

kunsthalle wien

WIENER  
FEST  
WOCHEN

and if I devoted  
my life to one of its  
feathers?

KURATIERT VON miguel a. lópez

UMSCHLAG & UMSCHLAGINNENSEITE

Bartolina Xixa, *Ramita Seca, La Colonialidad Permanente*

[Trockener Zweig, Die permanente Kolonialität], Filmstill, 2019

COURTESY MAXIMILIANO MAMANI / BARTOLINA XIXA



WIENER  
FEST  
WOCHEN

and if I devoted  
my life to one of its  
feathers?

KURATIERT VON miguel a. lópez

kunsthalle wien



# **Ohne Titel**

Cecilia Vicuña

Castiel Vitorino  
Brasileiro,  
*Eu arranquei com  
desespero. Percibi  
meu desequilíbrio*  
[Vor Verzweiflung  
riss ich es aus. Ich  
bemerkte mein  
Ungleichgewicht],  
2019

***Was, wenn ich mein Leben  
einer seiner Federn widmete  
ihre Natur lebte  
sie zu sein sie zu verstehen  
bis ans Ende?***

***Und einen Punkt zu erreichen,  
an dem meine Handlungen  
die tausend winzigen  
Federrippen sind  
und mein Schweigen  
das Summen und Flüstern  
von Wind in der Feder  
und meine Gedanken  
schnell  
scharf genau  
wie das Nichtdenken  
einer Feder?***

ca. 1969–1971, Übersetzung Charlotte Thießen,  
erstmal veröffentlicht in: *artiCHOKE* #18, Jänner 2021



Vicuña 1974

**W**ir freuen uns sehr, die von Miguel A. López kuratierte Ausstellung *And if I devoted my life to one of its feathers?*, eine gemeinsame Ausstellung der **kunsthalle wien** und der **Wiener Festwochen**, zeigen zu können. Die Eröffnung war ursprünglich für Mai 2020 geplant, musste aber aufgrund der weltweiten Covid-19-Krise verschoben werden.

Cecilia Vicuña,  
*Árbol de manos*  
[Baum der Hände],  
1974, COURTESY DIE  
KÜNSTLERIN UND  
PRIVATSAMMLUNG,  
FOTO: JUAN PABLO  
MURRUGARRA

Wäre die Lage nicht so alarmierend, könnte man es als Ironie empfinden, dass gerade diese Ausstellung von Covid-19 auf Eis gelegt wurde: eine Ausstellung, welche sich künstlerischen Praxen widmet, die der Zerstörungskraft entgegentreten, mit der überkommene koloniale Strukturen im Verbund mit dem Patriarchat und einem ausbeuterischen Kapitalismus noch immer Leiden und Umweltzerstörungen in globalem Maßstab verursachen. Schließlich ist das Virus im Zentrum der aktuellen Pandemie nur ein Beispiel für mehrere in letzter Zeit aufgetretene zoonotische Erkrankungen, deren Übergreifen von der Tierwelt auf den Menschen – den übereinstimmenden Aussagen von Wissenschaftler\*innen zufolge – oft durch die Abholzung von Wäldern und die Zerstörung artenreicher Lebensräume von Wildtieren ausgelöst wird.

Unsere aktuelle Notlage wirft ein scharfes Licht auf die Untrennbarkeit von menschlichem und nichtmenschlichem Leben: ein Thema, das im Mittelpunkt dieser Ausstellung steht. Es ist nur allzu deutlich geworden, dass die Umweltzerstörung – vor allem die Abholzung des Amazonas-Regenwaldes, des größten Regenwaldes der Erde – tiefgreifende Folgen für die gesamte Menschheit hat, die sich besonders am Klimawandel und an der Krise der Weltgesundheit zeigen.

Obgleich es keine einfachen Lösungen für diese Krisen gibt, nimmt das Bewusstsein zu, dass wir durch die Würdigung Indigenen Wissens wertvolle Erkenntnisse darüber gewinnen können, wie wir unsere Beziehungen zur Erde und zueinander neu gestalten können. Von Indigenen Theorien der Erkenntnis ausgehend, befasst sich

die Ausstellung mit den Möglichkeiten der Verknüpfung poetischer Gesten mit radikalem politischem Handeln. Die mehr als 35 Künstler\*innen aus der ganzen Welt – vom Amazonasgebiet bis Australien, von Guatemala bis Indien –, die an der Ausstellung teilnehmen, wollen mit ihren Arbeiten nicht nur das Bewusstsein der Öffentlichkeit für die Realitäten der Umweltausbeutung und -zerstörung wecken, sondern auch traditionelle westliche patriarchale Modelle, Geschlechterrollen und fortbestehende koloniale und rassistische Diskurse dekonstruieren. Indem die Ausstellung *And if I devoted my life to one of its feathers?* Gespräche darüber anregt, wie eine wirklich inklusive, nichtpatriarchale Postwachstums-gesellschaft aussehen könnte, macht sie deutlich, dass es nicht bloß um ökologische Nachhaltigkeit geht, sondern Degrowth auch untrennbar mit sozialer Gerechtigkeit, Selbstbestimmung und einem guten Leben für alle verbunden ist. Ein solcher Weg in die Zukunft erfordert einen Wandel der gemeinsamen Werte hin zu Fürsorge und Solidarität, nicht nur anderswo, sondern auch *hier*.

Als klar war, dass diese Ausstellung 2020 nicht stattfinden konnte, waren wir froh, stattdessen eine öffentliche Intervention als Prolog initiieren zu können: Sechs eigens für das Format großer Werbetafeln entwickelte künstlerische Statements wurden im Juni und Juli 2020 an 250 Orten in ganz Wien plakatiert. Dem Kurator Miguel A. López und allen Künstler\*innen, die sich an diesem Prolog im öffentlichen Raum und an der Ausstellung beteiligt haben, gilt unser aufrichtiger Dank und unsere Anerkennung: Wir hoffen, dass ihre Einladung zu einem achtsameren Blick auf die gegenwärtige Situation und zu einer Neugestaltung des Zusammenlebens auf breite Resonanz stoßen und angenommen werden wird. ●

— what, how & for whom/whw

DIREKTORINNEN DER KUNSTHALLE WIEN

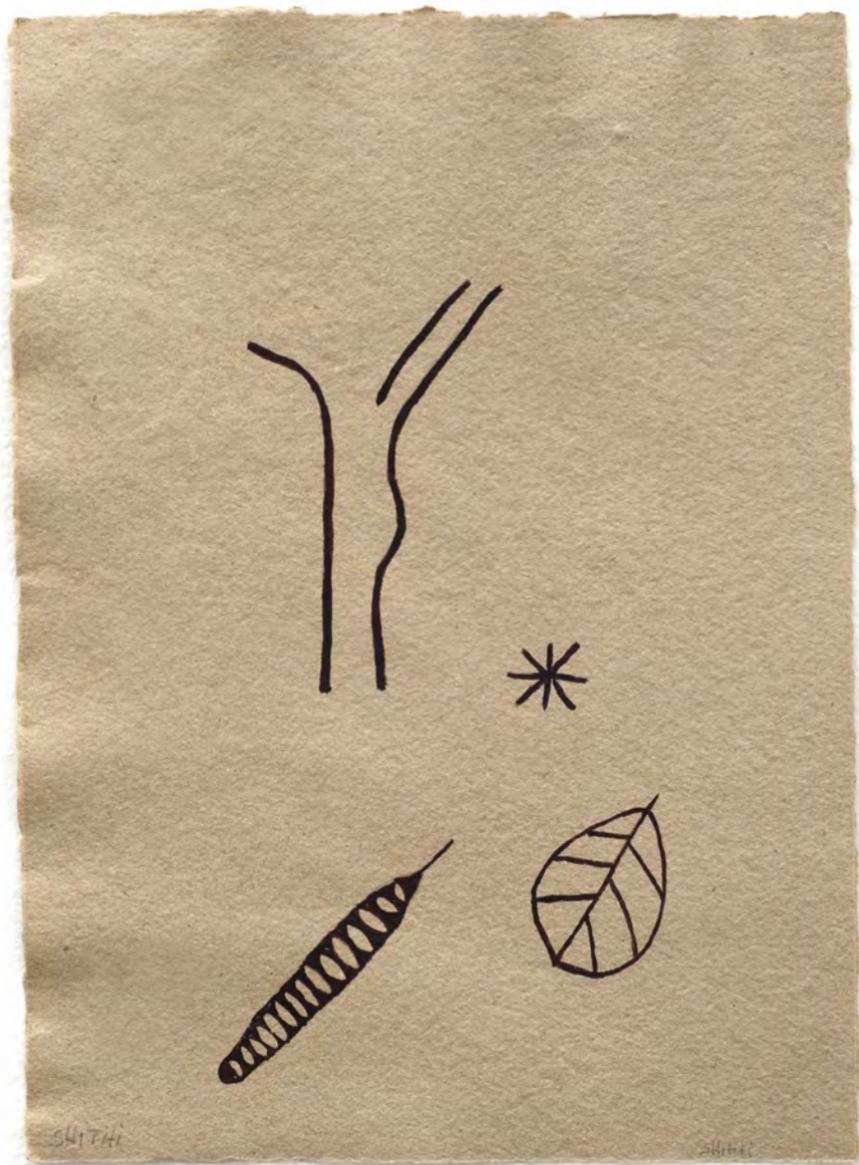
Christophe Slagmuylder

INTENDANT DER WIENER FESTWOCHEN

María Galindo &  
Danitza Luna, *La piel de la lucha, la piel de la historia* [Die Haut des Kampfes, die Haut der Geschichte], 2019



I NEED A EUROPEAN CULTURAL  
INSTITUTION WHERE I CAN RETURN  
TO THEM THE UNIVERSAL HISTORY OF  
PHILOSOPHY, THE UNIVERSAL HISTORY OF ART,  
AND THE UNIVERSAL HISTORY OF HUMANITY  
BECAUSE THEY ARE NOT UNIVERSAL  
BUT PARTICULAR, ANDROCENTRIC  
EUROCENTRIC AND COLONIAL



Sheroanawe Hakihiwe, aus der Serie *Hihipere himo wamou wei* [Diese Bäume geben Früchte zum Essen], 2018, COURTESY DER KÜNSTLER, GALERÍA ABRA, CARACAS UND MALBA, BUENOS AIRES

# eine versammlung vieler welten

# W

*as, wenn ich mein Leben / einer seiner Federn widmete / ihre Natur lebte / sie zu sein sie zu verstehen / bis ans Ende?*, schrieb Cecilia Vicuña irgendwann zwischen 1969 und 1971. Ihr Gedicht ruft dazu auf, ästhetische und spirituelle Fäden zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Wesen und Welten zu spinnen. Es lässt zugleich auch an die Assemblagen denken, die sie ab Mitte der 1960er-Jahre schuf: eine Serie kleiner Skulpturen, hergestellt aus Dingen, die sie am Strand gefunden hatte. Diese legte sie am Rande des Wassers auf den Sand – eine Geste der Bescheidenheit im Austausch mit der Natur. So wie heilige Opfergaben waren auch diese zerbrechlichen – aus Federn, Treibholz, Kieselsteinen und Schnur zusammengesetzten – Gebilde in einem größeren Dialog von Bedeutung. Diese Objekte, dazu bestimmt, zu zerfallen und wieder eins mit der Natur zu werden, stellten eine Möglichkeit dar, der Wechselseitigkeit in der Natur Ehre zu erweisen, ohne ihr in irgendeiner Form Gewalt anzutun.

Vicuñas Gedicht kündigt von einer Beziehung, von dem Wunsch, die Trennung zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem aufzulösen. Die Autorin scheint sich von dem modernen westlichen Denken zu distanzieren, das Wissen für gewöhnlich damit gleichsetzt, etwas zu begreifen oder zu beherrschen. Sie will die Feder nicht besitzen, sondern *mit ihr* sein und legt so nahe, dass „Wissen“ kein Ziel ist, sondern eine Wechselbeziehung. Aus dieser Perspektive ist Wissen nichts anderes als die Herstellung von Verbindungen in einem Prozess, der unsere affektiven und gesellschaftlichen Strukturen verändert. Wissen ist also nichts, das wir besitzen oder über das wir verfügen können. Es ist vielmehr das verbindende Gewebe, das uns, menschlich und nicht-, zusammenhält.

Die Ausstellung *And if I devoted my life to one of its feathers?* rankt sich um diese Vorstellung wechselseitiger Verbundenheit, die Vicuña in ihrem Gedicht schildert. Die ausgestellten Arbeiten wollen eine kollektive Auseinandersetzung über Macht, Souveränität, Selbst-Repräsentation

sowie soziale und ökologische Gerechtigkeit in Gang bringen. Sie unterziehen den Rohstoffabbau mit seinem halsbrecherischen Tempo und die im Neoliberalismus angerichtete Umweltzerstörung einer kritischen Analyse. Indigene Positionen durchbrechen das koloniale Erbe, um uns den Fortbestand der Abbaulogik im 21. Jahrhundert zu vergegenwärtigen. Arbeiten, welche solidaritätsbasierte und antikoloniale Feminismen erkunden, beleuchten den Kampf gegen patriarchalen Kapitalismus und staatliche Unterdrückung, während andere Arbeiten Geschichten über Re-Migrationen und Formen affektiver Zugehörigkeit erzählen.

Die globale Logik ökonomischen Gehorsams und militärischer Kontrolle ist klarerweise nichts anderes als die aktuelle Version historischer imperialistischer und kolonialistischer Systeme. In den letzten Jahrzehnten hat das neoliberale Paradigma ausgeklügelte Methoden entwickelt, um sich in das gesellschaftliche Gefüge einzuschreiben und selbst auf die intimsten Lebensbereiche der Menschen Einfluss zu nehmen – mit Auswirkungen auf Gefühle und emotionale Verhaltensweisen. In diesem Sinne könnte das neoliberale Versprechen als eine Enteignung von Freude und dem Verlangen nach gesellschaftlicher Veränderung gelesen werden. Dies bedeutet, den Menschen gewaltsam einen gefügigen Lebensstil und ein ökonomiegesteuertes Narrativ aufzuzwingen.

Diese Ausstellung möchte eher zu einer poetischen Unterhaltung denn zu einer theoretischen Erklärung einladen. Sie richtet den Blick darauf, wie Künstler\*innen aus verschiedenen Regionen der Welt Stellung beziehen: gegen die Normalisierung kapitalistischer gesellschaftlicher Verhältnisse und die Verankerung des Kapitalismus in rassistischen, sexistischen und homophoben Strukturen wie auch gegen das Modell liberaler Demokratie, das durch Ungleichheit aufrechterhalten wird. Die Arbeiten begegnen Gewalt und Verwüstung auf verschiedene Art und Weise, ihre Sichtweisen sind eher rituell, emotional und verletzlich denn rein rational. Entgegen dem weit verbreiteten Zynismus verteidigen sie verschiedene Formen von Engagement und politischem Verlangen nach Veränderung.

Umweltkolonialismus, Kontamination mit Giftstoffen und die Zerstörung der ökologischen Vielfalt sind in vielen der Arbeiten sehr präsent, auch in der auf einer Müllhalde entstandenen Choreografie *Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* [Trockener Zweig,





Sandra Salazar, *Histerectomía I* [Hysterektomie I], aus der Serie *Genitales* [Genitalien], 2016–2017  
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND JUAN CARLOS VERME & PROYECTO AMIL

Die permanente Kolonialität] (2019) der andinen Drag-Performerin **Bartolina Xixa**; in dem psychedelischen Film *Mermaids, Mirror Worlds* (2018) der Indigenen Mediengruppe **Karrabing Film Collective** über verseuchte Landschaften und Meere; in **Annalee Davis' *The Parasite Series*** (2018–2019) über Post-Plantagen-Ökonomien in der Karibik und **Manuel Chavajays *Iq'am*** (2014) und *Keme* (2016), Serien von Zeichnungen und Gemälden, in denen er mit Petroleum auf Papier arbeitet. Sie weisen nicht nur darauf hin, wie sehr die globalisierte Ökonomie auf Abbauindustrien angewiesen ist (einschließlich des

unnachhaltigen Einsatzes fossiler Brennstoffe), sondern heben auch die physischen und emotionalen Auswirkungen auf all jene Körper hervor, die aufgrund dieses ökonomischen Modells vertrieben werden oder prekärer Beschäftigung nachgehen müssen.

Babi Badalov,  
*M - otherlanguage,*  
2021

Die Waldbrände im Amazonas in letzter Zeit sowie die tiefgreifenden globalen Auswirkungen des Klimawandels, der prekäre Status der Weltgesundheits und das Versagen, Indigene Gebiete nachhaltig zu schützen, kommen in ausdrucksstarken Werken wie Cecilia Vicuñas monumentaler Installation *Burnt Quipu* (2018) aus gefärbter Wolle vor sowie den Gemälden *Bye Bye Brazil* (2020) und *Mártires Indígenas 2 [Indigene Märtyrer\*innen 2]* (2021) von Denilson Baniwa. Während sich Vicuña und Baniwa der Darstellung des Feuers mit Bezügen zu Vernichtung, Verlust und Überleben widmen, zeigt Quishile Charans neue textile Arbeit *Burning Ganna Khet* [Brennende Zuckerrohrfarm] (2021) das eindringliche Bild eines Zuckerrohrfelds in Flammen als eine Form der Ehrerbietung an die traditionellen Anbauweisen ihrer Familie und Ahnen auf den Fidschi-Inseln. So wie bei Charan und Vicuña sind verschiedene Techniken der Arbeit mit Textilien – einschließlich Stickerei, Quilten und Weben – prominent in der Ausstellung vertreten. Sie lassen einen Dialog zwischen experimentellen und traditionellen Techniken entstehen, während sie zugleich Respekt für die Arbeit der Frauen einfordern und ihren Einsatz als eine Form von feministischem Aktivismus hervorheben.

Andere Arbeiten befassen sich mit menschlicher Vorherrschaft oder menschlichem Exzeptionalismus: der Vorstellung, dass Menschen einzigartig und anderen Tieren oder nichtmenschlichen Lebensformen überlegen sind. Einige machen sich mit theatralischen Inszenierungen, die Absurdität, Unsicherheit oder drohende Zerstörung darstellen, über die menschliche Arroganz lustig – beispielsweise Hiwa Ks *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* (2017), Babi Badalovs bemalte Stoffe und visuelle Lyrik sowie Anna Boghiguans neuere Papierschnitt-Arbeiten und Gemälde. Andere betonen die wechselseitige Abhängigkeit und Verletzlichkeit durch weiche Körper, materielle Verflechtungen und physische Bewegungen, wie wir sie in den Stoffskulpturen von Patricia Belli sehen, den textilen Arbeiten von Sophie Utikal und dem Video *Das Radikale Empathiachat* (2018) von Anna Witt. In der Ausstellung ist auch eine in Reaktion auf den Militärputsch in Chile 1973 entstandene Collage von Vicuña zu sehen, die einen zierlichen Baum aus Händen als Denkmal für Verbundenheit, Solidarität und Sorge zeigt.



M-other  
language

In ähnlicher Weise solidarisieren sich Shöyan Shecas *La cosmovisión de los tres mundos Shipibos* [Die Kosmovision der drei Shipibo-Welten] (2018), Jim Denomies Oz, *The Emergence* (2017), Sheroanawe Hakihiiwes *Hihiipere himo wamou wei* [Diese Bäume geben Früchte zum Essen] (2018) und Amanda Piñas *Danzas Climáticas* [Klimatische Tänze] (2019) mit alternativen Formen der Interaktion und ökologischen Beziehungen zwischen verschiedenen Spezies. Sie vergegenwärtigen uns die lange Geschichte, auf die Indigene Formen gemeinschaftlicher Politik zurückblicken, in denen eine pluralistische Sicht auf das Leben im Zentrum steht. Einige der ausgestellten Arbeiten erkunden Ähnlichkeiten und Überschneidungen verschiedener sozialer und politischer Bewegungen, die gegen rassifzierten Kapitalismus und staatliche Unterdrückung kämpfen, wie die Black Panthers in den USA und die Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN – Zapatistische Armee der Nationalen Befreiung) in Mexiko, die im Mittelpunkt des Zapantera-Negra-Projektes stehen. Auch eine textile Arbeit des Kollektivs Chto Delat greift die zapatistischen Prinzipien autonomer Selbstverwaltung und partizipativer Demokratie auf. Das nach einer Reise des Kollektivs nach Chiapas im Süden Mexikos entstandene Werk setzt sich mit dem Verhältnis der Bewegung zur Entstehung neuer linker Kräfte in Europa auseinander.

Patriarchale weiß-nationalistische Strukturen, systematische Kriminalisierung, der Ausschluss von rassifzierten Menschen, insbesondere Migrant\*innen, und die Grausamkeiten, die diese Strukturen verursachen, werden in „Me gritaron negra“ [Sie riefen mich Schwarze] (1978) von Victoria Santa Cruz angeprangert, in Daniela Ortiz' *Papa, with P for Patriarchy* (2020) und *The ABC of Racist Europe* (2017), in einer Auftragsarbeit, dem großformatigen Gemälde *A Plight of Hardship II* (2021) von Prabhakar Pachpute und in der Serie von Zeichnungen *La piel de la lucha, la piel de la historia* [Die Haut des Kampfes, die Haut der Geschichte] von María Galindo und Danitza Luna, die zur anarcha-feministischen Gruppe Mujeres Creando gehören.

