



The Living Archive: Kulturelle Produktionen und Räume

Dossier

Januar 2013

Impressum

Herausgeberin: Heinrich-Böll-Stiftung
Redaktion: Aicha Diallo & MID-Redaktion
V.i.S.d.P.: Julia Brilling
Erscheinungsort: www.migration-boell.de
Erscheinungsdatum: Januar 2013

Das gesamte Dossier und die einzelnen Beiträge stehen unter einer Creative Commons Lizenz. (CC BY-NC-ND). Sie dürfen verbreitet, vervielfältigt oder öffentlich zugänglich gemacht werden unter folgenden Bedingungen:

- **Namensnennung** – Sie müssen den Namen des Autors/ der Autorin und des Rechteinhabers (Heinrich-Böll-Stiftung) sowie die URL des Werks (Direktlink) nennen.
- **Keine kommerzielle Nutzung** - Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.
- **Keine Bearbeitung** - Dieses Werk darf nicht bearbeitet, abgewandelt oder in anderer Weise verändert werden.

Abweichungen von diesen Bedingungen bedürfen der Genehmigung des Rechteinhabers: MID-Redaktion@boell.de - ausführlicher Lizenzvertrag unter: <http://creativecommons.org>

Aicha Diallo

Aicha Diallo ist Kulturschaffende im internationalen Kunst- und Kulturbereich mit dem Fokus auf afrikanischen und afrodiasporischen Kontexten unter anderem im Rahmen des Literaturprojekts „Pilgrimages“ (Chimurenga und Chinua Achebe Center for African Writers and Artists, Kapstadt, 2010) und des Kunstprojekts „prêt-à-partager“ (ifa, Berlin, 2011-12). Seit 2012 arbeitet sie beim neuen Onlinemagazin für zeitgenössische afrikanische Kunst „C&\Contemporary And“ (ifa).

MID Dossiers

MID präsentiert ein vielfältiges Angebot an Informationen, Analysen und Meinungen zu dem großen Themenfeld Diversity. Die Website www.migration-boell.de vermittelt Hintergrundwissen und präsentiert Expertinnen und Experten aus Wissenschaft, Politik, Zivilgesellschaft u.v.m. Im Zwischenraum bieten wir einen vibrierenden künstlerischen Raum, zum der dem Austausch und der Vernetzung dient. So vielfältig wie die Gesellschaft sind auch unsere Themen. Ein zentraler Bestandteil des Angebots von MID sind die Dossiers zu aktuellen Themen und Debatten. Sie stellen Positionen zu aktuellen migrationspolitischen Themen vor und vermitteln Hintergrundwissen zu Diversität, Migrationspolitik, Anti-Diskriminierung und Partizipation.

Eine Übersicht über alle MID-Dossiers ist online zu finden unter:

<http://www.migration-boell.de/web/sonstige/747.html>

Editorial

Kulturelle Produktionen lassen sich neben ihren ästhetischen Dimensionen als Wissensproduktionen bzw. Wissensplattformen begreifen. Kunst und Kultur bewegen sich nicht im luftleeren Raum, sondern transportieren Symbole, Ideen, sinnliche Erfahrungen und Bilder, die kontextualisiert werden müssen. Die oftmals symbiotischen Verflechtungen von Kunst und Politik stehen dabei im Fokus der Auseinandersetzungen. Das Dossier „The Living Archive: kulturelle Produktionen und Räume“ stellt Standpunkte und kreative Prozesse aus möglichst unterschiedlichen Perspektiven der beteiligten Akteur_innen zusammen, um ein differenziertes Bild des komplexen Geflechts von Kunst/Kultur und Migration/Postkolonialismus in Deutschland und darüber hinaus zu kartografieren.

Im Kontext von Migration ist es unvermeidlich, Kunstprozesse mit postkolonialen Perspektiven auf die westliche Moderne und die Globalisierung zu verknüpfen. Verhandlungen von Identitäten und Differenz sind oftmals im Fokus vieler Kunstschafter. Die globale Kunstszene scheint dabei besonders die „Grenzgängerinnen und Grenzgänger“ zwischen verschiedenen Kontinenten und Kontexten zu inspirieren. Viele dieser Arbeiten beschäftigen sich daher mit Themen wie Migration, Heimat, Exil und Diaspora, Flucht und Zugehörigkeit. Im Zusammenhang mit der Konstruktion und dem Affirmieren des/der „Anderen“ kann man folgende Fragestellungen aufwerfen: Wie werden Künstler_innen und Kulturschaffende of Color im deutschen und westlichen Kulturbetrieb repräsentiert? Wie verorten sich die Akteur_innen in ihrem professionellen Selbstverständnis? Welche (Gegen)Strategien werden imaginiert, entwickelt und umgesetzt?

