

WHICH
SIDE
ARE
YOU
ON?
Rajkamal
Kahlon

1/12 2022
– 9/4 2023



**kunst
halle
wien**

WHICH
SIDE
ARE
YOU
ON?
Rajkamal
Kahlon

**kunst
halle
wien**

1/12 2022

9/4 2023

Playlist

zusammengestellt von
Rajkamal Kahlon



Musik spielt bei der Entstehung meiner Werke und bei dieser Ausstellung eine große Rolle. Musik ist immer präsent, wenn ich male. Viele der Titel meiner einzelnen Projekte beruhen auf Liedtexten, die in dieser Playlist zu finden sind. Sogar der Titel dieser Ausstellung basiert auf einem berühmten US-amerikanischen Arbeiter*innen- und Protestsong, „Which Side Are You On?“, der 1931 von Florence Reece geschrieben wurde. Ich wollte der Ausstellung diese klangliche Ebene hinzufügen und die Musik, die mir Kraft und Inspiration gibt, mit anderen teilen.

1

„Which Side Are You On?“, Florence Reece and The Almanac Singers, *Classic Labor Songs from Smithsonian Folkways*, Smithsonian Folkways Recordings, 2006, 2:39.

2

„If You Had Lived“, Sweet Honey in the Rock, *Breaths*, Rounder Records, 1988, 3:38.

3

„Nanak Naam Charhdi Kala (Wahe Guru Simran)“, Bhai Harjinder Singh, *Nanak Naam Charhdi Kala Tere Bhaane Sarbat Da Bhala*, Super Cassettes Industries, 2012, 44:59.

4

„We’ve Come a Long Way to Be Together“, Bernice Johnson Reagon, *Give Your Hands to Struggle*, Smithsonian Folkways Recordings, 1997, 3:49.

5

„Ya Hayyu Ya Qayyum“, Ustad Nusrat Fateh Ali Khan, *Best Islamic and Sufi Music*, Oriental Star Agencies, 2018, 17:33.

INHALT

2 PLAYLIST

4 Einführung

8 Werke

- | | | | |
|----|---|----|--|
| 9 | <i>Cut-outs</i> | 31 | <i>People and Places</i> |
| 11 | <i>Ain't I a Woman?</i> | 33 | <i>People of Afghanistan</i> |
| 13 | <i>Boy with Basket Full of Heads</i> | 35 | <i>People of the Earth (Die Völker der Erde)</i> |
| 15 | <i>Cassell's Illustrated History of India</i> | 37 | <i>Three Graces</i> |
| 17 | <i>Dear Sirs, I Regret to Inform You...</i> | 39 | <i>We've Come a Long Way to Be Together</i> |
| 19 | <i>Dear Yugoslavia, I Regret to Inform You...</i> | 41 | <i>Woman in Landscape</i> |
| 21 | <i>Did You Kiss the Dead Body?</i> | 43 | <i>Woman with Grenades</i> |
| 23 | <i>Do You Know Our Names?</i> | 45 | <i>Women with Hands</i> |
| 25 | <i>Enter My Burning House</i> | 47 | <i>Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb</i> |
| 27 | <i>Flagellation and the Flagellants</i> | 49 | <i>You've Come a Long Way, Baby!</i> |
| 29 | <i>My Temple of Justice</i> | | |

50 Gespräch

62 WERKLISTE

63 VERANSTALTUNGSPROGRAMM

64 BIOGRAFIE

Einführung

What, How & for
Whom / WHW

Künstlerische
Leitung
Kunsthalle Wien

Rajkamal Kahlon erforscht die Verflechtungen von Macht und visuellen Regimen, indem sie Narrativen nachgeht, die als wissenschaftlich und objektiv gelten, zugleich jedoch einen großen Einfluss auf kollektive Vorstellungen haben und unsere Sichtweisen und Interpretationen der Dinge um uns herum entscheidend prägen. In jeder ihrer Arbeiten – ob sie von einem Buch, von Dokumenten oder von einer Archivrecherche ausgehen – steckt eine Geschichte. Dabei arbeitet Kahlon mit Büchern, die ihr nicht etwa lieb und teuer sind, und sie empfindet auch keine Wertschätzung für die verwendeten Dokumente – im Gegenteil. Die Bücher, mit Titeln wie *Cassell's Illustrated History of India* oder *Völker der Erde*, stammen oft aus der Hochphase des Kolonialismus. Sie strotzen vor herablassenden Klischees und bedienen sich der zweifelhaften wissenschaftlichen Methoden der Anthropologie und Ethnologie des 19. Jahrhunderts, um ein Bild der Unterlegenheit und Andersartigkeit zu erzeugen, das koloniale und imperialistische Expansionen rechtfertigen sollte. Kahlon nimmt diese Bücher – symbolisch und physisch – auseinander und hinterfragt dadurch ihre „objektive“ Funktion. Sie überträgt die Buchseiten als eine Art Malgrund auf die Leinwand und überlagert sie mit Zeichnungen und Gemälden von Menschen, die sonst dem kolonialen Blick ausgesetzt waren beziehungsweise sind. Sie unterzieht die kolonialen Bilder einer radikalen Veränderung, sodass ihre Subjekte, die von den Autor*innen und Fotograf*innen der Bücher zu Kuriositäten gemacht wurden, ihre Individualität und Würde geltend machen können. In *You've Come a Long Way, Baby!*, einer neuen Arbeit, die für diese Ausstellung entstand, kleidet Kahlon eine Frau aus einer Radierung mit dem Originaltitel *The Native Way of Climbing Cocoa Palms in Ceylon* in einen roten Business-Anzug, eine weiße Bluse und schwarze Heels. Durch diese neue Kleidung formuliert die überlebensgroße Figur einen ironischen Kommentar auf den Mythos der Aufstiegsmöglichkeiten in der amerikanischen Gesellschaft; zugleich erinnert sie an die Unbeugsamkeit und Widerstandskraft der lokalen Bevölkerung angesichts des verdinglichenden Blicks, mit dem sie konfrontiert ist.

Kahlon zielt darauf ab, einen Korpus von Bildern aufzubauen, die dem entgegenwirken, was Annamaria Motrescu-Mayes

1
Annamaria
Motrescu-Mayes,
„The Ascent of (Wo)
Man: Visual Priming
in Early Photographs
and Films of Ceylon,
1880s–1930s“, in:
*Imagining the Isle
Across: Vintage
Photography from
Ceylon*, Neu-Delhi:
Alkazi Foundation for
the Arts 2015, S. 90.

2
Rajkamal Kahlon im
Gespräch mit What,
How & for Whom
/ WHW, Mai 2022
(siehe S. 51).

als westliche ideologische Stereotypisierung beschreibt: „Ein strategischer künstlerischer Prozess, der durch eine effiziente, wiederkehrende und ausgedehnte Produktion und Verbreitung bestimmter Zusammenstellungen von visuellen Materialien und Diskursen erzielt wird.“¹ Die Malerei ist für diesen Prozess von zentraler Bedeutung, und im Gegensatz zur Geschichte der westlichen Malerei versteht Kahlon sie als „eine Form von Care-Arbeit [...] sie wird aus einem Gefühl der Verantwortung und Sorge für andere getan.“² Ihre Praxis strebt danach, die verbreitete Tendenz, Malerei auf ein Luxusgut zu reduzieren, zu erschweren und ihr zu widerstehen. Stattdessen eröffnet sie einen Möglichkeitsraum und bietet den Protagonist*innen ihrer Arbeiten eine Art radikaler Fürsorge. Zeichnung und Malerei werden zu Orten des politischen und ästhetischen Widerstands, und der Gewalt, die kolonialen und ethnografischen Bildern innewohnt, werden Schönheit, Humor, Sinnlichkeit und Verführungskraft gegenübergestellt.

Which Side Are You On? umfasst eine Auswahl von Arbeiten aus Rajkamal Kahlons über zwanzigjähriger künstlerischer Praxis sowie mehrere neue Auftragsarbeiten, die für die Ausstellung in der Kunsthalle Wien entstanden sind. Der Titel der Ausstellung zitiert einen Song, den Florence Reece während einer Serie von Streiks, Hinrichtungen und Bombenanschläge schrieb, die sich in den 1930er-Jahren in Kentucky ereigneten und als Harlan County War bekannt wurden. Reece war die Frau eines Minenarbeiters und Gewerkschafters, die aufgrund der gewerkschaftlichen Organisationstätigkeit ihres Ehemanns von der Polizei in ihrem eigenen Zuhause terrorisiert wurde. Dieser Song wurde von zahlreichen Sänger*innen im Kontext verschiedener Proteste adaptiert und gesungen, darunter auch in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre. Als Ausstellungstitel lädt die Frage „Which side are you on?“ [Auf welcher Seite stehst du?] die Besucher*innen ein, ihre Zustimmung zu oder gar Beteiligung an dem gewaltsamen Prozess des Othering zu untersuchen – ein Prozess, der die Überlegenheit eines imaginierten „Wir“ erzeugt, indem man Menschen, die als „Andere“ konstruiert werden, Merkmale der Unterlegenheit zuschreibt. Durch den widerständigen Blick ihrer Protagonist*innen sprechen Kahlons Gemälde die Betrachter*innen direkt an und stellen die Frage, die im Ausstellungstitel enthalten ist: Wie seid ihr in die Gewalt und die Ungerechtigkeit, die euch umgeben, verwickelt?

In Kahlons Arbeiten gibt es keine einfache Katharsis; vielmehr wecken sie ein gewisses Unbehagen. Auf den ersten Blick sind ihre Arbeiten schön und verführerisch, in leuchtenden Farben, doch beim Näherkommen tritt die Gewalt hervor, die in ihnen steckt – sei es ein Messer, das hinter dem Rücken der hübschen, puppenhaften Figur in *Dear Yugoslavia, I Regret to Inform You ...* versteckt ist, sei

es das Hassverbrechen, dessen Opfer in *Enter My Burning House* dargestellt werden, oder die Autopsieberichte eines Militärgefängnisses, die in die leuchtend pinkfarbenen Hintergründe von *Did You Kiss the Dead Body?* eingebettet sind. Eine wichtige Aussage von Kahlons Werk – dass das, was als schön gilt, oft mit Gewalt einhergeht –, stellt kollektive Vorstellungen infrage, indem sie deren Widersprüche zum Vorschein bringt und die privilegierte Position eines Museumspublikums aufzeigt, das zumeist der Mittelschicht angehört. Kahlon lässt bewusst finsternen Humor und Unbehagen in ihre Arbeiten einfließen, um die Überlagerung von Stimmen und Sichtweisen zu betonen, den voyeuristischen Zugang des originalen Bildmaterials anzugreifen und einen Gegenentwurf zu schaffen. In einer der frühesten Arbeiten der Ausstellung, *Cassell's Illustrated History of India*, die als Reaktion auf den 11. September und die amerikanische Invasion in den Irak entstand, überlagert Kahlon das titelgebende Buch mit Bildern von gefolterten, grotesken Körpern und Darstellungen aus der täglichen Kriegsberichterstattung in den Medien. So erzeugt sie eine albraumhafte Bildsprache, die das Erbe des Kolonialismus ebenso kommentiert wie den imperialistischen Krieg, den die USA damals führten.

Durch die Aneignung und Transformation kolonialer Bilder wird nicht nur die Hierarchie zwischen Ethnolog*innen oder Anthropolog*innen und deren „passiven“ Subjekten umgekehrt; auch unser Verhältnis zu dieser Geschichte wird infrage gestellt. In *American Counterinsurgency: Human Science and Human Terrain* liefert Roberto J. González einen erschreckenden Bericht über ein experimentelles Programm mit dem beklemmenden Titel „Human Terrain System“; es wurde zwischen 2005 und 2014 durchgeführt und beruhte darauf, Sozialwissenschaftler*innen als „Kulturanalyst*innen“ in das US-Militär zu integrieren. Diese Wissenschaftler*innen führten ihre anthropologischen Analysen zu kriegerischen Zwecken durch; sie rechtfertigten ihre Präsenz damit, der einheimischen Bevölkerung die „Zivilisation“ zu bringen, während sie in Wirklichkeit Teil einer militärischen Kampagne zur Aufstandsbekämpfung im besetzten Irak und Afghanistan waren. Sie sammelten Informationen, die psychologische Kriegsführung unterstützten, und fanden heraus, wo die Kultur das Potenzial hat, als Waffe eingesetzt zu werden.³ In zwei neuen Serien großformatiger Gemälde, die für *Which Side Are You On?* entstanden, untersucht und bearbeitet Kahlon Archivmaterial, das die koloniale Gewalt, die zu verschiedenen Zeiten ausgeübt wurde, belegt. In *We've Come a Long Way to Be Together* überlagert sie Buchseiten aus Wilfred Thesigers Reiseerinnerungen *The Marsh Arabs* mit Porträts, die sie im Fotoarchiv des Weltmuseum Wien fand; und in einem Gemälde aus der Serie *Did You Kiss the Dead Body?* stellt sie Autopsieberichten, die Folter und Tötungen während der US-amerikanischen Besetzung von Irak and Afghanistan dokumentieren,

3
Roberto J. González, *American Counterinsurgency: Human Science and Human Terrain*, Chicago: Prickly Paradigm Press 2009, S. 3.

Porträts nach Fotografien gegenüber, die der amerikanische Anthropologe Henry Field in den 1930er- und 1940er-Jahren machte. Kahlons Gemälde ziehen Parallelen zwischen der damaligen wissenschaftlichen Forschung, die kolonialen Zwecken diente, und ihren zeitgenössischen Pendanten, und sie zeigen, wie das koloniale Erbe bis in die Gegenwart andauert. Die Geschichte wird zur Grundlage, um die Gegenwart zu verstehen.

Einige Arbeiten in der Ausstellung beruhen auf Kahlons Recherchen, die sie 2016 im Rahmen ihrer Residency am Weltmuseum Wien durchführte. Damals entdeckte sie in einem Antiquariat ein Exemplar von Kurt Lamperts *Die Völker der Erde*. Zwei Arbeiten beruhen auf der Zerlegung und Neuinterpretation dieses Buchs, das erstmals 1902 erschien – ein Vierteljahrhundert vor der Gründung des Museums unter dem Namen Museum für Völkerkunde im Jahr 1928.⁴ Am Eingang der Ausstellung werden die Besucher*innen von *Do You Know Our Names?* begrüßt; dabei handelt es sich um mehrere Fotografien von Frauen aus Lamperts Buch, die vergrößert und durch Malerei radikal verändert wurden. Das Buch selbst wurde zerschnitten und zur Grundlage von über 300 Zeichnungen, die dem Buch und der westlichen Wissensproduktion „widersprechen“. Die in *Do You Know Our Names?* porträtierten Frauen erwidern den Blick des Publikums, aber sie blicken auch auf Zeichnungen von mehreren männlichen Wissenschaftlern und Direktoren aus der Geschichte des Weltmuseum Wien, die in *Dear Sirs, I Regret to Inform You ...* zu exotisierten „Einheimischen“ gemacht werden.

