

Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens

*Julian Sverre Bauer,
Maja Figge,
Lisa Großmann,
Wilma Lukatsch (Hg.)*

[transcript]

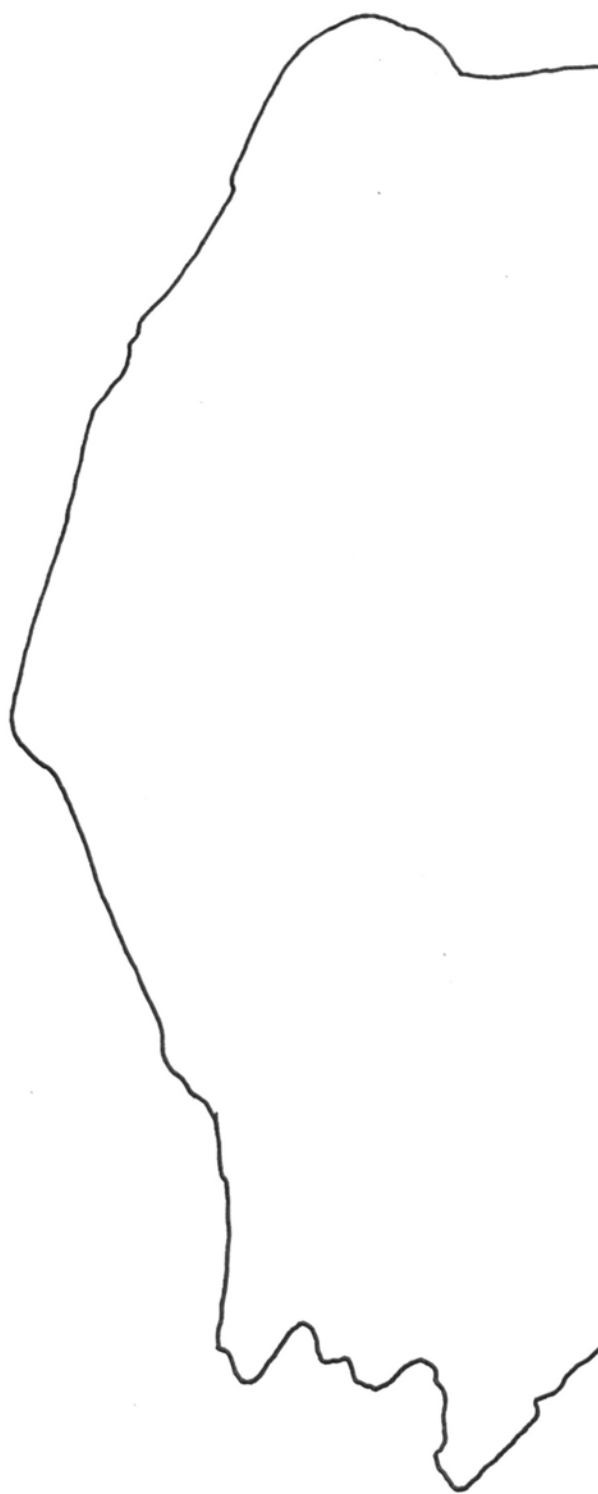
Wissen
der
Künste

Vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die sogenannte Wissensgesellschaft widmet sich die Schriftenreihe des Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ den Bedingungen, Effekten und kritischen Potenzialen einer spezifisch künstlerischen Wissensgenerierung. Dabei gehen wir von der These aus, dass die Künste entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus anderen sozialen und kulturellen Feldern haben und darüber hinaus selbst eigene Formen des Wissens hervorbringen.

Im 20. und 21. Jahrhundert wird dieser Konnex in besonderem Maße wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler_innen einen zentralen Stellenwert ein. Darüber hinaus führen der Einsatz technischer Medien und wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Simulation oder Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken. Schließlich entsteht mit dem ‚Imperativ der Innovation‘ ein politischer Zusammenschluss von Künsten, Wissenschaften und Wertschöpfungsdiskursen, in dem die Figur des kreativen Künstlers zum Vorbild moderner Subjektivität avanciert.

Mit dem Fokus auf die Künste öffnet sich ein Forschungsfeld, das in den traditionellen Ansätzen der Wissenssoziologie, Wissenschaftsgeschichte oder Kulturwissenschaften ein Desiderat darstellt. Unser Ziel ist es, die ästhetische Perspektive auf die Künste durch eine epistemische Perspektive zu ergänzen.

Die vorliegende Schriftenreihe versammelt zu dieser Fragestellung Beiträge aus der Kunst- und Kulturwissenschaft, der Theater-, Film-, Musik- und Medienwissenschaft sowie der Philosophie, Architekturtheorie und der Pädagogik. In dieser transdisziplinären Perspektive werden die Aushandlungsprozesse erkennbar, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert.





Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens

*Julian Sverre Bauer,
Maja Figge,
Lisa Großmann,
Wilma Lukatsch (Hg.)*

Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Diese Veröffentlichung wurde ermöglicht durch die freundliche
Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der
Universität der Künste Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative
Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz
erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des
Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und

Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige
Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: [https://creativecommons.org/licenses/
by/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de))

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für
Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen
(gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen,
Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen
durch den jeweiligen Rechteinhaber_innen.
Erschienen 2023 im transcript Verlag, Bielefeld

© Julian Sverre Bauer, Maja Figge, Lisa Großmann, Wilma Lukatsch (Hg.)

Gestaltung: Toni Brell, Juliana Toro
Lektorat: Ulf Heidel, Michael Taylor
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

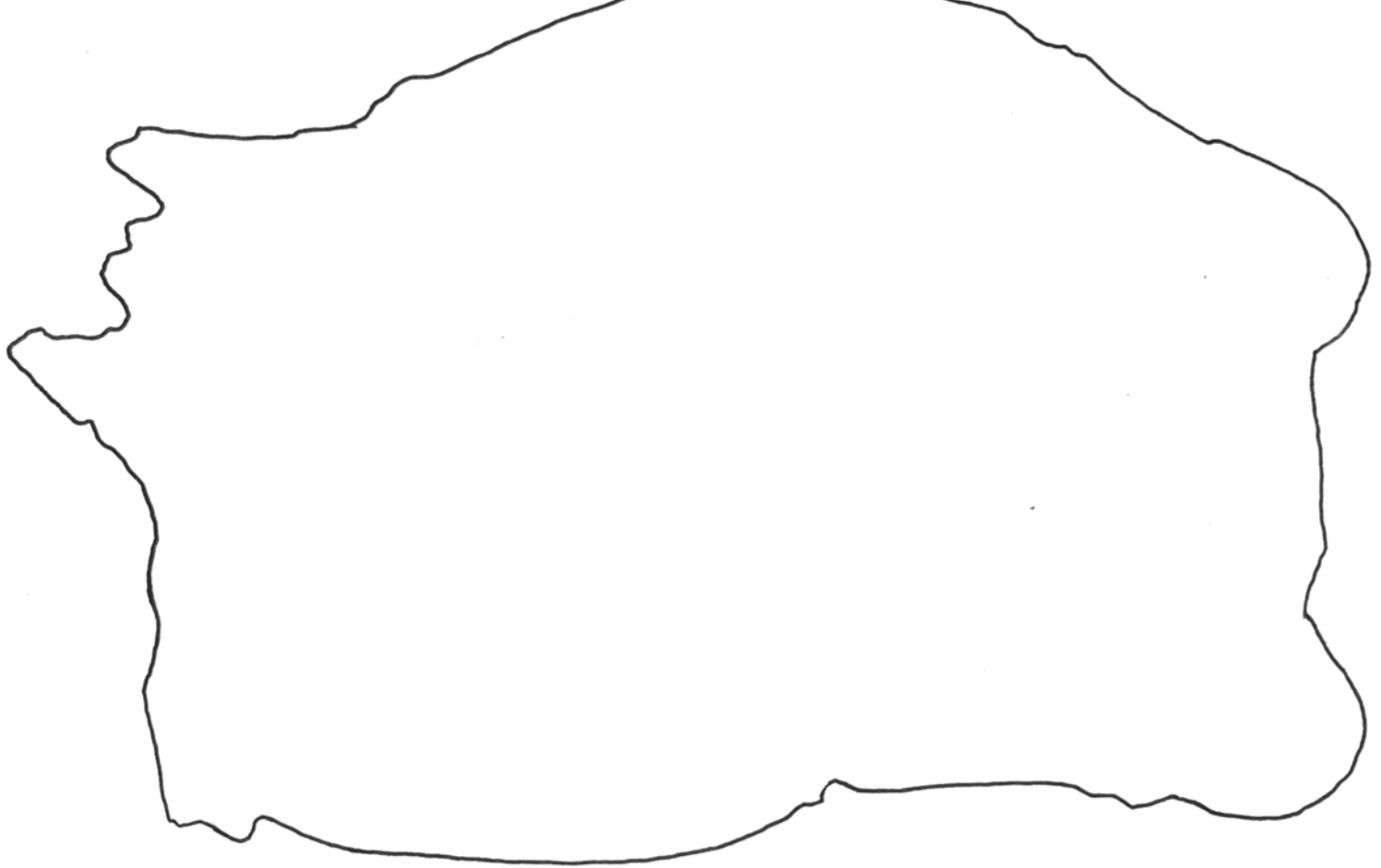
Print-ISBN 978-3-8376-5772-2
PDF-ISBN 978-3-8394-5772-6
<https://doi.org/10.14361/9783839457726>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem
Zellstoff.

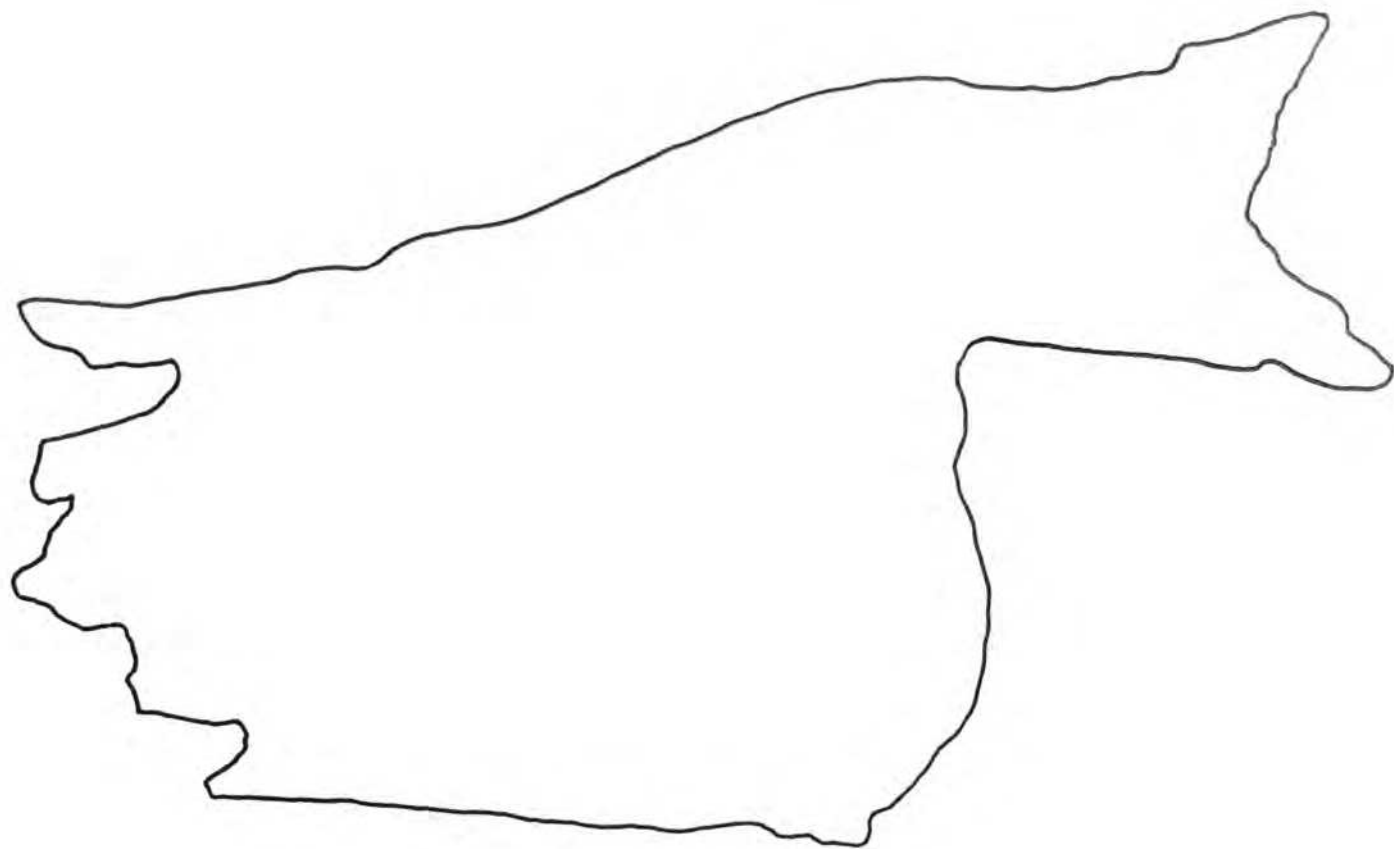
Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter [www.transcript-verlag.de/
vorschau-download](http://www.transcript-verlag.de/vorschau-download)

3	<i>Vorwort zur Schriftenreihe</i> <i>Barbara Gronau, Kathrin Peters</i>	
9	<i>Dekoloniales Verlernen im Kontext der Kunstuniversität. Eine Einleitung</i> <i>Julian Sverre Bauer, Maja Figge, Lisa Großmann, Wilma Lukatsch</i>	
23	<i>Autor_innen / Contributors</i>	
33	<i>Bildnachweise / Image Credits</i> <i>Luisa Ungar</i>	
35	<i>Aesthet(h)ics</i>	
37	<i>Aesthet(h)ics. Einleitung</i> <i>Julian Sverre Bauer</i>	
45	<i>Zur Kolonialität der philosophischen Ästhetik</i> <i>Ruth Sonderegger im Gespräch mit Maja Figge und Wilma Lukatsch</i>	
61	<i>Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen</i> <i>Kunst Guatemalas</i> <i>Kency Cornejo</i>	
77	<i>Dekoloniale Strategien im Theater als Ästhetik des Aufbruchs</i> <i>Grit Köppen</i>	
95	<i>Exercises in Decolonizing One's Imagination</i> <i>~Weaving Common Ground 1</i> <i>Maria Thereza Alves and Wilma Lukatsch</i>	This article is not included in the ebook version of this publication..
117	<i>Sounding the Margins</i>	
119	<i>SOUNDING THE MARGINS. Dekoloniales „zwischen uns“ oder:</i> <i>Vom Anderen her gehört</i> <i>Wilma Lukatsch</i>	
129	<i>A Cherokee Language Lesson</i> <i>Jimmie Durham</i>	
133	<i>Sounding the Margins: What Gets Amplified</i> <i>Raven Chacon and Candice Hopkins</i>	
147	<i>Listening to Sonic Memory at the Museum—</i> <i>Decolonial Archives in the Making</i> <i>Elsa Guily</i>	
163	<i>Feuilletonistisch-mäandernder Essay über zwei Konzerte, die ich nicht</i> <i>besucht habe, und darüber, dass ich stattdessen wieder Hall, Mignolo</i> <i>und Walsh gelesen habe, weil ich einen Artikel für den Sammelband</i> <i>Künste dekolonisieren schreiben möchte und darüber nachdenke, ob es</i> <i>möglich ist, Populäre Musik zu dekolonialisieren</i> <i>Johannes Salim Ismaiel-Wendt</i>	
181	<i>Deep Memory</i>	
183	<i>Deep Memory. Einleitung</i> <i>Lisa Großmann</i>	

- 191 *ARCHIPELAGO ARCHIVES EXHIBIT #2:
Picking (on) Prefixes*
Kiran Kumār
- 205 *Do You Know Our Names?*
Rajkamal Kahlon
- 211 „Who Is in the Archive?“
Aïcha Diallo
- 219 *Die Völker der Erde*
Rajkamal Kahlon
- 229 *Look! A Negro!*
Emma Wolukau-Wanambwa
- 247 *This Is Not New Jersey*
Jimmie Durham
- 251 *Healing Institutional Trauma*
- 253 *Healing Institutional Trauma Einleitung*
Maja Figge
- 261 “Healing... That’s what we’re here to do”—On Systemic Insecurity, Spiritual
and Historical Healing, Conscious Use of Technology, and the Sincerity of Irony
Tabita Rezaire in Conversation with Julian Sverre Bauer
- 275 *Survival Strategies—Queer and Trans Artists of Color Making Space in Art
and Academic Institutions*
Rena Onat
- 301 *On Smuggling and Drawing. A Conversation in Blocks*
Juana Aevad, Luisa Ungar
- 315 *The Acquisition of Knowledge Value in Museum Collections*
Sebastian De Line
- 335 *Die Künste dekolonisieren! Ein langer, schwieriger und leidenschaftlicher
Kampf*
Françoise Vergès



Dekoloniales Verlernen im Kontext der Kunstuniversität. Eine Einleitung
Julian Sverre Bauer, Maja Figge, Lisa Großmann, Wilma Lukatsch



1 Gayatri Spivak hat den Begriff der epistemischen Gewalt kritisch von Michel Foucault übernommen und erweitert: „Das klarste Beispiel für eine solche epistemische Gewalt ist das aus der Distanz orchestrierte, weitläufige und heterogene Projekt, das koloniale Subjekt als Anderes zu konstituieren. Dieses Projekt bedeutet auch die asymmetrische Auslöschung der Spuren dieses Anderen in seiner prekären Subjektivität bzw. Unterworfenheit.“ „Spivak, Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak. Postkolonialität und subalterne Artikulation, Wien 2008, S. 42. Zum „unterworfenen Wissen“ vgl. Foucault, Michel: Vortrag vom 7. Januar 1976, in: ders.: *Dits et Ecrits*. Schriften, Bd. 3: 1976–1979, Frankfurt a.M. 2003, S. 213–231, insb. S. 217–220. **2** Bhabra, Gurminder K. / Gebrail, Dalia / Nişancıoğlu, Kerem: „Introduction: Decolonising the University?“, in: dies. (Hg.): *Decolonising the University*, London 2018, S. 1–15, hier: S. 5. **3** Damit steht der Band auch im Dialog mit weiteren im Kontext des DFG-Graduiertenkollegs entstandenen Publikationen, vgl. Busch, Kathrin u.a. (Hg.): *Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten*, Paderborn 2018 und Haas, Annika u.a. (Hg.): *How to Relate? Wissen, Künste, Praktiken*, Bielefeld 2021 sowie mit der Online-Publikation *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019: „*Decolonial Deferrals*“, hg. v. Aavad, Juana u.a., <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/> (6.9.2021).

Inwiefern ist künstlerisch produziertes Wissen an kolonialer Zerstörung, Unterwerfung und Unterdrückung beteiligt? Und inwieweit widersetzen sich künstlerische Praktiken dieser anhaltenden „epistemischen Gewalt“?¹ Dies sind für uns als weiße Wissenschaftler_innen, die am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin (UdK Berlin) gearbeitet haben, zentrale Fragen. Zum einen, weil wir selbst sowohl zum Anteil der Künste an der Wissensgenerierung und -verbreitung im Kontext anhaltender Kolonialitäten als auch zu ästhetischen Praktiken, die diese zu durchkreuzen versuchen, geforscht haben. Zum anderen, weil die Kunstuniversität – und damit auch die UdK Berlin – einer der zentralen Orte ist, an denen eine Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe der Künste und ihrer Institutionen erfolgt. Sie ist wie andere Universitäten auch „a key site through which colonialism – and colonial knowledge in particular – is produced, consecrated, institutionalized and naturalized“.² Daher sind Wahrnehmung, Ästhetikbegriffe, Definitionen des Schönen sowie die Bestimmung dessen, was Kunst, ein_e Künstler_in oder künstlerisches Talent ist, im Hinblick auf ihre Kolonialität, den ihnen unterliegenden Rassismus und Eurozentrismus zu befragen, um vor dem Hintergrund dieser Bestandsaufnahme Wege zu suchen, die eine Dekolonisierung der Künste auch als wissenskritische Praxis vorantreiben.³

Im vorliegenden Band geht es vor diesem Hintergrund weniger um die Behauptung von etwas Neuem als um die Aufforderung zu einer Neuausrichtung, die erst im Wissen um die Genealogie der ästhetischen/künstlerischen Widerstandspraktiken, die bis an den Beginn der Kolonisierung zurückreichen, möglich wird. Denn, so schreibt Achille Mbembe,

für die Gemeinschaften, deren Geschichte so lange von Demütigung und Erniedrigung geprägt war, bildete das religiöse und künstlerische Schaffen oft die letzte Bastion gegen die Kräfte der Entmenschlichung und des Todes. Diese beiden Formen schöpferischer Tätigkeit hatten tiefgreifenden Einfluss auf die politische Praxis. Im Grunde

4 Mbembe, Achille: Kritik der schwarzen Vernunft, Berlin 2014, S. 316. **5** Vgl. Mignolo, Walter D.: „The Conceptual Triad Modernity/Coloniality/Decoloniality“, in: ders. / Catherine E. Walsh: On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis, Durham 2018, S. 135–152, hier: 136. **6** Ndlovu-Gatsheni, Sabelo J.: Epistemic Freedom in Africa. Deprovincialization and Decolonization, London/New York 2018, S. 243. Siehe auch Maldonado-Torres, Nelson: „The Topology of Being and the Geopolitics of Knowledge. Modernity, Empire, Coloniality“, in: City, Bd. 8, Nr. 1, 2004, S. 29–56; ders.: „On The Coloniality of Being“, in: Cultural Studies, Bd. 21, Nr. 2, 2007, S. 240–270; Trouillot, Michel-Rolph: Global Transformations. Anthropology and the Modern World, New York 2003. **7** Mit Vorträgen und Lecture Performances von Alanna Lockward, Kiran Kumār und Sara Mikolaj, Trinh T. Minh-ha, Ruth Sonderegger, Johannes Salim Ismaiel-Wendt, Candice Hopkins, Gabi Ngcobo, Marissa Lôbo & Sandra Abd’allah-Alvarez Ramirez. **8** Vgl. Lockward, Alanna u.a.: „Decolonial Aesthetics (I)“, in: Website des Transnational Decolonial Institute, 22.5.2011, <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (31.8.2021). Für eine Übersicht über das Transnational Decolonial Institute und weitere Projekte, Veranstaltungen und Publikationen im Kontext von decolonial aesthetics vgl. den Eintrag auf Monoskop, https://monoskop.org/Decolonial_aesthetics (31.8.2021). **9** Nach Nelson Maldonado-Torres umfasst der decolonial turn „diverse positions that share a view of coloniality as a fundamental problem in the modern (as well as postmodern and information) age, and of decolonization or decoloniality as a necessary task that remains unfinished“. Dabei existiert der decolonial turn bereits seit Langem und auf vielfältige Weise, „opposing what could be called the colonizing turn in Western thought, by what I mean the paradigm of discovery and newness that also included the gradual propagation of capitalism, racism, the modern/gender system, and the naturalization of the death ethics of war“. Maldonado-Torres: „Thinking through the Decolonial Turn: Post-continental Interventions in Theory, Philosophy, and Critique – An Introduction“, in: Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, Bd. 1, Nr. 2, 2011, <https://escholarship.org/uc/item/59w8j02x> (31.8.2021), S. 1–15, hier: S. 1.

waren sie stets deren metaphysische und ästhetische Hülle, gehört es doch zu den Funktionen der Kunst und Religion, die Hoffnung auf einen Ausstieg aus der Welt, wie sie war und ist, zu nähren, dem Leben zu einer Wiedergeburt zu verhelfen und das Fest fortzuführen.⁴

Auf diese Weise situiert, lassen sich ästhetische Praktiken auch als Teil dessen beschreiben, was etwa Walter D. Mignolo als Dekolonisierung des Wissens (der Wahrnehmung und des Seins) beschreibt.⁵ Im Kampf um epistemische Befreiung geht es bei den Interventionen in die Kolonialität des Wissens vor allem auch um die Frage, „what it means to be human. This is the case because denial of being necessarily meant rejection of epistemic virtue“.⁶

Angeichts der lebenswichtigen Funktion, die künstlerische bzw. ästhetische Praktiken für (ehemals) kolonisierte Menschen hatten und haben, versammelt der Band, der auf die gleichnamige Ringvorlesung zurückgeht, die im Wintersemester 2017/18 in Kooperation mit dem Studium Generale an der Universität der Künste Berlin stattfand,⁷ künstlerische, kuratorische und wissenschaftliche Positionen, die nachvollziehen, zeigen und performen, wie ästhetische Praktiken zum unabgeschlossenen und unabsehbaren Prozess der Dekolonisierung beitragen.⁸ Der Band ist damit auch in die aktuelle Konjunktur und Behauptung des *decolonial turn*⁹ im Feld der globalen Gegenwartskunst eingebettet,

10 Lockward u.a. 2011 (wie Anm. 8). **11** Exemplarisch wären hier die documenta 14 (2017) und die von Gabi Ngobo kuratierte berlin biennale X (2018) zu nennen; seither haben in Berlin zahlreiche Ausstellungen, Filmreihen, Konzerte, Performances/Theaterstücke an unterschiedlichen Orten wie auch im Stadtraum stattgefunden. Wichtiger Ort dieser Anstrengungen ist der Kunstraum SAVVY Contemporary. Laboratory of Form-Ideas in Berlin-Wedding. Dessen Gründer, der Kurator und Theoretiker Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, schreibt im Konzept: „We celebrate this plurality of epistemologies as we articulate knowledges as a means of decolonising the singularity of ‚knowledge.‘ Our efforts are thus to produce antidotes to the epistemicidal activities that have been practiced all over the globe, by accommodating and celebrating knowledges and epistemic systems from Africa and the African diaspora, Asia-Pacific, Latin America, but also Europe and North America. In so doing, we have chosen to explore other mediums that embody and disseminate knowledges. The body, music, storytelling, food/eating and performativity of different kinds, as for instance dance, theatre, performing and performance art, etc. These are our chosen means to swim against the Enlightenment conception of reason. [...] In summary, SAVVY Contemporary gives space to reflect on colonialities of power (Anibal Quijano) and how these affect histories, geographies, gender and race. It is a space wherein epistemological disobedience and delinking (Walter Dignolo) are practiced, and it is a space for decolonial practices and aesthetics. We propose to move with Sylvia Wynter ‚towards the Human, after Man.‘“ Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: *A Concept reloaded* (2017), <https://savvy-contemporary.com/en/about/concept/> (31.8.2021). Zugleich liegt mittlerweile eine Reihe deutschsprachiger Veröffentlichungen vor, die sich die Dekolonisierung einzelner Disziplinen und Institutionen zur Aufgabe gemacht haben. Vgl. Kaltmeier, Olaf / Corona Berkin, Sarah (Hg.): *Methoden dekolonialisieren*. Eine Werkzeugkiste zur Demokratisierung der Sozial- und Kulturwissenschaften, Münster 2012; Bayer, Natalie / Kazeem-Kaminski, Belinda / Sternfeld, Nora (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin/Boston 2017; Knopf, Eva / Lembcke, Sophie / Recklies, Mara (Hg.): *Archive dekolonialisieren*. Mediale und epistemische Transformationen in Kunst, Design und Film, Bielefeld 2018; Rölli, Marc: *Anthropologie dekolonisieren*, Frankfurt a.M. 2021.

der unter anderem 2011 vom Transnational Decolonial Institute, einem Zusammenschluss von Wissenschaftler_innen, Künstler_innen und Kurator_innen, in seinem Manifest „Decolonial Aesthetics I“ proklamiert wurde und sich damit auf eine Genealogie dekolonialer künstlerischer und ästhetischer Praktiken beruft; die Verfasser_innen schreiben: „Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses. This is the terrain where artists around the world are contesting the legacies of modernity and its re-incarnations in postmodern and altermoern aesthetics.“¹⁰ In den letzten Jahren sind nun im deutschsprachigen Raum und gerade in Berlin unzählige Initiativen, Kunsträume, Ausstellungen, Forschungen, Publikationen entstanden,¹¹ die sich nicht nur der Aufarbeitung



Bauer, Figge, Großmann, Lukatsch

12 De Sousa Santos, *Boaventura: Epistemologien des Südens*. Gegen die Hegemonie des Westlichen Denkens, Münster 2018, S. 199. Für de Sousa Santos ist globale kognitive Gerechtigkeit Voraussetzung für globale soziale Gerechtigkeit. **13** Ndikung, *Bonaventure Soh Bejeng / Audio, Elena*: „Unlearning the Given. Exercises in Democracy and Decoloniality of Ideas and Knowledge“, Konzept und Programm der Veranstaltung von SAVVY Contemporary am 14.11.5.4.2016, https://savvy-contemporary.com/site/assets/files/2907/unlearning_programme.pdf (16.11.2021). **14** Spivak, Gayatri Chakravorty: „Criticism, Feminism, and the Institution. Interview with Elizabeth Grosz“, in: dies.: *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*, hg. v. Sarah Harasym, New York/London 1990, S. 1-13, hier: 4. **15** Landry, Donna / MacLean, Gerald: *Reading Spivak*, in: dies. (Hg.): *The Spivak Reader. Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, New York/London 1996, S. 1-13, hier: S. 4. **16** Do Mar Castro Varela, Maria: *(Un-) Wissen. Verlernen als komplexer Lernprozess*, in: *Migrazine*, Nr. 1, 2017, <http://www.migrazine.at/artikel/un-wissen-verlernen-als-komplexer-lernprozess> (31.8.2021). **17** Ndikung/Audio 2016 (wie Anm. 13).

und Kritik der Kolonialität der Künste und ihrer Institutionen (neben der Kunstuniversität insbesondere das Museum und das Theater) widmen, sondern damit zugleich an der Herstellung „kognitiver Gerechtigkeit“¹² arbeiten und Prozesse/Praktiken vorantreiben, in denen Gelerntes bewusst werden und in Folge verlernt werden kann.

An diese Arbeiten anschließend rückt der vorliegende Band gegenwärtige künstlerische, ästhetische und epistemische Praktiken der Dekolonisierung ins Zentrum und fragt, wie diese dazu einladen, koloniales/rassistisches Wissen zu verlernen.

Verlernen

Unlearning is not forgetting, it is neither deletion, cancellation nor burning off. It is writing bolder and writing a new. It is commenting and questioning. It is giving new footnotes to old and other narratives. It is the wiping off of the dust, clearing of the grass, and cracking off the plaster that lays above the erased. Unlearning is flipping the coin and awakening the ghosts. Unlearning is looking in the mirror and seeing the world, rather than a concept of universalism that indeed purports a hegemony of knowledge.¹³

Unsere Entscheidung, die Forderung nach der Dekolonisierung der Künste im Kontext der Kunstuniversität an das Verlernen zu binden, ist motiviert von Gayatri Chakravorty Spivaks Projekt, „to un-learn our privilege as our loss“.¹⁴ Damit macht sie darauf aufmerksam, dass Privilegien einen Verlust darstellen, weil sie den Zugang zu einem spezifischen anderen Wissen versperren, „not simply information that we have not yet received, but the knowledge that we are not equipped to understand by reason of our social positions“.¹⁵ Eine Reflexion dieses Verlusts und damit die Anerkennung von uns selbst als historisch gewordene und in gesellschaftliche und ökonomische Verhältnisse eingebundene Subjekte ermöglicht nicht nur,¹⁶ die eigenen Vorteile einzuordnen, sondern lässt sich auch als einen ersten Schritt hin zu einer „ethical relation to the Other“¹⁷ begreifen, mit der die Viktimisierung, Romantisierung und Auslöschung Marginalisierter aufgegeben

18 Do Mar Castro Varela, Maria: Strategisches Lernen, in: Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis, Heft 22, Nr. 2 (2015), <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/strategisches-lernen/> (31.8.2021). **19** Vgl. do Mar Castro Varela 2017 (wie Anm. 16); Sternfeld, Nora: „Der langsame und zähe Prozess des Verlernens immer schon gewusster Machtverhältnisse“, in: *Migrations*, Nr. 1, 2017, <http://www.migrations.at/artikel/der-langsame-und-zaehe-prozess-des-verlernens-immer-schon-gewusster-machtverhaeltnisse> (7.4.2023). **20** Do Mar Castro Varela 2017 (wie Anm. 16). **21** Sternfeld 2017 (wie Anm. 19). **22** Do Mar Castro Varela, Maria / Heinemann, Alisha M.B.: Ambivalente Erbschaften. Verlernen erlernen! (Zwischenräume Nr. 10), Wien 2016, http://www.trafo-k.at/_media/download/Zwischenraeume_10_Castro-Heinemann.pdf (13.7.2020). **23** Vgl. Azoulay, Ariella Aïsha: *Potential History*. Unlearning History, London/New York 2019 (E-Book). **24** Ebd. **25** Ebd.

werden kann.¹⁸ Spivak konzipiert diesen Prozess angesichts des Fortwirkens epistemischer Gewalt und versteht ihn als Aufforderung, die Voraussetzungen der Privilegien nicht nur in Frage zu stellen, sondern die damit einhergehenden ausschließenden Wissens- und Handlungsformen aktiv zurückzuweisen.¹⁹ Als „anstrengende Lern-Praxis-Erfahrung“²⁰ fordert uns das Projekt des Verlernens also dazu auf, das Lernen selbst und seine Verstrickung in Machtverhältnisse zu problematisieren und zugleich „gegen-hegemoniale Prozesse zu formieren“²¹: „Verlernen ist eine aktive kritisch-kollektive Intervention. Es geht dabei darum, hegemoniale Wissensproduktionen zu hinterfragen – und zwar bezüglich Form, Inhalt und Protagonist_innen.“²² Das beinhaltet konkret auch eine Redistribution von und Teilhabe an Wissen.

Versteht Spivak Verlernen in dekonstruktiver Perspektive als notwendigerweise unabschließbaren Prozess, so entwirft etwa Ariella Aïsha Azoulay, deren Überlegungen als Weiterdenken von Spivak verstanden werden können, Wege der Imagination und des Übens, mit denen ein Verlernen der Kolonialität oder des Imperialismus angegangen werden können.²³ Sie setzt ebenfalls bei der Reflexion der eigenen Verstrickung in koloniale Gewalt an, begreift aber Verlernen als eine reparative gemeinsame Praxis, in der die Zurückweisung der Gewalt und ihrer unaufhaltsamen Folgen eingeübt wird:

Unlearning with companions means no longer privileging the accounts of imperial agents, scholars included, and instead retrieving other modalities of sharing the world and the many refusals inherent in people's public performances, diverse claims, and repressed aspirations. Unlearning with companions is a withdrawal from the quest for the new that drives academic disciplines and an attempt to engage with modalities, formations, actions, and voices that were brutally relegated to ‚the past‘ and described as over, obsolete, or worthy of preservation but not of interaction and resuscitation. Unlearning means not engaging with those relegated to the ‚past‘ as ‚primary sources‘ but rather as potential companions.²⁴

Die Eröffnung der Möglichkeit eines Verlernens der kolonialen/modernen Suche nach dem Neuen ist verbunden mit dem Anliegen, nicht die Folgen der Gewalt zu heilen, sondern in Übungen in nicht-imperialem Denken zu dem Moment zurückzukehren, bevor die Gewalt ausgeübt wurde, und von da aus in eine andere Zukunft aufzubrechen.²⁵

26 Vgl. Mignolo, Walter D.: „Re-emerging, Decentring and Delinking. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“, in: IBRAAZ, Mai 2013, Plattform 005, S. 1–15, hier: S. 13, <https://www.ibraaz.org/ust/library/documents/essay-documents/re-emerging-decentring-and-delinking.pdf> (31.8.2021). **27** Mignolo, Walter D.: „Delinking“, in: Cultural Studies, Jg. 21, Nr. 2, 2007, S. 449–514. **28** Mignolo, Walter D.: „What does it mean to decolonize?“, in: ders. / Catherine E. Walsh: On Decolony, Durham 2018, S. 105–134, hier: S. 108, 120, 125, 126. **29** Die Nachricht vom plötzlichen Tod der radikalen und sich und andere stets produktiv herausfordernde Denkerin, Kuratorin, Filmemacherin, Lehrenden und Aktivistin Anfang 2019 hat uns bestürzt und in Trauer zurückgelassen. Ihr Fehlen hinterlässt sowohl persönlich als auch für das Projekt der „decolonial aesthetics“ eine unschließbare Lücke. Wir bedauern sehr, dass es trotz verschiedener Bemühungen leider nicht gelungen ist, ihren Beitrag wie mit ihr vereinbart in deutscher Übersetzung in diesem Band zu veröffentlichen. Für die freundliche Unterstützung bei den Versuchen, die Übersetzungsrechte einzuholen, danken wir Elena Quintarelli und Nelson Maldonado-Torres sehr herzlich. **30** Harney, Stefano / Moten, Fred: Die Undercommons. Flüchtige Planung und Schwarzes Studium, Wien 2016, S. 21. **31** Vgl. Be.Bop Black European Body Politics, Programm und Dokumentation des Festivals auf der Website Art Labour Archives, <https://artlabourarchives.wordpress.com/be-bop-blackeuropebodypolitics/> (27.9.2021).

Ein ähnlich aufhebender Begriff, den Mignolo im Anschluss an Samir Amin und Anibal Quijano weiterführt, ist das *delinking*. Verstanden als Entkopplung von der „Kolonialität der Macht“ eröffnet es die Möglichkeit der Öffnung und Hervorbringung spezifischer Wege in eine andere Zukunft.²⁶ Durch eine dekoloniale epistemische Verschiebung rücken nicht nur andere Epistemologien und Wissensbegriffe, sondern schließlich auch andere Formen der Ökonomie, der Politik und der Ethik in den Vordergrund. *Delinking* verspricht für Mignolo eine Bewegung

toward a geo- and body politics of knowledge that [...] denounces the pretended universality of a particular ethnicity (body politics), located in a specific part of the planet (geo-politics), that is, Europe where capitalism accumulated as a consequence of colonialism.²⁷

Als sowohl akademisches konzeptuelles Projekt des dekolonialen Denkens als auch nicht-akademische, kollektive Praxis zieht *delinking* für Mignolo notwendig ein *re-linking* nach sich und zielt auf „decolonial being, thinking, and doing“. ²⁸ Wie dies konkret aussehen kann, hat Alanna Lockward²⁹, eine der Mitverfasser_innen des „Decolonial Aesthetics I“-Manifests, in ihrem Vortrag „Marooning Academia. BE.BOP as a decolonial tool for healing“, der die Ringvorlesung im Oktober 2017 eröffnet hat, gezeigt. Inspiriert von der von Stefano Harney und Fred Moten in *Die Undercommons* formulierten Auffassung, dass das einzig mögliche Verhältnis zur Universität ein kriminelles sein kann,³⁰ und im Rückblick auf ihre eigene Erfahrung als Studierende an der UdK Berlin situierte sie das von ihr als eine Verbindung aus Kunst, Wissenschaft, Film, Performance und Aktivismus konzipierte Festival BE.BOP. BLACK EUROPE BODY POLITICS, das zwischen 2012 und 2018 in Berlin (am Ballhaus Naunynstraße, in der Volksbühne und zuletzt am Maxim Gorki Theater), Kopenhagen, Amsterdam und London stattfand,³¹ als Projekt der *marronage* und des *delinking* von der

32 Tuck, Eve / Yang, K. Wayne: „Decolonization Is Not a Metaphor“, in: Decolonization. Indigeneity, Education & Society, Bd. 1, Nr. 1, 2012, S. 1–40. **33** Vgl. Holert, Tom: „Verkomplizierung der Möglichkeiten. Gegenwartskunst, Epistemologie, Wissenspolitik“, in: Haas, Annika u. a. (Hg.): How to Relate? Wissen, Künste, Praktiken, Bielefeld 2021, S. 44–58, hier: S. 46. **34** Vgl. Arke, Pia: „Ethno-Aesthetics“, in: Hansen, Frederikke / Nielssen, Tone Olaf / Kuratorisk Aktion / Nordic Institute for Contemporary Art (Hg.): Rethinking Nordic Colonialism, Bd. 5, 2006 [1995], S. 1–17. **35** Vgl. Tuck/Yang 2012 (zwei Anm. 32). **36** Zu einer Kritik an der von Tuck/Yang vertretenen Perspektive siehe Garba, Tapi / Sorentino, Sara-Maria: „Slavery is a Metaphor. A Critical Commentary on Eve Tuck and K. Wayne Yang's, Decolonization is Not a Metaphor“, in: Antipode. A Radical Journal of Geography, Bd. 52, Nr. 3, 2020, S. 764–782. „If slavery – as metaphor – is both historically and ontologically essential to settler colonial spatiality, it stands to reason that settler colonialism cannot be adequately theorised without metaphor: the excision of metaphor from settler colonialism is necessarily the excision of slavery. [...] Within the conceptual apparatus of, Decolonization is Not a Metaphor, slaves are stuck in a treadmill of political indecipherability – both victims and antagonists, essential to the clearing of land and inessential to its return – that exemplifies the violence of slavery itself.“ Ebd., S. 776.

europäischen und mehrheitlich weißen (Kunst-)Universität. Hier kommt das Verlernen in den Blick als eine (selbst-)reflexive Methode des Erinnerns an antikononialen Widerstand sowie als ein Institutieren anderer Formen des kollektiven Lernens und der Wissensproduktion.

„Decolonization is not a metaphor“ **32**

Wie an diesem Beispiel deutlich wird, fordert das Verlernen in dekolonialen ästhetischen Praktiken die (Kunst-) Institutionen heraus. Gleichwohl hat die Konjunktur der Dekolonialität in der globalen Gegenwartskunst auch den Effekt, dass die problematischen Bemühungen um Inklusion nach jahrhundertelanger Unterwerfung und Ausschluss aus diesen die Institutionen eher zu stabilisieren scheinen.³³ Bereits 1995 schrieb die 2007 verstorbene Künstlerin Pia Arke von einem Paradigmenwechsel in den Kunstwissenschaften. Ihr zufolge würden die Praktiken indigener Menschen durch weiße Europäer_innen nicht mehr als „primitiv“ beschrieben und kategorisiert. Vielmehr sei eine Suche nach dem „Authentischen“ in den Theoretisierungen der Kunstpraktiken indigener Künstler_innen zu beobachten, die zudem von westlichen Denker_innen als „intellectual opportunity“, als Mittel zur Selbstkritik diene.³⁴

Auch für die Frage der Dekolonisierung besteht die Gefahr, dass sie lediglich als intellektuelle Angelegenheit und Karrieretrittbrett verstanden wird; für die nächste Publikation, den nächsten Drittmittelantrag. Wie Eve Tuck und K. Wayne Yang schreiben, ist Dekolonisierung jedoch keine Metapher.³⁵ Insbesondere mit Blick auf den nordamerikanischen Kontext geht es ihnen um ganz konkrete politische Forderungen – zentral und grundsätzlich bedeutet Dekolonisierung für sie die Landaufgabe von kolonialen Siedler_innen.³⁶ Diese Perspektive ist vielleicht nicht so einfach auf den deutschen Kontext übertragbar, auch wenn beispielsweise angesichts der anhaltenden Auswirkungen der deutschen Kolonialherrschaft und des Genozids

37 Siehe Kimmerle, Elisabeth: „Das Land der Ahnen. Koloniales Erbe in Namibia“, in: Die Tageszeitung (Online-Ausgabe), 20.11.2019, <https://taz.de/Koloniales-Erbe-in-Namibia!/5638591/> (20.11.2019); Schwikowski, Martina: „Namibia. Wem gehört das Land?“, in: Deutsche Welle (Website), 6.10.2018, <https://www.dw.com/de/namibia-wem-geh%C3%B6rt-das-land/a-45730738> (17.2.2023). **38** So ist beispielsweise die Arbeit der Berliner Aktivist_innen, die zur Umbenennung der M*straße in Anton-Wilhelm-Amo-Straße geführt hat, als dekoloniale Praxis zu verstehen. Es wäre zu kurz gefasst, sie allein als antirassistischen Aktivismus zu beschreiben. **39** Vgl. Sheoran Appleton, Nayantara: „Do Not ‚Decolonize‘ ... If You Are Not Decolonizing. Progressive Language and Planning Beyond a Hollow Academic Rebranding“, in: Critical Ethnic Studies (Blog), 4.2.2019, <http://www.criticaletnicstudiesjournal.org/blog/2019/1/21/do-not-decolonize-if-you-are-not-decolonizing-alternate-language-to-navigate-desires-for-progressive-academia-6y5sg> (17.2.2023). Sheoran Appleton macht in diesem Aufsatz ganz konkrete Alternativvorschläge: „To really keep it simple, I even suggest words start with the letter D. / Diversify your syllabus and curriculum / Digress from the cannon / Decentre knowledge and knowledge production / Devalue hierarchies / Disinvest from citational power structures / Diminish some voices and opinions in meetings, while magnifying others / All of this allows for anti-colonial, post-colonial, and de-colonial work in the academy; but not make claims to a ‚decolonized programme‘, ‚decolonized syllabus‘, or a ‚decolonized university.‘ It allows you to be honest – about who you/we are and how you/we are situated within certain privileges. This means starting the work that actual decolonizing requires – but those are long term goals and require YOU/ME to do a LOT of work. They also require becoming accomplices (not an ally or spectator) in local indigenous communities and politics as the fight for land and resources continues.“ **40** Der Vortrag war als ein Gespräch mit Yvette Mutumba geplant, die leider kurzfristig verhindert war, und fand am 5. Februar 2018 an der UdK Berlin im Rahmen der Ringvorlesung „Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens“ statt. Zum Bezug auf Fanon vgl. insb. Fanon, Frantz: Die Verdammten dieser Erde, Frankfurt a.M. 1981 [zuerst Paris 1961].

an den Ovaherero und den Nama in Namibia die Landfrage von höchster Aktualität ist.³⁷ Die Praktiken der Dekolonisierung sind also nicht immer dieselben, sondern abhängig von den jeweiligen Konstellationen und kolonialen Gewaltgeschichten.³⁸ Allerdings können Tucks und Yangs Überlegungen als Erinnerung oder Mahnung dienen, dass es sich bei der Dekolonisierung immer auch um ganz konkrete praktische Aspekte struktureller Gewalt handelt, denen wir uns widersetzen sollten und die in den Akademien nicht einfach wegetheoretisiert werden können. Nayantara Sheoran Appleton schlägt etwa vor, Praktiken zur Herstellung einer gerechteren Wissenschaft konkret zu benennen, anstatt ein allumfassendes „Decolonizing“ zu verwenden, bei dem die dahinterstehenden Forderungen zu verschwimmen drohen.³⁹ Der Titel des Bandes *Künste dekolonisieren* ist vor diesem Hintergrund also nicht nur (Auf-)Forderung, sondern auch Erinnerung an den andauernden, anstrengenden (Ver-)Lernprozess, den eine Dekolonisierung der (Kunst-)Universität bedeutet. Dabei ist zu bedenken, dass Dekolonisierung kein relativierendes oder reformistisches Projekt ist, sondern auf ein *undoing* zielt, wie Gabi Ngcobo in ihrem im Rahmen der Ringvorlesung gehaltenen Vortrag „Curatorial Collaborations as Ways of Knowledge Production“ mit Bezug auf Frantz Fanon betont hat.⁴⁰

41 Dabei spielt es keine Rolle, dass die Gehälter recht unterschiedlich ausfallen. Wir sollten uns auch selbstkritisch fragen, inwieweit wir diese Logiken reproduzieren, indem wir diese Publikation selbst teilweise in der Erwerbslosigkeit und unbezahlt fertigstellen. Auch wenn dabei nicht übersehen werden sollte, dass es als weiße deutsche Cis-Person oftmals viel einfacher ist, diese verhältnismäßig prekäre Position einzunehmen, und dass mit der Herausgabe des Buches zudem ein Zugewinn an kulturellem Kapital generiert wird. **42** Priyamvada Gopal betont in ihrem Aufsatz „On Decolonisation and the University“ die Notwendigkeit, von historischen antikolonialen Bewegungen zu lernen, und schlägt vor, weniger von einer dekolonialen als von einer antikolonialen Universität zu sprechen: „Anticolonialism may be defined in this specific context of intellectual labour and knowledge generation as the practice of thought and action towards the goals of decolonization.“ Gopal, Priyamvada: „Decolonisation and the University“, in: Textual Practice, Bd. 35, Nr. 6, 2021, S. 873–899, hier: S. 889. **43** Für einen Einblick in die verschiedenen bereits existierenden Aktivitäten und Forderungen an der UdK Berlin vgl. The Critical Diversity Blog, <https://criticaldiversity.udk-berlin.de/> (27.9.2021). **44** Diese Positionierung ist dem offenen Brief entnommen. „Es kotzt uns an!“, Statement auf der Website We are sick of it, 2018, <https://wearesickoffit.wordpress.com/> (3.9.2021).

Wie schwierig dies ist, lässt sich exemplarisch am Produktionsprozess dieser Publikation zeigen: In wissenschaftlichen Publikationen sind Honorare für Beiträge nicht vorgesehen. Publizieren, so die Logik dahinter, gilt als Teil des wissenschaftlichen Arbeitens und sollte mit dem Gehalt abgegolten sein, das Wissenschaftler_innen an Forschungseinrichtungen erhalten.⁴¹ Allerdings bedeutet dies auch, dass für nicht akademisch eingebundene Künstler_innen und Kurator_innen keine Honorare vorgesehen sind. Diese ansich schon absurde Logik bekommt insbesondere im Zusammenhang einer Publikation über Dekolonisieren und dekoloniale Ästhetiken, in der es um das Wissen geht, das bewusst außerhalb der Institutionen produziert wird – in alltäglichen, künstlerischen, aktivistischen oder spirituellen Praktiken –, einen bitteren Beigeschmack. Der Effekt ist die Aneignung eines „kritischen“ Wissens durch die Institution, ohne die Personen, die dieses Wissen einbringen, zu entlohnen oder einzubinden und ohne die Verantwortung für deren Fehlen zu übernehmen. Wir haben im Zuge der Arbeiten an diesem Buch zwar verschiedentlich versucht, diesen Sachverhalt möglichst offen mit den Beitragenden zu kommunizieren, dennoch haben wir aufgrund dieser strukturellen bzw. finanziellen Bedingungen auch Absagen erhalten. Für eine zugänglichere, gerechtere, antirassistische, antisexistische, antikoloniale⁴² (Kunst-)Universität müssen aber in jedem Fall Mittel zur Verfügung gestellt werden, mit denen die Arbeit nicht akademisch eingebundener Menschen – nicht zuletzt, wenn diese von Rassismus betroffen sind – und ihrer Organisationen angemessen honoriert werden kann. Um nachhaltige Kooperationen zu schaffen, ist es dringend notwendig, die Arbeitsteilungen und ihre unterschiedlichen Entlohnungen nicht nur zu reflektieren, sondern auch grundlegend zu verändern.⁴³ So betonen die Verfasser_innen des 2018 veröffentlichten offenen Briefs von im deutschsprachigen Kontext arbeitenden migrantischen/Schwarzen/indigenen/lesbischen/queeren/trans Künstler_innen of Color:⁴⁴

45 Ebd. **46** Holert 2021 (wie Anm. 33), S. 46. Siehe auch: Goldstein, Alyosha / Hu Pegues, Juliana / Vimalassery, Manu: „Introduction. On Colonial Unknowing“, in: Theory & Event, Bd. 19, Nr. 4, 2016, <https://muse.jhu.edu/article/633283> (24.9.2021); Martineau, Jarrett / Ritts, Eric: „Fugitive Indigeneity. Reclaiming the Terrain of Decolonial Struggle through Indigenous Art“, in: Decolonization: Indigeneity, Education & Society, Bd. 3, Nr. 1, 2014, S. i–xii; Halberstam, Jack: „Notes on Wildness (This is Not a Manifesto)“, Vortrag am Hemispheric Institute of Performance & Politics, New York University, 2.6.2014. **47** Vgl. la paperson: A Third University Is Possible, Minneapolis 2017. **48** Vgl. Harney/Moten 2016 (wie Anm. 30) **49** La paperson 2017 (wie Anm. 48), S. 83.

ES KOTZT UNS AN, DASS

[...]

– strukturelle Diskriminierungen personalisiert werden und die politische und sozioökonomische Bedeutung dadurch verharmlost oder verschwiegen wird.

– sich Leute solidarisieren, sich gegen Rassismus bekennen und positionieren, dann aber strukturell nichts ändern wollen.

[...]

– sich die großen Kunst- und Kulturinstitutionen kritisch mit Rassismus, Migration, Kolonialismus auseinandersetzen wollen, dann aber nur weiße Personen die gut bezahlten und nicht prekären Jobs bekommen.⁴⁵

Es gilt also, um diese Ambivalenz der Politiken des Wissens gerade in institutionellen Kontexten wissen zu lernen, sie ernst zu nehmen und „sich der Expansionslogik der Kunstindustrie, die zu einem zentralen, gestaltend-einflussreichen Akteur der globalen Wissensökonomie geworden ist, erfolgreich zu entziehen oder deren Agenden zu durchkreuzen“.⁴⁶ Ein Weg könnte sein, die Risse und Schlupflöcher im System zu nutzen, vielleicht im Sinne einer „third university“⁴⁷ oder der „Undercommons“⁴⁸, wie la paperson festhält:

If we think of the university as a machine that is the composite of many other machines, these machines are never perfect loyalists to colonialism – in fact, they are quite disloyal. They break down and produce and travel in unexpected lines of flight – flights that are at once enabled by the university yet irreverent of that mothership of a machine. This same disloyalty applies to the machined people, you. And thus there’s some hope [...].⁴⁹

Künste dekolonisieren als Bestandsaufnahme und (Ver-)Lernhilfe

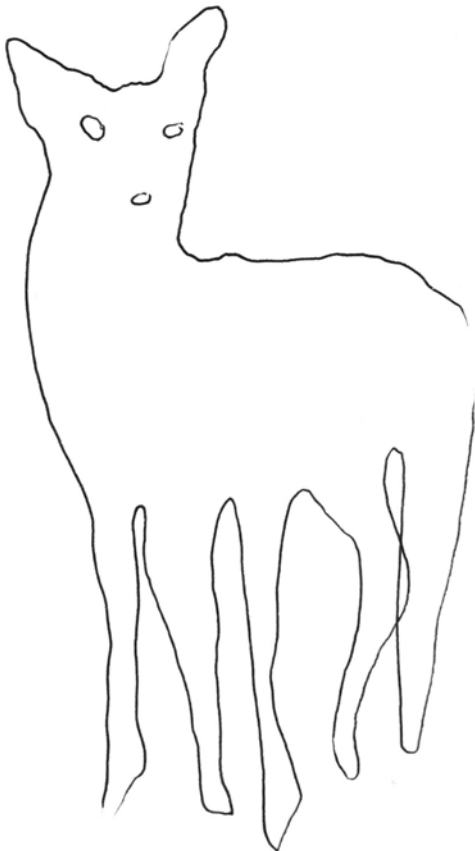
Im vorliegenden Band rücken die ästhetischen Praktiken des Verlernens als Momente, die in die Logiken des Kunstfelds intervenieren und diese unterwandern, in den Vordergrund. Die hier versammelten Beiträge zeigen auf exemplarische Weise, wie vielfältig die von Künstler_innen, Kurator_innen und Kunsttheoretiker_innen angewandten Praktiken dekolonialen Lernens und Verlernens, des *delinking* und der Neuverlinkung sind. Damit verbunden ist das Anliegen, die in der Kolonialität des Wissens etablierten, gefestigten und immer wieder verteidigten Grenzziehungen zwischen Kunst, Wissenschaft und Politik zumindest dadurch zu problematisieren, dass verschiedene Formate – von künstlerischen

Essays, Zeichnungen, Bildstrecken, wissenschaftlichen Beiträgen bis hin zu Interviews – nebeneinander- und in Dialog zueinander gesetzt werden. Um die Vielstimmigkeit der dekolonialen künstlerischen und ästhetischen Praktiken in ihrem jeweiligen Kontext abzubilden, haben wir uns entschieden, Beiträge sowohl auf Deutsch als auch auf Englisch zu veröffentlichen. Zwei Beiträge wurden aus dem Englischen (Kency Cornejo) bzw. Französischen (Françoise Vergès) erstmals ins Deutsche übersetzt, um sie in die hiesige Debatte einzubringen.

Der Band ist in vier Sektionen eingeteilt, die jeweils von einer_inem der Herausgeber_innen eingeleitet werden. Den Einstieg bildet die sowohl wissenschaftsgeschichtliche als auch am Beispiel gegenwärtiger künstlerischer Theorie-Praxis geführte Auseinandersetzung mit *Aesthet(h)ics* und den theoretischen Voraussetzungen europäischer Ästhetik. Der Begriff *Aesthet(h)ics* verweist dezidiert auf die Nähe von Ethik und Ästhetik und damit auf die Frage der Haltung oder auch der Verantwortung, die das (Ver-)Lernen motiviert. Sektion zwei, *Sounding the Margins*, versammelt Beiträge zu Fragen des (Zu-)Hörens als einer dekolonialen/dekolonialisierenden oral-auditiven Praxis, die sich auch gegenüber der Vorherrschaft des Blicks und des Sehens als Alternative positioniert, sowie Beiträge, die Überhörtes hörbar machen und als Versuche zu verstehen sind, sich einem absichtsvollen Nicht-Hören entgegenzusetzen. Vor dem Hintergrund kolonialer Vorstellungen der Geschichtslosigkeit kolonisierter Menschen bei gleichzeitiger Zerstörung indigenen Lebens und Wissens ist die Frage der Erinnerung von zentraler Bedeutung für dekoloniale ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens. Die Beiträge der dritten Sektion adressieren unter dem Titel *Deep Memory* verschiedene ästhetische (künstlerische, kuratorische, wissenschaftliche) Praktiken, in

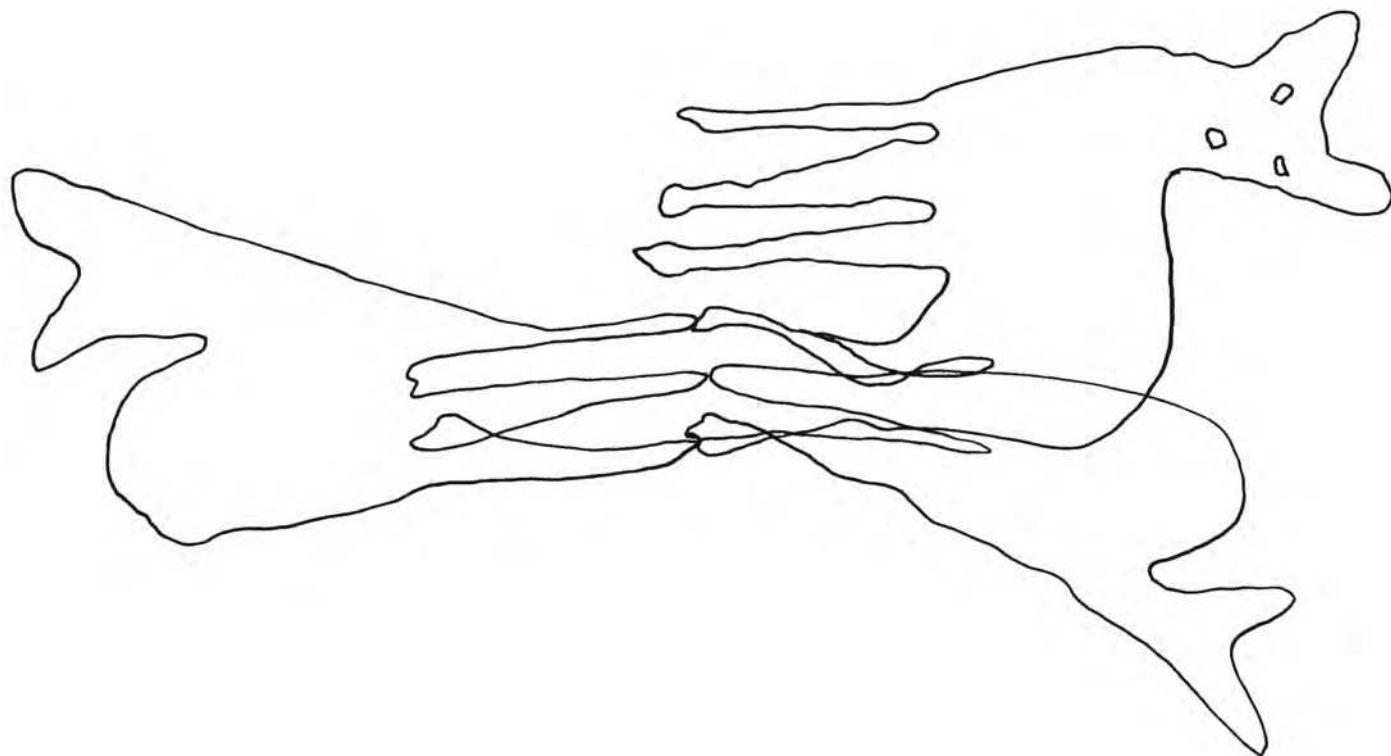
denen das (Wieder-)Lernen der (eigenen) Geschichte in den Fokus rückt. Ausgehend von institutionskritischen Ansätzen (im Hinblick auf Kunstuniversitäten und Ausstellungspraktiken bzw. Museen) adressieren die Beiträge der vierten Sektion *Healing Institutional Traumas* die Frage nach Heilung, wie sie insbesondere in lateinamerikanischen dekolonialen Ansätzen diskutiert wird. Heilung ist in diesen ein notwendiges Versprechen, den institutionellen Verletzungen zu begegnen oder durch die Schaffung von Räumen, in denen eine dekoloniale Praxis erdacht, erprobt und damit erlernt werden kann, zu entkommen. Die Beiträge werden begleitet, durchkreuzt und aktiviert von einer das Buch durchziehenden Bildstrecke der Künstlerin Luisa Ungar, die in Zusammenarbeit mit der Kuratorin Juana Awad entstanden und vom Gedanken des (Ein-)Schmuggelns dekolonialer Ästhetiken in institutionelle Kontexte getragen ist.

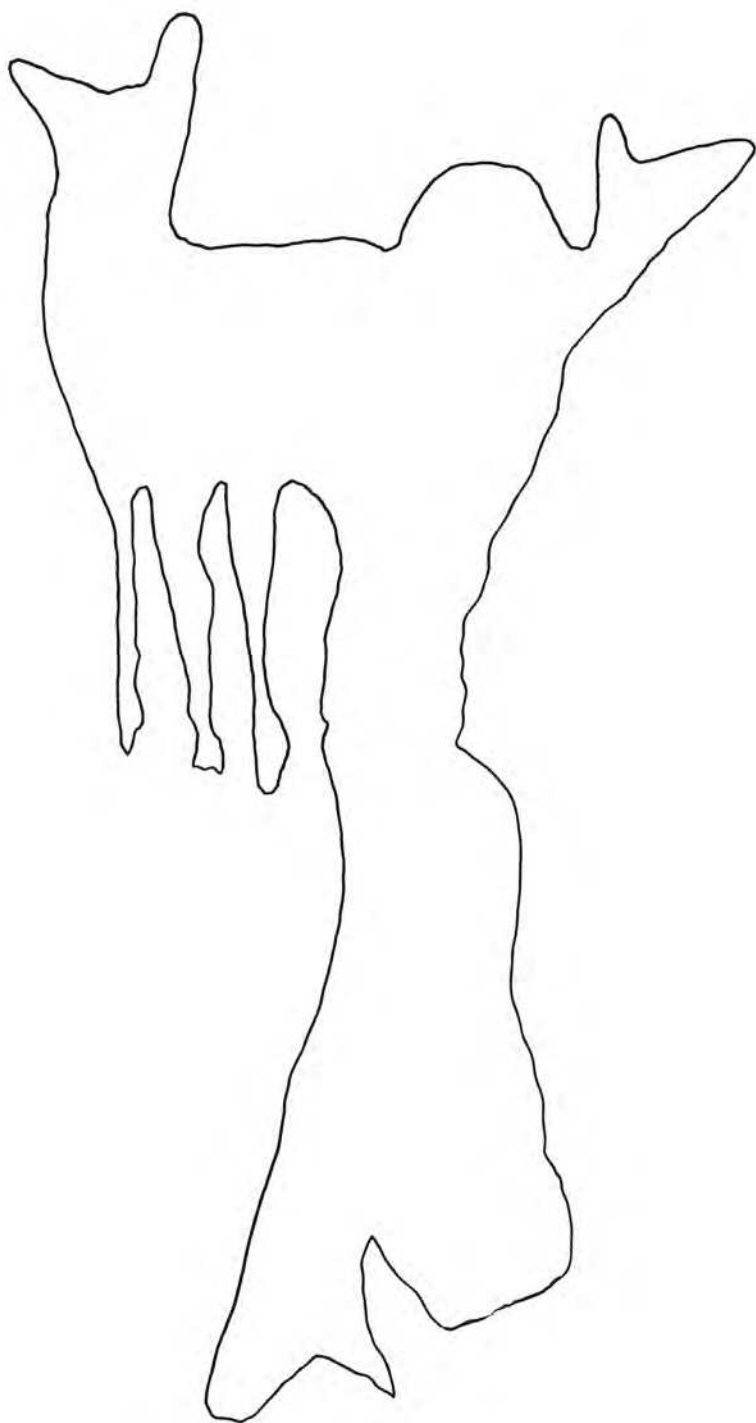
Wir danken allen, die diese



Veröffentlichung sowie die Durchführung der Ringvorlesung und der begleitenden Übung ermöglicht haben: zuallererst den Beitragenden des Bandes und den Vortragenden der Ringvorlesung, insbesondere auch denjenigen, deren Beiträge keinen Eingang in den Band gefunden haben, aber deren Überlegungen unverzichtbar für seine Konzeption waren; unseren Kolleg_innen am DFG Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“, insbesondere Christina Deloglu-Kahlert, Barbara Gronau, Kathrin Peters, den Forschungsstudent_innen Friederike Biebl, Johanna Heyne, Sarah Hampel und Anna Lauenstein, den Mitarbeiter_innen des Studium Generale der UdK Berlin Flora Tálasi und Katrin Wendel sowie Jenny Baese für die Gestaltung der Flyer und Plakate und unseren Lektoren Ulf Heidel und Michael Taylor. Unendlich dankbar sind wir Toni Brell und Juliana Toro für die Buchgestaltung, Juana Awad für die abschließende Betreuung des Projekts und ihre kuratorische Arbeit und Luisa Ungar für ihre Zeichnungen. Ohne ihre Mühen und Geduld würde der Band in der jetzigen Form nicht existieren. Finanziert wurden die Veranstaltung und die Publikation aus den Mitteln der Deutschen Forschungsgesellschaft, der wir hier auch ausdrücklich danken.

In Memoriam Jimmie Durham, Alanna Lockward und
Emma Wolukau-Wanambwa.





Maria Thereza Alves (*1961 in São Paulo, Brazil). Alves has worked and exhibited internationally since the 1980s, creating a body of work investigating the histories and circumstances of particular localities to give witness to silenced histories. Her projects are research-based and develop out of her interactions with the physical and social environments of the places she lives or visits for exhibitions and residencies. These projects begin in response to local needs and proceed through a process of dialogue that is often facilitated between material and environmental realities and social circumstances. While aware of Western binaries between nature and culture, art and politics, or art and daily life, she deliberately refuses to acknowledge them in her practice. She chooses instead to create spaces of agency and visibility for oppressed cultures through relational practices of collaboration that require constant movement across all of these boundaries.

Juana Awad is a Colombian-Canadian artist, curator and cultural worker based in Berlin. She currently acts as artistic researcher and lecturer in the Theory and History Department at Weißensee School of Art and Design. Awad studied Semiotics/Communication Theory and Drama/Theatre Studies (University of Toronto, CA), Fine Art Media (Slade School of Fine Art London, GB), and Cultures of the Curatorial (HGB Leipzig, DE). Her principal interests lie in the intersections of knowledge production and aesthetic practices, the effects of institutional processes on the production and reception of art, and the political potential of arts and culture presenting. Her video work has been shown internationally including at Rencontres Internationales, Argos Arts, MIX21, Austin Museum of Art, or Sanhe Museum. She has curated films and media art works for various organizations internationally, including Toronto International Film Festival (CA), the Goethe-Institut – Max Müller Bhavan Mumbai (IN), or the MAMBO Museum of Modern Art Bogotá (CO). Awad has also directed and managed large presentation and research projects among others the DFG-RTG “Knowledge in the Arts” at UdK Berlin (DE).

Julian Sverre Bauer ist Kultur- und Medienwissenschaftler, sowie freischaffender Musiker. Zuletzt war er am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ (UdK Berlin) als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig. In seinem Dissertationsprojekt „Rassisierung als Technologie bewegter Bilder“ nimmt er antirassistische Ästhetiken in Film- und Videokunstarbeiten als *Ausgangspunkt*, um sich mit Geschichten rassisierender Techniken, Ästhetiken und Theorien auseinanderzusetzen. Er hat Skandinavistik, Philosophie und Europäischen Literaturen an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert und dort bei Joseph Vogl und den Mosse-Lectures gearbeitet. Darüber hinaus interessiert er sich für Science and Technology Studies, Kapitalismuskritik, Kybernetik, Post+koloniale Studien und Queer Theory. Insbesondere letztere befinden sich in einem wechselseitigen Austauschverhältnis mit seinen musikalischen Projekten SAL SAL und Handjerks. Ihm ist es ein besonderes Anliegen strukturelle soziale und politische Aspekte in der wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeit situiert miteinzubeziehen.

Toni Brell is a transdisciplinary artist and coder, who uses narrative as a vessel for reflection. With training both in theatre and visual design, Brell creates immersive experiences with different media. Before embarking into the visual arts, Brell studied theatre and media at the University of Bayreuth, with a focus on narratology and female storytelling. Subsequently, they worked as a dramaturg for several theatres in Germany, developing an interest in non-linear, fragmented and multimedia narratives. Next to

developing their own writing and performative practice, since 2022 Brell is a member of the interdisciplinary study-group *Scores for Gardens* that explores collective forms of embodied research and reciprocal learning through sound, text, and movement as well as the Amsterdambased collective *Brackish* which seeks to explore the history and experience of the Dutch land reclamation project through narrative dinners and food tastings.

Raven Chacon is a composer, performer, and installation artist from Fort Defiance, Navajo Nation. As a solo artist, collaborator, or with Postcommodity, Chacon has exhibited or performed at Whitney Biennial, documenta 14, REDCAT, Musée d'art Contemporain de Montréal, San Francisco Electronic Music Festival, Chaco Canyon, Ende Tymes Festival, 18th Biennale of Sydney, and The Kennedy Center. Every year, he teaches twenty students to write string quartets for the Native American Composer Apprenticeship Project (NACAP). He is the recipient of the United States Artists fellowship in Music, the Creative Capital Award in Visual Arts, the Native Arts and Cultures Foundation artist fellowship, and the American Academy's Berlin Prize for Music Composition.

Kency Cornejo is an associate professor in the department of art at the University of New Mexico where she teaches Contemporary Latin American and Latinx Art Histories. Her teaching, research, and publications focus on contemporary art of Central America and its US-based diaspora, art and activism in Latin/o America, and decolonizing methodologies in art. Some of her publications on Central American art can be found in the *Journal of Latin American and Latinx Visual Culture*; *Journal of Commonwealth and Postcolonial Studies*; *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*; and *Art and Documentation* among others, including chapters in edited books. Her first book manuscript, forthcoming with Duke University Press, analyses thirty years of art and decoloniality in Central America. Her work has been supported by the Fulbright and Ford foundations, an Andy Warhol Foundation Arts Writers Grant, and a National Endowment for the Humanities (NEH) Faculty Award Grant. She holds a PhD from Duke University, an MA from UT Austin, and BA from UCLA.

Sebastian De Line is an artist, scholar and Associate Curator, Care and Relations at the Agnes Etherington Art Centre, and PhD candidate in Cultural Studies at Queen's University. Their doctoral research, *Postmortem Economies in Art: The Carceral Value and Labour of Indigenous & Racialized Museum Collections*, focuses on the manufacturing of capitalist values and economies that transform agential Indigenous and racialized ancestors into labouring "objects" of extraction, accumulation and consumption determined by acquisition criteria within museum collections. Publications include the *Journal of Visual Culture* and *Junctures*.

Aïcha Diallo is a cultural analyst, educator, curator and editor. She is currently a PhD candidate in Urban Studies and Planning at the University of Sheffield (Emerging Urban Inequalities) researching Black Geographies in Berlin and Dakar. Previously, she was in charge of education & outreach at DAS MINSK Kunsthau in Potsdam until 2022. From 2012 to 2017 she worked as managing editor for the art magazine *Contemporary And (C&)* and curated exhibitions and events for the off-program of the Biennale Dak'Art. From 2016 to 2020, Diallo was co-program director of KontextSchule, a two-year training programme for artists and teachers based at the Institute for Art in Context at the Berlin University of the Arts. She is a member of bildungsLab*, a collective of scholars of Color who comment, intervene and publish in the field of critical pedagogy. Diallo is

also co-editor with Annika Niemann and Miriam Shabafrouz of the trilingual anthology (German/English/French) *Untie to Tie: Colonial Fragments in the Context of School* (ifa Gallery Berlin and Bundeszentrale für politische Bildung (bpb – Federal Center for Civic Education)). She is passionate about the work about trauma and repair, critical pedagogy, African and Afrodiasporic aesthetics and politics, and postcolonial critique.

Jimmie Durham was an internationally acclaimed artist, writer, and poet. In the early 1960s he was active in theater, performance, and literature as well as in the US Civil Rights Movement, and his first solo art exhibit took place in Austin, Texas, in 1965. In 1969 he moved to Geneva, Switzerland, and he returned to the United States in 1973. He was a political organizer in the American Indian Movement (AIM) from 1973 to 1980, director of the International Indian Treaty Council (IITC), and representative at the United Nations. From 1981 to 1983, he was the director of the Foundation for the Community of Artists (FCA) in New York City. In 1987 he moved to Mexico but decided to return to Europe in 1994 where he was based in until his death in November of 2021. His texts and poems are published widely, as major solo and group exhibition have taken place worldwide. His restless and generous practices about thinking an each other under neocolonial attacks urges readers, listeners, viewers, and visitors alike to question and counteract the politics of today's normalization rhetoric, speech, and violation against humans, animals, and the so-called nonhuman alike.

Sanchia Fidlin, geboren 1986, ist zweisprachig aufgewachsen und hat ihr Sprachtalent zum Beruf gemacht. Seit 2014 hat sie einen Master-Abschluss der FTSK Germersheim aus dem Studiengang Sprache, Kultur, Translation mit der Spezialisierung Recht, Technik und Wirtschaft in der Tasche. Hauptberuflich als Übersetzerin in der Finanzwelt aktiv, übersetzt sie nebenberuflich Texte aller Art wie z. B. Verträge oder Urkunden. Zuletzt hat Sanchia Fidlin Texte im begleitenden Buchband zur „Javagold – Pracht und Schönheit Indonesiens“-Ausstellung der Reiss-Engelhorn-Museen in Mannheim übersetzt und lektoriert.

Maja Figge, Dr. phil. ist Medien- und Kulturwissenschaftlerin und derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Film-, Theater-, Medien- und Kulturwissenschaft an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Sie ist Autorin zahlreicher Aufsätze und der Monografie *Deutschsein (wieder-)herstellen. Weißsein und Männlichkeit im bundesdeutschen Kino der fünfziger Jahre* (2015) sowie Redaktionsmitglied der Zeitschrift für Medienwissenschaft. Ihre Forschungsschwerpunkte sind u.a. Geschichte, Ästhetik und Politik transnationaler Bewegtbildkulturen, mediale Erinnerung, Film-/Medienästhetik und -theorie, Postkoloniale und dekoloniale Theorien, Gender/Queer Media Studies. Sie forscht zu Ästhetik und Politik transnationaler Bewegtbildkulturen entlang von zwei miteinander verbundenen Projekten, einer Aufsatzsammlung zu Black (Post-)Cinemas (transcript 2023) und einer Monographie zu Entangled Modernisms in den westeuropäisch-indischen Filmbeziehungen nach der indischen Unabhängigkeit.

Lisa Großmann ist Theaterwissenschaftlerin und Theatermacherin. Sie war von 2015 bis 2018 Kollegiatin am Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin. In ihrem Dissertationsprojekt erforscht sie das Wissen, das in Theaterproben hervor- und eingebracht wird. Dabei rücken auch immer wieder Fragen nach der Dokumentation und Tradierung körperlicher Praktiken und deren Politiken in den Vordergrund. Sie arbeitet zudem als Dramaturgin und Performerin für die

Performancetheatergruppe Interrobang und das Explorativ an theatralen Formaten.

Elsa Guily is a research assistant at the DFG Research Training Group "Knowledge in the Arts" at the UdK Berlin. She studied fine art at ERBA (Ecole régionale des beaux-arts de Rennes), art history and culture studies at the Humboldt-Universität Berlin (BA), and art history in global context at the Freie Universität Berlin (MA). In addition to her academic work, she works as a freelance cultural critic and editor for publications including Contemporary And and IAM (Intensive Art Magazine) and as an independent research curator. Her focus lies at the intersection of decolonial practices and critical theory in visual culture studies. In overlapping social and cultural theory in her work, Guily is particularly interested in looking into issues of post- and coloniality in representations of memories and processes of archiving in history writing as well as within practices based in art research.

Candice Hopkins is a curator and writer originally from Whitehorse, Yukon. In 2019 she was senior curator of the Toronto Biennial of Art and co-curator of the SITE Santa Fe biennial, *Casa Tomada*. She was a part of the curatorial team for documenta 14 in Athens, Greece, and Kassel, Germany, and a co-curator of the major exhibitions *Sakahàn: International Indigenous Art, Close Encounters: The Next 500 Years* and the 2014 SITElines biennial, *Unsettled Landscapes* in Santa Fe, New Mexico. Her writing has been published widely and her recent essays and presentations include "Outlawed Social Life" for *South as a State of Mind and Sounding the Margins: A Choir of Minor Voices* at Small Projects, Tromsø, Norway. She has lectured internationally including at the Witte de With, Tate Modern, Dak'Art Biennale, Artists Space, Tate Britain, and the University of British Columbia. She is the recipient of numerous awards including the Hnatyshyn Foundation Award for Curatorial Excellence in Contemporary Art and the 2016 the Prix pour un essai critique sur l'art contemporain by the Foundation Prince Pierre de Monaco. She is a citizen of Carcross/Tagish First Nation.

Johannes Salim Ismaiel-Wendt ist Professor für Musiksoziologie und Popular Music Studies an der Stiftung Universität Hildesheim. Er ist Autor von *tracks 'n' treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse* (2011, Unrast Verlag) und *post_PRESETS. Kultur, wissen und populäre MusikmachDinge* (2016, Universitätsverlag Hildesheim/Olms Verlag). Er versucht seine Lehre, Forschung sowie auditiv-künstlerische Praxis stets queertheoretisch und postkolonial informiert zu positionieren: Johannes Salim Ismaiel-Wendt schrieb 2017 „Richt-Mikrofone. Gutachten zu Fragen nach möglicher ‚sonischer Segregation‘ im sogenannten NSU-Prozess“, lehrt zur Zeit zu BreakBeat Science in Erinnerung an die Ermordeten des 19. Februar in Hanau und ist Mitbegründer des Kollektivs für post_repräsentative Sound-Formate ARK.

Rajkamal Kahlon's work builds on twenty years of extensive research into drawing and painting as sites of political resistance and draws on legacies of colonialism, often using the material culture, documents, and aesthetics of Western colonial archives. Her artistic research, at the intersection of visibility, violence, and colonial histories, has evolved to reflect on how trauma and the body are at the center of colonial violence. Specifically, the body in the archive, the one that has been studied and objectified at the center of her practice, attempting to care for, rehabilitate, and give voice to the men and women she encounters in the archives. Kahlon attended the

Whitney Independent Study Program (WISP) and received her MFA from CCA. Her work has been exhibited in museums, foundations, and biennials in North America, Europe, the Middle East, and Asia. She is the recipient of numerous grants, awards, and commissions including the Joan Mitchell Painting and Sculpture Award, Pollock Krasner Award, Stiftung Kunstfonds Arbeitstipendium, Goethe Institute Künstlerstipendium, American Civil Liberties Union (ACLU) National Security Project Artist-in-Residence, Melon Visiting Artist Fellowship, Newhouse Center, Wellesley College, SWITCH Artist-in-Residence, Weltmuseum Wien, the 2019 Villa Romana Prize, and the 2020 Berlin Artist Grant.

Grit Köppen ist Theaterwissenschaftlerin, Kultur -und Afrikawissenschaftlerin. Sie promovierte als Stipendiatin der Heinrich-Böll-Stiftung und als Junior Fellow an der Bayreuth International Graduate School of African Studies zu transkulturellen Produktionsprozessen im Theater. 2017 erschien ihre Monografie „Performative Künste in Äthiopien: Internationale Kulturbeziehungen und postkoloniale Artikulationen“ bei transcript. Sie war Postdoktorandin am DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ an der Universität der Künste Berlin (UdK) und publizierte dort u.a. den Essay „Die Kunst ist ein Verb: dekolonisieren“. Anschließend arbeitete sie an der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin und verantwortete dort als Studienleiterin das Gewerk Drehbuch. Seit 2017 lehrt sie im Fachbereich Szenisches Schreiben an der UdK Berlin. 2021/22 war sie als Gastprofessorin an der Fakultät Darstellende Kunst der UdK Berlin. Ihre Forschungsschwerpunkte sind postkoloniale Gegenwartsdramatik, afropolitane Performancekunst, dekoloniale Ästhetiken im Theater, Dramaturgie, Inszenierungsanalyse, Repräsentationspolitiken und transkulturelle künstlerische Produktionsprozesse.

Kiran Kumār is an artist, researcher and writer. He approaches the human body-mind through a trifold practice of dance as art, science and spiritual. Rooted primarily in his somatic practices of Haṭha yoga, Kālaripayatt and traditional Indic temple dancing, his research involves critical, conceptual and artistic inquiries into the cosmologies of these practices. In his works, these inquiries come into dialogue with pressing personal and planetary problems through performance, writing, video, installation and archiving as modes of artistic research publication. Following initial study in mechanical engineering at National University of Singapore (2006), he holds an MFA in new media art from City University of Hong Kong (2012) and a MA in dance from University of the Arts Berlin (2014). His works have shown at the Jeu de Paume Paris, Singapore Biennial, Gessneralle Zürich; and have been published with Performance Research Books, transcript Verlag, Archive Books and K-Verlag. He has held research fellowships at Academy for Theatre and Digitality (2021), Akademie Schloss Solitude (2022) and Medienwerk.NRW (2023).

A writer, editor and researcher based in Berlin, *Wilma Lukatsch* (Dr. phil.) has graduate degrees in Art History, History of Religions and Sociology from Freie Universität Berlin and Humboldt-Universität zu Berlin. She has since been working with artists and archives, and is focusing on developing a dialogue-based writing practice in close exchange and collaboration. She wrote her doctoral thesis on the inter-relational practices in the work of Maria Thereza Alves, and has asked for feminist and decolonial methodologies for understanding, addressing and reimagining artworks, archives and artists' voices. For many years she has engaged in writing and publishing books that connect art and histories to voices and contemporary geographies, in order to shift research and narrations to a decolonial praxis

of being entangled. She is the founder of ROSINENWALDRAUSCHEN, a space for transcultural collaboration and aesthetics.

Viktoria Luisa Metschl ist Filmwissenschaftlerin und Übersetzerin. Gemeinsam mit Elisabeth Büttner ist sie Herausgeberin von *Figurationen von Solidarität. Algerien, das Kino und die Rhythmen des anti-kolonialen Internationalismus* (2019). Sie arbeitet derzeit als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität für angewandte Kunst Wien.

Rena Onat ist Kunst- und Medienwissenschaftlerin und interessiert sich für Queer of Color Kritik in der visuellen Kultur. Sie positioniert sich als türkeistämmige Femme of Color und arbeitet zurzeit an ihrer Doktorarbeit zum Thema „Strategien des Widerstands, des Empowerments und des Überlebens in den Werken queerer Künstlerinnen of Color im deutschen Kontext“. Sie hat am Institut für Medienwissenschaft der HBK Braunschweig und im Helene-Lange-Kolleg Queer Studies und Intermedialität an der Uni Oldenburg als wissenschaftliche Mitarbeiterin gearbeitet.

Tabita Rezaire is infinity incarnated into an agent of healing. Her cross-dimensional practices envision network sciences — organic, electronic, and spiritual — as healing technologies to serve the shift towards heart consciousness. Navigating digital, corporeal, and ancestral memory as sites of struggles, she digs into scientific imaginaries to tackle the pervasive matrix of coloniality and the protocols of energetic misalignments that affect the songs of our body-mind-spirits. Tabita is based in Cayenne, French Guyana. She is part of the artist group NTU, half of the duo Malaxa, and the mother of the energy house SENEb. Tabita has shown her work internationally —Serpentine London; MoMa NY; New Museum NY; Gropius Bau Berlin; MMOMA Moscow; Museum of Contemporary Art Chicago; HEK Basel; ICA London; V&A London; National Gallery Denmark; The Broad LA; MoCADA NY; Tate Modern London; Museum of Modern Art Paris.

Ruth Sonderegger ist Professorin für Philosophie und ästhetische Theorie an der Akademie der bildenden Künste Wien. Ihre derzeitigen Forschungsfelder sind: Konstitution und Geschichte der westlichen philosophischen Ästhetik (im Kontext der ursprünglichen Akkumulation), Praxistheorien, Cultural Studies, kritische Theorien des *Racial Capitalism* und Widerstandsforschung. Letzte Buchpublikationen: *Polyphone Ästhetik* (Ko-Autor_innen: Ch. Brunner, S. Bempeza, K. Hausladen und I. Kleesattel), Wien 2019; *Vom Leben der Kritik. Kritische Praktiken – und die Notwendigkeit ihrer geopolitischen Situierung*, Wien 2019.

Luisa Ungar is a Colombian artist who experiments with language as a tool for dislocation and distortion. Following clues from local environments she uses performance, drawing and text looking for ways in which social norms are constructed through our everyday speaking. Her pieces are based on thorough research and documentation, often tracing narratives around animality and the non-human in underlying colonial circuits. Her work has been shown or performed at different venues such as Mercosul Biennial (BR); MKHA Museum (BE); Bienal Sur (AR); Ca2M, Madrid (ES); Bonnefantenmuseum (NL); Museo de Arte Banco de la República (CO); Tensta Konsthall (SE); Ar/Ge Kunst (IT); Rijksmuseum (NL), or Spring Workshop (HK). In 2019 she curated a combined program of Performance and Pedagogy for the Colombian Biennale 45SNA. Recent works include *A Regurgitation is a Song is a Spell (Consultations to recreate the colonial disease)*, commissioned for the Liverpool Biennale 2021. In 2020–2023 she is the Dorothea Erxleben Teaching and Research Fellow in Performance at Braunschweig University of Art (HBK) in Germany.

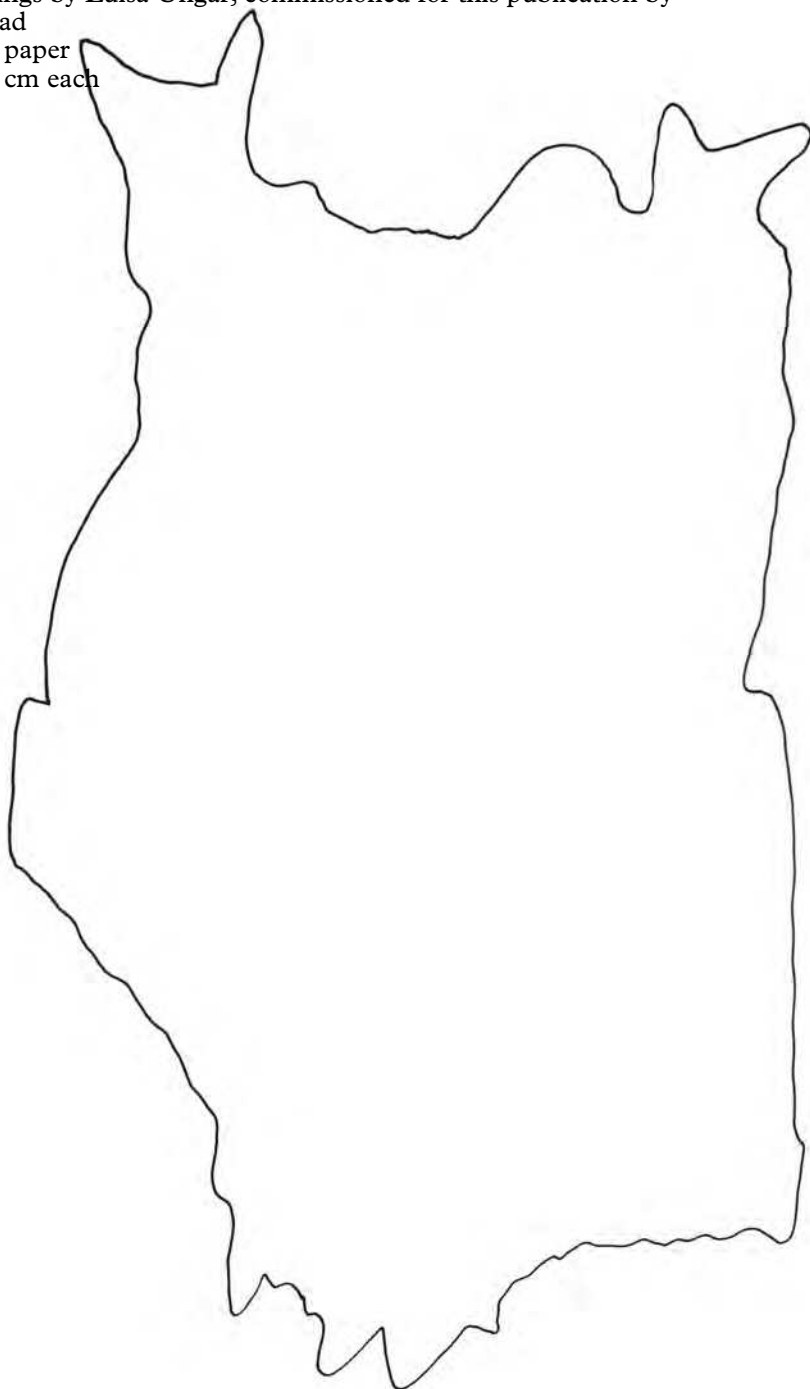
Françoise Vergès is a Franco-Reunionnise decolonial antiracist feminist activist, a writer and an independent curator, who is currently based in Paris. Growing up in an anticolonial feminist communist family, she early learned about anti-imperialist struggles of liberation and antiracism. She convenes “L’Atelier”, a workshop and public performance with artists and activists of color, collaborates with artists, organizes decolonial visits in museums and was a cofounder of the non-profit *Decolonize the Arts* (2015–2020) and of its public university. Recent publications include: *Programme de désordre absolu. Decoloniser le musée* (2023), *A Feminist Theory of Violence* (2021), *De la violence coloniale dans l’espace public* (2021) and *A Decolonial Feminism* (2020).

Emma Wolukau-Wanambwa (1976–2023) was a researcher and artist. Her exhibitions include *Actually, the Dead Are Not Dead*: Bergen Assembly 2019 (Bergen, NO); 62nd BFI London Film Festival (GB); *Women on Aeroplanes* (The Showroom Gallery, GB & Museum of Modern Art, Warsaw PL); *We Don’t Need Another Hero* (10th Berlin Biennale of Contemporary Art, DE); *A Thousand Roaring Beasts: Display Devices for a Critical Modernity* (Centro Andaluz de Arte Contemporaneo-CAAC, Seville, ES); and *Kabbo Ka Muzwala* (National Gallery of Zimbabwe, ZW, Makerere University Art Gallery, UG & Kunsthalle Bremen, DE). Her essay “Margaret Trowell’s School of Art or How to Keep the Children’s Work Really African” was published in 2018 in the *Palgrave Handbook on Race and the Arts in Education*. Emma was a doctoral candidate in artistic research at the University of Bergen (NO) and convenor of the Africa cluster of the Another Roadmap School.

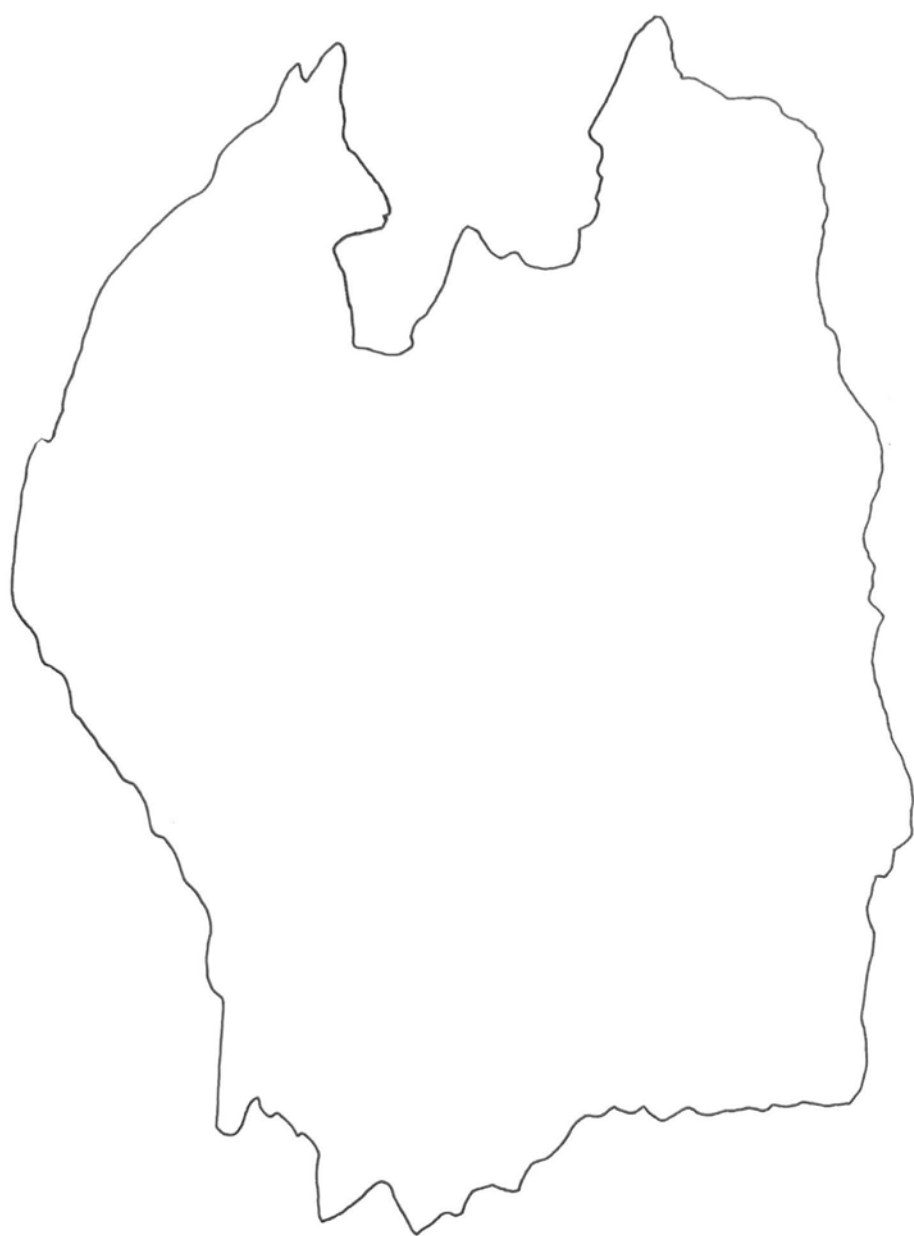


Bichas (The subtext of every theory is a drawing without a name) 333 – 33
Bichas (Licking the face of Colonial aphasia) 34 – 115
Bichas (A panther is eating the jury) 116 – 145
Bichas (Double meaning always echo each other) 146 – 179
Bichas (Suspicion was a survival tactic) 180 – 209
Bichas (Intuition is the guide is Aunague) 210 – 218
Bichas (Covered by the skin of a shadowless snake) 219 – 299
Bichas (She fled inescapable visibility) 300 – 332

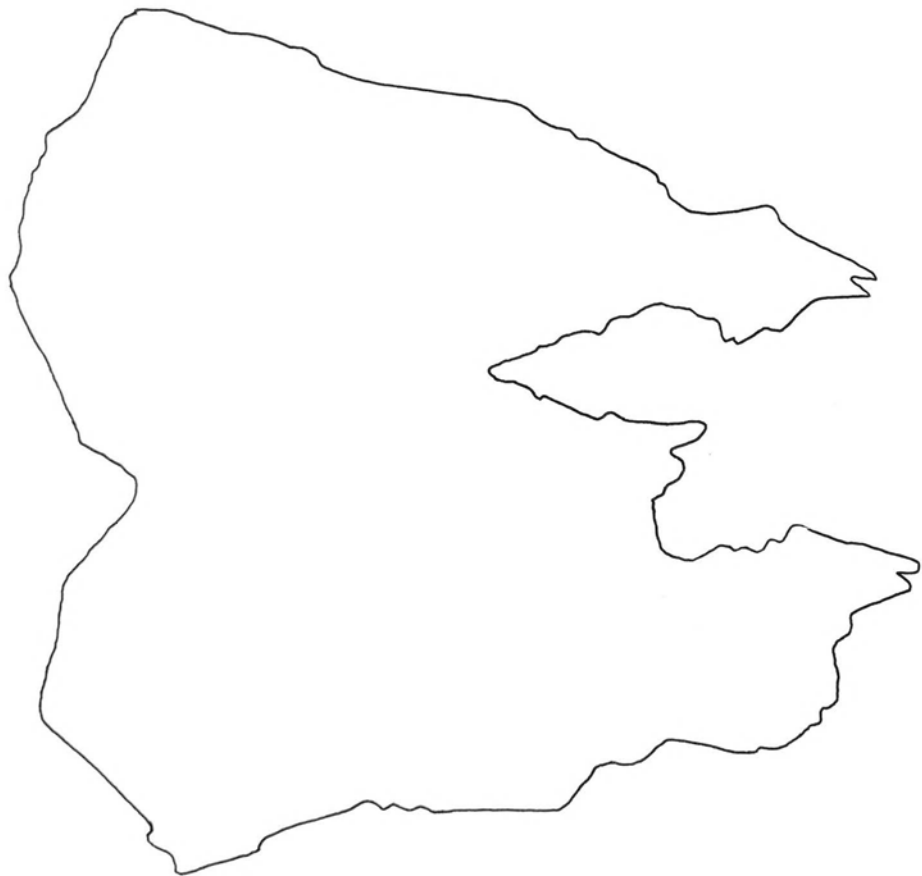
108 drawings by Luisa Ungar, commissioned for this publication by
Juana Awad
Pencil on paper
14,7 x 21 cm each



Bildnachweise / Image Credits
Luisa Ungar



Aesthet(h)ics



Aesthet(h)ics. Einleitung
Julian Sverre Bauer

¹ Vgl. Lockward, Alanna u.a.: „Decolonial Aesthetics (I)“, in: Transnational Decolonial Institute, 22.5.2011, <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (20.7.2020). Das Manifest wurde unterzeichnet von Alanna Lockward, Rolando Vázquez, Teresa María Díaz Nerio, Marina Gržinić, Tanja Ostojic, Dalida María Benfield, Raúl Moarquech Ferrera Balanquet, Pedro Lasch, Nelson Maldonado-Torres, Ovidiu Tichindeanu, Miguel Rojas Sotelo und Walter Mignolo. ² Das Denken, aber auch Handeln in Bezug auf diese Begrifflichkeit hat sich laut Walter Mignolo in einem kollektiven Gespräch formiert, das unter anderem von Adolfo Albán Achinte oder Zulma Palermo in den 2000er Jahren initiiert wurde. Vgl. Mignolo, Walter / Vázquez, Rolando: „Decolonial Aesthetics. Colonial Wounds/Decolonial Healings“, in: Social Text/Periscope, 15.7.2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-wounds-decolonial-healings/ (20.7.2020). ³ Lockward 2011 (wie Anm. 1). ⁴ Vgl. Rivera Cusicanqui, Silvia: „Soziologie des Bildes. Eine Vision der Kolonialgeschichte des Andengebietes“, in: dies.: Ch'ixinakax urxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung, Münster 2018, S. 42–56. ⁵ Rivera Cusicanqui, Silvia: „Alternative Histories. An Essay on Tzoo Bolivian“, *Sociologists of the Image*“, in: dies.: Invisible Realities. Internal Markets and Subaltern Identities in Contemporary Bolivia, Amsterdam/Quezon City 2005, S. 5–23, hier: S. 21.