Das Format von „The Living Archive: kulturelle Produktionen und Räume“

Als Ausgangspunkt nimmt das Dossier das „Archiv“ als Medium. Im klassischen Sinne ist ein „Archiv“ eine Sammlung, die nach bestimmten Ordnungskategorien funktioniert. In dem Zusammenhang wird das Vergangene klassifiziert und fixiert. „The Living Archive“ versteht sich als imaginäres Archiv, welches die Grenzen zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, zwischen schriftlichen und alternativen Überlieferungen und zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren verwischt und neu miteinander verwebt. In diesem Dossier geht es primär darum, simplifizierende Binarismen,

zugewiesene Identitätskategorien und Mechanismen von Ein- und Ausschluss in Frage zu stellen, neu zu verhandeln und zu durchbrechen. Behandelt werden Themen wie diasporische Identitäten, Repräsentationen, postkoloniale Verbindungen und deren Einflüsse auf Kunst und Kunstschaffende.



Colonialism Lack auf Blattgold, 42x29,7 cm © Melody LaVerne Bettencourt 2012

Die vier folgenden Sektionen des Dossiers fungieren als Öffnungen, die im Sinne von Interpenetration zwischen verschiedenen Reflexionen und ästhetisch-künstlerischen Genres im Dialog zueinander stehen. In dem Zusammenhang werden Stimmen und Visionen von Künstler_innen und Kulturschaffenden in Form von Texten und audiovisuellen Beiträgen hörbar und sichtbar.

Framing It

In diesem Diskussionsraum stehen Herausforderungen, Ansätze und Forderungen nach Teilhabe und Zugehörigkeit in gesellschaftlichen Strukturen im Mittelpunkt. Wie verhalten sich der deutsche Kunst- und Kulturbetrieb und Kulturschaffende of Color zueinander? Worin bestehen die Ungleichheiten und die strukturellen Diskriminierungen? Was gibt es für Konzepte und Initiativen, um diesen entgegenzuwirken?

Re-telling

Dieser zweite Raum widmet sich der Geschichtsschreibung und den Legitimationsprozessen postmigrantischen und diasporischen Kunst- und Kulturschaffens. Wie sehen die Positionen und Strategien diesbezüglich aus? Welche alten und neuen Kunstformen und –sprachen entstehen dadurch?

Shared Experiences

Perspektiven aus kuratorischer und künstlerischer Praxis zu Ausdrucksformen und Formaten in Bezug auf diasporische Bewegungen, Transkulturalität und Partizipation kommen an dieser Stelle des Dossiers zum Vorschein.

Studio Visit

Hier geht es darum, einen virtuellen und erlebbaren Kunstraum anzubieten. Die vier Künstler_innen greifen dabei Themen und Bilder auf, die sie beobachten und politisch und/oder persönlich bewegen. Das Leitmotiv ist auch hier das „Archiv“ als Medium.

Julia Brillung
Heinrich Böll Stiftung

Aicha Diallo
Dossier Redaktion

Inhaltsverzeichnis

Editorial	3
Framing It	8
André Schmitz	10
be Berlin – be diverse: Diversität im Kulturbetrieb aus Sicht der Politik	10
Silvia Fehrmann	14
Wir können auch anders - “Cultural Citizenship” als Herausforderung für Kultureinrichtungen in einer vielfältigen Gesellschaft	
Alex Schlenker	20
Kolonialität, Dekolonialität und <i>Decolonial Aesthetics</i>	
Sandrine Micossé-Aikins	25
7 Things You Can Do To Make Your Art Less Racist	
Re-telling	29
Onur Suzan Kömürcü Nobrega	31
Alienation in Higher Education: Lived Experiences of Racial and Class Based Inequality in Film and Drama School	
Nana Adusei-Poku	39
<i>Iwishiw</i> as - Post-Black Aesthetics, Post-Black or Post-Colonial?	
Layla Zami	52
OXANA CHI VON ZOPF BIS FLUSS: Transkulturelle Tanzkunst und alternative Geschichtsschreibung	
Shared Experiences	62
Marie-Hélène Gutberlet	65
Die Kunst der Migration	