Möglichkeiten, toxischer Männlichkeit und Machokultur entgegenzutreten, thematisieren Arbeiten, die sich normative Geschlechtervorstellungen vornehmen, die wiederum für die Aufrechterhaltung politischer Entmündigung wesentlich sind. In neuen, eigens für diese Ausstellung entstandenen Skulpturen stellt Nilbar Güreş nonbinäre Figuren dar und erkundet die Parallelen zwischen ihrer kurdisch-alevitischen Herkunft und der Kultur der Aymara, der sie 2016 während



Yesterday, my comrades and I were talking

Ayer, mis compañeros y yo estábamos hablando

Chto Delat, *The New Dead End #17: Summer School of Slow Orientation in Zapatism*, 2017, Filmstill

einer Reise nach Bolivien erstmals begegnete. Die in patriarchalen Vorstellungen verwurzelte Exotisierung Mittelamerikas konterkariert Victoria Cabezas mit parodistischen handkolorierten Fotografien von Bananen aus den 1970er-Jahren. Amoako Boafo durchbricht stereotype Repräsentationen Schwarzer Männlichkeit mit einer Serie von Gemälden, die sich der Selbstsorge widmen, während Vlasta Delimar Frauenfeindlichkeit mit performativen Fotocollagen aus den frühen 1980er-Jahren entgegentritt, die Kontrolle über ihr Begehren und ihre Sexualität einfordern.

In wieder anderen Arbeiten erscheinen Drag-Praktiken und Verfahren der Rekonstruktion und Stilisierung des eigenen Körpers als brauchbares Modell dafür, gründlich zu durchdenken, wie unterschiedliche historische Begebenheiten zusammengeführt und andere Verbindungen hergestellt werden können. Für Künstler\*innen wie Germain Machuca und Castiel Vitorino Brasileiro bedeutet dies, den Körper als Werkzeug zu begreifen, mit dem die Vergangenheit untersucht werden kann, in welcher sie alternative Transgender-Genealogien nachverfolgen und zurückerobern. Sandra Salazars Keramik-Serien



Nilbar Güreş, *Angry Palm*, 2020, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIST, ISTANBUL, FOTO: REHA ARCAN

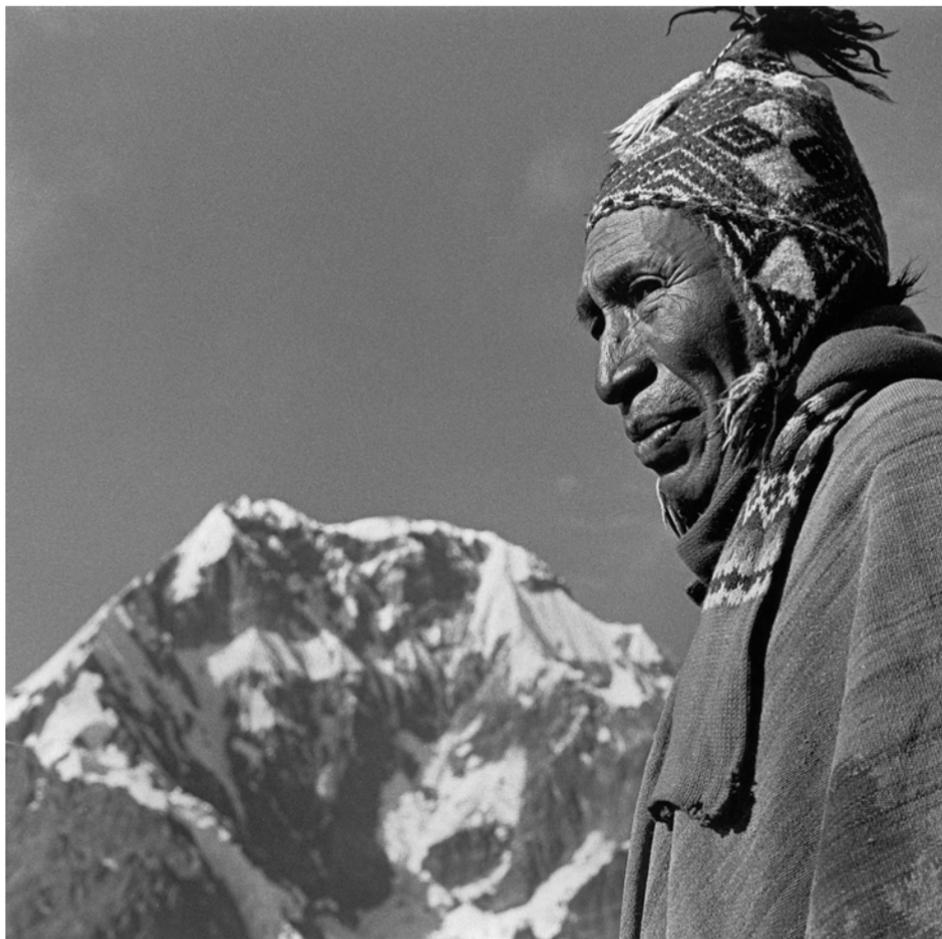
*Genitales* [Genitalien] (2016–2017) und *Disforia* [Dysphorie] (2019) lassen die biologistische Anatomie hinter sich und präsentieren Organe, andere Körperteile und menschliche Morphologien in Transition. In dem Video *We The Enemy* (2019) stellt das Kollektiv SPIT! (Sodomites, Perverts, Inverts Together! / Carlos María Romero, Carlos Motta & John Arthur Peetz) eine Litanei an Beschimpfungen zusammen, mit denen queere Menschen ausgeschlossen und verfolgt werden – als eine Möglichkeit, ebenjene, die zu Feinden gemacht wurden, als ein neues *Wir* zu versammeln.

Indigene Positionen und Stimmen unterbrechen das koloniale Erbe und verkomplizieren westliche Definitionen von Begriffen wie Land, Individuum, Identität und Zeit, um nur einige zu nennen. Indem sie ihre spirituellen, energetischen und sozialen Verbindungen mit dem Land betonen, legen Künstler\*innen wie der Uitoto-Maler Santiago Yahuarcani, die Maya-Malerin Rosa Elena Curruchich und die Shibo-Malerin und Stickerei-Künstlerin Olinda Silvano / Reshinjabe starke Repräsentationen traditionellen Indigenen Wissens und Formen der Selbstverwaltung vor, die vorherrschenden westlichen Modellen der Privatisierung und Entwicklung gegenüberstehen. Yahuarcani und Reshinjabe sprechen darüber hinaus beide ihre persönlichen Erfahrungen mit Covid-19 an und rufen dazu auf, das Wissen über die heilige Kraft der Pflanzen über die Vorherrschaft der westlichen Medizin zu stellen.

*And if I devoted my life to one of its feathers?* vereint Künstler\*innen, die sich mit ihrer Praxis im Kampf um kollektives Überleben und den Prozessen der Wiederherstellung unterbrochener sozialer Bindungen engagieren. Die Arbeiten reflektieren den Zustand der Welt aus der Perspektive der Künstler\*innen und ihren je eigenen Anliegen, Geografien und politischen Communitys. Der Ort *kunstHalle wien* stellt den Raum für diese Begegnung zur Verfügung – eine Versammlung vieler Welten und verschiedener Formen des Gewahrseins, in die einzutauchen die Künstler\*innen und ich alle Besucher\*innen einladen. ●

— Miguel A. López  
KURATOR

Mariano Turpo, im Hintergrund der Ausangate, ca. 1960  
FOTO: THOMAS MÜLLER



# Mensch, aber *nicht nur* marisol de la cadena



Erdwesen, oder ihre Übersetzung in heilige Berge, braucht es nicht für das Entstehen politisch-relationaler Prozesse des Ungehorsams, in denen Menschen *nicht nur* Menschen sind. In den nordperuanischen Anden will ein Bergbaukonzern mehrere Lagunen trockenlegen, um Kupfer und Gold abzubauen. Im Gegenzug, so der Konzern, werde man Stauseen anlegen. Die Menschen vor Ort haben sich als „Hüter\*innen der Lagunen“ organisiert und leisten Widerstand gegen die Pläne – was viele von ihnen das Leben gekostet hat. Von einer Anwesenheit von Erdwesen habe ich nicht gehört. Aber eine Beziehung des „Mit-dem-Ort-Werdens“ kann vielleicht helfen, eine Situation zu verstehen, die als bloße Sturheit abgetan wurde.

Eine herausragende Gestalt unter den Hüter\*innen der Lagune ist eine Bäuerin, deren Land das Bergbauunternehmen kaufen will, um seinen Zugriff auf das Gebiet, das es in einen Tagebau verwandeln will, rechtlich abzusichern. Die Frau – ihr Name ist Máxima – weigert sich zu verkaufen, obwohl man ihr eine Summe geboten hat, die sie sonst im Leben kaum wieder zu Gesicht bekommen dürfte. Unzählige Male hat die Nationalpolizei im Auftrag der Minengesellschaft die Felder der Familie verwüstet und Máxima und ihre Kinder und sogar ihre Tiere angegriffen. Als ich sie fragte, wie sie das aushält und warum sie bleibt, antwortete sie: „Was/wie kann ich sein, wenn ich nicht *das* [die Wörter ‚mit‘ oder ‚Land‘ bleiben unausgesprochen – stattdessen wird mit den Füßen aufgestampft, dass die trockenen Ackerschollen aufbrechen] bin? *Das bin ich, wie soll ich da weggehen? Wie die* [Wachleute von der Mine] *meine Kartoffelpflanzen ausreißen, so werden sie mich ausreißen müssen. Hast du je eine*

*Kartoffelpflanze sich selbst ausreißen sehen? Ich kann nicht [mich ausreißen] – ich werde als die sterben [das Wort ‚hier‘ bleibt unausgesprochen], die ich bin; mit meinen Knochen werde ich sein [erneut bleibt das Wort ‚hier‘ unausgesprochen], wie ich jetzt bin.“*

In der Sprache der modernen Politik ist diese Frau eine Umweltschützerin und damit eine Feindin oder eine Verbündete, je nachdem, wer spricht. Gegner\*innen wie Unterstützer\*innen verwenden – wenn auch in säkularisierter Form – die „Grammatik der Umwandlung“, wie ich es nenne: Sie trennen Máxima (den Menschen) vom Land (einer Naturressource) und verknüpfen sie dann mittels einer gesetzmäßigen oder gesetzwidrigen Eigentums- oder Besitzbeziehung. Aber vielleicht ist in der „Weigerung zu verkaufen“ noch eine andere Beziehung am Werk: eine, durch die Frau-Land-Lagune (oder Pflanzen-Felsen-Krumme-Tiere-Lagunen-Menschen-Bäche-Kanäle!) überhaupt erst gemeinsam-werden: ein Geflecht von Wesen, die in einer solchen Weise voneinander abhängen, dass sie, risse man sie auseinander, etwas anderes würden. Aus der Warte dieser Beziehung könnte man in der Weigerung zu verkaufen auch die Verweigerung dieser Grammatik erkennen, die Wesen als einzelne Körper, Natureinheiten oder Umwelt denkt – *was diese Wesen nicht sind, wenn sie Teil voneinander sind*. In Máximas Weigerung kommen keine Erdwesen vor; und doch setzt die Unmöglichkeit, sie vom Ort zu trennen, auch ins Werk, was ich „ungemeine Natur“ genannt habe: eine Versammlung von Wesen, die miteinander innerhalb-werden und die Logik der Individuation so brechen, dass sie in Einheiten zu übersetzen buchstäblich die Anwendung von Gewalt erfordern würde. Ungemeine Natur deckt sich mit und unterscheidet sich von, übersteigt zugleich (auch weil sie *mit* Menschen ist) den Gegenstand, den der Staat, der Bergbaukonzern *und* Umweltschützer\*innen in Ressourcen übersetzen – die ausbeutbar oder zu verteidigen sind. Máxima also: Sie bleibt, weil sie *ist*, indem sie bleibt; die Redundanz offenbart die Beziehung, in der der Ort und Máxima gemeinsam entstehen, eine Beziehung, in der sie nicht das Subjekt des Landes ist, das wiederum nicht ihr Objekt ist. Ihre Antwort übersteigt zweifellos die Logik des

Profits wie auch die der Umwelt und ihrer Verteidigung. Ist sie eine Umweltschützerin – und ich glaube, sie ist es –, so ist sie *nicht nur* Umweltschützerin. Wenn Máxima ihr Mit-dem-Land-Sein erklärt, indem sie über die Unmöglichkeit, sie von ihm zu lösen, spricht, wenn sie ihr *Zusammen-Sein* durch und mit Feldfrüchten, Regen, Krume, Tieren erklärt – Wesen, die die Beziehung machen und sind –, dann, so meine ich, übersteigt diese Erklärung die Grenzen des Eigentumsbegriffs, *mittels dessen sie gleichwohl der Minengesellschaft die Stirn bietet*. Selbstverständlich kann man ihre Worte im Sinne einer gewohnten Subjekt-Objekt-Grammatik vernehmen; aber die Leerstellen ihres Schweigens – die ich oben mit Wörtern in Klammern gefüllt habe – legen zugleich nahe, dass in ihrer Weigerung, dem Unternehmen das begehrte Land zu verkaufen, *nicht nur* eine Grammatik am Werk ist.

Als Werkzeug onto-epistemischer Öffnungen zeigt die Idee des „nicht nur“ an, dass Wesen oder gar die Ordnung der Dinge vielleicht *auch* anderes sind, als sie sind. „Nicht nur“ ist keine Formel, die es einer Aufzählung hinzuzufügen gälte. Vielmehr eröffnet es einen Raum für *Anwesenheiten*, die das, was wir wissen und wie wir es wissen, in Frage stellen und sogar die Unmöglichkeit zu wissen in den Raum stellen könnten, *ohne dass eine solche Unmöglichkeit diese Anwesenheiten zunichtemachen würde* – denn „nicht nur“ lässt Wesen sich *ineinander einfallen* und zugleich *einander übersteigen*. Aber es lenkt auch die Aufmerksamkeit darauf, dass *eine Beziehung ein Wesen sein kann*, also auf die partielle Verknüpfung *als Wesen: nicht nur* das Zusammentreten zweier gesonderter Wesen – Máxima *und* ihr Land –, sondern auch ein Wesen, das ohne die Beziehung, die es ausmacht, *nicht ist*. Máxima als *innerhalb-relationales* Werden-mit, das Natur und Mensch übersteigt, weil Natur und Mensch gemeinsam-werden; die Hüter der Lagunen als ungeweine Natur, weil zur ungeweinen Natur Menschen dazugehören, die so *nicht nur* Menschen sind: ein monströses Entstehen, das gebräuchliche Kategorien in Frage stellt, das Leben auf Möglichkeiten jenseits dieser Kategorien hin öffnet *und zugleich bei ihnen bleibt* – das kategoriale Ordnungen zum Einstürzen bringt und zugleich mit ihnen besteht. Beharrlich *nicht nur*. ●

Dieser Text ist ein Auszug aus einem längeren Essay, das im Buch zur Ausstellung erscheinen wird.



Castiel Vitorino Brasileiro, *Comigo-ninguém-pode* [Niemand-schlägt-mich], 2018

# *and if I devoted my life to one of its feathers?*

KÜNSTLER\*INNEN

***Babi Badalov • Denilson Baniwa • Patricia Belli  
• Amoako Boafo • Anna Boghiguián • Victoria  
Cabezas • Quishile Charan • Manuel Chavajay •  
Chto Delat • Rosa Elena Curruchich • Annalee  
Davis • Vlasta Delimar • Jim Denomie • María  
Galindo & Danitza Luna • Nilbar Güreş •  
Sheroanawe Hakihiiwe • Hiwa K • Karrabing  
Film Collective • Germain Machuca • Daniela  
Ortiz • Prabhakar Pachpute • Amanda Piña  
• Roldán Pinedo / Shöyan Sheca • Sandra  
Salazar • Victoria Santa Cruz • Olinda  
Silvano / Reshinjabe • SPIT! (Sodomites,  
Perverts, Inverts Together! / Carlos Maria  
Romero, Carlos Motta & John Arthur Peetz) •  
Sophie Utikal • Cecilia Vicuña • Castiel Vitorino  
Brasileiro • Anna Witt • Bartolina Xixa •  
Santiago Yahuarcani • Zapantera Negra • ...***

# Babi Badalov

geb. 1959, lebt und arbeitet in Paris (Frankreich)

M – otherland, 2021

Babi Badalovs visuelle Poesie ist von der Erfahrung migrantischen Lebens geprägt, in dem das Erlernen, Verstehen und Missverstehen von Sprache zu einem ständigen, zentralen Kampf wird. Nahtlos verschmelzen kyrillische und lateinische Schriftzeichen zu Bildcollagen und verwandeln Fragmente aus dem Französischen, Russischen und Englischen in eine eigenwillige Sprache, die eher einer phonetischen als einer grammatikalischen oder orthografischen Logik folgt und dabei einen ironischen politischen Kommentar liefert, der gleichermaßen radikal und spielerisch ist. Geboren in der kleinen Stadt Lerik in Aserbaidschan, nahe der iranischen Grenze, begab sich der Künstler, teils als Flüchtling ohne Papiere, später auf eine Odyssee durch verschiedene Städte der westlichen Welt. Die Sprachen und Situationen, auf die er unterwegs traf, verwebt Badalov zu einem brüchigen audiovisuellen Teppich. Diesen setzt er dann neu zu ortsspezifischen Installationen zusammen, die eine menschliche Existenz am Rande der Gesellschaft nachzeichnen.

Badalovs Collagen machen sich über die Regierungspolitik sowie soziale und politische Ereignisse lustig, welche die Erfahrung und den Kampf der Asylsuche und des Versuchs der Integration widerspiegeln und deren Mangel



an Logik und Menschlichkeit entlarven. Nur dünn verschleiert der humorvolle Ton die ernsthafte Auseinandersetzung mit Sprache, Barrieren, Grenzen, Nationalität, Normalität, Queerness und Ausgrenzung, die den Kern der Arbeiten ausmacht. Die sprachlichen und bildlichen Betrachtungen durchmessen östliche und westliche Denksysteme, befassen sich mit der aktuellen



For the wall, for the world (Ausstellungsansicht), 2016, Palais de Tokyo, Paris  
 COURTESY DER KÜNSTLER UND GALERIE JÉRÔME POGGI, PARIS

geopolitischen Situation und bringen sie mit den persönlichen Schwierigkeiten des Lebens von Migrant\*innen in Zusammenhang.

Wenn der Turmbau zu Babel das Ende einer universellen Sprache und eines ge-

einten Menschengeschlechts anzeigte, dann ist Badalovs Weltsicht vielleicht sowohl eine schmerzliche Erinnerung an die Zeit, als „alle Welt einerlei Zunge und Sprache“ (Gen 11,1) hatte, als auch ein Ausblick auf eine mögliche Rückkehr dorthin. ●

# Denilson Baniwa

geb. 1984, lebt und arbeitet in Rio de Janeiro (Brasilien)



*Bye Bye Brazil*, 2020

*Marçal Tupã 'Y*, 2017

*Mártires Indígenas 2* [Indigene Märtyrer\*innen 2], 2021

*Qual Limite da Amazônia* [Welche Grenze des Amazonas], 2020

**Denilson Baniwa** wurde im Mariuá-Archipel im Rio Negro im brasilianischen Amazonas geboren und gehört dem Volk der Baniwa an. Er begann in seiner Kindheit zu malen und wurde später zu einem Aktivist und Kulturvermittler, der sich dafür einsetzt, neue Debatten über den Kampf für die Rechte der Indigenen Völker anzustoßen. Durch seine multimediale Arbeit, die Malerei, Druckgrafik, Performance und Installation umfasst, prangert er staatliche Gewalt und die immer noch bestehende koloniale Sichtweise an, Menschen und Natur als auszubeutende Ressourcen zu behandeln. **Baniwa** vertritt den Standpunkt, dass Indigenen Gemeinschaften bei gesellschaftlichen Veränderungen eine Schlüsselrolle zukommen soll. Er eignet sich westliche Ikonografien und historische Darstellungen an, um unbeschriftete Wege zu erschließen, welche die kollektive Sozialgeschichte neu zu schreiben erlauben. In dieser Ausstellung werden ein früheres Gemälde und drei neue Auftragsarbeiten **Baniwas** vorgestellt, die sich alle mit der Geschichte der Indigenen Kämpfe und der aktuellen Zerstörung des Amazonas-Regenwaldes auseinandersetzen.

