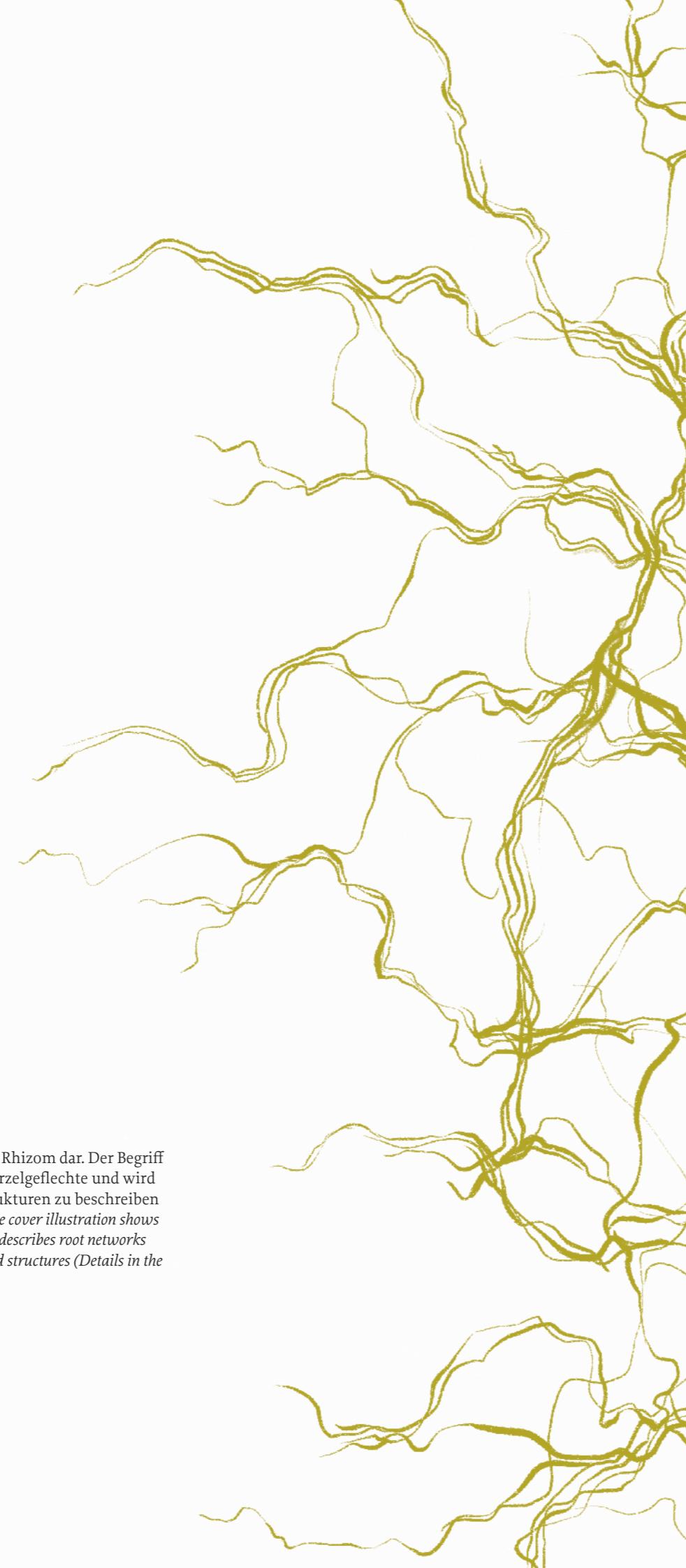




# **IN TER VENT IONEN**



Die Coverillustration stellt ein Rhizom dar. Der Begriff aus der Botanik beschreibt Wurzelgeflechte und wird verwendet, um verwobene Strukturen zu beschreiben (Details dazu im Editorial) / *The cover illustration shows a rhizome. The term from botany describes root networks and is used to describe intertwined structures (Details in the editorial).*

## INTERVENTIONEN

Entstanden im Rahmen der Masterarbeit  
„Künstlerische Interventionen als dekoloniale Strategie?“

Universität Bremen  
Masterstudiengang Transkulturelle Studien  
Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaft

Vera Heimisch

# Inhalt Contents

4–7	VORWORT PREFACE		56–61	ESSAY: ESSAY:	Vera Heimisch: „Was ist eigentlich schön? Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Ästhetikbegriff“ Vera Heimisch: "What is beauty, really? A critical examination of the concept of aesthetics"
10–17	EDITORIAL:  Decolonial Thinking: Verlernen lernen Decolonial Thinking: Learn to Unlearn		62–75	ESSAY: ESSAY:	Valeria Montoya: Caminar es poner en crisis un discurso vigente. Valeria Montoya: Walking is to put on crisis a vigent discourse.
18–25	IM GESPRÄCH MIT:  IN CONVERSATION WITH:  Azadeh Sharifi: „Interventionen passieren überall, genau in diesem Moment“  Azadeh Sharifi: “Interventions are happening everywhere, right now.“		76–79	POETRY:	Nashilongweshipwe Mushaandja: „Ondaanisa yo pOmudhime / The Dance of the Rubber Tree“
26–33	ESSAY: ESSAY:  Vera Heimisch: Intervenieren oder „Vom uneingeladenen Widersprechen“ Vera Heimisch: Intervene or of “Uninvited Dissent”		80–81	BIOGRAPHIEN BIOGRAPHIES	
34–45	IN CONVERSATION WITH:  Rajkamal Kahlon: „What began as survival, now I see as a project of giving voice to those that otherwise wouldn't have one“		82–83 84–85	GLOSSAR GLOSSARY	
46–55	PERFORMANCE:  Belinda Kazeem-Kamiński: „Unearthing. In Conversation.“				

Im Sommer 2019 begegnete ich im Rahmen einer Bremer Veranstaltungsreihe dem Historiker Nick Shepherd; er stellte eines seiner Projekte vor: In Walking-Seminaren wandert jedes Jahr eine Gruppe aus Wissenschaftler\*innen, Aktivist\*innen und Künstler\*innen eine Woche durch die südafrikanische Landschaft und bearbeitet in Form einer embodied research Themenfelder wie das Anthropozän. Aus dieser Seminarform ist die gleichnamige Zeitschrift „The Walking Seminar“ entstanden. Diese hatte Shepherd auch in Bremen dabei, und glücklicherweise war es mir möglich, noch eine der letzten Ausgaben zu bekommen – über 50 Seiten Essays, Photographien und

verschiedene künstlerische Beiträge. Beim Durchlesen wurde mir eines klar: Wissenschaft kann auch in anderen Formaten als klassischen Aufsätzen, Seminararbeiten, Monographien und Sammelbänden vermittelt werden, und zwar auf eine Art und Weise, die mich neugierig macht und inspiriert.

So entstand die Idee, als finales Masterprojekt keine klassische Masterarbeit zu verfassen, sondern vielmehr ein Magazin zu gestalten, das sich um eine bestimmte These dreht und hierzu verschiedene Perspektiven und Arbeitsweisen aufzeigt. Die Künstler\*innen, Kurator\*innen und Wissenschaftler\*innen Valeria Montoya, Belinda Kazeem-Kamiński, Nashilongweshipwe Mushaandja, Rajkamal Kahlon und Azadeh Sharifi wurden dazu eingeladen, eigene Beiträge beizusteuern, einzelne Aspekte dieser Beiträge sowie Themenfelder bespre-

In den letzten Jahren habe ich eine starke Politisierung von Kunst wahrgenommen: Sexismus, Klassismus, Rassismus standen vielerorts im Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung. Azadeh Sharifis Texte zu künstlerischen Interventionen im Kulturbereich gaben mir den finalen Anstoß, mich mit dem Thema intensiver zu befassen. Von besonderem Interesse ist hierbei die Schnittstelle von Dekolonisierung der Künste und Interventionen: Sie können meiner These nach Strukturen aufbrechen und sichtbar machen, sie können Störfaktor sein und auf Ungleichheiten aufmerksam machen. Interventionen in koloniale Strukturen finden in vielfältiger Form statt, die einzelnen Beiträge verdeutlichen die verschiedenen Ansätze. Der Fokus des Magazins liegt auf dieser multiperspektivischen Herangehensweise und deren Analyse als Dekolonisierungsstrategie. Es geht darum, künstlerische Interventionen als eine Möglichkeit zur Dekolonisierung der Künste aufzuzeigen und unterschiedliche Perspektiven und Ansätze zu beleuchten.

# Vorwort

che und reflektiere ich in Essays und nähere mich so als Autorin und Kuratorin forschend der These an.

In the summer of 2019 I met the historian Nick Shepherd at a series of events in Bremen at which he presented one of his projects. Every year a group of scientists, activists and artists spend a week walking through the South African landscape in walking seminars, working on topics such as the Anthropocene in the form of embodied research. This form of seminar has given rise to the magazine of the same name, "The Walking Seminar". Shepherd also had the magazine with him in

# Preface

Bremen, and fortunately I was able to get one of the last issues – more than 50 pages of essays, photographs and various artistic contributions.

Whilst reading through it, one thing became clear to me: science can also be communicated in formats other than classical essays, seminar papers, monographs and anthologies, and in a way that makes me curious and inspires me.

This is how the idea was born to create a final master's project which is not a classic master's thesis, but rather to create a magazine that revolves around a specific question and shows different perspectives and ways of working on it. The artists, curators and scholars Valeria Montoya, Belinda Kazeem-Kamiński, Nashilongweshipwe Mushaandja, Rajkamal Kahlon and Azadeh Sharifi have been invited to submit their own contributions and topics in essays and thereby research the thesis as author and curator.

In recent years I have noticed a strong politicization of art: Sexism, classism, racism have been the focus of artistic debate in many places. Azadeh Sharifi's texts on artistic interventions in the cultural field gave me the final impetus to deal with the subject more intensively. Of particular interest here is the interface between decolonization of the arts and interventions: According to my thesis they can break up structures and make them visible, they can be a disturbing factor and draw attention to inequalities.

Interventions in colonial structures take place in many different forms, and the individual contributions illustrate the various approaches. The magazine focuses on this multi-perspective approach and its analysis as a decolonization strategy. The aim is to show artistic interventions as a possibility for decolonizing the arts and to illuminate different perspectives and approaches.

So unternehme ich auf den Seiten dieses Magazins eine Reise zu verschiedenen Menschen, um herauszufinden, wie sie darüber denken beziehungsweise um ihre künstlerischen Arbeitsweisen kennenzulernen. Ergänzend dazu gehe ich in den von mir verfassten Essays auf die Diskurse rund um Postkolonialismus, Interventionen, Ästhetik und den Kunstgeschichts-Kanon<sup>10</sup> jeweils genauer ein und lege meine eigene Perspektive sowie meine Gedanken offen. Die Auseinandersetzung mit diesen Begriffen soll auch eine Kontextualisierung der Debatte für Leser\*innen bieten, die hiermit Neuland betreten.

Der Fokus des Magazins liegt nicht auf einer speziellen künstlerischen Sparte, vielmehr wird sparten- und institutionenübergreifend untersucht, welche kolonialen Strukturen in den verschiedenen Kunstformen nach wie vor zu finden sind, sei es im Theater oder im Museum, und wie durch künstlerische Interventionen darin eingegriffen wird.

Im Editorial wird zunächst erläutert, was unter Postkolonialismus und Dekolonialisierung verstanden wird und wie der Diskurs in Kulturinstitutionen und von Künstler\*innen geführt wird (Seite 10). Im Gespräch mit der Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi (Seite 18) zeigt sich die Notwendigkeit von Interventionen im Kulturbetrieb und in anderen Bereichen, zum Beispiel in den akademischen Systemen. Dabei wird auch die Notwendigkeit deutlich, über künstlerische Interventionen zu forschen, da der Forschungsstand hierzu bisher überschaubar ist.

In dem darauffolgenden Essay (Seite 26) werden die vielfältigen Formen und Motive des interventionistischen Handelns in den Blick genommen.

Die Bildende Künstlerin Rajkamal Kahlon (Seite 34) zerlegt in ihrem Werk „Die Völker der Erde“ koloniales Archivmaterial und interveniert in das koloniale Blickregime. Durch ihre ganz besondere Art, das ursprüngliche Material zu überzeichnen, werden die Menschen, die Gegenstand von Archiven sind, wieder zu Subjekten mit Würde und Schönheit.

Auch die Kulturtheoretikerin und Künstlerin Belinda Kazeem-Kamiński (Seite 46) tritt in „Unearthing. In Conversation“ mit den Menschen, die in Archivmaterialien abgebildet sind, in Dialog und greift performativ in die Art und Weise ein, wie diese dargestellt werden. So kommen die unfreiwillig Abgebildeten zu Wort und können ihre eigenen Geschichten erzählen. Gleichzeitig schützt Kazeem-Kamiński durch ihre Intervention die Abgebildeten vor den kolonialen Blicken.

Im Essay „Was ist eigentlich schön“ (Seite 56) findet eine kritische Auseinandersetzung mit dem Ästhetikbegriff statt. Denn dieser Begriff spielt eine zentrale Rolle für die kolonialen Kategorisierungen, nach denen künstlerische Arbeiten nach wie vor ausgewählt werden. Zahlreiche Künstler\*innen und Theoretiker\*innen fordern deshalb neue ästhetische Konzepte und Denkweisen.

Eine dieser Gruppe ist die Kuratorin Valeria Montoya (Seite 62). Sie hinterfragt in ihrem Essay den Kunstgeschichts-Kanon und

die derzeitige künstlerische Praxis. Ihr Fokus liegt dabei auf neuen körperlichen und räumlichen Erfahrungen, so nutzt sie Walking als embodied practice, um in die Stadt und deren Wissenssysteme zu intervenieren. Während ihrer Walkings durch Mexico City hinterfragt sie epistemologische Grenzen und produziert dabei gemeinsam mit anderen Künstler\*innen neue Wissensformen.

Der Künstler Mushaandja (Seite 76) macht in seinem Performance-Projekt „Ondaanisa yo pOmudhime (The Dance of the Rubber Tree)“ abschließend deutlich, dass Kulturinstitutionen wie Museen und Archive Orte des Unbehagens sind, an denen Dekolonialisierung nur unter der Bedingung von Restitution und ausgleichender Justiz stattfinden kann. In seiner kritischen Auseinandersetzung mit archivischem Material entdeckt er dabei ganz neue, dekoloniale Arten von Archiven.

Das Magazin umfasst verschiedene Perspektiven sowie Arbeitsweisen von Wissenschaftler\*innen und Künstler\*innen of Color. Bei der Auswahl war mir besonders wichtig, Vielstimmigkeit und unterschiedliche Ansätze aufzuzeigen. Ich verstehe das Magazin als Plattform für theoretische und künstlerische Beiträge; teilweise nehmen diese Beiträge jeweils inhaltlich aufeinander Bezug, in manchen Fällen stehen sie auch in Widerspruch zueinander.

In meiner eigenen Positionierung als weiße Redakteurin und Kuratorin dieses Magazins war es mir ein zentrales Anliegen, die Personen und ihre Arbeiten jeweils für sich selbst sprechen zu lassen und meine Sozialisierung kritisch zu reflektieren.

Die Beiträge geben Impulse, die Gedanken weiterzuspinnen, Kunst und Kunstinstitutionen kritisch zu hinterfragen, und vor allem im Fall weiß positionierter Personen auch die eigene Denkweise und (künstlerische) Arbeitspraktik zu überdenken.

Ich wünsche Ihnen/Euch viel Freude und Erkenntnisse beim Lesen!

Vera Heimisch

<sup>10</sup> Im Glossar sind einige der Begriffe, die in den Texten regelmäßig verwendet werden, genauer erläutert.

The glossary explains in more detail some of the terms regularly used in the texts.

On the pages of this magazine I take a journey to various people to find out their views on the subject and to get to know their artistic working methods. In addition, the essays I have written take a closer look at the discourses surrounding post-colonialism, interventions, aesthetics, and the canon<sup>10</sup> of art history, revealing my own perspective and thoughts. The examination of these terms is also intended to provide a contextualization of the debate for readers who are entering uncharted territory.

The focus of the magazine is not on a specific artistic field, but rather on a cross-disciplinary and cross-institutional examination of what colonial structures can still be found in all art forms, whether in the theatre or in the museum, and how artistic interventions intervene in them.

The editorial first explains what is meant by postcolonialism and decolonization and how the discourse is conducted in cultural institutions and by artists (page 10). In conversation with the theatre scholar Azadeh Sharifi (page 18), the necessity of interventions in the cultural sector and in other areas, for example in academic systems, becomes apparent. The necessity of researching artistic interventions is also clear, as the state of research on this topic has so far been modestly.

The essay (page 26) that follows looks at the manifold forms and motives of interventionist action.

In her work "People of the Earth" visual artist Rajkamal Kahlon (page 34) dissects colonial archive material and intervenes in the colonial regime of the gaze. Through her very special way of overdrawing the original material, the depicted people become subjects again with dignity and beauty.

In "Unearthing. In Conversation" (page 46) the cultural theorist and artist Belinda Kazeem-Kamiński enters into dialogue with the people depicted in archive materials and intervenes performatively in the way they are represented. In this way, those involuntarily portrayed have their own voice and can tell their own stories. At the same time, Kazeem-Kamiński's intervention protects those depicted from the colonial gaze.

In the essay "What is beauty, really?" (page 56) a critical examination of the concept of aesthetics takes place. This concept plays a central role in the colonial cate-

rizations according to which artistic works are still selected. Numerous artists and scholars therefore demand new aesthetic concepts and ways of thinking.

One of this group is the curator Valeria Montoya (page 62). In her essay she questions the canon of art history and current artistic practice. Her focus is on new physical and spatial experiences; she uses walking as an embodied practice to intervene in the city and its knowledge systems. During her walks through Mexico City she questions epistemological boundaries and produces new forms of knowledge together with other artists.

In his performance project "Ondaanisa yo pOmudhime (The Dance of the Rubber Tree)", the artist Nashilongweshipwe Mushaandja (page 76) concludes by making it clear that cultural institutions such as museums and archives are places of unease, where decolonization can only take place under the condition of restitution and compensatory justice. In his critical examination of archive material, he discovers completely new, decolonial types of archives.

The magazine covers different perspectives and working methods of PoC scientists and artists. In making my selection, it was especially important to me to show polyphony and different approaches. I view the magazine as a platform for theoretical and artistic contributions; in some cases these contributions refer to each other in terms of content, in other cases they contradict each other.

In my own positioning as the white editor and curator of this magazine, it was a central concern of mine to let the people and their works speak for themselves and to critically reflect on my socialization.

The contributions give impulses to develop ideas further, to critically question art and art institutions, and, especially in the case of white positioned people, to rethink one's own way of thinking and (artistic) working practice.

I wish you a lot of fun and insights whilst reading!

Vera Heimisch

A photograph of the Blackpool skyline at sunset. The sky is filled with orange and yellow clouds. In the foreground, there are several buildings, including a prominent red brick building with a dome and a white building with a green roof. A large, illuminated neon sign is visible on the right side of the image, reading "LET'S PRETEND NONE OF THIS EVER HAPPENED".

LET'S PRETEND  
NONE OF THIS  
EVER HAPPENED

Foto: Tim Etchells, 2014, Neon Installation Let's Pretend None of This ever Happened. Credits: Gurdy Art Gallery Blackpool, UK

# Decolonial Thinking – Verlernen lernen

Vera Heimisch

**„Decolonial thinking is neither a discipline nor a method. It is a way of being, thinking, doing, and becoming in the world.“**

(Walter Mignolo)

**„Wenn es darum geht, die Gedanken zu dekolonisieren, müssen diese (...) beständig in Schwingung versetzt werden.“**

(María do Mar Castro Varela)

Januar 2020, ein kleiner virtueller Streifzug durch die Programme deutscher (Kultur-)Institutionen: Im Thalia Theater in Hamburg wird eine postkoloniale Performance gezeigt. In Berlin findet gleichzeitig ein Seminar an der Universität der Künste über dekoloniale Kunstansätze statt. Und in einer kurzen Pressemitteilung des Humboldt Forums wird darüber informiert, dass sich die Eröffnung des Forums nun doch noch einige Monate verschieben wird. Der postkoloniale Diskurs scheint omnipräsent zu sein. Die Auseinandersetzung mit der kolonialen Vergangenheit und Gegenwart zeigt sich in Spielplänen, Programmen sowie Projekten und beschäftigt zurzeit zahlreiche Kulturschaffende. Auch eine kulturpolitischen Debatte setzt spätestens mit der *Museumsdebatte* 2018 ein, in der es unter anderem um den Umgang mit Restitutionsforderungen sowie Raubkunst geht, von vielen Seiten wird eine Dekolonisierung der Kunstinstitutionen und Künste gefordert.<sup>(1)</sup>

Julia Wissert, die erste Schwarze – und jüngste – Intendantin Deutschlands (Schauspielhaus Dortmund), beobachtet, dass der *Hype* um den deutschen Kolonialismus an den deutschsprachigen Bühnen direkt nach dem *Sommer der Migration* 2015 eingesetzt hat<sup>(2)</sup>. Sie kritisiert jedoch, dass dieser neuen postkolonialen deutschen Ästhetik nach wie vor noch eine *weiße* Perspektive als Ausgangspunkt zugrunde liegt und Inszenierungen für ein *weißes* Publikum imaginieren werden. Dies zeigt sich zum Beispiel im Fehlen von BIPOC-Perspektiven oder deren Fremdkontextualisierung auf Bühnen und macht die nach wie vor existierenden Leerstellen deutlich. Bis auf wenige Ausnahmen bestehen die künstlerischen Leitungsteams deutscher Staatstheater vor allem aus *weißen* Personen, vor allem Männern; ein ähnliches Muster lässt sich in der Besetzung der Ensembles erkennen. Aber was hat das genau mit Postkolonialismus zu tun und was ist eigentlich mit dem Begriff gemeint?

# Decolonial Thinking - Learning to Unlearn

Vera Heimisch

**“Decolonial thinking is neither a discipline nor a method. It is a way of being, thinking, doing, and becoming in the world.“**

(Walter Mignolo)

**"When it comes to decolonizing thought, it must be made to vibrate constantly."**

(María do Mar Castro Varela)

A small virtual tour through the programmes of German (cultural) institutions in January 2020: A postcolonial performance is shown at the Thalia Theater in Hamburg. In Berlin, a seminar on decolonial art approaches is taking place at the same time at the University of the Arts and a short press release from the Humboldt Forum informs that the opening of the Forum will be postponed for several months after all. The postcolonial discourse seems to be omnipresent. The confrontation with the colonial past and present is reflected in the programmes and projects and currently occupies numerous cultural workers. A cultural-political debate will also begin at the latest with the 2018 *museum debate*, which will deal with, among other aspects, the handling of restitution claims and looted art; there are calls from many quarters for a decolonization of art institutions and the arts.<sup>(1)</sup>

Julia Wissert, the first *Black* and youngest artistic director in Germany (Schauspielhaus Dortmund), observes that the hype about German colonialism started on German-speaking stages immediately after the *summer of migration* in 2015<sup>(2)</sup>. She criticizes, however, that this new post-colonial German aesthetic is still based on a *white* perspective as a starting point and that productions are still imagined for a *white* audience. This can be seen, for example, in the lack of BIPOC perspectives or their external contextualization on stages and shows that clear gaps still exist. With a few exceptions, the artistic management teams of German state theaters consist of *white* people mainly; particularly of men. A similar pattern can be seen in the cast of the ensembles.

But what exactly does this have to do with postcolonialism and what is actually meant by the term? After all, colonialism is long gone, and Germany was only a colonial power for a short time in comparison to

Kolonialismus ist doch längst vorbei, und Deutschland war im Vergleich zu anderen Imperialmächten nur für kurze Zeit Kolonialmacht – so wurde jedenfalls oft argumentiert, wenn über die Relevanz des Themas gesprochen wird. Wieso wird darüber diskutiert, wie eine Dekolonialisierung möglich ist, wenn der Großteil der ehemals kolonisierten Staaten längst unabhängig ist?

Doch hinter diesen Begriffen stecken Strukturen, die bis heute wirkmächtig sind. Die Auswirkungen des Kolonialismus sind stark mit unseren gegenwärtigen Lebensrealitäten, den Denk- und Arbeitsweisen und Machtstrukturen verknüpft und finden sich auch in Kulturinstitutionen und künstlerischen Praktiken wieder. Diesen Verknüpfungen gehe ich genauer nach, um aufzuzeigen, dass eine Dekolonialisierung der Künste in Deutschland dringend notwendig ist, um hegemoniale Strukturen aufzubrechen.

Dafür ist es zunächst zentral, die Konzepte und Ideen, welche hinter den Begriffen *Postkolonialismus* und *Dekolonialisierung* stehen, genauer zu betrachten: Der Soziologe Stuart Hall verdeutlicht in seinem Aufsatz „Wann war der ‚Postkolonialismus‘?“<sup>(3)</sup>, dass Postkolonialismus nicht als Epochenbegriff zu verstehen ist. Dies ist ein bedeutender Ausgangspunkt des Diskurses. Denn es handelt sich eben nicht um eine abgeschlossene Epoche, Kolonialismus in seinen vielfältigen Formen ist nicht vorbei. Zahlreiche Wissenschaftler\*innen, allen voran Hall, kritisieren diese lineare Ausrichtung des Konzepts und seine damit einhergehende Periodisierung. Für Hall steht Postkolonialismus nicht nur nach dem Kolonialismus, sondern er geht *über ihn hinaus*. Das bedeutet, dass die Auswirkungen der Kolonialisierung nicht mit der Unabhängigkeit der ehemals kolonisierten Staaten und Communities beendet ist, im Gegenteil: Wir befinden uns noch immer inmitten des Prozesses der Dekolonialisierung, das formale Ende der Kolonialreiche ist nicht gleichzusetzen mit dem Ende kolonialer Herrschaftsstrukturen. Reparationszahlungen – bis zum heutigen Tag noch nicht erstattet – sind nur ein erster Schritt, vielmehr muss an einer umfassenden Dekolonialisierung angesetzt werden. Ein Bereich ist zum Beispiel die Dekolonialisierung des Wissens: Was wird unter sogenannter *Wellliteratur* verstanden, oder aus welchen Inhalten besteht der Bildungskanon der Schulsysteme?

Ein zentraler Mechanismus kolonialer Strukturen ist die binäre Ausrichtung sowie Unterteilung in Kategorien wie *kolonialisierend/kolonialisiert* oder *hier/dort* und *damals/heute*, diese finden sich auch aktuell noch in Diskursen. Die Peripherie wird vom Zentrum an den Rand gedrängt, in Kulturinstitutionen gibt es weiterhin eine starke Tendenz zu einer hierarchischen Unterteilung in *high culture/low culture*. Der Historiker Achille Mbembe kritisiert diese Einteilung in Gegensätze, seiner Meinung nach verschleiert diese binäre Unterteilung vielmehr die postkolonialen Verbindungslien und erschwert es, die postkoloniale Kontinuität in den Strukturen und Prozessen offenzulegen<sup>(4)</sup>.

Für den Prozess der Dekolonialisierung ist es somit zentral, sich von binären Kategorien zu lösen und die Gegenwart sowie die Vergangenheit als Verflechtung zu begreifen:

### **„Geschichte, so das postkoloniale Credo, verläuft dabei nicht linear, sondern mäandernd, vielschichtig und contingent – ganz wie ein rhizomisches Netzwerk, das zahlreiche Verknüpfungen und Interdependenzen aufweist und dabei immer wieder neue und unerwartete Früchte hervorbreibt.“<sup>(5)</sup>**

1 Vgl. Förster, Larissa (2019): Der Umgang mit der Kolonialzeit: Provenienz und Rückgabe. In: Edenheiser, Iris/ Förster, Larissa (Hg.): Museumsethologie. Eine Einführung: Theorien, Debatten, Praktiken. Berlin: Dietrich Reimer-Verlag. 78-103

2 Vgl. Wissert, Julia (2018): Was würden wir atmen, wenn weiße Menschen nicht die Luft erfunden hätten? In: Liepsch, Elisa / Warner, Julian/ Pees, Matthias (Hg.): Allianzen. Kritische Praxis an weißen Institutionen. Bielefeld: Transcript-Verlag. 244-260

3 Vgl. Hall, Stuart (1997): Wann war „der Postkolonialismus“? Denken an der Grenze. In: Bronfen, Elisabeth/ Marius Benjamin/ Steffen, Therese (Hg.): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte. Tübingen: Stauffenburg-Verlag. 219-246

4 Vgl. Mbembe, Achille (1992): Provisional Notes on the Postcolony. In: Journal of the International African Institute 62/1. 3-37

5 Schramm, Katharina (2017): Einführung. In: Bauer, Susanne/ Heinemann, Torsten/ Lemke, Thomas (Hg.): Science and technology studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven. Berlin: Suhrkamp-Verlag. 471-494 (475)



other imperial powers – at least that's what was often argued when talking about the relevance of the topic. Why is there a discussion about how decolonization is possible when the majority of the formerly colonized states have long since become independent? But behind these terms are structures that are still effective today. The effects of colonialism are strongly linked to our current living realities, ways of thinking and working and power structures and are also reflected in cultural institutions and artistic practices. I will examine these links in more detail to show that a decolonization of the arts in Germany is urgently needed to break up **hegemonic** structures.

To this end, it is first of all central to take a closer look at the concepts and ideas behind the terms postcolonialism and decolonization: The sociologist Stuart Hall makes it clear in his essay “When was the ‚post-colonial?‘”<sup>(6)</sup> that postcolonialism is not to be understood as an epochal concept. This is an important starting point of the discourse. For it is not a closed epoch, colonialism in its manifold forms is not over. Numerous scholars, notably Hall, criticize this linear orientation of the concept and its associated periodization. For Hall, postcolonialism does not only stand after colonialism; it goes beyond it. This means that the effects of colonization do not end with the independence of the formerly colonized states and communities; on the contrary: we are still in the midst of the process of decolonization; the formal end of the colonial empires is not the same as the end of colonial structures of rule. Reparation payments – not yet refunded to this day – are only a first step, rather, a comprehensive decolonization must be started. One area, for example, is the decolonization of knowledge: what is understood by so-called “world literature”, or what is the educational **canon** of the school systems?

A central mechanism of colonial structures is the binary orientation and division into categories such as *colonialized/colonized* or *here/there* and *then/today*, which are still found in discourses today. The periphery is pushed to the edge by the center, in cultural institutions there is still a strong tendency towards a hierarchical division into *high culture/low culture*. The historian Achille Mbembe criticizes this division into opposites. In his opinion, this binary division rather obscures the postcolonial connecting lines and makes it difficult to reveal postcolonial continuity in structures and processes<sup>(4)</sup>.

For the process of decolonization, it is thus central to break away from binary categories and to understand the present as well as the past as intertwined:

**“History, according to the post-colonial credo, does not run linearly, but meandering, multi-layered and contingent – much like a rhizomic network that has numerous links and interdependencies and in the process constantly produces new and unexpected fruits.“<sup>(5)</sup>**

6 Das Konzept des *Rhizoms* wurde von Gilles Deleuze und Félix Guattari eingeführt, die Metapher des Wurzelgeflechts dient dazu, vernetzte, heterogene Strukturen zu beschreiben, wie zum Beispiel das Aufkommen des World Wide Web in den 1990er Jahren. *The concept of the rhizome was introduced by Gilles Deleuze and Félix Guattari. The metaphor of the root network serves to describe networked, heterogeneous structures, such as the emergence of the World Wide Web in the 1990s.*

Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix (1977): *Rhizom*. Berlin: Merve-Verlag.

