch ein bisschen weiter geht. Wir kriegen manchmal von der Uni Anfragen] dass Leute da mitmachen möchten oder sich das anhören möchten. Aber wie gesagt, da muss man dann ein Konzept entwickeln, schreiben, Projektfördergelder oder einen Partner finden.

*Marula Di Como:* Ja, aber ich sage immer nach dem letzten Projekt: Ok, ich bin jetzt 50, also bitte macht etwas — die anderen Frauen, die so 20 oder 30 sind. Denn ich bin müde und habe nicht viel Zeit, jetzt ist deine Zeit etwas zu machen ...

Herzlichen Dank für das Interview!

## //Ka Schmitz

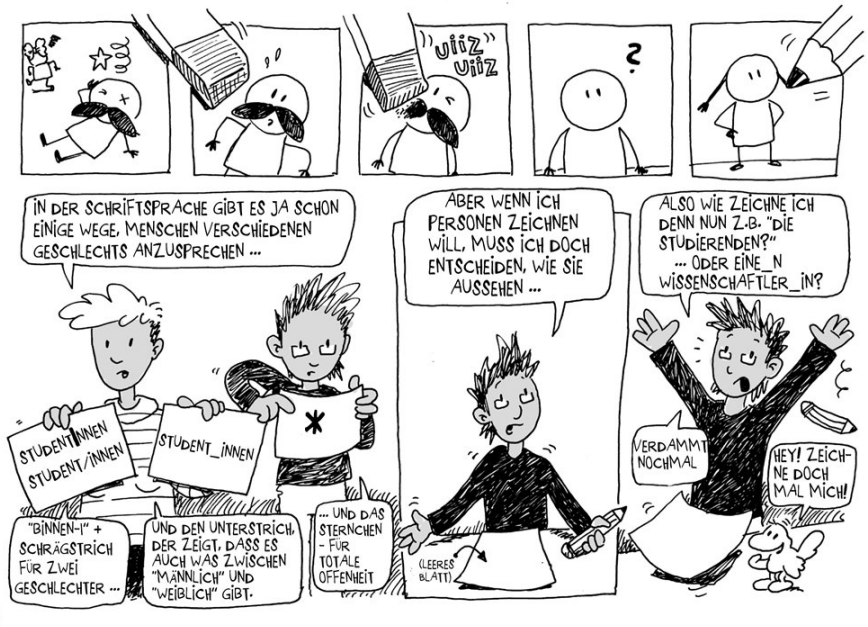
### Open Space _ Ich sehe was, was du nicht siehst

IMKE SCHMIDT UND KA SCHMITZ

**ICH SEHE WAS, WAS DU NICHT SIEHST**

WIE WERDEN DIVERSITÄTEN UND MACHTVERSCHRÄNKUNGEN IM BILD HERGESTELLT?
WARUM IST EINE STRICHFIGUR AUTOMATISCH EIN STRICHMÄNNCHEN?
WAS PASSIERT, WENN ICH IHR EINE ANDERE IDENTITÄT ALS DIE "NORM" ZUSCHREIBEN MÖCHTE?
UND WIE GEHT DAS ÜBERHAUPT?
WAS GESCHIEHT, WENN ICH IM DIENSTE DER ERKENNBARKEIT KLISCHEES ANBRINGE - ODER WENN ICH STATTDESSEN VERSUCHE, DIESE ZU NEUTRALISIEREN?
WELCHE ROLLE SPIELT BEI ALL DEM DAS PUBLIKUM?
UND SCHLIEßLICH: WIE FINDET DIE STRICHFIGUR DAS?

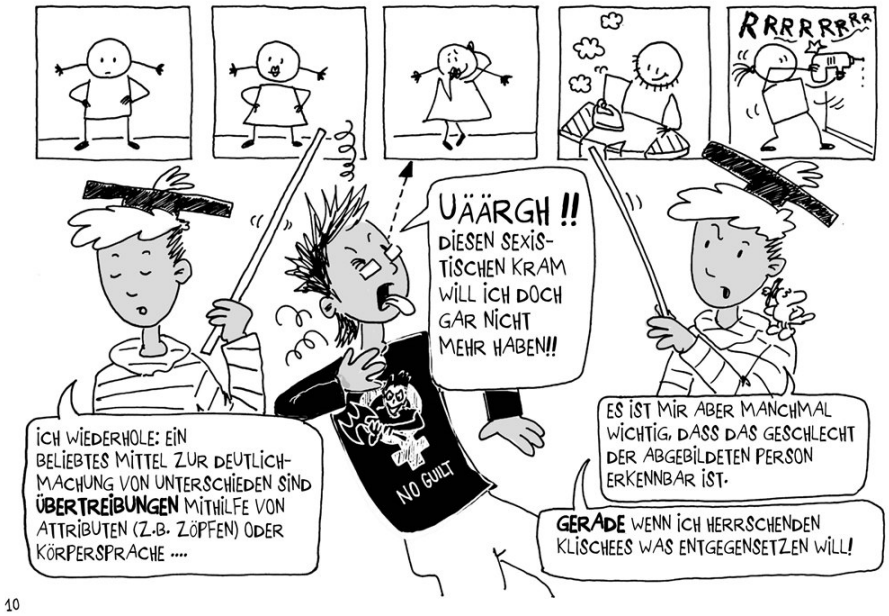
IMKE SCHMIDT UND KA SCHMITZ ZEICHNEN SCHON LANGE COMICS UND LEBEN IN DARMSTADT UND BERLIN.




8

WAS EINE HÄUFIG GEWÄHLTE LÖSUNG IST: GANZ VIELE LEUTE ABBILDEN. DANN KANNST DU ALLE IDENTITÄTSKONZEPTE REIN PACKEN, DIE DIR EINFALLEN ...
ZUM BEISPIEL KANN ICH ALLE MÖGLICHEN ATTRIBUTE VERTEILEN, DAMIT NICHT ALLE ALS WEISS, UNBEHINDERT, JUNG, REICH, HETEROSEXUELL USW. GELESEN WERDEN ...
NA JA, BESSER ALS NIX.
NICHT NUR SCHWUL
KONSTRUKTION
FÜHLST DU DICH JETZT REPRÄSENTIERT?
HM ...
ALSO ICH FIND'S VOLL DAS KLISCHEE!
SCHWITZ
SOLL ICH JETZT FÜR ALLE ALTEN LESBEN STEHEN?
WO BRING ICH DENN JETZT NOCH DEN E-ROLLI UNTER?
DENKT MAN GAR NICHT.
UND FRAU AUCH NICHT.
AAAH! IRGENDJEMAND FEHLT IMMER!!
UND WO SIND DIE ENTEN?

9


RRRRRRRR
UÄÄRGH !! DIESEN SEXISTISCHEN KRAM WILL ICH DOCH GAR NICHT MEHR HABEN!!
NO GUILT
ICH WIEDERHOLE: EIN BELIEBTES MITTEL ZUR DEUTLICHMACHUNG VON UNTERSCHIEDEN SIND ÜBERTREIBUNGEN MITHILFE VON ATTRIBUTEN (Z.B. ZÖPFEN) ODER KÖRPERSPRACHE ....
ES IST MIR ABER MANCHMAL WICHTIG, DASS DAS GESCHLECHT DER ABGEBILDETEN PERSON ERKENNBAR IST.
GERADE WENN ICH HERRSCHENDEN KLISCHEES WAS ENTGEGENSETZEN WILL!

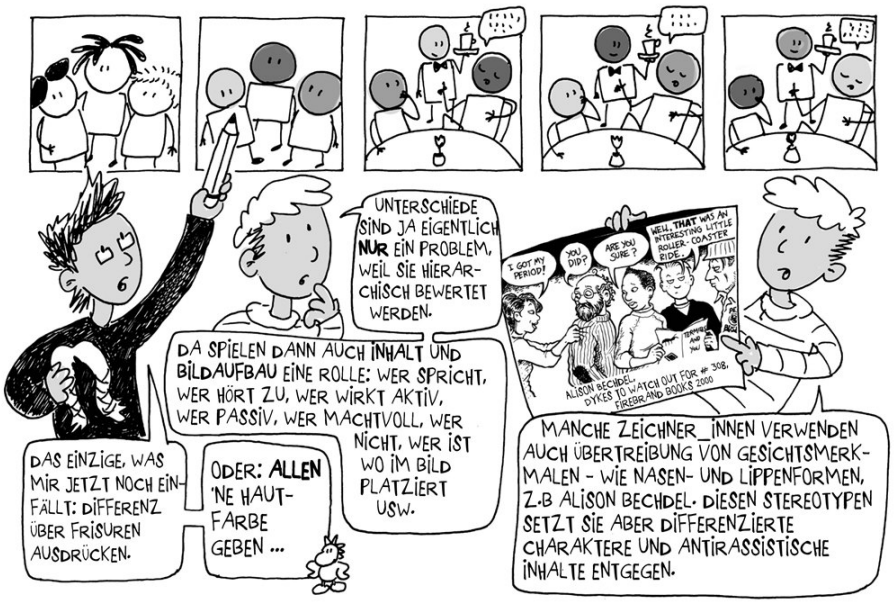
10

HEY!
TENNIS CLUB
QUEER BAR
ALSO ICH SEH DA KEINEN UNTERSCHIED!
UND WAS HEISST EIGENTLICH "QUEER"?
GAY BAR
KAMPF LESBE
BEI SOLCHEN KENNZEICHNUNGEN IST LEIDER DIE GEFAHR GROSS, IN KLISCHEES ZU VERFALLEN. Z.B. SEXISTISCHE, RASSISTISCHE ... USW.
UND WIEVIEL ÜBERTREIBUNG BRAUCHE ICH FÜR WELCHES PUBLIKUM? SIND KLISCHEES O.K., DAMIT EINE FIGUR ALS LESBE ERKANNT WIRD? VON LESBEN? VON HETEROS?
ODER VON ENTEN?
WUHL
KLISCHEE-KISTE
... JETZT ERKENNBAR?
DAS WEGLASSEN VON KLISCHEES FÜHRT OFT ZU UNSICHTBARKEIT UND NORMIERUNG - DIE FIGUR OHNE ZÖPFE WIRD SCHNELL WIEDER ALS MÄNNLICH GELESEN.
SEUFZ
RADIER

11

GENAUER: ALS MÄNNLICH UND WEISS.
GLEICHES PRINZIP: WER NICHT ALS "ANDERS" GEKENNZEICHNET WIRD, WIRD MEISTENS ALS "WEISS" GELESEN.
AUCH WENN ICH ES VIELLEICHT GAR NICHT SO GEMEINT HABE ....
ALSO MAL ICH DIESE FIGUR JETZT EINFACH MAL AN ...
NEIN, DAS KANNST DU DOCH NICHT MACHEN!
HUCH
HOPS
NUR DIEJENIGEN ALS "ANDERS" ZU MARKIEREN, DIE VON DER NORM ABWEICHEN, IST DOCH WIEDER DISKRIMINIEREND!
AUSSERDEM ERINNERT MICH DAS AN RASSISTISCHE "BLACKFACE"-DARSTELLUNGEN, WO SICH WEISSE SCHAUSPIELER_INNEN DIE GESICHTER SCHWARZ ANMALEN, UM AUF KOSTEN VON SCHWARZEN WITZE ZU REISSEN.

12


UNTERSCHIEDE SIND JA EIGENTLICH NUR EIN PROBLEM, WEIL SIE HIERARCHISCH BEWERTET WERDEN.
DA SPIELEN DANN AUCH INHALT UND BILDAUFBAU EINE ROLLE: WER SPRICHT, WER HÖRT ZU, WER WIRKT AKTIV, WER PASSIV, WER MACHTVOLL, WER NICHT, WER IST WO IM BILD PLATZIERT USW.
DAS EINZIGE, WAS MIR JETZT NOCH EINFÄLLT: DIFFERENZ ÜBER FRISUREN AUSDRÜCKEN.
ODER: ALLEN 'NE HAUTFARBE GEBEN ...
I GOT MY PERIOD!
YOU DID?
ARE YOU SURE?
WELL, THAT WAS AN INTERESTING LITTLE ROLLER-COASTER RIDE...
ALISON BECHDEL: DYKES TO WATCH OUT FOR #308, FIREBRAND BOOKS 2000
MANCHE ZEICHNER_INNEN VERWENDEN AUCH ÜBERTREIBUNG VON GESICHTSMERKMALEN - WIE NASEN- UND LIPPENFORMEN, Z.B ALISON BECHDEL. DIESEN STEREOTYPEN SETZT SIE ABER DIFFERENZIERTE CHARAKTERE UND ANTIRASSISTISCHE INHALTE ENTGEGEN.