*Marçal Tupã 'Y*, (2017) ist ein Porträt des Guaraní-Führers **Marçal de Souza**, der sich ab den 1970er-Jahren gegen die Rohstoffförderung, die Versklavung Indigener Völker und den Menschenhandel im brasilianischen Bundesstaat Mato Grosso do Sul stellte. Das Gemälde enthält **de Souzas** berühmtestes Statement kurz vor seiner Ermordung 1983 im Alter von 63 Jahren: „Ich bin ein für den Tod gezeichneter Mensch.“ Für *Mártires Indígenas 2* [Indigene Märtyrer\*innen 2] (2021) legte der Künstler eine Federkrone auf die Leinwand und übermalte sie dann vollständig mit schwarzer Farbe: ein Verweis auf Ölverschmutzung und Umweltzerstörung,



Marçal Tupã 'Y, 2017

aber auch eine Beschwörung von Trauer. Über die intensive dunkle Farbe hat der Künstler mit weißer Farbe die Namen verschiedener ermordeter Indigener Führer\*innen geschrieben. In dem farbenfroheren, comicartigen figurativen Gemälde *Bye Bye Brazil* (2020) zeigt **Baniwa** einen Jaguar Mann, der in den Überresten eines abgeholzten und verbrannten Amazonaswaldes sitzt - ein Bild wie das Ende einer Geschichte. ●

# Patricia Belli

geb. 1969, lebt und arbeitet in Managua (Nicaragua)

•  
*Máscara boca* [Mundmaske], 2004

*Máscara ojos* [Augenmaske], 2004

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND CARLOS MARSANO, LIMA

*Nidos de lágrimas* [Tränennester], 1997

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG

Patricia Belli ist seit Mitte der 1980er-Jahre eine der treibenden Kräfte hinter dem Wandel der zeitgenössischen Kunstlandschaft Nicaraguas. Ihr Frühwerk begleitete das Aufkommen feministischer Debatten, die eine Neudefinition des politischen Denkens und Handelns in Zeiten der Sandinistischen Revolution (1978–1990) bewirken sollten. Ihre textilen Malereien und Assemblagen, die sie in den 1990er-Jahren anfertigte, waren für Belli eine Möglichkeit, sich wieder der Handarbeit und dem Nähen zuzuwenden, womit sie nicht nur das Andenken an ihre Mutter, eine Näherin, sondern auch die Traditionen der sogenannten niederen Kunstformen zelebrierte. Ihr Werk macht förmlich greifbar, wie sich die in der Gesellschaft herrschenden Machtstrukturen sowie männliche Dominanz in weibliche Körper einschreiben.

Kompositionen aus bunten Stoffen, zerrissenen Textilien und bestickter Leinwand bis zu Darstellungen von entblößten Organen oder sie bilden synthetische Körper aus wiederverwerteten Kleidungsstücken. Einige Werke ergründen Gefühle von Instabilität, schrecklicher Furcht und Trauer, wie etwa *Nidos de lágrimas* [Tränennester] (1997), während bei *Máscara ojos* [Augenmaske] und *Máscara boca* [Mundmaske] (2004) die anschmiegsame Textur des Materials mit der beängstigenden Erfahrung, gewaltsam am Sehen oder Schreien gehindert zu werden, aufeinandertrifft. •



*Máscara ojos* [Augenmaske], 2004,  
*Máscara boca* [Mundmaske], 2004,  
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND CARLOS  
MARSANO, LIMA



*Nidos de lagrimas [Tränennester]*, 1997, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG

# Amoako Boafo

geb. 1984, lebt und arbeitet in Accra (Ghana)

●  
*Blue Band*, aus der Serie *Detoxing Masculinity*, 2017

*Gold Plant*, aus der Serie *Detoxing Masculinity*, 2017

*Me, Me and Me*, aus der Serie *Detoxing Masculinity*, 2017

Für **Amoako Boafo** ist Malerei eine Form des Widerstands. **Boafo** zelebriert in seiner Arbeit Schwarzsein in all seiner Vielschichtigkeit. Anstatt auf Stereotype zu reagieren, malt er sich und andere so, wie er sie sieht und gesehen werden möchte. Seine großformatigen, meist figurativen Porträts sind in kühnen, gestischen Strichen ausgeführt, die gleichzeitig präzise und locker wirken. Oft benutzt er neben dem Pinsel auch die Finger, um Farbe aufzutragen. Damit weicht er von sorgfältig erlernten akademischen Konventionen ab, um durch das Aufgeben der vollen Kontrolle mehr Ausdruck zu erzielen.

Die Serie *Detoxing Masculinity* umfasst Selbstporträts des Künstlers, die persönlichen Erzählungen nachgehen und diese über Bezüge zur Literatur, Ikonografie und traditionellen Malerei mit kollektiven Geschichten in Zusammenhang bringen. **Boafo** setzt sich mit seiner religiösen Erziehung, toxischen Vorstellungen von Männlichkeit und seiner Reise der Verwandlung und Selbstbestätigung auseinander. Der dargestellte nackte Schwarze Körper zeigt eine nichtstereotype Schwarze Männlichkeit und sprengt daher den weißen Blick, der den Schwarzen männlichen Körper immer noch hypersexualisiert und als etwas betrachtet, das man konsumiert und vor dem man gleichzeitig Angst hat. In **Boafos** Bildern wird Schwarze Selbstliebe revolutionär. ●





*Gold Plant*, aus der Serie *Detoxing Masculinity*, 2017. © BILDRECHT, WIEN 2021

# Anna Boghiguan

geb. 1946, lebt und arbeitet in Kairo (Ägypten), Asien und Europa

Ohne Titel, 2016

Ohne Titel, 2016

Ohne Titel, 2016

Procession, 2017

The Unfaithful Replica, 2016

The Unfaithful Replica, 2016

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND KOW, BERLIN

Die in Ägypten als Kind armenischer Eltern geborene **Anna Boghiguan** verfolgt einen künstlerischen Ansatz, der sich mit der Frage beschäftigt, wie das Ich durch kulturelle, religiöse und politische Parameter bestimmt wird. **Boghiguan** ist eine nomadische Künstlerin, die auf ihren ausgiebigen Reisen durch verschiedene Kontinente Stapel von Notizbüchern mit Zeichnungen füllt. Ihr Werk umfasst Gemälde, Collagen, Skulpturen und Installationen, allgemein gesprochen: Erzählungen, die darauf abzielen, eine geistige, emotionale und politische Karte der Welt entstehen zu lassen. Gleichzeitig versucht sie, die Grenzen, auf die sie während ihrer Reisen stößt, durch diesen Prozess des Beobachtenden und in der Zeit springenden Logbuchschriftens aufzuheben. Den bildlichen Aufzeichnungen, die sie auf ihren Reisen sammelt, fügt die Künstlerin Worte hinzu, die sie persönlichen Geschichten, Theaterstücken, Zeitungen sowie mythologischen und historischen Erzählungen entlehnt, und bietet so eine Lesart der Welt und ihrer Geschichte, welche die zahlreichen Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart offenbart.

Für Ausstellungskontexte übersetzt **Boghiguan** diese Aufzeichnungen in narrative Installationen aus freistehenden Papierfiguren, welche die Grenze zwischen Zweidimensionalem und

*The Unfaithful Replica, 2016*  
COURTESY DIE KÜNSTLERIN  
UND KOW, BERLIN

*Procession, 2017*  
COURTESY DIE KÜNSTLERIN  
UND KOW, BERLIN





Skulpturalem verschwimmen lassen. Der Stil der Künstlerin ist auf den ersten Blick immer expressiv, bei näherer Betrachtung aber auch subtil poetisch. Ihre Figuren erzählen konkrete Geschichten über Kolonialismus, Sklaverei, Konflikte und Kriege und wollen die Ungerechtigkeiten, die den Unterdrückten zugefügt werden, verdeutlichen. Indem sie die Entwicklungen vergangener Jahrhunderte bis ins Heute in den Blick nehmen, laden Boghiguians Figuren die Betrachter\*innen ein, sich auf eine intensive Reise durch Zeit und Raum zu begeben, um Zeug\*innen des durch Gier und Gewalt, Extremismus und Unterdrückung verursachten Leids zu werden und es anzuprangern. Die dichten Prozessionen nur scheinbar unzusammenhängender Ereignisse in der Geschichte der Menschheit bieten auch die Möglichkeit, die menschliche Natur und ihre Beweggründe, Fehler und Laster besser zu verstehen. ●

# Victoria Cabezas

geb. 1950, lebt und arbeitet in San José (Costa Rica)

Ohne Titel, 1973

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG

Victoria Cabezas begann in den späten 1960er-Jahren in Costa Rica mit ihren Siebdrucken und Malereien und wandte sich wenig später der Fotografie sowie multimedialen Arbeiten zu. Während ihrer Zeit als Studentin an der University of Florida, 1972–1973, entstand eines ihrer wichtigsten Projekte, das seinen Ausgangspunkt in der damals weit verbreiteten Bezeichnung von Costa Rica als „Bananenrepublik“ nahm – dem abfälligen Begriff für Länder, die von US-amerikanischen Firmenkonzernen wirtschaftlich ausgebeutet wurden. Cabezas nutzte die Banane als Sinnbild für ihre Kritik an der Exotisierung der lateinamerikanischen Kultur, einer patriarchal geprägten Gesellschaft und hegemonialer Männlichkeit, an den Stereotypen eines „tropischen Paradieses“ sowie ausländischen Interessen und militärischen Interventionen der USA in Mittelamerika und der Karibik.

Die 1960er- und 70er-Jahre waren auch die Zeit, in der der Bananenproduzent Chiquita extensive Werbekampagnen in vielen großen US-Zeitschriften schaltete. Diese zeichneten ein romantisierendes Bild von den Tropenländern, welches die sozialen, wirtschaftlichen und politischen Realitäten der Bananenplantagen, deren zutiefst ausbeuterische Arbeitsbedingungen und Vertreibungen der Bevölkerung von ihrem Grund und Boden völlig ausblendete. Cabezas kontierte diese „paradiesischen“ Konstruktionen von Plantagenarbeiter\*innen mit Unverfrorenheit und Intelligenz, indem sie mithilfe parodistischer Bilder die in der Werbung unternommene Rassifizierung und Sexualisierung von Körpern bloßstellte: hier Bananenstauden als Prothesen für männliche Körper, dort Bananen, die unnatürlicherweise aus dem Boden wachsen. ●





*Ohne Titel*, 1973, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG

# Quishile Charan

geb. 1994, lebt und arbeitet in Tāmaki Makaurau / Auckland (Aotearoa / New Zealand)

•  
*Burning Ganna Khet* [Brennende Zuckerrohrfarm], 2021

*Company Ka Raj* [Firma ist König], 2021

*Ee ghao maange acha ho jai* [Diese Wunden müssen heilen], 2019

Quishile Charans Praxis als indo-fidschianische Textilkünstlerin, Forscherin und Schriftstellerin widmet sich hauptsächlich der Bewahrung von handwerklichen Kulturtechniken als Wissenssystem, wie sie diese auch selbst von ihrer Großmutter väterlicherseits überliefert bekommen hatte. In ihrem Werk entwirft sie gegenkoloniale Narrative für Girmitiya-Frauen, jene indenturierten Zwangsarbeiter\*innen [von „Indentur“, einer spezifisch kolonialen Rechtsform der Vertragsknechtschaft] unter der britischen Kolonialherrschaft in Fidschi, die als solche die versklavten Arbeiter\*innen auf Zuckerrohrplantagen ersetzen.



*Burning Ganna Khet* [Brennende Zuckerrohrfarm] (Detail), 2021,  
FOTO: RAYMOND SAGAPOLUTELE

Charans Beitrag zu *And if I devoted my life to one of its feathers?* besteht aus drei Textilarbeiten. Die erste gehört zu einer Werkserie mit dem Titel *Ee ghao maange acha ho jai* [Diese Wunden müssen heilen] (2019) und zeigt eine Archivaufnahme von einer Gruppe unbekannter Girmitiya-Frauen auf einem Zuckerrohrfeld. Charan schmückt das Bild mit Gegenständen, die sinnbildlich für ihre Erfahrungen als Arbeiter\*innen stehen – gewissermaßen als physischer Akt der Fürsorge und Liebe zwischen der Künstlerin und ihren Ahn\*innen, der den kolonialen Blick sowie die durch Dokumentar fotografie ausgeübte Gewalt unterwandern soll. Die beiden anderen Textilarbeiten schuf die Künstlerin als dezidierten Protest gegen die ausbeuterischen Zuckerunternehmen, aber zugleich auch als Würdigung der





*Company Ka Raj*  
[Firma ist König]  
(Produktionsfoto),  
2021,  
FOTO: RAYMOND  
SAGAPOLUTELE

Arbeit und Geschichte ihrer Vorfahr\*innen: Bei *Company Ka Raj* [Firma ist König] (2021) dekonstruiert Charan koloniale Warenzeichen und archivarische Bilder und wiederverwertet diese in ihren Erzählungen über eine Ära, als „Zucker gut für uns“ und das mächtige Zuckerunternehmen „König“ war. *Burning Ganna Khet* [Brennende Zuckerrohrfarm] (2021) ist eine Hommage an traditionelle Landwirtschaftstechniken, die auch heute noch zur Anwendung kommen und bei denen das Rohr in mehreren Schritten verbrannt wird: zunächst, um Blätter und Hornissennester zu beseitigen, und ein zweites Mal, um durch die Asche die Fruchtbarkeit des Bodens zu steigern. Indem Charan von einer Form der Arbeit Gebrauch macht, um eine andere zu ehren, hält sie die Erinnerungen und Geschichte(n) ihrer Voreltern gegenwärtig. ●

# Manuel Chavajay

geb. 1982, lebt und arbeitet in San Pedro La Laguna (Guatemala)

Ohne Titel, aus der Serie *Iq'am*, 2014

Ohne Titel, aus der Serie *Keme*, 2016

COURTESY DER KÜNSTLER UND GALERÍA EXTRA, GUATEMALA-STADT

Das Schaffen des Künstlers Manuel Chavajay, eines Angehörigen des Maya-Volks der Tz'utujil, kreist um die Erforschung von Natur und Landschaft und um das Wissen, das sich mit der Kosmvision und Spiritualität der Maya verbindet. Seine Gemälde, Skulpturen, Videos und Installationen bewegen sich zwischen einer eher intimen Reflexion seiner persönlichen Geschichte und der kollektiven Erfahrung von Gewalt in den bewaffneten Konflikten in Guatemala in der jüngeren Zeit. Mit den von ihm geschaffenen Territorien eröffnen sich Möglichkeiten, Zeit anders wahrzunehmen. Die Energien des Ahnengedächtnisses verbinden sich mit den heutigen Kämpfen gegen Umweltzerstörung.

Das Bild *Ohne Titel* (2014) aus seiner Serie *Iq'am* zeigt eine männliche Figur in traditioneller Tz'utujil-Bekleidung. Auf dem Rücken trägt er das Taipei 101 – zwischen 2004 und 2010 war dieses Hochhaus das höchste Gebäude der Erde. Es steht für eine kapitalistische Vision von Entwicklung auf Grundlage von individueller Macht und Anhäufung von

Reichtum. Wie in anderen Werken auch thematisiert Chavajay hier die kolonialistischen Versuche, den Indigenen Bevölkerungen durch Rahmenbedingungen einer neoliberalen Politik und nationalistischer Diskurse von Fortschritt und Wachstum die Lebensgrundlagen zu entziehen. In der Serie *Keme* (2016) zeigt sich eine Spannung zwischen *nahuales* (Schutzgeistern, tierischen Ko-Essenzen, Gestaltwandler\*innen) aus der mesoamerikanischen Kosmologie und militärischer Technologie. Auch Indigene und westliche Auffassungen von Tod und Sterben stehen einander gegenüber. Die Bilder verdeutlichen, dass der Westen die angestammten Gebiete der Maya als Orte für die Ausbeutung von Menschen und den Abbau natürlicher Rohstoffe sieht. Sie weisen auf einen Prozess der Auslöschung und Zerstörung hin. ●





*Ohne Titel*, aus der Serie *Keme*, 2016,  
COURTESY DER KÜNSTLER  
UND GALERÍA EXTRA,  
GUATEMALA-STADT,  
FOTO: MANUEL CHAVAJAY

*Ohne Titel*,  
aus der Serie *Iq'am*, 2014  
COURTESY DER KÜNSTLER  
UND GALERÍA EXTRA,  
GUATEMALA-STADT,  
FOTO: MANUEL CHAVAJAY



# Chto Delat

gegr. 2003

*The Map for the Slow Orientation in Zapatism, 2017*

REALISIERT VON NIKOLAY OLEJNIKOV MIT UNTERSTÜTZUNG  
VON ANNA TERESHKINA UND ANASTASIA MAKARENKO  
HERGESTELLT IN LENINGRAD

*The New Dead End #17:*

*Summer School of Slow Orientation in Zapatism, 2017*

REALISIERT VON NINA GASTEVA, TSAPLYA OLGA EGOROVA,  
NIKOLAY OLEJNIKOV UND DMITRY VILENSKY  
REGIE UND BEARBEITUNG: TSAPLYA OLGA EGOROVA  
CHOREOGRAFIE: NINA GASTEVA

Das Kollektiv Chto Delat [Was tun?] wurde Anfang 2003 in St. Petersburg von Kunstschaffenden, Kritiker\*innen, Philosoph\*innen und Schriftsteller\*innen der Stadt sowie aus Moskau und Nischni Nowgorod mit dem Ziel gegründet, politische Theorie, Kunst und politisches Handeln zu verbinden. Der Name der Gruppe leitet sich von einem Roman des russischen Schriftstellers Nikolai Tschernyschewski aus dem 19. Jahrhundert ab. Chto Delat versteht sich als künstlerische Zelle sowie als Organisationsplattform für unterschiedlichste kulturelle Aktivitäten, die auf eine Politisierung von „Wissensproduktion“ abzielen. Durch seine Aktivitäten versucht das Kollektiv, Verantwortung für postsozialistische Verhältnisse zu übernehmen und eine vergessene und verdrängte Kraft der sowjetischen Vergangenheit zu beleben, und setzt dabei häufig auf eine Politik des Gedenkens.

Der Beitrag von Chto Delat zu *And if I devoted my life to one of its feathers?* schließt eine aus textilem Material gefertigte Landkarte und einen Film ein, die auf Begegnungen des Kollektivs mit der Zapatistischen Armee der Nationalen Befreiung während eines Besuchs im mexikanischen Bundesstaat Chiapas basieren. Die Arbeiten





*The Map for the Slow Orientation  
in Zapatism, 2017*

befassen sich mit der jüngsten Vergangenheit, der Gegenwart sowie möglichen künftigen Entwicklungen, indem sie in inszenierten, ästhetischen Experimenten gleichkommenden Bildern das Potenzial von Kunst als eigene Realität und Dimension unter extremen Bedingungen ausloten. Ausgehend von der Idee, eine zapatistische Botschaft zu etablieren, nimmt der Film die ins Auge gefasste Ankunft der Bewegung in Russland vorweg. Was folgt, ist die Darstellung des langen Prozesses der Vorbereitung, die notwendig ist, um die Ideen der Zapatist\*innen zu verinnerlichen, und die in einer zweiwöchigen Sommerschule gipfelt, bei der 17 junge Menschen ein Haus auf dem Land in Russland teilen und in einer temporären Kommune leben. Die jungen Erwachsenen setzen sich damit auseinander, wie sich die Lebensweise der Zapatist\*innen auf eine Befreiungstheologie im Kontext der gegenwärtigen Situation in Europa und Russland anwenden lassen könnte, welche Rolle die Kultur im Prozess der Befreiung spielt und ob in einer feindlichen Welt eine autonome Gruppe „guter Menschen“ entstehen kann. Im Bemühen, eine andere Form von Zeitlichkeit festzuhalten, ist der Film in mehrere Kapitel unterteilt und wird von einer Textilarbeit begleitet, die eine mentale Landkarte vor Augen stellt, welche die verschiedenen während des Workshops erlebten Denkprozesse nachvollziehbar macht. Die Gruppe spiegelt die Frustration einer jungen urbanen Generation wider, die unter dem Druck der kapitalistischen Gesellschaft lebt. Sie versucht, ihre unglückliche Grundhaltung zu überwinden und mögliche neue Formen des Zusammenlebens zu schaffen, die von den Ideen der Zapatist\*innen und durch die Auseinandersetzung damit inspiriert sind, was der zapatistische Slogan „Für alle alles, für uns nichts“ für sie bedeuten könnte. ●

# Rosa Elena Curruchich

1958–2005, lebte und arbeitete in San Juan Comalapa (Guatemala)

•  
*La casa de una curandera* [Das Haus der Heilerin], ca. 1980er

*Las mujeres hacen lazo para tejidos* [Die Frauen machen Schlingen, um zu weben], ca. 1980er

*Muy machista el muchacho por eso lo pega ante las mujeres* [Ziemlicher Macho der Bursche, deswegen wird er vor den Frauen geschlagen], ca. 1980er

*Patojita de siete años presentando sus tejidos ante el pueblo* [Siebenjähriges Mädchen präsentiert ihre Textilien der Gemeinschaft], ca. 1980er

*Presentando a las mujeres que construyen casitas* [Die Frauen, die Häuser bauen, werden vorgestellt], ca. 1980er

*Recogiendo Chile verde* [Grünes Chili pflücken], ca. 1980er

*Rosa Elena pintando caserío Chosij* [Rosa Elena malt das Dorf Chosij], ca. 1980er

*Rosa Elena vendiendo dulce. Aniversario del caserío San Balentin* [Rosa Elena verkauft Süßes. Feierlichkeiten des Dorfes San Balentin], ca. 1980er

*El sacerdote hablando a la tierra y las velas para los terrenos de la gente* [Der Pfarrer, der zur Erde spricht, und die Kerzen für die Felder der Menschen], ca. 1980er

*La señora enferma, las mujeres de Patzun curaban de oración* [Eine Frau ist krank, Frauen aus dem Dorf Patzun heilen sie mit Gebeten], ca. 1980er

*La señora vende barriletes y papel de barriletes* [Die Dame verkauft Flugdrachen und Drachepapier], ca. 1980er

COURTESY PRIVATSAMMLUNG



Die Maya-Kaqchikel-Künstlerin Rosa Elena Curruchich gilt vielen Forscher\*innen und Künstler\*innen als die erste weibliche Malerin in San Juan Comalapa, einer Kleinstadt in Guatemalas Departamento Chimaltenango. Curruchich begann Mitte der 1970er-Jahre als Autodidaktin mit ihrer Malerei. Die Arbeiten erzählen von religiösen Festen, vom Familien- und Gemeinschaftsleben sowie von den künstlerischen Traditionen, die ihrer Gemeinde das wirtschaftliche Auskommen sicherten: die Fertigung von Kerzen, Brot, Drachen und *perrajes* [Schultertüchern], die sie bis ins kleinste Detail abbildete.