Spätestens seit der Veröffentlichung des Manifests *Decolonial Aesthetics (I)*¹ 2011 durch das Transnational Decolonial Institute hat es in Kunstwissenschaften und -institutionen vermehrt eine Auseinandersetzung mit dekolonialen Ästhetiken gegeben.² Dabei ist es wichtig, dass der Begriff der dekolonialen Ästhetiken Phänomene, Aktivitäten und Praktiken in den Fokus rückt, die eine lange Geschichte bzw. multiple, miteinander verwobene Geschichten haben. So heißt es auch im Manifest: „Decolonial aesthetics refers to ongoing artistic projects responding and delinking from the darker side of imperial globalization. Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses.“³ Ein frühes Beispiel dekolonialer Ästhetiken wären Waman Puma de Ayalas Zeichnungen, die Teil seines zwischen 1612 und 1615 verfassten und an den spanischen König adressierten Briefs waren, der Gewalt und Unrecht der Kolonialherrschaft anprangerte. Silvia Rivera Cusicanqui hat seine Bilder unter anderem als „ikonografische Theorie der Kolonialzeit“ beschrieben, die durch ihre visuelle Form die auf Sprache fokussierte Zensur der Kolonialmächte umgehen konnte.⁴ Rivera Cusicanqui sieht in diesen Bildern eine Soziologie des Bildes gegeben, in der die Grenzen zwischen Kunst und Sozialwissenschaften verschwimmen.⁵ Diese Bilder als eine Form von Wissenschaft zu positionieren, fordert dazu auf, visuelle Produktionen als Interpretationen sozialer Realitäten wahrzunehmen, die in den Sprachen kolonialer Diskurse nicht hörbar sind. Dekoloniale Ästhetiken lassen sich daher nicht auf künstlerische Praktiken verkürzen:

Die Kreativität ist keine Suche nach Form oder Inhalt, sondern für uns ist sie die Haut, mit der wir unsere Gesellschaft erfüllen und durchforsten und ihre erogenen und sensiblen Zonen aufspüren. Es ist dieser Blick auf die Kreativität, der es ermöglicht, den Räumen einen neuen Sinn abzugewinnen, der Straße, dem Körper und dem kollektiven Gedächtnis. Denn wir haben gelernt,

6 Galindo, Maria: „Öffentlichkeiten der Mujeres Creando. Wir besetzen das Fernsehen genauso wie die Straße“, in: transversal texte, 2005, <https://transversal.at/transversal/0605/galindo/de> (20.11.2020). Maria Galindo ist Teil des von ihr gegründeten anarcho-feministischen Kollektivs *Mujeres Creando*, das gegen die miteinander verwobenen Strukturen von Patriarchat und Kolonialismus Widerstand leistet. **7** Vgl. Martineau, Jarrett / Ritskes, Eric: „Fugitive Indigeneity. Reclaiming the Terrain of Decolonial Struggle Through Indigenous Art“, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society*, Bd. 3, Nr. 1, 2014, S. i–xii. Siehe auch: Carcelén-Estrada, Antonia: „Weaving Abya-Yala. The Decolonial Aesthetics of Indigenous Resistance“, in: *New Diversities*, Bd. 19, Nr. 2, 2017, S. 103–117. **8** Martineau/Ritskes (wie Anm. 7), S. vi. **9** Sonderegger, Ruth im Gespräch mit Maja Figge und Wilma Lukatsch in diesem Band, „Zur Kolonialität der philosophischen Ästhetik“, S. 50.

jede einzelne dieser Zonen zu reizen, zu lieblosen, zu trösten und aufzumuntern.⁶

Wie sich im bisher Gesagten bereits abzeichnet, sind dekoloniale Ästhetiken immer auch als materielle Kämpfe zu verstehen. Indigen situierte dekoloniale (Kunst-)Praktiken z.B. stören nicht nur (westliche) normative Ordnungen sinnlicher Erfahrung, sondern sie treiben vor allem die Befreiung indigener Territorien, Sprachen und/oder Lebensweisen voran.⁷ So schreiben Jarrett Martineau und Eric Ritskes:

Indigenous understandings of land run counter to the cognitive ordering of colonial modes of domination and property ownership. Indigenous aesthetics (re)map being, knowledge and cultural production within modes of thought and creative praxis that must remain both rooted and mobile.⁸

Da die Kritiken an den unterdrückenden materiellen Bedingungen des (Neo-)Kolonialismus immer auch Kritiken an der gleichzeitigen epistemischen Gewalt beinhalten, ist es nicht verwunderlich, dass dekoloniale Ästhetiken auch zu kritischen Befragungen der philosophischen Disziplin der Ästhetik geführt haben. Dekoloniale Ästhetiken erinnern daran, dass eine Auseinandersetzung mit historischen Dimensionen normativer und rassistischer Theorien zur sinnlichen Erfahrung und Erkenntnis notwendig ist. Vor allen Dingen, weil die „Aufteilung der Welt in verschiedene gesellschaftliche Sphären, die als autonome und überzeitliche gesellschaftliche (Urteils-) Zusammenhänge behauptet werden: Erkenntnis, praktisches Handeln und der Bereich des ästhetischen Geschmacks“,⁹ laut Ruth Sonderegger oftmals die Möglichkeit verstellt, koloniale Zusammenhänge und Ungerechtigkeiten überhaupt erst wahrzunehmen. Das als erster Beitrag dieser Sektion stehende Interview, das Maja Figge und Wilma Lukatsch mit Sonderegger geführt haben, ergründet die Auseinandersetzung der Philosophin mit der Disziplin der Ästhetik und ihre eigene Situierung innerhalb eines westeuropäischen Wissenschaftsbetriebs. Auch ihr geht es darum, verschiedene Formen des Handelns (wissenschaftlich, künstlerisch, aktivistisch) in seinen Verbindungen wahrzunehmen und zu untersuchen. Sie plädiert dafür, dass wir uns ausführlich mit den anhaltenden gewaltvollen Auswirkungen der westlichen Ästhetik auseinandersetzen, ehe wir uns voreilig an einen Gegenentwurf wagen.

Die Kritiken an der Disziplin der Ästhetik und dem daraus erwachsenen Kunstverständnis verweisen daher auf die gewaltvolle Verleugnung von

10 Monica Grini hat z.B. darauf hingewiesen, wie bei der Aufrechterhaltung der binären Kategorien von „Kunst“ und „ethnografischen Artefakten“ in norwegischen Museen die Nicht-Einordbarkeit indigener Praktiken/Begriffe eine Rolle spielt. So schreibt sie über das samische Duodji: „[It] is a rich concept, difficult to translate with hegemonic art terms, without meaning being added or removed. It is sometimes referred to in a wide sense as both the ability to do something and to the result of such expertise – the material object or the work.“ Grini, *Monica: „Sámi (Re)Presentation in a Differentiating Museumscape. Revisiting the Art-Culture System“*, in: Nordic Museology, Bd. 3 (2019), S. 169–185, hier: S. 175. **11** Cornejo, Kency: „Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas“, in diesem Band, S. 69. **12** Köppen, Grit: „Dekoloniale Strategien im Theater als Ästhetik des Aufruhrs“, in diesem Band, S. 81.

Weltwahrnehmungen, Ontoepistemologien und Kosmologien, die normativen westlichen Konzeptionen nicht entsprechen.¹⁰ Eine solche Beobachtung macht Kency Cornejo in ihrem Artikel „Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas“, dem zweiten Beitrag dieser Sektion. So schreibt sie, dass in der Tz’utujil-Gemeinschaft das Wort „Kunst“ erst vor 50 Jahren auftauchte: „Für Künstler_innen wie [Benvenuto] Chavajay ist ‚das Heilige‘ das, was der Kunst in Tz’utujil am Nächsten kommt und eine Vorstellung von Wertschätzung und Bedeutung impliziert, besonders gegenüber der Natur, von den höchsten Bäumen zu den kleinsten Steinen.“¹¹ Cornejo zeigt anhand verschiedener Kunstwerke auf, wie Künstler_innen unter anderem Objekte zur Vermittlung dekolonialer Sichtweisen schaffen. Dabei geht es ihr vor allen Dingen darum, dass dekoloniale Auffassungen von Visualität, Kunst und visuellem Denken nicht nur mit der Wahrnehmbarmachung hegemonialer westlicher Perspektiven auf Bedeutung, Schönheit und Kunst einhergehen müssen, sondern ebenso mit der Abschaffung ihrer Monopolstellung.

In Grit Köppens Text zur „Ästhetik des Aufruhrs“, dem dritten Beitrag der Sektion, werden die unterschiedlichen textuellen und theaterästhetischen Strategien dekolonialer Ansätze im Sprechtheater analysiert. Insbesondere beschäftigt sie sich mit Dieudonné Niangounas *Nennt mich Muhammad Ali*. Dadurch dass der Protagonist einen Schauspieler darstellt, der ständig aus seiner Rolle (Muhammad Ali) fällt, wird die Erfahrung der *double consciousness* wahrnehmbar gemacht. So arbeitet Köppen heraus, dass in Niangounas Arbeit das Sprechtheater zu einem widerständigen ästhetischen Werkzeug gegen rassistische Körperpolitiken und gewaltvolle sprachliche Bezeichnungen wird:

Im weiteren Sinne entsteht diese Ästhetik mittels einer radikalen Perspektivierung durch die Reflexion von geopolitisch spezifischen Realitäten [...] sowie durch eine öffentliche Anklage, die sowohl die koloniale Situation mit einem Aufschrei erinnert und scharf kritisiert als auch die postkoloniale Situation als Folge kolonialer Gewaltherrschaft gänzlich in Frage stellt.¹²

Im die Sektion beschließenden Dialog von Wilma Lukatsch mit Maria Thereza Alves, der mit verschiedenen Textformen verwebt ist und zugleich die Arbeit am Text selbst sichtbar macht, geht es um koloniale Verstrickungen, die unter anderem konkret über Fragen der Situierung und Handlungs (un-)möglichkeiten verhandelt werden. Auch durch Alves’ Textzeilen zieht sich eine Abwehr gegen

13 Alves, Maria Thereza: in Dies. / Lukatsch, Wilma: „Exercises in Decolonizing One’s Imagination ~ Weaving Common Ground“ in diesem Band S. 101. **14** Lukatsch, Wilma in: Alves / Lukatsch (wie Anm. 13) S. 97. **15** „By talking of decolonial aestheSis (instead of decolonial aestheTics), what is being recognized is that decolonial aestheSis is not just an indictment of the universal validity claim of modern/colonial aestheTics, but that it asserts itself as an option. Instead of promoting an aestheTics, as a normative framework in the likeness of modernity, decoloniality suggest an aestheSis that is, an option. It is an option because it does not seek to regulate a canon, but rather to allow for the recognition of the plurality of ways to relate to the world of the sensible that have been silenced. In my opinion to speak of decolonial aestheSis is to affirm its value as an option, as an opening of alternatives and not as the closure of norms.“ Mignolo / Vázquez 2013 (wie Anm. 2). **16** Lockward, Alanna: „Black Europe Body Politics. Towards an Afropean Decolonial Aesthetics“, in: Social Text / Periscope, 15.7.2013, https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/ (20.11.2020).

die westliche Neurose des Kategorisierens. So wendet sie sich beispielsweise gegen den Versuch, ihre Praxis begrifflich zu fassen: „I am in this world at this time, and I am in the midst of continuous situations, which as a being either I have been invited to react to or that I find a need to react to. Let us put aside the angst that is caused by these limitations and instead be in life.“¹³ Einen weiteren wichtigen Punkt in dem Gespräch stellt die Kritik an der Anthropologie und der von ihr ausgehenden, anhaltenden Zurichtung indigener Menschen und Welten dar. Der dekoloniale Kunstdiskurs, der mittlerweile an Relevanz gewonnen hat, ist eine weitere Erinnerung daran, dass eine Dringlichkeit zum dekolonialen Handeln besteht, das ethische Fragen mit einbeziehen muss. So führt Lukatsch aus:

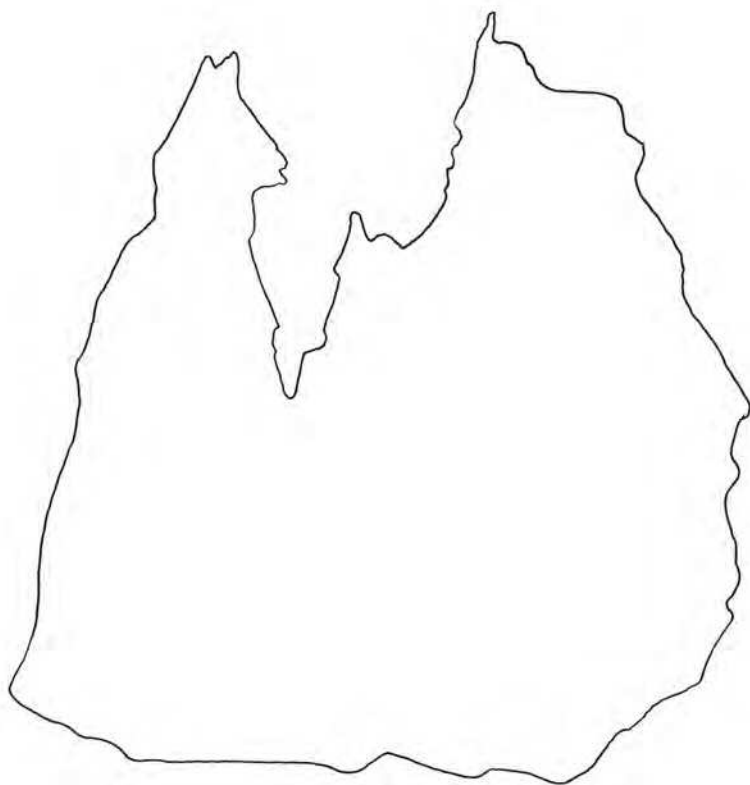
Words can only be ‚real‘ if they are likewise part of thoughts and action as well as their conscious intermingledness, for their staying able to be used in an ever-negotiable sense. To me, bringing life (practice) to words thus also means bringing ethics to practice and to the inventions of aesthetical forms.¹⁴

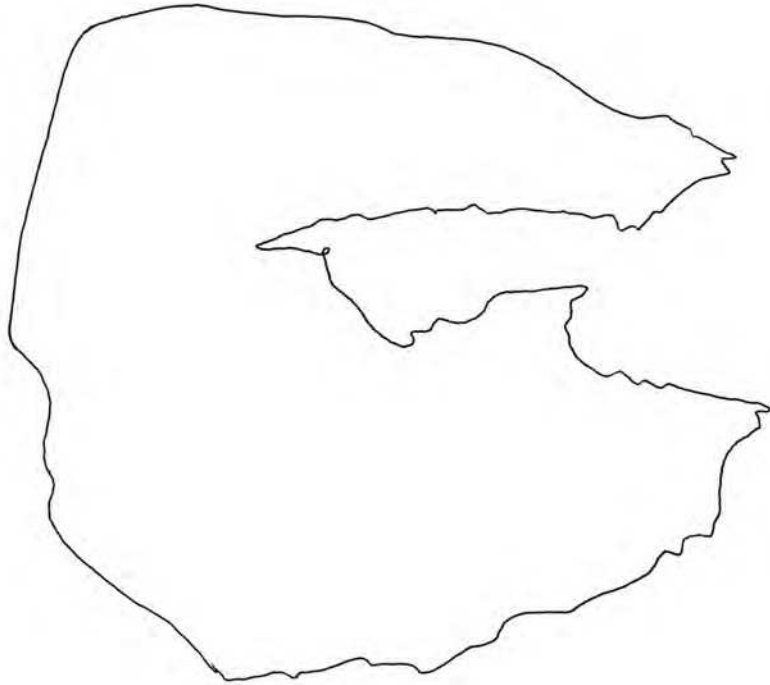
Ähnliche Beobachtungen durchwirken die gesamte Sektion: So haben alle Texte gemein, dass sie Ästhetiken als kritische, politische, dekoloniale Praktiken betrachten, die im offenen Gegensatz zu einer Idee von autonomer Kunst, und damit der Vorstellung autonomer gesellschaftlicher Sphären, stehen. Hieraus ergibt sich, dass die Begriffe „Kunst“ oder „Ästhetik“ nur sehr unzureichend sind oder in westlichen Diskursen zu einschränkend gedacht wurden und werden. In diesem Zusammenhang ist Vázquez’ und Mignolos Schreibweise „AestheSis“ zu lesen, die betonen soll, dass dekoloniale Ästhetiken als Option zu verstehen sind, die die Vielzahl an Möglichkeiten hervorhebt, sich mit der Welt des Sinnlichen in Beziehung zu setzen.¹⁵ Vor diesem Hintergrund haben wir uns entschieden, diese Sektion „Aesthet(h)ics“ zu nennen, um die ethischen Dringlichkeiten und den zentralen Aspekt des Handelns, die in dekolonialen Ästhetiken eingefasst sind, zu betonen. Diese dekolonialen Ästhetiken können lokal situiert verschiedene Formen annehmen. Zum Beispiel schreibt Alanna Lockward:

„Afropean decolonial aesthetics [...] [are] about demanding epistemic accountability and retribution from the perpetrators and current inheritors of *white* privilege in modernity's art plantations while at the same time celebrating ourselves in our mutual recognitions“.¹⁶

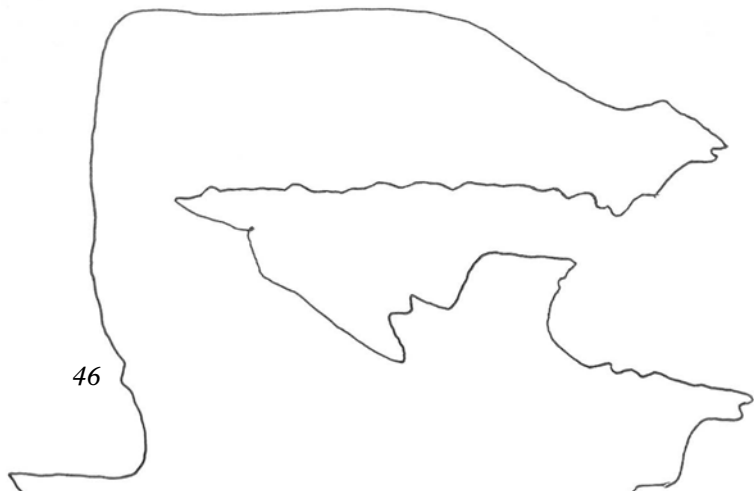
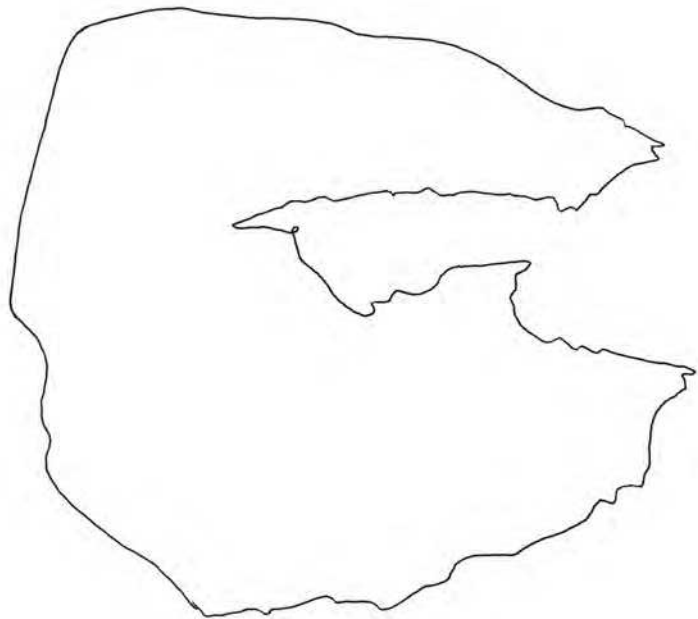
Wohingegen Antonia Carcelén-Estrada betont, dass dekoloniale Ästhetiken in den transnationalen indigenen Gemeinschaften Abya-Yalas („Amerika“) nicht nur Formen des politisch-aktivistischen Widerstandes darstellen, da

„in each act of re-existence – whether by hiding in silence, speaking, telling stories, gardening, dancing, painting murals, or building caracoles – indigenous communities reproduce life with its aesthetic complexities“.¹⁷





*Zur Kolonialität der philosophischen Ästhetik
Ruth Sonderegger im Gespräch mit Maja Figge und Wilma Lukatsch*



Wilma Lukatsch (WL)/Maja Figge (MF) Ihr Vortrag „Ästhetik und Kunsttheorie als koloniale Projekte“ ging von der Prämisse aus, dass die kunsttheoretischen Vorannahmen aus der Gründungszeit der Disziplin der Ästhetik im 18. Jahrhundert bis heute dominant sind und dass diese als ein Projekt des kolonialen Kapitalismus begriffen werden sollten. Am Beispiel von Kants Ästhetik zeigen Sie auf, wie sich die Kolonialität in den ästhetischen Diskurs eingeschrieben hat, aber auch, gegen welche Alternativen und Widerstände die Ästhetik als Disziplin entwickelt worden ist und welche willentlichen Ausblendungen damit einhergingen. Dabei erscheint uns besonders relevant, dass Sie auf das gewaltsame (und be- oder auch gewusste) Herausschreiben von Menschen aus der Geschichte, der Kategorie des Menschseins und damit auch aus der Ästhetik und den Methoden ihrer Historisierung fokussieren. Wie kommt man dazu, dieses Herausschreiben wahrzunehmen, welche Lektüremethoden und auch Erfahrungen braucht es dazu?

Ruth Sonderegger (RS) Ich muss zunächst einmal gestehen, dass mir die Ausschlüsse westlicher ästhetischer Theorien geradezu skandalös lange nicht aufgefallen sind. Das hat wohl damit zu tun, dass das Feld der Kunst und nicht weniger die Kunsttheorie mit den Versprechen von Autonomie, Freiheit und Emanzipation verlocken, ja sich selbst mit derartigen Versprechen immer wieder gleichsetzen. Und was die Tradition der westlichen philosophischen Ästhetik betrifft, die mich maßgeblich geprägt hat, so sind es wohl ihr Normativismus und ihr Universalismus, welche Ausschlüsse aller Art auf eine geradezu perfid elegante Weise verbergen. Die Universalist_innen, die ich damit meine, sind jene, die – natürlich etwas verschwurbelter, als ich das hier tue – sagen: Alle Menschen, die in meinem Ansatz nicht vorkommen, sind gar keine richtigen Menschen und folglich gibt es keinen Ausschluss. Und das Problem des Normativismus besteht nicht darin, dass jemand im Denken, Sprechen oder Schreiben einen Standpunkt bezieht und verteidigt – anders geht es ja gar nicht, wie man spätestens von Donna Haraway gelernt haben sollte. Das Problem ist vielmehr ein gewisser Idealismus – gerade auch von philosophischen Theorien –, der es immer wieder möglich macht, etwas in der Art zu sagen: Ja klar, bei Kant gibt es hässliche Bemerkungen über „das schöne Geschlecht“ und nicht-weiße Menschen. Aber im systematischen Kern seiner Theorie hat er doch alle mitgemeint. Langer Rede kurzer Sinn: Wenn man einige Jahre in derartigem Denken sozialisiert und normalisiert wurde, verschwinden die Ausschlüsse und Widersprüche wie von Zauberhand. Man kann sie tatsächlich nicht mehr wahrnehmen. Es ist wie beim Hakenkreuzgemälde von Martin Kippenberger, das den Titel trägt: „Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken“.

Natürlich habe ich mich irgendwann gewundert, warum Ästhetik-Anthologien so gut wie immer aus ausschließlich von Männern geschriebenen Texten bestehen. Auch dass dieses Theoriefeld kein Tummelplatz für Arbeiter_innen-Kinder ist, musste mir irgendwann auffallen, wo ich selbst aus einer Familie komme, in der bislang niemand studiert hatte. Aber offenbar war ich nicht in der Lage, eins und eins zusammenzuzählen. Das hat

sich erst geändert, als ich begann, Vorlesungen über die Geschichte der philosophischen ästhetischen Theorie zu halten. Weil diese Geschichte bekanntermaßen im 18. Jahrhundert beginnt – davor gab es keine Kunst oder Kunsttheorie im bis heute geläufigen Kollektivsingular –, der Beginn der Philosophie gewöhnlich aber in der griechischen Antike lokalisiert wird, stand natürlich die Frage im Raum, warum zu dieser angeblichen Königsdisziplin um 1750 herum noch ein neues Prinzesschen dazukommt. Je mehr ich mich mit dieser Frage über den Umweg der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte des 18. Jahrhunderts auseinandergesetzt habe, desto offensichtlicher wurde Folgendes: Die vermeintliche Erfindung der Kunst im Kollektivsingular – davor gab es in Europa eine Pluralität von irreduzibel verschiedenen Künsten – und die damit einhergehende Institutionalisierung der Disziplin der Ästhetik sind außerordentlich eng, ja intrinsisch mit dem kolonialen, sich von Westeuropa ausgehend industrialisierenden Kapitalismus verbunden, wahrscheinlich sogar mehr Reaktionen auf diesen Kapitalismus als geniale Erfindungen. Darüber hinaus sind Kunst und Kunsttheorien ein wichtiges Instrument des sich etablierenden Bürgertums, um sich von Adel, den unteren Schichten, vor allem aber auch den Kolonialisierten abzugrenzen, genauer gesagt: um sich mit Superioritätsanspruch abzuheben. Wenn man die Geschichte der Ästhetik aus dieser Perspektive betrachtet, dann ist es geradezu der Sinn von Kunst und ihrer Theorie, Grenzen und Ausgrenzungen zu erzeugen. Dass es der europäischen Ästhetik trotzdem gelungen ist, als Botschafterin von Autonomie und Freiheit in die Geschichte einzugehen, ist eine ideologische Meisterleistung vor dem Herrn, die man schon fast wieder bewundern muss. Obwohl, und damit widerspreche ich mir bewusst selbst: Es gibt offensichtlich zahlreiche ästhetische Praktiken, die mit dem, was ich gerade eine ideologische Meisterleistung genannt habe, Schlitten gefahren sind oder ihr offen Widerstand geleistet haben. Aber um die Kraft dieser Alternativen zu verstehen, muss man erst einmal auf dem Schirm haben, gegenüber welchen bevorteilten und privilegierten Gegner_innen sie sich etablieren mussten.

WL/MF Eine kurze Rückfrage: Auf wen bezieht sich denn hier die Beschreibung als Universalist_in? Haben Sie da bestimmte Vertreter_innen im Kopf?

RS Ich will die Universalistin bzw. den Universalisten nicht personalisieren, denn es geht nicht um einzelne böse Individuen, sondern um Denkfiguren mit Wahrnehmungs- und Handlungsfolgen, die weit verbreitet sind. Was mir bei Ihrer Frage gleich einfel, ist Rancières Dekonstruktion von Aristoteles' Definition des Menschen, wonach Menschen sich von anderen Entitäten durch ihre Sprachfähigkeit unterscheiden.² Genau diese Definition führt dann pikanterweise dazu, dass Aristoteles zugeben muss, dass auch als

Werkzeuge, d. h. Dinge, konzipierte Sklav_innen Befehle wahrnehmen können und also sprachbegabt sein müssen; aber nur um dann nachzuschieben, dass das Verstehen von Befehlen noch lange nicht heiße, dass Sklav_innen Menschen im vollen Sinn sind. Der Philosoph Charles W. Mills hat eine ähnliche Kritik in Bezug auf Kant formuliert.³ Überspitzt gesagt lautet sie: Kant spreche zwar generös allen Menschen Vernunft zu, aber um als Mensch durchzugehen, müsse man letztlich ungefähr so aussehen wie Kant.

WL/MF Unsere erste Frage zielte auch auf die Lektüremethode. Könnten Sie neben dem Verweis auf Ihre Auseinandersetzung mit Sozial- und Wirtschaftsgeschichte noch das Lesen von Kant und anderen selbst thematisieren? Gayatri Spivak, auf die Sie sich ja auch in Ihren jüngeren Aufsätzen immer wieder beziehen, hat verschiedentlich eine dekonstruktive Lesart vorgeschlagen, die Kant, Hegel oder auch Lessing mit ihren eigenen Waffen schlägt. Würden Sie da mitgehen oder ist das im Falle der philosophischen Ästhetik als kolonialem Projekt in Ihrer Sicht sinnlos? Könnten Sie einige Ihrer wichtigen Referenzen aufzeigen, die es ermöglichen, eine kritische Sicht einzuüben? Jedoch andererseits: Reicht das überhaupt? Denn ist nicht Ihre wunderbar radikale Aussage – „Wenn man die Geschichte der Ästhetik aus dieser Perspektive betrachtet, dann ist es geradezu der Sinn von Kunst und ihrer Theorie, Grenzen und Ausgrenzungen zu erzeugen“ – ein atemraubender Hinweis darauf, dass es mehr als dringend nicht nur einer Rekonstruktion, sondern auch einer Dekolonisierung von Kunst im Kollektivsingular bedarf? Sind „wir“ denn „bereit“, diese Radikalität eines anderen Kunstbegriffes zur Voraussetzung zu machen, um weitergehend mit und über Kunst anders nachzudenken? Und wäre dann nicht die notwendige Voraussetzung, Kunst, Kunstpraktiken, Kunstschulen, Museen und jegliche Institutionen und Institutionalisierungen völlig neu zu denken und die Türen aufzureißen? Und daran anschließend die Frage: Sie enden mit dem Verweis auf ästhetische Widerstandspraktiken – lassen aber offen, an welche Sie dabei denken. Sehen Sie in diesen alternativen Praktiken ein gleichermaßen explosives Potenzial?

RS Wenn es darum geht, eine kritische Sicht auf die europäische Ästhetik bzw. den gewaltvollen Beginn dieser Ästhetik einzuüben, so war für mich Simon Gikandis Buch *Slavery and the Culture of Taste* ebenso entscheidend wie etwa Carmen Mörschs Studien zur Entstehung der Kunstpädagogik, aber auch durchaus ältere Überlegungen von beispielsweise Preben Mortensen oder Martha Woodmansee; nicht zuletzt die Studie *Jenseits der Ästhetik* von Alex Demirović, die aus einer marxistischen Sicht die Entstehung des bürgerlichen, westeuropäischen Ästhetik-Dispositivs untersucht hat. Das ist jetzt natürlich nur schnödes *name-dropping* statt einer ordentlichen Würdigung eines zum Glück gar nicht so kleinen Felds von Auseinandersetzungen mit der Gewalt der (Entstehung der) westlichen Ästhetik. Auch Spivak ist natürlich eine großartige Inspiration, aber ich

4 Gikandi, Simon: Slavery and the Culture of Taste, Princeton/Oxford 2011; Mörsch, Carmen: Die Bildung der Anderen mit Kunst. Ein Beitrag zu einer postkolonialen Geschichte der Kulturellen Bildung (= *Kunstpädagogische Positionen* 35), Hamburg 2017; dies.: Die Bildung der Anderen durch Kunst. Eine postkoloniale und feministische historische Kartierung der Kunstvermittlung, Wien 2019; Mortensen, Preben: Art in the Social Order. The Making of the Modern Conception of Art, Albany 1977; Woodmansee, Martha: The Author, Art, and the Market. Rereading the History of Aesthetics, New York 1994; Demirović, Alex: Jenseits der Ästhetik. Zur diskursiven Ordnung der marxistischen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1982; Spivak, Gayatri Chakravorty: An Aesthetic Education in the Era of Globalization, Cambridge (MA)/London 2012. 5 Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. 2001.

habe Zweifel, ob man mit einer dekonstruierten Version von Kant und Schiller so einfach die Probleme des 21. Jahrhunderts lösen kann, wie Spivak – trotz ihres eigenen immer wieder artikulierten Pessimismus – hofft.⁴

Das heißt aber ganz und gar nicht, dass wir Kant und Schiller links liegen lassen könnten oder dass, wie Sie es formulieren, die erneute Diskussion ihrer Texte vollkommen sinnlos wäre. Die Auseinandersetzung bleibt schon deshalb wichtig, weil wir – damit tippe ich jetzt zunächst einmal auf uns drei – von der Tradition, welche Kant und Schiller geprägt haben, mitgeprägt sind. Auch wenn ich mit aller Gewalt wollte, könnte ich das nicht per Entschluss hinter mir lassen. Und „das“ ist neben diversen Rassismen, Sexismen und Klassismen, die in die kantische Ästhetik eingeschrieben sind, ganz besonders auch die Aufteilung der Welt in verschiedene gesellschaftliche Sphären, die als autonome und überzeitliche gesellschaftliche (Urteils)-Zusammenhänge behauptet werden: Erkenntnis, praktisches Handeln und der Bereich des ästhetischen Geschmacks. Dabei hat sich das mehr oder weniger autonome Kunstfeld vor allem in Deutschland zur Lebenszeit Kants (aber auch Schillers) eben erst zu formieren begonnen, während es vorher kaum jemandem eingefallen wäre zu behaupten, Kunst bzw. das Schöne hätten nichts mit Moral, Erkenntnis oder Politik etc. zu tun. Mit anderen Worten: Die kantische Aufteilung ist sicher nicht natürlich oder überzeitlich, sondern wird erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts institutionalisiert – unter Applaus von Philosophen wie eben Kant – und insbesondere das Feld der Kunst wird ab damals als emanzipatorische Erfindung des Westens gepriesen. Wie diese sogenannte Ausdifferenzierung im zentral regierten, royalen Frankreich (und durchaus etwas anders als im eher föderal orientierten Deutschland) vonstatten geht, kann man bekanntlich in Bourdieus *Die Regeln der Kunst* nachlesen.⁵

Dabei ist genau diese – als mehr oder weniger organisch sich vollziehende „Ausdifferenzierung“ beschönigte – Einteilung, welche mit der sogenannten Moderne ihren Einzug hält und die auch ein Obereinteilungskritiker wie Rancière bis heute mit aller Gewalt verteidigt, eines der Hauptprobleme. Diese Probleme fangen damit an, dass alle Gesellschaften, die nicht auch so einteilen wie damals die kapitalistisch gewordenen westeuropäischen Länder, von da an als „primitiv“ abgehandelt werden. Hinzu kommt, dass diese Einteilung dem ästhetischen Handeln seine politische, aber auch seine erkennende Kraft abspricht. Schließlich erklärt sich aus der kantischen Setzung bzw. aus deren Institutionalisierung die schon von Walter Benjamin als von Anfang an unproduktiv kritisierte (und sich Perpetuum-mobile-haft wiederholende) Debatte über

die Frage, ob engagierte oder aktivistische Kunst noch Kunst sei. Und selbst wenn heute mit großem Brimborium die künstlerische Forschung erfunden wird, man damit aber eigentlich etwas findet, was schon lange da war – ähnlich wie bei der angeblichen „Entdeckung“ von Kolumbus –, dann ist das natürlich noch lange kein Ungeschehenmachen von 200 Jahren Autonomie-Disziplinierung im Bereich der Ästhetik. Einmal ganz abgesehen davon, dass das heutige Rütteln an den Grenzen zwischen Kunst und Erkenntnis natürlich kein einfacher Rückgang, sondern eine Weiterentwicklung vor dem Hintergrund einer 200-jährigen kantischen Prägung darstellt, die sich nicht nur in habituellen Praktiken, sondern unzähligen Institutionen materialisiert hat. Von den Museen bis zur Künstler_innen-Sozialkasse.

Vor diesem Hintergrund ist es weniger die Frage, ob wir bereit sind, das Kunstfeld anders zu denken, die mich umtreibt, denn das ist keine Frage des heroischen Entschlusses. Vielmehr erhoffe ich mir – gerade auch von der Auseinandersetzung mit Kant –, dass ein besseres Verständnis der Widersprüche und gewaltvollen Grauslichkeiten, in die wir Moderne-Geprägten uns ohne Unterlass verwickeln, uns motivieren kann, andere Handlungs- und Denkformen zu begehren. Hinweise in diese Richtung sehe ich beispielsweise im ethisch-ästhetischen Paradigma von Guattaris *Chaosmose*-Buch.⁶ Es geht nicht einfach vor Kant zurück, sondern fragt 1995, wie wir aus der sich ankündigenden politisch-ökologisch-ästhetischen Krise, die nicht fein säuberlich in autonom zu behandelnde Sphären auseinanderdividiert werden kann, herauskommen können.

WL/MF Die Lektüre, die Sie vorgeschlagen haben, enthält auch eine Befragung der eigenen Disziplin der Philosophie und der Kunsttheorie und damit auch der Prämissen der eigenen Arbeit. Wir erinnern uns gut daran, wie Sie im Vortrag gesagt haben, dass Sie von ihrem heutigen Standpunkt aus Ihre Dissertation sehr kritisch bewerten. Auch in Ihrem Aufsatz, der aus dem Vortrag hervorgegangen ist, spürt man ein behutsames, kritisches Umkreisen der eigenen Positionalität, das sich auch in der Form der Fragen, die Sie an die von Ihnen gelesenen Autor_innen richten, artikuliert.⁷ Welchen Stellenwert hat in diesem Zusammenhang Schreiben als Selbstverunsicherung und auch als Widerstandspraxis?

RS Schreiben allein ist definitiv zu wenig, um aus den jeweils vorherrschenden Prämissen des eigenen Denkens und Handelns herauszukommen. Den ersten Anstoß zu den oben angedeuteten Überlegungen erhielt ich während einer meiner ersten Vorlesungen an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wenn ich mich richtig erinnere, fragte eine Studierende, was ich mit „der Kunst bei Adorno“ meine und ob der auch über Malerei schreibe. Das hat eine Beunruhigung zur Folge gehabt, die mich zwei bis drei Jahre später der Frage hat nachgehen lassen, seit wann es den Kollektivsingular „Kunst“ gibt. Diese Frage wiederum hat zur Begegnung mit zwei großartigen Aufsätzen von Paul Oscar Kristeller geführt.⁸ Und daraus ist

dann das entstanden, was mich bis heute beschäftigt.

Ich möchte auch nicht zu viel Widerstand in das Schreiben hineingeheimsen. Denn im Zeitalter von *publish or perish* ist das Schreiben von Akademiker_innen in erster Linie eine Disziplinierung, auch wenn es sich mit emanzipatorischem Denken und Handeln beschäftigt. Die Beschäftigung mit Emanzipation ist selbst nicht per se emanzipatorisch oder erfinderisch, sondern im Gegenteil meist kaum zu unterscheiden von der Beschäftigung mit entgegengesetzten Inhalten. Spannender wird es, wenn man Zeit- und Distributionsstrukturen findet bzw. erfindet, die dem Schreiben mehr Freiraum lassen. Aber wahrscheinlich muss man das Schreiben ohnehin in diesem weiten Sinn verstehen, nämlich dass es eine Praxis ist, die man aus ihren Produktions- und Distributionsbedingungen nicht herauslösen kann. Und dann steht sofort die Frage im Raum, ob und wie man diese Bedingungen mitgestalten kann, statt sich *deadlines, style sheets, review-Prozessen* oder *impact factors* zu unterwerfen. Nur dann kann es vielleicht Raum und Zeit geben, zugleich aber auch viel eher eine Notwendigkeit für die Auseinandersetzung mit der eigenen Situation bzw. Situierung; schon allein darum, weil eine solche erweiterte, einem nicht als fremder Apparat gegenüber tretende Schreibpraxis kaum Realisierungsmöglichkeiten hat.

„Positionalität“ erscheint mir übrigens als ein fast zu starkes Wort, weil es implizieren könnte, dass man eine selbstgewählte Position hat und dann – mehr oder weniger souverän – darauf reflektiert. Die Situierung hingegen hat etwas von einem Schatten, der hinter einem mitgeht und kaum in Erscheinung tritt. Deshalb kommt man ihr auch so schlecht oder nur sehr langsam auf die Spur und meist nicht ohne Streit, Konflikte oder Krisen. Reflexion funktioniert meiner Erfahrung nach gerade gar nicht so, wie etwa Descartes in seinen *Meditationen über die Erste Philosophie* es nahelegt, nämlich dass man sich eines schönen sorgenfreien Tages und ohne Zeitbeschränkung aus dem Nichts heraus die Frage stellt, was man denn bisher so alles selbstverständlich gefunden hat. Ohne dass sich Bedrohliches oder ziemlich Schönes ereignet hätte, kommen das Denken und Schreiben nur schlecht aus den eingefahrenen Bahnen der unsichtbaren, dafür aber umso fetteren und selbstgefälligen Situierung.

WL/MF Welche Art von Lernen und Verlernen kann denn mit diesem wissenschafts- bzw. selbstkritischen Vorgehen auch einhergehen? Also, was wird in diesem Prozess gelernt, was verlernt? Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Lehre – etwa wenn man die Kunsttheorie und -praxis als eine Genealogie der „Kolonialität der Ästhetik“ begreift? Und sollte nicht vor diesem Hintergrund das, was unter „Kunst“ bzw. Künsten verstanden wird, ebenfalls hinterfragt oder sogar neu bedacht werden?

RS Ich fange mit der Frage nach dem Lernen und Verlernen an. Wenn der Begriff nicht so moralinige Untertöne hätte, würde ich am liebsten sagen: Man lernt Bescheidenheit. Einfach darum, weil klar wird, was für ein kleines Inselchen in einem riesigen Ozean von Optionen das als modern titulierte und von Westeuropa ausgehende Denken über Kunst ist. Und diese Einsicht bringt es fast zwangsläufig – und zunächst einmal frustrierenderweise – mit sich, dass man unendlich viel mehr (kennen) lernen möchte, als in einem Menschenleben Platz hat. Auch viel mehr als in national organisierten Institutionen der Lehre, die miteinander auch noch in Konkurrenzverhältnissen stehen, möglich ist. Hinzu kommt, dass es bei einem solchen Kennenlernen ja nicht um eine Addition von (nationalen oder kontinentalen) Kunstgeschichten gehen kann. Es ist nicht nichts, wenn kunsthistorische Institute sich manchmal auch eine Spezialist_in für islamische oder chinesische Kunst leisten, aber viel zu wenig.

Denn es kann ja nicht ausschließlich um die Frage Kunst oder Künste gehen, so als würden diese Entitäten in einem geschichts- und gesellschaftsfreien Raum segeln. Letztlich denke ich, dass es unter dem Stichwort „Kunst und/oder Künste“ über eine Beschäftigung mit den institutionellen, historisch und geopolitisch gerahmten Infrastrukturen der Kunstproduktion hinaus auch darum gehen müsste, die Verbindungen zwischen künstlerischem und z. B. wissenschaftlichem oder aktivistischem Handeln zu untersuchen; vor allem dann, wenn man Guattaris Plädoyer für ein neues ethisch-ästhetisches Paradigma für zukunftsweisend hält. Richtigerweise steht der Begriff des Ethischen hier nicht für eine Individualethik, sondern für Subjektivierungsformen, die von Fragen der politischen Sozialität oder der Ökologie ebenso wenig abgetrennt werden können wie von Fragen der Aisthesis im weitesten Sinn. Was die Sache noch komplexer macht, ist die Tatsache, dass gerade (aber nicht ausschließlich) im Kunstfeld das westliche Verständnis davon, wie dieses Feld organisiert werden soll, in die gesamte Welt hinaus- und hineinmissioniert wurde: von Curricula während der Kolonialzeit bis hin zur Kapitalgetriebenen Organisation von Ausstellungen, Messen und Residencies. Das impliziert, wie man ja schon von vielen anderen (Forschungs-)Feldern weiß, dass ein besseres Verständnis von Kant nicht nur über die Grenzen von Königsberg hinausführen, nämlich letztlich auf eine globale Geschichte und Gegenwart eingehen muss. Um ein Beispiel zu geben: Ohne einen widerlichen Briefwechsel zwischen einem Plantagenbesitzer in der Karibik und dem Philosophen David Hume zu kennen, ist nicht wirklich zu verstehen, warum Kant an einer Stelle seiner *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* meinte, es sei *state of the art* zu behaupten, dass Schwarze Menschen es in Kunst und Wissenschaft noch nie zu etwas gebracht hätten.⁹

Angesichts dieser zugleich Mikrologie und Globalität implizierenden, durchaus auch attraktiven Unübersichtlichkeit habe ich keine Ahnung, in welchen Gruppen und Grüppchen – ich denke hier durchaus auch an Guattaris wunderbares Wort *groupuscule* – man sich Fragen der Ästhetik auf eine angemessenere Art und Weise nähern kann, als das im europäischen Mainstream während der letzten 250 Jahre der Fall war. Das einzige, was mir dazu bisher als Inspiration eingefallen ist, ist der Zugang der Vertreter_innen des Neuen Munizipalismus.¹⁰

10 Brunner, Christoph u. a. (Hg.): Die neuen Munizipalisten. Soziale Bewegung und die Regierung der Städte, Wien 2017 11 Sonderegger, Ruth: „Die Schwierigkeit (nicht) für andere zu sprechen. Was Jacques Rancière von Gayatri Spivak lernen könnte“, in: Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften, Jg. 27, Nr. 1, 2016, S. 22–45, hier: S. 29, 36. Dazu auch Rancière, Jacques: Die Nacht der Proletarier. Archive des Proletariats, Wien/Berlin 2013; ders.: Der Unwissende Lehrmeister. Fünf Wahrheiten über die intellektuelle Emanzipation, Wien 2007.

Diese von Spanien ausgehende soziale Bewegung rebellischer Stadtbewohner_innen setzt darauf, sowohl lokal als auch transnational zu agieren; lokal im Protest gegen Delogierungen und transnational etwa in Form der Vernetzung von Sanctuary Cities, die Flüchtenden zumindest auf lokaler Ebene einige Rechte zugestehen. Was die Neuen Munizipalisten aber bewusst überspringen, ist die Ebene des Nationalstaats, dessen kapitale Bedeutung ich in Bezug auf die Konstitution der bürgerlichen Ästhetik bzw. ihrer Theorie noch viel zu wenig hervorgehoben habe. Vielleicht könnte man sich von derartig sprunghaften Kollaborationen Ideen für Forschungsverbünde einer wirklich zukunftsweisenden Art holen.

MF Verstehe ich Sie richtig, dass Sie diese spanische(n) Bewegung(en) hier als Beispiel für eine potenzielle ethisch-ästhetische Verbindung von künstlerischem, aktivistischem und wissenschaftlichem Handeln vorschlagen? Könnten Sie mehr zu deren Praxen sagen, um besser zu verstehen, woher dieser Impuls kommt? Wie artikuliert sich in diesen das Verhältnis von „Politik“ und „Kunst“ – und welchen Stellenwert hat in diesem Zusammenhang das von Ihnen angedeutete Überspringen des Nationalstaats? Gibt es in diesen Organisationen auch ein „speaking-nearby“ im Sinne Trinh T. Minh-ha, das Sie in Ihrer Lektüre von Rancière mit dessen Methode in *Die Nacht der Proletarier* in Verbindung bringen? Bzw. gibt es da eine Art „Fürsprache“, deren Fehlen Sie zunächst mit Bezug auf Spivak kritisieren und dann aber in *Der unwissende Lehrmeister* zu finden scheinen?¹¹

Daran schließt sich noch eine andere Rückfrage an: Denn selbst wenn man davon ausgeht, dass auch das Kunstfeld im globalen Süden durch westliche Kunst- und Ästhetikbegriffe geprägt ist – eine Beschreibung, die ich teile –, wäre doch auch hier zu fragen, welche ästhetisch-ethischen Verbindungen es gibt, geben könnte oder auch historisch gegeben hat, die diese geopolitischen wie ästhetischen Einteilungen unterlaufen? Sehen Sie dieses Potenzial in den Neuen Munizipalisten?

RS Ich habe den Neuen Munizipalismus nur deshalb ins Spiel gebracht, weil dort bzw. im Rahmen der politischen Aktivismen, die damit bezeichnet werden, die Ebene des Nationalstaats bewusst übersprungen wird; und zwar als jene Ebene, die konstitutiv durch Ausschluss und Einschluss definiert ist. (Man sieht ja derzeit an allen Ecken und Enden Europas, dass Menschenrechte Menschen auf der Flucht kaum was bringen, solange sie nicht auch das nationale Bürger_innen-Recht eines Staates haben, und Letzteres wird immer seltener vergeben.) Demgegenüber lässt sich auf der kommunalen, aber auch auf der globalen Ebene, die natürlich keineswegs gewaltfrei organisiert sind, offenbar etwas offener

agieren. Das ist für die Ästhetik nicht nur in Bezug auf die oben genannte Kombination von Mikrologie und Globalität relevant, womit ich meine, dass gerade in mikrologischen *case studies*, die sich mit ein paar Zeilen eines einzigen Texts befassen, die globalgeschichtliche Verflechtung besonders prägnant herausgearbeitet werden kann; etwa im Sinne dessen, was ich früher über eine Zeile in Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* gesagt habe. Darüber hinaus ist das Überspringen der Ebene des Nationalstaates in den Bewegungen des Neuen Munizipalismus auch für jede Reflexion der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der westlichen Ästhetik instruktiv. Denn wie ich oben schon angedeutet habe, entsteht diese Ästhetik im Tandem mit dem so bürgerlichen wie kapitalistischen Staat und trägt seit dem 18. Jahrhundert wesentlich zur Formierung und letztlich Auszeichnung jener zivilisierten Subjekte bei, die von einem solchen Staat gewünscht und anerkannt werden. David Lloyd geht in seiner Studie *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics* mit gutem Grund so weit zu behaupten, dass die bürgerliche Ästhetik im 18. Jahrhundert jenen Subjektivierungsmodus erfunden hat, der dem politischen Repräsentationsverständnis von Nationalstaaten westlicher Prägung bis heute zugrunde liegt.¹²

Gerade wenn man Lloyds Diagnose teilt, reicht es nicht aus, westliche Kunstpraktiken mit weniger westlichen in Zusammenhang oder Austausch zu bringen. Es geht ja nicht um irgendeinen neuen (oder gar exotischen) Mix. Viel wichtiger erscheint mir zunächst einmal eine rückhaltlose genealogische Selbstkritik der westlichen Ästhetik, sodass ihre Vertreter_innen im besten Fall vielleicht erst einmal gar nicht mehr wissen, was sie da an Eigenem mit irgendetwas anderem in Verbindung bringen wollen. Ich bin mit neuen Entwürfen so zögerlich, weil ich befürchte, dass wir zu schnell etwas Neues, Besseres aus dem Hut zaubern wollen, ohne uns zuerst das ganze Ausmaß der Gewalt angesehen und anerkannt zu haben, das die westliche Ästhetik produziert hat.

Darüber hinaus glaube ich, dass es zu fast jedem Zeitpunkt Versuche gegeben hat, die westliche Theorie mit anderen Ansätzen zu konfrontieren, die dann aber über sehr lange Zeit hinweg als undifferenziert, minderwertig, primitiv und dergleichen mehr abgetan wurden oder gänzlich ignoriert wurden. Das beginnt schon mit Guaman Pomas Abhandlung über die gute Regierungskunst (1615), die an den spanischen König adressiert war und zugleich einen so philosophischen wie visuellen Beitrag zur Kritik der spanischen Kolonialpolitik darstellt.¹³

Wenn es also überhaupt legitim ist, über Alternativen zu spekulieren, dann könnte man ja bei dem beginnen, was die Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert ausgeschlossen oder als minderwertig vom Bereich der angeblich freien Kunst und ihrer Theorie ferngehalten hat: nämlich bei Wesen, die ihrer Sinnlichkeit ausgeliefert sind oder sich ihr aktiv ausliefern und die aus der Perspektive des souveränen, autonomen Subjekts nur als schwach, ja vor-menschlich erscheinen konnten; also aus der Perspektive des souveränen Subjekts der distanzierten ästhetischen Erfahrung, das die Sinnlichkeit nur als momenthaften Kitzel zulässt, um sich in ihrem Angesicht noch souveräner zu fühlen. Ein Anfang bei jenen schwachen Wesen, die man zu

Recht vielleicht gar nicht als Subjekte (was ja „Unterworfenen“ bedeutet) ansprechen sollte, könnte interessanterweise auch wieder jenen Begriff des Ästhetischen zu neuem Leben erwecken, der bis ins 18. Jahrhundert auch im Westender gängige war: nämlich in der Bedeutung einer Theorie der sinnlichen Wahrnehmung, in der epistemologische, ethisch-politische, spirituelle und kreative Elemente miteinander unauflösbar verbunden sind.

WL Sie berühren bei Ihrer Rancière-Lektüre ebenfalls den wichtigen Punkt der Archive und des Schreibens aus dem Archiv heraus. Das Archiv als große Glaubens- und Wissens-Maschine, aus der wir zitieren. Sie heben Rancières Zitationspraxis (in *Die Nacht der Proletarier*) als positiv hervor, wobei ich zwischen den Zeilen durchaus einen Zweifel Ihrerseits herauszulesen meine. Reicht es oder ist es genug, in der Weise, wie Rancière es getan hat, „anders“ zu zitieren, oder bleibt dies eventuell doch „nur“ eine westliche „Selbstkrise“, sich dem sozialen, europäischen Ungleichgewicht der ungehörten Stimmen zu widmen? Berührt eine Zitationspraxis, die von Europa aus formuliert wird (oder werden kann), die kolonial Anderisierten – bzw. wie kann eine solche die kolonial Anderisierten wahrhaft zur Kenntnis nehmen? An dieser Stelle scheint mir Spivak wichtig zu sein, die in Ihrem Rancière-Text ja als eine unverzichtbare „Hintergrundeminenz“ auftaucht – zumindest einerseits. Andererseits scheint es, dass Sie Ihre Kritik an oder Infragestellung von Rancière geradezu von Spivak her aufbauen. Wie würden Sie dieses (textimmanente) Verhältnis beider sehen?

RS Danke für diese – der Ästhetik zunächst einmal eher fernstehende – Frage, zumal sie darauf aufmerksam macht, dass Veränderung nicht auf die Dimension der Kolonialität reduziert werden kann. Rancière spricht ja ausschließlich über westliche Menschen; in der *Nacht der Proletarier* sogar fast ausschließlich über solche aus Frankreich. Es geht ihm um soziale Klassen; genauer gesagt um jene, die sich nicht in Klassengrenzen haben sperren lassen, sondern etwas fordern oder tun, was für ihre jeweilige Klasse nicht vorgesehen war. Auf unser bisheriges Gespräch bezogen ist das eine Erinnerung daran, dass das Zivilisierungsregime bzw. die Einteilung in mehr oder weniger zivilisierte Menschen, das respektive die mit der europäischen Ästhetik entsteht, nicht nur dem Ausschluss rassialisierter Anderer dient, sondern auch klassistischen Ausschlüssen – häufig beidem zugleich und durcheinander verstärkt.

Aber zurück zu den Zitationsfragen, die Sie stellen und die im Kontext von Spivak und Rancière genau genommen ja Fragen der Solidarität und der (Selbst-)Ermächtigung sind. Rancière setzt mit seiner Zitatcollage in der *Nacht der Proletarier* alles daran zu zeigen, dass ins Archiv verbannte französische Proletarier_innen mit Gewalt zum Verschwinden gebracht wurden, eigentlich aber unglaublich viel geredet, geschrieben und organisiert haben; der Tatsache zum Trotz, dass ihnen die Befähigung zu diesen Tätigkeiten immer wieder abgesprochen wurde. Vor diesem Hintergrund meint Rancière, dass es arrogant wäre zu behaupten, man müsse oder könne diese Stimmen wieder zum Leben erwecken, denn sie sind ja eigentlich da und leben. Deshalb collagiert er sie „nur“ und hält sich selbst bescheiden im Hintergrund.

Spivak bezieht sich zwar nicht auf Rancière, findet ähnliche Praktiken mit Bezug auf Deleuze und Foucault aber durchaus suspekt. Sie meint, dass die genannte Bescheidenheit eher auf eine arrogante Bequemlichkeit verweist, nämlich dahingehend, dass (linke) Intellektuelle deshalb so gerne darauf hinweisen, dass Unterdrückte für sich selbst sprechen können, weil sie selbst dann nichts tun müssen und sich aus allen Konflikten heraushalten können. Genau dagegen hält Spivak das (zuhörende) In-Kontakt-Treten

mit jenen, die weniger privilegierte Positionen haben als man selbst. In meinen Augen weisen beide auf wichtige Elemente einer kritischen Auseinandersetzung mit der Figur der des (humanistischen) Intellektuellen hin, die stark von einer Pädagogik der Zivilisierung – sei es der unteren Klassen oder der Kolonialisierten – geprägt ist, welche ihren Ursprung ihrerseits in der ästhetischen Erfahrung als einer Erziehungserfahrung hat. Rancière konzentriert sich dabei so sehr auf eine Kritik der Pädagogik als Besserungsanstalt, die die Trennung zwischen Gebildeten und Ungebildeten ins Unendliche perpetuiert, dass er vergisst, seine eigene Rolle als Collageur von Zitaten der ausgeschlossenen Proletarier_innen zum Thema zu machen. Vielmehr lässt er die eigene Position gänzlich außen vor. Spivak hingegen setzt sich unablässig und selbstkritisch mit ihrer eigenen Rolle als Intellektuelle auseinander, vertraut dabei aber in einem Ausmaß der emanzipatorischen Dimension der Pädagogik (trotz aller ihr inhärenten Gewalt), dass Möglichkeiten der Selbst-Emanzipation in den Hintergrund geraten. Insofern könnte man vielleicht sagen, dass beide die blinden Flecken der jeweils anderen Position deutlich machen.

Noch bemerkenswerter ist vielleicht die Tatsache, dass sowohl Spivak als auch Rancière davon ausgehen, dass sich bei Kant und Schiller brauchbare Konzepte von ästhetischer Erziehung finden lassen, wenngleich Spivak davon ausgeht, dass das Sabotageakte impliziert, während Rancières Bezug auf Kant und Schiller gänzlich unkritisch ist. Vor dem Hintergrund der pädagogisch zivilisierenden Rolle, die der ästhetischen Erfahrung von Kant und Schiller zugeschrieben wurde und die von Anfang an der Ausgrenzung der minder oder gar nicht Zivilisierten diene, kann ich dem starken Bezug sowohl Spivaks und noch stärker Rancières auf Kant und Schiller allerdings wenig abgewinnen.

WL Daran schließt sich für mich auch die Frage an, wie Sie selbst Ihre Lektüre- und Archivpraxis „zwischen“ Schreiben und Lehren an einer europäischen (Kunst-)Universität betreiben? Konkret: Wie führen Sie Ihre Re-Lektüren an der Universität und mit den Student_innen durch? Was sind Ihre Erfahrungen? Welches Feedback haben Sie im Falle dieser möglichen anderen Lektürepraktiken bekommen und welche Konsequenzen ziehen Sie ganz praktisch für Ihre Lehre/Lehrformate/Schreibpraktiken? Ich frage dies deshalb abschließend noch einmal so intensiv nach, weil ich das Lesen und Schreiben für wichtige Praktiken des Sich-Verweigerns halte, die vor allem auch akademische Intellektuelle zur Hand haben, weil diese Praktiken eben nicht zuletzt den Aspekt des Glauben-Wissens berühren. Damit meine ich, dass die westlichen Parameter des „Zum-Wissen-Kommens“ (Erziehung, Verschulungsgesellschaft, Universität als Konkurrenz- oder Differenzmaschine) uns ein bestimmtes, uns privilegierendes Wissen glauben machen, ohne diese Privilegisierungsapparatur selbst zu thematisieren. So scheint es mir, dass wir das Wissen unseres Gegenübers wollen müssen, damit wir Geschichte/n entmachten, entglauben und verlernen lernen. Das heißt nun konkret: Welche Möglichkeiten gibt es in der (verallgemeinernd: europäischen) Universität für derartige Entgrenzungen, Entkategorialisierungen und/oder Widerstandstaktiken? Könnten Sie positive oder auch frustrierende Beispiele mit uns teilen?

RS Ganz ähnlich wie mit der Ästhetik geht es mir auch in Bezug auf die Institution der Universität. Anstatt einer offenkundig äußerst problematischen Disziplin namens Ästhetik allzu schnell eine reformierte entgegnen zu halten (der reformerische Imperativ

zur schrittweisen Annäherung an die Vollkommenheit ist ja eines der Charakteristika dieser Disziplin), setze ich derzeit – insbesondere auch in meinen Lehrveranstaltungen – alles daran zu zeigen, wie grundsätzlich gewaltvoll die Politiken der westlichen Ästhetik seit Langem sind. Als Lehrende an einer Universität scheint es mir in Analogie dazu zunächst einmal amallerwichtigsten, sich darüber Rechenschaft abzulegen, dass man an einer Institution mitwirkt, deren Hauptagenda die Reproduktion von Eliten ist. Oder um es mit Ihren Worten zu sagen: Es geht um das Thematisieren der Universität als einer Privilegierungsapparatur, die nur selten Risse bekommen hat. Gerade auch angesichts der kurzzeitigen Öffnung der Universitäten infolge der durchaus nicht kleinen Erfolge der Proteste von 1968 ist es umso wichtiger hervorzuheben, dass die damaligen Öffnungen (in Richtung „Massenuniversität“), die Menschen meiner Generation den Zugang zur Universität eher leicht gemacht haben, bei Weitem nicht so emanzipatorisch waren, wie man denken könnte. Denn diese Öffnungen müssen – zumindest im Nachhinein – auch als Rekrutierung neuer gesellschaftlicher Schichten für den kognitiven und kreativen Kapitalismus begriffen werden. Es ging also kaum um Gleichbehandlung oder Bildungsgerechtigkeit, wie man besonders gut am Beispiel Englands sehen kann, wo Tony Blair ja bekanntlich versprochen hat, England über die Kreativindustrie wieder zur Weltmacht zu machen. An den vielen englischen Kunst- und Designhochschulen, die in den 1970er und 1980er Jahren gegründet wurden und die sich durchaus auch an jene richteten, die bislang keinen Unizugang hatten, kann man sehen, wie schnell trotz zahlenmäßiger Öffnung auch wieder neue Grenzen eingezogen wurden; etwa zwischen Unis und Fachhochschulen, *fine art* versus Design etc. – Grenzen, die die einen Abschlüsse hochwertiger als die anderen machten; sowohl was ihr symbolisches als auch ihr ökonomisches Kapital betrifft.¹⁴ Auf der anderen Seite nehmen sich manche universitätspolitische Errungenschaften der 1980er Jahre aus heutiger Perspektive durchaus fantastisch aus; etwa die *widening-participation*-Programme in England, die es so in Festlandeuropa nie gegeben hat, zumal diese Inklusionsprogramme nicht nur gegen klassistische Ausschlüsse gerichtet waren, sondern auch die Benachteiligungskategorie *race* mit einbezogen haben.

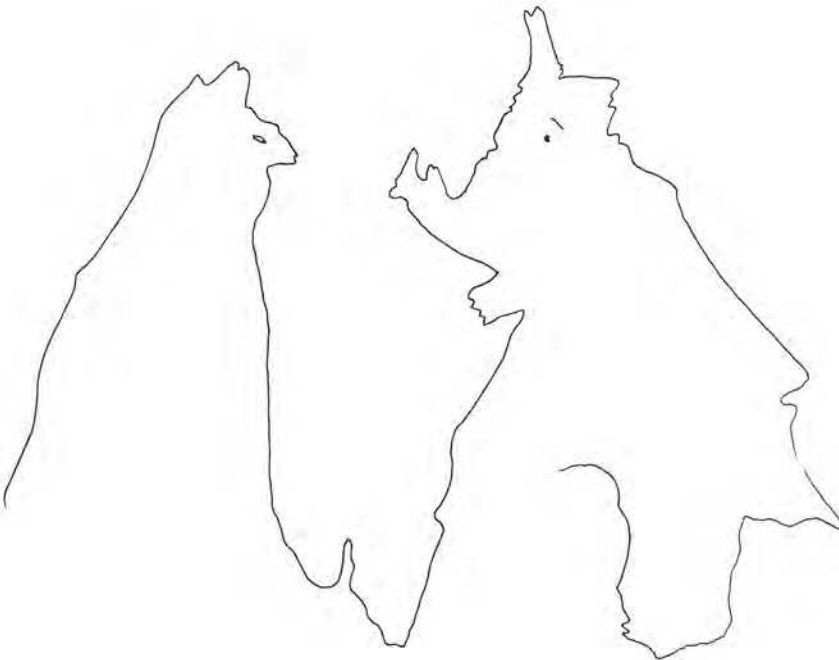
Praktiken des Lesens und Schreibens sind im Kontext des kognitiven Kapitalismus meines Erachtens in erster Instanz nicht widerständig, sondern genau jene heute ja auch an den Universitäten hochgehaltenen sogenannten Schlüsselkompetenzen, die so vielen Menschen implantiert werden, dass zu jedem Zeitpunkt ein großes Heer Arbeitsloser für noch so kurzfristige und schlecht bezahlte Einsätze zur Verfügung steht. Weniger kompetenzorientierte Formen des Lesens und Schreibens müssen den Institutionen abgetrotzt oder unter ihrem Radar organisiert werden. In einer modularisierten Uni-Welt ist ja selbst so etwas scheinbar Altbackenes wie ein drei oder vier Semester dauerndes Lektüreseminar fast ein Ding der Unmöglichkeit oder, wenn man es pathetischer formulieren will, fast ein Akt der Widerständigkeit. Wie überhaupt das Einfordern und Überschreiten von Zeit – gerade auch in der Gestalt von *deadlines*, deren wörtliche und bedrohliche Bedeutung „Totenlinien“ man gar nicht ernst genug nehmen kann.

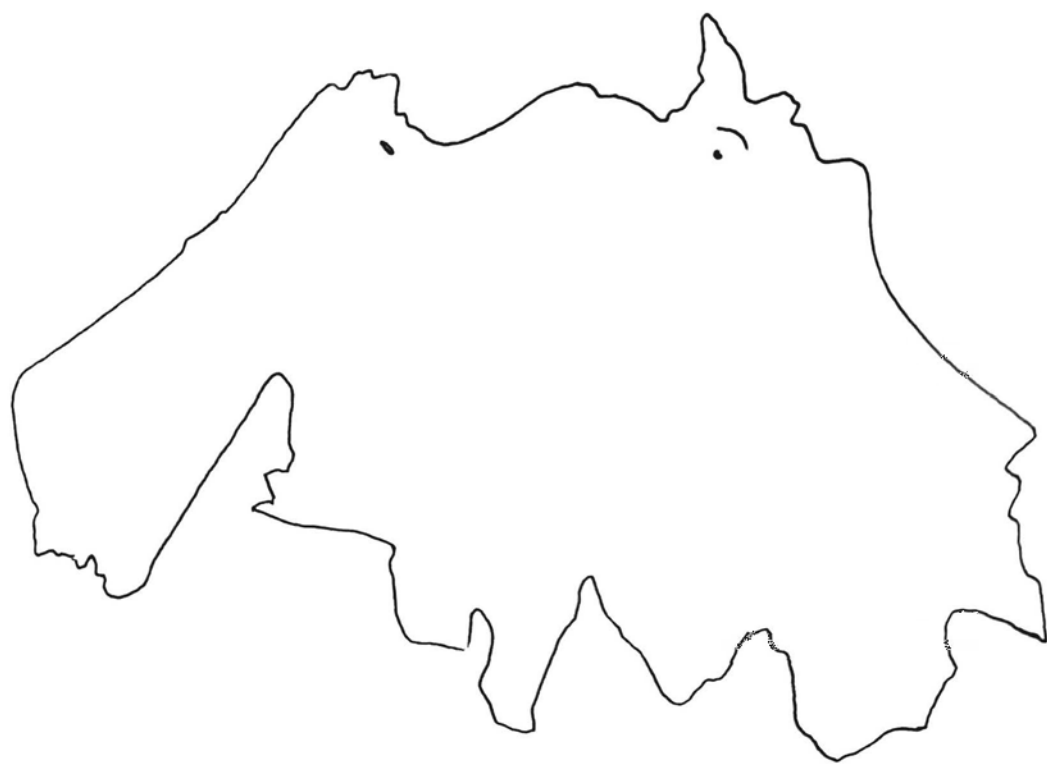
Gleichwohl gehen Praktiken des Lesens und Schreibens natürlich nicht vollständig in der Zuarbeit zum kognitiven Kapitalismus auf, in

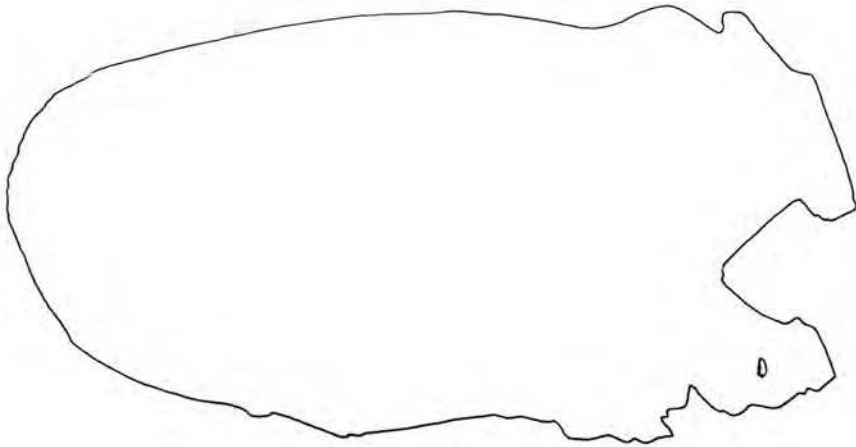
dem sie zweifelsohne Überlebensstools sind. Und sofern sie Überlebensstools sind, kann man auch die Augen nicht davor verschließen, dass vielen Menschen

auch diese wie auch immer problematischen Tools vorenthalten werden. Ihnen gegenüber kann die ermächtigende Haltung, die Sie als „ihr Wissen aktiv wollen“ beschrieben haben, sinnvoll, ja wünschenswert sein. Ebenso oft aber ist Respekt dafür gefragt, dass viele Menschen es für sinnvoller halten, sich der universitären Wissensproduktion zu entziehen, um sich Wissen anderswo anzueignen. Es braucht also ein genaues Unterscheiden, in welchen Kontexten Ermächtigung und wo einfach nur unnachgiebige Universitätskritik nötig ist.

Wenn man westliche Wissensparameter Wan Kunsthochschulen herausfordern will, und darauf zielte Ihre Frage ja vor allem, dann scheinen mir die sogenannten Rekrutierungsprozesse von Studierenden – man beachte die militärischen Implikationen dieses Begriffs – immer noch das wohl entscheidende Nadelöhr zu sein. Denn hier wird – meist wiederum unter größtem, unhinterfragtem Zeitdruck – entschieden, was Kunst verspricht und was nicht. Und dass damit die vorherrschenden Kanons der Praxis ebenso wie der Theorie bestätigt werden, bezweifeln wohl nur die wenigsten der daran Beteiligten. Offensives Zulassen von und Auseinandersetzen mit jenen, die nur bedingt oder gar keine Kunst (wie wir sie kennen) versprechen, könnte ein Anfang sein.







*Indigenität und dekoloniales Sehen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas*¹
Kency Cornejo





Abb. 1: Fernando Poyón: *Contra la Pared*, 2006, digitales Videostandbild.
Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

1 Englische Erstveröffentlichung: „Indigeneity and Decolonial Seeing in Contemporary Art of Guatemala“, in *Fuse Magazine*, Vol. 36, No. 4, 2013, S. 24–31. Deutsche Übersetzung mit freundlicher Genehmigung der Autorin.

Einleitung

In der modernen Kunst Lateinamerikas im frühen 20. Jahrhundert wurde Indigenität ein beliebtes Motiv zur Stärkung des nationalistischen Diskurses, welcher das indigene Dasein zu einer romantischen Vergangenheit zurückstufte. Mit der Entstehung des lateinamerikanischen Modernismus führten Künstler_innen, die erst kurz zuvor von ihrem Studium in Europa zurückgekehrt waren, Avantgarde-Entwicklungen ein, die an jahrhundertalte indigene Ästhetik und Stile erinnerten: flache Räume, die Dezentrierung der linearen Perspektive, der Gebrauch von gesättigten, kräftigen Farben, anatomisch abstrahierte Körper und überlappende räumliche Darstellungen. Obwohl diese stilistischen Entscheidungen präkoloniale Darstellungsweisen wieder aufgriffen, die während der Kolonisierung gewaltsam verboten worden waren, wurden sie nun europäischen Künstler_innen zugute geschrieben und als Kubismus, Expressionismus, Fauvismus, Surrealismus und andere europäische modernistische Stile bezeichnet, die vermeintlich von nicht-europäischen Kulturen inspiriert wurden.

Während diese Künstler_innen eine vorgestellte indigene Identität feierten und besonders hervorhoben, wurden die indigenen Völker in Zentralamerika im Rahmen verschiedener von der Regierung beauftragter Militärkampagnen brutal unterdrückt. In Darstellungen dieser brutalen Ereignisse – wie z. B. ‚La Matanza‘, das



Abb. 2: Fernando Poyón: *Contra la Pared*, 2006, digitales Videostandbild. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.



Abb. 3: Sandra Monterroso: *Rakoc Atin*, 2008, Performance. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

von General Maximilano Hernández Martínez verantwortete Massaker im Jahr 1932, bei dem 30.000 Salvadorianer_innen ums Leben kamen, oder der jüngste Völkermord in Guatemala unter Führung des Ex-Diktators Efraín Ríos Montt, bei dem über 1.771 Angehörige des Maya-Ixil-Volkes starben und 29.000 während seiner 17-monatigen Herrschaft 1982/83 vertrieben wurden – bleibt der indigene Körper Gegenstand von Gewalt, historischem Diskurs und gesellschaftspolitischer Analyse und wird selten als *Stimme* oder Ausdruck von visuellen Erkenntnistheorien gewürdigt. In manchen Fällen befassten sich in Zentralamerika angesehene Künstler_innen mit guten Absichten mit der Notlage indigener Bevölkerungsgruppen, aber der indigene Körper blieb in zeitgenössischen Kunstwerken das Objekt einer Darstellung aus dem Blickwinkel anderer. Indigene Künstler_innen werden anscheinend, außer wenn ein Kunstwerk dörfliches Leben, Bräuche oder Landschaften darstellt (ein innerhalb eines bereits akzeptierten folkloristischen Stils passender Gegenstand), in Kunsterzählungen nicht als Produzent_innen zeitgenössischer oder experimenteller Kunst, geschweige denn als Beitragende zu einer intellektuellen oder philosophischen Kunstdebatte anerkannt.

Warum wird Indigenität in eine romantische Vergangenheit verbannt, die bildlich dargestellt werden, Künstler_innen inspirieren und einfach nur *gesehen werden soll*, während indigene Völker in der Region konstant rassistischer und kolonialistischer Behandlung, Entmenschlichung und Mord ausgesetzt sind?

Heute besteht im Nachbürgerkriegs-Guatemala die lebendige zeitgenössische Kunstszene aus einigen Künstler_innen, die sich experimenteller Kunstpraktiken bedienen, um den gegenwärtigen Zustand und die Gewalt innerhalb eines größeren Kolonialsystems zu thematisieren. Ich beziehe mich hier auf den Begriff der Kolonialität, den der peruanische Soziologe Aníbal Quijano eingeführt hat, um ein Herrschaftssystem zu beschreiben, in dem die europäische/westliche Kolonisierung der politischen und wirtschaftlichen Sphären weiterhin auf komplexe Weise mit der Kolonisierung von Wissenssystemen auf globaler Ebene verbunden ist: Kolonialität ist nicht synonym mit Kolonialismus, auch

2 Quijano, Anibal: „Coloniality of Power and its Institutions“, Vortrag auf der Konferenz Coloniality and Its Disciplinary Sites, Binghamton University (NY), April 1999. **3** Siehe Mignolo, Walter: „The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference“, in: South Atlantic Quarterly, Bd. 101, Nr. 1, 2002, S. 56–96; und ders.: Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking, Princeton 2000. **4** Für Informationen zu den Entwicklungen des Prozesses und Links zu anderen Seiten vgl. <https://www.jmonitor.org/category/efrain-rios-montt-and-mauricio-rodriguez-sanchez/> (18.5.2020).

wenn die jeweiligen historischen Zusammenhänge dieselben sind. Vielmehr reicht Kolonialität über die Abschaffung früherer Kolonialregierungen und -verwaltungen hinaus und bleibt als ideologisches und epistemisches Herrschaftsinstrument bestehen, eingebettet in Machtssysteme, welche durch die Geschichte der Kolonisierung herbeigeführt wurden.²

Seit Jahren stellen die Künstler_innen Benvenuto Chavajay, Sandra Monterroso, Ángel Poyón, Fernando Poyón und Antonio Pichillá kolonialistische Vorstellungen von indigenen Völkern als bloß stumme Inspirationsquellen in Frage. Ähnlich dem, was Walter Mignolo einen „Ort der Artikulation“ genannt hat, kreieren und äußern diese Künstler_innen Wissen von einem bestimmten Ort – einer kolonialen Wunde – aus, visuell und durch den Körper.³

Ausgehend von einer indigenen Verkörperung von Wissen und Kosmologien kritisieren sie die Kolonialität, die sie im heutigen Guatemala beobachten und leben. Welche Themen rücken diese Künstler_innen in den Mittelpunkt dekolonialen visuellen Denkens und von Kritiken der Kolonialität? Und wie bringen diese Künstler_innen zeitgenössische Kunstpraktiken mit einem kolonialen Vermächtnis indigener Unterdrückung in Einklang, während sie kreative dekoloniale Strategien praktizieren? Wie entkoppeln (*delink*) ihre Arbeiten sich von eurozentrischen Vorstellungen des indigenen Körpers als eines Körpers, der gesehen werden soll und selbst nicht sieht?

Körperliche Kritiken der Kolonialität

Erst in diesem Jahr [2013, Anm. der Hg.] wurde, beispiellos auf dem amerikanischen Kontinent, der guatemaltekeische Ex-Diktator Efraín Ríos Montt vor ein nationales Gericht gestellt und wegen seiner vorsätzlichen Angriffe auf die Maya-Ixil-Bevölkerung des Völkermords für schuldig befunden.⁴

Die Wahrheits- und Versöhnungskommission berichtete, dass über 80 Prozent der Toten während des Bürgerkriegs Angehörige der indigenen Maya waren, die ebenfalls vergewaltigt und gefoltert wurden und verschwanden. Durch das Verbrennen der Erde wurden heiliges Land und Rohstoffe zerstört, um sicherzustellen, dass diejenigen, die den direkt vom Militär begangenen Morden entkamen, nur noch sehr geringe Überlebenschancen hatten. Und während das Militär das Töten von Maya-Kindern während des Konflikts wegdiskutierte, indem es sie als „unvermeidbare Opfer“ bezeichnete, weiß

5 Wie Martínez Salazar bemerkt, war der Tod und die Tötung von Maya-Kindern „not a secondary casualty of state terror, but a clear object of destruction within the context of genocide“. Babys, Kleinkinder und Kinder der Maya wurden vom Staat als „bad seeds“ definiert, aufgrund ihres Status als Kinder der „internal enemies“ – ein Begriff, der in dem vom Zentrum für Militärwissenschaft der guatemaltekischen Armee herausgegebenen Manual of Counter-Subversive War 1983 festgelegt wurde. Vgl. Martínez Salazar, Eglá: Global Coloniality of Power in Guatemala. Racism, Genocide, Citizenship, Lanham 2012, S. 103.

man heute, dass Regierungstruppen indigene Kinder als „böse Saat“ ansahen und deren Hinrichtung explizit anordneten.⁵ Aber was passiert, wenn diese „böse Saat“ trotzdem wächst?

Im Jahr 2002 intervenierte ein indigener Mann, gekleidet wie ein Ältester der Maya-Tz’utujil-Community, in das Chaos des Stadtraums in Guatemala-Stadt und brachte alle um ihn herum dazu, anzuhalten und seine Performance, *El Grito* (dt. „Der Schrei“), zu bemerken. Der Künstler, Benvenuto Chavajay, lief auf dem belebten Gehweg hin und her und schwang eine Matraca umher und über seinen Kopf. Mit der Matraca, ein religiöses Instrument und für den Künstler ein Symbol guatemaltekischer Identität, wiederholte Chavajay den Klang von Schüssen – während des bewaffneten Konflikts ein sehr vertrautes Geräusch in seiner Community. Die Übertragung dieses Geräuschs auf die Stadt und ihre Fußgänger_innen rief eine Erinnerung hervor, die den Bürger_innen den 36-jährigen Bürgerkrieg und all seine unaufgelösten Ungerechtigkeiten ins Gedächtnis rief. Chavajay umging die Grenzen eines mit Unterdrückung verbundenen Klangs und verwandelte diesen Klang durch seine physische Präsenz in einen visuellen und körperlichen Aufschrei des Widerstands, der Verurteilung – einen Aufschrei, der nicht auf dieselbe Weise mit einem Wort oder durch Text ausgedrückt oder erlebt werden kann, da er die vollständige Verkörperung und Präsenz des Künstlers wie der Betrachter_innen benötigt. Seine Geste rief den Klang hervor; seine traditionelle Kleidung und sein indigener Körper bestimmten seine Bedeutung.

Chavajays Handeln in *El Grito* basiert auf einer alten Tradition von Performance als einer grundlegenden Form kultureller, spiritueller und sozialer Darstellung und Wissensvermittlung. Aus westlicher geopolitischer Perspektive ordnen große Kunstgeschichten Aktionskunst (*performance art*) jedoch in eine europäische und US-amerikanische Tradition experimenteller Kunst in den 1960er Jahren ein. Diese historischen Erzählungen einer linearen und (vermeintlich) nur im Westen ablaufenden Entwicklung schätzen Konzepte wie Originalität und identifizieren westliche Kunst als authentisch und jede andere Kunst als davon abgeleitet (sekundär). Als eine dekoloniale Strategie erfordert das Entkoppeln (*delinking*) aus dieser eurozentrischen Perspektive eine Verschiebung der Geografien der Vernunft und ein Umschreiben der kolonisierten, ausradierten Geschichten und Wissensformen, um andere mögliche Ausgangspunkte hervorzubringen.

Indem Chavajay Aktionskunst als soziopolitische Kritik praktiziert, schöpft er auch aus einer indigenen Tradition, die europäisch-amerikanischen Kunstbewegungen des 20. Jahrhunderts vorausgeht und in der der Körper, die Raumnutzung und das Ephemere ein System der Wissensproduktion und -übertragung beinhalten. Diana Taylor, Forscherin der Performance Studies, prägte das Begriffspaar *Archiv* und *Repertoire*, um zu bestimmen, wie Performance in den Amerikas einschließlich ihrer

ästhetischen und politischen Aspekte als Wissenssystem verstanden werden kann. Im Unterschied zum Archiv (also Erinnerung und Wissen, das unveränderlich in Dokumenten, Karten, Knochen, Videos, Filmen und allem anderen existiert) stellt das Repertoire verkörperte Erinnerungen dar (Gesten, Performances, Mündlichkeit, Bewegung, Tanz) und beinhaltet auch vergängliche Handlungen, die als nicht reproduzierbares Wissen angesehen werden.⁶ Das nicht wiederholbare körperliche Zeugnis von Chavajays protestierendem Schrei (das Repertoire) mitsamt seiner visuellen Dokumentation (dem Archiv) fordert die westliche Form des Wissens als überwiegend textbasiert heraus und verwurzelt die Performance in einem erkenntnistheoretischen System, das aus alten mittelamerikanischen Zivilisationen überliefert ist. Von dieser Vernunftlandschaft aus ruft Chavajay Tausende visueller und körperlicher Schreie hervor, die den früheren Völkermorden seit der Kolonisierung widerstanden und diese verurteilt haben. *El Grito* zeigt daher, dass Völkermord in einem neoliberalen Kontext lediglich eine zeitgenössische Manifestation der Kolonialität ist.

In ähnlicher Weise besetzte 2008 die Künstlerin Sandra Monterroso in einer Performance mit dem Titel *Rakoc Atin* den öffentlichen Platz vor dem Obersten Gerichtshof Guatemalas, um ein Zeichen der Verurteilung, aber auch des Heilungsprozesses zu setzen. Während der Performance schrieb sie die Wörter „rakoc atin“ mit Meersalz großflächig auf den Boden, was in Maya-Q'eqchi „Gerechtigkeit schaffen“ bedeutet („*hacer justicia*“, „*to make justice*“). Während der Herrschaft von Ríos Montt wurden Indigene vom Militär unverhohlen ‚entsorgt‘, indem sie aus Hubschraubern in den Pazifik geworfen wurden.⁷ Einige Leichen wurden mit der Flut wieder an Land gespült, aber die meisten wurden nie gefunden, wodurch sowohl eine ordentliche Bestattungszeremonie als auch Trauerrituale verunmöglicht wurden. Durch die Verwendung von Meersalz verurteilte Monterroso die unmenschliche Militärpraxis und bezog sich gleichzeitig auf die Bedeutung von Salz für zahlreiche indigene Rituale sowie Heil- und Reinigungspraktiken. Im weiteren Verlauf der Performance tropften verschiedene intravenöse Geräte, die normalerweise im Rahmen medizinischer Behandlungen zur Übertragung von Blut, Arzneimitteln oder Medikamenten in eine Arterie eingesetzt werden, langsam eine Flüssigkeit auf die Wörter, sodass sie verdünnt wurden. Dieses subtile Auswaschen des Ausdrucks „rakoc atin“ hob die Tatsache hervor, dass, wenn Opfer oder ihre Familien den Polizeibehörden Gewaltverbrechen in ihren Muttersprachen meldeten, diese Meldungen oft aufgrund fehlender Übersetzer_innen undokumentiert blieben – ganz zu schweigen von all jenen, die nie gemeldet wurden. Dasselbe geschah während eines Friedensprozesses, für den Zeug_innen gesucht wurden, um Heilungs- und Versöhnungsprozesse einzuleiten. Durch die Simulation einer Auflösung von Wörtern durch eine Maschine, mit der Menschen am Leben gehalten und geheilt werden sollen, verortete Monterroso Sprache nicht nur innerhalb der Macht der Kolonialität, sondern verband sie auch mit dem Scheitern eines symbolischen Heilungsprozesses, der darauf ausgelegt war, ein Volk und eine Kultur nur oberflächlich am Leben zu halten.

8 Da diese Entwicklung noch nicht abgeschlossen ist, bleibt abzuwarten, was die Folgen dieser Annulierung sein werden [Stand 2013]. **9** Für weitere Informationen zu indigenen Communitys rund um den Atitlán-See vgl. Macleod, Morna: Santiago Atitlán, Ombligo del Universo Tz'utujil: Cosmovisión Y Ciudadanía, Guatemala 2000.



Abb. 4: Antonio Pichillá: *Ku'kul'kan*, 2011, Installation. Mit freundlicher Genehmigung von Maria Victoria Véliz und dem Künstler.

Dieser von Monterroso aufgezeigte Zusammenhang wird umso wichtiger, wenn man bedenkt, dass das guatemaltekeische Verfassungsgericht zehn Tage nach dem historischen Schuldspruch des durch die USA unterstützten Militärdiktators Ríos Montt, mit dem er für Völkermord und Verbrechen gegen die Menschheit zu 80 Jahren Haft verurteilt worden war, das Urteil des Strafgerichtshofs für nichtig erklärte.⁸ Chavajay und Monterroso, die indigene Identitäten verkörpern und ihre Handlungen als dekoloniale Strategien ansehen, rücken das Thema ‚Rasse‘ in den Vordergrund des indigenen Völkermords in Guatemala. Mit ihren Performances erkennen sie an, dass Klang und Sprache weiterhin mit Kolonialität verbunden sind, und intervenieren physisch in die Öffentlichkeit, um visuelle und körperliche Schreie der Anklage darzustellen. Ihre Eingriffe können als körperliche Kritiken an zeitgenössischen Systemen verstanden werden, die weiterhin Ansichten von ‚Rasse‘, Über- und Unterlegenheit aufrechterhalten, um eine Gruppe von Personen als nichtmenschlich abzuwerten. Es gibt in ihnen keine Darstellungen indigener Körper; vielmehr ist die aktive Präsenz der Körper der Künstler_innen eine dekoloniale Geste der Verkörperung und des Wissens, die nicht durch den Blick Dritter repräsentiert, sondern im öffentlichen Raum artikuliert und ausgesprochen wird.

Objekte und die Kehrseite der Moderne

Abseits der Stadt, in abgelegeneren Gegenden Guatemalas, machen Künstler_innen objektbasierte Kunst, um die Gewalt der Moderne gegen indigene Gemeinschaften zu adressieren, die mit Kolonialität als Kehrseite der Moderne verbunden ist. San Pedro La Laguna ist eine von mehreren indigenen Städten am Rande des Atitlán-Sees im Bezirk Sololá.⁹ Es ist die Heimat der Tz'utujil-Gemeinschaft, einer von 21 ethnischen Gruppen des Landes, die die Maya-Zivilisation ausmachen. Heutzutage hat ein Zustrom von ausländischen Reisenden die Stadt zu einer Touristenattraktion mit einem Überfluss an Backpacker_innen, Hostels und Restaurants, die von ausländischen Rentner_innen betrieben werden,

10 Abseits der Küste oder dessen, was Kunsthistorikerin Maria Victoria Véliz als „Innenstadt“ von San Pedro bezeichnet, und den steilen Hang des Vulkans hinauf werden die Tourist_innen weniger und die Tz’utujil-Community wird präsenter. Vgl. Véliz, Maria Victoria: „Seguir Hacía Delante, Volver la Mirada hacia Atrás“, in: *Suave Chapina: Bienvenuto Chavajay, Ausstellungsbroschüre*, Guatemala 2007. **11** Vgl. Cabrera Padilla, Roberto: „Artistas Guatemaltecos Kaqchikeles y Tz’utiles: Una Nueva Vision“, in: *Ora Mirada: Atitlán + Comalapa, Ausstellungsbroschüre*, Guatemala 2007. **12** Chavajay, Bienvenuto: „A los chunches no los transformo. Los transfiguro. No hay nada que hacerles“ (Interview von Beatriz Colmenares), in: *El Periódico*, 12.5.2013. **13** Vgl. Quijano, Anibal: „Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America“, in: *Nepantla: Views from South*, Bd. 1, Nr. 3, 2000, S. 533–580.

gemacht.¹⁰ Während die Stadt für ihre starke künstlerische Community bekannt ist (es werden insbesondere Gemälde für den touristischen Konsum angefertigt, die das alltägliche Leben in einem traditionellen folkloristischen Stil darstellen), weicht eine neue Generation von dieser künstlerischen Tradition ab, um sich auf Praktiken einzulassen, die noch immer in indigenen Sichtweisen verwurzelt sind.¹¹

Chavajay, der sowohl in der Stadt als auch in San Pedro La Laguna lebt, verbindet die Zerstörung der Umwelt um den See mit der Ankunft einer fremden Moderne. In seiner *Suave-Chapina*-Reihe aus dem Jahr 2007 verändert der Künstler Felsen, Steine und andere Objekte des Atitlán-Sees, indem er an ihnen Plastikriemen der berühmten Sandalen der Marke Suave Chapina anbringt. Der Markenname verbindet „suave“ (weich) und „chapina“, den umgangssprachlichen Begriff für eine guatemaltekeische Frau. Wie Chavajay in Bezug auf Plastik bemerkt hat: „Dieses Material prägte die Gesellschaft Guatemalas, vor allem die indigene Welt. Mit dessen Ankunft veränderte sich alles. Die Moderne plastifizierte unsere Kultur.“¹² Die Suave-Chapina-Sandalen wurden eine günstige und begehrte Ware und bedeuteten eine Alternative zum Barfußgehen. Während das leichte Material der Sandale Komfort und Bequemlichkeit bieten sollte, ersetzte Chavajay die „Sohle“ der Sandale mit den natürlichen Steinen aus San Pedro La Laguna, die das Gewicht, die Schwere und die Notlage der Tz’utujil-Gemeinschaft versinnbildlichen. Diese Gegenüberstellung und Beziehung zwischen den Materialien, von denen Kunststoff eine fremde Moderne darstellt und die Steine den See und die Tz’utujil verkörpern, geht über eine Kritik an der Umweltzerstörung hinaus, die durch die touristische Invasion von San Pedro verursacht wurde. Moderne als Plastifizierung indigener Kultur ruft in den eigenen Begriffen des Künstlers das hervor, was Gelehrte als Kehrseite der Moderne bezeichnet haben.¹³ Das heißt, die Eroberung des amerikanischen Kontinents war das wesentliche Element der Moderne und Kolonialität ihr Gegenstück – zwei wechselseitig voneinander abhängige Phänomene. Die Serie ist jedoch keine Ablehnung der Moderne, sondern eher eine Wiederbehauptung von Widerstand und Überleben. Wie in vielen seiner Werke erkennt Chavajay den für die Amerikas so relevanten Prozess des Kulturwandels an, erhält jedoch eine epistemische Verbindung zu den Tz’utujil durch die Basis und eine Sohle des Kunstwerks – Erdstücke, die seit Jahrhunderten Zeugen für die Reisen der Tz’utujil sind – aufrecht.

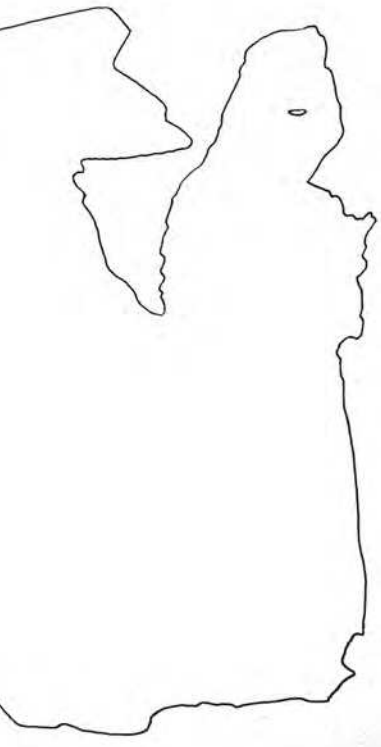
Des Weiteren sind die Steine mit einer Definition von Kunst und dem Heiligen durchzogen, die von westlichen Definitionen von Kunst

14 So Benvenuto Chavajay in einem Interview-Gespräch mit der Autorin, San Salvador, El Salvador, 29.5.2011. **15** Ebd. **16** Schon in seiner frühen Kindheit, in der Curruchich als Bauer arbeitete, entwickelte er ein Interesse dafür, Gegenstände und lokale Szenen auf Federn, Holzficaras (Kürbissen) und später Stoffbahnen zu malen. Nachdem er von einem örtlichen Priester 'entdeckt' worden war, erlangte er internationale Anerkennung und stellte schließlich in den USA aus. Er führte die Tradition in Comalapa ein, wo er anderen seinen Malstil beibrachte. Heutzutage gibt es in Comalapa Hunderte von Künstler_innen, unter anderem seine Tochter María Curruchich, die die Tradition, alltägliche Szenen in Ölgemälden darzustellen, fortführen. **17** Cruz Rivera, Sandra Amelia Villanueva Ortiz, Maryana (Hg.): Migraciones: Mirando Al Sur, Ausstellungskatalog (Centro Cultural de España en México, Mexiko-Stadt), Mexiko-Stadt 2009.

entkoppelt ist. In der Tz'utujil-Gemeinschaft tauchte das Wort „Kunst“ beziehungsweise „arte“ in der kolonisierenden spanischen Sprache erst vor 50 Jahren auf. **14** Für Künstler_innen wie Chavajay ist „das Heilige“ das, was der Kunst in Tz'utujil am Nächsten kommt und eine Vorstellung von Wertschätzung und Bedeutung impliziert, besonders gegenüber der Natur, von den höchsten Bäumen zu den kleinsten Steinen. **15** Diese Wahrnehmung reicht über den bloßen Glauben hinaus in eine tägliche Praxis und Beziehung mit Mutter Erde, die auf Respekt, Versorgung und Gegenseitigkeit beruht. Die indigene Beziehung zur Natur steht im Widerspruch zur dominanten Misshandlung und gewaltsamen Missachtung der Natur und fordert diesen Umgang mit der Natur, der in der Kolonialität der Macht, im Kapitalismus und in den westlichen Lebensweisen vorherrscht, heraus – vor allem, weil er die Zerstörung von indigenem Land, heiligen Pflanzen und selbstverständlich Körpern zur Folge hat. Die Heiligkeit des Lebens in den Objekten der Natur, als die genaueste Definition von Kunst, fordert die Wahrnehmung von Kunst als Ware heraus, während sie eine grundlegende spirituelle Verbindung zu visueller Kultur und zum Leben aufrechterhält, das seit mehr als 500 Jahren überlebt hat.

Im Gegensatz dazu ist der Kaqchikel-Künstler Ángel Poyón, der ebenfalls objektbasierte Kunstwerke kreiert, eher daran interessiert, das Versagen der Moderne für Guatemala zu vermitteln. Poyón stammt aus San Juan Comalapa, einer Stadt im Bezirk Chimaltenango, die von der indigenen Maya-Kaqchikel-Community bewohnt wird und weithin bekannt ist für ihre Tradition der folkloristischen Malerei, die bis in die 1940er Jahre und zum Meister Andrés Curruchich zurückreicht. **16** In der 2008 erstellten Arbeit *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio* (dt. „Studien des Scheiterns gemessen in Zeit und Raum“) stellt Poyón altmodische Doppelglockenwecker wieder her, indem er die Ziffernblätter (Referenzen westlicher Zeitkonzepte) entfernt und diese durch Muster der Bewegung, Migration und Verschiebung ersetzt. Die Linien, die an Piet Mondrian, einen der bekanntesten modernistischen Künstler_innen des Westens erinnern, zeigen eine widersprüchliche Reise mit Überschneidungen, Wiederholungen und einer unklaren Richtung, die einen widersprüchlichen Rahmen von Zeit und Raum vorschlägt, dessen Widersprüchlichkeit sich aus den Fehlern der Moderne speist. Wie die guatemaltekeische Kuratorin Rosina Cazali argumentiert, „these studies suggest a useless pathway, as was the project of modernity“. **17** Die altmodischen Wecker schlagen ein Element der Nostalgie für die Darstellung des Vergehens der Zeit und der Bewegungen im Raum vor, aber im

18 Beispielsweise wurde die präkolumbianische Göttin Coatlicue heimlich durch die gebilligte Figur der Jungfrau von Guadalupe hindurch verehrt. Dieses Bild war besonders für die Chicana/o-Künstler_innen in den Vereinigten Staaten wichtig, die ihre Spiritualität durch die Einbeziehung präkolumbianischer Bilder in ihren Kunstwerken verankerten. Für eine Untersuchung dieser Beziehung zwischen Spiritualität und Indigenität in Chicana/o-Kunst vgl. Pérez, Laura E.: Chicana Art. The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities, Durham/London 2007 sowie Latorre, Guisela: Walls of Empowerment. Chicana/o Indigenist Murals of California, Austin 2008.



Kontext Guatemalas wird die Nostalgie durch die jüngsten Erinnerungen an Zwangsmigration, vom Land in die Stadt oder über nationale Grenzen hinweg, als eine Konsequenz des guatemalteckischen Bürgerkriegs aufgehoben.

Wie die *Suave-Chapina*-Serie zeigen auch Ángel Poyóns *Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio* die Beziehung zwischen einer auferlegten Moderne und ihrer Kehrseite, der Kolonialität. Diese nichtfigurativen, objektbasierten Werke adressieren aktuelle Umwelt-, Raum- und Migrationsfragen, aber anders als im traditionellen Malstil der lokalen Künstler_innen in ihren Heimatstädten vermeiden Chavajay und Poyón die Repräsentation indigener Körper und erlauben es so den Ideen und Diskursen in ihren Arbeiten, das Verständnis der Tz'utujil und der Kaqchikel von Moderne/Kolonialität zu vermitteln. Diese Sichtweise wird durch eine Resignifizierung von Objekten dargestellt, die im Falle von Chavajay die Tz'utujil-Weise, das Heilige in der Erde zu sehen, aktualisiert.

Spiritualität und das Verborgene

Studien haben gezeigt, dass indigene Künstler_innen, die während der Kolonialzeit in westlichen Kunstinstitutionen ausgebildet wurden, unauffällig Symbole und Bilder mit indigener Bedeutung integrierten, die den spanischen Kolonialherren und Priestern, die die Arbeiten überwachten, unbekannt waren. Während christliche Praktiken übernommen wurden, wurden sie auch untergraben, um indigene Kosmologien und Spiritualität einzubeziehen und zu erhalten.¹⁸

Heute sind Künstler wie Fernando Poyón und Antonio Pichillá weniger von figurativen Assoziationen abhängig, um das Spirituelle zu thematisieren und nutzen stattdessen Installationen und Videos, um die Konsequenzen der Christianisierung für indigene Völker in Guatemala kritisch zu reflektieren und Vorstellungen einer indigenen Spiritualität in der heutigen Zeit zu stärken.

In dem 15-sekündigen Video *Contra la Pared* (dt. „Gegen die Wand“) von 2006 präsentiert der Kaqchikel-Künstler Fernando Poyón eine Nahaufnahme von drei Maya-Frauen in ihrer traditionellen Kleidung. Poyón rahmt die untere Hälfte der Gesichter der Frauen, während sie für die Zuschauer_innen unhörbare Worte aussprechen. Zu hören ist einzig eine klassische katholische Hymne, die während der gesamten Dauer des Videos abgespielt wird. Sobald die



Abb. 5: Antonio Pichillá: Lo Oculto, 2005, Installation. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers.