Elke aus dem Moore & Sandrine Micossé-Aikins	70
Prêt-à-partager: Transkulturelle Erfahrungsräume in Afrika und der Diaspora	
Yvette Mutumba & Teimaz Shahverdi	76
Über Grenzgänge im kulturellen Schaffen	
Studio Visit	78
Rajkamal Kahlon	80
Double Vision/ Doppelbilder, 2012: A Photographic Essay	
Satch Hoyt	81
Celestial Vessel, 2009	
Azadeh Zandieh	84
Neukölln x 7 – A sound journey through Neukölln	
Zara Zandieh	85
Wir bleiben - eine work-in-process Video-Collage, 2012	

Framing It

Every regime of representation is a regime of power formed, as Foucault reminds us, by the fatal couplet, 'power/knowledge'. But this kind of knowledge is internal, not external. It is one thing to position a subject or set of peoples as the Other of a dominant discourse. It is quite another thing to subject them to that 'knowledge', not only as a matter of imposed will and domination, by the power of inner compulsion and subjective conformation to the norm.

Stuart Hall, Cultural Identity and Diaspora, 1990

Im ersten Teil setzt sich das Dossier damit auseinander, inwieweit Kunst- und Kulturproduktionen in Hierarchisierungssystemen eingebettet sind. Es wird versucht eine erste Rahmung für die Verbindungen zwischen Kunst und Kultur und westlich-geprägter Kanonisierung und Machtstrukturen darzustellen und zu formulieren. Wo Wissen ist, ist auch Macht (Foucault). Kulturell-ästhetische Produktionen sind Wissensproduktionen durch die hegemoniale und normative Repräsentationen und Diskurse aufrechterhalten werden. Im Kontext von Migration und Postkolonialismus bedeutet dies, dass Ein- und Ausschlussmechanismen im Bereich der hiesigen Kulturindustrie und -politik auf multiplen Ebenen re/produziert werden, welche genauer genommen Publikum/Rezipient_innen, Kulturangebot/Programm und Personal – speziell in etablierten Institutionen – beeinflussen. Neben der Frage, inwiefern diese (erweiterten) Formen des "Kulturimperialismus" (Said) sich ausdrücken und somit identifizieren lassen, werden verschiedene Ansichten für gegenstrategische Ansätze im Sinne von Diversität und Dekolonialität aufgezeigt und erörtert.



Serge Alain Nigeketa Black Subjects I: "...And Walk In My Shoes." 2011 Paint and oil on wood
Two panels, 182 x 223cm total Image courtesy STEVENSON Johannesburg and Cape Town

- Der Staatssekretär für kulturelle Angelegenheiten André Schmitz appelliert in seinem Vorwort für interkulturelle Öffnung im Berliner Kunst- und Kulturbetrieb.
- Silvia Fehrmann führt in den Ansatz *Cultural Citizenship* ein, welcher als Modell für Diversität und gegen strukturelle Diskriminierungen in den Kulturinstitutionen Deutschlands dienen könnte.
- Alex Schlenker präsentiert und diskutiert die Herangehensweise *Decolonial Aesthetics* im lateinamerikanischen Kontext.
- Sandrine Micossé-Aikins bringt es auf den Punkt: In ihrem satirischen Text „7 Things to Make Your Art Less Racist“ gibt sie Anleitungen, wie anti-rassistische Kunst- und Kulturarbeit bestmöglich aussehen kann.

André Schmitz

be Berlin – be diverse: Diversität im Kulturbetrieb aus Sicht der Politik

Berlin ist eine internationale, multikulturelle Stadt; der Berliner Alltag ist geprägt von verschiedenen Kulturen und Traditionen. Die Zahlen sind bekannt: Ein Viertel aller in Berlin lebenden Menschen und jedes dritte Kind in dieser Stadt haben einen sogenannten Migrationshintergrund. Der kulturpolitische Auftrag fordert von den Kulturschaffenden ein Programm, welches sich an die gesamte Bevölkerung richtet. Betrachtet man jedoch Publikum und Personal im Kulturbereich, so spiegeln sich die Bevölkerungsstrukturen nur ungenügend wider. Mangelnde Teilhabe der migrantischen Bevölkerung ist aber ein aktuelles Legitimationsproblem. Diversität als Selbstverständlichkeit zu verstehen, bedeutet auch Geschichten von Menschen mit Migrationsgeschichte sowie Inhalte und Themen einer vielfältigen Zuwanderungsgesellschaft aufzugreifen.