*Presentando a las mujeres que construyen casitas* [Die Frauen, die Häuser bauen, werden vorgestellt], ca. 1980er, COURTESY PRIVATSAMMLUNG, FOTO: JUAN PABLO MURRUGARRA



*La señora vende barriletes y papel de barriletes* [Die Dame verkauft Flugdrachen und Drachenspapier], ca. 1980er, COURTESY PRIVATSAMMLUNG, FOTO: JUAN PABLO MURRUGARRA

Obwohl Curruchich aus einer Maler\*innenfamilie stammte, wurde ihre Arbeit in ihrer Umgebung keineswegs wohlwollend aufgenommen, da gegenüber Frauen, die in einer traditionell als männlich wahrgenommenen Domäne arbeiteten, Bedenken und Vorurteile herrschten. Selbst die eigenen Familienmitglieder äußerten starke Widerstände gegen ihre Hingabe an diesen Beruf, was in ihr mitunter ein Gefühl der Zurückweisung und des Alleingelassenseins hervorrief. Die von Curruchich gewählten Miniaturformate zeugen daher auch von der Tatsache, dass die

Künstlerin häufig im Geheimen arbeitete. Die kleinen Gemälde erlaubten es ihr auch, sie zu Zeiten des brutalen Bürgerkriegs in Guatemala (1960–1996) unauffällig zu transportieren. Statt exotisierende Bilder für touristische Zwecke feilzubieten, entwerfen ihre Werke situierte Darstellungen, die der Rolle der Frauen innerhalb des lokalen indigenen Sozialgefüges gerecht werden und den gesellschaftlichen Nutzen von Aufgaben anerkennen, die in den Arbeiten der männlichen Maler üblicherweise keinen Platz fanden. ●

# Annalee Davis

geb. 1963, lebt und arbeitet in St. George (Barbados)

●  
*My Best Diamond Ring, Two Negroe Boys and Two Negroe Wenches*, 2018  
*White Creole Woman Confronts a Long Annelid Parasite of History*, 2019  
*White Creole Woman Wrestling with Long Annelid Parasites of History*, 2018  
*Woman Expelling Long Annelid Parasite of History While Standing on Top of a Mill Wall*, 2018  
*Woman Looking at Long Annelid Parasites of History*, 2018  
Alle aus *The Parasite Series*, 2018–2019

Die künstlerischen Arbeiten **Annalee Davis'** erzählen vom Alltags- und Berufsleben auf Barbados, einem Inselstaat in der Karibik, der 1966 seine Unabhängigkeit vom Vereinigten Königreich erklärte. Immer wieder schöpft sie aus der Geschichte des Landes, auf dem ihre weiß-kreolische Familie gelebt hatte, um das koloniale Erbe, die ökonomische Entwicklung nach der Plantagenwirtschaft sowie der Zugehörigkeit zu Ethnien, Klassen und Geschlechtern geprägten Lebensrealitäten in den karibischen Gesellschaften zu ergründen. Im Jahr 2014 begann **Davis** mit ihren grafischen Interventionen in Geschäftsbücher aus dem 20. Jahrhundert, die neue Bezüge zur Plantage als Ort des Traumas aufzeigen sollten.

Serie zeigen Frauen, die argwöhnisch auf Gliederwürmer blicken oder mit den „langen Parasiten der Geschichte“, wie **Davis** es ausdrückt, kämpfen. Die Künstlerin kombiniert diese mit Symbolen aus der Legende einer Flächennutzungskarte von Barbados aus dem Jahr 1966, einer Liste von Bodentypen und Erosionskategorien, die zur Zwangseinführung und Kontrolle von Monokulturen (insbesondere Zuckerrohr) genutzt wurde. Ein anderes Bild stellt eine Frau dar, die auf einer Mühle steht und einen langen Parasitenwurm aus sich herauswürgt – eine Form der Heilung durch das Sich-Entledigen von einer kontaminierten Geschichte. ●

**Davis' Parasite Series** (2018–2019), die hier zum ersten Mal ausgestellt wird, bezieht sich auf den kritischen Text *The Repeating Island* (1992, das spanische Original erschien 1989) des kubanischen Autors **Antonio Benitez-Rojo** sowie **Evelyn O'Callaghans** Vorwort (2002) zum Ende des 19. Jahrhunderts erschienenen Roman *With Silent Tread* von **Frieda Cassin**. Einige der Werke in der



*White Creole Woman Confronts a Long Annelid Parasite of History, aus The Parasite Series, 2019*

# Vlasta Delimar

geb. 1956, lebt und arbeitet in Zagreb  
(Kroatien)

●  
*Dick on the Tongue*, 1983

*Fuck Me*, 1981

*Ohne Titel*, 1981

*Visual Orgasm*, 1981

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE  
MICHAELA STOCK, WIEN

Vlasta Delimar ist bildende und Performance-Künstlerin. Sie weigert sich, irgendeiner Ideologie anzugehören, ob nun politischer oder religiöser Prägung, da derartige Dogmen grundsätzlich immer auch einen Ausschluss bedeuten. Stattdessen glaubt sie an Menschenrechte, Freiheit und individuellen Ausdruck sowie an den Respekt für Ökosysteme. In dem ihr eigenen intuitiven Feminismus verschmelzen künstlerische Praxis und das „echte Leben“ zu einer untrennbaren Einheit, die eine ebenso konsistente wie tief empfundene Hybrid-Welt entstehen lässt. In dieser Wirklichkeit multipliziert sich ihr Selbst – schließlich ist sie Autorin, Subjekt und Bild zugleich. Schon seit Beginn ihrer Laufbahn setzt Delimar ihren Körper als künstlerisches Material ein. Im genauen Registrieren ihrer selbst, ihres Körpers und dessen Verhältnis zu anderen fokussiert ihre Arbeit auf die vielfältigen Facetten von Identitäten und Beziehungen und nutzt diese, um den Tabus einer patriarchalen Gesellschaft auf die Spur zu kommen, die insbesondere dem nackten weiblichen Körper feindlich gegenübersteht.



*Dick on the Tongue*, 1983

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE  
MICHAELA STOCK, WIEN, FOTO: ŽELJKO JERMAN

In einer zweiteiligen Herangehensweise reduziert die Künstlerin zuerst das fotografische Abbild des Körpers, komprimiert ihn auf eine elementare Repräsentation von Sex – und zwar rein in Form von Geschlechtsteilen – und befüllt den verbleibenden Raum mit Spitze, Bändern, Knöpfen, Sicherheitsnadeln und anderen, traditionell Frauen zugeschriebenen Gegenständen. Das Ergebnis ist eine Hyperbolisierung und Karnevalisierung des weiblichen Körpers. Ungeniert lokalisiert, disloziert und verlagert Delimar das Objekt der Begierde: von der Frau zum Mann und umgekehrt. Das Begehren wird zu einem normfreien Raum des Erotischen – ein unabdingbarer Teil der menschlichen Existenz und schier unerschöpfliches Terrain für Neugier, Erkundungsdrang und Willenskraft. ●



*Fuck Me*, 1981, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE MICHAELA STOCK, WIEN,  
FOTO: ŽELJKO JERMAN





*Standing Rock, 2016*

# María Galindo & Danitza Luna

María Galindo lebt und arbeitet in La Paz (Bolivien)

Danitza Luna lebt und arbeitet in La Paz (Bolivien)

● *La piel de la lucha, la piel de la historia* [Die Haut des Kampfes, die Haut der Geschichte], 2019, entstanden im Rahmen des *Parliament of Bodies: Parliament of Bitches*, Bergen Assembly 2019

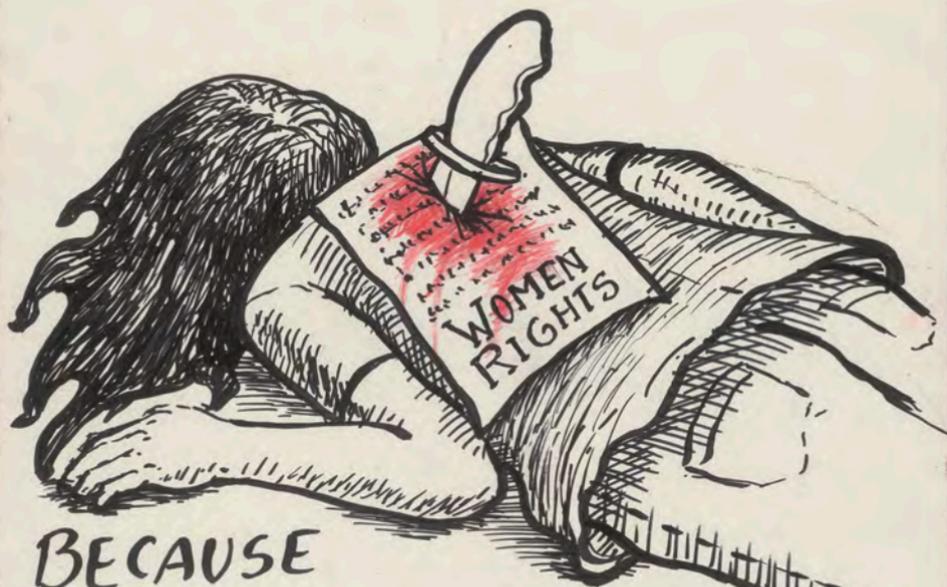
ZEICHNUNGEN: DANITZA LUNA, PRODUKTION: MUJERES CREANDO

María Galindo und Danitza Luna sind Teil des Kollektivs *Mujeres Creando* [Frauen gestalten], das 1992 von Galindo in La Paz, Bolivien, mitbegründet wurde. In ihren eindringlichen, künstlerisch-aktivistischen Gemeinschaftsarbeiten verbinden sich antikoloniale und Indigene Denkweisen, neue Strategien feministischen Protests, Kunst und Straßenaktionen im öffentlichen Raum, Dichtung sowie die Politiken des Punk und Anarchismus. „Wir sind Indigene, Huren und Lesben, wir stehen zusammen in Rebellion und Schwesternschaft“, sagt Galindo oft, wenn sie auf die Schaffung neuer Kategorien und vielschichtiger politischer Subjekte im Rahmen von, wie sie es nennt, „unüblichen Allianzen“ verweist. *Mujeres Creando* trotzen den patriarchalen Strukturen des Staates, indem sie andere Formen von Zugehörigkeit und politischen Beziehungen entwerfen.

*La piel de la lucha, la piel de la historia* [Die Haut des Kampfes, die Haut der Geschichte] (2019), eine Produktion von *Mujeres Creando*, entstand in Kollaboration von Galindo (Texte) und Luna (Zeichnungen). Die Poster gehörten ursprünglich zu einer Performance Galindos im Rahmen des ersten *Parliament-of-Bodies*-Veranstaltungsprogramms als Teil des Bergen-Assembly-Kunstfestivals im Jahr 2019. *La piel de la lucha, la piel de la historia* ist ein Appell gegen koloniale und androzentrische Vorstellungen von nationaler Identität, einer universellen Geschichtsschreibung und Menschenrechten. Galindos und Lunas prägnante Botschaften hinterfragen die Logiken von Identität und Institution und fordern stattdessen experimentelle, autonome Formen von Bildung, Wirtschaft, Sprache, politischer Praxis und Rechtssprechung. ●

*La piel de la lucha, la piel de la historia* [Die Haut des Kampfes, die Haut der Geschichte], 2019

I WANT TO RETURN THE PACK OF  
THE SO CALLED WOMEN RIGHTS  
NOT ONLY BECAUSE THEY ARE  
RHETORICAL, BUT ALSO



BECAUSE  
FEMINISM IS **NOT**  
A PROJECT OF RIGHTS

Ilust. Danitza Lung

# Nilbar Güreş

geb. 1977, lebt und arbeitet in Wien (Österreich) und Istanbul (Türkei)

●  
*Angry Palm, 2020*

*Breasts by Rose, 2020*

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIST, ISTANBUL

*Hydra, 2020*

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND BEREN & EMIR ARGÜN

*Monitor Head, 2021*

*Unmasking, 2021*

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE MARTIN JANDA, WIEN

Nilbar Güreş arbeitet in den Bereichen Performance, Video, Fotografie und Malerei. In ihrer künstlerischen Praxis verhandelt sie häufig Geschlechterkonstruktionen und Identität in patriarchal geprägten Gesellschaftsstrukturen. In ihren Bildern, die bei *And if I devoted my life to one of its feathers?* zu sehen sind, werden wir mit einer Welt konfrontiert, in der alle Grenzen verschwommen sind: Elemente beginnen zu verschmelzen und etablierte Hierarchien zwischen den Spezies und Geschlechtern werden von einer komplexen Trans-Existenz verdrängt. Güreş lässt queere Bildwelten entstehen, die nicht verlangen, verstanden oder erklärt zu werden. Ein Rosenstock verteilt Brustimplantate an Menschen, daneben ein Topf in einem Glashaus, eine Palme ärgert sich, weil sie angepinkelt wurde, und eine nonbinäre Figur verwandelt sich in eine vielköpfige Hydra. Es ist eine Welt, in der die pure, wilde Natur zurückgekehrt ist, scheue Wesen sich wieder herumtreiben, das Gras hoch gewachsen ist und in der

sich Flora, Fauna und Menschen einem ausgelassenen, ja humorvollen Spiel mit nicht mehr klar abzugrenzenden Geschlechtern und Hierarchien hingeben.

Andere aktuelle Arbeiten kreisen um das Leben in einem kleinen Dorf in



*Breasts by Rose, 2020*, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIST, ISTANBUL, FOTO: REHA ARCAN



*Hydra*, 2020, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND BEREN & EMIR ARGÜN, FOTO: REHA ARCAN

der Provinz Bingöl im türkischen Ostanatolien, in dem der Vater der Künstlerin, ein kurdischer Alevit, aufgewachsen ist. Die großteils von dieser religiösen Minderheit bewohnte Region ist seit Jahrzehnten struktureller Verwahrlosung und Sabotage ausgesetzt, was auf eine fortschreitende systematische Entrechtung seitens der Regierung zurückzuführen ist. An diesem Punkt ist es auch, dass Güreş eine enge, wenn auch ansonsten kaum bemerkte Verbindung zu Lateinamerika verspürt, und insbesondere zu dessen Indigenen Kulturen und Kosmologien. Kurdische Alevit\*innen praktizieren eine Religion, die einer kulturellen Identität vielleicht näher steht als einer Form der Gottesverehrung. Viele Lehren werden mündlich überliefert, durch Geschichten und Gesänge. Obwohl sich ihre Traditionen in isolierter Form bewahrt haben, sind kurdische Alevit\*innen weltoffene Menschen mit einem vorkolonialen

Zugang zur Körperlichkeit und der Erde. Die beiden skulpturalen Arbeiten *Monitor Head* (2021) und *Unmasking* (2021) von Güreş erzählen von ihren Versuchen, diese wenig beachtete, doch facettenreiche Gemeinschaft zu dokumentieren, sie zu verstehen und zu unterstützen. So wurde in *Monitor Head* zum Beispiel ein Video-Interview mit der Tante der Künstlerin integriert, in dem diese den brutalen Bruch zwischen den Generationen beschreibt, als der Region Türkisch als offizielle Sprache aufgezwungen wurde und unfassbar viel Wissen – speziell aus der mündlichen Überlieferung – schlichtweg verloren ging. Güreş' Werk verleiht dem alltäglichen Leben performative Züge, wodurch dessen Glücksmomente und Nöte eine eindrückliche, aber dennoch nachvollziehbare Darstellung erfahren, die Vorstellungen von Normalität gehörig ins Wanken bringt. ●



# Sheroanawe Hakihiiwe

geb. 1971, lebt und arbeitet in Pori Pori, einer Yanomami-Gemeinde in El Alto Orinoco (Venezuela)

21 Bilder aus der Serie *Hihiipere himo wamou wei* [Diese Bäume geben Früchte zum Essen], 2018  
COURTESY DER KÜNSTLER, GALERÍA ABRA, CARACAS UND MALBA, BUENOS AIRES

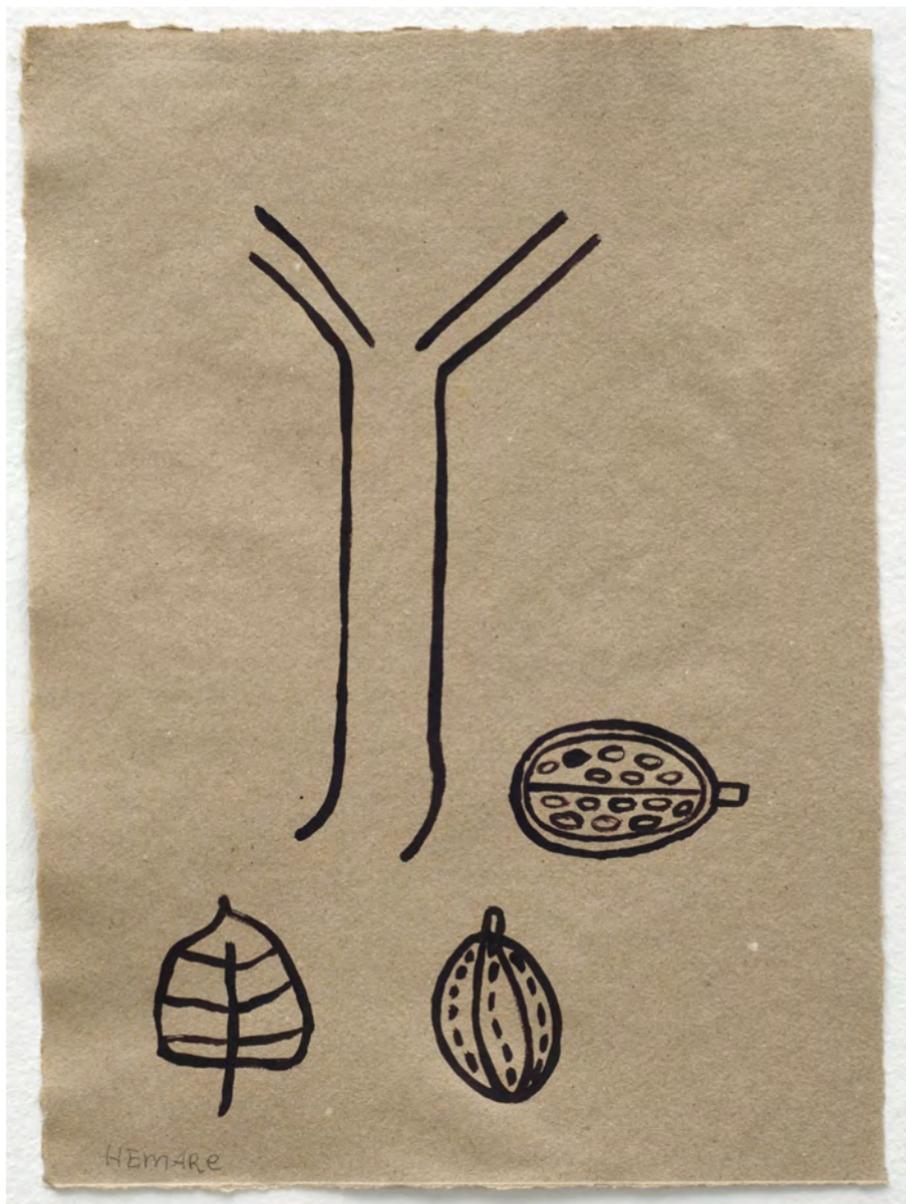
Sheroanawe Hakihiiwe, Künstler aus dem Volk der Yanomami, lebt in der Gemeinde Pori Pori am Orinoco-Fluss im venezolanischen Amazonas. In den frühen 1990er-Jahren erlernte er von der mexikanischen Künstlerin **Laura Anderson Barbata** das Handwerk der Papierherstellung und gründete dann mit ihr die Initiative Yanomami Owë Mamotima [Yanomami-Papierkunst]. Sie widmet sich der Herstellung von Büchern, in denen Menschen aus dem Volk der Yanomami ihre Geschichten erzählen. **Hakihiiwe** bewahrt mündliche Überlieferung, indem er sie auf klein- und großformatigen Zeichnungen mit Naturtinte festhält. Das gemeinschaftliche Wissen wird auf diese Weise auch medial mitteilbar.

*Hihiipere himo wamou wei* [Diese Bäume geben Früchte zum Essen] (2018) besteht aus 21 kleinen Acryl-Bildern auf handgefertigtem Zuckerrohrfaserpapier. Mit diesen zarten Darstellungen versammelt er die vielfältigen Früchte der Bäume in seiner Welt in einem affektiven Verzeichnis. Der Künstler achtet genau auf die sinnlichen Qualitäten von organischen Formen – Beeren, Schoten, Steinfrüchten, Blättern u. a. Er enthüllt eine Konstellation nichtmenschlicher Welten in der Schönheit ihres Werdens.