Kamera herauszoomt, wobei jedoch niemals die obere Gesichtshälfte der Frauen gezeigt wird, sondern der Bildausschnitt stattdessen auf ihre Oberkörper ausgedehnt wird, sieht man, dass die Frauen eine Geste wiederholen, die typisch für das katholische Beichtgebet ist. In der spanischen Version dieses Gebets bringt man wiederholt die rechte Faust zum Herzen als eine Geste der Schuld und Reue, um den Satz „por mi culpa, por mi culpa, por mi gran culpa“ (dt. „es ist meine Schuld, meine Schuld, meine große Schuld“) zu unterstreichen. Poyón assoziiert diese Handlung mit einem Mit-dem-Rücken-zur-Wand-Stehen, wie der Titel schon andeutet. Indem der Künstler jeglichen Kontext entfernt und die Handlung der Selbstbeschuldigung als Mittelpunkt des Videos isoliert, betont er durch die Darstellung der roboterartigen Geste der Schuld als eine verinnerlichte kolonialistische Handlung, dass es keine Rechtfertigung für das Geständnis gibt. Zurückgehend auf das Aufzwingen des Christentums als Methode der Kolonialisierung und besonders das Abschlachten derjenigen, die die Bekehrung verweigerten, stellt Poyón diese Selbstbeschuldigung als erzwungene, aber verinnerlichte Art des Überlebens der Kolonialität heraus. Das Fehlen eines Gesichtsausdrucks, die absichtlich verborgenen Augen und die mechanische Art, wie die Frauen die Geste wiederholen, vermitteln eine Abkopplung von der Bedeutung des Gebets, die den Unterschied zwischen dem Eingehen eines Kompromisses, um dem Tod zu entgehen, und der vollständigen Unterwerfung betont. Auf diese Weise zeigt der Künstler die Rolle des Christentums auf, die sich von der anfänglichen Kolonialisierung bis hin zur zeitgenössischen Kolonialität erstreckt und sich in Selbstbeschuldigung manifestiert. Die Konzepte von Schuld und Selbstbeschuldigung bleiben ein vorherrschendes Anliegen für indigene Gemeinschaften in Anbetracht dessen, dass weiterhin von außen keine Verantwortung für die Unterdrückung und Ungerechtigkeiten übernommen wird, die indigene Völker, insbesondere indigene Frauen als die Hauptopfer physischer und psychischer Gewalt, erfahren mussten.

Im Unterschied zu Fernando Poyón weicht der Tz'utujil-Künstler Antonio Pichillá in seinen Installationen und Videos von seiner Maya-Tz'utujil-Spiritualität ab. In der großflächigen Installation mit dem Titel *Ku'kul'kan* aus dem Jahr 2011 benutzt Pichillá riesige Mengen an rotem Stoff für die skulpturale Darstellung des alten Feuerschlangengottes Quetzalcoatl. Die Schlangenform entsteht durch eine Reihe von großen Knoten und durch die Art der Befestigung an der Wand wird auch die Bewegung einer Schlange simuliert. Visuell arbeitet Pichillá mit dem Konzept der Knoten oder *bultos* (dt. Bündel) in Bezug auf eine strenge Spiritualität und Energie der Tz'utujil. In der Tz'utujil-Gemeinschaft von San Pedro La Laguna ist der Künstler auch als spiritueller Führer (von einigen auch als Schamane bezeichnet) anerkannt, der von der Gemeinschaft zu Rate gezogen wird, um Individuen in Angelegenheiten des Geistes zu heilen. Aus diesem Grund weicht seine künstlerische Praxis explizit von der Auffassung „Erfahrung aus dem Leben“ ab und folgt der Vorstellung, dass das Leben spirituell sei.¹⁹ Durch die Einbeziehung von Knoten in seine Installation integriert Pichillá Vorstellungen von Körper, Geist, Verstand und Energie in das Heilige.

Pichillás *bultos* verweisen auf den privaten, häuslichen Raum als Schutz des Wertvollen und des Heiligen. Diese Idee ist in der Installation *Lo Oculto* (dt. „Das Verborgene“) von 2005 präsent, die aus zwei *bultos* in einem dreieckigen Regal besteht. Wie bei den Tz'utujil üblich werden Wertgegenstände in geschnürten Bündeln aufbewahrt und, um sie zu schützen, an verschiedenen Stellen im Haus versteckt oder manchmal auch am Körper verborgen mit sich geführt. Neben Zeichen des Heiligen und des Häuslichen sind Knoten für Pichillá Symbole der Ästhetik und der Schönheitskonzepte der Tz'utujil und erinnern an das geflochtene Haar einer indigenen Frau, das mit Stoff und Knoten als sichtbares Zeichen der Attraktivität zusammengebunden ist.²⁰ Gestik wird genauso wichtig für den Künstler, weil er den Prozess der Herstellung und des Auflöses eines Knotens (wie das Verdecken und Auflösen eines Bündels) mit dem kontinuierlichen Lebenszyklus vergleicht. In dem Prozess führt ein Knoten zum nächsten wie ein zeitlicher Zyklus, bei dem sich die Zustände des Wissens, des Seins und des Heiligen überschneiden und in dem ein Ende tatsächlich ein Anfang ist. Mit dieser Idee greift Pichillá den Maya-Kalender und das Baktun 13 auf – während viele dieses fälschlicherweise als die Vorhersage der Maya auf die Apokalypse interpretierten, zeigt der Kalender in Wirklichkeit das Ende einer Maya-Ära und den Anfang einer anderen, die in den zyklischen Zeitkonzepten der Maya verwurzelt ist und im Gegensatz zu der linearen Zeitvorstellung im westlichen Denken steht.

Poyóns Video *Contra la Pared* wirft die Frage nach einer verinnerlichten kolonialen Mentalität auf, die durch religiöse Eroberungen und das Fortbestehen der Kolonialität ermöglicht wurde. Von extremer Armut über den Mangel an Bildungsressourcen bis hin zu Vergewaltigung, Folter und Völkermord entzieht sich die guatemaltekeische Regierung ständig der Verantwortung für die Notlage der indigenen Völker und führt diese, um sich schadlos zu halten, im Rückgriff auf den kolonialistischen Rassediskurs auf die vermeintliche Ignoranz, Unreinheit und Promiskuität der Maya-Communities zurück. Von einer direkten Tz'utujil-Spiritualität ausgehend betont Pichillá mit



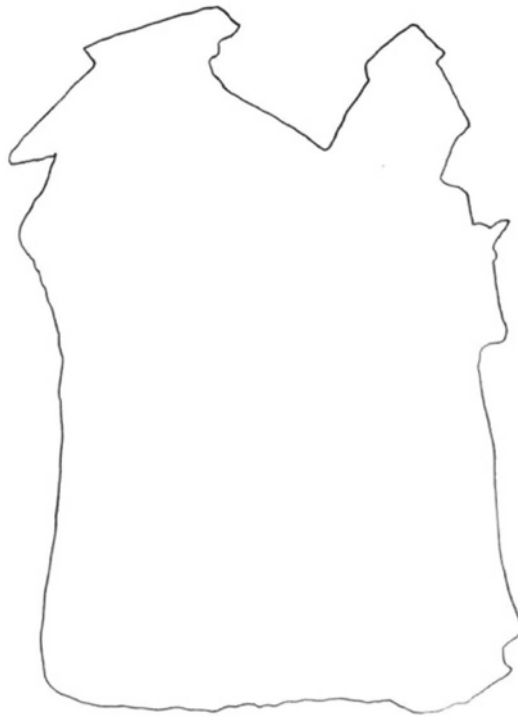
Abb. 6: Angel Poyón: Estudios del fracaso medidos en tiempo y espacio, 2008, Objekt, eingewobene Uhr. Mit freundlicher Genehmigung von Andrés Asturias/RARA und dem Künstler.

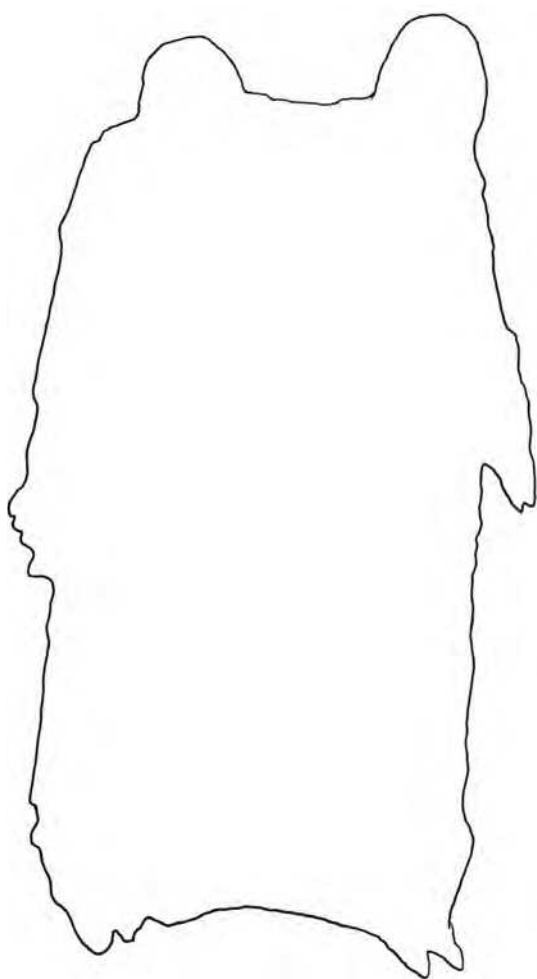
kritischem Bewusstsein, dass Disziplinen des westlichen Wissens, ebenso wie Christentum und Moderne, den Eintritt in die indigene Kosmologie unter dem Deckmantel objektiver Forschung gesucht haben. Das Verborgene und das Heilige waren Ausgangspunkt für den Widerstand und das Überleben indigenen Wissens. Zentral für das Konzept des Verborgenen ist das, was geschützt wird: Indigene Kosmologien und Wissensweisen, die historisch zu Objekten der Begierde westlicher Studien geworden sind. In Bezug zueinander gesetzt, verdeutlichen Poyóns Video und Pichillás Installationen den Unterschied zwischen der Rolle der Religion in der Kolonialität und dem Schutz von Spiritualität als einer dekolonialen Strategie.

Fazit

Noch bevor die Kolonialität/Moderne zum globalen Modell der Macht wurde, war Visualität in Mittelamerika Überbringerin und Vermittlerin von Geschichten, Identitäten, Gedanken, wissenschaftlichen Entdeckungen und Konzepten von Zeit und Raum. Es ist daher nicht verwunderlich, dass im Bestreben, die Seinsweisen einer Bevölkerung zu eliminieren, die Kolonisierung der Sehweisen eine weitere Strategie für die Unterdrückung anderer Körper und Kosmologien wurde. Dies legt nahe, dass ein dekolonialer Zugang zu Visualität, Kunst und visuellem Denken die Enthüllung und Dezentrierung westlicher Perspektiven und ihres Monopols auf Bedeutung, Schönheit und Kunst und eine visuelle Umschreibung aus einer Position kolonialer Differenz erfordert. Es ist entscheidend, indigene visuelle Theoretisierung als Teil anhaltender politischer und künstlerischer Debatten anzuerkennen. Sie unterscheidet sich von der Adressierung als Gegenstand, wie es seitens westlicher Kunst üblich ist, wo der indigene Körper als bloße Quelle künstlerischer Inspiration behandelt wird.

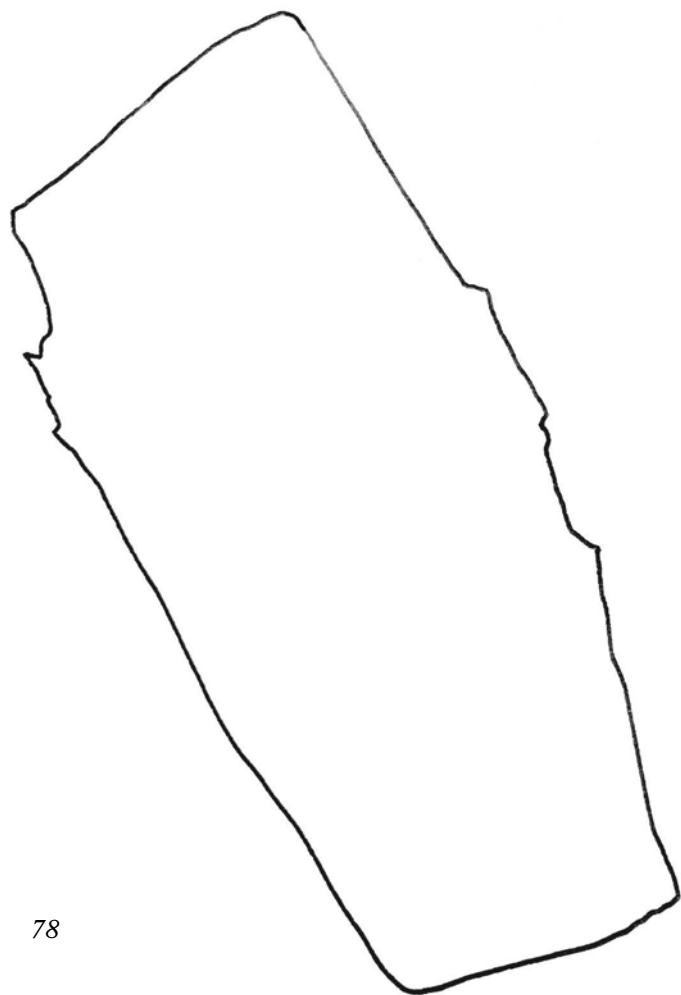
Als Angehörige einer Generation, die die Militärregierung als „böse Saat“ bezeichnete, und jetzt einer sogenannten Nachbürgerkriegsgeneration vollziehen die vorgestellten Künstler_innen dekoloniale Gesten und schaffen Objekte, um dekoloniale Sichtweisen in der zeitgenössischen Kunst Guatemalas zu vermitteln. Von visuellen/körperlichen Schreien und objektbasierten Kritiken der Moderne und ihrer Kehrseite bis hin zu der Macht, das Heilige zu erhalten, basieren diese ausgewählten Arbeiten auf präzisen Untersuchungen, auf Vorstellungen des Spirituellen und auf aktuellen politischen Fragen. Sie verstärken den epistemischen Aspekt von Kunst, der über den des Ausdrucks hinausgeht und Reflexion und Wissensproduktion fokussiert. Als solche wiederholen sie unermüdlich, dass intellektuell inspirierte kreative Arbeiten sich nicht auf eine romantisierte indigene Vergangenheit begrenzen lässt, sondern dass sie heute stets anwesend sind, genauso wie die kolonialistischen Strukturen innerhalb der gegenwärtigen Machtsysteme intakt bleiben, was die Notwendigkeit von Dekolonisierung als permanentes Projekt beweist.







Dekoloniale Strategien im Theater als Ästhetik des Aufbruchs
Grit Köppen



1 Vgl. Mignolo, Walter: Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität, Wien/Berlin 2012, S. 53. 2 hooks, bell: Sehnsucht und Widerstand, Berlin 1996, S. 130. 3 „Entretien avec Dieudonné Niangouna“ (Interview von Jean-François Perrier), in: Niangouna, Dieudonné: Shéda, Programmheft zur Aufführung des Stücks im Juli 2013 auf dem 67. Festival d'Avignon, Download-Link auf <https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2013/sheda> (5.5.2020). 4 Hall, Stuart: „Das Spektakel des ‚Anderen‘“, in: ders.: Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, Hamburg 2004, S. 108–166; hier: S. 165. 5 Thérèse, Amélie: Le Théâtre de Dieudonné Niangouna. Corps en scène et en parole, Paris 2013, S. 32. 6 Vgl. Thérèse 2013 (wie Anm. 5), S. 27, 55.

Gegenwärtige dekoloniale Ansätze stehen in einer Tradition politischer Widerstandspraktiken gegen kolonialrassistische Gewaltverhältnisse und sind Teil eines historisch gewachsenen, komplexen Diskurs- und Kunstfeldes. Das breite Spektrum von dekolonialen Ästhetiken und Praktiken lässt sich im Theater nicht allein mit dem vielfach zitierten Prinzip des *delinking*¹ erfassen; vielmehr handelt es sich um ein strategisches *linking* und strategisches *delinking* – ein Aufruhr, der Trennungen sowie Bezüge herstellt. So hat beispielsweise bell hooks darauf verwiesen, dass eine künstlerisch-kulturelle Dekolonisierung nicht nur durch Loslösung erreicht werden könne:

Schwarze Künstlerinnen und Künstler, die in ihrer Arbeit eine Befreiungspolitik verkörpert und reflektiert sehen wollen, wissen, daß ein wichtiger Teil jedes Dekolonisierungsprozesses das kritische Eingreifen und das Infragestellen bestehender repressiver, beherrschender Strukturen ist. [...] Wir können uns nicht an einem durch Freiheit und kritisches Handeln gekennzeichneten Dialog beteiligen, wenn wir alle schöpferische Arbeit ablehnen, die aus weißen westlichen Traditionen entsprungen ist.²

Das korrespondiert mit einer Aussage des kongolesischen Theatermakers Dieudonné Niangouna, dessen künstlerisch-ästhetische Bezugspunkte sehr unterschiedlich sind: „De nombreux auteurs m’ont en effet façonné en tant qu’écrivain: Sony Labou Tansi, Aimé Césaire, Bernard-Marie Koltès, Kossi Efoui, Sarah Kane, Heiner Müller, Shakespeare et Brecht. Ce sont vraiment des maîtres pour moi, depuis toujours.“³

Etliche zeitgenössische afrikanische und afro-diasporische Bühnenautor_innen bringen derzeit mit ihren ästhetischen dekolonialen Verfahren – so meine zentrale These – eine *Ästhetik des Aufruhrs* hervor. Diese lässt sich in Theater texts von Niangouna, Marie N'Diaye, Aristide Tarnagda, Hakim Bah, Julien Bissila, Marie-Louise Mumbu und anderen identifizieren. Die von ihnen durch spezifische ästhetische Strategien vorgenommene Perspektivierung entspricht einem widerständigen *Aufruhr*, bei dem kolonialrassistische Gewaltverhältnisse angeprangert werden und ein „rassistisches Repräsentationsregime zu demontieren und zu untergraben“ versucht wird.⁴

Zu den Künstler_innen, die derzeit eine *Ästhetik des Aufruhrs* produzieren, gehört als wohl bekanntester Vertreter Dieudonné Niangouna. Er gilt als einer der aktivsten und einflussreichsten zeitgenössischen Theatermacher_innen des frankophonen Afrikas, die derzeit künstlerisch-ästhetisch sowie kulturpolitisch um dekoloniale Verschiebungen ringen. Er ist Teil eines Kunstfelds (*champ dramatique*)⁵, das für ein neues Theater, radikale Ästhetiken und artikulierte Kritik mittels Textualität eintritt.⁶ Kulturpolitisch finden diese

7 Vgl. *Thérèse 2013* (wie Anm. 5), S. 21–23. 8 Vgl. Bloch, Natalie: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theaterstücken von Elfride Jelinek und Neil LaBute, *Bielefeld 2011*, S. 18. 9 Niangouna, Dieudonné: M'Appelle Mohamed Ali, *Besançon 2014*; dt. Fassung: „Nennt mich Muhammad Ali“, in: Rabihi, Leyla-Claire / Weigand, Frank (Hg.): *Scène 19. Neue französische Theaterstücke, Berlin 2016*, S. 17–51. 10 M'Appelle Mohamed Ali, http://www.tdb-cdn.com/sites/default/files/upload/theatre-en-mai/TEM18/DS/13_-_mappelle_mohamed_ali.pdf (27.8.2019).

Bestrebungen ihren Ausdruck in der selbstorganisierten Gründung von Festivals in afrikanischen Großstädten wie *Mantsina sur Scène* (Brazzaville), *Les Récréatras* (Ouagadougou), das *Festival International de Théâtre du Bénin* (Cotonou), der *Marché des Arts et du Spectacle Africain* (Abidjan), das *Festival des Réalités* (Bamako) oder das *Festival de Théâtre d'Afrique de l'Ouest* (Dakar).⁷ Diese Festivals dienen als Arbeitsnetzwerke, Produktionsstätten und Reflexionsorte zeitgenössischer afrikanischer und afro-diasporischer Theatermacher_innen. Diese von ihnen aufgebauten Strukturen ermöglichen es, ihre Stücke vor Ort zu inszenieren und auf dem afrikanischen Kontinent mittels ausgedehnter Tourneen aufzuführen. Zugleich allerdings speisen die Künstler_innen ihre Theatertexte in den europäischen Stückemarkt ein – durch die Veröffentlichung und Bekanntmachung in Verlagen wie Les Éditions Lansman, Les Solitaires Intempestifs, bei Radio France International oder durch Aufführungen beim *Festival International des Francophonies en Limousin* oder dem *Festival d'Avignon*.

Meine Analyse geht vom konkreten Theatertext aus und zielt darauf ab, textuelle und theaterästhetische Strategien des Dekolonialen zu identifizieren, die eine *Ästhetik des Aufruhrs* erzeugen. Ein ästhetischer Diskurs kann neben seinen Inhalten durch die szenische, dramaturgische, textuelle und rhythmische Gestaltung Artikulationen und Perspektivierungen vornehmen.⁸ Die ästhetischen und stilistischen Mittel der Theatertexte – nicht ihrer Inszenierungen – stehen in dieser Analyse im Vordergrund.

Ästhetik des Aufruhrs bei Dieudonné Niangouna

Im Folgenden werde ich die *Ästhetik des Aufruhrs* exemplarisch an dem von Niangouna 2013 verfassten Theatertext *M'appelle Mohamed Ali* in der deutschen Übersetzung unter dem Titel *Nennt mich Muhammad Ali* explorieren. Bestehend aus zwei Szenen ist das Stück *M'appelle Mohamed Ali* im renommierten, auf zeitgenössische Dramatik spezialisierten französischen Verlag Les Solitaires Intempestifs 2014 veröffentlicht,⁹ vom burkinischen Regisseur Jean-Baptiste Hamado Tiemtoré in Brüssel inszeniert und in Burkina Faso, der Demokratischen Republik Kongo, Kongo-Brazzaville, Kamerun, Mali, Tschad, Gabun, Guinea, Ruanda, Togo, Djibouti, Madagaskar, Marokko, Frankreich, Deutschland etc. aufgeführt worden.¹⁰

Niangounas Theatertext *Nennt mich Muhammad Ali* setzt sich thematisch vor allem mit den körperpolitischen und sprachpolitischen Dimensionen kolonialrassistischer Ideologie auseinander und gestaltet dabei den aktiv kämpfenden männlichen Schwarzen Körper, der sich aus den ihn erniedrigenden Verhältnissen befreit, als Leitmotiv seines Stücks. Dieser positionierte und markierte Körper ruft historische Kontexte, Erinnerungen und kollektiv erlebte Erfahrungen von Versklavung, Überfahrten,

11 Vgl. Köppen, Grit: „Ästhetik des Aufruhrs: Dekoloniale Verschiebungen im zeitgenössischen Theater“, in: *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019, <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/aesthetik-des-aufruhrs-dekoloniale-verschiebungen-im-zeitgenoessischen-theater/> (22.4.2020). **12** Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London 1993, S. 4. **13** Griffin, Ada Gay: „Seizing the Moving Image: Reflections of a Black Independent Producer“, in: *Wallace, Michele / Dent, Gina (Hg.): Black Popular Culture, Seattle 1992*, S. 228–233, hier: S. 229. **14** Mbembe, Achille: *Ausgang aus der langen Nacht. Versuch über ein entkolonisiertes Afrika*, Berlin 2016, S. 276.

Plantagenwirtschaft, Boxkämpfen und Widerstand auf. Der Theatertext handelt von einem afrikanischen Schauspieler, der versucht, auf der Bühne den afroamerikanischen Spitzensportler Muhammad Ali zu spielen, dabei jedoch immer wieder aus seiner Rolle fällt. Das, was ich in diesem konkreten Fall als *Ästhetik des Aufruhrs* bezeichne, meint eine widerständige Erhebung mittels Sprechtheater gegen rassistische körperpolitische und sprachliche Zurichtungen. Im weiteren Sinne entsteht diese Ästhetik mittels einer radikalen Perspektivierung durch die Reflexion von geopolitisch spezifischen Realitäten, Machtverteilungen und damit einhergehenden Gewaltverhältnissen sowie durch eine öffentliche Anklage, die sowohl die koloniale Situation mit einem Aufschrei erinnert und scharf kritisiert als auch die postkoloniale Situation als Folge kolonialer Gewaltherrschaft gänzlich in Frage stellt.¹¹ Dabei zeichnet sich Niangounas Stück besonders durch einen enorm dichten Subtext aus, der seine Komplexität aus einer Vielzahl historischer und diskursiver Referenzpunkte bezieht.

Niangouna stellt rassistische Gewaltexzesse ins Zentrum und mobilisiert Schwarze Wissens- und Erfahrungsräume um eine geteilte Geschichte der körperpolitischen und sprachlichen Zurichtung. Denn mit seinem bewussten Changieren von Zeit- und Raumebenen zwischen den 1960er Jahren in den USA und der Gegenwart in Afrika sowie Europa nimmt Niangouna Bezug auf Paul Gilroys „rhizomorphic, fractal structure of the transcultural, international formation“ des *Black Atlantic*¹² und verweist mit seinem Stück auf den umfassenden Resonanzraum gegenüber kolonialrassistischer Ideologie. Diese wird von Ada Gay Griffin als Erfahrung des Terrors beschrieben: „The fundamental aspects of Black cultural production and Black culture itself are underlined by a certain terror that is constantly in our consciousness.“¹³ Dabei zeigt Niangouna eine Verbindung zwischen Rassismus, Körperpolitik, Männlichkeit und Trauma auf. Das, was Achille Mbembe als „écriture de soi, also Selbstschreiben“ bezeichnet,¹⁴ und die dezidierte Artikulation seines politischen Dissenses werden dabei zu einer Erhebung, Auflehnung und Abrechnung im Theater. Niangounas Figuren reflektieren kritisch die Folgen kolonialrassistischer Ideologie, die sich in der sozialen Ordnung der Segregation, in rassistischer Sprachpolitik und ebenso in der psychologischen Konsequenz zwischen Bedrohungsszenario und Begehrensstruktur zeigen. Und sie treten in offenen Widerstand dazu.

Dramaturgisches Prinzip

Im Wesentlichen arbeitet Niangouna in seinem Stück mit zwei Figurenreden: der des ‚Schauspielers‘ und jener des ‚Muhammad Ali‘. In den Regieanweisungen differenziert er dementsprechend zwischen „spielt“ (Figurenrede

Ali) und „unterbricht sein Spiel“ (Figurenrede Schauspieler). Dieser Wechsel ist das wesentliche dramaturgische Prinzip des Stücks. Er erfolgt insgesamt 38 Mal, wodurch eine raumzeitliche Handlungskontinuität systematisch unterlaufen wird, das Handlungsgeschehen wird *fragmentiert*. Mbembe hat darauf hingewiesen, dass Schwarze Geschichte zu thematisieren „auf der Grundlage von Fragmenten schreiben“ bedeutet.¹⁵ Zugleich montiert Niangouna auf diese Weise verschiedene Zeiten und Räume miteinander. So konstruiert er bewusst keine zusammenhängende Fabel, sondern verschränkt mittels *Fragmentierung* und *Montage* mehrere Diskurs- und Reflexionsstränge. Dabei verwebt er verschiedene historische Kontexte wie den Sklavenhandel, den französischen *Code noir*, den Boxsport im 19. und 20. Jahrhundert, das politische Klima der USA in den 1960er Jahren und den Kontext eines afrikanischen Schauspielers im Europa der Gegenwart thematisch miteinander.¹⁶ Das durchgehende Changieren von Zeiten und Räumen ist ein ästhetisches Verfahren, das der nigerianische Theaterwissenschaftler Osita Okagbue in etlichen afrikanischen und karibischen Theater texts identifiziert und auf ein Verständnis eines „universe in perpetual flux“ von koexistierenden Zeiten und Existenzen zurückgeführt hat:¹⁷

[...] the main structural features of African and African-Caribbean plays which exhibit a tendency to begin in the present, wander off into the past, stray occasionally into the future, but always doubling back to the present at critical moments and then taking off once more. [...] This structure enables the playwrights to effectively show the contiguity of the different time schemes and realms of existence which underpins the African cosmological system.¹⁸

Dabei ist jedoch auffällig, dass Niangouna die Räume USA, Afrika und Europa miteinander verschränkt, was zugleich symbolisch den Raum des transatlantischen Sklavenhandels umfasst. Und Niangouna verschränkt das Theater und den Boxring als Schauplätze eines Kampfes, der von Schwarzen gegen ökonomische, politische, gesellschaftliche, epistemologische und repräsentationspolitische Gewaltverhältnisse geführt werden muss(te).¹⁹

Niangouna arbeitet außer mit den Rollenwechseln zwischen ‚Schauspieler‘ und ‚Muhammad Ali‘ bei der Figurenrede Alis außerdem mit dem Prinzip des *splitting*, bei dem er weitere Stimmen subsumiert, die unvermittelt einsetzen, teils auch kommentiert, dekonstruiert oder ad absurdum geführt werden. So integriert er in Alis Figurenrede z. B. die Sprecherpositionen eines paranoiden, rassistischen Journalisten, der Muhammad Ali während des Prozesses befragt, oder eines FBI-Agenten, der ihn über die Titelerkennung auf seinem Karrierehöhepunkt informiert, oder eines alten Freundes, der ihm plötzlich einen rassistischen Witz erzählt. Durch Verfahren des *Polyphonen* und *Dissoziativen* wird zugleich eine Zeugenschaft der erlebten Sprachgewalt vorgenommen.

Niangouna nutzt auch das Mittel der direkten Ansprache ans Publikum. Dabei ist die Anrede im Text so angelegt, dass das

20 Schöffler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse, Stuttgart 2017, S. 36. **21** Vgl. Schöffler 2017 (wie Anm. 20), S. 70f. **22** Niangouna 2016 (wie Anm. 9), Szene I, S. 18. **23** Der Begriff *Middle Passage* bezeichnet die Deportation Versklaveter während des transatlantischen Sklavenhandels: „the forced voyage of enslaved Africans across the Atlantic Ocean [...] It was one leg of the triangular trade route that took goods (such as knives, guns, ammunition, cotton cloth, tools, and brass dishes) from Europe to Africa, Africans to work as slaves in the Americas and West Indies, and items, mostly raw materials, produced on the plantations [...] back to Europe.“ *The Editors of Encyclopaedia Britannica*: „Middle Passage. Slave Trade“, in: Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Middle-Passage-slave-trade> (26.6.2019). **24** Vgl. Gilroy 1993 (wie Anm. 12).

Publikum abwechselnd mit „ihr“ oder mit „wir“ adressiert wird. Zudem fällt auf, dass auch die Sprecherposition als Identitäts-Markierung mit unterschiedlichen Personalpronomen arbeitet und in kürzester Zeit vom „er“ zum „wir“ zum „ich“ oder zum „du“ wechselt.

Die Form seines Stücks weist teils Elemente des epischen Theaters auf. Zunächst ist eine „Spiel-im-Spiel-Situation“²⁰ angelegt, bei der der reale Schauspieler auf der Bühne die Figur eines Schauspielers verkörpern soll, der wiederum versucht Muhammad Ali zu spielen – und daran scheitert. Weiter wird dieses Bühnengeschehen, das der Rolle Muhammad Ali zuzuordnen ist, durch die Figur des Schauspielers systematisch unterbrochen, reflektiert oder kommentiert; daran lässt sich das ästhetische Verfahren der *Distanzierung* erkennen. Schließlich sind *metadramatische Elemente*²¹ enthalten, wenn die Figur des Schauspielers das Theater selbst thematisiert und reflektiert, wobei jeder mögliche Illusionismus immer wieder systematisch gebrochen wird.

Da es sich bei dem Stück *Nennt mich Muhammad Ali* um einen figurenzentrierten Dramentext handelt, bei dem die Reflexionen und die politisch-historischen Artikulationen der Charaktere die Inhaltsebene bestimmen, werde ich im Folgenden die zwei Figuren separat analysieren, um mich so ihren Positionen, Referenzpunkten und den von ihnen aufgerufenen Kontexten besser nähern zu können.

Der widerständige Schauspieler

Das Stück beginnt mit einer kurzen Szene, in der ein Schauspieler in seiner Garderobe spricht. Dieser ist als afrikanisch charakterisiert und bleibt ohne Namen. Er ruft das Publikum auf, genau hinzusehen und wahrzunehmen: „Sieh. Wie die salzige Flut in deinem Blick angestiegen ist“.²² Damit nimmt Niangouna bereits am Anfang zwei Setzungen vor: Die salzige Flut lässt sich als

Metapher für das Meerwasser lesen und ruft Assoziationen zur *Middle Passage*²³, zum *Black Atlantic*²⁴ und zur Erfahrung der Diaspora auf. In Verbindung mit dem Blick werden diese Erfahrungen jedoch zurück an den Körper, konkret an das Auge gebunden und lassen sich als eine Resonanz in Form von Tränen – aus Trauer und/oder Wut – deuten. Anschließend werden die Reaktionen des Körpers als nervös und ungehalten beschrieben, wenn der Schauspieler – wie zu sich selbst – sagt:

Deine Glieder haben das Warten so satt, dass sie zappeln, stammeln, vor sich hin zucken und sich ruckartig zusammenziehen. (Niangouna 2016, Szene I, S. 18)

Das Motiv des aktiven Körpers, der sich aus den ihn begrenzenden Verhältnissen befreit, ist ein Leitmotiv des Stücks *Nennt mich Muhammad Ali*. Es steht diskursiv in enger Verbindung zu Frantz Fanons Analyse der Träume von Kolonisierten, die er folgendermaßen beschrieb:

Als erstes lernt der Eingeborene, auf seinem Platz zu bleiben, die Grenzen nicht zu überschreiten. Deshalb sind die Träume des Eingeborenen Muskelträume, Aktionsträume, aggressive Träume. Ich träume, daß ich springe, daß ich schwimme, daß ich renne, daß ich klettere. Ich träume, daß ich vor Lachen berste, daß ich den Fluß überspringe, daß ich von Autorudeln verfolgt werde, die mich niemals einholen. Während der Kolonisation hört der Kolonisierte nicht auf, sich zwischen neun Uhr abends und sechs Uhr früh zu befreien.²⁵

Niangounas Stück wiederum greift die Befreiung durch Muskel- und Aktionsträume auf, nimmt jedoch eine Verschiebung vom Kontext der Kolonisation in Afrika zum Kontext des Rassismus in den USA vor. Dabei wirkt der Boxer Muhammad Ali als ein Symbol der erkämpften Befreiung durch die eigene Körperkraft – ein Symbol mit globaler Ausstrahlungskraft. Der malische Kulturtheoretiker Manthia Diawara hat darauf hingewiesen, dass afroamerikanische Sportler_innen, Musiker_innen und Aktivist_innen in den 1960er und 1970er Jahren zu zentralen Identifikationsfiguren der Jugend- und Gegenkulturen im frankophonen Afrika wurden.²⁶ Dabei spielte Muhammad Ali eine besondere Rolle, weil er als Schwarzer Boxweltmeister im Schwergewicht sich öffentlich gegen das rassistische System der USA auflehnte und seinen Körper dem militärischen Zugriff dieses Staates entzog, die Konsequenzen seines Widerstands – Aberkennung des Weltmeistertitels, Berufsverbot, Haftstrafe etc. – in Kauf nahm und den als „Rumble in the Jungle“ berühmt gewordenen Kampf Jahre später in Kinshasa zum sportlichen sowie medialen Großereignis auf dem afrikanischen Kontinent werden ließ.

In der ersten Szene wird also das Thema der an den Körper gebundenen rassistischen Erfahrung sowie des Widerstands dagegen auf das Prinzip der Männlichkeit fokussiert. Noch in der Garderobe erinnert sich der Schauspieler daran, wie seine Mutter ihn früher ermahnte:

Mein Junge. Du musst erwachsen werden. Du musst ein Mann werden. [...] Vergiss nie, wo du herkommst. Von dort, jenseits des weiten Meeres. [...] Mein Junge, ich wünsche dir das einzige, was du sein kannst: jemand, der um jeden Preis darum kämpft, ein Mensch zu werden. (Niangouna 2016, Szene I, S. 18 f)

Damit greift Niangouna die von Fanon analysierte koloniale Logik auf, die auf Entmenschlichung setzte. Er artikuliert in diesem Fragment des Erinnerungsberichts den Kampf gegen diese Entmenschlichung als eine Notwendigkeit. Fanon schreibt in

27 Fanon 1981 (wie Anm. 25), S. 35f. **28** Hall 2004 (wie Anm. 4), S. 165. **29** Mbembe 2016 (wie Anm. 14), S. 76.
30 Kilomba, Grada: „Don't you call me Neger! Das N.-Wort, Trauma und Rassismus“, in: Antidiskriminierungsbitro Köln & Cyber Nomads (Hg.): TheBlackBook. Deutschlands Häutungen, Frankfurt a. M. 2004, S. 173–182, hier: S. 181. **31** Kilomba beschreibt diesen Ansatz wie folgt: „Während ich schreibe, werde ich ein Subjekt. Weil ich meine Realität definiere, meine Geschichte nenne, meine Identität selbst bestimme, meine Namen selbst determiniere.“ Kilomba 2004 (wie Anm. 30), S. 181.

Die Verdammten dieser Erde: „Manchmal geht dieser Manichäismus bis ans Ende seiner Logik und entmenslicht den Kolonisierten. Genaugenommen, er vertiert ihn.“²⁷ Niangouna verlinkt allerdings in der Figurenrede des Schauspielers das „Mensch-Werden“ mit dem Appell der Mutter, ein Mann zu werden. Die Suche des Jungen nach einem Identifikationsmodell und das Ringen des Schauspielers um die Verkörperung seiner Rolle sind zugleich mit einer Befragung von Männlichkeitsbildern verbunden. Dabei treten zwei unterschiedliche Männlichkeitsbilder in Widerspruch zueinander: die rassistische Konstruktion Schwarzer Männlichkeit und die Idealisierung Schwarzer Männlichkeit durch den Bezug auf Muhammad Ali. Ali verkörpert – durch seine Haltung zum Vietnamkrieg, sein *black-atlantisches* Bewusstsein, sein öffentliches Auftreten in Kinshasa und seine Strategie im „Rumble in the Jungle“ – innere Stärke, Widerstandskraft, Beweglichkeit, Schnelligkeit, Redegewandtheit, taktisches Geschick und Integrität. Seine Mobilisierung sämtlicher Kräfte in physischer, rhetorischer und politisch argumentativer Hinsicht machte ihn zur Inspirationsquelle sowie zu einer Ikone der *Black-Power*-Bewegung und medial erzeugter Männlichkeit (die jedoch von rassistischer Blick- und Zuschreibungsmacht durchdrungen bleibt).

Während der Schauspieler nun in seiner Garderobe sitzt und sich auf seine – diese – Rolle vorbereitet, erinnert er sich an den Aufruf seiner Mutter, jeden Tag zu kämpfen. Diese Erinnerung bringt ihn zu der Einsicht:

(unterbricht sein Spiel): Wie lange habe ich gebraucht, um so weit zu kommen. Endlich ein richtiger Kampf. Ein fairer Kampf. Ich habe eine Bühne für mich ganz allein. (Niangouna 2016, Szene II, S. 19)

Damit erklärt er die Bühne zur politischen Arena seines Widerstands; durch den Begriff des Kämpfens wird eine Analogie zum Boxring etabliert. Da es sich bei seinem zu spielenden Stück um Sprechtheater handelt, ist der wesentliche Unterschied zum Boxring der, dass neben dem Körper auch die Sprache als wirksames Mittel auf der Bühne eingesetzt wird. Und mit Stuart Hall ließe sich argumentieren: „Damit wird das Feld eröffnet für ‚Politiken der Repräsentation‘, für einen Kampf um Bedeutung, der andauert und nicht beendet ist.“²⁸

Dies ist als dekoloniale Strategie auf Ebene der Figurenrede des Schauspielers, aber auch auf produktions-ästhetischer Ebene zu erkennen, die mit Mbembe als „*écriture de soi*“, also Selbstschreiben“,²⁹ und mit Grada Kilomba als Prozess der „Subjektwerdung“³⁰ zu fassen ist. Diese Subjektwerdung hängt wesentlich mit der Handlungsmacht in Form von gesprochener und geschriebener Sprache als Selbstartikulation zusammen.³¹ Das korrespondiert mit den Aussagen des Schauspielers, dass er aus einer Notwendigkeit heraus Theater machen müsse:

(unterbricht sein Spiel): Denkt ihr, ich mache zum Spaß Theater? (Niangouna 2016, Szene II, S. 36)

Die Artikulation auf der Bühne ist hier als ein Aufbegehren gegen eine verordnete Sprachlosigkeit zu verstehen, die historisch erzwungen wurde. Kilomba hat darauf hingewiesen:

Within colonialism the mouth becomes the organ of oppression par excellence [...]. [...] There is an apprehensive fantasy that if the colonial subject speaks, the colonizer will have to listen. It would be forced into an uncomfortable confrontation with other truths. Truths, which have been kept quiet, as secrets. [...] Collective secrets of racist oppression and denied aspects of a „dirty“ history would be revealed.³²

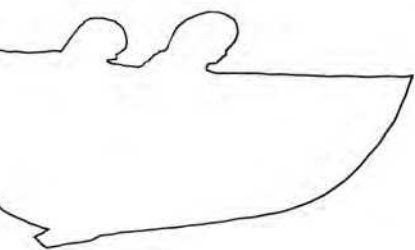
In Niangounas Stück verkündet die Figur des afrikanischen Schauspielers, dass er die Bühne nutzen wird, um sich zu wehren. Mittels widerständiger Artikulation und kritischer Reflexion bringt er Dinge zur Sprache, die die Theater-Öffentlichkeit zwingt, sich mit der kolonialrassistischen Dimension von Realität auseinanderzusetzen. Im Offenlegen und Sichtbarmachen rassistisch motivierter Gewaltexzesse, die umfassende zeitliche und räumliche Verbindungslinien aufweisen, steckt sein *Aufbruch*. Das sprechende Schwarze Subjekt auf der Bühne verschafft sich Gehör und äußert eine solch kritische Perspektive auf die Vergangenheit und die Gegenwart, dass eurozentrische Erklärungsmodelle von Welt ad absurdum geführt werden.

Zugleich stellt der Schauspieler mehrfach ironisierend in Frage, ob das Publikum bereit sei, einen anderen Blick auf die Historie einzunehmen:

(unterbricht sein Spiel): [...] Die Leute sind sowieso noch nicht bereit, sich so etwas anzuhören. Es ist zu früh. Die Leute sind langsam, und es ist ihr gutes Recht, sich Zeit zu lassen. (Niangouna 2016, Szene II, S. 21)

Damit wird die von ihm verspürte Dringlichkeit, diese Missstände kritisch zu reflektieren, konterkariert mit dem Privileg der imaginierten Zuschauer_innen, sich dafür Zeit lassen zu können. Zugleich ist der sprachliche Aufbruch, den er zu erzeugen beabsichtigt, mit der enormen Kraftanstrengung verbunden, sich selbst immer wieder mit einem komplexen System auseinandersetzen zu müssen, das – in Form von Blickmacht, Körperpolitik, Begehren, Sprache, Justiz, Wissensproduktion und Kunstproduktion – rassistisch durchdrungen ist.

Mitten in der Figurenrede des Schauspielers erwähnt dieser plötzlich eine psychische Belastung:



33 „In der Psychoanalyse wird Trauma durch seine Intensität, die es unmöglich macht, adäquat zu reagieren, definiert [...] Rassismus wird aber selten als Trauma wahrgenommen oder benannt. Diese Absenz der Benennung liegt daran, dass die Geschichte der rassistischen Unterdrückung und deren psychologischen Auswirkungen innerhalb des westlichen Diskurses bisher vernachlässigt wurde.“ Kilomba 2004 (wie Anm. 30), S. 173. **34** Gilroy, Paul: „Der Black Atlantic“, in: Langenohl, Andreas / Poole, Ralph J. / Weinberg, Manfred (Hg.): Transkulturalität. Klassische Texte, Bielefeld 2015, S. 61–75, hier: S. 66.

(unterbricht das Spiel): Meine Diagnose: gesplante Persönlichkeit. Dissoziative Identitätsstörung. So hat der Doktor das genannt. Ich lebte in der Haut von Muhammad Ali, ich war Muhammad Ali, meine ganze Kindheit lang, jeden einzelnen Tag. Und dieser Zwiespalt in mir führte dazu, dass ich nicht mehr wusste, wer ich wirklich war, wie ich lebte, wo genau ich mich gerade befand, in Afrika oder in Amerika, in welcher Sprache ich dachte und wie ich mich ausdrückte, mit wem, warum ...? (Niangouna 2016, Szene II, S. 28)

An dieser Stelle gestaltet Niangouna einen – in mehrfacher Hinsicht – interessanten Wendepunkt im Stück. Einerseits wird auf dramaturgischer Ebene mit Distanzierung gearbeitet, indem der Schauspieler seine Rolle immer wieder verlässt, doch innerhalb der Figurenzeichnung kommt hier das umgekehrte Prinzip zur Sprache – die Überidentifikation mit Ali, was einerseits zur Stärkung und andererseits zum inneren Zwiespalt führt. Allerdings geht Niangouna weiter: Indem der Schauspieler seine dissoziative Erkrankung erwähnt, charakterisiert Niangouna diese Figur als traumatisiert.³³ Zum einen korrespondiert dies mit Fanons Untersuchungen, die psychische Langzeitfolgen kolonialer Erfahrung nachwiesen. Zum anderen verbindet Niangouna in diesem Teil der Figurenrede die Aspekte von geopolitischer Erfahrung, körperlicher Resonanz und Sprachlosigkeit als Folge des Traumas im Kontext des *Black Atlantic* miteinander:

Der Black Atlantic bedeutet somit mehr als nur einen in die Länge gezogenen Zustand des Trauerns über die Brüche und Risse, die durch Exil, Verlust, Brutalität, Stress und erzwungene Trennung entstanden sind. Er betont eine unbestimmtere Gefühlslage, in der ein gewisses Maß an Isolation und kultureller Entfremdung sowohl vom Ort des Aufenthalts als auch vom Ausgangsort Einsicht gewähren sowie plötzliche Angst auslösen können.³⁴

Im Verlauf des Stücks wird die innere Zerrissenheit des Schauspielers, der seinen Beruf sowie das Theater hinterfragt, weiter thematisiert.

(unterbricht sein Spiel): Als wir in den Zug stiegen, glaubten wir, dass wir beim Theatermachen wir selbst bleiben und eines Tages nach Hause zurückkehren würden. Tja, unsere Rollen haben uns aufgefressen. [...] Wir streben fälschlicherweise danach, unsere Geschichte durch die Geschichten anderer zu erzählen. Wir schlüpfen durch Mauerrisse hindurch und unsere Geschichten bleiben auf der anderen Seite zurück. Sie waren zu sperrig für einen derart engen Durchlass. (Niangouna 2016, Szene II, S. 29)

Der hegemoniale westliche Kunst- und Wissenskanon kann als „derart enge[r] Durchlass“ gedeutet werden, der innerhalb des Theaters wirkmächtig ist. Damit wird die Dimension der epistemologischen Machtverteilung im Kunstbetrieb angesprochen, also die Frage, wer mit welchen Ressourcen und unter welchen strukturellen Bedingungen welche Form von Wissen, Ästhetik und Kunst für wen hervorbringt. Der afrikanische Schauspieler stellt sich mehrfach die Frage, wie in diesem Kontext weiterzumachen sei, wie er durchhalten und sich motivieren könne. Das korrespondiert stark mit dem von Cornel West analysierten Zustand des Nihilismus im afroamerikanischen Kontext:

Nihilism is not new in black America. The first African encounter with the New World was an encounter with a distinctive form of the Absurd. The initial black struggle against degradation and devaluation in the enslaved circumstances of the New World was, in part, a struggle against nihilism.³⁵

Im Stück richtet sich die Kritik des Schauspielers allerdings dezidiert gegen den westlichen Kunstbetrieb ebenso wie gegen die Kulturpolitiken afrikanischer Länder:

(unterbricht sein Spiel): [...] Wie denkt ihr, werden wir Theater machen? Mit euren Zähnen? Wir kämpfen schon so lange in dieser Steinwüste, glaubt ihr nicht, dass wir die Eier dafür haben? Wenn das nicht so funktioniert, wie ihr wollt oder wie es eurer Meinung nach funktionieren sollte – man könnte meinen, es wäre euer Laden, und wir nur die Türsteher –, soll dann etwa der Westen immer noch das künstlerische Schaffen in Afrika kontrollieren? Und zwar durch Vergleich und Einschätzung anhand irgendwelcher ‚Kriterien‘, mit demselben selbstzufriedenen Wohlstandsblick wie bei sich zu Hause? [...] Und was macht ihr, ihr afrikanischen Regierungen? Verdammt! Jetzt rege ich mich auf. (Niangouna 2016, Szene II, S. 42f.)

Die Selbstbefragung des Schauspielers, wie er trotz der widrigen Umstände durchhalten könne, wird von ihm in seiner Figurenrede mit einer Auflistung physischer Aktionen wie rennen, sich bewegen, stehen bleiben, tanzen, atmen, hochspringen beantwortet.³⁶ Diese imaginierten Handlungen werden als körperpolitische Strategien lesbar, mit denen auch er weiterhin mit seinem Körper gegen die bestehenden Verhältnisse ankämpft.

Der Aufruhr der Figur ‚Muhammad Ali‘

Die zweite Szene beginnt mit einer langen Namensaufzählung von Boxern, darunter Jack Johnson, Joe Louis, Sonny Liston, George Foreman, Mike Tyson etc. Damit wird die Figur Ali sporthistorisch positioniert, bei der wiederum auffällig ist, dass 17 der 20 Benannten Schwarze Spitzensportler waren. Niangounas Anlage der Szene beginnt demnach mit der Strategie des *naming*, die ich ebenfalls als eine dekoloniale Strategie werte, da es eine Form des Erinnerns, Archivierens und Historisierens Schwarzer Geschichte anhand individueller Personen und der sie

37 Parkes, Pamela: „Boxing: When a freed slave fought a sporting star“, in: BBC News, 22. 6. 2014, <https://www.bbc.com/news/uk-england-bris-tol-27632884> (26. 6. 2019). **38** Fitzpatrick, Richard: „Tom Molineaux: The slave who boxed his way to freedom before dying destitute in Ireland“, in: Irish Examiner, 16. 10. 2017, <https://www.irishexaminer.com/lifestyle/artsfilm/tom-molineaux-the-slave-who-boxed-his-way-to-freedom-before-dying-destitute-in-ireland-460967.html> (26. 6. 2019).

umgebenden politischen Kontexte und Strömungen ist. Er beginnt die Genealogie mit dem ersten afroamerikanischen Weltmeister im Schwergewicht – Jack Johnson. Damit ruft er zugleich einen politisch-historischen Kontext auf, denn Jack Johnson wurde 1878 in Texas als Sohn eines Mannes namens Henry Johnson geboren, der selbst als Sklave auf einer Plantage in Maryland überlebte und dort als *bare-knuckle fighter* im Boxring zur Ergötzung der Sklavenhalter_innen kämpfte. Der US-amerikanische Boxsport ist tief mit dem Plantagensystem und der Sklaverei verwoben. Physische Gewaltausübungen zwischen versklavten Männern, bekannt als *bare-knuckle fights*, wurden auf den Plantagen zur Schaulust und Ergötzung weißer Plantagenbesitzer_innen organisiert. In diesem Geschehen aktualisierte sich die Blick- und Definitionsmacht über einen bis zur Erschöpfung kämpfenden männlichen Schwarzen Körper. Zugleich war damit für die Machthabenden politisch das Interesse verbunden, die Energie für mögliche Aufstände zu kanalisieren und abzulenken; umgekehrt haben versklavte Männer diesen minimalen Möglichkeitsraum genutzt, um durch eigene physische Spitzenleistungen ihre Freiheit zu erkämpfen und den Status „freed slave“³⁷ zu erhalten, um aus dem direkt auf ihren Körper zielenden Gewaltsystem zu entkommen.³⁸

In Niangounas Text wird das Motiv des aktiven männlichen Schwarzen Körpers, der sich aus den ihn begrenzenden politischen und ökonomischen Unterdrückungsverhältnissen befreit, auf thematischer Ebene mit daraus abgeleiteten Wissensformen verwoben. Das ist relevant, um Alis Positionierung in dessen Figurenrede zu verstehen. Niangouna legt die Figur so an, dass sie sich der politischen Implikationen des Boxkampfes als Handlungsmacht im Kontext einer weiteren Intensivierungswelle des Rassismus in den USA der 1960er Jahre bewusst ist. Ali weiß, dass Rassist_innen darauf erpicht sind, ihn verlieren zu sehen, während er Kraft aus dem Wissen bezieht, dass noch gesellschaftliche und politische Rechnungen offenstehen. Das Verschweigen der Gewaltverhältnisse reizt ihn, den Boxring als öffentlichen Schauplatz der Auseinandersetzung zu nutzen:

(spielt): [...] Da werden alte Rechnungen wieder aufgemacht, die bis jetzt stillschweigend im Hintergrund blieben, weil keiner mehr drüber redet. Da kommt der Sklavenhandel wieder auf den Tisch. Die finsternen Schiffsbäuche, das heilige Refugium des Todes. Das Dröhnen, wie ein Tier, durchpocht vom Blut aufgeschlitzter Kehlen oder dem Plätschern eisiger Fluten, die unsere wettergegerbte Haut peitschten, als wir in den Abgründen tiefer Gewässer versanken, da wir einmal mehr zu viele auf den Schiffen waren. Der Lärm der Ketten, der uns auf ewig zu einer einzigen Art zu gehen verdammt: breitbeinig wie vom Meister vergewaltigte Kinder. Der Lärm der Ketten, der uns dem Hund ähnlich machte, der nach dem Meister unser Feind und unser Verbündeter in der Knechtschaft war. Bruder Hund, bete für uns. (Niangouna 2016, Szene II, S. 22)

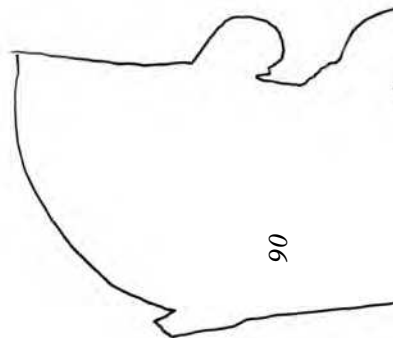
Ali erinnert an die Geschichte der Versklavung und ruft Bilder der Gewalt und des Todes bei den Überfahrten der Sklavenschiffe – das Symbol des *Black Atlantic*³⁹ – auf. Er bringt diese in Verbindung mit weißen patriarchalen Männlichkeitskonstruktionen und den ausgeführten kolonialrassistischen Gewaltextzessen sowie der folgenschweren antagonistischen Konstruktion von Herrschaft und Knechtschaft.

Besonders auffällig ist, dass die Figur Ali während des gesamten Stückes das *N.-Wort* verwendet; diese sprachliche Wiederholungsstruktur setzt Niangouna als markantes Stilmittel zur Figurenzeichnung Alis ein. Indem Niangouna die Entscheidung trifft, die Zitation eines rassistischen Begriffs als ästhetische Strategie einzusetzen, exponiert er die Gewaltverhältnisse weißer Herrschaft, mit denen seine Schwarzen Charaktere ständig konfrontiert sind.⁴⁰ „Diese Beschimpfung ist eine *mise-en-scène*, wo Weiße zu symbolischen Herrschern werden und wo Schwarze durch Demütigung, Verletzung und Ausgrenzung zu figurativen Sklaven degradiert werden.“⁴¹ Das *N.-Wort*, welches ein sprachliches Gewaltmittel von Rassismus auf der Bühne als Beweis kenntlich macht und zugleich das relationale Verhältnis zu einem weißen Publikum determiniert, ist in Niangounas Verwendung der Verkehrung als Artikulation von Widerstand durch (Sprach-)Spiegelung zu deuten.

Tatsächlich erfüllt das Substantiv „N.“ in der Moderne drei wesentliche Funktionen – solche der Zuschreibung, der Verinnerlichung und der Verkehrung. [...] In einer bewussten, zuweilen poetischen, zuweilen karnevalesken Verkehrung nahmen andere sie an, nur um diesen verachteten Familiennamen gegen seine Erfinder zu wenden, indem sie dieses Symbol der Schande [...] verwandelten und es zum Zeichen einer radikalen Herausforderung oder sogar eines Aufrufs zur Rebellion, zur Desertion oder zum Aufstand machten.⁴²

Im Sinne der Verkehrung ist der Gebrauch des *N.-Wortes* zur Markierung von Herrschafts- und Gewaltverhältnissen auf frühere dekoloniale Kunst- und Theorieströmungen wie *New Negro Movement*, *Négritude* und *Harlem Renaissance* zurückzuführen, die ebenfalls eine strategische Umdeutung des Begriffs vornahmen, um in der Selbstbezeichnung das rassistische Gewaltverhältnis und den eigenen Widerstand dazu zu markieren. Damit nimmt Niangouna einen expliziten Bezug auf anti-koloniale und anti-rassistische Denktraditionen, was als dekoloniale ästhetische Praxis zu deuten ist.

An einigen Stellen des Stückes sind textuelle und metaphorische Bezüge zu diesen theoretischen Positionen nachweisbar – so z. B. eine Äußerung der Figur Ali, die markante Ähnlichkeiten zu Aussagen Aimé



43 Césaire, Aimé: *Über den Kolonialismus*, Berlin 2017, S. 39. „Bodies that don't matter“, in: Eggers, Maureen Maisha u. a. (Hg.): *Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland*, Münster 2005, S. 90–104, hier: S. 96. **45** Vgl. Wendt, Simon: „Gewalt und Schwarze Männlichkeit in der Black Power-Bewegung“, in: *Marschukat, Jürgen / Stieglitz, Olaf* (Hg.): *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Ein Reader, Bielefeld 2007, S. 355–369, hier: S. 360.

Césaires aufweist. Die Figur Ali sagt:

(spielt): N. wurden auf den Knien zur Welt gebracht und haben gelernt, auf die Knie zu fallen, bevor sie rechnen, nachdenken, sprechen oder lieben lernten. (Niangouna 2016, Szene II, S. 24)

In seinem Manifest *Über den Kolonialismus* von 1955 sprach Aimé Césaire ebenfalls vom Kniefall – physischer Ausdruck eines gebeugten Körpers –, um das Ausmaß kolonial-rassistischer Gewalt zu erfassen: „Ich spreche von Millionen Menschen, denen man geschickt das Zittern, den Kniefall, die Verzweiflung, das Domestikentum eingeprägt hat.“⁴³ Solche häufig verwendeten intertextuellen Referenzen und Diskursverschränkungen zu anti-kolonialen Theoriepositionen machen aus Niangounas Theatertext ein Netzwerk dekolonialer Bezüge.

Im weiteren Verlauf reflektiert Ali über die Wirkung männlicher Schwarzer Körper im Boxring im Kontext des strukturellen Rassismus. Dabei verknüpft Niangouna das Thema rassistisch- körperpolitischer Mythenbildung mit der Begehrenstruktur, die in Form von Exotismus wesentlicher Teil von Rassismus ist. Während des Kolonialismus wurde zur strategischen Rechtfertigung der ökonomischen Ausbeutung und politischen Unterdrückung vor allem das Narrativ bemüht, dass eine Notwendigkeit der Zivilisierung der Kolonisierten bestünde. Um diese Konstruktion glaubhaft zu machen, wurde diskursiv der kolonialrassistische Mythos geschaffen, dass Schwarze der Natur näherstünden als der Kultur. Diese rassistische Zuschreibung des ‚Primitiven‘ wurde körperpolitisch als Bild eines normabweichenden, animalischen, freizügigen, sexualisierten, exotischen Objekts auf den Schwarzen Körper projiziert und diskursiv über Jahrhunderte aufrechterhalten und global disseminiert. Die nigerianische Afrikawissenschaftlerin Obioma Nnaemeka macht deutlich, dass diese rassistische Imagination des Schwarzen Körpers immer auch als Bedrohungsszenario funktionalisiert wurde. Damit ging nicht nur die Fetischisierung einzelner Körperteile und die Fokussierung auf deren Vermessung einher, sondern ebenso die rassistische Imagination eines dem männlichen Schwarzen Körper zugeordneten Sexualverhaltens:

The imagined threat of Black sexuality [...] has necessitated its construction around issues of potency, concupiscence, monstrosity, and depravity. The linking of race and sexuality to national identity places the fear of miscegenation at the center of social dynamics and citizenship discourses in racially diverse societies. The slave culture of the United States was gripped by this fear.⁴⁴

Die im Kontext von Rassismus, Segregation und Lynching in den USA durchgesetzten Körperpolitiken basierten auf einer paranoiden Vorstellung von weißen Machthabenden,⁴⁵ wobei die imaginären Anteile und die realen Gewaltexzesse systematisch geleugnet wurden.⁴⁶

Niangouna arbeitet in seinem Stück mit dieser Verbindungslinie zwischen Projektion, Bedrohung, Angst, Tabuisierung und einer rassistisch motivierten Begehrensstruktur. Dabei deutet er das von weißen Männern imaginierte Bedrohungsszenario zugleich als Begehrensszenario weißer Frauen gegenüber männlichen Schwarzen Körpern, die im öffentlichen Raum als athletische und kraftvolle Körper fetischisiert wurden und werden:

(spielt): Zwei rohe Naturgewalten. Etwas Mächtiges, das euch erregt. Meine Damen, aber dumm und tierisch, wie die Gewalt. Das löst Organisches bei euch aus, euer Puls schlägt schneller [...]. Euer Bauch zieht sich zusammen, euer Unterleib verknotet sich, ihr spürt, dass ihr gleich einen Orgasmus bekommt. Das ist ziemlich exotisch. [...] Und genau das weiß das weiße Denken der amerikanischen Rechten über den Schwarzen. Es kennt nichts anderes als diese Kraft, die es sich als große Gefahr vorstellt, die man um jeden Preis aus der Welt schaffen muss. [...] Diese Gefahr, die die Weißen in ihrer Angst dazu trieb, die Sitzplätze in Bussen, in Restaurants, in Kirchen, in Theatersälen aufzuteilen: in eine weiße und eine schwarze Seite. [...] Und genau diese berühmte Aufregung trieb die weißen Frauen in die Bronx. Hysterisch rannten sie umher, stürzten sich auf die ersten dahergelaufenen schwarzen Brustmuskeln, brachen auf filetierten Bizepsen in Schweiß aus, leckten diese Brustmuskeln auch noch ab, zerkratzten dabei George Foreman den fetten Rücken, schlugen ihre Weiße-Frauen-Zähne in das robuste Fleisch seiner Schultern und befummelten vor allem sein Bastardgeschlecht [...]. (Niangouna 2016, Szene II, S. 45f.)

Niangouna entlarvt das rassistische Phantasma über den/die Schwarzen als eine Wissensordnung in Form epistemologischer Gewalt und verbindet es mit der geschaffenen sozialen Ordnung in Form von Segregation und mit der psychologischen Begleiterscheinung einer Bedrohungs- sowie Begehrensstruktur.

Sichtbar wird an diesem Ausschnitt die Auseinandersetzung mit vergeschlechtlichter und sexualisierter Körperlichkeit; dafür steht die Aufzählung von „Puls“, „Bauch“, „Unterleib“, „Orgasmus“, „Brustmuskeln“, „Schweiß“, „Weiße-Frauen-Zähnen“, „Fleisch“, „Schultern“ und „Geschlecht“. In dieser Figurenrede Alis macht Niangouna deutlich, dass der männliche Schwarze Körper Schauplatz rassistischer *weißer* Fantasien ist und sowohl die körperpolitisch imaginierte Gefahr als auch das damit in Verbindung stehende Begehren wesentliche Elemente rassistischer Konstruktionen sind. Er verbindet die Begehrensstruktur direkt mit der Angststruktur: „In der Tat handelt es sich bei Dämonisierung und Exotisierung um zwei sich bedingende Seiten desselben Konstruktionsprozesses.“⁴⁷

Im Anschluss folgt eine lange Auflistung von rassistischen Stereotypen, die alle das N.-Wort beinhalten, was erneut eine komplexe Ideologiestruktur kenntlich macht, die zur Absicherung von Herrschaftsansprüchen unterschiedlichste Imaginationen und Projektionen auf den Schwarzen Körper vornimmt.

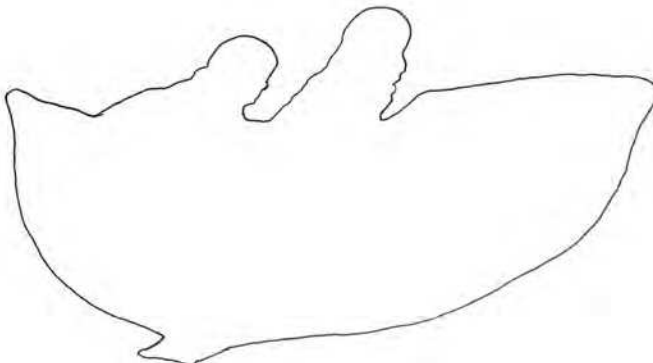
Unvermittelt endet das Stück mit der Wiederholung eines kurzen Dialogfragments aus Szene I: „Kommst du? Ja, ich komme.“⁴⁸ Ich lese dies als Aufruf zu einer solidarischen Gemeinschaftsbildung für einen gemeinsamen Aufbruch in eine unbestimmte Zukunft. Wer hier mit wem spricht, bleibt offen.

Fazit

In ästhetischer Hinsicht wird in Niangounas Theatertext besonders das Prinzip des *Selbstschreibens* und der *Subjektwerdung* – die Selbsterschaffung durch Schreiben und Sprechen – postuliert. Dabei handelt es sich um eine widerständige Erhebung mittels kritischer Artikulation, die eine Resonanz gegenüber eurozentrischen Weltbildern erzeugt. Ebenso arbeitet Niangouna mit intertextuellen Bezügen zu dekolonialen Theoretiker_innen, wobei insbesondere Ähnlichkeiten zu Césaire und Fanon nachweisbar sind, aber auch theoretische Bezüge zu Mbembe, Hall, Gilroy, West, Kilomba etc. deutlich hervortreten.

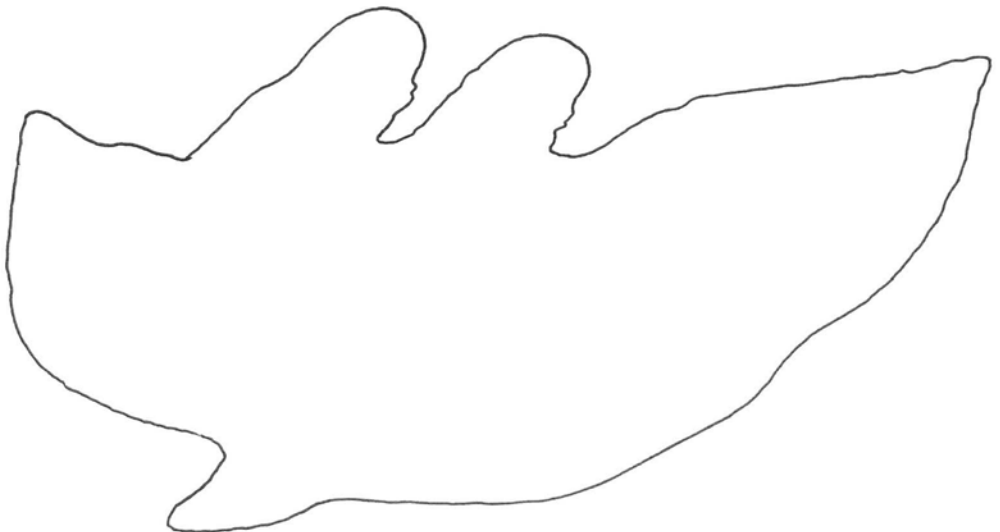
Niangouna arbeitet mit unterschiedlichen ästhetischen Strategien. Er lässt permanent die Raum- und Zeitebenen zwischen unterschiedlichen historischen Settings in den USA, Afrika und Europa changieren, was symbolisch den transatlantischen Sklavenhandel spiegelt und mit dem Resonanzraum des *Black Atlantic* von Gilroy korrespondiert. Außerdem operiert Niangouna auf dramaturgischer Ebene mit *Fragmentierung* und *Montage*, was Mbembes Konzept Schwarzer Geschichtsschreibung entspricht. Jedoch arbeitet er ebenso mit Elementen des epischen Theaters wie ‚*Spiel-im-Spiel*‘, *Distanzierung* oder ‚*metadramatische*‘ Reflexion über das Theater – was einem Prinzip des strategischen *linking* zu Brechts Theaterästhetik entspricht.

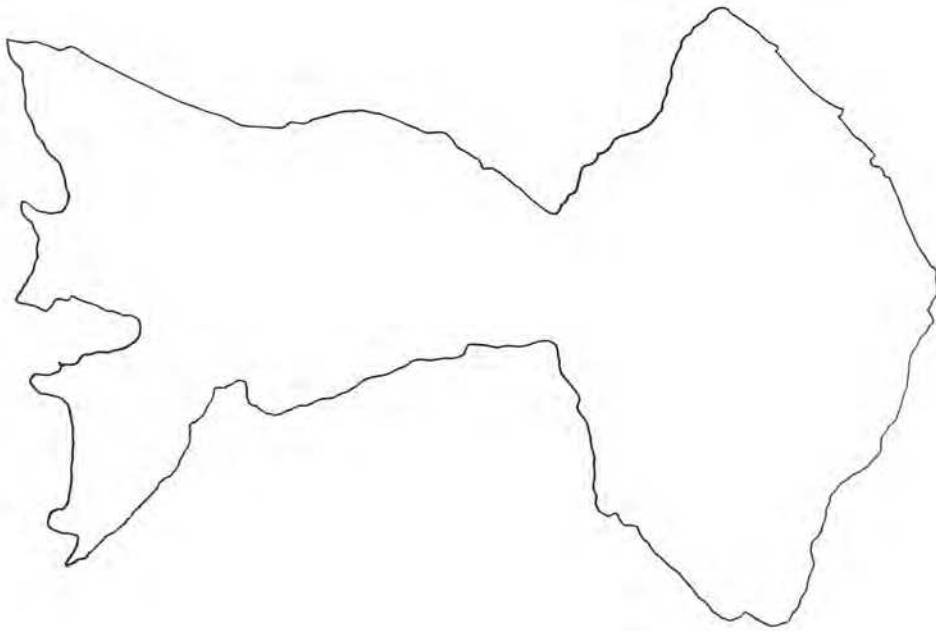
Niangouna lässt seine Figuren das N.-Wort verwenden – als Markierung von extremen Herrschaftsverhältnissen – und nutzt den Begriff als Zitation rassistischer Beschimpfung, als Beweisführung und als Spiegelung anhaltender Gewaltverhältnisse. Seine ästhetische Strategie des *naming* als Form der Erinnerungspolitik ist verbunden mit dem Aufzeigen von Genealogien und der Positionierung innerhalb eines komplexen Feldes Schwarzer Geschichte. Die Strategie des *splitting* der Figurenrede mittels Integration verschiedener Sprecherpositionen kann als ästhetisches Verfahren der *Polyphonie* und *Dissoziation* gedeutet werden. Dieses Verfahren korrespondiert



mit einem stetigen Wechsel der Anreden an ein imaginiertes Publikum, bei dem unterschiedliche identitätspolitische Zuschreibungen ins Spiel gebracht werden.

Erst die Analyse der textuellen und theaterästhetischen Strategien kann die Spezifika dekolonialer Ansätze im Sprechtheater detaillierter bestimmen. Das ist wichtig, um nicht der Annahme zu unterliegen, dass komplexe dekoloniale Verschiebungen entweder nur auf thematischer Ebene stattfinden oder aber mittels einzelner Schlagworte (wie ‚*delinking*‘) zu fassen seien. Vielmehr werden künstlerische und produktionsästhetische Entscheidungen getroffen, die letztlich spezifische dekoloniale Ästhetiken – wie eine *Ästhetik des Aufruhrs* – hervorbringen. Dabei wird durchaus auf sehr unterschiedliche kunstdiskursive und theaterästhetische Tradierungen recurriert.





*SOUNDING THE MARGINS. Dekoloniales „zwischen uns“¹ oder:
Vom Anderen her gehört
Wilma Lukatsch*

1 Zwischen uns ist der Titel einer Textsammlung von Emmanuel Lévinas, siehe Lévinas, Emmanuel: Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen, München/Wien 1995. Im Vorwort schreibt Lévinas über den für meinen dekolonialen Denkansatz so wichtigen Raum des „zwischen uns“: „Die Rationalität des menschlichen Seelenlebens wird hier in der intersubjektiven Beziehung gesucht und erforscht, im Verhältnis des Einen zum Anderen, in der Transzendenz des ‚Für-den-Anderen‘, die das ‚ethische Subjekt‘ und damit das ‚Zwischen uns‘ begründen.“ (S. 7.) **2** Ich verwende den Begriff „post_kolonial“ in meiner Auseinandersetzung mit dekolonialen Diskurspolitiken und ästhetischen Entgrenzungsverfahren stets mit einem Unterstrich, um sowohl visuell als auch diskursdifferenzierend die kontinuierlich produzierte Kluft des „zwischen uns“ als post_koloniale Politik und Geografie sichtbar/wach zu halten und zu beunruhigen. In diesem unermüdlichen Gewahrwerden spielt das zu dekolonialisierende Potenzial des Hörens/Zuhörens eine diskurspolitisch überaus bedeutsame Rolle. Vgl. dazu auch die weiterführenden Ausführungen in meiner Dissertationsschrift: Lukatsch, Wilma: Ästhetiken dekolonialer Entgrenzung und postindigener *survivance* bei Maria Thereza Alves und die Suche nach den Möglichkeiten dekolonialisierender Begegnung mit Kunst, Dissertation, Universität der Künste, Berlin 2021. **3** Das kursiv geschriebene anders bezieht sich auf Paul Ricœurs Auseinandersetzung mit dem_r Lévinas'schen anderen Anderen. Ricœur hat hier ein eindrückliches Zeugnis davon gegeben, wie der Begriff „anders“ bei Lévinas für ihn als lesenden Philosophen in Begegnung mit dem Text des_r Anderen intime, verkomplizierende und die Sinne umfassende Auseinandersetzung ist. In dieser Weise scheint mir die Frage und Suche nach den Bedingungen und Möglichkeiten eines stets in Verschiebung seienden „anders anders“ für dekoloniale Methoden und Auseinandersetzungen von Bedeutung. Vgl.: Ricœur, Paul: Anders. Eine Lektüre von „Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht“ von Emmanuel Levinas, Wien/Berlin 2015.

Der unübersetzbare und nicht anthropologisierte Sound von Sprachen (Jimmie Durham), die verrauschten und auf laut gestellten Ränder des Hör-Wahrnehmbaren (Candice Hopkins & Raven Chacon), die zurückklingenden Reichweiten wiedergehörter Erinnerungen in Ausstellungskontexten (Elsa Gailly) und das popmusikalische Gedröhne als postkoloniales Diskursverhör (Johannes Salim Ismaiel-Wendt). In der Sektion „Sounding the Margins“ sind wir Leser_innen mit vielen Lagen des Zu-/Hin-/Weg-/Über-/Ver-/Hörens sowie des post_kolonial² Unger-/Unerhörten und seiner dekolonialen Verstörungen konfrontiert. Dekolonialer Diskurs ist in den Beiträgen dieser Sektion vielfach kritische, untriebige und jeweils spezifisch situierte/situierende Diskurs-/Sprach-/Tonsuche, in der Fragen auditiv-ästhetischer Verschiebungsmöglichkeiten durch viele Arten von Klängen/ Geräuschen/Stillen hörbar und präsent werden (können). Die Auseinandersetzung mit den post_kolonialen *margins* und ihren Tönen kann uns zum Nachdenken und zur Verkomplizierung dekolonialer Stauungspraktiken und ihrer Identitätspolitiken anstoßen und ermutigen. Ein dekolonial hörendes Zuhören steht im Zentrum der folgenden Ausführungen und ich verstehe es mit den Autor_innen dieser Sektion zunächst einmal als kritisch dekolonial-dekolonialisierende Übersetzungspraxis, die aber im Feld dekolonialer Praxis/Studien stets auch die zu befragende dekolonial-dekolonialisierende Methodenpraxis in Annäherung und in Nähe zum_r Lévinas'schen Anderen ist sowie zugleich an die dekolonial möglichen Reichweiten eines *anders*³ Anders-Seins. Dekolonial-dekolonialisierend verstehe ich dabei als die wesentliche

4 Zu indigenen Methodologien und Weisen, Welt/Sein wissen zu lernen, gehört auch das, was oft als *deep listening* bezeichnet wird. Dazu gehören Fähigkeiten der Zuwendung, Einbindung und Beziehungspflege, wie sie u. a. Judy Atkinson, neben vielen anderen indigenen Forscher_innen, in folgender Weise beschrieben hat: „• a knowledge and consideration of community, and the diversity and unique nature that each individual brings to community • ways of relating and acting within community • a non-intrusive observation, or quietly aware watching • a deep listening and hearing with more than the ears • a reflective non-judgmental consideration of what is being seen and heard; and, having learnt from the listening, a purposeful plan to act, with action informed by learning, wisdom, and the informed responsibility that comes with knowledge.“ Judy Atkinson zit. n.: Laycock, Alison / Walker, Diane / Harrison, Nea / Brands, Jenny: *Researching Indigenous Health. A Practical Guide for Researchers*, Melbourne 2011, S. 54. 5 Vgl. Spivak, Gayatri Chakravorty: *Righting Wrongs/Unrecht richten*, Zürich 2008, S. 44. 6 Post koloniale Strukturen/Politiken/Diskurse produzieren und naturalisieren gewaltvoll Mechanismen und Wirkweisen „kolonialen Nichtwissens“ (colonial unknowing), das sich in Form von Verleugnung, Unschuld, Vergessenheit, Verunmöglichung etc. des_r Anderen als „natürliches“, post_koloniales „zwischen uns“ manifestiert. Die vielfältigen Mechanismen und Wirkweisen kolonialen Nichtwissens bezeichne ich als Epistemologie der Lücke, weil das Wissen um den_die Andere_n stets die post_koloniale Differenz als zerbrochenes „zwischen uns“ perpetuiert. Zahlreiche Texte beschäftigen sich mit „weißen“ Wissensstrukturen und -produktionen und kritisieren die post_koloniale Perpetuierung der epistemischen Auslöschung/Lücke als „weiße Privilegien“ und „Unschuld“. Vgl. u. a. Baldwin, James: *The Fire Next Time*, London 2017; Goldstein, Alyosha / Pegues Hu, Juliana / Vimalassery, Manu: „Introduction. On Colonial Unknowing“, in: *Theory & Event. Special Issue: „On Colonial Unknowing“*, Bd. 19, Nr. 4, 2016 (unpag.), <https://muse.jhu.edu/article/633283> (17.8.2019); dies.: „Colonial Unknowing and Relations of Study“, in: *Theory & Event*, Bd. 20, Nr. 4, 2017, S. 1042–1054; Mills, Charles W.: „White Ignorance“, in: Sullivan, Shannon / Tuana, Nancy (Hg.): *Race and Epistemologies of Ignorance*, Albany 2007, S. 13–38.

Doppelbewegung innerhalb
dekolonialer
Forschungsprojekte, die das
Hauptaugenmerk
auf die Bedingungen und
Möglichkeiten von
dekolonialisierter
Begegnung(sfähigkeit) und
Anrede des_r Anderen
legen. Die post_koloniale
Differenzkonstruktion,
die den_die Andere_n in
seinem_ihrem Verhältnis/
Ausdruck zu mir festlegt
und die den Raum
des „zwischen uns“ als
post_kolonialisierte
Verunmöglichung unserer
Begegnung(sfähigkeit)
gewaltsam verzerrt, ist jene
scheinbar unauflösbare und
widerspruchsvolle Differenz,
die es in dekolonialen
Projekten zentral zu
umkreisen gilt. Wenn wir die
Stimmen, Töne und
epistemischen Melodien
von Jimmie Durham,
Candice Hopkins & Raven
Chacon, Elsa Guily und
Johannes Salim Ismael-
Wendt mit der uns jeweils
möglichen dekolonialen
Stille, Zugewandtheit und
Aufmerksamkeit hören
und die dekoloniale Praxis
der Zuwendung als
deep listening praktizieren
lernen, erfahren wir
dekoloniale Reichweiten
eines anderen Da- und
Soseins und eines *anders*
anderen Da- und Soseins,
weil wir von den
post_kolonialisierten und
differenzierten *conditioes*
humanae und
ihren dehumanisierenden
Einstellungen sowie von
dem dekolonial *anders*
möglich Gehörtem/
Hörbarem wissen lernen.
Beide können uns
zu – auch methodischen
– Möglichkeiten werden,
sich mit dem_r
anderisierten Anderen

7 James Baldwin war es, der in nachdrücklicher Weise daran erinnert hat, dass „it is not permissible that the authors of devastation should also be innocent. It is the innocence which constitutes the crime.“ Baldwin 2017 (wie Anm. 6), S. 14. 8 Vgl. insbesondere: Goldstein u.a. 2016 und 2017 (wie Anm. 6). 9 Vgl. Hahn, Barbara: „Die Wunde des Jahrhunderts. Anders als Sein geschieht. Bücher von und über den französischen Religionsphilosophen Emmanuel Lévinas“, in: Die Zeit, Nr. 50, 4.12.1992, <https://www.zeit.de/1992/50/die-wunde-des-jahrhunderts> (20.2.2019). Sich der Ohnmacht und dem Zusammenbruch der Rede öffnen als Möglichkeit, sich von post_kolonial gewusster Sprache zu lösen und sich einem anderen Dialog zu öffnen, ist im Schreiben von Lévinas zentral und wird zudem wesentlich in den Texten feministischer Differenzphilosoph*innen wie Trinh T. Minh-ha weitergeführt. Vgl. u.a. Lévinas, Emmanuel: Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Freiburg/München 2011; Trinh T., Minh-ha: Woman Native Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben, Wien 2010, insbesondere S. 28 und S. 84f.

dekolonial *and*ers in Beziehung/Geschichte/Verantwortung zu setzen und sich ihm_ ihr insbesondere auch mit dem – als epistemischem Organ verstandenen – Ohr hinzugeben und auszuliefern.

Wie können wir die post_kolonial produzierten *margins*, die stets tönen, hören (lernen), *wie* jene „beschädigten Episteme“⁵, die wir als inkorporierte *margins* zugleich wissen lernen und verlernen wollen, und *wie* das hören, was durch post_koloniale Anderisierung/Differenz als Lücke/Kluft gewaltvoll produziert und zugleich auf stumm geschaltet wird?⁶ All das berührt maßgeblich auch die Frage, wie wir „weiße Unschuld“⁷ als das Privileg zum „kolonialen Nichtwissen“⁸ nicht nur wissen, sondern auch hören (lernen) können.

Das Nachdenken, kritische Reflektieren und Praktizieren von dekolonial-dekolonialisierendem Hören/Zuhören verstehe ich als wesentlichen ton(an)gebenden Teil einer dekolonialisierten post_kolonialen Ethik, die für eine andere Forschungsästhetik „zwischen uns“ Verantwortung übernimmt und Sorge trägt. Möchten wir das Gehör dekolonialisierender Leser_innen epistemisch zu den *margins* des Hörbaren/Gehörten ausrichten, dann tun wir, ob der gewaltvoll zerklüfteten Geografie des post_kolonialisierten „zwischen uns“, gut daran, unser Wissen/Nichtwissen, unser Sprechen/Schweigen, unsere Rede/Ansprache als *margins* produzierenden Diskurs zu erkennen und zusammenbrechen zu lassen und uns diesem Zusammenbruch der Rede zu öffnen.⁹ Im Zusammenbruch post_kolonialer An-/Rede, verstanden als eine Bewegung hin zu einer anderen Dialog- und Beziehung(sfähigkeit), entsteht eine produktiv zu verstehende „laute Stille“, eine nach epistemischer Gerechtigkeit schreiende Stille eines anderen „zwischen uns“, die ein „Uns-miteinander-anders-Machen“ möglich (denk- und sagbar) macht.

Dekolonial-dekolonalisierendes Hören/Zuhören versteht sich hier folglich als eine dem_r Anderen zugewandte Qualität und Bedingung für Selbst-/Begegnung, in der eine dekolonial-dekolonialisierende Hinwendung der Sinne zum_r Anderen in einer Weise praktiziert und gelernt werden kann, durch die wir den_die Andere_n *and*ers sehen/hören lernen, weil wir ihn_sie als koloniale_n Andere_n zugleich lernen und verlernen. Ich denke dekolonial-dekolonalisierendes Hören/Zuhören zudem von Lévinas' vorzeitlichem Ruf des_r Anderen ausgehend, weil dieser Ruf immer präsent ist und unausweichlich immer an mich gerichtet wird. Auch, weil dieser Ruf nicht der historisch-westlichen und ontologischen Linearitäts- und Subjektlogik folgt und weil ich deshalb auch entlang dieses Rufs vom

10 Lévinas' Bücher, Texte und Interviews künden von dieser vorzeitig gedachten Verantwortung für den *die Andere_n*. Hier sei nur ein Zitat von ihm wiedergegeben, um die Weise, in der er die Sinne als an-/gerufene adressiert, zu verdeutlichen: „Ethik der Begegnung, Gemeinschaft (Sozialität). [...] Von Einzigem zu Einzigem. Ob er mich ansieht oder nicht – er geht mich an (me regarde – sieht mich an); ich muß für ihn eintreten. Ich nenne Antlitz, was dergestalt im Nächsten das Ich angeht – mich angeht – indem es mich, durch die äußere Gefäßtheit, die er zur Schau trägt, hindurch an seine Verlassenheit, seine Wehrlosigkeit und seine Sterblichkeit erinnert, und an sein Appellieren an meine vorzeitige Verantwortung, als wäre er allein auf der Welt geliebt. Appell des Antlitzes des Nächsten, der mit seiner ethischen Dringlichkeit die Verpflichtungen des angerufenen Ich sich selbst gegenüber verschiebt oder beiseitezischt, so daß die Sorge um den Tod des Anderen für das Ich noch vor seine Sorge um sich treten kann. Die Eigentlichkeit des Ich wäre somit also dieses Hören des als erster Gerufenen, die Aufmerksamkeit für den Anderen, ohne dafür eingesetzt worden zu sein.“ Lévinas, Emmanuel: „Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit“, in: ders. 1995 (wie Anm. 1), S. 265–278, hier: S. 270. **11** Auch das Lévinas'sche Antlitz versteht sich nicht als eines, das ich phänomenologisch sehe, sondern als eines, dem ich vor dem Wahrnehmen begegne und ausgeliefert bin. Vgl. Lévinas, Emmanuel: Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo, Wien 2008, hier insbesondere S. 63. **12** Benjamin, Walter: „Zur Kritik der Gewalt“, in: ders.: Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze, Frankfurt a.M. 2017, S. 28–65, hier: S. 47. Die Frage der Gewalt, der Bedingungen von Gewaltlosigkeit und der damit verbundenen Notwendigkeit von situierter und zu situierender Gerechtigkeit hat Walter Benjamin umgetrieben. Insbesondere sein Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ von 1921 bietet mir bei Überlegungen von dekolonial zu situierender Gerechtigkeit hilfreiche Echos. Vgl. ebd., S. 54f.

Gerufen werden und von dekolonialen Soundlagen wissen lernen kann. Dieser Ruf, der sich schon vor meinem Hier-Sein an mich richtet, fragt nach (m) einem *anders* Anders-Sein, weil er (m) ein Hörwissen adressiert, das noch vor dem Hören verstanden und gewusst werden kann.¹⁰ Diese Art dekolonial-dekolonialisierendes *Anders*-Hören/Zuhören gehört damit unmittelbar zu den Situationspraktiken dekolonialer Wissensproduktion sowie ihrer Gestaltungsmöglichkeiten und Ästhetiken. Als eine mehr/*anders* als ontologische Zuwendung zum Gegenüber ist es noch vor dem konkreten Wissen eine Qualität dekolonialer Vision und so gesehen prävisuelle/präauditive Vision der post_kolonial abgetäschten Kondition anderisierten Seins;¹¹ der Bedingungen und Konditionen des Orts auch, an dem sich ein „zwischen uns“-Sein ereignet und dekolonial tönen kann. Es ist dekoloniale Vision/Version jenseits und entgegen westlicher Konfigurationen, ebenso wie es Gerechtigkeit in der Nuanciertheit des Zuhörens als dekoloniale „Kultur des Herzens“¹² zu situieren vermag/wünscht. Dekolonial-dekolonialisierendes Hören/Zuhören wäre somit auch die Kunst einer methodisch zu begreifenden Praxis, die sich mit dekolonialen Visionen von „Kunstwerken“ kreuzt. Kunstwerke, die mich l. fragen/einladen, meine Hör-Sinne als verantwortliche und verantwortbare Zuwendung/Vision/Sinnlichkeit zu praktizieren, die 2. die Möglichkeiten der Dekolonialisierung meiner Sinne beflügeln, diese an ihre bisher erfahrenen Grenzen führen und für dekolonial gerechte Engrenzungen plädieren/sorgen und die 3. im Feld akademischer/institutioneller Forschung methodologische Überlegungen einer anderen Kunst-Historiografie anregen und potenzialisieren. Dekolonial-dekolonialisierendes Hören/Zuhören

13 Die Widersprüche und zugleich realen Realitäten post_kolonialer Bedingtheit und dekolonialer Verschiebungsmöglichkeit sind für mich durch die Lektüre von Pat Parkers Gedicht „For the white person who wants to know how to be my friend“ in „aufklärender“ Weise deutlich geworden. Das Gedicht beginnt mit den Zeilen: „The first thing you do is to forget that i’m Black. Second, you must never forget that i’m Black.“ Parker, Pat: „For the white person who wants to know how to be my friend“, in: Anzaldúa, Gloria (Hg.): Making Face, Making Soul / Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color, San Francisco 1990, S. 297. Parkers „Handlungsanweisung“ für dekoloniale Begegnung/Nähe ist die (ver-) unmöglich(t)e Nähe zum_r Anderen, die in post_kolonialen Kontexten/Gesellschaften/Beziehungsgefügen auf die Grenzen der gemeinsamen Realität verweist. **14** Ich gehe bei diesen Gedanken von Judith Butlers Ethik-Vorlesungen aus, in denen sie Ethik als ein Sich-dem_r-Anderen-Aussetzen ausführt; sich dem_r Anderen insbesondere in seiner ihrer historisch gewaltvoll produzierten „Verunmenschlichung“ aussetzen. Diese Ethik erfordert, so Butler, letztlich von jedem_r Einzelnen, „dass wir uns eben dort aufs Spiel setzen, in diesen Momenten des Unwissens, wo das, was uns bedingt und uns vorausliegt, voneinander abweicht, wo in unserer Bereitschaft, anders zu werden, als dieses Subjekt zugrunde zu gehen, unsere Chance liegt, menschlich zu werden, ein Werden, dessen Notwendigkeit kein Ende kennt.“ Butler, Judith: Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002, Frankfurt a.M. 2003, S. 144. **15** Vgl. Barthes, Roland: „Sitzung vom 29. April 1978. Die Antwort“, in: ders.: Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977–1978, Frankfurt a.M. 2018, S. 185–205, hier: S. 185. In dieser Vorlesung führt Barthes die Praxis des Fragens als eine gewaltvolle „Nähe“ zum *r Nächsten aus, weil sie eine Antwort/einen Diskurs erzwingt und dem_r Anderen Raum zum Sprechen/Sagen nimmt. Als autokratische Praxis erzwingt sie Diskurs. Barthes’ Intervention gegen eine solche Praxis des Fragens, die er als „die schlimmste Art von Gewalt“ bezeichnet, ist mitzudenken, wenn es darum geht, dekoloniale Praktiken der Zuwendung als dekoloniale Übersetzungen vorzuschlagen. Lévinas seinerseits hat mit der ihm eigenen Behutsamkeit auf die „latente Entstehung der Erkenntnis“ durch „die latente Entstehung der Frage in der Verantwortung“ hingewiesen. Er schreibt: „Die Nähe, die zu Wissen wird, bedeutet womöglich als Rätsel, als Anbrechen eines Lichts, in dem die Nähe sich wandelt, ohne daß der Andere, der Nächste in dem Thema, in dem er sich zeigt, aufgeht. Es gilt, die latente Entstehung des Wissens aus der Nähe zu verfolgen.“ Lévinas 2011 (wie Anm. 9), S. 342.

lernen braucht insofern jede epistemisch erdenklich andere Hinwendung der Sinne zum_r Nächsten, um ihn, sie als post_kolonial Andere_n zu verlernen und unvorhersehbar anders zu hören. Eine dekolonial-dekolonialisierende Verschiebung des „zwischen uns“ wäre vielleicht dann möglich, wenn wir durch die post_koloniale Differenz und Gewalt hindurchhörend Welt dekolonial entmachen und verschieben lernen.¹³

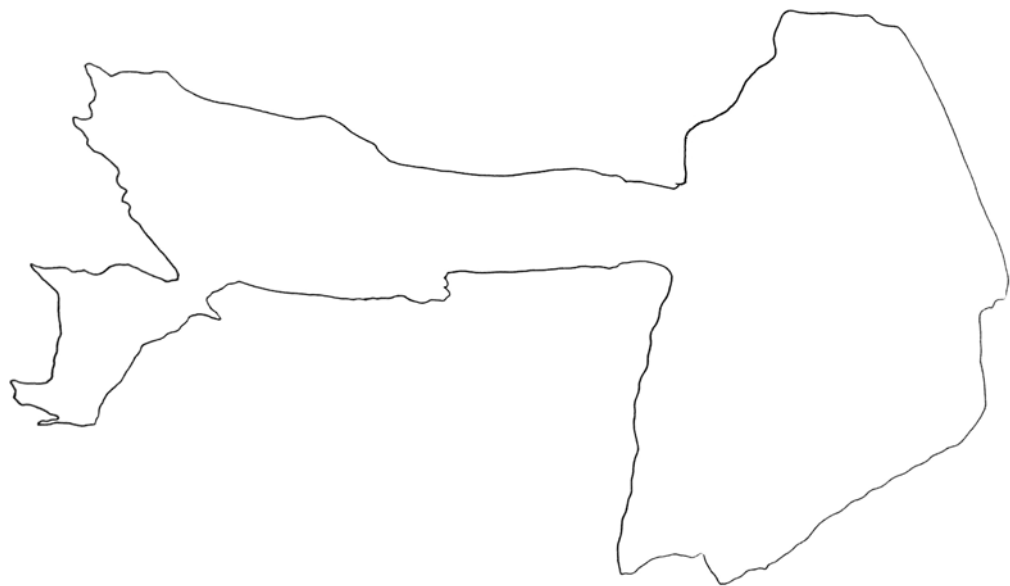
Dekolonial-dekolonialisierendes Hören/Zuhören verstehe ich als epistemologische Praxis einer ganzheitlichen und audio-visuellen Zugewandtheit in post_kolonialisiert verrauschter/verzerrter Geografie, so wie es sehendes Hören eines nie unschuldigen Engagements war/ist. Es ist stets als aktive und widerständig involvierte Praxis zu verstehen. Es setzt sich dem_r Anderen in einer Weise aus, in der die eigene Subjektivität produktiv in Zweifel gezogen werden kann bis dahin, dass der auch unter dekolonialen Vorzeichen notwendige „Selbst-Verlust“¹⁴ als Öffnung zum_r Anderen erfahrbar wird. Dekolonial-dekolonialisierendes Hören/Zuhören ist gerade auch deshalb eine epistemische Praxis der vielfachen Engrenzung, weil sie sich dem_r Anderen aussetzt/hingibt, ohne ihn, sie zugleich dem (westlichen) „Terrorismus der Frage“¹⁵ auszusetzen

16 Vgl. Barthes 2018 (wie Anm. 15), S. 185. **17** Zur Differenz von „Sagen“ und „Gesagtem“ vgl. Lévinas 2008 (wie Anm. 11), hier insbesondere S. 32 sowie Lévinas 2011 (wie Anm. 9), S. 346. **18** *Trih* 2010 (wie Anm. 9), S. 85. **19** Die Yolngu formulieren und vergleichen in ihrer Gamma-Philosophie dekoloniales Miteinander als „genuine two-way knowledge sharing“, d.h. als etwas, das passiert, „when two different kinds of water meet and mix together to create something new“. Laycock u.a. 2011 (wie Anm. 4), S. 49.

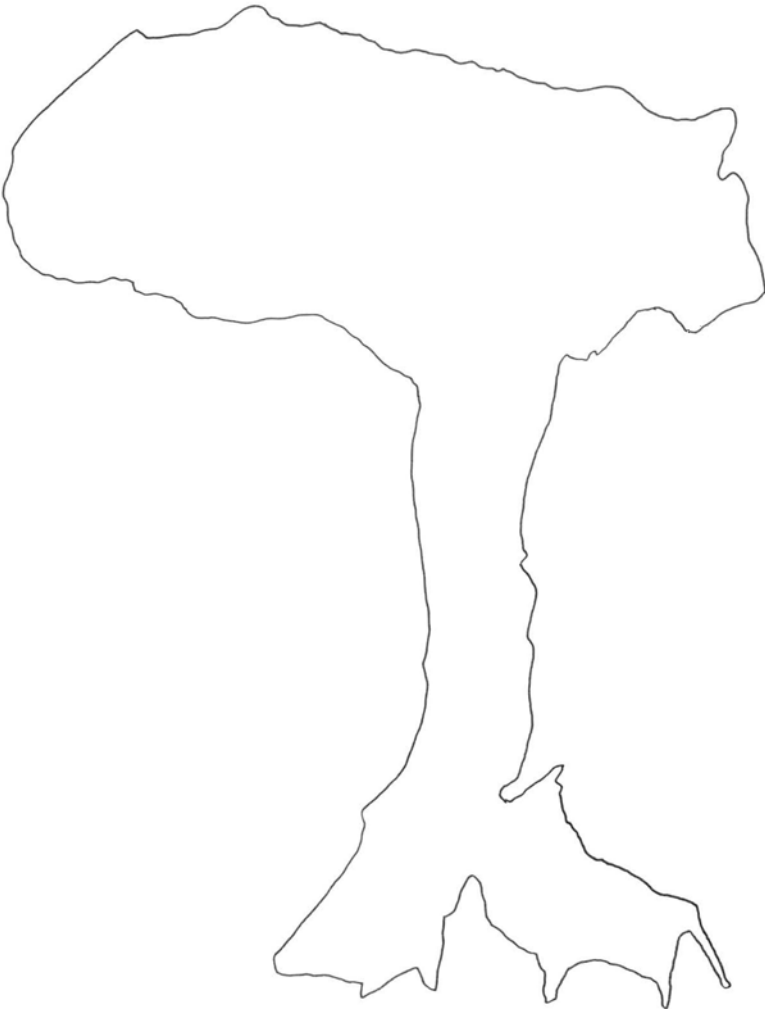
und diesem in einer Weise Folge zu leisten, in dem Hören/Zuhören allzu einfach als Antwort-Hören verstanden und zum „erzwungene[n] Diskursabschnitt“¹⁶ wird, welcher Machtverhältnisse re-inszeniert. Vielmehr ist es ein Macht entgrenzendes Hören/Zuhören, welches nicht dem Terror des Fragens folgt, sondern sich in der Begegnung dem nicht-be-/gefragten „Sagen“¹⁷ dem Raum eines „Wissens-ohne-Macht“¹⁸ öffnet. Dekolonial-dekolonialisierendes Hören/Zuhören ist also auch die Hinwendung zu dem, was vorher als Frage nicht manifest war/sein konnte und/oder nicht in Frage gestellt wurde/werden konnte. So wäre es die dekoloniale Kunst eines *Anders*-Fragens, einer anderen Befragung(smöglichkeit) und Fragebeziehung und vielleicht eben deswegen auch die Kunst, nicht zu fragen, sondern jenseits der Frage und in Nähe zum Sagen des_r Anderen zu-/gehört zu haben.