7 Conrad, Sebastian/ Randeria, Shalini (2013): Einleitung: Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt. In: Conrad, Sebastian/ Randeria, Shalini, Randeria/ Römhild, Regina (Hg.): Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften. Frankfurt am Main: Campus-Verlag. 32-70

8 vgl. Quijano, Aníbal (2000): Coloniality of Power. Eurocentrism, and Latin America. In: Nepantla: Views from the South 1 (3), 533-580; sowie vgl. Mignolo, Walter D. (2014): Further Thoughts on (De)Coloniality. In: Broeck, Sabine/ Junker, Carsten (Hg.): Postcoloniality, Decoloniality, Black Critique. Joints and Fissures. Frankfurt/Main: Campus-Verlag. 21-52

The ethnologist Katharina Schramm uses the term *rhizome*<sup>(6)</sup> from botany to describe postcolonialism. She sees in postcolonial criticism the possibility of a historical change of perspective that reveals this ongoing interweaving. Also, in the sense of Shalini Randeria's concept of ‘entangled histories’, everything is interrelated. The ethnologist draws a transnational picture of history made up of dependencies, interferences and interdependencies, which makes the persistence and after-effects of the effects of colonial rule clear.<sup>(7)</sup> Of particular importance for the concepts of postcolonialism is a Latin American research group that studies forms of decolonization in detail. The starting point is the very continent that has experienced various forms of colonial power for 500 years. Despite the processes of independence that numerous Latin American countries have been experiencing since the 19th century, social conditions have hardly changed. The interdisciplinary research group *Moderernity- Coloniality/Decoloniality* takes Aníbal Quijano's concept of coloniality<sup>(8)</sup> as the linchpin of its research. Coloniality and modernity are inevitably linked with each other. The Western concept of modernity, which was established by the Enlightenment, was even first brought about by colonialism, enslavement, and exploitation after Quijano. He divides coloniality into *coloniality of power, coloniality of knowledge and coloniality of nature*: whether it is the control over economic and educational systems, or whether it is the expropriation of land and exploitation of natural and human resources – the threads of coloniality are spun all over the world.

In order to deconstruct and unlearn these colonial power structures, the existing **hegemonic** structures of power over economy, politics, body, and knowledge production must be critically questioned. The literary scholar Walter Mignolo, who is part of this research group, speaks of the process of *delinking*, which is set in motion in order to

natürlicher sowie menschlicher Ressourcen – die Fäden der Kolonialität spinnen sich weltweit aus.

Um diese kolonialen Machtstrukturen zu dekonstruieren und zu verlernen, müssen die bestehenden hegemonialen Strukturen von Macht über Ökonomie, Politik, Körper und Wissensproduktion kritisch hinterfragt werden. Der Literaturwissenschaftler Walter Mignolo, der Teil dieser Forschungsgruppe ist, spricht vom Prozess des Entkoppelns, *delinking*, der in Gang gesetzt wird, um Kolonialität aufzubrechen.<sup>9)</sup>

Sowohl Halls Gedanken zum Postkolonialismus wie auch die lateinamerikanische Forschungsgruppe um Quijano und Mignolo legen den Fokus auf die Kontinuität kolonialer Machtverhältnisse. Sie zeigen dadurch, dass koloniale Verstrickungen und ungleiche Machtverteilung bis in die Gegenwart wirken. Diese Verstrickungen offenzulegen, ohne sie zu reproduzieren, ist eine der wesentlichen Herausforderungen von Dekolonisierungsprozessen. Audre Lordes' Grundsatz *The Master's tools will never dismantle the Master's house*<sup>10)</sup> ist in diesem Prozess eine zentrale Devise. Lorde beschreibt mit ihrem Sinnbild sehr treffend die Krux, dass mit kolonialen Werkzeugen eine Dekolonisierung nicht möglich ist. Auch Mignolo betont, wie wichtig es ist, neue, eigene Denkinstrumente zu etablieren: „Thinking in/on our own terms is crucial for you cannot tear down the fiction with the same concepts with which the fiction was constructed.“<sup>11)</sup>

Es zeigt sich also, dass Strategien zur Dekolonisierung notwendig sind und zahlreiche Wissenschaftler\*innen sich damit auseinandersetzen, wie koloniale Kontinuitäten aufgebrochen werden können. Der virtuelle Streifzug durch die derzeitige Kulturlandschaft am Anfang des Textes macht deutlich, dass auch im Kulturbereich vielseitig darüber diskutiert und künstlerisch gearbeitet wird. Kulturinstitutionen, Künstler\*innen und Kurator\*innen suchen nach dekolonialen Strategien und künstlerischen Ansätzen. So lässt sich beobachten, dass in den letzten Jahren zahlreiche Strategien erprobt wurden, zum Beispiel Sharing-Konzepte und kollaborative Formen der Zusammenarbeit. Besonders in Kulturinstitutionen gab es einen rasanten Anstieg dieser „kollaborativen, dekolonialen Projekte“, die die bisherigen Hierarchien und die Deutungs- und Entscheidungshoheit *weißer* Entscheidungsträger\*innen bei künstlerischen Projekten durchbrechen sollten. Meiner Meinung nach ist die Umsetzung dieser Konzepte jedoch in vielen Fällen fraglich, die *Master's tools* werden weiterhin verwendet und so koloniale Muster reproduziert, die doch eigentlich vermieden werden wollen. Vielleicht werden Begriffe wie dekolonial und kollaborativ derzeit aber auch so inflationär von Institutionen verwendet, weil dadurch leichter Fördergelder zu akquirieren sind.

An vielen Museen folgte als Reaktion auf die Dekolonisierungsfordernungen der „Ruf nach multiperspektivischen Ausstellungen“<sup>12)</sup> und eine Reflexion der überwiegend von *weißen* Künstler\*innen und Kurator\*innen durchgeführten Projekte. Für die Ethnologin Andrea Scholz bedeutet Dekolonisierung von Kulturinstitutionen vor allem eine selbstreflexive, kritische Beschäftigung mit der eigenen Arbeitsweise und Geschichte. Doch diese Selbstreflexion birgt die Problematik der Selbsterreferentialität, da die *weiße* Perspektive

9) Diese Art des dekolonialen Denkens beschreibt die Autorin Gloria Anzaldúa als *border thinking*, also Denken an der Grenze. *Border thinking* als Zustand und Reaktion auf die Wissensproduktion der Moderne.

The author Gloria Anzaldúa describes this kind of decolonial thinking as *border thinking*. *Border thinking* as a state and reaction to the knowledge production of modernity.

Vgl. Anzaldúa, Gloria (1999): *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco : Aunt Lute Books

10) Lorde, Audre (2018): *The Master's tools will never dismantle the Master's house*. London: Penguin Classics.

11) Mignolo, Walter D. (2014): Further Thoughts on (De)Coloniality. In: Broeck, Sabine/ Junker, Carsten (Hg.): *Postcoloniality, Decoloniality, Black Critique. Joints and Fissures*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag. 21-52 (42)

12) Scholz, Andrea (2019): Transkulturelle Zusammenarbeit in der Museumspraxis: Symbolpolitik oder epistemologische Pluralisierung? In: Edenheiser, Iris/ Förster, Larissa (Hg.): *Museumsethnologie. Eine Einführung: Theorien, Debatten, Praktiken*. Berlin: Dietrich Reimer-Verlag. 162-179 (165)

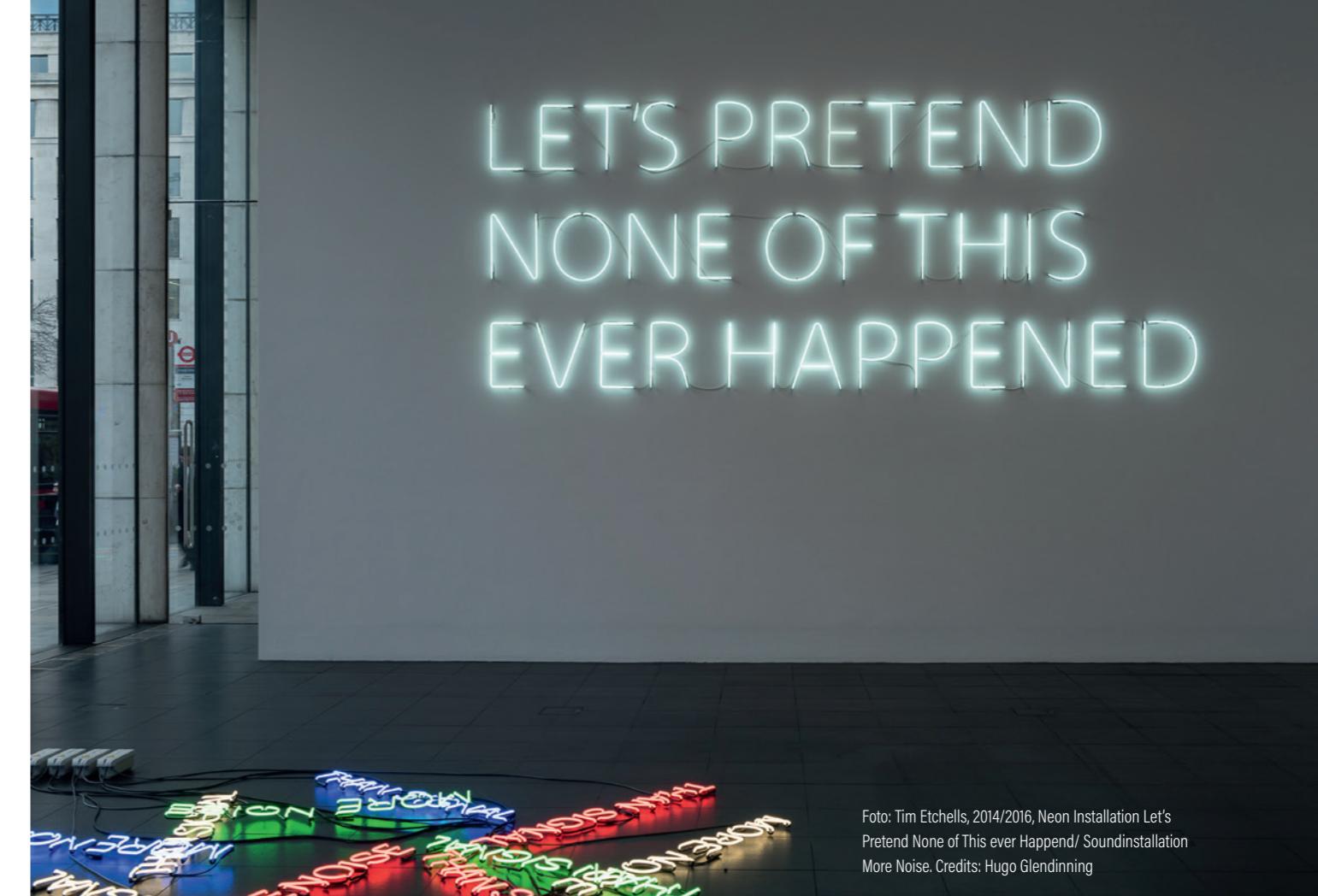


Foto: Tim Etchells, 2014/2016, Neon Installation Let's Pretend None of This ever Happened/ Soundinstallation More Noise. Credits: Hugo Glendinning

break up coloniality<sup>9)</sup>.

Both Hall's thoughts on postcolonialism and the Latin American research group around Quijano and Mignolo focus on the continuity of colonial power relations. In doing so, they show that colonial entanglements and unequal distribution of power continue to have an effect to the present day. Exposing these entanglements without reproducing them is one of the main challenges of decolonization processes.

Audre Lordes' principle *The Master's tools will never dismantle the Master's house*<sup>10)</sup> is a central motto in this process. With her symbol, Lorde very aptly describes the crux of the matter: decolonization is not possible with colonial tools. Mignolo also emphasizes the importance of establishing new, individual instruments of thought: “Thinking in/on our own terms is crucial for you cannot tear down the fiction with the same concepts with which the fiction was constructed”<sup>11)</sup>.

It is therefore evident that strategies for decolonization are necessary and numerous scholars are examining how colonial continuities can be broken up. The virtual foray through the current cultural landscape at the beginning of the text makes it clear that there are many different ways of discussing and artistically working on this issue in the cultural sector as well. Cultural institutions, artists and curators are looking for decolonial strategies and artistic approaches. It can be observed that numerous strategies have been tested in recent years, for example, sharing concepts and collaborative forms of cooperation. Especially in cultural institutions, there has been a rapid increase in these “collaborative, decolonial projects”, which were intended to break through the previous hierarchies and the sovereignty of *white* decision-makers in the interpretation and decision-making process for artistic projects. In my opinion, however, the implementation of these concepts is questionable in many cases, the Master's tools are still used and thus colonial pat-

terns are reproduced, which should actually be avoided. Perhaps terms such as decolonial and collaborative are currently used so inflationarily by institutions because it is easier to acquire funding.

In many museums, the “call for multi-perspective exhibitions”<sup>12)</sup> and a reflection of the projects, which were predominantly carried out by *white* artists and curators, followed as a reaction to the decolonization demands. For the ethnologist Andrea Scholz, decolonization of cultural institutions means above all a self-reflective, critical examination of one's own working methods and history. But this self-reflection carries with it the problem of self-referentiality, since the *white* perspective is in focus and is thought of as the starting point; thus, centuries-old structures are reproduced anew. This also applies in particular to (museum) archives. These European institutions are central instruments of power in historiography and reflect the (often racist and inhuman) anthropological collecting practices of past centuries. It must be questioned which objects and materials ended up in the archives as a result of which decisions, and what in return was not archived because it was considered irrelevant, or because it escaped archiving. The cultural studies scholar Britta Lange is concerned with how existing archives can be dealt with in the future: “In this sense, an archive of the future would be one in which something is inscribed that is not archived, but which one would like to have archived – the imaginary as a preliminary exercise for the real archive, so to speak – and it would thus be a level of negotiation that puts the other archives into a relationship”<sup>13)</sup>. Postcolonial power relations in the practice of art and

im Fokus steht und als Ausgangspunkt gedacht wird; dadurch werden jahrhundertealte Strukturen erneut manifestiert. Dies trifft auch im besonderen Maße auf (Museums-)Archive zu. Diese europäische Einrichtungen sind zentrale Machtinstrumente der Geschichtsschreibung und spiegeln die – oft rassistische und menschenunwürdige – anthropologische Sammelpraxis der vergangenen Jahrhunderte wider. Es muss hinterfragt werden, welche Objekte und Materialien aufgrund welcher Entscheidungen ins Archiv gelangten, sowie was im Gegenzug alles nicht archiviert wurde, weil es als irrelevant erachtet wurde oder weil es sich einer Archivierung entzogen hat. Die Kulturwissenschaftlerin Britta Lange beschäftigt sich damit, wie zukünftig mit bestehenden Archiven umgegangen werden kann: „Ein Archiv der Zukunft wäre in diesem Sinne eines, in das erst einmal überhaupt eingeschrieben wird, was nicht archiviert ist, von dem man aber gerne hätte, dass es archiviert wäre – sozusagen das Imaginäre als eine Vorübung für das reale Archiv –, und es wäre damit eine Verhandlungsebene, die die anderen Archive in eine Relation setzt.“<sup>13</sup>

Postkoloniale Machtverhältnisse in der Kunst- und Sammelpraxis werden also bereits hinterfragt, sowohl im Ausstellungskontext sowie in anderen Sparten und auf anderen Ebenen, zum Beispiel beim Personal und Publikum. Doch wie von Julia Wissert kritisiert, ist das aktuelle Aufgreifen der postkolonialen Debatte durch Kulturstitutionsen und Künstler\*innen nicht gleichbedeutend mit einer automatischen Dekolonisierung: Wenngleich nach Natalie Bayer (u.a.) „(...) vielerorts von ‚postkolonialen‘ und ‚postmigrantischen‘ Museumsansätzen gesprochen wird, geschieht dies oft bei gleichzeitiger Weiterführung erotisierender, hierarchisierender und gegenüberstellender Erzählmuster“<sup>14</sup>. BIPOC-Künstler\*innen und deren Perspektiven werden zwar mit einbezogen in sogenannte postkoloniale Projekte, sie fungieren jedoch in vielen Fällen weiterhin als Objekte, anstatt als Subjekte der Wissensproduktion teilzuhaben und mitzugestalten.

Im Magazin liegt der Fokus deshalb auf künstlerischen Interventionen, da diese meiner Auffassung nach von Künstler\*innen als dekoloniale Strategie genutzt werden, um die diese Erzählmuster zu durchbrechen und aufzuzeigen.

Für eine nachhaltige, ernsthaft betriebene Dekolonisierung der Kunst muss an den Basisfundamenten angesetzt werden: Begriffe, Ziele, Methoden und Strategien müssen kritisch hinterfragt werden, um hegemoniale Strukturen, Privilegien Einzelner und Ausschlüsse abzuschaffen. Sowohl Institutionen sowie weiße Künstler\*innen und Kulturschaffende müssen ihre Produktions-

weisen kritisch in den Blick nehmen. Denn nicht jedes Projekt, das als post- oder dekolonial bezeichnet wird, ist ohne Weiteres davor gefeit, hegemoniale Strukturen fortzuschreiben. Ungleichheiten bleiben bestehen und festigen sich; hierbei spielt auch die prekäre Finanzierung künstlerischer Projekte eine erhebliche Rolle. Hegemoniale Förderstrukturen ermöglichen kaum langfristige Kollaborationen und nachhaltige Zusammenarbeit sondern erhalten die Machtpositionen einiger weniger Institutionen und Personen aufrecht.

Als Reaktion darauf entstehen verstärkt kollaborative Kulturräume, die von BIPOC-Kulturschaffenden initiiert werden – Räume, in denen marginalisierte Perspektiven gehört werden und die nicht ausschließlich oder gar nicht für weiße Rezipient\*innen konzipiert sind. Das Online-Magazin *Contemporary And (C&)*<sup>15</sup>, das zeitgenössische Kunstraxis aus afrikanischer Perspektive reflektiert und somit digitale Räume für multiperspektivische Stimmen schafft, ist hierfür ein Beispiel. *SAVVY Contemporary*<sup>16</sup> in Berlin, das sich als Raum für epistemologische Vielfalt bezeichnet sowie westliche Kunstraxis kritisch hinterfragt und Konstrukte zerlegt, und die *M.Bassy* (siehe Seite 76) in Hamburg als öffentlicher Salon für Begegnung mit zeitgenössischen afrikanischen und afrikanisch beeinflussten Künstlern und Kreativen sind weitere Exempel. Diese Projekte zeigen, dass bereits zahlreiche neue Strategien entwickelt werden, um dekoloniale Prozesse in künstlerischen Arbeitsweisen und Strukturen zu integrieren oder als Ausgangspunkt zu nehmen. Gedanken werden in Schwingung versetzt, wie María do Mar Castro Varela so treffend schreibt<sup>17</sup>. Es gibt bereits zahlreiche Projekte und Institutionen, die dabei sind, die *Master's tools* zu zerlegen und durch neue Werkzeuge zu ersetzen – der Prozess läuft und ist noch lange nicht abgeschlossen. \*

collecting are thus already being questioned, both in the exhibition context and in other fields and on other levels; for example among staff and the public. But as Julia Wissert criticizes, the current uptake of the postcolonial debate by cultural institutions and artists is not synonymous with automatic decolonization: although according to Natalie Bayer (among others), “(...) many people speak of ‘postcolonial’ and ‘postmigrant’ museum approaches, this often happens while at the same time continuing eroticizing, hierarchizing and juxtaposing narrative patterns”<sup>14</sup>. BIPOC artists and their perspectives are included in so-called postcolonial projects, but in many cases they continue to function as objects instead of participating and co-creating as subjects of knowledge production. The magazine focuses on artistic interventions because I think that artists use them as a decolonial strategy to break through and reveal these narrative patterns.

For a sustainable, seriously pursued decolonization of art, the basic foundations must be laid: concepts, goals, methods and strategies must be critically questioned in order to abolish hegemonic structures, privileges of individuals and exclusions. Both institutions, *white* artists, and cultural workers must take a critical look at their modes of production. For not every project that is described as post- or decolonial is automatically immune to the perpetuation of hegemonic structures. Inequalities persist and become entrenched; the precarious financing of artistic projects also plays a significant role here. *Hegemonic* funding structures hardly allow for long-term cooperation and sustainable collaboration, but rather maintain the positions of power of a few institutions and individuals.

As a reaction to this, collaborative cultural spaces are increasingly emerging and are initiated by BIPOC cultural practitioners – spaces in which marginalized perspectives are heard and which are not exclusively or not at all conceived for *white* recipients. The online magazine *Contemporary And (C&)*<sup>15</sup>, which reflects contemporary art practice from an African perspective and thus creates digital spaces for multi-perspective voices, is an example of this process. *SAVVY Contemporary*<sup>16</sup> in Berlin, which describes itself as a space for epistemological diversity and critically questions Western art practice and dissects constructs and *M.Bassy* (see page 76) in Hamburg as a public salon for encounters with contemporary African and African-influenced artists and creative people are further examples. These projects show how numerous projects and new strategies are already being developed to, is another example. These are just two examples that show how numerous projects and new strategies are already being developed to integrate decolonial processes into artistic working methods and structures or take them as a starting point.

Thoughts are set in vibration, as María do Mar Castro Varela so aptly writes<sup>17</sup>. There are already numerous projects and institutions that are in the process of dismantling the Master's tools and replacing them with new tools – this process is ongoing and is far from being complete. \*

<sup>13</sup> Kuster, Brigitta/ Lange, Britta/ Löffler, Petra (2019): Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspraktiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft. Heft 20: Was uns angeht. Jg.11/1, 96–111 (106)

<sup>14</sup> Bayer, Natalie/ Kazeem-Kamiński, Belinda / Sternfeld, Nora (2017): Wo ist hier die Contact-Zone?! Eine Konversation. In: Bayer, Natalie/ Kazeem-Kamiński, Belinda / Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Berlin/Boston: Walter de Gruyter-Verlag. 23–52 (23)

<sup>15</sup> Siehe URL: <https://www.contemporaryand.com/de/> (10.07.2020)

<sup>16</sup> Siehe URL: <https://www.savvy-contemporary.com/de/> (10.07.2020)  
Zur Arbeitsweise des SAVVY Contemporary/ On the operation of SAVVY Contemporary: Ndikung, Bonaventure Soh Bejeng (2017): Perspectives from Berlin. Noa Ha and Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VHJ6DcQfVE> (14.04.2020)

<sup>17</sup> Castro Varela, María do Mar (2007): Verlernen und Strategie des unsichtbaren Ausbesserns. Bildung und Postkoloniale Kritik. URL: <http://www.gbildendekunst.at/de/bildpunkt/2007/widerstand-macht-wissen/varela.htm> (29.05.2020)

# „...Interventionen passieren überall, genau in diesem Moment.“

**“...interventions are happening everywhere, right now.”**

**In conversation with:  
Azadeh Sharifi**

Im Gespräch mit

In Conversation with

Die Theaterwissenschaftlerin Azadeh Sharifi forscht über Theater und Migration, Postkoloniale Theorie und dekoloniale Praktiken im Theater. In ihren Texten zeigt sie anhand verschiedener Beispiele aus deutschen Theatern auf, dass Interventionen eine zentrale Rolle spielen können, um Counter-Diskurse zu eröffnen und marginalisierten Perspektiven Raum zu geben, die ansonsten kategorisch ausgeschlossen würden.

Sharifis Meinung nach sind Interventionen oftmals die einzige Möglichkeit für Künstler\*innen und Kulturschaffende of Color, um auf koloniale Fortschreibungen aufmerksam zu machen und eigene Narrative entgegenzusetzen.

In ihrem Aufsatz „Antirassistische Interventionen als notwendige »Störung« im deutschen Theater“<sup>①</sup> macht sie anhand einer Intervention, die 2014 am Deutschen Theater Berlin stattfand, deutlich, weshalb diese Störungen mehr als notwendig sind. Dort fand eine Konferenz statt, die sich mit den Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten befasste. In Vorträgen und Workshops wurden Ideen und Konzepte präsentiert, wie ein

niedrigschwelliger Zugang zur sogenannten Hochkultur hergestellt werden könnte. Dieser niedrigschwellige Zugang war laut Leitungsteam vor allem an Menschen mit „Migrationshintergrund“, Menschen mit Behinderungen und Menschen mit geringen Einkünften adressiert<sup>②</sup>. Problematisch an dieser Konferenz war unter anderem jedoch, dass nicht ein\* Redner\*in eingeladen war, die/der sich mit Ausschlüssen und Marginalisierungen kritisch auseinandersetzt oder selbst betroffen ist. Als Reaktion darauf bildete sich das *Bündnis kritischer Kulturpraktiker\*innen*, das auf diese Problematik durch eine Intervention auf der Konferenz hinwies. Im Sinne von *Nothing about us without us*<sup>③</sup> machten sie das Konferenzpublikum sowie die Veranstaltungsorter\*innen durch eine unaufgeforderte Rede darauf aufmerksam, dass die personelle Besetzung der Konferenz von Diversität weit entfernt ist.

Interventionen versteht Sharifi als eine notwendige Form der postkolonialen Kritik, die auf die fehlende Reflexion der eigenen Macht-position hinweisen und die herrschende Ordnung hinterfragen. Nur durch das interventionistische Eingreifen kann die koloniale Logik an deutschen Kulturinstitutionen gestört und dekolonisiert werden.<sup>④</sup>

<sup>1</sup> Sharifi, Azadeh (2018): Antirassistische Interventionen als notwendige »Störung« im deutschen Theater. In: Hill, Marc/ Yıldız, Erol (Hg.): Postmigrantische Visionen. Erfahrungen, Ideen, Reflexionen. Bielefeld: Transcript-Verlag. 207-222

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> *Nothing about us without us* ist ein Slogan, der verdeutlicht, dass keine Entscheidungen über marginalisierte Gruppen getroffen werden, ohne dass die Betroffenen selbst mit einbezogen werden in den Prozess.

*Nothing about us without us* is a slogan that makes it clear that no decisions about marginalized groups are made without the people concerned being involved in the process themselves.

<sup>4</sup> Vgl. Sharifi, Azadeh (2020): Providing what is missing. Postmigrantisches Theater und Interventionen. In: Deck, Jan / Umathum, Sandra (Hg.): Postdramaturgien. Berlin: Neofelis-Verlag. 46-55 (48f)

Theater scholar Azadeh Sharifi researches theater and migration, postcolonial theory and decolonial practices in the theater. Using various examples from German theaters, she demonstrates in her texts that interventions can play a central role in opening up counter-discourses and giving space to **marginalized** perspectives that would otherwise be categorically excluded.

In Sharifi's opinion, interventions are often the only way for artists and cultural workers of **Color** to draw attention to colonial extrapolations and to counter their own narratives. In her essay "Anti-Racist Interventions as a Necessary "Disturbance" in German Theater"<sup>①</sup>, she uses an intervention that took place in 2014 at the Deutsches Theater Berlin to illustrate why these disturbances are more than necessary.

A conference was held that dealt with access-barriers to cultural offerings. In lectures and workshops, ideas and concepts were presented on how low-threshold access to so-called high culture could be established. According to the management team, this low-threshold access was primarily addressed to people with a "migration background", people with disabilities and people with low incomes.<sup>②</sup> One of the problems with this conference, however, was that not one speaker

was invited who critically dealt with exclusion and **marginalization** or who was affected by it. As a reaction to this, the *Alliance of Critical Cultural Practitioners* (Bündnis Kritische Kulturpraktiker\*innen) was formed, which pointed out this problem through an intervention at the conference. In the spirit of "Nothing about us without us"<sup>③</sup>, they drew the attention of the conference audience and the event organizers to the fact that the staffing of the conference is far from being diverse.