Berlin als eine Stadt der Einwanderung und eine Stadt der Vielfalt kann mit den zahlreichen Geschichten seiner Bevölkerung selbst als „Living Archive“ bezeichnet werden. Wachstum und Dynamik beruhen seit Jahrhunderten auf Impulsen durch Migration, Migrant_innen und migrantische Kulturen. Berlin hat seit seiner Gründung unter anderem Hugenotten, Böhmen, polnische Wanderarbeiter_innen, Jüdinnen und Juden aus Osteuropa, Arbeiter_innen aus Südeuropa, Kriegsflüchtlinge, Werkvertragsarbeitnehmer_innen, Aussiedler_innen und seit dem Mauerfall eine globalisierte junge Elite aus Kunst und Kultur aufgenommen und entfaltet weiterhin große Anziehungskräfte. Neben der Aufarbeitung von NS-Zeit und DDR-Geschichte gilt es in Zukunft die Migrationsgeschichte als ein weiteres wichtiges Kapitel in der Stadtgeschichte stärker zu verankern und die Stadt selbst damit als gemeinsame Errungenschaft von Alt- und Neu-Berliner_innen erfahrbar werden zu lassen. Ich verweise hier auf die aktuelle Ausstellung „Stadt der Vielfalt“ (2012) im Zusammenhang mit dem Stadtjubiläum „775 Jahre Berlin“ im Stadtmuseum.

Der Erhalt und der Schutz des kulturellen Erbes in Berlin stellen eine wichtige Aufgabe der Kulturverwaltung dar. Um jedoch das kollektive kulturelle Wissen in der Gesell-

schaft zu erhalten, ist ein innovativer und lebendiger Umgang mit dem kulturellen Erbe erforderlich. Ein Archiv, welches nur sammelt, wird kaum einen gesellschaftlichen Mehrwert generieren, solange es für die Menschen nicht lebendig und erlebbar bleibt. Ein Archiv ist nie etwas Abgeschlossenes. Geschichte und gesellschaftliche Entwicklungen gehen stetig weiter. Das kollektive kulturelle Wissen und die Erfahrungen der Gesellschaft spiegeln sich in der gegenwärtigen Kunst wider.

Kulturelle Produktionen und Räume haben eine hohe Bedeutung für den interkulturellen Dialog und Diversität hat hohe Bedeutung für die Kunst. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass die erforderlichen Räume für die Produktion künstlerischer Inhalte und den Austausch der Gesellschaft über Kunst und Kultur bereitgestellt und gesichert werden.

Diversität als Motor für kulturelle Innovation

Wenn es um das Thema Migration geht, stehen leider viel zu oft die Probleme und Herausforderungen im Vordergrund und weit weniger die Chancen und Potenziale, die eine plurale Gesellschaft für uns alle in sich bergen.

Der Dialog zwischen Menschen mit unterschiedlichen Erfahrungen ist entscheidend, um die eigenen Sichtweisen zu hinterfragen. Nur durch die Konfrontation mit der Differenz und durch einen Perspektivwechsel kann auch Neues entstehen. Akzeptanz für die Lebenssituationen der Mitmenschen kann durch gemeinsame kulturelle Produktionen und das gemeinsame Erleben kultureller Inhalte erreicht werden. Kunst, als Spiegel der Gesellschaft, hat die Möglichkeit Orte des gegenseitigen Verstehens zu schaffen, Geschichten und Ideen zu transportieren. Gleichzeitig sind Kulturschaffende darauf angewiesen, ihre eigenen Sichtweisen immer wieder infrage zu stellen, wollen sie neue Impulse setzen. Der interkulturelle Dialog setzt kreatives Potenzial frei und sorgt dafür, dass die Kunst weiterhin wesentlicher Antrieb für gesellschaftlichen Fortschritt ist.