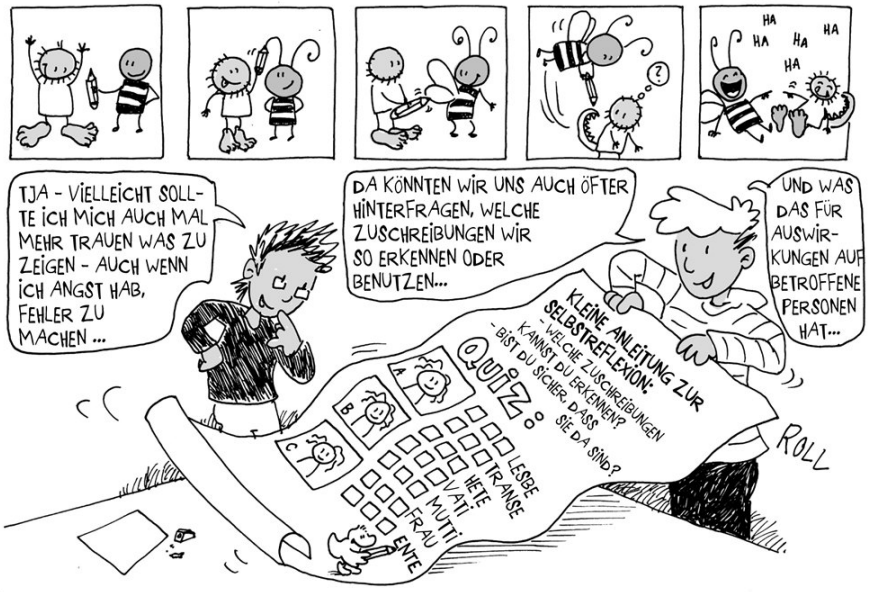
13

BELL
FAUCH
KRATZ
KNURR
PLUMPS
ICH MALE IN ZUKUNFT NUR NOCH TIERFIGUREN. PROBLEM GELÖST.
SEUFZ.
BUHU!!! ICH ZEICHNE NIE WIEDER!
ES IST GAR NICHT SO LEICHT, AUS DER EIGENPERSPEKTIVE RAUS ZU KOMMEN ...
NUR NICHT VERZWEIFELN- ES GIBT VIELLEICHT NICHT DIE RICHTIGE LÖSUNG ...
WUSCH
NA JA ... UND "DEN HUND" LIEST MENSCH MÄNNLICH UND "DIE KATZE" WEIBLICH.
UND DIE ENTE?
FUST
AM BESTEN WÄRE ES,WENN ALLE IHRE SEHGEWOHNHEITEN >>SCHNIPP<< ÄNDERN WÜRDEN UND DIE BESTEHENDEN NORMEN EINFACH VERSCHWÄNDEN ...

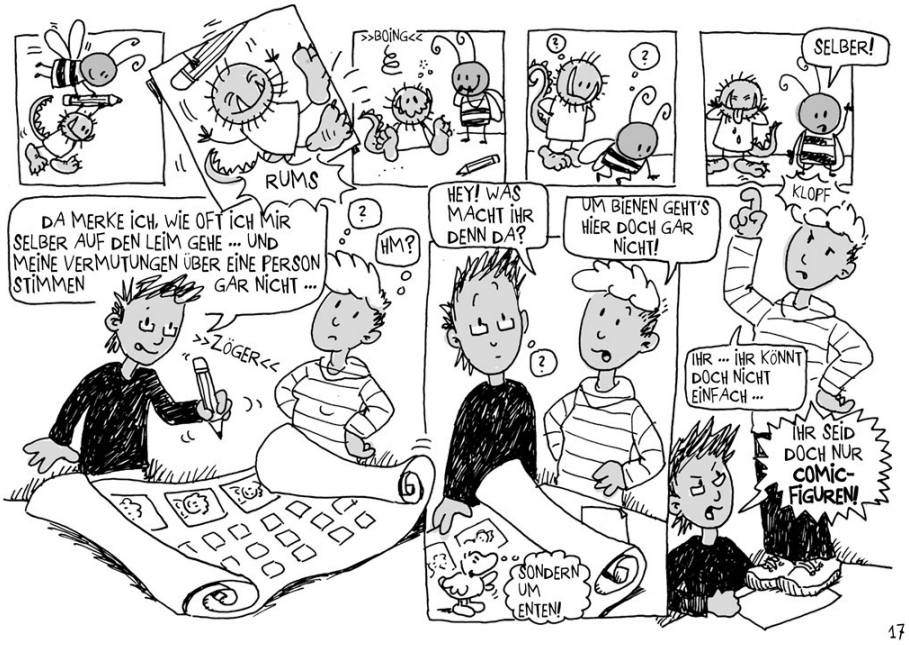
14

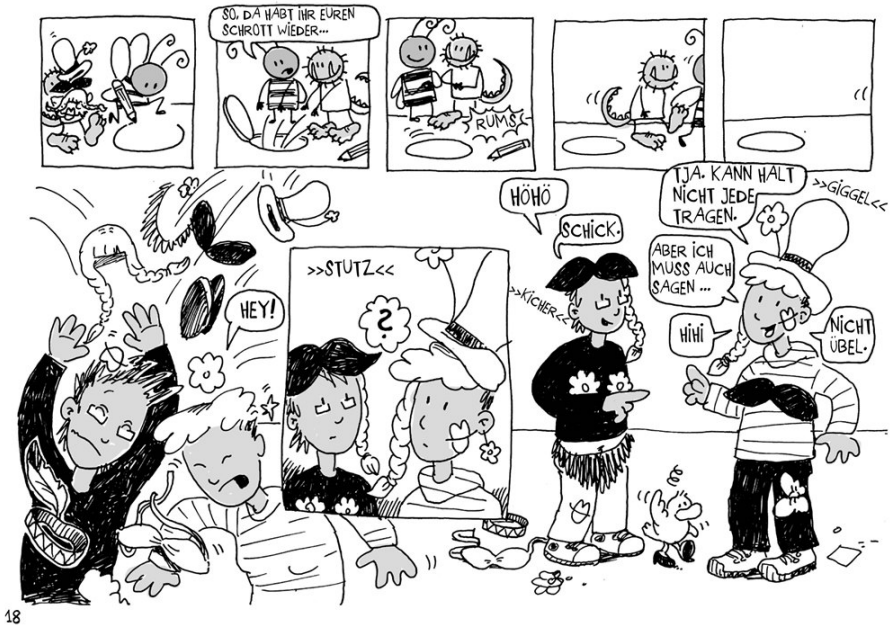
HEY - NUR WENN WIR WEITER ZEICHNEN, KÖNNEN WIR UNS DA AUCH WEITER ENTWICKELN ...
ABER WEN KANN ICH DENN FRAGEN???
ICH WILL DOCH NIEMANDEN MIT MEINEM EIGENEN RASSISMUS NERVEN ...
UND SCHON GAR NICHT LEUTE, DIE SICH DIESEN MIST EH IMMER ANHÖREN MÜSSEN
UND NUR WENN WIR UNS ZEIGEN UND KRITISIERBAR MACHEN, KÖNNEN WIR WAS LERNEN ...
DER EIGENE TELLERRAND
LIES DOCH MAL 'N BUCH ...

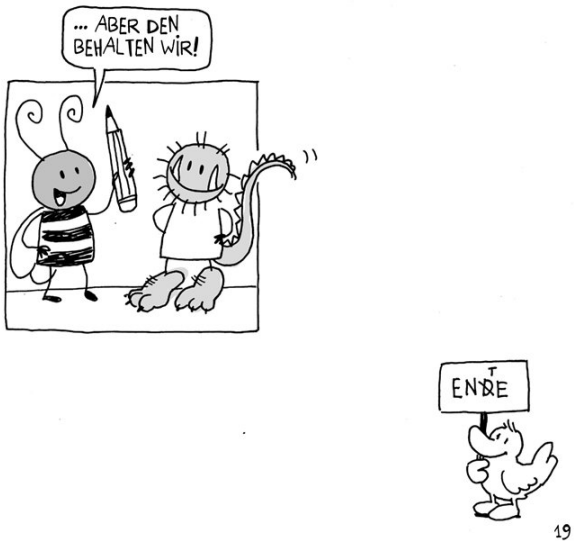
15


HA HA HA HA HA
TJA - VIELLEICHT SOLLTE ICH MICH AUCH MAL MEHR TRAUEN WAS ZU ZEIGEN - AUCH WENN ICH ANGST HAB, FEHLER ZU MACHEN ...
DA KÖNNTEN WIR UNS AUCH ÖFTER HINTERFRAGEN, WELCHE ZUSCHREIBUNGEN WIR SO ERKENNEN ODER BENUTZEN...
UND WAS DAS FÜR AUSWIRKUNGEN AUF BETROFFENE PERSONEN HAT...
KLEINE ANLEITUNG ZUR SELBSTREFLEXION:
- WELCHE ZUSCHREIBUNGEN KANNST DU ERKENNEN?
- BIST DU SICHER, DASS SIE DA SIND?
QUIZ
A
B
C
LESBE
TRANSE
HETE
VATI
MUTTI
FRAU
ENTE
ROLL

16


RUMS
>>BOING<<
SELBER!
DA MERKE ICH, WIE OFT ICH MIR SELBER AUF DEN LEIM GEHE ... UND MEINE VERMUTUNGEN ÜBER EINE PERSON STIMMEN GAR NICHT ...
>>ZÖGER<<
HM?
HEY! WAS MACHT IHR DENN DA?
UM BIENEN GEHT'S HIER DOCH GAR NICHT!
KLOPF
IHR ... IHR KÖNNT DOCH NICHT EINFACH ...
IHR SEID DOCH NUR COMIC-FIGUREN!
SONDERN UM ENTEN!
17


SO, DA HABT IHR EUREN SCHROTT WIEDER...
RUMS
HÖHÖ
SCHICK.
TJA. KANN HALT NICHT JEDE TRAGEN.
>>GIGGEL<<
ABER ICH MUSS AUCH SAGEN ...
HEY!
>>STUTZ<<
>>KICHER<<
HIHI
NICHT ÜBEL.
18


... ABER DEN BEHALTEN WIR!
ENDE
19

//Veronika Aqra

# Open Space _ Künstlerische Interventionen: Fotodokumentation

Impressionen vom Workshop mit der Künstlerin Ka Schmitz zum Thema „guerilla comics: kunst_intervention_alltag“ und vom Workshop mit dem Künstlerinnen-Kollektiv migrantas zum Thema „Piktogramme im Stadtraum: Anerkennung und Sichtbarkeit“

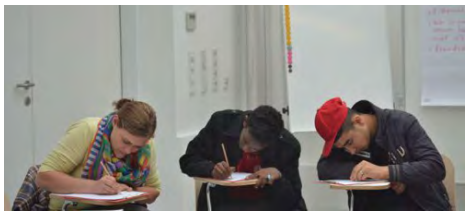
In der Übung „Projektentwicklung künstlerische und kulturelle Interventionen I“ mit dem Fokus anti-rassistische und feministische Strategien fand vom 9. bis 11. Oktober 2013 ein Workshop mit dem Kollektiv migrantas und vom 6. bis 8. November 2013 ein Workshop mit der Künstlerin Ka Schmitz statt.

Im Rahmen des Workshops mit migrantas entwickelten die TeilnehmerInnen – Studierende und junge Flüchtlinge – gemeinsam eine Bildsprache und setzten diese als künstlerische Intervention im Stadtraum um. Sie erstellten – aufgeteilt in Gruppen – Zeichnungen zur Thematik des Workshops. Nach einer Analyse der Zeichnungen wurden Schlüsselelemente festgelegt, aus denen die Piktogramme entstanden. Die Piktogramme wurden auf T-Shirts sowie Einkaufstaschen gedruckt und mit den TeilnehmerInnen im öffentlichen Raum fotografiert.

Im zweiten Workshop mit der Künstlerin Ka Schmitz lernten die TeilnehmerInnen die grundlegenden Gestaltungsmittel eines Comics kennen und probierten sie an einer selbst entwickelten Geschichte aus. Für die Interventionen wurden lebensgroße Comicfiguren gestaltet, im Salzburger Stadtraum aufgestellt und fotografiert.

In der Ausstellung „Künstlerische Interventionen“ wurden im Schloss Mirabell vom 6. bis 20. Dezember 2013 die Ergebnisse der beiden Workshops präsentiert und der Entstehungsprozess dieser künstlerischen Interventionen dokumentiert.

## Workshop – Entstehungsprozess: Migrantas

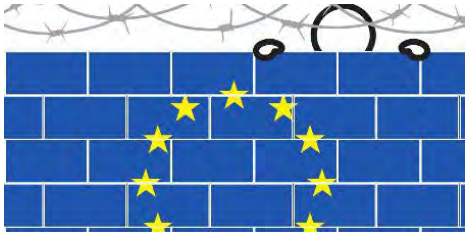


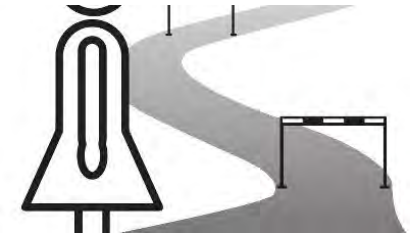
Fotos: migrantas

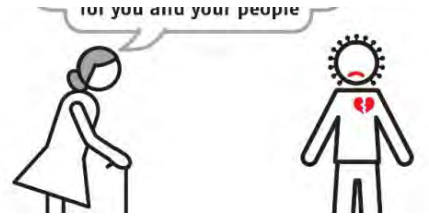
## Workshop – Entstehungsprozess: Ka Schmitz

Fotos: Pia Streicher

Resultate: migrantas







Bilder: migrantas

Fotos: Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production

Resultate: Ka Schmitz

Fotos: Pia Streicher

## Ausstellungseröffnung im Schloss Mirabell

Fotos: Pia Streicher

//Veronika Aqra

# Recommended _ Filmrezension: Was wir träumen

Ein Film von Andrea Maurer in Zusammenarbeit mit Nicole Baïer und Peter Pfund zum gleichnamigen Theaterprojekt mit dem Clearing-house Salzburg. Das Theaterprojekt entstand auf Initiative des „Fachbeirates für Literatur im Landes-Kulturbeirat Salzburg"; realisiert wurde es von der Theater (Off)ensive Salzburg unter der Regie von Alex Linse; die Textgrundlage entwickelte und verfasste die Autorin Petra Nagenkögel.