Sharifi understands interventions as a necessary form of postcolonial criticism that point to the lack of reflection on one's own position of power and question the prevailing order. Only through interventions can the colonial logic at German cultural institutions be disturbed and decolonized.<sup>④</sup>

Deutsch	English	Deutsch	English
<p><b>Vera Heimisch (VH):</b> Liebe Azadeh, du bist eine der wenigen Wissenschaftler*innen, die über Interventionen im Kulturbetrieb schreiben und forschen, jedenfalls nach meiner bisherigen Recherche im deutschsprachigen Bereich. Aus welchen Gründen beschäftigt du dich mit diesem Thema? Und was ist dein Hintergrund, in welchen Forschungsfeldern arbeitest du?</p> <p><b>Azadeh Sharifi (AS):</b> Erst mal bin ich ja keine klassische Theaterwissenschaftlerin. Ich bin Germanistin und habe in Kulturwissenschaften promoviert, aber immer mit Bezug zum Theater, das hat sich wie eine rote Linie durchgezogen, vor allem ab der Doktorarbeit<sup>5</sup>. Es ist auch sehr bezeichnend für Wissenschaftler*innen of Color in Deutschland – aber auch außerhalb –, dass wir auf ein Thema oder auf Themenfelder festgenagelt werden, am besten auf Themen wie Migration, Rassismus oder Religion. Und das war in meinem Fall genau dasselbe. Es war nicht meine Entscheidung mich mit Themen des Theaters und Migration zu beschäftigen, aber am Ende war das dann doch mein Glück, weil ich eine der wenigen, ersten Arbeiten dazu geschrieben habe, meine Dissertation. Wenn man sich mit diesen Themen beschäftigt, gibt es zwei Möglichkeiten: Einerseits, indem man sich distanziert und Wissenschaft betreibt, indem man diese kolonial geprägte objektive Brille aufsetzt und Dinge als Objekte von Weitem betrachtet, oder man ist positioniert, darin involviert, und das lässt sich nicht mehr trennen. Eine wissenschaftliche Arbeit leistet dann eben auch politische Arbeit, politische Arbeit im Sinne eines gesellschaftlichen Beitrags. Und das hängt ganz klar damit zusammen, dass ich nicht nur Theorie betreibe, sondern sehr nah an der Praxis bin, sehr nah am zeitgenössischen Theater. Das hat dazu beigetragen, dass ich mich als Wissenschaftlerin nicht in meinen Elfenbeinturm verkrochen habe, sondern eine Verpflichtung sehe, das, was ich mir als Wissen erarbeite, auch in bestimmten Kreisen zu teilen und mich auch politisch zu engagieren.</p> <p><b>VH:</b> Du bist also zugleich sowohl Wissenschaftlerin als auch Aktivistin?</p> <p><b>AS:</b> Ja, ich würde ich sagen, dass ich nicht nur Theaterwissenschaftlerin bin, sondern auch Aktivistin, und eben auch künstlerisch-kuratorisch im Theaterfeld tätig bin. Das hängt für mich zusammen, ich denke es zusammen und kann es auch nicht auseinanderhalten. Ich verstehe Wissenschaft auch nicht als nur lesen, schreiben, forschen und Fragen aufwerfen, sondern möchte die Methodologie und Formate sowie Herangehensweisen mit Studierenden und marginalisierten Gruppen teilen. Ich verstehe meine Arbeit sehr politisch und aktivistisch. Warum ich selbst über diese Themen schreibe, ist, weil eben nicht darüber geschrieben wird. Wenn du dir die Diskurse beispiels-</p>	<p><b>Vera Heimisch (VH):</b> Dear Azadeh, you are one of the few scholars who write and research on interventions in the cultural sector, at least according to my previous research in the German-speaking area. For what reasons do you occupy yourself with this topic? And what is your background, in which fields of research do you work?</p> <p><b>Azadeh Sharifi (AS):</b> First of all, I am not a classical theatre scholar. I'm a German scholar and I have a doctorate in cultural studies, but always with a reference to the theatre, which has been like a red line, especially since my doctorate<sup>5</sup>. It is also very characteristic for scholars of Color in Germany - but also outside of Germany - that we are pinned down to one topic or to topic fields, preferably to topics like migration, racism or religion. And that was exactly the same in my case. It wasn't my decision to deal with topics of theatre and migration, but in the end I was lucky, because I wrote one of the few, first works on it, my dissertation. If you deal with these topics, there are two possibilities: Either by distancing oneself and doing science, by putting on these colonially shaped objective glasses and looking at things as objects from a distance, or you are positioned, involved in it, and can no longer separate yourself from work. A scientific work then also does political work, political work in the sense of a contribution to society. And that is clearly connected to the fact that I don't just do theory, but am very close to practice, very close to contemporary theatre. This has contributed to the fact that I, as a scientist, have not crawled into my ivory tower, but see it as my duty to share my acquired knowledge in certain circles and also to become politically involved.</p> <p><sup>5</sup> Sharifi, Azadeh (2011): Theater für alle? Partizipation von Postmigranten am Beispiel der Bühnen der Stadt Köln. Bern: Peter Lang-Verlag.</p> <p><b>VH:</b> So you are both a scientist and an activist at the same time?</p> <p><b>AS:</b> Yes, I would say that I am not only a theatre scholar, but also an activist, and I am also active in the theatre field as an artistic curator. For me that is connected, I think it together and I can't tell it apart. I also don't understand science as just reading, writing, researching and raising questions, but I want to share the methodology, formats and approaches with students and marginalized groups. I understand my work in a very political and activist way. Why I write about these topics myself is because there is no writing published. If you look at the discourses around Blackface<sup>6</sup>, for example, or the representation of diversity in cultural institutions and how theatre critics and journalists write about it, it is a very hegemonic representation. There was always a discrepancy in this representation. But what are the concerns and interests of those who protested against Blackface, for example? There has never been any recognition that this criticism is very much part of this discourse. There is a certain historical and aesthetic history behind it, and that has to be contextualized. In Germany this has not happened yet. This is a desideratum, and it points to the coloniality of the structures, because a sharpened, critical view of them is missing. And that was also the reason for writing about it. The inner rage, because criticism was rejected again and again, and a precise view and critical examination were always missing.</p>	<p>weise rund um Blackface<sup>6</sup> anschaut, oder die Repräsentation von Diversität in Kulturinstitutionen und wie Theaterkritiker*innen und Journalist*innen darüber schreiben, entspricht das einer sehr hegemonialen Darstellung. Es gab immer eine Diskrepanz in dieser Darstellung. Aber was sind die Belange und Interessen derjenigen, die beispielsweise gegen Blackface protestiert haben? Es gab nie eine Anerkennung, dass diese Kritik sehr wohl in diesem Diskurs anzusiedeln ist. Dahinter liegt eine bestimmte historische und ästhetische Geschichte und das muss kontextualisiert werden. In Deutschland ist das bisher noch nicht passiert. Das ist ein Desiderat, und das weist auf die Kolonialität der Strukturen hin, weil ein geschärfter, kritischer Blick darauf fehlt. Und das war auch der Anlass dafür, darüber zu schreiben. Die innere Wut, weil immer wieder die Kritik abgewiesen wurde und der genaue Blick und das kritische Auseinandersetzen immer gefehlt haben.</p> <p><b>VH:</b> Ja, die Kritik derjenigen, die intervenieren, wird ja meistens direkt delegitimiert und abgewehrt. Die strukturelle Ungleichheit zeigt sich in solchen Momenten dann noch deutlicher, zum Beispiel bei der Intervention im Deutschen Theater. Die Organisator*innen reagierten diffamierend auf die Kritik u.a., indem sie die Intervenierenden als „Off-Theaterschaffende“ bezeichneten.</p> <p><b>AS:</b> Ja, Interventionen verstehe ich in solchen machtvollen Räumen eigentlich auch als einen der wenigen Momente, in denen auch diese Ordnungen durchbrochen werden können. Das sind meine Beweggründe zu sagen, es gibt dazu zu wenig Forschung, es muss aufgearbeitet werden und dabei nicht immer nur zu untersuchen, warum es wichtig ist, zu intervenieren, sondern eben auch eine historische Genese des Ganzen herzustellen. Es ist wichtig, aufzuzeigen, dass eben nicht einfach nur ein paar Störer*innen ins Theater gehen und Remmidemmi machen. Ein Beispiel ist die Intervention der Jüdischen Gemeinde in Frankfurt, das ist das erste Mal, dass diese Gemeinde überhaupt sichtbar geworden ist. Sie haben 1985 gegen die Inszenierung „Der Müll, die Stadt und der Tod“ von Rainer Werner Fassbinder protestiert. Das war so ein gravierender, machtvoller Moment, dass man diese Inszenierung so nicht mehr hinnimmt, diese Kontinuität von antisemitischer Darstellung oder einer Visktimisierung der Menschen. Diese Menschen protestierten, und natürlich waren es nicht die Theatermenschen, die sich da hingestellt haben, und das ist genau das, womit ich mich auseinandersetzen möchte. Die Expertise ist nicht nur da, wenn wir Bertolt Brecht gelesen haben oder Heiner Müller oder Rene Pollesch gesehen haben oder wissen, wer Rene Pollesch ist, sondern es geht eben auch darum, anzuerkennen, dass bestimmte kolonial-rassistische oder antisemitische Strukturen, der hegemoniale Blick, im Theater präsent sind. Denn es wird gar nicht kritisch hinterfragt, sondern gesagt: Wir sind doch kritisch im Theater!</p> <p><b>VH:</b> Seit der Veröffentlichung deines Texts sind 4 Jahre vergangen. Hast du das Gefühl, dass seither mehr Interventionen stattfinden, mehr gestört und öffentlich kritisiert wird? Wie ist deine Wahrnehmung?</p> <p><b>AS:</b> Ich würde sagen: nein. Bestimmte Diskurse und Interventionen waren in bestimmten Momenten wichtig, aber so langsam sind sie schon Teil des Mainstream Diskurses geworden. Das ist immer so,</p>	<p><b>VH:</b> Yes, the criticism of those who intervene is usually directly delegitimized and fended off. The structural inequality becomes even more apparent in such moments, for example in the intervention in Deutsches Theater. The organizers reacted defamatory to the criticism, among other things, by calling the interveners 'off-theatre makers'.</p> <p><b>AS:</b> Yes, I understand interventions in such powerful spaces as one of the few moments in which these orders can be broken. These are my motives for saying that there is too little research on this, that it has to be worked through and not always only to investigate why it is important to intervene, but also to establish a historical genesis of the whole. It's important to show that it's not just a few troublemakers who go to the theatre and make noise. One example is the intervention of the Jewish community in Frankfurt, which is the first time that this community has become visible at all. In 1985 they protested against Rainer Werner Fassbinder's production of "Der Müll, die Stadt und der Tod". That was such a serious, powerful moment that you no longer accept this staging, this continuity of anti-Semitic representation or a victimization of people. These people protested, and of course it was not the theatre people who stood there, and that is exactly what I want to deal with. The expertise is not only there when we have read Bertolt Brecht or seen Heiner Müller or Rene Pollesch or know who Rene Pollesch is, but it is also about recognizing that certain colonial racist or anti-Semitic structures, the hegemonic gaze, are present in the theater. For there is no critical questioning, but rather the statement: We are critical in the theatre!</p> <p><b>VH:</b> Four years have passed since the publication of your text. Do you feel that since then there have been more interventions, more disturbances and public criticism? What is your perception?</p> <p><b>AS:</b> I would say: no. Certain discourses and interventions were important at certain moments, but slowly they have become part of the mainstream discourse. That is always the case, that is the principle of 'divide and rule'. A part is taken up, absorbed, somewhat weakened, and then it continues as before. Of course, there are and have been some interventions, but not those that are serious. But there is, for example, an office for diversity organisation in Berlin, the Diversity Arts Culture<sup>7</sup>, but it is also unique in Germany. The struggles will continue, racist practices still exist, the Humboldt Forum still exists. It is a slow process. But colonialism is finally being addressed, there is an acknowledgement of Germany's colonial past, in today's Germany it is becoming more and more mainstream. For me, 2015 was an important moment, the recognition of the genocide of the Herero and Nama. The questions of restitution and reparations finally came up, and now they are actually being discussed and demanded. I think these are waves, and right now we are on a wave where some things are in turmoil. Because of the murders of African-Americans/Black people, like George Floyd, you just can't resist the whole thing, and it leads to the fact that we have this discussion. But the question is, when does it ebb away again, in which direction does it go back again. I am very sceptical about that.</p> <p><b>VH:</b> Yes, what I see very critically is that it is often discussed rather as an alibi. Meaning the postcolonial discourse is very present in the institutions at the moment, there are discursive formats, performances, theatre plays etc. everywhere, but I</p>

Deutsch	English
<p>das ist das Prinzip des ‚Teile und Herrsche‘. Ein Teil wird aufgenommen, aufgesogen, etwas abgeschwächt, und dann geht es wie gehabt weiter. Natürlich gibt und gab es noch einige Interventionen, aber nicht mehr solche, die so gravierend sind. Aber es ist zum Beispiel ein Büro für Diversitätsorganisation in Berlin entstanden, das <i>Diversity Arts Culture</i><sup>7</sup>, aber das ist so auch einzigartig in Deutschland. Die Kämpfe werden weiter existieren, rassistische Praktiken existieren immer noch, das Humboldt Forum existiert immer noch. Es ist ein langsamer Prozess.</p> <p>Aber Kolonialismus wird mittlerweile endlich thematisiert, es gibt eine Anerkennung der kolonialen Vergangenheit Deutschlands, im heutigen Deutschland kommt es mehr und mehr in den Mainstream. Für mich war 2015 die Anerkennung des Genozids der Herero und Nama ein wichtiger Moment. Es kamen endlich die Fragen nach Restitution und Reparation, die jetzt tatsächlich auch diskutiert und eingefordert werden. Ich glaube, das sind Wellen, und jetzt gerade sind wir auf einer Welle wo Einiges in Aufruhr ist. Durch die Morde an afroamerikanischen <i>Schwarz</i> Menschen, wie George Floyd, kann man sich dem Ganzen einfach nicht widersetzen, und es führt dazu, dass wir diese Diskussion haben. Aber die Frage ist, wann ebbt es wieder ab, in welche Richtung geht es wieder zurück. Ich bin da sehr skeptisch.</p>	<p>wonder whether this is a single action, once the main theme is postcolonialism, because everyone is doing it now. Nevertheless, it is of course generally important that people talk about it at all. And that is something that concerns me very much. So how long-term are such projects conceived, and can and should they really change the structures?</p> <p>But back to the interventions: You write that interventions for the marginalized are an option to be heard, to position themselves. So I ask myself, who can intervene in certain situations, in certain places. It is not possible for all people to intervene in the same way. To what extent is an intervention a possibility of action for everyone?</p>
<p><b>VH:</b> Ja, was ich sehr kritisch sehe, ist, dass es oft eher als Alibi diskutiert wird. Also der postkoloniale Diskurs ist ja derzeit in den Institutionen sehr präsent, es gibt überall diskursive Formate, Performances, Theaterstücke etc., aber ich frage mich, ob das dann jeweils eine einzelne Aktion ist, einmal der Themenschwerpunkt Postkolonialismus, weil es jetzt alle machen. Nichtsdestotrotz ist es natürlich generell wichtig, dass überhaupt darüber gesprochen wird. Und das ist etwas, was mich sehr beschäftigt. Also wie langfristig sind solche Projekte gedacht, und können und sollen sie wirklich die Strukturen verändern?</p> <p>Aber zurück zu den Interventionen: Du schreibst, dass Interventionen für <i>Marginalisierte</i> eine Option sind, gehört zu werden, sich zu positionieren. Da frage ich mich, wer kann überhaupt in gewissen Situationen, an gewissen Orten intervenieren. Es ist ja nicht für alle Menschen gleichermaßen möglich zu intervenieren. Inwiefern ist eine Intervention eine Handlungsmöglichkeit für alle?</p>	<p><b>AS:</b> Exactly, good question. Because the people I have now spoken about, the people who have intervened in the cultural institutions, are of course people who have access to these institutions, who despite everything have networks and academic backgrounds, who have the privilege of being able to enter these spaces. In other words, we are talking about a very specific class, about very specific informed people, about (prospective) academics. But you can take a much closer look, because interventions happen everywhere, exactly in this moment. The resistance of a person who is being deported is an intervention. The demand for one's own rights at a social office is an intervention. But it is denied and understood as disobedience. And not as productive disobedience, but as disobedience of people who do not know the rules. And that is why there are always these permanent demands for integration. So it's more a question of when an intervention is recognized as such.</p> <p>A colleague of mine, Sruti Bala, writes great texts, she deals with women in India, for example, how they resist certain rules and norms in the context of work. But you have to look closely and recognize that this is a defiance. This brings us back to Gayatri Spivak. Whose voice is heard at all, who is recognized as a speaking person? That is, of course, problematic. When we talk about interventions, of course we usually talk about people who have access to social resources. It's hard to say that these are privileges, because I think that in many cases it's people who have fought for access or have access through class. So, going back to someone like me, I believe that my education is only possible because I have a certain cultural capital and in such situations many people do not have this advantage and do not pursue an academic career. When we come back to interventions, my voice is heard, but many colleagues voices not.</p>
<p><b>AS:</b> Genau, gut, dass du die Frage gestellt hast. Denn die Menschen, von denen ich jetzt gesprochen habe, die in den Kulturinstitutionen interveniert haben, sind natürlich Menschen, die trotz allem Zugang dazu haben, die trotz allem Netzwerke und akademische Hintergründe haben, die das Privileg haben, diese Räume betreten zu können. Das heißt, wir sprechen also von einer ganz bestimmten <i>class</i>, von ganz bestimmten informierten Personen, von (angehenden) Akademiker*innen. Da kann man aber viel genauer hinschauen, denn Interventionen passieren überall, genau in diesem Moment. Das Widerersetzen eines Menschen, der abgeschoben wird ist eine Intervention. Das Verweigern, das Erstreiten in einem Sozialamt für die eigenen Rechte ist eine Intervention.</p> <p>Sie wird aber aberkannt und als Ungehorsam verstanden. Und zwar nicht als produktiver Ungehorsam, sondern als Ungehorsam von Menschen, die die Regeln nicht kennen. Und deshalb gibt es immer diese permanenten Forderungen nach Integration. Es ist also eher die Frage, wann wird eine Intervention als solche anerkannt.</p> <p>Eine Kollegin von mir, Sruti Bala, schreibt tolle Texte, sie beschäf-</p>	<p><b>VH:</b> During my research I had exactly this insight, that is, that interventions take place everywhere and every day. I understood the concept of intervention very narrowly and only in the course of the last few months have I understood that there are so many actions that are interventions.</p> <p>But I also ask myself: What comes after the intervention? You write that spaces of self-empowerment are needed, such as the reopening of the Ballhaus Naunynstraße<sup>8</sup> in Berlin by Shermin Langhoff in 2008. How can you make a lasting change and not just draw attention to inequality for the moment?</p>
<p><b>AS:</b> Exactly, so what comes after that? Yes, the Ballhaus Naunynstraße was historically essential for a certain moment and has made it possible for many artists who don't have this classical approach to work there, to experiment, to start and develop their artistic career. And I think that's the point. It's a space that lets things happen, there is a self-determination in how you draw yourself. To create something that refuses these</p>	<p>tigt sich zum Beispiel mit Frauen in Indien, wie sie sich im Arbeitskontext gewissen Regeln und Normen widersetzen. Man muss aber genau hinschauen und anerkennen, dass das ein Widerersetzen ist. Da kommen wir auch wieder zurück auf Gayatri Spivak. Wessen Stimme wird überhaupt gehört, wer wird überhaupt anerkannt als sprechende Person? Das ist natürlich problematisch. Wenn wir über Interventionen sprechen, dann sprechen wir natürlich meistens über Menschen, die den Zugang zu gesellschaftlichen Ressourcen haben. Es ist schwer, zu sagen, dass das Privilegien sind, weil ich glaube, dass es in vielen Fällen Menschen sind, die sich den Zugang erkämpft haben oder durch <i>class</i> diesen Zugang haben. Das heißt, noch mal zurück auf jemanden wie mich, ich glaube, meine Ausbildung ist auch nur möglich, weil ich ein bestimmtes kulturelles Kapital mitbringe und in solchen Situationen viele diesen Vorteil nicht haben und dann eben keine akademische Karriere machen. Wenn wir dann auf Interventionen zurückkommen, wird eben meine Stimme gehört, aber vielen Kolleg*innen wird das aberkannt.</p> <p><b>VH:</b> Ich hatte während meiner Recherche genau diese Erkenntnis, also dass Interventionen überall und täglich stattfinden. Ich habe den Interventionsbegriff sehr eng verstanden und im Laufe der letzten Monate erst begriffen, dass es so viele Handlungen gibt, die Interventionen sind.</p> <p><b>AS:</b> Genau, also was kommt danach? Ja, das Ballhaus Naunynstraße war historisch gesehen essenziell für einen bestimmten Moment und hat ermöglicht, dass viele Künstler*innen, die nicht diesen klassischen Zugang haben, sich dort ausprobieren konnten, ihre künstlerische Karriere beginnen und entwickeln konnten. Und ich glaube, das ist der Punkt. Es ist ein Raum, der ermöglicht hat, dass Dinge passieren, dass es eine Selbstbestimmung in dem gibt, wie man sich selbst zeichnet. Dass man etwas schafft, was sich diesen Zuschreibungen von außen verweigert, das ist auf jeden Fall wichtig.</p> <p>Aber Räume zu schaffen, bedarf Ressourcen, bedarf Menschen die an diese Ressourcen herankommen, die nicht nebenbei noch anderer Lohnarbeit nachgehen müssen. Daher ist eine Intervention wie damals im Deutschen Theater erstmal symbolisch.</p> <p>Anstelle der Frage, was kommt danach, käme dann eher die Frage, wer ist denn in diesen Institutionen. <i>Diversity Arts Culture</i> setzt derzeit zum Beispiel durch, dass Gesetze und Verpflichtungen für die Institutionen eingeführt werden, damit diese eben gewisse Diskurse nicht nur für eine Spielzeit implementieren und dann sagen, von 2020-2021 haben wir uns mit postkolonialen Diskursen beschäftigt und jetzt gehen wir zurück zur Kunst, sondern, dass tatsächlich hinterfragt wird: Wer ist in diesen Strukturen tätig? Welche Themen werden behandelt? Welche Hierarchien bestehen? Die Macht und die Ressourcen liegen immer noch bei denjenigen, die sie seit jeher innehaben, es hat sich daran nichts geändert. Die Frage ist nun vielmehr: Kommen sie jetzt damit durch oder wird ihnen die ganze Zeit auf die Finger geschaut? Es reicht eben nicht mehr aus, <i>Schwarze</i> Künstler*innen einmalig für eine Produktion zu engagieren, sondern man muss darüber nachdenken: Wer kuratiert das Programm? Wie sind denn die Ge-</p>

Deutsch	English
<p><b>VH:</b> Ich frage mich aber auch: Was kommt nach der Intervention? Du schreibst, es braucht Räume der Selbstermächtigung, wie zum Beispiel im Jahr 2008 die Wiedereröffnung des Ballhauses Naunynstraße<sup>8</sup> in Berlin durch Shermin Langhoff. Wie kann man nachhaltig etwas verändern und nicht nur für den Moment auf die Ungleichheit aufmerksam machen?</p>	<p><b>VH:</b> Are there currently places, cultural institutions, that convince you where you think, there is already a critical questioning going on already?</p>
<p><b>AS:</b> No, I would actually say from today's perspective, none of these institutions, not a single place convinces me. But there are some, mainly smaller venues, like Gessnerallee in Zurich, and I'm very curious to see what happens there in the future. Many cultural practitioners are very critical of their structures, and are looking for a decolonial approach, not only to race, but also to questions of power and capitalism. But at German state theatres, for example, I have no hope that anything will change there, the structures are the problem.</p>	<p><b>VH:</b> Yes, I think so too. The theatre business in the municipal theatre is as hierarchical as a pyramid, with rigid structures, and the process of change is very slow. But above all, I am curious about new positions that are currently being created, for example, that of the city dramaturge at the Theater Dortmund.</p>
<p><b>AS:</b> Yes, I'm interested in that too. The municipal theatre is a feudal system. The university is also very hierarchical, but my boss has never yelled at me in my life. In the cultural business, things are possible you wouldn't believe. I don't know how one can work under such conditions.</p> <p>But when I deal with interventions, I'd rather involve science by now, it has to do with my own position. Right now, although my work is more theatre studies, I'm currently dealing with my own field, the university and the academia, and not just with the question: who has access to it? For example, I currently see initiatives from England by colleagues who ask: Where are the <i>Black</i> colleagues, the colleagues of <i>Color</i>? And in Germany the situation is really serious and dramatically bad. I have the feeling that at the moment we need to influence this field much more, that is, in terms of interventions.</p> <p>Things have to happen, the academic curriculum has to change, we have to talk about what we teach and what is on the</p>	<p><b>VH:</b> attributions from outside, that's definitely important. But to create spaces requires resources, it requires people who can access these resources, who do not have to do other paid work on the side. That's why an intervention like the one at the Deutsches Theater is symbolic for the time being.</p> <p>Instead of the question of what comes after that, the question of who is in these institutions would be next. <i>Diversity Arts Culture</i> is currently enforcing, for example, that laws and obligations are introduced for institutions, so that they implement certain discourses not only for one season and then say that from 2020-2021 they have dealt with postcolonial discourses and now they are going back to art, but that they are actually questioning themselves: Who is active in these structures? What topics are being dealt with? What hierarchies exist? Power and resources still lie with those who have always held them, nothing has changed. The question rather is: are they getting away with it now or are they being kept on their toes the whole time? It's no longer enough to engage <i>Black</i> artists once for a production, you have to think about it: who curates the program? How are the salaries structured, and who decides, who sits on the committees? I think it's a very lengthy process, it will take time.</p>

**Deutsch****English**

hälter aufgebaut, und wer entscheidet, wer sitzt in den Gremien? Ich glaube, das ist eine sehr langwierige Arbeit, das wird dauern.

**VH:** Gibt es denn derzeit Orte, Kulturinstitutionen, die dich überzeugen, wo du denkst, da findet bereits ein kritisches Hinterfragen statt?

**AS:** Nein, ich würde tatsächlich aus heutiger Sicht sagen, keine dieser Institutionen, kein einziger Ort überzeugt mich. Aber es gibt einige, vor allem kleinere Spielorte, wie die Gessnerallee in Zürich, da bin ich ganz gespannt, was da in Zukunft passiert. Viele Kulturschaffende setzen sich sehr kritisch mit ihren Strukturen auseinander, und suchen nach einer dekolonialen Herangehensweise, also nicht nur in Bezug auf *race*, sondern auch Fragen um Macht und Kapitalismus. An deutschen Staatstheatern habe ich aber zum Beispiel keine Hoffnung, dass sich da etwas ändert, die Strukturen sind das Problem.

**VH:** Ja, das denke ich auch. Der Theaterbetrieb im Stadttheater ist so hierarchisch aufgebaut wie eine Pyramide, mit starren Strukturen, und der Veränderungsprozess ist sehr langsam. Ich bin aber vor allem neugierig auf neue Stellen, die derzeit entstehen, zum Beispiel die der Stadtadramaturg\*innen am Theater Dortmund.

**AS:** Ja, das interessiert mich auch. Das Stadttheater ist ein feudales System. Die Universität ist auch sehr hierarchisch, aber mein Chef hat mich noch nie in meinem Leben angeschrien. Im Kulturbetrieb sind Dinge möglich, das ist unglaublich. Ich weiß nicht, wie man unter solchen Bedingungen arbeiten kann. Aber wenn ich mich mit Interventionen beschäftige, würde ich mittlerweile die Wissenschaft auch vielmehr einbeziehen, das hat auch mit meiner eigenen Position zu tun. Gerade ganz aktuell beschäftige ich mich, obwohl meine Arbeit ja eher die Theaterwissenschaft ist, mit meinem eigenen Feld, also der Universität und der academia, und zwar nicht nur mit der Frage: Wer hat Zugang dazu? Ich sehe derzeit zum Beispiel Initiativen aus England von Kolleg\*innen, die fragen: Wo sind die Schwarzen Kolleg\*innen, die Kolleg\*innen of Color? Und in Deutschland ist die Situation wirklich gravierend und dramatisch schlecht. Ich habe das Gefühl, im Moment müsste man viel mehr auf dieses Feld einwirken, also in Bezug auf Interventionen.

Da müssen Dinge passieren, das akademische Curriculum muss sich ändern, wir müssen darüber reden, was wir unterrichten und was auf dem Lehrplan steht, welches Wissen wir vermitteln und unseren Studierenden auch abverlangen. Dazu gehört auch die Frage, wer in der Universität ganz oben ist, welchen Rang hat er/sie, welche stabilere oder prekärere Position. Das sind die Dinge, mit denen ich mich gerade beschäftige, weil ich das Gefühl habe, ich habe lange genug auf das Theaterfeld geschaut, aber meine eigene Disziplin, die Wissenschaft, ist problematisch: Wer hat eine Stelle als Professor\*in, wer hat nur einen Lehrauftrag? Und wer hat eigentlich nur eine prekäre Position, wird aber auf der Webseite gezeigt? Für mich hängt das alles zusammen.

**VH:** Den Eindruck habe ich auch – es gibt auch in der Wissenschaft viele Strukturen, die aufgebrochen werden müssen. Interventionen wären sicherlich auch dort eine gute Möglichkeit, um neue Denkräume und Handlungsmöglichkeiten zu eröffnen. Es gibt also noch wirklich viele Räume, in denen Störungen notwendig sind. Ich bin sehr gespannt auf deine weiteren Arbeiten Azadeh! Vielen Dank für das Gespräch. \*

*curriculum, what knowledge we teach and what we demand from our students. This also includes the question of who is at the top of the university, what his/her rank is, what is a more stable or more precarious position. These are the things I'm dealing with right now, because I feel I've been looking at the theatre field long enough, but my own discipline, science, is problematic: who has a job as a professor, who only has a teaching position? And who actually only has a precarious position, but is shown on the website? For me all this is connected.*

**VH:** I am also under the impression that there are many structures in science that need to be broken up. Interventions would certainly be a good way to open up new spaces for thinking and new possibilities for action. So there are really many spaces where disruptions are necessary. I am very curious about your further work Azadeh! Thank you very much for the interview. \*

**Azadeh Sharifi**

Azadeh Sharifi ist Theaterwissenschaftlerin und an der Ludwig-Maximilian-Universität München assoziiert. Sie beschäftigt sich mit Theater und Migration, Postkoloniale Theorie und dekoloniale Praktiken im Theater sowie feministische und intersektionale Performances. Sie war u.a. Fellow am Internationalen Forschungskolleg „Interweaving Performance Cultures“ an der FU Berlin. Sie lehrt an der LMU München, HBK Braunschweig und Universität Wien. Zudem arbeitet sie aktivistisch und kuratorisch im Theater, u.a. beim Augenblick Mal! Festival 2017 und Politik im Freien Theater München 2018. Sie ist Board Member des Future Advisory Board (Fab) der Performance Studies international (PSi).

Azadeh Sharifi is a theatre scholar and associated at the Ludwig-Maximilian-University of Munich. She focuses on theatre and migration, postcolonial theory and decolonial practices in theatre, as well as feminist and intersectional performances. She was a fellow at the International Research College „Interweaving Performance Cultures“ at the FU Berlin. She teaches at the LMU Munich, HBK Braunschweig and University of Vienna. She also works as an activist and curator in the theatre, for example at Augenblick Mal! Festival 2017 and Politik im Freien Theater München 2018, and is a board member of the Future Advisory Board (Fab) of Performance Studies international (PSi).

<sup>7</sup> Diversity Arts Culture, Berliner Projektbüro für Diversitätsentwicklung. / Berlin Project Office for Diversity Development.  
URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin> (15.07.2020)

<sup>8</sup> Das Ballhaus Naunynstraße ist ein Berliner Theater mit einem Schwerpunkt auf postmigrantischem Theater. / The Ballhaus Naunynstraße is a Berlin theatre with a focus on postmigrant theatre.  
URL: <http://ballhausnaunynstrasse.de> (20.07.2020)

---

Essay

Essay

# Intervenieren oder vom „uneingeladenen Widersprechen“

Vera Heimisch

Der Begriff der Intervention wird in zahlreichen Bereichen angewandt: in der Politik, der Medizin, der Pädagogik, der Kunst, in der Alltagssprache. Er wird sowohl negativ als auch positiv assoziiert. Intervenieren kann also vieles sein, und somit gibt es auch eine Reihe von Versuchen, Intervention als Begriff genauer zu definieren.

In diesem Magazin werden vorwiegend künstlerische Interventionen beleuchtet. Doch auch hier ist ein breites Spektrum vorhanden, was von wem als künstlerische Intervention wahrgenommen wird. Der Begriff soll daher so offen wie möglich gehalten werden: zahlreiche Projekte oder Aktionen erschließen sich oft erst auf den zweiten Blick als *Intervention*. Vielleicht haben Leser\*innen jeweils eine andere Wahrnehmung, eine andere Perspektive darauf. Außerdem sind die Grenzen zwischen künstlerischer und zum Beispiel aktivistischer Intervention oft sehr schmal beziehungsweise gehen fließend ineinander über. Dies zeigt sich deutlich an der Verschmelzung der Begriffe beim sogenannten Artivism. Aus Kunst und Aktivismus ist hier eine neue Form des Intervenieren entstanden.

Die österreichische Kunstgruppe Wochenklausur beschäftigt sich beispielsweise mit diesen unterschiedlichen Formen des Intervenierens. Die Gruppe um den Gründer Wolfgang Zinggl hinterfragt seit 1993 in internationalen und nationalen Projekten die jeweiligen sozialen Verhältnisse durch Realisierung von Interventionen in die Gesellschaft.<sup>①</sup> Auf Einladung von (Kunst-) Institutionen entwickeln die Künstler\*innen konkrete Vorschläge und Strategien, wie bei ihrem ersten Projekt, bei dem sie eine mobile medizinische Versorgung für Wiener Obdachlose sicherstellen konnten. Zinggl betont die Offenheit in der Definition von Interventionen: „In einem sehr breiten Verständnis kann genau genommen jede Form der Kunst eine Art Intervention sein“<sup>②</sup>. Und auch umgekehrt, kann jede Art der Intervention ebenfalls als Kunstform verstanden werden. Der Versuch eine eindeutige Definition für den Aktivismus und die Kunst der Intervention zu suchen, ist nach

# Intervene or of "Uninvited Dissent"

Vera Heimisch

The concept of intervention is applied in numerous fields: in politics, medicine, education, art, and everyday language. It is associated both negatively and positively. Intervening can therefore mean many things, and thus there are also a number of attempts to define intervention as a concept more precisely. In this magazine, mainly artistic interventions are examined. But here, too, there is a broad spectrum of what is perceived by whom as an artistic intervention. The term should therefore be kept as open as possible: numerous projects or actions often only reveal themselves as interventions at second glance. Perhaps readers have a different perception or a different perspective on it. Furthermore, the boundaries between artistic and, for example, activist intervention are often very narrow or merge seamlessly. This can be seen clearly in the fusion of the terms in so-called Artivism. A new form of intervention has emerged here from art and activism.

The Austrian art group Wochenklausur particularly deals with these different forms of intervention. The group around founder Wolfgang Zinggl has been questioning the respective social conditions in international and national projects since 1993 by realizing interventions in society.<sup>①</sup> At the invitation of (art) institutions, the artists develop concrete proposals and strategies, as in their first project, in which they were able to ensure mobile medical care for Viennese homeless people. Zinggl emphasizes the openness in the definition of interventions: “In a very broad understanding, strictly speaking, any form of art can be a kind of intervention”<sup>②</sup>. And vice versa, every kind of intervention can also be understood as an art form. The attempt to find a clear definition for activism and the art of intervention is, in Zinggl’s view, doomed to failure.

A clear demarcation or assignment as an intervention is not possible in all cases, or rather not every ac-



Kwell Ndume, Kohlezeichnung von Lena Ziyal, 2017

Auffassung von Zinggl zum Scheitern verurteilt.

Eine klare Abgrenzung oder Zuordnung als Intervention ist nicht in allen Fällen möglich, beziehungsweise wird nicht jede Handlung als solche benannt. Die Forschung Sruti Balas, die Azadeh Sharifi im Interview (Seite 18) nennt, hat mir das verdeutlicht, alltägliche Widerstandsformen indischer Fabrikarbeiter\*innen sind genauso Intervention wie die unaufgeforderte Rede bei der „Mind the Gap“-Konferenz am Deutschen Theater.