Die Kultur muss den postmigrantischen Diskurs als gesamtgesellschaftlichen Diskurs gleichberechtigt in seine Programmatik aufnehmen. Gleichzeitig muss die Aufspaltung in „wir“ und „die anderen“ im Denken und Handeln überwunden werden, wenn es darum geht, Diversität als eine uns alle bereichernde Normalität zu begreifen. Der

zunehmende Erfolg des postmigrantischen Theaters verdeutlicht, wie wichtig es ist, die nicht-linearen Perspektiven von Menschen unterschiedlicher Herkunft „auf Augenhöhe“ und nicht als „Außenseitergeschichte“ auf die Bühne zu holen. Dies beinhaltet auch einen Bruch mit dem „traditionellen Kanon“ – den Mut, Neues zu wagen. Die Ernennung Shermin Langhoffs zur Intendantin des Maxim-Gorki-Theaters setzt dabei ein deutliches kulturpolitisches Signal im Hinblick auf die Öffnung der „klassischen“ Theaterlandschaft.

Bedingung für den interkulturellen Dialog ist die Förderung des Nachwuchses und die Steigerung der Nachfrage nach kulturellen Inhalten in sämtlichen Bevölkerungsgruppen. In einer multikulturellen Stadt wie Berlin muss kulturelle Bildung immer auch interkulturelle Bildung sein. Berlin versucht dieser Aufgabe durch die dauerhafte Förderung von Kooperationen zwischen Bildungs- und Kultureinrichtungen gerecht zu werden.

be Berlin – be diverse: Diversität im Kulturbetrieb und die Möglichkeiten der Politik

Aufgabe der Politik ist es, Denk- und Handlungsanstöße zu geben, Diversität in sämtlichen gesellschaftlichen Bereichen zu erreichen.

Grundsätzlich ist Diversität in der Berliner Kulturverwaltung eine Querschnittsaufgabe, welche sich in allen Einrichtungen und Förderprogrammen widerspiegeln soll. So wurde zum Beispiel der Anspruch auf „Kulturelle Vielfalt“ in den Stiftungszweck und die Beschreibung der Aufgaben der geplanten Zentral- und Landesbibliothek (ZLB) aufgenommen. Der „Berliner Projektfonds Kulturelle Bildung“ fördert, um ein weiteres Beispiel zu nennen, dezidiert auch Projekte und Maßnahmen, die interkulturelle Begegnungen und Partnerschaften ermöglichen. Zudem gibt es Programme, welche sich als Anreize direkt mit der Förderung interkultureller Projekte beschäftigen. Das Programm „Interkulturelle Projektarbeit“ etwa fördert speziell Künstlerinnen und Künstler mit Migrationsgeschichte, welche sich über die Bewahrung der kulturellen Tradition hinaus mit aktuellen Kunstströmungen auseinander setzen. Die Kunstförderung der Senatskanzlei/ Kulturelle Angelegenheiten hält dabei an inhaltlichen Gesichtspunkten und dem zentralen Kriterium der künstlerischen Qualität fest.

Im Bereich der Förderung von Künstlerinnen und Künstlern sind regelmäßige trans- und interkulturelle Kontakte zwischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Verwaltung sowie der Antragstellerinnen und Antragsteller Alltag. Die Internationalität und Interkulturalität der Berliner Kreativszene spiegeln sich auch in der Förderstatistik (ca. 30 Prozent der Geförderten und 20 Prozent der Jurymitglieder weisen einen Migrationshintergrund auf – gegenüber leider nur ca. 10 Prozent Besucherinnen und Besucher mit Migrationshintergrund in den Kultureinrichtungen).

Mit der 2009 gestarteten Veranstaltungsreihe „be Berlin – be diverse“ hat die Berliner Kulturverwaltung in Kooperation mit der Hertie-Stiftung ein regelmäßiges öffentliches Veranstaltungsformat zum fachlichen Austausch etabliert mit dem Ziel der nachhaltigen Verankerung des Themas „Kulturelle Vielfalt“ im Kulturbereich. Angesprochen werden insbesondere Einrichtungsleiterinnen und -leiter, um diese für den kulturellen Reichtum in der Stadt zu sensibilisieren und die Erschließung des kreativen Potenzials zu ermöglichen. Diversität ganzheitlich in Kultureinrichtungen zu implementieren, erfordert einen Wandel von innen heraus.

Das alles sind erste Erfolge, nicht weniger, aber eben auch noch nicht mehr. Aber das Ziel lohnt jede weitere Anstrengung.

André Schmitz

André Schmitz ist Staatssekretär in der Senatskanzlei für Kulturelle Angelegenheiten Berlin.