Aus der Serie *Hihiipere himo wamou wei* [Diese Bäume geben Früchte zum Essen], 2018, COURTESY DER KÜNSTLER, GALERÍA ABRA, CARACAS UND MALBA, BUENOS AIRES

**Hakihiiwe's** Zeichnungen würdigen die Prinzipien des Gleichgewichts, der gegenseitigen Ergänzung und der Wechselseitigkeit, die in der natürlichen Welt gefunden werden können. Seine Werke deuten auf eine symbiotische Beziehung zwischen unterschiedlichen Spezies hin und bekräftigen die Präsenz vielfacher Formen von Existenz und Bewusstheit. ●



Aus der Serie *Hihipere himo wamou wei* [Diese Bäume geben Früchte zum Essen], 2018,  
COURTESY DER KÜNSTLER, GALERÍA ABRA, CARACAS UND MALBA, BUENOS AIRES

# Hiwa K

geb. 1975, lebt und arbeitet in Sulaimaniyya (Irak) und Berlin (Deutschland)

●  
*Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)*, 2017

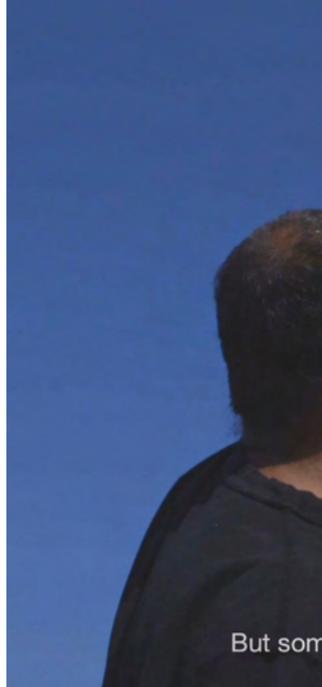
COURTESY DER KÜNSTLER UND KOW, BERLIN

Hiwa K beschreibt sich als Materialist und konzeptioneller Bildhauer sowie als traditioneller Marxist, dessen politische Ideologien durch die Geschichte des Nahen Ostens geprägt wurden. In seiner Arbeit beschäftigt er sich häufig mit scheinbar alltäglichen Aspekten des Lebens, die er als Parabeln mit unklaren Botschaften oder mit Mitteln der Vernunft nicht zu erschließende Metaphern präsentiert. Hiwa K versucht, weder zu belehren noch Lösungen anzubieten, und führt uns gleichermaßen bestimmt und offen durch die Komplexitäten eines migrantischen Körpers und Geistes in Bewegung.

In seinem Film *Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* aus dem Jahr 2017 zeichnet der Künstler Teile einer Reise nach, die vor nicht näher definierter, doch beträchtlicher Zeit stattfand. Man sieht ihn, wie er Felder, Ödland und Häfen durchquert, von der Türkei nach Athen und dann nach Rom geht - denselben Weg, den er als Kind nahm, als er aus dem irakischen Kurdistan zu Fuß nach Europa floh. Immer wieder sieht man Hiwa K, wie er eine handgefertigte Stange mit einer seltsamen Ansammlung von davon abzweigenden Rückspiegeln auf seiner Nasenspitze balanciert. Sein unsicheres Gleichgewicht und seine bruchstückhafte, beschränkte Sicht lassen keine Zweifel aufkommen, dass diese absurde Vorrichtung die scheinbare Einfachheit dessen, was gesehen und gehört werden kann, dehnen und verzerren soll. Als poetische Allegorie ohne moralisierende Töne zielt *Pre-Image* direkt auf den Kern der größten humanitären Katastrophe unserer Zeit: der Migration. ●

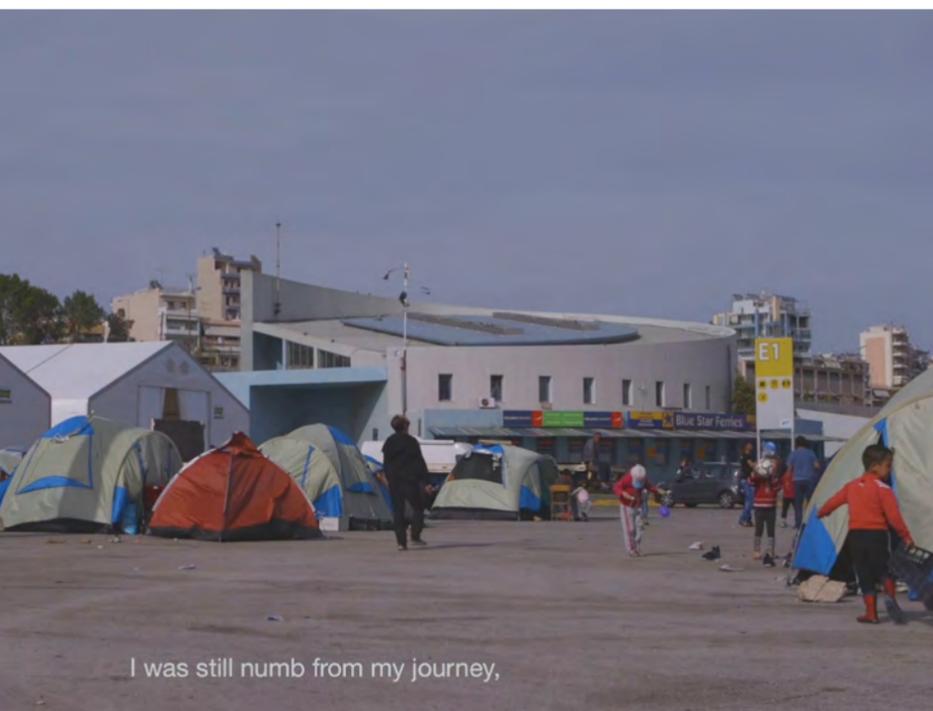
*Pre-Image (Blind as the Mother Tongue)* (Filmstills), 2017

COURTESY DER KÜNSTLER UND KOW, BERLIN





Sometimes I had the feeling that I was the burden upon my own feet.



I was still numb from my journey,

# Karrabing Film Collective

gegr. 2008



*Mermaids, Mirror Worlds, 2018*

Das Karrabing Film Collective ist eine Gruppe von Film- und Kunstschaffenden, von denen die meisten Indigenen Gemeinschaften der Nordwestküste Australiens angehören. Das 2008 als eine Art Graswurzelinitiative entstandene Kollektiv versteht Filmemachen als eine Form der Selbstorganisation und als Mittel zur Auseinandersetzung mit den Bedingungen der heute herrschenden gesellschaftlichen Ungleichheit. Seine Arbeit stellt historische und gegenwärtige Strukturen der Macht der Siedler\*innen in Frage. Die Filme befassen sich mit dem Leben der Mitglieder des Kollektivs, die durch den Prozess des Filmemachens eine Verbindung zu ihrem Land herstellen und das globale Verständnis von Indigenität aufbrechen. Auf Emiyengal bedeutet „Karrabing“ Niedrigwasser, den tiefsten Stand der Ebbe. „Karrabing“ beschreibt sowohl eine Zeit des Zusammenkommens als auch die Küstenlinie, welche die Mitglieder des Filmkollektivs als erweiterte Familie über soziale Grenzen hinweg verbindet.

*Mermaids, Mirror Worlds* ist eine surreale Erkundung der gegenwärtigen Zukunft von Klimawandel, ausbeuterischem Kapitalismus und industrieller Toxizität aus der Sicht Indigener Welten. In einer vom Kapitalismus vergifteten Land- und Meereslandschaft angesiedelt, in der nur Aborigines lange Zeit im Freien überleben können, erzählt der Film die Geschichte eines jungen Indigenen Mannes namens Aiden. Als Säugling entführt, um Teil eines medizinischen Experiments zur „Rettung der weißen Bevölkerung“ zu werden, darf Aiden nun wieder in die Welt und zu seiner Familie zurückkehren. Er ist mit seinem Vater und seinem Bruder unterwegs und sieht sich zwei Möglichkeiten der Zukunft und Vergangenheit gegenüber. Der fragmentarische Charakter des Films spiegelt wider, wie die Gewalt des Kapitalismus die strukturell, ökonomisch und politisch Entwurzelten am härtesten trifft. Aiden, ein Fremder im eigenen Land, lernt dessen Natur und Folklore – samt Meerjungfrauen, einer Biene und einem Kakadu – wieder kennen, was ihn dazu bringt, darüber nachzudenken, auf wessen und auf welche Leben es ankommt. ●

*Mermaids, Mirror Worlds*  
(Filmstills), 2018





# Germain Machuca

geb. 1970, lebt und arbeitet in Lima (Peru)

Las dos Fridas – Sangre/Semen – Línea de vida [Die zwei Fridas – Blut/Samen – Lebenslinie], 2013

COURTESY GERMAIN MACHUCA UND MUSEO DE ARTE DE LIMA

Germain Machuca ist Tänzer\*, Choreograf\* und Dragqueen. Als einer der letzten Tänzer\*innen schloss er sich der queeren Theater- und Aktivist\*innen-Truppe *Teatro del Sol* (1979–1994) in Lima an und war Haupttänzer\* der *ESPACIO-DANZA*-Gruppe. Zudem kooperierte er bei verschiedenen Aktionen und Projekten des von Dragqueen und Philosoph\*in *Giuseppe Campuzano* gegründeten *Museo Travesti del Perú* [Museum des Transvestitismus Peru]. Seit den späten 1980er-Jahren beteiligt sich Machuca an verschiedenen Film- und Theaterprojekten sowie öffentlichen Performances, die die kollektive Erinnerung von sexueller Dissidenz, soziale und affektive Migration und staatliche Gewalt gegen queere Körper in den Blick nehmen.

*Las dos Fridas – Sangre/Semen – Línea de vida* [Die zwei Fridas – Blut/Samen – Lebenslinie] (2013) arbeitet mit den Mitteln der Fotografie und stummer Performance, in der Machuca und Campuzano – die aufgrund einer amyotrophen Lateralsklerose einen Rollstuhl benutzt – sich den abgewerteten Körper zurückerobern und den gesellschaftlichen Strukturen, die von der Norm abweichende Körper als „fehlerhaft“ abtun, widersetzen. Beide erscheinen in Drag, sie tragen Kleider, die mit Motiven aus den Anden verziert sind, sowie Prothesen und Requisiten, mit denen sie Bezüge zu historischen Werken wie *Las dos Fridas* (1989) des queeren Duos *Yeguas del Apocalipsis* aus Chile sowie zum theatralischen Make-up des *Teatro del Sol* in Peru herstellen und so eine Genealogie des Aids-Aktivismus in Südamerika nachzeichnen. ●

*Las dos Fridas – Sangre/Semen – Línea de vida* [Die zwei Fridas – Blut/Samen – Lebenslinie], 2013  
COURTESY GERMAIN MACHUCA UND

MUSEO DE ARTE DE LIMA

FOTO: CLAUDIA ALVA

IM BILD: GIUSEPPE CAMPUZANO  
(LINKS) UND

GERMAIN MACHUCA (RECHTS)



# Daniela Ortiz

geb. 1985, lebt und arbeitet in Cusco (Peru)

•  
*The ABC of Racist Europe*, 2017

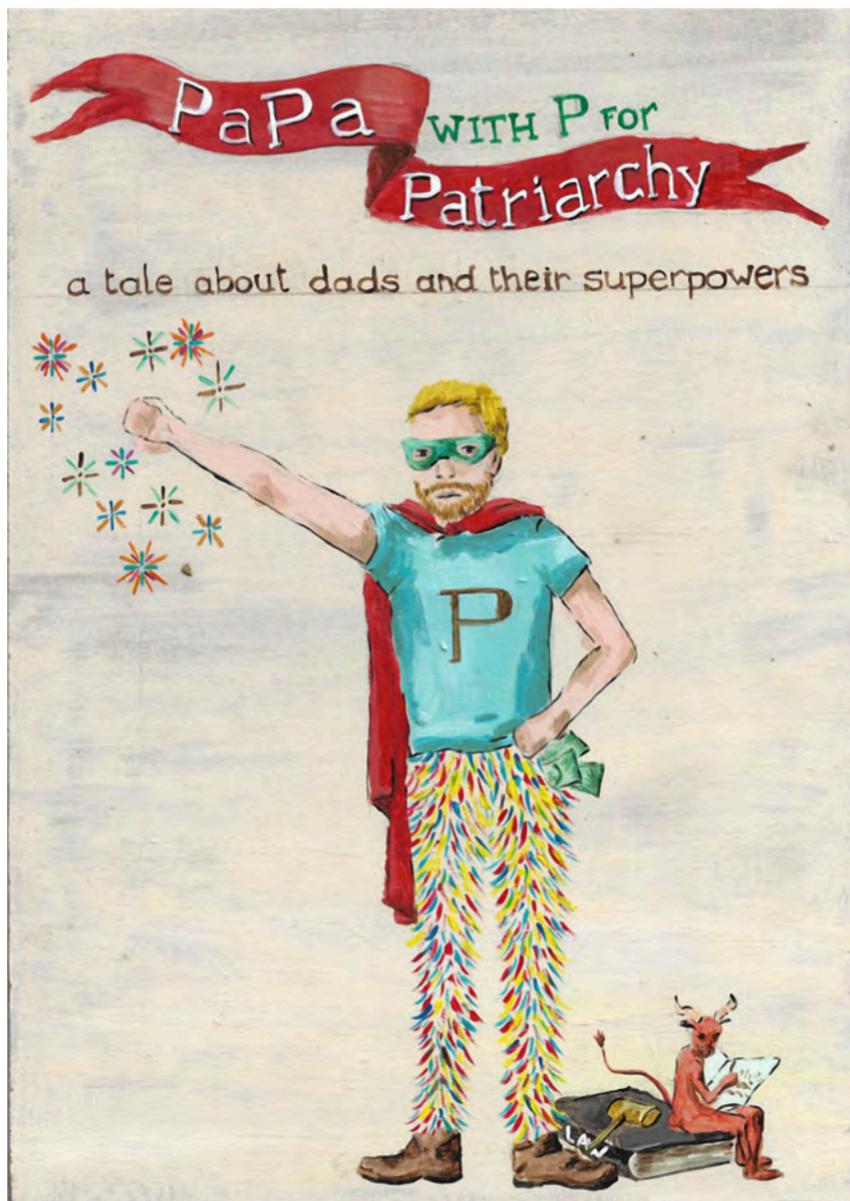
*Papa, with P for Patriarchy*, 2020

Die Künstlerin und Aktivistin **Daniela Ortiz** befragt in ihrem Werk die systematische Kriminalisierung und Ausgrenzung von rassifizierten Menschen, koloniale Mechanismen der Gegenwart, die repressive *white supremacy* sowie gesetzlich legitimierte Aggression gegenüber migrantischen Gemeinschaften. In ihren aktuellen Arbeiten geht es um Bildung aus einer antikolonialen und antipatriarchalen Perspektive. Die Installation bzw. das gleichnamige Buch *The ABC of Racist Europe* (2017) beinhaltet etwa ein Alphabet für Kinder, in dem sich hinter jedem Buchstaben die in Europa herrschenden imperialistischen Sichtweisen, dessen kolonial geprägte Gesetzgebung oder normalisierte Fremdenfeindlichkeit auftun.

*Papa, with P for Patriarchy* (2020) entstand als Auftragsarbeit für diese Ausstellung und ist ein handgezeichnetes Kinderbuch über einen Vater, der ein Held ist – aber ein Held des Patriarchats. In der Geschichte geht es um die rechtlichen Mechanismen, die rassistischer und patriarchaler Ausübung von Missbrauch und Gewalt zugrunde liegen. Ortiz thematisiert psychologische Unterdrückung und deren Ausformungen als ökonomische, mentale, körperliche oder emotionale Gefangenschaft – insbesondere in der Lebenserfahrung von alleinerziehenden Müttern –, die sich in Situationen wie der im Zuge der Covid-19-Pandemie verordneten sozialen Quarantäne noch verschärft. •



Seiten aus *The ABC of Racist Europe*, 2017



Cover von *Papa, with P for Patriarchy*, 2020

# Prabhakar Pachpute

geb. 1986, lebt und arbeitet in Pune (Indien)

●  
*A Plight of Hardship II*, 2021, COURTESY DER KÜNSTLER UND EXPERIMENTER, KOLKATA

Prabhakar Pachpute setzt sich künstlerisch mit den Themenfeldern Arbeit und Landschaft sowie den ökonomischen und sozialen Auswirkungen der Rohstoffindustrie auseinander. Seine Zeichnungen, Stop-Motion-Animationen, Hörstücke und Skulpturen rahmen die Kämpfe um Landrechte und das kollektive Überleben und

schöpfen dabei aus seinen persönlichen Erfahrungen in einer Familie von Kohlebergarbeiter\*innen.

In seinem großformatigen Gemälde, einem Auftragswerk für diese Ausstellung, zeigt Pachpute eine Figur, die ihrer Wege geht und aus Körperteilen von Menschen und Tieren, persönlicher



Habe und Vulkanschloten zusammen-  
gesetzt ist. Sie erinnert an die Ikonog-  
rafie diverser indischer Göttinnen, die  
mit Seuchen in Verbindung gebracht  
werden. So lenkt der Künstler die Auf-  
merksamkeit auf die Kehrseite des er-  
lahmenden Alltagslebens in aller Welt  
und der landesweiten Ausgangssperren  
im Zuge der Covid-19-Pandemie: Die  
schlecht bezahlten Arbeitskräfte, die  
mit ihren unverzichtbaren Tätigkeiten  
während der Pandemie den sprich-  
wörtlichen Laden am Laufen halten,  
haben oft keinen Zugang zu Leistun-  
gen wie bezahltem Urlaub und einer

Krankenversicherung. Die wandernde  
Figur lässt auch an Migrant\*innen den-  
ken, die sonst nirgends hinkönnen, oder  
an die derzeitige Massenflucht aus dicht  
bevölkerten Städten aufs Land. Unter  
den diversen Schichten, die die Figur  
sich übergezogen hat, wird eine als  
Gewalt erfahrene Rechtlosigkeit und  
insbesondere das Fehlen von Arbeit-  
nehmer\*innenrechten erkennbar. ●

*A Plight of Hardship II*, 2021  
COURTESY DER KÜNSTLER UND EXPERIMENTER,  
KOLKATA



# Amanda Piña

geb. 1978, lebt und arbeitet in Wien (Österreich) und Mexiko-Stadt (Mexiko)

●  
*Danzas Climáticas* [Klimatische Tänze], 2019. © NADAPRODUCTIONS

Amanda Piña konzentriert sich in ihrer Arbeit auf die politische und soziale Kraft von Bewegung. Ihre Arbeiten sind als zeitgenössische Rituale angelegt, welche die ideologischen Trennungen zwischen Modernem und Traditionellem, Menschlichem und Nichtmenschlichem, Natur und Kultur vorübergehend aufheben sollen. Piña bemüht sich dabei um die Entwicklung neuer Rahmenbedingungen für die Schaffung multisensorischer Erfahrungen. Sie wurde 2013 als Feldenkrais-Praktikerin zertifiziert und setzt die Methode in Performances, Installationen und Videoarbeiten für ihre Auseinandersetzung mit Bewegung ein.

*Danzas Climáticas* [Klimatische Tänze] besteht aus einem Film, einer Installation sowie einem Workshop und einer Abschlussvorstellung, die in Zusammenarbeit mit Studierenden der Akademie der bildenden Künste Wien umgesetzt werden. Die Arbeit ist Teil des 2014 begonnenen Langzeitprojekts *Endangered Human Movements*, das sich kulturellen Praktiken widmet, die jahrhundertlang gepflegt wurden, bevor sie verschwanden oder sich als vom Aussterben bedroht erwiesen. Angeregt wurde das auf den aktuellen Verlust der kulturellen und biologischen Vielfalt der Erde reagierende Projekt von der Arbeit des mexikanischen Anthropologen

Alessandro Questa über zwei Tänze aus dem nördlichen Hochland von Puebla, die von den Masewal aufgeführt werden. Für Questa stellen „diese sogenannten traditionellen Tänze in Wirklichkeit kreative soziale Instrumente dar, um sozioökologische Beziehungen zu veranschaulichen und in sie einzugreifen, indem sie die wechselseitige Abhängigkeit aller Lebensformen in dieser Bergregion betonen“. In Piñas Arbeit bilden die beiden Tänze – Tipekajomeh und Wewentiyo – den Ausgangspunkt für eine Reise in die Tiefen des Gebirges und in Richtung einer neuen Verzauberung durch das, was die moderne Wissenschaft als „Geologie“ bezeichnet hat. Durch körperliche Praktiken des Berg-, Gletscher-, Wasser-, Wald- und Luftwerdens kommt eine Art des Wissens zur Anwendung, das der Westen gewöhnlich als „Natur“ bezeichnet, das aber hier mit Schamanismus, *oraliture* (mündlich wiedergegebenen Geschichten) und magischem Denken verwandt ist. Es kann als Tanz verstanden werden, der eine Form der politischen Praxis dekolonialer Ökologien darstellt. ●

*Danzas Climáticas* [Klimatische Tänze] (Filmstill), 2019.  
© NADAPRODUCTIONS



# Roldán Pinedo / Shöyan Sheca

geb. 1971, lebt und arbeitet in Lima (Peru)

●  
*La cosmovisión de los tres mundos Shipibos*  
[Die Kosmovision der drei Shipibo-Welten], 2018

COURTESY DER KÜNSTLER UND PRIVATSAMMLUNG

Roldán Pinedo/Shöyan Sheca ist einer der wichtigsten zeitgenössischen Shipibo-Maler. Er lernte das Malen mit Naturfarben Mitte der 1990er-Jahre von seiner Frau **Bawan Jisbe / Elena Valera**, einer autodidaktischen Künstlerin. In seinen Arbeiten steht seine Heimatgemeinde San Francisco de Yarinacocha im Mittelpunkt, eine Gegend mit einer vielfältigen, üppigen Natur. Auch seine Erfahrungen als Migrant aus dem peruanischen Amazonasgebiet in die Hauptstadt greift er immer wieder auf. Zurzeit lebt er in dem Viertel Cantagallo in Lima. Die Bewahrung von Wissen, Kultur und Sprache der Shipibo ist die zentrale Motivation für sein künstlerisches Schaffen.