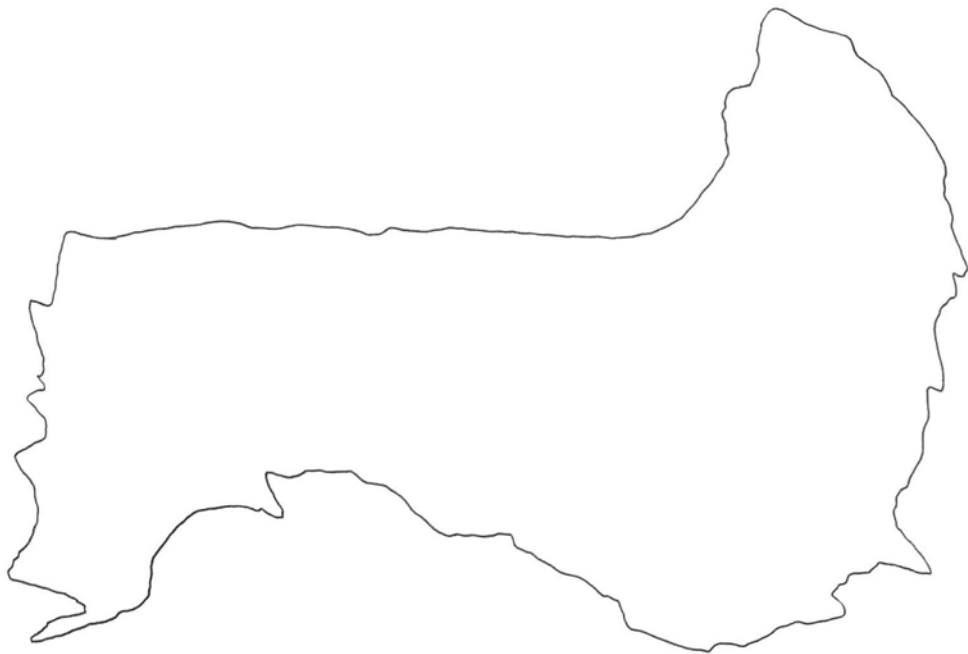
Dekolonial-dekolonialisierend hörendes Zuhören versteht sich hier abschließend auch als Teil dessen, was wir als dekoloniale Ästhetiken in den Künsten mehr und mehr vernehmen können, weil es eine dekolonial-dekolonialisierend ethische Ästhetik eines *Anders*-Hörens/Zuhörens ist, die uns zu einer anderen, historisch verbundenen Vision verhilft, in dem der_die Andere nicht verloren geht. Es ist die Möglichkeit, Kunstwelten mit anderen, dekolonial sich verschiebenden Sinnen zu hören, weil es sich den Politiken des post_kolonialen Nichtwissens verweigert.

In diesem dekolonial-dekolonialisierenden *Anders*-Hören/Zuhören findet stets auch das Zusammenrauschen post_kolonial differenter und differenzierender Sprachen/Wissen statt. Unüberhörbar und unvorhersehbar können Sprachen zusammenrauschen oder aber in Machtgefällen ersticken. Jedoch, wenn wir mit der *Gamma*-Philosophie der Yolngu das Zusammenspülen unserer Sprachen immer wieder neu wie ein Zusammenspülen zweier unterschiedlicher Wasser hören/verstehen, als „genuine two-way knowledge sharing“¹⁹, dann könnte neues und dekolonial gerechteres Wissen *anders* möglich werden und ein anderes „zwischen uns“ zum Klingen bringen.



Lukatsch





A Cherokee Language Lesson
Jimmie Durham

A Cherokee Language Lesson

Ka Tsi wonia. Tsi yunh wiya
Hey I am speaking. I am Cherokee.

Wahya u we tlu gunh
A wolf howled.

Wahya u we tlu gunh, an dia
Someone called for help, they say.

Aliah lige, ka
Rejoice, hey.

Hi yunh wiya
You are Cherokee.

Tsu tla niga we s'gunh gatunh gi
I hear a fox speaking.

Yo nunh uhna lunh a
An angry bear is speaking.

Ani ko ga nani we a
Crows are calling.
Dunha i
They are coming this way.

Wohali dagano hi hi
The eagle flies this way.

Tlunhdatsi ani suli dega hye a
A panther is eating the buzzards.

Tlunhdatsi ani suli dega hye a
A panther is eating the jury.

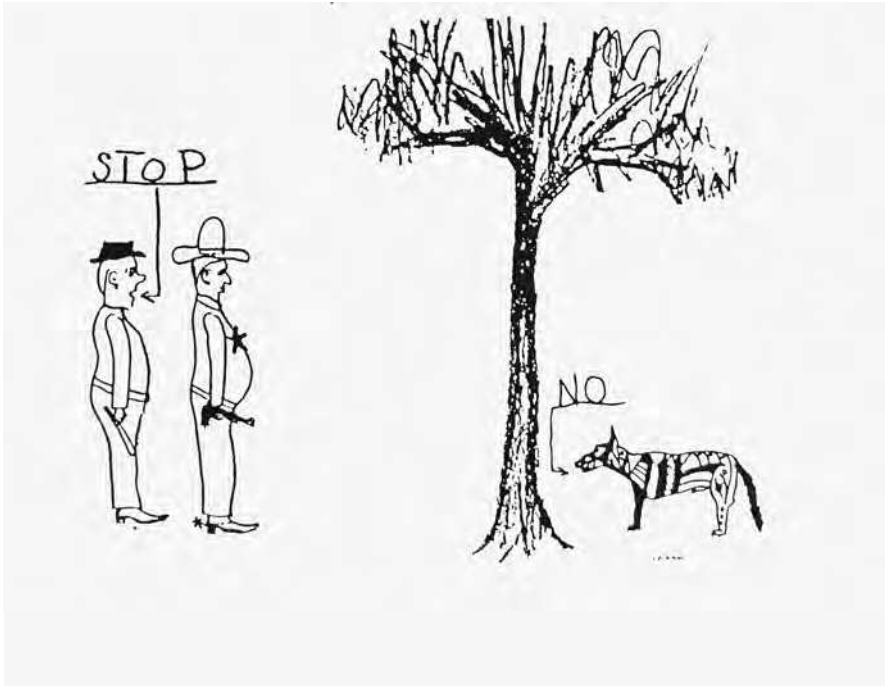
Hnaquu!
Right now!

Ka, wiga i!
Hey, I am already in motion!

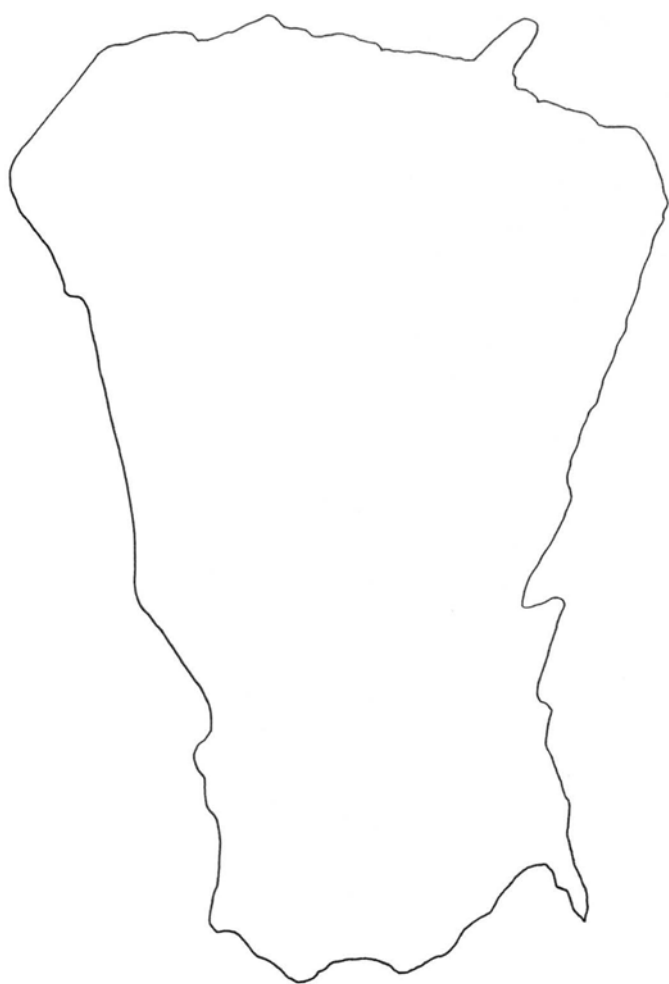
Please try to pronounce the Cherokee sentences to yourself. It is not easy, but it is not impossible. It would be impossible in Cherokee as it is usually written in the European alphabet. I have taken the liberty to write it phonetically, more or less. It was first transcribed into the European alphabet by anthropologists, who did not care whether or not an ordinary person might be interested in reading it. That has served to keep it and other Indian languages isolated and unreal-seeming. In this anthropological Cherokee, if I wanted to write the Cherokee word for "yes" I would write "v-;v." Can you read that and get an idea of the sound of the language? There are sounds in Cherokee which cannot be easily written in English, but that is also true for French, Portuguese, and other languages. The sound signified by the anthropologist's "v" is like a French sound that one says when the word is "un" or ends in "un." It is a nasal unpronounced "n." Instead

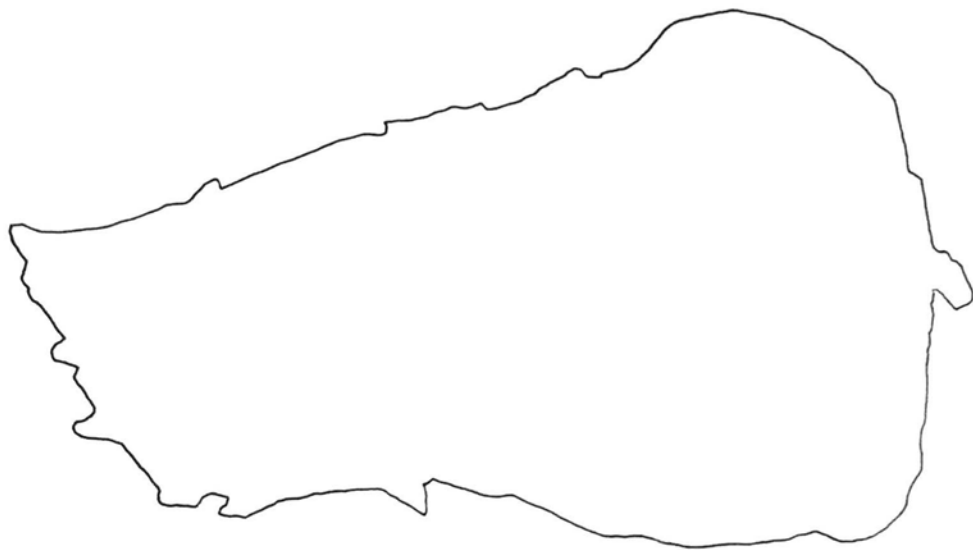
of writing “v” I write “unh,” which is like in the comic books when some guy gets hit in the stomach. It is like the sound of “huh?” in English, without the “h” in front. Why should it be mystified by that “v” or “v;v”? They even put question marks in the middle of words, as part of their own private Cherokee.

In our language there are many words and phrases which have a double meaning, as in these poems. The double meaning always echo each other. You can imagine the reasons why a jury, always white, is called “ani sulì”—a bunch of vultures.



From Columbus Day by Jimmie Durham. Copyright © 2000. University of New Mexico Press, 2000.





Sounding the Margins: What Gets Amplified
Raven Chacon and Candice Hopkins



Fig. 1: *Raven Chacon*, score excerpt from ... lahgo adil'i dine doo yeehos-inilgii yidaaghi (2004)

Candice Hopkins (CH) “We have no ear lids. We are condemned to listen.” These are the opening lines of composer R. Murray Schafer’s essay “Open Ears.” While we can’t close our ears, this doesn’t mean that we listen to everything that is being said, and this is particularly true for those whose ears seem closed more often than they are open. How can we attune ourselves to pick up different frequencies, to feel what reverberates, to hear what sounds at the margins? What might be a decolonial practice of listening? Dylan Robinson suggests that this is necessarily an intersectional action, one that takes place both bodily and ideologically. How might we tune out the colonial subfrequencies that constantly hum in our ears and hear beyond them, beneath them, hear another future aside from them?

Indeed, a missing component of discourses on decolonization is the practice of deep listening—a term coined by composer Pauline Oliveros. In the visual arts we are so conditioned by our eyes that we have all but forgotten about our ears. Many of our minor voices sound out to the void. But this void is not truly a void. Dolleen rightly relays that the harmonics are everywhere if we can just tune in. This includes the harmonics of the stones—our grandmothers and grandfathers; for Dine, they are the gods. This includes the harmonics of the leaning trees that always reveal the direction of the wind and their teaching in the way that they bend to pressure rather than break; this includes the harmonics of the water, host to another world of beings, powerful even today. This is the water that you sense in this place by feeling it, by smelling it, before you hear it.

Lately, I have opened my ears. This is what is sounding at the margins; it is a chorus that is becoming louder by the day. A collective of minor voices filled with major players. A peripheral ensemble perhaps, but we practice every day, conditioning our vocal chords, we are finding our tune. It might be a cacophony, but noise is generative: Fred Moten and Stefano Harney write in *Undercommons: Fugitive Planning and Black Study* that “[t]he cacophony is “extra-musical”—“we hear something in them that reminds us that our desire for harmony is arbitrary.”¹ In other words: “Listening to cacophony and noise tells us that there is a wild beyond to the structures we inhabit and that inhabit us”—the wild beyond.²



Fig. 2: Raven Chacon, score excerpt from ... lahgo adil'i dine doo yee-hosinilgii yidaaghi (score excerpt)



Fig. 3: Raven Chacon, While Contemplating Their Fate in The Stars, The Twins The Enemy (2003). Sound sculpture with two live finches, theremin, cage, amplifier, speakers



Fig. 4: Beau Dick, copper cutting ceremony, Victoria, BC

What is *the sound of the sovereign*? Is it here among us now, in this room? Is it here as you are listening to me and I am listening to you?

Raven Chacon (RC) Definition of music—beauty lining up with other beauty.

It is the universe reminding you that it is listening to you.

Repeating sound, overlapping sounds. A ceremony of sound. To break the spell or the convention of time that we have been forced to adhere to. Music is the basis for every ceremony, just as art is the basis for every ritual.

CH What is decolonial listening?

Decolonization is, as we know, an active practice—a verb not a metaphor, a present process that echoes into the future. I think that the way to begin this, the way to bring people to this place, is to first listen to those who are here.

Freeing the voices wedged beneath dominant history can redress some of the violence that has reduced Indigenous peoples—Indigenous lives—to “numbers, ciphers, and fragments of discourse.” By dwelling in these fragments, by spending time in the discomfort of the incomplete and listening to the shards that stand in for history, it is possible to attune our ears to hear something of these stifled voices. The politics of colonial entanglement offer the possibility not only to hear but to listen to their silences as well.

*Trapped voices,
frozen
under sea ice of English,
buckle,
surging to be heard.
We say
“Listen for sounds.
They are as important
as voices.”
Listen.
Listen.
Listen.
Listen.*

—Nora Marks Dauenhauer

This is a series of remarks predicated on recovering fragments of speech, of sound, on tuning our ears to the voices drowning beneath the colonial din. Indigenous and colonial histories are simultaneously



Figs. 5, 6: Beau Dick and collaborators, Lalakenis copper cutting ceremony, Parliament Hill, Ottawa, Ontario



Fig. 7: Demonstrators from the Quebec student movement joined with the Idle No More protest the night of January 16, 2013. Photo: Andrew Brennan



Fig 8: Idle No More protest, Saskatoon, Saskatchewan

known and unknown; they hover at the threshold of the audible.

I am listening, and this is what I am hearing.

RC In November of 2016, one week after Donald Trump was elected as the forty-fifth president of the United States, I was invited to join my friend, Hunkpapa Lakota artist Cannupa Hanska Luger, who is based in Santa Fe, on one of his runs back to his home community of Standing Rock Reservation in North Dakota. The approved Energy Transfer Partners' Dakota Access Pipeline through the traditional homelands and waterways of the Lakota had prompted a worldwide response of protest and gathering at the site of the construction.

I felt it was important to go to Standing Rock for a few reasons.

Firstly, there were many people from my own community as well as friends and relatives from other Native Nations heading to the camp. As of September 2016, the protest had become the single largest gathering of Native Americans in more than 100 years, since the Battle of Little Big Horn in 1876. It was important for me to learn about the encroaching of this pipeline and to offer my friend help on his journey back to his reservation.

CH Here are some of the things that are sounding the margins:

The piercing cry of the Hamatsa song on Parliament Hill in Ottawa.

A copper breaking, an official shaming of the Canadian government brought from Alert Bay, British Columbia, gathering a host of resisters along the way.

Beau Dick on the steps of Canadian Parliament—singing the song of the Hamatsa ceremony. An initiation ceremony whereby boys become men and power is enacted by the eating of the other. Here the cutting of the copper on the steps of parliament is to shame the government for its injustices. The broken bits of copper left as “a gift” as the evidence of the action. The government’s response was not to accept the gift, but to ship the pieces to a museum in British Columbia.



Fig. 9: An LRAD mounted on an armored vehicle in Standing Rock. Photo: Ryan Vizzions Image rights: <https://www.ryanvizzions.com/>



Figs. 10, 11: Rebecca Belmore, *Ayum-ee-aawach Oomama-mowan: Speaking to Their Mother*, 1991

How does ceremony create rupture?
How does song establish presence?
How does it change the course of
the future? I like to think of noise as
potential, the ability to follow my
instincts and trust confusion more.

Originating at a time of great disconnect,
and discontent, out of the need to be heard.

We need to come together in this
homelessness—to reimagine the future. *To
learn more from improvisation.* Improvisation
was at the heart of Idle No More,
a common form—the round dance, that
everyone knew and could take part in.
Where all songs were welcome, all rhythms
accepted.

An important part of decolonization
is refusal—we refuse to be the broken part.

As Leanne Simpson writes in her
poem entitled “Leaks”:

*for every one of your questions there
is a story hidden in the skin of the
forest. use them as flint, fodder, love
songs, medicine. you are from a place
of unflinching power, the holder of
our stories, the one who speaks up*

the chance for spoken up words
drowned in ambush

*you are not a vessel for white settler
shame,*

even if I am the housing that failed
you.³

James Baldwin insisted in 1962 that
the violence towards Black lives on the
colonial frontier cannot be allowed to
adopt a guise of innocence: “[T]hey
have destroyed and are destroying
hundreds of thousands of lives and do
not know it and do not want to know
it. ... But it is not permissible that the
authors of devastation should also be
innocent. It is the innocence which
constitutes the crime.”

The same holds true for the ongoing
violence predicated towards Indigenous lives.
Ann Laura Stoler has a term for active
forgetting so couched: “colonial aphasia.”
The sense of innocence of which Baldwin
speaks is one of the elements of colonial
aphasia, but Stoler’s definition goes further.

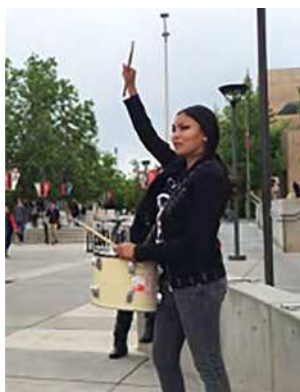


Fig. 12: Raven Chacon, Drum Grid (2010), composition for dozens of drummers dispersed in a neighborhood. Drum Grid (2010) is a composition for numerous drummers, each positioned on a street corner. Beginning with a single drum hit from one player, subsequent drummers imitate the sound of the previous drummer down the block, with the gesture evolving as it travels around the neighborhood. Over time, the performers misinterpret their cues and source material, therefore adding new gestures to the original musical action, as nearby buildings and houses create more false echoes and polyphony. By performing Drum Grid, a community has agency to change the landscape of their neighborhood, activating potential questions and new generative urgencies.

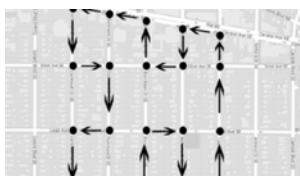


Fig. 13: Map for performance of Drum Grid in Albuquerque NM, May 2011

Colonial aphasia implies a “disassociation so profound that colonial history becomes unspeakable.” Aphasia produces a breakdown in communication—thus the inability to match language (written, spoken, or read) to thought—despite the fact that the senses and other faculties are intact. Colonial aphasia implies such a profound breakdown that the horrors of the past not only go unspoken but remain incomprehensible—perhaps even unlistenable—even when their effects are acutely felt in the present.

RC Secondly, my collective Postcommodity had been working on a new artwork utilizing Long Range Acoustic Devices (LRADs for short). LRADs are hyperdirectional sonic weapons, first used by commercial cargo ships off the coast of Africa, then later used by military forces around the world and, more frequently and recently, used by police departments in the United States for nonlethal but extremely painful crowd control. Capable of producing loud sounds and the ability of beaming these sounds for miles, they had begun to be used on Americans at the G20 Summit in 2009 and again at Occupy Wall Street and Occupy Oakland gatherings. There are reports that similar speakers have been used on detainees at Guantanamo.

So I had heard from friends and heard others on social media saying that there was an increasing presence of military-grade weaponry being brought to the boundaries of the Oceti Sakowin water protector camp. I had decided that if I was going to be researching these weapons, which use sound to silence the voices of others, and if I was going to be using these as tools for creating artwork, I thought it was only fair that I experience one directly.

CH Rebecca Belmore’s Megaphone was first activated in an act of protest in 1991. It is sounding again.

Rebecca Belmore’s work is concerned with voice, particularly of those who are silenced. It also amplifies those who need a broader audience, those who are displaced and who continually have to remake their home wherever they can.

March 10, 1990, marked the beginning of the so-called Oka Crisis. The crisis ruptured the thin veneer of moderate Canadian society and exposed the festering



Fig. 14: Raven Chacon, Report (2001) for firearm ensemble. Report is a musical composition scored for an ensemble playing various caliber firearms. The sonic potential of revolvers, handguns, rifles, and shotguns are utilized in a tuned cacophony of percussive blasts interspersed with voids of timed silence. In the piece, guns—instruments of violence, justice, defense, and power—are transformed into mechanisms for musical resistance.



Fig. 15: Raven Chacon, video still from Report (2001), for firearm ensemble



Fig. 16: Image sourced from <https://glasstire.com/2018/03/04/art-dirt-the-border-wall-doesnt-make-donald-trump-a-conceptual-artist/>

wound of colonialism beneath. A standoff was sparked by the decision by the mayor of the French-Canadian village of Oka to expand a golf course from nine to eighteen holes. For the Kanien'kehá:ka (Mohawk) community of nearby Kanehsatà:ke, whose land rights had been continually degraded since the 1700s, it was the last straw. The women formed a line to protect the stand of trees that grew over burial grounds of years past. This line escalated into a bitter seventy-eight-day protest. During their defense of what little remained of their territories, the voices of Indigenous peoples were drowned out or blatantly manipulated by mainstream media.

Belmore saw this as an opportunity to speak back. One year later, in 1991, in time for Canada's embarking on a number of activities to "celebrate" 500 years since the arrival of Columbus, she oversaw building a massive megaphone out of finely inlaid wood veneer with decorative finishes of moose hide and skillfully cut leather lashing. The megaphone then toured for more than a year to communities across Canada, visiting those who needed it most. Its large size echoed the degree of tone deafness towards the dire issues facing Indigenous communities to become a transitory monument. It became a means to amplify the voices of the dispossessed and enlarge the platform for growing agency among Indigenous peoples.

Schafer wrote in 1973 that "The ears of the state have never been more curious or more open"—this is truer today than ever. Consider wire-tapping, the illicit listening, collecting, archiving, all happening on behalf of our "safety." Of course, we know that surveillance is a weapon of power. If the state is an eavesdropping device with ears that are everywhere, how can we turn these ears to our benefit? How might these archives become our weapons? How might this megaphone for amplification, when turned around, be a device also to listen?

RC And thirdly, as I had heard about the existence of the LRADs and multiple other stories about what was happening to Native people at the encampment, and all of this emanating from social media, I felt it very necessary to go for myself and decipher this noise and cascading feedback loop domino effect of information and misinformation aimed at those who wanted to learn more.

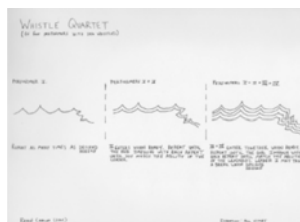


Fig. 17: Raven Chacon, Whistle Quartet (2001)



Fig. 18: Window Rock, AZ



Fig. 19: Sandia Mountains, NM



Fig. 20: Canyon DeChelly, AZ.

One of my earliest works were a series of field recordings of places in the Southwest chosen for their quietness. The recordings, captured on quiet times of day or night, are then amplified to their maximum volume. While seemingly reduced to noise, the recordings magnify revealing colors and patterns, giving new information about the essence of each location.

Such misinformation was coming from not only opponents of the water protectors, but from all directions on the internet, allies or non-allies, from people who were there and more from people who were not. If I may, to make sense of who was at the Oceti Sakowin when I did arrive, I think I can organize some of the people who were gathering into three groups—the first being non-Native allies, journalists, and others who were looking for some kind of Burning Man, camping experience.

The second type of water protector that I met at the camp were the young Native warriors, representing tribes from across the span of North America, justifiably angry at the world of the 21st Century and all it has supplied to create this encroaching black snake into another tribe's homelands. Their strategy was to separate themselves even further. To cordon themselves off into a mini reservation, inside of the larger makeshift Oceti Sakowin camp, already inside of the Standing Rock Indian Reservation, which is trapped inside of the United States of America. To me, I saw their stance as the best position to scream with one's back against the wall.

The worst thing an American Indian can do is preach to a choir that was never listening.

CH At the moment, language is becoming fragmented, polarized, and increasingly essentialized. The voices of the extreme left and the extreme right are starting to speak in the same tongue, their statements and actions underpinned with anxieties of identity, rising nationalism, and fears of marginalization. *Casa tomada* co-curator José Luis Blondet relayed in an early meeting that it was when the right adopted the language of the left (and vice versa) that the political system in his home country of Venezuela broke down. When the middle ground erodes away, what comes to fill its space?

Anxieties about identity and the Other are once again taking political form. They are manifesting materially in things like the border wall prototypes presently installed near Otay Mesa, California (Carolina Miranda, so many shades of putty). They are manifesting legally in travel bans from subjectively selected countries that inherently serve to further bias, injustice, and unrest. They are manifesting personally



Fig. 21: Image courtesy of documenta 14, <https://www.documenta14.de/en/artists/13562/postcommodity>



Fig. 22: Marketing images of the LRAD 500X, a long-range acoustic device. The manufacturers' description contends that the product offers "unparalleled long-range communication and scalable non-lethal, non-kinetic Escalation of Force" (capitalizations in original).



Fig. 23: <http://www.artnews.com/2017/06/07/pick-a-lock-on-the-hunt-at-documenta-in-athens/>

in the mutual suspiciousness of groups of people. Anxiety breeds mischaracterization, as when a police officer tries to justify the shooting of a Black man in the back by stating that he "feared for his life," or when a young white supremacist fears that his "rights" are being threatened and guns down nine Black parishioners and children. More subtly, a woman called 911 on two prospective university students, Native Americans from New Mexico, for being "too quiet" and having strange emblems on their shirts, making her feel "creeped out." In her call, she described them as Hispanic and stated that one was "from Mexico." This is civil society and civil rights deteriorating. This is the middle ground slipping away.

This deterioration has a particular rhetoric. As part of our curatorial research and conversations, we began to listen more closely to the words used to distinguish the authentic from the inauthentic, the narratives used to describe official and unofficial histories concerning who "belongs" and who does not. We also turned our attention to the instances when words fail, to the stutters, the mistakes, and the rise of neologisms—how the descriptor "the wall" rose to replace nuanced discussions on immigration, manufacturing hate while dangling an all-too-simple solution. The wall is a hardened manifestation of the divide between "us" and "them." But we also began to listen to other narratives, stories in which those described as lacking in power begin to turn the tables in order to restore the space of freedom—freedom of thought, freedom of imagination—a space where words have both power and play.

RC An aside: Navajo ontology is utterly connected to language, when something is spoken about, not only has the possibility of its existence now entered in the consciousness and awareness of the speaker and listener, but also a whole world exists where the thing spoken about can now manifest.

New worlds are created when sounds are born, so words and phrases and some songs have become a taboo when sounded.

The third water protector I encountered were Native people who had come to Oceti Sakowin simply to be with other Native people. They came for a few days or longer, much longer, from nearby Native communities or small towns or larger cities, or even further



Fig. 24: Raven Chacon, *The Journey of the Horizontal People (for string quartet)* (2016).

The Journey of the Horizontal People is a string quartet commissioned by Kronos Quartet. The piece is designed so that the players become lost from each other as the music progresses through time. It requires that the quartet include a woman so that she can realign the group when they lose their way. The Journey of the Horizontal People is a future creation story telling of a group of people traveling from west to east, across the written page, contrary to the movement of the sun, but involuntarily and unconsciously allegiant to the trappings of time. With their bows, these wanderers sought out others like them, knowing that they could survive by finding these other clans who resided in the east, others who shared their linear cosmologies. It is told that throughout the journey, in their own passage of time, this group became the very people they were seeking.

places; came to camp, to cook, to eat, to sing, to laugh, to pray, to sit in silence, to be.

CH The words are also a reminder that it is time to reclaim something of the wildness that so threatened the newcomers, to *un-civilize* in order to unleash the potential in other systems, in Indigenous social contracts, in Native understandings of reciprocity, and healing. This impetus isn't only about reclaiming land, reclaiming language, and reclaiming culture (although those are certainly parts of it); it is also about *augmenting* all the things that the newcomers found so threatening in us, a reclamation that is admittedly rife with colonial entanglements. While it may not be possible to unsnarl every knot that now binds us, it is possible to separate off a few threads in order to begin weaving new narratives from the Indigenous experiences of empire and early capitalism. Such an act is both a decolonial and a deimperial one. As scholar Chris Green observes, before decolonialism can be put into practice, deimperialism needs already to have begun.

RC The recent work by Postcommodity, *The Ears Between Worlds Are Always Speaking*, is a long-form, two-channel hyperdirectional four-act opera projected upon the ancient ruins of Aristotle's Lyceum. Broadcasting for 100 days during last year's documenta 14 exhibition, which took place in both Kassel, Germany, and Athens, Greece, TEBW was an all-day opera consisting of twenty-two songs, the libretto gathered from the narratives of refugees from Syria + Afghanistan who have arrived in Greece, stories from migrants who have traversed the desert of US/Mexico borderlands, and stories from the Navajo Long Walk and the Cherokee Trail of Tears. Both of these are instances of the US government trying to remove indigenous people from their homelands and kill them in the process.

CH Sound is weaponized. During World War II, fighter jets flew low to simulate the dropping of bombs, keeping citizens on edge. In Guantanamo Bay, metal music was blasted at intolerable levels in the belief that, over time, the sonic barrage would psychologically break the interned. And now, "non-lethal" weapons that rely purely on hyperdirectional sound are commonplace. Postcommodity, a collective

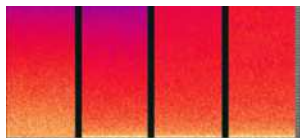


Fig. 25: Pink noise comparison spectrogram—from left: MFOS, “passive,” ESP and Adobe Audition generated. Image source: <https://syntherjack.net/make-some-pink-noise-generator/>.

Blind / Curtain is a gift and blessing to the visitors who experience it. The installation, by Postcommodity, acts as a threshold for audiences to cleanse themselves of the outside world and prepare their hearts and minds. It is a physical and conceptual threshold for demarcating outside and inside, and acknowledging and reifying the spaces and artworks as well as the spaces and contexts between. It is aware of itself as a node of power—a determiner of space—a border. It is a membrane constructed of pink noise to consider the human dilemma that contains secrets, provides access, creates the illusion of privacy (prevents access), provokes surveillance, and embodies love.

of artists all born in the 1970s and based in the southwestern United States, recognize that while sound has the potential to harm, it also has the potential to heal.

In Postcommodity’s installation, motion takes on a pedagogical dimension. What can we learn by listening to narratives of self-determination? Can what you hear change what you see?

RC Two LRADs were mounted on rooftops of the Hellenic Armed Forces Officer’s Club and the Athens Conservatory of music, two buildings surrounding the Lyceum, the site of the school of peripatetic learning. At the installation, audiences experience a shifting call and response hyperdirectionality of sound when walking around the ruins of the school. Postcommodity’s feeling is that, as today we are witnessing the greatest mass migration in the history of mankind, we are in the potential presence of sixty million scholars seeking refuge.

CH This account of the sounds of Standing Rock was relayed to me by Raven who spent almost two weeks in the encampment. During that time, he recorded much of what he heard, including the women’s “silent” protest on the bridge.

But what about the times when words fail, when silence takes over? During the noDAPL protests against the Dakota Access Pipeline, water protectors staged a powerful action. With elders leading, more than one thousand women walked to the bridge over what is now called the Missouri River to occupy the only middle ground between themselves and the police and private security firms called in to “protect” the interests of the corporations involved. When they reached the center of the bridge, the women stood together in absolute silence. As John Cage’s composition 4’33”

(4 minutes and 33 seconds) revealed so long ago, silence is never truly silence. Soon, other sounds were amplified for those who had gathered—the sounds of terror and surveillance. Everyone present could hear the constant hum of drones overhead recording every move, the buzz of the private security firm’s handheld radios, and the metallic clicks of police as they readied their firearms and prepared canisters of tear gas. The authorities were prepared for the usual forms of protest, but not for this one. In the absence of words, the women

became another kind of critic, their silence a powerful affront to corporate abuse of power and the inability to think beyond the insatiable need for resources. The women's decision *not* to raise their voices, but to rely on their irreducible presence instead, became a destabilizing force.

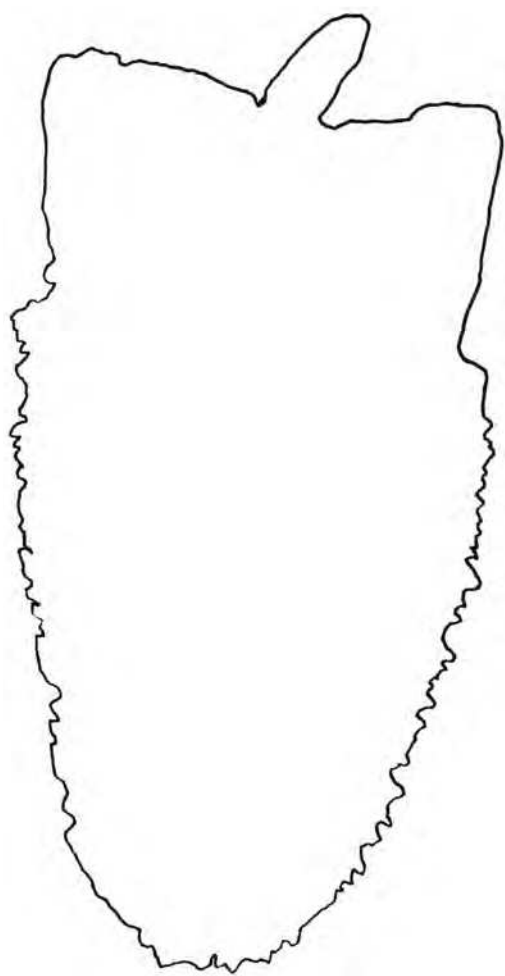
Like those fearless women, art has a transfiguring capacity that allows us to hear in moments of silence, to open our ears rather than to close them.

"I have nothing to say and I am saying it"

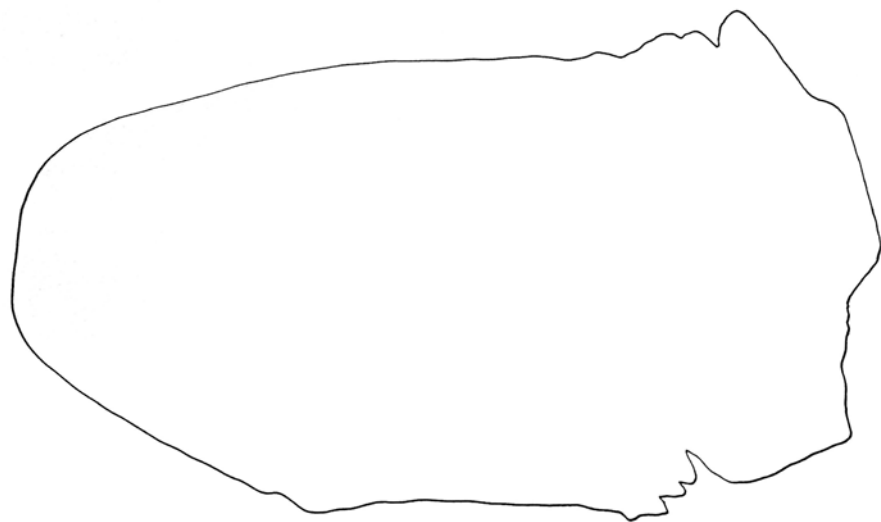
—John Cage, "Lecture on Nothing," New York, NY 1949

"I can't breathe"

—Eric Garner, New York, NY 2014



Listening to Sonic Memory at the Museum—Decolonial Archives in the Making
Elsa Gaily



¹ *Speaking of "postcolonial France" underlines an understanding of France as encompassing a heterogeneous set of subject positions being shaped in (post)colonial entanglements. Thus, this notion undertakes a critique of Western historicism based on the idea of collective memory and nationhood. Since World War II, historians have used the notion of the "postcolonial state" to develop chronological understandings of the postindependence period. See Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, and Tiffin, Helen, eds., *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London/New York 2000/2007, p. 168. Nevertheless, the theorization of the "postcolonial" began primarily in comparative literature studies in the late 1970s as Edward Said's *Orientalism* (1978) began to have an impact on intellectuals. Postcolonial critique discusses the "various cultural effects of colonization" (Ashcroft, Griffiths, and Tiffin 2000/2007, p. 168). According to Rajeev S. Patke, the "postcolonial" has become "the sign of recognition for the inequalities that beset new nationhood after the end of colonialism in an era of uneven industrialisation and globalization." See Patke, Rajeev S., "Postcolonial Cultures," *Theory, Culture & Society*, vol. 23, no. 2–3, 2006, p. 369–372, p. 369. At the same time, the social landscape of the former colonial nation was transformed by postcolonial migrations. *Speaking of "postcolonial France" in the sense suggested by Paul A. Silverstein allows one to address issues of social injustices, such as the unresolved tensions of France's imperial-colonial projects, which have led to urban marginalization, police violence, and institutional discrimination to the present day. See Silverstein, Paul A., Postcolonial France, New York 2018.**

The Sound of Postcolonial Memories

At the National Museum of Immigration History in Paris (MNHI), the exhibition *Paris-London: Music Migrations 1962–1989* focuses on how migrations have impacted urban cultural change in European metropolises, such as Paris and London. Music combines various kinds of knowledge—of language, sounds as commons, and oral histories—as well as personal narratives. As a cultural practice, music stands for memory transmission and thus remains a substantial tool of self-expression and empowerment.

Listening to sonic memory, this essay aims not only to retrace the past but also, above all, to question historical narratives in the making of exhibitions. It critically analyzes curatorial discourses and is a curatorial research endeavor in itself, which in turn underscores an epistemology of listening to material culture. Listening to sonic memories pursues a metaphorical dialogue between my own experience as a viewer while doing research in the field with the objects I encountered on display. I focus here on the sonic quality of narrating in songs as a matter of making political claims and of critical action towards social injustices in society. Listening as a research strategy emphasizes the agency of objects as they carry narratives of ordinary life.

Furthermore, this essay underscores self-documentation and listening to artistic practices as guidance for the emergence of strategies critical of museums. It draws from situated feminist and decolonial approaches, which have criticized the predominance of the gaze and the national museum as embedded in the legacy of colonial knowledge as a means of power.

As a journey through sonic cultural memories, the essay aims to challenge Eurocentric assumptions about the representations of citizenship belonging. Asking how research on museum exhibitions might listen to the complex voices and transformative hybridity of citizenships, this study understands the visibility and orality of postcolonial France as a means of contesting cultural and political modes of imperial domination inherited from colonization.¹

Capturing the public's imagination listening to sounds can trigger the memory.

2 "Introduction—Conscience, émancipation et révolte: La musique comme rapport au monde," in Escarfé-Dublet, Angélique, Evan, Martin, and Malfette, Stéphane, eds., Paris Londres: Musique migrations, exhibition catalogue, Musée de l'histoire de l'immigration, Paris, Paris 2019. 3 Boubeker, Ahmed and Hajjat, Abdellali, Histoire politique des immigrations (post)coloniales: France, 1920–2008, Paris 2008. 4 X. Kahina, "AVRIDH D'AVRIDH—ce qui est juste est juste," in Boubeker and Hajjat 2008 (note 3), pp. 301–312. 5 Anderson, Benedict, Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, London/New York 1983/1991; Citron, Suzanne, Le Mythe national: l'Histoire de France revisitée, Paris 1987/2017; Guily, Elsa, "Unpacking the Sonic Memory: Between Familial and the Museum, Remembering the French Revolution Bicentenary," entanglements, vol. 2, no. 2, pp. 56–73.

It is not surprising that MNHI has now dedicated an exhibition to music as crucial part of migratory life experiences. According to the curatorial statement in the exhibition catalogue, from the early 1960s to the late 1980s many musical trends linked to movements of migration transformed Paris and London into "multicultural capitals." The exhibition *Paris-London: Music Migrations* offers an immersive and chronological journey through three decisive decades (from 1962 to 1989) of the musical history of those two cities. In revisiting pop music history, as one of the co-curators Angélique Escarfé-Dublet, puts it, the exhibition highlights an encounter of musical rhythms between social, urban, and political transformations and successive migratory flows that marked the period. In addition, the exhibition sheds light on music practices that have in turn contributed to the making of political resistance in urban spaces by fighting for social justice.²

The curatorial concept of the exhibition invites the audience to listen to music as a practice of cultural memory that retraces the history of immigration, despite the topic's marginalization and neglect. It can thus be seen as a response to Ahmed Boubeker and Abdellali Hajjat's book *Histoire politique des immigrations (post)coloniales en France, 1920–2008* (2008) in claiming these forgotten histories as the intersection of various political struggles, from the wars of independence to civil rights movements and the social struggles of the postwelfare state.³ Whether political or intimate, the sonic memory contained in music makes possible an experience of return to an earlier generation and place. However, in this exhibition no particular emphasis is put on sound in general, and especially of women, thereby undermining its perception. And this is the case despite the fact that singing by women played a significant role in the Algerian war of independence and despite the significance of transmitting this legacy among the Algerian diaspora in France.⁴

Despite several "stereo" stations with headphones (equipped with Walkmans or other listening devices from the three decades covered in the exhibition) and sound shower installations, sonic experiences remain infrequent in this exhibition. Most of the music devices displayed appear as muted objects. One could ask: what is the point of making an exhibition about the legacy of music as form of counterdiscourse within social and political struggles if there are only limited possibilities to listen to the testimonies of past social movements? Highlighting living memories and their archives in conversation with objects at the museum, I undertake a shift in dismantling the imagined community embedded in the nationalist representation of "Frenchness" and the values of citizenship encompassed in whiteness.⁵ Listening to sonic memories on display calls for a (de)constructive take

6 Sternfeld Nora, Das radikaldemokratische Museum, Berlin 2018. 7 Hargreaves, Alec G. and McKinney, Marc, eds., Post-colonial Culture in France, London and New York 1997, p. 11. 8 Dhawan, Nikita, "Hegemonic Listening and Subversive Silences: Ethical-Political Imperatives," in Lagay, Alice and Lorber, Michael, eds., Destruction in the Performative, Critical Studies 36, The Netherlands 2012, pp. 7–60. 9 Dhawan 2012 (note 8), p. 47. 10 Dhawan 2012 (note 8), p. 47. 11 Dhawan 2012 (note 8), p. 5. 12 Dhawan 2012 (note 8), p. 51.

to displace representations of memory in the public sphere or to "occupy the space of the museum," as Nora Sternfeld's institutional critique of the museum suggests.⁶ This entails making critical interventions on and around museum collections and displays that individually sense the multiplicities of postcolonial perspectives and furthermore "undermine[] ... the pretensions of nation-states as politically bounded territories marking the limits of ... homogenous cultural communities."⁷ Listening to sonic memories seeks to address the museum display as a place of imagination bridging the past from one's present. What if the museum were to engage in designing a polyphonic-sonic landscape that could enable different memories of migrations to circulate and echo with one another, as though they were undertaking a collective discussion that would share experiences? What if the silence of these memories were also a subversive strategy of resistance? Is the museum the place for them to speak out at all?

According to Nikita Dhawan, listening is one step in decolonizing practices but cannot be the final achievement—on the contrary, listening as a strategy can also ultimately reproduce hegemonic "norms of recognition."⁸ Dhawan sees silences, as an "ethical-political imperative," as a strategy of resistance against the backdrop of those who have undertaken to speak for the "illegible and unintelligible within hegemonic frameworks."⁹ In responding to Gayatri Spivak's *Can the Subaltern Speak*, Dhawan suggests "the process of speaking on behalf of someone else entails elements of interpretation."¹⁰ Thereby, Dhawan argues, it is crucial that one continually make transparent the process of representation, namely, not only who represents, but also who is represented for what purpose and at which historical moment: "The responsibility of representation raises the question of who will be the 'legitimate' voice of the 'marginalized' ... this comes with the challenge of how to ethically and imaginatively inhabit other people's narrative."¹¹ According to Dhawan, what is to be learned from this critique, shared among other postcolonial feminists, is that "instead of focusing on the supposed voicelessness of the marginalized it is more crucial to scandalize the inability of the 'dominant.'"¹²

The elaboration of a process of thinking the exhibition together with artistic practices that guide the memory work by listening to postcolonial sonic memories makes it possible to retrace cultural history and the history of knowledge. Listening back to the sound of visual documents implements a disruption of historical dichotomies of the museum's display and, on a larger scale, within collective memory in France. Music of postcolonial migration struggles carries

13 Mumean, Laszlo, Plate, Liedeker, and Smelik, *Anneke, eds., Materializing Memory in Art and Popular Culture*, New York 2017.
14 Papenburg, Jen G. and Schulze, Holger, *Sound as Popular Culture*, London/Cambridge 2016. **15** Kuhn, Anette, "Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory," *Memory Studies*, vol. 3, no. 4, 2010, pp. 1–16. **16** Pink, Sarah, *Doing Sensory Ethnography*, London 2009/2015; Pink, Sarah, Hubbard, Phil, O'Neill, Maggie and Radley, Alan, "Walking Across Disciplines: From Ethnography to Arts Practice," *Visual Studies*, vol. 25, no. 1, March 22, 2010, pp. 1–7.

social memories, linking the present to its past and imagining a future that disrupts social order as well as processes of marginalization based on ethnicity, religion, or gender bias. Sonic memories can, in turn, counter-hegemonic historical narratives and propose to write history differently, in a decentered and complex way.

Popular Music as Sonic Cultural Memory

Memory and materiality entangled in art and popular culture are integral aspects of remembering.¹³ Objects do not tell their story as such, but their materiality linked to the viewer's memory and perception enables the viewer to connect with a broader set of knowledges and narratives beyond the discursive framing of the museum. Popular music offers an even wider perspective on the question of memory representation and transmission. It appears as a precious universal vehicle of cultural practices and social realities. However, its preservation and conservation by museums and institutional archives remain underestimated. The mnemonic quality of music calls for us to dwell on sensory research of memory objects. For instance, a vinyl record or a tape combine sonic, visual, and haptic features. One can listen to music recorded on the medium, touch the object, or look at the written or visual information on its cover (its semiotics), etc. As material objects of sonic memory, vinyl records as well as tapes carry this function of performing memory, thereby inscribing the act of remembrance into the material world. Our various human senses remain of primary importance in our capacity of remembering but remain underestimated in museography. Sound is a crucial channel of knowledge transmission in many cultures. This inquiry argues that culture can be analyzed by listening to sounds and by looking at the regimes of sensory affect around the objects of memory.¹⁴ Listening as a practice of research deals with a cultural understanding of sounds not merely as semiotic or signifying processes but as material, physical, and sensory processes that integrate a multitude of traditions and forms of knowledge.

The approach to listening I draw from relates to two interconnected fields of practices—collective feminist projects and art practices as research of cultural memory. I understand artistic "memory work" as a process of research engaging with the past in both an ethical and political quest toward history.¹⁵ When we work with a pre-existent body of objects, such as archives or museum collections, we construct a literary, cinematographic, sonic, or historical narrative based on sensory interpretations of our object of study. By focusing on the sensing and affect encountered while working with data collections, the practice of listening in research renews methods of quotation and paraphrasing, cutting, and editing to produce a frame of enunciation that allows the object of research to constitute itself as a subject (the agency of the object).¹⁶ I suggest that, with a bit of

17 Oliveros refers to this listening experience as having “sonic memory” while listening to her surroundings to enhance her creative writing. Sonic memories are the images that appear in her mind while she is thinking; in other words, they are analogies enabled by multisensory awareness. Oliveros, *Pauline, “Some Sound Observation,”* in Warner, Christophe and Cox, Daniel, eds., *Audio Culture: Reading in Modern Culture*, New York/London 2004, pp. 102–106. **18** Born Fatima-Zohra Badji, from Cherchell, Algeria, Noura made her debut early on Radio Alger. “She makes a name for herself by performing in plays and operettas. She quickly established herself as one of the greatest Algerian singers of the time,” says researcher Naïma Yah, paying tribute to the singer. Yah, Naïma and Amokrane, Salah, “Noura ou le patrimoine culturel de l’immigration,” *Telerama*, <https://www.telerama.fr/idees/noura-ou-le-patrimoine-culturel-de-l-immigration,113399.php> (accessed May 18, 2020).

imagination and a research approach based in this renewal, it is possible to listen to the memories carried by muted objects, to touch the sonic dimension of oral history, whether these memories are represented, only quietly, by an instrument, an archival document, or a photograph.

I argue that listening enables us to render visible sounds and their meaning. Alternating moments of writing and listening improves ways of thinking and making arguments. As sounds are nonlinear, the listening experience enhances our capacity of making connections, by creating relations to different perceptible elements.¹⁷ My interpretation of the museum display is based both on my field analysis and on how I work with the data collection carried out while visiting the museum’s exhibition. The following part of my essay focuses on an exhaustive close reading of sonic memories embodied in objects on display in the MNHI exhibition.

The Vinyl Covers—Listen to My Story

In one part of the exhibition, several vinyl covers hang on an orange wall next to each other. A cover showing the photographic portrait of the singer Noura hangs next to other vinyl covers of key figures from the (post)Algerian music scene (such as Slimane Azeem, Mazouni, and Dahmane El-Harrachi).¹⁸ The vinyl carries both a functional and aesthetic use as a material object. The cover becomes a visual document, which advertises the music and helps to conserve the record. Yet those artifacts stand only as a cultural representation of the past; one cannot listen to it live in the exhibition.

Noura is one of the icons of Algerian music and a symbol of independence resistance standing for the struggle of postcolonial migrations in France. Despite her notoriety, her voice remains silenced by the exhibition. Together with Kamal Hamadi, who is the author and composer of her songs, as well as her husband, Noura has contributed to the popularization of Kabyle, Oranese, and Auresian music styles. In 1959 she made her way to the French capital to become a singer. Singing in Arabic, Kabyle, and French, Noura created a repertoire of songs about experiences of love and exile, performing at Parisian cabarets that brought together Algerian immigrant artists in the 1960s and 1970s. Her music was a great success among the North African diaspora, and in 1971 she received a gold record by Pathé Marconi for her sales in France. Throughout the 1970s, she also recorded Scopitones, the famous color video clips available in Algerian bars, and she continued her career on both sides of the Mediterranean. Yet the biography of the singer remains absent from the display. Only her photographic portrait on the cover is to be seen.

Listen to Noura—"Laou Nehki Ya Ness"/"Ana Ouemma"
(youtu.be/A_ThL5CJRIY)

Listen to Noura—"Koulha Oussadou"
(youtu.be/rwa9cAWFGSc)

The musicians whose covers are hanging next to Noura's are treated similarly. Despite the fact that these artists are probably the authors of the most emblematic hit songs in the 1970s, which denounce racist violence, the exploitation of migrant labor, and unsanitary housing conditions, none of their lyrics and sonic experiences can be listened to in the exhibition, nor are their biographies being told. Slimane Azeem, Mazouni, and Dahmane El-Harrachi, as well as Noura among other key figures, share the collective experience of migrating from Algeria to France, but under different conditions and under different (citizenship) treats. Yet their stories are not available for listening within the display; they remain a mere "image" of the (im)migrant.

With his single, "L'ouvrier," Mazouni is probably the first of these artists whose songs empowered the Algerian and postcolonial industrial workers and who supported their social struggles for a better life in France.¹⁹

Listen to Mazouni—"L'ouvrier"
(vimeo.com/75450672)

Even if we cannot hear the song, a viewer can nevertheless see its embodiment in one of the sonic memory treasures shown in the exhibition, namely, the Scopitone. One of these peculiar machines stands in the corner of a room, facing the vinyl covers hanging on the wall. Unfortunately, the viewer is warned not to touch the Scopitone. Only the soft sounds of a few songs that used to be played on the device come out of the side-mounted speakers. Made in France around 1960, the Scopitone is a film jukebox, based on Soundies (musical 16mm film), the ancestor of music videos. The Scopitone movies were B&W or color 16mm film projections of lip-syncing performers that were played along with a magnetic soundtrack. People used to gather in bars and cafés to listen and watch popular music videos in the late 1960s with this technology. The Scopitone was used to play songs of migratory life experiences and let the voices of those artists circulate in public spaces, generating collective experiences and discussions. However, despite the valuable social dimension of this technology, the museum has chosen to mute the object as a nostalgic stone of the past, a kind of mausoleum placed here in a topological function to express a forgotten history.

Like the music titles mentioned above, Mazouni's song provides a sense of belonging to those whose migratory realities were to be renegotiated by the 1973 laws that made a resident card (*carte de résidence*) mandatory for immigrants to stay and work in France. Since unemployment was gradually erupting into the labor market following the oil crisis that began in October 1973, this was not coincidental. The new law worsened the working conditions to restrict the circulation of migrant workers in France. The cheap postcolonial labor was no longer required by the state to foster the industrial economy. A few years later, in 1979, Slimane

20 “C’est vraiment bien dommage le racisme et le chômage / Heureusement qu’il y a des sages, c’est le prestige de la France / C’est le prestige de la France, c’est la raison d’espérance / Le travail quand il est dur, c’est pour l’immigré bien sûr / Avec la conscience pure, l’idéalisme et les souffrances / L’idéalisme et les souffrances, ça mérite la récompense / ... / Sachez bien que mes aïeux ont combattu pour la France / Ont combattu pour la France bien avant la résidence / Mesdames, mesdemoiselles, messieurs, si nous devons vous dire adieu sachez bien que nos aïeux ont combattu pour la France / Sachez bien que nos aïeux ont combattu pour la France” Slimane Azem and Cheikh Nordin, “La carte de résidence,” <https://quartierslibres.wordpress.com/2014/05/24/slimane-azem-cheikh-nordin-la-carte-de-residence/> (accessed December 12, 2019). **21** Dahmane El Harrachi moved to France in 1949, where he became an emblematic figure of chaabi music. Often using metaphors, his rocky voice lends itself very well to his repertoire, which includes themes of nostalgia for his country, the suffering of exile, and passion for his hometown, friendship, and family.

Azem and Nouredine Meziane released their song “La Carte De Residence.”²⁰

Listen to Slimane Azem and Nouredine Meziane—“La Carte de Résidence” (youtu.be/iE-88XDwJ2g)

Mazouni and Slimane Azem have remained well known among the first and second generations of the migrant community of Algeria. Nevertheless, one song by Dhamane El Harrachi, “Ya rayah” (1973), gained even more success, reaching a broader audience among the offspring of many other postmigrant generations in France.²¹

Listen to Dhamane El Harrachi—“Ya Rayah” (youtu.be/4Z9pIRx8dSY)

“Ya Rayah” (in Arabic: “the one who is leaving”) addresses the hardship of exile. The song contrasts the experience of the immigrant worker with those who stayed in the homeland and dreamed of leaving. It was a great success upon its release in France in 1973 and has remained a hit up to my generation thanks to Rachid Taha’s cover version in 1997.

Listen to Rachid Taha—“Ya Rayah” (youtu.be/vBu2OXGWBFI)

This journey into music migrations opens a vast repertoire of music from postcolonial migrant lives, which in the 1970s already provided audible access to the personal and collective experiences of ordinary racism and labor exploitation. These songs embody living memories of an endless struggle that had started long ago, before the history of immigration toward France and which is entangled into power relations established in colonialism. These sonic memories link the colonial past to the present of postcolonial France and thus emphasize postcolonialism as a burning socioeconomic issue in France.

*Decolonial Archive in the Making—
Thinking with Artistic Practices*

A program of side events, with a monthly talk followed by a concert or DJ set at the museum, accompanies the exhibition. I got particularly interested in two artists invited in this context. The first, Nabil Djedouani, led a session about the legacy

22 The “Studio Session” arranged in the Paris-London exhibition *Music Migrations* offers a series of encounters with images and music. These included sessions with Nabil Djedouani and Dif Jemel-Jess; the Df set of Big Cheese Records and Big Smile Bazaar on May 22, 2019; another studio session with Rocé and Naima Yahji; and the Df set by Juicy Fruit and Rocé on October 24, 2019. For more information about the program, see the official website of MNHl, <http://www.histoire-immigration.fr/agenda/2019-05/studio-sessions> (accessed September 10, 2019). **23** *Archives du Cinéma Algériens You Tube Channel*, <https://www.youtube.com/user/ArchivesNumCineDZ>; Rai & Folk, <https://soundcloud.com/raiaandfolk>. **24** These murders included that of Mohamed Diab, killed in 1972 in Versailles by the police, as well as the bomb attack at the Algerian embassy in Marseille 1973. Djedouani’s documentary *avant-première* was shown at the MNHl in January 2020. **25** Appadurai, Arjun, “*Archive and Aspiration*,” in Brouwer, Joke and Mulder, Arjen, eds., *Information Is Alive*, Rotterdam 2003, pp. 14–25, p. 24.

of the pop singer Rachid Taha and his band Carte de Séjour.²² As a film director and self-defined “Algerian Pop Culture Archaeologist,” Djedouani addresses (re)collection of music as memory with a particular focus on postcolonial migration from Algeria. Djedouani is also a connoisseur of popular music genres from Algeria. Thus, he has begun to create a digital “living archive” on social media such as Instagram and Soundcloud where he uploads rare and almost forgotten sonic tunes of Algerian music that have been partly produced by the Algerian diaspora.²³

In the course of a residency as part of the “Frontière’ 2019” program at the museum, he made a documentary about R.A.P (Rock Against the Police), a music festival that emerged in the 1970s in reaction to the recurring police violence in France with an increasing number of racist murders of young postcolonial migrants of the second generation.²⁴ The R.A.P festival has both a culturally joyful and a political activist tone, with the latter fighting against police violence and murders by the police in what are called the “banlieues.” The term “banlieue” is used in media and in public discourse to signify the segregated urban spaces at the outskirts of a big city such as Paris, Lyon, or Marseille, where most of the city’s population lives under socioeconomic hardships. Nabil Djedouani’s project consists of searching for lost archives and retracing the narratives of the past to document this untold history of resistance against racist police violence (murders) around the practice of music in France in the late seventies in France.

Djedouani’s project offers a good example for considering artistic practice as a form of research on cultural memory. To collect music, Djedouani conducts field research between Algeria and France, encountering people, conversing with and above all listening to them. The practice of listening as it is done here is an essential research method. Indeed, Djedouani listens to the social objects—film/ found footage, tapes, vinyls, digging here and there, in a shop or visiting a relative. Collecting leads to an encounter with people and their stories, and to a listening to the past as it unfolds in these narratives. The objects become an intermediary making tangible the relation between one’s narrative of the past and present experiences. Djedouani’s practice of (re)collecting memories can be thought of as a form of documentation, in the sense suggested by Arjun Appadurai: “[D]ocumentation does not simply precede intervention but is the first step.”²⁵

By collecting memory, one first encounters an object. One has to think with the object: What to do with it? How to present it? The way one handles this encounter determines the archival outcome and the narrative inscribed in that process.

26 Appadurai 2003 (note 25), p. 24 **27** “Le présent se débrouille mieux lorsqu’il a de la mémoire” (my translation in English), in Rocé, *Par les damnés de la terre: Des voix des luttes 1969–1988*, Paris 2018, p. 3. **28** *Par les damnés de la terre (By the wretched of the earth), a compilation of twenty-four titles edited by Rocé and published by Hors Cadres/Modulor, contains a forty-page booklet, which richly documents the artists’ biographies as well as the anticolonial struggles in which they have been involved (Rocé 2018, note 27).*

Appadurai implies documenting not (only) as a practice of preserving a trace of the past, but as a work of imagination.²⁶

The ‘pop culture archaeologist’ is collecting the pre-existing body of living archives. They emphasize parameters of imagination to create a constellation of memory using social media platforms that provide access to these materials. Even though Djedouani’s recent residency has allowed him to make a documentary, he continues to be engaged in building an archive on the margins of the institution, surfing between dynamics of self-marketing and documentation. The use of these platforms questions the practice of sustainable archiving—What and how to collect? How to make the document visible, touchable, audible? What if the collection were considered more as an act of intervention than an archive of materialized documents stored in a box?

“The present is better off when it has memory.”²⁷

Another important example of archiving as an intervention is the recent release of the music compilation *Par les damnés de la terre* by the rapper Rocé.²⁸ Like Djedouani’s research on living archives of the R.A.P festival, Rocé’s anthology project responds to the need to give voice to past generations of musicians. Rocé used music as an expression of postcolonial political and social struggles, as a tool to embody their dissident anticolonial subject position to lead fights for

independence. The compilation brings together twenty-four songs in French from all over the world. The artists include the Cameroonian Francis Bebey; the Gabonese Pierre Akendengué; the Algerian star Slimane Azem (mentioned earlier); Colette Magny, a notorious rebel who was involved in political and social struggles; the Burkinabe Abdoulaye Cissé, who became the conductor of anti-imperialist revolutionary national choirs in the 1970s and 1980s; and the Benino-Togolese Alfred Panou. Panou performed “Je suis un sauvage” in 1970, which is considered the first slam poetry piece recorded in French, accompanied by the Art Ensemble of Chicago, a free jazz group that was in Paris at the time. Together, these songs encompass a vivid testimony of sounds as memory.

Listen to Alfred Panou & Art Ensemble of Chicago—“Je suis un sauvage” (youtu.be/ckT689d629k)

29 Even if there are some white francophone activist allies of singers and musicians who are also featured in the compilation, such as Colette Magny, etc. **30** Rocé 2018 (note 27). **31** The album went platinum for several months. **32** On September 28, 1979, one of his concerts was almost cancelled due to pressure by veterans' associations.

Making a documentary or a music compilation manifests the cultural heritage of postcolonial struggles in the material world and fosters the music's transmission to new generations. Indeed, this history of anticolonial struggles is largely undermined and remains untold, especially in the classroom or at the museum. A useful educational tool. Rocé's compilation highlights the voices of former colonized or/and francophone peoples of color fighting for independence and against the French racist postcolonial State.²⁹ A good example is the song "Déménagement" (1985) by Salah Sadaoui, which echoes Dhamane El-Harrachi's "Ya Rayah." "Déménagement" voices the pain of leaving Algeria for France and attests to racist violence and growing unemployment. Besides being a singer and musician, Salah Sadaoui was also the art director of the "scopitones Arabes et berbères," staging, in cafés and bars, his contemporary artists of North African descent in France.³⁰

Listen to Salah Sadaoui—"Déménagement (El Djazair 1985)" (youtu.be/10urqiOAsEg)

Although Rocé was invited by the museum to participate in the "Studio Sessions," the curators of the exhibition overlooked every artist from this compilation despite these musicians' essential role in anticolonial independence struggles or social movements in postcolonial France, as underlined in the compilation booklet. Instead of giving space to the postcolonial francophone music that emerged from the independence struggles and between the colony, the postcolony, and France, the museum chose once again to shed light on French pop music as embodied by the voices of white male poets/singer-songwriters. Indeed, the exhibition dedicates one panel of the space to the Serge Gainsbourg reinterpretation and detournement of the national anthem, "La Marseillaise," as the most subversive claim of all time. This song, produced in 1979 and featuring reggae-dub tunes, lends an ironic tone to the anthem and underlines a casual "mise à distance" to the nation embedded in it. Distorting the original version of "La Marseillaise," the song provoked a polemical public debate. The controversy quickly gained enormous visibility, reinvesting the singer with a certain notoreity.³¹ The military and some conservatives had strong reactions against Serge Gainsbourg.³² To some extent, Gainsbourg disturbs and critically addresses the representation of the nation with his interpretation of the anthem, although he did not question how the notion of the French nation is bound up with whiteness. In thus paying tribute to Gainsbourg as a symbol figure for the heritage of music migration, the museum reasserts a patronizing dynamic of using the white male artist to support the cause of the various Others.

Despite being only present during a temporary side event of the exhibition, *Par les damnés de la terre* intervenes into these representational choices apparent in the display. Rocé's compilation emphasizes the significant contribution of postcolonial francophone artists of color to the so-called *chanson Française* (a music genre). This music genre has influenced many francophone artists; in return, the genre itself has been influenced by the heritage of postcolonial music migration.

33 Rocé 2018 (note 27). **34** Oliveira, Pauline, Deep Listening: A Composer's Sound Practice, New York/Lincoln/Shanghai 2005, p. 18. **35** Oliveira defines "deep listening" practice as a form of meditation, enabling one "to expand the perception of sounds, to include the whole space/time continuum of sound—encountering the vastness and complexities as much as possible." Oliveira 2005 (note 34), p. xxiii.

Par les damnés de la terre's sonic memories crystallize an era when anticolonial struggles in the global south generated solidarity. The title pays tribute to Frantz Fanon's thinking but also reappropriates its legacy in that the word "par" (by) empowers the form of a subjectivation in the title "the wretched of the earth." Rocé's memory work foregrounds the agency of the former colonized subjects represented as fighters speaking out of their own conditions. "At the intersection between the anticolonial independence struggles, the workers struggles and the exile" as explained by Rocé, those sonic memories reveal that this history is not untold but simply not audible as it has been told. With this compilation, which is based on ten years of research, Rocé pays tribute to the "wretched of the earth" in a "poetry of emergency" by expressing the knowledge of struggles from 1969 to 1988. As he argues, the compilation aims to "(re)give voice to the new generations who are evolving in France with a lack of identification, oblivious of their parents' history in the political and cultural landscape in which they are growing up."³³

Without doubt, this memory work can be considered as the creation of a living sonic archive. What the anthology shows is the *convergence* of struggles via listening to music practices of shared cultural memory. The gesture of this compilation enables the various memories of migration to resonate and echo with each other as if they were engaged in a collective discussion and were sharing experiences. In this constellation one song seems to respond to another sonically. What if this were to happen in the exhibition's space? As Rocé highlights, the quiet forgotten memories have already been speaking loudly to each other. So why can't they be heard in the exhibition? Following the composer Pauline Oliveros' concept of "deep listening," I would ask the curatorial team about this slight neglect of certain memories and historical narratives in the display: "Why can't sounds be audible or visible? Would the feedback from the ears to the eyes cause a fatal oscillation?"³⁴ "Deep listening" consists in raising awareness in our listening practice to the embodied social environment. Listening gives attention to the soundscape of a particular environment. Listening is thus understood as an active matter of perception.³⁵

Listening as a Feminist Practice toward Postmigrant Futures

Yet the motif of struggle put forward in both the exhibition and Rocé's compilation emphasizes a representation of these musical histories as being predominantly male. In both cases, women remain mostly absent, and if they are acknowledged at all, then predominantly white women are foregrounded. Whereas white supremacist modes of governance do

36 The author claims that more than thousands of songs were created between 1954 and 1962 to raise voices against the colonial power. X, Kahina, "AVRIDH D'AVRIDH—ce qui est juste est juste," in *Boubeker and Hajjat 2008* (note 3), p. 306. **37** *The Algerian history of anticolonial struggle follows or interconnects with the singing traditions of Negro spirituals and gospel as a form of resistance and survival that African-American slaves performed in the plantation; see Boubeker & Hajjat 2008* (note 3), p. 306. **38** *Kuhm 2010* (note 15). **39** *Camp, Tina M. Listening to Images, Durham/London 2017*. **40** *Lorde, Audre, Your Silence Will Not Protect You, London 2017*. **41** *Spirak, Gayatri, Can the Subaltern Speak, Basingstoke 1988*.

not allow all of us to speak out equally, a feminist take would elaborate practices of listening as strategies of empowerment among communities. In various feminist practices, listening to each other's experiences and thus situating each other's knowledge is crucial—as a means of making visible how we can relate to each other as well as what makes us relate. Listening therefore aims for a reconsideration of our understanding of subject positions and subjectivation modes. How do we speak, make use of language? How can one receive the voice of the others beyond mechanisms of exclusion? Listening as a practice endeavors to deconstruct the very idea of the enlightened universal subject embedded in Whiteness at the core of Western modern society. Listening practices engaging in reconsidering forms of languages, expressions, and the sonic repertoire to listen to and break free from the dichotomy of self and other and to fight against the isolated subject.

Investigating the role of women in pro-immigration struggles in France and the invisibilities of women's struggles, the activist Kahina X stresses, in an article, how anticolonial claims found their expressions via protest songs in Algeria.³⁶ X explains that women were not only active and at the front line of the Algerian independence movement and later in the labor and civil rights movements. They have always been carrying the transpersonal memory of these struggles and especially passing on sonic memories (repertoire of sounds) in song. Singing as an art of struggling was thus used as a primary communication mode to voice oppositional claims against the colonial power in Algeria.³⁷ Despite the difficulty of evolving in a strictly male environment, some of these songs have been created as part of the migrant experience in France by some Algerian female artists such as Hanifa, Cherifa, or Noura (mentioned above). As the activist remembers from their personal experience growing up in a family of Algerian descent in France, the women of their mother's generation were the ones transmitting the transpersonal cultural memories of struggles in songs. Between the personal and the collective, music mediates as well as performs the past struggles into present resistance, through memory works such as lyrics, poems, and storytelling,³⁸ as well as through echoes of sounds and haptic vibrations.³⁹

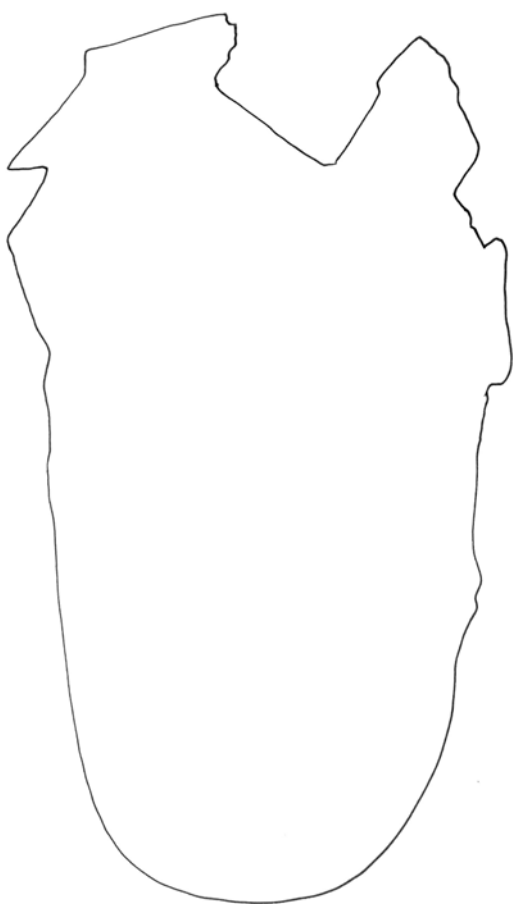
Such legacy of voicing, like singing as a form of empowerment, is not without echoes of the persuasive statement of the Black feminist poet-activist-thinker Audre Lorde—"your silence will not protect you."⁴⁰ In this sense, the practice of listening only works together with a politics of voicing (in circulation). It is not enough to listen, first. For most, the question is how to enable inclusive spaces for everyone to speak out, from their personal experiences with their situated embodied knowledge.⁴¹ As the curator Lucia Farinati's

42 Farinati, Lucia, "proposition#12 for feminist collective practices," in Roe, Alex Martinis, ed., *To Become Two: Propositions for Feminist Collective Practice*, Berlin 2018, pp. 225–231. Farinati's research work focuses on sound and listening in a collaborative process in exhibition and events making. Her work includes radio projects, site-specific interventions, performances, talks, and workshops that enhance collective listening as well as create an ongoing archive of recorded conversations and interviews (see <http://www.soundthreshold.org>). **43** Farinati 2018 (note 42), p. 227.

"proposition#12 for feminist collective practices" highlights, resonance of voices as embodiment and relationality in the practice of communication is crucial to every collective feminist project.⁴² Farinati suggests that this consists in "emphasizing organs such as the voice, the vocal cords, the ears that have constructed and reconstruct and inflect our language," as a way to "open us up to our relational co-becoming with non-humans and our environment."⁴³ Listening as feminist practices stresses how interconnectedly the senses function in our practice of remembrance. Listening to sonic memories embodied in storytelling, poetry, and songs makes it possible to retrace the history of colonization and to understand its aftermath in France today. It recalls affective experiences of migrant experiences fighting to the right to belong as citizens against the grain of nationalism and state racism. Making postcolonial struggle narratives audible within the exhibition space could stand as a *decolonizing action* providing sounds of resistance and disobedience that address a system of oppression, from the present process to the future.

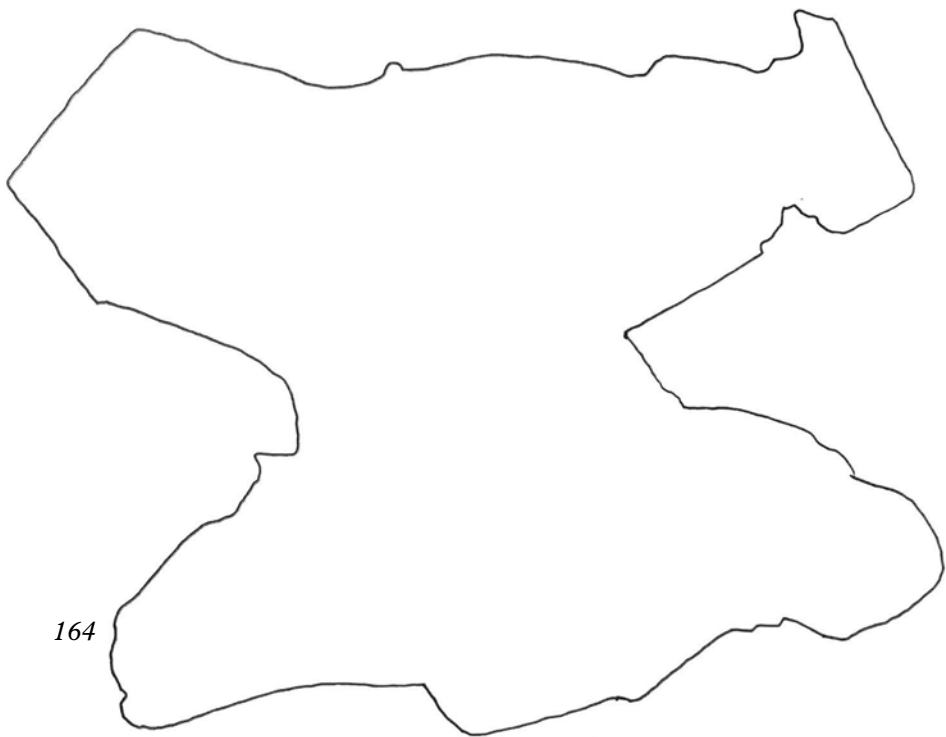
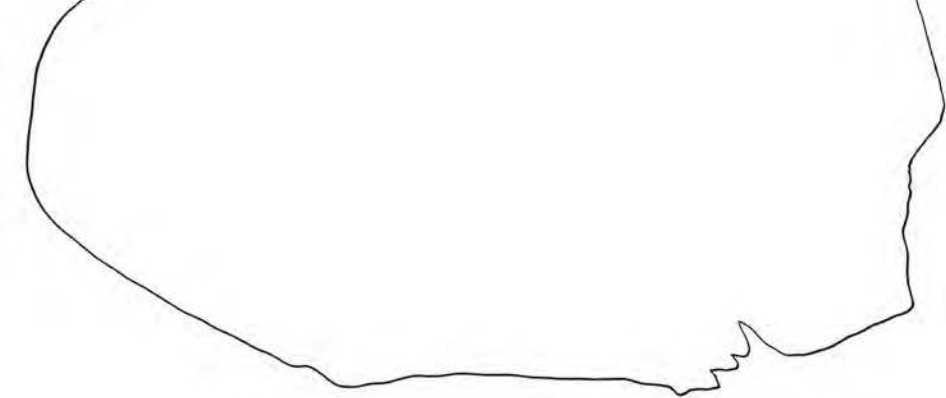
Dedicated to the representation of the history of individuals who carry personal stories of migrations in France, the MNHI cannot avoid the memory works led by the artists as it constitutes the grid of the history of migrations. Between memory objects and public history tools, the memory works conducted by Rocé with his compilation and Nabil Djedouani with his digital archive attempt work similar to that of historians with archives. Both artistic practices act upon the determination to trace the past in order to preserve it and store it. Dedicated to the future generations, their work entails historical narratives, increasing the possibility of social cohesion for minorities toward the body of national historiography.

We can only hope for now that referring to artist practice as knowledge of research will add to material resources from this history and give cultural memory increasing significance in the future of social sciences and humanities, as well as in the curation of exhibitions at the National Museum.



Feuilletonistisch-mäandernder Essay über zwei Konzerte, die ich nicht besucht habe, und darüber, dass ich stattdessen wieder Hall, Mignolo und Walsh gelesen habe, weil ich einen Artikel für den Sammelband Künste dekolonisieren schreiben möchte und darüber nachdenke, ob es möglich ist, Populäre Musik zu dekolonialisieren■
Johannes Salim Ismaiel-Wendt





Um mit dem Ende des Titels und auch des gesamten Essays anzufangen: Der folgende Beitrag zielt nicht allein durch inhaltliche Argumente auf eine Vermittlung meines Unbehagens mit einer zu unmittelbaren Anwendung des Konzepts „Dekolonisieren“ im Kontext von Populärer Musik. Ich möchte versuchen – auch über das Schweifen von hier nach da und die Inszenierung von verschiedenen nur angedeuteten Positionen im gesamten Textverlauf –, meine Unsicherheiten in der Anwendung des Konzepts zum Ausdruck zu bringen, z. B. gerade dadurch, dass „Bescheidwissen“ gemimt wird. Am Ende ist es eigentlich der Weg der Versprachlichung selbst, der im Hinblick auf die Beschäftigung mit Populärer Musik infrage gestellt wird.

Der vorliegende Text ist offenkundig ein privilegiertes Dialoggesuch, das sich an Menschen wendet, die sich aus der Akademie heraus fragen, ob und wie Künste zu dekolonisieren sind. Ich schreibe ab hier in diesem Artikel „dekolonialisieren“ statt „dekolonisieren“, nicht weil ich den zweiten Begriff irgendwie ablehne, sondern um sprachlich hervorzuheben, dass „dekolonialisieren“ weniger auf territoriale Kolonien bezogen denn als eine widerständige Praxis in Bezug auf nahezu alles durchdringende Kolonialität zu verstehen ist.

Die Frage danach, ob die akademischen Disziplinen, die sich mit Populärer Musik beschäftigen, dekolonialisiert werden könnten, wird im Folgenden nicht vertieft bearbeitet. Es gibt wohl kaum etwas so eindeutig Eurozentristisches wie die Historische und Systematische Musikwissenschaft, die Musikethnologie, Musik-Institutionen mit ihren kanonischen Bibliotheken, Repertoires und ausgrenzenden Aufnahmepraktiken. Auch was die in ihrem Ebenbilde erschaffenen jüngeren Richtungen betrifft, wie die Popular Music Studies, gäbe es zweifelsohne nicht nur ein paar Entrümpelungen vorzunehmen, sondern die komplette Gehörbildung ist zu dezentrieren.

Im Folgenden konzentriere ich mich also nicht auf die akademischen Disziplinen, sondern auf Populäre Musik mit ihren Klang- und Rhythmustexturen, Song-Lyrics, Videos, Konzerten und mehr. Mein Unbehagen mit dem Begriff „dekolonialisieren“ im Kontext Populärer Musik in Europa, über die ich von Europa aus schreibe, rührt daher, dass mein Beitrag doch eindeutig zu weit weg von den Nöten der Menschen liegt, die von kolonialen Verhältnissen massiv und alltäglich betroffen sind. Trotz aller Unbestimmtheiten und Bedeutungsopenheiten, die mehrfach betont werden, möchte ich kein beliebiges Spiel darstellen. Die eingenommenen Positionen können zumindest in akademischen Kontexten strategisch ernst zu nehmende sein.

Geht doch schon mal vor. Ich bleib' noch eine Weile. Es sind noch so viele „Postkoloniale Überreste“² da. Oder: Auch wenn er aus der Mode gekommen ist, kann man den Hackepeter-Igel nicht in die Liste bedrohter Tierarten aufnehmen lassen

Populäre Musik kann wahrscheinlich nicht dekolonialisiert werden. Selbstverständlich ist Populäre Musik etwas Epistemisches – sie ist sogar etwas *gewaltig* Epistemisches, denn die kompletten verdrehten Logiken, die mit dem

3 Ismael-Wendt, *Johannes: tracks 'n' treks*. Populäre Musik und postkoloniale Analyse, Münster 2011, S. 35. 4 *Der Hinweis auf das Nicht-Vorhandensein einer prä-kolonialen Musikwelt bedeutet nicht, dass im Kontext von Dekolonialität irgendwelche ethnischen Kategorien fix gedacht werden. Vgl. Mignolo, Walter / Walsh, Catherine E.: On decoloniality. Concepts, analytics, and praxis, Durham 2018, S. 81.*

Kolonialismus einhergehen, sind ihre Basis: Rassismus, Exotismus, Sexismus, Imperialismus, Kapitalismus ... Der Kategorisierungs-, Segregierungs- und Diskretisierungsexzess des Kolonialismus konnte kaum irgendwo unbehelligter Fuß fassen als in Schallplattenregalen und digitalen *sound libraries*. Populäre Musik kann wahrscheinlich dennoch nicht dekolonialisiert werden, denn wäre sie gleichberechtigt, dekolonialisiert, demokratisch und widerspruchsfrei organisiert, dann wäre sie einfach todlangweilig bzw. würde es sie dann schlicht nicht mehr geben.

Populäre Musik kann wahrscheinlich aus einem viel weniger fatalen und zynischen Grund nicht dekolonialisiert werden: „Popmusik ist Postkoloniale Musik“.³ Postkoloniale Theorieprojekte sind genauso konstitutiv für sie wie die Logiken der Kolonialherrschaft.

Zum einen gab es nie eine prä-koloniale Welt der Populären Musik, die von Pop-Indigenen oder Pop-*Originarios* bevölkert wurde.⁴ Zum anderen wird Populäre Musik hier als etwas zu verstehen versucht, das erst zu den Formen gefunden hat, in denen sie heute gespielt wird, und heute heißt dabei:

- nach dem Zweiten Weltkrieg, im sogenannten Kalten Krieg,
- nach den Dekolonisationskämpfen und Unabhängigkeitserklärungen in den von Europäer_innen als Kolonien bezeichneten Regionen,
- in Verbindung mit weiteren Bewegungen (Frauenbewegungen, Bürger_innenrechtsbewegungen, Studierendenbewegungen),
- in Verbindung mit postmodernen und auch (eurozentrisch informierten) Postkolonialen Theorien.

Das Vorangestellte kann als ein Definitionsversuch für ‚Populäre Musik‘ verstanden werden, die eben nicht Mitte des 19. Jahrhunderts und z. B. in Verbindung mit massenhaftem Notendruck oder phonographischer Reproduktion ihren Anfang findet – was auch eine mögliche Ausgangsphase für einen Definitionsversuch wäre. Im vorliegenden Beitrag wird jedoch mit folgender Definition Populärer Musik gearbeitet: Die Populäre Musik, über die ich hier schreibe, ist nicht schlicht eine von Kolonialität durchdrungene, auf die

5 Mignolo, Walter: „Die Erfindung Amerikas. Das koloniale Erbe der europäischen Diaspora“, in: Charim, Isolda / Auer Borea, Gertraud (Hg.): Lebensmodell Diaspora. Über moderne Nomaden, Bielefeld 2012, S. 75–82, hier: S. 78. **6** Zu Beispiel-Tracks für parallele Konzeptentwicklungen in Postcolonial Studies und Populärer Musik siehe Ismael-Wendt 2011 (wie Anm. 3), S. 71–183. **7** Groove-Redaktion: „Roundtable über Techno und Politik: Machtkampf auf dem Dancefloor“, in: Groove.de, 22.12.2017, <https://groove.de/2017/12/22/roundtable-technik-und-politik-machtkampf-auf-dem-dancefloor-sexismus-rassismus-homophobie/5/> (12.3.2019). **8** In dem Sachbuch Erwachsenensprache. Über ihr Verschwinden aus Politik und Kultur (Frankfurt a. M. 2017, S. 37–39) schreibt der Bestseller-Autor und Philosoph Robert Pfaller unterkomplex und kaum kontextualisiert bereits über die „Kolonisierung durch Dekolonialisierung“. Er kritisiert, dass aus den USA (Pfaller differenziert nicht zwischen „den USA“ und beispielsweise „Schwarzen Aktivist_innen“) die Forderung nach Dekolonialisierung oder die Idee von Professuren für Postcolonial Studies sogar in Länder exportiert werde, die nie Kolonien hatten (ebd.). Er zeigt damit, sprachlich durchaus in populistisch-verschwörungstheoretischer Art, zum einen, dass er das Konzept Dekolonialisierung nicht in Hinblick auf epistemische Dimensionen verstanden hat sowie zwischen einer Professur für Postcolonial Studies und Dekolonialisierung die Schweiz, wirtschaftlich und auf vermeintlich indirekte Weise nicht klar, dass Staaten, die offiziell keine Kolonialmächte waren, wie beispielsweise die Schweiz, wirtschaftlich und auf vermeintlich indirekte Weise ebenfalls vom europäischen Kolonialismus profitierten und noch profitieren. Solche Staaten sind also durchaus kolonialistisch verstrickt.

mit Dekolonialisierung reagiert wurde und werden kann. Sie musste, um entstehen zu können, unter anderem auf Dekolonisationsbewegungen in den sogenannten europäischen Kolonien genauso wie auf den Postkolonialismus warten.⁵ Die manchmal sogar bewusst gemachte Postkoloniale Informiertheit macht einen nicht unerheblichen Teil Populärer Musik aus.⁶

Wenn Populäre Musik nicht immer schon Postkolonial informierte Musik war, hat sie sich auf jeden Fall die Postcolonial Studies und andere sogenannte Studies längst einverleibt. Wenn in aktuellen Zeitschriften für *Electronic Dance Music* DJs in Interviews über Booking Policy, Fragen von Gender Diversity, kritische Weißseinsforschung und Kanonisierungsprozesse sprechen,⁷ dann sind die Effekte der Diskurse und Erkenntnisse im und aus dem Feld angekommen. DJing steht heutzutage offensichtlich genauso für Plattenauflege-Praxis wie für *discourse jockeying*. Für die gefräßige Populäre Musik dürfte es nicht einmal annähernd schwierig sein, sich neben dem Postkolonialen auch noch den *hype of decolonization* einzuverleiben. Engagement soll nicht verhöhnt werden. Verdeutlicht sei mit dieser Beschreibung, dass sehr leicht eine Dynamik in Gang gesetzt werden kann (oder bereits in Gang gesetzt wurde), die den Dekolonialisierungsimperativ auf einer nächsten Stufe kolonialistischer Sprach-Gentrifizierung erprobt.⁸ Dann ist „dekolonialisieren!“ nur noch eine *style note*.

Es geht in Populärer Musik permanent um die Fragen, wem was gehört, was wo seine Ursprünge hat, wer mit welcher (geschlechtlichen) (Selbst-)Identifikation was (re-)präsentiert, aber dieses Geeifere um Ursprünge und Sprecher_innenpositionen ist ein performatives, ein gezielt komponiertes – was nicht heißt, dass es immer auch ein besonders klug oder bewusst durchdachtes ist. Es ist nichts, was sich in einem unterkomplexen, wiederum binären Muster Kolonialisierung Dekolonialisierung

9 Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan, zit. n. Ismael-Wendt 2011 (wie Anm. 3), S. 33. **10** Vor dem Hintergrund der aktuellen Debatte um einen Dokumentarfilm über Missbrauchsvorfälle gegen Michael Jackson sei an dieser Stelle betont, dass es in der oben geführten Auseinandersetzung eben zunächst nicht um mögliche Tathergänge und Handlungen geht, sondern um Spurenlesen in Populären Musiken. Das Beispiel „Michael Jackson“ zeigt sehr klar, dass zwischen Jacksons Taten und dem musikalischen Geschehen zu differenzieren ist und dass es möglich ist, etwas anderes zu singen als ggf. zu leben. Rehfeld, Nina: „Missbrauchs-Doku ‚Leaving Neverland‘: Wie Michael Jackson Familien bezirzte, zerriss, wegwurf“, in: Spiegel Online, 5.3.2019, <http://www.spiegel.de/kultur/kinomichael-jackson-doku-leaving-neverland-so-ist-der-hbo-film-a-1256269.html> (12.3.2019). **11** Giesinger, Max: „80 Millionen“, auf: ders.: Der Junge, der rennt, BMG 2016.

lesen und lösen lässt. Populäre Musik entsteht nicht nur aus dem Gerangel selbst: aus Kolonialisierung, Dekolonialisierungsbestrebungen und Rekolonialisierungsversuchen (so habe ich bislang in Anlehnung an Maria do Mar Castro Varela und Nikita Dhawan Populäre Musik als Postkoloniale Musik häufig zu definieren versucht),⁹ sondern vor allem auch aus der Simulation solcher Loops und künstlicher/künstlerischer Reflexion derselben. Selbst wenn etwas so ähnlich klingt wie ‚keltische Musik‘, ist es nicht ‚keltische Musik‘ sondern ein Zeichenspiel und eine vorgestellte Kultur, die ihren Ursprung wahrscheinlich eher in *Der-Herr-der-Ringe*-Verfilmungen findet als in Überlieferungen, die auch noch der europäischen Notenschrift vorausgehen müssten. Solche identitären Zeichenspiele sind meines Erachtens dennoch nicht einfach dasselbe wie unmittelbare Realpolitik. Die Musik, ich nenne es behelfsmäßig auch mal das Klanggeschehen, egal ob in der Konzerthalle oder unter Kopfhörern im Wohnzimmer, spielt immer auch parallel in einem eigenen utopischen Raum, der sich – mühevoll und aufwändig und/oder dilettantisch produziert – extra erschafft. Zwar spielt auch die Realpolitik in einer erzeugten Welt, Populäre Musik spielt aber gleichsam in einer beabsichtigterweise parallel komponierten Welt zweiter Ordnung. Auch wenn es *techno tribes*, *bass culture*, *hip hop nations* und Ähnliches gibt, ist damit noch kein Staat aus Populärer Musik gemacht worden – nicht mal Jamaika.

Dennoch: Populäre Musik ist in der Welt und gesellschaftlich relevant. Zum einen wirkt sie wie Realpolitik, so wie beispielsweise Parlamente es auch tun. Zum anderen wird ständig etwas aus ihr und ihren Kontexten funktionalisiert. Dazu ist sie, wie ich oben zu erklären versucht habe, auch eigens da. Das Spiel mit Ursprungserzählungen, Repräsentationen, Identifikationen ist ihr Zweck. Populäre Musik kennt alle Übel dieser Welt und spielt diese in verschiedensten Formen zum Teil noch übler aus. Selbstverständlich haben Musiker_innen auch Verantwortung für das zu übernehmen, was sie in diesen anderen Räumen inszenieren,¹⁰ oder weniger moralisch, aber stereotyp formuliert: Dancehall-Musiker_innen, die homophobe Lyrics dichten, Rapper_innen, die Vergewaltigungsfantasien reimen, müssen in der diesseitigen Welt ertragen, dass manche Menschen ihre Beiträge, die in jenseitigen Welten Populärer Musik spielen, für absolut unproduktiv halten, abwerten und geringschätzen, genauso wie Singer-Songwriter_innen, die subtiler daher kommende heteronormative und nationalistische Verhärtungsinszenierungen in Liedern wie „80 Millionen“ verbreiten.¹¹

Populäre Musik schreibt eine eigene Geschichte, weshalb sich auch so paradoxe Situationen wie

12 Panchia, Bhavisha / Vázquez, Rolando: „Bhavisha Panchia im Gespräch mit Rolando Vázquez. Zuhören als Kritik“, in: Panchia, Bhavisha (Hg.): *Buried in the Mix, Menningen 2018*, S. 29–37, hier S. 33f. **13** Hall, Stuart: Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation, Berlin 2018, S. 55. **14** Lindemann: „Mathematik“ ft. Haftbefehl (Official Video), auf: Youtube, 18.12.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=0YEZiDmbdA> (12.3.2019). **15** bell hooks bezeichnete in einer Talkrunde die Performance von Beyoncé als anti-feministisch und terroristisch, hooks: „Are You Still a Slave? Liberating the Black Female Body“, Gesprächsrunde mit bell hooks am Eugene Lang College of Liberal Arts, auf: YouTube, 7.5.2014, <https://www.youtube.com/watch?v=r7k0hNROvzs>; der hier in Frage stehende Redebeitrag beginnt im Video bei 00:47:20. **16** Panchia / Vázquez 2018 (wie Anm. 12), S. 36.

kulturelle Appropriationen ohne eigentliche Besitzer_innen ergeben können. Die Formen im Geschehen Populärer Musik liefern zudem sehr wichtige Ideen für das In-der-Welt-Sein, die sehr wohl – so oder so – wirkmächtig werden können. Ich verharre aber im Kontext von Populärer Musik und insbesondere im Kontext akademischer Auseinandersetzung mit ihr lieber beim Konzept ‚Postkolonial‘. Das tue ich auch, um einen deplatzierten, bagatellisierenden, inflationären Gebrauch des Begriffs ‚dekolonial‘ zu vermeiden. Er ist in der Radikalität so zu verstehen, wie Rolando Vázquez ihn im Gespräch mit Bhavisha Panchia definiert:

Das Dekoloniale ist als ethisches Projekt einer historischen Gerechtigkeit verpflichtet, die nicht aus der Fantasie kommt, sondern die Kolonialität zunichte machen will. Es ist keine Utopie und will keine neue Welt aus der Fantasie heraus erschaffen.¹²

Einer solch direkten Verpflichtung im Widerstand zur Kolonialität muss das Populäre-Musik-Spiel nicht nachkommen. Was ich verdeutlichen möchte, ist, dass in Populärer Musik eigentlich aus der diesseitigen Welt bekannte „gleitende Signifikant[en]“¹³ in einen anderen, parallelen Kosmos abwandern und dort gleichsam Test-Diskurse anreizen können. Die direkte und nicht-isolierte Rückleitung dieser Metaphern-ähnlichen Diskurse in diesseitige, reale Lebenswelten erzeugt sehr leicht Kurzschlüsse. Die in Populärer Musik entstandenen Diskurse zeigen sich vielleicht mit bekannten Zeichen, sie sind aber in ihrer Kombination nicht unmittelbar und oft auch gar nicht lesbar. Versuchen wir eine 1:1-Entzifferung, stellen wir uns vielleicht unsinnige Fragen: Was wollen uns Haftbefehl und Rammsteinsänger Till Lindemann mit ihrer jüngsten Kollaboration sagen?¹⁴ Ist das nicht eine desaströse Inszenierung, die Riefenstahl-Rechts und Kanak-Gangster-Rap verbindet, oder ist das ironisch gemeint? Ist die schwerreiche, oftmals knapp bekleidete Beyoncé eine Feministin oder eine Terroristin?¹⁵ Und können solche Fragen auch mit ‚ja‘ oder ‚nein‘ beantwortet werden?

Die von mir betonte Verlagerung Populärer Musik in extraterrestrische Räume meint nicht, dass darin nicht wirkliche und wichtige selbstwirksame und demnach vielleicht auch dekolonialisierende Erfahrungen gemacht werden können. Populäre Musik bietet gerade Räume, „die über unser Bezugssystem der Verständlichkeit und unser modernes koloniales Empfinden des Realen hinausgehen“.¹⁶ Zu meinen Lieblingsarbeitsthemen gehört unter anderem das Plädoyer für das Eintreten in und für beispielsweise

17 Eshun, Kodwo: More brilliant than the sun. Adventures in sonic fiction, London: 1998. Siehe auch: Ismaiel-Wendt 2011 (wie Anm. 3), S. 169–181. **18** Halberstam, Jack: In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives, New York 2005. **19** Zur Definition des Faschismusbegriffs siehe Diederichsen, Dierich: Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990–93, Köln 1993, S. 268: „Wer ohne primäre Not Identität verlangt, stiftet oder verehrt, ist ein Faschist.“ **20** Es sei noch einmal betont, dass ich hier gezielt und aus analysestrategischen Gründen zwischen Ariana Grande und dem musikalischen Geschehen beziehungsweise ihrer Populären Musik unterscheide, obwohl die Figur, Ariana Grande, selbstverständlich Teil der Populären Musik ist. **21** Zum hier gebrauchten Begriff des ‚Fundamentalismus‘ siehe Hall 2018 (wie Anm. 13), S. 169.

afro-futuristische Utopien¹⁷ und queere Temporalitäten.¹⁸

In diesem Beitrag möchte ich mich aber von einer ganz anderen Seite Welten-Verständnissen in Populärer Musik nähern. In vorliegendem Text geht es mir um die Kritik eines pubertären genauso wie paternalistisch-pädagogischen oder ‚faschistischen‘¹⁹ kurzschlussartigen Direktimports von Populäre-Musikwelten-Diskursen in die diesseitige Welt – die ich entlang einer persönlichen Banalisierungsepisode beispielhaft ausführen möchte.

Ist das ‚D‘ in ‚De-Kolonisieren!‘ das Gleiche wie in „Dangerous Woman“ oder ‚D‘Angelo‘? Oder: Ich war nicht beim Ariana-Grande-Konzert im Mai 2017, schreibe aber trotzdem über ein paar (Un-)Zusammenhänge dort

In den allzu flachen Gleichsetzungen der Populäre-Musikwelten-Diskurse mit den realen Lebenswelten spielt das klingende Geschehen zumeist keine Rolle. Das erklärt unter anderem auch, warum Attentate bei Konzerten wie dem der Eagles of Death Metal im Bataclan in Paris am 13. November 2015 oder dem Ariana-Grande-Konzert in Manchester am 22. Mai 2017 nicht wirklich etwas mit der Musik der auftretenden Künstler_innen zu tun haben und immer fehlplatziert sind. Die meisten Menschen, die die Nachrichten über die Anschläge in Paris aufmerksam verfolgt haben, wissen wahrscheinlich nicht (mehr), dass die Eagles of Death Metal und die Vorgruppe White Miles an jenem Abend im Bataclan auftraten, wie diese Bands klingen und was sie singen (und wahrscheinlich haben sich auch die Attentäter nicht dafür interessiert). Weder diese Populäre Musik noch die sehr andere von Ariana Grande²⁰ spielt wirklich in jener realen Welt, die die Fundamentalisten²¹ angriffen, weil sie sich vielleicht gegen eine Vorherrschaft des Westens zur Wehr setzen möchten. Der letzte Halbsatz liest sich wohlgemerkt wie eine Dekolonialisierungs-idee; es ist aber keine, weil die Vorherrschaft des Westens nur durch eine andere ausgetauscht werden soll.

Oh yeah
Don't need permission
Made my decision to test my limits
'Cause it's my business

22 Ariana Grande: „Dangerous Woman“, auf: dies.: Dangerous Woman, Republic Records 2016. **23** Schulze, Christoph: Etikettenschwindel. Die Autonomen Nationalisten zwischen Pop und Antimoderne, Baden-Baden 2017, S. 262. **24** Rag’n’Bone Man: „Skin“, auf: ders.: Human, Sony Music 2017. **25** John Legend: „Darkness and Light“, auf: ders.: Darkness and Light, Columbia 2016. **26** D’Angelo: „How Does it Feel“, auf: ders.: Voodoo, Virgin 2000.

God as my witness
 Start what I finished
 Don’t need no hold up
 Taking control of this kind of moment
 I’m locked and loaded
 Completely focused my mind is open
 All that you got, skin to skin, oh my God
 Don’t ya stop, boy²²

Was für ein perfektes Beispiel für die Polysemie von Pop-Song-Lyrics sind die vorangestellten Zeilen? Die erste Strophe des Songs „Dangerous Woman“, gesungen von Ariana Grande, könnte auch der Text sein, den sich der Attentäter in Vorbereitung auf seinen Anschlag beim Ariana-Grande-Konzert selbst vorbetete: „Gott ist mein Zeuge/[...] Ich bin geladen und gesichert / [...] lass dich nicht aufhalten, Junge“.