Silvia Fehrmann

Wir können auch anders - “Cultural Citizenship” als Herausforderung für Kultureinrichtungen in einer vielfältigen Gesellschaft

Fachtagungen, Thesenpapiere, Maßnahmenpläne - an Initiativen mangelt es wahrlich nicht: Mittlerweile herrscht in Dachverbänden und Verwaltungen Konsens darüber, dass Deutschlands kulturelle Vielfalt auch in seinen Institutionen einkehren soll. Und doch schlagen sich die hehren Absichten nur vereinzelt in der institutionellen Praxis der Theater, Museen und Literaturhäuser nieder. Woran liegt es, dass deutsche Kulturinstitutionen im Vergleich zu Wirtschaft, Medien und Sport in Fragen der kulturellen Vielfalt dermaßen in Verzug sind? An welchen Schrauben gilt es zu drehen, um die Diversität der deutschen Einwanderungsgesellschaft in die Kultureinrichtungen einziehen zu lassen? Und worin bestehen die spezifischen Herausforderungen, die sich Kultureinrichtungen in einer pluralen Gesellschaft stellen?

“Kultur für alle” war die Losung, mit der in den 1970er Jahren die einmalige kulturelle Infrastruktur der Bundesrepublik entstand. Der Ansatz trug zweifelsohne zur Demokratisierung der Gesellschaft bei, klassische Musik, Sprechtheater oder bildende Kunst wurden erstmals auch für Arbeiterkinder zugänglich. Nur: wer genau “alle” waren, und wer “alle” sein könnten, stand damals nicht zur Diskussion. Es reichte, wenn auch im tiefsten Ruhrpott neue Musik und zeitgenössischer Tanz angeboten wurden. Heute bildet “Kultur für alle” den blinden Fleck vieler institutioneller Akteur_innen, die sich per se als Vertretung der Allgemeinheit verstehen, als letzte Enklave eines nichtkommerziellen Kulturverständnisses. Dabei werden Fragen des pluralen Zusammenlebens gerne anderen gesellschaftlichen Institutionen überlassen.

Stumme Spiegel

Ausreden für diesen Stillstand gibt es viele. Die Internationalisierung des künstlerischen Personals wird gerne als angeblicher Beweis für einen Dienst an der kulturellen Vielfalt vorgehalten. Andere Entscheidungsträger_innen wiederum, in kritischem Denken geschult, stehen dem Vorhaben, Menschen mit

Migrationsgeschichte als aktive Nutzer_innen oder leitende Mitarbeiter_innen der Institutionen zu gewinnen, misstrauisch gegenüber, weil sie in der expliziten Adressierung eine Festschreibung der Differenz befürchten. Die begründete Skepsis gegenüber der Integrationsrhetorik, die angebliche Defizite auf Seiten der Migrant_innen festmacht, tut ein Weiteres, und so gilt business as usual. Aus postmigrantischer Perspektive bedeutet der Status quo freilich, dass Kultureinrichtungen wie blinde Spiegel sind, stumme Monolithen im Stadtbild.

Wenn nicht die Wirklichkeit wäre, die auch die letzten Enklave der schönen alten Kulturwelt einholt. Seit bekannt wurde, dass die Behörden bei der Aufklärung der NSU-Mordserie versagten, ist die strukturelle Diskriminierung in deutschen Institutionen unübersehbar geworden. Auf einmal setzt sich die Einsicht durch, dass es keine Übertreibung ist, wenn etwa der Berliner Politologe Kien Nghi Ha Deutschland als "migrationspolitisches Entwicklungsland ohne eine funktionierende politische Kultur der Nicht-Diskriminierung" bezeichnete. Gefragt ist ein "Wandel im Regelbetrieb", wie Mark Terkessidis ihn etwa fordert. Personalpolitik und Themensetzungen sind dafür zwei wesentliche Hebel. Doch darüber hinaus tut ein Paradigmenwechsel not, der sich im Kerngeschäft der Künste, der Ästhetik, abspielt.