Auf Rassismus zu reagieren, schrieb Audre Lorde, bedeutet, auf die eigene Wut zu reagieren. Und sie beschrieb das Transformationspotenzial, das dieser Wut innewohnt: „Wird Wut jedoch formuliert und in konstruktives und zukunftsorientiertes Handeln umgesetzt, wirkt sie befreiend, stärkend und klärend, denn im mühsamen Prozess dieser Verwandlung merken wir, wer trotz aller Differenzen unsere Verbündeten sind und wer unsere Feindinnen.“⁵ *Which Side Are You On?* ermutigt dazu, unsere Allianzen gründlich zu prüfen, und schafft einen Raum, um mit der eigenen Wut angesichts von strukturellem Rassismus konstruktiv umzugehen. Kahlon verändert die visuellen Regimes, die ein Nachbild jahrhundertelanger systematischer Unterdrückung sind, und konfiguriert diese neu. So lädt sie dazu ein, sich die Namen und Lebensgeschichten der Protagonist*innen ihrer Arbeiten vorzustellen und dem Gespräch eine neue Richtung zu geben – weg von falschen Dichotomien wie Unterentwicklung und Fortschritt, Unterlegenheit und Überlegenheit, und hin zu Gegenseitigkeit, Respekt und Solidarität.

4
In dem Bestreben, die aktuellen Neubewertungen seiner Kerndisziplin und die Verwicklung seiner Sammlungen in koloniale und imperiale Expansionen des 19. und 20. Jahrhunderts zu thematisieren, änderte das Museum für Völkerkunde erst vor wenigen Jahren seinen Namen und heißt seit 2013 Weltmuseum Wien.

5
Audre Lorde, „Vom Nutzen der Wut: Wie Frauen auf Rassismus reagieren“, in: dies., *Sister Outsider. Essays*, aus dem Englischen von Eva Bonné und Marion Kraft, München: Hanser 2021, S. 18.



Rajkamal Kahlon, *Three Graces* [Drei Grazien], 2007–2013 (Detail)

Cut-outs

Ain't I a Woman?
[Bin ich etwa keine Frau?],
2012, bemalte
Holzskulptur (S. 11)

Boy with Basket Full of Heads [Junge mit Korb voller Köpfe],
2007, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 13)

My Temple of Justice
[Mein Tempel der Gerechtigkeit],
2022, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 29)

Three Graces [Drei Grazien] 2007–2013,
Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 37)

Woman in Landscape
[Frau in Landschaft],
2007–2013,
Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 41)

Woman with Grenades
[Frau mit Granaten],
2007–2013,
Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 43)

Women with Hands
[Frau mit Händen],
2007–2013,
Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 45)

Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb
[Vitruvianischer Mensch oder wie ich die Bombe lieben lernte], 2013,
Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 47)

You've Come a Long Way, Baby! [Du hast einen weiten Weg hinter dir, Baby!],
2022, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out (S. 49)

Neben der Malerei und der Zeichnung spielen Cut-outs eine wichtige Rolle in Rajkamal Kahlons Schaffen und sind daher auch ein wesentlicher Bestandteil dieser Ausstellung.

Cut-outs sind eine aus den Niederlanden stammende Form der *Trompe-l'oeil*-Malerei aus dem 17. Jahrhundert. Sie kamen bei den englischen und amerikanischen Eliten in Mode und verloren in den späten Nullerjahren des 19. Jahrhunderts an Beliebtheit. Diese auch als Dummy Boards, Bild-Tafeln oder stille Begleiter*innen bezeichneten lebensgroßen Figuren wurden aus Holzplatten ausgeschnitten und so bemalt, dass sie wie Tiere, Kinder, Diener*innen oder Soldat*innen aussahen. Sie wurden als Dekorationselemente verwendet, um einen sonst eher farblosen Raum zu beleben, als Sicherheitsmaßnahme, um mögliche Diebe abzuschrecken, als Kaminzubehör, um im Sommer die Hitze abzuhalten, und als stille Gesellschaft für einsame Menschen. Kahlons Interesse an Dummy Boards entstand aus dem Wunsch, die Parameter traditioneller Bildformate zu überschreiten und zielgerichteterere Werke zu schaffen, die die Betrachtenden physisch konfrontieren. Ausgehend von Fotografien kolonialer Motive begann die Künstlerin,

lebensgroße, fotorealistische Cut-outs zu erstellen, um so die Bedeutung der Bildfläche zu erschließen und die Geschichte symbolisch zu dekonstruieren.

Kahlon verwendet diese Vorgehensweise in ihrer Malerei seit mehr als zwanzig Jahren und bezeichnet eine Untergruppe der Cut-outs als *BLOWBACK*. Der Begriff „Blowback“ beschreibt potenziell gefährliche und unerwünschte Verhaltensweisen von Explosionen; er wird auch von der US-amerikanischen Central Intelligence Agency (CIA) verwendet, wenn es um geheime Operationen in anderen Ländern geht, die scheitern und unerwünschte politische Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Kahlon greift den Gedanken des Blowback auf, um die Zusammenhänge zwischen den Personen, die früher als koloniale Subjekte von den damaligen Anthropolog*innen ausgebeutet wurden, und ihren heutigen, oft als Terrorist*innen bezeichneten Nachkomm*innen zu untersuchen, die Gewalt als Mittel einsetzen, um Aufmerksamkeit und Macht zu erlangen.

Ain't I a Woman?

[Bin ich etwa keine Frau?]



2012,
bemalte
Holzskulptur

Der Titel dieser Arbeit, *Ain't I a Woman?*, bezieht seine Inspiration aus zwei Quellen. Die erste ist eine Fassung der berühmten Rede, die die Abolitionistin Sojourner Truth 1851 auf der Frauenrechtskonvention in Akron, Ohio (USA) hielt. Die zweite ist das gleichnamige Buch der verstorbenen bell hooks, einer angesehenen Schwarzen US-amerikanischen Autorin, Feministin und Aktivistin. Truth wurde in die Versklavung hineingeboren, war das Eigentum mehrerer weißer Männer und musste jahrzehntelang Misshandlungen ertragen, bevor sie sich schließlich 1826 ihre eigene Freiheit aneignete und mit ihrer kleinen Tochter flüchtete. In ihrer Rede plädiert Truth leidenschaftlich für die Abschaffung der Versklavung und für die Rechte Schwarzer Frauen. Sie fordert, dass ihnen die gleiche Menschlichkeit zuerkannt werden sollte wie ihren weißen Mitbürgerinnen. In ihrem ersten Buch, *Ain't I a Woman* (1981), greift hooks Truths Argument wieder auf und erweitert es, indem sie Rassifizierung und Geschlechtertypisierung als voneinander getrennte Formen

von Diskriminierung in Frage stellt, und stattdessen darauf besteht, beide als untrennbar miteinander verwoben zu verstehen. In Kahlons *Ain't I a Woman* hält eine weibliche Figur, die einen modischen blau-goldenen Hidschab (eine Kopfbedeckung, die von einigen muslimischen Frauen in der Öffentlichkeit getragen wird) und ebenso stylische, aber robust aussehende Schießhandschuhe trägt, fachkundig ein modernes Sturmgewehr. Dieses Bild von Handlungsbereitschaft setzt sich vor den harten Konturen des minimalistischen Hintergrunds mit roten, schwarzen und blauen konzentrischen Quadraten und den schwungvollen roten Bögen an den Rändern ab. Ein Werk vielschichtig angelegter Variablen, das Themen wie Rassifizierung, Geschlecht, Macht und Gewalt betont.

Boy with Basket Full of Heads

[Junge mit
Korb voller Köpfe]

2007,
Acryl auf
Holz-Cut-out

Wer ist dieser Junge? Das ist eine der Fragen, zu denen die Künstlerin uns auffordert. Kahlon hat sich Hunderte, vielleicht Tausende Bilder angesehen, die Menschen zeigen, die durch den kolonialen Blick des Westens zu Studienobjekten der Faszination und Exotisierung geworden sind. Dieses Werk stellte Kahlon im Jahr 2007 fertig, als sie in britischen und französischen Büchern über koloniale Fotografie auf der Suche nach Wegen war, die den Akt des Betrachtens verlangsamen, insbesondere beim Entziffern von Darstellungen von Gewalt. Auf dem Originalfoto ist der Korb des Jungen voll mit Fischen. Als sie dieses Bild entdeckte, kam ihr die Idee, die Fische durch Köpfe aus der britischen Oberschicht und müßigen Klasse zu ersetzen, die überall in Indien in Freizeitsituationen posierten. Durch diesen Austausch wird der Junge vom Opfer zum Aggressor. So wie Jäger*innen ihre Tiertrophäen an die Wand hängen, um ihre Überlegenheit als mächtigste Räuber*innen zu demonstrieren, präsentiert dieser Junge vielleicht die, die

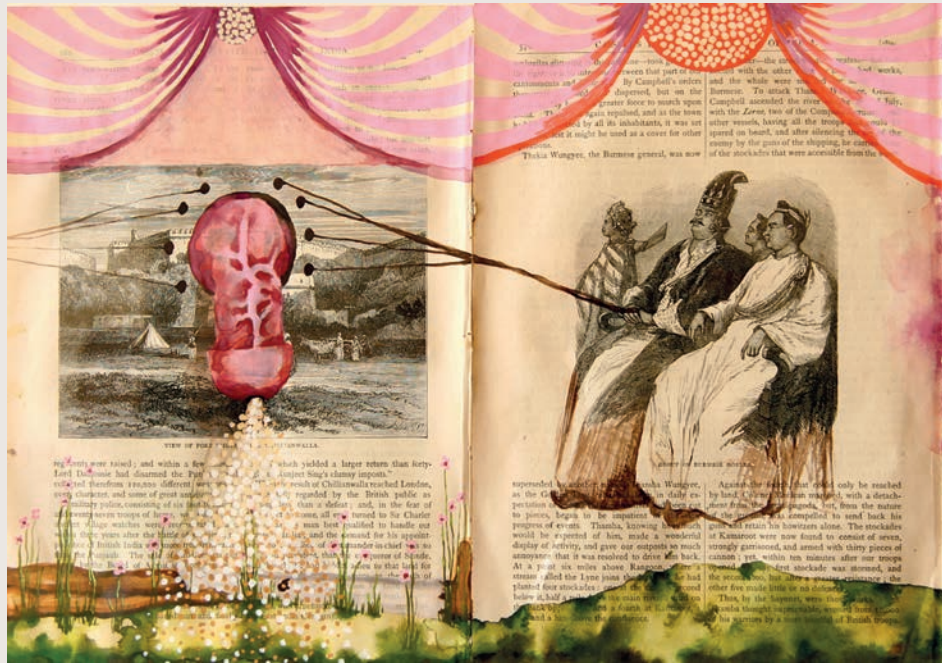
er bezwungen hat. Je länger wir hinschauen, desto mehr erkennen wir und desto mehr Fragen tauchen auf – und genau das ist die Absicht der Künstlerin.



Rajkamal Kahlon, *Boy with Basket Full of Heads* [Junge mit Korb voller Köpfe], 2007

Cassell's Illustrated History of India

[Cassells illustrierte Geschichte Indiens]



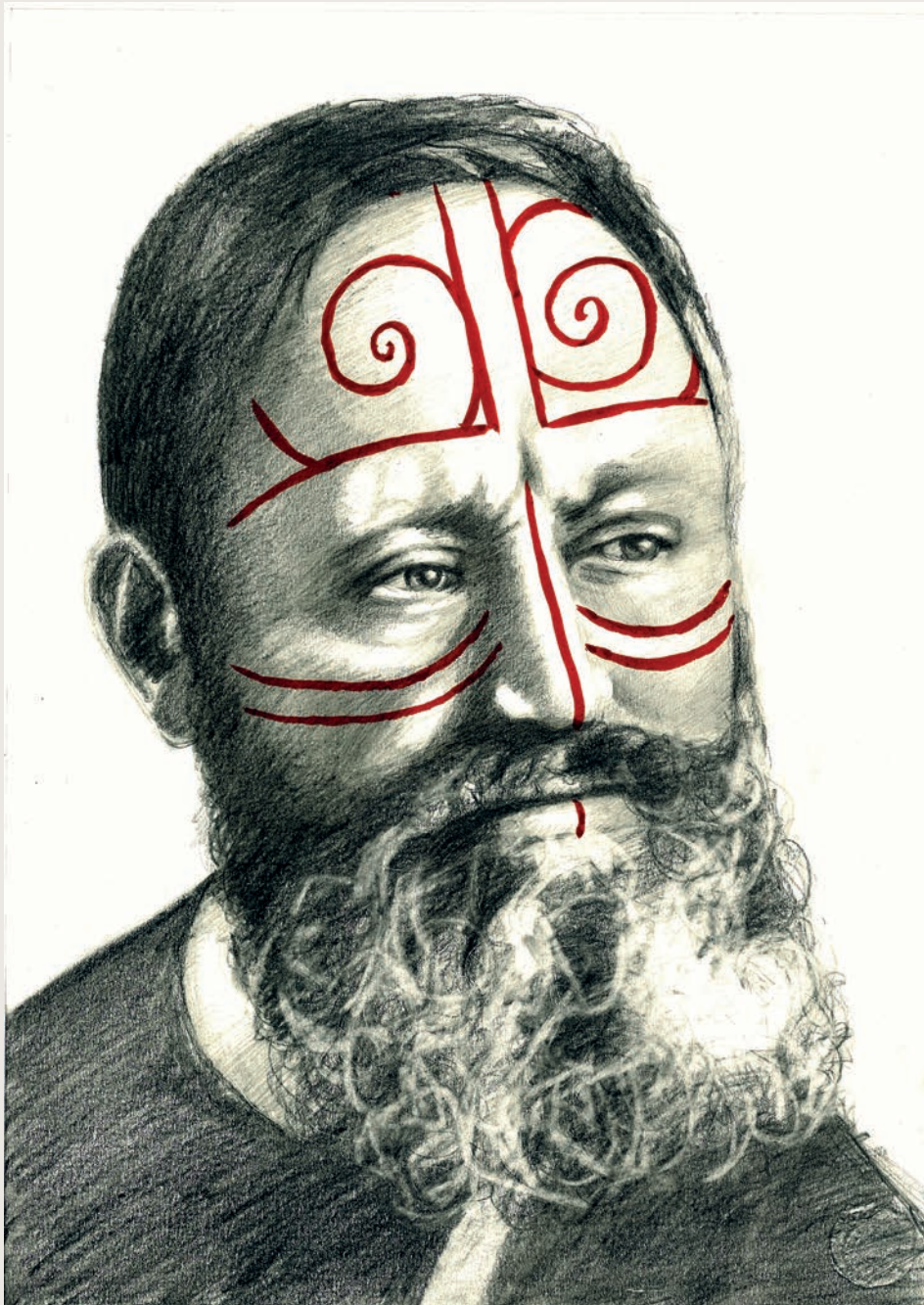
Rajkamal Kahlon, *Untitled*, aus der Serie *Cassell's Illustrated History of India* [Cassells illustrierte Geschichte Indiens], 2003–2005

2003–2005,
9 Gouachen
auf Buchseiten,
6 Gouachen auf
Holztafeln

Die Entstehungsgeschichte dieses Werks beginnt in einem Auktionshaus. Anfang der 2000er-Jahre ersteigerte Kahlon bei Sotheby's ein Buch – *Cassell's Illustrated History of India* (um 1875). Für 400 Dollar erhielt sie den Zuschlag und nahm zwei in Leder gebundene Bände mit insgesamt 1.200 Seiten und 600 Abbildungen mit nach Hause. Kaum waren sie in ihren Besitz gelangt, entfernte Kahlon die Buchbindung und zerlegte die Bücher, wobei sie ihren Marktwert verloren. Ihr Ziel war es, auf den Inhalt zu reagieren, indem sie direkt auf die herausgelösten Buchteile zeichnete und malte. Mit einer überwiegend Pepto-Bismol*-pinkfarbenen Palette übermalte die Künstlerin ganze Textseiten und überdeckte so die kolonialistisch geprägte Darstellung Indiens zugunsten ihrer eigenen Korrekturen, Feststellungen und Einfälle. Kahlons Illustrationen basieren auf dem Konzept des grotesken Körpers als visuellem Mittel und stellen Verbindungen zu übergeordneten sozialen und politischen Fragen her. Der Körper in all seinen

chaotischen, wilden, ungeordneten Ausprägungen – Urinieren, Stuhlgang, Milchbildung, Schlucken, Essen und Trinken – steht im Mittelpunkt von Kahlons Fassung dieser einflussreichen Publikation. Körpergänge und -ausgänge – unter anderem Mund, Brust, Vagina und Anus – werden genutzt, um in der Originalausgabe fehlende oder verborgene Aspekte der indischen Geschichte zu verarbeiten und sichtbar zu machen. Kahlons Bildsprache, die spielerisch, ja karikaturistisch anmutet, kritisiert und beschuldigt die Brit*innen ganz offen der Gewalt und Brutalität, die die Menschen in Indien unter der mehr als 200 Jahre andauernden britischen Besatzung und Vorherrschaft erdulden mussten.