Im Mai 2011 wurde in Salzburg das Theaterprojekt „Was wir träumen" uraufgeführt. Auf der Bühne standen Jugendliche, die als so genannte „unbegleitete minderjährige Flüchtlinge" in die Stadt gekommen sind. Salzburger SchülerInnen lernten einige der jungen Asylsuchenden kennen und trafen sich mehrmals mit ihnen im „Clearing-house", einer Einrichtung des SOS-Kinderdorfs. Was die Jugendlichen erfahren und erfragt hatten, hielten sie in Texten fest und gestalteten so das Theaterprojekt mit. Zwei theaterbegeisterte Freundinnen blieben dabei und wurden Teil des fragilen Ensembles, zu dem auch drei professionelle SchauspielerInnen gehörten.

Der Film „Was wir träumen" dokumentiert sowohl den Entstehungsprozess des gleichnamigen Theaterprojekts mit den jugendlichen Flüchtlingen des Clearing-house in Salzburg, als auch den Premierenauftritt in der Theater (Off)ensive. Es gelingt ihm, auf eindringliche Art und Weise zu zeigen, dass diese sogenannten „unbegleiteten minderjährigen Flüchtlinge" Jugendliche wie alle anderen sind, die Träume, Wünsche und Hoffnungen in sich tragen, auch wenn sie ihnen als Luxus erscheinen. Sie versuchen sie zu verdrängen, um nicht von der harschen und harten Realität abermals enttäuscht zu werden, und sie altern schneller als Jugendliche, die in Europa aufwachsen und solche Existenzängste und Traumata im Normalfall nicht kennen.

Zu Beginn des Filmes sieht man nur Dunkelheit, die hin und wieder von Scheinwerferlichtern durchbrochen wird  eine Dunkelheit, die die Jugendlichen nur allzu gut kennen. Ihre Zukunft ist dunkel, nebulös, unvorhersehbar, nicht planbar wenn sie sich denn überhaupt erlauben, an die Zukunft zu denken. Textausschnitte, die von den Jugendlichen selbst oder von anderen Personen vorgetragen werden, ermöglichen dem/der ZuschauerIn, sich ein wenig in die Lage dieser jungen und auf sich allein gestellten Menschen zu versetzen: Einigen wenigen wird nach einer langen Zeit des Wartens Asyl gewährt, vielen jedoch bleibt es verwehrt. Sie sehen sich weiterhin der Dunkelheit ausgesetzt, einem Gefühl, als wenn es kein Morgen gäbe. In den Nächten werden sie von Schlaflosigkeit geplagt; die Erinnerungen an die Vergangenheit, die Odyssee ins erträumte Europa, von dem sie glaubten, dort in Frieden leben zu dürfen, die Zeit mit der Familie in ihrer Heimat, aber auch die Probleme in ihren Heimatländern besetzen in den Nächten ihre Gedanken und machen sie schlaflos.

Im Film wird klar, dass eigentlich schon allein die Bezeichnung „unbegleitete Minderjährige" eine Beschönigung der Realität ist, die zwar impliziert, dass sie alleine, vollkommen auf sich gestellt, ohne Eltern/Geschwister oder andere Angehörige sind. Die gefährliche Reise, aber auch der Grund für ihre Flucht aus dem Heimatland wird jedoch außer Acht gelassen, heruntergespielt, negiert. Sie werden als BetrügerInnen und SozialschmarotzerInnen deklariert. Auch diese Thematik findet im Film Erwähnung  die Vorurteile und Diskriminierungen, denen sich die

Jugendlichen ausgesetzt sehen.

Diese Odyssee, die die Jugendlichen hinter sich haben, die gefährliche, unsichere und weite Reise, die sie auf sich nehmen mussten, um nach Europa zu kommen, wird im Film ebenfalls thematisiert. Kleine Papierschiffchen aus Servietten gebastelt sowie Papierlampenschirme mit vielen Löchern, die auf der Bühne befestigt sind, erscheinen wie ein Symbol für diese Reise, die für viele noch immer kein Ende gefunden hat. Der Gedanke an die Zukunft, an ein Morgen, ist nach wie vor Luxus. Texte, die von den Jugendlichen während des Theaterstücks vorgetragen werden, geben einen Einblick in diese Odyssee, geben den ZuschauerInnen die Möglichkeit, ein wenig zu verstehen oder mitzufühlen, was diese Jugendlichen durchlebt haben.

Ein imaginäres Ballspiel der Jugendlichen auf der Bühne veranschaulicht ihren insgeheimen Wunsch, so sein zu dürfen wie alle anderen Jugendlichen ihren Alters frei, sorglos, mit einer Zukunft, Träumen und Visionen. Viel zu jung haben sie ihre Jugend und ihre Zukunft verloren. Aber auch die Sprachlosigkeit der Jugendlichen wird im Film thematisiert diese Unmöglichkeit, sich über die Geschehnisse, die sich im Heimatland, im Krieg, auf der Flucht nach Europa etc. ereignet haben, zu äußern. Das sind Traumata, die tief sitzen und die Jugendlichen sprachlos machen. Sie können darüber nicht reden und werden daher nicht verstanden. Im Film wird dies folgendermaßen ausgedrückt: „Sie tragen Bilder in sich, immer wiederkehrende unhintergehbare Bilder. Sie sprechen kaum darüber. Sie wollen das Vergessen lernen.“ Statt diese Jugendlichen als das zu sehen, was sie sind junge Menschen, die ein Recht auf eine Zukunft, Träume, Visionen und vor allem ein Leben in Frieden und Unversehrtheit haben , werden sie oft wie Kriminelle behandelt, die unser System ausbeuten und uns unseren Reichtum streitig machen wollen.

„Was wir träumen“ ist ein Dokumentarfilm, der einen Einblick in das Leben „unbegleiteter minderjähriger Jugendlicher“ in Salzburg gibt, in dem sie selbst das Wort ergreifen können, um ihre Träume, Wünsche und Hoffnungen zu artikulieren. Meiner Meinung nach sollte dieser Film einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden, insbesondere auch Bildungseinrichtungen, um ihrer Isolation, Stereotypisierung und Unsichtbarkeit in der Öffentlichkeit entgegenzuwirken, und einen Dialog zu initiieren.

## //Siglinde Lang

# Recommended _ Buchrezensionen

### Interaktiv Wissen produzieren! Über „Das Forschen aller“ von Sybille Peters (2013)

Künstlerische Forschung zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass sie unkonventionelle „Bezüge und Interaktionen zwischen unterschiedlichen Wissensweisen, Forschungsfeldern und Akteur_innen“ (S. 8) herstellt. Wissensproduktion wird folglich als Transformation eines bestehenden Status quo der Wissensvorräte unserer Zeit verstanden. Diese Auffassung wird in der Einleitung von „Das Forschen aller“, herausgegeben von der Kulturwissenschaftlerin und Theaterintendantin Sybille Peters, herangezogen, um künstlerische Forschung als Prozess zu definieren, in dem existierendes Wissen mit künstlerischen Verfahren durchgearbeitet, verrückt und umgedeutet wird (vgl. S. 29).

Diese Umdeutungsprozesse werden vor allem in künstlerisch-partizipatorischen Projekten virulent, in denen das Aufzeigen von Alternativen bzw. ein erweitertes oder differenzierte Interpretationsspektrum im Vordergrund stehen: Mit Bezug auf ein konkretes gesellschaftlichen Phänomene und unter Beteiligung ziviler Personengruppen wird ein kultureller oder sozialer Status quo aufgegriffen und kollaborativ verhandelt. Interaktive Gestaltungsprozesse werden initiiert, in denen ästhetische und künstlerische Erfahrungsprozesse neue Erkenntnisräume generieren. Diese Räume schaffen den Rahmen, um als Partizipant_in differenzierte Perspektiven und Haltungen kennen lernen, erproben und austauschen zu können. Polyseme Interpretationen werden verhandelt und so ein bestehender Wissenstand kollaborativ erweitert und transformiert.

„Das Forschen aller“ summiert sowohl Artikel verschiedener Wissenschaftsdisziplinen als auch Fallstudien aus der künstlerisch-kulturellen Praxis. Der Sammelband ist nicht nur ausgesprochen flüssig zu lesen, sondern bietet einen übersichtlichen, pointierten und anschaulichen Einblick in aktuelle Diskussionen rund um künstlerische Forschung.

*Empfehlung: Peters, Sybille (Hg.): Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft. Bielefeld: transcript 2013*

### Den eigenen Lebensraum aktiv gestalten. Über „Kunst und Dorf“ von Brita Polzer (2013).

Wer die Ansicht vertritt, dass spannende Kunstprojekte nur im urbanen Raum stattfinden, dem sei Brita Polzers „Kunst und Dorf“ empfohlen. Über mehrere Jahre hinweg hat die Kunstjournalistin und Dozentin eigeninitiativ künstlerische Aktivitäten in der Provinz erforscht. Der Sammelband, der insgesamt 37 Beiträge von Kurator_innen, Kunstschaffenden und Journalist_innen umfasst, überzeugt, dass gerade der ländliche Raum Potential für spannende Kunstprojekte eröffnet: So tauscht ein ganzes Dorf Familien- und Esstische untereinander aus, evoziert ein fotografischer Krimi einen differenzierten Blick auf die (scheinbar) regionale Lebensmittelproduktion und wird ein sogenanntes „Taxi of Modern Art“ zu einem fahrbaren Kulturzentrum.

Allen Projekten verbindend ist, dass auf den lokalen Kontext und regionale Themenstellungen konkret Bezug genommen wird, wobei vor allem die wirtschaftliche und soziale Situation des Landlebens im Fokus steht. Die Autorinnen beschreiben die künstlerischen Aktivitäten nicht nur sehr anschaulich, sondern bringen auch Widerstände auf politischer, persönlicher und organisatorischer Ebene offen zur Sprache. Denn die Projekte, in denen die Kunstschaffenden fast immer temporär vor Ort residierten, wurden nicht immer auf Anhieb positiv aufgenommen. Erst durch einen (oft) zähen kommunikativen Austausch und kontinuierlich wachsende partizipative Prozesse – wobei Beteiligung wie Hubert Lobnig in seinem Beitrag formuliert, nicht nur die künstlerische Mitgestaltung, sondern auch die „technische" (S. 114) Mitarbeit und Mithilfe bei der Realisierung umfassen kann – wird eine gemeinschaftliche Basis geschaffen. Diese ist wiederum Voraussetzung, dass in der Zusammenarbeit von Kunst und Dorf jene Intention fruchten kann, die als Ziel aller Projekte definiert werden kann: Das Dorfleben als Chance zu begreifen, den regionalen Lebens- und Kulturraum als Ort kultureller Begegnung aktiv mitzugestalten.

*Empfehlung: Polzer, Britta: Kunst und Dorf. Künstlerische Aktivitäten in der Provinz. Zürich: Scheidegger & Spiess 2013.*

Quelle der Fotos „Kunst und Dorf":
http://www.srf.ch/kultur/kunst/der-reiz-der-peripherie-kunst-auf-dem-land, Stand: 05.02.2014

//Veronika Aqra

# Activities _ Workshop mit migrantas: Eine visuelle Sprache der Migration

Als ich im letzten Semester im Lehrveranstaltungsangebot des Studienschwerpunkts Cultural Production & Arts Management die zwei angebotenen Kurse von Prof. Elke Zobl entdeckte, die einen Einblick in künstlerische und kulturelle Interventionen mit Fokus auf antirassistische und feministische Perspektiven geben würden, war für mich sofort klar, dass ich unbedingt daran teilnehmen wollte. Um die Theorie mit der Praxis zu verknüpfen, konnte man im Rahmen der Übung „Künstlerische und Kulturelle Interventionen" zwischen zwei Workshops wählen, wobei sich der eine eher mit der Thematik des Anti-Rassismus beschäftigte, und der andere mit feministischen Perspektiven. Ich entschied mich dafür, den Workshop des Berliner Künstlerinnen-Kollektivs *migrantas* zu besuchen, da ich mich sehr für die Arbeit im MigrantInnen-Bereich interessiere und mehr über die künstlerische Auseinandersetzung mit der Thematik des Anti-Rassismus erfahren wollte.

Florencia Young, Grafikerin, und Marula Di Como, Künstlerin, beide aus Argentinien, wanderten nach Deutschland aus, trafen sich zufällig in Berlin wieder und initiierten das *Proyecto Ausländer*, um ihre Erfahrungen und Empfindungen als Ausländerinnen visuell zum Ausdruck zu bringen. Bald entwickelte sich daraus das Künstlerinnen-Kollektiv *migrantas*, das sich insbesondere durch seinen interdisziplinären Ansatz auszeichnet. Piktogramme sind dabei das zentrale künstlerische Element, anhand derer die Stimmen der MigrantInnen im öffentlichen Raum sichtbar gemacht werden.