Als Kulturschaffende stehen wir heute in unserer Praxis vor der Herausforderung, ein neues Selbstverständnis für unsere Institutionen zu entwickeln, das dem Wandel in der Gesellschaft gerecht wird. Ging es in der Industriegesellschaft der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts darum, die Klassenungerechtigkeit durch den gleichberechtigten Zugang aller Bürger_innen zu den nationalstaatlichen Institutionen zu kompensieren, stehen wir heute vor der Frage, wie die bestehenden Institutionen möglichst vielen Menschen die Chance bieten, ihre kulturellen und politischen Kompetenzen zu entfalten. In der heutigen Wissensgesellschaft sind Menschen nämlich nur dann gleichberechtigt, wenn sie die kulturellen Praktiken beherrschen, die eine kompetente Teilhabe an den symbolischen Ressourcen ermöglichen. In dieser Lage ist der Begriff der "cultural citizenship" von Hilfe.

Differenz und Teilhabe

Als in den USA in den 1990er Jahren die Teilhabe der lateinamerikanischen Migrant_innen an der Mehrheitsgesellschaft zur Debatte stand, entwickelte der US-

amerikanische Anthropologe Renato Rosaldo das Konzept der “kulturellen Bürgerschaft” als gleichzeitigem “Recht zur Differenz und zur Teilhabe”. Mit diesem erweiterten Begriff der Staatsbürgerschaft wurde die Forderung überflüssig gemacht, Latin@s - wie die genderneutrale Bezeichnung für lateinamerikanische Einwander_innen lautet - sollten sich der angelsächsischen, protestantischen Mehrheitsgesellschaft anpassen, um in den Genuss des “American Dream”, sprich des US-amerikanischen Rechts auf Glück zu kommen. Zwei Jahrzehnte später ist auch in Europa klar, dass Zugehörigkeit durch “gemeinsame Erfahrungen, kognitive Prozesse, Formen kultureller Übersetzung und Ermächtigungsdiskurse” begründet wird und erfahrbar ist, wie es etwa der britische Soziologe Gerard Delanty definiert.

Worum es uns heute in den Kulturinstitutionen gehen muss, ist es eben, die Bedingungen für “cultural citizenship” zu schaffen, die Teilhabe zugewanderter Menschen und ihrer Nachkommen an den symbolischen Ressourcen der Gesellschaft zu ermöglichen. Diese Teilhabe, diese kulturelle Zugehörigkeit wird von klein auf und ein Leben lang im Alltag erlernt – immer dann, wenn die Erfahrung gemacht werden kann, ein selbstbestimmtes Subjekt zu sein, das auf Augenhöhe mit den anderen interagiert und seine Geschichte selbst erzählt, statt Fremdzuschreibungen aufoktroiert zu bekommen. Genau hier liegen die Chancen für Kulturinstitutionen. Denn Blicke, Geschichten, Interpretationen gehören zu unserem Arbeitsmaterial.

Es gilt zunächst, die Blickverhältnisse umzukehren: Wer sieht, wer wird gesehen? Ein allseits gefeierter Erfolg der Theaterspielzeit 2011 verdichtet diesen Ansatz. Die Rede ist von Nurkan Erpulats und Jens Hilljes Stück “Verrücktes Blut”, das zum Berliner Theatertreffen eingeladen und von “Theater heute” zum “Stück des Jahres” geadelt wurde – gleich zwei Nonplusultra des Theaterbetriebs. Das Kammerspiel handelt von einer Schulklasse während einer Projektwoche zu Friedrich Schiller und wird zur Chiffre für den Blick der Mehrheitsgesellschaft auf migrantische Jugendliche. Dazu Regisseur Erpulat: “Ich inszeniere die Jugendlichen nicht, wie sie sind, sondern ich inszeniere, wie sie gesehen werden.”

Unterbrechung der Routinen

Neben der Umkehrung der Blicke gilt es, überkommene Arbeitsteilungen zu hinterfragen – etwa die gängige Konstellation: Künstler_in aus nichteuropäischen

Ländern trifft auf europäische Theoretiker_in. Die Liste ist lang: Produktionen aus dem globalen Süden werden oft als archaisch gefeiert oder kritisiert, ohne Produktionskontexte und Formsprachen zu kontextualisieren. Es lohnt sich dagegen, Routinen zu unterbrechen, institutionelle Rituale zu verändern, Podiumsbesetzungen, Eröffnungsreden anders zu besetzen und dadurch andere Denk- und Handlungsperspektiven aufzuzeigen – etwa den lustvollen Umgang mit Komplexität und Heterogenität. Denn Künstler_innen lieben es, Lebensweisen und Geschichten zu erkunden, die sich dem eindeutigen Unterscheiden entziehen. Eine äußerst charmante Situation ließ etwa der in Berlin basierte, aus Singapur stammende Performance-Künstler Ming Wong entstehen, als er die türkische Transgender-Diva Bülent Ersoy im Haus der Kulturen der Welt personifizierte und Kreuzberger Teeverkäufer ebenso wie internationale Festivalprofis zum Singen brachte.