Es gab fundamentalistisch motivierte Selbstmordattentate bei diversesten Großveranstaltungen, wie internationalen Sportwettkämpfen und Konzerten, und es gibt wohl keine thematischen Gründe für vergleichbare Anschläge auf Flughäfen oder U-Bahnstationen, sondern wahrscheinlich ging es den Angreifer_innen und Mörder_innen in solchen Fällen eher schlicht darum, große Menschenansammlungen zu treffen und damit möglichst viele einzuschüchtern. Mein Aneinanderrücken der Lyrics des Songs „Dangerous Woman“ und der Gedanken eines fundamentalistisch motivierten Attentäters wird hoffentlich von niemandem als obskure Verschwörungserzählung gelesen. Es soll verdeutlichen, was schon lange über Populäre Musik gewusst wird: Ein Song, der die (vermeintlich) sexuelle Selbstbestimmung einer Frau akzentuieren möchte, kann ohne Weiteres zum inneren Mantra desjenigen werden, der sich vor dem Hintergrund seiner religiös verbrämten Patriarchatsvorstellungen gerade über solch eine emanzipative Idee entrüstet und dann aufrüstet. Um Christoph Schulze zu zitieren, der seinerseits Diedrich Diederichsen zitiert:

Schon Diederichsen hatte dergleichen Anfang der 1990er geahnt: Die „Explicitness“, also das auf den Tabubruch Zielende im Text, [...] sei uneindeutig und könne darum „in der Wirklichkeit eine linke Demo genauso mit Energien versorgen wie ein rechtes Pogrom“.²³

Die Lyrics aus dem Song „Dangerous Woman“ könnten genauso die Lyrics aus dem Song „Skin“ von Rag’n’Bone Man (2017)²⁴ oder aus „Darkness and Light“ von John Legend (2017)²⁵ sein – der Wortschatz ist stets ein sehr ähnlicher. Legends Stück ähnelt „Dangerous Woman“ auch in der Klang- und Rhythmustextur in vielfacher, ja beinahe jeder Weise. Die Lyrics aus dem Song könnten wiederum genauso die Lyrics aus „How does it feel“ von D’Angelo (2000)²⁶ sein. Die eine oder der andere wird diese Einreihung D’Angelos unter die zuvor genannten Musiker_innen vielleicht nicht gerne lesen, weil der Sänger, Komponist und

27 D'Angelo: Voodoo, Virgin 2000. D'Angelo and The Vanguard: Black Messiah, RCA 2014. **28** D'Angelo 2000 (wie Anm. 26). **29** Del Rey, Lana: „Hope is a dangerous thing for a woman to have – but I have it“, mp3, Polydor 2019 [Hervorhebungen *J. I.-WJ.* Im Februar 2019 wurden sowohl von Ariana Grande Songs mit vergleichsweise langen Titeln veröffentlicht (Ariana Grande: „Break Up With Your Girlfriend, I'm Bored“, auf: dies.: Thank U, Next, Republic Records 2019). Unter anderem begründet sich auch meine Titelformulierung aus diesem Mini-Trend **30** Stern, Bradley: „„Dangerous Woman“ Wasn't Originally Intended for Ariana Grande“, in: Pop Crush, 9.2.2017, <http://popcrush.com/ariana-grande-dangerous-woman-songwriter-carry-underwood/> (12.3.2019). **31** Underwood, Carrie: „Love Wins“ (Official Music Video), auf: Youtube, 11.9.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Py8OWAMkns> (12.3.2019); dies.: „The Champion“ (Official Music Video), auf: Youtube, 2.3.2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Hghn4aKNaMM> (12.3.2019).

Multi-Instrumentalist nicht als irgendein fremdproduziertes Popsternchen gilt, sondern sich, verwiesen sei hier unter anderem auf seine Alben *Voodoo* (2000) und *Black Messiah* (2014),²⁷ stilistisch wie mit seiner Show und durch Kollaborationen in der Geschichte Schwarzer Musik als sehr bewusster Performer platziert und deutlich rassismuskritisch engagiert. Trotz einer möglicherweise anderen Lesart der Positionierung D'Angelos als der Ariana Grandes sind die nachstehenden Zeilen aus „How does it feel“ durchaus mit solchen aus Ariana Grandes „Dangerous Woman“ zu vergleichen: „Girl it's only you/Have it your way/... you can decide/[...] I wish you'd open up cause I want to take the walls down“.²⁸

Lana Del Rey: „Hope is a dangerous thing for a woman like me to have – but I have it“,²⁹ oder: Mit Kritik schwadronieren

„Dangerous Woman“ hätte theoretisch auch ein Song für Alicia Keys, Carrie Underwood oder Rihanna werden können. Das soll zumindest Ross Golan, einer der Song-Schreiber, verraten haben, der den Song auch diesen drei Sängerinnen angeboten hat.³⁰ Dass mich irritiert, dass der Song genauso von Rihanna hätte gesungen werden können wie von Carrie Underwood, der ‚weißen‘ Sängerin mit den naiven „Love Wins“-„The Champion“-*post-racial-hand-in-hand*-Fantasien, in deren Videos Muhammad Ali und Martin Luther King kurzerhand in das gleiche US-amerikanische-Wettbewerbserfolgsnarrativ wie irgendwelche ‚weißen‘ Sportler_innen integriert werden,³¹ ist wahrscheinlich exakt so ein Hinweis auf meine kurzschlussartige, zu identitäre Lesart Populärer Musik und meine flache Ordnung dieser nach ‚weiß‘ und Schwarz.

Selbstverständlich hätten alle oben genannten Sängerinnen und Sänger „Dangerous Woman“ singen können. Ja, auch die als Männer Vorgestellten hätten diesen Song ohne Weiteres erfolgreich performen können; dafür gibt es mindestens zwei Erklärungen: Die erste ist eine, die nachvollzieht, dass sich Populäre Musik in einem eigenen Diskursraum voller hochdynamischer, gleitender Signifikanten in allen möglichen und unmöglichen Kombinationen abspielt. „Dangerous Woman“ kann von Frauen wie Männern performt werden, so wie die erste Strophe eine Message von Ariana Grande genauso wie von dem Attentäter auf dem Ariana-Grande-Konzert hätte sein können, weil das Stück eine Polysemiose-Soße ist – was nicht per se abzuwerten ist,

32 P!nk: „So What“ (Official Music Video), auf: Youtube, 25.10.2009, <https://www.youtube.com/watch?v=FjffZqTlW1Q> (12.3.2019). **33** Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: Braudy, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): Film Theory and Criticism. Introductory Readings, New York 1999, S. 833–844, hier: S. 843. **34** Müller, L. J. (2018): Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung, Hamburg 2018, S. 138. Dass „Dangerous Woman“ nicht nur von mir als ein voyeuristisches Spiel wahrgenommen wird, zeigt sich unter anderem bei einem Live-Auftritt von Ariana Grande bei den Radio Disney Music Awards 2016: Grande, Ariana: „Dangerous Woman“, <https://www.youtube.com/watch?v=1iosDmTIG6o> (12.3.2019). Während des Auftritts (im Video ab 00:02:22) werden im Hintergrund Video-Projektionen gezeigt, in denen ein Auge in Nahaufnahme durch eine Kamera-blende schaut. Das Spiel besteht darin, dass nicht klar ist, ob das Auge z. B. Ariana Grande beobachtet oder ob das Auge seinerseits beobachtet wird. Es ist so geschminkt, dass es konventionell als weibliches Auge, vielleicht sogar als Grandes Auge identifiziert werden kann.

sondern gerade auch als eine Qualität Populärer Musik verstanden werden kann. Die zweite Erklärung führt fix und identitär etwas in der Welt der Populären Musik Gehörtes in die diesseitige Welt ein und zsetzt die Performer_innen mit den Ich-Erzähler_innen in Song-Lyrics gleich. Auch wenn diese Erklärung nicht unbedingt richtig oder wahr ist, kann ich sie wahrlich weiter fundieren: „Dangerous Woman“ entspringt Männerfantasien und könnte deshalb genauso von Männern performt werden. Der Song ist von Johan Carlsson, Ross Golan und Max Martin komponiert und produziert worden. Die Chart-Erfolge dieser Männer mit Songs, die sie für Justin Bieber, P!nk, Nicki Minaj, Demi Lovato, Jason Derulo, Snoop Dogg, Leila K., *NSYNC, Take That, Katy Perry, Britney Spears und viele, viele mehr geschrieben und produziert haben, sind unzählig geworden. „Dangerous Woman“ bedeutet so viel oder wenig ‚female empowerment‘ wie P!nks Song „So What“, ³² der ebenfalls in Zusammenarbeit mit Max Martin entstanden ist. Die Songs könnten als solche gehört werden, in denen Frauen sich gegenüber Männern emanzipieren. Die Videos dazu können aber genauso gut als Werbekampagne für Unterwäsche oder von Kneipen, Baumärkten und Musikalienhandlungen zur Gewinnung weiblicher Kundschaft gesehen werden, in denen binäre Kategorien und heteronormative Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit nur verhärtet werden.

Nicht nur das Video, in dem Ariana Grande in körperlichen Teilstücken in Spitze-Wäscheteilchen enthüllt wird, ist eine klassische „male gaze“-Produktion, wie sie Laura Mulvey kritisiert hat: Die Frau wird als Objekt für den aktiven Blick des Mannes dargestellt. ³³ Die Musik erfüllt gleichsam formelhaft ein *sonic-pleasure*-Narrativ im voyeuristischen Setting: ³⁴ Im Intro kommt uns die Sängerin über das Mikrofon ganz nah. Sie singt leise und doch ist die Stimme so deutlich zu hören, dass eine von der Anstrengung der Stimmbänder stammende leichte Rauheit wahrnehmbar ist. Das Intro funktioniert wie in der Tradition der *torch-singer*-Inszenierungen: mit allen Anrufungen des heimlichen Einblick-Gewährens oder Angehaucht-Werdens sowie des klisierten Widerspruchs zwischen Verruchtheit und mädchenhaft-christlicher Unschuld. Der zuletzt beschriebene Eindruck stellt sich bei mir nicht nur wegen der „Oh my God“-Anrufungen ein, sondern auch wegen der tragenden Gospel-Organ-Akkorde. Ariana Grandes Stimme wird im Intro auditiv nach und nach im Sinne

35 Zum Voyeurismus, bezugnehmend auf Mulvey, Müller 2018 (wie Anm. 34), S. 80. **36** Griffith, Jaclyn: From Dreamers to Dangerous Women: A Shift from Abstinence and Hypersexuality to Sexuality with Shame in Pop Music Listened to by Tween Girls in 2006 and 2016, 2017 (= Honors College Theses, Bd. 153), S. 39f, http://digitalcommons.pace.edu/honorscollege_theses/153 (5.6.2019). **37** Vgl. z. B. Gibson, Caitlin: „Ariana Grande announces ‚One Love Manchester‘ benefit with Katy Perry, Justin Bieber and more“, in: Washington Post, 30.5.2017, https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2017/05/30/ariana-grande-announces-one-love-manchester-benefit-with-katy-perry-justin-bieber-and-more/?hpid=hp_hp-top-table-main-grande%3Ahomepage%2Fstory&hpid=hp_hp-top-table-main-grande%3Ahomepage%2Fstory&hpid=hp_hp-top-table-main-grande%3Ahomepage%2Fstory. Der Artikel bzw. die Ankündigung von One Love Manchester wird in diesem Artikel beispielweise wie folgt kommentiert: „But she shows true human qualities. A true American spirit that soars with free mind and human compassion.“

des Wortes ‚enthüllt‘.³⁵ Nach circa 33 Sekunden öffnen sich die Filter für ein breiteres Frequenzspektrum, passend zur Liedzeile „My mind is open!“.

Später im Song kommt eine religiös-moralische Verunsicherung mit der eigenen sexuellen Handlungsfähigkeit und Selbstbestimmung in den Lyrics zum Ausdruck. Jaclyn Griffith schreibt in ihrer einen sehr interessanten Überblick gewährenden BA-Thesis *From Dreamers to Dangerous Women: A Shift from Abstinence and Hypersexuality to Sexuality with Shame in Pop Music Listened to by Tween Girls in 2006 and 2016* über „Dangerous Woman“ von Ariana Grande:

She warns that „somethin’ ’bout“ this „boy“ makes her „feel like a dangerous woman“ and „want to do things that [she] shouldn’t.“ Grande is condemning her own sexuality by referring to her desire as something she „shouldn’t“ feel because it makes her „dangerous.“ The guilt surrounding Grande’s sexuality is also evident in the lyrics of her song „Side To Side.“ She says, „Tonight I’m making deals with the devil and I know it’s gonna get me in trouble,“ demonizing the sexual choices that seem pleasurable and positive in the song’s music video, and worrying that her sexual desires will lead to punishment.³⁶

Wenn Ariana Grande „Somethin’ ’bout you makes me wanna do things that I shouldn’t“ singt, klingen zwar übertretene, eigentlich aber akzeptierte moralische Vorstellungen an. Von dieser Kritik an der scheinbaren sexuellen Selbstbestimmtheit der Frau und ‚female empowerment‘ im Song ausgehend möchte ich noch in eine andere Richtung schwadronieren – gleichsam von einer feministischen Kritik zu Postkolonialer Kritik übergehen. In der nachstehenden kurzen Passage soll plakativ ein typischer kolonialismuskritischer Vorwurf gewagt sein, um später zu zeigen, dass ich damit bestimmt einen wichtigen Punkt treffe, dieser Punkt aber einer sein kann, an dem ich vielleicht auch gerne hätte stehen wollen, weil er eine – für mich sinnvolle – Solidarisierung ermöglicht hätte. Nur knapp zwei Wochen nach dem Anschlag beim Ariana-Grande-Konzert fand das Benefiz-Konzert *One Love Manchester* statt. Dies ist das zweite Konzert, bei dem ich nicht gewesen bin und über das noch ein paar Zeilen geschrieben werden sollen: Am 4. Juni 2017 standen unter anderem Justin Bieber, Miley Cyrus, Katy Perry, Pharrell Williams und Robbie Williams mit Ariana Grande auf der Bühne. Lese ich diese Veranstaltung nur auf einer diskursiven Ebene, dahingehend, wie Motivationen verbalisiert wurden und wie vor Ort und anschließend über *One Love*

38 Dearden, Lizzie: „Manchester Arena bomber Salman Abedi was rescued by Royal Navy before he carried out attack“, in: The Independent, 31.7.2018, <https://www.independent.co.uk/news/uk/crime/ariana-grande-manchester-arena-terror-attack-salman-abedi-royal-navy-hashem-abedi-a8470636.html> (12.3.2019). **39** Young 2012 (wie Anm. 2), S. 29. **40** Ebd., S. 35. **41** Stevens, Sufjan: „The Black Hawk War, or, How to Demolish an Entire Civilization and Still Feel Good About Yourself in the Morning, or, We Apologize for the Inconvenience but You’re Going to Have to Leave Now, or, I Have Fought the Big Knives and Will Continue to Fight Them Until They Are Off Our Lands!“ auf: ders.: Sufjan Stevens invites you to: Come on feel the Illinoise, Asthmatic Kitty Records 2015.

Manchester gesprochen wurde und wird, fällt mir ein übliches kolonialistisches Muster auf: In zahlreichen veröffentlichten Reaktionen von Ariana Grande, beteiligten Musiker_innen und Fans oder auch in Kommentaren auf diversen Seiten im Internet³⁷ wird in berechtigter Ablehnung des Attentats ein buntes, grenzüberschreitendes „Wir“, eine sich liebende Einheit konstruiert und gefeiert. Die „Freiheit“, „Toleranz“, „Selbstbestimmtheit in der sexuellen Orientierung“ und „Individualität“ dieser „one love“ erscheinen vielleicht auf den ersten Blick jenseits eines rassifizierten oder ethnisierten Differenzsystems zu liegen, diese *oneness* kommt aber nicht ohne die Re-Inszenierung und Konstruktion eines Außen, einer *otherness* aus. Dieses anders gedachte Außen wird, auch wenn es in dem Attentäter (der tot ist), seinem Netzwerk und Gleichgesinnten gesehen wird, schlussendlich genauso vage bleiben wie diejenigen, die zur *oneness* dazugezählt werden. Brüder und sogenannte Hintermänner des Attentäters wurden verhaftet. Sie tragen ähnliche Namen wie meine Brüder und ich, die häufig nur als arabische gelesen werden.³⁸ Die inszenierte *oneness* ergibt sich aus einer Sequenzialität, die wegen eines nachgereichten Bekenntnisses auf „irgendwas mit Islam“ verweist, über das Robert J. C. Young geschrieben hat: „Westerners tend to read all forms of radical Islam as the same, that is, as fundamentalism, itself ironically a Western concept.“³⁹ Am anderen Ende der Sequenzkette steht *One Love Manchester*, und Young wird bestätigt finden: „Tolerance is typically considered to be both a Western virtue and a Western invention.“⁴⁰

Diese kritischen Gedankengänge zu und Umkreisungen von Zusammenhängen um „Dangerous Woman“ brauche ich nicht für eine direkte Argumentation, sondern nur zur Veranschaulichung von zumindest für mich widersprüchlichen oder unlesbaren Situationen. Vor dem Hintergrund der beschriebenen Szenarios soll deutlich geworden sein, wie schwer oder unmöglich es sein kann, überhaupt einen Einsatzpunkt zu lokalisieren, von dem aus Populäre Musik zu dekolonialisieren wäre.

„The Black Hawk War, or, How to Demolish an Entire Civilization and Still Feel Good About Yourself in the Morning, or, We Apologize for the Inconvenience but You’re Going to Have to Leave Now, or, I Have Fought the Big Knives and Will Continue to Fight Them Until They Are Off Our Lands!“ ist ein Stück ohne gesungene Lyrics von Sufjan Stevens, das aber durch den Titel schon sehr dekolonial anmutet.⁴¹

Das bisherige kritische Fauchen und Fechten aus verschiedenen Richtungen ist für mich nur bedingt befriedigend. Meine Kritikformen sind denen ähnlich, die in vielen eben westlichen Feuilletons wiederzufinden wären und niemanden mit einem erweiterten Wissen

überraschen dürften. Eine Einführung in Theorien der Postmoderne, die in Europa geprägt wurden, oder ordinäre Lesarten von dem Kulturindustrie-Kapitel in Adornos und Horkheimers *Dialektik der Aufklärung* würden zur Argumentation schon ausreichen. Meine in die eine Richtung gehenden Erklärungen sind entweder fatalistisch, beliebig und begreifen nicht, dass die Welten der Populären Musik zwar eigenständige sind, aber trotzdem nur durch die realen Welten existieren. Die in die anderen Richtungen gehenden Erklärungen müssen kurzerhand beispielsweise diverse sexuelle Orientierungsmöglichkeiten oder die Gender-Konstruktionsmöglichkeiten der drei Songschreiber-Produzenten Carlsson, Golan und Martin ignorieren. Zudem habe ich nicht erklärt, warum tausende Mädchen mit Ariana Grande „Dangerous Woman“ als ermächtigend bejubeln, wenn das dazugehörige Video doch eine Inszenierung ist, die Frauen nur zu Lustobjekten für Männer macht. Ohne das zu reflektieren, habe ich als scheinbar den Kapitalismus durchschauender Mann die weiblichen Fans aus einer vermeintlich feministischen, links-apodiktischen Perspektive zu manipulierten Systemdienerinnen und quasi zu lebendigen Alexa-Amazonen gemacht. Eigentlich habe ich mit vielen der bisher vorgetragenen Erklärungsansätze nur enttarnt, dass ich in meinem scheinbar kritischen Denken auch recht schnell mit den üblichen fixen Kategorien aufwarte.

Ist das nun der Moment, in dem das *brave new word* „dekolonialisieren“ dienen könnte? Vielleicht, aber ich weiß nicht, ob das Konzept wirklich weiterhilft. In Stuart Halls unter dem Titel *Das verhängnisvolle Dreieck. Rasse, Ethnie, Nation* posthum veröffentlichten Vorträgen wird noch einmal klar, dass die Diskussion zur Frage nach dem unschuldigen Bezug zu etwas gleichsam Vor-Kategorialem eine alte ist und die Frage selbst eigentlich z. B. schon von ihm in Bezug auf „Rasse“ und von Judith Butler in Bezug auf „biologisches Geschlecht“ negativ beantwortet worden ist.⁴² Judith Butler erklärt, dass auch das angenommene „Nicht-Konstruierte“ durch eine signifizierende Praxis eingegrenzt werde.⁴³ Andernfalls könnten wir es gar nicht als Nicht-Konstruiertes ausmachen. Sie schreibt weiter (und Hall zitiert):

Auf ein solches außer-diskursives Objekt naiv oder direkt „zu referieren“, wird sogar immer die vorausgegangene Abgrenzung des Außer-Diskursiven erfordern. Und insoweit das Außer-Diskursive abgegrenzt wird, wird es von dem gleichen Diskurs gebildet, von dem es sich frei zu machen sucht.⁴⁴

Wenn diese Perspektiven unter anderem die koloniale Verfasstheit von allem betonen und das Konzept ‚dekolonialisieren‘ eigentlich das Gleiche tut, kann ich den Vorteil des einen gegenüber dem anderen noch nicht erkennen. Vielmehr halte ich es in Bezug auf Populäre Musik für irreführend, wenn das Konzept ‚dekolonialisieren‘ in seiner sprachlichen Form als Verb suggeriert, es gäbe ein Jenseits der kolonialen Verfasstheit oder ein Entkommen vor derselben – oder als sei sogar ein diese vernichtender Kampf möglich.

Der zentrale Punkt, auf den ich in Bezug auf einen Song wie „Dangerous Woman“ abschließend bevorzugt aufmerksam

machen möchte, zielt noch in eine andere Richtung: Mit meinem feuilletonistisch-mäandernden Essay, durch das Hin-und-her-Reichen eines Songs zwischen diskursiven Konzepten und trotz vermeintlich klarer Kritik kann ich nur sehr bedingt und nicht einmal mittelpträchtig vermitteln, welche Erfahrung ich in der Populären Musik oder bei den Konzerten hätte machen können. Von einer wahrscheinlich immer allzu undifferenziert bleibenden Aufforderung „dekolonisieren!“ möchte ich z. B. die Formen der Dekolonialisierung, die Populärer Musik immer schon inhärent waren, nicht missachtet wissen.

Jetzt könnte mir entgegengehalten werden: Was gibt es überhaupt an der musikalischen Praxis einer Ariana Grande in Hinsicht auf die Frage der Dekolonialisierung zu ver-/lernen? Selbstverständlich habe ich mich sehr bewusst dafür entschieden, entlang von Ariana Grandes Musik, Videos und Konzerten zu schreiben. Ich möchte schließlich antworten, dass die zu diskutierenden Fragen entlang der Figur und Musik von Ariana Grande genauso gut bearbeitet werden können wie entlang jeder anderen Populären Musik auch, denn Populäre Musik ist immer Postkoloniale Musik. Und ich möchte zurückfragen: Wie kommerzorientiert, angezogen, produziert und künstlich darf eine Sängerin sein, wie viel Körpergewicht, Color, Cockney oder welche sexuelle Orientierung sollte eine Musikerin haben, um als sich so ‚ehrlich‘ an der kolonial verstrickten Welt abarbeitend wahrgenommen zu werden, wie es M.I.A. vielleicht noch bis 2007 wurde und Kate Tempest heute wird?

Ich möchte nicht so tun, als generierten sich Dekolonialisierungsstrategien und dekoloniales Wissen nur außerhalb von Populärer Musik, z. B. wieder vor allem in diskursiver (im Sinne von versprachlichter) und theoretischer oder gar vornehmlich institutionalisierter wissenschaftlicher Kritik. Im Verlauf dieses Essays habe ich demnach nicht nur die Un-/Möglichkeit dessen problematisiert, koloniale Verfasstheiten aufzuheben, sondern parallel spielt noch ein anderer Track: Ich problematisiere die Frage, wer überhaupt eine Übersetzung ästhetischer Praktiken, der Künste oder präziser: Populärer Musiken, die immer zumindest auch schon Dekolonialisierungsstrategien kannten, in (wissenschaftlichen) Fließtext braucht.

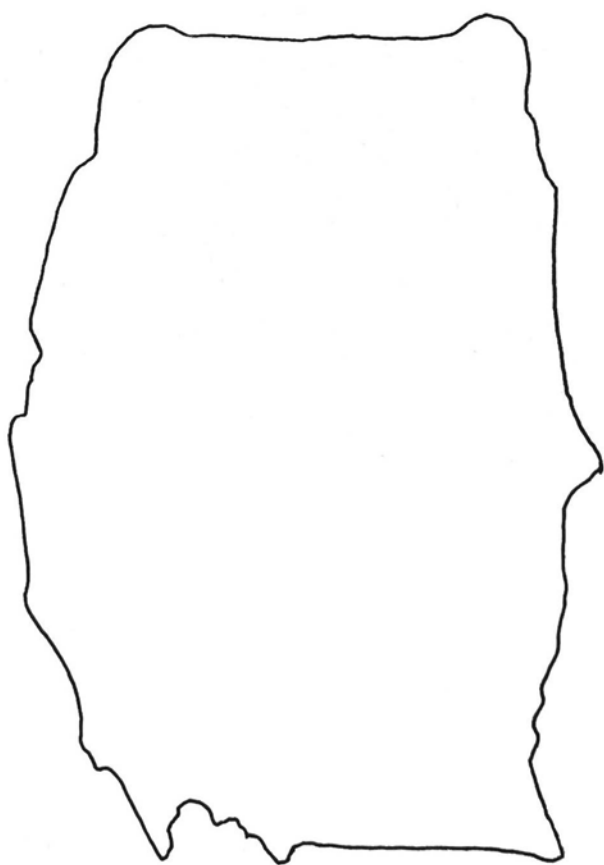
Wenn es denn möglich wäre, Populäre Musik zu dekolonisieren, dann ist die Akademie mit Sicherheit kein guter Ausgangspunkt. Zum einen hätten insbesondere die Musikwissenschaften und Popular Music Studies mit sich selbst zuerst und zu viel zu tun. Zum anderen bliebe die Frage bestehen, auf Grundlage welchen Wissenssystems das geschehen sollte. Walter Mignolo und Catherine E. Walsh formulieren aufgeräumt:

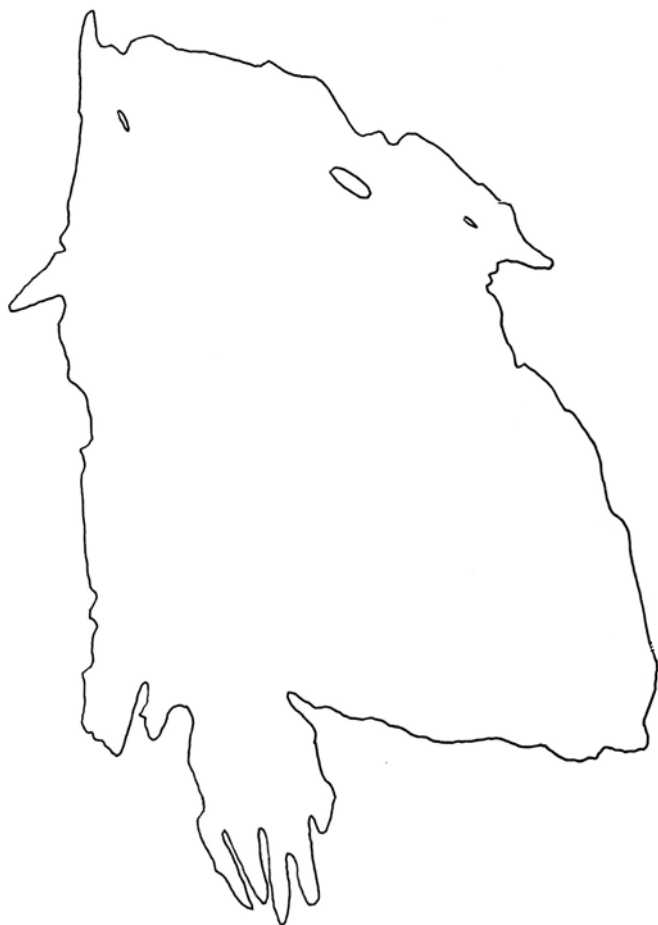
For example, if you apply to get grants or fellowships to engage in decolonial praxis, be sure that you will not get them. And to disguise it with the name of decolonial studies will be to keep decoloniality hostage of modern epistemology.⁴⁵

46 Hall, Stuart: Cultural studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3, Hamburg 2000. **47** Haraway, Donna: „Situating Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective“, in: *Feminist Studies*, Bd. 14, Nr. 3, 1988, S. 575–599, hier: S. 575. **48** Mignolo, Walter 2013: „On Pluriversity“, als Word Document abrufbar auf: *Convivialism Transnational*, 21.12.2015, <http://convivialism.org/?p=199> (4.6.2019).

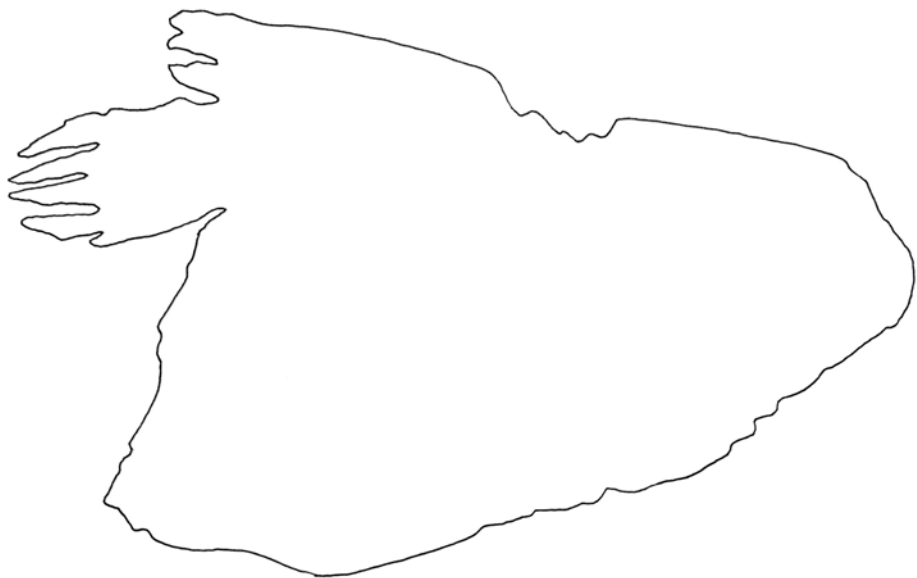
Ich kann die aktivierende Dimension des Konzepts „Dekolonisieren!“ sehr gut nachvollziehen – und das tue ich auch solidarisch mit den Leuten, mit deren Denkansätzen ich mich schon oft und gerne verbunden habe. Populäre Musik kann jedoch auch in ihrem eigenen Geschehen immer schon als ein aktivistisches „politisches Theorieprojekt“⁴⁶ oder „situiertes Wissen“⁴⁷ verstanden werden, das auf eine eigene Art und in eigenen Räumen zumindest *auch* so etwas wie feministische Kritik, Postkoloniale Analyse und Dekolonialisierungsbewegungen vollführt. Um das so denken zu können, waren für mich unter anderem Queer und Postcolonial Studies sehr hilfreich – selbst in ihrer zum Teil eurozentrisch beschränkten Radikalität.

Bislang kann ich noch keine deutlichen Unterschiede erkennen zwischen Postcolonial Studies und den sehr akademisch geprägten Ausrufen: „Dekolonisieren!“ Statt Populäre Musik in die Geiselhaft eines nächsten Konzepts zu geben, denke ich: Warum nicht erst einmal wieder intensiver reinhören und eintreten in diese Räume Populärer Musik? Vielleicht ist dieses Zuhören und Zutrauen nicht immer eines, das gegenüber Marginalisierten geschieht, denen Lebens- und Handlungsräume brutal genommen wurden, aber auch der stark kolonial kontaminierten Populären Musik zuzuhören und etwas zuzutrauen, kann die Pluralisierung von Epistemologien und damit das Einlassen eines Feindes ins eigene Haus der Kolonialität bedeuten. Wer will, findet solche „Pluriversen“⁴⁸ vielleicht sogar in den heutzutage von kritischen sogenannten Studies schon viel zu oft gefeierten Cyborg-artigen Stimmen im letzten Chorus von „Dangerous Woman“.





Deep Memory



Deep Memory. Einleitung
Lisa Großmann

1 Hunt, Lynn: *Measuring Time, Making History*, New York / Budapest 2008, S. 23. **2** Vergès, Françoise: „Sklavenhandel und das System der Sklaverei. Blinde Flecken im französischen Denken“, in: *transversal texts*, 2006, <https://transversal.at/transversal/1206/verges/de> (10.7.2020). Vergès konzentriert sich auf den Diskurs in Frankreich, allerdings sind ihre Aussagen auch auf den deutschen Umgang mit der eigenen Kolonialgeschichte zu übertragen. **3** Vergès 2006 (wie Anm. 2). Diese Territorialisierung wird mittlerweile auch in der Methodendebatte als „methodologischer Nationalismus“ problematisiert. Vgl. Glick Miller, Nina / Wimmer, Andreas: „Methodological Nationalism and Beyond. Nation-State Building, Migration and the Social Sciences“, in: *Global Networks*, Bd. 2, 2002, S. 301–334. **4** Vergès 2006 (wie Anm. 2). **5** Smith, Linda Tuhiwai: *Decolonizing Methodologies*, New York 2008, S. 29. „The negation of indigenous views of history was a critical part of asserting colonial ideology, partly because such views were regarded as clearly ‘primitive’ and ‘incorrect’ and mostly because they challenged and resisted the mission of colonization.“

In dieser Sektion fokussieren wir dekoloniale/dekolonialisierende Erinnerungs-, Tradierungs- und Geschichts(schreibungs)politiken und -praktiken der Künste. Mit dekolonialen Erinnerungspolitiken und Historiografien rücken Fragen nach der Sichtbarkeit und Anerkennung von vergangenen und heutigen Wissenspraktiken in den Mittelpunkt. Im Zuge der Kolonialisierungsprozesse und ihrem Nachwirken wurden Teile des Erlebten ins Vergessen gedrängt und wiederum andere in Historiografien und Erinnerungspraktiken tradiert. Eine auf die Sichtweisen der Kolonisierenden ausgerichtete Geschichtsschreibung dominiert weiterhin den westlichen/globalnördlichen Blick, die Vergangenheit der Kolonisierten wird auch heute noch marginalisiert und damit Geschichte kolonialisiert.¹

Dies konstatiert auch Françoise Vergès in einer Analyse der französischen Geschichtsschreibung.² Vergès sieht zum einen in der Territorialisierung von Geschichte – der Bindung der Geschichte(n) an Nationalstaaten – ein Hindernis, „Querverbindungen zwischen dem Kolonialen und dem Nationalen“ herzustellen und die Verwobenheit von Kolonisierenden und Kolonisierten aufzuzeigen.³ Zum anderen stellt sie einen Ausschluss von Erinnerungen und Erinnerungskultur als historischem Wissen aufgrund der Subjektivität und Emotionalität von Erinnerungen aus dem historiografischen Diskurs fest. Subjektive und auch kollektive Erinnerungen werden dem Vergessen anheimgegeben, wenn sie nicht die Kriterien der akademischen, ereignis- und materialbezogenen kolonialen Geschichtsschreibung erfüllen.⁴

Linda Tuhiwai Smith, die sich in ihrem Buch *Decolonizing Methodologies* nicht nur der Geschichtsschreibung widmet, sondern eine umfassende Analyse von westlichen Parametern der wissenschaftlichen und insbesondere anthropologischen Methodologien und ihrer kolonialen, imperialistischen und dehumanisierenden Beschaffenheit sowie möglichen Indigenen Taktiken für deren Dekolonisierung unternommen hat, beobachtet, dass vorhandene Indigene Geschichtsschreibungen in einer auf die koloniale Sichtweise ausgerichteten Historiografie oftmals als primitiv und falsch gebrandmarkt werden.⁵ Eine Indigene Historiografie kann allerdings, wie sie betont, nicht darin bestehen, sich an die koloniale anzupassen:

6 Smith 2008 (wie Anm. 5), S. 28. **7** Vgl. Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng: „The Globalized Museum? Decanonization as Method. A Reflection in Three Acts“, in: Mousse Magazine, 5.4.2017, <http://moussemagazine.it/the-globalized-museum-bonaventure-soh-bejeng-ndikung-documenta-14-2017/> (7.7.2020). **8** Vgl. u.a. Tobias, Saul: „History, Memory and the Ethics of Writing: Annie Krog's Country of My Skull“, in: WIREDSpace (Wits Institutional Repository on DSpace), 14.6.1999, <http://wiredspace.wits.ac.za/bitstream/handle/10539/18102/HWS-415.pdf?sequence=1> (15.11.2020), S. 2. **9** Vgl. ebd. „Deep memory [...] resists assimilation into a broader historical perspective, is unresponsive to the orientating co-ordinates of here and there, now and then. Deep memory is not the memory of survival, but the memory of loss.“ Ebd. **10** Gqola, Pumla Dineo: Shattered Memories and Elusive Discourses? Colonial Slavery and the Contemporary Cultural and Artistic Imagination in South Africa, Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität München, 2004, https://ledoc.ulb.uni-muenchen.de/24986/2/Gqola_Pumla_Dineo.pdf (15.11.2020).

It is not simply about giving an oral account or a genealogical naming of the land and the events which raged over it, but a very powerful need to give testimony to and restore a spirit, to bring back into existence a world fragmented and dying.⁶

Eben weil koloniale Geschichtsproduktion die_ den Anderen negiert und exkludiert, steht die Frage, was Geschichte (*history*) und Forschung (*research*) ist, für Indigene Geschichtsschreibung und ihre Methodologien im Mittelpunkt.

Doch post- und dekoloniale Geschichte und Geschichten werden auch außerhalb des historiografischen Diskurses erzählt. So finden sie in den Künsten einen Raum, in dem das Schreiben und Sichtbarmachen dieser Geschichte und Geschichten den Regeln der Ästhetik unterliegt, wodurch gewisse Freiräume für die Darstellung und das Hinterfragen von gängigen und anderen Narrativen eröffnet werden und andere Perspektiven eingebracht werden können. Diese künstlerischen Geschichtsschreibungen können wiederum auch auf die akademischen und offiziellen Historiografien zurückwirken. Allerdings sind künstlerische Praktiken und Projekte selbst auch Gegenstand einer kolonialen Geschichtsschreibung, da sie unter den Maßgaben kolonialer/westlicher/globalnördlicher Ästhetik- und Kunstbegriffe (vgl. die Einleitung zur ersten Sektion *Aesthet(h)ics*) begrenzt sind und in die Schemata einer ebenfalls kolonialen/westlichen/globalnördlichen Geschichtsschreibung gepresst werden, z.B. durch ihre Kanonisierung oder eben durch ihre Nichtberücksichtigung im auf die bestehenden Kategorien ausgerichteten Kanon.⁷

Die Ziele und Problematiken dekolonialer Erinnerungspolitiken und Historiografien insbesondere in den Künsten spiegeln sich im Titel dieser Sektion wider. Mit *deep memory* wird dabei ein dem *common memory* gegenübergestellter Begriff titelgebend, der aus der Holocaust-Forschung übernommen wurde.⁸ Dort wird unter *deep memory* ein Erinnern verstanden, das zum einen mit dem Trauma in Verbindung steht und zum anderen nicht mit den Koordinaten „hier“ und „dort“ oder „jetzt“ und „damals“ oder historiografierbaren Kategorien operiert und ein Erinnern des Verlusts darstellt.⁹ Dieses Konzept des *deep memory* überträgt unter anderem Pumla Dineo Gqola auf postkoloniale Gesellschaften.¹⁰ Übersetzt man den Begriff ins Deutsche, ergeben sich zwei Lesarten, die *deep memory* als sich ein Stück weit entziehendes Erinnern kennzeichnen und die Forderungen

11 Smith beschreibt die Position der Indigenen im Prozess des Dekolonisierens als eine von Überlebenden, die sich unter kolonialer Herrschaft vor allem dem Überleben widmeten. In ihrem Modell, in dessen Mittelpunkt die Indigene Selbstbestimmung steht, ist die Transformation bzw. Entwicklung neben der Überlebenssicherung und der Wiederherstellung ein wichtiger Punkt, Smith 2008 (wie Anm. 5), S. 111 und 117. **12** Mit dem kolonialen Blick auf die Geschichte Indigener Menschen wird die Geschichte vor dem Kontakt mit der kolonialen/zvestlichen/globalnördlichen Welt als vorgeschichtliche angesehen, ebd., S. 55. **13** Hier beziehe ich mich auf den Kolonialitätsbegriff von Anibal Quijano. Quijano, Anibal: „Coloniality and Modernity/Rationality“, in: Cultural Studies, Bd. 21, Nr. 2/3, 2007, S. 168–178. **14** Kothari, Sunil: „Revolutionising Sadir“, in: Narthaki. Gateway to the World of Dance (Website), <http://narthaki.com/info/profiles/profile44.html> (7.7.2020). **15** Kumār, Kiran: „EPISTOLARY ANCESTRIES“, <https://archipelagoarchives.com/epistolaryancestry> (29.7.2020). Zum indischen Tanz allgemein schreibt/performt Kumār in seiner an Kelubābu als toten Tänzer adressierten Essay-Performance EXHIBIT #1: Dear Dead Dancer, deren Dokumentation ebenfalls online zu finden ist.

einer dekolonialen Erinnerungspolitik wie auch die in dieser Sektion versammelten Beiträge rahmen: Unter *deep memory* können zum einen verborgene oder verschüttete Erinnerungen verstanden werden. In diesem Verständnis wird der durch die epistemische Gewalt der Kolonialmächte verursachte tiefe Einschnitt in die Wissens-, Praxis- und Geschichtsbestände der Kolonisierten thematisiert, in dessen Folge eine Geschichte geschrieben wurde, die große Leerstellen aufweist und vielfach nur eine Perspektive darstellt – nämlich die der Kolonialisierenden. Diese Verschüttung macht eine Rekonstitution und Rekonstruktion von Erinnerungspraktiken und -inhalten für uns alle erforderlich, die sowohl als schmerzhaft als auch als befreiend erlebt werden kann und oftmals mit Transformationen verbunden ist,¹¹ die unterschiedlich bewertet werden können.

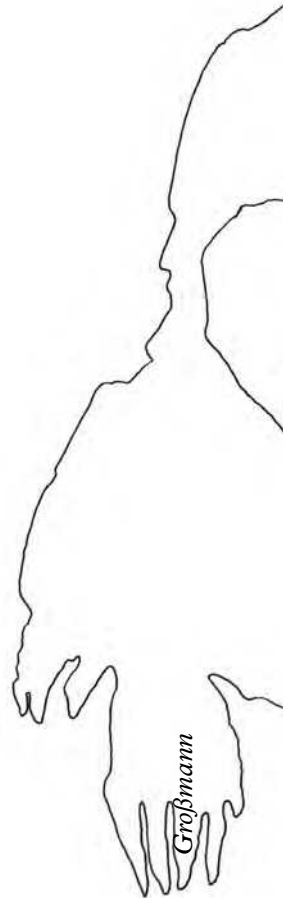
Verstanden als tiefreichendes Gedächtnis verweist *deep memory* auf die emanzipatorischen Bestrebungen, ein Gegen-Archiv zu bergen und ein antikoloniales Wissen wiederzuerlangen, das auch Gefühle, Traumata und andere Wissensbestände mit einbezieht. So sind körperliche Praktiken ebenfalls von zentraler Bedeutung. Zwar haben sich diese durch die Kolonialisierung verändert, gleichwohl konnten sie vielfach durch ihre tiefe Verankerung im Körper weitergegeben werden. Teil dieser emanzipatorischen Rekonstruktion von Wissen ist die – auch und gerade mit künstlerischen Mitteln bewerkstelligte – kritische Sichtbarmachung der kolonialen und bis heute wirksamen Vorstellungen der Geschichtslosigkeit¹² kolonisierter Menschen und der Zerstörung Indigenen Wissens. Diese doppelte Bedeutung von *deep memory* zeugt davon, dass das Projekt der Dekolonisierung immer auch einen Umgang mit Kolonialität¹³ – ein Lernen und Verlernen von Geschichte(n) und Praktiken des Erinnerns und Erzählens – bedeutet.

Die Beiträge in dieser Sektion untersuchen Orte, Ergebnisse und Politiken der Erinnerung und Historiografie auf künstlerische Weise. Zu Beginn steht der Brief von Kiran Kumār an die nicht nur in Indien weithin bekannte Theosophin, Tänzerin und Politikerin Rukmini Devi (1904–1986),¹⁴ die unter anderem durch ihre (Re-)Konstruktion des Bharatanāṭyam das heutige Verständnis vom indischen Tanz maßgeblich geprägt hat. Kumārs Brief ist Teil seines *artistic-research-Projektes Archipelago Archives* (2016–2021)¹⁵, in dem Kumār fordert: „[L]et us (re)imagine

dances upon those imaginary islands somewhere in the Indian Ocean (just as an emancipatory gesture) [...].“¹⁶ Devi ist die Adressatin Kumārs Geschichtsschreibung, in der er historische und heutige Aushandlungen indischer National- und Identitätspolitik, Kolonialpolitiken und die Entwicklung des indischen Tanzes zusammendenkt. In einer ebenfalls emanzipatorischen Geste macht Rajkamal Kahlon mit ihrer Praxis des Übermalens kolonialhistorischer Bilder die Perspektiven der Kolonisierten sichtbar. Die bildende Künstlerin trägt mit Ausschnitten aus zwei ihrer Serien – *Die Völker der Erde* und *Do You Know Our Names?* – eine Bildstrecke bei. Für beide griff sie auf ethnologische Buchpublikationen zurück, in denen das damalige koloniale Weltbild manifestiert ist, und nahm die Illustrationen, die Menschen und Lebenssituationen in kolonialrassistischer Weise darstellen, zum Ausgangspunkt ihrer zeichnerischen und malerischen Intervention. In *Do You Know Our Names?* ermöglicht sie den ursprünglich zur rassistischen Typisierung dargestellten Frauen eine nachträgliche Emanzipation, indem diese zu selbstbestimmten Individuen werden, die den Blick auf sie verweigern. In *Die Völker der Erde* wird den folkloristischen Situationsdarstellungen die Harmlosigkeit genommen und werden die Erzählungen um die vielgestaltige Sicht der Fotografierten ergänzt. Aïcha Diallo entfaltet in ihrem Essay dicht an Kahlons Arbeiten deren archiv- wie erinnerungspolitischen Einsatz. Unter dem Titel „*Who is in the archive?*“ greift Diallo die Frage der Künstlerin nach den Darstellungen der marginalisierten Protagonist_innen der frühen ethnologischen Forschung auf, die die Grundlagen für rassistische Theorien lieferte, und beschreibt Kahlons künstlerischen Ansatz. Die Anfang 2023 viel zu früh nach langer Krankheit verstorbene Künstlerin und Forscherin Emma Wolukau-Wanambwa widmet sich in ihrem essayistischen Beitrag dem Uganda Museum, das in der Mitte des 20. Jahrhunderts im Kontext der britischen Kolonialherrschaft entstand und dem sie sich 2011 in einer Art *deep hanging out* näherte. Sie fragt danach, welche Rolle das Museum als Erinnerungsort und -technologie spielt, und untersucht hierfür die historischen Hintergründe, die Besucher_innen und die Ausstellungsdisplays im Hinblick darauf, für wen das Museum gemacht ist, welche Erinnerungen darin repräsentiert werden und welche Funktionen es heute noch haben könnte. Die Sektion schließt mit einem zweiten Gedicht Jimmie Durhams, das er uns vor seinem Tod 2021 zum Nachdruck überlassen hat. In *This is Not New Jersey* thematisiert er die Kolonisierung Nordamerikas durch Europäer_innen. Durch ihre Landnahme und Neubenennung überschrieben sie die Geschichte der ursprünglichen Bewohner_innen des heute als New Jersey bekannten Landes und ersetzten diese durch ihre eigene. Im Gedicht wird die naturalisierte Enteignung der Indigenen Nationen, die bis heute anhält, deutlich benannt und insofern umgekehrt, als die inhärente und fortdauernde Gewalt jedes Siedler_innenprojekts sichtbar wird, indem die Siedler_innen Adressat_innen der von ihnen zuvor geäußerten Drohungen werden. Die kolonial Enteigneten demarkieren hier Land, Geschichte und Leben in dekolonialer Umkehrung.

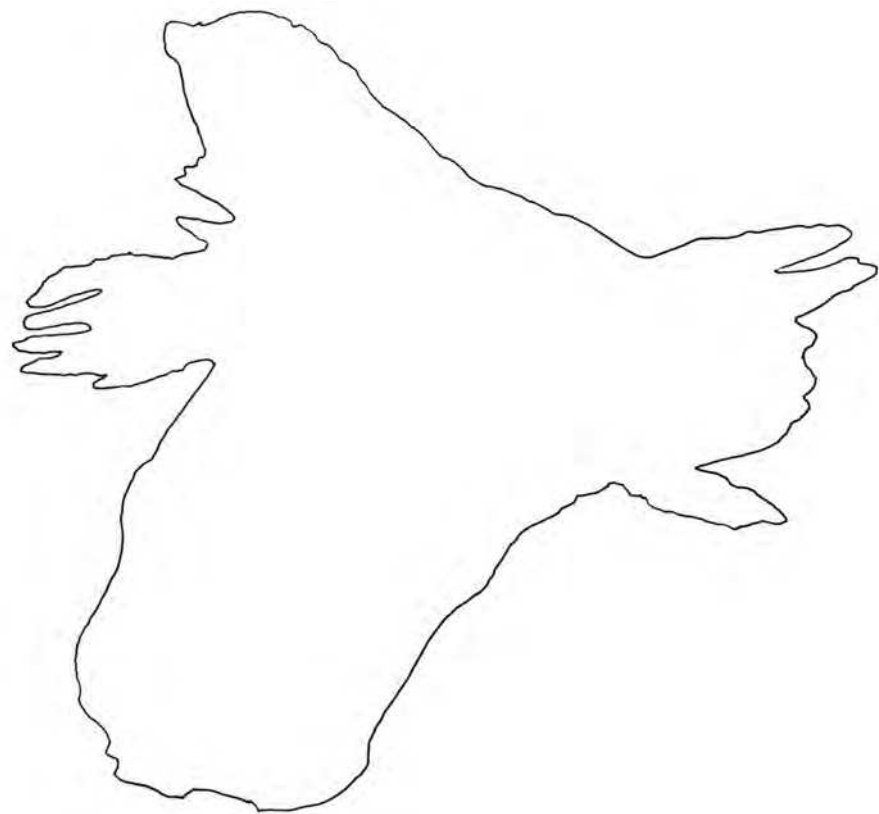
Die Texte, Bildreihen und Zeichnungen der Sektion geben einige mögliche Antworten darauf, wie eine künstlerische dekoloniale Geschichtsschreibung praktiziert werden kann. Linda

Tuhiwai Smith beschreibt im Rahmen ihrer „Twenty-five Indigenous Projects“ die Indigene(n) Geschichtsschreibung(en) als ein fortlaufendes Projekt und einen Prozess, das bzw. der mit dem Wieder- oder Zurückschreiben („rewriting“) und Wiederrichtigstellen/Wiederherstellen („rerighting“) der Geschichte¹⁷ wie auch mit dem Ablegen von Zeug_innenschaft und Erinnern einhergeht,¹⁸ einen „spirit“ wiedererstehen lässt und Gegenstände, Erfahrungsweisen und Formen mit einbezieht, die in der kolonialen Version ausgeschlossen werden.¹⁹ Insofern sind die Beiträge dieser Sektion Schritte in einem solchen Prozess.





ARCHIPELAGO ARCHIVES EXHIBIT #2:
Picking (on) Prefixes
Kiraṇ Kumār



Rukmini, namaskāram.

You've been on my mind a lot lately, so it seemed only natural to articulate my thoughts to you sooner than later. At the outset, I must admit that my initial intention was to write only to Kelubābu (*Archipelago Archives Exhibit #1: Dear Dead Dancer*, 2016), critically voicing concerns with my practice of dance which I saw as having inherited from him. Yet even as I shared that letter with him, it began to dawn on me that while it certainly felt good to articulate an otherwise swelling critique to him, he was perhaps not the most appropriate recipient for some of my rants. Gracious as he is, he nevertheless humoured me patiently. And I ask for the same of you.

In my letter to him I spoke from my practice of Odissi as reconstructed by him. His Odissi, which was born in the 1950s, was modelled heavily on your strategies of (re)constructing Bharatanāṭyam in the 1930s. Indeed, the success of your project and the adaptation of its blueprint by reconstructionists of dances like Odissi and Kuchipudi has meant that by now your artistic progeny is a more complex demographic than solely Bharatanāṭyam dancers. This complexity has meant that without ever having met you or ever having learnt from your lineage, I may still stake a pedagogic claim to you. And as part of this claim, I will henceforth exercise a licence of address held dearly by your students, in calling you athai. And, athai, I must admit that I do so in hope that this gesture of endearment will allow me commensurate leeway to air some of those unresolved concerns.

In postcolonial India, your Bharatanāṭyam stood as an exemplar of what the Indian nation-state, through its Sangeet Natak Akademi and Ministry of Culture, would come to declare as “Indian classical dance.” This has since been a label of rather high purchase that many other dances have desired and acquired. At first glance, this double declaration of dance as “Indian” and as “classical” seemed to me as little more than a linguistic bureaucracy of delaying the dance. And not just linguistic—these words are indeed veritable rites-of-passage, at the other end of which dance is presented as a promise to my body in this present moment of modernity. Yet today my body carries a deeper discontent in partaking in these dances, in their pedagogies and public presentations. This sentiment of discontent perhaps echoes one that you expressed in one of your later talks, although our inspirations may well widely differ. You quipped: “Today sophisticated vulgarity has taken the place of simple crudeness. Owing to a lack of devotion, there is a lack of discipline and, as a consequence, there is a deficiency in technique. The result is that there is no inspiration” (*The Spiritual Background of Indian Dance*, 1981). It is precisely such descriptors as devotion and discipline, simplicity and sophistication, vulgarity and crudeness, consequence and result, that have come to ossify into the prefixes of “Indian” and “classical.” Today I see these dances in variegated states of crises derived from their continued, uncritical avowal to such ossified prefixes.

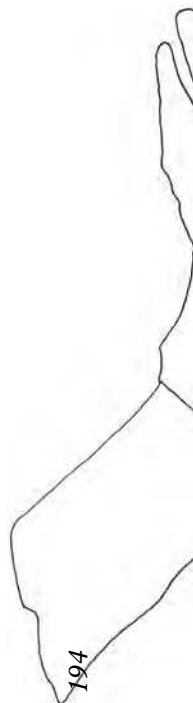
How you dealt with your discontents, I do sometimes wonder, for I often take long walks with mine, silently airing them in public. Something often happens through these walks; we live a little longer together, resisting the urge to hack haplessly at each other with emotional or analytical tools. On one such self-prescribed walk in the south of Delhi, I emerged from one of the city's many lush public parks to a street view of this:



All the accumulated calm from the idyllic tryst threatened to vaporise in an instant. Even so, from under the induced calm emerged a thought that it would be naive to merely wish these words away. What I wish to do instead, perhaps somewhat inspired by the levity of the graffiti, is transform discontent into dissent. The seeming barrage of words on the banner paints a more complex picture than that offered by the two prefixes alone. As I stood across the street from that banner, I realised that I would have to unpack some of the complex registers that are invoked by the double declaration of these dances as “Indian” and as “classical.” In the conjunctive prefix “Indian classical,” the civic and cultural registers of the nation are more or less explicit. The national flag flutters unambiguously on the facade, as do the battery of words in the byline: “School for Dance Music Yoga Indian Culture.” Yet it is somewhere between the twin Anglo-Sanskrit names of “Centre for Indian Classical Dances” and “Shri Kamakhya Kalapeeth” that a more implicit religious register begins to reveal itself in opportune collaboration with the seemingly immutable register of art. Athai, in what follows, I propose to dwell on some nuances of these four registers: civic, cultural, religious, and artistic, with the specific intention of rethinking their continued relevance for my dancing body.

2020: State of Unrest

At the outset the word “Indian” has an unmistakably nationalistic ring to it. And rightfully so; as it stands today the word points to the geopolitical nation-state that is India. Nevertheless, as I write to you from February of 2020, this India is in a particularly tumultuous state over precisely the definition of being “Indian.” The Citizenship (Amendment) Act (CAA), which was passed in the Indian Parliament in December 2019, has provoked widespread protest and polarisation among many Indian peoples. The act



has been touted as a gross violation of secularism. Resistance to the act stems also from an antagonistic sentiment to the political party currently in power, the Bharatiya Janata Party, which is perceived by its detractors as being blatantly anti-Muslim and pro-Hindu. I will stay clear of the political nature of the anti- and pro-CAA agitations because I see it as a decoy debate that, on account of not being ideologically open-ended on either side, risks an erosion of intellectual stamina and ultimately obfuscates the more complex ambit of registers at play in the Indian conceptions of nation.

Instead, I propose that we delve a little into the legality of this act. Drawing on documented legislative debates, the advocate Abhinav Chandrachud articulates with a rare clarity that, to my mind, often escapes many a political theorist and historian on the matter. In terms of its legislation, this act is delimited to granting citizenship through naturalisation to people subject to religious persecution in India's neighbouring Islamic states of Afghanistan, Pakistan, and Bangladesh. The act attempts to address some old wounds dating back to the partition-at-birth of India from the then East and West Pakistan in August 1947. Already since 1948, India began witnessing a transmigration of peoples from both Pakistans into its territories. This seemed to be motivated by a social and economic promise that India held which, to them, Pakistan left wanting. Abhinav reminds us that the influx of people into India from the Pakistans included two groups: one, Muslims who at the time of partition had chosen to migrate from India to Pakistan, but since 1948 had begun returning to India; and two, Hindus and Sikhs already living in Pakistan at the time of partition who had begun migrating to India. The then Constituent Assembly's mitigation of these complex inward migrations termed the former as "evacuees" and the latter as "asylum seekers," while making no explicit reference to their obvious religious demographic, that is as returning Muslims and migrating Hindus and Sikhs. The advocate astutely terms this tactic of constitutional expression as "soft secularism" (*The Republic of Religion*, 2020).

1950: State Scripture

This "soft secularism," which came into force with the Indian Constitution in 1950, takes a hard hit with the CAA, which makes an expressed introduction, for the first time, of religion as a criterion in granting Indian citizenship to those peoples whose migration was motivated by religious persecution, hitherto identified only as "asylum seekers." This has thrown up questions of whether the act is fundamentally unconstitutional because it is seen as violating a certain value upheld by the Indian Constitution: secularism. It is noteworthy that the word "secularism" was itself introduced into the Indian constitution only in 1975 via an amendment made during a state of national emergency that was declared by the prime minister at the time, Indira Gandhi. Athai, this emergency was a

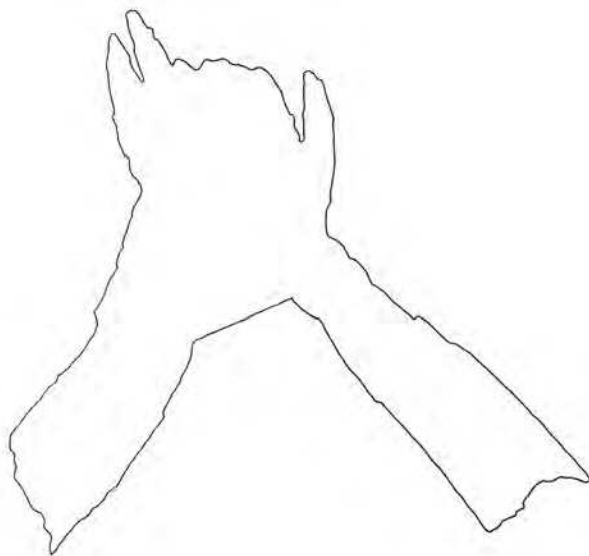
time that you had lived through, and one that I was born well after, so I do not have much to say about it except that it marks an important moment: against the backdrop of a declared national crisis, secularism is expressly impressed as a public ideal upon the collective consciousness of postcolonial India.

It is secularism, in all its varieties, that pits the civic and religious conceptions of the nation against each other in apparently irreconcilable deadlock, as with contemporary public discourse in the wake of the CAA. Yet there are some uncanny semblances of these two nations. As with warnings of the rise of populist, puritan, and fundamentalist tendencies, there seems to be an increasing, perhaps reactionary, tendency in India today towards a purely civic conception of the nation that fetishises constitutional articulations and amendments. Furthermore, this civic state and its constitutional scripture play upon large proportions of collective urban consciousness much as the warped-irrational beliefs of religious zealots might. As a result, earnest devotees of both the religious and civic nation find discomfort in nuanced arguments and critical histories, which they'd rather not or perhaps even dare not dispassionately debate. Such a climate of mutual disavowal and even disdain for each other only leaves the two nations of civic and religious conceptions evoking an older binary with arguably colonial roots.

1930: State in Scraps

Tucked away in an Indonesian archive, a few days ago I chanced upon a surreptitiously titled book, *Scraps of Paper. Authored by an Englishman*, A. P. Nicholson, and published in 1930, in the book's very first chapter titled "Perspective: The Real India," Nicholson observes:

We have been great colonizers in the world's history, but we could not colonize Hindustan ... So at an early stage we set about Europeanizing India. There is only one parallel to this gigantic experiment, the attempt of Peter the Great to Europeanize all the Russias, and in both cases the mass of the people were left unaffected.



This perspective provoked me: how could that which could not be colonised, be decolonised? While it may be easier to reject Nicholson's claim from a purely political perspective, the failure of colonising India strikes a more plausible note when the European colonial project is put in the context of evangelism. In fact, we only need glance westward from Europe across the Atlantic to the Americas to see what Nicholson may have implied. What then was it about the climate

of India that seemed indomitable to the coloniser, and what inherent immunity caused them to resist succumbing to the fate of pre-Christian Americas?

Indeed, Nicholson's own choice of words offer a hint: the uncolonizable Hindustan and the Europeanized India. Hindustan describes the *sthān* (place) that lies beyond the Himalayan river Sindhu, which the Persians called Hindush. The Greeks called this river Indus, the etymological source of the Latin India and Old English Indea. Although the India of early European imaginations begins quite definitively at the Himalayan Indus comprising present day Pakistan, India, Sri Lanka, Nepal, Bhutan, Bangladesh, and Myanmar, its geographical extent in the Indian Ocean remains somewhat fluid. This is evidenced in the colonial nomenclature of present-day peninsular Cambodia, Vietnam, and Laos as Indochina. It also persists in the colonial nomenclature of the Malaya Peninsula and Malay Archipelago as East Indies or Indonesia. Early Hindustan or India are civilisational names called out by Persians and Europeans, and not geopolitical claims made by postcolonies. The civilisational aspects of a nation necessarily extend beyond the nascent history of a civic conception of nation-as-state, to cultural, religious conceptions as well. But how was this civilisational India Europeanized?

1830: Mind the Minute

By the "Minute," Nicholson reminds us as he describes, with unrestrained disdain, the Maculay Minute on Education of 1835, which was the ignition for the engine of Europeanization, in modernist mechanistic metaphor. That infamous Minute reported an educational reform instituted by Tom Macaulay who, in Nicholson's words, "denounced the vernaculars as utterly useless ... poured vials of scorn on Sanskrit and Arabic, of which he knew little, ignored the learning and literature of the Hindus, of which he knew less, and openly displayed his contempt for the native religions." To pronounce the immanent fatality of the educational reform, he then takes recourse to Macaulay's own words from the Minute, which sought to produce "persons Indian in blood and colour, but English in taste, in opinions, in morals and in intellect."

Nicholson reminds us that this educational reform systematically ruptured and replaced "an old indigenous education, the Brahman system of teacher and pupil, supplemented throughout the continent in village Mosques and Temples by simple instruction suited to people's needs." The reform was instrumental in setting in motion a breed of secularism that would become the cornerstone of colonial governance of British India. This "colonial secularism," Abhinav points out, was instituted by the British with a view to dismantle the deep association of indigenous Indian "religions" with the public life of Indian peoples—and this at a time when Britain's own monarchy and church remained unquestionably entangled. The aim of colonial secularism was to "pave the way for the introduction of Christianity into India" (*Secularism, Islam and Education in India, 1830–1910*, Robert Ivermee, 2015).

So secularism, in this version, clearly takes form as a strategy for colonial governance of different and diverse peoples. And in its attempt to grapple with difference and diversity, the colonial state applied labels, such as "Hindu," to communities that were far from homogeneous. "In 1881, a census official in Punjab remarked that whenever an Indian was unable to identify his religion, or said he belonged to a religion that was not recognised, he was classified as Hindu" (*Ideologies of the Raj*, Thomas R. Metcalf, 1995). In arguably over-assimilating diverse, miscellaneous majorities, the colonial state was

instrumental in transforming the civilizational tone of what the Persians called “Hindu” into a distinctly religious one with long-lasting political and electoral ramifications.

0000: State of Mind

The civic and religious nations seem to be irreconcilably wedged apart by ideas of secularism. This wedge runs historically deep with varied motives in soft and colonial secularisms. Even so, both soft and colonial varieties seem to stand apart from the popular imagination of secularism today as a liberal, humanitarian value seemingly worthy of global aspiration. Yet civic and religious nations are not simply mutually exclusive antagonisms, for a critique of secularism does not only question the sacred assumptions of a civic nation, but also destabilises the very structural foundation of a religious nation.

In his 2015 book *Europe, India and the Limits of Secularism*, Jakob de Roover questions the very relevance of this value of European origin in the Indian context. His critique of secularism in India is built on an earlier foundation laid by S. N. Balagangadhara, that the very anthropological conception of premodern indigenous Indian practices as “religions” in a Christian theological sense may be argued as constructing false equivalences. In the 2008 conference “Rethinking Religion in India,” Balu opened with a provocation: “fundamentally religion is not to be found in all cultures and ... India, and Asia, would be cultures without a religion. This is a controversial conclusion.”

This conclusion is particularly controversial for the Hindu reformist movement of the early nineteenth century, and its implications to date. For this view would suggest that the movement was not so much one of reforming some extant Hindu “religion” as much as it was one of deconstructing many diverse indigenous practices and casting their fragments into a singular mould fashioned after a Christian theological conception of religion. Perhaps the only reformation involved here was the reformulation of the label “Hindu” from a civilisational into a religious one. Athai, in your own pivotal role in the workings of the Theosophical Society, you participated significantly in such a (re)formation of Hindu identity. Despite the Theosophical Society’s own complex misalignments with both Catholic and Protestant Christianity, it contributed verily to unwieldy transpositions of monotheistic concepts to the polytheistic conditions that comprised the being of Hindu. And it is in congruence with such a climate that you accomplished the (re)formation of Bharatanāṭyam from the indigenous Sadir āṭṭam.

Ancient: Classical Culture

Yet your Bharatanāṭyam boasts a formidable immunity to many of the above critiques of civic and religious nations, even as it has consistently profited from both these conceptions. This is likely because you were steadfast in framing your work with dance, music, drama, and textiles primarily as Indian culture. And this cultural conception has, at best, been in opportune collaborations with both civic and religious conceptions of India. Athai, I suspect that it was precisely such a commitment to putting the cultural before the civic and religious nations that allowed you, in 1977, to quite simply decline an offer to hold office as the ceremonial head of the Indian state. Rather than sitting in the chair of the President of India you chose to continue your calling towards your by then four decades old cultural institution, Kalakshetra. Since the birth of Kalakshetra in 1936, the success of your work has



inspired the mushrooming of many institutions across India in its likeness. And here I was standing across the street from one such. Let me take a few steps back in order to return to an image of its edifice:

In this view we are privy to the entire height of this institution, but let us begin at its bottom-line: “School for Dance Music Yoga Indian Culture.” As a “school” it is at once implicated in the legacy of education reform already discussed. By a reasonable assumption, the “Yoga” referred to here would likely be a modern physical posture-centric practice that claims the more complex nomenclature of yoga. At any rate, the “Dance Music Yoga” here are all concrete, skill-based products of direct pedagogic engagement between teacher and student. “Indian Culture,” however, stands as an anomaly in that it is ephemeral in comparison—a purported byproduct whose promised acquisition is impinged on pedagogic engagement with dance, music, and yoga.

Gregory Jusdanis argues in his 2001 study *The Necessary Nation* that “national culture” as an idea has been a necessarily belated invention, and that “nationalists exploit the resources of culture ... its institutions ... and its ideology ... in order to promote the creation and maintenance of a nation.” But he doesn’t stop here. Carrying his argument to a conclusion that is in “contrast to a dominant trend in political theory, and one ignored by cultural studies,” he proposes that “nationalism is ultimately a cultural phenomenon.” In doing so he puts into question “the possibility of a purely civic (noncultural) conception of nationalism, that a nation-state can be based on an idea, that it can flourish in a purely political sense, that it is held together by its constitutional documents and democratic institutions.”

If the idea of a monolithic Hindu identity as well as that of a purely political sovereignty offer false foundations for a nation, then India is neither a religious nor civic nation. But can we recourse to a truer description of India as a cultural nation? Before we can venture an answer, we must address an elephant in the room: the “classical.” There are complex undercurrents that often operate in the determination of “Indian Classical Culture.” In the case of dance, in as far as your Bharatanāṭyam aspired to this label, you were complicit in the moral rejection of a living Sadir heritage, shifting the dance away from a practice of embodied liturgy into one of devotional aesthetics, and uprooting it from the ritual site of a temple and supplanting it on a secular stage.

Ironically, precisely these drastic reformulations have unequivocally bolstered Bharatanāṭyam’s claim to the “classical.” This is a complex historic act. As much admiration as it has drawn during and beyond your lifetime (you know your admirers well), it has also received much-needed critical assessment after your death from such dance scholars as Avanti Meduri and Janet O’Shea. Both admirers and critics, however, unanimously reify you as an indomitable figure in the recent history of “Indian Classical Culture.” Yet the conception of this culture since the nineteenth century has been far from profitable for the devadasi community of musicians and dancers who lived within temple patronage at least since the tenth century. The religious nation conceived by the Hindu reformist movement conceded with the British colonial view in morally denouncing the devadasi as a prostitute. The civic nation, mere months after its birth, passed the Madras Devadasi Act in November 1947 placing a legal ban on the dedication of women to temples, and thereby disenfranchising the devadasi community almost overnight. Published in 2012, among the few affirmative remembrances of these unsung songstresses is the evocative ethnography *Unfinished Gestures* by Daves Soneji.

If the civic and religious conceptions stand suspect, if the cultural conception is to hold possible promise for India, then “Indian Culture” would need to urgently reassess its ascription to the classical. Even as your life’s work stands in testimony for such an ascription, I must admit, athai, that the

artist in me has grown rather suspect of culture too. What piqued me off was a short video by the French filmmaker Jean Luc Godard. “There is Culture, and that is the rule. There is exception, and that is art,” he says, “Everything tells the rule: cigarettes, computers, T-shirts, television, tourism, war. Nothing says the exception. That is not said. It is written, composed, painted, filmed. Or it is lived. And it is then the art of living. It is of the nature of the rule to desire the death of exception.” (*Je vous salue, Sarajevo*, short version, 2’15”, 2006)

Timeless: Body of Country

In as far as proclamations of Indian culture exhibit purist and puritan tendencies, such a culture unequivocally desires the death of pluralism. India has historically accommodated a high degree of cultural plurality as compared to Europe. Indeed, this systematic undermining of Indian pluralism is no failure of colonisation; it stands in singular proof of a colonisation of the Indian mind, even that of the “Indian eye/I.” In his 2016 study *Cultural Politics in Modern India*, Makarand Paranjape shifts the locus of the decolonizing debate away from the postcolonial preoccupations of “how India is viewed by Indians or foreigners” (which he dubs “India of the eye”) to a project of “regaining Indian ways of seeing.” He concedes that this is “the sort of thing fewer scholars undertake these days for fear of being accused of catering to Indian essentialism, if not exceptionalism.” Makarand’s project seems an affirmative roar to a caution whispered nearly two decades prior, that it would be “a mistake to confuse a culture’s significance with the ghoulish or romantic attention paid to it,” even as “it would be wrong to avoid a positive evaluation of culture for fear of essentialising or reifying it” (*The Roars of Whispers: Cosmopolitanism and Neohellenism*, Peter Murphy, 1997).

Makarand’s proposed perspectival inversion at once births a veritable body for the nation. Such a point-of-view articulation of Indian ways of seeing and being would be less an anthropological production and more an autopoetic expression. And this stands well differentiated from civic, religious, and even cultural conceptions, all of which promote an instrumentalisation of the nation as distinct from an embodiment of it. The Sanskrit words sandwiched between the English ones on that institutional banner beside the national flag unwittingly allude to just such an embodiment of nation. “Shri Kamakhya Kalapeeth” is an unambiguous allusion to the Kāmakhya Śakti Pīṭha, a temple upon the Nilanchal Hill in Assam, built for the genitals of a once-dead deity.

Once upon the mountains, Śiva plunges into despondency and rage over confronting the corpse of Śakti. He takes her burning body upon himself, dancing a dance of mayhem that threatens to throw all the lands and lives under the mountains asunder. Viṣṇu, seeing no other way, cuts into bits the corpse of Śakti just so Śiva can cling on to her no further. Her body flies in flaming bits and falls far and forever. An eye in a lake, a breast in the east, a toe here and a tongue there.

The people under the mountains say: oh look, another mother! And they do what they do best. They enshrine her every bit in a temple. Across lands and lakes of India-Pakistan-Nepal-Bangladesh-Sri Lanka, they consecrate her broken body within sixty-four sacred sites, each a seat (*pīṭh*) for Śakti. To bring life to her they re-member her dis-membered body through timeless pilgrimage, stitching sites together with mere mortal footsteps. As their soles draw out the sacred span of her body, their breath slowly sighs a broken song for her country.

Athai, the labour of this letter has been to pen this anthem-without-a-nation.

Indeed, athai, the labour of my dancing life thus far has been to curiously orbit within the ambit of dances prefixed by those unwieldy terms “Indian classical.” Alongside learning Odissi, I have repeatedly entered into constellations of learning in Kathak, Kuchipudi, Mohiniattam, and Kathakali. And when my body experienced Javanese court dancing, a certain gnawing crystallised into a sort of gnosis. This sense grew firmer as I began annual visits to the Indonesian island for the purpose of dancing. Since then I have also savoured some Balinese dancing, and some Kandyen dancing of Sri Lanka; and now I thirst for Khon and Khmer dancing of Thailand and Cambodia. In folding into these shapes and tapping into these rhythms, my body has felt an eerie consonance and a resonance so resplendent.

Yet today my body also carries a deeper discontent in witnessing these dances, their pedagogies and public presentations, in variegated states of crises. In my analysis, much of these crises are born of the uneasy nexus that these dances have with precisely the civic, religious, and cultural conceptions of nation. All these dances are somehow-surviving diffractions of premodern temple dances and in the postcolonial condition; they all acquiesce to the twofold prefixity that is “national classical.” Yet, even as the civic, religious, and cultural nations stand here deconstructed, we are still not left without a nation for our dances. For our dances, this last nation is akin to a second skin, and this skin is that of art.

I concede that this last gesture may well amount to a self-flagellation of sorts. Nevertheless, my travels across parts of India and Indonesia over the past few years, visiting many temples, some thriving and many more defunct, have provoked me so. Amidst photographing their sculptures, recording their songs, listening to their stories and, more often than I’d imagined to, dancing by their ponds, I was often irked by a question: is any of this art?

I do not ask this question with disdain towards art as such. But when it comes to these somehow-surviving diffractions of temple dances, I have come to see art as a sort of benevolent refuge within which they were necessarily sheltered during tectonic times of political and religious confrontations that threatened their very survival. Yet today as they jostle with structures of the art academy, theatre, and museum, I often wonder if these dances have well overstayed their opportune, artistic invitation. Indeed, I see the two in a state of mutual deadlock; neither have the dances honed their pluralistic embodied philosophies while sheltered within the frame of art, nor has the frame of art sufficiently decolonised its Euro-centrism for having housed a premodern Indic guest for so many decades now. Yet in calling into question the framing of these dances as art, I am not entirely nihilistic; for me there is still inspiration.

Indeed, I remain somehow inspired by the words of the philosopher and filmmaker Susan Sontag when she declares:

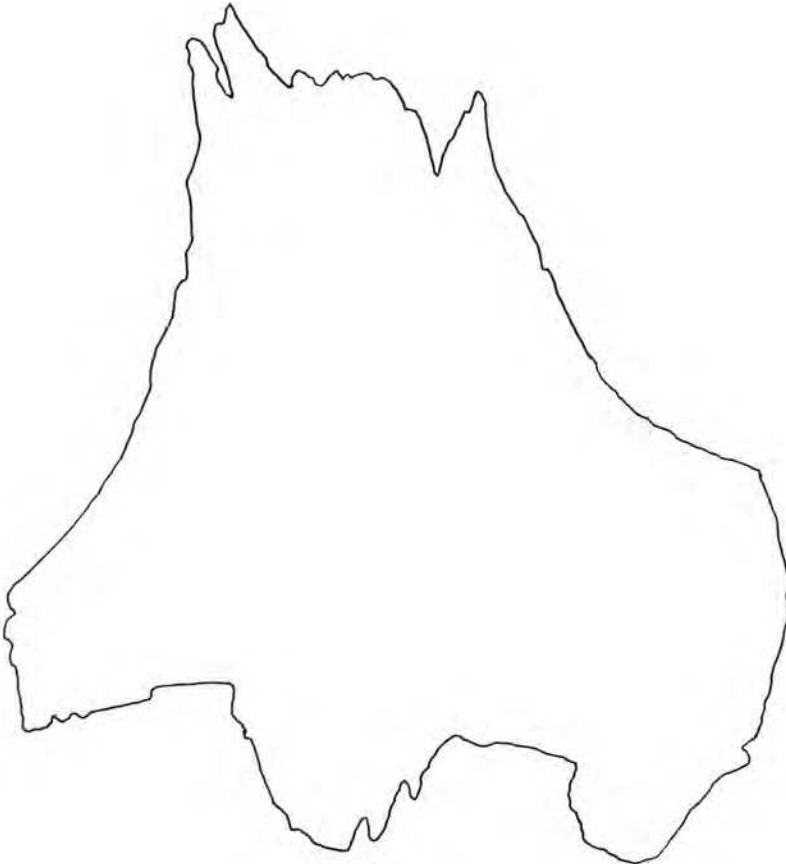
Every era has to reinvent the project of “spirituality” for itself. (Spirituality = plans, terminologies, ideas of deportment aimed at resolving the painful structural contradictions inherent in the human situation, at the completion of human consciousness, at transcendence.) In the modern era, one of the most active metaphors for the spiritual project is “art.” The activities of the painter, the musician, the poet, the dancer, once they were grouped together under that generic name (a relatively recent move), have proved a particularly adaptable site on which to stage the formal dramas besetting consciousness, each individual work of art being a more or

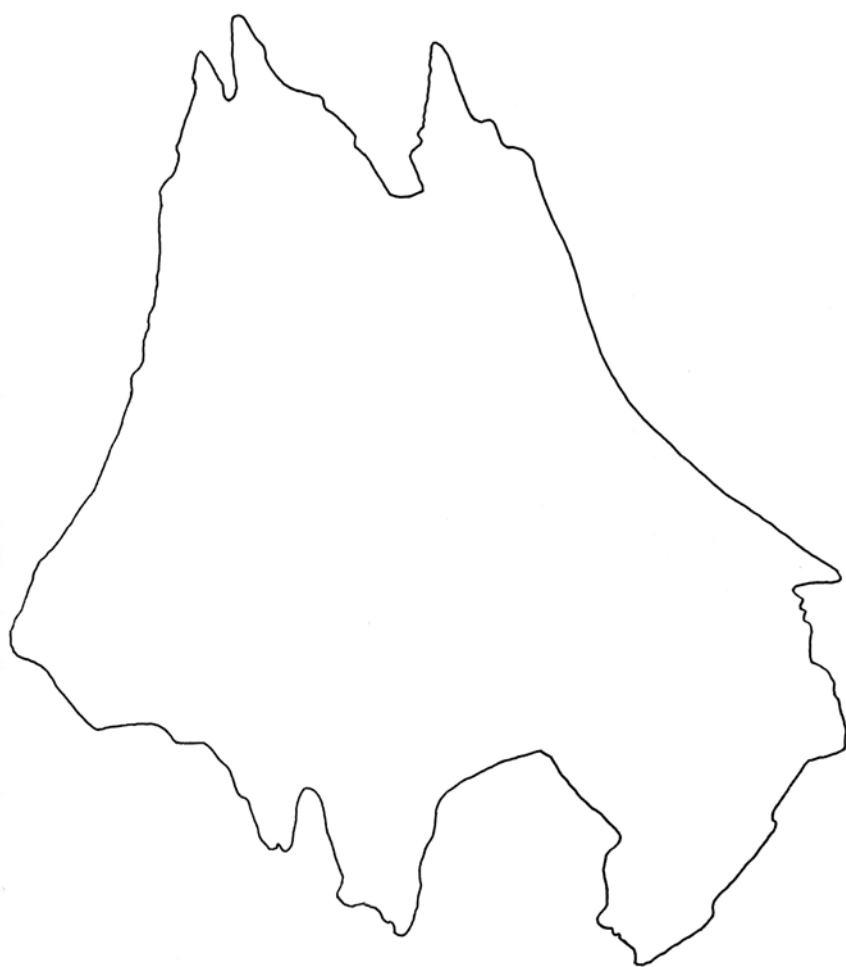
less astute paradigm for regulating or reconciling these contradictions. Of course, the site needs continual refurbishing. (Susan Sontag, *Aesthetics of Silence*, 1967)

I am inspired by this call for the “continual refurbishing” of the site of (generic) art, a continual refurbishing of the site of the modern “metaphor for the spiritual project.” I am also inspired by the silence with which her call seems to have been met. Athai, I remain inspired even by these somehow-surviving diffractions of temple dances for their undeniably embodied access to nonmodern, non-Eurocentric understandings of consciousness. Through my work beyond this letter, I am inspired to dance these dances out of their seemingly immanent prefixities, and to continually refurbish the site of art as I know it, and in so doing, perhaps yield some new ways of being human for us all.

All photographs in this text were taken by the author in Delhi in 2020.

Excerpts of this contribution were previously published as a graphic essay on the homepage of Goethe-Institut Max Mueller Bhavan Indien. Kiran Kumār: “Picking (On) Prefixes,” in: Goethe-Institut Max Mueller Bhavan Indien: Freiheit (2022), <https://www.goethe.de/ins/in/de/kull/soc/fre/23591174.html> (accessed March 2, 2023).





Do You Know Our Names?
Rajkamal Kahlon

Figs. 1–4: Do You Know Our Names? 2017. Series, the works are photographed by Uta Neumann. Approx. 100 × 70 cm, acrylic ink on archival digital print.

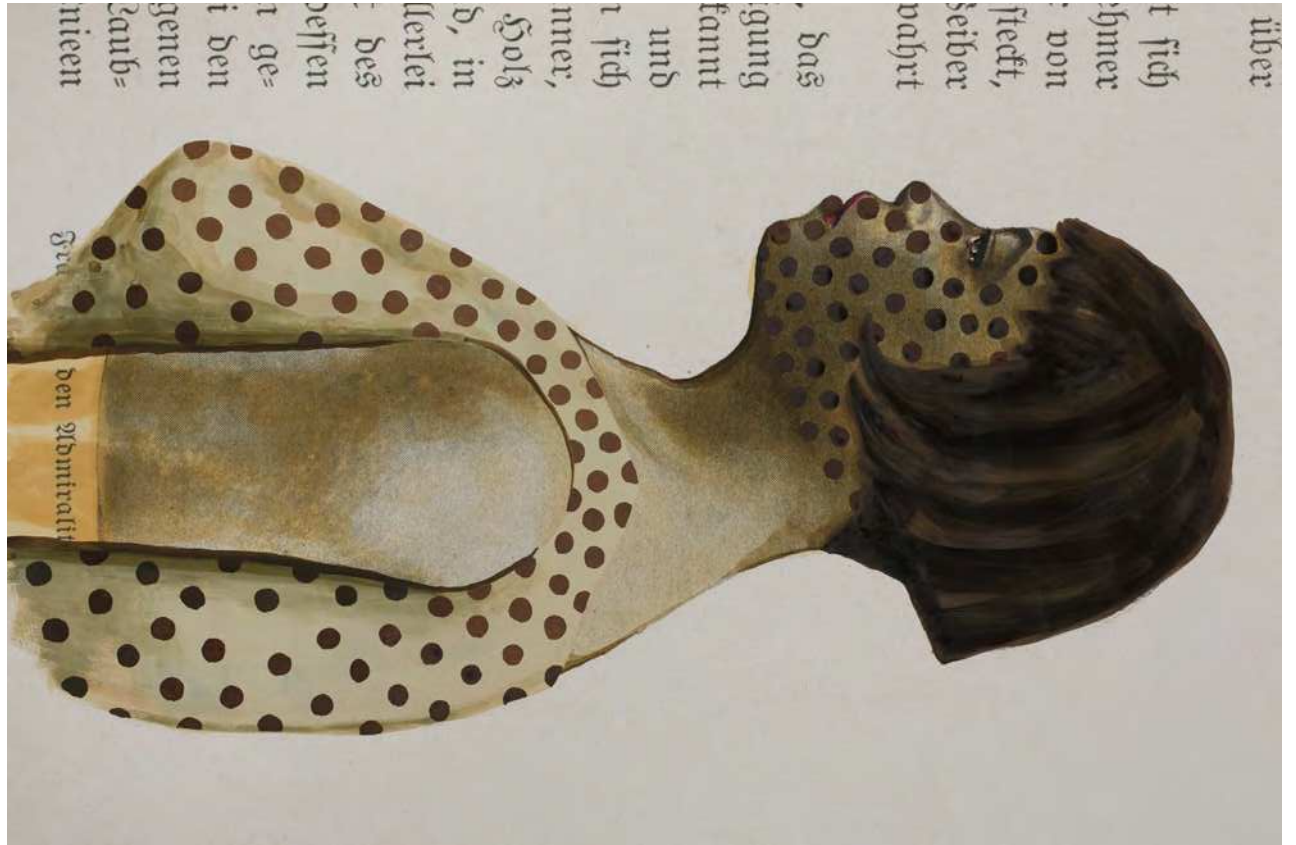


Fig. 1



Fig. 2

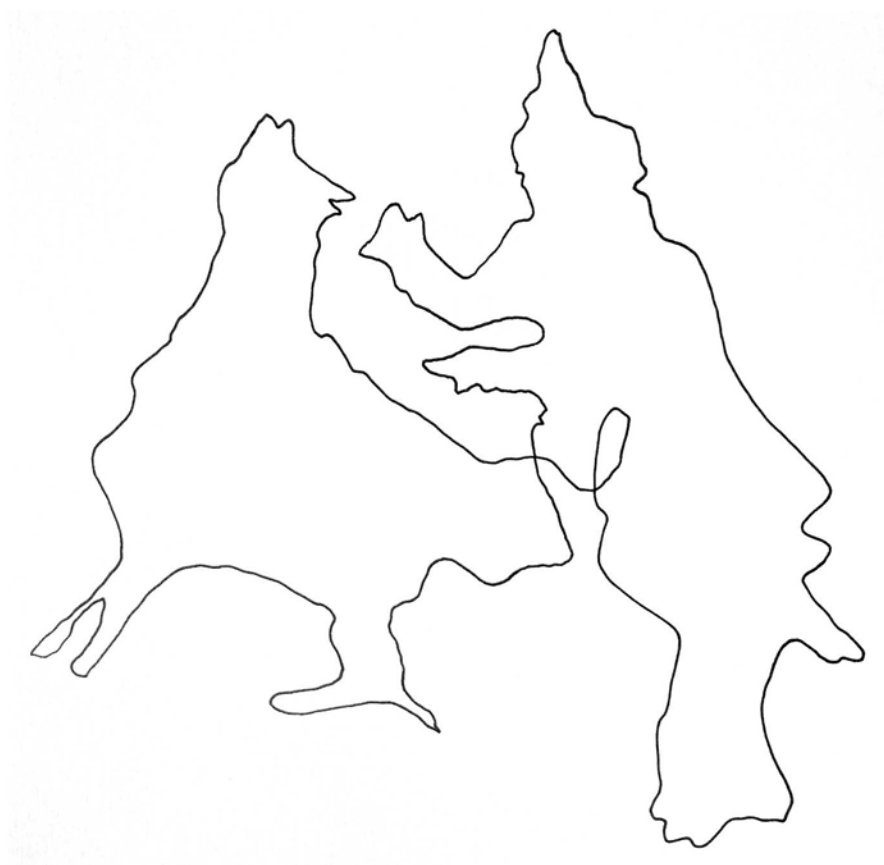


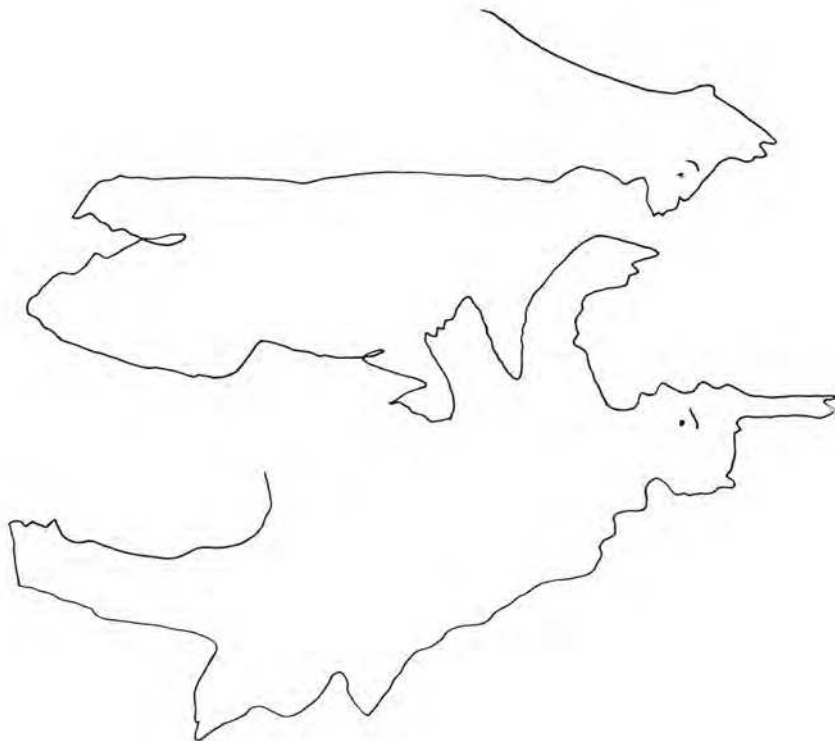
Fig. 3



m
de
he
de
lic
ein
ne
ge
de
de
fp
ut
ge
gl

Fig. 4





„Who Is in the Archive?“¹
Aïcha Diallo



¹ Zitat von Rajkamal Kahlon in: Castro Varela, Maria do Mar / Diallo, Aicha: „A Lover's War #1. Acts of Recovery“, Podcast-Gespräch mit Rajkamal Kahlon auf reboot.fm, 10.2.2019, <https://www.mixcloud.com/rebootfm/loverswar/> (20.1.2020). ² Kahlon, Rajkamal: „Staying with Trouble – From Ethnographic Museums to Terrorist Bodies“, Vortrag im Kunsthistorischen Museum Wien in der Reihe SWICH Artist Talk 2016, organisiert vom Weltmuseum Wien, 11.2.2016, auf: Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=E1G-vhS8hyw> (22.4.2020). ³ Haraway, Donna: Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene, Durham 2016. ⁴ Contemporary And (C&): „Constructive Disruptions. In Conversation with Rajkamal Kahlon“, in: Contemporary And (C&), 13.10.2017, <https://www.contemporaryand.com/magazines/constructive-disruptions/> (22.4.2020). ⁵ Ebd.

I am also left thinking about the reality of Europe. The one that is rarely talked about that on the surface feels incompatible with its magnificent imperial palaces, its silk tapestries and glittering facades. It's a Europe in its modern form which exists only because of its siphon-like triangulation of the non-European world, its people, resources, and animals ...

– Rajkamal Kahlon²

Es ist der 11. Februar 2016. Am Kunsthistorischen Museum Wien hielt die Künstlerin Rajkamal Kahlon eine Rede, die den Titel „Staying with Trouble: From Ethnographic Museums to Terrorist Bodies“ trug. Dieser Titel mag verwundern: Was haben ethnologische Museen mit terroristischen Körpern zu tun? Wo gibt es hierbei Verbindungslinien – von damals bis heute?

Rajkamal Kahlons Vortrag fand im Rahmen ihrer Künstler_innenresidenz am Weltmuseum Wien (früher: Museum für Völkerkunde) statt. Während ihres Recherche- und Praxisaufenthalts und der anschließenden Ausstellung *Staying with Trouble*, die im Oktober 2017 eröffnete, begab sie sich auf Spurensuche. So untersuchte sie die kolonialen Fragmente, die im ethnologischen Museum eingebettet sind.

Kahlons Ausstellung übernahm ihren Titel *Staying with Trouble* (fast) wörtlich vom jüngsten Buch der Biologin, Theoretikerin und Feministin Donna Haraway.³ Darin entwirft Haraway Gegenmodelle zu einer rein menschenzentrierten Weltanschauung und fragt danach, inwieweit eine artenvielfältige Relation von Mensch, Tier und Umwelt möglich wäre. Kahlon leiht sich Haraways Konzept aus, um grundlegende ethische Fragen in Bezug auf das ethnografische Museum aufzuwerfen. Ihrer Ansicht nach kann das Museum als Raum imperialistischer und struktureller Gewalt betrachtet und dekonstruiert werden. Die Künstlerin stellt Verbindungslinien zwischen unter anderem der Zerstörung der Umwelt, dem wachsenden Zustrom von Zuflucht suchenden Menschen und dem Terrorismus als gespenstiger Manifestation her.⁴ Sie betrachtet diese global existierenden Phänomene als Bestandteil des Weltmuseums Wien. Wie Kahlon ausführt, finden sie sich „in the history of its founding, the context of how its collections came into being, and in the objects, documents, and photographs it houses“.⁵

In ihrer künstlerischen Praxis sucht Kahlon nach kolonialen, hegemonialen, gewaltvollen Spuren. Als Gegenstrategie zu kolonialer Herrschaft und deren Präsenz im ethnologischen Museum erforscht sie gleichzeitig Potenziale von Widerstand und Transformation. Sie blickt in die Vergangenheit, um dort traumatischen Prozessen nachzugehen und ihnen eine heilsame und zugleich mystische Energie

mit den Mitteln der Kunst entgegenzusetzen. Dabei drückt sie auch eine Kritik am Jetzt aus: Kahlons Werk ist hierbei eine wiederholende Intervention in ideologische Diskurse rund um Machtfragen, Gewalt und Repräsentation in Politik, Medien und Kultur. Ihre Zeichnungen, Malerei und performativen Installationen nutzen unterschiedliche Strategien der visuellen Darstellung und der kritischen Reflexion, um Texte und Bilder, die in postkolonialen Archiven zu finden sind, zu unterbrechen und zu verschieben. Sie gräbt Erzählungen und Darstellungen aus, die sich mit dem Leiden der „Zu-Anderen-Gemachten“ beschäftigen.

Ein Schwarz-Weiß-Bild aus der Serie *Peoples of the Earth* zeigt eine junge Frau in einem hellen Gewand und einem bis zum Boden reichenden gemusterten Rock. Sie trägt ihre dunklen Haare in einem langen Zopf. Den Kopf neigt sie leicht nach rechts. Dafür geht der Blick direkt nach vorne. Dieser trifft den Blick der Betrachter_innen. Aus ihrem Schoß ragt ein riesiges blutverschmiertes Messer hervor. Ich kann als Betrachter_in das Messer nicht von ihrem Blick trennen. Es ist ein trauriger und zugleich stechender Blick, der sich einem Angestarrt-Werden widersetzt. Bei einem weiteren Bild aus der Serie sehen wir den Kopf von einer Person. Besonders bemerkenswert ist an diesem Bild, dass die obere Hälfte ihres Gesichts bis hin zum Nasenrücken von einem weißen Verband verdeckt ist. Wie sehen ihre Augen aus? Wohin richtet sie ihren Blick? Die Person trägt dazu einen weißen Turban. Verband und Turban gehen ineinander über. Darauf sind rote Punktmuster gezeichnet. Über dem verbundenen Gesicht taucht ein Schwarz-Weiß-Bild von einer Gruppe von Menschen in weißen Gewändern auf. Manche von ihnen tragen Körbe, die die gleichen, wie Früchte anmutenden Punktmuster enthalten. Verband, weiß, rot, Muster ... – diese Elemente sind wiederkehrend. Kahlon deckt die Traumata auf, die kolonisierte Subjekte erfahren haben. Sie hält uns den Spiegel traumatischer Erfahrungen vor und zeigt dadurch den besonderen Drang von Traumata zu Brüchen, zur Wiederholung und zur Re-Inszenierung. Dies ist ein anhaltender Prozess, der der Vergangenheit angehört und wie ein Tentakel die Gegenwart und die Zukunft umschlingt.

Trauma bezeichnet eine ernsthafte Verletzung. Dies betrifft, so Bessel van der Kolk, sowohl biografische als auch soziale Brüche, die tiefgreifende, wiederholende Folgen nach sich ziehen.⁶ In der Traumaforschung sind Erinnerungsdiskurse und Erinnerungsarbeit von Bedeutung. So beschreibt Marianne Hirsch den Begriff „postmemory“ als eine Struktur generationsübergreifender Weitergabe traumatischer Erfahrungen und Wissens, für die Künstler_innen/Kulturproduzent_innen/Autor_innen alternative Ausdrucksformen fänden.⁷ Darüber hinaus ist das Phänomen der (Re-)Traumatisierung nicht nur auf das Individuum beschränkt, sondern spiegelt sich auch in kollektiver Erinnerung wider. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, inwieweit traumatische Prozesse innerhalb von Archiven erkennbar sind.

Die beschriebenen Bilder aus der Serie *Peoples of the Earth* hat Kahlon dem zweibändigen Werk *Die Völker der Erde. Eine Schilderung der Lebensweise, der Sitten, Gebräuche, Feste und Zeremonien aller lebenden Völker* entnommen, das der deutsche Zoologe, Biologe und Pädagoge Kurt Lampert 1902

veröffentlicht hat. Kahlons Inszenierung dieser ethnografischen Bilder zeigt koloniale, rassistische Konstruktionen des „Wilden“ oder „Primitiven“, die von der Kolonialzeit bis heute in unseren Köpfen, in unseren Körpern nachhallen. Kahlon zerlegt Lamperts Werk, das sie einst in einem Antiquariat in Wien erworben hat. Nach und nach bearbeitet sie die Schwarz-Weiß-Fotografien und Zeichnungen mit dem eigenen künstlerischen Duktus, um den anonymisierten abgebildeten Personen neue Identitäten zu verleihen. Kahlon verschiebt, wiederholt und durchbricht kolonialistische, entmenschlichende Grunderzählungen. Durch Ironie und das Groteske zeigt sie zugleich, dass die Widersprüche sich nicht auflösen lassen. So stehen Archivierung und Erinnerungsarbeit in direktem Zusammenhang mit Repräsentationsfragen und hegemonialen Strukturen.

Wer spricht für wen – mit welchem Blick und Begehren? Inwieweit können marginalisierte Subjekte und Perspektiven innerhalb von Machtstrukturen Sichtbarkeit erlangen bzw. einen eigenen Ausdruck erlangen? Wo liegen die Grenzen, aber auch die emanzipatorischen Potenziale im Prozess des Archivierens und Erinnerns? Wie steht es um Fragen zu Täterschaft und Rehabilitation? Saidiya Hartman beschreibt dieses Spannungsfeld mit treffenden Worten als Double Bind:

As Gayatri Spivak remarks, “The ‘subaltern’ cannot appear without the thought of the ‘elite.’” In other words, there is no access to the subaltern consciousness outside dominant representations or elite documents. [...] The effort to “brush history against the grain” requires excavations at the margins of monumental history in order that the ruins of the dismembered past be retrieved, turning to forms of knowledge and practice not generally considered legitimate objects of historical inquiry or appropriate or adequate sources for history making and attending to the cultivated silence, exclusions, relations of violence and domination that engender the official accounts. Therefore the documents, fragments, and accounts considered here, although claimed for purposes contrary to those for which they were gathered, nonetheless remain entangled with the politics of domination. In this regard, the effort to reconstruct the history of the dominated is not discontinuous with dominant accounts or official history but, rather, is a struggle within and against the constraints and silences imposed by the nature of the archive – the system that governs the appearance of statements and generates social meaning.⁸

Ein weiteres Projekt von Kahlon trägt den Namen *Do You Know Our Names?*.