In unserem Workshop ging es nach einer einführenden Vorstellungsrunde, in der wir unsere eigenen Erfahrungen als Menschen mit Migrationshintergrund bzw. mit Eltern mit Migrationshintergrund oder Vorstellungen über das Leben von MigrantInnen zum Ausdruck brachten, sogleich ans Zeichnen. Die Teilnahme zweier Jugendlichen des Clearing-house Salzburg bereicherte unseren Workshop sehr, da sie uns einen direkten Einblick in das Leben als MigrantInnen in Salzburg geben konnten und wir viel von ihnen lernen konnten. Nach unserer ersten Zeichen-Session versuchten wir die Zeichnungen nach Themen zu sortieren. Schnell stellte sich heraus, dass einige Themen immer wieder in unseren Zeichnungen vorkamen:

1) Akzeptanz: Der Wunsch, akzeptiert zu werden

2) Ankommen: Die Schwierigkeiten und Hindernisse, bis man tatsächlich ankommt und von der Gesellschaft als gleichberechtigtes und gleichwertiges Mitglied aufgenommen wird

3) Alltagsrassismus: Alltägliche Situationen und Erlebnisse mit Rassismus, sei es auf der Straße, beim Einkaufen, beim Arzt usw.

4) Heimat [2]: Die Frage und Suche nach der eigenen Identität oder multiplen Identitäten

5) Menschenrechte vs. Festung Europa

Anschließend ordneten wir unsere Zeichnungen diesen Themengebieten zu und versuchten in Zweiergruppen je ein Piktogramm dafür anzufertigen möglichst

einfache Strichfiguren mit möglichst wenig Text, die die zentrale Botschaft des Piktogramms auf den ersten Blick erkennen lassen. Das migrantas-Team entwickelte daraus dann die Piktogramme, so wie sie nun auf den Stofftaschen, Plakaten und Postkarten zu sehen sind. Es hat uns alle sehr erstaunt und beeindruckt zu sehen, wie aus unseren eigenen Zeichnungen in nur wenigen Tagen solch tolle und aussagekräftige Piktogramme entstanden sind.

In einem zweiten Schritt ging es darum, die von uns entwickelten Piktogramme mittels einer Plakataktion und einer Taschenverteilaktion im öffentlichen Raum in der Stadt Salzburg sichtbar zu machen. Die Plakate wurden an den verschiedensten Orten im Stadtraum Salzburg verteilt, und wir machten uns im Schloss Mirabell daran, ca. 60 von uns selbst bebügelte Taschen zu verteilen. Wir waren sehr gespannt auf die Reaktionen der Salzburger Bevölkerung, welche größtenteils sehr positiv ausfielen. Im Schloss Mirabell begegneten uns aber auch viele TouristInnen, die unserer Intervention großes Interesse entgegenbrachten. Ihr Feedback hinterließen uns die TaschenempfängerInnen auf kleinen Polaroids, die wir anschließend auch bei der Ausstellungseröffnung zeigten und die uns als schöne Erinnerungsstücke an den Workshop, die Aktionen und die Ausstellung dienen.

Zu den Fotos vom Workshop

Zu den Fotos der Ergebnisse

Zu den Fotos der Ausstellung

## //Martina Kube

# Activities _ „guerilla comics: kunst_intervention_alltag“ – ein Workshop mit Ka Schmitz

Unsere kleine Gruppe, die am Comic-Workshop mit Ka Schmitz teilnahm, war bereits in freudiger Erwartung auf die nun kommenden Tage. Am 6. November 2013 war es schließlich soweit und wir trafen uns in den Räumlichkeiten des Schwerpunkts in der Bergstraße, um uns gemeinsam dem Thema Comic anzunähern und kreativ tätig zu werden.

Einige von uns waren vorab etwas skeptisch, da sie seit der Schulzeit nicht mehr gezeichnet hatten und über keinerlei Erfahrung auf diesem Gebiet verfügten. Zunächst waren wir alle etwas zögerlich und nachdenklich, was unsere zeichnerischen Fähigkeiten betraf. Aber bereits vor der ersten Zeichenrunde wurde uns von Ka Schmitz verdeutlicht, dass es kein „richtig“ oder „falsch“ gibt und wir uns einfach auf den Prozess einlassen sollten. Vor und zwischen den einzelnen Schritten machte sie mit uns immer wieder entspannende und lustige Auflockerungsübungen. In unserer Gruppe herrschte eine sehr lockere und angenehme Atmosphäre, wodurch man sich sehr rasch auf das Zeichnen einlassen konnte und Freude daran fand.

Zunächst starteten wir mit dem Zeichnen unserer Sitznachbarin, schließlich führte uns Ka Schmitz behutsam und enthusiastisch an frei gewählte Figuren, (Körper-)Formen und den Einsatz von Denk- und Sprechblasen heran. Eine der schwierigsten Herausforderungen am ersten Workshop-Tag war für uns die Darstellung von Emotionen. Ka Schmitz zeigte uns im Laufe des Tages zahlreiche Wege und Möglichkeiten, um Gefühle im Comic auszudrücken und half uns auch beim Zeichnen unterschiedlicher Figurentypen: dick, dünn, mit Bart oder doch lieber ohne? Es wurde uns stets viel Freiraum beim Gestalten der Figuren und Formen gelassen.

Schließlich entstanden auch die ersten Comics: Das Blatt wurde in unterschiedliche Kästchen gegliedert, diese wurden mit den Gruppenmitgliedern getauscht und jeder malte ein anderes Kästchen aus. Auf diesem Weg entstanden sehr lustige und kreative Erzählabfolgen. Gegen Ende des ersten Tages war es unsere Aufgabe, ein DIN A4 Blatt in drei gleich große Teile zu falten und anschließend verdeckt reihum weiterzugeben. Man kennt dieses Spiel sicherlich noch aus der eigenen Kinderzeit: Auf dem ersten Teil des Blattes sollte man einen Kopf zeichnen, im mittleren Bereich einen Oberkörper und schließlich auf dem letzten Teil des Blattes die Füße. So konnten wir unserer Kreativität freien Lauf lassen und am Ende kamen sehr witzige und skurrile Figuren bzw. Phantasiewesen heraus. Diese dienten als Vorlage für unsere produzierten Pappfiguren.

Am zweiten Tag starteten wir mit kleineren Aufwärmübungen und dann ging’s auch schon los: Bewaffnet mit Pappe, Schere, Kleber und Farbe nahmen unsere Figuren im Laufe des Tages Gestalt an. Mittels unserer Abbildungen wollten wir auf (anti-)rassistische und feministische Themen, Herausforderungen bzw. Problemstellungen auf amüsante und unkonventionelle Art und Weise hinweisen.

Schließlich zogen wir am letzten Tag des Workshops los und fotografierten unsere gebastelten Figuren in passenden Locations im Raum Salzburg, vielen Dank an Pia Streicher für die großartigen Bilder. Diese Aktion führte zu Gesprächen mit und

überraschten Blicken bei den PassantInnen in der Stadt. Die Ergebnisse des Workshops mündeten in einer Ausstellung, welche von 6. bis 20. Dezember 2013 im Schloss Mirabell zu bestaunen war.

Der Workshop zählt sicherlich zu einem der spannendsten und interessantesten Kurse an der Universität Salzburg. Die Freude und der Tatendrang von Ka Schmitz waren sehr ansteckend und sie schaffte es bei vielen unserer Gruppe die Skepsis vor dem Zeichnen abzubauen und uns dazu ermutigt in unserer Freizeit kreativ zu werden. Der Workshop mit Ka Schmitz bereitete uns sehr viel Spaß und eine interessante, kreative und tolle Zeit, dafür möchten wir uns an dieser Stelle ganz herzlich bedanken!

Zu den Fotos vom Workshop

Zu den Fotos der Ergebnisse

Zu den Fotos der Ausstellung

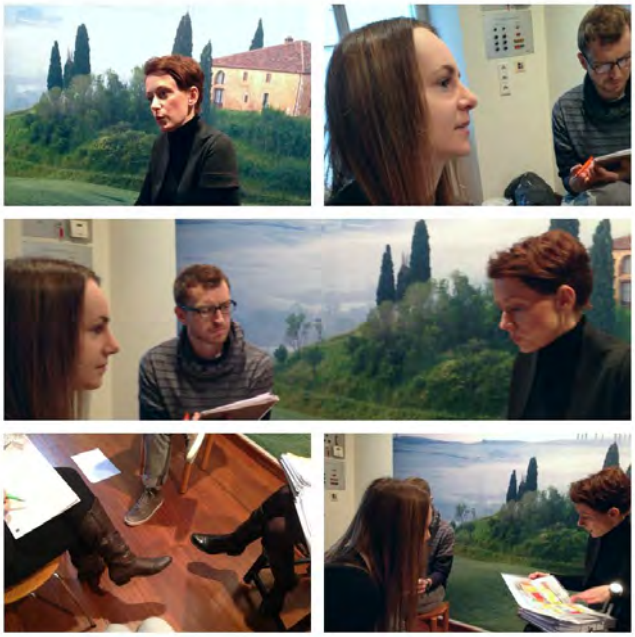
# Activities _ Von der Kunst die Kunst zu ergründen

Artikel von Jana Winkelmayer, Forschungsberichte von Agnes Amminger, Frederik Friesenegger, Amina Haider, Eva Kraxberger, Nora Moritz / Viktoriia Nasibullina, Renate Oberbeck, Sebastian Redlich, Erik Schneider, Manuela Seethaler / Günther Jäger, Christina Tosoni, Judith Rafaele Waizenegger, Clara Widerin – Studierende der praxisorientierten Lehrveranstaltung „Die Ausstellung verhandeln" – Lehrende Luise Reitstätter

Hoch über den Dächern von Salzburg thront das Museum der Moderne. Will man sich den Anstieg über den Mönchsberg ersparen, kann man den Aufzug nehmen, der einen rasch nach oben führt. Die Entscheidung zwischen diesen beiden Möglichkeiten gewählt war nicht die einzige, die zu Jahresbeginn von einer Gruppe Studierender getroffen werden musste.

Im Rahmen des Schwerpunktes Wissenschaft und Kunst an der Universität Salzburg gab Dr. Luise Reitstätter im Wintersemester 2013/14 in ihrer Lehrveranstaltung *Die Ausstellung verhandeln* Einblicke in die aktuelle Ausstellungsforschung. Verhandelt wurden dabei jene Bedeutungsfelder, die sich zwischen den (un-)bewussten Intentionen der Ausstellungsmacher und Ausstellungsmacherinnen und den mutmaßlichen Deutungen der Besucher und Besucherinnen immer wieder aufs Neue auftun. In der Übung mit Praxisbezug versuchte man zudem, methodisch neue Wege zu beschreiten. In sogenannten Mikrostudien entwickelten die Studenten und Studentinnen eigene Ansätze, welche in zwölf Forschungsprojekte mündeten. Im Fokus stand die Ausstellung *Under Pressure*, kuratiert von Katja Mittendorfer-Oppolzer, in der ausgewählte Arbeiten zum Thema Politik in der zeitgenössischen Fotografie gezeigt wurden. Zwei Fragen waren dabei wesentlich: Wie kann man eine Ausstellung überhaupt erforschen? Und was kommt dabei heraus?

Mitunter erfährt man die Hintergründe, wie ein Ausstellungstitel entsteht: „Es kommt vor allem darauf an einen griffigen Slogan zu finden, der die Leute anspricht und ins Museum lockt", meint Kuratorin Katja Mittendorfer-Oppolzer im Gespräch mit den Studentinnen Nora Moritz und Viktoriia Nasibullina. So stand schlussendlich der gleichnamige Song der Band Queen Pate für den Namen der Ausstellung. Nora Moritz und Viktoriia Nasibullina haben sich in einem qualitativen Expertinneninterview mit Katja Mittendorfer-Oppolzer der Frage angenommen, wie der Prozess einer Ausstellungskonzeption abläuft. In der Vorprojektphase, die über einen größeren Zeitraum – in diesem Fall sogar zwei bis drei Jahre – verläuft, wurde beispielsweise eine umfangreiche Materialsammlung angelegt, welche vorerst thematisch gruppiert und dann nach und nach aussortiert wurde. Hier lässt sich in der kuratorischen Vorgangsweise von einem „Trichterverfahren" sprechen, bei dem sich in einem Ausschlussverfahren die pointierte Werkauswahl der Ausstellung herauskristallisierte.



Expertinneninterview mit der Kuratorin Katja Mittendorfer-Oppolzer, Foto Viktoriia Nasibullina

Die Schau *Under Pressure* ist so auf Eigeninitiative der Kuratorin entstanden. Sie musste – den hierarchischen Strukturen eines Museums entsprechend – aber noch dem Direktor zur Genehmigung vorgeschlagen werden. In einem Haus wie dem Museum der Moderne steht eine Ausstellung nie für sich alleine, sondern muss im Kontext des Jahresprogramms betrachtet werden. Zeitgleich zu *Under Pressure* finden die Einzelausstellungen von Tanja Boukal und Jonathan Meese statt, die ebenso politische Fragestellungen behandeln und bereits für das Herbstprogramm geplant waren. Die Sammlungsausstellung *Under Pressure* konnte sich dabei inhaltlich gut einfügen. Sebastian Redlich hat, als Blick über den Tellerrand, die Dramaturgie der Ausstellung *MALERMEESE-MEESEMALER* einer Raum- und Textanalyse unterzogen und kam dabei zu dem Schluss, „dass die von André Félibien postulierte Gattungshierarchie dramaturgisch in die Ausstellung eingebaut wurde". Zur Erläuterung: Der französische Architekt und Kunsttheoretiker unternahm erstmals eine hierarchische Einteilung der Genres und Gattungen über das Stillleben, die Landschaft und das Tierstück hin zu Porträt und Historienmalerei.