Ich möchte deshalb genauer untersuchen, wer mit welchen Motiven und in welchen Formen interveniert, um herauszufinden, wie künstlerische Interventionen zur Dekolonialisierung (der Künste) beitragen können.

Ein Beispiel ist der Widerstand von Kwell Ndume während der ersten deutschen Kolonialausstellung, die 1896 in Berlin im Treptower Park stattfand. Diese Ausstellung wurde im Rahmen der Berliner Gewerbeausstellung realisiert und sollte vor allem einer Inszenierung Deutschlands als bedeutungsvolle Kolonialmacht verhelfen.<sup>(3)</sup> Hierfür wurden 106 Menschen aus ehemaligen deutschen Kolonien angeworben, darunter komplett Familien, die als *Anschauungsobjekte* instrumentalisiert wurden. Kwell Ndume war einer dieser Menschen und wehrte sich gegen diese ihm zugewiesene Rolle. Durch die Umkehrung des Blicks leistete er Widerstand: Er setzte ein Opernglas auf und starrte auf die Besucher\*innen der Ausstellung. Ndume intervenierte in das vorherrschende Blickregime und konfrontierte die weißen Besucher\*innen mit ihrem eigenen Handeln, indem er dieses spiegelte. Hier trifft der lateinische Ursprung des Wortes intervenieren exakt zu, denn es beschreibt das Eingreifen in ein Geschehen, die Einmischung<sup>(4)</sup>.

Kwell Ndumes Reaktion auf das Publikum kann auch als performatives Eingreifen in das Geschehen interpretiert werden, eine

Intervention durch einen *oppositional gaze*, wie ihn auch bell hooks beschreibt. Die Literaturwissenschaftlerin nutzt diesen Begriff, um auf das koloniale Blickregime aufmerksam zu machen. Weiße Plantagenbesitzer\*innen verboten den versklavten Schwarzen Arbeiter\*innen in den USA, sie anzusehen. hooks versteht unter *oppositional gaze* „... a site of resistance of colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that ‘looks’ to document, one that is oppositional“<sup>(5)</sup>. Der Blick kann also auch eine Widerstandsform sein, um Kritik auszuüben und auf Unterdrückung und Machtstrukturen aufmerksam zu machen.

Ab der Mitte der 1980er Jahre wird der Begriff der Intervention häufiger im Kunstbereich angewandt, es wird von künstlerischen Interventionen oder von Interventionskunst gesprochen. Diese bewegt sich an den Grenzen zwischen Kunst, Politik, Ökonomie und hat meist zum Ziel, durch Kunst in soziale oder politische Verhältnisse einzugreifen. Auch etablierte Repräsentationsformen werden infrage gestellt und bestehende Strukturen kritisiert.<sup>(6)</sup> Als Beispiel wird hier oft die feministische Künstlerinnengruppe Guerilla Girls<sup>(7)</sup> angeführt, die mit Aktionen und Plakaten institutionalisierten Sexismus und Rassismus in der Kunstwelt kritisieren. Die Künstlerinnen problematisieren unter anderem die Sammel- und Ausstellungspraxis zahlreicher Kunstmuseen (z. B. Museum Ludwig Köln, Whitney Museum New York, MOMA New York) und Kunstmessen (z. B. Art Basel). Die Interventionen dieser Gruppe

is named as such. Sruti Bala's research, which Azadeh Sharifi calls in the interview (page 18), has made this clear to me: everyday forms of resistance by Indian factory workers are just as much an intervention as the unsolicited speech at the “Mind the Gap” conference at the Deutsches Theater.

I would therefore like to examine more closely who intervenes with what motives and in what forms in order to find out how artistic interventions can contribute to decolonization (of the arts).

One example is the resistance of Kwell Ndume during the first German Kolonialausstellung (colonial exhibition), which took place in Berlin in 1896 in Treptower Park. This exhibition was realized within the framework of the Berlin Trade Exhibition and was primarily intended to help present Germany as a significant colonial power.<sup>(3)</sup> 106 people from former German colonies were recruited for the exhibition, including complete families, who were instrumentalized as objects of display. Kwell Ndume was one of these people and resisted the role assigned to him. By reversing his gaze, he offered resistance: he put on opera glasses and stared at the visitors of the exhibition. Ndume intervened in the prevailing regime of the gaze and confronted the *white* visitors with their own actions by mirroring them. Here the Latin origin of the word intervene applies exactly because it describes the intervention in an event, namely the interference<sup>(4)</sup>.

Kwell Ndume's reaction to the audience can also be interpreted as a performative intervention in the event, an intervention through an oppositional gaze, as described by bell hooks. The literary scholar uses this term to draw attention to the colonial gaze regime. *White* plantation owners forbade the enslaved *Black* workers in the USA to look at them. hooks understands oppositional gaze as „...a site of resistance of colonized black people globally. Subordinates in relations of power learn experientially that there is a critical gaze, one that ‘looks’ to document, one that is oppositional“<sup>(5)</sup>. The gaze can thus also be a form of resistance in order to exercise criticism and draw attention to oppression and power structures.

From the mid-1980s onwards, the concept of intervention is more frequently used in the field of art. We speak of artistic interventions or intervention art. This moves along the borders between art, politics and economy and usually aims to intervene in social or political conditions through art. Established forms of representation are also questioned and existing structures criticized.<sup>(6)</sup> To give an example, the feminist artist group Guerilla Girls<sup>(7)</sup> is often cited here, which criticizes institutionalized sexism and racism in the art world using actions and posters. Among other things, the female artists problematize the collecting and exhibition practices of numerous art museums (e.g. Museum Ludwig Cologne, Whitney Museum New York, MOMA New York) and art fairs (e.g. Art Basel). The interventions of this group make it impressively visible how patriarchal and Eurocentric structures are perpetuated in the art world. On banners and posters, which are shown in large-format in public space, the structures of the art world are criticized by provocative statements: “Dear art gallery: Selling art is so expensive! No wonder you can't pay all your employees a living wage.”<sup>(8)</sup>

<sup>1</sup> Siehe URL: <http://wwwwochenklausur.at/index.php> (15.07.2020)

<sup>2</sup> Zinggl, Wolfgang (1999): Kunst als realpolitische Intervention. Die Wochenklausur. In: Kulturpolitische Mitteilungen Nr. 87, IV/99, 36–39 (36) URL: [https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi87/kumi87\\_36-39.pdf](https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi87/kumi87_36-39.pdf) (22.04.2020)

<sup>3</sup> Die Dauerausstellung „ZurückGESCHAUT“ im Museum Treptow Berlin thematisiert die deutsche Kolonialausstellung/The permanent exhibition “ZurückGESCHAUT” at Museum Treptow Berlin focuses on the German Kolonialausstellung: URL: <https://www.berlin.de/museum-treptow-koepenick/ausstellungen/artikel.649851.php> (04.06.2020)

<sup>4</sup> Siehe URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/intervenieren> (15.07.2020)

<sup>5</sup> hooks, bell (2003): The oppositional gaze. Black female spectators. In: Jones, Amelia (Hg.): The Feminism and Visual Culture reader. New York: Routledge. 94–105 (95)

<sup>6</sup> Vgl. Steidinger, Anja / Berg, Olaf (2016): Künstlerische Intervention (Interventionskunst/aktivierter Aktivismus). PERIPHERIE -Politik, Ökonomie, Kultur, 36(3), 522–526. URL <https://doi.org/10.3224/peripherie.v36i44.25720> (15.07.2020)

<sup>7</sup> Siehe URL: <https://www.guerrillagirls.com> (15.07.2020)



Foto: Guerrilla Girls, 2015, Dear Art Gallery Billionaire.  
Copyright © Guerrilla Girls, guerrillagirls.com

machen auf eindrückliche Weise sichtbar, wie sich patriarchale und eurozentristische Strukturen im Kunstbetrieb fortschreiben. Auf Bannern und Plakaten, die großformatig im öffentlichen Raum gezeigt werden, werden die Strukturen der Kunstwelt durch provokante Aussagen kritisiert:  
„Dear art gallery: Selling art is so expensive! No wonder you can't pay all your employees a living wage.“<sup>8)</sup>

Diese interventionistischen Projekte haben gemeinsam, dass ein kritischer Blick auf die bestehende soziale Ordnung und diskursive Gegebenheiten geworfen wird. Die Künstlerin und Autorin Anja Steidinger stellte in ihrer Analyse mit Olaf Berg fest, dass „(k)ünstlerische Interventionen ihren Ort vornehmlich im (oft privat kontrollierten) öffentlichen Raum (haben). Dies schließt nicht aus, dass sie auch in die Räume und Institutionen der Kunst hineingetragen werden (...“<sup>9)</sup>. So laden Institutionen zunehmend auch bewusst Künstler\*innen ein, Interventionen in ihren Häusern durchzuführen, wie es zum Beispiel bei der Rassismus-Ausstellung des Deutschen Hygiene Museums Dresden 2018 der Fall war.

<sup>8</sup> Weitere Projekte/ Further projects: URL: <https://www.guerrillagirls.com/projects> (15.07.2020)

<sup>9</sup> Steidinger, Anja / Berg, Olaf (2016): Künstlerische Intervention (Interventionenkunst/creative Activismus). PERIPHERIE -Politik, Ökonomie, Kultur, 36(3), 522–526 (523). URL <https://doi.org/10.3224/peripherie.v36i144.25720> (15.07.2020)

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Vgl. Bayer, Natalie/ Kazeem-Kamiński, Belinda/ Sternfeld, Nora (2008.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Inhaltsverzeichnis. Wien: Edition Angewandte. De Gruyter.

<sup>12</sup> Micossé-Aikins, Sandrine/ Sharifi, Bahareh (2018): Widerstand kuratieren Politische Interventionen in eine elitäre, hegemoniale Kulturlandschaft. In: Bayer, Natalie/ Kazeem-Kamiński, Belinda/ Sternfeld, Nora (Hg.): Kuratieren als antirassistische Praxis. Wien: Edition Angewandte. De Gruyter. 135–156 (140)

Räume spielen oft eine zentrale Rolle. Künstlerische Interventionen greifen in einen dominanzkulturellen Raum ein, also z. B. in Institutionen wie Museen oder Staatstheater, aber auch in digitale Räume, die überwiegend von *weißen* Akademiker\*innen geleitet werden und einen bestimmten Teil der Gesellschaft ausgrenzen. Gleichzeitig sollen durch Interventionen neue (Denk-)Räume geschaffen werden, das heißt Räume für alternatives Wahrnehmen, Denken und Handeln, die (Selbst-)Ermächtigung möglich machen.<sup>10)</sup>

Diese Selbstermächtigung ermöglicht den durchführenden Künstler\*innen, sich als Subjekte zu positionieren, die den Status quo, den etablierten Kulturbetrieb, kritisieren und in ihn eingreifen. Oder sie ermächtigen, wie zum Beispiel durch Rajkamal Kahlon's Eingreifen in koloniales Bildmaterial, die Abgebildeten und geben ihnen eine Stimme.

Diese Form der interventionistischen Kunst kann also als eine Form des dekolonialen Widerstands verstanden werden. Sie kann dazu dienen, marginalisierte Perspektiven sichtbar zu machen, und damit auf Leerstellen aufmerksam machen. Sie kann zudem im Sinne der *Critical Whiteness* *weiße* Privilegien aufzeigen und damit gegen die *weiße* Norm im Kunstbetrieb intervenieren.

**DON'T LET MUSEUMS** reduce art to the small number of artists who have won a popularity contest among big-time dealers, curators and collectors. If museums don't show art as **DIVERSE** as the cultures they claim to represent, **TELL THEM** they're not showing the history of art, they are just preserving the history of



Foto: Guerrilla Girls, 2016, Wealth & Power. Copyright © Guerrilla Girls, guerrillagirls.com

Auch das Blickregime steht oft im Fokus von Interventionen, der koloniale Blick wird kritisiert. Denn wer schaut im Museum und wer wird angeschaut? Kwell Ndume reagiert mit einem *oppositional gaze* auf dieses Blickregime. Die Künstlerin Belinda Kazeem-Kamiński greift in ihrer Performance „Unearthing. In Conversation“ (siehe Seite 46) in diese visuelle Reproduktion von Machtverhältnissen ein, indem sie die dargestellten Menschen durch Eingreifen ins Archivmaterial den Blicken entzieht und sie dadurch schützt. Aber auch Organisationsstrukturen und Kanonfragen werden in Interventionen kritisch angesprochen. Die Kunst- und Theaterwissenschaftlerinnen Sandrine Micossé-Aikins und Bahareh Sharifi beschreiben Interventionen als zentrales Tool des „uneingeladenen Widersprechens“<sup>11)</sup>:

„Eines unserer wichtigsten Formate ist die Intervention in den Kulturbereich. Interventionen erlauben uns, kritische, insbesondere antirassistische Perspektiven auch dort zu platzieren, wo sie ansonsten kategorisch ausgeblendet und verhindert werden. So können Machtverhältnisse öffentlichkeitswirksam markiert, die Exklusivität der Kulturinstitutionen skandalisiert und der gleichberechtigte Zugang marginalisierter Communities zu den Orten und Ressourcen im Kunstmuseum eingefordert werden. Die Besetzung von Räumen und die Markierung von Leerstellen durch körperliche Präsenz delegitimieren die Behauptung, dass rassifizierte Perspektiven sich nicht selbst repräsentieren können und auf Gatekeeper\*innen angewiesen sind.“<sup>12)</sup>

What these interventionist projects all have in common is that they take a critical look at the existing social order and discursive conditions. In her analysis with Olaf Berg, the artist and author Anja Steidinger noted that “artistic interventions (have) their place primarily in (often privately controlled) public space. This does not exclude the possibility that they are also carried into the spaces and institutions of art (...)”<sup>9)</sup>. Thus, institutions are increasingly consciously inviting artists to carry out interventions in their houses, as was the case, for example, with the exhibition titled “Racism“ of the German Hygiene Museum Dresden in 2018.

Rooms often play a central role. Artistic interventions intervene in a dominant cultural space, e.g., in institutions such as museums or state theatres, but also in digital spaces, which are predominantly run by *white* academics and exclude a certain part of society. At the same time, interventions are intended to create new (thinking) spaces, i.e., spaces for alternative perception as well as spaces for thinking and acting, which make (self-)empowerment possible.<sup>10)</sup>

This self-empowerment enables the performing artists to position themselves as subjects who criticize and intervene in the status quo, the established cultural industry. Or, as for example through Rajkamal Kahlon's intervention in colonial visual material, they empower the depicted and give them a voice.

This form of interventionist art can thus be understood as a form of decolonial resistance. It can serve to make *marginalized* perspectives visible and thus draw attention to gaps. It can also point out *white* privileges in the sense of Critical Whiteness and thus intervene against the *white* norm in the art business.

The gaze regime is also often the focus of interventions; the colo-

Diese Störungen und Infragestellungen können langfristig zu Verschiebungen innerhalb der etablierten Strukturen führen. Auch Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Begründer des diskursiven Kunstraums SAVVY Contemporary in Berlin, fordert dazu auf, die koloniale kuratorische Praxis zu unterbrechen und den etablierten Kulturinstitutionen Orte der Dissonanz entgegenzusetzen:

**“It’s about you and me, it’s about how you find space in the world. How shall we live together? It’s about that. And an art space must be a place where a kind of critical mass is built. It must be a space of dissonance, it’s not supposed to be a space of harmony, you know, where we just meet and then we drink and then we go home and lie on our comfortable beds. Art must be a space of dissonance. There is nothing wrong with dissonance.”**<sup>(13)</sup>

Auch wenn es ein langwieriger Prozess ist, sollten nach Auffassung von Museumsdirektorin Natalie Bayer Interventionen „(...) noch viel stärker in den Mittelpunkt gestellt werden, auch wenn sie in der Regel ausgelöscht werden, denn auf etwas längere Sicht haben sie auch Verschiebungen mit unterschiedlichen Wirkgraden ermöglicht“<sup>(14)</sup>.

Es zeigt sich also, dass Interventionen auf vielfältige Weise genutzt werden, um Kritik zu üben und Strukturen zu durchbrechen. Als dekoloniale Strategie ist dieses Eingreifen in Kunst und Kulturinstitutionen von zentraler Bedeutung und kann zu langfristigen Veränderungen führen.

Doch auch die Intervention selbst muss kritisch aus dekolonialer Perspektive analysiert werden. Es muss hinterfragt werden, welche künstlerische und/oder aktivistische Aktivität von wem als Intervention anerkannt wird und welche Personen überhaupt intervenieren können an welchen Orten. Nicht alle Menschen werden auf gleiche Weise gehört und gesehen. Wem wird von der

Dominanzgesellschaft Bedeutung beigegeben, wessen Politik ist signifikant und welche Positionen bleiben ausgeschlossen? Hier zeigen sich bereits die Fallstricke dieser Störungen, denn nicht alle Künstler\*innen haben die gleichen Möglichkeiten und Zugänge. Weiße Künstler\*innen werden deutlich seltener als Störer\*innen und Unruhestifter\*innen wahrgenommen, wenn sie intervenieren, als Künstler\*innen of Color. Und sogar wenn in gewissen Fällen eine Intervention durch Künstler\*innen of Color von Kulturinstitutionen begrüßt wird besteht hier die Problematik der Instrumentalisierung und Exotisierung. So ist zudem die Allianzenbildung und Formen des *Allyship*<sup>(15)</sup> unter Künstler\*innen von zentraler Bedeutung, um Hierarchien und Ausschlüsse abzubauen und gemeinsam gegen die konstruierte Normativität vorzugehen.

Nur so können Interventionen meiner Auffassung nach eine dekoloniale Option sein: Indem – gegebenenfalls – die eigenen Privilegien hinterfragt werden und keine Ausschlüsse reproduziert werden, sondern auf eben jene Ausschlüsse und kolonialen Machtstrukturen hingewiesen wird. \*

nial gaze is criticized. After all, who looks in the museum and who is looked at? Kwell Ndume reacts to this gaze regime with an oppositional gaze. In her performance „Unearthing In Conversation“ (see page 46), the artist Belinda Kazeem-Kamiński intervenes in this visual reproduction of power relations by interfering with the archive material. She removes the depicted people from the gaze and thus protects them. But interventions also critically address organizational structures and canon questions. The art and theatre scholars Sandrine Micossé-Aikins and Bahareh Sharifi describe interventions as a central tool of “uninvited contradiction”<sup>(16)</sup>:

**“One of our most important formats is intervention in the cultural field. Interventions allow us to place critical, especially anti-racist perspectives where they are otherwise categorically faded out and prevented. In this way, power relations can be marked with publicity, the exclusivity of cultural institutions scandalized, and the equal access of marginalized communities to the places and resources in the art field demanded. The occupation of spaces and the marking of empty spaces through physical presence delegitimizes the assertion that racialized perspectives cannot represent themselves and are dependent on gatekeepers.”**<sup>(17)</sup>

In the long term, these disturbances and questioning can lead to shifts within the established structures. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, founder of the discursive art space SAVVY Contemporary in Berlin, also calls for an interruption of colonial curatorial practice and for places of dissonance to be set against the established cultural institutions:

*“An art space must be a place where a kind of critical mass is built. It must be a space of dissonance, it’s not supposed to be a space of harmony, you know, where we just meet and then we drink and then we go home and lie on our comfortable beds. Art must be a space of dissonance. There is nothing wrong with dissonance.”*<sup>(18)</sup>

Even if it is a lengthy process, according to museum director Natalie Bayer, interventions “(...) should be given much more focus, even if they are usually faded out, because in the slightly longer term they have also enabled shifts with varying degrees of effect”<sup>(14)</sup>. It is thus evident that interventions are used in a variety of ways to exercise criticism and break through structures. As a decolonial strategy, this intervention in art and cultural institutions is of central importance and can lead to long-term change. But the intervention itself must also be critically analyzed from a decolonial perspective. It must be questioned which artistic and/or activist activity is recognized as an intervention by whom and which persons can intervene at all and in which places. Not all people are heard and seen in the same way. To whom is significance attached by the dominant society, whose politics is significant and which positions remain excluded? Whose policies are significant and which positions are excluded?

Here the pitfalls of these disturbances are already apparent because not all artists have the same possibilities and approaches. *White* artists are much less often perceived as troublemakers when they intervene than artists of *Color*. And even if in certain cases an intervention by artists of *Color* is welcomed by cultural institutions, there

is the problem of instrumentalization and exoticization. Thus the formation of alliances and forms of allyship<sup>(15)</sup> among artists is also of central importance in order to break down hierarchies and exclusions and to take joint action against constructed normativity.

For only in this way, in my opinion, can interventions be a decolonial option: By – if necessary – questioning one’s own privileges and not reproducing exclusions, but rather pointing to precisely those exclusions and colonial power structures. \*

#### Weitere Literatur / Further Literature

Bratic, Ljubomir (2014): Politischer Antirassismus und Kunstinterventionen. In: Lang, Sieglinde/ Zobl, Elke (Hg.): *Intervene! Künstlerische Interventionen. Kollaborative und selbstorganisierte Praxen// Fokus: Antirassistische, feministische und queere Perspektiven.* 4. Ausgabe, 35–41. URL: <https://www.p-art-icipate.net/intervene-kunstlerische-interventionen/> (21.04.2020)

Eggers, Maureen Maisha/ Kilomba, Grada/ Piesche, Peggy/ Arndt, Susan (2017): *Mythen. Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland.* Münster: UNRAST-Verlag. 3.Auflage

Hedditch, Emma u.a. (2014): „Working collaboratively is the essential practice of social change and justice“. An Interview with artist Emma Hedditch by Rosa Reitsamer and Elke Zobl. In: Lang, Sieglinde/ Zobl, Elke (Hg.): *Intervene! Künstlerische Interventionen. Kollaborative und selbstorganisierte Praxen// Fokus: Antirassistische, feministische und queere Perspektiven.*

4. Ausgabe, 49–53 URL: <https://www.p-art-icipate.net/intervene-kunstlerische-interventionen/> (21.04.2020)

Onat, Rena (2015): „I speak, so you don’t speak for me!“ (Queer) of Color-Perspektiven als Voraussetzung für Queering und Dekolonialisierung von Kunst\_Wissenschaft. In: Greve, Anna (Hg.): *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft. Schwerpunkt: Weißsein und Kunst. Neue postkoloniale Analysen.* Band 17/2015. Göttingen: V&R unipress-Verlag. 101–116  
Reitsamer, Rosa/ Zobl, Elke (2014): *Introduction.* In: Lang, Sieglinde/ Zobl, Elke (Hg.): *Intervene! Künstlerische Interventionen. Kollaborative und selbstorganisierte Praxen// Fokus: Antirassistische, feministische und queere Perspektiven.* 4. Ausgabe, 2–9. URL: <https://www.p-art-icipate.net/intervene-kunstlerische-interventionen/> (21.04.2020)

Schramm, Katharina (2017): *Einführung.* In: Bauer, Susanne/ Heinemann, Torsten/ Lemke, Thomas (Hg.): *Science and technology studies. Klassische Positionen und aktuelle Perspektiven.* Berlin: Suhrkamp-Verlag. 471–494

<sup>13</sup> Flanagan, Rosie (k.A.): *Art Must Be a Space Of Dissonance: In Conversation With Bonaventure Ndikung.* URL: <https://mbassy.org/journal/art-must-be-a-space-of-dissonance> (01.05.2020)

<sup>14</sup> Bayer, Natalie u.a. (2018): *Wo ist hier die Contact Zone?!* Eine Konversation. In: Bayer, Natalie/ Kazeem-Kamiński, Belinda / Sternfeld, Nora (Hg.): *Kuratieren als antirassistische Praxis.* Wien: Edition Angewandte. De Gruyter. 23–52 (30)

<sup>15</sup> Ally = Verbündete\*, Unterstützer\*in von marginalisierten Communitys, ohne selbst Teil dieser Community zu sein. Die weißen Privilegien werden genutzt, um von Rassismus Betroffene zu unterstützen.  
Ally = supporters of marginalized communities without being part of that community themselves. White privileges are used to support people affected by racism.

„What began as survival,  
now I see as a project of  
giving voice to those that  
otherwise wouldn't have one“

In conversation with:  
**Rajkamal Kahlon**

In the work of American artist, Rajkamal Kahlon, an autopsy, a dissection of the visual legacies of empire can be witnessed. The body – injured and transformed – is a reoccurring motif throughout Kahlon's work. Subject to political and intimate forms of violence, the body also becomes a space for transformation and resistance. Her work remakes the boundaries of political experience into an emotional arena, ranging between anger, grief, revenge and humor. Kahlon's interdisciplinary practice questions the formal and conceptual limits of painting, photography and sculpture. Drawing on history, archives and literature, her research undergoes a process of creative transformation.

For “We've come a long Way to be Together” (2019), Kahlon painted for example on the top of the pages of a cut-out and reassembled 1st edition copy of the famous travel narrative ‘Arabian Sands’ and created a series of portraits of travelers from Africa, Asia and the Middle East.

Kahlon's diverse sources include classical western painting, 19th century illustrated newspapers and history books, contemporary U.S. military autopsy reports, the history of science and medicine, colonial era photography, anthropological portraiture and pop culture.

**Vera Heimisch (VH):** I saw your exhibition “Are my hands clean?” at Galerie Wedding, Berlin in 2019 and it made me very curious about you and your ongoing projects. The photographic material of “Die Völker dieser Erde/ People of the Earth” (2017), which you redrew, illustrates very lucidly the categorization and classification of human beings done by anthropologists and other scholars. But let's get started slowly. You told me that you often start interviews with giving biographic context. What do we need to know about you in order to understand your work better?

**Rajkamal Kahlon (RK):** When I give talks I like to begin with some biographical information about myself. I think this is important because it situates the work that I make. I was born in the United States, my parents left Punjab, India, in 1974. In India, they were part of this post-Independence emerging middle class and both worked as teachers. When they migrated, my parents were part of a larger wave of immigration to the U.S. targeting the educated classes of the third world. Many doctors, lawyers and teachers entered the fields and factories of the U.S., where my parents worked as Teamsters in west coast factories. For me, having this working class background and being born and raised in the United States means that I am created out of a history rooted in settler colonialism, genocide and slavery. These founding trauma has rarely been acknowledged in the U.S., and yet it is in the soil beneath our feet and part of the air we breathe.

**VH:** How and when did your artistic path start?

**RK:** I chose art at a very young age. First I saw it scared my parents, who like many immigrants, hoped I would become a doctor or an engineer. I didn't have any artists and intellectuals in my family. What I had were romantic ideas of what an artist was, which came from television and films. My first art book was a discounted copy on Renoir and impressionism. My parents knew that artists in India come from wealthy and privileged backgrounds which I at the time dismissed as the naive thinking of immigrants.

**VH:** What happened when you started art school?

**RK:** I realized once I got to art school that my parents were right (*laughs*). It is a really hard path to be an artist without family money or some financial backing.

**VH:** You are negotiating very painful topics through your art work. When did you start to artistically deal with colonialism?

**RK:** I never saw my work as political until my definition of this category changed. My work is about oppression, inequality and violence. I've spent the last 20 years trying to understand how to represent violence. I started working with colonial history as early as 1997. At this time there was no interest in colonialism. It was a deadly, unfashionable topic. Now, strangely, it has become not only fashionable but also a fundable topic in the art world. When I first arrived in Berlin in 2010 the very same individuals in the art world that were publicly denouncing BPoC artists who worked on colonialism and race, are the very same individuals at the forefront of the discourse on colonialism and funding today. It's really surreal for me to watch this from my perspective as someone committed to critiquing imperial power through the lens of aesthetic justice and liberation for the last two decades.

**VH:** Yes, I totally agree. I have noted many projects working academically and artistically on the impacts of colonialism in Germany at the moment. But you have been dealing artistically more than 20 years with colonialism? What makes it so relevant in your eyes?

**RK:** Yes – I've been working on it my whole life basically. Colonialism is like patriarchy. Colonialism is in everything, and it structures everything. It is a legacy of violence that nobody talks about. In the last few years, there has been some kind of reversal. It's become embedded into a political moment, starting with the so-called migration crisis of 2015. Now suddenly we talk about it and I also wonder if it is going to end and when.

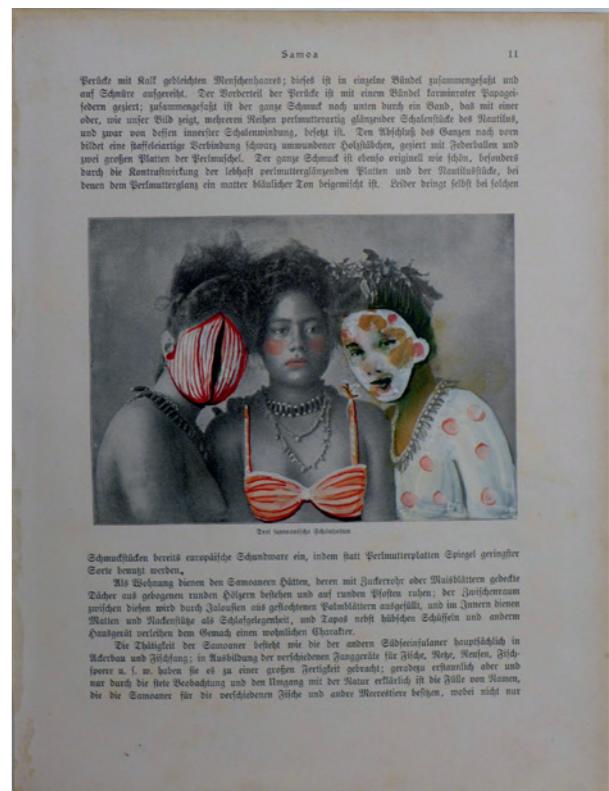


Foto: Rajkamal Kahlon, People of the Earth

**VH:** You describe your early stage as an artist as a strategy to survive racism and sexism. What do you mean by that and how did this change in the last years?

**RK:** I first chose art because it was a survival strategy. It's a chain of intimate and social/political trauma: my early family life growing up American, being a woman of Color. There were so many layers of trauma put on top of each other. Art was very literally, for many years, just something that helped me survive. It was a cathartic tool that allowed me to speak. Because of the racism and sexism I encountered growing up in the U.S., I just internalized some of it and stopped speaking in school and university. My work is no longer about my own survival. My work has shifted from my own survival to working on the behalf of the men and women that I encounter in colonial archives. My work is made on behalf of vulnerable people and communities that are targeted for destruction. I am trying give voice to, and rehabilitate the traces of the people whose cultures have been destroyed, maligned and erased. What began as survival, I now see as a project of giving voice to those that otherwise wouldn't have one, those that are the subject and object of violent forms of destruction.