**Pepto-Bismol ist in den USA, Kanada und dem Vereinigten Königreich ein verbreitetes rezeptfreies Flüssigmedikament zur Behandlung von Übelkeit, Sodbrennen, Magenverstimmung, Verdauungsstörungen und Durchfall.*



Rajkamal Kahlon, *Fritz Röck*, aus der Serie *Dear Sirs, I Regret to Inform You ...*
 [Sehr geehrte Herren, ich bedaure, Ihnen mitteilen zu müssen ...], 2017

Dear Sirs, I Regret to Inform You ...

[*Sehr geehrte Herren,
 ich bedaure, Ihnen
 mitteilen zu müssen ...*]

2017,
 4 Graphit- und
 Tuschezeichnungen
Steven Engelsman
Otto Finsch
Fritz Röck
Christian
Schicklgruber

Einer der heimtückischsten Mechanismen zur Etablierung und Aufrechterhaltung sozialer Vorherrschaft besteht darin, Menschen als „Andere“ zu konstruieren und stigmatisieren (Othering). Othering ist ein Prozess, bei dem eine dominante soziale Gruppe den Angehörigen einer marginalisierten Gemeinschaft den Status der Minderwertigkeit zuschreibt und diesen Status als natürlich gegeben definiert. Ein solches hierarchisches System sozialer Zugehörigkeiten funktioniert mit Unterscheidungen wie „wir“ und „die Anderen“, „die, die haben“ und „die, die nicht haben“. Othering wird immer als Mittel eingesetzt, um ausgegrenzte Gruppen im Zuge von Rassifizierung und/oder aufgrund von Geschlecht, Klasse und Sexualität zu unterdrücken. Das aus dem westlichen Kolonialismus und Imperialismus hervorgegangene Othering ist in Museen für Völkerkunde und Anthropologie leicht zu erkennen. Das Weltmuseum Wien ist laut seiner Website ein ethnografisches Museum, das „einige der weltweit wichtigsten

außereuropäischen Sammlungen“ beherbergt. Während eines Residency-Aufenthalts in dieser Institution zeichnete Kahlon fotorealistische Porträts von weißen Wissenschaftlern, Ethnografen und Museumsdirektoren, die mit dem Museum verbunden sind. Indem die Künstlerin jeden von ihnen mit Gesichtstätowierungen darstellt, die auf Körperbemalungstraditionen aus Ländern wie Aotearoa, Äthiopien, Brasilien und Polynesien verweisen – die alle in den Sammlungen des Weltmuseums Wien vertreten sind –, wendet sie den kolonialistischen Blick in die genau umgekehrte Richtung und erklärt den weißen Mann dadurch zum Anderen. Diese Werkreihe beabsichtigt, diese westlichen Produzenten von sogenanntem Wissen als medizinisch oder psychologisch anormal zu betrachten – mit anderen Worten, als Andere.



Dear Yugoslavia, I Regret to Inform You ...

[Sehr geehrtes Jugoslawien,
ich bedaure, Ihnen mitteilen
zu müssen ...]

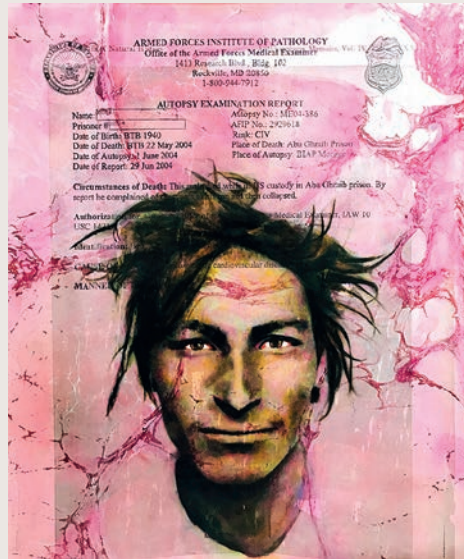
2018,
72 Zeichnungen
und
1 Wandgemälde

Dear Yugoslavia, I Regret to Inform You ... besteht aus Zeichnungen aus dem Jahr 2018, die ursprünglich im SENSE Transitional Justice Center in Pula, Kroatien, ausgestellt wurden – die Einrichtung widmet sich der Dokumentation der Arbeit des Internationalen Strafgerichtshofs für das ehemalige Jugoslawien (IStGHJ) in Den Haag. Ein neu in Auftrag gegebenes Wandbild ergänzt diese Werkgruppe, die ethnische Porträts aus der Buchreihe *Narodne nošnje Jugoslavije* [Nationaltrachten Jugoslawiens] neu interpretiert. Der kroatische Illustrator Vladimir Kirin (1894–1963) schuf die fünfbändige Reihe mit Illustrationen, die die verschiedenen jugoslawischen Volksgruppen in ihrer jeweiligen Volkstracht zeigen. In diesem 1960 veröffentlichten Werk sind verschiedene Ethnien aus allen jugoslawischen Republiken und autonomen Regionen vertreten: Bosnien und Herzegowina, Kroatien, Kosovo, Montenegro, Mazedonien, Serbien, Slowenien und Vojvodina. Als Antwort auf die Vielzahl von Konflikten und Bürgerkriegen im ehemaligen

Jugoslawien, die sich von 1991 bis 2001 ereigneten, untergräbt Kahlon diese romantischen Darstellungen durch Hinzufügungen von Objekten und Symbolen, die auf Grausamkeiten und Gewalttaten hinweisen, welche während dieser schweren Auseinandersetzungen um Autonomie und nationale Unabhängigkeit begangen wurden. Ansichten von Massengräbern, anatomische Zeichnungen, Militäruniformen und Waffen werden in die Originalkompositionen integriert. Kahlon mischt verschiedene Malstile und Symbole der Anthropologie und der Kriegsführung, um damit unerwartete Botschaften und neue Wege zur Verarbeitung traumatischer sozialer und politischer Geschichten zu schaffen.

Did You Kiss the Dead Body?

[Haben Sie den Leichnam geküsst?]



oben: Rajkamal Kahlon, *Did You Kiss the Dead Body?* [Haben Sie den Leichnam geküsst?], 2022
unten: Rajkamal Kahlon, *Did you Kiss the Dead Body?* [Haben Sie den Leichnam geküsst?], 2012

2012, 19 (8+11)
Tuschezeichnungen
auf 2 marmorierten
Obduktionsberichten

2022, 8 Gemälde in
Mischtechnik auf Leinwand

*"CLOTHING AND PERSONAL
EFFECTS: Brown Shirt, Gray
underpants, Gray T-shirt,
White shirt..." (Sisters)*

*"FINAL AUTOPSY DIAGNOSIS:
g. No internal evidence of
trauma..." (Brothers)*

*"During his confinement he
was hooded, sleep deprived,
and subjected to hot and cold
environmental conditions,
including the use of cold water
on his body and hood." (Uncle)*

*"The body is that of an unclad
well-developed well-nourished
male..." (College Athlete)*

*"The decedent was also
subjected to cold and wet
conditions, and hypothermia
may have contributed to his
death. Therefore, the cause
of death is best classified as
undetermined..." (The Thinker)*

*"The renal capsules are smooth
and thin, semi-transparent
and strip with ease from the
underlying smooth, red-brown
cortical surfaces." (Sons)*

*"There are fractures of the
anterior left ribs 3-7 and the
right 5th rib on the anterior
aspect." (Poet)*

*"This male died while in US
custody in Abu Ghraib prison. By
report he complained to his son
and then collapsed." (New Wave)*

Im Jahr 2004 veröffentlichte die American Civil Liberties Union (ACLU) auf ihrer Website Autopsieberichte und Totenscheine, die von US-Militärbeamten verfasst wurden, die auf Stützpunkten und in Gefängnissen in Afghanistan und im Irak eingesetzt wurden. Diese zuvor geheimen Informationen wurden gemäß dem Freedom of Information Act der Vereinigten Staaten öffentlich gemacht. Kahlon verwendet diese Regierungsdokumente als Grundlage für diese Werkgruppe. Über zehn Jahre beschäftigte sich die Künstlerin mit dem Inhalt dieser Aufzeichnungen und der Frage, wie sie die öffentliche Wahrnehmung von den Toten, den Menschen dieser Regionen und von der Rolle des US-Militärs bei diesen Todesfällen – bewusst oder unbewusst – wohl prägen. In den Berichten werden klinische Begriffe verwendet, um die Todesursachen zu beschreiben und einzuordnen – von „natürlich“ über „ungeklärt“ bis hin zu „Tötung“. Die amtlichen Dokumente sind auf rot, rosa und orange marmoriertem Papier ausgedruckt, das an Querschnitte durch

den menschlichen Körper oder an Blutzellen unter dem Mikroskop erinnert. Über die medizinischen Daten legt die Künstlerin Grafiken wie Porträts von realen Menschen aus Afghanistan und dem Irak sowie von wissenschaftlich seziierten oder gefolterten menschlichen Körperteilen. In der Gesamtheit betrachtet, unterstreicht das Werk die Gewalt und die Misshandlungen des US-amerikanischen Militärs im Umgang mit afghanischen und irakischen Jungen und Männern, die in US-Gewahrsam starben. Der Titel „Did You Kiss the Dead Body?“ ist die letzte Zeile des Gedichts „Death“ [Tod] des britischen Schriftstellers, Regisseurs und Schauspielers Harold Pinter. Pinter las dieses Gedicht im Rahmen seiner Rede vor, die er anlässlich der Verleihung des Literaturnobelpreises 2005 hielt. Die Rede war geprägt von Kritik an der US-Außenpolitik und kreiste um die Begriffe Kunst, Wahrheit und Politik.

Weitere Informationen unter www.didyouskisthedeadbody.com.



Rajkamal Kahlon, *Untitled (White Polka Dots)* [Ohne Titel (Weiße Polka-Punkte)], aus der Serie *Do You Know Our Names?* [Kennt ihr unsere Namen?], 2017

Do You Know Our Names?

[Kennt ihr unsere Namen?]

2017,
6 Blätter in
Mischtechnik auf
Fotohaderpapier

Untitled
(*White Polka Dots*)
[Ohne Titel
(Weiße Polka-
Punkte)]

Untitled
(*Blue Polka Dots*)
[Ohne Titel
(Blaue Polka-
Punkte)]

Untitled
(*Green Stripes*)
[Ohne Titel
(Grüne Streifen)]

Untitled
(*Orange Polka Dots*)
[Ohne Titel
(Orange Polka-
Punkte)]

Untitled
(*Two Fingers*)
[Ohne Titel
(Zwei Finger)]

Untitled (Bandage)
[Ohne Titel
(Verband)]

Fotografie spielte im kolonialen Projekt eine zentrale Rolle. Als eine Erfindung des 19. Jahrhunderts war sie ein häufig genutztes Werkzeug der westlichen Anthropologie, um Menschen und Orte in anderen Ländern zu dokumentieren und erforschen.

Kahlon durchforstet seit zwanzig Jahren historische Bücher, Archive und Sammlungen nach Fotografien nicht-westlicher Motive, die von Anthropologen aufgenommen und in diesen Speichern der Kolonialgeschichte aufbewahrt werden. In *Do You Know Our Names?* reproduziert und vergrößert Kahlon Fotos von Frauen ohne Namen aus dem deutschen Anthropologiebuch *Die Völker der Erde*. Jedes Foto hat die Künstlerin handkoloriert, eine Methode, mit der im 19. Jahrhundert versucht wurde, Fotografien naturgetreuer erscheinen zu lassen. Ihre künstlerische Intervention variiert zwischen der Hervorhebung der Gewalt, die im Originalbild dargestellt ist – wo ausgebeutete Menschen gezwungen wurden, sich vor die Kamera zu

setzen – und der Überwindung dieser Gewalt in einer Geste der Fürsorge und Heilung. Kahlon verfolgt das Ziel, die Abbildungen dieser Menschen von der Last zu befreien, eine erfundene ethnische Identität zu verkörpern, die unter der kolonialen Hegemonie auf sie projiziert wurde. Entmachtete, namenlose, marginalisierte Objekte rassistischer Forschung werden durch den Pinsel der Künstlerin in leuchtende, geschmückte und kraftvolle Wesen transformiert und rehabilitiert. Mit diesen Porträts möchte Kahlon diesen Frauen und insgesamt dem fotografierten kolonialen Motiv wieder Menschlichkeit, Individualität und Schönheit zurückgeben.