Dass die Raumgestaltung ein wesentlicher Faktor bei der Ausstellungskonzeption ist, zeigte sich in vielen Forschungsprojekten. Erik Schneider erweiterte die reine Raumanalyse um die These, dass der Einfluss der Kuratoren und Kuratorinnen in den letzten Jahren deutlich gestiegen ist. Er hat sich unter Verwendung eines standardisierten Fragebogens damit befasst, wie sich dieses Phänomen konkret äußert und erkannt, dass vor allem in den Hängungsentscheidungen die Macht des Kurators, der Kuratorin hervortritt. Bei 83 Prozent der ausgestellten Werke entschied Katja Mittendorfer-Oppolzer entweder alleine oder in Zusammenarbeit mit den Künstlern und Künstlerinnen über die Gestaltung. Mehr als die Hälfte der Entscheidungen wurden dabei gemeinsam getroffen. „Das Spektrum reicht hier von der kurzen persönlichen Rückfrage seitens der Kuratorin beim Künstler bis hin zum längeren Verhandlungsprozess, der mit einem Kompromiss endete", berichtet Erik Schneider.

Wie sich diese Hängungsentscheidungen auf die subjektive Wahrnehmung der Besucher und Besucherinnen auswirken, hat Clara Widerin in einem Experiment untersucht: Maximal fünf Minuten hatten die Testpersonen Zeit, um sich mit der Hängung zu befassen. Danach wurden sie gebeten, die Kunstpräsentationen zu beschreiben und ihre persönlichen Eindrücke zu schildern. Dabei wurde die raumfüllende Installation von Lukas Birk mit einer Vielzahl von Exponaten durchwegs als verwirrend und überladen, aber auch als Interesse weckend und neugierig machend wahrgenommen. Die lineare Hängung von Krysztof Pijarski, bei der kleinere und größere Formate alternieren, war im Gegenzug jene, der die meisten Probanden Klarheit, Strukturiertheit, aber auch Ausgeglichenheit und Abwechslungsreichtum adjustierten. Die Block-Hängung von Isa Rosenberger hingegen erschien als die „bravste" und erweckte sowohl Desinteresse als auch angenehme Ruhe.

Installationsansicht „Lives of the Unholy"
von Krzysztof Pijarski, Foto Clara Widerin

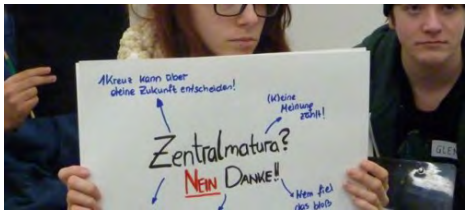
Bewegt durch die Frage, welche Emotionen bei den Rezipienten und Rezipientinnen durch Kunstwerke ausgelöst werden, hat Agnes Amminger die Thinking-Aloud-Methode angewandt und zwei Besucher und eine Besucherin durch die Schau begleitet. Die Werke *Das Verschwinden*"von Markus Oberndorfer, sowie *Das Drei-Schluchten-Projekt* von Markus Krottendorfer erhielten hierbei den größten Zuspruch. Die museale Präsentation, die Clara Widerin gezielt thematisiert hatte, trat deutlich in den Hintergrund und wurde beim „Laut Denken" von den Probanden kaum verbalisiert. Agnes Amminger formuliert dahingehend die Hypothese, dass die wenigsten Besucher und Besucherinnen der Ausstellung *Under Pressure* ihr Augenmerk vorsätzlich auf die (bewusst reduzierte!) museale Präsentation richten und daher umgekehrt auch kaum ein Lob in dieser Hinsicht zu erwarten ist.

Ansonsten stellt sich bei der Raumgestaltung die Frage, inwiefern die ausgestellten Werke eine weitere Erklärung benötigen. Im Rahmen einer Textanalyse hat Christina Tosoni untersucht, ob das minimalistische Ausstellungskonzept, bei dem fast vollkommen auf Beschreibungstexte verzichtet wurde, Rückschlüsse auf die Intention der gesamten Ausstellung zulässt. Sie erkennt zwei verbindende Leitlinien der Ausstellung: Politische Fragestellungen und die architektonischen Elemente bei der Beschreibung der Atmosphäre der Arbeiten. Die Installation *Kafkanistan* von Lukas Birk fällt, bildlich wie textlich, aus der vorwiegend reduzierten architektonischen Ästhetik heraus. Ganz allgemein schienen Betrachter und Betrachterinnen im Verständnis der Ausstellung eher auf sich alleine gestellt zu sein. Die wenigen Texte geben zwar einen guten Überblick über die Biographie und das Werk der Künstler und Künstlerinnen, könnten jedoch um ein verbindendes Element ergänzt werden, das die inhaltlichen Stränge der Ausstellung zusammenführt.

Installationsansicht „Kafkanistan“ von Lukas Birk, Foto Clara Widerin

Dass die Installation *Kafkanistan* von Lukas Birk heraussticht, hat auch Amina Haider bemerkt und ihre Forschung gleich komplett auf diesen Bereich der Ausstellung konzentriert. Durch teilnehmende Beobachtung gelang es ihr herauszuarbeiten, dass die meisten Besucher und Besucherinnen, überwältigt durch das breite Angebot, nur einzelne Exponate näher betrachteten und es so zu „heißen“ und „kalten“ Zonen in der Installation kam. Während die Zone mit den meisten Videos am häufigsten besucht wurde, entpuppten sich die Steine am Boden (als Sinnbild der Gefahr von Minen) als wahre Stolpersteine und führten dazu, dass dieser Bereich gemieden wurde. Auffallend zeigt sich auch die sehr variable Verweildauer in der Installation. Während die kürzeste nur 19 Sekunden betrug, bezifferte sich die längste auf 23:06 Minuten und die durchschnittliche Anwesenheit im Raum ergab ca. sechs Minuten. Außerdem wurden geschlechtsspezifische Unterschiede in der Nutzung der erlebbaren Elemente deutlich; Frauen fassten mehr an und gingen wahrnehmungsorientierter durch den Raum.

Doch was wäre eine Ausstellung ohne ein entsprechendes Begleitprogramm? Frederik Friesenegger hat die Kuratorenführung und die Besucherführung mit Hilfe von zwei ethnographischen Erlebnis-Protokollen einem Vergleich unterzogen. Das Ergebnis war, dass die Kuratorenführung in der Struktur deutlich flexibler ist. Das zeitliche Ende ist offen und auch die inhaltliche Gestaltung wirkt spontan und frei. Außerdem scheint es eine hierarchische Ordnung zwischen den Führungen zu geben. Dabei nimmt die Kuratorenführung als Spezialprogramm einen hohen Status ein und schafft, etwa über das Vermitteln von teils anekdotischem Hintergrundwissen, vermehrt einen persönlichen Bezug. Die gewöhnliche Besucherführung hingegen bietet eine Dienstleistung für die Besucher und Besucherinnen und dient vordergründig der „Information und Entschlüsselung der Werkinhalte“. Renate Oberbeck hat sich, darauf Bezug nehmend, mit Angeboten für Schüler und Schülerinnen beschäftigt und sich gefragt, „wie viel Hilfestellung Museumspädagogen ihrem jungen Publikum durch Vorinformation anbieten müssen, welche Schwerpunkte sie dabei zu setzen haben und ab wann sie durch interaktive Beteiligung der SchülerInnen die nachhaltigeren Ergebnisse erzielen“. Durch ihre Methode der teilnehmenden Beobachtung wurde sie überrascht, denn auch bei der Jugend standen gegenstandsbezogene und realistische Darstellungen hoch im Kurs und die Bereitschaft verborgene Botschaften zu entschlüsseln war gering. Empfanden die Jugendlichen die Arbeiten aber ästhetisch ansprechend, wie etwa die Fotografien Markus Oberndorfers vom Verschwinden des Atlantikwalls, wurden diese in Bezug auf ihre politischen Inhalte deutlich intensiver diskutiert. Besonders motiviert waren die Jugendlichen, wenn sie zur aktiven Mitarbeit, wie der Gestaltung eines Demonstrationsplakates, angeregt wurden.



Workshop für Schüler und Schülerinnen, Foto: Renate Oberbeck

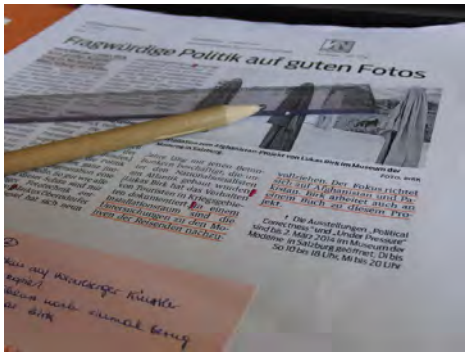
Workshop für Schüler und Schülerinnen, Foto: Renate Oberbeck

Im Raum stand außerdem die Frage, welchen Output eine Ausstellung überhaupt hinterlässt. Manuela Seethaler und Günther Jäger wollten wissen, ob Kunst den Alltag der Menschen grundlegend zu beeinflussen vermag. In etlichen von ihnen transkribierten Interviews wurde deutlich, dass der Grund für den Besuch des Museums oft die lauteren Ausstellungen von Boukal und Meese waren. Die Schau *Under Pressure* wurde sozusagen im Vorbeigehen mitgenommen. Auch Judith Rafaele Waizenegger, die per Fragebogen die Vorinformation und Erwartungshaltung der Besucher und Besucherinnen überprüft hat, musste feststellen, „dass gut 85 Prozent das MdM hauptsächlich wegen einer anderen Ausstellung besuchen“. Es gibt außerdem einen deutlichen Unterschied zwischen den konkret an der ausgestellten Kunst interessierten RezipientInnen unter der Woche und den deutlich jüngeren, die am Wochenende das Museum als Zeitvertreib besichtigen. Letztere sind oft zu Besuch in Salzburg und neugierig auf das Museum an sich oder schlicht auf der Flucht vor dem schlechten Wetter.

Bei den Ergebnissen von Manuela Seethaler und Günther Jäger war weiters auffallend, dass die Schwere des Themas keinen Einfluss auf die durchwegs positiv behafteten Aussagen hatte. Die Wichtigkeit von Kunstvermittlung trat jedoch auch hier deutlich in den Vordergrund, denn die Resonanz auf die Führung der Kuratorin war äußerst positiv. So kann man in Kombination mit den Forschungsergebnissen von Frederik Friesenegger und Renate Oberbeck davon ausgehen, dass bei den Besuchern und Besucherinnen ein erhöhter Bedarf an der Bereitstellung von Hintergrundinformationen besteht, die das Kunstverständnis und den Kunstgenuss maßgeblich beeinflussen.

Abschließend zeigt sich, dass sowohl Output als auch Besucherströme von der medialen Repräsentation gesteuert werden. Eva Kraxberger hat sich hierzu methodisch der qualitativen Inhaltsanalyse zugewandt und die Berichterstattung zur Ausstellung unter die Lupe genommen. Kurios ist, dass in den meisten Artikeln einfach der APA Pressetext übernommen wurde. Die wenigen Journalisten, denen es gelungen ist, in eigenen Worten eine Meldung zur Ausstellung zu formulieren, haben

regionale Aspekte hervorgehoben. Hier wird „die Bedeutung des Nachrichtenfaktors Nähe bestätigt“, erklärt Eva Kraxberger. Dass junge Menschen Interesse an Politik haben, scheint zu überraschen, denn das Alter der Künstler und Künstlerinnen wurde mehrfach hervorgehoben. Gerade hier findet sich aber das große Potential von Kunst, den Menschen nicht nur einzuladen persönliche Lebenserfahrungen zu reflektieren, sondern diese auch in einen gesellschaftlichen Kontext zu setzen. Der Bereich der Ausstellungsforschung eröffnet an dieser Stelle viele anschauliche Möglichkeiten, um solche Prozesse sichtbar zu machen. Darin mag auch die große Qualität dieses jungen Forschungsfeldes liegen, denn wie ein Besucher hinsichtlich seiner Kunsterfahrung so schön formuliert, liegt der Reiz darin, „dass man sich auseinandersetzt mit dem Wirken des Menschen in der Welt“ (Forschungsbericht Manuela Seethaler und Günther Jäger).