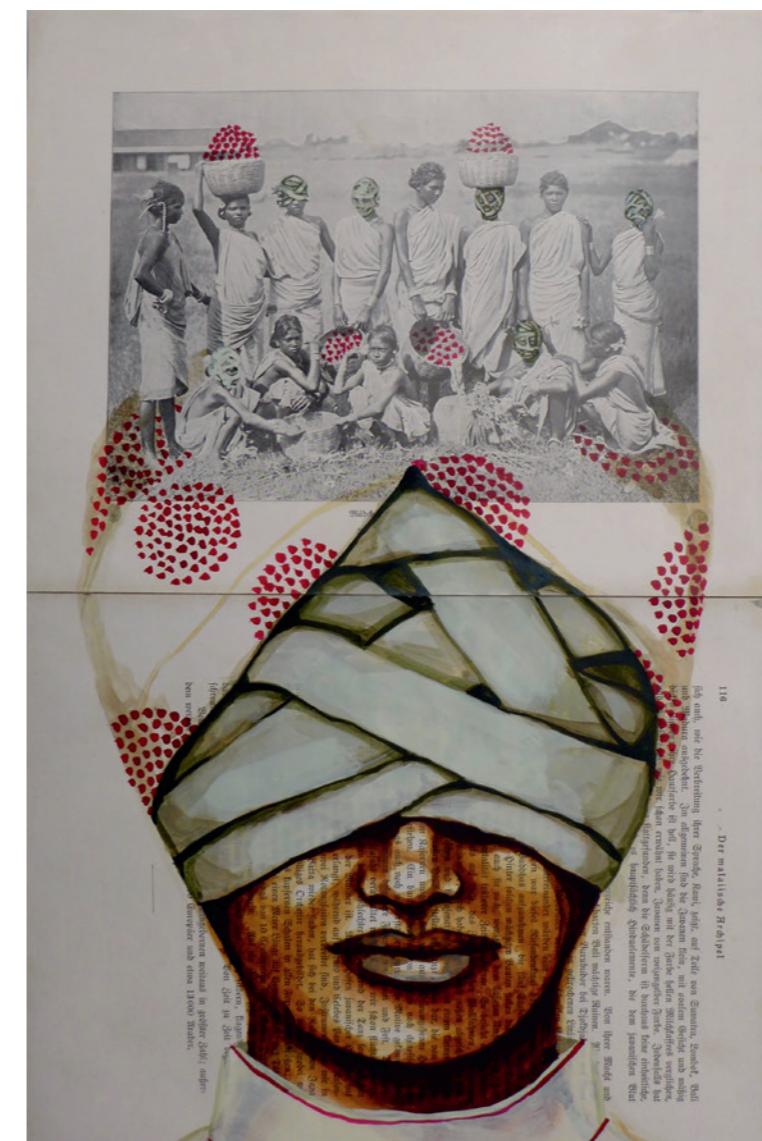


Foto: Rajkamal Kahlon, People of the Earth



Foto: Galerie Wedding, Exhibition 'Are my hands clean?' (2019), Rajkamal Kahlon

**VH:** After the many encounters with colonial archives, you understand your work more spiritually: as one of rehabilitation, transformation and restoration of the humanity, dignity and beauty of the people. How do you proceed with the archival material, how do you restore the dignity of the people in the archives?

**RK:** It's a process. Empathy and embodiment are key to my understanding of working with and in archives. I don't work with archives as an academic would. Academics have a specific research agenda. I spend a lot of time in archives and I am trying to find meaning that at first I don't even understand myself. I usually don't enter the archives with a specific agenda. I'm searching for the proverbial needle in the haystack. The photos or records that will unite years of my research allowing it to suddenly take on an urgent relevance to the present.

In 2016, I was Newhouse Fellow at Wellesley College researching anthropological archives at Harvard for two months. Part of what I encountered was the work of American anthropologist, Henry Fields, who went to Iraq in the 1930s. He measured peoples skulls and their skin color and produced this massive amount of measurement data and also photographs.

I had previously worked on contemporary autopsy reports coming out of Iraq from U.S. military prisons in the project, „Did you kiss the dead body?“ (2008-2012). What struck me was that these documents are about bodies, but there are no declassified images of these bodies. Part of the question behind this work is how do I make present these men who are anonymous and been tortured and murdered?

**VH:** Would you describe your own approach to the archival materials as very different from that of the archivists or anthropologists who arranged the archive, as you are focusing very much on embodiment and empathy?

**RK:** Yes, rather than reacting through it through rational lenses I am engaging the material, the people and the traces that I find through an empathic stance. I am trying to stay embodied. When I think about and make work about the men and the women that I find in these photographs or in the measurement data, I am trying to short-circuit the rational and scholastic, academic relationship one has to this kind of data and material.

I am trying to disrupt that. The disrupting comes with these concepts of embodiment and empathy. I've been slowly developing this approach, I haven't made a theoretical discourse about it. Over the years, I find myself doing it intuitively and it means also projecting myself into traumatic history.

**VH:** Do you understand this disruption as an intervention into archives?

**RK:** I see it as a disruption that allows new circuits of meaning to take hold and be created from traumatic histories, through objects and within museological institutions.



Weddas mit Bogen und Pfeilen

Foto: Rajkamal Kahlon, People of the Earth

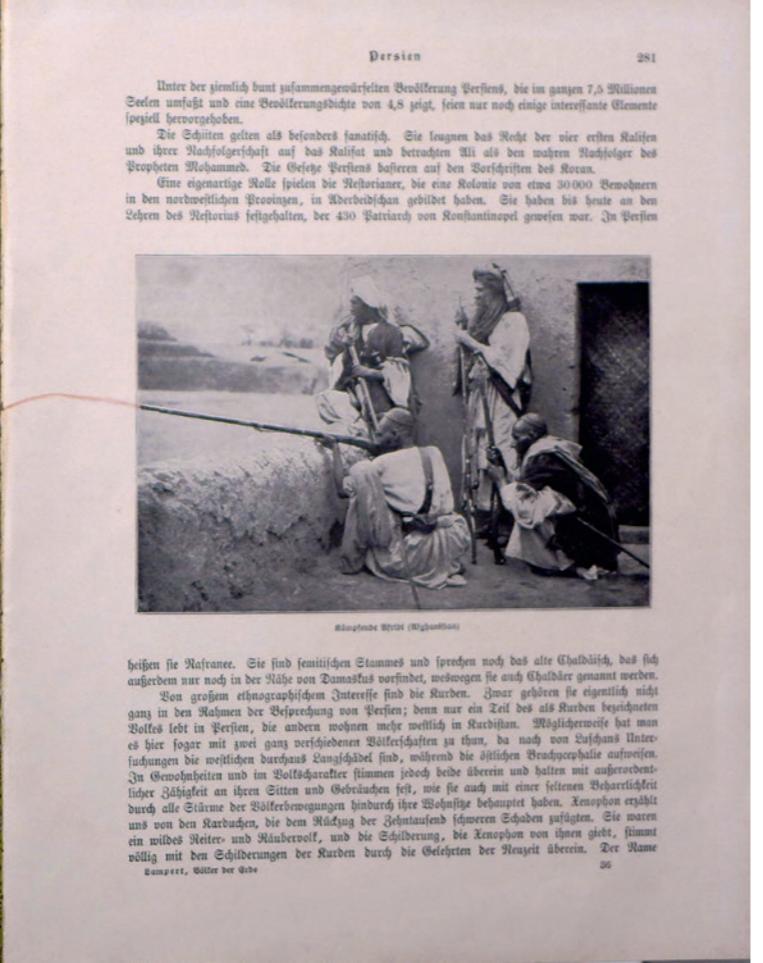


Foto: Rajkamal Kahlon, People of the Earth

**VH:** I imagine it very painful to sift all the archival materials and projecting yourself into it?

**RK:** Reading the autopsy reports would depress me, it was so ravaging. They are written in cold, clinical medical language. At a point I had to stop working with them. Even going into the archives triggers a huge emotional reaction. But I try not to cut myself off from all of these emotions, I actually make them my starting point. My anger and my sadness guide me I guess. It hurts, but I know that there is something that needs to be said, because I'm feeling something pulling me closer. It's about unraveling what that relationship is, mine to the archive and ours collectively to history.

**VH:** It sounds like you are digging very deep into colonial wounds. How present is the colonial visuality in the ethnographic archival material you work with and how is it connected to violence?

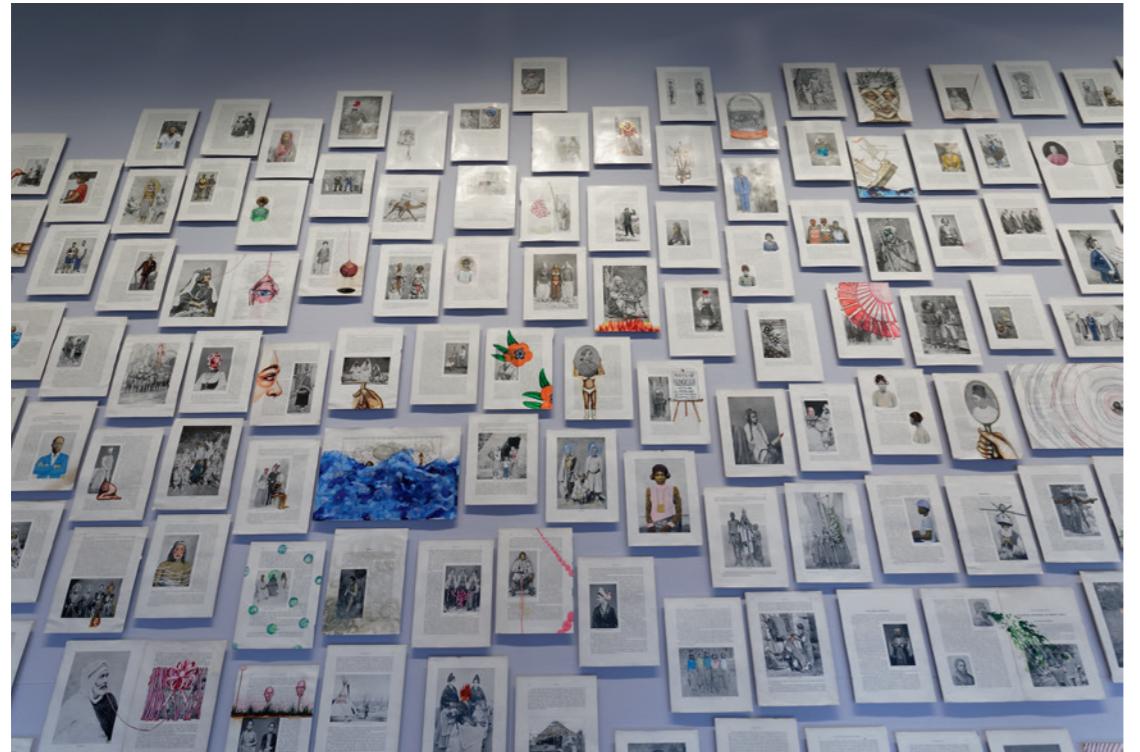
**RK:** My work is actually made of this intersection of visuality, violence and colonialism. I am thinking through all of these structures. I question myself what happens in this visual discourse. I am looking at violence. How is it located and articulated? How can I intervene instead of reinstate it? Colonialism is a way to talking about power. I've been working on these topics again and again in different ways for two decades.

**VH:** This seems to be a good moment to come back to your already mentioned work „Die Völker dieser Erde/People of the Earth“ which is an ongoing project that started in 2017. What is it about?

**RK:** Yes, I started the project during my residency at the Weltkulturen Museum Wien where I purchased a book from an antiquarian book seller in Vienna. „Die Völker der Erde / People of the Earth“ refers to a 1902 German Anthropology book written by Dr. Kurt



Foto: Rajkamal Kahlon, People of the Earth



Left-hand page:  
Kunsthalle Memmingen,  
Exhibition 'Die Völker dieser  
Erde' 2019, Rajkamal Kahlon

Right-hand page:  
Rajkamal Kahlon, People of  
the Earth

### Rajkamal Kahlon

For over 2 decades, Rajkamal Kahlon has been extensively researching drawing and painting as sites of political resistance. Her work draws on legacies of colonialism, often using the material culture, documents, and aesthetics of Western colonial archives.

Kahlon's artistic research, which is at the intersection of visuality, violence and colonial histories, has evolved to reflect on how trauma and the body are at the center of colonial violence. Specifically, it is the body in the archive, the one that has been studied and objectified that Kahlon's work addresses, attempts to rehabilitate, and care for. Kahlon attended the Whitney

Independent Study Program 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 Arbeitsstipendium, Goethe Institute Künstlerstipendium, American Civil Liberties Union (ACLU) National Security Project Artist-in-Residence, Mellon Visiting Artist Fellowship, Newhouse Center, Wellesley College, SWICH Artist-in-Residence, Weltmuseum Wien, the 2019 Villa Romana Prize and the 2020 Berlin Artist Grant.



Madagaffen



# Unearthing. In Conversation

Belinda Kazeem-Kamiński



**Das hier ist in Erinnerung an die, die kommen.  
Das hier ist in Erwartung derer, die sind.  
Das hier ist ein Gespräch mit all jenen, die waren.  
Wir sind.**

Zum ersten Mal begegne ich euch in Frankfurt. 2014. Ich betrachte altes ethnografisches Material, Fotografien, die von einem Ethnologen und seinen Helfershelfern gemacht wurden. Da ist eine Verbindung, etwas, das in mir anklängt: die Unmittelbarkeit eines kolonialen Flashbacks, eine unheimliche, verweilende Vertrautheit.

Mein Blick trifft euren. Ich wünsche mir, dass ihr euch öffnen und mir erzählen würdet, was ihr dachtet, während ihr da standet. Ich wünsche mir, dass die Gedanken eurer Vergangenheit die Materialität der Repräsentation durchdringen, dass sie in meine Gegenwart hineinkriechen und übertragen werden, immer dann, wenn unsere Blicke aufeinandertreffen: Ich möchte wissen, was ihr denkt.

Wie kann ich mit euch sprechen, mit euch, den Menschen auf den Fotografien? Wie können wir kommunizieren? Während ich versuche, meine Fragen an euch zu formulieren, fühlt es sich an, als ob die anderen – Ethnograf\*innen, Missionar\*innen,

**This is in remembrance of those to come.  
This is in anticipation of those that are.  
This is in conversation with those that were.  
We are.**

The first time I encounter you, is in Frankfurt. 2014. I look at old ethnographic materials, photographs taken by an ethnographer and his collaborators.

There is a connection, something that clings to me—the immediacy of a colonial flashback, an uncanny familiarity lingers.

My eyes are meeting yours. I wish that you would open up and tell me what you were thinking, while standing there. I wish that the thoughts of your past could channel through the materiality of the representation. That they would creep right into my present, be transferred to me, whenever we lock eyes. I want to know what you were thinking.

How can I talk to you—the people in the photographs?  
How can we communicate?  
While I try to formulate my questions, it seems as if the others—ethnographers, photographers, missionaries, writers—are always in the way. Their words, their photographs, their everything.



Fotograf\*innen und Autor\*innen – zwischen uns stehen. Ihre Worte, ihre Fotografien, ihr Dasein.

Es gibt ein Sprichwort, welches in verschiedenen afrikanischen Ländern gebräuchlich ist. Auf die Schnelle übersetzt lautet es: »Bis die Löw\*innen nicht ihre eigenen Erzähler\*innen haben, werden die Jäger\*innen immer den besten Part der Geschichte innehaben.« Also sagt mir, wie komme ich ran an die Geschichten der Löw\*innen? Und was, wenn ich mich widersetze, euch zu Löw\*innen zu machen, und vielmehr die Momente hervorholen möchte, in denen ihr Jäger\*innen seid?

Einige Menschen lesen meine ersten Versuche als Pop-Art. Andere wiederum sagen, dass sie die Collagen an Baldessari erinnern ... Als wäre das der Grund dafür, dass ich rote, blaue und gelbe Rechtecke verwende ... Rot, blau und gelb – die Farben der Flagge der Demokratischen Republik Kongo. Was bedeutet es, euch mit den Farben dieser Flagge zu verdecken, den Farben einer Nation, die euch diskriminiert und eure Zugehörigkeit anzweifelt? Und außerdem verabscheue ich Flaggen ...

Doch es geht nicht um die Farben, die ich verwendet habe, ich zweifle an der von mir gewählten Strategie: Neben dem Ziel, meine Aufmerksamkeit auf den Ethnografen zu richten, wollte ich euch beschützen, eure Abbildungen vor Blicken bewahren, die sich seit der ersten kolonialen Begegnung erhalten haben. Blicke, die noch immer dazu einladen und ermöglichen, koloniale Akteur\*innen zu werden. Doch indem ich das getan habe, habe ich euch verdeckt, es unmöglich gemacht, dass ihr die Betrachter\*innen ansieht, ihren Blick zurückwerft.

Zurück zu den Fotografien, ich konzentriere mich auf den Ethnografen in eurer Mitte. »Wer ist dieser Typ?«, denke ich mir. Die Lippen fest aufeinander gepresst, die Augen verdeckt vom Schatten seines Hutes, genauer gesagt vom Schatten seiner beiden Hüte.

Ich brauche eine Weile, um zu verstehen, dass er etwas signalisiert. Wie ich noch herausfinden werde, wiederholt sich Schebestas Pose in verschiedenen Körpern, Zeiten und Kontexten. Als er sich dazu

There is a proverb, used in various African countries.  
Loosely translated it says:

“Until the lion has their own storyteller, the hunter will always have the best part of the story.”

Some people read my first attempts as pop art.

Other ones say that the collages remind them of Baldessari. As if this would be the reason I chose to use the red, blue, and yellow squares ...

... red, blue, and yellow—the colours of the national flag of nowadays Democratic Republic of the Congo. What does it mean to cover you with the colours of that flag, the colours of a nation that discriminates against you and questions your belonging? And by the way, I don't even like flags.

Still, it's not about the colours, it's the strategy I applied that I question: besides wanting to focus on the ethnographer, I was aiming at protecting you, shielding your images from looks that have preserved themselves since the first colonial encounter. Looks that keep on inviting and enabling the becoming of colonial agents.

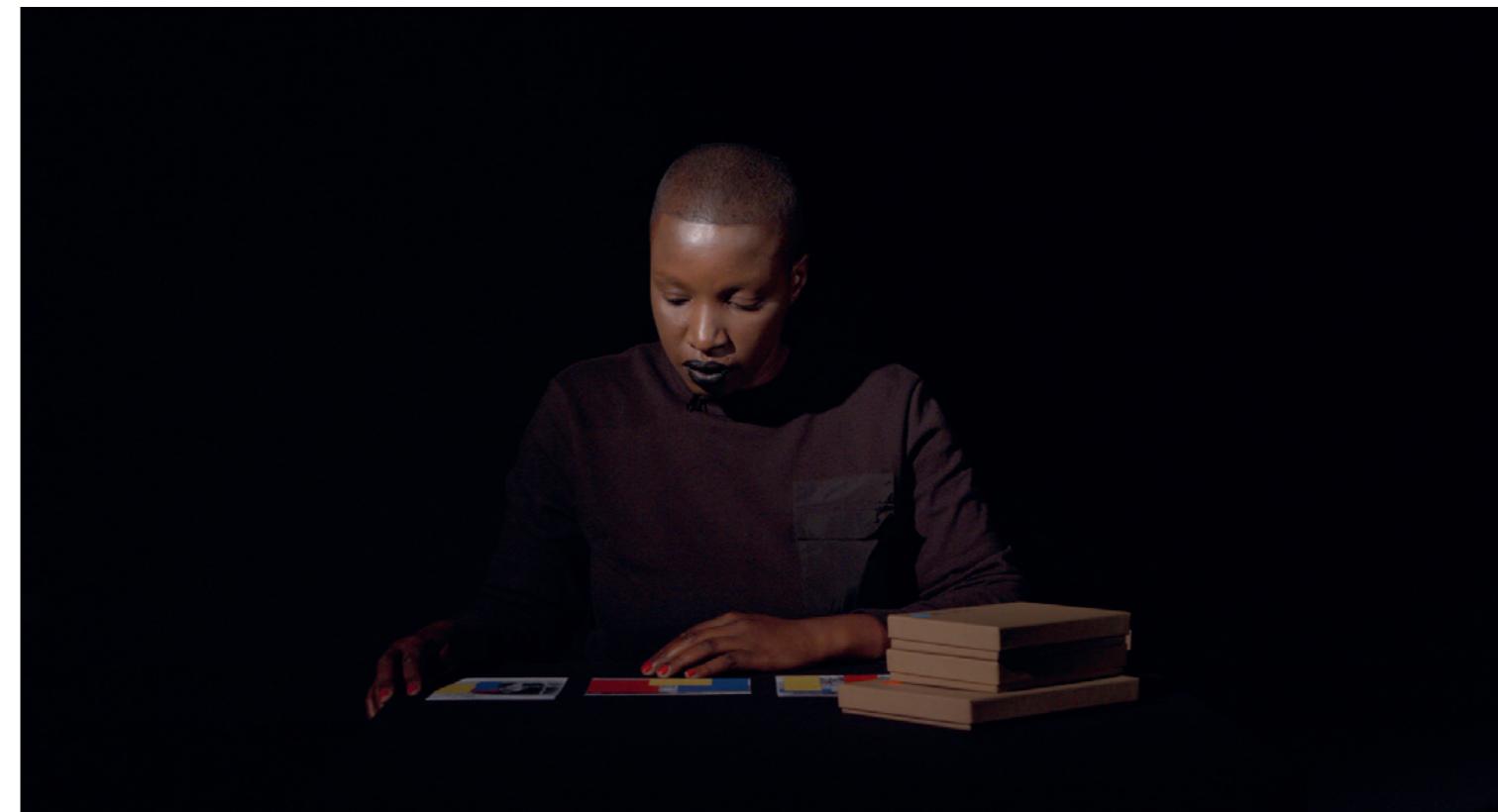
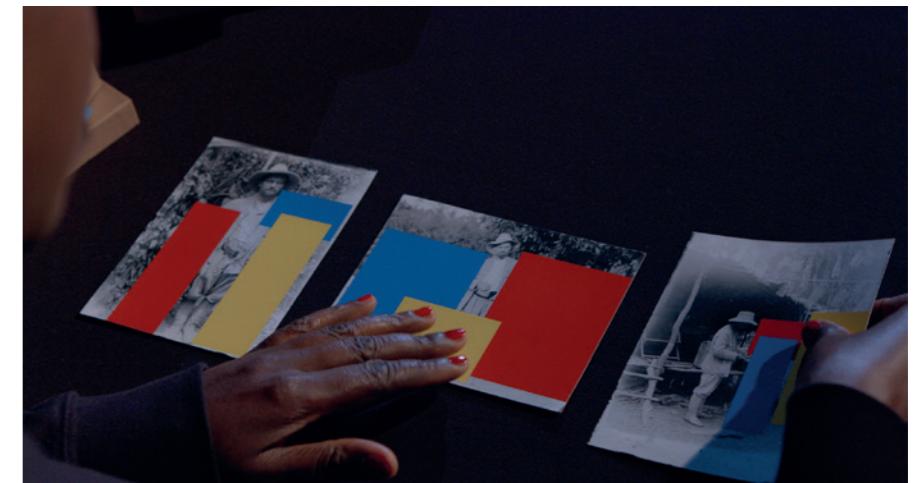
But by doing so, I have covered you up, making it impossible for you to address the spectators, to look back.

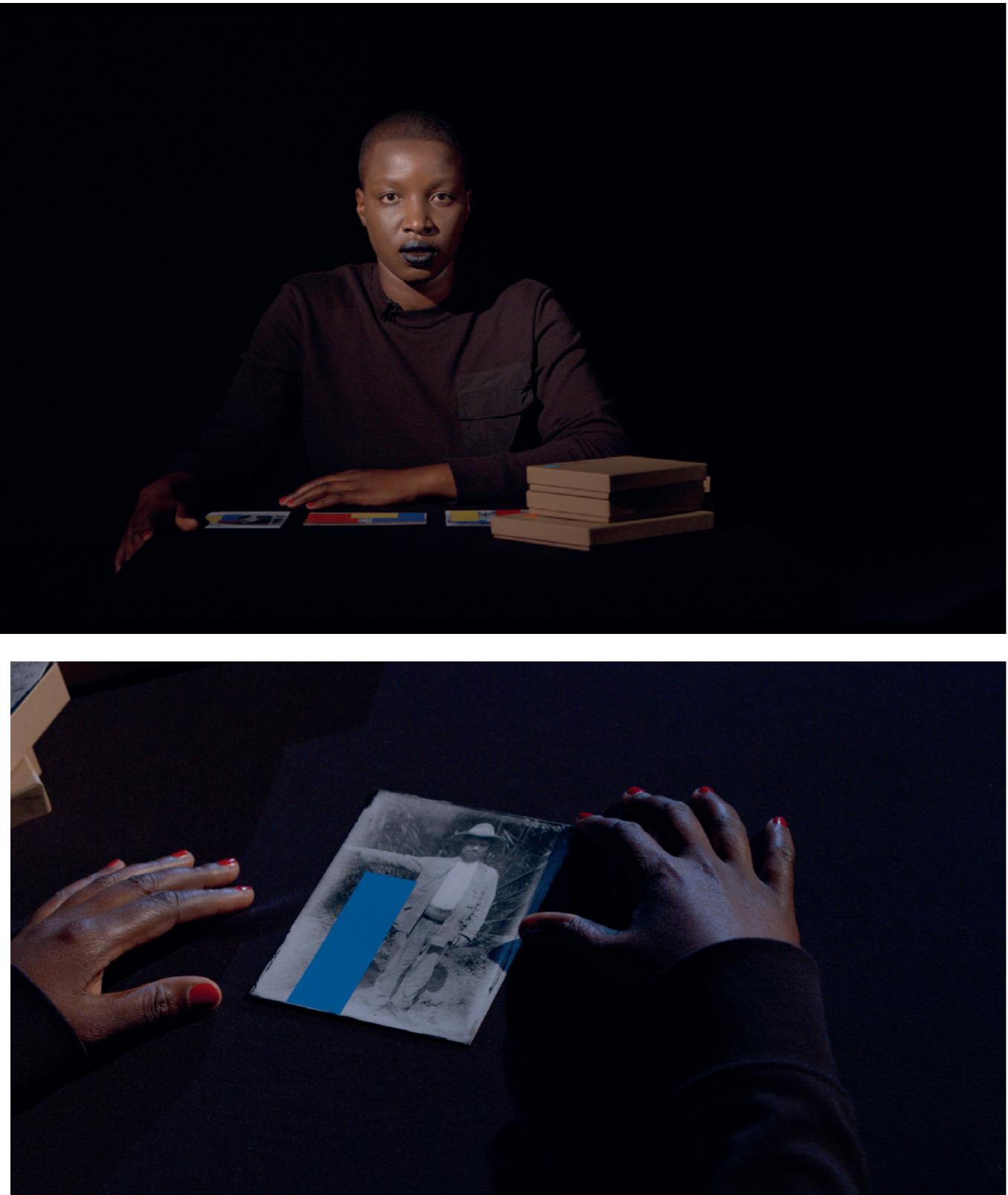
Back to the photographs, I am focusing on the ethnographer in your midst. “Who is this guy?”, I think. Lips grimly pressed onto each other, eyes covered by the shade of his hat—in fact his two hats.

It takes me a while to understand that he is signalling something. As I will find out later, his pose repeats itself in various times, bodies, and contexts.

When he decides to freeze this moment in space and time, he wants the possible future viewer, the audience he is envisioning, to get the message he is transmitting immediately.

While I look at the photographs, my need to oppose becomes inevitable.





entscheidet, diesen Moment in Raum und Zeit einzufrieren, will er, dass die zukünftigen Betrachter\*innen, die von ihm imaginerte Zuseher\*innenschaft, die Nachricht, die er überträgt, unmittelbar verstehen.

Während ich die Bilder betrachte, wird das Bedürfnis, mich zu widerersetzen, stärker und stärker.

Wie sich durch Hinschauen widersetzen? Wie einen widerständigen Blick entwickeln?

Es ist unglaublich. Wie hat er es geschafft, das belgische Kolonialsystem nicht zu erwähnen? Da sind keine Spuren in seinen Texten, zumindest nicht in denen, die ich bisher gelesen habe. Es scheint, als ob er irgendwo total außerhalb von Zeit und Kontext gewesen wäre, sich bewegend in einem zeitlich falsch eingeordneten Wald, der nicht Teil der kolonialen Welt war. Gäbe es nicht das Foto des belgischen Kolonialbeamten, würde nichts auf ein koloniales System hindeuten. Schebesta bewegte sich in seiner eigenen Vorstellung des Kongos, eines Ortes, der damals Congo-Freistaat hieß ...

Mein Ziel ist, mich auf Paul Schebesta und seine Helfershelfer zu konzentrieren, doch der Effekt ist, dass ich an eurer Auslöschung teilnehme; ich schneide euch sprichwörtlich aus dem Rahmen heraus.

Zuerst lasse ich die herausgeschnittenen Flächen leer. Schmerhaft spüre ich eure Absenz. Dann lege ich einen Spiegel darunter. Ich will, dass sich die Betrachter\*innen mit ihrer eigenen Präsenz auseinandersetzen, mit ihren Vorstellungen, ihren Gedanken, ihrem Wissen.

Der Kongo und seine Bevölkerung fungierten als Projektionsfläche für europäische koloniale Vorstellungen. Um den Kongo zu erobern, mussten bestimmte Maßnahmen getroffen werden. Eine soziale Identität des Kongos musste konstruiert werden. Eine räumliche Identität musste erschaffen werden. Dies ermöglichte das Schreiben eines kolonialen Skripts, welches bestimmte Praxen annehmbar machte. Doch indem ich diese Repräsentationsstrategien anwende, setze ich euch mit dem Land gleich, einmal mehr.

Ich kann die Ausschnitte – eure Abbildungen – nicht wegwerfen. Und während ich sie ansehe, begreife ich, dass es bei all meinen Bemühungen nicht darum geht, Schebesta in den Fokus zu rücken. Ich schneide euch aus diesen Bildern heraus, weil ich eure Abbildungen nicht so stehen lassen kann: in einer Reihe aufgefädelt, ganz so, wie es euch angeordnet wurde; umarmt vom Ethnologen; neben einem toten Gorilla platziert, weil Schebesta der Gelegenheit nicht widerstehen konnte, die Analogie zwischen Affen und Schwarzen Menschen abzubilden, welche koloniale Fantasien befeuerte und noch immer befeuerter.

Ich hebe eure Abbildungen auf, halte sie beisammen, warte auf den Tag, an dem ich imstande sein werde, einen anderen Kontext für euch zu schaffen, einen Platz, der weniger gewaltsam sein könnte, eine Umgebung, die ein Zuhause sein könnte.

Ihr habt eine Piki-Piki-Pfeife gegen Schebesta verwendet. Er erzählt, dass er eine gefunden hat, als er in eine der Behausungen gegangen

How does one oppose by looking? How does one develop an oppositional gaze?

How did he manage to not mention the Belgian colonial system at all? There is no trace in his writings—at least as far as I have seen until now.

It seems as if he had been moving somewhere totally out of time and context, moving in an anachronistic forest that hasn't been part of the colonial world.

If not for the photograph of the Belgian colonial administrator, there would be nothing pointing to a colonial system.

Schebesta was moving in his own imagination of the Congo, a place called Congo Free State by that time.

My aim is to concentrate on Paul Schebesta and other colonial agents, but the effect is that I am taking part in your erasure, I am literally cutting you out of the frame.

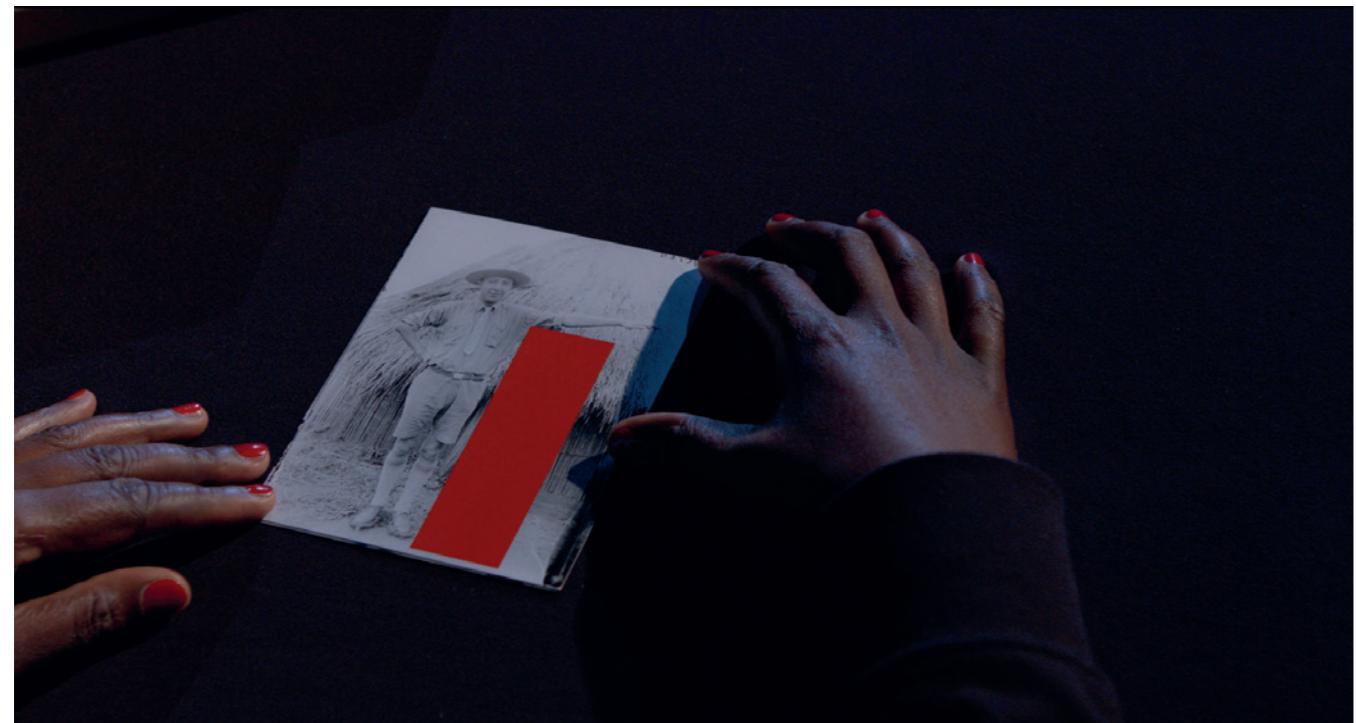
At first I leave the cut out empty,  
I feel your absence painfully.