Rajkamal Kahlon, links nach rechts: *Ranjit Singh* (4. April 1963–5. August 2012), *Paramjit Kaur* (25. April 1971–5. August 2012), *Prakash Singh* (1. November 1972–5. August 2012), *Sita Singh* (15. November 1970–5. August 2012), aus der Serie *Enter My Burning House* [Betretet mein brennendes Haus], 2021

Enter My Burning House

Dieses Projekt dient dem Gedenken an meinen Vater, Avtar Singh Kahlon (1942–2017), der den größten Teil seines Erwachsenenlebens als Einwanderer in den Vereinigten Staaten verbrachte.
— Rajkamal Kahlon

[Betretet mein brennendes Haus]

2021,
7 Blätter,
Acryltinte auf
Buchseiten

Baba Punjab Singh
(August 11, 1947–
March 2, 2020)
[[11. August 1947 –
2. März 2020]]

Paramjit Kaur
(April 25, 1971–
August 5, 2012)
[[25. April 1971 –
5. August 2012]]

Prakash Singh
(November 1, 1972–
August 5, 2012)
[[1. November
1972 – 5. August
2012]]

Ranjit Singh
(April 4, 1963–
August 5, 2012)
[[4. April 1963 –
5. August 2012]]

*Satwant Singh
Kaleka* (June 2, 1947–
August 5, 2012)
[[2. Juni 1947 –
5. August 2012]]

Sita Singh
(November 15, 1970–
August 5, 2012)
[[15. November
1970 – 5. August
2012]]

Surveg Singh Khattr
(June 6, 1928–
August 5, 2012)
[[6. Juni 1928 –
5. August, 2012]]

Enter My Burning House stellt Verbindungen zwischen der Geschichte des Umweltschutzes in den USA, der Einwanderung, der Eugenik, der White Supremacy (Vorherrschaft der Weißen) und des Faschismus her. Am 5. August 2012 verübte ein weißer Schütze ein gezielt inszeniertes Massaker in einem Gurdwara (Sikh-Tempel) in Oak Creek, Wisconsin (USA). Der selbsternannte „White Supremacist“ erschoss sechs Gläubige, darunter den Sikh-Priester Prakash Singh, und verletzte vier weitere. Ein siebtes Opfer, Baba Punjab Singh, starb rund acht Jahre später an den Folgen der Schüsse. Kahlon schuf mit Hilfe von Fotografie und Malerei Porträts für jede*n der Toten. Sie trug diese direkt auf Buchseiten auf, die sie aus einer Erstausgabe von *The Passing of the Great Race: Or, The Racial Basis of European History* von Madison Grant (1916) ausgeschnitten hatte. Grant war Absolvent mit Auszeichnung an der juristischen Fakultät der Yale University, studierte am Columbia College und gehörte zu den Vorreiter*innen der Umweltschutzbewegung. Er war zudem ein Zeitgenosse von John

Muir (dem schottisch-amerikanischen Naturforscher, der zur Gründung des amerikanischen National Park Service beitrug) und ein Freund und politischer Unterstützer von Theodore Roosevelt. Grant wird oft dafür gepriesen, dass er den Bronx Zoo gründete, den amerikanischen Bison vor dem Aussterben bewahrte und die Redwoods in Kalifornien rettete. Er forderte jedoch auch, dass Amerika als „Zivilisationsschutzgebiet“ dienen sollte, in dem ausschließlich Menschen angelsächsischer und nordwesteuropäischer Abstammung leben dürften. Der US-amerikanische Gesetzgeber berief sich auf *The Passing of the Great Race*, als er den Immigration Act von 1924 mit dem Verbot der Einwanderung aus Asien verabschiedete, und Adolf Hitler betrachtete das Buch als seine „Bibel“. Die Porträts in dieser Serie sind einerseits eine Hommage an die Leben der südasiatischen Immigrant*innen, die von einem Neonazi ermordet wurden, und andererseits eine Anklage des historisch tief verwurzelten Rassismus in den USA und ihre einwanderungsfeindliche Politik.

Flagellation and the Flagellants

[Der Flagellantismus und die Flagellant*innen]



2007,
2 Gouachen auf
Buchseiten

Flagellation and the Flagellants: A History of the Rod in All Countries, from the Earliest Period to the Present Time von Pastor William M. Cooper wurde erstmals 1870 veröffentlicht. Der Autor bietet einen detaillierten Einblick in diese Praxis, von der Auspeitschung im Alten Ägypten und Rom bis zur Auspeitschung von Sklav*innen, Soldat*innen, Studierenden und Nonnen in Amerika. Kahlon hat die ersten Seiten dieses Buches herausgeschnitten und ihren Kommentar zu den Inhalten gemalt. Auf dem linken Blatt ist eine weibliche Figur im Profil zu sehen, deren Kopf in einer Art kugelförmigem Metallkäfig steckt. Ein durchsichtiger weißer, gazeartiger, gepunkteter Schleier mit rosafarbenem Rand bedeckt ihr Gesicht, und um ihren Hals ist ein rötlich-rosafarbenes, gepunktetes Band mit einer auffälligen Schleife auf der Rückseite gebunden. Diese hübschen und mädchenhaften Accessoires bilden einen starken Gegensatz zur Figur selbst, die keine Arme hat. Vor der Genitalgegend der Figur erhebt sich eine blassrosa Cartoon-Sprechblase mit

dem von Hand geschriebenen, endlos laufenden Text „HEE HEE HEE ...“. Rechts davon ist das Titelblatt, auf dem in eleganter Schrifttype und in Großbuchstaben „FLAGELLATION & THE FLAGELLANTS“ zu lesen ist. Diesen Text überlagert die Künstlerin mit zwei Armen, die aus Löchern heraus schauen, die an Schandstöcke oder Pranger erinnern, wie sie Engländer*innen jahrhundertlang zur Folterung, Demütigung und Bestrafung mutmaßlicher Gesetzesbrecher*innen verwendeten. Kahlon zieht den Händen dieser gefangenen Person zarte weiße Handschuhe an, die am Handgelenk mit dekorativen Spitzenrüschen verziert sind. Kleine rote Blümchen bestehen, die aus winzigen Punkten bestehen, breiten sich kreisförmig unter den Händen aus, die sitzsaam übereinandergelegt sind. Die roten Punkte könnten ebenso gut Blutstropfen sein. Auch hier kombiniert Kahlon in einer Bildsprache der Schönheit, Zartheit und Eleganz virtuos Szenen des Schreckens und unsägliches Gewalt.





Rajkamal Kahlon, *My Temple of Justice* [Mein Tempel der Gerechtigkeit], 2022

My Temple of Justice

[*Mein Tempel der Gerechtigkeit*]

2022,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-out

In der Fotografie der Kolonialzeit gab es die Konvention, dass die Fotografierenden die Porträtierten gleiche ethnische Gewänder anziehen ließen. Diese Personen, die häufig nicht miteinander verwandt waren, wurden so nebeneinandergestellt, als wären sie Zwillinge. Auf diese Weise ließen die Fotografierenden diese ganz alltäglichen Menschen wie ein Kuriosum oder ein Spektakel aussehen. Die in *My Temple of Justice* verwendete Originalfotografie ist ein solches Bild. In einem Vergeltungsakt gegen die Fotografierenden und den Kolonialismus im Allgemeinen bandagierte die Künstlerin den Kopf der einen Figur und legt der anderen einen gezogenen Granatensplint in die Hand. Der Moment, in dem man den grünen Sprengkörper auf dem Boden direkt vor der linken Figur sieht, ist der Moment, in dem die Granate aktiviert wird. Bei der Betrachtung aus unmittelbarer Nähe zu den Dargestellten wird man selbst Teil der Situation.

People and Places

[Menschen und Orte]



SURF-BOATS OFF MADRAS.

2001–2002,
16 Gouachen auf
Buchseiten

Das 1892 erschienene Buch *People and Places, Here and There: Stories of India* der US-amerikanischen Pädagogin, Ärztin und Schriftstellerin Mara L. Pratt ist eine tendenziöse Darstellung der Geschichte des südasiatischen Landes und der dort lebenden Bevölkerungsgruppen und zeugt von einer kolonialistischen amerikanischen Sichtweise, die den britischen Imperialismus bediente. Es enthält Kapitel wie „Wie Indien zu England kam“ und Zitate wie: „Bei der Beschreibung dieser [Hochzeits-] Bräuche sowohl der Hindus als auch der Mohammedaner bin ich froh [...], Ihnen berichten zu können, dass aufgrund des zivilisatorischen Einflusses der europäischen Nationen, die jetzt in Indien sind, all diese absurden Beschränkungen [auch bekannt als kulturelle Regeln] weichen.“ Kahlon überlagert Seiten dieses Wälzers aus dem 19. Jahrhundert mit Gouachemalereien und illustriert mit dem für sie typischen finsternen Humor und bösen Witz alternative Versionen von Inder*innen sowie von Indien. Eine der 200 Seiten des Buches zeigt eine Radierung mit drei jungen Männern, die mit verschränkten Armen in der Hocke sitzen, vor der Figur in der Mitte steht eine Wasserpfeife. Die Bildlegende unter

dem Trio lautet: „LOW-CASTE HINDOOS“ [„Hindus der niedrigen Kasten“]. Kahlon malt Ohrenschützer für die Figur ganz links, einen Lappen, der in den Mund der mittleren Figur gestopft ist, und eine übergroße Sonnenbrille für die Figur rechts. Jedes dieser hinzugefügten Accessoires ist mit dem unverkennbaren Rot, Weiß und Blau der amerikanischen Flagge versehen und weist auf die Kritik der Künstlerin am amerikanischen Siedlerkolonialismus und eine Deutung des bekannten Sprichworts hin: „Nichts Böses sehen, nichts Böses hören, nichts Böses sagen.“ Eine andere Seite zeigt eine Radierung von Nana Saheb Peshwa II (einem hochgeborenen Premierminister des Maratha-Reiches) mit majestätischer Miene. Auf dieser Seite fügt die Künstlerin einen weißen Mann in die enge Umarmung des indischen aristokratischen Anführers ein. Diese Gestalt, die eine dunkle Anzugsjacke und eine rot gepunktete Krawatte trägt, besitzt eine auffällige Ähnlichkeit mit dem ehemaligen US-Präsidenten George W. Bush. Der Gesichtsausdruck des weißen Mannes ist voller Sorge und Beunruhigung und steht im Gegensatz zu dem ruhigen und distanzierten Blick von Nana Saheb Peshwa II.



Rajkamal Kahlon, *Adventures in Nostalgia* [Abenteuer in Nostalgie], aus der Serie *People and Places* [Menschen und Orte], 2001–2002

Rajkamal Kahlon, *Pearl Divers* [Perlentaucher], aus der Serie *People and Places* [Menschen und Orte], 2001–2002

People of Afghanistan

[Menschen Afghanistans]

2016,
Video und
Diaprojektion: 9'

Das Internet ist voll von anonymen Videos von Luftangriffen, die US-Streitkräfte auf ausländischem Boden ausgeführt haben. Eines dieser Videos, in dem ein AC-130-Kampfflugzeug zu sehen ist, fiel Kahlon besonders auf. Dieses amerikanische Flugzeug arbeitet mit von Menschen gesteuerten visuellen Zielsystemen und fliegt in einer relativ geringen Höhe von 2.100 Metern. Es ist mit einer erschreckenden Anzahl von Waffen ausgerüstet. In *People of Afghanistan* zeigt Kahlon einen Ausschnitt eines Infrarot-Videos mit den begleitenden Tonaufnahmen, die Anfang der 2000er-Jahre während eines US-geführten Angriffs auf einen afghanischen Ort gemacht wurden. Das Video ist aus der Perspektive der Besatzung gefilmt, die mit der Verwüstung des Gebiets, zu dem auch eine Moschee gehörte, beauftragt war. In den Aufnahmen sind Menschen zu sehen, die nach dem Abwurf der ersten Bombe zu winzigen Silhouetten zusammengeschrumpft sind und auf dem Boden Schutz suchen. Die Tonspur ist ebenso erschütternd. In der Hektik der Situation kann man das Adrenalin im Klang der Männerstimmen hören, die sich Befehle und Trefferbestätigungen zurufen. Überlagert wird diese Projektion von Aufnahmen

aus der Schusswaffenkamera mit Fotografien von afghanischen Männern, die G. F. Debets zusammenstellte. Er war ein russischer Anthropologe, der das Land in den 1960er-Jahren erforschte. Debets vermaß 5.224 Menschen aus 58 verschiedenen Gemeinschaften und erfasste Angaben zu Haut- und Haarfarbe, Schädelgröße und anderen körperlichen Merkmalen. Diese Methode der damaligen Anthropologie nannte sich Anthropometrie und war europäischer und euro-amerikanischer wissenschaftlicher Standard. Die Daten wurden in Studien verwendet, die die Hierarchisierung zwischen westlichen und nicht-westlichen Forschungsobjekten etablierten und verstärkten. Debets veröffentlichte seine Ergebnisse in einer Sammelschrift mit dem Titel *Physical Anthropology of Afghanistan*, die das Peabody Museum of Archaeology and Ethnology der Harvard University 1970 herausgab. In dieser Arbeit verfolgt die Künstlerin das Ziel, den historischen Abstand zwischen den ausgebeuteten afghanischen Versuchspersonen in Debets rassistischer Studie aus den 1960er-Jahren und den afghanischen Opfern im Fadenkreuz der US-Luftwaffe in den frühen 1980er-Jahren zu annullieren.



Rajkamal Kahlon, *People of the Earth (Die Völker der Erde)*, 2017–2021



Maabogoffin



People of the Earth (Die Völker der Erde)

2017–2021,
ca. 340
Zeichnungen,
Acryltinte auf
Buchseiten

Während ihrer SWICH-Residency im Weltmuseum Wien im Jahr 2017 stieß Kahlon im Fundus eines Antiquariats auf ein Exemplar der deutschen Anthropologie-Publikation *Die Völker der Erde* von 1902. Die Künstlerin kaufte das Buch und schnitt dann einzelne Seiten aus, um sie als Malgrund zu verwenden. Jede Seite bot Kahlon einen neuen Raum für Widerrede und Kritik am Autor Kurt Lampert, an der Disziplin der Anthropologie, der europäischen Kolonialgewalt und der westlichen Wissensproduktion. Das Projekt umfasst inzwischen mehr als 300 Zeichnungen. Auf diesen Seiten seines Buchs präsentiert Lampert Aufnahmen von Schwarzen, Braunen und anderen nicht-europäischen Menschen als widerstandslose anthropologische Objekte, die für Forschung, Spott und Konsum zur Verfügung stehen. In einigen der Werke gibt Kahlon diesen namenlosen Personen ihre Würde und Handlungsfähigkeit zurück, indem sie ihnen schicke Anzüge, moderne Prêt-à-porter-Kleidung und trendige Frisuren verleiht. Auf

anderen Blättern bewaffnet die Künstlerin die Dargestellten beispielsweise mit einem langen, scharfen Messer, das mit frischem Blut besprenkelt ist, oder umwickelt den Kopf der Figur mit Bandagen, als wolle sie deren Identität schützen und sie medizinisch versorgen. Kahlon stellt auch Figuren dar, die teilweise oder ganz gefesselt sind, um darauf hinzuweisen, dass wir bis heute nicht frei von den Zwängen der Kolonialisierung sind und dass die Last, diese leidvolle Geschichte zu bewältigen und aufzuarbeiten, bestehen bleibt.

Three Graces

[Drei Grazien]



Rajkamal Kahlon, *Three Graces* [Drei Grazien], 2007–2013

2007–2013,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-outs

Die Marmorskulptur *Die drei Grazien* des italienischen Künstlers Antonio Canova (1757–1822) gilt als Meisterwerk des Neoklassizismus. Das Werk stellt die Töchter des griechischen Gottes Zeus dar, von denen angeblich jede ein einzigartiges Geschenk für die Menschheit mitbringt. Auf der linken Seite steht Euphrosyne, die Heiterkeit bringt; Aglaia in der Mitte verbreitet Eleganz; und Thalia auf der rechten Seite verkörpert Jugend und Schönheit. Kahlons Adaption dieses Werks zeigt ein Trio mehr oder weniger nackter Frauen of Color. Euphrosyne steht unbefangen da, die Brüste entblößt, und nur ein kleines Stück Stoff bedeckt ihren Unterleib. Sie umarmt die Figur in der Mitte. Kahlons Version von Thalia ist völlig nackt und spiegelt Canovas Darstellung dieser Schwester wider. Mit Aglaia vervollständigt die Künstlerin ihre Darstellung durch eine schockierende und gewaltsame Wendung. Die mittlere Grazie trägt einen Minirock und ein bauchfreies Top, das mit leuchtend roten Sprengstoffstangen

„geschmückt“ ist, wie sie von Selbstmordattentäter*innen getragen werden.