Häufig verbindet Shöyan Sheca Visionen, die er unter dem Einfluss von Ayahuasca – einem psychedelisch wirkenden Pflanzensud – hat, mit geometrischen Formen der *kené*-Kunst und Darstellungen von Regenwaldflora. Er möchte damit auch die Heilkraft lokaler Pflanzen hervorheben. Schaman\*innen, Schildkröten, Anakondas, Jaguare, Affen und mythische Wesen aus dem Amazonas, wie etwa Nixen, bevölkern seine lebendigen, detailsatten Bilder. Er thematisiert mit ihnen die komplexen Beziehungen zwischen Territorium, nichtmenschlichen Lebensformen, spirituellen Welten und Menschenwesen. *La cosmovisión de los tres mundos Shipibos* [Die Kosmovision der drei Shipibo-Welten] (2018) lässt verschiedene Zeitbegriffe und einen neuen Umgang mit Territorium erkennen. Indem das Bild über staatlich verordnete Narrative hinausgeht, werden die heiligen und gemeinschaftlichen Bedeutungen des Landes zurückgewonnen. Geister, Wald, Luft, Wasser und Tiere koexistieren in den Bildern. Alles ist miteinander verbunden, alles hängt zusammen. Die anthropozentrische Vorstellung, die Menschen für die beherrschende Spezies auf unserem Planeten hält, erweist sich in den Arbeiten von Shöyan Sheca als eine Illusion. ●

*La cosmovisión de los tres mundos Shipibos*  
[Die Kosmovision der drei Shipibo-Welten], 2018,  
COURTESY DER KÜNSTLER  
UND PRIVATSAMMLUNG,  
FOTO: JUAN PABLO  
MURRUGARRA





# Sandra Salazar

geb. 1989, lebt und arbeitet in Lima (Peru)

- 
- Histerectomia I* [Hysterektomie I], aus der Serie *Genitales* [Genitalien], 2016–2017
- Histerectomia II* [Hysterektomie II], aus der Serie *Genitales* [Genitalien], 2016–2017
- Disforia* [Dysphorie] #10, 2019
- Disforia* [Dysphorie] #11, 2019
- Disforia* [Dysphorie] #13, 2019
- Disforia* [Dysphorie] #14, 2019
- Disforia* [Dysphorie] #15, 2019
- Disforia* [Dysphorie] #17, 2019

Sandra Salazar zerlegt Fleisch, Knochen, Hormone, den Metabolismus, Körperflüssigkeiten sowie Organe und deren Systeme – ob zur Fortpflanzung, Atmung, Bewegung oder Ausscheidung – in ihre Bestandteile. Daraus entstehen Landschaften und Objekte, aus denen die Merkmale geschlechtlicher Unterschiede verschwunden sind, indem jegliche Zeichensysteme zur Organisation des normativen Regimes von männlich und weiblich darin kollidieren. In ihren Serien von Keramikarbeiten *Genitales* [Genitalien] (2016–2017) und *Disforia* [Dysphorie] (2019) erkundet die Künstlerin Möglichkeiten, der biologischen Anatomie zu entfliehen und diese durch neue und bessere Versionen der physischen Entwicklung und Funktionen des Körpers zu ersetzen. Unter Salazars Zeichnungen und Skulpturen von nonbinären Geschlechtsteilen mischen sich Gebilde aus Knochen und Körpern, für die noch keine Bezeichnung gefunden wurde – alternative Morphologien, die die Betrachtenden einladen, die geschlechtliche Syntax neu zu denken und sich in das Universum von Varianten einzulassen, das sich in der Erfahrung des Transgender-Körpers entfaltet. ●

*Disforia*  
[Dysphorie] #14,  
2019

*Disforia*  
[Dysphorie] #10,  
2019

*Disforia*  
[Dysphorie] #11,  
2019



# Victoria Santa Cruz

1922–2014, lebte und arbeitete in Lima (Peru)



„Me gritaron negra“ [Sie riefen mich Schwarze]

Rezitiert im Film *Victoria. Black and Woman*

REGIE: TORGEIR WETHAL, PRODUKTION: ODIN TEATRET FILM,  
PERU / DÄNEMARK 1978

FILMAUSSCHNITT COURTESY ODIN TEATRET FILM UND ODIN  
TEATRET ARCHIVES, HOLSTEBRO

Ab dem Jahr 1958 widmete sich Victoria Santa Cruz zusammen mit ihrem Bruder Nicomedes Santa Cruz mit ganzer Kraft der Gründung eines Schwarzen Theaters in Peru. Bereits in ganz jungen Jahren hatte sich die Künstlerin intensiv mit den Liedern, Tänzen und Musikinstrumenten des Schwarzen Kulturguts vor Ort befasst und sich für entsprechende Bildungsräume eingesetzt. Ihre Musik und Dichtung vergegenwärtigt die Geschichte von Unterdrückung und Ausgrenzung, die im 16. Jahrhundert mit der Ansiedlung der ersten verklavten Afrikaner\*innen durch die spanischen Kolonialherren im Vizekönigreich Peru begonnen hatte.

Mit präziser Technik, einer klaren politischen Haltung und mit Betonung auf das gesprochene Wort in ihren Musikstücken gelang es Santa Cruz, die Wirklichkeiten, mit denen Schwarze Menschen konfrontiert sind, ins öffentliche Bewusstsein zu rücken und den hohen Stellenwert der Oral History beim Überliefern und Fortschreiben von Kultur für Communitys afrikanischer Herkunft hervorzuheben. „Me gritaron negra“ [Sie riefen mich Schwarze], eine ihrer eindringlichsten Kompositionen, entstanden Mitte der 1970er-Jahre, basiert auf einer Kindheitserinnerung, als eine Gruppe von Mädchen aufgrund von deren rassistischer Voreingenommenheit nicht mit ihr spielen wollte. Das musikalisch-rhythmische Spiel mit Worten sowie das unablässige Ausrufen von „Schwarz!“ verwandeln die mit dem Wort assoziierte rassistische Verachtung in ein Zeichen affektiver Anerkennung und politischen Widerstands. ●





*Victoria. Black and Woman* (Filmstill), 1978, COURTESY ODIN TEATRET FILM UND ODIN TEATRET ARCHIVES, HOLSTEBRO



# „Sie riefen mich Schwarze“

Ein rhythmisches Gedicht von Victoria Santa Cruz

ANMERKUNG: Der Chor ist kursiv gesetzt.

Ich war erst sieben Jahre alt, erst sieben,  
Sieben Jahre, ach was!  
Nicht einmal fünf war ich!



Als plötzlich Stimmen auf der Straße riefen:  
*Schwarze!*  
*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*  
*Schwarze! Schwarze! Schwarze!*  
„Bin ich etwa Schwarz?“, fragte ich mich  
*JA!*  
„Was bedeutet Schwarz sein?“  
*Schwarze!*  
Und ich wusste nicht, welch traurige Wahrheit  
sich dahinter verbarg.  
*Schwarze!*  
Und ich fühlte mich Schwarz,  
*Schwarze!*  
Genauso wie sie meinten,  
*Schwarze!*  
Und ich wich zurück,  
*Schwarze!*  
Genauso wie sie wollten,  
*Schwarze!*  
Und ich verabscheute mein Haar, meine vollen  
Lippen, mich betrübte meine braune Haut  
Und ich wich zurück,  
*Schwarze!*  
Und wich zurück ...  
*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*  
*Schwarze! Schwarze! Schwaaarze!*  
*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*  
*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*

Victoria. *Black and Woman*  
(Filmstills), 1978, COURTESY  
ODIN TEATRET FILM UND ODIN  
TEATRET ARCHIVES, HOLSTEBRO

Und die Zeit verging,  
Und mit mir selbst stets im Hader trug ich weiterhin  
die schwere Last auf meinem Rücken



(KLATSCHEN)

Wie schwer sie doch war! ...

Ich glättete mein Haar,  
puderte mein Gesicht,  
und aus meinem Inneren ertönte immer dasselbe Wort

*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*

*Schwarze! Schwarze! Schwaaarze!*

Bis ich eines Tages zu sehr zurückwich,

so sehr, dass ich fast stürzte

*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*

*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*

*Schwarze! Schwarze! Schwarze! Schwarze!*

*Schwarze! Schwarze! Schwarze!*

Ja und?



(KLATSCHEN)

Ja und?

*Schwarze!*

Ja

*Schwarze!*

Ich bin eine

*Schwarze!*

Schwarze

*Schwarze!*

Ich bin Schwarz

*Schwarze!*

Ja

*Schwarze!*

Ich bin eine

*Schwarze!*

Schwarze

*Schwarze!*

Ich bin Schwarz

Von nun an möchte ich kein glattes Haar mehr,  
*Ich möchte es nicht*  
 Von nun an lache ich über diejenigen,  
 die meinen, sie wollen uns Unmut ersparen,  
 Und Schwarze als „farbig“<sup>1</sup> bezeichnen  
 Und was für eine Farbe!  
 SCHWARZ  
 Und wie schön sich das anhört!  
 SCHWARZ  
 Und was für einen Rhythmus das hat!  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 Endlich  
 Endlich verstand ich's  
 ENDLICH  
 Ziehe ich mich nicht mehr zurück  
 ENDLICH  
 Gehe ich überzeugt vorwärts  
 ENDLICH  
 Gehe ich hoffnungsvoll vorwärts  
 ENDLICH  
 Und segne den Himmel, denn Gott schuf meine  
 Schwarze Haut  
 Und schon verstand ich's  
 ENDLICH  
 Habe ich das Geheimnis gelüftet  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ SCHWARZ  
 SCHWARZ SCHWARZ  
 Ich bin Schwarz!

**1**  
 Der spanische Begriff *gente de color* ist nicht mit dem englischen, auch im Deutschen gebräuchlichen Begriff „People of Color“ gleichzusetzen. Bei Letzterem handelt es sich um eine politische Selbstbezeichnung aus den USA, die Schwarze Menschen miteinschließt. Aus diesem Grund wurde hier der kolonialistische Begriff „farbig“ gewählt, welcher eine Fremdzuschreibung für Schwarze Menschen bezeichnet.

Übersetzung Daphne Nechyba

# Olinda Silvano / Reshinjabe

geb. 1969, lebt und arbeitet in Lima (Peru)

●  
*El espíritu de las madres plantas* [Der Geist der Mutterpflanzen], 2020

*El espíritu de las madres plantas* [Der Geist der Mutterpflanzen], 2020

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG

Olinda Silvano / Reshinjabe ist eine der bedeutendsten Künstler\*innen und Wortführer\*innen im Cantagallo-Viertel, in dem sich seit Ende der 1990er-Jahre hunderte Angehörige des Shipibo-Volks nach ihrer Migration aus dem Amazonas-Regenwald mitten im Zentrum von Lima zusammengefunden haben. Reshinjabe, was so viel wie „erster Atemzug“ bedeutet, engagiert sich auch bei der Förderung von zahlreichen Indigenen Künstlerinnen, die mit traditionellen amazonischen *kené*-Designs arbeiten, deren Muster die

Kosmologie der Shipibo zum Ausdruck bringen und von der Hautstruktur der kosmischen Schlange, der Großen Anakonda namens Ronin, inspiriert sind.

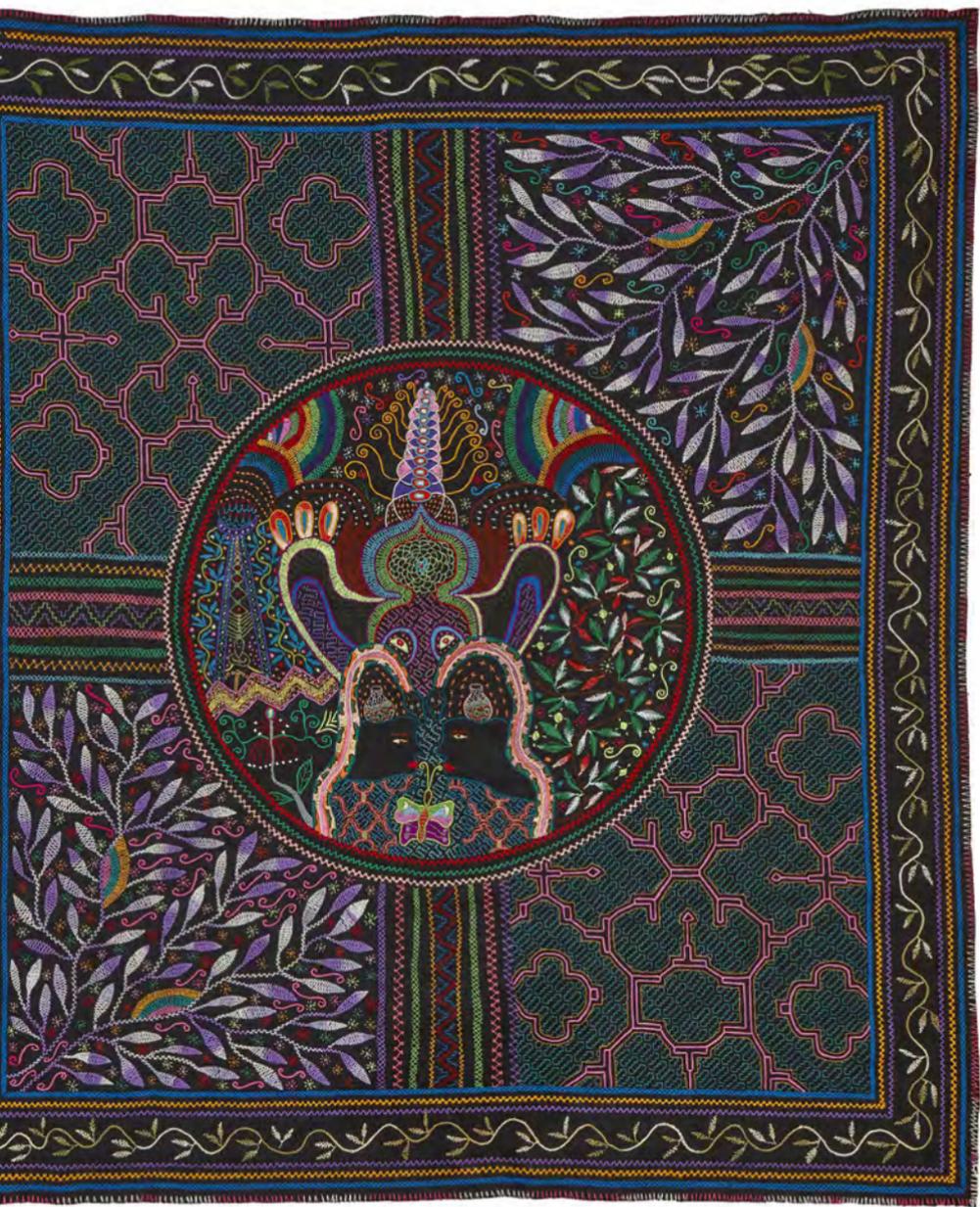
Diese jüngsten Textilarbeiten basieren auf Reshinjabes persönlichen Eindrücken im Kampf gegen ihre Covid-19-Symptome, während sie in Cantagallo lebte: Die Gegend war anfangs schwer von der Pandemie betroffen. Die Stickereien beziehen sich auf die Rolle der Pflanzen, Blätter und Wurzeln, die in der Gemeinschaft bei der Pflege ihrer Patient\*innen während der Krise zur Anwendung kamen – darunter Matico-Pfeffer, Eukalyptus und Ingwer. Reshinjabe dankt hier den Geistern der Mutterpflanzen und bildet ihre Heilungsvisionen während der Erkrankung ab. Sie beschwört das heilige Wissen der Pflanzen, gegen die Hegemonie der westlichen Medizin aufzubegehren. ●



*El espíritu de las madres plantas* [Der Geist der Mutterpflanzen], 2020, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG, FOTO: JUAN PABLO MURRUGARRA

*El espíritu de las madres plantas* [Der Geist der Mutterpflanzen], 2020, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG, FOTO: JUAN PABLO MURRUGARRA





# SPIT!

(*Sodomites, Perverts, Inverts Together!* /

*Carlos Maria Romero, Carlos Motta & John Arthur Peetz*)

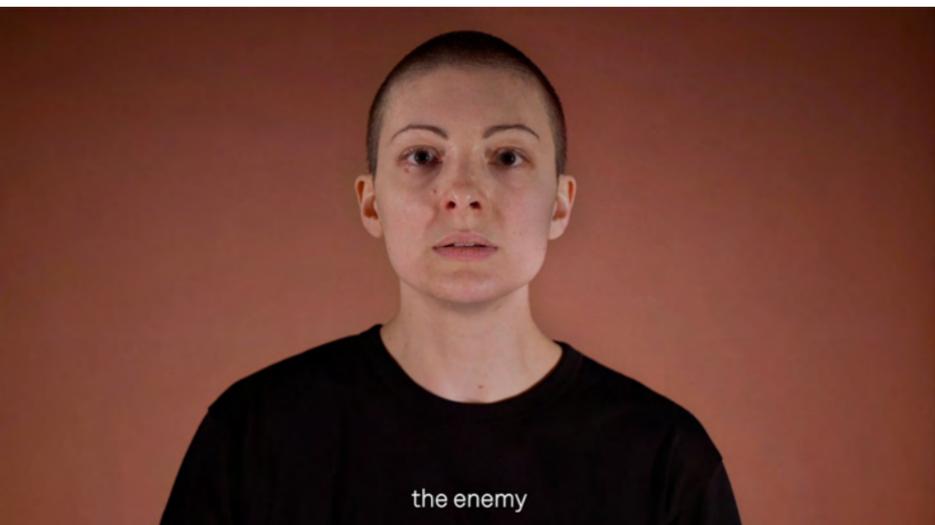
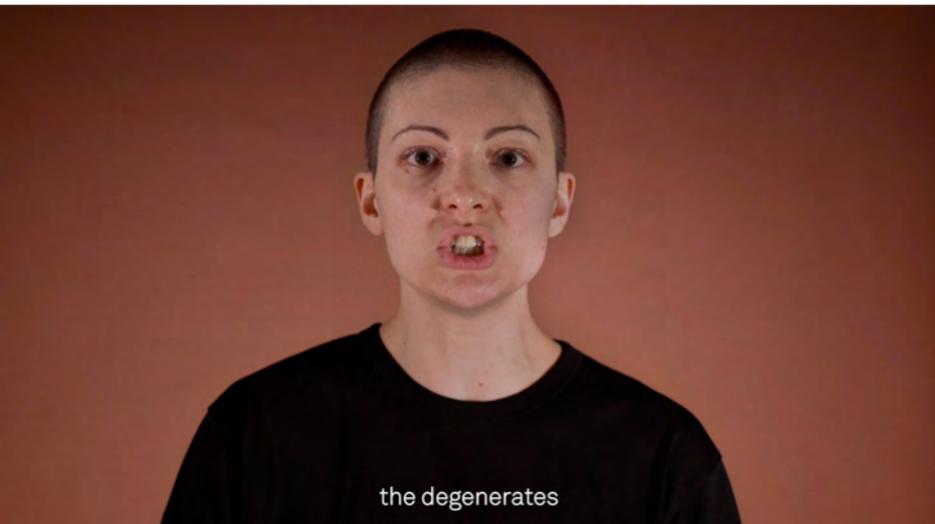
gegr. 2017

●  
*We The Enemy*, 2017

Das Kollektiv SPIT! (*Sodomites, Perverts, Inverts Together!*) besteht aus Carlos Maria Romero, Carlos Motta und John Arthur Peetz. In Auseinandersetzung mit den politischen Kämpfen von Minderheitsgemeinschaften, die sich rund um Sexualität, Gender und ethnische Zugehörigkeit formieren, befassten sich die ersten Projekte des Kollektivs unter anderem mit der Neuinterpretation von Manifesten diverser radikaler queerer Politgruppen, die in Live-Performances übersetzt wurden.