Ausgangspunkt sind wiederum Abbildungen aus dem Buch *Die Völker der Erde*. Hier stehen Sexualität und Macht im Fokus, da in ihm nicht-europäische Frauen aus dieser Zeit als sexualisierte

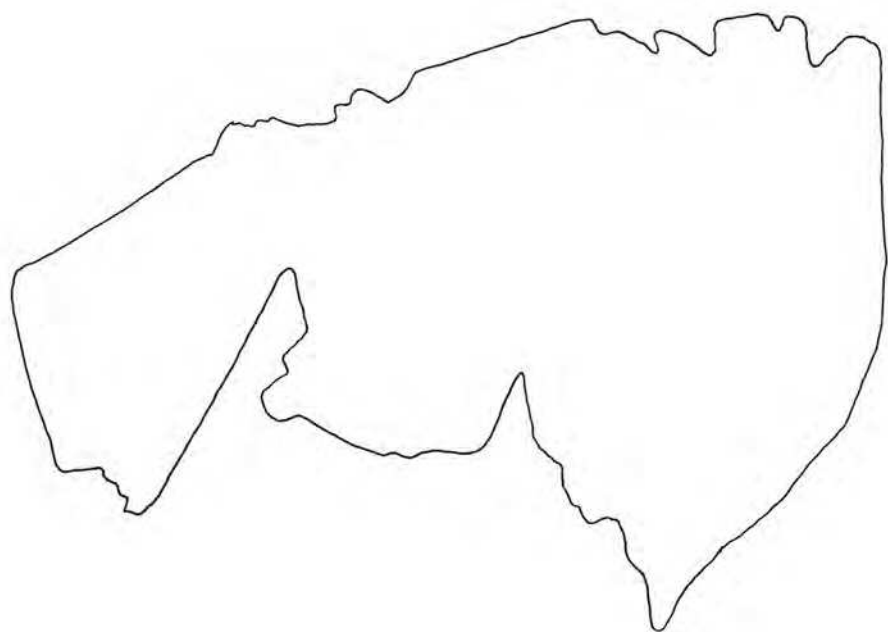
Objekte dargestellt wurden. In der Arbeit ist ein visueller Bogen zu erkennen: Die Gewalt des ursprünglichen Bildes geht in eine Geste der radikalen Verwandlung und Heilung über. Kahlon hat die anthropologischen Fotografien in neuen Reproduktionen vergrößert, die sie dann übermalt hat. Zum Teil greift sie auf Methoden der Fotograf_innen des 19. Jahrhunderts zurück, die ihre Fotografien per Hand retuschierten. Aber dabei geht es nicht darum, wie einst ein dokumentarisches Foto „getreu“ zu reproduzieren, sondern darum, das Bild komplett zu verändern. Bei dieser Bearbeitung versucht die Künstlerin, die Menschlichkeit, Individualität und Schönheit der fotografierten Frauen wiederherzustellen. Durch eine empathische, reparative Handlung⁹ und mit Kleidung, modischen Frisuren und Make-up von heute verwandelt sie die Frauen. Als Betrachter_innen erleben wir, wie diese Frauen eine Verschiebung von einem anonymen anthropologischen Objekt zu einem ins Heute versetzten Subjekt erfahren.¹⁰ Der Körper steht dabei im Zentrum. Für Kahlon sind Archivierung und Erinnerungsarbeit leibgebunden. In einem Podcast-Gespräch hat sie diese Position so beschrieben:

I think archives let us forget, actually they don't let us remember things because once we give the job to the archivist to remember, we don't have to. There is this ritual act of performing memory that is absent. Embodiment is absent in all these archives. There is a bureaucratisation of death that is present for me in those autopsy reports and in this sense in these archives. [...] There is this kind of scientific, bureaucratic accounting that allows us to know that number. Yet, there is what the documents cannot deal with this in terms of the embodiment of the violence experienced by the victims. So where is that embodiment? And how do we account for that?¹¹

Rajkamal Kahlon betrachtet den Körper als Instrument, um Prozesse des Archivierens und Erinnerns aufzuarbeiten. Die affektive Ebene gilt als Barometer für ihre künstlerische Praxis. Wie ein Medium verbindet sie ihre persönlichen Erfahrungen und Wissen mit den Körpern der Protagonist_innen in den Archiven.¹² Der Archivraum wird zu einem Vermittlungsort, wodurch komplexe ethische Fragen aufgeworfen werden. Es werden zudem Verknüpfungen aufgebaut, die die Grenzen von Raum und Zeit überschreiten.¹³ In Kahlons künstlerischer Arbeit geht es schließlich um die politische Verantwortung, individuelle Traumata mit dem Kollektiven zu verbinden.



Diallo





Die Völker der Erde
Rajkamal Kahlon

Figs. 5–10: Die Völker der Erde, 2017—ongoing series of over 300 drawings, ink on bookpages, 27×21 cm.



Fig. 5

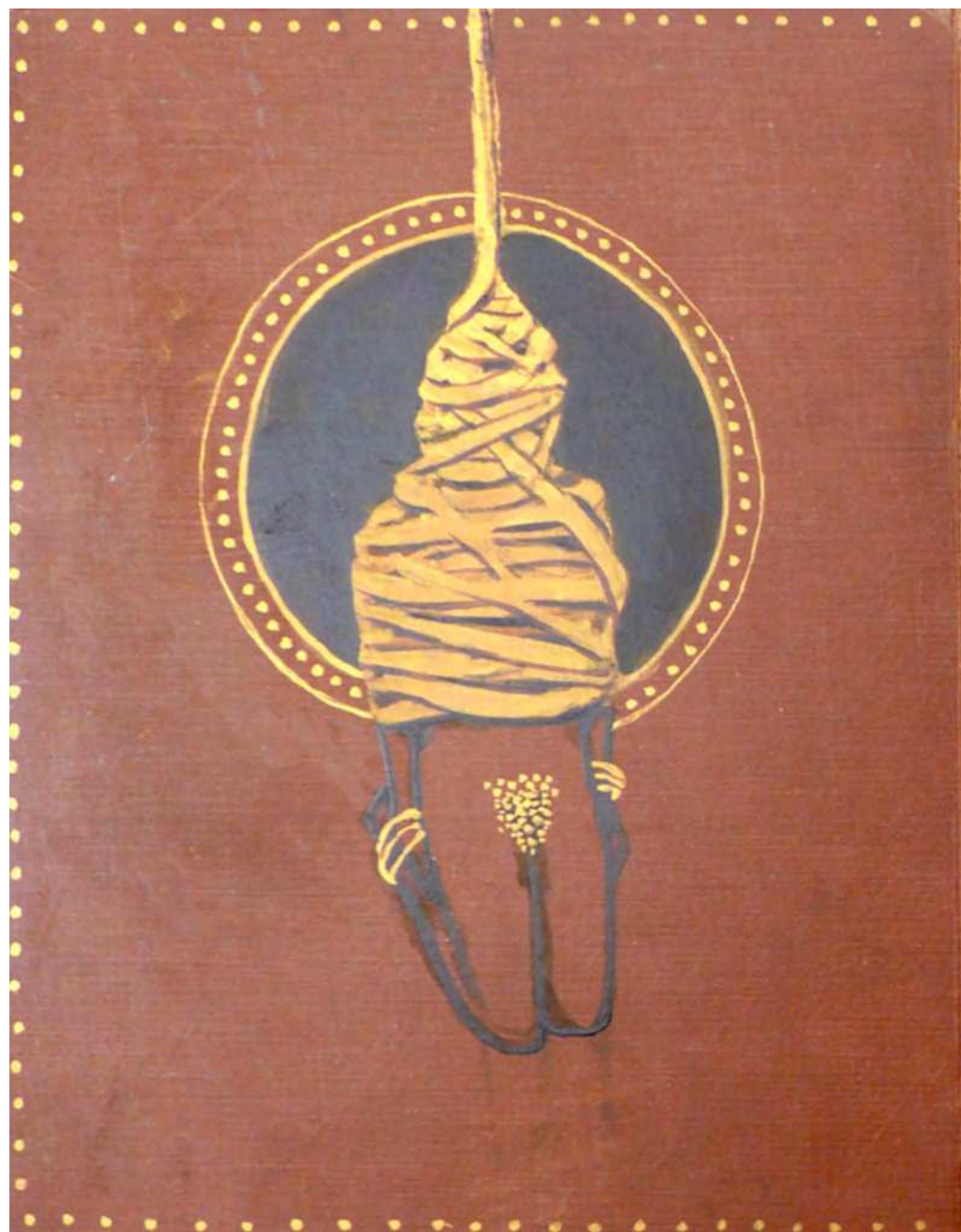


Kampert, Söldner der Götter

Schiffverkörperung im Göttertempel

48

Fig. 6



Dr.
LA/
D
VÖ
D
EP

STU
DE
VERLA

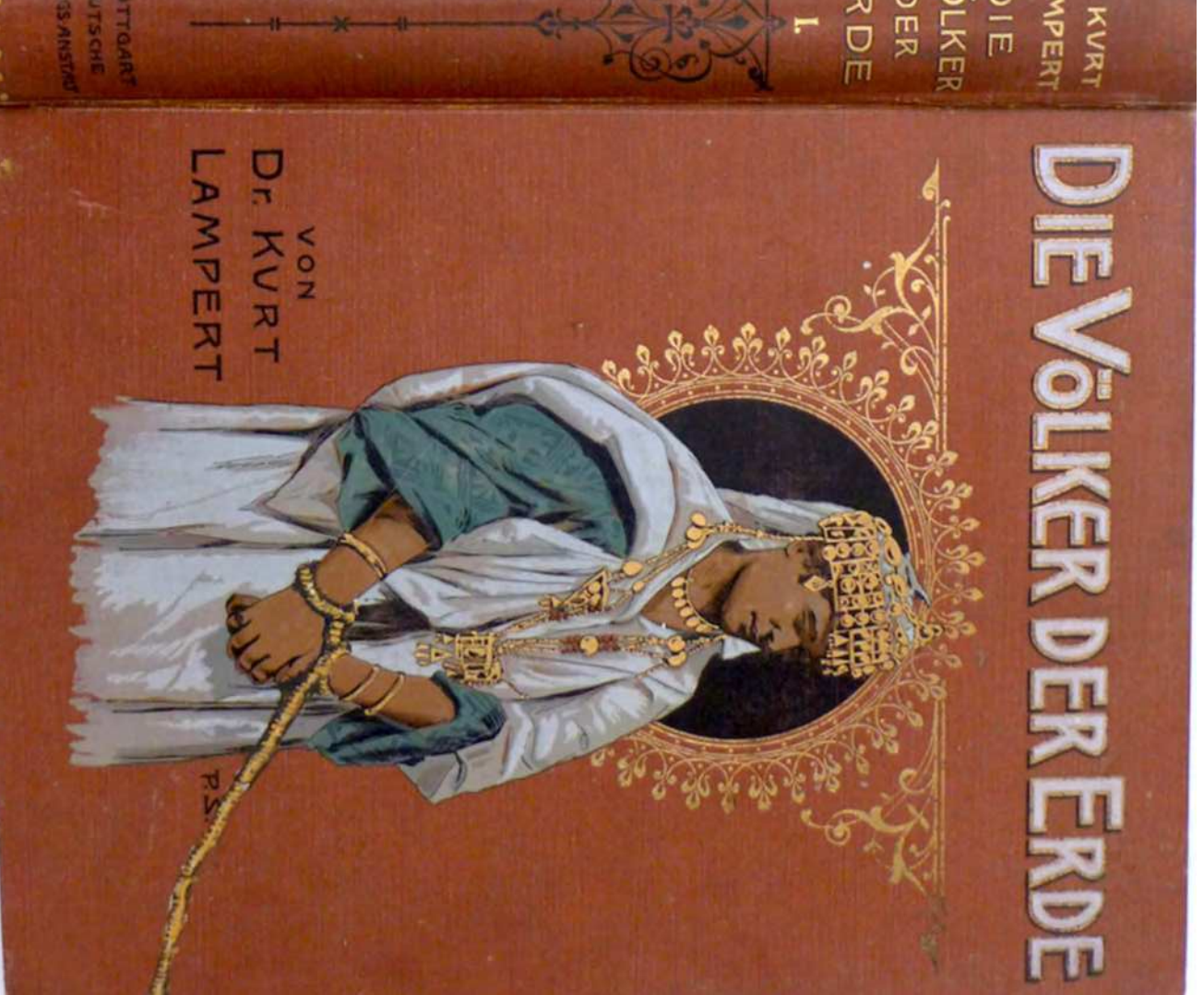


Fig. 7

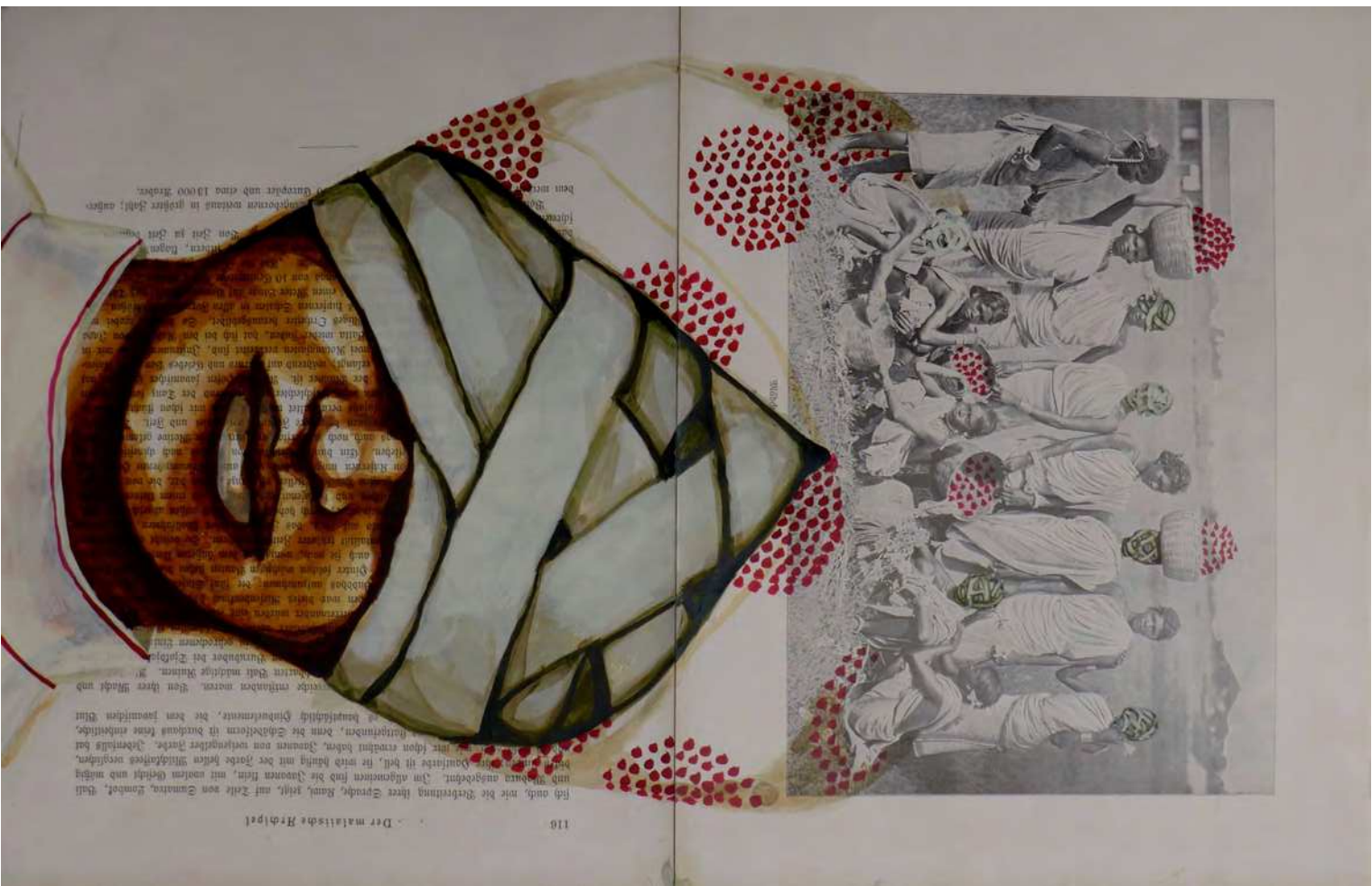


Fig. 8

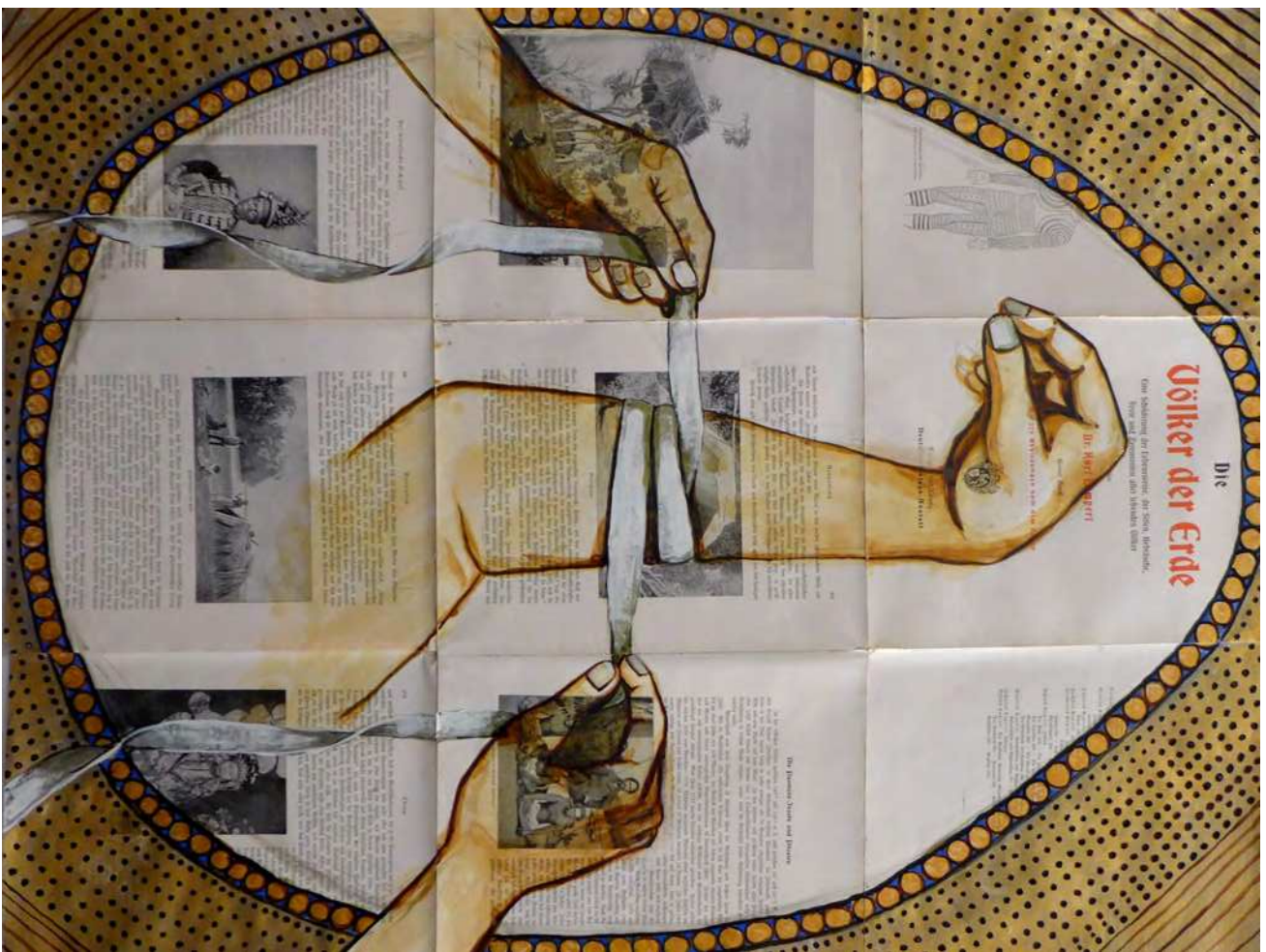


Fig. 9

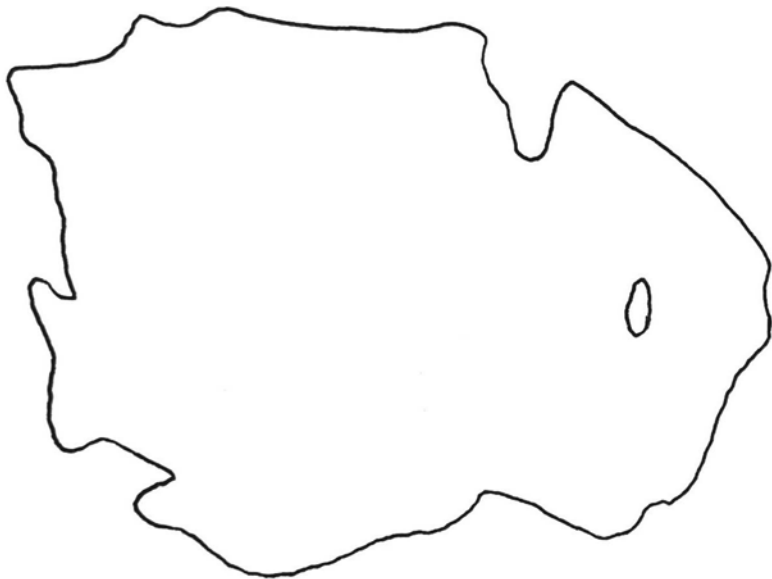
gampell, Wolff der Erde



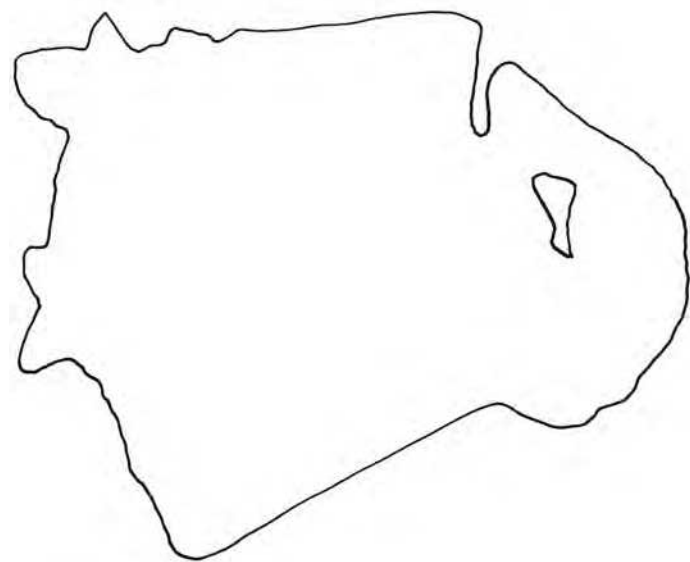


Indianenfrauen, einen Teppich reinigend

Fig. 10



Look! A Negro!
Emma Wólukau-Wanambwa



1 Fanon, Frantz, *Black Skin, White Masks*, second edition, London 2008, p. 82 **2** *The Archival Platform*, “Uganda’s National Museum Faces Demolition,” February 14, 2011, http://www.archivalplatform.org/news/entry/a_threat/ (accessed August 3, 2019); Wesaka, Anthony, “Battle to Demolish Museum Goes to Court,” Daily Monitor, March 10, 2011, <https://www.monitor.co.ug/News/National/688334-1122304-ap4wvzvz/index.html> (accessed May 20, 2020); Kalumba, Robert, “Let Otafire Demolish the Uganda Museum,” Daily Monitor, March 11, 2011, <https://www.monitor.co.ug/arts/culture/Reviews/691232-1130444-135tf09z/index.html> (accessed August 3, 2019). **3** The Vienna-based artist Florian Pumhösl photographed and filmed in the Uganda Museum while it was closed for renovations in 2000 as part of a series of works collectively entitled *Wachstum und Entwicklung* (Growth and development), which revisited European-designed modernist architecture in East Africa. See Pumhösl, Florian, Florian Pumhösl: *Wachstum und Entwicklung*, Frankfurt a. M. 2004; Galerie im Taxispalais, Florian Pumhösl: *Wachstum und Entwicklung*, Innsbruck 2004, http://www.galerieimtaxispalais.at/archiv_1999-2008/ausstellungen/pumhoesl/pumhoesl_proindex.htm (accessed August 6, 2019); Museum Moderner Kunst (MUMOK)/Stiftung Ludwig Wien, Florian Pumhösl: Entwurf für einen Raum mit mehr als einer Videoprojektion, Vienna n.d., <https://www.mumok.at/en/entwurf-fur-einen-raum-mit-mehr-als-einer-videoprojektion> (accessed August 6, 2019). A selection of the photographs I took at the Uganda Museum in 2011 were reproduced in a small artist’s publication the following year and exhibited in the Uganda Museum itself in 2013 as part of an exhibition about Ernst May, the German architect who designed the building. Wolukau-Wanambwa, Emma, *Empfindliche Gegenstände*, catalogue (Künstlerhaus Schloß Balmoral Bad Ems), Bad Ems 2012. See also May, E., Huber, S., and Peters-Klaphake, Kairin, Ernst May—Architecture and Urban Planning in Kampala: An Exhibition at the Uganda Museum Kampala, exhibition catalogue (Uganda Museum Kampala), Kampala 2013; and Namakula, Elizabeth, “The Ernst May Exhibition at the Uganda Museum,” Start Journal, April 2013, <http://www.startjournal.org/2013/04/the-ernst-may-exhibition-at-the-uganda-museum/> (accessed August 10, 2019).

I came into the world
imbued with the will to
find a meaning in things,
my spirit filled with
the desire to attain to the
source of the world, and
then I found that I was an
object in the midst of
other objects.¹

1.

Although I had been vaguely interested in ethnographic museums for several years, it was only when I travelled to Uganda in 2011 that I began to take them seriously. I have long been fascinated by the (re)production of collective memory, and my aim in travelling to Uganda that year had been, firstly, to begin to explore how, in societies indigenous to that country’s central region, memory had historically been practiced through ritualized relations between the land, the building, and the body; and, secondly, to try to find out what impact the marketization of land might now be having on those relations—and hence on practices of collective remembering.

But shortly before my arrival in Kampala that October I learned, somewhat belatedly, that the country’s national museum was under imminent threat of closure.² I had not, at that point, factored into my enquiry the “museum-as-memorial-form,” but thinking that, in the broader scheme of things, it might at some point prove useful to have spent some time in it, I contacted Rose Mwanja Nkaale, the director of the Uganda Museum, to ask if I could photograph, video, and make sound recordings of the space and also interview her staff. Permission was

4 *British Protectorates were colonies governed by indirect as opposed to direct rule. They tended to have small white populations, and to a considerable although varying extent, the business of administering the colony was delegated to one privileged indigenous group with whom the British signed a formal treaty—in this instance, the people of the Kingdom of Buganda, who were just one of the forty-three peoples (categorized by language) then residing within the boundaries of the territory of the Protectorate. For a detailed critical analysis of the British policy of indirect rule, see Mamdani, Mahmood, Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism, Kampala 1996, pp. 4–6. It is worth noting that British government’s investment (albeit limited) in establishing this collection predated, by several years, its involvement in the provision of either education or healthcare for the Protectorate’s local population.* **5** *Sir Hesketh Bell, governor general of the Uganda Protectorate, quoted in Kyeyune, George, Art in Uganda in the 20th Century, London 2003, p. 52.* **6** *See Calhoun, Craig, “Salvage Ethnography,” in Calhoun, Craig, ed., Dictionary of the Social Sciences, Oxford 2002, p. 424.*

quickly and generously granted, and so I abandoned my original plans and, instead, over the course of the next three months, spent several days each week hanging around in the museum, documenting the space and talking to anyone who was willing to talk to me.³

The collection with which the Uganda Museum began was established on the instructions of the colonial administration in 1907, just seven years after the British signed the treaty with the Kingdom of Buganda that brought the Uganda Protectorate into existence.⁴ The colonial administration’s aim was, in the words of the then governor general of Uganda, Sir Hesketh Bell, to preserve “all articles of historical, ethnographical and industrial interest in ‘native’ life, particularly aspects whose survival was threatened by [so-called] ‘modern life.’”⁵ Bell is clearly drawing here on the discourse of “salvage ethnography” that was dominating Western anthropology during this period, and therefore it is fair, in my opinion, to describe the founding collection of the Uganda Museum as ethnographic in its character and intent.⁶ According to Mwajia Nkaale, the first objects to be accessioned were magico-religious



7 Mwanja Nkaale, Rose, “Interview with the Director of the Uganda Museum,” Kampala 2011. **8** The British colonial administration was based at Entebbe, a town forty kilometers to the south of Kampala on the shores of Lake Nnalubaaale (renamed Lake Victoria in 1862 by the British explorer John Hannington Speke). However, the administration maintained Fort Lugard, a military installation largely staffed in the early years by mercenaries from other British colonies, in Kampala, in close proximity to the royal palaces of the Kingdom of Buganda. **9** Kyeyune notes that “the natives (the local population) subscribed 200 pounds” to support the founding of the collection. See Kyeyune 2003 (note 5), p. 52. **10** Interestingly, the first post-independence government appears to have adopted the same approach: the only major expansion of the museum’s premises to have occurred since Uganda became a republic in 1962 took place in 1967, when 708 square meters were added on the orders of President Milton Obote to house the royal regalia that had been confiscated following his abolition of the kingdoms. (Six of the forty-three peoples of present-day Uganda have historically had monarchical systems of government.) **11** Kyeyune 2003 (note 5), p. 53.

objects that had been confiscated by European missionaries from the communities they were converting to Christianity, and the collection was chiefly maintained as an educational tool for missionaries and British colonial administrators newly arrived from the West.⁷ But because it was housed *inside* Fort Lugard, Britain’s chief military installation in Kampala (the capital of the Kingdom of Buganda),⁸ and therefore by design largely inaccessible to the communities from whom its contents had been sourced,⁹ one of this collection’s original functions was arguably also to serve as both a record and symbol of conquest.¹⁰ No surprise, then, that it was popularly referred to by the Baganda as “Enyumba y’Amayembe” (the house of charms or fetishes): the collection both symbolized and helped to produce Britain’s power over the peoples it was in the process of colonizing.¹¹

This ethnographic collection was haphazardly preserved by a series of colonial agriculture and fisheries officers until 1939, when a woman named Margaret Trowell (1903–1989) was mandated by the colonial administration to transform it into a ethnographic



12 For a more detailed account both of the founding of the Makerere School of Art and of the ideas that underpinned it, see Wólukau-Wanambwa, Emma, “Margaret Trowell’s School of Art: A Case Study in Colonial Subject Formation,” in Stenmler, Susanne, ed., *Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen: Objektivität und Subjektivität in den Künsten und den Wissenschaften*, Berlin 2014, pp. 101–22.



museum and appointed its first “proper” curator. Trowell, who had trained as an art teacher in London, had moved to the Uganda Protectorate in 1927 with her husband Hugh, a doctor in the Colonial Medical Service. By the late 1930s Trowell had been, by her own account, studying and teaching indigenous Africans what she described as the arts and crafts of East Africa for several years, and was in the process of setting up what was later to become Anglophone East Africa’s first European-style art school.¹² There were obviously productive synergies, from Trowell’s perspective, in taking on the job of creating a “Uganda Museum” in conjunction with this arts educational work, and so she tackled both tasks with vigor and enthusiasm and for no pay. She moved the colonial government’s collection to Makerere College to buildings adjacent to her art school, greatly expanded it, and ran the museum part-time until the Anglo-German ethnomusicologist Klaus Wachsmann (1907–1984) was appointed its first full-time (and paid) curator in 1945. In 1954, the museum moved into purpose-built premises designed by the German-born architect Ernst May, where it continues to cling on—the plans for its closure in 2011 having been shelved following a spirited international campaign.

At the time that I first came to visit it eight years ago, the galleries and public areas of the Uganda Museum appeared to have changed very little in the intervening decades. Although intermittently restored and repaired, most of its original features were still preserved. The main exhibition spaces continued to be wood-paneled galleries that Trowell and Wachsmann had designed in the typological style prevalent in ethnographic museums in mid-twentieth century Europe. The displays made little to no reference to political history—neither

13 *I assumed that these adult Africans were Ugandans based on the languages they spoke, their accents, and the fact that they did not look like tourists (by which I mean they tended not to be casually dressed—as if they were on holiday—and they did not carry cameras). When I questioned the museum staff, I was told that most of these visitors were students of travel and tourism, sent to the museum to do research. I have met few residents of Kampala who have visited the museum since primary school. I rarely saw an African family in there.* **14** *Certeau, Michel de, The Practice of Everyday Life, second edition, Berkeley, Los Angeles, London 1988.* **15** *Harris, Clare and O’Hanlon, Michael, “The Future of the Ethnographic Museum,” Anthropology Today, vol. 29, no. 1, pp. 8–12, here, p. 8.* **236–46, here, p. 239.**

that of the diverse range of people who now share Ugandan citizenship, nor the fact of British colonialism that had brought the Protectorate into being—let alone of the anticolonial struggles that resulted, in 1962, in the creation of the geographically coterminous nation-state. Although a new Science and Technology gallery was opened in the year of Ugandan independence, and French universities had funded the creation of a modest paleontology gallery in the 1990s, I found these additions to be both spatially and symbolically peripheral. The galleries looked dated and visually unappealing. Some areas appeared either hastily and unmethodically arranged or were in a state of advanced disrepair.

The chief thing I noticed about the Uganda Museum that year was how few people visited it and how little time they spent there. Every few days I would see a school party—usually from a primary school—that would troop through in dutiful silence for forty minutes or so before retreating to a bus. I saw the odd European and/or Asian tourist, but rarely in groups of more than two or three, and not necessarily every day. I saw adult Ugandans in similarly desultory numbers.¹³ In between were long tracts of time in which there were no visitors at all. The tour guides rarely had anyone to guide, and the gift shops did precious little trade. Most of the day seemed to be spent just sitting, waiting, and mopping the floors. After observing this state of affairs and looking closely at the museum’s exhibits over a number of weeks, I came to the conclusion that something about this museum was not “working.” And that this was not just to do with funding—or rather, with a chronic lack thereof: I began to sense, rather, that the economic neglect and the dearth of “practice”—in the de Certeauan sense—were perhaps symptomatic of a deeper structural dysfunction.¹⁴ This is the point at which I started to think more deeply about the ethnographic museum as “form,” and to wonder what an ethnographic museum might possibly be “doing” in post-independence Uganda.

2.

As Claire Harris and Michael O’Hanlon wrote in 2013, “Until at least the middle of the twentieth century” (which was when the present-day Uganda Museum was being designed and built), “displays in [Western] ethnographic museums were ... the product of a rather simple equation: objects stood metonymically for the distant ‘others’ and distant places experienced and analyzed by anthropologists.”¹⁵ But within the context of Western cultures, the collection and display of ethnographic objects themselves were also, as James Clifford and others have argued, “crucial processes of Western identity formation”—particularly

16 Clifford, James, "Objects and Selves: An Afterword," in *Stocking Jr., George W., ed., Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture, History of Anthropology* 3, Madison 1985, pp. . **17** Mitchell, Timothy, *Colonising Egypt*, Berkeley 1988, p. 7.. **18** Mitchell 1988 (note 17), p. 6. **19** The German word "Völkermuseum" can be translated into English as "ethnology." Within common British English parlance, a Völkermuseum would be described as an "ethnographic" museum, although, strictly speaking, "Ethnography focuses on single cultures or specific structures within one culture, while ethnology is a study of the members and structures of cultures and of the relationships of members to their cultures." Flemming, Isabelle M, "Ethnography and Ethnology," in Birx, H. James, ed., *21st Century Anthropology: A Reference Handbook*, Thousand Oaks 2010, pp. 153–161, here, p. 153. **20** Landkammer, Nora, "The Museum as a Site of Unlearning? Coloniality and Education in Ethnographic Museums, a Study Focusing on Germany, Austria and Switzerland," in Ender, Stephanie and Schneider, Karin, eds., *The Museum as a Site of Unlearning: Materials and Reflections on Museum Education at the Weltkulturen Museum*, 2018, pp. 1–23, here, p. 3, <http://www.traces.polimi.it/2018/10/08/issue-06-the-museum-as-a-site-of-unlearning/> (accessed May 24, 2020). **21** Landkammer 2018 (note 20), pp. 3–4.

in relation to the idea of the self as owner.¹⁶ Consequently ethnographic collections have historically served as key sites for the construction of the Western subject through the co-constitution of the non-Western "Other" as possessed object; and the ownership and display of such collections have played an integral role in the reproduction and ritualized performance of Western collective identities through their staging of various versions of "we" versus "it."

In his 1992 book *Colonising Egypt*, the political theorist Timothy Mitchell writes about the world fairs and popular exotic spectacles that were staged in late nineteenth- and early twentieth-century Europe (often alongside or in support of the development of ethnographic museums, incidentally). Mitchell describes such exhibitions as "symbolic representations of the world's cultural and colonial order" that reflected the "political certainty" of the age. But they were not merely reflections of this certainty, he argues; they were also, through their techniques of rendering history, progress, culture, and empire in "objective" form, the means of its production.¹⁷ "[They] set up the world as picture. They ordered it up before an audience as an object on display, to be viewed, experienced and investigated."¹⁸

As Nora Landkammer has observed in the course of her ongoing research into the mediation practices of ethnographic museums in contemporary German-speaking Europe, many such museums continue to produce a version of the world to which they claim to give exclusive access—a rhetorical conceit that (I would personally argue) has if anything been strengthened during recent processes of ostensibly self-critical rebranding, as ethnographic museum after ethnographic museum¹⁹ has rechristened itself with "names like *Weltkulturen Museum* (Museum of World Cultures) *Weltmuseum* (World Museum), or *Museum Fünf Kontinente* (Museum of Five Continents)."²⁰ And one of the key subject positions such museums continue to propose with considerable frequency, in both their scenography and their mediation practices, is that of the "world traveler": "Which subject positions are being proposed here? [Visitors] in Europe are interpellated as individuals who are capable of making the world their own, who as discoverers and explorers have unquestioned access, with all the allure of adventure, to



the rest of the world.”²¹ And this, as Landkammer goes on to point out, is not a break from but rather a *continuity* of colonial distinctions “between subject and object; between those who *have* culture and those who *belong* to a culture; between those who seem to have no skin colour and others who are constantly reminded of theirs.”²²

The processes of subject formation to which Western ethnographic museums have historically contributed have been predicated (in Althusserian terms) on “hailing” their visitors as white Western subjects. Any other living body that happened to enter that space was precisely that—Other. And not only an Other, but an object: in *Colonising Egypt*, for example, Mitchell recounts how, in the nineteenth century, “Middle Eastern monarchs who came in person to Europe were liable to be incorporated themselves into its theatrical events”²³

Crown Prince Ibrahim of Egypt, [while] [v]isiting [England in] 1846 ... was unable to escape becoming something of an exhibit. He went out for a stroll incognito one evening and slipped into a show tent to see on display the carcass of an enormous whale. He was recognized immediately by the showman, who began announcing to the crowd outside that “for the one price they could see on display the carcass of the whale, and the Great Warrior Ibrahim, Conqueror of the Turks, into the bargain.” The crowd rushed in, and the Crown Prince had to be rescued by the Birmingham police.²⁴

25 Because one example must stand here for the suffering of thousands, see Temi Odumoso's painful and painstaking research into the lives of Alberta Viola Roberts and Victor Cornelius, who were brought to Denmark in July 1905, aged just four and seven respectively, from St. Croix, in the Danish West Indies, to be exhibited at a colonial exhibition in Tivoli Gardens in Copenhagen. Odumoso, Temi, "Sensitive Skin," in The Holberg Symposium 2019, Bergen 2019. <http://todu1.theimageofblack.com/holberg-prize-2019-symposium-lecture/> (accessed August 4, 2019).



(And this is without even touching upon the numerous distressing accounts of the miseries and violences endured by those who spent years—if not decades—exhibited in Europe's human zoos. Those people were not monarchs. I doubt many policemen came to their rescue.²⁵)

3.

The state of the Uganda Museum today is in many ways, I believe, a reflection of the contradictions inherent in its founding aims. While the original collection was kept inside Fort Lugard for the more or less exclusive use of white Europeans, its epistemological and ideological configuration (i.e., that of the ethnographic museum) held good. But function, meaning, and practice became profoundly more complicated once the plan was initiated to transform it into a national ethnographic museum accessible to indigenous colonized people—although, admittedly, it appears to have taken some years (and, crucially, the departure of the British) before the fault lines really began to show.

Firstly, the museum, as a technology of memory, has no indigenous antecedents in this part of Africa. Unlike, for example, in the Kingdom of Benin in the west, few if any of the peoples who have historically resided within the borders of what is now Uganda have considered it important for the transmission of their culture and history to seek to preserve specific objects in perpetuity. My modest research suggests that, over the *longue durée*, memorial practices in this region have tended rather to be oral, performative, and intrinsically

26 There are analogous examples from elsewhere on the African continent. “The Igbo of Nigeria, according to Chinua Achebe, do not particularly like collections: ‘The purposeful neglect of the painstakingly and devoutly accomplished mbari houses with all the art objects in them as soon as the primary mandate of their creation has been served, provides a significant insight into the Igbo aesthetic value as process rather than product. Process is motion while product is rest. When the product is preserved or venerated, the impulse to repeat the process is compromised. Therefore the Igbo choose to eliminate the product and retain the process so that every occasion and every generation will receive its own impulse and experience of creation. Interestingly this aesthetic disposition receives powerful endorsement from the tropical climate which provides an abundance of materials for making art, such as wood, as well as formidable agencies of dissolution, such as humidity and the termite. Visitors to Igboland are shocked to see that artifacts are rarely accorded any particular value on the basis of age alone.’” Chinua Achebe quoted in Clifford 1985 (note 16), p. 241, fn. 4. **27** Marriott, J. W. F., “The Kampala Museum,” *The Uganda Journal*, no. 2, vol. 1, 1934, pp. 79–82, here, p. 81. **28** I do nevertheless concede that the museum sector has undergone a period of rapid expansion in Uganda in the past ten to fifteen years. I associate this with the ways that increasing urbanization and the marketization of land are beginning to result in changes on indigenous social and memorial practices, to the growth of tribalism in some areas of the country, to the embrace of “modern” Western lifestyles by the middle-classes and to a widespread desire to boost income from tourism, particularly outside the capital. I have not visited very many of these museums as yet, but the ones I have seen and have heard about anecdotally appear to imitate the display strategies of the Uganda Museum and are often ethnographic in character. **29** I am thinking here of the well-known Adorno quotation: “The German word *museum* (museumlike) has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. Museums are the family sepulchres of works of art.” Adorno, Theodor W., “Valéry Proust Museum,” in Adorno, Theodor W., *Prisms*, London 1967, p. 175.

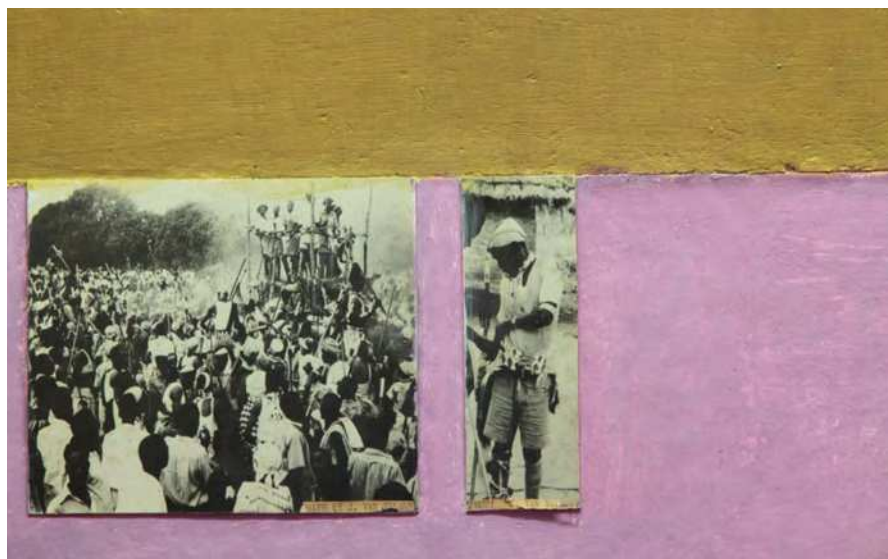
linked to the land through rituals that are conducted at specific moments in the life cycle.²⁶ Much as colonial officials such as J. W. F. Marriott, writing in the *Uganda Journal* in 1934, might express, with a discernible hint of longing, that “the time cannot be very far distant when a first-class museum will be as essential to native culture as it is to that of Europe,”²⁷ the fact of the matter was—and in many respects, continues to be—that most of the Africans indigenous to the north and west shores of Lake Nalubaale continue to do their remembering elsewhere and otherwise.²⁸ Since independence in 1962, without the apparatus of British colonialism to administer it and to impose its significance, the Uganda Museum has become culturally peripheral, and the extent to which certain indigenous populations have always felt indifferent towards it has become increasingly apparent. Otherwise it would surely enjoy more widespread support today. One sign of this is the fact that, although they have, through acts of accession, been “museumized,” certain objects’ connections with their communities of origin have been actively revived in since independence.²⁹ When interviewed in 2011, the director of the Uganda Museum reported that groups of Baganda would occasionally come to the museum to worship the holy relics of Kibuka, their god of war, and that objects had even been stolen from the collection for use in indigenous rituals. At that

30 Mzwanya Nkaale 2011 (note 7). **31** For more on this, see Scott, David, "Colonial Governmentality," *Social Text*, no. 43, 1995, pp. 191; Wólukau-Wanambeva 2014 (note 12). **32** Bhabha, Homi K., "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse," *October*, 28 (Spring), 1984, pp. 125–133. **33** Bhabha 1984 (note 32), p. 126.

time, the Uganda Museum itself was also running an innovative experimental project in the north of the country which involved returning objects from its collection to internally displaced communities in an attempt to support them in reviving cultural practices that had become wholly disrupted by decades of civil war.³⁰

But above and beyond this, I locate the ongoing dysfunction of the Uganda Museum in the fact that it was, just like the Makerere School of Art that Margaret Trowell was simultaneously establishing, rooted in the project of colonial governmentality.³¹ Together with the handful of schools that the British supported, the ethnographic museum and the art school constituted the aesthetic, pedagogical and epistemological apparatus of a "complex strategy of reform, regulation and discipline" that aimed to train the Protectorate's indigenous elite to perform what Homi Bhabha has termed as "colonial mimicry."³² Britain's need, here as elsewhere, was to produce "a reformed, recognisable Other ... a subject that is almost the same, but not quite": "British enough," so to speak, to competently carry out the colonizer's orders but lacking the capacity to question colonial authority or challenge the status quo.³³ This was a policy that the British had been pursuing in their colonies since the late eighteenth century. Bhabha cites, for example, the influential treatise of Charles Grant, Chairman of the British East India Company, who, in 1792, proposed "an evangelical system of mission education for Indians to be conducted uncompromisingly in English," grounded, as Bhabha characterizes it:

partly [in] a belief in political reform along Christian lines and partly an awareness that the expansion of company rule in India required a



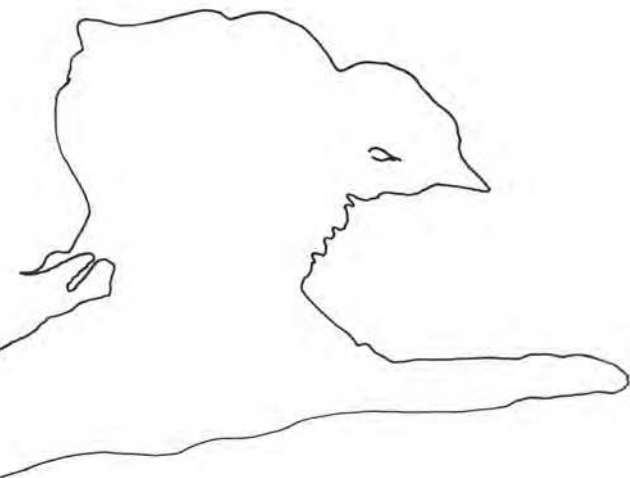
34 *His emphasis. Bhabha 1984 (note 32), p. 127. Like Margaret Trowell, Charles Grant was an evangelical Christian.* **35** *Trowell, Margaret, African Tapestry, London 1957, p. 77.* **36** *Klaus Philipp Wachsmann, the museum's co-curator, also retired and left Uganda in 1957.* **37** *Trowell 1957 (note 35), p. 77.*

system of “interpellation”—a reform of manners, as Grant put it, that would provide THE colonial [subjects] with “a sense of personal identity as we know it” [that would result in] the *imitation* of English manners [but which would] induce [the colonial subjects] to remain under our protection.³⁴

By the time the Uganda Protectorate came into existence in 1900, the inculcation of this partial, dependent status had become an institutionalized feature of colonial education. This is amply evidenced in Margaret Trowell's own writings about both visual art education and about the Uganda Museum, both of which she argues, have an “invaluable part to play” in precisely this process.³⁵ Take, for example, this extract from her memoirs, which she published upon her retirement in 1957 (lest we forget, the year of Ghanaian independence):³⁶

In the present state of African development ... the mind of many an African is, and will be for a number of years, in a state of bewilderment. Western civilisation is sweeping into the country and is liable to knock him off his balance; he welcomes it and yet is resentful of some of its implications. The old way of life is gone, the new has not yet been assimilated; he is almost ashamed to acknowledge his old world, yet is not at home in the new. By careful study, preservation, and display of his material cultures, the museum can help to give him the right kind of racial pride in the achievements of his past; it can begin to widen his interests by showing him the differing ways of life of his immediate tribal neighbours, due, maybe to racial, climactic, or geographical reasons; and it can preserve the best of his past and present upon which to build his future.³⁷

Here, as elsewhere in her writings, Trowell does not cite colonization as possible cause of the distress she observes the peoples and societies of this region to be experiencing. The violent imposition of Western culture and Western rule are again presented, rather, as natural processes—as things that “just happen,” like a strong gust of wind—for which no person or set of vested interests can be held accountable. The need for indigenous Africans to adapt and assimilate, therefore, is a mere inevitability, and by providing (in this





instance) a museum, the British have, in Trowell's terms, selflessly undertaken to provide pedagogical assistance with the important and necessary process of cognitive adaptation.

But Trowell exposes, perhaps unwittingly, the disciplinary agenda that underlies her claims here when she describes the museum as having the capacity to instill "*the right kind of racial pride.*" For—setting aside for the moment her essentialist and monolithic concept of race—to delineate "right" from "wrong" in this way is not only to implicitly acknowledge the existence of alternative and/or dissenting forms of what I myself might haltingly describe as "ethnic pride"; it also signals that through the Uganda Museum, she and her collaborators sought to foster a specific, pre-envisaged and racialized subjectivity, and that they were conscious of their rights to exercise sanction in respect of it. Thus, the character of that subjectivity—and, more importantly, its parameters—were exogenously constructed and imposed—in *the same way as the ideas of Uganda and of Ugandanness are themselves imposed* as innate, stable organic entities through their representation in the Uganda Museum, when in fact the Uganda Protectorate was almost entirely a British-Buganda invention whose creation was violently contested by other ethnic groups.

The Uganda Museum, first at Makerere College and then later in its purpose-built premises on Kitante Hill, addressed the elite indigenous visitors for whom it was created in the register it had previously reserved for the white Westerners who had historically enjoyed virtually exclusive access to the ethnographic collections at Fort Lugard. But this mode of interpellation clearly has its limits, because it effectively requires the indigenous visitor to occupy the position of both subject and object within the same museological space. It invites indigenous Africans to look and learn from the position of a Western subjectivity (that is it "hails" them to that subject position), but at the same time the Western ethnographic museum form presents them and their cultures to themselves as static, inert objects to be looked *at* and learned *about*, devoid of interiority. This can engender a destructive internal dissonance, in connection with which the incident that Franz Fanon recounts in his essay "The Fact of Blackness" comes to mind. When a white child catches sight of him on a train (presumably

38 Fanon 2008 (note 1), p. 82. **39** Hall, Stuart, Encoding and Decoding in the Television Discourse, University of Leicester, Leicester 1973, p. 18. <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> (accessed September 23, 2019). In the course of their joint presentation during the opening days of Bergen Assembly 2019, Karin Schneider gave a fascinating account of a school's workshop on issues of rights and restitution relating to the Africa collection she had observed at the Weltkulturmuseum in Frankfurt a. M. in 2017. At this workshop, young Germans of color, encouraged to comment based on the presumed connections between the objects under discussion and their sense of their own individual identities, gave responses ranging from ambivalence to total indifference. Bergen Assembly 2019, "Introduction Days and Opening of Belgin," March 2019, <http://bergenassembly.no/programmel/introduction-days-saturday/> (accessed August 7, 2019).

in France in the mid-1950s) and cries to its mother, "Look! A Negro!" Fanon's insight is that, although he had hitherto understood himself as a sovereign subject, imbued with knowledge and with the will and the right to know, his status in post-war French society is that of "crushing objecthood," without ontology.³⁸ In this moment, Fanon knows himself to be the "Negro" to whom the child is referring, but knows himself also to not be perceived by others as sharing the white child's capacity for subjectivity.

On the continuum between identification and disidentification, successful and unsuccessful interpellation, there are, of course, an infinite range of positions that the Uganda Museum's post-independence indigenous visitors can adopt in an encounter with the displays. These depend, I would suggest, on what Stuart Hall calls "particular or situated logics"—that is, such a visitor's awareness of and personal investment in *other* knowledges and *other* subjectivities, and "their differential and unequal relation to [in this case, colonial] power."³⁹ Those indigenous East Africans who, in my experience, have the most positive attitudes towards the Uganda Museum are those who express the strongest affiliations to the colonial project, to capitalist modernity, and to their status—lost, aspirant, or realized—as members of a Western-aligned elite. But this group is small in number, and I personally believe it is impossible to account for Ugandans' near ubiquitous indifference towards the Ugandan Museum without taking into consideration the complex conceptual difficulties it faces when, as an ethnographic museum in a postcolony, it seeks to interpellate indigenous postcolonial subjects.

4.

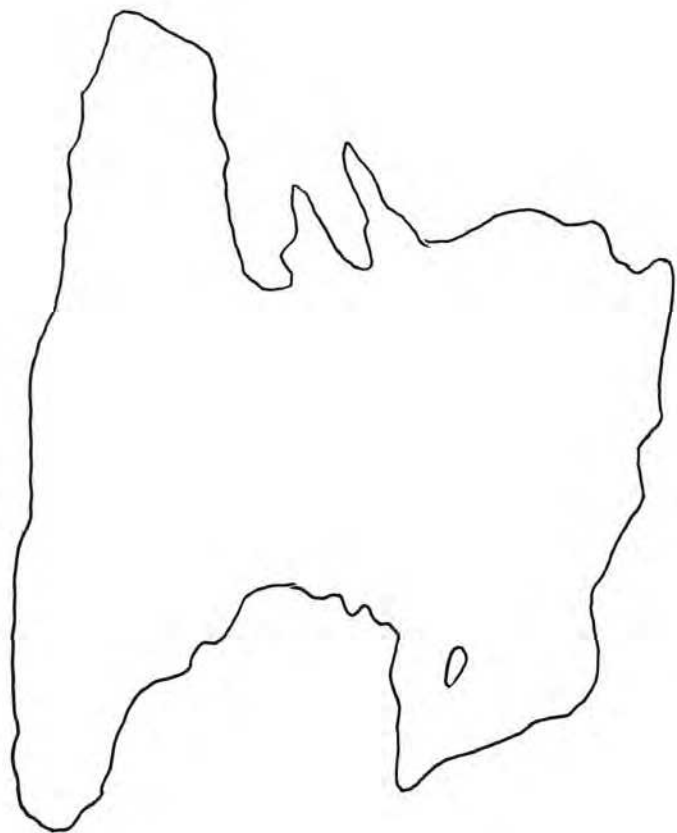
The Uganda Museum is problematic. And in difficulties—perhaps, rightly so. But visiting it has not and may still not necessarily be unproductive within the context of urgent ongoing struggles against racism and (neo)colonialism. As the continued preservation of this colonial-era "national" museum evinces, in Uganda, the process of dismantling colonialism's epistemic and aesthetic infrastructure remains incomplete. Expunging it at this point in time may be neither feasible nor wholly desirable. However, critical, self-reflexive learning about the history of the museum and about the purposes for which it was created, and close attention to its scenographic and mediatory practices—particularly to its erasures and exclusions—can have value. If such museums are approached head-on as "monuments of colonial injustice; they are above all monuments of the education of the White European subject in colonial thinking and of Eurocentric

40 “Die Museen sind nicht nur Monumente kolonialen Unrechts, sie sind vor allem auch Monumente der Erziehung des weißen europäischen Menschen in kolonialdem Denken und eurozentrischer Überlegenheitsfantasie, der epistemischen und ästhetischen Schulung in Exotismus und Rassismus.” Kravagna, Christian, “Vom ethnologischen Museum zum unmöglichen Kolonialmuseum,” *Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, “Der Preis der Wissenschaft,” no. 1, 2015, pp. 95–100, here, p. 96.

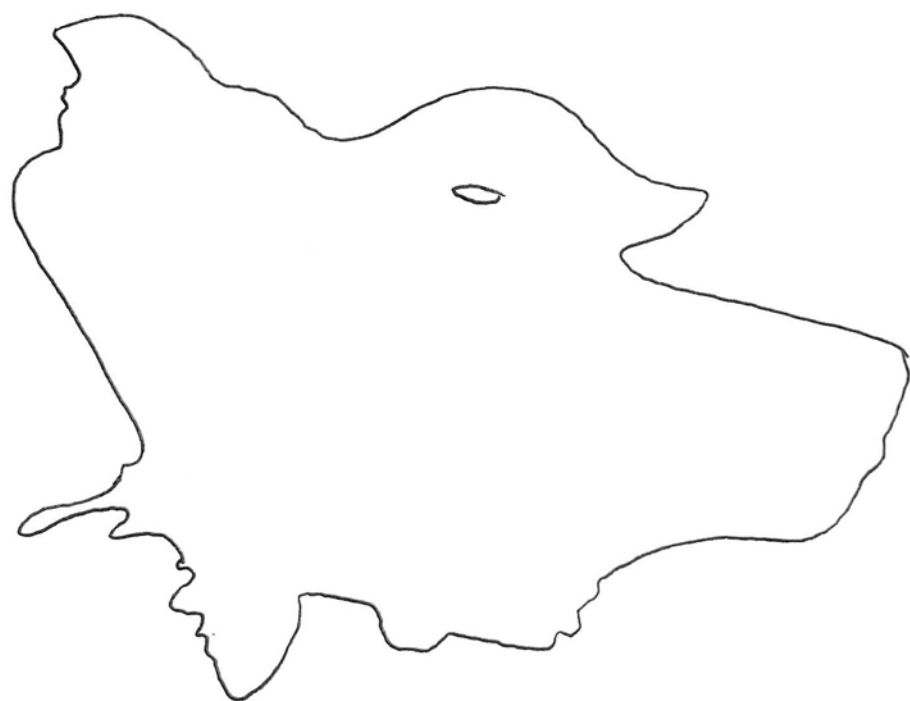
41 Bhabha 1984, (note 32), p. 127.

fantasies of superiority, of epistemic and aesthetic schooling in exoticism and racism.”⁴⁰ They can become spaces for such monuments’ deconstruction. Mediation strategies that question the colonial-era museum and do what it specifically set out *not* to do—namely to situate its practices within a political and economic project of gross exploitation—would reveal, in Homi Bhabha’s terms, the “strategic limitation[s] or prohibition[s] *within* the authoritative discourse” of the “reforming, civilizing mission,” fundamentally and irrevocably undermining the museum’s benevolent and emancipatory claims and producing another knowledge of it “as a form of social control.”⁴¹ History amply demonstrates the importance of such insights in struggles for freedom and equality. As a case study for the hypocrisy and contradictions with which the colonial project was riven therefore, an ethnographic museum in the postcolony can serve as rich and valuable resource for those who seek to unlearn colonial knowledge.

All photographs in this article were taken by the author in and around the Uganda Museum in 2011.



Wolukau-Wanambwa



This Is Not New Jersey
Jimmie Durham

This Is Not New Jersey

Look, cousins, you made the wrong turn.
This is not New Jersey.
These salt marshes and pine trees understand
Neither Gaelic nor Sassenach English,
And those Leni Lenape' your fathers killed
Are walking around your closed, scared, suburban houses,
So you'd better just split.
If you want New Jersey, well, I think you go to
Tear down Old Jersey and build a new one there;
You can't import Jerseys, or Yorks, or Hampshires.

Or Georgias. Those ½ acre wooded lots are not suitable for building

And Mr. Penn does not own that sylvan countryside.

Now look, you huddled masses are messing up our corn
Crop and the beans rows we took such care with.
Why don't you go huddle in Jersey or Silesia,
Or just ride a passenger pigeon into the sunrise?

Why don't you just clear out? Drop dead?
At least forget about Jersey, cousin; you're too lost
For that.

Hey, cousins, even the grass around here hates you,
You know that? Why don't you just pack up your golf
Balls and jump in the gulf?

Or at least straighten up. You made the wrong turn.
This is not New Jersey and this is not the new world.
You need to get your bearings straight.
We live here and you are scaring the fish.
See, we don't call this place New Mongolia, or New Jersey.

If you lost, New Jersey why don't you just go
Home and start out again in a different direction?

There are no golden doors here; that's only corn,
And we planted it. You got nice wheat to eat
Back in Jersey, why don't you pack up your Wonder Bread
And jump in the ocean?

Or turn your stationwagon around and drive off
The scenic overview?

Why don't you ask the government to sterilize you?
You're so unsanitary, dragging around that load of Jersey
Bull shit. You are just German germs and Dutch Elm
Disease.
Why don't you O.D. on English tea and jump into the
Irish sea?

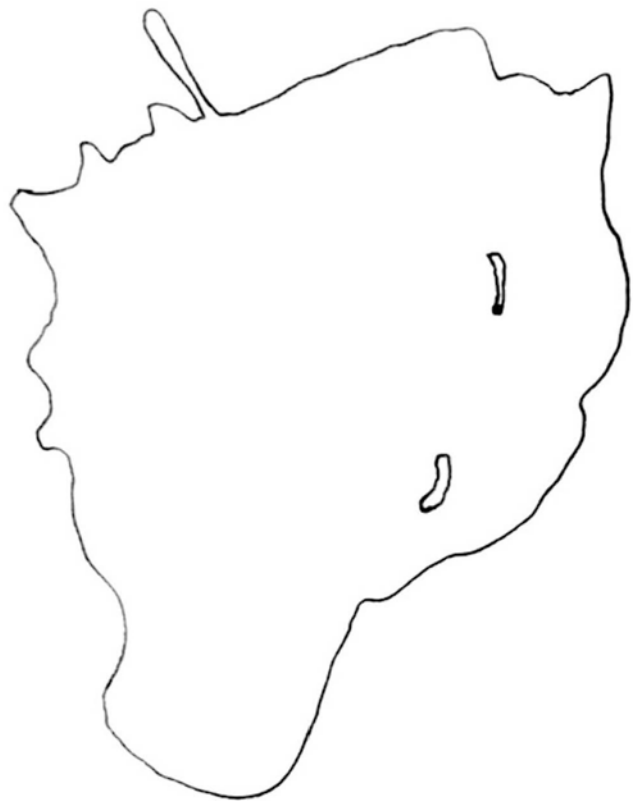
I'm not trying to put you down,
But we've had to put up with you so long.
You made the wrong turn and now you're lost
and blame it on me but this is not
New Jersey and you are really impolite guests, cousins,
Putting up all those New Jersey Turnpike signs.
Those signs won't do it.
What if I put up signs in your cornfield?

A pack of wolves are going to ride down
On you. Our wolves can beat
Your German shepherds that guard your
Family treasures. Cyclone fence or not.

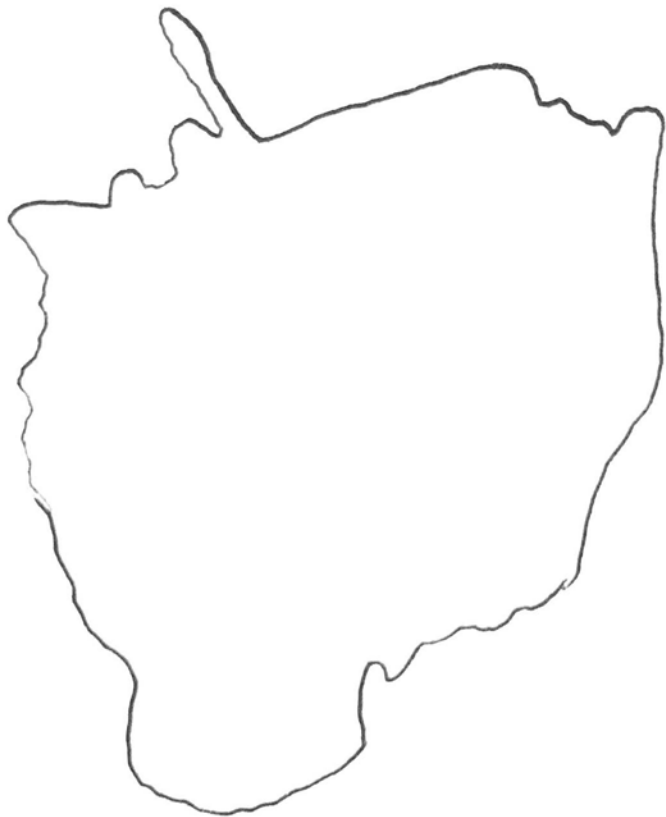
You may think that I'm just talking tough
But this is not New Jersey.

*From Columbus Day by Jimmie Durham. Copyright © 2000. University of
New Mexico Press, 2000.*

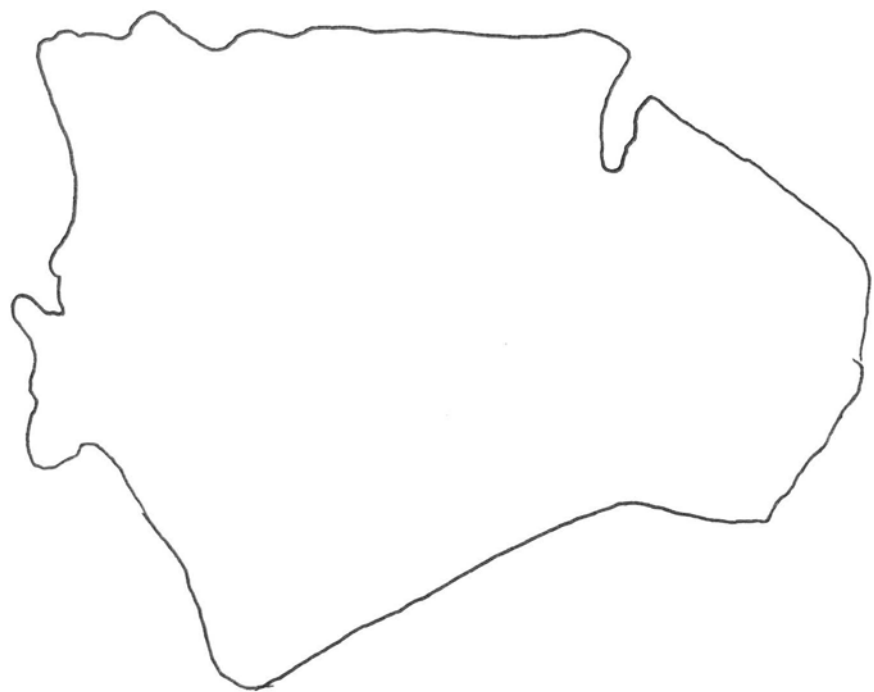




Healing Institutional Trauma



Healing Institutional Trauma. Einleitung
Maja Figge



1 Fanon, Frantz: Schwarze Haut, weiße Masken, Frankfurt a.M. 1985 [zuerst Paris 1952]. **2** Vgl. Ureña, Carolyn: „Decolonial Embodiment: Fanon, the Clinical Encounter, and the Colonial Wound“, in: Disability and the Global South, Bd. 6, Nr. 1, 2019, S. 1640–1658. **3** Fanon, Frantz: Die Verdammten dieser Erde, Frankfurt a.M. 1981 [zuerst Paris 1961]. **4** Mignolo, Walter: The Idea of Latin America, Malden 2005, S. 8, 108; vgl. dazu auch Kerner, Ina: „Countering the Legacies of Colonial Racism: Delinking and the Renewal of Humanism“, in: Broeck, Sabine / Junker, Carsten (Hg.): Postcoloniality – Decoloniality – Black Critique. Joints and Fissures, Frankfurt a.M. 2014, S. 145–158. Kerner arbeitet heraus, welche Verschiebungen Mignolo in seinem Aufgreifen von Fanons Theorie vornimmt. **5** Mignolo, Walter / Rolando Vázquez: „Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/Decolonial Healings“, in: Social Text / Periscope, Juli 2013, https://socialtext-journal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-wounds-decolonial-healings/ (16.9.2021). **6** Rezaire, Tabita: „Decolonial Healing: In Defense of Spiritual Technologies“, in: Smets, Kevin u.a. (Hg.): Sage Handbook of Media and Migration, London u.a. 2020, xxxix–xliv, hier: xxxi.

Diese Sektion setzt an (nicht nur) künstlerischen Taktiken an, die sich der in Kunstinstitutionen perpetuierten Kolonialität widersetzen – den von ihr verursachten Auslöschungen, Ausschlüssen, Einsperrungen und Abschöpfungen – und damit versuchen, koloniale Wunden zu heilen oder auch zu reparieren. Im Kontext der dekolonialen Theorie/Praxis verbindet Heilung stets künstlerische, spirituelle und aktivistische Praktiken; *decolonial healing* wird darin als verkörpertes Bewusstsein, kreativer Transformationsprozess, Resilienz und Widerstand verstanden, in denen sich persönliche und kollektive Prozesse miteinander verbinden oder überlagern. Frantz Fanons Arbeiten, insbesondere sein als „klinische Studie“ verstandenes erstes Werk *Schwarze Haut, weiße Masken*,¹ betonen die Notwendigkeit der Heilung der physischen, psychisch-affektiven und epistemologischen Wunden, die durch anti-Schwarzen Rassismus und die Erfahrung der Kolonialität verursacht wurden und auch nach der Unabhängigkeit weiterwirkten.² Walter Mignolo greift in seinem Denken zur Dekolonialität den Begriff der kolonialen Wunde auf, versteht darunter jedoch insbesondere die „Verdammten dieser Erde“³, die er als „the wounded of the imperial/colonial order“, als „defined by the colonial wound [...] physical and/or psychological“ beschreibt.⁴ Für ihn eröffnen dekoloniale Ästhetiken die Möglichkeit, die koloniale Wunde nicht nur anzuerkennen, sondern sie zu heilen, wobei die Anerkennung der kolonialen Wunde bereits ein wesentlicher Schritt im Prozess der Heilung ist.⁵

In den künstlerischen Arbeiten von Tabita Rezaire ist Heilung von zentraler Bedeutung. Im Anschluss an Mignolo fasst sie Dekolonialität als Praxis, die Heilung ermöglicht:

Decoloniality is fighting the struggle against the West's control of our options of emancipation. This disobedient living scheme is devising tools to confront and dismantle the institutionalized oppressive system we live in and suffer from: white supremacist-capitalist-imperialist-cis-heteronormative-patriarchy. Decoloniality is a path for the retrieval of justice, a radical emancipation of the mind, body and soul from the subordination to coloniality. Decoloniality is a path toward healing.⁶

7 Vgl. Rezaire 2020 (wie Anm. 6), S. xli.
8 Lorde, Audre: „The Master’s tools will never dismantle the Master’s House“, in: dies.: *Sister Outsider. Essays and Speeches*, Berkeley 2007 [zuerst Freedom (CA) 1984], S. 110–113.
9 Lorde, Audre: „*Litany for Survival*“, in: dies.: *The Black Unicorn. Poems*, New York 1984 (wie Anm. 8), insb.: „*Poetry is not a Luxury*“, „*The Transformation of Silence into Language and Action*“, „*An Interview: Adrienne Rich and Audre Lorde*“, in: „*Age, Race, Class, and Sex. Women redefining difference*“ betont Lorde, wie Differenzen zwischen Frauen aufgrund von race oder Klasse zur Wahl unterschiedlicher künstlerischer Mittel beitragen. **10** Onat, Rena: „*Survival Strategies – Queer and Trans Artists of Color Making Space in Art and Academic Institutions*“, in diesem Band, S. 275–298, hier: S. 278.; vgl. auch: do Mar Castro Varela, Maria / Dhawan, Nikita: „*Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik*“, in: Gutierrez-Rodríguez, Encarnación / Steyerl, Hito (Hg.): *Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik*, Münster 2003, S. 270–290.

Beide, Heilung und Dekolonialität, zielen nach Rezaire auf persönliche wie kollektive Transformation und Befreiung.⁷ In dem die Sektion eröffnenden Gespräch, das Julian Sverre Bauer mit ihr geführt hat, „Healing ... That’s what we’re here to do“ – *On Systemic Insecurity, Spiritual and Historical Healing, Conscious Use of Technology, and the Sincerity of Irony*“, präzisiert sie ihren im Zitat angesprochenen Umgang mit Technologien als Werkzeugen dekolonialer Heilung. In Machtverhältnisse verstrickte digitale Technologien werden dekonstruiert und genutzt, denn für Rezaire kommt es auf den Zweck und die Art ihres Gebrauchs an, wie sie mit Bezug auf Audre Lordes wichtige Feststellung „the master’s tools will never dismantle the master’s house“⁸ betont. Vielleicht ließe sich ihr künstlerisches Vorgehen als eine Nutzung der Werkzeuge durch Demontage beschreiben, die sich auch auf weitere institutionelle Kontexte übertragen ließe: In ihren netzbasierten Videos und Performances vollzieht sie eine, wie sie es nennt, historische Heilung, indem sie andere Narrative einbringt und verdrängte Geschichten erzählt. Diese Heilung vom Ausschluss aus der Geschichte ist nicht zu trennen von einer technologischen oder auch persönlichen Heilung – Heilung wird hier verstanden als Handlungsmacht oder gar Widerstand gegen die jahrhundertlang andauernde Geschichte der Gewalt und des Rassismus und ist gleichbedeutend mit *repair* (Reparatur). Voraussetzung hierfür ist das Verlernen: Um heilen zu können, müssen die kolonialen und rassistischen Verwundungen und Subjektivierungen zuerst anerkannt werden.

Weniger um Heilung denn um die Frage des Überlebens an einem konkreten Ort, nämlich der (deutschsprachigen) Kunstuniversität, geht es im Beitrag von Rena Onat, „*Survival Strategies – Queer and Trans Artists of Color Making Space in Art and Academic Institutions*“, aus Perspektive der Queer of Color Critique. Künstlerische Praktiken von trans und queer of color Künstler_innen kommen hier als Überlebensstrategien in den Blick. Audre Lorde, auf die sich Onat mit dem Titel ihres Beitrags bezieht, hat in zahlreichen Texten auf die Kraft der Kunst, insbesondere der Poesie hingewiesen und die Notwendigkeit der Artikulation für Transformation und Überleben derjenigen betont, „[who] were never meant to survive“.⁹ Onat fragt danach, auf welche Weise die Künstler_innen Sunanda Mesquita, Raju Rage und Hasan Aksaygin sich mit ihren Arbeiten Raum und Gehör verschaffen und so zu einem „subversiven Zuhören“ einladen,¹⁰ das es ermöglicht, von deren Strategien zu lernen. Den Arbeiten ist gemeinsam, dass sie jeweils persönliche Erfahrungen mit struktureller

11 Anzaldúa, Gloria: *Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1999. **12** Vgl. ausführlicher zur Strategie des Schmuggels im Kontext der Dekolonisierung des Kuratorischen: Awad, Juana: „On Smuggling as strategy and the possibility of decolonizing the curatorial“, in: *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019, <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/on-smuggling-as-strategy-and-the-possibility-of-decolonizing-the-curatorial/> (20.9.2021). **13** Vgl. u.a. die künstlerischen Auseinandersetzungen mit Anzaldúas Ansätzen dekolonialer Heilung von Imayna Caceres und Verena Melgarejo Weinandt: Caceres, Imayna: „The Path of Conocimiento, 2018“, in: *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019, <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/the-path-of-conocimiento-2018/> (20.9.2021); Melgarejo Weinandt, Verena: „Haciendo Caras/ Making Faces: Connecting Identity, Resistance, Art, and Spirituality“, in: *wissenderkuenste.de*, Nr. 8, 2019, <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe8/haciendo-caras-making-faces-connecting-identity-resistance-art-and-spirituality/> (20.9.2021). **14** Vgl. Ureña 2019 (wie Anm. 2), S. 165ff. Vgl. u.a. die Essaysammlung Anzaldúa, Gloria: *Light in the Dark, Luz en lo oscuro. Re-Writing Identity, Spirituality, Reality*, hg. v. AnaLouise Keating, Durham 2015.

und institutioneller rassistischer Diskriminierung und Ungerechtigkeit in der (deutschsprachigen) Kunstuniversität zum Ausgangspunkt für ihre Interventionen machen. In ihrer Analyse arbeitet Onat das in den Arbeiten enthaltene Wissen darüber heraus, wie eine Dekolonisierung von künstlerischen und wissenschaftlichen Institutionen gestaltet sein müsste, damit sie für QTBPoC Künstler_innen bewohnbar sein könnte.

Der dritte Beitrag in dieser Sektion rückt eine spezifische Strategie im Umgang mit Kunstinstitutionen in den Vordergrund, die des Schmuggels. In ihrem Dialog „On Smuggling and Drawing“ reflektieren Juana Awad und Luisa Ungar ihre gemeinsame Arbeit an dem vorliegenden Band. Die beiden beginnen bei der Frage, ob ihre Kollaboration eine Möglichkeit eröffnet, sich auf andere Weise in Beziehung zu setzen und dabei die Grenzen, innerhalb derer sie beide arbeiten, zumindest ein Stück weit aufzubrechen. Ungars Zeichnungen, die den Band durchziehen, versuchen genau diese Funktion zu übernehmen und die Produktionsbedingungen des Bandes zu befragen, zu durchkreuzen oder auch zu unterbrechen. Die Zeichnungen selbst sind mit Bildern aus den Beiträgen verbunden, spinnen diese weiter, mit Fokus auf die in ihnen artikulierten künstlerischen Überlebensstrategien. Resilienz ist auch für Awads kuratorische Arbeit wichtig, die sie – Gloria Anzaldúas „border thinking“¹¹ verpflichtet – als einen Vorgang des Schmuggels auf der Grenze versteht.¹² Die Arbeiten der queeren Chicana-Feministin Anzaldúa sind von zentraler Bedeutung für das Nachdenken über Möglichkeiten dekolonialer Heilung durch kreative, künstlerische und spirituelle Praktiken, in denen die Frage der dekolonialen Selbstheilung stets mit kollektiver Heilung verbunden ist.¹³ In ihren Schriften, Gedichten wie Essays, versteht sie die koloniale Wunde als den durch den europäischen Kolonialismus bedingten epistemischen Bruch, der anhaltend eine verkörperte, affektive und epistemologische Verletzung verursacht. Die Grenze ist in Anzaldúas Denken sowohl materiell als auch metaphorisch zu verstehen. Sowohl als territoriale Grenzziehung als auch als ein Bewusstsein auf der Grenze, als Brücke und ein Zwischenraum, aus dem ein neues Wissen entstehen kann.¹⁴ Schmuggeln wie Zeichnen kommen im Gespräch zwischen Awad und Ungar als dekoloniale Praktiken auf der Grenze in den Blick und bilden einen

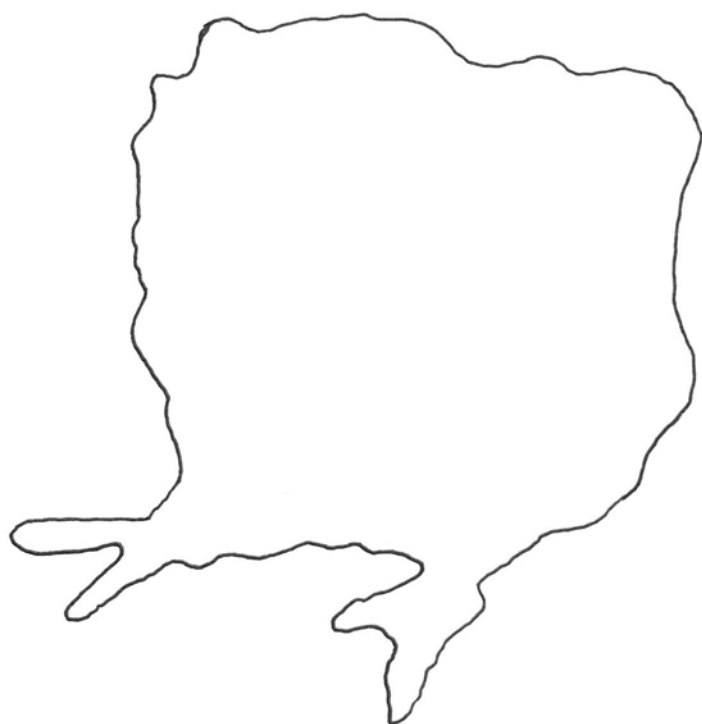
Ausgangspunkt für einen Prozess des Verlernens oder auch des *undoing* der kolonialen Epistemizide,¹⁵ der „various visual, epistemological, and fiction-making machineries that accompany the growth of modern/colonial capitalism“.¹⁶ Der Dialog reflektiert vordergründig den gemeinsamen Arbeitsprozess, problematisiert aber zugleich die anhaltende Kolonialität der Künste und fragt nach der Durchlässigkeit oder auch Erweiterung der Grenzen durch verschiedene Anstrengungen der Dekolonisierung, insbesondere des Kuratorischen: Könnte Schmuggeln ein Weg der Dekolonisierung der kuratorischen Praxis sein und damit der machtvollen Grenzziehungen, die „Kunst“ von „Nicht-Kunst“ bzw. anerkanntes von unterworfenem Wissen unterscheiden?

Der vierte Beitrag rückt die koloniale Gewalt der Institution des Museums in den Vordergrund. In seinem Beitrag „The Acquisition of Knowledge Value in Museum Collections“ überträgt Sebastian De Line eine dekoloniale und feministisch-marxistische Wertkritik aus indigener Perspektive auf die Auseinandersetzung mit dem Museum und seiner Wissensproduktion und fragt danach, was unter Wissen im Kontext von Museumssammlungen zu verstehen ist, deren koloniale Geschichten für die Extraktion und Inbesitznahme von menschlichen und nicht-menschlichen Vorfahr_innen verantwortlich sind und aus diesen Wert schöpfen. Die mit der Extraktion einhergehende Objektivierung steht verschiedenen indigenen und rassifizierten Seins- und Wissensformen entgegen, die die im Museum aufbewahrten und ausgestellten „Objekte“ als lebendig und mit Agency ausgestattet verstehen. Damit basiert für De Line die Macht zu sammeln auf einer Zustimmung von kolonialen Gesetzen und ignoriert indigenes Wissen und Sein sowie ihre museologischen Ansprüche. Folglich akkumulieren, produzieren und konsumieren Museen Wert aus den Verkörperungen von Vorfahr_innen in Form ihrer Objektifizierung, die in westliche Sammlungen eingesperrt sind und als fetischisiertes Wissen extrahiert und akkumuliert werden. De Line diskutiert in seinem Beitrag Fragen nach Eigentumsrechten angesichts von Siedlungskolonialismus und den damit verbundenen Aneignungen von indigenem kulturellem Erbe durch Wissenschaftler_innen, Institutionen, den Staat oder das Gemeinwesen. Dabei konfrontiert er die Kolonialität des Museums mit Formen epistemischen Widerstands innerhalb und außerhalb musealer Sammlungen, die insbesondere in der Verweigerung der Weitergabe von indigenem Wissen bestehen. Zugleich zeigt er Wege auf, wie die Besuche von Sammlungen dafür genutzt werden können, durch Hören auf das Schweigen und die Stille der Vorfahr_innen (zu versuchen) zu lernen, die Verbindungen zu den Communitys wiederaufzunehmen. Dies lenkt den Fokus auf die Frage nach *repair* statt auf Reparationen und Restitution, die als Agency, wie Kader Attia in einem Interview betont hat, der kapitalistischen Logik der Extraktion von Wert entgegensteht.¹⁷

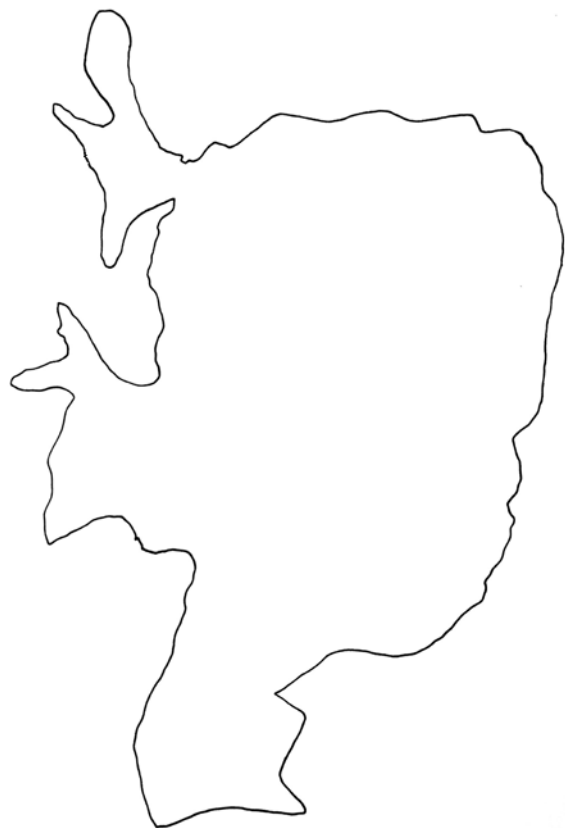
Dies zeigt auch, dass die Dekolonisierung der

18 Nowotny, Stefan / Raunig, Gerald: *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien 2016.
19 Cukierman, Leïla / Danbury, Gerty / Vergès, Françoise (Hg.): *Décolonisons les Arts!*, Paris 2018.
20 Vergès, Françoise: „Wie ein Aufstand: Die Politik der Vergesslichkeit, den Süden umlernen, und die Insel des Dr. Moreau“, in: *South, Nr. 6 (documenta 14 #1)*, 2017, https://www.documenta14.de/de/south/25_zwe_ein_aufstand_die_politik_der_vergesslichkeit_den_sueden_umlernen_und_die_insel_des_dr_moreau (15.9.2021)
21 Stoler, Ann Laura: „Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France“, in: *Public Culture*, Bd. 23, Nr. 1 (2011), S. 121–156, <https://doi.org/10.1215/08992363-2010-018>.
22 Vgl. Vergès, Françoise: „Die Künste dekolonisieren! Ein langer, schwieriger und leidenschaftlicher Kampf“ in diesem Band, S. 335–348, hier: S. 338.

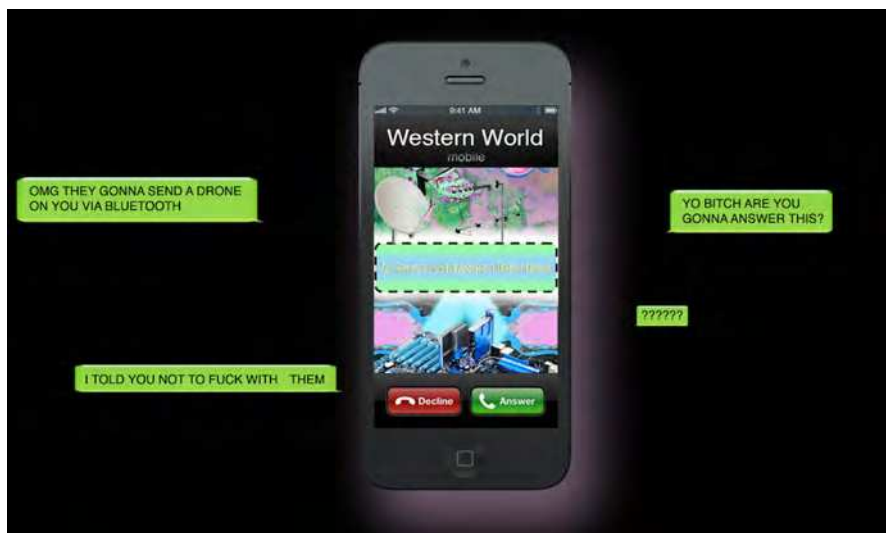
Institutionen der Künste nicht bei der Institutionskritik stehen bleibt, vielmehr bedeutet sie einen viel grundlegenden Prozess des *undoing* ihrer Logiken und materiellen Bedingungen sowie der Herstellung von Räumen und „institutierenden Praxen“, ¹⁸ die dieses in Angriff nehmen. Ein Versuch, diesen Prozess voranzutreiben, ist das aus Wissenschaftler_innen, Kulturarbeiter_innen und Künstler_innen bestehende dekoloniale Kollektiv *Décolonisons les arts* (DLA), das Leïla Cukierman, Gerty Danbury und Françoise Vergès 2015 in Frankreich gegründet haben. Die Sektion und damit den Band beschließt die deutsche Übersetzung des Essays „Die Künste dekolonisieren! Ein langer, schwieriger und leidenschaftlicher Kampf“ von Vergès, der zuerst 2018 in dem Band *Décolonisons les Arts*¹⁹ erschienen ist, der die Arbeit von DLA und die dekolonialen Praktiken der beteiligten Künstler_innen dokumentiert. Anlass ist auch hier der Umstand, dass trotz der mannigfaltigen künstlerischen Widerstandsformen seit Beginn der Kolonisierung sowie im Zuge der Dekolonisation und dem daraus hervorgegangenen Archiv der Dekolonisierung der Künste die Auslöschung und Aneignung von Wissen weiter anhält. Gegen die „Politik des Vergessens“²⁰ und die „koloniale Aphasie“²¹ macht Vergès in ihrem Beitrag deutlich, dass Dekolonisieren bedeutet, (wieder) sehen und Beziehungen und Zusammenhänge herstellen zu lernen.²² Eine wirkliche Dekolonisierung bedarf für Vergès neben dem Verlernen und Lernen grundlegender struktureller und ökonomischer Veränderungen der Institutionen der Künste. Es geht nicht nur um Gleichheit statt rassistischer Diskriminierung, sondern um individuelle wie kollektive Befreiung und damit um die Dekolonisierung der (französischen) Gesellschaft. Was es dafür braucht, führt der im Stil eines Manifests geschriebene Beitrag in einer Reihe im Kontext von DLA erarbeiteten konkreten Vorschlägen aus, die auch für hiesige dekoloniale Anliegen und Kämpfe produktiv gemacht werden können. Wir als Leser_innen sind eingeladen und aufgefordert, den in den Beiträgen beschriebenen und vorgeschlagenen widerständigen und reparativen Praktiken gegen die in den Institutionen der Künste perpetuierte „koloniale Wunde“ zuzuhören, von ihnen zu lernen und sie zu verstärken.



*“Healing... That’s what we’re here to do”—On Systemic Insecurity, Spiritual and Historical Healing,
Conscious Use of Technology, and the Sincerity of Irony
Tabita Rezaire in Conversation with Julian Sverre Bauer*



¹ See for instance, Rezaire, Tabita, "Prologue—Decolonial Healing: In Defense of Spiritual Technologies," in *Gajjala, Radhika, Georgiou, Myria, Leurs, Koen, Smets, Kevin, and Witteborn, Saskia, eds., The SAGE Handbook of Media and Migration, London/Thousand Oaks/New Delhi/Singapore 2020*, pp. xxx-xlrv.



Sorry For Real, 2015, Tabita Rezaire. Courtesy of the artist and Goodman Gallery, South Africa.

Julian Sverre Bauer (JSB) On the one hand, your work (video art, offerings, performances, installations, writings) deals with coloniality embedded in technologies of knowledge production—especially in new media and digital technologies.¹ On the other hand, these technologies constitute forms of (digital) healing activism and propose various decolonial technologies, which are diverging from contemporary mainstream neoliberal white concepts of technology. Hence I was wondering if you could elaborate a little bit more on your notion of technology? I have the feeling that you propose a different way to think about it.

Tabita Rezaire (TR) Technology is just a tool... Ok so I can give you the speech I give usually. I was trying not to go on repeat mode, but the speech I usually give to that question is that... the Apple dictionary on my computer gives this definition of technology: "technology: the application of scientific knowledge for practical purposes." That is only one definition of technology but what is interesting to me in that definition is "the application of scientific knowledge." What is scientific knowledge? Who decides what falls under scientific knowledge? What is considered scientific, what is not considered scientific? And so, depending on your understanding of science, that determines your understanding of what a technology can be. In our Westernized worlds what is considered as science is defined by coloniality. Technology is then limited by what understandings colonial structures of knowledge have given to science. If we overcome the legacies of coloniality in terms of systems of knowledge, in terms of legitimacy of knowledge, then maybe we can expand the meaning of science and what a technology can be. So then maybe communication with plants can become a science—or actually a technology,



Premium Connect, 2017, Tabita Rezaire. Courtesy of the artist and Goodman Gallery, South Africa.

because it becomes a tool, an information and communication technology. Or communication with ancestors can also be seen as technology, if you understand spiritual networks as sciences. So if we broaden our understanding of science, the scope of what a technology is can blossom. That's how I'm trying to understand technology: to open it up. To decolonize our understanding of what a technology can be.

JSB In addition to what you just said, would you agree that technology is also a practice—connected to different social spheres?

TR Not necessarily, but it can be a practice, yes. A technology allows a practice, as technology is a tool. A tool is only a tool because it is practical. It is used to do something, manifest something, to create, to elaborate ... the tool is in service of the practice. The tool allows you to act, to be in the world, to move in the world ...

JSB So if I understand you right, it is about multiplying the means of the tool?

TR Exactly, or maybe more about expanding our tools. What is considered a tool or what is not, this is what I am interested in. To see divination as a technology, to see dreaming as a technology, to see sexuality as a technology, to see death as an absolute technology of transformation. To see the body as the most sophisticated technology ever created.

JSB Would you say that you are using the technologies that you mention in your practice as an artist?

TR Well I try to die before I die, but ... *(laughs)*

JSB *(laughs)* I was not necessarily referring to death as technology.

TR I mean I'm working with death a lot actually, but coming back to your question: yes.

JSB Are your ideas about technology directly connected to the aesthetic approaches you're using in your artworks?

TR No.

JSB Because I find the look of your artworks very technological, for instance, your use of 3D technology.

TR Sure, but as I just said, my understanding of technology is not necessarily restricted to the technological as we understand it in our current language. I don't have an answer, but maybe I use a visual language that is kind of a cliché of technology in order to present a potential of technology that is broader in scope.

JSB Just to clarify, I didn't mean to say that your artworks look like the cliché of Western technology. I think you have established your own, very specific aesthetic and that's why I was wondering if there is a translation of your ideas on technology that is manifest in your aesthetic (but also in connection or opposition to this mainstream Western idea of technology)?

TR I don't really have an answer to this. I get this question all the time and I never know what to say. It's not consciously thought through, it's a language that kind of just emerged. I guess from spending so much time online, from scrolling endlessly through the depths of the internet.

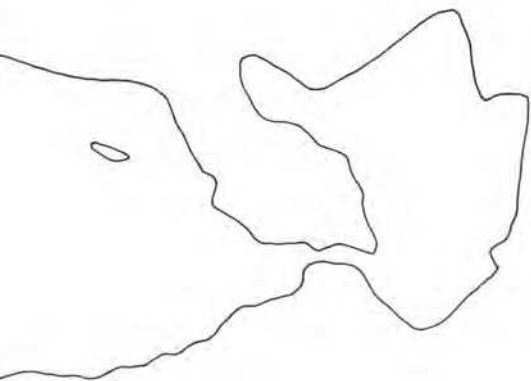
Also, my first works were very much about the internet. Namely about the politics of the internet as a colonized space, as a technology that reproduces and reinforces the hegemony of the West. So, to speak about all this, I use the internet itself or the visual language of the internet. Now, although my ventures into technological worlds diversified and expanded, the digital language stayed. A lot of people see my work as ironic and I was always offended when people said that (*laughs*)—because I'm so genuine and the things that I talk about are so meaningful to me. Like, so important? How can they say it's ironic?

You are German right?

JSB Yeah, I'm half German, half Norwegian.

TR Oh, ok. So, I was reading Rilke's *Letters to a Young Poet*. I love this book and have reread it often. The last time I read it, I stumbled upon the passage about irony. And all of the sudden I understood why, when these people asked me this, I got irritated.

Let me read the passage to you. So, he writes from Italy on April 5, 1903: "Today I would like to tell you just two more things. ... Do not let yourself be governed by irony, especially not in uncreative moments. In creative moments try to make use of it as one means of grasping life. Used purely, it too is pure, and one need not be ashamed of it. But if you feel you are getting too familiar with it, if you fear this



growing intimacy with it, then turn to great and serious objects, before which it becomes small and helpless. Seek the depth of things: there irony never descends—and when you come close to the edge of greatness, find out whether this ironic attitude springs from a necessity in your being. For under the influence of serious matters it will always fall away from you, or else if it really innately belongs to you, it will strengthen into a stern instrument and take its place among the tools with which you will have to shape your art.”

Isn't that beautiful?

JSB It really is.

TR I'm like wow! I guess maybe it is part of my tools. He does say that irony never descends into serious objects—at first. That's why I was offended when people said that about my work, because I too thought that irony was just for jokey things. And I'm not here to joke about life. But then if you descend into the depth of life, into the meaning of existence, and if there, in the depths of the serious, deep, dark things, you do find irony then it means it's a tool for you and it's going to serve your purpose. It's beautiful.

There is some kind of playfulness in my aesthetic, and it is definitely a strategy to cope with the heaviness of the subjects that I'm sharing. The playfulness makes it more digestible.

JSB When I was watching your video artworks again (such as *Sugar Walls Teardrop*, *Deep Down Tidal* or *Sorry For Real*, but also your video talk *Afro Cyber Resistance*), Audre Lorde's infamous claim that the master's tools cannot be used to dismantle the master's house came to my mind. Do you agree with what Audre Lorde is claiming or is there maybe a way to dismantle the master's house with his tools? And if so, could irony be a way to distance yourself from these tools, while still making use of them?

TR Ok, what kind of setup is this? Are you really trying to put me against Audre Lorde? (*laughs*)

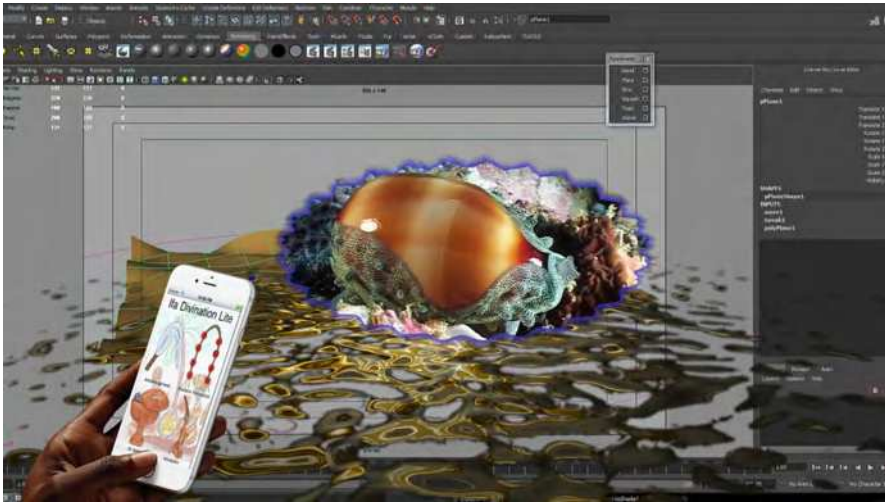
JSB If I'm doing this? No, no, no, no, no, no. Not at all.

TR It's a joke, it's a joke.

(*laughter*)

JSB I love her, but yeah ...

TR It's actually a very interesting question. It's a great question. Because usually questions are not that interesting. I mean it's not to offend you or anyone, but you know, usually people just ask the same questions. But this question made me think and usually questions don't make me think. Because without thinking much, I would say I absolutely agree. I bow to Audre Lorde, and the work that she's done for life itself, actually. For getting us closer to life, for expanding existence into greater depth. So, for that, my love is unconditional. And this sentence has really helped me for a long part of my journey—until today (*laughs*). Now I'm like, oh, actually, maybe ... Ok, so I completely stand by what she says because I understand why she says it and what it means, because of the context that she's serving. But if we remove it from that context, remember I understand technology as a tool? So then it becomes the master's technology will not dismantle the master's house. I believe the effects of



Premium Connect, 2017, Tabita Rezaire. Courtesy of the artist and Goodman Gallery, South Africa.

technology depend on their users and usage, on how the technologies are used, by whom they are used, and for which purposes. What gives meaning to technology is the hand by whom it is held and the vision with which it is carried.

The master's tool will not dismantle the master's house.

But if the same tool is used for a different purpose, by different people in order to achieve a different result, then possibly because a tool has no agenda. That's what I want to say. That's the key of my understanding about technology, a tool has no agenda. The agenda is carried by the person using the tool, by the vision of the person using the tool, by the purpose they want their tool to serve. So if you give the tool to another hand, for another mission then it can potentially ... Oh I'm going to get into trouble.

(laughter)

JSB Maybe I can ask another question to keep you out of trouble: is it maybe not so much a question of dismantling the master's house than, rather, dismantling the master's tools? I was also thinking about this, because I have the feeling you're making the labor of your work visible within your artwork. Through video recordings of screenshots or desktop sharing, we can also see some of the tools (software) you are using, which (at least for me) somewhat implies a critique or statement on the colonial legacies, the sexism, racism, or ableism, that are embedded in these technological tools.

TR To answer this easy. Look, life is a mess, right?

JSB Oh yeah.