We've Come a Long Way to Be Together

[Wir haben einen weiten Weg hinter uns, um zusammen zu sein]

2022,
5 Gemälde in
Mischtechnik
auf Leinwand

Airplane
[Flugzeug]

Escape
[Flucht]

Prada

Swissair

Union Jack



links: Rajkamal Kahlon, *Prada*, aus der Serie *We've Come a Long Way to Be Together* [Wir haben einen weiten Weg hinter uns, um zusammen zu sein], 2022

rechts: Rajkamal Kahlon, *Swissair*, aus der Serie *We've Come a Long Way to Be Together* [Wir haben einen weiten Weg hinter uns, um zusammen zu sein], 2022

Diese Serie besteht aus zwei Werkgruppen. Die in der Kunsthalle Wien gezeigten Arbeiten gehen auf Fotos aus dem Archiv des Weltmuseums Wien zurück und wurden auf Seiten aus dem Buch *The Marsh Arabs* von Wilfred Thesiger gemacht. Rajkamal Kahlon begann *We've Come a Long Way to Be Together* mit Gemälden historischer Porträts von Menschen aus Afrika, Asien und dem Nahen Osten, die sie im Fotoarchiv des Tropenmuseums in Amsterdam gefunden hatte. Die entweder gemalten oder von einem Foto übertragenen Personen sind in einer Collage aus Buchseiten zu sehen, die sie aus einer Erstausgabe der Reiseerinnerungen *Arabian Sands* von Wilfred Thesiger ausgeschnitten hatte. Reisen war lange Zeit ein Privileg. Die Grand Tour zum Beispiel war im 17. und 18. Jahrhundert im Rahmen ihrer Ausbildung ein Muss für junge europäische Männer aus wohlhabenden Familien. Die Fortschritte im Transportwesen ermöglichten es in den folgenden Jahrhunderten immer mehr Europäer*innen und Euro-amerikaner*innen der Mittel- und Oberschicht, um die Welt zu reisen, und so kamen Reiseerinnerungen oder Reiseberichte in Mode. Mit der steigenden Zahl weißer Reisender oder „Entdecker*innen“ wuchs auch

die Zahl der Kolonialanthropolog*innen, die im Namen der Wissenschaft außereuropäische Bevölkerungsgruppen untersuchen wollten. Thesiger war ein solcher Entdecker und Reiseschriftsteller. In *Arab Sands* (1959) berichtet der Autor über seine Zeit in der Rub al-Chali zwischen 1945 und 1950. In solchen Publikationen werden Nicht-Europäer*innen und Weiße als Gegensätze dargestellt – die Europäer*innen werden als zivilisiert und kultiviert konstruiert, die Nicht-Europäer*innen als unzivilisiert und primitiv. Diese rassistische Herangehensweise an die Darstellung von People of Color besteht auch heute noch. Reisen von Nicht-Europäer*innen und Nicht-Euro-Amerikaner*innen werden seit jeher unter dem Aspekt der Migration betrachtet und Reisende werden oft als Geflüchtete bezeichnet. In dieser Werkreihe stellt die Künstlerin ihre Protagonist*innen als Weltreisende von heute dar und stattet sie mit geschmackvollen Accessoires, Outfits und sogar Jagdausrüstung aus. Diese Arbeiten zielen darauf ab, rassistische Wahrnehmungsgewohnheiten von People of Color zu durchbrechen und die Art und Weise, wie Reisen und Mobilität verstanden und diskutiert werden, in Frage zu stellen.



Rajkamal Kahlon, *Woman in Landscape* [Frau in Landschaft], 2007–2013

Woman in Landscape

[*Frau in Landschaft*]

2007–2013,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-out

Die Suche nach dem Begriff „Frau in Landschaft“ ergibt Millionen Ergebnisse. Seit Jahrhunderten verwendeten Künstler von Pierre-Auguste Renoir bis Willem de Kooning dieses Bildmotiv, um den weiblichen Körper in verschiedenen Stadien der Entkleidung darzustellen, meist inmitten prächtiger Natur. Kahlon hat sich diese Konvention angeeignet, um die Frauenfeindlichkeit, den Sexismus und den Kolonialismus, die sie repräsentiert, zu untergraben. Die Künstlerin präsentiert ein Cut-out, auf das der nackte Körper einer Frau of Color gemalt ist und setzt ihr anstelle eines Kopfs eine Reproduktion des Gemäldes *Tahiti Revisited* (1776) des britischen Künstlers William Hodges auf. Indem sie das Gesicht der Figur nicht zeigt und es durch Hodges' romantisierte Darstellung eines tropischen Paradieses mit halbnackten, exotisierten jungen Frauen ersetzt, durchbricht die Künstlerin genau diese Art von kolonialistischer Fantasie.



Rajkamal Kahlon, *Woman with Grenades* [Frau mit Granaten], 2007–2013

Woman with Grenades

[Frau mit Granaten]

2007–2013,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-out

Woman with Grenades zeigt eine festlich gekleidete Frau mit neutralem Gesichtsausdruck, die eine Blumengirlande um den Kopf gebunden hat. Ihre nach oben und außen gerichteten Handflächen sind eine Geste des Friedens und der Verletzlichkeit. Die Künstlerin bricht dieses eigentlich liebevolle Bild, indem sie ihr in jede Hand eine Handgranate legt. Aus ihrer Blumenkrone ragen sechs offene Handflächen heraus, die den Slogan „HÄNDE HOCH, NICHT SCHIESSEN!“ zu signalisieren scheinen – ein Slogan und eine Geste, die in den USA häufig bei Protesten gegen Polizei- und Waffengewalt verwendet werden.

Women with Hands

[Frauen mit Händen]



2007–2013,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-out

„Es gibt eine konstante ‚atmosphärische Gewalt‘ in der kolonialen Gesellschaft“, schreibt der berühmte Psychiater und Philosoph Frantz Fanon aus Martinique in seinem 1961 erschienenen Buch *Les Damnés de la Terre*, „und die Kolonisierten scheinen von vornherein zu wissen, dass ihre Befreiung nur durch gewaltsame Mittel erreicht werden kann.“ Kahlon beruft sich über ihr gesamtes künstlerisches Schaffen hinweg auf Fanons Theorien, um ihre Lesart der kolonialistischen Bildsprache zu untermauern, insbesondere auf seine Thesen darüber, wie der Körper des kolonialen Subjekts die weiße Vorherrschaft quasi in seinem Stoffwechsel verarbeitet und später in Form von Traumata und Krankheiten vererbt.

Zur Zeit der Entstehung dieses Werkes entdeckte die Künstlerin beim Durchstöbern von Büchern über Fotografie aus der Kolonialzeit ein Foto von Zwillingen, die als Musikerinnen von der Elfenbeinküste kategorisiert waren. Die Figur auf der linken Seite trägt kaum mehr als ein pastellrosa Lendentuch. Ihre Begleiterin trägt

eine modische Kombination aus einem rosa-blau gestreiften, kurzärmeligen Oberteil und einem königsblauen Minirock in A-Linie, der mit glänzenden rosa Satinbändern und goldener Spitze verziert ist. Sie stehen Arm in Arm da und starren die Betrachter*innen an; hinter und über ihren Köpfen schwebt eine Form, die an eine Explosion in einem Comicbuch erinnert und mit einem dichten Gewimmel von Farbflecken gefüllt ist. Elf scheinbar von weißen Menschen stammende Gliedmaßen verteilen sich strahlenförmig um diese Explosion. Wird die Darstellung im Kontext des antikolonialistischen Ansatzes von Fanon gelesen, so symbolisiert der partielle Heiligenschein aus Gliedmaßen die gemeinsame Psychose, das Trauma und die Rachedgedanken, die die Leidtragenden des Kolonialismus belasten. Ob diese Arme nun zu den Opfern der Zwillinge, den Vorfahr*innen oder zu anderen Verletzten gehören mögen – die Künstlerin ermutigt die Betrachtenden, mit Geduld und Sorgfalt hinzusehen.



Rajkamal Kahlon, *Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb*
[Vitruvianischer Mensch oder wie ich die Bombe lieben lernte], 2013

Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb

[*Vitruvianischer
Mensch oder wie ich die
Bombe lieben lernte*]

2013,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-out

In Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb präsentiert Kahlon ihre Interpretation der ikonischen Zeichnung von Leonardo da Vinci aus dem Jahr 1490. Leonardos nackte, weiße männliche Gestalt wird durch die Figur eines Indigenen Mannes aus Neuguineas vertreten und Gliedmaßen durch Schusswaffen ersetzt. Leonardos Vitruvianischer Mensch zeigt eine strenge, etwas einschüchternde Miene. Kahlons Mann erscheint dagegen in Graustufen mit leuchtend rosafarbenen Pompons, die den Haarkranz um sein Gesicht schmücken, und einem ruhigen, distanzierten Blick in den Augen, als hätte er sich mit seinem Schicksal als Schnittstelle komplexer Geschichten und politischer Kräfte abgefunden.



THE NATIVE WAY OF CLIMBING COCOA PALMS IN CEYLON

You've Come a Long Way, Baby!

[Du hast einen weiten Weg hinter dir, Baby!]

2022,
Acrylfarbe auf
Holz-Cut-out

Wenn sie eine neue Arbeit entwickelt, lässt sich Kahlon von verschiedenen Quellen, Epochen und Bildsprachen inspirieren; *You've Come a Long Way, Baby!* ist da keine Ausnahme. Der Titel ist einer Werbekampagne von 1968 für Virginia Slims entlehnt, einer neuen Zigarettenmarke des US-amerikanischen Tabakriesen Philip Morris, die sich an Frauen richtete und Unabhängigkeit, Stil, Weiblichkeit und Befreiung suggerierte. Für dieses Werk bearbeitet die Künstlerin einen Stich aus dem Londoner Wochenmagazin *The Graphic* des 19. Jahrhunderts mit dem Titel *The Native Way of Climbing Cocoa Palms in Ceylon*, der eine Frau aus Sri Lanka zeigt. Auf der Originalillustration ist eine Frau abgebildet, die auf eine Palme klettert und nur einen Sari (ein langes, gewebtes Stück Tuch, das auf variable Weise als Kleidung verwendet wird) um die Taille trägt, der ihre Hüften knapp bedeckt. Abbildungen wie diese sind für den westlichen Blick exotisiert und erotisiert, und da sie im Allgemeinen koloniale Subjekte bei der Plantagenarbeit zeigen, verstärken sie auch die

kolonialistische Machtdynamik. Als Reaktion, bei der sie ihre bewährten Techniken der Intervention anwendet, übermalt Kahlon den Sari der Frau mit einem roten Power Suit mit weißer Bluse und glänzenden schwarzen Stiletto. Auf diese Weise wird der dargestellten Person nicht nur ein gewisses Maß an Würde zurückgegeben, sondern sie erhält auch zeitgenössische Symbole von Macht und Handlungsfähigkeit. Kahlons Adaption dieser Darstellung aus der Kolonialzeit des 19. Jahrhunderts ist eine vergrößerte Version einer 84 x 62 cm großen Papierarbeit aus dem Jahr 2011. Die Umgestaltung und Vergrößerung der Figur geschieht aus der Perspektive des „Third World Feminism“, der feministische Aktivitäten von Frauen im globalen Süden nicht von den Ideologien im globalen Norden abgeleitet sieht und der die Radikalität von Frauen stattdessen speziell auf ihre lokalen Kontexte und Konflikte bezieht.

Rajkamal Kahlon und WHW im Gespräch

Mai 2022

Rajkamal, deine Arbeit beschäftigt sich mit den anhaltenden Folgen von Kolonialismus und Imperialismus. In deinen öffentlichen Vorträgen und Interviews sagst du oft, es sei wichtig, dass du deinen Standpunkt klarstellst und dass dein Interesse an diesem Thema sehr eng mit deiner persönlichen und familiären Geschichte zusammenhängt. Kannst du dazu noch etwas mehr sagen?

Für mich sind die Themen des visuellen kolonialen Erbes, der Migration und der imperialen Kriege zutiefst damit verknüpft, wo ich geboren wurde und wer meine Eltern waren. Ich bin die in Amerika geborene Tochter von Sikhs aus dem Punjab, die 1974 nach Kalifornien ausgewandert sind. Meine Eltern waren gewerkschaftlich organisierte Fabrikarbeiter*innen im kalifornischen Richmond. Ich kann nicht über Migration und Kolonialismus sprechen, ohne über Traumata zu sprechen. Und wenn wir über Traumata sprechen wollen, müssen wir über den Körper sprechen. Über den Körper im Archiv, über den Körper, der politischer Gewalt ausgesetzt ist. Es geht darum, die verkörperte Erfahrung über das theoretische Wissen zu stellen. Das Persönliche ist politisch. Das ist meine Auffassung von der Welt. Vielleicht arbeite ich deshalb mit Schönheit und Humor. Sie ermöglichen eine Form von verkörperter Erfahrung, die im sinnlichen Vergnügen verwurzelt ist. Die sich überlagernden, vielfältigen Formen der alltäglichen Gewalt, denen ich begegne und die ich ertrage und gegen die ich Widerstand leiste, verlangen nach Räumen für Schönheit und Humor – allein die Fähigkeit, Lust und Freude darüber zu empfinden, lebendig und ein sinnliches Wesen zu sein, ist an sich schon eine Form von Widerstand.

Malerei und Zeichnung spielen in deiner Praxis eine sehr wichtige Rolle. Obwohl die Malerei oft als ein traditionelles Medium und als ultimative künstlerische Ware angesehen wird, versuchst du sehr stark, diese beiden Auffassungen zu konterkarieren – durch deine Malerei selbst, aber auch, indem du auf der Möglichkeit beharrst, Gemälde aus dem Rahmen zu nehmen und

mit ihnen anders umzugehen. Du willst das Gemälde mit Zeitgenoss*innenschaft erfüllen und es zugleich aus seiner Verstrickung mit dem Markt herausholen.

Meine Überlegungen zur Malerei haben sich in zwei Richtungen entwickelt. Zum einen habe ich viel über das radikale und demokratische Potenzial des Bildermachens, insbesondere in den Disziplinen Malerei und Zeichnung, nachgedacht. Können wir diese traditionellen Medien der Verkörperung in Herausforderungen für unser Zeitalter des algorithmischen Kapitalismus transformieren? Ich verstehe die Malerei als einen feministischen Raum der Freiheit und der Freude, der durch sein Beharren auf einer anderen, poetischen Ebene von Wahrheit sowohl der Sprache als auch Formen von Zwangsgewalt widersteht.

Die zweite Entwicklung in meinem Denken bestand darin, sich der Auffassung von Malerei als Luxusgut oder Spekulationsobjekt zu widersetzen. Ich betrachte die Malerei und die Kunst im Allgemeinen als heilig. Zu diesem sakralen Charakter gehört, die Malerei als eine Form von Care-Arbeit zu verstehen. Care-Arbeit wird ohne das Versprechen einer finanziellen Vergütung ausgeübt, und sie wird aus einem Gefühl der Verantwortung und Sorge für andere getan. In diesem Kontext wird die Malerei zu einem gleichzeitig radikalen und heiligen Medium.

Als ich anfang zu malen, empfand ich eine Hassliebe für die Malerei. Sie hatte für mich nur Sinn, wenn ich die Bildfläche buchstäblich aufschneiden konnte. Dieser Zerstörungsakt wird in vielen meiner Arbeiten zu einer sehr wichtigen performativen Geste. Zuerst zerschneide ich die Bildfläche oder das Buch, und dann verwende ich die Bestandteile, um daraus ein neues Bild zu machen – eines, das meine Markierung, Stimme und Perspektive aufweist. Ich kann der Form und der Geschichte widersprechen. Die Malerei ist ein großzügiger Raum der Verkörperung, der es mir ermöglicht, auf den historischen Spuren von Texten und Bildern meine Subjektivität geltend zu machen.