Secondly I put a mirror underneath—I want the viewers to confront their own presence, their imaginations, their thoughts, their knowledge.

The Congo and its people functioned as a screen for Europe's colonial imaginations.

In order to conquer the Congo there had to be measures taken,  
a social identity of the Congo had to be constructed,  
a spatial identity of the Congo had to be invented,  
enabling a colonial script to be written to make specific practices acceptable.

But by applying these representational strategies, I equate you with the land, again.



gen ist, um Dinge zu sammeln, Objekte, die später in westlichen Museen und Sammlungen landen werden. Gefüllt mit den Habeseligkeiten eines Feindes schützt die Piki-Piki-Pfeife vor möglicher Gewalt. Sie entmachtet den Feind. Doch da er seine Anwesenheit für selbstverständlich hält, denkt Schebesta nicht einmal darüber nach, dass ihr die Notwendigkeit saht, euch vor ihm zu schützen.

Ich konzentriere mich auf das Herumgeisternde, auf das, was mich immer wieder zu diesen Abbildungen zurückkehren lässt. Die Unmittelbarkeit des kolonialen Flashbacks, die Reinszenierungen von Prozessen des Zu-anderen-gemacht-Werdens.  
Ich brauche eure Anwesenheit. Ihr begleitet mich, während ich versuche, widerständige Möglichkeiten des Blickens zu finden. Ich rufe euch an. Während ich recherchiere, werde ich Teil eurer Armee der eindringlichen Echos. Eindringlich. \*

I cannot throw the cut-outs—your images—away. And while I look at them, I realise that all this is not about wanting to focus on Schebesta: I cut them out of the photographs because I cannot let your images stay in the pictured positions: ordered to stand in a row, hugged by the ethnographer, placed next to a dead gorilla, because Schebesta couldn't resist visualising the monkey-black people trope that fuelled and still fuels colonial fantasies.

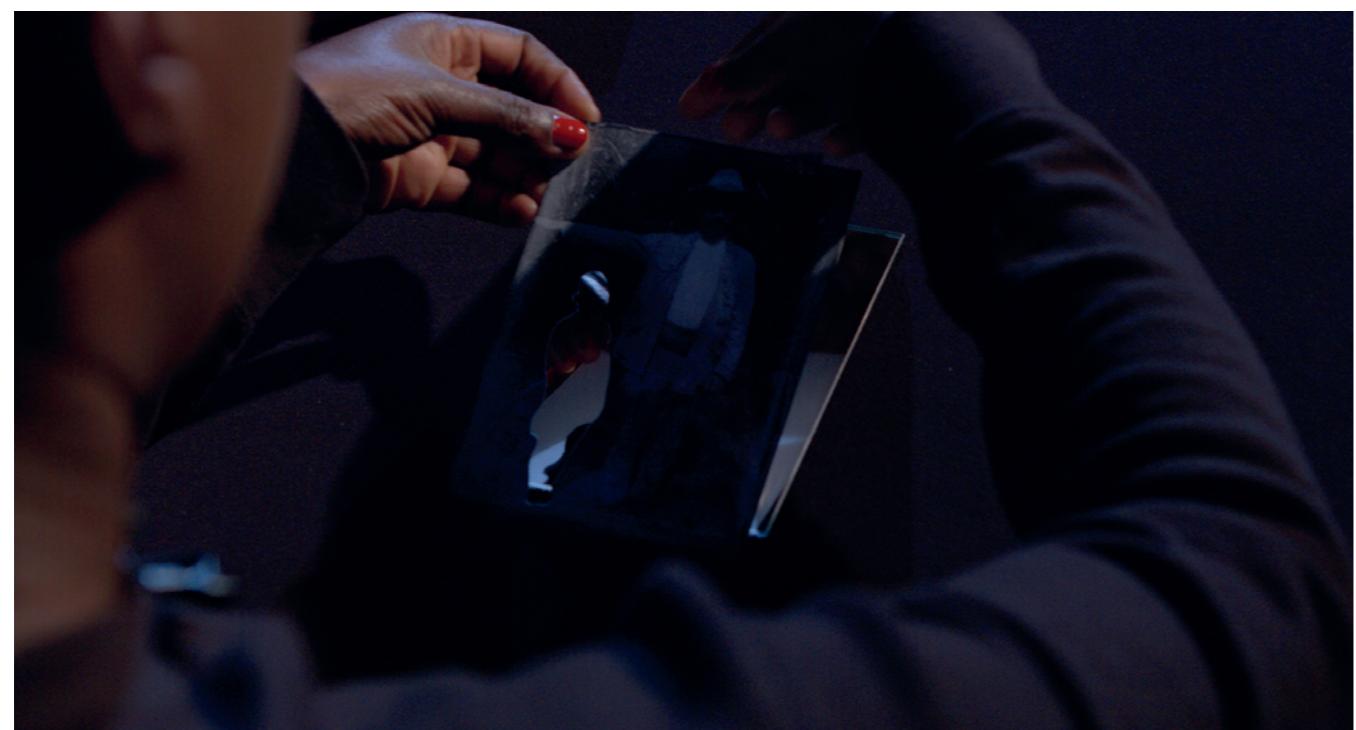
I collect your images, keep them together, waiting for the day when I will be able to arrange a different context for you, a place that could be less violent, a surrounding that could become home.

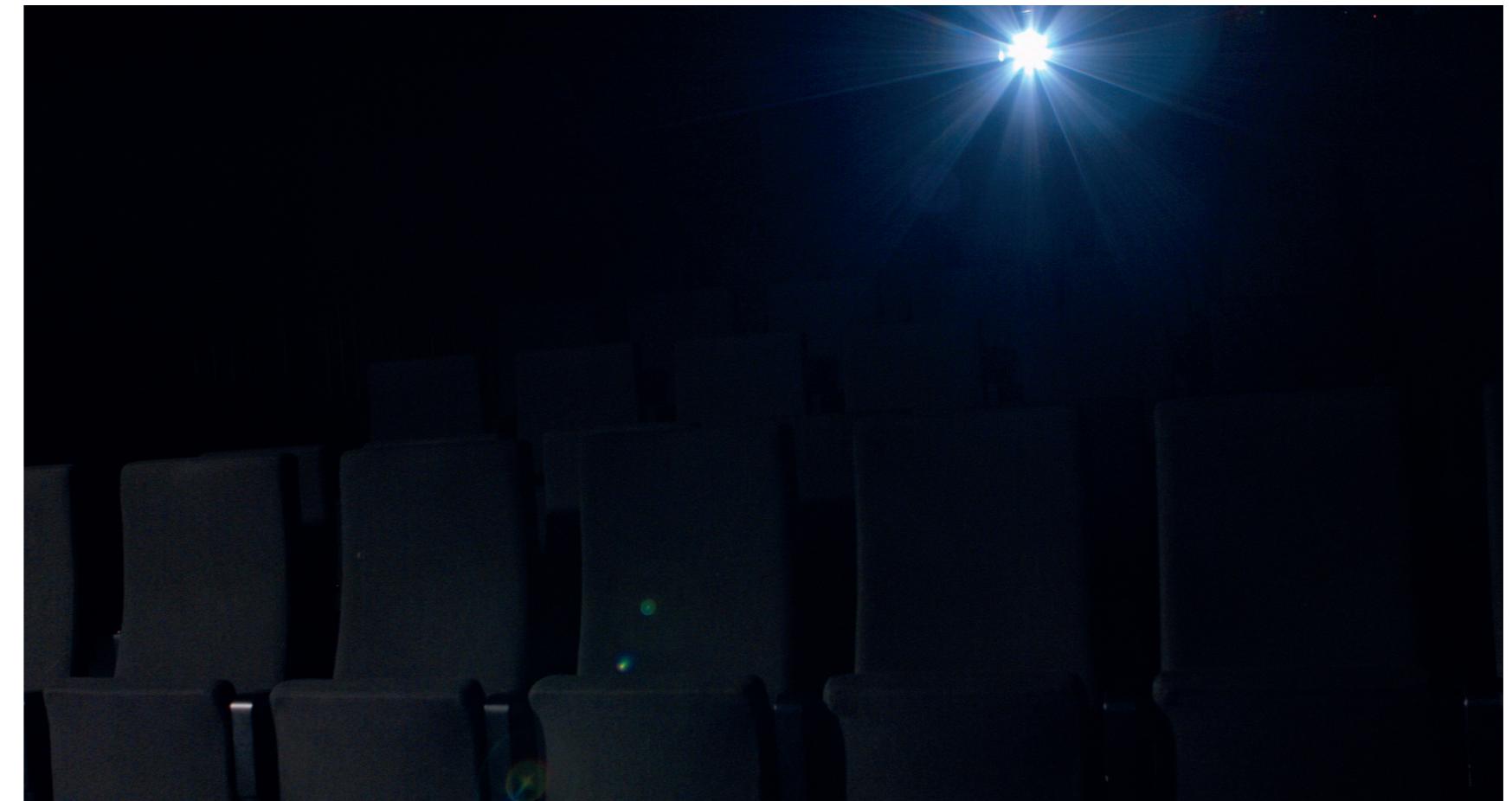
You used a Piki-Piki whistle against Schebesta. He recalls the episode of finding it in one of the huts he goes to in order to collect things, objects that later ended up in Western museums and collections.

Filled with the belongings of an enemy,  
the Piki-Piki whistle shields from possible violence.  
But lacking self-awareness, Schebesta doesn't even think about the fact that you saw the necessity of protecting yourself.

I concentrate on the haunting.  
On what makes me come back to these pictures,  
the immediacy of the colonial flashback,  
the restaging of othering processes in the present.

I call on you.  
You guide me while trying to find oppositional ways of looking, of transmitting your oppositional gaze.  
I need your presence. While researching  
I become part of your army of ghosts haunting.  
Haunting. \*





Stills aus Unearthing. In Conversation, Videoloop, 15'  
Performance, Konzept, Schnitt: Belinda Kazeem-Kamiński  
Kamera, Schnitt: Sunanda Mesquita  
Sound, Licht, Schnitt: Nick Prokesch  
Produktion, Regieassistent: Liesa Kovacs  
Bearbeitung und Übersetzung des Textes: Belinda Kazeem-Kamiński

Beitrag aus: Belinda Kazeem-Kamiński, Unearthing in Conversation (2017) In:  
Natalie Bayer, Belinda Kazeem-Kamiński und Nora Sternfeld: Kuratieren als  
antirassistische Praxis. Berlin/Boston: De Gruyter Layout,  
Covergestaltung und Satz: Renate Höllwart, Seite 73-87.

Herzlichen Dank an Belinda Kazeem-Kamiński und  
Renate Höllwart.

### **Belinda Kazeem-Kamiński**

Belinda Kazeem-Kamiński ist Autorin und Künstlerin. Verwurzelt in Schwarzer feministischer Theorie, arbeitet sie mit einer recherchebasierten und prozessorientierten investigativen Praxis, welche sich mit Archiven – im Speziellen den Lücken und Leerstellen in öffentlichen Sammlungen und Archiven – auseinandersetzt. Mit der Verbindung von Dokumentarischem und Fiktionalem legt sie dabei die Gegenwärtigkeit einer andauernden kolonialen Vergangenheit frei.

Belinda Kazeem-Kamiński is an artist and writer living in Vienna, Austria. Rooted in Black feminist theory, she has developed a research-based and process-oriented investigative practice that often deals with archives, specifically with the gaps and blanks in public archives and collections. Interlacing the documentary with the fictional, her works dissect the present of an everlasting colonial past: a past without closure.

# Was ist eigentlich schön?

## Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Ästhetik-Begriff

Vera Heimisch

„In our mestizaje theories we create new categories for those of us left out or pushed out of the existing ones. We recover and examine non-western aesthetics while critiquing western aesthetics; recover and examine non-rational modes and “blanked-out” realities while critiquing rational, consensual reality; recover and examine indigenous languages while critiquing the „languages“ of the dominant culture. And we simultaneously combat the tokenization and appropriation of our literatures and our writers/artists.“

— Gloria Anzaldúa<sup>(1)</sup>

Wer entscheidet darüber, welche künstlerischen Arbeiten in Museen ausgestellt werden? Welche Künstler\*innen werden von wem auf Festivals eingeladen und aus welchen Personen besteht das Kurator\*innen-Team? Und wer definiert, was zeitgenössische moderne Kunst ist in Abgrenzung zum Beispiel zu Kunsthhandwerk und Folklore. Diese Abgrenzung führt zu einer Klassifizierung und Kategorisierung künstlerischer Arbeitsweisen, die eng verknüpft sind mit kolonialen Machtstrukturen und mit dem westlichen Verständnis von Ästhetik. Es wäre auch möglich, vom Othering innerhalb der Künste zu sprechen: Kunstformen und Künstler\*innen werden durch ein starkes Machtgefälle voneinander abgegrenzt. Auch meine Wahrnehmung von Kunst ist stark geprägt vom eurozentristischen Kunstgeschichtskanon. In den Einführungskursen der Kunstgeschichte an der Universität drehte sich alles um die „alten (weißen) Meister“ aus Italien, Frank-

# What is beauty, really?

## A critical examination of the concept of aesthetics

Vera Heimisch

“In our mestizaje theories we create new categories for those of us left out or pushed out of the existing ones. We recover and examine non-western aesthetics while critiquing western aesthetics; recover and examine non-rational modes and “blanked-out” realities while critiquing rational, consensual reality; recover and examine indigenous languages while critiquing the „languages“ of the dominant culture. And we simultaneously combat the tokenization and appropriation of our literatures and our writers/artists.”

— Gloria Anzaldúa<sup>(1)</sup>

Who decides which artistic works are exhibited in museums? Which artists are invited to festivals and by whom, and who are the curators? And who defines what contemporary modern art is in contrast to, for example, crafts and folklore.

This distinction leads to a classification and categorization of artistic working methods that are closely linked to colonial power structures and the Western understanding of aesthetics. It would also be possible to speak of *Othering* within the arts: Art forms and artists are separated by a strong power imbalance.

My perception of art is also strongly influenced by the Eurocentric *canon* of art history; the introductory courses in art history at university were all about the “old (*white*) masters” from Italy, France and Germany, without critically reflecting on the lack of diversity or why only their works are exhibited in the most influential museums in the world. These museums are of course

<sup>1</sup> Anzaldúa, Gloria (2017): *Haciendo caras, una entrada*. In: Keating, AnaLouise (Hg.): *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham: Duke University Press. 124-139 (137)

reich und Deutschland, ohne kritisch über die fehlende Diversität zu reflektieren, oder darüber, weshalb ausschließlich deren Werke in den einflussreichsten Museen der Welt ausgestellt werden. Diese Museen befinden sich natürlich größtenteils im Globalen Norden. Einige Jahre arbeitete ich an verschiedenen Stadttheatern, und auch dort gab es überwiegend homogene Vorstellungen davon, wie eine Inszenierung aussehen hat, um in dieses westliche Raster des Ästhetikverständnisses zu passen. Ich ertappe mich auch heute noch dabei, wie ich in dieses eurozentristische Muster verfalle, wenn ich über Kunst spreche oder gar bewerte, vor allem, wenn es sich um Kunstformen handelt, die für mich neu sind. Was finde ich eigentlich schön?

Deshalb versuche ich, mein bisheriges Ästhetikverständnis zu verlernen, zu zerlegen und zu hinterfragen: Woher kommt dieses Verständnis genau? Und was gibt es jenseits der eurozentristischen Ästhetik?

Denn was in den Dominanzgesellschaften des Globalen Nordens als schön empfunden wird, wurde während der Aufklärung im Europa des 18. Jahrhunderts als sogenannte Ästhetik konstruiert und sollte nach Walter Mignolo fortan als globaler, allgemein gültiger Referenzpunkt dienen: „*Modern aestheTics had its point of origination in Europe, it is regional, local but assumes the right to be ONE universal AMONG other regional and local universals.*“<sup>②</sup>

Immanuel Kants während der Aufklärung geprägte Definition des Schönen drehte sich deutlich um die Achse der Kolonialität<sup>③</sup>. Ästhetische Wahrnehmung und Empfindung waren seiner Ansicht nach ein weißes Privileg. In Schriften wie „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ (1764), „Von den verschiedenen Racen der Menschen“ (1775) und „Kritik der Urteilskraft“ (1790) konstruiert Kant verschiedene Stufen der Humanität und wird zu einer der Schlüsselfiguren der Rassentheorien.<sup>④</sup> Hinsichtlich der Verknüpfung dieser Theorien mit Ästhetikkonzepten ist der Philosoph zentral, da er in seinen Schriften anthropologische, philosophische und ästhetische Reflexionen miteinander verbindet. Nach Kants Auffassung können allein weiße Menschen das Ideal der Schönheit verkörpern. Sein Ästhetikverständnis war eng verknüpft mit dem Konzept der Zivilisation. Nur wer zivilisiert war, hatte Geschmack und die Fähigkeit zur Vervollkommenung.<sup>⑤</sup> So prägte Kant bereits vor mehr als 200 Jahren die Wahrnehmung des Schönen als etwas, das nur Weißen möglich sei. Schwarzen, insbesondere Versklavten, spricht er die Fähigkeit ab, „(...) in Kunst und Wissenschaft, oder irgend einer anderen rühmlichen Eigenschaft etwas Großes vorgestellt (zu haben)“<sup>⑥</sup>. Seine essenzialistischen Theorien, die auch von anderen Philosophen wie Johann Gottfried Herder aufgegriffen und weitergeführt wurden, sind bis in die Gegenwart präsent und machen deutlich, wie zentral die Erfindung von Menschenrassen für die Legitimierung des Kolonialismus war und wie dies sogar das heutige Ästhetikverständnis beeinflusst.

So sollten ästhetische Theorien unter anderem dazu dienen, über Kunst zu urteilen und sie abzugrenzen, zum Beispiel vom als *privitiv* erachteten Handwerk. Die in Europa konstruierte Ästhetik sollte universelle Gültigkeit sowie Urteilskraft haben und baute auf der dualistischen Trennung von Emotionen und Empfindungen von Verstand und Geist auf.<sup>⑦</sup>

Nach Mignolo diente der eurozentristische Ästhetikbegriff vor allem dazu, „(...) das Schöne und Erhabene zu verstehen und schätzen zu können als auch für die Bestimmung, wer noch nicht in der Lage war, ein derartiges Verständnis zu erlangen“<sup>⑧</sup>. Hier zeigt sich die Instrumentalisierung des Begriffs sowie die verschiedenen Dimensionen von Kolonialität, denn nicht jedem Menschen wurde in gleichem Maße die Fähigkeit zugesprochen, über ein ästhetisches Empfinden zu verfügen oder dies erwerben zu können.

Diese Hierarchisierung und Kategorisierung von Kunst, unter anderem anhand des Ästhetikkonzepts, sind kein Relikt der Vergangenheit, sondern bestehen bis in die Gegenwart. Mit diesem Konzept wird auch noch heute argumentiert. Kurator\*innen, Dramaturg\*innen und künstlerische Leiter\*innen fungieren als *Gatekeeper\*innen*<sup>⑨</sup> im Kulturbetrieb, weil sie entscheiden, welche Künstler\*innen den jeweiligen ästhetischen Ansprüchen gerecht werden. Problematisch ist dabei nicht nur, dass einige wenige Personen entscheiden, wer seine/ihre Kunst zeigen darf, sondern auch, dass die Auswahlkriterien oftmals noch auf Basis eines kolonial-hegemonialen Ästhetikbegriffs begründet sind. Ein Beispiel dieser eurozentristischen Ästhetik in der derzeitigen Kunstpraxis ist der allgegenwärtige *White Cube* in Ausstellungsräumen, also die Idee, Kunst in weißen Räumen zu präsentieren. Nach Hito Steyerl soll die Weißheit der Wände bereits die von Kant beschworene Zivilisation signalisieren. Der *White Cube* dient als Maßstab für Kunst. Es stellt sich die Frage, was und wen er repräsentiert.

„Der White Cube legt jedoch nicht nur ästhetische Richtlinien fest – er funktioniert selber als ästhetische Richtlinie. Durch die Inklusion in einen bestimmten Kanon wird dort letztlich auch definiert was Kunst ist. Die Aufnahme in den White Cube verleiht dem Werk nicht nur die Aura der Kanonisiertheit – sie entscheidet letztendlich auch über dessen Wert im Kunstsysteem.“<sup>⑩</sup>

Besonders im Globalen Süden werden die kritischen Stimmen zunehmend lauter, dieses Konzept von Ästhetik und die damit einhergehende Macht zu dekonstruieren. Eine dieser Stimmen ist der kolumbianische Kulturanthropologe Adolfo Alban Achinte, der das Konzept der dekolonialen Ästhetik eingeführt hat. Achinte diskutierte bereits ab den 1980er Jahren die Frage, welche Rolle Ästhetik in der kolonialen Machtmatrix spielt, inwiefern also das westliche Verständnis von Ästhetik koloniale Strukturen repräsentiert und reproduziert. Ziel der Forschungsgruppe rund um

mostly located in the *Global North*. For a few years I worked at various municipal theaters, and there, too, homogeneous ideas about what a production should look like in order to fit into this Western grid of aesthetic understanding, were prevalent. Even today, I still find myself falling into this Eurocentric pattern when I talk about or even judge art, especially when it involves art forms that are new to me. What do I actually find beautiful? That's why I try to unlearn, dissect and question my previous understanding of aesthetics: where exactly does this understanding come from? And what else is there beyond Eurocentric aesthetics?

Because what is perceived as beautiful in *dominant societies of the Global North* was constructed as so-called aesthetics during the Enlightenment in 18th century Europe, and according to Walter Mignolo was henceforth to serve as a global, generally valid point of reference: "Modern aestheTics had its point of origination in Europe, it is regional, local, but assumes the right to be ONE universal AMONG other regional and local universals."<sup>②</sup>

Immanuel Kant's definition of beauty, which was coined during the Enlightenment, clearly revolved around the axis of coloniality<sup>③</sup>. In his view, aesthetic perception and sensation were a *white* privilege. In writings such as "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen" (1764), "Von den verschiedenen Racen der Menschen" (1775) and "Kritik der Urteilskraft" (1790), Kant constructed various stages of humanity and became one of the key figures of racial theories.<sup>④</sup> With regard to the linking of these theories with concepts of aesthetics, the philosopher is central, as he combines anthropological, philosophical and aesthetic reflections in his writings. According to Kant, only *white* people can embody the ideal of beauty. His understanding of aesthetics was closely linked to the concept of civilization. Only those who were civilized had taste and the capacity for perfection.<sup>⑤</sup> More than 200 years ago, for example, Kant already shaped the perception of beauty as something that was only possible for *white* people. To *Blacks*, especially enslaved ones, he denied the ability "(...) to have presented something great in art and science, or any other glorious quality"<sup>⑥</sup>. His essentialist theories, which were also taken up and continued by other philosophers such as Johann Gottfried Herder, are still present today and make clear how central the invention of human races was to the legitimization of colonialism and how this even influences today's understanding of aesthetics.

Among other things, aesthetic theories were intended to judge and distinguish art, for example, from crafts which were considered primitive. The aesthetics constructed in Europe were to have universal validity and power of judgement and were based on the dualistic separation of emotions and sensations of mind and spirit.<sup>⑦</sup>

According to Mignolo, the Eurocentric concept of aesthetics served above all to "(...) understand and appreciate the beautiful and sublime, and to determine who was not yet able to attain such an understanding"<sup>⑧</sup>. Here the instrumentalization of the concept and various dimensions of coloniality are evident, since not everyone was given the same degree of ability to possess or acquire an aesthetic sense.

This hierarchization and categorization of art, among other things on the basis of the concept of aesthetics, is not a relic of the past, but continues to exist into the present. This concept is still used as an argument today. Curators, drama-

<sup>②</sup> Mignolo, Walter/ Vazquez, Rolando (2013): The Decolonial AestheSis Dossier. URL: [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/the-decolonial-aesthesia-dossier/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/the-decolonial-aesthesia-dossier/) (02.06.2020)

<sup>③</sup> Detaillierte Ausführungen zum Konzept der Kolonialität nach Aníbal Quijano finden sich im Editorial dieses Magazins. / Detailed explanations of the concept of coloniality after Aníbal Quijano can be found in the editorial of this magazine.

<sup>④</sup> Siehe auch: Piesche, Peggy (2017): Der ‹Fortschritt› der Aufklärung – Kants ‹Race› und die Zentrierung des weißen Subjekts. In: Eggers, Maureen Maisha/ Kilomba, Grada/ Piesche, Peggy/ Arndt, Susan (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: UNRAST-Verlag. 3.Auflage, 30–39

<sup>⑤</sup> Vgl. Kaufmann, Sebastian (2020): Ästhetik des ‹Wilden›. Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750–1850. Basel: Schwabe-Verlag. 309ff

<sup>⑥</sup> Kant, Immanuel (1764): Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, zitiert nach: Kaufmann, Sebastian (2020): Ästhetik des ‹Wilden›. Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750–1850. Basel: Schwabe-Verlag. 319

<sup>⑦</sup> Vgl. Kaufmann, Sebastian (2020): Ästhetik des ‹Wilden›. Zur Verschränkung von Ethno-Anthropologie und ästhetischer Theorie 1750–1850. Basel: Schwabe-Verlag. 309ff

<sup>⑧</sup> Mignolo, Walter (2012): Dekoloniale Ästhetik. Das Museum verlernen und wiedererlernen durch Pedro Lasch Black Mirror/ Espejo Negro. In: Bandi, Nina/ Kraft, Michael G. / Lasinger, Sebastian (Hg.): Kunst, Krise, Subversion. Zur Politik der Ästhetik. Bielefeld: Transcript-Verlag. 129–148 (131)

<sup>⑨</sup> Gatekeeper\*innen fungieren als Türsteher\*innen, sie haben eine wichtige Position bei der Entscheidungsfindung. / Gatekeepers act as bouncers, they have an important position in the decision-making process.

<sup>⑩</sup> Steyerl, Hito (2017): White Cube und Black Box. Die Farbmethaphysik des Kunstbegriffs. In: Eggers, Maureen Maisha/ Kilomba, Grada/ Piesche, Peggy/ Arndt, Susan (Hg.): Mythen, Masken und Subjekte. Kritische Weißseinsforschung in Deutschland. Münster: UNRAST-Verlag. 3.Auflage, 135–43 (135)

<sup>⑪</sup> Mignolo, Walter (2010): Decolonial Aesthesia. In: Calle 14. Arte y Cultura. Ausgabe 4

<sup>⑫</sup> Mignolo, Walter/ Vazquez, Rolando (2013): Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/ Decolonial Healings. URL: [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthesia-colonial-woundsdecolonial-healings/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesia-colonial-woundsdecolonial-healings/) (02.06.2020)

Achinte war es, die laufenden post- und dekolonialen Diskussionen mit ästhetischen Debatten und Praxen zu verbinden, denn dies war bis zu diesem Zeitpunkt eine Leerstelle in den Diskussionen rund um Dekolonisierung.

Mignolo, welcher Teil dieser Gruppe war, veröffentlichte im Jahr 2010 seinen ersten Artikel zum Konzept der dekolonialen Ästhetik<sup>(10)</sup> und betonte hier besonders einen nichtbinären Ansatz von Fühlen, Denken und Handeln. Er positioniert sein Konzept damit im Gegensatz zu der in Europa ab dem 18.Jahrhundert üblichen Trennung von Verstand und Emotion/ Körper und Geist. Mignolo plädiert dafür, die Vernunft nicht als einzige Möglichkeit zu begreifen, die Welt zu verstehen, und diese Dichotomie zu durchbrechen.

Mignolo und sein Kollege Rolando Vazquez fordern deshalb ästhetischen Ungehorsam, *aesthetic disobedience*, gegenüber dieser Kolonialität der Ästhetik, und ein erster Schritt ist für die Wissenschaftler die Umwandlung des Begriffs *aesthetic to aestheSis*, da die Terminologie bereits stark mit Kolonialität verbunden ist.<sup>(12)</sup> Diese neue Denkweise sieht *aestheSis* als Intervention innerhalb des etablierten Kunst- und Kulturbetriebs, die auf die Kritik an der kolonialen Machtmatrix Bezug nimmt.

*AestheSis* stellt den hegemonialen Kanon in Frage und dekonstruiert die Normativität, mit der Kunst bewertet und kategorisiert wird. Dem Körper wird hierbei eine größere Rolle zuteil, denn zu lange wurde das verkörperte Wissen unterdrückt und ihm im dualistischen Denken eine geringere Bedeutung beigemessen. Autor\*innen wie Gloria Anzaldúa lenken den Fokus auf dekoloniale Verwandlungsprozesse, die durch den Körper gehen, und sprechen von *embodied aestheSis*. Auch für die Künstler\*innen Rajkamal Kahlon und Mushaandja ist *embodiment* eine zentrale künstlerisch – ästhetische Praxis.

Diese neuen, machtkritischen Konzepte von Ästhetik tragen zur Dekolonisierung der Künste bei. Neue, dekoloniale Ansätze des Kuratierens und künstlerischen Arbeitens zeichnen sich ab. Zum Beispiel die Projekte, die im Sammelband *Anti\*Colonial Fantasies. Decolonial Strategies*<sup>(13)</sup> aufgezeigt werden: die Arbeiten von BIPOC-Künstler\*innen sind als ästhetische Interventionen gegen andauernden Kolonialismus und Rassismus innerhalb und außerhalb von Kulturinstitutionen zu verstehen.