Unterlagen der Presseanalyse, Foto Eva Kraxberger

## Forschungsteilberichte:

Amminger, Agnes: „... aber sehr ansprechende Bilder insgesamt ...“ – Thinking Aloud in der MdM-Sammlungsausstellung „Under Pressure. Politik in der zeitgenössischen Fotografie“: Amminger_Forschungsteilbericht_Thinking Aloud (PDF)

Friesenegger, Frederik: Die Kuratorenführung im Vergleich zur Besucherführung – Unterschiede und Besonderheiten einer neuen Kunstvermittlungsgattung am Beispiel der Fotoausstellung „Under Pressure“ im Museum der Moderne Salzburg: Friesenegger

Haider, Amina: Sehen, fühlen, hören – das Erleben einer Installation in der Ausstellung „Under Pressure“: Haider PDF

Kraxberger, Eva: „Under Pressure“ in Press. Eine Inhaltsanalyse der Berichterstattung zur Ausstellung „Under Pressure. Politik in der zeitgenössischen Fotografie“: Kraxberger PDF

Moritz, Nora / Nasibullina, Viktoriia: Zum Prozess der Ausstellungskonzeption – Kuratorin Katja Mittendorfer-Oppolzer im Expertinneninterview: Moritz Nasibullina PDF

Oberbeck, Renate: Politische Bildung durch Kunst? Vermittlungsangebote für Schülerinnen: Oberbeck PDF

Redlich, Sebastian: Die Dramaturgie einer Ausstellung. Eine Analyse anhand der Ausstellung „MALERMEESE-MEESERMALER“ im Museum der Moderne Salzburg

(16.11.2013–9.3.2014): Redlich PDF

Schneider, Erik: Künstler oder Kurator – Entscheidungen über die Hängung in der Ausstellung „Under Pressure“: Schneider PDF

Seethaler, Manuela / Jäger, Günther: Kunst verändert – verändert Kunst? Die Beziehung zwischen Betrachter/in und Bild: Seethaler Jaeger PDF

Tosoni, Christina: Texte verbinden – verbindende Texte: Tosoni PDF

Waizenegger, Judith Rafaele: Besucher haben (keine) Kenntnisse über und (bestimmte) Erwartungen an die Ausstellung „Under Pressure“: Waizenegger PDF

Widerin, Clara: Hängung ist gleich Hängung?! Die subjektive Wirkung der Hängung von Arbeiten bildender Kunst auf den Betrachter/die Betrachterin: Widerin PDF

## //Martin Lücke

# Activities _ Kunst und Kultur ermöglichen

Kulturelle Projekte und Veranstaltungen gibt es zuhauf, die Auswahl für die KonsumentInnen ist riesig, ein Überblick fällt zunehmend schwer. Doch wie gelingt es eigentlich, die Fülle an attraktiven und oftmals originellen Projekten auf Seiten der Initiatoren überhaupt zu ermöglichen? Was sind die konkreten politischen Rahmenbedingungen, welche rechtlichen Dinge müssen bedacht werden und wie kommt meine (geniale) Idee eigentlich zu den KonsumentInnen? Diesen und vielen weiteren Fragen stellte sich die praxisnahe Veranstaltung „Kunst und Kultur ermöglichen", die im Wintersemester 2013/2014 stattfand und den interessierten TeilnehmerInnen die wichtigsten Grundzüge einer professionellen Kulturprojektrealisierung näher brachte.

Um den Studierenden diese Grundzüge anschaulich zu verdeutlichen, mussten die in Kleingruppen eingeteilten TeilnehmerInnen zunächst (spontane) Kreativität beweisen und – mit Hilfe von Kreativtechniken wie Brainstorming, der Disney- oder der 6-3-5-Methode – ein virtuelles aber theoretisch realisierbares Kunst- und Kulturprojekt erdenken. Die Bandbreite der interessanten Projektideen reichte vom kostenfreien O-Bus-Festival bis hin zum Kulturerlebnis der kulinarischen Art.

Doch steht vor der Praxis oftmals die bloße Theorie, denn Kultur befindet sich nicht in einem luftleeren (im Sinne von rechtlich freien) Raum, Kultur ist immer von gesetzten Rahmenbedingungen abhängig. Aufgrund dessen widmete sich das Seminar zu Beginn ausführlich der Kulturpolitik sowohl in Österreich als auch Deutschland, denn im Detail ergeben sich ganz interessante Unterschiede zwischen den Kulturnationen. Ein Beispiel: In beiden Ländern können sich KünstlerInnen über eine spezielle Sozialkasse absichern. Doch ist in Deutschland die Ausübung des Künstlerberufs und damit die Berechtigung, in die Künstlersozialkasse (KSK) einzutreten, an keine künstlerische Ausbildung gekoppelt, ganz anders in Österreich, wo die KünstlerInnen diese vor der Aufnahme in den Künstlersozialversicherungsfond (KSVF) nachweisen müssen. Darüber hinaus analysierte der Kurs u.a. die öffentliche Kulturförderung, denn der Staat (Bund, Länder und Gemeinden) investiert hohe Beträge in die Kultur, doch werden nicht alle Sparten gleichermaßen gefördert. So können Museen, Theater oder Opern und Orchester hohe öffentliche Mittel auf sich vereinen, während vor allem der populäre Kulturbereich andere Finanzierungsoptionen suchen muss.

Dass eine Idee für eine kulturelle Veranstaltung nur so gut ist wie ihre Umsetzung, erkannten die Studierenden schnell bei der Beschäftigung mit dem Thema Kulturprojektmanagement. Eine gezielte Vorbereitung und Planung ist das A und O im Kulturbereich (bzw. so sollte es sein!). Denn schon bei der Auswahl des Personals können schwerwiegende Fehler begangen werden, die zu einem späteren Zeitpunkt oft nicht mehr rückgängig gemacht werden können. Dabei ist stets das Thema Kommunikation innerhalb eines Teams von großer Bedeutung, denn durch Sprachlosigkeit scheitert eine Vielzahl innovativer Projektideen. So lautet auch das Credo der drei wichtigsten Punkte im Projektmanagement: Kommunikation, Kommunikation und Kommunikation!
Dabei ist neben der Personalplanung auch die Ablauf- und Finanzplanung von Bedeutung. Im Seminar erlernten die Studierenden, wie, ausgehend von einer Grundidee, mittels Mindmapping ein Projektstrukturplan erarbeitet werden kann, woraus sich letztlich alle weiteren benötigten Pläne ableiten lassen.

Auch das Thema Geld spielt irgendwann bei jeder Kulturidee eine Rolle, doch wie

schafft man es, die benötigten finanziellen Mittel für sein Projekt zu akquirieren? Da für viele – kleine – Projekte eine öffentliche/staatliche Förderung oftmals entfällt, widmete sich der Kurs schwerpunktmäßig zunächst den Themen Fundraising und Sponsoring. Doch wie spreche ich potentielle Spender und Sponsoren korrekt an, welche Projekte sind überhaupt für Sponsoring geeignet und welche eher weniger? Sicherlich konnten nicht alle Fragen abschließend geklärt werden, doch der Einblick soll helfen, für eine reale Veranstaltung die geeignetste Finanzierungsform zu finden. Mit dem Thema Crowdfunding ging der Kurs dann noch einen Schritt in die Zukunft – der längst Realität geworden ist, denn schon heute werden durch diese internetbasierte Form der Mikrofinanzierung über Plattformen wie Startnext zahlreiche (kleine) Projekte aller Art finanziert.

Ist das Projekt geplant und ausreichend finanziert, geht es „nur noch" darum, es zu vermarkten, dabei ist Marketing aber bekanntlich mehr als bloße Kommunikation und Werbung nach außen, denn neben den Kommunikationsinstrumenten müssen auch preispolitische-, produktbezogene oder distributive Instrumente des Marketing projektspezifisch durchdacht und angewandt werden – immer vor dem Hintergrund der richtigen Zielgruppe. Dieses Zusammenspiel von Zielgruppe und Marketingmix wurde von den einzelnen Projektgruppen – wie alle anderen Aspekte zuvor – immer wieder in kleinen Workshops auf das zu Beginn der Veranstaltung erdachte Kulturprojekt angewandt, um Theorie und Praxis direkt miteinander zu verbinden.

Die Hoffnung ist, dass alle TeilnehmerInnen wichtige Impulse für ihre berufliche Zukunft in diesem Seminar erhalten haben – und wer es verpasst hat oder nicht zugelassen worden ist: Im Sommersemester findet der Kurs „Kunst und Kultur ermöglichen" noch einmal in ähnlicher Form statt. Der Dozent Martin Lücke freut sich schon!

//Siglinde Lang //Julia Jung

# Activities _ Hot Spot: Wien – Ein Rückblick

Siglinde Lang

Gerbert Schwaighofer

Ausstellungseröffnung

Buffet

Fotos: Pia Streicher

Klassisch-traditionell mit Schnitzelsemmel und Apfelstrudel – aber auch Wein und Sekt – wurde die Ausstellung zu *Hot Spot: Wien* am 16.1. feierlich durch eine Rede von DDr. Schwaighofer, Leiter des Schwerpunkts Wissenschaft & Kunst, eröffnet. Diese Ausstellungseröffnung bildete den Abschluss einer sehr spannenden und diskursiven Lehrveranstaltung, die sich mit der Kunst- und Kulturszene der österreichischen Hauptstadt auseinandergesetzt hat: 13 Studierende des Programmbereichs

Contemporary Arts & Cultural Production haben unkonventionelle und etablierte, renommierte und weniger bekannte, zeitgenössische und traditionelle, aber vor allem sehr vielfältige Kunst- und Kultureinrichtungen in Wien besucht und ihre Eindrücke und Erfahrungen aus dieser Exkursion in Exponaten umgesetzt.

Arena Wien

Arnold Schönberg Center

Wiener Musikverein

Museumsquartier

Museumsquartier

IG Freie Theaterarbeit

WUK – Werkstätten- und Kulturhaus

MUSA – Museum Startgalerie Artothek

Fotos: Ursula Proksch

In den Exponaten wurde der kulturelle Hot Spot Wien aus verschiedenen Blickwinkeln – künstlerisch, esskulturell, architektonisch – als Collagen neu zusammengesetzt, eine Tonspur mit Wiener Klängen eingerichtet, ein sehr persönlichen Reiseführer zusammengestellt und vieles, vieles mehr!

Fotos: Pia Streicher

Bei allen Studierenden möchten wir uns herzlich für ihr Engagement bedanken!

Link: facebook

//Julia Jung

# Notes _ Tell me more about Dispositions of Cultural Funding!

Conference Proceedings of the 8th annual meeting of the Professional Association for Cultural Management (16th – 18th January 2014)

What do you expect when you are travelling through the Alps in the middle of January? Snowy landscapes, an icy climate, and people involved in winter sports?

Neither – nor!

We, a small delegation from Salzburg, went to Kufstein (Tirol, Austria) to participate in the 8th annual meeting of the Professional Association for Cultural Management at the University for Applied Sciences. *(3) The meeting explored the dispositions of cultural funding, thus examining and focusing on the interdependency of financial systems and the production of artistic processes and cultural goods as well as their reception. Also considered was the impact of theories of cultural management in these processes, in order to contemplate alternative and innovative models for financing. On the first day, the keynote speakers Thomas Heskia, Gernot Wolfram and Patrick S. Föhl, together with Doreen Götzky, provided fundamental theoretical input on different structural implications. In the subsequent workshops – one led by Martin Lücke and Carsten Winter – we learned more about currently applied strategies such as crowd funding. Guest speaker was Wolfgang Senges, co-founder of C3S – a collecting society operating on a fair and transparent level (see more on https://www.c3s.cc/at/) – and consultant for the development of digital business strategies for service providers specializing in music and media.

On the second day, the keynote speeches addressed international perspectives. Adelheid Mers presented her interview-based research, conducted by 3Arts in Chicago, which aims to approach evaluation in a different way and, as a consequence, attempt to "learn from the artists directly how they need to be supported" *(1) (see more: http://3arts.org/). Ellen Loots questioned whether the Dutch and Flemish governments have developed an adequate and effective instrument for encouraging cultural entrepreneurship, especially in the performing and visual arts. In the course of this, she expressed valid doubts as to whether the government or the New Public Management system which focuses among other things on efficiency, effectiveness, and economy within the state administration, always has a rational effect on arts management. In this, she brought in the information that the arts lobby finds it difficult to provide the necessary support of the arts policy. As a result, discussion has shifted from proper state funding to technical agendas. This could further harm institutions that are dependent on public funding, as she presented with regard to the newly implemented income standard system.

Martin Tröndle's final summary report was on a similarly negative note. He offered a critique of the meeting, as he felt that the term Dispositions/Dispositif (from Michele Foucault) had been left out. According to Giorgio Agamben, however, the term Dispositions/Dispositif includes anything as it means a heterogeneous entity. *(2) But this leads me to ask: "What does a heterogeneous entity of Cultural Funding include?" Crowdfunding? Public funding? Artists? Production costs? Management structures? Market and economy? All of these keywords were mentioned at the meeting.

Nevertheless, by following this approach it is not possible to either complete the list or include every aspect. At the same time, it is possible to creatively and innovatively examine a vast number of perspectives for finding new ways to finance cultural productions. And my personal motto from the meeting, "Try to be open-minded, attentive, and creative when it comes to cultural funding."