Als ich Ende der 1990er-Jahre in Kalifornien studierte, fing ich an, Cut-outs zu machen. Damals kannte ich die Cut-out-Arbeiten von Lubaina Himid oder Dorothy Iannone noch nicht. Als ich später ihr Werk entdeckte, wurde mir bewusst, dass dies tatsächlich eine Form von feministischer Malerei ist, über die als solche im kunsthistorischen Kontext nicht geschrieben wurde. Das feministische Wissen geht verloren, es wird nicht niedergeschrieben, es wird nicht transkribiert. Diese Frauen – Dorothy Iannone, Lubaina Himid – arbeiten in verschiedenen Zeiten, und ich glaube, dass man diese Werke, die eine Verbindung von Malerei und Maskulinität hinterfragen, nicht miteinander in Zusammenhang gebracht hat. Das

bedeutet, dass Künstlerinnen ständig das Rad neu erfinden, weil dieses Wissen nicht so weitergegeben wird, dass ein Werk auf dem anderen aufbauen kann.

Beobachtest du, dass die Weitergabe dessen, was einmal „marginalisiertes“ Wissen war, in den letzten Jahren zugenommen und sich verändert hat – und wenn ja, auf welche Weise?

Was ich beobachte, ist eine Welt in Flammen – exponentiell zunehmende Formen von Gewalt, Unterdrückung, Armut und Enteignung breiten sich aus, während eine beinahe vollständige Kooptierung der Repräsentation von Identität und Diversität stattfindet, um uns abzulenken. Dafür gibt es viele Beispiele, von den USA bis zum Vereinigten Königreich. Die George-und-Condoleezza-Show, Joe und „Kerker“-Kamala, oder, im Vereinigten Königreich, das Vorzeigen von Frauen und Minderheiten bei den rechten Tories in der Truss-und-Braverman-Stunde ... das ist eine Art Girl Power aus der Hölle. Unsere Hyperbeschleunigung des Artensterbens wird durch technologische Plattformen der Zurschaustellung und des Konsums nur noch gefördert. Als Neil Postman 1985 *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Entertainment* schrieb, gab es das Internet noch nicht, und die ersten Personal Computer kamen gerade erst auf den Markt; den heutigen algorithmischen Kapitalismus gab es noch nicht. Ich denke, dass er mit seiner Prognose recht hatte. Unsere Aufmerksamkeit wird gekauft und verkauft, während die Erde und alle Solidargemeinschaften, die wir bilden können, untergraben und zerstört werden. Es tut mir leid, dass ich so dystopisch klinge, aber ich halte die Lage für verhängnisvoll. Als Künstler*innen müssen wir wenigstens mit einem unerschrockenen Blick bezeugen, was passiert.

Die Malerei fängt meistens bei einer leeren Leinwand an, aber dein Verfahren beginnt tatsächlich schon vor dem Beginn des Malprozesses.

Wenn man in der traditionellen europäischen Malerei eine Leinwand grundiert, stellt man eine Art weiße, makellose Oberfläche her, die ein reiner, leerer Ort sein soll, auf dem die Künstler*innen dann ihr Zeichen setzen und das Bild beginnen. Stattdessen zerschneide ich zuerst ein Buch, das ich hasse, und klebe die Seiten auf eine nicht aufgezugene Leinwand; dann mache ich auf dem zerlegten Buch einen manuellen Fototransfer. Darauf, über diesen beiden Text- und Bildschichten, beginne ich dann mit dem Gemälde. Meine „Grundierung“ wird nicht mit traditionellen Materialien hergestellt, die eine reine, leere und traditionell weiße Oberfläche erzeugen. Meine Gemälde werden mit vielschichtigen Geschichten „grundiert“. Daher geht mein Gemälde von einer eingebetteten historischen Position aus und tritt mit diesen anderen,

unterdrückten Geschichten in Berührung und in einen Dialog. Für mich geht es bei einem Gemälde nie um ein unbeschriebenes Blatt, auf dem ich agiere, sondern ich überlagere Teile der Welt; ich lege mir verschiedene Stimmen vor, und dann gehe ich auf diese Stimmen ein und interagiere mit ihnen. Das ist ein eher dialogischer Blick auf die Geschichte und die Malerei. Dann dient die Malerei auch als Medium der Restitution und Wiederherstellung, in dem ich auf diese Geschichten antworte. Es ist der Ort, an dem das Gemälde buchstäblich als ein Medium der Handlungsmacht agiert und funktioniert.

Wie gehst du bei der Suche nach dem Ausgangsmaterial vor? Wie entscheidest du, welches Projekt du als nächstes beginnst?

Ich arbeite sehr intuitiv: Das Material und ich, wir finden einander. Ich nutze Archive, Antiquariate und das Internet. Bücher, Fotografien, Militärarchive. Wenn ich körperlich stark auf ein Bild oder Buch reagiere, weiß ich, dass ich damit arbeiten muss. Das passiert nicht immer sofort. Manchmal dauert es Jahre, bis ich weiß, wie ich mit etwas, das ich gefunden habe, umgehen werde. So erfuhr ich bei dem Projekt *Did You Kiss the Dead Body?* erstmals von der sogenannten FOIA (Freedom of Information Act)-Folter; ich fand Dokumente über Folter während der Bush-Amtszeit, die Autopsieberichte des US-Militärs aus Irak und Afghanistan von 2004 enthielten. Ich habe fünf Jahre gebraucht, um eine bildliche Logik zu entwickeln, die sich mit ausreichendem poetischem Respekt zu diesen Todesdokumenten äußern konnte. Ich war zuerst so gelähmt von Ekel, Wut und Orientierungslosigkeit, dass ich sie beiseitelegen musste, bis ich bereit war, bis ich die richtige moralische und bildliche Logik gefunden hatte. Die Fragen, mit denen ich anfang, verschwanden einfach nicht und wurden auch nicht beantwortet. Dann kommen weitere Fragen auf und werden nur beantwortet, indem ich mehr Arbeiten mache, die mit Verkörperung, Empathie und Porträts zu tun haben. Das ist einer der Gründe, warum ich dieses Projekt wieder aufgegriffen habe.

Du hast in einem unserer Gespräche erwähnt, dass du der von Männern einer bestimmten Generation etablierten und fortgeschriebenen Ansicht widersprichst, die Welt sei von privilegierten, schwärmerischen Reisenden – meist Anthropologen oder Soziologen – „entdeckt“ worden. Du hast auch darüber gesprochen, wie du dem Bild dieses „Reisenden“ das Bild von „Geflüchteten“ gegenüberstellst, die heute pathologisiert werden, und dass du diese Geflüchteten oft zu Protagonist*innen deiner Gemälde machst. Deine Porträts von Figuren, die ansonsten oft als Opfer angesehen werden, haben eine gewisse Unverfrorenheit. Sie wirken sehr kühn – du verleihst diesen Figuren eine Art Widerständigkeit, Resilienz, Sturheit und Beharrlichkeit, sich

nicht unterkriegen zu lassen. Kannst du etwas dazu sagen, wie deine Figuren den Blick der Betrachter*innen erwidern?

Also, ich denke dabei über mehrere Dinge nach. Wer betrachtet wen? Wie entsteht Macht im Verhältnis zwischen den Betrachtenden und den Betrachteten? Können Bilder unseren Blick erwidern? Wenn ich mir – in einem Buch, einem Archiv oder im Internet – alte Bilder oder Fotos von Nichteuropäer*innen ansehe, die im anthropologischen oder wissenschaftlichen Kontext von Europäer*innen gemacht wurden, konzentriere ich mich oft auf die Bilder, in denen der Blick bereits etwas Herausforderndes hat. Es ist, als ob sie durch diesen Moment gewissermaßen nicht besiegt wurden. Oft zeigen sie einen Ausdruck von Wut oder Feindseligkeit, einen gewissen Widerstand gegen diese fotografische Begegnung, und ich suche vor allem nach solchen Bildern. Für mich beweist das die Handlungsmacht dieser Subjekte, die zu Objekten gemacht wurden, und das ist eine ganz einfache Sache. Das Originalfoto versucht, diese Menschen in die Kategorie eines Objekts einzuordnen, während ich versuche, sie in den Raum zu bringen, in dem sie ein Subjekt sind, nicht ein Objekt. Es gibt eine Spannung zwischen dem, was das Originalmaterial als Narrativ konstruiert, und dem, was ich letztlich durch meine gemalten Ergänzungen verändere. Ich versuche, diese Person, die zu einem Studienobjekt gemacht wurde, wieder zu einem menschlichen Wesen zu machen.

Und zu einer Person, die den Blick erwidert.

Ja, das ist mir wirklich wichtig. Bei dem Projekt *Enter My Burning House* beispielsweise wird dieser Blick immer wieder von Leuten kommentiert. Es ist dieses Gefühl, das alte Gemälde auslösen, deren Blick dich verfolgt, diese Intensität, und tatsächlich gebe ich mir besondere Mühe oder lege besonderen Wert auf den Blick und die Art, wie das Subjekt den Blick erwidert. Es geht darum, eine Beziehung zum Subjekt einzugehen.

Ausgangspunkte deiner Arbeiten sind oft historische Bilder. Auch wenn diese noch relativ aktuell sind und sich auf ein Ereignis beziehen, das noch nicht lange – also erst wenige Jahre – zurückliegt, kann ein solches Ereignis bereits als historisch gelten oder einen Bruch markieren. Aber du beziehst diese historischen Ereignisse immer auf die Gegenwart.

Ja, das stimmt. Das allererste Buch habe ich im September 2001 zerschnitten. Das war *People and Places Here and There: Stories of India*, ein Kinderbuch über Indien, das im 19. Jahrhundert in den USA erschienen war. Ich habe es auseinandergenommen, weil es die Gegenwart widerspiegelte. Nach dem 11. September enthielten die Texte in den Mainstream-Medien dieselben Tropen über den

barbarischen Osten und den zivilisierten Westen. Der Körper und die Landschaft des irrationalen, wilden und primitiven Ostens wurden dem rationalen und modernen zivilisierten Westen gegenübergestellt, und solche Darstellungen fanden sich beinahe wörtlich in diesem Kinderbuch aus dem 19. Jahrhundert wieder.

Alle meine Arbeiten gehen von dem Bedürfnis aus, zu versuchen, die heutige Welt zu verstehen. Ich begann *Cassell's Illustrated History of India* in dem Monat, in dem die USA zum zweiten Mal in den Irak einmarschierten. Auch wenn es ein Buch über Britisch-Indien ist, hat es viel mit der Gewalt der amerikanischen Invasion zu tun, die durch den grotesken Körper wiedergegeben wird.

Mich interessiert, wie ein Bild, das im 19. Jahrhundert produziert wurde, immer noch die Bilder beeinflusst, die wir heute in den Medien sehen, und warum diese Bilder manchmal sogar identisch sein können. So sitze ich manchmal im Archiv und sehe ein Bild, das auch eine Woche zuvor hätte gedruckt werden können: Warum zirkuliert es immer noch? Wie beeinflusst es unsere Weltansicht, und zwar nicht nur in einem abstrakten Sinne, sondern ganz buchstäblich? Wie beeinflusst es, wie ich dich sehe oder wie du mich siehst und wer ein Mensch sein darf?

Vielleicht genauso, wie viele gesellschaftliche Strukturen, die im 19. Jahrhundert etabliert wurden, immer noch die Strukturen prägen, die für die heutige Gesellschaft tatsächlich bestimmend sind.

Ja, in hohem Maße.

Es gibt eine rückschrittliche und sehr konservative Haltung, die gerne sagt: „Aber das war doch schon immer so.“ Und obwohl deine Arbeit auf die Geschichte zurückgreift und der Zirkulation von Bildern nachgeht, versucht sie in Wirklichkeit, diese zu überwinden. Du hast in deinem Vortrag in Sacramento Donna Haraway zitiert und gefragt, was es bedeutet, in einem Zeitalter des Aussterbens zu leben. Was bedeutet es für dich, in diesem spezifischen historischen Moment Kunst zu machen?

Das ist eine wirklich wichtige Frage. Künstler*innen haben der Logik des Kapitalismus zu viel Raum gegeben. Wir sollten keine neoliberalen Cheerleader*innen sein, sondern wir müssen führend darin sein, uns wieder eine gerechtere Welt vorzustellen, die auf Kollektivität und Fürsorge beruht. Kunst kann uns dazu bringen, die Welt anders zu sehen, unsere Werte und unser vermeintliches Wissen zu hinterfragen und sie dann anders zu verstehen. In dieser Veränderung liegt, glaube ich, die Stärke von guter Kunst. Wenn ich mit einem Kunstwerk konfrontiert werden kann, das mir hilft,

die Dinge auf eine Weise zu sehen, die ich nicht für möglich gehalten hätte oder die ich mir nicht vorstellen konnte, dann ist das ein sehr bewegender Moment für mich.

Verweist der Titel deiner Ausstellung, *Which Side Are You On?*, auf diese Notwendigkeit, dass man sich über die eigene Position und die eigene Verwicklung in historische Vermächtnisse und aktuelle politische Prozesse im Klaren sein muss?

Der Titel beruht zuerst einmal auf meinen amerikanischen Wurzeln. Darüber hinaus greift er auf eine linke Arbeiter*innenbewegung in den USA zurück, deren Geschichte sehr stark verleumdet, ausradiert, verzerrt und systematisch zerstört wurde. Diese Geschichte hat etwas gemeinsam mit denen, die zuvor kolonisiert, versklavt oder vernichtet wurden. Der Titel unserer Ausstellung stammt aus einem Song, den Florence Reece 1931 schrieb. Sie war die Frau eines Minenarbeiters in Kentucky, dessen Familie in ihrem Haus von der Polizei terrorisiert wurde, weil er versucht hatte, die Belegschaft gewerkschaftlich zu organisieren. Ihr Songtext wurde berühmt und von zahllosen Sänger*innen im Kontext von Protesten gesungen, beispielsweise in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung der 1960er-Jahre. Mein Mann hat ihn unserem Sohn als Schlaflied vorgesungen. Als ich die Arbeiten für diese Ausstellung vorbereitete, habe ich auch viele Versionen davon im Atelier gehört.

Harold Pinter hat 2005 seine Nobelpreisvorlesung mit dem Titel „Kunst, Wahrheit & Politik“ gehalten. Sie beginnt mit den Worten: „Es gibt keine klaren Unterschiede zwischen dem, was wirklich und dem was unwirklich ist, genauso wenig wie zwischen dem, was wahr und dem was unwahr ist. Etwas ist nicht unbedingt entweder wahr oder unwahr; es kann beides sein, wahr und unwahr.“ Ich halte diese Behauptungen immer noch für plausibel und weiterhin gültig für die Erforschung der Wirklichkeit durch die Kunst. Als Autor halte ich mich daran, aber als Bürger kann ich das nicht. Als Bürger muss ich fragen: Was ist wahr? Was ist unwahr?“¹

Als Künstlerin arbeite ich oft gegen eine binäre Weltsicht an, die philosophisch auf den kartesianischen Dualismus zurückgeht. Doch ebenso wie Pinter kann ich die Mehrdeutigkeit der Position, auf der ich als Künstlerin beharre, als Bürgerin nicht akzeptieren. Bei der Frage, auf welcher Seite man steht, geht es aus meiner Sicht darum, auf welcher Seite wir angesichts der Kluft zwischen den Mächtigen und den Machtlosen, den Unterdrückenden und den Unterdrückten stehen wollen. Man kann nicht neutral bleiben und die eigene Position relativieren, wenn es darum geht, dass große Communities armer Menschen und die Erde systematisch vernichtet werden.