Der Künstler und Kurator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung sieht das Potenzial in den Begegnungsräumen der Kunst, dort könne Ästhetik neu gedacht werden:

„An art space is a friction zone. An art space must be a place of reflection. A recalibration even of aesthetics.“<sup>(14)</sup>

Reibung, *friction*, erzeugt auch die Kuratorin Alanna Lockward durch ihr Projekt *Black Europe Body Politics*<sup>(15)</sup> im Ballhaus Naunynstraße in Berlin. Unter dem Begriff der *Afropean decolonial aesthetics* werden gemeinsam neue ästhetische Ansätze des Fühlens entwickelt, die die verdeckte Kolonialität, die *art plantations of modernity*, sichtbar machen und dabei den Fokus auf Erfahrungen der Diaspo-

ra legen. Am Kant'schen Konzept des Schönen wird also gerüttelt, die koloniale Kontinuität und patriarchale Dominanz Schicht für Schicht aufgedeckt und zerlegt. Ästhetik als Inbegriff eines Werkzeugs des *weißen* (kolonialen) Patriarchats muss dekonstruiert werden. Zu lange schon instrumentalisieren *weiße* Männer wie Kant, Hegel sowie Intendanten und Museumsdirektoren den Ästhetik-Begriff für ihre Zwecke und schließen dadurch systematisch bestimmte Personen, u. a. Frauen und Künstler\*innen of Color, aus. Doch genau hier setzen Interventionen an, die Deutungshoheit über Kunst und der Ästhetik-Begriff werden durch sie infrage gestellt: die *Guerilla Girls* intervenieren mit großen Bannern auf Kunstmessen, die Kuratorin Valeria Montoya durchschreitet Mexiko Stadt, Nashilongweshipwe Mushaandja performt rund um einen imaginären Gummibaum. Interventionen in die Kolonialität von Ästhetik finden in vielfältigen Formen statt, der bisherige (Kunstgeschichts-) Kanon wird porös. \*

<sup>13</sup> Caceres, Imayna/ Mesquita, Sunanda / Utikal, Sophie (2017): *Anti\*Colonial Fantasies. Decolonial Strategies*. Wien: Zaglossus-Verlag

<sup>14</sup> Flanagan, Rosie (k.A.): *Art Must Be a Space Of Dissonance: In Conversation With Bonaventure Ndikung*. URL: <https://m-bassy.org/journal/art-must-be-a-space-of-dissonance> (01.05.2020)

<sup>15</sup> Vgl. Lockward, Alanna (2013): *Black Europe Body politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics*. URL: [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/black-europe-body-politics-towards-an-african-decolonial-aesthetics/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-african-decolonial-aesthetics/) (14.04.2020)

turgs and artistic directors act as gatekeepers<sup>(9)</sup> in the cultural sector because they decide which artists meet the respective aesthetic demands. The problem is not only that a few people decide who may show their art, but also that the selection criteria are often still based on a colonial-hegemonic concept of aesthetics.

An example of this Eurocentric aesthetic in current art practice is the ubiquitous *White Cube* in exhibition spaces, i.e. the idea of presenting art in white spaces. According to Hito Steyerl, the whiteness of the walls should already signal the civilization Kant conjured up. The *White Cube* serves as a standard for art. The question arises as to what and whom it represents.

“The White Cube does not only define aesthetic guidelines – it functions itself as an aesthetic guideline. By including it in a certain canon, it ultimately also defines what art is. Inclusion in the *White Cube* not only gives the art an aura of *canonization* – it ultimately determines its value in the art system.”<sup>(10)</sup>

Particularly in the *Global South*, critical voices are becoming increasingly loud to deconstruct this concept of aesthetics and the power that goes with it. One such voice belongs to the Colombian cultural anthropologist Adolfo Alban Achinte, who introduced the concept of decolonial aesthetics. As early as the 1980s, Achinte discussed the question of what role aesthetics plays in the colonial power matrix, i.e. to what extent the Western understanding of aesthetics represents and reproduces colonial structures. The aim of the research group around Achinte was to connect the ongoing post- and decolonial discussions with aesthetic debates and practices, because until then this was a blank space in the discussions around decolonization.

Mignolo, who was part of this group, published his first article on the concept of decolonial aesthetics<sup>(11)</sup> in 2010, emphasizing a non-binary approach of feeling, thinking and acting. He thus positions his concept in contrast to the separation of mind and emotion/ body and spirit that has been common in Europe since the 18th century. Mignolo argues that reason should not be seen as the only way to understand the world, and that this dichotomy should be broken.

Mignolo and his colleague Rolando Vazquez therefore call for aesthetic disobedience to this coloniality of aesthetics, and a first step for the scientists is the transformation of the term aesthetic to *aestheSis*, since the terminology is already strongly interwoven with coloniality.<sup>(12)</sup> *AestheSis* sees this new way of thinking as an intervention within the established art and culture business, which refers to the critique of the colonial power matrix.

*AestheSis* questions the *hegemonic canon* and deconstructs the normativity with which art is evaluated and categorized. The body is given a greater role here, because for too long embodied knowledge has been suppressed and given less importance in dualistic thinking. Authors like Gloria Anzaldúa focus on decolonial processes of transformation that go through the body and speak of *embodied aestheSis*. For the artists Rajkamal Kahlon, Valeria Montoya and Nashilongweshipwe Mushaandja embodiment is also a central artistic and aesthetic practice.

These new, power-critical concepts of aesthetics contribute to the decolonization of the arts. New, decolonial approaches to curating and artistic work are emerging. For example, the projects presented

in the anthology *Anti\*Colonial Fantasies. Decolonial Strategies*<sup>(13)</sup>: the works of BIPOC artists can be understood as aesthetic interventions against ongoing colonialism and racism within and outside cultural institutions.

The artist and curator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung sees the potential in the meeting spaces of art, where aesthetics can be re-thought:

“An art space is a friction zone. A recalibration even of aesthetics.”<sup>(14)</sup> The curator Alanna Lockward also generates friction through her project *Black Europe Body Politics*<sup>(15)</sup> at Ballhaus Naunynstraße in Berlin. Under the heading of *Afropean decolonial aesthetics*, new aesthetic approaches of feeling will be developed jointly, which will make visible the hidden coloniality, *the art plantations of modernity*, and focus on experiences of the diaspora.

The Kantian concept of the beauty is thus shaken, colonial continuity and patriarchal dominance is exposed and deconstructed layer by layer. Aesthetics as the epitome of a tool of *white* (colonial) patriarchy must be deconstructed. For too long, *white* men such as Kant, Hegel, as well as (museum) directors have instrumentalized the concept of aesthetics for their own purposes, systematically excluding certain individuals, including women and artists of Color. But this is precisely where interventions come in, the sovereignty of interpretation over art and the concept of aesthetics is called into question by them: Guerilla girls intervene with large banners at art fairs, curator Valeria Montoya walks through Mexico City, Nashilongweshipwe Mushaandja performs around an imaginary rubber tree.

Interventions in the coloniality of aesthetics take place in a variety of forms, the previous (art history) *canon* starts to crumble. \*

---

Essay

Essay

# Camuflaje para la sobrevivencia- caminar es poner en crisis un discurso vigente

Valeria Montoya

**Intro**

Hace poco estuve leyendo “Repensando el Apocalipsis: Un manifiesto anti-futurista indígena”<sup>(1)</sup>. Este escrito comienza cuestionando cómo nuestra imaginación política se preocupa principalmente por imaginar el fin del mundo y no el fin del colonialismo: “Vivimos el futuro de un pasado que no es el nuestro”, escribieron.

Hoy en día, debido al multiculturalismo y la globalización, es casi imposible “regresar” a un pasado que podamos experimentar como nuestro. Finalmente, la historia nacional se escribe como una propaganda política para el beneficio de unos pocos, o al menos así es cómo he experimentado la narrativa de la historia como parte de mi

<sup>1</sup> Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Futurist Manifesto (2020) URL: <http://www.indigenousaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/> (22.06.2020)

<https://lavoragine.net/manifiesto-indigena-antifuturista/> (22.06.2020)

# Camouflage for survival. Walking is to put on crisis a vigent discourse

Valeria Montoya

**Introduction**

I was recently reading “Re-thinking the Apocalypse: An Indigenous Anti-Futurist Manifesto.”<sup>(1)</sup> This writing begins by questioning how our political imagination is mostly concerned with imagining the end of the world and not the end of colonialism: “We live the future of a past that is not our own” they wrote. Nowadays because of multiculturalism and globalization, it is almost impossible to “go back” to a past that we can experience as our own. Ultimately national history is written as a propaganda for the gain of a few, or at least this is how I have experienced the narrative of history as part of my identity. The content of the quote is powerful for me because it reminds me of the relevance of pay-

<sup>1</sup> Rethinking the Apocalypse: An Indigenous Futurist Manifesto (2020) URL: <http://www.indigenousaction.org/rethinking-the-apocalypse-an-indigenous-anti-futurist-manifesto/> (22.06.2020)

<https://lavoragine.net/manifiesto-indigena-antifuturista/> (22.06.2020)

identidad. Pero el contenido de la cita sigue siendo poderoso para mí, me recuerda la relevancia de prestar atención al presente, a fin de imaginar qué estrategias y herramientas podemos usar para obtener agencia para un estilo de vida más sostenible y equilibrado.

Caminar es una práctica que puede ayudarnos a comprender el tiempo presente. En cierto modo, puede ser una herramienta de descolonización o incluso una estrategia aplicable en ciudades donde la planificación urbana no ha considerado los estilos de vida de los peatones porque el objetivo principal del “progreso” se basa en la producción de máquinas como extensiones de nuestros cuerpos. En mi práctica, he estado usando el acto de caminar como una herramienta metodológica para aconsejar a los profesionales del arte que vienen a la Ciudad de México a desarrollar investigaciones artísticas. Caminar les ayuda a reubicar sus preguntas y práctica artística en relación con una ciudad que, como la mayoría de las ciudades, tiene sus propias preocupaciones y lógicas. Al caminar, pueden aprender a crear un diálogo dentro de su contexto actual en lugar de imponer ideas preconcebidas sobre México y sus alrededores.

Caminar también me ayuda a curar arte cuestionando las lógicas del cubo blanco. En cierto modo, caminar es una herramienta que me sirve para descolonizar mi propia formación académica al desafiar las formalidades de una experiencia artística occidentalizada, que la mayoría de las veces exotiza el día a día de la vida latinoamericana.

Caminar como práctica para casi cualquier persona, puede traer de vuelta lo somático como fuente de conocimiento.

ing attention to the present, in order to imagine what strategies and tools we can use to gain agency for a more sustainable and balanced lifestyle.

Walking is a practice that can help us understand the present time. In a way, it can be a decolonizing tool or even a strategy for cities where urban planning has not considered pedestrian lifestyles because the main goal of “progress” is based on the production of machines as extensions of our bodies. In my practice I have been using the act of walking as a methodological tool to advise art practitioners coming to Mexico City to develop art research. Walking helps them relocate their questions and practice in relation to a city that, like most cities, has its own concerns and logic. By walking they can learn how to create a dialogue within their current context instead of imposing preconceptions about Mexico and its outskirts.

Walking has also helped me to curate art while questioning white cube logics. In a way, walking is also a tool to decolonize my own academic training by challenging the formalities of a white washed art experience, that most of the times exoticizes the day to day of Latin American life.

Walking as a practice for almost anyone, can bring back the somatic as a source of knowledge.



## 1. Caminar es poner en crisis un discurso vigente

Un día después de que se festejara en México el día de la Raza el primer éxodo mediatisado de migrantes centroamericanos inicia una travesía a pie con destino a Estados Unidos. Durante octubre del 2018 en la Ciudad de México, la experiencia del andar encuentra espacio en un enunciado corporal y colectivo que reclama otra narrativa y que necesita enfrentar un petardo de gas para poner en crisis un discurso vigente sobre la explotación, el hambre, y la otredad en el siglo XXI.

Caminar hoy en día se ha vuelto una forma de reacción, una especie de habla que se articula desde el cuerpo de un éxodo, pero también desde la experiencia personal que brinda ese desplazamiento y todo lo que se atraviesa en su camino<sup>[1]</sup> el artista Richard Long entiende sobre el potencial de la caminata y su recorrido, pero se imaginaba poco que este desplazamiento se puede vincular con un ejercicio de ocupación asociado a un éxodo, que a su vez, también resulta en un ejercicio crítico en días globales.

Caminar implica usar la mirada desde la motricidad del resto de las partes del cuerpo. Lo visual se devuelve a lo espacial como un instrumento para entender la habitabilidad, el agotamiento de las cosas, y el agotamiento de nosotros mismos en ellas. Caminar hace que la mirada retorne a lo sensorial del cuerpo: Aprender a mirar también con el movimiento y con otros sentidos que usamos mientras nos desplazamos en el andar.

Usar el cuerpo como instrumento para mapear un lugar, para habitar otras formas de entendimiento que dialoguen más con nuestras afectaciones diarias, puede darnos otra experiencia sobre el espacio y sobre todo lo que sucede en él y lo que lo atraviesa. Tener mi cuerpo frente al tuyo, en oposición o concordancia, en baile continuo o en evidencia, es aprender a hablar desde las posiciones espaciales, políticas y sociales entre humanos cohabitantes de un lugar.

La cualidad cambiante que brinda la posibilidad del desplazamiento, de la caminata, me ha servido también para aprender a escuchar y a reconocer mis preguntas como investigadora y para reconocer una parte de mí en movimiento dentro de cierto contexto. Me ha ayudado a aprender a habitar mis propias contradicciones y a intentar producir conocimiento desde lo cotidiano.

La transurbancia como método de caminata en la deriva urbana supone deambular por todo tipo de espacios. La transurbancia trasladada a la práctica artística es una herramienta útil para hablar sobre todo lo que circula alrededor de lo contemporáneo, para darle espacio a los desbordes, y para entender, desde otro punto espacial, los límites epistemológicos que existen entre disciplinas, temporalidades, metodologías, modos de hacer, ver, experimentar y consumir arte.



Foto: Valeria Montoya

Cuando uno transurba también aprende a re-escribir; es una práctica de lo multiverso. En la 'escena' de los espacios independientes dedicados a la práctica artística en la Ciudad de México el desplazamiento de una caminata transurbana resulta parecido a un organismo mutualista. Es un injerto que permite la transferencia de energías, códigos y conocimientos. Se vuelve materia híbrida, bastarda y mestiza, que resulta útil para poder habitar nuestras propias contradicciones como practicantes del arte y como habitantes globales.

## 2. Habitar las contradicciones

Bajo la lógica de la hibridez/injerto algunos hemos encontrado una especie de utopía semi-funcional. Colectivos de arte que existen desde la transurbancia y desde el mutualismo como modelo de supervivencia, pero también como método de investigación.

¿Cómo opera el arte sin paredes dónde contener la obra? ¿Cómo otras disciplinas pueden informar a la práctica artística? ¿Cómo la práctica artística informa a la investigación curatorial y viceversa?<sup>[2]</sup> Mi acercamiento a la curaduría también proviene, en gran medida, de la caminata. Me interesa desaprender la idea de espacio para corporeizar el espacio. Caminar se ha vuelto una práctica de reconocimiento de cierto territorio físico pero también epistemológico:

- Bailar en espacios para re-situarme en el espacio mismo, para entender la presencia de una obra o proceso frente a mí
- Intentar ir en contra del instinto curatorial de explicar las cosas, para en cambio, pensar junto con los artistas a la par que hacen sus investigaciones<sup>[3]</sup>

## 1. Walking challenges a prevailing discourse

A day after the commemoration of Columbus Day - known in Mexico and other parts of Latin America as Día de la Raza (Day of the Race) - the first mainstream media covered exodus of Central Americans began their journey by foot towards the United States. During October 2018 in Mexico City, the experience of walking finds space in a collective corporeal statement, which must confront tear gas in order to question the dominant narrative about exploitation, hunger, and otherness in the twenty-first century.

Walking nowadays has become a form of political reaction. It is a type of speech that articulates itself through the collective body of an exodus, but also through the bodily experience that movement offers.<sup>[1]</sup> The artist Richard Long understands a bit about the potential of walking and the path that it makes. Yet little did he imagine that a walk could become an exodus, which can also end up being a critical exercise in global times.

Walking involves visual perception, in that it is a way of seeing through the motion of the body parts. The visual returns to the spatial, as it becomes an instrument to understand livability, the enervation of things, and the way that we get exhausted by them. Walking is a constant reminder that seeing is only one of the body's senses. We learn to look through movement and through our other senses that we use while we walk.

Using one's own body as an instrument to map a place, and to inhabit other forms of understanding that are more aware of our daily affectations, can give us another way to experience space and everything that happens in it. To place my body in front of yours, in opposition or in balance, in continuous dance or complete exposure, is to learn to speak from spatial positioning, embedded with social and political connotations.

The changeable characteristic offered by the movement of a walk, has helped me learn to listen to myself as an art researcher, and to recognize a part of myself in motion within a certain context. It has helped me learn to inhabit my own contradictions and to try to produce knowledge from daily life.

Transurbance, as a method of walking as urban drift, involves wandering around all kinds of urban spaces. Applied to artistic practice, transurbance is a useful tool to talk about all that surrounds the boundaries for what is called contemporary. It is a tool that provides space to rethink the epistemological boundaries between disciplines, temporalities, and artistic methods.

Taking a transurban walk is also a lesson in rewriting. It is a multivalent practice. Like a transurban walk, Mexico City's independent art scene ends up looking like a mutualistic organism. A transurban walk becomes a graft that allows for the transference of energies, codes, and types of knowledge. Independent art scenes interact with each other in a hybridized, mutualistic relationship, which enables us to inhabit our own contradictions as art practitioners.

## 2. Inhabiting Contradictions

Through this logic of hybridization/graffit, some of us have found a sort of semi-functional utopia. There are some art collectives that subsist under the logic of transurbance, and that use mutualism as both a model of survival and a method of investigation.

How can art practices operate without the walls that constrain a work of art? How can other disciplines inform the artistic practice? How does the artistic practice inform curatorial research and vice versa?<sup>[2]</sup> Nowadays, to a great extent walking informs my curatorial approach. I have been trying to unlearn certain ideas about space in order to make space a corporeal issue. Walking has become a practice that helps me better understand not only certain physical, but also epistemological spaces.

Relocating my position in space helps me understand the presence or process of a work of art in front of me. It helps me go against the curatorial instinct to explain things, and instead think together with artists while they produce art and perform their artistic research.<sup>[3]</sup>

Curatorial practice, like walking, is a form of writing; it is a process of making connections and changes. Similarly, by walking the same street, over and over again, one learns to rewrite that route. Rewriting as a physical and mental process brings about semantic changes; movement and relocation change the course and meanings of certain things. How can one word mean so many different things at the same time?



Foto: Valeria Montoya / Marion Kamper

La curaduría, igual que la caminata, también es una forma de escritura, es un proceso de vinculación y cambio. Igual que cuando uno camina por una misma calle cierto número de veces, al final se aprende a re-escribir cierto recorrido. La re-escritura como proceso físico y mental se convierte en un proceso de cambio sobre el campo semántico de algo, una especie de traslado para un cierto cambio de trayectoria y significados. ¿Cómo una palabra puede significar tantas cosas distintas, en temporalidades unísonas? 'N' veces lo mismo, en 'n' veces de espacios.

Aprender a habitar esta contracción me ha servido para pensar lo cotidiano como una consigna de método. El contexto nos habla — y nosotros si queremos — deberíamos aprender a dialogar con él<sup>(4)</sup>. El desplazamiento y la mirada en movimiento, me han hecho entender a la curaduría como una forma de investigación que, si bien no termina por ser arte, permite problematizar y contextualizar ciertas prácticas artísticas y también hacer que pase el arte. La curaduría me sirve para poder entender atmósferas, pero sobre todo, para producir consecuencias estéticas que correspondan y se pregunten por su propio caminar. Caminar como práctica curatorial, es poner en crisis constantemente, todos los discursos vigentes<sup>(5)</sup>.

### 3. Producir conocimiento desde lo cotidiano

Para la investigación del cotidiano no hay una meta específica, sólo basta con estar atento al acontecer de cada día. Para la producción en sitio de obra y de procesos de investigación artística, como los que acompaña desde el The Lab program-Art-Research & Mobility Network, el cotidiano es la materia prima de trabajo<sup>(6)</sup>.

Caminar en el espacio urbano junto con los residentes invitados es una sugerencia a aprender a sentirnos vulnerables dentro del espacio mismo, el tiempo para la contemplación se ve reducido casi siempre a la acción de los pasos sobre el concreto.

En la Ciudad de México, la práctica del andar resulta mucho más compleja que en otros lugares. La sobre estimulación sensorial que uno vive al caminar por esta ciudad resulta al mismo tiempo interesante y aterradora. Para los artistas con los que trabajo, caminar en la Ciudad de México también consiste

To learn to inhabit this contradiction, it has helped me to think of the everyday as a working principle, as a guideline for artistic methods. Context speaks to us - and if we want to - we should learn how to converse with it.<sup>(4)</sup> Physical motion and the perspective of motion have helped me understand curatorial practice as a form of research that - even if it does not end up being art in itself - allows me to problematize and contextualize certain artistic practices, and also create the space to make art happen. Curatorial practice enables me to understand certain contexts, but above all, enables me to produce aesthetic consequences concerned with the questions asked through walking. To walk as a curatorial practice is to constantly challenge all prevailing discourses.<sup>(5)</sup>

### 3. Deriving knowledge from the quotidian

For the research of everyday life, one need not have a specific goal; rather, it is enough to be attentive to everyday occurrences. For the site specific art production and research processes, such as those that I accompany through The Lab Program: Art Research & Mobility Network, in Mexico City, the quotidian is the primary subject of research.

Walking the urban territory with the invited artists in residency is a suggestion to learn to feel vulnerable in that space. There is no time for contemplation, as most of the time is reduced to the action of steps on the concrete.

In Mexico City, the practice of walking is much more complex than in other places. The sensorial overstimulation that one experiences when walking through this city is at once interesting and terrifying. For many of the artists that I work with, walking in Mexico City involves learning a new ability of sensorial multi-tasking. In this manner, the senses learn to work together in order to think as an alert whole. It is a challenge trying to understand the physical territory, the context, and the quotidian of this city overfilled with sensory stimulation and with socially complex risks. The process helps guest residents recognize in themselves their physical limitations, personal vulnerabilities, and the manner in which they are rearranging their own sets of art methodologies, experiences, and knowledge.

Without being either spectators or ethnographers, the guest artists and I work together to gradually recognize the urban territory from a personal and affective approach. The path of any type of walk helps us to recognize a physical space, and to reexamine ourselves through that same space. Topography indelibly influences the way that we experience our lives through space on an everyday basis; and by investigating its particularities we can draw insights into the arrangements of our subjectivities.

The personal concerns of each of the invited artists, and the spatial and epistemological paths that we walk together, play out as research processes and sometimes as a finished work of art. While the boundaries between artistic practice and research are not clearly defined, it is in this confusion that I find most of my interests as curator, researcher and artist.

en aprender una nueva habilidad de multi-tasking sensorial. Así los sentidos aprenden a trabajar juntos para estar alerta y para pensar en conjunto. Intentar entender el territorio, el contexto y el cotidiano de una ciudad saturada de estímulos sensoriales y de peligros socialmente complejos ayuda a reconocer en cada uno de los residentes los límites personales propios, las vulnerabilidades y la manera en la que están entendiendo y ordenando su propio bajaje de saberes y metodologías artísticas.

Sin ser espectadores, ni ser etnógrafos, los artistas invitados y yo, trabajamos poco a poco en reconocer el territorio desde una perspectiva personal y afectiva. El trayecto de una caminata, cualquiera que sea, sirve para reconocer un espacio físico, pero también para reconocernos a nosotros mismos desde ese espacio. La relación topográfica de lo cotidiano se deposita en la experiencia del cotidiano sobre cada uno de nosotros; sobre sus particularidades es que podemos extraer entendimientos y entramar ciertos ordenamientos de subjetividades.

Las preocupaciones personales de cada uno de los artistas y los trayectos espaciales y *epistemológicos* que recorremos juntos, se materializan en procesos de investigación y algunas veces en obra finalizada. Aunque los límites de la práctica artística como investigación son difusos, es en esta confusión donde encuentro la mayoría de mis intereses como curadora, investigadora y artista.

Aunque que cada investigación, y cada artista tienen intereses diferentes, algunas caminatas se repiten, igual que algunas rutinas. En este proceso de re-escritura he aprendido a cambiar la lógica de diferentes métodos de investigación. En vez de generar procesos de investigación que se preocupen por generar discursos, me interesa usar a la caminata como un proceso que permita a los artistas invitados pensar su propia producción como una posibilidad transversal, inevitablemente asentada en el cotidiano y en donde sus propias preocupaciones artísticas pueden encontrar un sitio de negociación por el cual transcurrir.

El ejercicio de entrada, a travesar el cotidiano o transcurrir en él, parece algo fácil de hacer. Lo cotidiano suena mundano, pero cuando alguien se somete a esta apertura y atención, es difícil no sentirse perdido. Poner atención al cotidiano es aprender a vaciarse y el vacío nos causa pavor. Lo interesante durante el laboratorio sucede cuando se ensamblan contradicciones y se reconocen vulnerabilidades. Cuando el diálogo entre la ciudad de México, las preocupaciones personales de cada artista invitado, y el trayecto de éstas, se materializan en procesos de investigación y obra. Estos límites casi siempre son difusos, esta confusión es la que más me interesa. \*

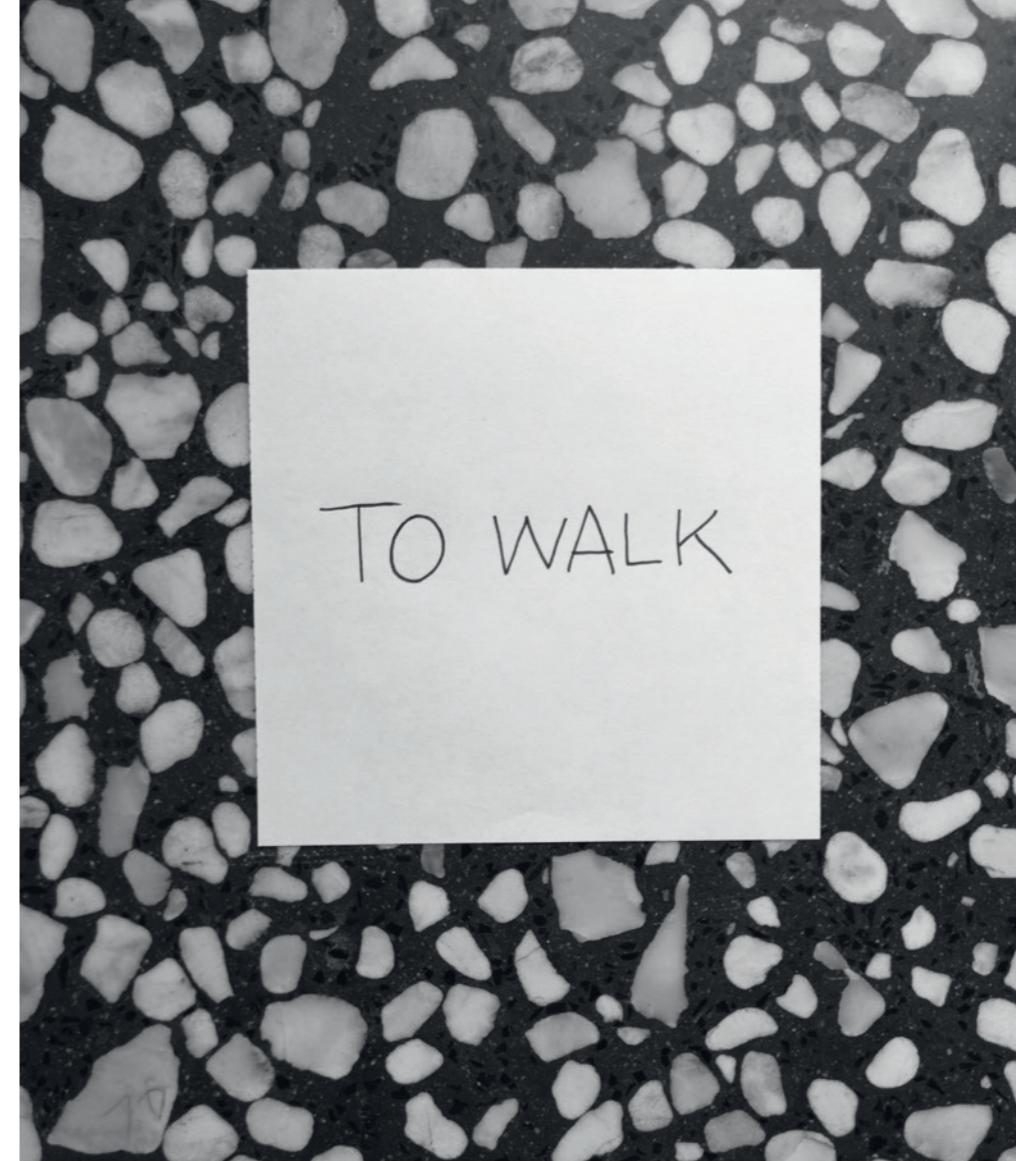


Foto: Valeria Montoya / Marion Kamper

Although each investigation and each artist bring different interests, some walks and routines are repeated. But in this process of rewriting, I have learned to change the logic of different art research methods. Instead of generating different research processes that are concerned with creating discourses, I am interested in using walking as a process that allows invited artists to think about their own production as a transursive possibility. Inevitably, a walk becomes part of every life, in which the individual's own artistic concerns can find an open space to discuss what has taken place.

Trying to pay attention while walking through everyday life might seem like an easy exercise to perform. The quotidian sounds mundane, but in practice when one tries to be receptive and attentive to everyday occurrences, it is difficult not to feel lost. To pay close attention to the quotidian is to empty oneself, and emptiness causes dread in most of us. An interesting thing happens during the Lab Program when contradictions are assembled and vulnerabilities are recognized. A conversation opens up between the personal concerns of a visiting artist and Mexico City; the paths of each converge to develop processes of art research and artwork. These boundaries are almost always unclear, and this confusion is what interests me most. \*

Translated from the Spanish by Matthew Zussman, March 2019



**Valeria Montoya**

Nacida como Mujer, Latina, Mexicana (1983)

Sitúa su práctica cultural entre las intersecciones de la investigación artística, la autopublicación y los enfoques curatoriales que priorizan la producción de conocimiento basado en investigaciones colaborativas y hechas para sitio. En 2017 fundó The Lab Program: Red de Arte e Investigación y Movilidad Artística, con base en Ciudad de México, como un espacio para desarrollar una comprensión artística de los entrelazamientos culturales en los que navega la cultura mexicana contemporánea.

Aún sigue aprendiendo a caminar.

Publica en: @PotentA

Investiga en: @thelabprogram

Escucha y habla en: [www.mixcloud.com/caminarse/](http://www.mixcloud.com/caminarse/)

**Valeria Montoya**

Born as a Woman, Latina, Mexican (1983)

Places her cultural practice between the intersections of art research, self-publishing and a curatorial approach that prioritizes the production of knowledge based on collaborative and site specific production.

In 2017 she founded The Lab Program: Art Research Mobility Network, based in Mexico City, as a space to develop an artistic understanding of the cultural entanglements in which contemporary Mexican culture navigates. She is still learning how to walk.

She Publishes/Edit in: @PotentA

Researches at: @thelabprogram

Listen and speak at: [www.mixcloud.com/caminarse/](http://www.mixcloud.com/caminarse/)



<https://bit.ly/3aYJ7zN>

**Podcast „Caminarse“  
de Valeria Montoya**

Caminarse es un podcast que explora la caminata como un acto corpóreo, político e imaginativo. Mientras camino por la Ciudad de México me pregunto, ¿Cuáles son las herramientas estéticas, somáticas y epistemológicas que se entrelazan mientras mis pies mueven espacio?

**Podcast „Caminarse“  
by Valeria Montoya**

Caminarse is a podcast which explores walking as a corporeal, political and imaginative act. As I walk through Mexico City I wonder: What are the aesthetic, somatic and epistemological tools that interweave while my feet move space?

**1** El andar pone también de manifiesto las fronteras interiores de la ciudad, y revela las zonas identificándolas. De ahí el bello nombre de Walkscapes, que define muy bien el poder revelador de esta dinámica, poniendo en movimiento todo el cuerpo—el individual, pero también el social—con el fin de transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar. Un propósito como éste conlleva un auténtico posicionamiento “político”—en el sentido primordial de la palabra—, un modo de considerar el arte, el urbanismo y el proyecto social a una distancia igual y suficiente entre ellos, con el fin de dilucidar con eficacia estos vacíos de los que tanta necesidad tenemos para vivir bien. (véase Careri, Francesco/ Pla, Maurici, (2014): Walkscapes. Barcelona: Gustavo Gili. 16)

**2** „De sanaciones a curadurías (...) pienso que si como personas del común, nos gustaría que nos curaran el territorio y que el territorio nos curara a nosotros; que el lugar donde vivimos nos sanara el devenir de nuestra gravedad, ¿con quién podríamos hablar? ¿dónde deberíamos ir? (...) Desde nuestro sentir, o en nuestra forma de trabajar el arte, no concebimos la curaduría a partir de las obras o desde una posición únicamente selectiva, representativa o discursiva en relación a una problemática concreta.“ (Montenegro, Adrián/ Obando, Jennys (2019): Ver para Creer: Ilusión Sospecha y desencanto. Un proyecto Curatorial de la Compañía para los 16 Salones Regionales de Artistas. Bogotá: Zona Sur. 12)

**3** La “forma” como “formación” y como “formulación”, como “agenciamiento dinámico”, como resultado de un proceso abierto, mucho más impuro y relacional, que convocaría a experiencias y búsquedas producidas en ámbitos disciplinares mucho menos previsibles y tradicionalmente próximos. (Gausa, Manuel (2010): Open. Espacio, Tiempo, Información. Barcelona: Actar. 35)

**4** “El Mapa no es el territorio”, para mí, la obra de arte no es la galería, ni el museo, sino los contextos donde ésta deambula, la ruta por donde pasa.