Therefore, I am able to say that this meeting was informative and inspiring; at the same time it raises a number of further questions regarding one basic aspect of cultural production – namely, cultural funding. If you are interested in learning more about these dispositions, the next Yearbook of Cultural Management which is expected to be published by the end of summer will contain the protocol of the meeting, as well as other interesting articles. *(4)

## //Fussnoten

*1 *Fachverband Kulturmanagement (2014): 8th Annual Conference of the Fachverband Kulturmanagement, URL http://www.fachverband-kulturmanagement.org/wp-content/uploads/2013/04/Abstracts_English2.pdf*

*2 *For details see Agamben Giorgio (2008): Was ist ein Dispositiv? Aus dem Italienischen von Andreas Hiepko, Berlin.*

*3 *See the detailed programme and abstracts on Fachverband Kulturmanagement (2014): 8th Annual Conference of the Fachverband Kulturmanagement, URL: http://www.fachverband-kulturmanagement.org/wp-content/uploads/2013/04/Abstracts_English2.pdf*

*4 *For details see Fachverband Kulturmangement (2014): Jahrbuch Kulturmanagement, URL: http://www.fachverband-kulturmanagement.org/category/jahrbuch-kulturmanagement/.*

//Siglinde Lang

# Notes _ Artistic Research as Elevator Pitch

Report on the "LaborARTorium" conference (Munich, December 6-7, 2013)

What is research? Julian Klein, one of the keynote speakers at the *LaborARTorium* conference organized by the ProART doctoral program of the Ludwig Maximillian University in Munich, turns this question into a common exercise called " the Elevator Pitch" in which the core idea of an issue or project should be delivered in the time span of an elevator ride, or up to a maximum of 60 seconds. The audience, working in pairs, was thereby asked to define artistic research within this short time. Sandra Chatterjee and I, who were giving a joint presentation there, tried our best to reach a quick answer. We felt that we did a good job of splitting the process of research into three main phases: First there is a question, a topic of interest. Second, methods and ways of finding answers to this question have to be found. As a third phase we defined analyzing the collected data, which often means the production of new questions. Glad to have accomplished this rather difficult exercise within one minute, Julian gave us a second task: we were now asked to reflect on the communication process of the previous task by remembering what each of us had said. This second exercise was even more difficult — and, as Julian argued, it represented the artistic part of a research process: reflecting and perceiving the method of a (common) process.

Julian had pointed out his understanding of artistic research, in (primarily) denying that art is research through this practice-oriented introduction. Viewed against this background of art as a mode of perception, the phrase "art as research" appears less than accurate: it is research that becomes artistic rather than art that evolves into research. So the key question is not "Is art research?" but, rather, "When is research art?" Julian has already formulated the answer in one of his publications, which he quoted:

> First, in the methods (such as search, archive, collection, interpretation and explanation, modeling, experimentation, intervention, petition,...), but also in the motivation, inspiration, in reflection, discussion, in the formulation of research questions, in conception and composition, in the implementation, in the publication, in the evaluation, in the manner of discourse – in order only to begin the list hereby. These phases can be summarized only posthoc and categorize, for example in the usual triple of object, method and product. This sequence is important: for the discussion on artistic research is not to fall into a normative restriction in a canonical system. (Klein 2010: online). (*1)

But what is the result of this process? The result is the same as all"products" of a research process: The production of (extended) knowledge. Since art raises question such as "What is real?," "How do we want to live?," and "Might it all be different?," it provides answers, specificially, often alternative options of perception. And this form of knowledge quite often deals with an artistic or aesthetic experience. Within this sense-based production of knowledge there is — as Julian calls it — embodied knowledge.

For me, Julian's key note was the highlight of the conference, summarizing the main perspectives of several talks, performance lecturers, and presentations — as well as the presentation that Sandra and I did on "Looping Arts, Science and Management: Other Spaces as sites of collaborative knowledge production." Most of the other speakers were arts historians or theatre studies scholars, and only a few were from a

practical artistic field. The topics of the lectures — from “interaction of paintings and optics in the seventeenth century,” the “academization of a clown school,” to “The science of flowers” were quite interesting but too diverse to create a red line running through the conference. I would therefore like to thank Julian for his amusing and profound presentation — it certainly made the trip to Munich in pre-Christmas mode worthwhile!

Links:

Symposium Laborartorium. Forschung in Kunst und Wissenschaft

Institut für künstlerische Forschung, Julian Klein

Headerbild: Quelle:
http://www.proart.marc.uni-muenchen.de/downloads/flayer_1-_3_.jpg

## //Literaturnachweise

*1 *Klein, Julian (2010), “What is Artistic Research?,” in Gegenworte 23, p. 24-2, online: http://www.researchcatalogue.net/view/15292/15293*

## //Siglinde Lang

# Notes _ Raum schaffen für kulturelle Bildungsprozesse

In über 40 Vorträgen, Performance Lectures und Panel Discussions wurden auf der 4. Tagung des Netzwerks ForschungKulturelleBildung folgende Fragestellungen thematisiert und diskutiert: Worin liegt das Potenzial, wenn künstlerisch-ästhetische und lebensweltliche Räume aufeinandertreffen? Was geschieht, wenn künstlerische und kulturelle Angebote auf schulische und außerschulische Bildungsräume einwirken? Wie lassen sich Räume der Hochkultur und der Pop- bzw. Medienkultur mit den Räumen der Kulturellen Bildung vereinbaren? Vor welchem Horizont bewegen sich aktuelle Projekt- und Forschungskonzeptionen? Nationale und transnationale Perspektiven waren auf der zweitägigen Konferenz gefragt, an der auch der Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production mit einem Beitrag zu „Kollaborative Wissensproduktion" vertreten war. Ein kurzer Bericht von Siglinde Lang.

Dass mit über 120 Teilnehmer_innen die Tagung auf großes Interesse stößt, macht sich noch vor der Eröffnung bemerkbar: Vor dem Konferenzsaal herrschte dichtes Getümmel, es wurde – ganz im Sinne des Gründungsgedanken genetzwerkt, kommuniziert und (Fach-)Wissen ausgetauscht. Mit einer Einführung seitens der Initiatorinnen, Prof. Dr. Kristin Westphal (Universität Koblenz) und Prof. Dr. Vanessa Reinwand (Bundesakademie Wolfenbüttel/Universität Hildesheim) startete dann relativ pünktlich – die 4. Netzwerktagung ForschungKulturelleBildung. Die erste Keynote von Barned von Heusden (Rijksuniversteit Groningen) rückte die Bedeutung künstlerischer Bildung für kulturelle Prozesse ins Blickfeld, in der zweiten Keynote spezifizierte Pat Thomson (University of Nottingham) diese Thematik anhand eines konkreten Bezugsfeldes und fragte, Ergebnisse einer aktuellen Studie präsentierend, was Lehrer_innen von Kunstschaffenden lernen können.

Im Anschluss wurden in fünf Panels verschiedene kulturelle Bildungsräume erörtert: Zwei der Panels legten den Schwerpunkt auf die Kunstgattungen Theater und Tanz, zwei weitere Panels fokussierten Dimensionen und Räume der Vermittlung sowie Medien-, Alltags- und Kunsträume. Das Panel zu künstlerischer Forschung, in dem auch unser Beitrag untergebracht war, näherte sich sehr differenziert aus verschiedenen Blickwinkeln dem Verhältnis von kultureller Bildung und künstlerischer Forschung. Moderatorin Wiebke Lohfeld, stellte aus pädagogischer Sicht vor, was Forschung und Wissensproduktion in einem künstlerischer Umfeld bedeutet bzw. bedeuten kann. Dass interaktive Prozesse und der Austausch untereinander für forschende Bildungsprozesse im Kunstkontext von hoher Bedeutung sind, war zentraler Tenor der anschließenden Beiträge: Inwiefern bereits 3- bis 6-Jährige im gemeinsamen Spiel künstlerisch forschen, konnte die von Kathrin Borg-Tiburcy vorgestellte Studie über „Räume ästhetischer Bildung in der Kita" sehr anschaulich und analytisch verdeutlichen. Dass kollaborative Prozesse auch Kennzeichen der kulturellen Wissensproduktion in sogenannten "Outreach-Projekten" sind, die außerhalb der Räume einer (etablierten) Kunst- und Kulturinstitution bzw. site-spezifisch neue Publika ansprechen sollen, wurde auch in Julia Heisigs Analyse über „New Spaces for the Arts" mehrfach angesprochen. So konnte auch unser Beitrag über „Kollaborative Wissensproduktion als Voraussetzung zivilgesellschaftlicher Bedeutungsgenese" unmittelbar an diese beiden Studien anschließen.

Am zweiten Tag richteten dann fünf Forschungsforen den Blick auf aktuell verhandelte Themen transnationaler Forschung im Bereich der Kulturellen Bildung, Zusammenhänge zwischen Kunst und Lehre, Projekte aus dem Bereich der Performance-Kunst sowie ein Theaterlabor. Im Kontext des transnationalen Tagungsfokus wurden darüber hinaus Studien aus Japan und dem Maghreb vorgestellt und diskutiert. Gemeinsamkeiten kamen dabei ebenso zur Sprache wie regional und national bedingte Unterschiede sowie die Herausforderungen von transnationalen Projekt- und Forschungskonzeptionen. Eine Publikation der Tagung ist in Vorbereitung und wird im Frühjahr 2014 im Juventa-Verlag erscheinen.

Link zum Programmflyer

# Preview _ October issue: INTERVENE II! Artistic Interventions and Education as Critical Practice

The issue 05 "INTERVENE II!" will build on the current issue 04 in discussing artistic intervention as critical practice at the intersection of education and community engagement. The question at hand is where and how artists can intervene and create contexts for critical education that contribute to awareness raising and social transformation. We will explore: What strategies of artistic intervention have artists and cultural workers employed at the intersections of education, research, and pedagogy? How are such projects positioned in relation to activism, cultural resistance, social movements, and education? How do artists and cultural workers initiate, develop, and realize projects with, and in solidarity with various communities in an attempt to initiate critical practices through artistic interventions? how do they do that in relation to educational processes? What does knowledge production look like in such projects? And what makes this a critical practice?

# Preview _ Artistic Interventions II: "Artistic Interventions and Education as Critical Practice"

As continuation of the symposium series *Artistic Interventions. Collaborative and self-organized practices. With a focus on anti-racist and feminist perspectives* held in autumn 2013, we are organizing for the current semester, a symposium on *Artistic Interventions and Education as Critical Practice – (Un)learning processes, community engagement, and solidarity* scheduled for April 2014.

This symposium's presentations and two Workshops — with Janna Graham/Centre for Possible Studies, Nicolas Vass/ Precarious Workers Brigade, and Annette Krauss/Read-in — will explore the ways that artistic interventions can create open and shared collaborative and informal learning spaces for empowerment and agency in educational contexts, and in exchange and solidarity with social movements.

Focusing on critical practices at various intersections of the arts and education and exploring new settings of research and action aiming at social transformation, this symposium will offer possibilities to discuss and actively engage in practices — especially during the in-depth workshops — that challenge (un)learning processes and hierarchical knowledge systems, and develop interventions (in public space) related to the issue of community engagement and artist solidarity.

Symposium:

Presentations: April 4th, 2014: 9 a.m.–12 noon
Annette Krauss: *In Search of the Missing Lessons*
Janna Graham & Nicolas Vass: *What We Didn't Learn at Art School: The Politics of Solidarity*

Workshops:
Janna Graham & Nicolas Vass: *Crazy Little Thing Called Love: The Ethics of Solidarity*, in English
Annette Krauss: *Practices of Unlearning*, in English/German

April 4th, 2014: 1 –5 p.m.
April 5th, 2014: 9 a.m.–5 p.m. (public presentations from 4–5 p.m.)

## Registration:

The symposium and workshops are open to all students of the University of Salzburg, Mozarteum University, and the interested public. The workshops have limited space for participants, therefore early registration is required. The events are organized by Dr. Elke Zobl and Mag. Laila Huber from the program area Arts & Cultural Production, Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst.

There is no conference or workshop fee.

Registration for symposia and workshops is required by March 28, 2014!

To register, please contact Roswitha Gabriel (roswitha.gabriel@sbg.ac.at)

## Conference organization:

Program area Contemporary Arts & Cultural Production
Focus Wissenschaft & Kunst
University of Salzburg in cooperation with Mozarteum University
Bergstraße 12 / 1st floor
5020 Salzburg
Tel: 0662 8044 2383
http://www.w-k.sbg.ac.at/conart
Concept and organization: Elke Zobl (elke.zobl@sbg.ac.at), Laila Huber (laila.huber@sbg.ac.at)
Administration: Roswitha Gabriel (roswitha.gabriel@sbg.ac.at)

A cooperation with Salzburg College.

## Biographies:

Janna Graham, originally trained in geography, has developed radical research and pedagogical projects in and outside of the arts for many years. Graham is a member of the international sound and political art collective Ultra-red, works with the Precarious Workers Brigade in London, and is currently Projects Curator at the Serpentine Gallery. There she and others have created the Centre for Possible Studies, a research space and artistic residency in which artists and local people create "studies of the possible" that expose and respond to social inequities in the Edgware Road neighborhood of London.

Nicolas Vass works with a number of London-based collectives in response to injustices in cultural labor, education, and UK migration policy. For many years he has developed the performance Re-constructing Hasil, a tribute to depression era one man band Hasil Adkins, looking at issues of contemporary cultural labor, austerity, and performativity. He is currently a PhD candidate at the University of Leicester developing a study of where value is produced in the chain of contemporary art fabrication.

Annette Krauss (based in Utrecht/NL) received her MA in Fine Arts from the Art Academy Malmoe in 2002. In her conceptual-based practice she addresses the intersection of art, politics, and everyday life. Her work revolves around informal knowledge and (institutionalized) normalization processes that shape our bodies, the way we use objects and engage in social practices and how these influence the way we know and act in the world. Her artistic work emerges through the intersection of different media, such as performance, film, historical and everyday research, pedagogy, and texts. She explores the possibilities of participatory practices, self-organization, and investigations into institutional structures.