Rajkamal Kahlon,
Untitled (Green Stripes)
[Ohne Titel
(Grüne Streifen)],
aus der Serie
*Do You Know Our
Names?* [Kennt ihr
unsere Namen?],
2017

Du arbeitest für deine Projekte nicht nur verschiedene historische Schichten und Bildebenen durch, sondern greifst manchmal auch auf deine alten Arbeiten zurück, überdenkst und bearbeitest sie. Für diese Ausstellung bereitest du unter anderem neue Werke für die Serie *Did You Kiss the Dead Body?* vor. Darin geht es um Autopsieberichte und Totenscheine, die von US-Militärbasen und Militärgefängnissen im Irak und Afghanistan auftauchen. Warum hast du beschlossen, dieses Projekt weiterzuführen?

Der amerikanische Anthropologe und Archäologe Henry Field leitete 1941 für den US-Präsidenten Franklin D. Roosevelt ein Geheimprojekt, das sogenannte M Project. Field suchte in Nordafrika nach Gegenden, die als potenzielle Umsiedlungsgebiete für Geflüchtete und Migrant*innen dienen sollten.

Vor seiner Tätigkeit für das M Project leitete Henry Field 1934 eine Irak-Expedition, um bei den Völkern am Oberlauf des Euphrat und an den Unterläufen von Euphrat und Tigris anthropometrische Untersuchungen durchzuführen. An der Expedition, die vier Monate dauerte, nahmen auch Vertreter*innen der Anthropologie, Sprachwissenschaft, Insektenforschung und Taxidermie teil. Fields Untersuchungsergebnisse wurden in zwei Büchern veröffentlicht: *The Anthropology of Iraq: The Upper Euphrates* und *The Anthropology of Iraq: The Lower Euphrates-Tigris Region*.

¹
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25626-harold-pinter-nobelvorlesung/>,
Übersetzung
Michael Walter.

Während eines Forschungsstipendiums stieß ich 2016 im Archiv des Peabody Museum der Harvard University auf Messdaten und Fotografien, die von der Field-Expedition im Irak erstellt worden waren. Seitdem versuche ich, einige Fragen zu durchdenken, die das Verhältnis zwischen Anthropologie, dem US-Imperium und Kriegsführung betreffen. Genauer gesagt: Wie hängen diese biologischen Vermessungen und Fotografien mit den zeitgenössischen Autopsieberichten aus US-Militärgefängnissen in Irak und Afghanistan zusammen? Wie ermöglicht diese Form der Wissensproduktion immer gewaltsamere Kartierungen von Menschen und der Region? Wie begründet diese wissenschaftliche Arbeit ein heutiges Todesregime im Irak und darüber hinaus? Auf diesen Fragen beruhen die neuen Porträts der Serie.

Deine Projekte beschäftigen sich für gewöhnlich mit kolonialem Bildmaterial, aber eine Arbeit in der Ausstellung, *Dear Yugoslavia, I Regret to Inform You ...*, verlässt deinen gewohnten geografischen Bezugsrahmen. Warum hast du gerade diese Serie von Zeichnungen zur Bearbeitung ausgewählt?

Erst einmal muss ich eurem Framing ein wenig widersprechen. Ich denke, meine Arbeit beschäftigt sich mit den visuellen Regimes, die historisch und in der Gegenwart durch Zwangsgewalt angewandt werden. Wie wird Gewalt in einem Bild organisiert? Der Kolonialismus ist nur ein Teil der Antwort. Allerdings hatte ich noch nie daran gedacht, über Jugoslawien zu arbeiten. Dieses Projekt begann damit, dass ich von WHW eingeladen wurde, eine neue Arbeit für die Industrial Art Biennial in Labin zu entwickeln; diese Arbeit sollte im Zusammenhang mit dem Archiv des SENSE Transitional Justice Center in Pula entstehen, das sich mit den Kriegsverbrechen und dem Internationalen Strafgerichtshof für das ehemalige Jugoslawien (International Criminal Tribunal for the former Yugoslavia, ICTY) beschäftigt. Als Außenseiterin fühlte ich mich geehrt, aber ich hatte auch Angst, über diese schmerzzerfüllte Geschichte zu arbeiten. Anfangs wusste ich wenig über den Balkan, die Bewegung der blockfreien Staaten oder die Bedeutung, die die USA und die EU für die Gewalt hatten, die während der Jugoslawienkriege ausgeübt wurde. Ich versuchte, Informationen aufzusaugen wie ein Schwamm und so viel wie möglich über diese Region, ihre Geschichte und ihre geopolitische Bedeutung zu erfahren. Ich habe monatelang Kriegsberichte studiert, Dokumentarfilme gesichtet, Berichte über die Exhumierungen von Massengräbern gelesen und mir Ausschnitte aus den Gerichtsverhandlungen des ICTY angesehen.

Nach mehreren Monaten und ohne konkreten Plan wechselte ich die Perspektive und dachte über meine Auseinandersetzung mit der Anthropologie und den Porträtdarstellungen nichteuropäischer

Menschen nach. Das brachte mich zu der Frage, wie Vorstellungen von Andersartigkeit mit Blick auf die Völker des Balkans entstanden waren. Durch Zufall stieß ich auf Vladimir Kirin, einen kroatischen Illustrator, der die traditionellen Trachten im ehemaligen Jugoslawien allgemein bekannt gemacht hatte. Seine Bilder von traditionellen Trachten ethnischer Gruppen trugen erheblich dazu bei, wie nationale Identität konstruiert wurde.

Außerdem wurde deine Arbeit sehr dadurch geprägt, dass sie zuerst im SENSE-Archiv gezeigt werden sollte, und auch dadurch, dass die Dokumente und Berichte über Massengräber in diesem Archiv einen Bezug zu den Autopsieberichten aus dem Irak aufweisen, die Bestandteil deiner Serie *Did You Kiss the Dead Body?* sind.

Das Problem bei Archiven wie dem von SENSE ist für mich, dass sie eine juristische Funktion haben, die es uns ermöglicht, zu sagen: Dieses Verbrechen wurde verübt, das ist passiert, soundso viele Menschen sind betroffen. Es ermöglicht uns, das zu tun, aber durch diese Quantifizierung wird zugleich etwas ausgelöscht. Ich dachte: „Okay, was fehlt denn?“ Das wollte ich darstellen, und deshalb habe ich mit Kirins Bildern gearbeitet, denn ich fand, dass sie etwas über das aussagen, was in den Berichten fehlt. Ich kann diese Räume aufbrechen mit meinem intuitiven Verständnis der Gewalt, die im Krieg stattfand, und nicht nur im Krieg, sondern auch vor dem Krieg und nach dem Krieg. Irgendwie waren in diesen Bildern alle gleichzeitig Täter*innen und Opfer. Außerdem hatte ich das Gefühl, dass ich als Amerikanerin nicht das Recht hatte, zu sagen, ob eine Person schuldiger war als eine andere. Es gab überall so viel Gewalt, und die Gewalt verschwand nicht, sie war immer da. Für mich war es ganz leicht, dies mit den Geschichten über koloniale Gewalt in Verbindung zu bringen.

Ich konnte das aufgrund all meiner Auseinandersetzung mit kolonialer Gewalt sehr gut nachempfinden; ich habe das, was in Jugoslawien passiert ist, als Kontinuum gesehen. Es war mir wichtig, diese Arbeit in die Ausstellung in Wien einzubeziehen, weil ich das Gefühl habe, dass das, was in Jugoslawien passiert ist, einen Einfluss auf das hat, was im Irak geschieht, so wie das, was im Irak geschieht, einen Einfluss darauf hat, was im ehemaligen Jugoslawien passiert. Es gibt diese Zonen der Zerstörung, nationalen Grenzbeziehungen, Mythen des Faschismus und Kolonialgeschichten. Ideen reisen und verbinden sich.

In meiner Arbeit versuche ich oft nachzuvollziehen, auf welche Weise sich Dinge miteinander verbinden. Wenn man etwas über indigene Sichtweisen oder Weltgeschichten liest, geht es dabei immer auch um die Vorstellung, wie die Dinge miteinander

zusammenhängen, um die Biosphäre als einen einzigen lebendigen, atmenden Organismus, von dem wir nur einen kleinen Teil ausmachen. Man bringt uns bei, Wissen in einzelne Gebiete zu unterteilen, aber wenn man es unterteilt, kann man Komplexität und Widersprüche, wie Schönheit und Gewalt, nicht erhalten.

Eine der zentralen Arbeiten in dieser Ausstellung ist *People of the Earth (Die Völker der Erde)*, die im Rahmen deiner Residency und Ausstellung im Weltmuseum in Wien 2018 entstand. Kannst du etwas zu dieser Ausstellung sagen? Und wie baut *Which Side Are You On?* darauf auf?

Im Anschluss an meine Residency am Weltmuseum hatte ich dort eine Ausstellung. Während der zweimonatigen Residency lebte ich in Wien, und ich recherchierte im Archiv und in der Sammlung des Museums mit der Absicht, neue Arbeiten zu machen. Im Zentrum der Residency und der Ausstellung standen einige inzwischen berühmte Fragen, die Donna Haraway in einem frühen Vortrag gestellt hatte: Was bedeutet es, in einem Zeitalter des Aussterbens und der Ausrottung zu agieren und zu schreiben? Wie kann Wiederherstellung stattfinden? Ihre Antwort auf diese Fragen war das Buch *Staying with the Trouble. Staying with Trouble* war der Titel meiner Ausstellung im Weltmuseum. Sie dauerte 18 Monate und erschien mir sehr hilfreich beim Nachdenken darüber, was meine Rolle in einem ethnografischen Museum sein könnte. Über diese Erfahrung habe ich einen Essay mit dem Titel „Love and Loss at the Weltmuseum“ geschrieben. Ich finde, ethnografische Museen sind im Grunde Holocaust-Museen, die ihren Zweck noch nicht verstanden haben. Im Rückblick denke ich, dass meine Ausstellung ein unbeantworteter Liebesbrief an das Museum und seine Sammlung war. Diese Erfahrung, in einem ethnografischen Museum zu arbeiten und auszustellen, mündete in drei Projekten, die nun hier gezeigt werden: *People of the Earth (Die Völker der Erde)*, *Do You Know Our Names?* und *Dear Sirs, I Regret to Inform You ...*

Eine der größten Herausforderungen beim Nachdenken über *Which Side Are You On?* war für mich, mein Werk nicht im vorhandenen Kontext eines Archivs wie SENSE oder eines ethnografischen Museums wie dem Weltmuseum zu konzeptualisieren, sondern in einem angeblich neutralen, aber in gewisser Weise toten, modernistischen Raum – einer Institution für zeitgenössische Kunst. Wie funktioniert Kunst in diesem Kontext? Was bedeutet sie auf spezifische Weise in der Kunsthalle Wien? Ich bin mir nicht sicher, ob ich eine Antwort auf diese Fragen habe, oder ob die Ausstellung, die wir gemacht haben, vielleicht eine Antwort auf diese Frage ist.

Du sprichst oft von deinen Versuchen, der Geschichte der Gewalt Schönheit und Humor entgegenzusetzen oder sie dadurch

komplizierter zu machen. Kannst du genauer beschreiben, wie aus deiner Sicht Gewalt und Schönheit zusammengehen? Bei Gewalt und Humor ist das leichter zu verstehen, etwa bei finstem Humor, aber mit der Schönheit ist es komplizierter.

Denn wenn Leute Schönheit und Gewalt in einem Atemzug erwähnt hören, stellen sich bei ihnen die Nackenhaare auf! Ich spreche nicht davon, Gewalt zu ästhetisieren. Ich romantisiere die Armut oder den Tod nicht. Aber wenn man ein Zeugnis von der Welt hinterlassen soll, muss es ebenso die Gewalt wie die Schönheit enthalten. Wir alle haben einen Anspruch auf Freude, Schönheit und Anmut. Das ist keine Domäne der Mächtigen. Es geht auch darum, dass wir in Widersprüchen leben.

Ich fordere die Menschen auf, Geschichten zu betrachten, von denen sie sich lieber abwenden würden, und ich selbst bin auch deshalb dazu fähig, weil ich außerdem Räume des sinnlichen Vergnügens und der Freude schaffe. Etwas Schönes zu schaffen in einer Welt voller grotesker Gewalt, das ist für mich ein Akt des Widerstands.

Diese Fähigkeit, der Hässlichkeit der Welt zu widerstehen, ist für mich enorm wichtig. Der russische Sprach- und Literaturtheoretiker Michail Bachtin hat über eine Form des Lachens im mittelalterlichen Karneval geschrieben, die er als befreiendes Gelächter bezeichnete. Damit kann man dem Tod ins Gesicht lachen. Ein befreiendes Lachen, das den Tod auslachen kann, lässt dich frei sein. Wenn du den Tod auslachen kannst, kann dich nichts mehr kleinmachen oder aufhalten. Dieser Moment der Freiheit, das Lachen und die Schönheit, haben mit radikaler Handlungsmacht zu tun, weil du dich von der Gewalt, die dich nötigen will, nicht mehr einschränken lässt. Ich denke, dass darin eine Widerständigkeit liegt, und hier kommen aus meiner Sicht auch die Malerei und die Zeichnung ins Spiel. Das hat auch mit ihren Möglichkeiten eines verkörperten Vergnügens zu tun. Als Kunststudentin habe ich mich für die Malerei entschieden, weil in diesem Moment – im Kalifornien der 1990er-Jahre – zum ersten Mal der Einfluss des Silicon Valley spürbar wurde. Und obwohl die Malerei diese machistische, männliche Geschichte und Tradition hat, bot sie die Möglichkeit der Verkörperung; sie wider setzte sich der technologischen Entkörperlichung, die mir von allen Seiten aufgedrängt wurde. Daher habe ich instinktiv dieses Medium gewählt. Ich denke, die Malerei hat ein verführerisches Potenzial, aufgrund ihrer Gegenposition zur Technologie zu einem politisch relevanten Medium zu werden. Deshalb ist es aktuell einfach sehr wichtig, mit den Händen und mit dem Körper zu arbeiten und sich darauf zu konzentrieren. Es wird in diesem Kontext radikal. Vor hundert Jahren war das vielleicht nicht möglich, aber heute kann es die Art und Weise, wie wir widersprechen, verändern.