In dem dreiminütigen Video-Manifest *We The Enemy* (2017) performt die griechische Künstlerin Despina Zacharopoulou eine umfangreiche Liste von Beleidigungen, die an queere Menschen gerichtet sind. Während manche davon noch zweideutig und eher harmlos sind oder auch auf fast schon charmante Weise obskur, sind andere in ihrer Alltäglichkeit unerträglich gewaltvoll und wieder andere nur mehr als brutal verletzend zu bezeichnen. Die selbstbewusste und unverfrorene Darbringung kehrt die Beschimpfungen wieder um, gegen die Aggressor\*innen, womit der Akt die Kränkung tilgt und sich die Ausdrücke zurückerobert – wie sich am Wort „queer“ als bestem Beispiel für diese linguistische Taktik zeigt. Bei *We The Enemy* werden wir Zeug\*innen, wie Hatespeech zu einem Ausdruck widerständiger Selbstermächtigung wird. Perverserweise verleiht eine Sprache, die ausgrenzt und verwundet, wenn nicht sogar tötet, ihren Adressat\*innen auch eine diskursive Existenzberechtigung, sodass ihnen nichts anderes übrigbleibt, als eine solche Sprache auch auf sich selbst anzuwenden: „Wir“, proklamieren sie, „sind und bleiben für immer die Feind\*innen“. ●

*We The Enemy* (Filmstills),  
2017



# Sophie Utikal

geb. 1987, lebt und arbeitet in Berlin  
(Deutschland)

●  
*A New World Is Coming*, 2021

*What Was, Is Gone*, 2020

Sophie Utikal geht in ihren Arbeiten stets von ihrem eigenen braunen Körper aus und von einem Gefühl, das nach Umsetzung in einer räumlichen Szenerie drängt. Die sinnlichen Welten in Pastellfarben regen die Betrachter\*innen dazu an, sich gegenseitig verletzlich zu zeigen. Utikals handgenähte Textilarbeiten erreichen beeindruckende Größen, jede spannt sich über mehrere Meter und nimmt den Ausstellungsraum in Besitz, dominiert ihn mit seiner Weichheit. Unter besonderer Bedachtnahme auf Biografien, die üblicherweise unterrepräsentiert sind, fokussieren die Werke durchwegs auf den Körper und dessen Sprache. Die Ambivalenz zwischen den weichen Materialien in der sanften Farbgebung und den dargestellten bedrückenden Sachverhalten verweist auf die Möglichkeiten, die sich in den multiplen Konflikten unserer Zeit trotz allem für die porträtierten Frauen auftun – nämlich das Potenzial, sich ihr eigenes persönliches Leid zuzugestehen und dadurch die Stärke und die Macht zu erlangen, das zu verändern, was ihnen den Schmerz zufügt.



Utikals neueste Arbeit *A New World Is Coming* (2021) nimmt Bezug auf die Anti-Rassismus-Demonstrationen, die im vergangenen Jahr in zahlreichen westlichen Städten stattgefunden haben. Die Protestierenden stürzten eine Reihe von Denkmälern, die unmissverständliche Symbole der *white supremacy* und westlicher, kolonial und kapitalistisch



geprägter Machtausübung waren. Diese rasch um sich greifenden Aktionen waren nur durch eine kollektive Anstrengung möglich geworden, bei der sich Menschen zusammenfanden, die trotz ihrer unterschiedlichen Ideologien begriffen hatten, welche Kraft in einem gemeinsamen Zusammenschluss für dieselbe Sache liegt. Utikal's Arbeiten suggerieren, dass es eine höhere Macht gibt, die diese Ereignisse anfacht und die Protestierenden dabei bestärkt, gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung anzukämpfen – womit sie nicht zuletzt auch die Grundfesten der weißen Hegemonie erschüttern und Veränderung in den Mainstream-Diskurs rund um Rassismus bringen. ●

*A New World Is Coming, 2021, FOTO: BAHAR KAYGUSUZ*

# Cecilia Vicuña

geb. 1948, lebt und arbeitet in New York (NY, USA) und Santiago (Chile)

●  
*Árbol de manos* [Baum der Hände], 1974

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND PRIVATSAMMLUNG

*Burnt Quipu*, 2018

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND LEHMANN MAUPIN, NEW YORK, HONGKONG, SEOUL UND LONDON,  
UND BAMPPA

Seit den 1960er-Jahren entwickelt Cecilia Vicuña in ihrer Praxis eine radikale Perspektive auf das Verhältnis zwischen Kunst und Politik. Oftmals ausgehend von ihrer persönlichen Geschichte, widmet sich ihr multidisziplinär angelegtes Werk einem Themenspektrum, das von Erotik, dem kolonialen Erbe und Freiheitskämpfen bis hin zu kollektiver Freude, Indigenen Denkweisen und Umweltzerstörung reicht. Ein zentraler Aspekt der Arbeiten ist Vicuñas Glaube an die heilende Kraft der Kunst, die nicht danach strebt, zu kolonialisieren oder zu dominieren, sondern einen Wandel in Richtung affektiver sozialer Strukturen bewirken will.

Ein häufig wiederkehrendes Element in Vicuñas Schaffen sind Quipus, ein inkaisches Schrift- und Aufzeichnungssystem, dem jedoch durch die spanische Eroberung des Inkareichs ein Ende gesetzt wurde. Quipus bestehen aus gefärbten Haarsträngen von Kamelen, Lamas und ähnlichen Tieren, die an bestimmten Stellen zu Knoten gebunden wurden. Für die Künstlerin ist das Quipu „Poesie im Raum, es erinnert uns daran, den Körper und den Kosmos gleichermaßen einzubeziehen; eine haptisch-räumliche Metapher für die Verbundenheit aller Dinge“. Ihre aktuelle Arbeit *Burnt Quipu* (2018) lässt durch die Färbung der langen Wollfäden an Feuer und Rauch denken – eine Referenz an die Waldbrände im Amazonasgebiet, in Kalifornien sowie in den Nadelwäldern Nordamerikas, im südlichen Chile und Argentinien. ●



*Burnt Quipu*, 2018, Ausstellungsansicht, *Cecilia Vicuña: About to Happen*, UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive (BAMPFA), 2018, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND LEHMANN MAUPIN, NEW YORK, HONGKONG, SEOUL UND LONDON, UND BAMPFA, FOTO: JOHNNA ARNOLD

# Castiel Vitorino Brasileiro

geb. 1996, lebt und arbeitet in Vitória und São Paulo (Brasilien)



*Comigo-ninguém-pode* [Niemand-schlägt-mich], 2018

*Descarrega* [Entladung], 2018

*Eu arranquei com desespero. Percebi meu desequilíbrio* [Vor Verzweiflung riss ich es aus. Ich bemerkte mein Ungleichgewicht], 2019

*Gastrite* [Gastritis], 2019

*Sagrado feminino da merda* [Heilige Femininität der Scheiße], 2019



In ihren Arbeiten wersetzt sich **Castiel Vitorino Brasileiro** dem gewaltsamen Erbe der Kolonialgeschichte. Mit den Mitteln der Zeichnung, Fotografie, Skulptur und Performance schafft sie kraftvolle Bild- und Erfahrungswelten, die das Trauma in einen Raum der Verbundenheit, Heilung und Versöhnung verwandeln. Verfahren aus der Psychologie verdichtet **Vitorino Brasileiro** im Dialog mit Macumba und anderen afro-brasilianischen Religionen zu Ritualen, Methodologien und Ästhetiken, die eine neue Genealogie Schwarzer Transgender-Spiritualität entwerfen.

In ihren zahlreichen Foto-Performances und Fotografien entlarvt **Vitorino Brasileiro** den *white gaze* – den Blick auf die Welt aus einer weißen Perspektive – und dessen Varianten der Exotisierung und Objektifizierung. Die Bilder fördern Möglichkeiten der Befreiung zutage, die die Welt ins Wanken geraten lassen und einen Ausweg aus den gewaltbesetzten westlichen heteronormativen Narrati-

*Descarrega* [Entladung],  
2018

ven zeigen können. Für die Künstlerin sollen diese Arbeiten neue Vorstellungen von Körperlichkeit entwerfen und damit antipatriarchale Poesien, andere Formen des Begehrens und kollektive Heilung herbeiführen. ●

*Gastrite* [Gastritis], 2019



# Anna Witt

geb. 1981, lebt und arbeitet in Wien (Österreich)

●  
*Das Radikale Empathiachat, 2018*

PRODUZIERT IN ZUSAMMENARBEIT MIT MARIA BUJANOV, PHILLIP BORCHERT, ANJA ENGELHARDT, BELVE LANGNISS, BLANDIA LANGNISS, CHIARA RAUHUT UND LENA SCHUBEL  
COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE TANJA WAGNER, BERLIN

Anna Witts Arbeiten haben oft einen performativen, partizipatorischen und politischen Charakter. Sie schaffen Situationen, die sowohl zwischenmenschliche Beziehungen als auch Machtstrukturen reflektieren. Die Darstellungen ihrer Protagonist\*innen hinterfragen die Konventionen des Sprechens und Handelns und bedienen sich verschiedenster körperlicher Ausdrucksformen, die von wiederholter Imitation, kodierten Gesten und kollaborativen Choreografien bis hin zu individuell ersonnenen Bewegungen reichen. Indem sie diese Experimente im öffentlichen Raum vorführen, verlassen Witt und ihre Protagonist\*innen die geschützte institutionelle Sphäre der zeitgenössischen Kunst und tauschen diese gegen einen Bereich, in dem Passant\*innen in spekulative Anordnungen verwickelt werden und das Ausführen dieser Bewegungen immer wieder überprüft und abgewandelt wird.

Witts Film *Das Radikale Empathiachat* (2018) begleitet eine Gruppe junger Menschen in der ostdeutschen Stadt Leipzig bei der Entwicklung eines Manifests für eine mögliche Jugendbewegung. Mehrere Monate lang diskutieren die jungen Erwachsenen ihre persönlichen Vorstellungen von sozialer Utopie, ihre Gefühle gegenüber den vorherrschenden gesellschaftspolitischen Systemen und ihre Vorschläge für andere Formen des Zusammenlebens. Indem sie bestehende Normen und gesellschaftliche Werte hinterfragen und zerplücken, bemühen sie sich, ihre mögliche Jugendbewegung und das ihr innewohnende Ziel zu formulieren. Witt fängt ihre sorgfältigen Gespräche ebenso ein wie die Übersetzungen ihres Manifests in physische Ausdrucksformen im öffentlichen Raum. Die Gruppe befasst sich in diesem Rahmen mit Autor\*innenschaft, Hierarchien und Partizipation, was bei beabsichtigten und unbeabsichtigten Zuschauer\*innen auf eine Weise, die sich gleichzeitig spielerisch und ernst anfühlt, Empfindungen, Zweifel und Fragen hervorruft. ●



*Das Radikale Empathiachat* (Filmstills), 2018

COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE TANJA WAGNER, BERLIN  
© BILDRECHT, WIEN 2021



# Bartolina Xixa

geb. 2017, lebt und arbeitet in Jujuy (Argentinien)

●  
*Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* [Trockener Zweig, Die permanente Kolonialität], 2017

COURTESY MAXIMILIANO MAMANI / BARTOLINA XIXA

**Bartolina Xixa** ist eine Dragqueen aus den Anden, die 2017 in der Provinz Jujuy im nördlichen Argentinien geboren wurde. Der Künstler und Tänzer **Maximiliano Mamani** schuf diese Kunstfigur in der Absicht, die kolonialen Ursprünge subalterner Identitäten anzuprangern und die aufgezwungenen Kategorien von *race* und *gender* infrage zu stellen. Xixa ist nach der bolivianischen Revolutionsführerin **Bartolina Sisa Vargas** (1750–1782) benannt und zollt damit der Aymara-Frau, die gegen die koloniale Besetzung des heutigen Peru und



*Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* [Trockener Zweig, Die permanente Kolonialität] (Filmstill), 2017  
COURTESY MAXIMILIANO MAMANI / BARTOLINA XIXA



*Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* [Trockener Zweig, Die permanente Kolonialität] (Filmstills), 2017, COURTESY MAXIMILIANO MAMANI / BARTOLINA XIXA

Bolivien kämpfte, Tribut. In der Figur der Xixa erinnert der Künstler an Indigenen Widerstand als treibende Kraft, den vorherrschenden patriarchalen und rassistischen Mechanismen Einhalt zu gebieten. Unter diesen Strukturen haben insbesondere die Bewohner\*innen der Quebrada de Humahuaca zu leiden, einer Region Argentiniens, die aufgrund der Machenschaften der weißen Siedler\*innenkultur und des aufoktroierten kapitalistischen Gesellschaftssystems permanent struktureller Gewalt ausgesetzt ist.

In der Videoarbeit *Ramita Seca, La Colonialidad Permanente* [Trockener Zweig, Die permanente Kolonialität] (2019) können wir verfolgen, wie Xixa – in traditionelle Gewänder gekleidet – inmitten einer Müllhalde eine von ihr kreierte Choreografie zu Musik und Texten der Folksängerin *Aldana Bello* performt. Im Filmabschluss ist zu lesen: „Wir sind ein großer Metabolismus, wir verdauen den ökonomischen Konsumismus und stoßen seine Exkremamente in den Randgebieten unserer Welt aus. Wir sind der Müll, den diese hygienische und propere Welt nicht sehen will. Wir sind diejenigen, die die ökologische Schuld derer bezahlen, die uns aufzehren und daraus noch mehr Macht für sich herauschlagen.“ Umgeben von Hausmüll, zerschlissenen Matratzen und anderen Abfällen beschwört Xixa mit den Bewegungen ihres Körpers die Macht dissidenter Körper, Systemen des Raubbaus entgegenzutreten, und erinnert dabei auch daran, wie mit ancestralen Überlieferungen die koloniale Gewalt bekämpft und die durch sie zugefügten Wunden geheilt werden können. ●

# Santiago Yahuarcani

geb. 1961, lebt und arbeitet in Pebas, Iquitos (Peru)

●  
*Bancos cashimberos pidiendo a los abuelos la medicina más fuerte contra el Covid-19* [Die Bancos Cashimberos fragen die Großeltern nach der stärksten Covid-19-Medizin], 2020

*Covid-19 pelea con los abuelos* [Covid-19 kämpft mit den Großeltern], 2020

*Curación con ajo sachá a Santiago* [Santiago wird mit wildem Knoblauch geheilt], 2020

*Sesión de ajo sachá* [Behandlung mit wildem Knoblauch], 2020

*El vuelo de Mamá Martha II* [Der Flug von Mama Martha II], 2020

COURTESY DER KÜNSTLER UND CRISIS GALERÍA, LIMA

*Espíritu Delfín trae medicina contra el Covid-19* [Der Delphin-Geist bringt Medizin gegen Covid-19], 2020

COURTESY DER KÜNSTLER UND ATAHUALPA EZCURRA SAMMLUNG

Santiago Yahuarcani gehört zum Clan der Aimen+ [Silberreihler] des Indigenen Uitoto-Volks im nördlichen Amazonasgebiet. Seine Mutter, Martha López Pinedo, war eine Nachfahrin von Gregorio López, dem einzigen Mitglied des Aimen+-Clans, das von La Chorrera (heute in der kolumbianischen Amazonasregion gelegen) in das Ampiyacu-Flußgebiet (im heutigen nördlichen Amazonasbecken Perus) auswanderte. Die eindringlichen Werke des Künstlers erzählen von den Gewaltverbrechen an den Uitoto während des Kautschukbooms im Amazonasgebiet (ca. 1860–1920) und von der gegenwärtigen Vernichtung der Regenwälder. Yahuarcani besinnt sich darin auch auf die Präsenz und Macht der Geister – der Hüter\*innen über die Pflanzen, Bäume und Tiere, die im modernen Zeitalter weitgehend ignoriert werden.

In dieser jüngsten Werkserie bildet Yahuarcani seine persönliche Erfahrung einer Covid-19-Infektion sowie den Umgang der lokalen Uitoto-Gemeinschaft mit der Pandemie ab. Auf Baumrinde aufgetragen, widmen sich diese hochkomplexen Arbeiten den Pflanzengeistern, die ihn heilten. Er berichtet:

„Ich habe versucht zu zeigen, wie die Geister zu den Menschen kommen, um sie zu heilen und dem Coronavirus die Stirn zu bieten. Ich stelle es als Monster dar, mit Stacheln, das die Menschen heimsucht. [...] Allen Heilpflanzen voran steht der *ajo sachá* [wilder Knoblauch], gefolgt vom Geist des *chuchuhuasi* [eines im Amazonasgebiet heimischen Baumes]. Diese Tage waren regnerisch, grau, sehr traurig; deshalb herrschen in meiner Arbeit auch dunkle Farben vor.“ ●





*Covid-19 pelea con los abuelos* [Covid-19 kämpft mit den Großeltern], 2020

*El velo de Mamá Martha II* [Der Flug von Mama Martha II], 2020

COURTESY DER  
KÜNSTLER UND  
CRISIS GALERÍA, LIMA,  
FOTOS: JUAN PABLO  
MURRUGARRA



# Zapantera Negra

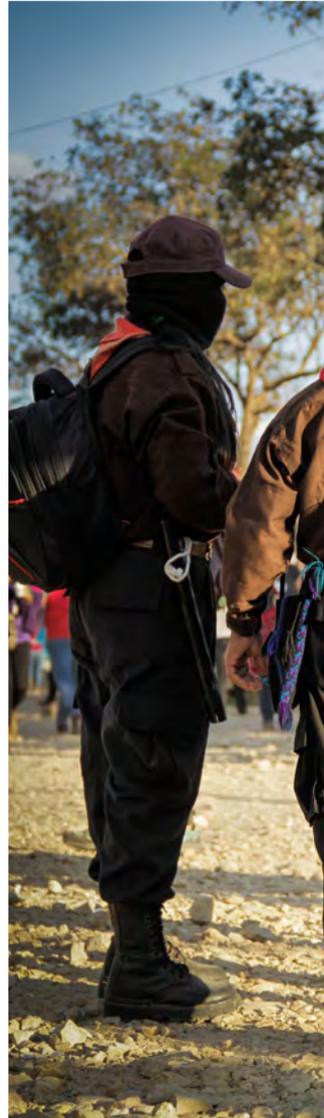
gegr. 2012

Flower of the Word II. "Digna Rebeldía" [„Würdiger Aufstand“], 2016–2021

Zapantera Negra verbindet die ideologischen und ästhetischen Ansätze zweier Bewegungen: der **Zapatistischen Armee der Nationalen Befreiung** (gegründet 1983) und der **Black Panthers** (1966–1982). Die Gruppe entstand, als sich mehrere Künstler\*innen/Aktivist\*innen um den umgenutzten architektonischen Ort EDELO (En Donde Era La Onu [Wo die Vereinten Nationen waren]) in San Cristóbal de las Casas in Chiapas, Mexiko, versammelten, der als gemeinschaftlicher Raum für künstlerische Aktivitäten dient. Zapantera Negra ist eine heterogene, generationenübergreifende Gruppe, die einer transkontinentalen Kultur des Schaffens verpflichtet ist. Ihr Ziel ist es, Einblicke in die Art und Weise zu geben, wie verschiedene Traditionen der politischen Kunst und des sozialen Aktivismus im Dienst eines emanzipatorischen sozialen Wandels miteinander verschmolzen werden können.



*The Flower of the Word, 2016*





*Insurgentas*  
[Aufständische]  
(Filmstill), 2018

FOTO: CARLA ASTORGA

Während die zapatistische und die Black-Panther-Bewegung in unterschiedlichen kulturellen, politischen und historischen Milieus entstanden, teilen beide den Glauben an die Macht des Bildes und des geschriebenen Wortes – eine Macht, die es sozialen Bewegungen ermöglicht, sich persönlichen, kollektiven, verändernden und öffentlichen Erfahrungen einzuschreiben. Die hybride Organisation *Zapantera Negra* versammelt die visuellen Ergebnisse von vier Begegnungen, die zwischen 2016 und 2021 stattfanden und von Emory Douglas, dem ehemaligen Kultusminister der *Black Panther Party*, geleitet wurden. Gemeinsam schuf eine mannigfaltige Gruppe, die sich aus Frauen von Stickereikollektiven, zapatistischen Bäuer\*innen sowie Kunstschaffenden, Aktivist\*innen und Musiker\*innen zusammensetzte, neue Werke, die das eindringliche Erbe beider Bewegungen reflektierten und feierten, indem sie vorführten, was Kunst tun kann und getan hat, um Dinge zu verändern und damit die gesellschaftliche Vorstellung von Normalität zu durchbrechen. *Zapantera Negra* ist in der Folge zu einem reisenden Projekt mit Kunstausstellungen und Workshops geworden, die die Erfahrungen des *Black Arts Movement*, antikolonialer und revolutionärer Politik sowie Indigener Kosmologien und gemeinschaftlicher Kämpfe vermitteln. Das Projekt gibt diesen Erfahrungen durch persönliche Erinnerungen, poetische Fantasien und künstlerische Selbstbestimmung eine Stimme und hält an

einem optimistischen Widerstand gegen sozioökonomische und kulturelle Unterdrückung fest. ●



Quishile Charan, *Burning Ganna Khet* [Brennende Zuckerrohrfarm], 2021  
FOTO: RAYMOND SAGAPOLUTELE





THAT RESPECTS AND ENHANCES THE FREEDOM OF OTHERS

REGULARISATION DE TOUS LES SANS-PAPIERS VOIE PROLETAIRIENNE



Habits and customs of... are so different from ours that we visit them with the same sentiment that we visit exhibitions



Les migrants de l'Asie de l'Est... (text partially obscured)



ACTUALITÉS AU KURDISTAN

Les insurrections de l'actualité

3ème trimestre 2013

LEUR HISTOIRE... LEUR SITUATION... LEUR COMBAT



Luca Lombardi

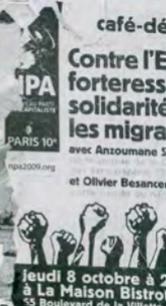
EXILS SYRIENS



PREMIERS VIDEOS



Y'A DES TOMATES QUI SE PERDENT...