TR Yes. But does that mean you have to be messy? No. That's your responsibility. How you carry yourself, how you carry your life, what you do with your life, how you express the piece of life that you are, how you use the piece of life that you are. That's your own responsibility. So that was for the grand scheme of it, but now on the smaller scheme.

Most technologies are embedded within politics of their own ... just

Rezaire, Bauer



Sugar Walls Teardom, 2016, Tabita Rezaire. Courtesy of the artist and Goodman Gallery, South Africa.

problems, problems, problems, problems. But that doesn't mean that you have to be part of the problem. For your specific example: if a specific technology has settings that are biased, then it's up to you to carry those biases or to work around them, transform them, update them, to serve the message you want to share. So as long as I don't perpetrate the misogyny, the racism, the mechanics of oppression embedded within the technology, then it's ok. I believe. Somehow.

Technology is never neutral. You know how I say that it's just a tool, that it depends on who uses it and what you do with it. Yet all tools are not born equal in terms of their propensity or capacity to oppress. So, for instance, if you're talking about information and communication technology, on the one hand you could say: "The internet is a mess. It's patriarchal. It's exploitative. It's a means of surveillance, of propaganda, of population control, of mind control. It's a tool for governments to control borders and people." Or you could say: "Oh, me? I'm just making memes, I'm just spreading light. So I'm not part of this." You could say this. You could say that your use of the technology is actually uplifting our collective consciousness. And if it does, then great for the people who you reach. But the tool, the use of the tool itself makes you complicit in the immense exploitation of resources that it needs in order to function and operate. It is surreal, the amount of water the internet needs. Or the electricity it needs. I mean, just to cool off those data centers and operate them. It's just insane. Then adding the destruction of ecosystems, due to undersea cables, frequencies disturbance, species are threatened by it, are disrupted by it. It

is actually terrifying when you think of the whole physical apparatus that is in place and the violence of that physical apparatus, so that we can just click on the button or just google something.

So we should actually not take any post for granted, any click for

granted. Because the click rests on the labor of so many people, on the extraction, exploitation, and rape of the earth. With that consciousness in mind: if we really were conscious of all it took for us to click on a screen, or to scroll down our phones, we would honor this technology so much and use it a bit more responsibly. But if you take, on the other hand, telepathy, it doesn't use any external resources and it achieves the same results. So that's a different tool but with very different costs. So that's why technology is not neutral.

JSB So, wow, my head is exploding with all those different dimensions. So now I'm like even more confused about the Audre Lorde question, so I was wondering if you could connect your thoughts back to it?

(laughter)

TR We have to honor the complexity of life. It can be read in many different ways. So I still stand behind her. Always. For life. And after life.

JSB So that means ... if I understand you right ...

TR You're confused now. (laughs)

JSB (laughs) Yes... so if I understand you right, you would build an extension to her claim?

TR No. I would not do anything, you're trying to make me do something with this sentence. I'm not trying to do anything.

(laughter)

JSB Ok, so we leave it with that. That's good. I wanted to ask you about healing. I guess it's also a question you've heard a lot before as it is part of your performances (e.g., *Lubricate Coil Engine* or *MerKaBa For The Hoeteps*), but also because you are using video formats and the internet as tools for healing. So it seems to be a very important topic in your work. And I was also wondering, if there is a difference for you in what sort of media you're using for this practice of healing and what is that difference?

TR Healing... That's what we're here to do. That's what I believe. No, actually, it's not something I believe, it's deeper than that. That's what I know. That's life. It's the privilege of being alive. It's just an opportunity for us to grow, to bloom and to heal the wounds of lineages before us so that we can clear the path for generations after us. That's our responsibility. We're all here for that. We're all called to do this work. That's why I engage ... actually I had to, because otherwise I would have died (laughs). So you said that's what I do in my work. Yes, but that's what I do in life. I have the chance to have a job that is meaningful to me. Or maybe I had the courage (and privilege) to commit to a job that I found meaningful. I answered the call. Healing is a calling. You hear it, you answer it or you don't. It's like a seed. You know once I almost cried as I was eating a watermelon. It was so profound. I was on this watermelon fast, so I was eating watermelon all day and throwing all those seeds in the bin—I was not composting then. I realized: oh my God, this is all potential life. Life that will not grow. All these seeds, every single seed, there were maybe thousands of them; they won't have the opportunity to grow into plants. And that's like us humans. I really had an epiphany this day (laughs).

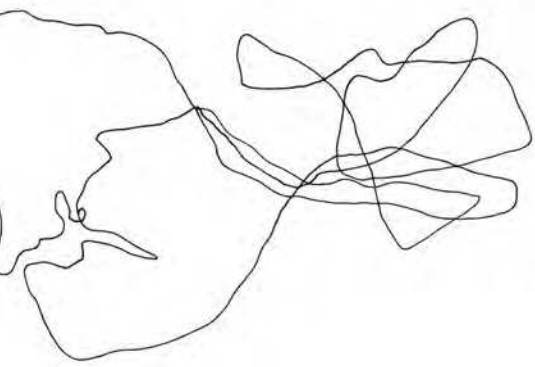


We're here on earth like watermelon seeds. And then it's up to us—or maybe our circumstances, our lives' events and the milieu we find ourselves in: whether we are planted into a soil that has enough resources for us to grow, that receives enough sunshine for us to grow, that gets enough water for us to grow, enough care for us to grow; in a place safe enough for us not to be eaten by a dog or whatever. Imagine how many plants don't fulfill their potentials each day? It's rough out there in the garden, in the forest. How many seeds get to bloom to full maturity? Not many, not many at all! Some never even get to germinate. Like all those watermelon seeds I threw in the bin. They will never germinate. It's a wasted potential. And it's the same for us. If we don't do this work of growing, of consciously growing, expanding, germinating, pruning, composting ourselves, then it's wasted life. It's a wasted opportunity. Let me not say it's a wasted life because no life is wasted. Life is just here to be lived, so no life is ever wasted. But it's a wasted opportunity for collective growth, for collective consciousness to shift, because we're doing this work of healing not only for ourselves to feel better. I mean, yes ok, I do wake up at 4 a.m. every day, do two and a half hours of yoga so I feel balanced during the day. I do, but also because that allows me to become a better human being for the people around me, for the environment that I'm in, so that I don't spread my hurts that much, because that's what we do as humans. We're all wounded. We're all hurt. And so we spread our hurts because we don't know how to contain the suffering that we carry. So we just share our suffering and pain, create waves and waves of suffering, and add more suffering for ourselves and for everybody around us. So healing is just to break that wave. You need to break that cycle so that you can actually stand and carry yourself in a way that doesn't negatively affect your surroundings and eventually lighten the collective load of suffering. And then you can carry many others along with you.

Ok, so that is still my introduction. Now back to your question. I try to do this in many different ways. One way in which I carry this mission is through my artworks.

Healing can happen or needs to happen in many realms or many dimensions of existence. I mean, most people are familiar with or understand the importance of physical healing when you fall sick, maybe emotional healing if you're heartbroken and mental healing if you're depressed or suffering mental illness. There's also spiritual healing, historical healing or technological healing and many, many other realms of existence that demand of us that we repair. Repair the damage of time, of space. Now in retrospect, I think my videos are more inclined to historical healing, because a lot is about rewriting history in a different way, offering different narratives, different positions to counteract a linear, violent, biased, racist history. In that sense it can be healing to be included into history, to be seen, to be made visible. That is deeply healing itself, to see yourself as having agency in the world's affairs, in the entanglements of time and space.

I also do what I call offerings; but you can call it performances, it's the same. I mean, I guess, I don't know. Maybe it's not. It depends on which world you find yourself in. My offerings address a different dimension of healing, which is more spiritual. So it's working more on the energetic realms of life. On the subtler realms of existence. So it's different tools that I use.





Sugar Walls Teardom, 2016, Tabita Rezaire. Courtesy of the artist and Goodman Gallery, South Africa.

JSB When you talk about healing you are also talking about issues of collectivity—
(re)creating connections that are sort of lost or not used. Is that for you connected to questions of unlearning?

TR *(pauses)* You know it's full moon on the tenth? And it's an eclipse, also, you have to watch it. I think it's going to be visible in Europe.

JSB Oh ok, I didn't know that.

TR Yes. Ok. So healing and unlearning goes hand in hand. Healing and unlearning demand each other, they require each other. Healing requests that we unlearn the patterns that keep us away from who we are, the patterns that keep us trapped in our wounded selves, the patterns that make us feel smaller, unworthy, and unlovable. So that's the distance we have to walk. From the place of wounding to the place of healing, and that distance is unlearning. Potentially. Because we've been conditioned to be and to feel insecure. Also, on a spiritual level ... but let's stay on a political, economical level. It benefits the economy to have insecure people. You can make them buy anything you want. You can control them politically. You can make whatever you want out of a mass of people who don't know who they are. So that's where we're at. That gap that exists between ourselves and ourSelves—with a big S.

Between our finite self—the material part of our existence—and the subtler part of our existence, there's a world apart. Most people are not connected with the essence of themselves, which is connected to infinity, with everything that is. Most of us experience life as “me,” my body, my thoughts, my feelings, my doubts, my aspirations, my dreams, my anxieties, my fears. This is me. No, this is not you! This is just stuff that you made up. But beyond all of this there is a part of you, that is a part of existence, that is connected to dimensions beyond the world of matter. And that's what we have to connect to in order to be connected with life, to be connected with ourselves, with each other, to experience life as a piece of life, as life itself. Because now we are connecting to each other from our wounded selves, from a place of insecurity, of fear, of doubt, of pain. And what kind of connection do you want to build on such ground? It's going to collapse. And that's why we are



Sugar Walls Teardom, 2016, Tabita Rezaire. Courtesy of the artist and Goodman Gallery, South Africa.

collapsing. Everyone is miserable because they forgot who they are. In order to learn who we are—the immensity of who we are, we have to unlearn who we think we are. From zero to one. You have to become nothing in order to be everything. But nobody wants to be nothing. That's why people are just going to stay in their gold prison, in their ivory towers.

JSB Yeah, that's beautifully said, but also sad.

TR Yes, but it is empowering. We need to face it as it is. It's not sad. It's what it is. It's what you make out of it.

JSB Yes exactly.

TR Sorry, now I'm being harsh. Excuse me, that was not intended.

JSB (*laughs*) No, no, you're totally right. I mean it's not just sad, but there's a certain sadness to it.

TR I know exactly what you mean (*laughs*). But because of this, some people think it's better not to look at this, because it's too sad. Ok let's just keep things the way they are. Because we don't want to face the reality. We actually don't want to face things how they are because it's too painful. So we hide. We run away from what we feel. We go on, surviving, with different coping mechanisms. Whether it's drugs, sex, Netflix, social media. Whatever it is that can keep us away from life. We indulge because we are too afraid of life. So that's what we must unlearn. We must learn to just feel the feelings. And then let them go and continue life as life as a piece of life.—Ok, I'm done.

JSB To me that also sounds like a very beautiful description of what the decolonial, let's say ... project is about. Would you agree to that?

TR Yes. It's 11:11. Well done.

JSB In your artwork *Peaceful Warrior*, you're talking about radical self-love and you use the practice of a selfie. And I was wondering in

what way it can be radical to make a selfie. Can it, for instance, reverse power dynamics of colonial gazes and/or other objectifying gazes, such as sexist gazes?

TR You know, I don't think it is radical at all. Or I didn't say it is at least. But I understand what you say about the gaze, and it's part of it, to own and reclaim your image, but I actually don't think that most people out there are doing selfies in order to disrupt disempowered representation. People are making selfies because they feel insecure and want some attention.

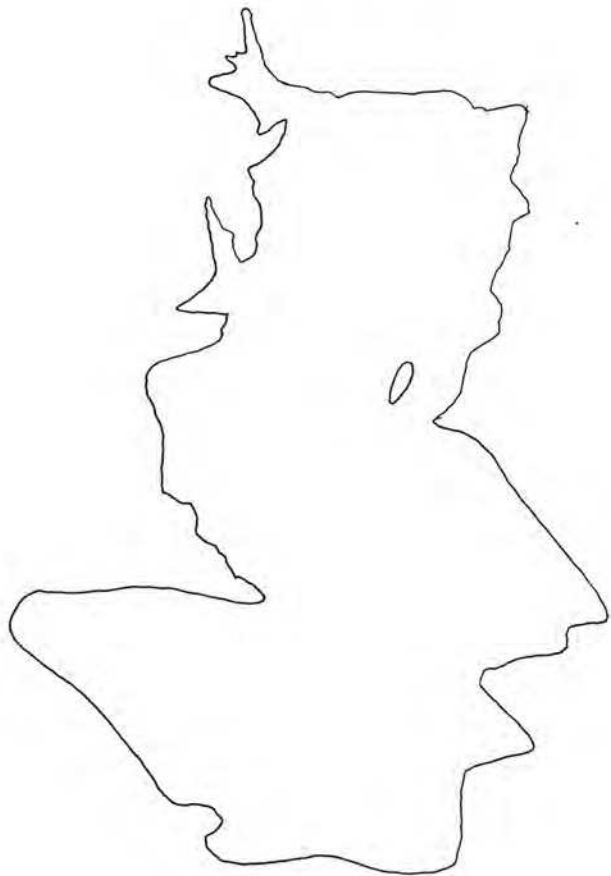
And, again, because most people think that their body defines who they are, and we feel so uncomfortable in our bodies and with how we look like, if suddenly someone "likes" how we look then we're thinking, oh, maybe I'm not that bad. Maybe I can go on for a day or two not feeling so shitty about myself (*pauses*). Ok, so that's a harsh answer. The more compassionate answer would be ... Well this is not the most compassionate answer, but it's another reading. So, basically, *Peaceful Warrior* is one of my first works addressing healing and my understanding then was very limited. It was what it was, because of the consciousness I had at the time. So this work is, I guess, my self-love 101: practice meditation, move your ass, eat well, love yourself ... Do all of this and life will be good. And I tried it. I believed this. I was doing yoga every day, I was eating so well, I was doing all those things and still feeling like shit. And I was like: What? Why? I'm doing everything right! (*laughs*) Why am I still a mess? Because these things are just a bandage. And a bandage is not how you heal a wound or not this kind of existential wounding. I mean it can help, it does help to change your lifestyle. But healing is not a matter of lifestyle at all. You can have any lifestyle and do this work. It's about the depths of your experience, how deeply you can go inside yourself—and whatever you eat doesn't matter. You can eat a Big Mac and be deep. Basically, the journey towards self-love is through self-hate. You have to feel, you have to dive into your self-hatred. You have to create a relationship with all the parts of you that you're ashamed of, that you're afraid of, that you hate, and rescue them, face them and sit with them and allow them to be, truly be in you, with you. And when they've done their work, then you can let them go. That is self-love. So in that sense, a selfie has nothing to do with that. So that's the work that is demanded of us. But that is hard. So hard. And you need capacity for this. You need vitality for this. So first we need to build up that capacity and when the time is good for you then you can dive in. Because otherwise it can break you. And that's why our minds are actually protective sometimes; it blocks it out because it's too much, it's too painful. So the first thing is to build this capacity, this resilience, in order to face who we are.

JSB Thank you, it has now become even clearer to me how important it is—as you mentioned earlier—to use our technologies consciously, but also to question the assumption that new media technologies are always the best technologies available. I really want to thank you for taking the time to share all your thoughts with me. I'm really happy.

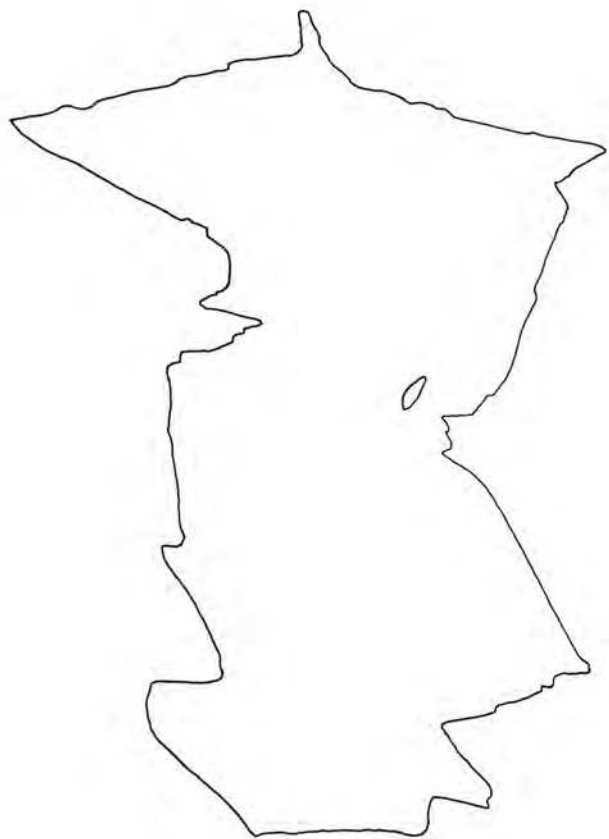
TR You're welcome. You did it. You can give yourself a hug now.

JSB (*laughs*) Yes, don't forget to give yourself a hug too.

TR It's true, that I forget. I'm going to do it right now.



Survival Strategies—Queer and Trans Artists of Color¹ Making Space in Art and Academic Institutions²
Rena Onat



1 The term “people of color” refers to people who are racialized and who experience structural forms of racism. It is thus a term that refers to sociopolitical constructions of “race” and not to “skin color” or other biological constructs of “race.” It is a self-definition by and for racialized people despite the fact that different racialized groups experience specific forms of racism, and it was/is meant to create solidarity in order to overcome racist divide-and-rule politics. Lately, people have increasingly highlighted Black and Indigenous perspectives by writing “Black, Indigenous and People of Color” or “BIPoC”; here, however, since none of the artists featured in this article are Black or Indigenous, I’m writing queer and trans artists of color when referring to them and “BPoC” when writing more generally about people affected by racism. I also decided to highlight “trans” explicitly for similar reasons, which is why I use the acronym QTBPoC when referring to queer and trans people of color and Black queers and trans. I am not highlighting inter perspectives here, as this is in fact a gap on my part and I have not yet done enough work. I have decided against including “Indigenous” as I am focusing in my article for the most part on institutional criticism situated in the German context where the historic dimension of discrimination is different from i.e. those of the Americas where people are living on stolen land. In Germany, we often live in and of off stolen Jewish property but there is no historic or structural racial discrimination against people who are Indigenous to Germany. Among people of color in the German context, Sinti and Roma people have been racially discriminated against for centuries. On the other hand, Indigenous people are often particularly fetishized in Germany and it is also noteworthy to say that I and many others have been taught by and profited from Indigenous knowledges for my own perspective on decolonization and racism, which is why my own practice may change in time. However, all of these terms and collective practices of searching for self-definitions are always “under construction”. I am hoping to contribute to a discourse of “queer of color critique.” For writings on the term “people of color,” see, for instance, Dean, Jasmin, “People of Color,” in Arndt, Susan, Ofuately-Alazard, Nadja, eds., *Wie Rassismus aus Wörtern spricht; (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache: Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster 2011, pp. 597–607; For writings on the term “queer of color,” see El-Tayeb, Fatima, Haritaworn, Jin, and Bacchetta, Paola, “Queer of Colour Formations and Translocal Spaces in Europe,” *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 33, 2015, pp. 769–778. **2** This article is based on a talk I gave as part of the Lunch Lecture Series of the Diversity Advisory Group at the School of the Arts Institute Chicago (SAIC) in September 2017. I had the opportunity to travel to Chicago and learn about antidiscrimination work there thanks to a small travel grant given to me by the organizers of the project “Art—School—Differences.” <https://blog.zhdk.ch/artschoolifferences/> (accessed May 28, 2019).

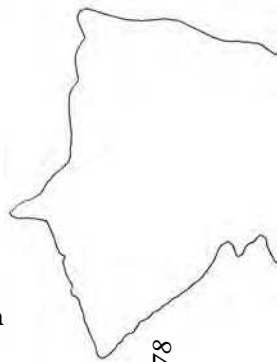
Introduction

Queer and trans people of color and Black and queers and trans (QTBPoC) are underrepresented within institutions of higher education such as art and academic institutions. This absence is not a coincidence or an accident but a result of prevailing forms of systemic racism and heterosexism. In this article, I will discuss what can be gained by “listening” to queer and trans artists of color and their artworks for the project of decolonizing the institutions of artistic and academic knowledge production and making them more inclusive in intersectional ways. This mode of “listening” refers to a practice Nikita Dhawan and María do Mar Castro Varela have coined as “subversive listening” in regard to the argument that minoritized subjects do not need to be “given a voice,” but rather listened to, when they speak.³ What are the obstacles to creating diversity and overcoming structural and institutional discrimination and injustice in the German art context, and how do they affect queer artists of color living or working in it?

3 Castro Varela, María do Mar and Dhawan, Nikita, "Postkolonialer Feminismus und die Kunst der Selbstkritik," in *Gutiérrez-Rodríguez, Encarnación and Steyerl, Hito, eds., Spricht die Subalterne deutsch? Migration und postkoloniale Kritik, Münster 2003*, pp. 270–290. 4 *An example of such a single exhibition is Der blinde Fleck: Bremen und die Kunst in der Kolonialzeit at Kunsthalle Bremen (August 5–November 19, 2017), which was curated by Julia Binter. In 2016/2017, Binter was granted a curatorial fellowship at Kunsthalle Bremen funded by Kulturstiftung des Bundes to research world trade, patronage systems, and the history of collecting during colonialism. While it is positive that research on (post)coloniality and arts are being addressed at an established art institution, this project seems to have ended with the exhibition and no long-term changes were implemented. Furthermore, it is noteworthy that a white curator from Austria was chosen for this prestigious fellowship; so again the question remains of who gets to work and act as an expert within an art institution on question of (post)coloniality.*

Drawing on the examples of works by Sunanda Mesquita, Raju Rage, and Hasan Aksaygin, I highlight institutional criticism and transformative potentials that are developed by these queer and trans artists of color. Furthermore, my goal is to contribute to the creation and sharing of resources for QTBPoC survival by learning from these artists. Currently, we are experiencing a growing interest in the question of decolonization, but even though there is an increase in the number of events and exhibitions and in research on the "topic," there seems to be a tendency to sideline perspectives of and a lack of linking questions of decoloniality to antiracist critique. Even if (art) institutions in Germany engage with questions of decoloniality, this is often only a temporary endeavor, such as a single exhibition on the "topic" of (post) colonialism or decolonization, rather than entering a thorough process of investigating and taking responsibility for colonial legacies and forms of institutional racism at work within these institutions.⁴ However, from a decolonial perspective, we can trace racialized inequalities and structural forms of racist discrimination in the present back to constructions of "race" in colonial and neocolonial discourse that function(ed) in a way to legitimize colonial violence and exploitation. By centering the perspectives of queer and trans artists of color, I attempt to point out what is often missing from queer and postcolonial academic discourse in the German context. Even though not all the artists I am introducing are from Germany, I am interested in how their work offers a corrective to a certain discourse in Germany. Within dominant German discourse, racism is rarely understood as a power structure that affects all layers of society and produces differences and inequalities accordingly, in a similar way similar to how gender does, for example, but instead is perceived to be an individual flaw that is allegedly almost exclusively to be found in right-wing extremists such as neo-Nazis. This lack of understanding regarding the structural dimension of racism and of recognizing it as the root for biases that BPoCs face in Germany, including in academia (academic discourse, academic institutions) and the art field, results in a lack of measures to overcome these biases, overcome mechanisms of exclusion, discrimination (institutional and structural as well as individual), or create equality/equal opportunity.

Moreover, especially in the fields of art education and cultural work, BPoCs are often seen as potential target groups to be educated and stereotypically fixated in this role, instead



5 See Micossé-Aikins, Sandrine and Sharifi, Bahareh, "Die Kolonialität der Willkommenskultur: Flucht, Migration und die weißen Flecken der Kulturellen Bildung," in Gritschke, Caroline and Ziese, Maren, eds., *Geflüchtete und Kulturelle Bildung: Formate und Konzepte für ein neues Praxisfeld*, Bielefeld 2016, pp. 75–86. 6 Ahmed, Sara, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham 2006, p. 62. 7 Ahmed 2006 (note 6), pp. 132–135

of being thought of as experts, professionals, artists, theater makers, or cultural workers.⁵

Who gets to speak and be heard as an "expert," whose knowledge and what forms of knowledge are validated in academic and art discourse, who can inhabit institutional space, who is represented in art and visual culture, and how? How does exclusion work in ways that keep the space of academia as well as the art world predominantly white? These are some questions that are important to ask if we want to think about how to decolonize institutional spaces and think of decolonization as a process that requires not only a shift in epistemology but a commitment to structural change.

In order to tackle the question of structural or institutional forms of exclusion, or to understand what it might take to open up institutions for diversification, it is useful to turn to Sara Ahmed and her phenomenological reflections on orientation of bodies in space and what kinds of orientations allow certain bodies to enter or inhabit certain spaces. She writes in *Queer Phenomenology*:

Indeed, for bodies to arrive in spaces where they are not already at home, where they are not "in place," involves hard work; indeed, it involves painstaking labor for bodies to inhabit spaces that do not extend their shape.⁶

"Arriving" in a space means, that one is new, and often this is the case for BPoCs in academic spaces that are often and for the most part *white* spaces. To think of academic spaces as white spaces does not only mean that usually most of the bodies of people inhabiting these spaces, working within these spaces, passing through, are white, but also that these spaces are shaped by histories and epistemologies that center whiteness. With Sara Ahmed, we can even think of whiteness as a form of orientation that is shaped by previous actions that work in way to form whiteness as a background.⁷ Not only is it hard to enter these kinds of spaces for BPoCs, it can also be difficult to remain inside once you are in, to inhabit them and make them "familiar."

The "painstaking labor" it takes according to Ahmed to inhabit spaces that do not "extend the shape" of certain bodies, and what she means be this, can be better understood by turning to an account by artist Raju Rage in which they talk about how they felt within the art school and what led them together with Evan Ifekoya, Rudy Loewe, and Raisa Kabir to found Collective Creativity, a collective of QTBPoC artists in London:

Collective Creativity was born out of the fact that we needed space as artists of color who are marginalized within the mainstream to discuss how we grow as artists ... we all went to art school and we all felt somewhat failed by it. We all didn't feel (white) people understood our work and didn't get what we were doing. We as artists of color have to form our own networks, we have to self-organize, we do so much to

8 Raju Rage in Rage, Raju, Micossé-Aikins, Sandrine, and Onat, Rena, "Queering and Decolonizing Art and Visual Culture: Roundtable Discussion," in Paul, Barbara, Hoenes, Josch, Beyer, Atlanta Ina, Frankenberg, Natascha, and Onat, Rena, eds., *Perverse Assemblages: Queering Heteronormativity Inter/Medially*, Berlin 2017, pp. 70–71. See also *Collective Creativity's blog*: <http://qtipcollectivecreativity.tumblr.com/> (accessed June 11, 2019). While Rage speaks about experiences they and the other artists in the collective have made in Great Britain, the described problems also apply to art institutions in Germany. But a deeper analysis of exclusion and discrimination at art schools in Germany has yet to be carried out. 9 See Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York 2009. 10 Ahmed 2006 (note 6), p. 62. 11 Lorde, Audre, "A Litany for Survival," in Audre Lorde, *The Black Unicorn: Poems*, New York 1978, n.p. 12 "[W]hen bodies take up spaces that they were not intended to inhabit, something other than the reproduction of the facts of the matter happens. The hope that reproduction fails is the hope for new impressions, for new lines to emerge, new objects, or even new bodies"; Ahmed 2006 (note 6), p. 62.

get through art school (and life) to survive, when we should just be able to come into the art school and focus on our work and grow and progress and do what everyone else does with entitlement. We were really frustrated by that. Why did we not get taught about the Black Arts Movement in school? We were really pissed off about it. That is where we decided to do a lot of self-educating by researching and reading everything we could find.⁸

Rage points out several factors that make it more difficult for BPoC artists to inhabit the space of the art school, such as Eurocentric curricula and the failure of white professors to understand and inspire their nonwhite students. Some art students, in Rage's words, are able to "just come into the art school and focus on their work and grow and progress" because the art school extends their shape, it allows them to reach things. In the case of BPoCs artists like the members of Collective Creativity, it is not the art school that allows them to extend their shape, to reach things, but their own labor, the extra amount of work they put in to evolve as artists, to grow and thus to extend their shape. It does not only involve labor to inhabit the white dominated space of the art school, but also to inhabit the subject position of "artist," as I will show later on. This in turn relates to QTBPoC survival that is at a same time about endurance and "staying in the space" but also a form of "queer futurity,"⁹ as it is not only about individual survival, but about changing the space or sharing the resources of survival with others. In the following section I want to highlight how some queer and trans artists of color visualize the "painstaking labor to inhabit space that does not extend their shape"¹⁰ and—referring to Audre Lorde¹¹—frame this labor as a form of "survival" and as working to create "new impressions"¹² in order to change predominately white spaces to accommodate the bodies of queer and trans artists of color.

Epistemic Violence, or the Problems of Speaking as an "Expert" When It Comes to Marginalized Knowledges

I am the subject, I am the other that is being talked about.¹³

Speaking or writing *about* subjects who are "othered" by dominant discourse and doing research that focuses on and engages with

13 *Rage in Rage*, Micossé-Aikins and Onat 2017 (note 8), p. 65. *Rage is speaking about their performance in response to an article by Jasbir Puar and Amit Rai, "Monster, Terrorist, Fag: The War on Terrorism and the Production of Docile Patriots," Social Text*, 72, vol. 20, no. 3, 2002, pp. 117–148. **14** Sprick, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Vienna 2008, p. 42. **15** Muñoz, José Esteban, *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*, Minneapolis 1999, p. 5. **16** Haritaworn, Jin, *Queer Lovers and Hateful Others: Regenerating Violent Times and Places*, London 2015, pp. 14–15. **17** Castro Varela and Dharwan 2003 (note 3), p. 278. **18** Lorde 1978 (note 11), n.p.

knowledges, experiences, and perspectives of people who are somewhat marginalized within academic institutions and settings is always potentially problematic and poses a dilemma. Even though I position myself as a Turkish-German femme of color, though I can pass for both white and straight, and have been part of and QTBPoC activism in Germany, my speaking as an “expert” about QTBPoCs makes me feel uneasy, because this kind of speaking from a position of authority may contribute to “othering” and objectification of QTBPoCs and may constitute a form of “epistemic violence.”¹⁴ What happens when knowledge that has been created and circulated in certain communities enters academic discourse? Who is speaking and who is not? I am hoping that my research works in a way to elevate the knowledge created by QTBPoCs in and through art by taking it seriously, rather than writing about minoritized subjects in objectifying ways. Following José Esteban Muñoz I also would like to “note that, for me, the making of theory only transpires after the artists’ performance of counterpublicity is realized for my own disidentificatory eyes.”¹⁵ I argue that if we want to create “epistemic community accountability,”¹⁶ a term I am borrowing from Jin Haritaworn, or “epistemic justice,” subversive forms of listening are required.¹⁷ In these acts of listening, people who are affected by discrimination and oppression are taken seriously as experts on the workings of power structures, mechanisms of inclusions/exclusions, and—in this case—racist discourse. Especially since so many QTBPoCs remain excluded from academic discourse, “listening” to discourse produced outside of academic conventions of knowledge production—like art—may be considered as a practice of “subversive listening.”

Survival Strategies—Deconstructing Racism and Heterosexism in the Art World and Academia through the Lens of Transnational Queer and Trans Artists of Color

... and when we speak we are afraid
our words will not be heard
nor welcomed
but when we are silent
we are still afraid
So it is better to speak
remembering
we were never meant to survive.¹⁸

In her well-known poem “A Litany for Survival,” Audre Lorde wrote the famous line: “we were never

19 In doing so, Lorde's poetic writings make a similar point as the more recent theoretical discourse on necropolitics. These theories point to the construction of some populations as expendable, and to the normalization of mass incarceration, premature death due to drug or other epidemics, negligence, pollution, lack of access to healthy food or medical services, and so on. Using necropolitics as a theoretical framework allows us to understand how "value" is given to certain lives differently along the lines of race, class, gender, sexuality, disability, age, and so on. The term necropolitics was coined by Achille Mbembe in his article "Necropolitics," *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11–40. For reflections on queer and trans necropolitics see Haritaworn, Jin, Kuntsman, Adi, and Posocco, Silvia, eds., *Queer Necropolitics*, London 2012; for a queer of color critique on the construction of certain subject formations as "surplus populations," see Ferguson, Roderick A., *Aberrations in Black: Toward a Queer of Color Critique*, Minneapolis 2004. See also the countless interventions of the Black Lives Matter movement.

20 In fact, Black women and other women of color intellectuals, community organizers, and artists have been key thinkers in regard to understanding intersectional forms of systemic oppression as well as in regard to shifting attention to knowledges gained by reflecting experiences of "everyday racism" (Philomena Essed) and other forms of discrimination. Yet while we have added much of the vocabulary and insight gained from Black women and women of color to our academic knowledge production in German academic discourse, it is often in the form of an appropriation, where Black women and other women of color are not the ones benefitting from the attention to concepts coming from Black (feminist) thought. This needs to be reflected as a form of anti-Black racism that considers the achievements of Black people as raw material or common property. This is why as academics it is not only our job to decenter white Eurocentric discourse but also to work towards changing structures and institutions and to make them more diverse, inclusive and accessible. It is time to give something back.

21 Lorde 1978 (note 11).

meant to survive." These powerful words within her beautiful and powerful poem still resonate with Black and Indigenous people, people of color, migrants, and especially queer and trans people, disabled people, and working class people who are often the most vulnerable, underprivileged and in danger of premature death.¹⁹ These words are powerful because they remind us of the hostility of systemic forms of power.²⁰ While the word "survival" is usually associated with overcoming a serious illness or an immediately dangerous situation, Lorde and others challenge and expand the meaning of the word from a decidedly women of color/queer of color/Black position. In this understanding of "survival," it is not only the bodies and livelihood of BPOCs, especially those who are queer, trans, female, and/or poor or disabled, who are constantly threatened by systemic violence, but also their/our histories, art, self-expression, and legacies. Our chances for education, empowerment, and individual growth are curtailed and voices are being silenced. Later in the poem, Lorde mentions "silencing" directly in the line: "The heavy-footed hoped to silence us."²¹ Art may tell and pass on histories that were not meant to be told, heard, and remembered according to normative (national) discourse or that have been silenced so far. The stories of marginalized people often survive and live on in the creative output and in alternative and ephemeral archives, such as music, dance, poetry, or visual art. As Toi Scott writes:

Seeds of survival exist within
 liberatory art that helps
 us see the unseen and speak
 the unspoken. Art can raise

22 Scott, Toi, “Foreword,” in King, Nia, ed., *Queer and Trans Artists of Color: Stories of Some of Our Lives*, without location 2014, pp. i–iv, here, p. iii. **23** For more information on Hasan Aksaygin and his work see <http://has-an.blogspot.com/> (accessed June 5, 2019). **24** This characterization of Jhad is taken from a text spoken by Aksaygin, which is part of an audio loop that played during the exhibition of JHAD at GSL Project Berlin. Aksaygin’s voice was layered over beats by Dž Namosh, creating an audio piece that was meant to imitate the style of intros of superhero cartoons such as She-Ra—Princess of Power. **25** Thesiger, Wilfred, *Die Brunnen der Wüste: Mit den Beduinen durch das unbekannte Arabien*, Munich 1959. **26** On the homoeroticism in Arabian Sands, see Boone, Joseph Allen, *The Homoerotics of Orientalism*, New York 2014.

awareness about oppression, move people into action, and help us envision the better world we are working towards. Gathering and sharing our stories—expressing our voices through art—is and has always been necessary for queer and trans people of color’s survival. Since the cultural theft that took place during colonization and slavery, people of color had the immense task of resisting invisibility, assimilation and erasure. This is particularly true for queer and trans people of color because violently eliminating gender and sexual diversity was an integral part of the colonization process in many countries.²²

From a QTBPoC position, art is potentially useful a survival strategy in the sense that it can serve as an alternative and creative form of knowledge production and (self-)expression and that it may engender the communication of perspectives, experiences, and knowledges that are constantly being erased from mainstream discourse.

Visualizing the “Painstaking Labor” of Minoritized Bodies in Institutional Space

Hasan Aksaygin: JHAD

The first piece of artwork I want to discuss is the project *JHAD* by Hasan Aksaygin, a gay Turkish-speaking artist from Cyprus who studied painting at Weißensee Kunsthochschule Berlin and art in context at the Berlin University of the Arts.²³ *JHAD* is a conceptual project consisting of a fictive character called Jhad, who is a kind of performance superhero alter ego of Aksaygin. He and Aksaygin share the same body.²⁴ Jhad is a jihadist with great sexual powers who was created by German gays to be the defender and protector of German existence by representing its essential other. Jhad wears a trademark superhero outfit, a black and white patterned catsuit entitled *Empowering Costume* (**Fig. 1**), which exists as a material object created by designer Saša Kovačević, and is also featured in a large painting of Jhad (**Fig. 2**). Another object belonging to *JHAD* is the so-called *Empowering Book*, which is actually a German translation of Wilfred Thesiger’s book *Arabian Sands*,²⁵ in which he writes in a homoerotic manner about traveling through a North African desert with young Bedouin boys.²⁶ This book is covered with the same fabric the *Empowering Costume* is made of.

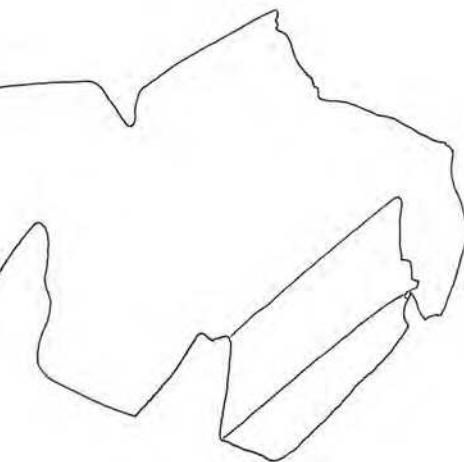




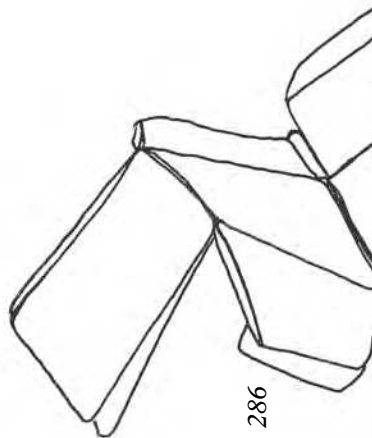
Fig. 1: Hasan Aksaygın, Empowering Costume, 2015, polyester, courtesy of the artist



Fig. 2: Hasan Aksaygin, JHAD, 2015, oil and acrylic paint on canvas, 140 x 220 cm, private collection

27 In Western discourse, “Jihad” is seen as synonymous with “Islamism/terrorism,” while in Arabic the word means something akin to “striving,” or “working hard” and, in Islam, is a complex concept that can also refer to inner struggles. See, for instance, Hashmi, Sohail H., “Jihad,” in Martin, Richard C., ed., *Encyclopedia of Islam and the Muslim World*, New York 2004, pp. 377–379. **28** Georg Klauda describes how the so-called “Orient” served as an imaginary space of possibility for homosexual desire for European bohemia around 1900. See Klauda, Georg, *Die Vertreibung aus dem Serail: Europa und die Heteronormalisierung der islamischen Welt*, Hamburg 2016 (2008), p. 17. **29** For an analysis of the fetishizing of Turkish men among white gays in Germany, see Petzen, Jennifer, “Wer liegt oben? Türkische und deutsche Maskulinitäten in der schwulen Szene,” in Koray Yilmaz-Günay, Koray, ed., *Karriere eines konstruierten Gegensatzes: Zehn Jahre “Muslime versus Schwule”*—Sexualpolitiken seit dem 11. September 2001, Berlin 2011, pp. 25–45.

The painting *JHAD* is a kind of self-portrait of Aksaygin, or rather, it is a portrait of Jhad while he is in possession of the body of the artist, dressed in the *Empowering Costume* and positioned in front of a pastel pink and blue background with the word JHAD written in white letters in the style of art nouveau typography on the bottom of the painting. It is painted with oil and acrylic paint on canvas and with its measurements of 1.40 x 2.20 m, it is quite big. In the painting, the body of Hasan Aksaygin/Jhad seems to float in the air, as the feet point downwards similar to the way holy figures are often represented in medieval Christian painting. With both of his hands, Jhad makes a gesture that is reminiscent of the Christian blessing gesture or an Islamic hand gesture symbolizing the one god. At the same time, the position of arms and hands in combination with his catsuit make Jhad appear quite effeminate and flirtatious. In the background, white ornamental shapes emerging from the letters JHAD form a kind of supersized halo around him. His eyeballs are either blurred or turned upwards; either way, he can't see. Aksaygin combines a number of seemingly contradictory references to art history (medieval Christian art, art nouveau, contemporary art), religion, pop cultural representations of superheroes, feminist criticism of the objectification of women in art history (the female model who is constructed to be looked at but not to look back), and contemporary discourse on “terrorism” by referencing “Jihad.”²⁷ Together with the audio loop describing Jhad as a creation of German gays, and the book object, which is an appropriated *Arabian Sands*, we can also read the piece as a criticism of a racialized objectification or fetishization of the Orientalized male body or Muslim-read male body through a white gay gaze. This gaze is one that turns bodies like Aksaygin's into an “object of desire” by projecting (neo) orientalist fantasies,²⁸ i.e., of hypermasculinity, onto them.²⁹ At the same time, Orientalized bodies of color are not only fetishized and constructed as desirable, but also constructed as threatening and suspected to be potential “terrorists.” They are turned into “objects of fear,” as Ahmed explains, because the word “terrorist” has become what she calls a “sticky sign”:

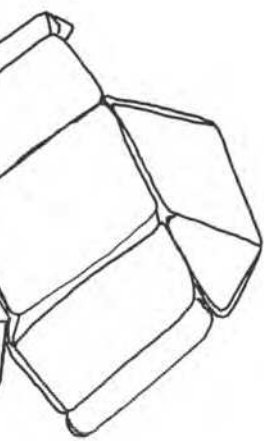


30 Ahmed, Sara, *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh 2004, p. 76. **31** *The summer school took place in Hanover from September 12 to 16, 2016, and was organized by Ruth Mayer and Anna-Lena Oldelus; see <https://queernetworks.wordpress.com/> (accessed October 13, 2016).* **32** Mercer, Kobena, *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, New York 1994, pp. 233–258.

The sliding between signs also involves “sticking” signs to bodies: the bodies who “could be terrorists” are the ones who might “look Muslim.” Such associations stick precisely insofar as they resist literalisation.³⁰

In a short presentation at the summer school “Inside/Outside: Queer Networks in Transnational Perspective,”³¹ Aksaygin talked about his motivation to create Jhad explaining the “boredom” he felt by constantly being fixed by an Orientalizing gaze and the “burden of representation”³² put on him and other artists whose bodies are read as Muslim. His reaction was to create *JHAD* in order “to give them what they want from me,” to performatively become the stereotype and at the same time confront and queer it by mirroring the Orientalizing gaze onto his body with which Aksaygin is confronted in everyday life, in the white cubes of the art world and in the cruising spaces known as “darkrooms” in gay clubs in Germany. This unusual strategy of performatively confirming a stereotype can be described with Muñoz as a form of “disidentification.” Apart from disidentifying with the projections onto a “Muslim-looking” body, another mode of disidentification can be traced in *JHAD*, namely a disidentification with the figure of the artist.

Aksaygin’s work points to the construction of the artist subject as white and male and bodies of color as “objects” within Western art history by referring to certain moments in time and/or regimes of representation. For instance, by referencing art nouveau style, a time of great fascination with the “Orient” and appropriation of ornamental elements from Islamic art into European design and visual languages, he hints at Orientalism as well as to a time when modernism increasingly changed older conceptualizations of how we think about “art.” In his work, Aksaygin is both the subject and object of his art, which can be understood as a strategy of disidentification with both roles that bears resemblances to feminist artwork commenting on the status of the woman as “image” and “object.” Since BPoCs have historically been excluded from the subject position of the artist and the racialized construction of subject/object continues to “haunt” art and academic discourse, we can begin to understand how it might be more difficult to claim and inhabit the professional identity of “artist” for BPoC artists. In order to identify as an artist, BPoC have to “disidentify” with the way this subject position has been constructed throughout art history. One can argue that there have been severe discursive shifts in art discourse and important interventions by BPoC artists decentering Eurocentric art history and redefining art. However, this positive development does not mean that we have already overcome historical constructions that work in a way to maintain normative whiteness within the art world. This is also indicated in the question “Why did we not get taught about the Black Arts Movement in school?” posed by Raju Rage in the quote above, which points to



Onat

33 Hall, Stuart, "The Spectacle of the 'Other,'" in Hall, Stuart, ed., *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London 1997, pp. 223–292. **34** I am referring again to Hasan Aksaygin's own report of these events during the summer school "Inside/Outside: Queer Networks in Transnational Perspective"; see the summer school's website (note 31). **35** This trope of pointing to freedom of speech is a very frequent reaction to any criticism of racism or normative whiteness from Blacks and people of color and can be seen as part of silencing Blacks/people of color.

the fact that even though the Black Arts Movement existed, this doesn't mean that its contribution to art history gets proper acknowledgement and is passed on to younger generations of art students.

However, this mode of disidentification potentially leads to new and interesting rereadings of art and art history—in ways that have been missing from the discourses of art and media studies for a long time. With his work, Aksaygin—drawing on postcolonialism and psychoanalysis—theorizes the Orientalism at work within the art world from an explicitly queer perspective that engages the relation of desire and power while ironically playing with the roles and stereotypes assigned to him and thus confronting a desire for the "spectacle of the other."³³

Both modes of disidentification can be understood as survival strategies in a sense that one finds a way to use art as an outlet for dealing with racialized and sexualized stereotypes as a mode of critique that helps marginalized stories to survive.

The project JHAD has a background story³⁴ that adds to an understanding of the difficulty of inhabiting certain spaces for QTBPoCs and how this links to strategies of survival. The art school Aksaygin studied at in Berlin is a very white space, and except for him there were hardly any other students of color or Black students enrolled there at the time. Similar to the experiences of Raju Rage and Collective Creativity, Aksaygin also describes how his professors did not understand his work, inasmuch as it made a number of references to contemporary Greek and Turkish art, as well as to social issues, and thus he always had to provide many references to explain his art. Aside from this general difficulty of the whiteness of the space, he experienced a severe case of discrimination, which was followed by an institutional failure to react properly. Another student, who was a known neo-Nazi, had painted an oil painting depicting Aksaygin as if he were walking through the gate of Auschwitz, with the infamous sign saying "Arbeit macht frei" slightly altered into "Arbeit macht Freigeist." This painting was discovered by another student in the basement of the school where it was left to dry and she was shocked and showed it to Aksaygin. When he reported this, the school did nothing to protect him or to punish or expel the student who painted that painting. Instead, Aksaygin was told that this is covered by "freedom of speech" and that art should be free and not censored.³⁵

Discrimination, especially if it is as severe and threatening as it was in this case, is always hard to endure and to recover from. It also makes it difficult to remain in an institution like the art school, or in any university, for that matter, let alone strive in it, if the environment is as hostile and if one has to fear for their physical and mental health. Proper antidiscrimination policies that do not get twisted to blame the victim, as it is so often the case when people speak up who have been discriminated against, are therefore vitally important for fostering



Fig. 3: Raju Rage, *Where Is Your Studio?*, 2016, digital image, courtesy of the artist

36 Moreover, in my experience the people in charge of writing antidiscrimination policies at academic institutions are usually members of the staff who volunteer to participate in commissions for gender equality or antidiscrimination on top of their usual tasks, with limited time and limited resources to consult experts, review policies from other institutions, etc. This shows how fostering a diverse and intersectionally inclusive culture at art, academic, and other institutions is again also a question of resources, i.e., for training staff or for counseling and mediation. **37** <http://www.raju-rage.com/2016/05/where-is-your-studio-commission-for-move-w-i-t-h-out-krisis/> (accessed June 11, 2019).

diversity within art schools and academia in general. Yet in Germany a lot of academic institutions still do not have proper antidiscrimination policies; often antidiscrimination policies are still in the process of being developed and decided upon or have only very recently been implemented.³⁶ This can lead to a failure to react to instances of discrimination in a manner that is in the best interest of those who might be victims of discrimination. This incidence shows how the art school can be a space that does not extend the shape of the bodies of QTBPoCs and how much work it takes just to inhabit the space, while other people—whose bodies are already “at home” within the institution—may focus their energy and work on more than on just inhabiting the space.

Where Is Your Studio?—Art and Material Dimensions of Exclusion

Where Is Your Studio? is a project from 2016 by the London-based artist Raju Rage that was actually realized as an audiovisual moving image collage, but I first came across the work as a digital sketch for a pink neon sign (**Fig. 3**).³⁷ This “sign” was built from wire as a mock-up version and has been used by

38 Art critics mention the piece but seem to regard it more as a backdrop to Linder's other work. See Ekardt, Philip, "Makeup Collage Philipp Ekardt on Linder at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris," in *Texte Zur Kunst*, vol. 90, June 2013 "Wie wir arbeiten wollen," <https://www.textezurkunst.de/90/lekardt-linder-makeup-collage/> (accessed June 13, 2019).

Raju in installations and site-specific public interventions. The moving image collage consists of video footage shot on the streets of London and shows different sites of the city, especially areas undergoing gentrification, construction sites, advertisements, and so on. These images are digitally combined with the flashing words "Where is your studio?" resembling a pink neon sign. The piece poses important questions of gentrification and the role art often plays in it, but also, in turn, how gentrification leads to the vanishing of studio space and art spaces as formerly run-down areas with cheap rent have long become lucrative for investment. However, I will focus here on a different issue addressed by the piece, namely, how the work challenges a certain normative construction of the figure of the artist and how it might create means of surviving the art school.

In the digital sketch, the words "Where is your studio?" are written in cursive letters in bright pink. The neon sign itself is a medium most commonly used in advertising commodities in order to attract the attention of customers. The medium of the neon sign also evokes works of other artists working in the same medium—most importantly, well-known works by gay artist Bruce Nauman. For instance, Nauman used neon in his sculpture *Seven Figures*, a piece from 1985 explicitly showing gay male sex. During the height of the AIDS epidemic, he used neon's "flashiness" to throw stigmatized gay sexuality into the audiences' faces, thereby disrupting the public/private binary. One can also think of a neon sign by the British feminist punk artist Linder with the words "ANATOMY IS NOT DESTINY."³⁸ In both Bruce Nauman's work and that of Linder, the use of neon in radical queer and/or feminist political intervention interrupts its ordinary usage in consumer culture.

The title of Rage's work—"Where is your studio?"—is a quote of a question they heard over and over again when entering the fine arts program at Goldsmiths College London in 2015, and even though it was just meant to initiate small talk, Rage described how startled they were by this, as it implied that having a studio was assumed to be a given for an artist. Instead of answering to this question, Rage threw the question back at the people asking it, while at the same time asking this question of the viewers, flashing it in their/our faces in a mocking way. Rage's work exposes the underlying assumption that every artist must have a studio and how having a studio is considered to be an essential part of being an artist-subject. However, who can afford this in a city like London on top of rent, other living expenses, and the school's fees? As these are hardly affordable for anybody without a wealthy background, working class people and—as "race," gender, class, etc. often intersect—QTBPOCs do not only face epistemological difficulties or problems with discrimination that make it harder to inhabit certain space, as we have seen in Aksaygin's case, but also material difficulties meeting the

requirements for entering and inhabiting the institution. Coming back to Ahmed’s quote from the beginning, we can say that the seemingly harmless and well-intended question “Where is your studio?” is one that works in a way to make certain bodies feel like they are “at home” and others, those marked as *Others*, like they do not fit in or do not belong.

Rage originally intended to have an actual neon sign made; however, the cost for the material and the production was too expensive.³⁹ Too me, this—the “failure” to turn the sketch into the sculpture—actually makes the work more powerful. It brings the only rarely addressed issue of the production costs and the potential difficulty of being able to buy certain materials. Artists are often imagined as living for their art. They are expected to work for free and somehow imagined to be free from worldly needs like paying rent or buying groceries. This romanticized myth of the “starving artist” plays into “the politics of getting paid” as Collective Creativity have coined in a workshop:

In performing “professionalism” we ask what does it mean to be a “Professional” artist, how do we overcome the obstacles of getting paid, tackling classism and wider struggles in asking for remuneration for QTIPOC artistic capital and labours? How is our art compromised in gaining recognition as a professional, yet our work placed and celebrated for being on the margins? Who gets to be “unprofessional” and how do we challenge the ways many artists are expected to work for free yet sustain a practice in London?⁴⁰

The expectation that artists should work without payment and for “exposure” affects queer artists of color especially, as they are often imagined to be grateful just to “be-given-a-voice” and represented at all. This also means that practicing art is often not sustainable, which in turn is one of the issues discouraging people whose families cannot provide an economic safety net from pursuing art as a career.

These are things to be considered when thinking about mechanisms of inclusion and exclusion from art and academic institutions. Because, as Lorde has pointed out so eloquently in regard to poetry, “even the form our creativity takes is often a class issue.”⁴¹ She goes on to explain:

Of all the art forms, poetry is the most economical. It is the one that is the most secret, that requires the least physical labor, the least material, and the one that can be done between shifts, in the hospital pantry, on the subway, and on scraps of surplus paper. ... A room of one’s own may be a necessity for writing prose, but so are reams of paper, a typewriter, and plenty of time. The actual requirements to produce the visual arts also help to determine, along class lines, whose

42 Lorde 1995 (note 41), pp. 285–286. **43** See Kirchenbauer, Vika, “Aesthetics of Exploitation,” essay, published on the artists’ website, 2017. See http://www.vk0ms.com/aesthetics_of_exploitation.html?fbclid=IwAR0o6QeE0yXxFPbULAMNtoYUO-UM5NsA089AuWZj7Wl-Ni43s9R20ys2sjTU, (accessed October 16, 2019). **44** See Fraser, Nancy, “Rethinking Recognition,” New Left Review, no. 3, 2000, pp. 107–120. Here, Fraser argues for a politics of redistribution instead of a politics of representation and recognition. However, I don’t think that these need to be mutually exclusive but rather that Fraser’s argument reminds us not to neglect politics that demand redistribution, especially in queer politics. **45** The painting was first shown to me during an empowerment workshop (with Nissar Gardi and Fallon Cabral) I attended after a racist experience. The painting spoke to me and my experiences within academia; it made me feel seen and not alone and I have shown it to people whenever they told me of discrimination they suffered from within academic institutions.

art is whose. In this day of inflated prices for material, who are our sculptors, our painters, our photographers? When we speak of a broadly based women’s culture, we need to be aware of the effect of class and economic differences on the supplies available for producing art.⁴²

The piece *Where is Your Studio?* thus deconstructs certain classist norms or normative assumptions that make it more difficult for queer people of color to inhabit the space of the art school, as well as what Vika Kirchenbauer has called the “aesthetics of exploitation,” in which the professional art world is complicit.⁴³ Instead of turning inwards, and possibly reacting with feelings of inadequacy in order to fulfill what is expected of a “proper” artist, with it their piece *Rage* puts their critique of questionable norms within the art world “out there,” where it may work its way to other BPoC art students, thus creating means of survival that go beyond themselves. In thinking about how to make space more inhabitable to QTBPoCs, this work serves as a reminder that it is important to consider material conditions resulting from heterosexist and racist power structures within the arts as well as ideological and representational dimensions. It addresses the issue that in order to allow for truly diverse and inclusive institutions not only do we need to think about representation and recognition but also to look for ways to redistribute resources.⁴⁴

Silenced by Academia

The large-format painting entitled *Silenced by Academia* (Fig. 4) by Sunanda Mesquita, a Viennese artist and illustrator, shows a portrait of a young woman of color with big curly hair wearing a pink sari with a paisley pattern, and grey sneakers. She is sitting on a bar chair/stool, looking directly at the viewer. Dangling from her mouth is a white piece of cloth; it is stuffed in her mouth, her cheeks bulging so much that her face seems distorted. The title, *Silenced by Academia*, refers to mechanisms for silencing women of color within academia, which is part of the structural and institutional racism and sexism that women of color face.⁴⁵ As the painting is a self-portrait, the artist depicts herself as having been silenced. This is a powerful gesture, which does at least two things. First, the figure/artist resists being silenced, because even though she has a giant piece of white cloth stuffed in her mouth that makes it impossible for her to speak verbally, she uses visual art to express herself, seeking another language and another medium. Second, she confronts the act of



Fig. 4: Sunanda Mesquita, Silenced by Academia, 2015, acrylic on canvas, 180 × 160 cm, courtesy of the artist

silencing by pointing out that this is what is happening here and exposing this silencing as a mechanism of institutional racism. This is especially remarkable because being victimized is a vulnerable position that might be uncomfortable or even make one feel ashamed (to be seen this way by others). Silencing often works by causing one to question or blame oneself, by making one feel out of place or incompetent, as if they were the only one feeling this way while everyone else is doing fine. Therefore, it is quite difficult to identify silencing as part of a set of mechanisms of exclusion that work to stabilize normative whiteness within academia. Sunanda Mesquita does not let herself be shamed by having been silenced or discriminated against. Portraying herself in this way, she allows others who have had similar experiences to relate and to recognize the structural dimension of silencing. She is surviving being silenced and this survival goes beyond her. Like Lorde, who points to the systemic dimension of racism by reminding BPoCs that “we were never meant to survive,” *Silenced by Academia* reminds others of the institutional dimension of racism. Along with Ahmed, Mesquita’s painting reminds us that the space of (art) academia does not extend the shape of the bodies of women of color and others who are minoritized, but needs to be changed to accommodate their/our bodies.

There is also another layer of meaning in Mesquita’s painting: the cloth stuffed in her mouth and the bulging cheeks are actually references to a street performance (**Figs. 5–9**) Black feminist performance and conceptual artist and writer Adrian Piper carried out around 1970–71 as part of a series called *Catalysis*. The *Catalysis* series was not performed in art spaces and not announced as art. Piper herself does not even call them performances but “pieces”:⁴⁶

I dressed very conservatively but stuffed a large red bath towel in the side of my mouth until my cheeks bulged to about twice their normal size, letting the rest of it hang down in front, and riding the bus, subway, and Empire State Building elevator.⁴⁷

Especially in her early work, Piper was very vocal about issues of racism and sexism within the art world and beyond.⁴⁸ In earlier performances such as *Mythic Being* (1972–1975), she performed in drag as a Black man. She also made *Calling Cards* (1986–1990) that could be handed out to people to call them out on their racism. In contrast to this, the *Catalysis* series does not seem to address issues around race or gender, at least not as directly or literally as some of her other work does. However, by estranging herself in regard to her behavior, her looks, even her smell, Piper provokes reactions to her being different which are not linked to her being gendered and racialized. Those markers of difference may become less important, as the most striking thing about her is the towel in her mouth. Also, it leaves her in control and in an active role. Piper describes how, in those situations, she challenges herself to interact with people staring at her:

I looked odd and grotesque, and somehow just confronting

them head-on was very difficult. It makes me cringe every time I do it, but I'm trying to approach them in a different way. ... It is almost as if I manage to make contact in spite of how I look, in spite of what I'm doing.⁴⁹

The connection between Piper's work and Mesquita's piece can be made by looking at gesture, as Muñoz has proposed:

And although we cannot simply conserve a person or a performance through documentation, we can perhaps begin to summon up, through the auspices of memory, the acts and gestures that meant so much to us.⁵⁰

These *acts and gestures that meant so much to us* are, according to Muñoz, those that are charged with queer meaning and in a sense allow us to get a glimpse of a queer utopia that may be found in the not-yet-here of the future or the no-longer-conscious of the past.⁵¹ The cloth stuffed in the mouth in Mesquita's self-portrait is such a gesture. It is Piper's gesture from her past performance that *meant so much* to a younger queer artist of color in the present. It meant so much because it captures the affects of pain and anger caused by racism and heterosexism, like a physical feeling that your mouth is so full that it may trigger a reflex to vomit, a visceral reaction to discrimination. Piper's performance itself may be over but the gesture of stuffing the mouth with cloth travelled through time and space and becomes meaningful again more than forty years later in the work of a younger queer artist of color. By creating this bond, Mesquita situates her own work in the practice of feminist artists of color who came before her and honors their legacy.

Survival Strategies—Facilitating Minoritarian Belonging and Creating Space

My reading of the connection between Mesquita and Piper relates to what Muñoz has described as the potentiality of performance to facilitate modes of minoritarian belonging. According to him, a kernel of potentiality can be transmitted to the audience when we see a performance and this can set a spark: "the real force of performance is its ability to generate a modality of knowing and recognition among audiences and groups that facilitates modes of belonging, especially minoritarian belonging."⁵² Mesquita was not only able to find belonging in Adrian Piper's performance; she actually found other ways to facilitate modes of minoritarian belonging by creating (inhabitable) space for queer artists of color in Vienna. Together with Amoako Boafo she is the co-founder of the collective WE DEY. Until recently, the collective had their own art space with exhibitions, workshops, and lectures for and by (queer and trans) BPoCs. She was also a co-curator of the exhibition *Anti-Colonial Fantasies / Decolonial Strategies* in Vienna in 2016. Apart from working on creating a queer of color critique through art and using art to create counterdiscourse, Sunanda Mesquita has thus—together with a collective—also labored to create alternative physical space, however precariously. Similarly, Raju Rage and Collective Creativity also use various formats such as workshops to create temporary spaces and resources for minoritized



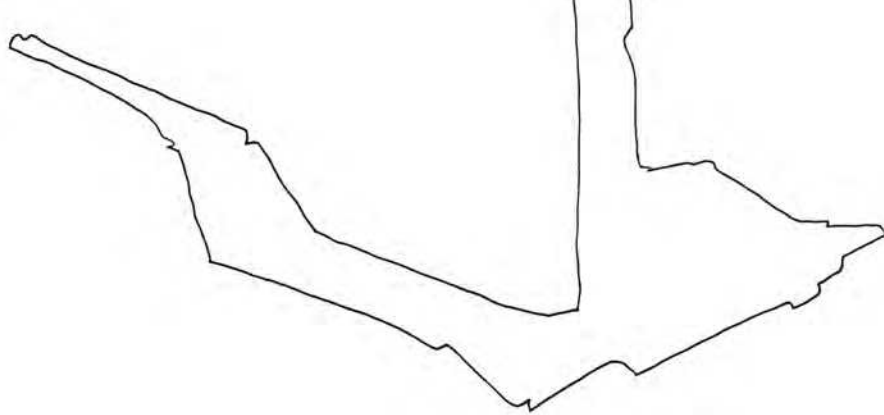


Figs. 5–9: Adrian Piper, Catalysis IV, 1971, photo documentation of performance/street performance, New York, USA, Generali Foundation Collection. Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg, © Generali Foundation

artists. For instance, they created a brochure entitled *Surviving Art School: An Artist of Colour Tool Kit*.⁵³ It contains documentation of debates and workshops they executed as well as collections of resources such as names of inspiring BPoC artists.

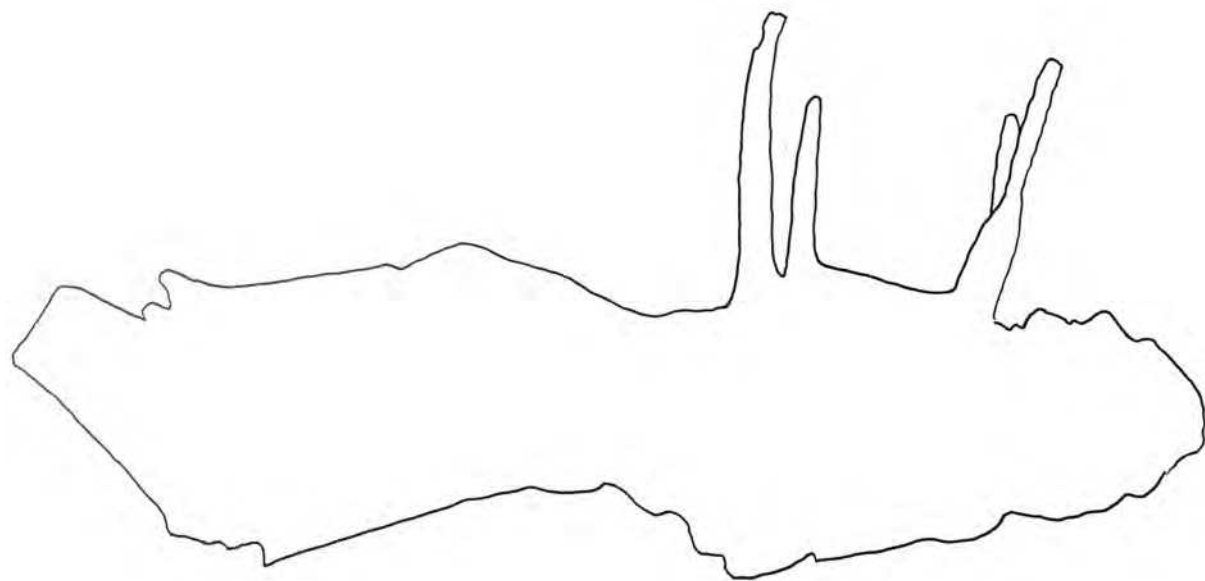
The survival strategy employed by Hasan Aksaygin is one that is not so much interested in facilitating modes of minoritarian belonging as it is in deconstructing sexualized and racialized stereotypes by mocking them, turning them against each other, reminding us of their genealogies, and by disidentifying with them. This strategy bears close resemblance to what Hall has described as a counterstrategy for contesting the racialized regime of representation by taking “the body as the principal site of its representational strategies, attempting to make the stereotypes work against themselves.”⁵⁴

In the artwork by Aksaygin, Rage, and Mesquita we can find what Scott has described as “seeds for survival” as they move people to action, criticize forms of structural discrimination, and may help us to envision a better world—one where the bodies of QTBPoCs are not out of place.⁵⁵ By “listening” to the art work from QTBPoC artists, we can gain an understanding of institutional criticism of racist and heterosexist mechanisms of exclusion, even those that may be very subtle and hardly noticeable from a position of privilege without interventions from (queer and trans) BPoC artists due to the normalization and naturalization of whiteness, heterosexuality, class-privilege, cisgenderedness and cismasculinity, and able-bodiedness within art and academic institutions. Such a form of “listening” may work in subversive ways to overcome or undermine “silencing.” Within the artworks I have discussed, a number of mechanisms of exclusions from art and academic spaces have been pointed out such as the racist/Orientalist gaze on nonwhite bodies, persisting stereotypes and “othering,” Eurocentrism and absence of nonwhite perspectives from the curriculum and the canon taught at art schools, persistent normative myths around “art” and the artist subject, discrimination, silencing of the few critical BPoCs who have made it inside the institution, and material factors. A queer of color perspective might then allow one to reach certain objects that are not within reach from a dominant white, cisgendered, heterosexual perspective and one that facilitates rereadings or alternative readings of our (institutional) spaces and the stories told within these spaces. A commitment to decolonization of academic and art institutions might be one that works towards rebuilding them in a way that they not only become inhabitable by QTBPoC artists and others who are structurally excluded but also extend the shape and reachability of these artists bodies.



Onat

On Smuggling and Drawing. A Conversation in Blocks.
Juana Azzad, Luisa Ungar



¹ According to Walter Mignolo, decolonial aesthetics “indicates what is to come, what is being done,” while decoloniality or decolonization of aesthetics “show[s] that, far from being a natural process (like saying rain or thunder), aesthetics emerged as a discipline (that is, as a form of control and formation of subjectivities) with the European bourgeoisie, influencing the ideology of imperial/global designs and the projects of regulation of subjectivities on the planet.” Mignolo, Walter, *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, edited by Zulma Palermo, Buenos Aires 2009, p. 13, translation Juana Awad.

This Endeavor (Juana Awad)

When I was invited to provide a curatorial contribution for this publication I decided to collaborate with you, Luisa, as from my perspective your artistic practice is rooted in a deep suspiciousness of the given, of the apparent completeness and stability of models and concepts. It was my intention to take this opportunity, not to present an example of decolonial aesthetics, or a deconstruction of a colonial narrative, but rather to engage with you in a dialogue investigating roads toward a decolonization of aesthetics within our practices, you as artist, I as curator.¹

In this endeavor, we have discussed at length your artistic concerns and creation processes. You are primarily interested in how social norms are constructed and institutionalized through language and, from there on, in unearthing underlying structures and assumptions embedded in everyday life and social relations. As part of your research, you engage in conversations from which you create scripts for performances, and you draw, putting line to paper in a way that does not fix meanings but that reveals contradictions and rests on the ambivalent. From my point of view, your questioning, and the poetic possibility of the traces in your processes, exemplify an impetus and a method to unlearn pervasive and ingrained principles of hierarchies and values, which have justified violence against so many others multitudes for hundreds of years.

Under this perspective, you were commissioned to intervene with new drawings in this publication, reflecting on and responding to the figures that appear in the texts, as well as on our own practices. The point of departure is collaboration: can we take this opportunity (dialoguing, drawing, writing, and constellating together) to find other ways in which to relate, to open fissures into the borders in which we are operating?

This Endeavor (Luisa Ungar)

Thank you, Juana, for this invitation and ongoing conversation! I feel that right from the start, the possibility of engaging in a common road, rather than presenting examples on relations between decoloniality and art, allowed us to review together our own position in that which we name as the decolonial. The question seemed to be: how do we engage in this process in a way in which we do not fall into the categories that we are, precisely, questioning? It became clear that we needed to look at the structure of the book from a malleable perspective; that is when the notion of “suspiciousness” that you talked about became for me more relevant.

As you mentioned, it is a main strategy in my work (and my life) to be suspicious of what is given; it came to me as a survival mechanism. The given was, in the context in which we grew up in Colombia,

2 I borrow this term “malaise” from Brazilian psychoanalyst Suely Rolnik: “What changes from one culture to another, or from one era to another, is the politics of the predominant desire ... the way of responding to the experience of destabilization and its malaise. And this difference is not neutral, since its effects in reality depend on the perspectives that guide this action of desire ... If these two capacities are active, and if the subjectivity is sustained in the tension of its destabilization and listens to its malaise, the larval world that inhabits it will find a possibility of germination.” Fernández Polanco, Aurora and Rolnik, Suely, “La hora de la micropolítica,” <https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/fok/dei/20790860.html> (accessed April, 12, 2020), translation Luisa Ungar.

a perverse spectacle of a colonial hegemony (mindset). The insistence of exclusion in existing local pedagogical structures, for example, the permanent reappearance of models anchored in the segregation of all that appears different and nonbinary, the presence of a socially obscene exclusion system, combined with a personal history of trauma and loss of memory full of concealments and secrets, led me to work with archives and to look for strategies of porosity and suspicion in communication. I started to use language as a tool for unsettling official narratives, looking for strategies of dislocation of representation. Following this end, I normally research applying a specific system in which I “follow clues as signs for orientation” as symptoms of a specific malaise from a given social space in order to create new fables.² For this, I use conversations, and various archival materials, looking for the apparent contradictions that conform a given social space, as a way to expose fictions of modern colonial powers under which we exist.

In the case of this book, I first focused on survival strategies that appear frequently in the texts; the various forms in which artists manifested systems of life that manage to continue existing despite the structures that are imposed on them; ways in which actions such as resilience, resistance, and insistence appear, and how these actions frequently involve suspiciousness as a tactic for survival. I looked for key images that act as references to colonial and decolonial imaginaries, and experimented using ways to establish a critical conversation throughout the publication.

On the Importance of Process (JA)

These encounters and clashing of referents, which give rise to your drawings, are mirrored by the clashes and encounters in bringing them about in this book, which has required engaging in an intensive collaborative endeavor at all levels of the production process, across continents, and during a global pandemic. The curatorial endeavor emerges in the synchronicity and the friction of encounter. I would like to think about the process of bringing about and constellating your drawings within this publication as opening fissures, or smuggling a question mark into the relationships, procedures, and instances underlying this book’s production. As a practice born out of the need to trespass and bypass controlled borders, smuggling involves resistance and resilience. It plants the seeds for the undoing and rearrangement of the systems it circumvents and opens up the possibilities of subterfuges and unexpected encounters. As a curator and cultural worker, embodying what it means to live *en la frontera* (on the border), I think of smuggling as a strategy with which

3 See Trinh T., Minh-ha, “Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference,” <https://culturalstudies.usc.edu/inscriptions/volume-34/trinh-t-minh-ha/> (accessed August 9, 2020). **4** Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 1987, p. 105. **5** Bismarck, Beatrice and Rogoff, Irit, “Curating/Curatorial: A Conversation between Irit Rogoff and Beatrice von Bismarck,” in Bismarck, Beatrice, Schaffaff, Jörn, Weski, Thomas, eds., *Cultures of the Curatorial*, Berlin 2012, pp. 21–40, p. 22. **6** Gago, Verónica, “Contra el colonialismo interno,” <http://revistaanfibia.com/ensayo/contra-el-colonialismo-interno/> (accessed May 5, 2020), translation Juana Awad. **7** “Written around 1615 and addressed to King Philip III of Spain, Guamán Poma’s *The First New Chronicle and Good Government* consists of nearly 800 pages of text in Spanish accompanied by many Quechua phrases and nearly 400 line drawings. Guamán Poma skillfully combines local histories, Spanish chronicles of conquest, Catholic moral and philosophical discourses (including those of Bartolomé de las Casas), various eyewitness accounts (including his own), and oral reports in multiple indigenous languages, to build a powerful case for maximum Indian autonomy given the ongoing history of abuse by Spanish conquerors, priests, and government officials.” Stehn, Alexander V., “Latin American Philosophy,” *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <https://www.iep.utm.edu/latin-am/> (accessed May 10, 2020). **8** Gago (note 6).

to redo from within—or, perhaps, rather within/without—resting on Trinh T. Minh-ha’s notion of the insider/outsider.³

On Borders (LU)

Smuggling indeed creates new zones of fusion and encounter, and it has everything to do with borders, which is an important anchor in our search. I am thinking of what Gloria Anzaldúa proposes as border thinking when she describes the border as an area of debate on the identity resistance of individuals living on the borderlines of nations, where border language arises.⁴ Your trajectory has been for me an example of critical border thinking: producing many times from the fringes and managing to traverse different geographical contexts because of having to leave specific territories. I see your curatorial proposals as directly linked with your life experiences—as somebody who has come across the ambivalent situation of both subalternity and having to exist on a kind of attentive hegemony; with a particular consciousness of this constant negotiation within a given structure when having to smuggle into various systems in order to survive. But also the way in which our collaboration resides on various levels and languages concurrently (from speech, to drawing, to writing, to constellating) also seems like a significant mirroring of this approach.

On Smuggling (JA)

As a model for the curatorial, smuggling constitutes the space in which critique could move “away from representation ... [aiming for] possibilities for larger agendas ... [and an] emphasis on the trajectory.”⁵ Smuggling is also the image used by Verónica Gago when she states that, in her catalogue-book *Principio Potosí Reverso*, Silvia Rivera Cusicanqui “smuggle[d] herself into”⁶ one of the drawings in the *Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno* by Waman Puma de Ayala,⁷ “overprinting it anachronistically.”⁸

9 Rivera Cusicanqui, Silvia, “La universalidad de lo ch’ixi: miradas de Waman Puma,” <https://hemisphericinstitute.org/en/leemisferica-71/7-1-es-says/la-universalidad-de-lo-chixi-miradas-de-waman-puma.html> (accessed May 5, 2020), translation Juana Avard. 10 Rivera Cusicanqui (note 9). 11 Rivera Cusicanqui (note 9). 12 See Uribe, María Victoria, *Antropología de la inhumanidad: Un ensayo interpretativo sobre el Terror en Colombia*, Bogotá 2018. The author investigates the body dismemberment tactics used to impose terror in the Colombian armed conflict, starting with the period known as *La Violencia* in 1948.

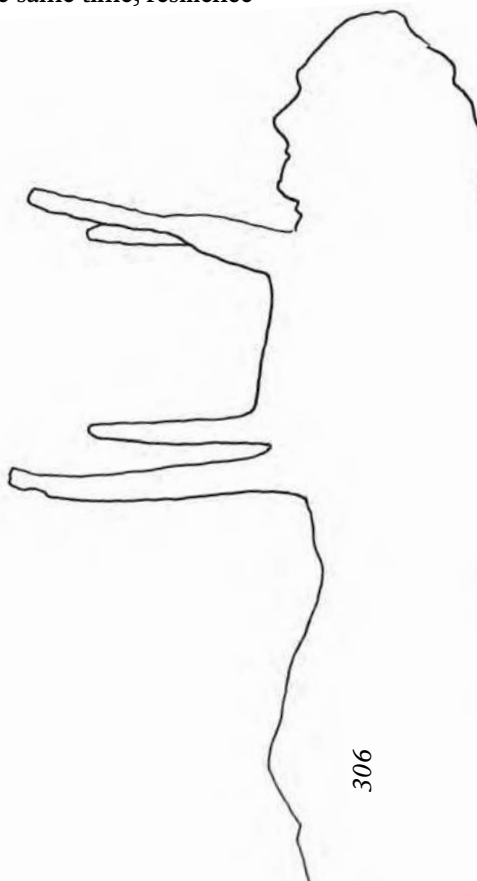
The image of Rivera Cusicanqui smuggling herself into the work of a seventeenth-century theoretician of the colonial system is another springboard from which to smuggle our own experiences into this edition, in a circular process of reading, talking, drawing and writing.

Importantly, the work that Rivera Cusicanqui undertakes in her analysis of the iconography of Waman Puma’s chronicle reiterates the potential of drawing as theorization. In her essay “La universalidad de lo ch’ixi: miradas de Waman Puma” she argues “the need to consider nonalphabetic forms of Andean discourse as a path toward understanding colonial and postcolonial experience in the Andes.”⁹ Through various examples, Rivera Cusicanqui exposes how “the conceptual and moral framework from which it [the chronicle] is written and drawn are visible” in the drawings.¹⁰ Waman Puma’s drawings are not to be read as facsimiles of a historical moment; images have an interpretive potential. It is in this way, that the drawings depicting Atawallpa’s death in 1533 and Tupaq Amaru’s death in 1570 are almost identical, although it is known that Atawallpa was subjected to death by clubbing, not beheading: “[t]he similarity of both figures ... induces a ‘flashback effect,’ which allows us to see in them an interpretation and not a description of the facts. The indigenous society was decapitated.”¹¹

This inflicted violence informed for me one of the first images from which to start the drawing process: a body (human or societal) split by force, the horror of deliberate fragmentation; and at the same time, resilience and reconfiguration.

On Smuggling (The Need to Trespass) (LU)

The figure of a body split by force was a primary initial reference for the drawings. In the case of Colombian territory, splitting bodies has been a constant practice throughout the system of war that still rules the area. Body parts are used as marks to *delimit* territory occupied by paramilitaries, for example. The use of fragments of bodies scattered on the ground at a certain distance is part of the narrative of terror, in which “avoiding telling the whole story” fuels panic and control over the population. Signs of horror are left in these fragments. The narrative is completed in the spectacle of terror.¹² The



13 Stratification in the territories clustered under the term Latin America goes back to a sociopolitical system put in place by the Spanish colonial administration to define legal and social privileges and obligations based on racial differentiation. In this hierarchy white Spanish colonists born on the Iberian Peninsula (peninsulares) held the highest position, followed by white Spaniards born in the Indies (criollos), both of whom were far above colonized populations (indios) and translocated African and African-descent populations (negros). There were up to sixteen mixed-race designations depending on combinations of the different categories—some distinctly derogative. Even though the system was officially abolished in the nineteenth century, race and ethnicity remain inextricably linked to social and economic stratification and inequality. For an example of an analysis of inequality in Latin America and the Caribbean and its intersections with race, ethnicity, gender, and territorialization, see *Economic Commission for Latin America and the Caribbean (ECLAC)*, “The Social Inequality Matrix in Latin America,” https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/407101/S1600945_en.pdf (accessed May 25, 2020). **14** de Sousa Santos, *Boaventura*, Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide, London 2014, p. 92.

multiple strategies of terror, used to dehumanize the one to be controlled are well-known in our contemporary struggles, and are based on the same systems of dominance inherited since the first colonial times.

Interjection (JA)

The image of paramilitaries playing soccer with severed heads does also come to my mind when I think of the horror of the last one hundred years in the Colombian conflict—a conflict completely intertwined with colonial inequalities and their relationship to the soil.¹³ The struggles for decolonization are neither abstract nor an intellectual exercise, even if the conundrum lies on the epistemic: the need for a common unlearning of a value system that deprives certain peoples of their humanity and certain forms of their worth.

On Smuggling (The Need to Trespass) Continued (LU)

Yes, it entails a multilayered process that could undo the various visual, epistemological, and fiction-making machineries that accompany the growth of modern/colonial capitalism—what Boaventura de Sousa calls “epistemicide.”¹⁴ One characteristic I find particularly interesting in the *Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno* that you mention is that it offers stories and narratives where the official truth is evidently fed by multiple voices. How this is translated into drawings that act as storytellers of the narrative proposes ways to survive the epistemological violence that implied that period of colonization of the Andes. Your mention of this chronicle has inspired the drawing appearing on page 211. *Feast of the Yngas: wariqsa, dance; arawi, song of the Ynga. Sing with its red flame*, drawing 124 in the *Primer Nueva Cronica y Buen Gobierno*, is the blueprint for it.

Line (JA)

Throughout the whole series of drawings there is a focus on the movement of this one line: an ever-transforming one, which can

bend to recall dimensionality or extend to call attention to the flat surface. It is also a line that sometimes merges with the printed letters recalling the closeness between the acts of drawing and writing. And it is an eerie line that turns into a silhouette, which folds and changes with the movement of the pages.

Adfinitas (LU)

Yes, as the drawing process continued, I was interested in making the intermediate elements between one shape and the other intentionally absent, playing with the idea of the viewer’s gaze as the one that completes the image. The way in which the drawings morph in a constant movement in which a form is never completely finished allowed me to play with notions such as smuggling, camouflage, appropriation. I wanted to make references to a colonial imaginary that is not clearly identifiable: coloniality has not ended and decolonial activism is never complete. The possibility of locating transition points involves finding affinities or connecting lines. I like this term—affinity—because of the difficulties it involves when we think of possibilities to disclose that which is familiar to us. How do we access the unfamiliar, when familiarity is supposedly always the starting point of our perception? Borders again: affinity—one that is close to the limit of another, the neighbor, the like.

Movement (JA)

This logic of finding affinities gives rise not only to the merging of disparate beings in what on the page appears as a filmstrip of sequenced single frames, but it is also what makes our written conversation possible. As this text develops in parallel with the drawings, it cannot analyze a finished artistic intervention into this book; rather it spirals through common transition points, pointing towards a curatorial endeavor, which wants to disclose its own trajectory—one which includes affinities and perhaps frictions. In the same way in which the drawings bear witness to their temporality, this text has moved in such a way as to become, at this point in time, two, with only one being printed here.¹⁵ It is in the negotiations of the failed encounters that the how-to-find-possibilities-to-relate is more clearly enunciated.

A Dialogue of Hands (LU)

As the work developed, those figures centered on “merging between disparate beings,” which you mention, became more present; I remember recalling the diversity of encounters between sentient beings that we might cultivate when we move away from a type of “pensamiento monocultivo” (in English: monocultural thought) embedded in power structures of our capitalist context. At

16 Kahlon, Rajkamal: "People of the Earth/Die Völker der Erde", in *diesem Band S. 219-228* **17** Following Oswald de Andrade's "Antropophagite Manifesto" from 1928, Clark picked up to the notion of Antropofagia as a tool towards emancipation of the trauma of colonial contact in Brazil. **18** Lepecki, André, "Part 1: Affective Geometry, Immanent Acts: Lygia Clark and Performance," 2017, <https://post.moma.org/part-1-affective-geometry-immanent-acts-lygia-clark-and-performance/> (accessed November 7, 2020). Lepecki credits the term *nonobject* as used by Ferreira Gullar in Gullar, Ferreira, *Experiencia Neoconcreta: Momento-limite da arte*, Sao Paulo 2007 [originally 1959], p. 90. **19** Lepecki, André, "Decolonizing the Curatorial," in Theater, vol. 47, no. 1, 2017, pp. 101–115, here p. 110. **20** Lepecki 2017 (note 17), p. 108.

the same time, the image of the spiral resonates with the form of collaboration we envisioned, where we would be able to manifest not only what we wanted to say, but also its conversational mechanisms. You talked about how the emphasis on the trajectory is also a way to react towards representational strategies in connection to smuggling. The drawing appearing on pages 194–195 comes to my mind when thinking about those first moments when you mentioned the drawings' dance with the texts, their potentiality as possible nonpredictable connectors, as well as the collaborative endeavor we are engaging in. The drawing is based on Lygia Clark's *Diálogo de mãos* (Dialogue of hands, 1966). I first came to that reference through Rajkamal Kahlon's series *People of the Earth/Die Völker der Erde*.¹⁶ This material drew me to look for connections with Lygia Clark's image, specifically in how it negotiates both survival strategies and *connective lines* of colonial violence. In Clark's work a Möbius strip made of a cloth band encircles the wrists of two participants. When thinking about ways to de-structure our notion of otherness, Clark's experiments are powerful referents.¹⁷ I looked back at her first sculptural pieces (*Objects*) when we first started this process because of her approach to exoskeletal forms, which draw attention to empty spaces: the emphasis on the hinges that join the parts of the piece. As the drawings became more a type of mixture of organic forms and objects in ambivalent morphing, the transformative, participative nature of Clark's late work became also relevant. Clark's recalling of living creatures—or what André Lepecki calls the quasi-objects, or quasi-bodies—are all activated, and often constructed, by one participant or more.¹⁸

On the Curatorial (JA)

In his article "Decolonizing the Curatorial," André Lepecki highlights his interest in grappling with the difficulties of curating Lygia Clark's nonobjects in a museum setting—a difficulty that he describes as arising from the works' "aesthetic singularity ... their *thingness* ... their radical escape from regimes of display that subjugate and colonize the relational objects as being Clarks objects and the participants as being the new authors/artists of a Lygia Clark work."¹⁹ Lepecki describes how for him "to decolonize the curatorial imagination is to end the ways systems of objects and subjects ... keep colonialist logic in place."²⁰ For this purpose, he proposes replacing the presentation of objects and experiences with "*things* and *vivências*,"²¹ pointing toward an "allogical

21 Vivências is “the term used by Lygia Clark and Hélio Oiticica to describe the lived experience of experimentation, always linked to both action and speech, the forces of matter and the forces of desire” Lepecki 2017 (note 17), p. 108. **22** Lepecki 2017 (note 17), p. 108. **23** Lepecki 2017 (note 17), p. 108. **24** “[F]rom this on, and it can be detected clearly in Kant’s *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime* (1776, section IV), the more that European thought turns to the south and the east, and arrives to Asia, Africa and America, the less it seems to be—for this mode of thinking—the capacity of the non-European populations to feel the beautiful and the sublime.” Mignolo continues to analyze the interplay between the rise of secular rationality and an aesthetics that necessitates that devaluation of the sensorial experience of other civilizations, pinpointing that “[so] appears the criteria that a ‘canvas’ is art, but that a ceramic object is ‘craft’ ... So is it explained that ... codices of the Aztec civilization are on display in a Museum of Natural History in Chicago.” Mignolo 2009 (note 1), p. 10, translation Juana Awad. **25** Translation note: in the original Spanish text the word used is “tela,” which can be translated into English as fabric, textile, or (painted) canvas. This gesture underlines the correlation between both objects—painted ceramic and painted fabric—further problematizing the differentiation between art and craft. **26** Schultheis, Franz, Single, Erewm, Köfeler, Raphaela and Mazzurana, Thomas, *Art Unlimited?* Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World, Bielefeld 2016, p. 18.

mode of curating”²² that goes beyond “perform[ing] unquestioned institutional good intentions.”²³

My partly rhetorical question in this regard would be: can the inclusion of practices (such as Clark’s) into the Western art historical canon, and in Western cultural centers of power (regardless of how difficult they are to display) help complicate the logic of aesthetics? And less rhetorically: are there ways in which the curatorial can work against the entrenched system of racist hierarchization, which arose hand in hand with the advent of the discipline of aesthetics in eighteenth-century European thought,²⁴ and that develops the criteria for a “canvas”²⁵ to be considered art but a ceramic object “craft”? With all my commitment to diversity in arts and culture, and well aware of the shortcomings of unreflected institutional good intentions, I fear that with a focus on the complexity of artworks, the cultural landscape is being enriched, but fundamental aesthetic categories are not being shaken. As Mazzurana, Köfeler, Single, and Schultheis point out in *Art Unlimited? Dynamics and Paradoxes of a Globalizing Art World*, it is necessary to ask whether “the existent intercultural and transnational diversity of artists and works of art does in fact reveal an all-round permeability of the former boundaries ... [or if] the continued existence of powerful monopoly positions of a few Western art institutions and art centers in the legitimate definition of art must be assumed.”²⁶

On Ambivalent Figures (LU)

There is so much to be done towards decolonization in the arts—connected to what you mention as the possibility of complicating the logic of aesthetics. The dynamics of the colonial apparatus still determines so much of how art circulates, its educational practices, its forms of research, collection, and exhibition. For example, the way in which the imaginary and artistic manifestations of non Western nations are presented in the centers of contemporary art, frequently

27 Ortiz, Daniela, "Mira quién habla Criollos, expolios y alianzas coloniales," *Terremoto Magazine*, <https://terremoto.mx/article/criollos-expolios-y-alianzas-coloniales/> (accessed July 4, 2020). **28** Román, Tomás, "Equilibrio y reciprocidad, el secreto de la salud del territorio," *El Espectador*, <https://www.elspectador.com/noticias/medio-ambiente/equilibrio-y-reciprocidad-el-secreto-de-la-salud-del-territorio/> (accessed August 9, 2020).

displaying a type of sacred local universe, still directly linked with the notion of nature as a "pristine" entity (thus still ready to be conquered). This exotization, however, is counteracted by the political reality, represented by the threat of "the violent Indian," the one who puts the well-being of the colonial order at risk. As Daniela Ortiz points out, there is a cultural imaginary that reproduces the logics of racism through paternalism and criminalization.²⁷ There are multiple manifestations of such macabre machineries that sustain these distinctions. This is why narratives that give us tools to decolonize our bodies, gazes, and words are significant; the ones that break with binary approaches to nature and culture, offering us possibilities as sentient beings inserted in complex and diverse ecologies. I believe we need to learn from those approaches, in which territory and knowledge are not separated, looking for ways to care and respect our surroundings in a more balanced relationship. In the words of Tomás Román, a member of the Huitoto Nation, who lives in Araracuara on the border between the Amazon and Caquetá regions in Colombia: "the territory, the knowledge, the thought, the word, and our existence are completely linked. We need to remember our deep bond with the territory; good health is nothing more than respect and care."²⁸ I believe it is our job to look for epistemological complexity as a field of meaning when fighting any form of originality or purity tests, and to suspect the many ways in which one voice is still used to speak on behalf of others, manifesting power dynamics that sustain historical narratives.

Interjection (JA)

This concern is visible in your approach when, in your lines, you bring the animate and the inanimate into interdependencies. Moreover, how you navigate your references, taking freely from sources spanning widely in time, in space, and in terms of ideological positioning, to create a seemingly harmonious sequence, also speaks to the idea of epistemological impurity ... Clark, Kahlon, Piper, Puma ...

On Ambivalent Figures Continued (LU)

Another reference to add to the list is based on the anthropological gaze. The drawing on pages 158–159 is made using as a model a photograph that anthropologist Richard Evans Schultes made of two dancers of the Dance of the Chontaduro Fruit, a traditional dance practiced by the Yuruparí, in the Mirití and Apaporis region of the Colombian Amazon.²⁹ The photograph shows the local practices of the

29 Richard Evans Schultes was an American biologist who is considered the father of modern ethnobotany. He is known for his studies of the uses of plants by indigenous peoples, especially the indigenous peoples of the Americas. His book *The Plants of the Gods: Their Sacred, Healing, and Hallucinogenic Powers* (1979), co-authored with chemist Albert Hofmann, is considered his greatest popular work and has never been out of print. **30** Danto, Arthur, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*, Berkeley 1992, p. 7.

dance, which is crucial for the ecological sustainability of the territory, seen through the gaze of the explorer, in this case the ethnobotanist who gathers vast amounts of knowledge and concurrently turns a somehow iconic image into a symbol of the explorer of those territories. The image used as a referent portrays two members of the Yucuna group in costume, hiding their faces with masks. The Chontaduro Dance is performed to help bring equilibrium to the world. The masks are figures of jaguars, eagles, butterflies. Images of animals are used “as they are the true environmental authorities, because they are the ancestral owners of the territory and that is why we sing to the territory to ask permission for the coexistence there”—as explained to me by Tomás Román. The vast majority of members of his nation—the Huitoto—were abused, forced into slavery, and massacred due to the extraction of rubber, during the rubber ethnocide, which killed 90 percent of the population of the Amazon in thirty years (approximately 75,000 people), one hundred years ago. Along with gold, animal skins and feathers, marihuana, coltan mines, oil palm plantations, and cocaine laboratories (now called, in the region, the “new rubber shops”), rubber is one of the many forms in which local territories have been feeding the circuits that sustain the global economy through extractivism and forms of forced labor.

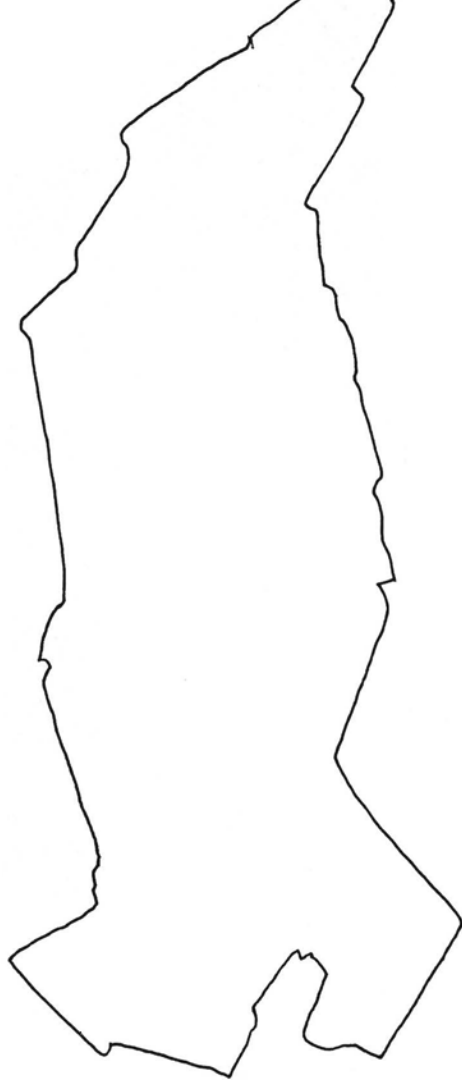
A Double Bind (JA)

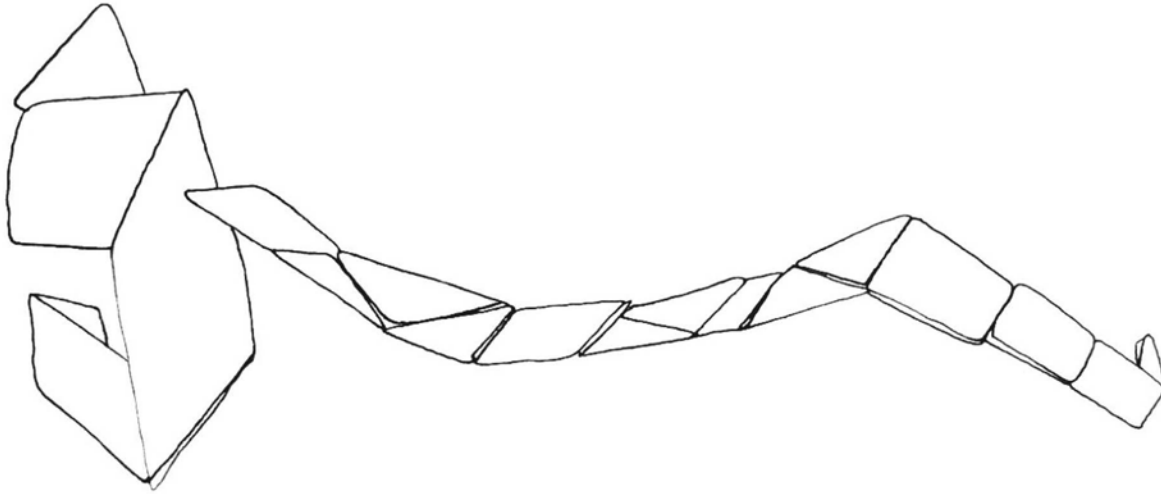
The image of the anthropologist who explains and organizes the world of “far away peoples” for others reminds me of the image of the curator who contextualizes and historicizes “difficult,” perhaps also “remote” art and mediates it for a “global” audience. It is the curator, more than any other figure in the art world, who defines and legitimizes what can be considered as art and what is not, by choosing, displaying, and theorizing objects and practices within hierarchies of knowledge. Danto describes the “difference between art and non-art as ...philosophical” rather than factual, “for there is no particular way in which art has to look.”³⁰ As such, the curator has to rely on their particular knowledge to *create* this difference. This marks, for me, the conundrum of the mingling of the curatorial and the decolonial: a decolonial impetus in a curatorial practice necessarily exists in a double bind, as it puts into question the definitions that legitimate its existence.

How, then, to participate in unsettling the rationality that supports our practices, in and with our practices, instead of repeating gestures that enrich the cultural landscape while maintaining its logic? How to unlearn the hierarchy that stipulates the “different” as inferior, instead of raising its status within the hierarchy? When asked about undoing internal colonialism, Silvia Rivera

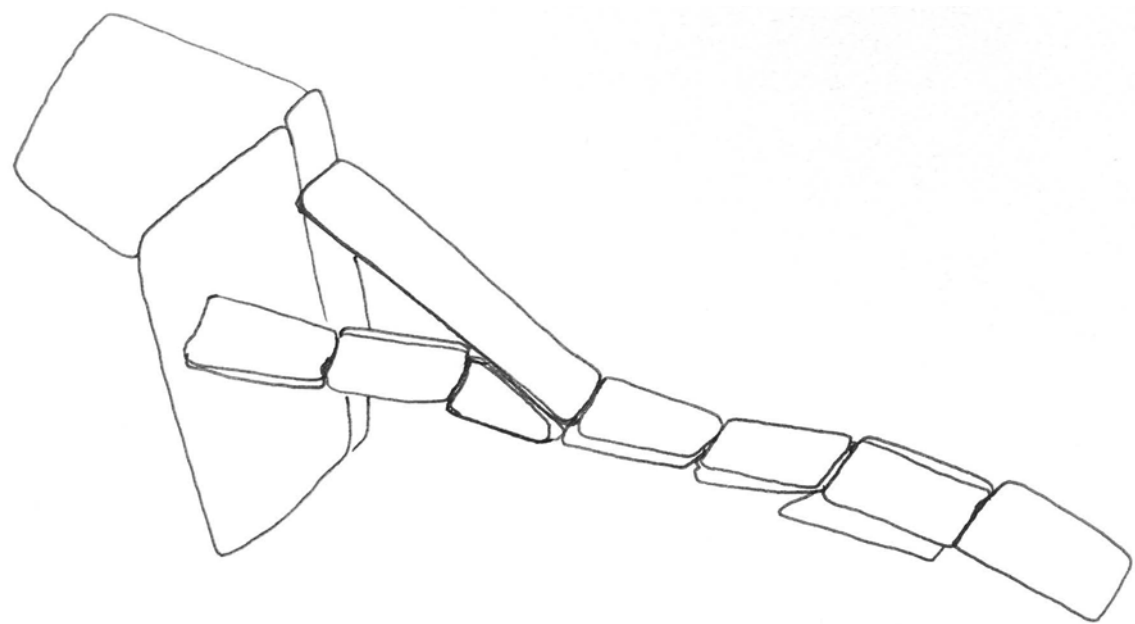
31 Rivera Cusicanqui cited by Gago (note 6). **32** As Aníbal Quijano points out, “historical-cultural heterogeneity implies the co-presence and the articulation of diverse historical logics.” Quijano, Anibal, “Coloniality and Modernity/Rationality,” *Cultural Studies*, vol. 21, no. 2–3, pp. 168–178, here p. 177. **33** Rivera Cusicanqui cited by Gago (note 6), p. 3.

Cusicanqui proposes that “we need to deepen and radicalize difference: *in*, *with*, and *against* the subaltern.”³¹ Needless to say, underscoring and reveling in difference is exactly the opposite of conferring dissimilar value, as the “different” is not rationalized in hierarchical terms (i.e., superior vs. inferior.)³² In order to engage with epistemological complexity, from the position of our practices, I believe that, along with remaining suspicious of guiding principles and disputing purity, we ought to smuggle radical difference into our (art) systems, well beyond the presentation of artworks; to focus on the mundane, structural, nonprestigious parts of institutions, on the parallel structures that diffuse the boundaries between so-called low and high art; and engage seriously with the role and the presence of the public/participant. Resting on ambivalences and honing critical conversations amongst precepts in collaboration can probably support us in the task: Rivera Cusicanqui reminds us that “no one can decolonize on their own (*solito*), because as Jim Morrison and also Foucault said, we carry the masters inside because of cowardice and laziness”³³—but that is a conversation that will have to continue on a different page.