Further details will be announced under www.w-k.sbg.ac.at/interventionen.

## //Autor*innen

### Elke Zobl

Nach Studien der Bildnerischen Erziehung (im Fach Bildhauerei), Germanistik, Gender Studies und Kunst- und Kulturwissenschaften (Salzburg, Wien und North Carolina), erhielt sie 2004 ihr Doktorat an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Von 2000-2006 forschte sie an der Universität of California San Diego, 2007-2011 war sie Inhaberin eines Herta-Firnbergs Postdoc-Stipendiums am Fachbereich Kommunikationswissenschaft (Universität Salzburg). Seit Mai 2011 ist sie Assistenzprofessorin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft und am Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst (Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production).

Projekte u.a.: "Young women as creators of new cultural spaces" (FWF-Projekt, 2007-2011) und "Feminist Media Production in Europe" (FWF-Projekt, 2008-2012), "Making Art, Making Media, Making Change" (FWF-Wissenschaftskommunikationsprojekt, 2014-2015)

Forschungsschwerpunkte: Zeitgenössische Kunst- und Kulturproduktion, Cultural Studies, Gender Studies.

2010 wurde sie mit dem Wissenschaftsförderpreis der Stadt Salzburg ausgezeichnet.

### Rosa Reitsamer

Soziologin, arbeitet am Institut für Musiksoziologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Ihre aktuellen Forschungsschwerpunkte sind an der Schnittstelle von Musik-, Kunst- und Jugendsoziologie sowie der Cultural Studies und Gender Studies angesiedelt. Zuletzt erschienen ihre Monographie „Die Do-it-yourself-Karrieren der DJs. Über die Arbeit in elektronischen Musikszenen" (transcript 2013), die Anthologie „They Say I'm Different... Popularmusik, Szenen und ihre AkteurInnen" (hg. gem. m. W. Fichna, Löcker 2011) und die Artikel „‚Born in the Republic of Austria'. The Invention of Rock Heritage in Austria" (International Journal for Heritage Studies, 2013) und „Female Pressure: A translocal feminist youth-oriented cultural network" (Continuum. Journal of Media and Cultural Studies, Vol. 26 (3), 2012).

### Hildegund Amanshauser

Kunsthistorikerin, Kuratorin, Autorin
seit 2009 Direktorin der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg
2004 – 2009 Professur „Kunst und Öffentlichkeit" an der Kunstakademie Münster
1992 – 2004 Direktorin des Salzburger Kunstvereins
1991 bis 1993 Beiratsmitglied Generali Foundation
1991 Österreichische Kommissärin Biennale Sao Paulo
1987 bis 1992 Generalsekretärin Wiener Secession
1985 bis 1987 Kuratorin für Graphik und Photographie Museum moderner Kunst Wien
1981 bis 1985 freie Forschungs- und Vermittlungstätigkeit u.a. für die Wiener Festwochen, die Österreichische Gesellschaft für Architekturzahlreiche Publikationen zur modernen und zeitgenössischen Kunst

www.amanshauser.net

## Marina Gržinić

Dr. Marina Gržinić is philosopher, artist and theoretician. She is professor at the Academy of Fine Arts Vienna. Her latest book is *Re-Politicizing art, Theory, Representation and New Media Technology*, Academy of Fine Arts, Vienna and Schlebrügge Editor, Vienna 2008. She also published an edited online book on *Biopolitics, Necropolitics and De-coloniality* (Pavilion, no. 14, 2010). Gržinić has been involved with video art since 1982, she works for 30 years with Aina Smid, she is professor of art history and free-lance editor. Gržinić lives in Ljubljana, works in Ljubljana, Slovenia and Vienna, Austria. Films and texts by Gržinić under:
http://grzinic-smid.si/

## Hansel Sato

Geboren in Peru, studierte Hansel Sato Malerei und Grafik in Lima. Vor zwölf Jahren kam Sato mit einem UNESCO-Aschenberg-Stipendium nach Österreich, wo er seinen Studienabschluss an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Franz Graf machte. Sato beschäftigt sich insbesondere mit den Themen Transkulturalität, Migration und die Konstruktion des post-migrantischen Subjekts in Europa. Zurzeit ist er Ko-Leiter des interdisziplinären Universitätslehrgangs für Höhere Lateinamerika Studien des Lateinamerika-Instituts in Wien.

Infos zu Projekten unter:
http://wiev1.orf.at/stories/441358
http://www.wienwoche.org/2013/de/188/arbeitsgruppe_wahlwexel_jetzt!_
http://www.sohoinottakring.at/blog/programm-2011/projekte/regendering-media/
http://bleibefuehrerinwien.blogspot.co.at/p/about.html
http://www.hanselsato.com

## Ljubomir Bratić

Ljubomir Bratić ist Philosoph, Autor, Kurator, Künstler und Flüchtlingsbetreuer.

http://ljubomirbratic.wordpress.com
https://www.facebook.com/ljubomir.bratic

## Klub Zwei

Jo Schmeiser und Simone Bader arbeiten seit 1992 als Künstlerinnenkollektiv zu aktuellen gesellschaftspolitischen Themen. Neben der Reflexion medialer Darstellungsweisen geht es ihnen auch um eine egalitäre Zusammenarbeit mit politischen MigrantInnen und das gemeinsame Herstellen kritischer Öffentlichkeiten. Ihre Arbeit zu den Nachwirkungen des Nazismus in der Gegenwart findet sich z.B. in ihren Dokumentarfilmen.

Since 1992 Klub Zwei – Simone Bader and Jo Schmeiser – has been working at the interface of art, film and new media. Our main fields of interest are socio-political issues and how they are portrayed. Our work centres on critiquing dominant modes of representation and developing new ways of presenting them. The potential for social change also lies in its images. Our further interests are critically assessing structures and engaging in egalitarian co-operations among women with different backgrounds, histories and life concepts.

www.klubzwei.at
http://dok.at/person/klub-zwei-simone-bader-jo-schmeiser/

www.sixpackfilm.com/de/catalogue/filmmaker/3515

## Emma Hedditch

Emma Hedditch (born 1972, UK) is an artist and writer based in New York. Her work focuses on daily practice, materiality, and distribution of knowledge as political action. She often works collaboratively with other artists and groups, for example The Copenhagen Free University (2001–2008) and Cinenova, a feminist film and video distributor (1999–present). Heavily influenced by politicized conceptual art practices and feminist politics, her work has taken on flexible forms as performances, collectively produced films, fanzines, as well as workshops, screenings, and events. Emma Hedditch was artist in residence for performance at the Munich Art Academy in 2013.

http://overidentification.blogspot.co.uk

## Laila Huber

geboren 1980, studierte Kulturanthropologie und Kulturmanagement in Graz und Neapel. Ihre Arbeits- und Interessensschwerpunkte sind partizipative Kunst- und Kulturarbeit, Selbstorganisation, autonome Räume sowie Interkulturalität. Derzeit arbeitet sie an ihrer Dissertation zum Thema kreative Teilhabe im Lebensraum Stadt, im Rahmen des Doktoratskollegs „Kunst und Öffentlichkeit“ (Schwerpunkt Wissenschaft und Kunst, Universität Salzburg und Mozarteum). Davor war sie Direktionsassistentin der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg (Mai-Sept. 2010). Seit Januar 2011 ist sie ehrenamtlich in der Salzburger Kunstinitiative periscope tätig.

## Kollektiv migrantas

Marula Di Como (Künstlerin) entwickelt seit 2000 Piktogramme als Teil ihrer künstlerischen Sprache. Sie und Florencia Young (Grafikerin) arbeiteten zusammen in Buenos Aires, darunter in den Projekten „El futuro está en el papel pintado de la Bauhaus” (Goethe-Institut, Buenos Aires, 1997) und „Des-Límites, Valle del Riachuelo Matanzas” (Goethe-Institut; auch im Di Tella-Institut ausgestellt und von der Kuratorin Catherine David für die Ausstellung „City Editing”, Proa Stiftung, Buenos Aires 1999, ausgewählt worden). Beide treffen sich wieder in Berlin und konzipieren zusammen „Proyecto Ausländer”. Dabei geht es um die Erfahrungen und Empfindungen, Ausländerinnen zu sein (Berlin und Buenos Aires, 2003/2004). 2003 wurde die gute Praxis durch The European Web Site on Integration verliehen. 2004 laden sie Estela Schindel (Soziologin) ein. Die Mitarbeit von Irma Leinauer (Planerin) bei migrantas beginnt 2006 und 2007 die von Alejandra López (Journalistin). 2011 wurde migrantas der Hauptstadtpreis für Toleranz und Integration durch die Initiative Haupstadt Berlin e.V. verliehen.
(http://www.migrantas.org/web_migrantas_deutsch.html)

Marula Di Como

Geboren 1963 in Buenos Aires, Argentinien, lebt seit 2002 in Berlin.Kunstlerin.Seit1987 Teilnahmen an Einzel- und Gruppenausstellungen. Ihre Werke sind Teil von argentinischen und internationalen Privaten Sammlungen, Stiftungen und Museen.

Florencia Young

Geboren 1965 in Buenos Aires, Argentinien, lebt seit 2002 in Berlin. Grafik Designerin (UBA). Langjährige Lehrtätigkeit an verschiedenen Universitäten – Schwerpunkt Typographie. Gestaltung von Corporate Identity und Kunstkataloge. Mitwirkung bei künstlerischen Installationen und interdisziplinaren Projekten.

## Ka Schmitz

Ka Schmitz ist Künstlerin, Illustratorin und Comic-Zeichnerin. Sie zeichnet für Kinderbuchverlage und Bildungsträger, für Ausstellungen und Erklärfilme oder Live bei Veranstaltungen, Tagungen und Zukunftswerkstätten. Einige ihrer Schwerpunkte sind Präventionsmaterialien, Empowerment von Mädchen und Frauen und die Auseinandersetzung mit Diversität und Machtverhältnissen in Bildern.

www.ka-comix.de

## Veronika Aqra

Seit 2012 Masterstudium der Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft und seit 2013 Absolvierung des Studienschwerpunkts "Cultural Production & Arts Management" (Universität Salzburg/Mozarteum); 2005-2008 Bachelorstudium der Angewandten Kulturwissenschaften (Universität Klagenfurt), Praktika im Bereich des Kulturmanagements in Ramallah (Palästinensische Autonomiegebiete) und Berlin sowie Projektassistenz am Zentrum für Friedensforschung und -pädagogik (Universität Klagenfurt); 2007-2011 mehrere Arbeits- und Studienaufenthalte in Israel und den Palästinensischen Autonomiegebieten, u.a. International School der University of Haifa (Israel), Al-Quds University in Ost-Jerusalem (Palästinensische Autonomiegebiete), Tätigkeiten im Kunst- und Kulturbereich bzw. der kulturellen Entwicklungszusammenarbeit, z.B. Drama Academy Ramallah (in Kooperation mit Folkwang Universität der Künste) und Goethe Institut Ramallah.

## Siglinde Lang

Siglinde Lang ist seit 2009 als Senior Scientist am Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production, nebenberuflich als freie Kulturmanagerin und Dozentin tätig, davor u.a. Leiterin der Kommunikationsabteilung der Kunstuniversität Linz. Studien der Germanistik & Kulturjournalismus (Wien, 1994-2000), Postgraduate Lehrgänge in Marketing und BWL (London, 1999 und Deutschland, 2001- 2002), Masterstudium in Medienkunst & Kulturtheorie (Berlin/Linz, 2006 – 2009), Doktoratsstudium der Kommunikationswissenschaft (Salzburg, 2011-2014). Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen `Partizipatives Kulturmanagement´, `künstlerisch-kulturelles Unternehmertum´ und aktuell `Partizipative Räume und kollaborative Wissensproduktion´.

## Martina Kube

Martina Kube studiert Kommunikationswissenschaft (Master) an der Universität Salzburg und hat sich neben anderen vielseitigen Wahlfächern für den Schwerpunkt Cultural Production & Arts Management an der Universität Salzburg entschieden.

Zum Besuch von Lehrveranstaltungen am Programmbereich Contemporary Arts and Cultural Production meint sie: „Mein Wissen und die Erfahrung durch die Teilnahme an Projekten, Workshops, die Gestaltung und Durchführung von Ausstellungen, Fernsehsendungen, Befragungen des Schwerpunkts kann ich in meiner Tätigkeit im

Online-Marketing mit Schwerpunkt Social Media hervorragend einbringen.“

## Martin Lücke

Martin Lücke, promovierter Musikwissenschaftler, ist Professor für Musikmanagement an der MHMK München, außerdem Dozent, Autor und Komponist. Im Rahmen des Studienschwerpunkts Cultural Production & Arts Management hält er die Lehrveranstaltung “Kunst und Kultur ermöglichen”.

www.klangtext.de

## Julia Jung

2011-2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Programmbereich Contemporary Arts & Cultural Production. Seit Okt. 2010 Universität Salzburg: Bachelorstudiengang „Musik- und Tanzwissenschaft”, Studienergänzung „Kulturmanagement”. 2006 – 2010 Fachhochschule Kärnten: Diplomstudiengang „Public Management”