# veranstaltungs- und vermittlungsprogramm

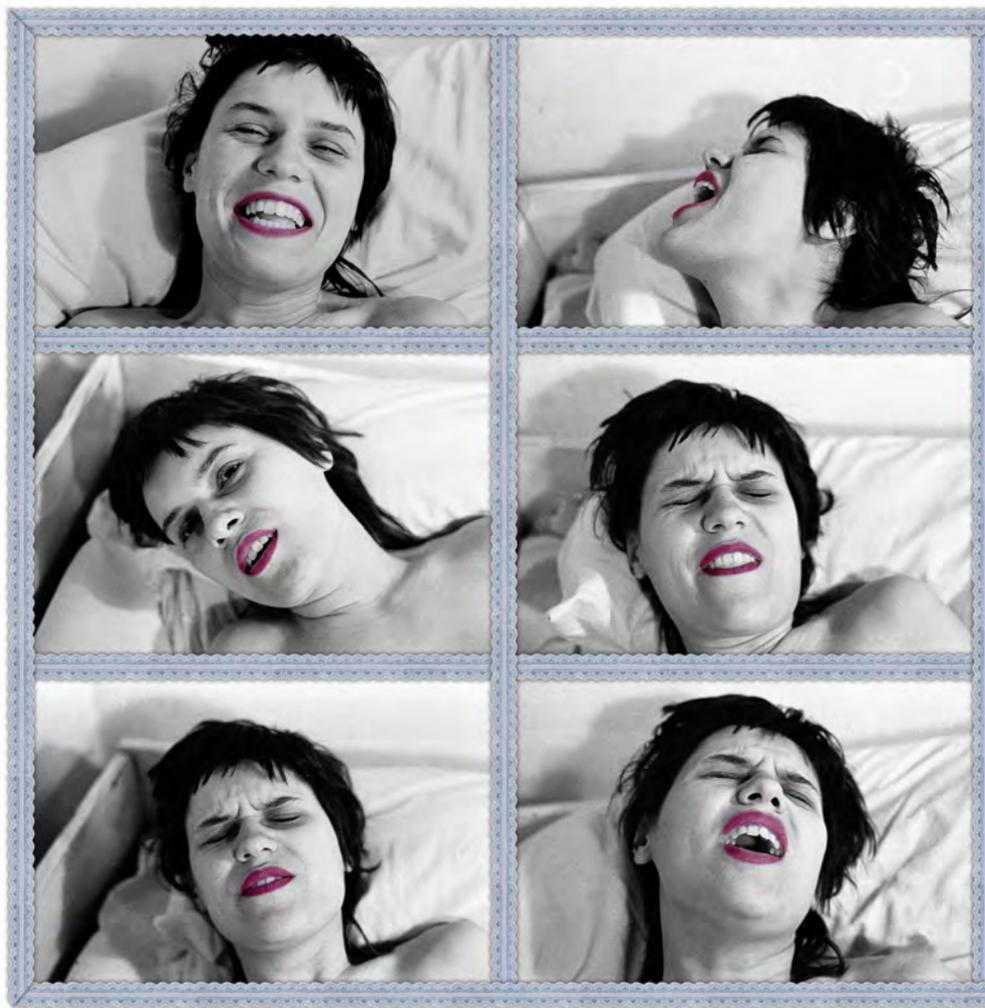
Bitte besuchen Sie unsere Website [www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at) und unsere Social-Media-Kanäle, um mehr über unser Programm zur Ausstellung *And if I devoted my life to one of its feathers?* zu erfahren.

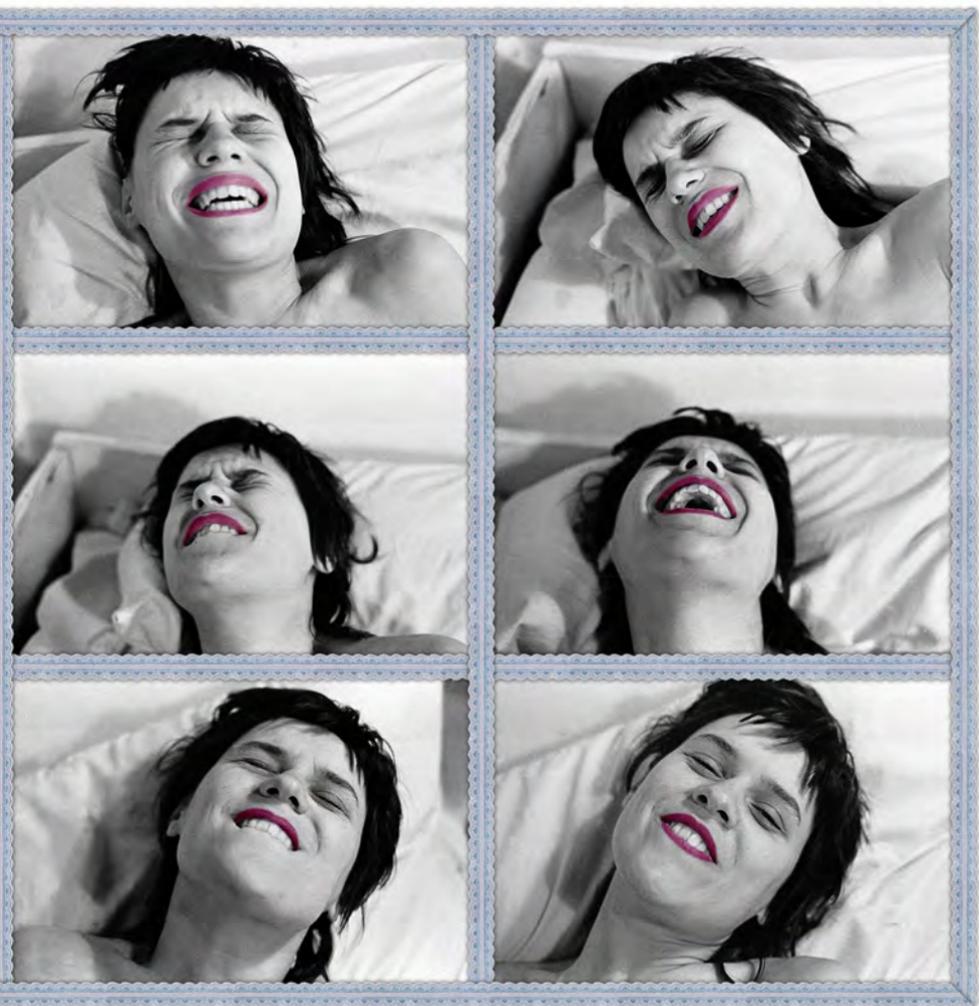
Während wir es als Einrichtung für zeitgenössische Kunst als äußerst wichtig erachten, unsere Ausstellungen durch ein reichhaltiges und vielfältiges Veranstaltungsprogramm zu vermitteln, zu teilen, zu kontextualisieren und zu bereichern, hat uns das letzte Jahr auch gezeigt, dass es aufgrund des unvorhersehbaren Tempos und Ausmaßes

der pandemiebedingten Einschränkungen notwendig ist, sich eine gewisse Flexibilität zu bewahren – sowohl für uns als Programmacher\*innen und Gastgeber\*innen als auch vor allem für diejenigen, die wir an Veranstaltungen teilzunehmen einladen. Aus diesem Grund werden wir das Programm für diese Ausstellung ausschließlich online veröffentlichen und aktualisieren, um Formate und Termine besser anpassen zu können.

Für *And if I devoted my life to one of its feathers?* planen wir unter anderem Führungen aus verschiedenen Perspektiven, Workshops für Studierende, Familien und Kinder, in Gebärdensprache gedolmetschte Vermittlungsformate sowie Vorträge, Performances und Diskussionen zu durch die Ausstellung angeschnittenen Themen, wie etwa der Bedeutung ritueller Handlungen, dem Zusammenleben zwischen Spezies, Strategien der Solidarität, Indigenen Theorien der Erkenntnis und queerem Widerstand. ●

Babi Badalov,  
*Car-Pet-Alism*, 2016  
AUFTRAGSARBEIT FÜR DIE  
11. GWANGJU BIENNALE





Vlasta Delimar, *Visual Orgasm*, 1981, COURTESY DIE KÜNSTLERIN UND GALERIE MICHAELA STOCK, WIEN, FOTO: ŽELJKO JERMAN, MILAN BOŽIĆ



**Haltungsübung Nr.99**

**Nach vorne  
schauen.**

Eine Haltungsübung für stürmische Zeiten: Nach vorne schauen. Und zwar so oft es geht. Dann spüren Sie nämlich nicht nur den Gegenwind, sondern sehen vielleicht auch die Chancen und Möglichkeiten, die auf Sie zukommen.

[derStandard.at](http://derStandard.at)

Der Haltung gewidmet.

DERSTANDARD



*nachhaltig*  
**#JUNGBLEIBEN**



**VÖSLAUER**  
x  
*alex  
chung*



# c/o vienna *Magazine*



Antonio-Pedro Miller by Rafaela Pröll

# OUT NOW

ORDER SOON!

[co-vienna.com](http://co-vienna.com)



# oida!

let us translate:

**VIENNA  
LOVES  
YOU  
TOO**

# INES DOUJAK

## LANDSCHAFTSMALEREI

Ines Doujak, Landschaftsmalerei, 2020 © Ines Doujak, Foto: Markus Wörgötter



**KUNST HAUS WIEN** ab 28.5.  
MUSEUM HUNDERTWASSER

mehr wien zum leben.  
**wienholding**

Stadt  
Wien | ...



# Ö1 Club. In guter Gesellschaft.

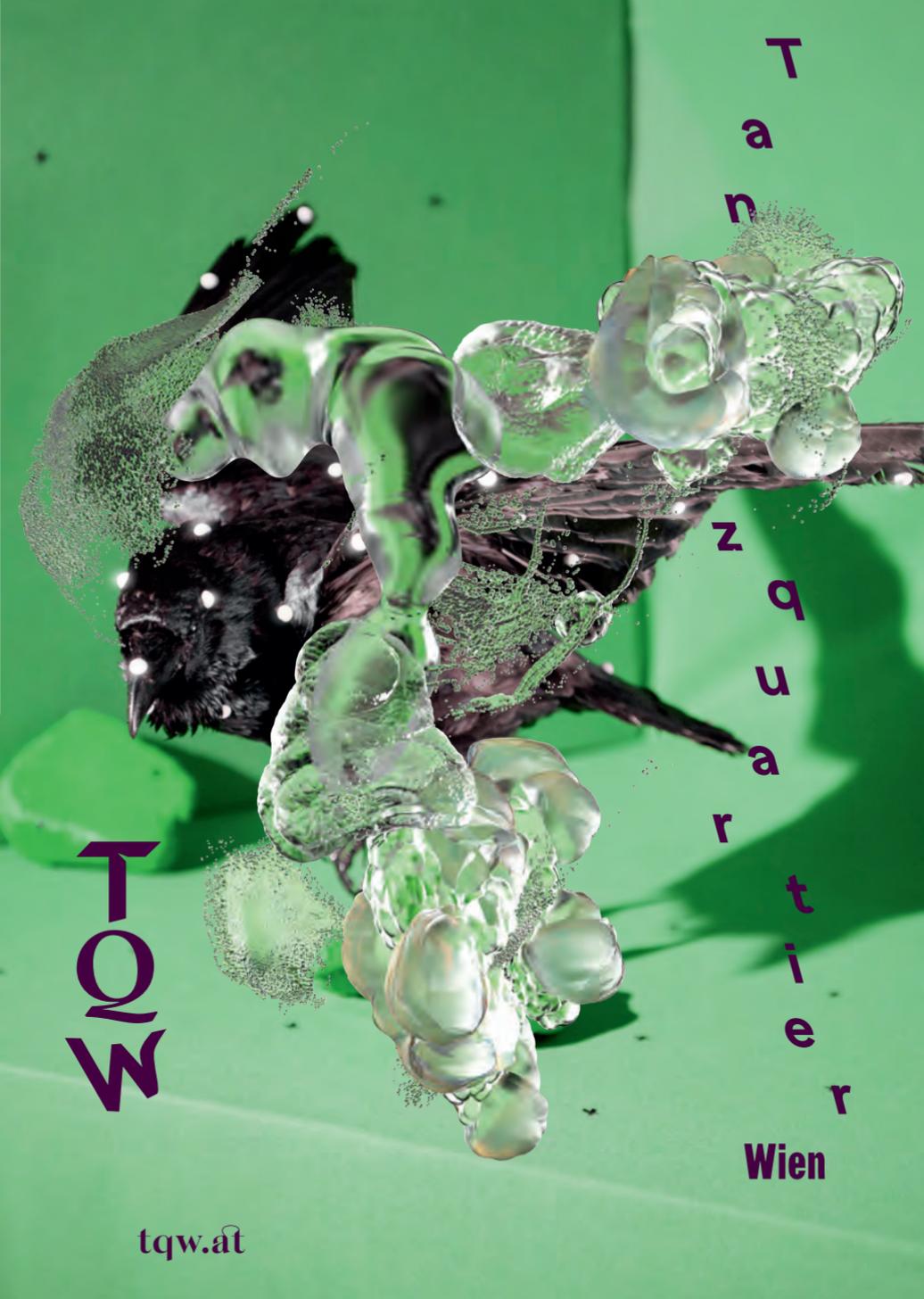
Mit Kunst, Kultur und Wissenschaft.  
Ermäßigungen bei 600 Kulturpartnern in ganz Österreich und mehr.

**Seit 25 Jahren in guter Gesellschaft. Im Ö1 Club.**

Alle Vorteile für Ö1 Club-Mitglieder  
auf [oe1.ORF.at/club](http://oe1.ORF.at/club)



Ö1 CLUB



T  
Q  
W

T  
a  
n  
z  
q  
u  
a  
r  
t  
i  
e  
r

Wien

tqw.at

# *and if I devoted my life to one of its feathers?*

Eine gemeinsame Ausstellung  
der **kunsthalle wien** und der **Wiener Festwochen**  
15/5 2021 – 26/9 2021

## **kunsthalle wien**

### DIREKTORINNEN

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

### KAUFMÄNNISCHE

GESCHÄFTSFÜHRERIN  
Sigrid Mittersteiner

### KURATOR

Miguel A. López

### KURATORISCHE ASSISTENZ

Laura Amann

### AUSSTELLUNGSDESIGN

Germen Estudio

### AUSSTELLUNGSPRODUKTION

Hektor Peljak

### LEITUNG TECHNIK /

#### BAULEITUNG

Johannes Diboky  
Danilo Pacher

### HAUSTECHNIK

Beni Ardolic  
Frank Herberg (IT)  
Baari Jasarov  
Mathias Kada

### EXTERNE TECHNIK

Harald Adrian  
Hermann Amon  
Dietmar Hochhauser  
Bruno Hoffmann  
Alfred Lenz

### AUSSTELLUNGS-AUFBAU

Minda Andren  
Marc-Alexandre Dumoulin  
Parastu Gharabaghi  
Scott Hayes  
Deborah Hazler  
Luiza Margan  
Gabriel Schlesinger  
Andreas Schweger  
Johann Sommer-Gröbner  
Sara Sofia Strütt  
Marit Wolters  
Stephen Zepke

### KOMMUNIKATION

David Avazzadeh  
Katharina Baumgartner  
Adina Hasler  
Jonathan Hörnig  
Stefanie Obermeir  
Katharina Schniebs  
Lena Wasserbacher

### PUBLIKATIONEN & EDITIONEN

Nicole Suzuki

### SPONSORING & FUNDRAISING

Maximilian Geymüller

### EVENTMANAGEMENT

Gerhard Prügger

### VERMITTLUNG

Wolfgang Brunner  
Andrea Hubin  
Michaela Schmidlechner  
Michael Simku  
Martin Walkner

### ASSISTENZ DER

GESCHÄFTSFÜHRUNG  
Andrea Čevriz

### ASSISTENZ DER DIREKTION

Vasilen Yordanov

### OFFICE MANAGEMENT

Maria Haigermoser

### BUCHHALTUNG

Mira Gasparevic  
Julia Klim  
Natalie Waldherr

### BESUCHERSERVICE

Daniel Cinkl  
Osma Eltyeb Ali  
Kevin Manders  
Christina Zowack



## **Wiener Festwochen**

### INTENDANT

Christophe Slagmuylder

### GESCHÄFTSFÜHRER

Wolfgang Wais

### DRAMATURGIE

Carolina Nöbauer

und das Team der  
Wiener Festwochen

## Dankeschön

Miguel A. López, die kunsthalle wien und die Wiener Festwochen bedanken sich bei allen beteiligten Künstler\*innen, Leihgeber\*innen, Galerien, Autor\*innen, Übersetzer\*innen, Lektor\*innen, dem Team der kunsthalle wien und dem Team der Wiener Festwochen sowie:

Esvin Alarcón	Crisis Galería, LIMA
Beren & Emir Argün	Experimenter, KOLKATA
Gala Berger	Galería ABRA, CARACAS
Imayna Cáceres	Galería EXTRA, GUATEMALA-STADT
Marisol de la Cadena	Galerie Jérôme Poggi, PARIS
Giacomo Castagnola	Galerie Martin Janda, WIEN
Hans D. Christ	Galerie Michaela Stock, WIEN
Ursula Dávila-Villa	Galerie Tanja Wagner, BERLIN
Francisco De Parres Gómez	GALERIST, ISTANBUL
Lilah Dougherty	KOW, BERLIN
Iris Dressler	Lehmann Maupin, NEW YORK, HONGKONG, SEOUL UND LONDON
Cecilia Fajardo-Hill	MALBA, BUENOS AIRES
Denise Ferreira da Silva	Minnesota Museum of American Art, SAINT PAUL
Nina A. Gyasi	Museo de Arte de Lima
Ronin Koshi	Nordisk Teaterlaboratorium – Odin Teatret, HOLSTEBRO
Sharon Lerner	Proyecto AMIL, LIMA
Carlos Marsano	
Inin Metsa / Harry Pinedo	
Alejandra Monteverde	
Juan Pablo Murrugarra	
Viktor Neumann	
Pedro Neves Marques	
Silvia Obiols	
Eliana Otta	
Elizabeth Povinelli	
Luis Romero	
Octavio Santa Cruz	
Mariana Silva	
Rember Yahuarcani	

HERAUSGEBER

**kunsthalle wien** GmbH

What, How & for Whom / WHW

TEXTE

Laura Amann

Marisol de la Cadena

Miguel A. López

Victoria Santa Cruz

Cecilia Vicuña

GESAMTREDAKTION

Nicole Suzuki

KURATORISCHE ASSISTENZ

Laura Amann

ÜBERSETZUNG

Wolfgang Astelbauer (VORWORT & WERKBESCHREIBUNGEN)

Gerrit Jackson (TEXT VON MARISOL DE LA CADENA & WERKBESCHREIBUNGEN)

Daphne Nechyba (GEDICHT VON VICTORIA SANTA CRUZ)

Bert Rebhandl (WERKBESCHREIBUNGEN)

Christine Schöffler & Peter Blakeney (WERKBESCHREIBUNGEN)

Charlotte Thießen (GEDICHT VON CECILIA VICUÑA)

Katja Wiederspahn und Dagmar Fink (*gender et alia*) (EINFÜHRUNG

VON MIGUEL A. LÓPEZ)

LEKTORAT

Katharina Schniebs

Nicole Suzuki

GESTALTUNG

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

KhW Ping • Brioni • Brenner [TYPOTHEQUE]

PRINT

Gugler print GmbH, Melk, Österreich

© 2021 **kunsthalle wien** GmbH

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

Courtesy und Fotorechte, falls nicht anders vermerkt, bei den Künstler\*innen.



VÖSLAUER



DERSTANDARD



**thegap**



**KÜNSTLER\*INNEN**

**Babi Badalov • Denilson Baniwa • Patricia Belli • Amoako Boafo • Anna Boghiguian • Victoria Cabezas • Quishile Charan • Manuel Chavajay • Chto Delat • Rosa Elena Curruchich • Annalee Davis • Vlasta Delimar • Jim Denomie • María Galindo & Danitza Luna • Nilbar Güreş • Sheroanawe Hakihiiwe • Hiwa K • Karrabing Film Collective • Germain Machuca • Daniela Ortiz • Prabhakar Pachpute • Amanda Piña • Roldán Pinedo / Shöyan Sheca • Sandra Salazar • Victoria Santa Cruz • Olinda Silvano / Reshinjabe • SPIT! (Sodomites, Perverts, Inverts Together! / Carlos Maria Romero, Carlos Motta & John Arthur Peetz) • Sophie Utikal • Cecilia Vicuña • Castiel Vitorino Brasileiro • Anna Witt • Bartolina Xixa • Santiago Yahuarcani • Zapantera Negra • ...**

Freier Eintritt

jeden Donnerstag, 17 – 21 Uhr!

MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM:

[www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at)

f @ t /kunsthallewien

#feathers

**kunsthalle wien**

**muséumsquartier**

**muséumsplatz 1**

**1070 wien**

**+43 1 521 89 0**