The Acquisition of Knowledge Value in Museum Collections
Sebastian De Line



1 Pateman, Carole, and Mills, Charles W., Contract and Domination, Cambridge/Malden 2007. 2 Mitropoulos, Angela, Contract and Contagion: From Biopolitics to Oikonomia, *Wivenhoe / New York / Port Watson* 2012; Federici, Silvia, Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation, *Brooklyn, NY* 2004, pp. 63–68; Robinson, Cedric, Black Marxism: The Making of the Black Radical Tradition, *Chapel Hill / London* 1983. 3 Marx, Karl, The Ethnological Notebooks of Karl Marx, transcribed and edited by Lawrence Krader, Assen 1974.

What is knowledge value and how is it acquired by ethnographic and other historicized and contemporary, racialized museum collections? Knowledge value is an acquisition value among those such as rarity value, socio-historical value, conditioned value, authenticity and provenance value, narrative or affective value, and artistic value. These values are determined by museums while considering the potential of what can be commodified through a so-called “object’s” (referred to as an Ancestor’s or Ancestors’) acquisition as a form of property accumulated and maintained within collections.

In contextualizing the logics underpinning values determined within acquisitions of objectified human and nonhuman Ancestors, it is important to determine what “knowledge” means in the context of collections within global nation-states whose colonial histories led and continue to lead to the extraction of Indigenous and racialized Ancestors, while examining how value is accumulated and commodified through labor and exchange in the museological economic circuits. Through the application of an emergent approach in thinking about what knowledge means in the context of museums or archives, it can be understood that northern Eurocentric and biblical etymologies of knowledge are embedded within the logics of acquisition criteria which determine capitalist values extracted from laboring “objects.” These values conflict with various Indigenous and racialized ways of being and knowing which understand that those determined by museums as “objects,” “artifacts,” and “remains” are alive and agential beings. Furthermore, British and Judeo-Christian biblical etymologies attribute sexual power to *knowledge* and this accumulation and commodification of sexualized power is what determines the fetishization of objectified embodiment and the transiting or carcerality of sexualized labor powers. By examining how sexual and racial contracts¹ function through the construction of property, contract theory supports an understanding of how an acquisition of knowledge value is made extractable from Ancestors (as cultural “objects”) within collections, safeguarded and enforced by State laws that eternize property. Compliance with these State laws as such enforces a means of continually extracting, accumulating, transiting, exchanging, (re)productive laboring² and consuming that which is deemed art or material culture.

In a close reading of unpublished notes by Karl Marx edited as *The Ethnological Notebooks of Karl Marx*, Lawrence Krader transcribes annotations by Marx (that Marx ascertained from publications, accounts, and letters by anthropologists and ethnologists Lewis Henry Morgan, John Budd Phear, Henry Summer Maine, and John Lubbock).³ This influence that nineteenth-century colonial anthropology and ethnology had on Marx reinforces my argument regarding the obtainment and containment of Indigenous and racialized knowledges within collections through sexualized-racialized (re)productive labor power and the categorical logics

4 It includes: The National Gallery of Canada Corporation, the Canadian Museum of Civilization Corporation (now referred to as the Canadian Museum of History Corporation together with the Canadian War Museum Corporation who presently operate under the same President and Chief Executive Officer), the Canadian Museum of Nature Corporation, the National Museum of Science and Technology Corporation (renamed the Canada Science and Technology Museum Corporation), while later incorporating the Canada Aviation and Space Museum, the Canada Agriculture and Food Museum, the Canadian Museum of Immigration at Pier 21, and the Canadian Museum of Human Rights. **5** Gray, Robin R. R., "Repatriation and Decolonization: Thoughts on Ownership, Access, and Control," in Gunderson, Frank, Lancefield, Rob and Wood, Bret, eds., *The Oxford Handbook of Musical Repatriation*, Oxford 2018, pp. 1–16. **6** Simpson, Audra, "On Ethnographic Refusal: Indigeneity, 'Voice' and Colonial Citizenship," *Junctures*, no. 9, December 2007, pp. 67–80; Tuck, Eve and K. Wayne Yang, "R-Words: Refusing Research," in Humanizing Research: Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities, *Thousand Oaks, CA* 2014, pp. 223–247. **7** Njoku, Johnston A. K., "African Arts in the Academe: Some Thoughts on the Politics of Exhibition," in *Africa Today*, vol. 41, no. 2, 1994, pp. 63–68, p. 65. **8** In the Etymology Dictionary it is stated that an early twelfth-century Old English source accredits the prefix know- with knowleche, knaweleche, enawlece or the "acknowledgment of a superior, honor, worship." Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/knowledge> (accessed March 20, 2020).

of organized containments as forms of carcerality.

In 1967, the National Museums of Canada Corporation (NMC) was formed.⁴ Under the "Purpose" and the "Capacity and powers" of the Canadian Museums Act of 1990, it is exemplified that such an organizational system within the nation-state of Canada legally frames how property and power are wielded by Canadian national museums through the construction of Crown corporations which are afforded a status of "natural persons" enabling them to usurp power through ownership laws. Robin R. R. Gray details how Indigenous laws and protocols unique to every person, family, community, and nation are inordinately disregarded by Western museums containing Indigenous Ancestors.⁵ These museums maintain the power to collect through a compliance to colonial nation-state laws rather than a respect for and application of Indigenous-led or Indigenous-centered museological approaches informed by the persons, families, communities, and nations related to the Ancestors housed within collections.

Throughout this essay, I will refer to examples of how incarcerated Ancestors and their kin refuse⁶ complete consumption as "objects" in collections while expressing agency in their own "eloquence of silence."⁷ I will argue that museums accumulate, produce, replicate, traffic, and consume knowledge value from embodiments of Indigenous and racialized Ancestors as "objects" incarcerated in collections or via knowledges extracted from their kin as outmates.

Knowledge as Sexualized Power

In various northern European etymologies, definitions on the word "knowledge"⁸ are distinguishable from different Indigenous and racialized ways of knowing and being that are relationally worlded.⁹ While contemporary North American understandings of knowledge are arguably an abstraction of societal memories through its contexts within

9 “From late 14c. as ‘capacity for knowing, understanding, familiarity;’ also ‘fact or condition of knowing, awareness of a fact;’ also ‘news, notice, information; learning; organized body of facts or teachings.’ Sense of ‘sexual intercourse’ is from c. 1400. Middle English also had a verb form, *knoulechen* ‘acknowledge’ (c. 1200), later ‘find out about; recognize,’ and ‘to have sexual intercourse with’ (c. 1300); compare *acknowledge*.” “knowledge,” Online Etymology Dictionary (note 8). Andrea Smith (2005) points to a similar etymology of “to know” within a biblical context translated from Hebrew which connects the knowing of a person to sexual relations. Smith, Andrea, *Conquest: Sexual Violence and American Indian Genocide*, Durham 2005, p. 119. 10 German and Dutch kennen (to know) connotes sexual intimacy. Adler, George J., *A Dictionary of the German and English Language*, New York 1884, p. 327. See also: van Rijn, C. J., *Dutch-English and English-Dutch Dictionary: In the New Spelling*, Gouda 1908, p. 125. 11 “lock,” Online Etymology Dictionary, https://www.etymonline.com/word/lock?ref=etymonline_crossreference#etymonline_v_12371 (accessed March 20, 2020). 12 *Communicative transference refers to Marx’s comment on things (including knowledge and love) being communicated or given but not bought or sold*. Marx, Karl, *The Poverty of Philosophy*, London 1971 [originally 1846–1847]. 13 Marx 1971 (note 12), p. 30.

hegemonic power dynamics of worship, superiority, sexual¹⁰ or marital settlement and enclosure (*lock*),¹¹ its foundation within northern European logics of fetishization and confinement are embedded within institutional reasonings for justifying the desire to obtain and secure knowledge.

If knowledge, within northern European or Judeo-Christian contexts, are accumulations of sexualized power and labor force, gated by various means of enclosure and institutionalized dissemination, how do Ancestors labor or produce fetishized value through embodiment while incarcerated in collections? Marx argues that a communicative transference¹² of knowledge and love (among other values, morals, and standards) precedes a systemization of commerce and (im) material exchange. Marx implies that during the period after the Middle Ages leading into the Age of Enlightenment:

[T]here came a time when everything that men had considered inalienable became an object of exchange, of traffic and could be alienated. This is the time when the very things which till then had been communicated, but never exchanged; given, but never sold; acquired, but never bought— virtue, love, conviction, knowledge, conscience, etc.—when everything short, passed into commerce. It is the time of general corruption, of universal venality, or, so to speak in terms of political economy, the time when everything, moral or physical, having become a marketable value, is brought to the market to be assessed at its truest value.¹³

Marx’s speculation that fluctuating values, morals, or standards of love and knowledge were never exchanged prior to the development of capitalism is a naïve form of reductive and deterministic logic, but it must be kept in mind that *The Poverty of Philosophy* is an earlier text, written twenty years prior to the maturation of *Capital*, vol. I (1867). Sex work and other labors existed prior to currency exchange and were/are not only exclusive to religious, political, and military organizations who accumulate(d) knowledge power. As will become clear in Marx’s notes on Morgan’s interpretations of kinship, “love” and “knowledge” have long been

14 Horkheimer, Max and Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*, Stanford 2002 [originally 1947], p. 2.
 15 Horkheimer and Adorno 2002 (note 14), p. 2. 16 Tuck and Yang 2014 (note 6), p. 224. 17 Tuck and Yang 2014 (note 6), p. 224. 18 Pateman, Carole, *The Sexual Contract*, Cambridge/Malden 1988. 19 Hobbes, Thomas, *Leviathan: the Matter, the Forme, & the Power of a Common-wealth Ecclesiastical*, London 1651; Locke, John, *Two Treatises of Government*, London 1689; Rousseau, Jean-Jacques, *The Social Contract and Discourses*, London/Toronto/New York 1923 [1762] 20 Mills, Charles W., *The Racial Contract*, Ithaca NY 1997. 21 Pateman and Mills 2007 (note 1). 22 Mitropoulos 2012 (note 2), p. 22. 23 Mitropoulos 2012 (note 2), p. 24.

exchanged as byproducts of marital and other sexual arrangements. Exchanges of “love” and “knowledge” may also precede conscious agreements or formalized sexual and racial contracts, passed among relations without contract. Arguably, autonomous sex workers/entrepreneurs embody great power in knowledges that are continually desired by religious, political, and military organizations who wish to accumulate such powers for their own motives.

In Horkheimer and Adorno’s post-World War II determination on knowledge, “[p]ower and knowledge are synonymous”¹⁴ and “at the disposal of entrepreneurs regardless of their origins,”¹⁵ and according to Eve Tuck and K. Wayne Yang, “Knowledge of self/ Others became the philosophical justification for the acquisition of bodies and territories, and the rule over them. Thus, the right to conquer is intimately connected to the right to know (‘I know, therefore I conquer, therefore I am’).”¹⁶ In Horkheimer and Adorno’s assertion that knowledge is power, a re-reading of Tuck and Yang’s quotation would equate to “the right to conquer is intimately connected to the right to” *power*,¹⁷ yet not everyone is afforded that right, would want to exercise that right, or would adhere to the colonial legal systems that decree and enforce such a right. Resistances continually exist and thrive beyond the recorded chronicles of conquer narratives.

In *Contract and Contagion: From Biopolitics to Oikonomia*, Angela Mitropoulos makes clear that sexual contracts¹⁸ and therefore social contracts¹⁹ of which racial contracts²⁰ and racial-sexual contracts²¹ are embedded in a right to extract and accumulate power, transit/exchange power, and amass the surplus of (re)productive labor-forces. Mitropoulos summarizes:

[A] history of the wage contract cannot proceed without a consideration of the shifting terms of the sexual contract; just as it is not possible to read classical theories of social contract without coming across persistent attempts to mark the divergence of the wage contract from slavery (as with Locke and Rousseau), or the preoccupation with correlating or distinguishing the political contract from the marriage contract (as in the debate between Robert Filmer and Hobbes)²²

Mitropoulos exemplifies a social contract of statehood with Abraham Lincoln’s conflation that the Union is “a family composed by ‘regular marriage,’ which is to say, one without the possibility of divorce”²³ through a sustained *oikonomics* defined as “the ways in which a politics of the household— domesticity and genealogy—are crucial to the organization of intimate forms of self-management, but also the confluences of nation, race and sexuality

24 Mitropoulos 2012 (note 2), p. 38. “Racial Capitalism,” in *Critical Ethnic Studies*, vol. 1, no. 1. 2015, p. 77; Robinson 1983 (note 2). **26** Federici 2004 (note 2), pp. 65–66. **27** Melamed, Jodi, 1974 (note 3), pp. 95–106. **30** Morgan, Lewis Henry, *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*, Cleveland/New York 1963 [1877], <https://archive.org/details/ancientsocietymorgan/mode/2up> (accessed July 24, 2020). **31** Morgan 1963 [1877] (note 30), “Chapter I: Ethnical Periods.”

with re/production that continue to define the reach and limits of contractualism.”²⁴

Silvia Federici situates (re)productive labor within a context of how relative surplus value is accumulated through originary accumulation.²⁵ From Federici’s analysis of reproductive labor, we can understand how etymological fetishization of knowledge is predicated upon how racialized and sexualized contracts are integral to the enforcement of laboring “objecthood.”²⁶ To a greater extent, scholarship on racial capital²⁷ and feminist Marxism²⁸ has focused on Marx’s section “Part Eight: So-called Primitive Accumulation” in *Capital*, vol. 1. Given that the focus of this study is in analyzing museological and collection practices of acquisition, Marx’s ethnological notebooks shed considerable light on how Marx formulated his thinking on property ownership, reproductive labor, and the commons.

In part three of *The Ethnological Notebooks of Karl Marx*, Marx annotates the writings of anthropologist Lewis Henry Morgan. Marx determines acquisitions of power by comparing various sexual contract systems in the form of marriages, dowries, and the dynamics of economic exchange within household, family, clan, and tribal structures throughout the world that he culminates into a successive grouping in order to trace a rise of property in what he calls the “Sequence of Institutions Connected with the Family”²⁹ in part three, chapter six within five stages (charting promiscuous intercourse, family structures, organization upon the basis of sex, increases of influence, and the rise of property) which were directly influenced by Morgan. Marx uses anthropological and ethnological missionary letters and publications as his method of analyzing property ownership while comparing matriarchal and patriarchal structures of power.

Among the texts abstractly noted by Marx was Morgan’s *Ancient Society or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization* (1963 [1877]), which Morgan chronicles. Morgan sets up logical vertices of so-called “progression” from what he calls savagery to barbarism to civilization and this is derived from ethnological “knowledge” that he and other anthropologists have extracted from Indigenous and racialized peoples.³⁰ From Marx’s ethnological notes based on anthropologists like Morgan, it is ascertainable that his ideas on class (proletariat) have never been inseparable from race (as Cedric Robinson asserts in *Black Marxism*). Abstract categories of primitivization are found throughout Marx’s notes, directly drawn from Morgan’s systemization of savagery to barbarism to civilization. Morgan’s idea of ethnological “progression” is derived from seven research criteria— *subsistence, government, language, family, religion, house life and architecture, and property*³¹—based on Enlightenment views of sovereignty in which man progressively gains control over nature (materials of potential extraction). Morgan’s methodological thesis derives its knowledge from the development of technology (many of which are considered as objects) and from conjugal relations, which supports

32 Morgan 1963 [1977] (note 30). 33 Njoku 1994 (note 7), p. 65. 34 Gray 2018 (note 5), pp. 4–5. 35 Gray 2018 (note 5), p. 7. 36 Gray 2018 (note 5), p. 13. 37 Gray 2018 (note 5), pp. 4–5. 38 Gray 2018 (note 5), p. 5. 39 Gray 2018 (note 5), p. 4. 40 Appadurai, Arjun, “Museum Objects as Accidental Refugees,” *Historische Anthropologie*, vol. 25, no. 3, 2017, pp. 401–408, p. 402.

the argument that an etymology of the word knowledge and “to know” are based on sexual contracts.³²

Returning to the museum as a site in which Indigenous and racialized Ancestors (deemed primitivized “objects” and “artifacts”) dwell within collections, it can be understood how such abstractions in the pursuit of property ownership, knowledge production, and commodification have little to do with the life and communities Ancestors relate. As Johnston A. K. Njoku emphasizes:

It is one thing for museum exhibits to give accurate descriptions of the content, style, form, and other visual aspects of African art objects, but it is quite another thing to relate objects to the African conceptualizations, cultural expectations, aesthetic traditions, and meanings.³³

In the context of Turtle Island, Robin R. R. Gray similarly imparts that Indigenous peoples “are the original creators of their knowledge expressions and have unique laws and protocols that govern their relationship to cultural heritage.”³⁴ Not only is there inaccuracy in research and knowledge production that lacks community-led or community-centered approaches³⁵ or with respect and in an adherence to culturally specific laws and protocols; as Gray argues, nation-state property laws administer and control rights of access, care, and return of Ancestors in collections (defined as human remains, modified remains, objects and artifacts through non-Indigenous logics embedded in State laws). “Through intellectual property laws like copyright, a researcher arbitrarily gains ownership of knowledge when it becomes documented and transformed into a knowledge product in the form of a manuscript, a film, a photograph, or in this case an audio recording and its metadata.”³⁶ The scope in which property rights bear a totalizing apprehension of control over Indigenous peoples “resulted from the appropriation of Indigenous cultural heritage—lands, resources, knowledge, objects—into the property of a settler entity such as a researcher, an institution, the state, or the commons.”³⁷ Yet, Gray reveals that “in most countries around the world copyright laws have not allowed, and do not provide space, for the incorporation of Indigenous customary laws, systems of property, or notions of property ownership (Torsen and Anderson 2010).”³⁸ Therefore, the return of Ancestors who had become property by definition of State laws are reliant upon negotiation³⁹ and allied politics of individual museum staff or institutions.

Replication of Knowledge

“The materiality of ... objects is tied up with their pedagogical value, for what they can show, teach and illustrate.”⁴⁰ In order for the potential of knowledge value to be utilized within a collection (from a Westernized perspective) there needs to be a conduit or container in which the power of knowledge

41 Robinson, Dylan, *Hungry Listening: Resonant Theory for Indigenous Sound Studies*, Minneapolis 2020; Gray 2018 (note 5). **42** Gray 2018 (note 5), p. 13. **43** Gray 2018 (note 5), p. 8. **44** Gidwani, Vinay, *Capital, Interrupted: Agrarian Development and the Politics of Work in India*, Minneapolis 2008. **45** Gidwani 2008 (note 44), p. 236. **46** Njoku states in full that “I personally see in African art objects a body of knowledge and ideas held hostage in glassy or wooden cubicles, some nailed to walls in museums.” Njoku 1994 (note 7), p. 65. **47** Appadurai 2017 (note 40), p. 407. **48** Appadurai 2017 (note 40), p. 407.

is accumulated, exchanged, consumed, and monetized. The materialized recording of a song⁴¹ or story, a two-dimensional rendering, a three-dimensional “object,” a filmic depiction, or any material representation can be considered as a vessel or conduit of value, labor, and exchange within collections and archives. Material representation of accumulable and commodifiable value need not necessarily be “authentic” in order to produce value or labor. As Gray states, “In many cases, an institution will debate the terms of access and control, and this can result in the digital return of songs, borrowing arrangements for masks and regalia, or replica transfers of totem poles, for example.”⁴² Often, it is the prerogative of museums to negotiate an exchange rather a full return of Ancestors without a replacement and maintenance of cultural value and, therefore, economic value.

Navigating vastly different Indigenous protocols and ways of knowing necessitates an approach in implementing museum guidelines or policies on a specific basis per each nation or community.⁴³ This poses a challenge to capitalistic and nation-state logics pertaining to law where homogenization is preferential in reducing both the potential for error (one protocol befitting every situation) and cost efficiency.

Knowledge value, sociohistoric value, narrative value, affective value, and artistic value are all *authenticated* by way of a relationship between community members (as relatives of this Ancestor) in the transference⁴⁴ of accumulated ways of knowing to a museum’s collection in order to maintain a degree of conditioned value (the potential for eternal value within collection). Vinay Gidwani imparts that the commodification of knowledge is “a politics of translation that is at once a politics of transportation.”⁴⁵ Njoku reinforces this assertion of trafficking by Gidwani when he relates African Ancestors in museums to being “held hostage.”⁴⁶ In German museums with colonial collections such as Ethnologisches Museum Berlin, one of the Staatliche Museen zu Berlin, Arjun Appadurai likens trafficked Indigenous and racialized Ancestors that were amassed through Germany’s colonization to “accidental refugees.”⁴⁷ “[T]he objects that have ended up in German custodianship did not come to Germany willingly or by their own volition. Like all objects discovered through conquest, collection and curation in the great museums of the West, they are accidental refugees.”⁴⁸ Appadurai cites an account by Viola König referencing Indigenous Ancestors from the Americas in the Dahlem catalogue. König states that:

Prince Maximilian zu Wied brought this robe of bison hide, along with 15 others, back with him to Germany from his expedition along the upper reaches of the Missouri. Between 1832 and 1834, in the company of the painter Karl Bodmer, he had travelled across the west of North America and, in the process, had assembled a large number of botanical, zoological, and ethnological specimens.

49 König, Viola, *Prestel Museum Guide, Ethnologisches Museum Berlin*, Munich 2006. Cited by Appadurai 2017 (note 42), p. 402. 50 Taylor, Howie, "Ending the Silence around German Colonialism," 2016, <https://www.opendemocracy.net/en/transformation/telling-truth-about-germans-colonial-history/> (accessed July 23, 2020). 51 Kant, Immanuel, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, edited by Hans H. Rudnick, Carbondale and Edwardsville 1996 [1785], p. 4. 52 Vermeulen, Han F., *Before Boas: The Genesis of Ethnography and Ethnology in the German Enlightenment, Lincoln and London* 2015, p. 374. 53 Pateman and Mills 2007 (note 1). 54 Smallman, Etan, "181-year-old corpse of Jeremy Bentham attends UCL board meeting," *Metro*, 2013, <https://metro.co.uk/2013/07/12/181-year-old-corpse-of-jeremy-bentham-attends-ucl-board-meeting-3879586/> (accessed May 1, 2020); Marmoy, C. F. A., "The Auto-Icon of Jeremy Bentham at University College, London," in *Medical History: An International Journal for the History of Medicine and Related Sciences*, vol. 2, no. 2, 1958, pp. 77–86. 55 Bentham, Jeremy, *A Fragment on Government*, Oxford 1891 [1776], pp. 93–94.

As early as 1844, he had sold part of his ethnological collection to the Prussian Royal Art Chamber in Berlin ... 49

In his article "Ending the Silence around German Colonialism," Howie Taylor argues,

If more people were aware of Germany's colonial history, they argue, perhaps they would be aware of the structural processes of racial othering and alienation that continue in both German and its relationship to the "outside" of Europe.⁵⁰

The development of racialized classification in German Enlightenment philosophical traditions was influenced by early anthropology and ethnology and can be greatly attributed to anthropologists, such as Johann Friedrich Blumenbach, and the philosopher Immanuel Kant,⁵¹ who was not only credited with introducing the word "race" into German texts but also taught anthropology in Germany.⁵²

Immortalizing Carceral Objecthood

Racial-sexual contracts,⁵³ agreements, or contractual relationships are the basis on which knowledge becomes acquired by institutions. Exchanging cultural value for another value through repatriation and deaccession clauses are common tactics employed by natural history and ethnographic museums across the world to rationalize an unwillingness to relinquish the accumulation of Indigenous and racialized peoples' knowledges. Such common argumentation put forward by museums emphasizes their investments in performing cultural services to the general public through a dissemination of knowledges or the advancement of scientific and artistic research. This logic of an inherent right to accumulate and disseminate all knowledges, and that everyone should have access to all knowledges, has been an underlying justification for colonial imperialism.

By peculiar contrast, an example of a conscious will to perform labor for all perpetuity is Jeremy Bentham's own "auto-iconic" mummification where his remains are on permanent display at University College, London, and on which he continues to attend board meetings after his death, which was in 1832.⁵⁴

Innocuously, Bentham's "greatest happiness system of morals and legislation" (1891 [1776])⁵⁵ included panopticon theory, the establishment of

56 Naffine, Ngaire, "When Does the Legal Person Die? Jeremy Bentham and the 'Auto-Icon,'" *Australian Journal of Legal Philosophy*, no. 25, 2000, pp. 79–95, here, p. 80. **57** Naffine 2000 (note 56), p. 80. **58** Naffine 2000 (note 56), p. 81. **59** Naffine on Bentham's Cartesian thinking: "Bentham, along with the English common law, subscribed to a view of legal status at the end of human life, which reflected a form of Cartesian mind-body dualism;" Naffine 2000 (note 56), pp. 80–81. **60** Here, Naffine states: "The organisation of legal concepts into persons and property is ... to be found in Justinian's Institutes in his division of law into that of persons, things and actions"; Naffine 2000 (note 56), p. 80.

the first British police force, and the construction of Millbank Prison which was to be the first semipanoptic national penitentiary where carceral labor was performed and inmates were shipped to and from British colonies. Bentham, a proponent of carceral labor, willingly consents to his own objectification as a mummified object of fetish and display knowing that his spirit may continue to perform social and intellectual labor in the afterlife. While this example may seem anecdotal, it reinforces a certain gravitas in which Bentham had invested in his proponents of carceral labor and in those who continue to support his ideas and systems while pointing to legal double standards on animacy, agency, and human remains as property. As Ngaire Naffine states, "Law's ambivalence about the legal significance of death extends to the physical remains of the person. It has been repeatedly stated that, although the corpse is not to be treated as a legal person, nor is it to be regarded as its conceptual obverse, property."⁵⁶ Naffine reifies that "the human body seems to be neither legal thing nor legal person, which means that it exists in a sort of legal limbo."⁵⁷ In sum, Bentham's Will and Testament rendered him the legal proprietor of his body but as a human body cannot be legally considered "property," his body is neither legally a "thing" nor "object"; thus, his legal subjecthood within his body is considered agential to a certain degree. "[B]entham regarded the dead body as almost akin to property and certainly as not a manifestation of the person. Although the will transcended death, the moral and legal person did not remain in their so-called 'remains.'"⁵⁸

This surfaces a major contradiction. Why then are Indigenous Ancestors considered property within collections when their bodies were never self-Willed and yet are arguably still alive according to many Indigenous laws? While the majority of Indigenous and racialized peoples Ancestors' had no Will and Testament or entitlement to contacts, their bodies were excavated and extracted and had become property (of individuals, of the State, and of institutions) without their consent. Meanwhile, Indigenous and racialized Ancestral human remains abound within museum collections throughout the Americas, Australia, New Zealand, and Europe. Furthermore, Indigenous laws have always remained and are continually exercisable; therefore, the subjecthood and agency of Ancestors should also legally be considered in having equal rights to those of Bentham's assertion (not necessarily as Bentham proved through one's own Will and Testament) and to legal representation (in vocalizing on their behalf) should a pursuit of their rights be addressed within an arena of nation-state law (such as those exemplified by Bentham's Cartesian logic⁵⁹ and within nation-state law's foundations of persons and property within the Roman Justinian Code).⁶⁰

In the context of the United States, Naffine refers here to Lewis M. Simes: "In the Anglo-American system of law, the dead have neither rights nor duties. ... We may appoint a guardian ad litem to protect the expectant

61 Simes, Lewis M., Public Policy and the Dead Hand, *Ann Arbor 1955*, p. 1. **62** Simes 1955 (note 61), p. 88. **63** Government of Canada, "Museums Act," 1990, <https://laws.justice.gc.ca/en/lacs/M-13.4/page-1.html> (accessed July 24, 2020). **64** Government of Canada, "Agent status and Crown corporations," 2019, <https://www.canada.ca/en/treasury-board-secretariat/services/guidance-crown-corporations/agent-status-crown-corporations.html#Met> (accessed April 24, 2020). **65** Government of Canada 1990 (note 63). **66** Mills in Pateman and Mills 2007 (note 1), p. 9. **67** Pateman and Mills 2007 (note 1), p. 109. **68** Government of Canada 1990 (note 63). **69** This "right" to dispose can be further traced to chapter II, section no. 4 "Of the State of Nature." Locke, John, Second Treatise of Civil Government, 1690, <https://www.marxists.org/reference/subject/politics/locke/ch02.htm> (accessed April 20, 2020).

interests of the unborn. There is no guardian ad litem for the deceased because he has no interest."⁶¹ However Simes then concedes that "though death eliminates a man from the legal congeries of rights and duties, this does not mean that his control, as a fact, over the devolution of his property has ceased. A legal person he may not be; but the law still permits his dead hand to control."⁶²

Canadian Crown Corporations as Natural Persons

According to the Museums Act of 1990, all Canadian museums that are federal Crown corporations are mandated to continue to collect material cultures, while legally bound by Canadian nation-state governance to accumulate and disseminate knowledges⁶³ as property of the Crown via a system of rights that define a Crown corporation as an *agent* of the Crown.⁶⁴ This conference of agent status is peculiarly defined within legal terms under "privileges of a natural person"⁶⁵ whereby a Crown corporation is legally afforded the equivalent rights and status of a natural person. As Charles W. Mills explains regarding Hobbes's famous description in *Leviathan* of the commonwealth as "an Artificiall Man; though of greater stature and strength than the Naturall,"⁶⁶ onward through the work of his successors Locke, Rousseau, and Kant, the emphasis is on the artificial, that is humanly created, character of the society and the polity."⁶⁷ Here is a prime example of how a Crown corporation legally operates as an artificial man.

Outlined in the "Purpose" of the Bill C-49, as pertaining to the Canadian Museum of History covered under the Museum Act, Section 8 states that, "The purpose of the Canadian Museum of History is to enhance Canadians' knowledge."⁶⁸ This Canadian federal mandate to "enhance Canadians' knowledge" is executed through an exercising of the "Capacity and powers" further outlined in section 9(1) of the act:

In furtherance of its purpose, the Canadian Museum of History has, subject to this Act, the capacity of a natural person and, elsewhere than in Quebec, the rights, powers and privileges of a natural person. In particular, the Canadian Museum of History may

- (a) collect objects of historical or cultural interest and other museum material;
- (b) maintain its collection by preservation, conservation or restoration or the establishment of records or documentation;
- (c) sell, exchange, give away, destroy or otherwise dispose⁶⁹ of museum material in its collection

and use any revenue obtained from that disposal to further its collection;

(d) lend or borrow museum material on long- or short-term loan;

(e) organize, sponsor, arrange for or participate in travelling exhibitions, in Canada and internationally, of museum material in its collection and from other sources;

(f) undertake or sponsor any research related to its purpose or to museology, and communicate the results of that research;

(g) provide facilities to permit qualified individuals to use or study its collection;

(h) promote knowledge and disseminate information related to its purpose, throughout Canada and internationally, by any appropriate means of education and communication;

(i) establish and foster liaison with other organizations that have a purpose similar to its own;

...

(l) acquire property by gift, bequest or otherwise, hold that property in trust or otherwise and expend, invest, administer and dispose of that property;

...

(o) lease or otherwise make available any of its facilities to other persons;⁷⁰

In order to understand what is meant by a federal Crown corporation having the rights of a “natural person” one must turn to “Chapter II: Of the State of Nature” in the *Second Treatise of Civil Government* by John Locke. Locke opens this chapter with the statement:

To understand political power right, and derive it from its original, we must consider, what state all men are naturally in, and that is, a state of perfect freedom to order their actions, and dispose of their possessions and persons, as they think fit, within the bounds of the law of nature, without asking leave, or depending upon the will of any other man.⁷¹

As can be comprehended from this troubling statement, certain men are deemed “naturally in ... a state of perfect freedom,” while others are not free but under subjugation,⁷² possession, and at risk of innumerable consequences including but not limited to, labor and disposal as ordered by these *natural persons*.⁷³ Herein, it can be understood that

74 In reference to “natural treasures” described in the Canadian Museum of History’s 2017-2018 annual report. “Annual Report 2017-2018,” Canadian Museum of History, <https://www.historymuseum.ca/a1/annual-report-2017-2018/the-corporation-and-its-governance/#tabs> (accessed April 28, 2020). **75** Nye, Joseph S., *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York 1990. **76** As Simone Brown states: “Dark Matters takes up blackness, as metaphor and as lived materiality, and applies it to an understanding of surveillance. I work across multiple spaces (the airport, the plan of the Brooks slave ship, the plan for Jeremy Bentham’s Panopticon, Internet art) and different segments of time (the period of transatlantic chattel slavery, the British occupation of New York City during the American Revolution, post- 9/11) to think through the multiplicities of blackness. This method of analyzing surveillance and the conditions of racial blackness brings historical documents, art, photography, contemporary popular film and television, and various other forms of cultural production into dialogue with critical race scholarship, sociological theory, and feminist theorizing.” Brown, Simone, *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*, Durham 2015, pp. 7–8. **77** Brown 2015 (note 75), pp. 7–8. **78** Brown 2015 (note 75), pp. 8–9.

contemporary Canadian nation-state laws continue to function under Lockean parameters established within the Age of Enlightenment and by successive authority of the British Crown and while Canadian federal Crown corporate museums may operate to a certain degree at arm’s length of the Government of Canada, they are still very much a depository of the State and its accumulated “national treasures”⁷⁴ and in construction of national narratives promoted abroad that portray Canada as culturally diverse while garnering *soft power*.⁷⁵

The accumulation of such knowledges and the commodification of knowledge value by the federal government and the Crown are not only “treasures” to be garnered, but as argued earlier, they are trafficked and incarcerated beings transferred between institutions or organizations that shared purposes.⁷⁶ The question of *surveillance*⁷⁷ also comes into focus when considering who or what is being prioritized by museums or archives in the collection of information? As Simone Brown argues:

[R]ather than seeing surveillance as something inaugurated by new technologies, such as automated facial recognition or unmanned autonomous vehicles (or drones), to see it as ongoing is to insist that we factor in how racism and antiblackness undergird and sustain the intersecting surveillances of our present order.⁷⁸

79 Medina, José, *The Epistemology of Resistance: Gender and Racial Oppression, Epistemic Injustice, and Resistant Imaginations*, Oxford 2013. **80** Tuck and Yang 2014 (note 6), p. 225. **81** Robinson 2020 (note 41), p. 171. **82** Simpson 2007 (note 6); Tuck and Yang 2014 (note 6). **83** Robinson on the work of Peter Morin. Robinson 2020 (note 41). **84** Early, James, "The 'Re-communalization' of a Jamaican Kumina Drum," *Folklife*, 2014, <https://folklife.si.edu/talkstory/2014/re-communalization-of-a-jamaican-kumina-drum> (accessed January 10, 2020). **85** Robinson 2020 (note 41), p. 173.

Should State museums and archives collect, for example, objects such as protest materials created and/or used by Indigenous land defenders and environmental groups or other civil rights activists from BIPOC (Black, Indigenous, People of Color) communities including 2SLGBTQIA+ (two-spirit, lesbian, gay, bisexual, trans, queer, intersex, asexual, etcetera) folks? Does this information serve a dual purpose of national security?

Epistemic Resistances within Archives and Collections

*Epistemic resistances*⁷⁹ within and outside of archives and collections are those relations between familial inmates and outmates, between Ancestors on the inside and their kin or allies on the outside.

Refusal, and stances of refusal in research, are attempts to place limits on conquest and the colonization of knowledge by marking what is off limits, what is not up for grabs or discussion, what is sacred, and what can't be known.⁸⁰

Epistemic resistances and refusals within carceral spaces such as museum collections and archives thus become interventions of an abolitionist basis. Within museum spaces where surveillance, documentation, and control are regulatory, we can refuse which knowledges we choose to share (given the context of the who, where, and why present), and we can also refuse to be continually disconnected from our Ancestors who are held captive with collections, vaulted away from the public or permanently on display in an awakened state of belabored spectacle within glass vitrines such as those used by the Museum of Anthropology at University of British Columbia (MOA). As Dylan Robinson states, "spaces of visiting serve as a forum for intergenerational teaching and learning and move us away from normative settler cultures of display and hungry perception."⁸¹ In what ways might we visit our Indigenous and racialized Ancestors in museum collections while limiting, refusing,⁸² or intervening⁸³ with requests that our visits be documented by museums, so that we may reconnect with Ancestors while they continue to be locked away, awaiting *re-communalization*.⁸⁴ As Robinson cautions:

I do not dismiss the potential for dialogue and visiting to incite action, yet the potential is high for these moments to simply serve as new spaces for extractive knowledge gathering, and for the spectacularization and essentialization of visiting when Indigenous talk is put on display within exhibitions. Such instrumentalizations undermine the efficiency of visiting as a sovereign political practice.⁸⁵

86 In reference to “singing to our auntie” as part of Cultural Graffiti by performance artist Peter Morin while visiting Pocahontas’s gravesight in Gravesend, England, together with Dylan Robinson. Robinson 2020 (note 41), p. 170. **87** Robinson 2020 (note 41), p. 169. **88** Njoku 1994 (note 7). **89** Njoku 1994 (note 7), p. 65. **90** Million, Dian, “Felt Theory: An Indigenous Feminist Approach to Affect and History,” in Wicazo Sa Review, vol. 24, no. 2, 2009, pp. 54–58.

In visiting public monuments at outdoor spaces, one finds ways of intervening and curtailing the amount of knowledge is shared with non consenting voyeurs and eavesdroppers such as in the way artist Peter Morin may choose to cup his hands around his mouth and privately speak or sing⁸⁶ to Ancestors. As Robinson reflects on visitations to Pocahontas’s gravesight and Mungo Martin’s totem pole together with Morin in England: “We were visiting with kin, reassuring our ancestors that ‘we are still here. We have not forgotten you. You are not alone, though you may be far from home.’”⁸⁷

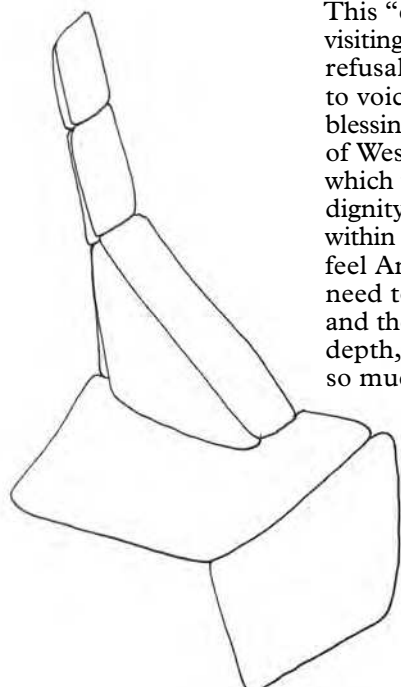
Within institutional spaces such as the museum, we may create opportunities to visit where Indigenous museum staff or guest artists, curators, Elders, and other community members take care of and ceremonially feed Ancestors, clean the spaces in which they rest, or listen to their whispers and advocate on their behalf.⁸⁸ Johnston Njoku echoes such a need for community engagement in the care of African Ancestors:

When I, for example, read some of the labels describing African arts, I see objects that want to be heard. And somehow I hear and feel the eloquence of silence. As a matter of fact, when I recognize colors and look closely at the remnants of food crumbs on certain artifacts, they remind me of possible ritual contexts in which some of these items may have been associated with in their natural environments. In that reference, I cannot but imagine that, if they are the reifications of deities in African traditional sense, some of these objects are really starving.⁸⁹

This “eloquence of silence” that Njoku hears when visiting African Ancestors in museums reframes how refusal operates through subalterneity. The inability to voice one’s agency can be both a curse and a blessing. The silence of Ancestors has been the excuse of Western sciences not to listen to other ways in which they communicate their will. Njoku speaks to a dignity in silence and of what can be heard and felt within silence. If we listen carefully, we can hear and feel Ancestors expressing what they need (such as a need to be fed). Life passing between an Ancestor and their visiting kin (outmates) in a museum convey depth, dignity, fortitude, indignation, longing, and so much more through their *felt*⁹⁰ connection.

Nested Sovereignty of Objectified Ancestors

“Like Indigenous bodies, Indigenous sovereignties and Indigenous political orders prevail within and apart from settler governance. This form of ‘nested sovereignty’



91 Simpson, Audra, Mohawk Interruptus: Political Life Across the Borders of Settler States, Durham 2014, p. 11. **92** Geismar, Haidy, Treasured Possessions: Indigenous Interventions into Cultural and Intellectual Property, Durham 2013, p. 151. **93** Geismar 2013 (note 91), p. 166. **94** Appadurai 2017 (note 40). **95** "1 U.S. Code § 1. Words denoting number, gender, and so forth," Cornell Law School Legal Information Institute, <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/1/1> (accessed April 28, 2020). **96** Colwell, Renata and Carr-Wilson, Savannah, "Legal Personality of Natural Features: Recent International Developments and Applicability in Canada," Environmental Law Clinic, University of Victoria, 2017, http://www.elc.uvic.ca/wordpress/wp-content/uploads/2018/05/2017-02-03-LegalPersonalityNatural-Features_web-version.pdf (accessed April 28, 2020), p. 3.

has implications for the sturdiness of nation-states over all."⁹¹ Audra Simpson's term "nested sovereignty" applies to ways in which sovereignties are exercised within parallel systems of governance, where Indigenous laws and governances are simultaneously nested and alongside hegemonic colonial laws and governances.

As Haidy Geismar describes in the context of how the agency of (Ni-Vanuatu and Māori) taonga is exercised during the auctioning of Ancestors, "in the case of copyright in Vanuatu, the commoditization of taonga at auction has engendered a particular form of political and economic intervention, making the marketplace a site of resistance to processes of commodification."⁹² Photographs of Ancestors as described within Geismar's text by Māori activist Ken Mair are: "real to us. ... We just don't see ourselves for sale."⁹³ Therefore, the donation, transfer, or sale of agential and lived Ancestors to and from collections are not only forms of incarceration but according to the logics of nation-state laws, forms of contemporary trafficking and indentured (contracted) or undocumented⁹⁴ labor. If a Canadian federal Crown corporation such as a museum is by law deemed a natural person with the right to possess, labor, traffic, or destroy Ancestors, then such a natural person may too be triable in a court of law. Loaning (trafficking or transiting) or possession of an agential Ancestor without consent would be considered under legal parameters as a form of kidnapping and hostage, and the destroying of an Ancestor would be considered a form of homicide. A similar argument can be made by looking at the legal definition of a person within the United States under the "Rules of Construction," whereby persons can be defined as "corporations, companies, associations, firms, partnerships, societies, and joint stock companies, as well as individuals."⁹⁵ If such a person is also definable as a society, then any member of that society (an Indigenous or racialized Ancestor who are recognized as kin to their communities) would also be recognizable as a person or a citizen (under a subversive logic of applied anthropocentric nation-state law). "The concept of legal personality is a convenient legal fiction that allows non-human entities to hold legal rights, and requires them to fulfill corresponding legal responsibilities to others."⁹⁶ Another strategy is the non-anthropocentric line of legal argumentation pertaining to the Rights of Nature which are becoming increasingly implemented in various countries throughout the world including Aotearoa (New Zealand), India, and Ecuador. In the preamble of the Waikato-Tainui Raupatu Claims (Waikato River) Settlement Act 2010 of Aotearoa it states:

To Waikato-Tainui, the Waikato River is a tupuna (ancestor) which has mana (prestige) and in turn represents the mana and mauri (life force) of the tribe. Respect for te mana o te awa (the spiritual authority, protective power and prestige of the Waikato River) is at the heart of the relationship between the tribe and their ancestral river ...⁹⁷

A tupuna is not defined as a human Ancestor but rather a river being. Yet, within the following Crown acknowledgments of New Zealand, passage 17(g) states that “to Waikato-Tainui, the Waikato River is a single indivisible being” which means that to the Waikato-Tainui nation, Waikato River is a being but it does specify that settler New Zealanders need to acknowledge the river’s agency and beingness according to conflicting nation-state laws and philosophical pretenses. Such an impasse is overcome through the Waikato River’s legal right to representation (by way of acquiring the status of a legal person) whereby they may have council representing their voice within New Zealand Crown law.

Under the Act, Te Awa Tupua is represented legally by the office of Te Pou Tupua. ... Te Pou Tupua is intended to be ‘the human face of Te Awa Tupua and act in [its] name,’ and it must ‘act in the interests of Te Awa Tupua and consistently with Tupua te Kawa values.’⁹⁸

This example illustrates how issues of a similar vein present ongoing challenges for Indigenous nations fighting for the return of Ancestors within the bounds of Lockean nation-state legal systems that cease to fully capacitate Indigenous ways of relating and the laws integrated with holistic worlding.

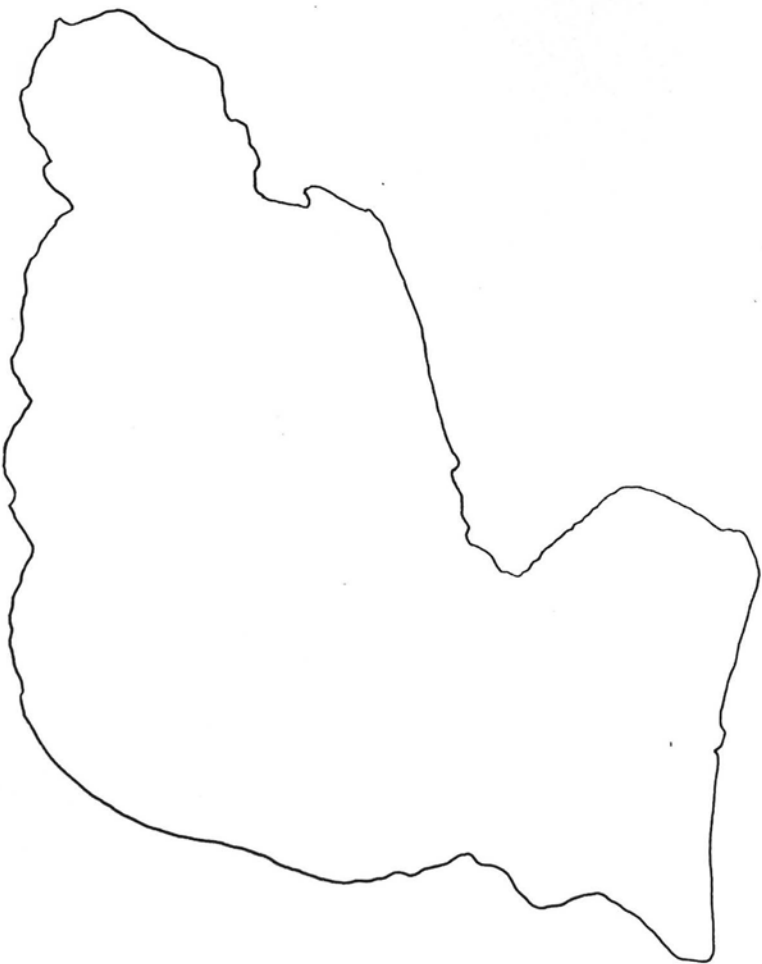
Knowledge gleaned from archives, collections, and documentation pose different challenges. As Audra Simpson and Eve Tuck and Y. Wayne Yang assert, methods of refusal can be both creative and generative forms of research: refusals can teach us what is appropriate to learn and why for whom certain knowledges are meant to be shared as well as the responsibilities of carrying those teachings; refusals also work to protect and maintain a balance in natural law and all of Creation.

Encountering sparse, abstract, inaccurate, and fetishistic documentation about Ancestors in collections are not forms of knowledge production that create meaningful relationships with communities built on honesty, integrity, trust, and respect. And while we can actively choose methods of generative refusal that can safeguard our knowledges from being extracted, accumulated, and consumed while asserting our voices and what stories we wish to share within these spaces, I am also reminded of the work of BIPOC researchers and archivists who rely upon as much knowledge as can be gleaned, however false or discriminatory it is, in order to figure out how to best honor Ancestors, many of whom are undocumented and trapped within archives or collections waiting to reconnect to their communities and go home. What ceremonies need to be done on their behalf given each specific context?

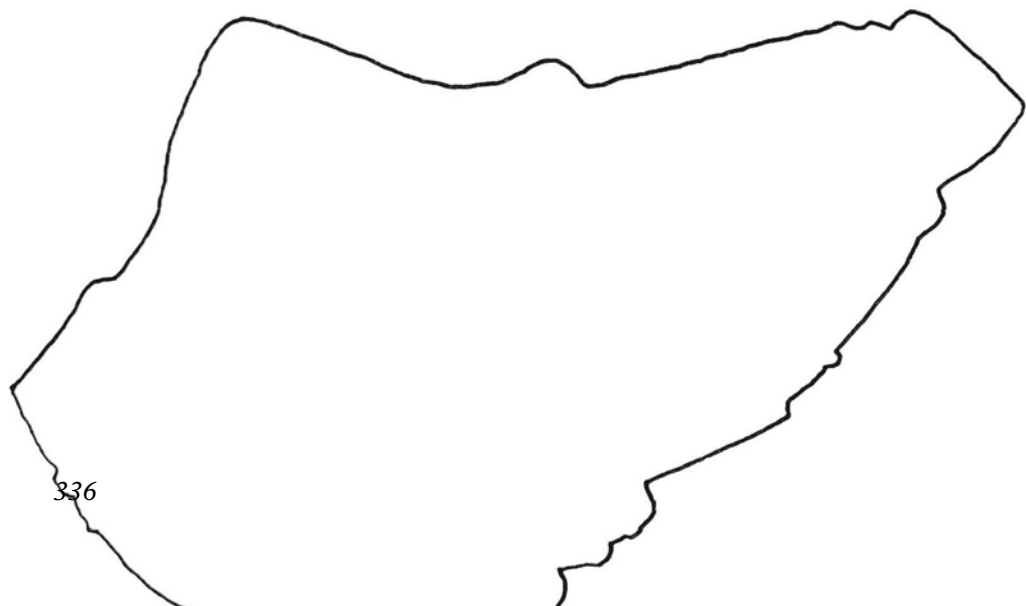
Even the most supportive museums committed to the centering of Black, Indigenous, and POC voices cannot guarantee space for agency without risk of (re)capture when

99 *Haudenosaunee Confederation website on the Seven Generation teachings related to traditional values. "Values," Haudenosaunee Confederation, <https://www.haudenosauneeconfederacy.com/values/> (accessed May 21, 2020).*

embedded in systems of documentation, archive, and collection. The museum, by definition, as distinguished from an art space, has a collection as its foundational backbone. With that in mind (that collections are at the heart of museums) there are many contemporary BIPOC artists that create meaningful and inspiring works within them and for a museum audiences, some of whom choose to allow their works to be collected. From a Haudenosaunee perspective, what kind of works of art might be created and consciously collected that embody the Seven Generation⁹⁹ teachings which account for their continual impact on future generations? As artists and makers, are we prepared for the potential of our spirits to be awoken in the afterlives, to be called upon to labor again for those down below who seek a connection with us and what we left behind?



*Die Künste dekolonisieren! Ein langer, schwieriger und leidenschaftlicher Kampf*¹
Françoise Vergès



¹ Übersetzung von: Françoise Vergès: „Décolonisons les Arts. Un long, difficile et passionnant combat“, in: Françoise Vergès, Léila Cukiernan, Gerty Danbury (Hg.): *Décolonisons les Arts!*, Paris 2018, S. 119-137. Abdruck mit freundlicher Genehmigung von L'Arche Editeur. ² Moi, je commençais de détester ce mot „intégrer“. Toute mon enfance, j'avais été intégrée sans l'avoir choisi, par la seule volonté de mes parents, aux valeurs françaises, aux valeurs occidentales. Il avait fallu mon découverte d'Aimé Césaire et de la Négritude pour au moins connaître mon origine et prendre certaines distances avec mon héritage colonial.“ Condé, Marysè: *La vie sans fards*, Paris 2012, S. 101f. (Übersetzung V. M.). ³ Lorde, Audre: „Vom Nutzen unserer Ärgers“ (übers. v. Renate Stendhal), in: Gigi – Zeitschrift für sexuelle Emanzipation, Nr. 11, 2001, S. 8-12, hier S. 10. ⁴ „[...] faire de la mer et de l'aventure maritime un sujet d'intérêt pour tous les Français. [...] des histoires de mer et de marns, anciennes et contemporaines“, Musée National de la Marine: „Un grand Musée Maritime pour le XXI^e siècle“ (Übersetzung V. M.), <http://www.musee-marine.fr/content/musee-en-renovation> (27.4.2020).

Ich begann das Wort ‚integrieren‘ zu verabscheuen. Während meiner gesamten Kindheit hatte ich keine andere Wahl als lediglich dem Willen meiner Eltern folgend in die französischen Werte, die westlichen Werte integriert zu werden. Es hat meine Entdeckung von Aimé Césaire und der Négritude gebraucht, um zumindest meine Herkunft zu kennen und eine gewisse Distanz zu meinem kolonialen Erbe aufzubauen.²

Die herrschenden Medien wünschen nicht, daß Frauen – noch dazu weiße Frauen – zum Rassismus Stellung nehmen. Rassismus soll als unabdingbare Komponente im Gewebe der menschlichen Existenz hingenommen werden – so wie die Tatsache, daß es jeden Abend dunkel wird oder man sich ab und zu einen Schnupfen holt.³

The worst thing about that kind of prejudice ... is that while you feel hurt and angry and all the rest of it, it feeds your self-doubt. You start thinking, perhaps I am not good enough.
– Nina Simone

Vor einigen Jahren besuchte ich aus Neugier das Marine-Museum in Paris. Dessen Ziel ist es, „aus dem Meer und dem Abenteuer der See ein Interessensgebiet aller Franzosen zu machen“, um „gegenwärtige und vergangene Geschichten des Meeres und der Seefahrer“ zu erzählen.⁴ Ich erblickte dort beeindruckende, glänzende Galionsfiguren – in der Regel weibliche Allegorien –, wundersame Schiffsmodelle aus allen möglichen Ländern, ich sah Beschwörungen der großen französischen Reedereien und riesige Passagierschiffe vom Anfang des 20. Jahrhunderts. An keiner einzigen Stelle wurde die Rolle der Marine im Sklavenhandel oder in der Geschichte von Kolonialismus, Kapitalismus und Imperialismus auch nur angedeutet. Man verließ das Museum in vollkommener Unkenntnis über die Zusammenhänge zwischen dem Fortschritt im Bereich Seefahrt und Navigation und den kolonialen Eroberungen, zwischen der Geschichte der Seefahrt und den kolonialen Kriegen. Doch ohne Schiff, keine Versklavten, kein Tabak, kein Zucker, kein Kaffee, keine Baumwolle.

Eine solche Bilanz kann für viele Museen gezogen werden, wo zwar nichts komplett falsch, aber die Erzählung von blinden Flecken durchzogen ist, woraus eine verstümmelte Erzählung und Kartografie hervorgehen. Auf diese Weise vollziehen sich Auslöschungsprozesse.

5 Siehe beispielsweise die Karte der mittelalterlichen Handelsrouten im 11. und 12. Jahrhundert, die von Martin Musson erstellt und auf *im-gur* bereitgestellt wird, „Medieval Trade Routes and Geography“, auf: *im-gur*, 1.7.2017, <https://im-gur.com/Av1ywuD> (14.5.2020). Sie zeigt die Beziehungen zwischen afrikanischem, asiatischem und europäischem Kontinent auf, welche Konstantinopel mit Liangzhou und den ostafrikanischen Stadtstaat Kilwa mit Ostasien verbinden. 6 Siehe hierzu Lockley, Timothy J. (Hg.): *Maroon Communities in South Carolina*. A Documentary Record, Columbia (SC) 2009; Price, Sally / Price, Richard: *Les arts des marrons, La Roque d'Anthéron 2005*, <http://www.une-saison-en-guyane.com/n03/arts-marrons-focus-sur-lart-rembel> (19.1.2020); Gomes, Flavio dos Santos; Reis, Joao Jose (Hg.): *Freedom by a Thread. The History of Quilombos in Brazil*. New York 2016; außerdem das Album *Drums of Defiance: Maroon Music from the earliest Black Communities of Jamaica, Smithsonian Folkways Recordings 1992*.

Denn die meist lautlos verfahrenende Auslöschung ist nicht zuletzt aufgrund eines pädagogischen Diskurses am Werk, der eine Geschichte formuliert, die zwar nicht an sich unwahr ist, jedoch auf Verdecktem basiert, was wiederum das Vergessen naturalisiert. Man sieht nicht mehr, weil man das Sehen verlernt hat. Dekolonisieren heißt wieder sehen lernen – auf eine transversale und intersektionale Art und Weise, um die Welt, in der wir uns entwickeln und die von menschlichen Wesen wie auch wirtschaftlichen und politischen Regimen hergestellt wird, zu de-naturalisieren. Dekolonisieren heißt lernen, alle Teile wie ein Puzzle auszubreiten und die Beziehungen, Kreisläufe und Überschneidungen zu untersuchen. Dadurch tauchen neue Kartografien auf, die die europäische Erzählung in Frage stellen und stattdessen Regionalisierungen und Globalisierungen, die nicht ausschließlich einer Nord/Süd-Logik folgen, in Erscheinung treten lassen.⁵ Es geht um das Begreifen der Welt, die uns umgibt; darum, weder das Kleine noch das Große zu vernachlässigen, die Verfehlungen und Konflikte, den Verrat und die Kompliz_innenschaften, die Solidaritäten, Einsamkeiten und Widerstände zu erforschen. Dekolonisieren beginnt zwangsläufig bei Sklavenhandel und kolonialer Versklavung, die als derart naturgegeben wie Tag und Nacht konstruiert worden waren. Kirche, Staat, Kultur und Gesetz rechtfertigten sie. Die Versklavten waren die ersten, die den Schleier dieser Lüge der Naturalisierung zerrissen, welche dazu diente, ihnen ihre Menschlichkeit abzusprechen und die brutalste Ausbeutung, die Habgier der europäischen Mächte und die Fiktion der universellen Rechte zu überdecken. Die Versklavten schreckten vor keiner Gefahr zurück, um ihrer Menschlichkeit Anerkennung zu verschaffen. In ihren Strategien des Lebens, des Überlebens und der Kreativität wurden Künste und Kulturen des Widerstands gegen die Auslöschung erfunden, aufbewahrt, neu interpretiert und weitergegeben. Revolten und Aufstände gegen Versklavung und Kolonialismus schlugen eine *Dekolonisierung* der Vorstellungskräfte und Erzählungen vor und zeigten neue Schreibformen der Geschichte und neue Ausdrucksweisen auf. Die Gemeinschaften der *Maroons* – jene Verwaltungsformen, die Freiräume sowie Sprachen, Künste und Kulturen inmitten einer Welt, die die Universalität des Freiheitsprinzips negierte, schufen – haben in der Vorstellung der ehemals versklavten Bevölkerungen der Karibik, Brasiliens und des Indischen Ozeans nicht das Geringste an Kraft verloren.⁶ Die auf die Versklavung folgenden Methoden der Kolonisierung bedeuteten

keineswegs weniger Vernichtung, Zerstörung, Plünderung, Enteignung und Diebstahl als die Versklavung selbst. Im Laufe der Jahrhunderte des Eisens und des Bluts häuften die europäischen Museen Millionen von Objekten an, die sie den eigentlichen Eigentümer_innen entrissen hatten. Die Phase der Dekolonisierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, genauer zwischen 1945 und Mitte der 1970er Jahre, führte zur Demontage der großen europäischen Kolonialreiche und zur Wiedererlangung von Souveränität, während man zeitgleich an der kulturellen Dekolonisierung arbeitete. Die weißen Masken – Resultat dessen, dass man „sich selbst von außerhalb seiner selbst betrachte[t]“⁷ – mussten abgelegt werden. Eine ganze Generation von Künstler_innen, Filmschaffenden, Musiker_innen und Wissenschaftler_innen erneuerte den Prozess der Dekolonisierung der Sprachen, Künste und Ideen, denn bis zu jenem Zeitpunkt war

die Verortung dieses großen Spiegels der Imagination [...] notwendigerweise europäisch mit seiner Geschichte und Kultur und das übrige Universum wurde von diesem Zentrum aus betrachtet.⁸

Alle Bereiche – Kunst, Literatur, Poesie, Fotografie, Tanz, Kino, Musik, Theater, Museologie, Design, Handwerk – wurden miteinbezogen und es entstand eine umfassende Bibliothek an Werken, Bildern, Tönen und Archiven von globalem Ausmaß. Die Geschichte und dieses weitreichende Archiv der Dekolonisierung der Künste sind zugänglich, eine Kenntnis dieses Korpus unabdingbar. Denn weder beginnt alles mit noch dreht sich alles um Europa.

Die Auslöschungsprozesse haben indessen kein Ende genommen. Sie nehmen neue Formen an oder bedienen sich der altbekannten, wie Zensur, Mangel an finanzieller Unterstützung, dem Verweigern von Visa, Diebstahl und rechtswidriger Besitzergreifung. Vor einigen Jahren begannen Institutionen damit, Veranstaltungen, Diskussionen und Ausstellungen zu den Themen der Diversität, Hybridität, Kreolisierung und Dekolonisierung zu organisieren, ohne jedoch ihre Struktur zu verändern. Ob wir denn darüber nicht erfreut sein sollten? Zweifelsohne wurden an manchen Stellen Fortschritte erzielt. Afrika wurde zum neuen Faszinations- und „Entdeckungs“-Raum auf dem Kunstmarkt, was für die Künstler_innen eine Aufwertung ihrer Werke und finanzielle Förderung bedeutete – Aspekte, die schwer außer Acht gelassen werden können. Die Anerkennung dieser Aspekte ist meiner Meinung nach jedoch keinerlei Indiz einer Dekolonisierung. Denn auf der einen Seite findet oft eine Pazifizierung der Werke statt, die manchen davon ihre ganze Radikalität nimmt, und auf der anderen Seite bleibt die Umgestaltung der institutionellen Organisationsstrukturen sowie der wirtschaftlichen Produktions- und Distributionsmechanismen aus.

Einer Dekolonisierung der Künste muss ein Verständnis der Phänomene und der Auslöschungsprozesse, die stets am Werk sind und, wie bereits erwähnt, unter Deckmänteln fortschreiten können, vorausgehen. Die Dekolonisierung bedarf enormer Anstrengungen, denn es muss verlernt werden, um zu lernen, und es muss eine Form der Neugierde entwickelt werden, die immerzu nach dem Wie, Wer, Warum und Für-wen fragt. Bildung und

9 „He believes in an impersonal knowledge of the tree because that is science, but not in a personal experience of it.“ (Übersetzung V. M.) Tagore, Rabindranath: „My School“ (1933), in: ders.: *Personality. Lectures Delivered in America, London 1933*, online einsehbar auf der Website der Svaraj Foundation, http://svaraj.org/shikshantar/tagore_myschool.html (19.1.2020). **10** Condé 2012 (wie Anm. 1). **11** „S'autonomiser et construire soi-même sa niche de résistance puis, autant que faire se peut, la connecter avec d'autres niches de résistance ... Et s'affranchir du joug, du grand récit national officiel pour se réappropriier et écrire soi-même son récit, exposer sa vision des choses“ (Übersetzung V. M.). Attia, Kader: „Donner la parole à ceux que l'on n'entend pas“ (Gespräch mit Yanina Benai), in: *L'Officiel*, 13.4.2018, <https://www.lofficiel.com/art/kader-attia-macval-palais-de-tokyo> (27.4.2020). **12** Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a. M. 1968, S. 27.

Erziehung jedoch bringen uns nicht bei, neugierig zu sein, sondern lehren uns lediglich, uns aus unserer Welt und der Welt überhaupt auszuloggen. Mir kommt in diesem Zusammenhang eine Anekdote von Rabindranath Tagore in den Sinn. Darin erzählt er die folgende Geschichte: In der Schule klettert einer seiner Mitschüler während der Pause auf einen Baum und macht es sich dort zum Lesen bequem. Der Schulmeister schnauzt ihn an und befiehlt ihm, vom Baum herunterzusteigen. Nun ist es jedoch derselbe Schulmeister, der den Jungen dazu ermutigt, Botanik zu studieren und Tagore somit zu dem Schluss kommen lässt, dass der Schulmeister „an ein unpersönliches Wissen über den Baum glaubt, weil es Wissenschaft ist, nicht jedoch an die persönliche Erfahrung dessen“.⁹ Wer erinnert sich nicht daran, als Kind gebeten worden zu sein, nicht so viele Fragen zu stellen, weil diese die Erwachsenen „ermüden“ würden. Für rassisierte Kinder ist dies noch drastischer. All das, woraus ihre Welt besteht, ist von der Repräsentation ausgeschlossen; nicht eine einzige Straße trägt den Namen von Held_innen, die ihnen ähnlich sind, die Welt wirft ihnen ein verzerrtes Bild ihrer Herkunft und Geschichte, ihrer Erinnerungen und Religionen zurück. Nicht nur wird ihre Neugierde als „böser Fehler“ dargestellt, sie haben zudem „keine andere Wahl, als [...] in die westlichen Werte“ integriert zu werden.¹⁰ Das verlorene Erbe kann folglich nur um den Preis großer Bemühungen wiedergefunden werden. „Aus sich selbst heraus autonom werden und sich seine Nische des Widerstands aufbauen, dann diese so gut es geht mit anderen Widerstands-Nischen vernetzen ... Und das Joch der großen, offiziellen, nationalen Erzählung abwerfen, um sich seine eigene Erzählung anzueignen, diese zu verfassen, seine Sicht der Dinge darlegen“, sagt Kader Attia.¹¹

Innerhalb der hegemonialen Erzählung bezieht sich der Ausdruck „Bruch“ (in Kunst, Kino, Theater, Tanz) nur auf Brüche, die von Weißen vollzogen werden und sich in eine lineare Erzählung einfügen. Die Erzählung der Dekolonisierung jedoch kann nicht linear sein, denn „[d]ie Dekolonisation ist bekanntlich ein historischer Prozess“,¹² sie ist ein vielfältiger und komplexer Vorgang, der nie nur einem Pfad folgen kann. Er ist multi-territorial, er versucht einer Diversität teils konfligierender Erinnerungen zu begegnen, er muss Gender, Sexualitäten und verschiedenste sich überschneidende Räumlichkeiten anerkennen.

Aufmerksamkeit für die Kolonialgeschichte und ihr heutiges Fortleben in all ihren Formen steht im Mittelpunkt des Dekolonisierungsprozesses der Künste. Die Jahrhunderte der Kolonisierung – Sklaverei und Post-Sklaverei – haben ihre Spuren in Fragmenten, Verboten, Bildern und einem von Rassismus kontaminierten Vokabular hinterlassen. In

Frankreich hat sich mit der moralischen Verurteilung des Rassismus in der Nachkriegszeit die fiktive Vorstellung durchgesetzt, dass Rassismus lediglich eine Meinung sei, sprich eine Haltung, die auf einem ethischen Fehler basiere. Das Eingeständnis, dass es keine „Menschenrassen“ gibt, verhinderte jedoch nicht das Fortschreiten eines kulturalistischen Rassismus, eines *Rassismus ohne Rassen*.¹³ Der Rassismus ohne Rassen und die nicht-rassistischen Rassist_innen (die keineswegs neu sind) haben weiter an Rückhalt gewonnen dank einer politischen Konjunktur, durch die die französische Staatsbürgerschaft zu einer identitären Angelegenheit wurde und seither mit „einer“ Zivilisation, „Werten“ und einem fundamentalistischen Ansatz von Laizismus assoziiert wird. Kein Tag vergeht, an dem nicht eine öffentliche Stellungnahme, eine Werbung oder eine Performance „die“ Schwarzen, „die“ Asiat_innen, „die“ Nordafrikaner_innen oder „die“ Muslim_innen attackiert. Komiker_innen erfinden ihnen „einen“ Akzent, machen sich über ihre Küche und Kleidung lustig, das Kino stellt sie auf rassisierende Weise dar. Diese Rückkehr der kolonialrassistischen Matrix, die Aimé Césaire in *Über den Kolonialismus* beschrieben hat, betrifft auch die Welt der Kunst, da

niemand schuldlos kolonisiert, [...] auch niemand ungestraft kolonisiert; [...] eine Nation, die kolonisiert, [...] eine Zivilisation, welche die Kolonisation – also die Gewalt – rechtfertigt, bereits eine kranke Zivilisation, eine moralisch angefaulte Zivilisation ist, die zwangsläufig, von Konsequenz zu Konsequenz und von Verleugnung zu Verleugnung, nach ihrem Hitler, das heißt nach ihrer Bestrafung ruft.¹⁴

Verfasst im Jahr 1950, ist diese Analyse Césaires in der heutigen Kunstszene jedoch unbekannt geblieben. Die Strukturierung der auf *race* basierenden Mentalitäten und Darstellungsformen hat eine lange Geschichte: Denken wir beispielsweise an die antisemitischen Darstellungen, die in Europa seit dem Mittelalter reichlich vorhanden sind, an die stigmatisierenden Bilder von Schwarzen, die sich ab dem 19. Jahrhundert ausbreiten, an die Tagebücher der europäischen Reisenden, die die Welt in zivilisiert vs. unzivilisiert aufteilen, an die Menschen-Zoos, an die koloniale Literatur, an die durch Fotografie und Kino verbreiteten Bilder, die die kolonialrassistische Ideologie untermauern sollen und Vorstellungen sowie Praktiken bis heute nähren. Und trotz all der Werke, Studien und Doktorarbeiten zum Thema dieser langen Entwicklung bleibt der Widerstand der kulturellen Kasten Frankreichs gegenüber ihrer eigenen Dekolonisierung groß. *Augenzeugenberichte* über diesen Widerstand gibt es zur Genüge. Er reicht von der Weigerung, ein Projekt in Betracht zu ziehen mit der Begründung, dass „sich das Publikum nicht dafür interessieren wird“, bis zu Kommentaren zu Hautfarbe, Vorname und Herkunft (real oder unterstellt);¹⁵ von der Zuweisung von überwiegend negativ konnotierten Rollen an Schwarze, asiatische und nordafrikanische Menschen bis zum Universalismus, der den Weißen zugesprochen wird, die stets jede beliebige Rolle

16 Kulturelle Aneignung hat nichts mit den Zirkulationen, Leihvorgängen, Überschneidungen und anderen Formen der Hybridisierung, die sich herausgebildet haben, zu tun. Sie bezeichnet den Prozess, durch den eine dominante Kultur sich die Codes einer minoritären Kultur aneignet und sie mit lukrativem Nutzen reproduziert. Dadurch werden die Geschichte der Unterdrückungen und die Asymmetrie, die in den Bereichen der Produktionsbedingungen und des Vertriebs bestehen und die weiße westliche Welt begünstigen, übersprungen. **17** Dass diese unterrichtet werden, liegt am Willen und der Bereitschaft einiger Lehrender dieser Schulen und Universitäten, aber es gibt immer noch kein Curriculum mit verpflichtenden Kursen zur Kolonialgeschichte und den Repräsentationsformen, die diese nach sich zieht. Ebenso wenig gibt es affirmative Maßnahmen für die Einstellung von rassisierten Lehrenden/Forschenden oder Studierenden. In diesem Zusammenhang steht weiterhin die Geschlechterdifferenz im Fokus.

spielen dürfen; von der Sicherheit, mit der weiße Künstler_innen in vollkommener Freiheit aus kolonialen Bildern schöpfen, um ihre Kunstprojekte auf die Beine zu stellen, bis zur kulturellen Aneignung;¹⁶ von der Abwesenheit rassisierter Menschen in Führungspositionen künstlerischer und kultureller Einrichtungen bis zur Abwesenheit von Kolonialgeschichte oder kritischer Theorie in den visuellen und postkolonialen Studien an französischen Kunsthochschulen;¹⁷ von den Kartellen im Museumsbetrieb, welche entweder mit Euphemismus, mit Eliminieren oder Auslassen der afrikanischen, asiatischen oder arabischen Präsenzen in französischen Städten agieren. Die Liste ist lang, die Beispiele sind alltäglich, die Diskriminierungen belegt.

Von den rassisierten Menschen wird Tag für Tag verlangt, dass sie das Bestehen von Rassismus und Diskriminierungen erklären. Immerzu fordert man von ihnen, dass sie ihre Loyalität zu einem abstrakten Diskurs über Rechte beweisen – dieser ist deshalb abstrakt, weil er Differenzen bezüglich Klasse und Gender, die das Erbe einer patriarchalen, misogynen und kolonialen Geschichte sind, nicht berücksichtigt –, während ihnen ihr Recht auf Gleichheit permanent abgesprochen wird. Man tritt ihren Forderungen mit dem Argument der künstlerischen Freiheit entgegen. Wir von *Décolonisons les Arts* (DLA) verteidigen dieses Recht. Aber wir treten auch für die *Befreiung* ein, jenes kollektive Handeln, das nicht lediglich das individuelle Schaffen, sondern die Freisetzung kreativer Energie in der Gesellschaft im Blick hat. Während Ungleichheiten zwischen Frauen und Männern im Kunstbetrieb mittlerweile anerkannt und offizielle Stellungnahmen zum Zweck ihrer Minderung abgegeben werden, bestehen Gleichgültigkeit oder Misstrauen gegenüber jenen geballten Ungleichheiten fort, denen rassisierte Menschen ausgesetzt sind – dies beschreibt der Begriff der Intersektionalität, indem er die Aufmerksamkeit darauf lenkt, dass Personen zugleich mehrere Formen von Herrschaft und Diskriminierung erfahren. Der Wert, den man der Gleichheit von Frau und Mann zumisst, wird so noch dadurch gesteigert, dass er erlaubt, die auf einer intersektionalen Analyse basierenden Forderungen der Gleichheit ins Abseits zu drängen. Er findet im bürgerlichen, „weißen“ Feminismus einen ausgezeichneten Verbündeten – jenem Feminismus nämlich, der sich einer Analyse der Zusammenhänge zwischen der Erschaffung der „weißen Frau“ (die als unschuldig, schön, mütterlich, sanft, schutzbedürftig ... figuriert wurde), der Kolonialgeschichte und der Erfindung der „schwarzen Frau“ (die wie der biblischen Isebel mangelnde Weiblichkeit, fehlender Mutterinstinkt, Gleichgültigkeit gegenüber Schmerz ... angedichtet wurde) widersetzt. Dies ist die Trumpfkarte der

neoliberalen Offensive in dem Moment, da andere Karten wie die Vorherrschaft der „westlichen Zivilisation“, die europäische Demokratie oder die in Europa entstandenen Künste an Wert verlieren. Frauenrechte, verstanden als eine Verlängerung der personenbezogenen Rechte in einer vom Kapitalismus strukturierten Welt, bedrohen ein Patriarchat, das ausschließlich sexualisierte Formen des Kapitalismus zulässt, aber sie bedrohen nicht den Kapitalismus als solchen. Die Entstehung von staatlichem Feminismus, Femi-Nationalismus und Femi-Imperialismus zeigt deutlich, dass die als Totalität verstandene Kategorie „Frau“ eine Konstruktion ist, die sich der Anerkennung von sozialen Ungleichheiten und Prozessen der Rassisierung verweigert.

Gleichgültigkeit und Misstrauen bauen auf einer willentlichen Unwissenheit auf. Willentlich, da sie trotz zunehmender Beweise aufrechterhalten wird; willentlich, da alles andere bedeuten würde, man müsste sich bilden, in einen Prozess der Dekolonisierung des Selbst einbringen und Privilegien abgeben. Privilegien, die – obgleich auf angeblich natürliche Art erlangt, da man der europäischen Kultur angehöre – weder auf irgendeinem angeborenen Genie oder Talent basieren noch auf Kompetenzen, Fähigkeiten oder Bereitschaften, sondern schlichtweg aus einer Geschichte des Raubs, der Plünderungen und der Ausbeutung, den Prozessen der Rassisierung (Antisemitismus, Negrophobie, Islamophobie, Romaphobie), der Misogynie und allen Formen der Transphobie resultieren.

In Frankreich hat die Gesellschaft gelernt, die persönlichen Erfahrungen rassierter Menschen zu vernachlässigen, ins Abseits zu drängen, sie abzuweisen und sie in die Schubladen der „Viktimisierung“ und des „Kommunitarismus“ zu stecken. Dies geschieht oft, ohne sich Zeit dafür zu nehmen, jene Werke, die sich von solchen Erfahrungen inspirieren lassen, auch nur zu betrachten oder gar zu lesen. Sie gelten von vornherein als illegitim, Künstler_innen-Residenzen werden verweigert oder aber eine Residenzpflicht innerhalb von fremdbestimmten Narrativen (Opfer, Terrorist_in, Drogenhändler_in) verhängt. Machen wir uns nichts vor: Wenn solche Werke eine Werk-Stätte finden, dann dank des Willens Einzelner oder aufgrund von Protesten.

Einer Tatsache kann nicht widersprochen werden: Seit mehreren Jahren haben sich rassisierte Künstler_innen ihrer persönlichen Erfahrungen bedient, in Archiven gestöbert, Erzählungen und verschüttete Figuren wiedergefunden, Erinnerungen ausgegraben und Objekten eine Biografie, die von ihren Irrfahrten und Transformationen spricht, zurückgegeben. Für diese Künstler_innen geht es nicht um eine Auseinandersetzung mit Europa und seinem Okzident-Zentrismus auf Augenhöhe, sondern darum, sich aus dessen Einfluss zu befreien und andere Vorstellungswelten, Zeitlichkeiten, Räumlichkeiten und Spiritualitäten zu entdecken. Es geht nicht darum, Geschichte im engeren Sinne zu machen, sondern darum, sich von Erzählungen, Bildern und Tönen inspirieren zu lassen, diese zu überarbeiten, neu zu interpretieren, die Figur des Opfers, aber auch die *der Täter_innen* zu ergründen. Es kann keine umfassende Liste dieser Arbeiten erstellt werden, nennen wir aber exemplarisch einige von jenen, die aus den Erzählungen über den *Sklavenhandel* und die koloniale Versklavung schöpfen. Sie legen verschüttete Erinnerungen frei an die Kolonialkriege in Madagaskar, Kamerun, Vietnam, Algerien, an die Massaker und Repressionen seit 1962: Mé 67 in Guadeloupe, die Toten von Ouvéa, die deportierten Kinder von La Réunion. Sie finden Figuren der Unabhängigkeit und der antikolonialen Bewegungen wieder. Sie rütteln die Stille auf, die um die Opfer des 17. Oktober 1961 herrscht, seit Maurice Papon, der Polizeipräfekt von Paris, die Polizei dazu ermutigt hatte, algerische Demonstrant_innen, die gegen die Ausgangssperre demonstriert hatten, zu ermorden. Sie nennen die Opfer beim Namen und lassen den des jüngsten Opfers wieder auftauchen: Fatima Bedar.

18 Farris, Sara R.: In the Name of Women's Rights. The Rise of Femonationalism, Durham/London 2017. *„Even while demonstrating that he is really an equal (and, strangely, the proof must be superior performance!), the Negro must never appear to be challenging white superiority. Climb up if you can – but don't act uppity. 'Always show that you are grateful. (Even if what you have gained has been wrested from unwilling powers, be sure to be grateful lest, they' take it all away.) Above all, do nothing to give them cause to fear you, for then the oppressing hand, which might at times ease up a little, will surely become a fist to knock you down again!'“* (Übersetzung V. M.) Robeson zit. n. Sparrow, Jeff: No Way but This. In Search of Paul Robeson, Melbourne/London 2017, S. 64f.

Sie erforschen Ausdrucksweisen von Frauenfeindlichkeit und Feindlichkeit gegenüber Schwarzen Frauen, von Rassismus und Sexismus, von Islamophobie und Negrophobie, von Romaphobie, Homophobie und Transphobie. Sie loten die Abgründe der gegenwärtigen Katastrophen aus – Terrorismus, Migrationskrieg, Umweltverschmutzung, Folgen der Atomtests. Sie untersuchen die dominanten Vorstellungen von Schönheit und die Produktion von Gender und Sexualitäten. Nichts darf tabu sein.

Als Reaktion auf diese Bewegung wurde eine Initiative gestartet, die um einen gemeinsamen Nenner zwischen Rechtsextremen, Linken und einem Feminismus, der, wie Sara Farris dies analysiert hat, rassistischen Stereotypen und ökonomischen Interessen entspringt,¹⁸ kreist und Westeuropa universelle Repräsentationsmuster und Konzepte anbietet, die in Wirklichkeit nichts als partikularistisch und alles andere als universell sind. Unter dem Deckmantel der Verteidigung von „Werten“, deren Anziehungskraft sich erschöpft hat in einer Welt, die jahrhundertealte weiße Vorherrschaft erschüttert, haben es diese Kräfte auf alles abgesehen, was ihre Hegemonie bedroht. Während sie versuchen, ihre Ordnung aufzuzwingen – eine Ordnung, die nichts als Unordnung in der Vielfältigkeit der Welt ist –, möchten wir verstehen, was mit der Welt geschieht; einer chaotischen, verstörten, verworrenen Welt voller Gefahren, aber auch voller Hoffnungen. Angesichts der konservativen und reaktionären Kräfte und der rassistischen Nationalismen erscheint uns ein Appell an einen abstrakten Universalismus und an Prinzipien, gegen die ohnehin wieder verstoßen wird, unzureichend. Gegen Rassismus zu kämpfen ist kein Kampf gegen Vorurteile, sondern ein Kampf für soziale Gerechtigkeit und gegen einen zerstörerischen Kapitalismus.

Wir sind uns der tiefen psychischen Wunden bewusst, welche der Rassismus hinterlässt und den betroffenen Völkern und Personen zufügt. Ein Kommentar des großen Schwarzen amerikanischen Sängers Paul Robeson bringt die Tiefe dieser Wunden zum Ausdruck:

Selbst wenn der Schwarze seine Gleichwertigkeit beweist (und seltsamerweise muss dieser Beweis in Form einer *überlegenen* Performance erbracht werden), darf er nie den Anschein machen, als würde er die weiße Überlegenheit herausfordern. Steig auf, wenn du kannst – aber verhalte dich nicht „hochnäsig“. Zeig dich immerzu *dankbar*. (Selbst wenn das, was du erreicht hast, unwilligen Mächten abgerungen wurde, zeige dich auf jeden Fall dankbar, damit „sie“ dir nicht alles wegnehmen.) *Tue vor allen Dingen nichts, was ihnen Grund sein einen Grund geben könnte, dich zu fürchten*. Denn dann wird die Hand der Unterdrückung, die sich von Zeit zu Zeit etwas lockern mag, mit Sicherheit zur Faust werden und dich erneut niederschlagen!¹⁹

Anfangen bei Billie Holiday, die, als sie eines Tages in New York auf der Straße einen Freund trifft und er sie fragt, wie es „Lady Day“ [Holidays Spitzname] gehe, erwidert: „Ach, weißt du was, ich bin immer noch ‚N****‘“, bis zu jenen, die im Jahr 2018 verkünden, dass „Schwarz-Sein nicht mein Beruf ist“ – bei den Aussagen von Schauspieler_innen, Studierenden, Regisseur_innen und rassisierten Künstler_innen, die sich an DLA wenden, stellen wir immer wieder das Gleiche fest: Um gehört zu werden, muss man sich friedlich geben, seine Wut nicht zeigen oder aber sich damit abfinden, dass man beschmutzt wird, wie es Toni Morrison in *Menschenkind* beschreibt:

Daß jeder hergelaufene Weiße dich ganz und gar und zu allem benutzen konnte, was ihm gerade einfiel. Nicht nur, um dich arbeiten zu lassen, dich umzubringen oder zu verstümmeln, sondern auch, um dich zu beschmutzen. Dich so schlimm zu beschmutzen, daß du dich selbst nicht mehr leiden konntest. Dich so schlimm zu beschmutzen, daß du vergaßt, wer du warst und daß es dir auch nicht mehr wieder einfiel.²⁰

Dekolonisierung bedeutet sich von dieser Beschmutzung zu befreien, sich von der mentalen Knechtschaft zu emanzipieren. „Emancipate yourself from mental slavery“, sang Bob Marley, da niemand außer einer selbst den eigenen Geist befreien kann. „Wir weben das Leichentuch der alten Welt“, sangen die Seidenarbeiter_innen 1844; ein Leichentuch, das an die Webarbeit der Hände jener erinnert, die sich für diese Tätigkeit abgemüht haben: die Hände der Armen und Notleidenden, die Hände anonymen Frauen und Männer, ohne die es die Schönheiten dieser Welt nicht gäbe, diese unsichtbaren Architekt_innen der Wunder.

Aucune différence dans cette douce France
 Entre mon passé, mon présent et ma souffrance
 Etre au fond du précipice ou en surface
 Mais en tout cas sur place et haïr à outrance
 Mes cicatrices sont pleines de stress
 Pleines de rengaines racistes qui m'oppressent
 De bleus, de kystes, de peines et de chaînes épaisses
 Pour les indigènes à l'origine de leur richesse
 On nous agresse donc on agresse

Ils ont battu des nègres, violé des négresses
 Donc nos plaies sont grosses et mon crâne endosse
 Angoisse et moral en baisse dans mon blockhaus
 C'est le blocus sur nos vies en plus
 On signale nos pedigree dans nos cursus
 Comment veux-tu que ma colère cesse
 Quand le colon est cruel comme le SS?²¹

(In diesem lieblichen Frankreich gibt es keine Differenzen
 Zwischen meiner Vergangenheit, meiner Gegenwart und
 meinem Leiden
 Am Fuße der Klippen oder an der Oberfläche
 Jedenfalls an Ort und Stelle und aufs Äußerste gehasst

Sind meine Narben voller Stress
Voller rassistischer Parolen, die mich unterdrücken
Durch blaue Flecken, Zysten, Schmerzen und schwere Ketten
Für die Indigenen die Quelle ihres Reichtums
Man greift uns an also greifen wir an

Sie haben die N*** geschlagen und die N***innen vergewaltigt
Unsere Wunden sind folglich groß
Mein Schädel nimmt Angst und schwindende Moral auf sich
In meinem Blockhaus
Das ist das Abriegeln unserer überschüssigen Leben
Im Unterricht kennzeichnet man unseren Stammbaum
Wie soll meine Wut ein Ende finden
Wenn der Siedler brutal wie ein SS-Mann ist?)

Bei DLA betrachten wir die Dekolonisierung der Künste nicht getrennt vom Skandal der unbestraften Polizeiverbrechen, der Kriminalisierung von Solidarität, den Gesetzen, welche die soziale Absicherung schwächen, oder den Ungerechtigkeiten, Rassismen und Umweltzerstörungen im Festland-Frankreich und den „Übersee“-Ländern. Da Rassismus in unseren Augen untrennbar mit Sexismus, Frauenfeindlichkeit und ethnischem Nationalismus verbunden ist (all diese Herrschaftsformen stehen in enger Wechselwirkung), fühlen wir uns als antirassistische Aktivist_innen besonders betroffen. Wir beobachten die Verwüstungen durch den Neoliberalismus und den Individualismus, durch die es zu Angriffen auf die Bewegungen von dekolonialen Aktivist_innen, von Frauen, Transpersonen, Queers oder von autochthonen Bevölkerungen kommt. Wir sind uns darüber im Klaren, dass zwischen Besorgnis und unehrlichem Angriff, zwischen Bitte um Erklärung und Anschuldigung unterschieden werden muss.

An all jene, die „verstehen“ wollen: Können wir euch unsere Müdigkeit gestehen angesichts eurer permanenten Aufforderung dazu, uns in Lehrpersonal zu verwandeln, obgleich Informationen (zum Beispiel zur in Frankreich gültigen Übersetzung von *blackface*) in Reichweite sind? Warum lasst ihr es zu, dass man sich dazu ermächtigen kann, über Sklaverei, Kolonialismus und aktuelle Formen der Kolonialität zu sprechen, ohne je einen Versuch zu starten, sich über eine derart lange und komplexe Geschichte zu informieren? Warum spielt ihr mit in dem Märchen vom Ende der Kolonialität der Macht im Jahr 1962? Warum hinterfragt ihr nie die Art und Weise wie ihr zu euren Privilegien gekommen seid? Gebt euch nicht damit zufrieden, mal *einen* Schwarzen Schriftsteller zu lesen oder die Vorstellung *einer* Künstlerin of color zu besuchen. Eure Schuldgefühle bringen nichts. Behaltet eure Zerbrechlichkeit und eure Tränen. Auch sie bringen nichts, weder euch noch uns. Lasst es zu, verunsichert und verstört zu sein, nehmt euch die Zeit zum Nachdenken. Wir sind die Ersten, die sich zugeben trauen, dass Kenntnisse über etwas niemals selbstverständlich sind, dass wir alle Vorurteile haben können und dass die Dekolonisierung keine Errungenschaft, sondern ein Prozess ist.

Unseren Verbündeten und Freund_innen sagen wir, dass wir wissen, wie schwierig es sein kann, als Kollektiv einen gemeinsamen Weg einzuschlagen, es aber dennoch wichtig ist, dies zu tun. Bereitschaft zum Zuhören, Aufmerksamkeit und Solidarität sind dafür grundlegend, so wie auch die Arbeit an unseren Uneinigkeiten grundlegend ist, um jedes Mal aufs Neue wieder ein gemeinsames Fundament zu schaffen. *Décolonisons les Arts* wird ein schmerzhaftes und mühevoll, freudiges und fröhliches Unterfangen sein, da es das intime Selbst ebenso wie das Kollektiv berührt. Ihr braucht vor unserer Wut keine Angst zu haben, denn wie Audre Lorde schrieb, ist „ausgesprochener und in Handlungen

umgesetzter Ärger im Sinne unserer Visionen und unserer Zukunft [...] ein befreiender, stärkender Akt der Klärung. Erst in dem schmerzvollen Prozess dieser Umsetzung nämlich erkennen wir unsere Verbündeten – mit denen wir ernste Differenzen auszutragen haben – und unsere wahren Feinde.“²²

An die anderen, an jene, die ihr kleines, umzäuntes Territorium um jeden Preis verteidigen wollen und dabei behaupten, für Universalismus einzustehen: Euer Universalismus verdeckt euren Partikularismus, die Transformation eurer spezifischen Kultur in eine universelle Kultur sowie eure Weigerung, die aktuellen Formen von Rassismus zu analysieren. Euer Antirassismus ist bloß ein moralischer, sprich er interessiert sich nicht dafür, zu entlarven, wie Rassismus sich in staatliche Praktiken und Institutionen eingefügt hat. Den konkreten Beispielen von Rassismus stellt ihr große, abstrakte Prinzipien gegenüber. Dass ihr die USA als abschreckendes Beispiel vorführt, dient nur dazu, das Bild eines Frankreichs mit mehr Gerechtigkeit und mehr Gleichberechtigung zu stärken. Doch wir wissen sehr wohl, dass in beiden Fällen die wenigen Fortschritte, die gemacht wurden, unter dem Druck der Kämpfe erzielt worden sind und nicht durch die Anwendung von Regeln. Ihr werft den USA ihren Puritanismus vor, dass sie die französische Süßholzrasperei bedrohen und dass sie überhaupt viel rassistischer gewesen seien (Stichworte: Segregation, Lynchen). Aber der *Code noir* und der *Code de l'indigénat* wurden hier in Frankreich erschaffen; hier wurde die Enteignung der kolonisierten Völker verordnet; hier wurde über die blutigen Kriege in Madagaskar, Indochina, im Kamerun und in Algerien entschieden; hier wurden die Diktatoren begrüßt, denen Frankreich Waffen verkaufte; hier haben die wichtigsten Autoritäten des Staats eine identitäre Bewegung empfangen, die sich auf gewalttätige Art gegen die Ehe für Alle aussprach; hier wurde ein banales Handbuch zur Gleichheit der Geschlechter aus dem Schulunterricht entfernt; hier wurden Kolloquien auf Druck der Rechtsextremen abgesagt; hier wurden Aktivist_innen an Universitäten mundtot gemacht; hier werden in den von den Ministerien ausgesandten Berichten antirassistische Aktivist_innen denunziert. Ihr, die ihr einen Humanismus, der nur ein konkreter, politischer Antirassismus sein kann, verweigert, seid euch dessen bewusst, dass unsere Entschlossenheit echt ist. Es ist nicht an euch, uns zu sagen, welche Vergangenheit wichtig ist. Eure Anweisungen sind lediglich Hindernisse in der Ausarbeitung von komplexeren Erzählungen, die Reibungen erzeugen. Unsere Gegner_innen werden sich an unsere „sperrige“, fröhliche und störende Anwesenheit gewöhnen müssen.

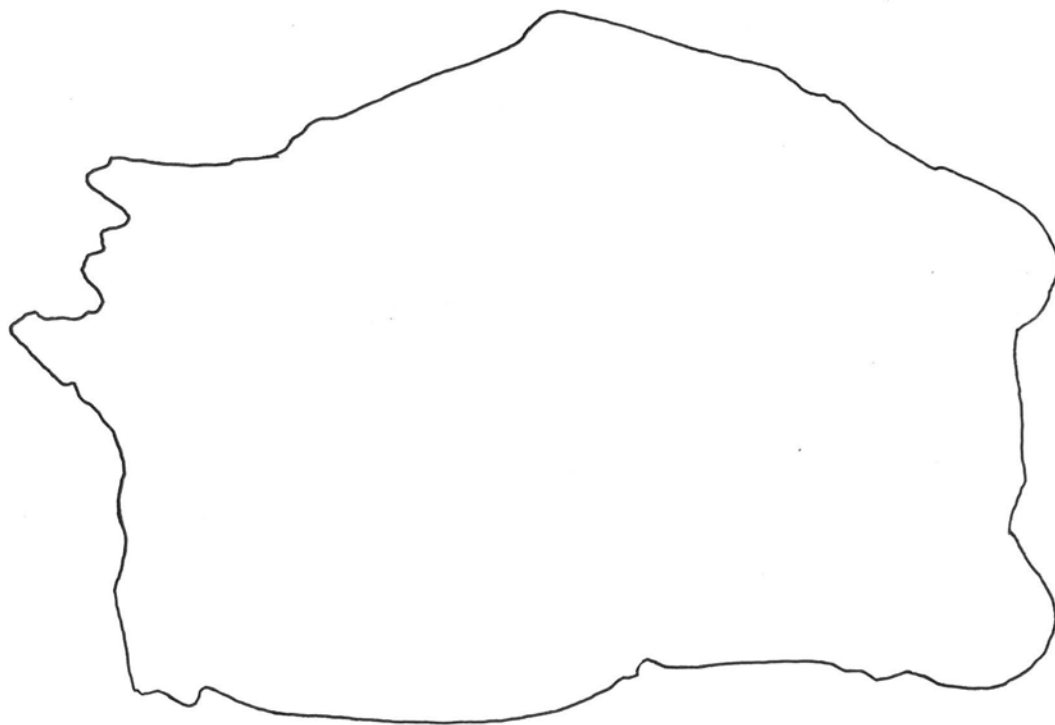
Wir, die wir uns für die Dekolonisierung der Künste engagieren, begeben uns mit Leidenschaft auf einen Weg, von dem wir wissen, dass er lang und voller Hindernisse sein wird. Wir müssen unser eigenes Denken dekolonisieren, die Spaltungen in unserem Inneren überwinden, unsere eigenen Vorurteile hinterfragen und uns immerzu bemühen, jene Teilungen, die von Patriarchat, Sexismus, Rassismus und Kapitalismus vollzogen wurden, hinter uns zu lassen. Doch wir sollten uns frei fühlen in der Wahl der Formen, die wir entwickeln wollen. Entledigen wir uns der Politik der Respektierlichkeit, des Begehrens danach, „jemand zu sein“, denn deren Preis sind Kompromisse, die uns zerstören. Lasst uns inmitten dieser Welt voller Hindernisse, Unsicherheiten und Willkür eine methodologische und epistemologische Kritik der Kolonialität entwickeln. Lasst uns die Künste dekolonisieren, um die

Entmenschlichung, die im Zentrum einer hegemonial gewordenen Moderne stand, zu überwinden.

Wir verbieten uns kein einziges Thema, wir haben unsere Meinung zur Rückgabe der gestohlenen afrikanischen Objekte in den französischen Museen und zum intellektuellen Kannibalismus, der unsere Inhalte verschlingt, während er weiterhin Institutionen und deren Programmgestaltung beherrscht. Wir engagieren uns im Kampf gegen Rassismus, da die Dekolonisierung der Künste unserer Meinung nach zur Dekolonisierung der französischen Gesellschaft beiträgt. Wir sind der Ansicht, dass es unsere Stimmen und Erzählungen, unsere Geschichten, Ausdrucksweisen und Darstellungen verdient haben, sowohl anerkannt als auch der Kritik unterzogen zu werden. Wir lassen uns nicht von den Versuchen der Rückerobung täuschen. Wir fordern das Recht darauf ein, zu stören, aufzurütteln und auch Fehler zu machen.

Als ein unweigerlich vorläufiges Fazit wollen wir einige konkrete Vorschläge zur Debatte machen:

- Bessere Bekanntmachung aller Initiativen, Aktionen, Erfahrungen und Praktiken, die von Künstler_innen, Studierenden und Lehrenden an Kunsthochschulen und kulturellen Zentren entwickelt worden sind und zur Dekolonisierung des Wissens und seiner Methoden beitragen. Obgleich eine solche Bildung an allen Schulen notwendig ist, ist es an dieser Stelle unser Anliegen, die folgende Frage zu stellen: Ist es möglich, Künstler_in zu sein – egal welcher Themen ich mich annehmen und welche Formen ich dafür verwenden und entdecken möchte –, wenn mir das Fundament der Welt, in der ich lebe, d. h. Versklavung, Kolonialismus, Rassismus, Sexismus etc., unbekannt ist?
- Entwicklung eines Aktionsplans affirmativer Maßnahmen zur Umgestaltung von Auswahlkomitees, Kommissionen und Geschäftsführungen der Institutionen im Bereich Kultur, Kunst, Film und Medien mit dem Ziel, mehr Transparenz herzustellen und mehr zu erreichen als lediglich eine Parität von Frauen und Männern oder die Benennung einiger weniger „Diversitätsproblematiken“. Um diese Maßnahmen zu stärken, soll jährlich ein Bericht über die sich überschneidenden Formen der Diskriminierung in Kunst und Kultur verfasst werden.
- Überprüfung der Kartelle im Museumsbetrieb.
- Entwicklung von Ausstellungen, die auf einer dekolonialen Methodologie aufbauen, den Blickwinkel verschieben und sich nicht in einer binären Gegenüberstellung mit der westlichen Welt positionieren.
- Ausarbeitung einer Museumskunde zu den Themen Sklaverei und Kolonisierung. Diese muss lineare Erzählweisen und die zentrale Stellung von Objekten hinterfragen und neue Möglichkeiten ausloten, um die Katastrophen, die Deportationen, die Herstellung von Gender und rassistischen Sexualitäten, die Ökonomie des Raubs, die vielfältigen Widerstände, die Kritik an der Moderne, ihre Darstellungsformen und die multiplen Zeit- und Räumlichkeiten zu visualisieren und vernehmbar zu machen.
- Einrichtung beständiger und nachhaltiger Räume in Frankreich und den „Übersee“-Gebieten, die Diskussionen, Begegnungen, Ausstellungen und Reflexionen zur Dekolonisierung der Künste gewidmet sind.



Kunst- und Bildwissenschaft



Cathrin Klingsöhr-Leroy

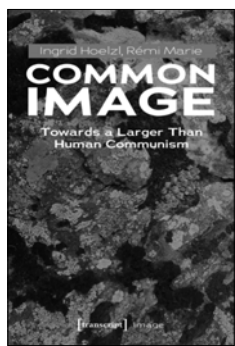
Buch und Bild – Schrift und Zeichnung

Schreiben und Lesen in der Kunst des 20. Jahrhunderts

2022, 108 S., Klappbroschur,
1 SW-Abbildung, 21 Farbabbildungen
15,00 € (DE), 978-3-8376-6123-1

E-Book:

PDF: 12,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6123-5



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.
29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.
29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Hans Zitko

Von Giotto bis Matrix

Zur Darstellung und Wahrnehmung
von Gewalt in Malerei und Film

Januar 2023, 284 S., kart.,
31 SW-Abbildungen, 21 Farabbildungen
45,00 € (DE), 978-3-8376-6513-0
E-Book:
PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6513-4



Monika Leisch-Kiesl, Franziska Heiß (Hg.)

Was sagt die Kunst?

Gegenwartskunst und Wissenschaft im Dialog

2022, 340 S., kart., durchgängig vierfarbig
39,00 € (DE), 978-3-8376-6136-1
E-Book:
PDF: 38,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6136-5



Birgit Eusterschulte, Christian Krüger (Hg.)

Involvierte Autonomie

Künstlerische Praxis zwischen Engagement und Eigenlogik

2022, 230 S., kart., 10 SW-Abbildungen
35,00 € (DE), 978-3-8376-5223-9
E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation
PDF: ISBN 978-3-8394-5223-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