WERKLISTE

Ain't I a Woman? [Bin ich etwa keine Frau?], 2012, bemalte Holzsulptur

Boy with Basket Full of Heads [Junge mit Korb voller Köpfe], 2007, Acryl auf Holz-Cut-out

Cassell's Illustrated History of India [Cassells illustrierte Geschichte Indiens], 2003–2005, 9 Gouachen auf Buchseiten, 6 Gouachen auf Holztafeln, Courtesy die Künstlerin und Françoise Ladisan (*Inbound*)

Dear Sirs, I Regret to Inform You ... [Sehr geehrte Herren, ich bedaure, Ihnen mitteilen zu müssen ...] 2017, 4 Graphit- und Tuschezeichnungen

Steven Engelsman

Otto Finsch

Fritz Röck

Christian Schickelgruber

Dear Yugoslavia, I Regret to Inform You ... [Sehr geehrtes Jugoslawien, ich bedaure Ihnen mitteilen zu müssen ...], 2018, 72 Zeichnungen und 1 Wandgemälde

Did You Kiss the Dead Body? [Haben Sie den Leichnam geküsst?], 2022, 8 Gemälde in Mischtechnik auf Leinwand

"CLOTHING AND PERSONAL EFFECTS: Brown shirt, Gray underpants, Gray T-shirt, White shirt..." (*Sisters*) [„KLEIDUNG UND PERSÖNLICHE GEGENSTÄNDE: Braunes Hemd, graue Unterhosen, graues T-Shirt, weißes Hemd ...“ (Schwestern)]

"FINAL AUTOPSY DIAGNOSIS: g. No internal evidence of trauma..." (*Brothers*) [„FINALE AUTOPSIE-DIAGNOSE: g. Keine inneren Anzeichen eines Traumas ...“ (Brüder)]

"During his confinement he was hooded, sleep deprived, and subjected to hot and cold environmental conditions, including the use of cold water on his body and hood." (*Uncle*) [„Während seiner Haft stülpte man ihm eine Kapuze über, entzog ihm den Schlaf und setzte ihn Hitze und Kälte aus, einschließlich der Einwirkung von kaltem Wasser auf seinen Körper und seine Kapuze.“ (Onkel)]

"The body is that of an unclad well-developed well-nourished male." (*College Athlete*) [„Der Körper ist der eines unbedeckten, gut gebauten, gut genährten Mannes.“ (College-Sportler)]

"The decedent was also subjected to cold and wet conditions, and hypothermia may have contributed to his death. Therefore, the cause of death is best classified as undetermined..." (*The Thinker*) [„Die verstorbene Person war außerdem Kälte und Nässe

ausgesetzt, und Unterkühlung könnte zu ihrem Tod geführt haben. Daher wird die Todesursache am besten als unbestimmt eingestuft ...“ (Der Denker)]

"The renal capsules are smooth and thin, semi-transparent and strip with ease from the underlying smooth, red-brown cortical surfaces." (*Sons*) [„Die Nierenkapseln sind glatt und dünn, halbtransparent und lassen sich leicht von der darunterliegenden glatten, rotbraunen Kortex-Oberfläche ablösen.“ (Söhne)]

"There are fractures of the anterior left ribs 3-7 and the right 5th rib on the anterior aspect." (*Poet*) [„Frakturen der vorderen linken Rippen 3 bis 7 und der rechten 5. Rippe auf der Vorderseite.“ (Dichter)]

"This male died while in US custody in Abu Ghraib prison. By report he complained to his son and then collapsed." (*New Wave*) [„Dieser Mann starb in US-Gewahrsam im Gefängnis von Abu Ghraib. Berichten zufolge beklagte er sich bei seinem Sohn und kollabierte dann.“ (Neue Welle)]

Did You Kiss the Dead Body? [Haben Sie den Leichnam geküsst?], 2012, 19 (8+11) Tuschzeichnungen auf zwei marmorierten Obduktionsberichten

Do You Know Our Names? [Kennt ihr unsere Namen?], 2017, 6 Blätter in Mischtechnik auf Fotohaderpapier

Untitled (White Polka Dots) [Ohne Titel (Weiße Polka-Punkte)]

Untitled (Blue Polka Dots) [Ohne Titel (Blaue Polka-Punkte)]

Untitled (Green Stripes) [Ohne Titel (Grüne Streifen)]

Untitled (Orange Polka Dots) [Ohne Titel (Orange Polka-Punkte)]

Untitled (Two Fingers) [Ohne Titel (Zwei Finger)]

Untitled (Bandage) [Ohne Titel (Verband)]

Enter My Burning House [Betretet mein brennendes Haus], 2021, 7 Blätter, Acrylente auf Buchseiten

Baba Punjab Singh (August 11, 1947–March 2, 2020) [Baba Punjab Singh (11. August 1947 – 2. März 2020)]

Paramjit Kaur (April 25, 1971–August 5, 2012) [Paramjit Kaur (25. April 1971 – 5. August 2012)]

Prakash Singh (November 1, 1972–August 5, 2012) [Prakash Singh (1. November 1972 – 5. August 2012)]

Ranjit Singh (April 4, 1963–August 5, 2012) [Ranjit Singh (4. April 1963 – 5. August 2012)]

Satwant Singh Kaleka (June 2, 1947–August 5, 2012) [Satwant Singh Kaleka (2. Juni 1947 – 5. August 2012)]

Sita Singh (November 15, 1970–August 5, 2012) [Sita Singh (15. November 1970 – 5. August 2012)]

Suveg Singh Khattrra (June 6, 1928–August 5, 2012) [Suveg Singh Khattrra (6. Juni 1928 – 5. August 2012)]

Flagellation and the Flagellants [Der Flagellantismus und die Flagellant*innen], 2007, 2 Gouachen auf Buchseiten

My Temple of Justice [Mein Tempel der Gerechtigkeit], 2022, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out

People and Places [Menschen und Orte], 2001–2002, 16 Gouachen auf Buchseiten

People of Afghanistan [Menschen Afghanistans], 2016, Video und Diaprojektion: 9'

People of the Earth (Die Völker der Erde), 2017–2021, ca. 340 Zeichnungen, Acrylente auf Buchseiten

Three Graces [Drei Grazien], 2007–2013, Acrylfarbe auf Holz-Cut-outs

We've Come a Long Way to Be Together [Wir haben einen weiten Weg hinter uns, um zusammen zu sein], 2022, 5 Gemälde in Mischtechnik auf Leinwand

Airplane [Flugzeug]

Escape [Flucht]

Prada

Swissair

Union Jack

Woman in Landscape [Frau in Landschaft], 2007–2013, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out

Woman with Grenades [Frau mit Granaten], 2007–2013, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out

Women with Hands [Frauen mit Händen], 2007–2013, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out

Vitruvian Man or How I Learned to Love the Bomb [Vitruvianischer Mensch oder Wie ich die Bombe lieben lernte], 2013, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out

You've Come a Long Way, Baby! [Du hast einen weiten Weg hinter dir, Baby!], 2022, Acrylfarbe auf Holz-Cut-out

VERANSTALTUNGSPROGRAMM

Eröffnung

Which Side Are You On?

Do 1/12 2022 · 19 Uhr

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Mit:

Rajkamal Kahlon, Künstlerin · What, How & for Whom/ WHW, Künstlerische Leitung der Kunsthalle Wien

Künstlerinnenführung mit Rajkamal Kahlon

Fr 2/12 · 17:30 Uhr

· in englischer Sprache

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Kuratorinnenführung mit

What, How & for Whom/WHW Daten

· in englischer Sprache

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Salon Souterrain

Di 14/2 · 18 Uhr

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Salon Souterrain wurde von der Künstlerin Elisabeth Bakambamba Tambwe als Reaktion auf die zunehmenden Ausgrenzungsdynamiken geschaffen, die charakteristisch sind für unsere Gesellschaften in Europa. Die Reihe *Salon Souterrain* folgt dem Wunsch, gemeinsame Räume für gegenseitigen Austausch und künstlerische Produktion zu entwerfen. Ziel ist es, Möglichkeiten der Debatte zu eröffnen und thematische und nomadische Begegnungen zu schaffen, um soziale Fragen in verschiedenen künstlerischen Medien wie bildende Kunst, Performance und Musik zu diskutieren.

Meine Sicht

Mit:

Nada El-Azar, Tim Sharp, Denize Van De Cruze u.a.

Unter dem Titel *Meine Sicht* laden wir Expert*innen, Lai*innen und interessante Menschen ein, ihre persönliche Sicht auf die Ausstellung zu präsentieren.

Sonntagsführungen

So 4/12 · 18/12 2022 und 15/1 · 5/2 · 19/2 · 5/3 · 12/3 · 19/3 · 2/4 2023 · 16 Uhr

Kunsthalle Wien Museumsquartier

Jeden ersten und dritten Sonntag im Monat um 16 Uhr können Sie die Ausstellung *Which Side Are You On?* mit unseren Kunstvermittler*innen entdecken und Zusammenhänge und Hintergründe der ausgestellten Werke besprechen.

Mit: Wolfgang Brunner, Carola Fuchs, Andrea Hubin, Michaela Schmidlechner, Michael Simku

Die Sonntagsführungen sind mit einem Ausstellungsticket kostenlos und finden in deutscher Sprache statt.

Wir bitten dazu um Anmeldung unter besucherservice@kunsthallewien.at oder direkt an der Kassa der Kunsthalle Wien Museumsquartier. Die Teilnehmer*innenzahl ist begrenzt.

Detaillierte Informationen zum Programm und zur Anmeldung finden Sie unter: www.kunsthallewien.at

Rajkamal Kahlon

(geboren 1974 in
Auburn, Kalifornien)

Rajkamal Kahlon, die als US-amerikanische Künstlerin in Berlin lebt und arbeitet, führt in ihrer multimedialen Praxis das Zeichnen und Malen als Orte des ästhetischen und politischen Widerstands wieder ein. Sie erhielt ihren Bachelor of Fine Arts an der University of California, Davis, ihren Master of Fine Arts in Malerei und Zeichnung am California College of the Arts und ist Absolventin der Skowhegan School of Painting and Sculpture und des Whitney Independent Study Program in New York. Im Jahr 2021 übernahm Kahlon eine Professur für Malerei an der Hochschule für bildende Künste Hamburg, Deutschland. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt, u. a. auf der Taipeh Biennale 2012, im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, im Museum of Contemporary Art, Antwerpen, im Museum of Modern Art, Warschau, und im Museo Universitario Arte Contemporáneo, Mexiko-Stadt. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen gehören *Rajkamal Kahlon: Die Völker der Erde* in der MEWO Kunsthalle, Memmingen, 2019 und *Rajkamal Kahlon: And Still I Rise* in den Sacramento State University Galleries, Kalifornien, im Jahr 2021. Kahlon wird in kommenden Gruppenausstellungen im Tabakalera International Center for Contemporary Culture, Donostia-San Sebastián, im apexart, New York City, und im Chicago Cultural Center vertreten sein. Sie erhielt zahlreiche Stipendien, Preise und Residencys, darunter den Villa Romana-Preis 2019, den Joan Mitchell Painting and Sculpture Award, den Pollock-Krasner Award und den Hans und Lea Grundig-Preis 2021. Kahlons zweite Einzelausstellung in der Galerie P-P-O-W, New York City, eröffnet im Mai 2023.



Rajkamal Kahlon, 2019, Foto: Okno Studios



Rajkamal Kahlon, *Otto Finsch*, aus der Serie *Dear Sirs, I Regret to Inform You ...* [Sehr geehrte Herren, ich bedaure, Ihnen mitteilen zu müssen ...], 2017, Foto: Kunst-Dokumentation.com/Manuel Carreon Lopez



Rajkamal Kahlon, *It All Starts with Someone's Lie* [Es beginnt alles mit einer Lüge], aus der Serie *Cassell's Illustrated History of India* [Cassells illustrierte Geschichte Indiens], 2003–2005

Tanzquartier
Wien

T
O
W

tqw.at

WERK
X
~~WE~~
SHUT
THE
SHIT
DOWN

DAS BESTE 2014-2023
WERK-X.AT



Rajkamal Kahlon, *Untitled (Two Fingers)* [Ohne Titel (Zwei Finger)],
aus der Serie *Do You Know Our Names?* [Kennt ihr unsere Namen?], 2017

AUSSTELLUNG
kunsthalle wien

KÜNSTLERISCHE LEITUNG
What, How & for Whom / whw
(Ivet Čurlin • Nataša Ilić •
Sabina Sabolović)

GESCHÄFTSFÜHRUNG
STADT WIEN KUNST GMBH
Wolfgang Kuzmits

KURATORINNEN
What, How & for Whom / whw
(Ivet Čurlin • Nataša Ilić •
Sabina Sabolović)

KURATORISCHE ASSISTENZ
Hannah Marynissen

KURATORISCHE PRAKTIKANTIN
Hana Čeferin

AUSSTELLUNGSPRODUKTION
Sofie Mathoi

AUSSTELLUNGSARCHITEKTUR
Displayer.Berlin:
Steffen Oestreich-Ungern,
Marian Manten

LEITUNG TECHNIK / BAULEITUNG
Michael Niemetz
Danilo Pacher

GEBÄUDEMANAGEMENT
Beni Ardolic
Osma Eltyeb Ali
Frank Herberg (IT)
Baari Jasarov
Mathias Kada

EXTERNE TECHNIK
Harald Adrian
Dietmar Hochhauser
Bruno Hoffmann

AUSSTELLUNGSaufbau
Marc-Alexandre Dumoulin
Karine Fauchard
Marit Wolters
Stephen Zepke

KOMMUNIKATION
David Avazzadeh
Katharina Baumgartner
Adina Hasler
Wiebke Schnarr
Katharina Schniebs

PUBLIKATIONEN & EDITIONEN
Ramona Heinlein
Nicole Suzuki

LEITUNG KURATORISCHE
PROGRAMMGESTALTUNG
Astrid Peterle

SPONSORING & FUNDRAISING
Maximilian Geymüller

EVENTMANAGEMENT
Johanna Sonderegger

VERMITTLUNG
Wolfgang Brunner
Carola Fuchs
Andrea Hubin
Michaela Schmidlechner
Michael Simku
Martin Walkner

ASSISTENZ DER
KÜNSTLERISCHEN LEITUNG
Asija Ismailovski

ASSISTENZ DER GESCHÄFTSFÜHRUNG
Manuela Wurth

OFFICE MANAGEMENT
Maria Haigermoser

BUCHHALTUNG
Karin Ciml
Leonhard Rogenhofer
Natalie Waldherr

BESUCHER*INNENSERVICE
Daniel Cinkl
Kevin Manders
Christina Zowack

MEDIENINHABER

kunsthalle wien /
Stadt Wien Kunst GmbH

TEXTE

Rajkamal Kahlon (Playlist)
whw (Einführung)
Trisha Lagaso Goldberg
(Werkbeschreibungen)
Rajkamal Kahlon und whw
(Gespräch)

GESAMTREDAKTION

Ramona Heinlein
Nicole Suzuki

LEKTORAT

Hana Čeferin
Ramona Heinlein
Julia Monks
Katharina Schniebs
Nicole Suzuki

ÜBERSETZUNG

Barbara Hess
(Einführung und Gespräch)
Anne Pitz
(Werkbeschreibungen und Biografie)

GESTALTUNG

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

Span [Jamie Clarke Type]
Scto Grotesk [Schick Toikka]
KhW Ping [typotheque]

DRUCK

Gerin GmbH, Wolkersdorf,
Österreich

© 2022 Stadt Wien Kunst GmbH
kunsthalle wien ist die Institution
der Stadt Wien für internationale
zeitgenössische Kunst und Diskurs.

Courtesy und Fotorechte, falls nicht
anders vermerkt, bei der Künstlerin.

DANKE AN

Die Künstlerin dankt Sergueï
Spetschinsky und Adikavi
Alexander Spetschinsky-Kahlon für
ihre Geduld und Liebe.

Wir danken der Curtis Brown
Group Ltd, London für die Erlaubnis
The Marsh Arabs (1964) von
Wilfred Thesiger im Namen seines
Nachlasses zu reproduzieren.



Freier Eintritt jeden Donnerstag, 17 – 21 Uhr

MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM:

www.kunsthallewien.at

f @ /kunsthallewien

#RajkamalKahlon

kunsthalle wien

museumsquartier

museumsplatz 1

1070 wien

+43 1 521 89 0