**5** “Entre lo cotidiano y lo extraordinario. Pantallas y entornos, parajes y paisajes, escenarios y acontecimientos se superponen hoy en experiencias simultáneas y solapadas: constantes “saltos” de ubicación – y de escala – entre medio físico e información virtual.” (Gausa, Manuel (2010): Open. Espacio, Tiempo, Información. Barcelona: Actar. 79)

**6** „El Fil rouge de los diversos objetivos de investigación es su inscripción en lo cotidiano; esto significa que se presta atención a la dimensión del presente vivido, a las diversas formas de socialidad concreta que adquieren forma en la vida de todos los días y a la carga de imaginario que todo esto presupone. En este cuadro el sentido común es un medio privilegiado de análisis de lo cotidiano. (...) La científicidad de un estudio no está dictada por el racionalismo y por la “ruptura” epistemológica, sino por su real inscripción en la experiencia. Esta inscripción en la experiencia y en el flujo de lo vivido es una constante que atraviesa las reflexiones metodológicas en las diversas investigaciones; para tal propósito se puede hablar del situacionismo metodológico de Maffesoli (Le Queau (1997)), según el cual cada acción, y cada objeto, posee una inteligibilidad inmanente que debe ser cultivada de vez en vez por parte del investigador.“ (Grassi, Valentina (2007): La investigación en el Centro de Estudios sobre lo Actual y lo Cotidiano. URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352007000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352007000200006) (22.6.2020)

**7** En cinemática, trayectoria es el lugar geométrico de las posiciones sucesivas por las que pasa un cuerpo en su movimiento. La trayectoria depende del sistema de referencia en el que se describa el movimiento; es decir el punto de vista del observador.

**Referencias:**

Careri, Francesco/ Pla, Maurici, (2014): Walkscapes. Barcelona: Gustavo Gili.  
Gausa, Manuel (2010): Open. Espacio, Tiempo, Información. Barcelona: Actar.  
Grassi, Valentina (2007): La investigación en el Centro de Estudios sobre lo Actual y lo Cotidiano. URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352007000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352007000200006) (22.6.2020)  
Montenegro, Adrián/ Obando, Jennys (2019): Ver para Creer: Ilusión Sospecha y desencanto. Un proyecto Curatorial de la Compañía para los 16 Salones Regionales de Artistas . Bogotá: Zona Sur.  
Stalker. Laboratorio d’arte urbana. Roma  
URL: <https://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm> (22.6.2020)

**1** Walking [la marche] also designates a shifting limit, which is nothing other, in fact, than what's called a frontier. The latter always goes hand in hand with fringes, intermediary spaces, with undeterminable contours that can only really be made out when traveling through them. It's walking, too, which makes the internal frontiers of the city evident; which, by identifying it, reveals the zone. Whence the beautiful title Walkscape, which stresses the revelatory power of this dynamism mobilizing the entire body - social as well as individual -, in order to then transform the mind of he who knows how to look. Such an enterprise has a genuine "political" stake - in the primal sense of the word-, a way of keeping art, urbanism and the social project at an equal, and sufficient, distance from each other in order to effectively illuminate these empty spaces we have such need of to live well. (see Careri, Francesco/ Pla, Maurici, (2014): Walkscapes. Barcelona: Gustavo Gili. 16. English translation by Steve Piccolo and Paul Hammond)

**2** From "Shamanic healing to curatorial practices (...) I think that as ordinary people, if we would like to heal the landscape and for the landscape to heal us; and if the place where we are living could heal our own gravitational weight: with whom could we speak? Where should we go? (...) Based on our sentiments, or based on the way that we work towards art, we do not acknowledge curatorial practices from the work of art itself, nor from a selective, unique representational or discursive approach." (Montenegro, Adrián/ Obando, Jennys (2019): Ver para Creer: Ilusión Sospecha y desencanto. Un proyecto Curatorial de la Compañía para los 16 Salones Regionales de Artistas . Bogotá: Zona Sur. 12)

**3** "Form" as "formation" and as "formulation," as "dynamic agency," as results from an open-ended process, much more impure and relational, would call for experiences and research made from less traditional or predictable disciplinary frameworks. (Gausa, Manuel (2010): Open. Espacio, Tiempo, Información. Barcelona: Actar. 35)

**4** "The map is not a territory." For me, the work of art is not the gallery, nor the museum, but instead the contexts of this walk, of where it happens.

**5** "Between the everyday and the extraordinary. Screens and surroundings, specific sites and landscapes, scenes and occurrences overlap today in simultaneous and superimposed experiences: they constantly change location - and scale - between physical and virtual information." (Gausa, Manuel (2010): Open. Espacio, Tiempo, Información. Barcelona: Actar. 79)

**6** "The Fil rouge of diverse objectives of research is an inscription of the quotidian; this means that attention is given to the dimension of the lived present, to diverse forms of concrete sociability that acquire shape in everyday life and to the meaning of the imaginary that all that this presupposes. In this frame of common sense is a privileged medium of analysis of the quotidian. (...) The scientificity of a study is dictated by neither the rationalism nor the epistemological "rupture," but by the real inscription of the experience. This inscription on experience and the flow of what is lived is a constant that goes throughout the methodological reflections in many types of research; for this proposition we can speak of the methodological situationism of Maffesoli (Le Queau (1997)), according to which every action, every object, possesses an immanent intelligibility that should be cultivated from time to time on the part of the researcher." (Grassi, Valentina (2007): La investigación en el Centro de Estudios sobre lo Actual y lo Cotidiano. URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352007000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352007000200006) (22.6.2020)

**7** In kinematics, trajectory is a geometric place of successive positions through which a body in motion passes. The trajectory depends on the system of reference in which movement describes. Trajectory depends on the reference system in which the movement is inscribed; in other words, from the perspective of the observer.

**Bibliographic references:**

Careri, Francesco/ Pla, Maurici, (2014): Walkscapes. Barcelona: Gustavo Gili.  
Gausa, Manuel (2010): Open. Espacio, Tiempo, Información. Barcelona: Actar.  
Grassi, Valentina (2007): La investigación en el Centro de Estudios sobre lo Actual y lo Cotidiano. URL: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1405-14352007000200006](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352007000200006) (22.6.2020)  
Montenegro, Adrián/ Obando, Jennys (2019): Ver para Creer: Ilusión Sospecha y desencanto. Un proyecto Curatorial de la Compañía para los 16 Salones Regionales de Artistas . Bogotá: Zona Sur.  
Stalker. Laboratorio d’arte urbana. Roma  
URL: <https://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm> (22.6.2020)

## Einleitung

Vera Heimisch

## Introduction

Vera Heimisch

Die Ausstellung „Ovizire • Somgu: From Where Do We Speak?“<sup>①</sup> bildete 2018 den Abschluss eines einjährigen Kunst- und Forschungsprojektes der Universität Hamburg und des Ethnologischen Museum am Rothenbaum (MARKK). Ausgangspunkt war der Fotobestand des Museums. Drei Künstler\*innen sowie eine Historikerin setzten sich im Rahmen des Projekts mit der namibisch-deutschen Geschichte auseinander und stellten in ihren künstlerischen Arbeiten, die im MARKK und im Kunstraum M.Bassy präsentiert wurden, die kolonialen Narrative und das unterschiedliche Gedenken an den Genozid von 1904–1908 in Kontrast. Die Künstler\*innen zeigten dabei auch die bisher verborgene Geschichte des Widerstands auf und setzen sich während ihrer Residencies in Hamburg mit Fragen rund um dekoloniale Heilung und Versöhnung auseinander, so beispielsweise auch der namibische Künstler Mushaandja. In seiner Performance „Ondaanisa yo pOmudhime (The Dance of the Rubber Tree)“<sup>②</sup> interveniert er in Museumsarchive als Orte betonierter, gewaltvoller Erinnerung und entdeckt dabei ganz neue Formen von Archiven, zum Beispiel den eigenen Körper. So entsteht eine neue, queer-feministische Lesart. Ergänzend zur Performance entstand der hier abgedruckte Text, der in der M.Bassy<sup>③</sup>, einem öffentlichen Salon für Begegnung mit zeitgenössischen afrikanischen und afrikanisch beeinflussten Künstler\*innen und Kreativen, ausgestellt wurde. Die Gründerin und Kuratorin Bisrat Negassi versteht M.Bassy als einen Resonanzraum, in dem sich die Künstler\*innen mit der eigenen Identität und dem individuellen Schmerz auseinandersetzen können<sup>④</sup> und auch das Publikum Gelegenheit hat, kritisch zu reflektieren und den Fragen nachzugehen: From where do we speak? And who is listening to these voices? \*

<sup>1</sup> Siehe URL: <https://markk-hamburg.de/ausstellungen/ovizire--somgu/> (21.07.2020)

<sup>2</sup> Siehe URL: <https://m-bassy.org/programm/from-where-do-we-speak> (21.07.2020)

<sup>3</sup> Vgl. Ausstellungskatalog „Ovizire Somgu. From Where Do We Speak? Von woher sprechen wir?“. Eigenverlag Museum am Rothenbaum MARKK, Hamburg 2018. 16f

The artists also revealed the hitherto hidden history of resistance and, during their residencies in Hamburg, dealt with questions of decolonial healing and reconciliation. In fact, the Namibian artist Mushaandja addresses these relevant questions. In his performance "Ondaanisa yo pOmudhime (The Dance of the Rubber Tree)", he intervenes in museum archives as places of concrete, violent memory, discovering completely new forms of archives such as his own body. In doing so, he creates a new queer feminist reading. In addition to the performance, the given printed text was created and exhibited at M.Bassy<sup>②</sup>, a public salon for encounters with contemporary African and African-influenced artists as well as creative people. Founder and curator Bisrat Negassi sees M.Bassy as a resonance space where artists can deal with both their own identity and individual pain<sup>③</sup> and where the audience also has the opportunity to critically reflect and investigate the questions: From where do we speak? And who is listening to these voices? \*

Ondaanisa yo pOmudhime (The Dance of the Rubber Tree)  
Ondaanisa naitaika (ondaanisa naitaika ogo kugonge  
kuysa okhengwa)<sup>④</sup>  
by Nashilongweshipwe Mushaandja

**Der Beitrag von Nashilongweshipwe Mushaandja:  
„Ondaanisa yo pOmudhime / The Dance of the Rubber Tree“ ist auf Nachfrage erhältlich.**

**In der freizügiglichen, digitalen Version des Magazins ist der poetische Text auf Wunsch des Künstlers nicht verfügbar.**



During my time at Washington University in St. Louis I have had the opportunity to work with several faculty members on the role of education and gender across a range of countries. My research interests include the impact of the transition to primary school on children's learning skills and the quality of basic education. I have also conducted research on gender issues in education, including the gender performance gap in the United States, the gender gap in educational attainment in developing countries, female and male students' achievement in Germany, Indonesia, South Africa, Chile, Argentina and Brazil. I have also conducted a number of projects on public financing and reform, such as the one Washington Higher Education Project, Spanish Education Reform, and Brazil.

**Azadeh Sharifi** is a theatre scholar and associated at the Ludwig-Maximilian-University of Munich. She focuses on theatre and migration, postcolonial theory and decolonial practices in theatre, as well as feminist and intersectional performances. She was a fellow at the International Research College 'Interweaving Performance Cultures' at the FU Berlin. She teaches at the LMU Munich, HBK Braunschweig and University of Vienna. She also works as an activist and curator in the theatre, for example at Augenblick Mal! Festival 2017 and Politik im Freien Theater München 2018, and is a board member of the Future Advisory Board (Fab) of Performance Studies international (PSi).

**Belinda Kazeem-Kamiński** is an artist and writer living in Vienna, Austria. Rooted in Black feminist theory, she has developed a research-based and process-oriented investigative practice that often deals with archives, specifically with the gaps and blanks in public archives and collections. Interlacing the documentary with the fictional, her works dissect the present of an everlasting colonial past: a past without closure.

For over 2 decades, **Rajkamal Kahlon** has been extensively researching drawing and painting as sites of political resistance. Her work draws on legacies of colonialism, often using the material culture, documents, and aesthetics of Western colonial archives. Kahlon's artistic research, which is at the intersection of visuality, violence and colonial histories, has evolved to reflect on how trauma and the body are at the center of colonial violence. Specifically, it is the body in the archive, the one that has been studied and objectified that Kahlon's work addresses, attempts to rehabilitate, and care for. Kahlon attended the Whitney Independent Study Program 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, SWICH Artist-in-Residence, Weltmuseum Wien, the 2019 Villa Romana Prize and the 2020 Berlin Artist Grant.

# Biographies

**Valeria Montoya** places her cultural practice between the intersections of art research, self-publishing and a curatorial approach that prioritizes the production of knowledge based on collaborative and site specific production. In 2017 she founded The Lab Program: Art Research Mobility Network, based in Mexico City, as a space to develop an artistic understanding of the cultural entanglements in which contemporary Mexican culture navigates.

**Nashilongweshipwe Mashaandja** is a performer, educator and writer with practice and research interests in the role of embodied and spatial archives in movement formation. Mashaandja is also a PhD artist at the Centre for Theatre, Dance and Performance Studies at the University of Cape Town studying Queer Praxis in Oudano Archives. His recent performance Dance of the Rubber Tree is a cross-disciplinary critical queer intervention in museums, theatre and archives in Germany, Switzerland, South Africa, Cameroon and Namibia. He is also involved in curative projects on public learning and culture, such as the John Muafangejo Season (2016/2017), Operation Odale Naiteke (2018/2020) and Owela Festival (2019).

**Vera Heimisch** works as performing arts producer and cultural anthropologist in Hamburg. Her focus is on postcolonial studies and its intersection with art production. Vera coordinates projects for festivals and artists, e.g. steirischer herbst, Heidelberger Stückemarkt, Hajusom. She studied Cultural Anthropology, Art History and Transcultural Studies in Graz (Austria), Cali (Colombia) and Bremen (Germany) and is currently working on an ethnographic research project about Mexican singer Chavela Vargas.

# Glossar

## **Dominanzgesellschaft**

Die Dominanzgesellschaft definiert die kulturelle Norm einer Gesellschaft und konstituiert das Ein- und Ausgrenzen von Menschen (→ Marginalisierungen). Oftmals überlagern sich Mechanismen kultureller Dominanz und rassistischer Exklusion. Von der Dominanzgesellschaft wird eine strukturelle Diskriminierung auf die Minderheiten ausgeübt.

## **Epistemologie**

Die Epistemologie ist die Lehre vom Wissen. Die Erkenntnistheorie beschreibt und untersucht, wie Wissen zustande kommt. Im Kontext der Postkolonialen Studien geht es vor allem darum zu analysieren, wessen Wissensproduktion legitimiert wird und wessen Theorien ausgeschlossen werden.

## **Globaler Norden, Globaler Süden**

Mit dem Begriffspaar werden unterschiedliche politische Positionen im globalen Kontext beschrieben. Als Globaler Süden wird eine in diesem System benachteiligte gesellschaftliche, politische und ökonomische Position bezeichnet, im Unterschied dazu wird Globaler Norden zur Beschreibung einer privilegierten Position verwendet. Die Einteilung in Nord und Süd ist nicht ausschließlich geografisch gedacht.

Mehr dazu in der Broschüre: Glokal e.V. (2012): Mit kolonialen Grüßen. Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten rassismuskritisch betrachtet. Berlin. 4 URL: <https://www.glokal.org/wp-content/uploads/2011/05/BroschuereReiseberichteundRassismus.pdf> (23.07.2020)

## **Hegemonie**

Grundsätzlich ist Hegemonie die Macht der herrschenden Klasse, andere Klassen davon zu überzeugen, dass die Interessen der herrschenden Klasse die Interessen aller sind. Herrschaft wird also nicht mit Gewalt ausgeübt, nicht einmal notwendigerweise durch aktive Überzeugungsarbeit, sondern durch eine subtilere und umfassendere Macht über die Wirtschaft und über Bereiche wie Bildung und Medien, durch die das Interesse der herrschenden Klasse als das gemeinsame Interesse dargestellt und damit zur Selbstverständlichkeit wird. Der Begriff wird verwendet, um den Erfolg der imperialen Macht über ein kolonisiertes Volk zu beschreiben.

Mehr dazu / Ashcroft, Bill/ Griffiths, Gareth/ Tiffin, Helen (2013): Post-Colonial Studies: The Key Concepts. London: Routledge. 3.Auflage 106f

## **Kanon**

Mit dem Begriff Kanon wird die Zusammenstellung oder Auswahl von Werken (Literatur, Kunst, Bildung u.a.) bezeichnet, denen ein bestimmter universeller Wert zugeschrieben wird. In den letzten Jahrzehnten kam es, ausgelöst durch die Postkolonialen Studien, vor allem in den Literatur- und Kunsthistorien zu Kanondebatten, in deren Rahmen diese *weiße*, eurozentristisch geprägte Kanonbildung als unzulässige Machtausübung kritisiert wird.

Mehr dazu/ Projekt Kanon-Fragen im Haus der Kulturen der Welt Berlin: URL: [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2016/kanon\\_fragen/kanon\\_fragen\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2016/kanon_fragen/kanon_fragen_start.php) (27.08.2020) / Uerlings, Herbert/ Patrun, Julia-Karin (2012): Postcolonialismus und Kanon. Bielefeld: Aisthesis-Verlag. Band 2

## **Marginalisierung**

Bei Marginalisierung handelt es sich um die Verdrängung von Individuen oder Bevölkerungsgruppen an den Rand der Gesellschaft. Die Verdrängung kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Sie kann zum Beispiel geografisch, wirtschaftlich, sozial oder kulturell sein; meist spielt sie sich auf mehreren Ebenen gleichzeitig ab. Marginalisierung findet in einem Machtgefüge statt und geht mit Diskriminierung einher: Je näher sich eine Gruppe am gesellschaftlichen Rand befindet, desto weniger Macht hat sie und desto stärker ist sie gegenüber der gesellschaftlichen Mitte benachteiligt. Im Kulturbetrieb haben marginalisierte Akteur\*innen unter anderem schlechtere Zugänge zu Förderung und zu einflussreichen Positionen. Sie wählen häufig Kunstformen, bei denen die entsprechenden Zugänge weniger stark reglementiert sind.

Mehr dazu: Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)

## **Othering**

Von Othering spricht man, wenn eine Gruppe oder eine Person sich von einer anderen Gruppe abgrenzt, indem sie die nicht eigene Gruppe als andersartig und fremd beschreibt. Im Kulturbetrieb spielt Othering unter anderem eine Rolle, wenn es um die Bestimmung von Zielgruppen geht und die Frage, warum bestimmte Gruppen von Besucher\*innen in einer Kulturinstitution nicht vorhanden sind. Statt mit den Zielgruppen ins Gespräch zu kommen, werden ihnen häufig Bedürfnisse und Wünsche zugeschrieben.

Mehr dazu / Arndt, Susan/ Ofuatey-Alazard, Nadja (2019): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissenschaftsarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster: UNRAST-Verlag. 190ff

## **Weiß**

Der Begriff *weiß* beschreibt ebenso wie Schwarz keine messbare Hautpigmentierung, sondern eine soziale Zugehörigkeit und Privilegien, die mit der Hautfarbe einhergehen. Wer als *weiß* zählt, ist nicht streng definiert, sondern kontextabhängig. Um die Konstruktion des Begriffes hervorzuheben, wird *weiß* kursiv und klein geschrieben.

Mehr dazu / Arndt, Susan/ Ofuatey-Alazard, Nadja (2019): Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissenschaftsarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster: UNRAST-Verlag. 190ff

## **PoC / BPoC / BIPOC (= Black Indigenous People of Color)**

Damit werden Menschen beschrieben, die Rassismus erfahren. Der Begriff wird auch in Wechselwirkung mit dem Begriff *weiß* verwendet. Ähnlich wie Schwarz oder *weiß* ist (BI)PoC keine Bezeichnung für Hautschattierungen. Es geht um die Marginalisierung aufgrund von Rassismus. In Deutschland zählen zu dieser Gruppe daher unter anderem Menschen aus der afrikanischen, asiatischen oder lateinamerikanischen Diaspora dazu.

Mehr dazu / Kien Nghi Ha (2013): 'People of Color' als Diversity-Ansatz in der antirassistischen Selbstbenennungs- und Identitätspolitik. URL: <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/11/01/people-color-als-diversity-ansatz-der-antirassistischen-selbstbenennungs-und> (27.08.2020) / Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)

## **Schwarz**

Der Begriff Schwarz wird oft als Selbstbezeichnung von Menschen afrikanischer und afro-diasporischer Herkunft, schwarzen Menschen, Menschen dunkler Hautfarbe und People of color gewählt. Das großgeschriebene S wird bewusst gesetzt, um eine sozio-politische Positionierung in einer mehrheitlich *weiß* dominierten Gesellschaftsordnung zu markieren. Schwarz und *weiß* sind nicht als Hautfarben, sondern als soziale und politische Konstruktionen in einem globalen Machtgefüge zu verstehen.

Mehr dazu / Amnesty Glossar für diskriminierungssensible Sprache URL: <https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache> (27.08.2020) / Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)

# Glossary

## Black

The term Black is often chosen as a self-designation of people of African and Afro-diasporic origin, black people, people of darker skin color and people of color. The capitalized "B" in the spelling is deliberately set to mark a socio-political positioning in a social order dominated by *white*. Black and *white* are not to be understood as skin colors, but as social and political constructions in a global power structure.

More / Amnesty Glossar für diskriminierungssensible Sprache URL: <https://www.amnesty.de/2017/3/1/glossar-fuer-diskriminierungssensible-sprache> (27.08.2020) / Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)

## Canon

The term canon is used to describe the compilation or selection of works (literature, art, education, etc.) to which a certain universal value is attributed. In recent decades, triggered by postcolonial studies, canon debates have especially taken place in literature and art studies, in which this *white*, Eurocentric canon formation is criticized as an inadmissible exercise of power.

More / Project 'Kanon-Fragen' at Haus der Kulturen der Welt Berlin: URL: [https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2016/kanon\\_fragen/kanon\\_fragen\\_start.php](https://www.hkw.de/de/programm/projekte/2016/kanon_fragen/kanon_fragen_start.php) (27.08.2020) / Uerlings, Herbert/ Patrut, Julia-Karin (2012): Postkolonialismus und Kanon. Bielefeld: Aisthesis-Verlag. Band 2

## Dominant society

The dominant society constructs the cultural norm of a society and constitutes the inclusion and exclusion of people (→ *marginalization*). Often mechanisms of cultural dominance and racist exclusion interlock, structural discrimination is exercised by the dominant society on the minorities.

## Epistemology

Epistemology is the study of knowledge. Epistemology describes and investigates how knowledge comes about. In the context of postcolonial studies, it is primarily concerned with analysing whose knowledge production is legitimised and whose theories are excluded.

## Global North, Global South

The pair of terms is used to describe different political positions in a global context. Global South is used to describe a disadvantaged social, political and economic position in this system, whereas Global North is used to describe a privileged position. The division into North and South is not exclusively geographical.

More in the brochure: Glocal e.V. (2012): Mit kolonialen Grüßen. Berichte und Erzählungen von Auslandsaufenthalten rassismuskritisch betrachtet. Berlin. 4 URL: <https://www.glocal.org/wp-content/uploads/2011/05/BroschuerereiseberichteundRassismus.pdf> (23.07.2020)

## Hegemony

Fundamentally, hegemony is the power of the ruling class to convince other classes that their interests are the interests of everybody. Domination is thus exerted not by force, nor even necessarily by active persuasion, but by a more subtle and comprehensive power over the economy and over areas such as education and the media, through which the interests of the ruling class are presented as the common interest and thus become a matter of course. The term is often used for describing the success of imperial power over colonized people.

More / Ashcroft, Bill/ Griffiths, Gareth/ Tiffin, Helen (2013): Post-Colonial Studies: The Key Concepts. London: Routledge. 3.Auflage 106f

## Marginalization

Marginalization is the displacement of individuals or population groups to the margins of society. The displacement can take place at various levels. For example, it can be geographical, economic, social or cultural; it usually takes place at several levels simultaneously. Marginalization takes place in a power structure and goes hand in hand with discrimination: the further on the edge of society a group is, the less power it has and the more disadvantaged it is in relation to the middle of society. In the cultural sector, marginalized actors have, among other things, less access to funding and influential positions. They often choose art forms in which access is less regulated.

More / Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)

## White

Like Black, the term *white* does not describe measurable skin pigmentation, but rather social affiliation and privileges associated with skin color. Who counts as *white* is not strictly defined, but rather context-dependent. In order to emphasize the construction of the term, *white* is written in italics and small letters.

More / Arndt, Susan/ Ofuatey-Alazard, Nadja (2019):

Wie Rassismus aus Wörtern spricht. (K)Erben des Kolonialismus im Wissenschaftsarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk. Münster: UNRAST-Verlag. 190ff



## Othering

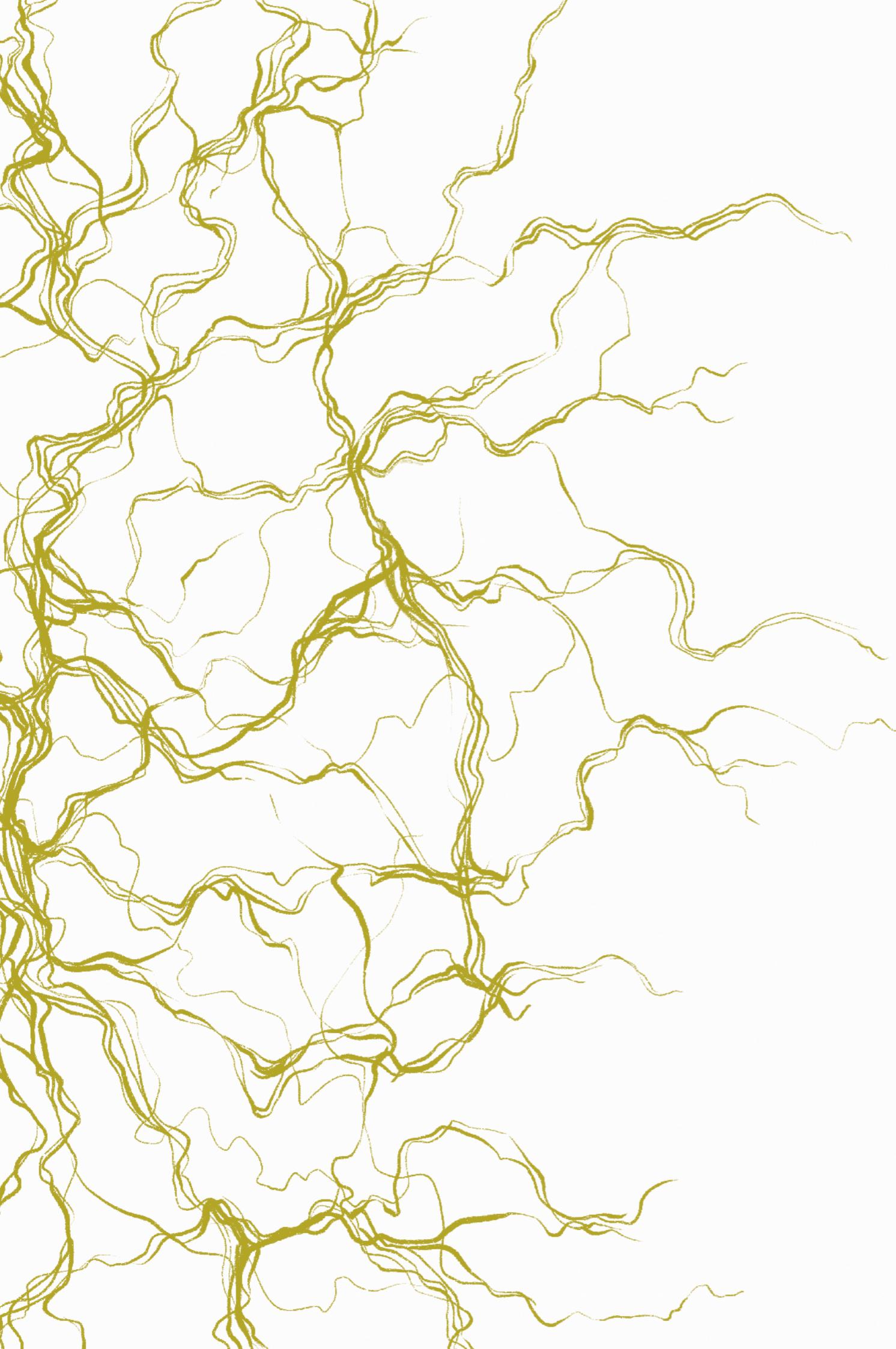
One speaks of Othering when a group or a person distinguishes him or herself from another group by describing the non-personal group as different and foreign. In the cultural sector, Othering plays a role, among other things, in determining target groups and the question of why certain groups of visitors are absent from a cultural institution. Instead of talking to the target groups, needs and wishes are often attributed to them.

More / Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)

## PoC / BPoC / BIPOC (= Black Indigenous People of Color)

Describes people who experience racism. The term is also used in interaction with the term *white*. Similar to Black or *white*, (BI)PoC does not describe shades of skin. It is about marginalization due to racism. In Germany, therefore, this includes people from the African, Asian or Latin American diaspora.

More / Kien Nghi Ha (2013): 'People of Color' als Diversity-Ansatz in der antirassistischen Selbstbenennungs- und Identitätspolitik. URL: <https://heimatkunde.boell.de/de/2009/11/01/people-color-als-diversity-ansatz-der-antirassistischen-selbstbenennungs-und> (27.08.2020) / Diversity Arts Culture Wörterbuch: URL: <http://www.diversity-arts-culture.berlin/diversity-arts-culture/woerterbuch> (14.07.2020)



### **Impressum**

Redaktion: Vera Heimisch

Text: Azadeh Sharifi, Rajkamal Kahlon, Belinda Kazeem-Kamiński,  
Valeria Montoya, Nashilongweshipwe Mashaandja, Vera Heimisch

Graphik, Illustration Rhizom & Layout: Marion Kamper  
[www.marionkamper.com](http://www.marionkamper.com)

Eigenverlag

Herausgeberin: Vera Heimisch

Entstanden im Rahmen der Masterarbeit „Künstlerische Interventionen als  
dekoloniale Strategie?“ an der Universität Bremen  
Masterstudiengang Transkulturelle Studien  
Institut für Ethnologie und Kulturwissenschaft  
August 2020  
Betreuer\*innen: Dr. Silke Betscher und Dr. Martin Gruber

Vielen Dank für die vielfältigen Formen der Unterstützung an  
Dr. Michi Knecht, Dr. Silke Betscher, Dr. Martin Gruber,  
Heinrich Böll Stiftung, Marion Kamper, Dominika Vetter,  
Brigitte Munzinger und Orla Finegan

© Copyright Vera Heimisch 2020 – Alle Inhalte dieses Magazins,  
insbesondere Texte, Fotografien und Grafiken sind urheberrechtlich  
geschützt, soweit nicht anders ausgewiesen. Alle Rechte, einschließlich  
der Vervielfältigung, Veröffentlichung, Bearbeitung und Übersetzung,  
bleiben der Urheberin vorbehalten.