Damit Kulturreinrichtungen zu Orten politischer Aushandlung werden, in denen die vielstimmigen Geschichten der Einwanderungsgesellschaft zu Gehör kommen, gilt es zudem, Perspektiven, aus denen heraus Deutungen entstehen, sichtbar zu machen. Wesentlich dazu ist die selbstbestimmte Geschichtsschreibung, wie sie etwa in den Thementagen “1989 – globale Geschichten” oder dem “Dong Xuan Festival. Vietnamesische Diaspora & Beyond” zu Tage kam, bei denen migrantische Perspektiven auf die jüngste deutsche Zeitgeschichte sichtbar wurden. Dadurch werden oftmals Versäumnisse aufgedeckt und Ausgrenzungen benannt, die für Irritation sorgen – doch es gehört schließlich zum Credo des deutschen Kulturbetriebs, dass Kunst auch weh tun darf.

Die Besinnung auf das Kerngeschäft der Kulturinstitutionen mag den Ausweg aus dem Status Quo aufzeigen. Denn Dramaturg_innen, Kurator_innen und Intendant_innen sind meistens gut darin, die Bedingungen der eigenen Arbeit zu reflektieren. Der gängige Imperativ, Zugang für Migrant_innen zu schaffen, zementiert letztlich nur die unangefochtene Position der Enklaven der Hochkultur: “die Anerkennung von Benachteiligung bedeutet immer auch in gewisser Weise deren Wiederholung”, wie Carmen Mörsch es dargestellt hat. Der Wandel tritt erst ein, wenn die Institutionen bereit sind, sich zu verändern dadurch, dass die bislang Abwesenden mitgestalten. Das von Jugendlichen selbst organisierte Jugendtheaterfestival “Festiwalla” ist in seinen zwei Ausgaben ein gutes Beispiel dafür.

Soziales Lernen

Kultureinrichtungen des 21. Jahrhunderts könnten also einen Beitrag leisten zur Herausbildung eines neuen “Wir” - und hier kristallisiert sich auch heraus, wie die “diskursive Trennungslinie zwischen multiethnischen und monoethnischen Bürgern Deutschlands” zu überwinden wäre, um die Islamwissenschaftlerin Naika Foroutan zu zitieren:

“Denkbar wäre es daher, die „Neuen Deutschen“ einer Ideenwelt zuzuordnen – einer Betrachtungsweise, die mit einem neuen Blickwinkel einhergeht: Deutschland als Einwanderungsland, global player, politisch normativer Friedensakteur. Das postmoderne Deutschland als plurales, multiethnisches, vielfältiges Bürgerland. In diesem Sinne wären die „Neuen Deutschen“ die Bürger eines hybriden, neuen Deutschland, das es in seiner heterogenen Komposition schon längst gibt.”

Kurzum: Der Wandel im Regelbetrieb, die Einbeziehung migrantischer Akteur_innen, eröffnet die Möglichkeit, vielstimmige Räume zu öffnen, in denen alternative Diskurse, Ausdrucks- und Erinnerungsformen sich Gehör verschaffen. Einwanderer_innen und Diaspora-Communities bringen ein wertvolles Wissen ein – Wissen um das Bestehen trotz Krieg und Diktatur, um den Widerstand gegen neoliberale Entwicklungen, um Durchsetzungsfähigkeit und Zukunftsgewandheit. Wenn wir dieses Wissen ernst nehmen, können unsere Institutionen auch zu zukunftsgerichteten Stätten für soziales Lernen werden. Es ist höchste Zeit, die Bedingungen für “cultural citizenship” zu schaffen.

Literatur

Naika Foroutan (2012): “Neue Deutsche, Postmigranten und Bindungs-Identitäten – Wer gehört zum neuen Deutschland?” In: Migazin.
<http://www.migazin.de/2010/11/24/neue-deutsche-postmigranten-und-bindungs-identitaeten-wer-gehört-zum-neuen-deutschland/>

Carmen Mörsch (2011): “Über Zugang hinaus”. In: Kunstvermittlung in der Migrationsgesellschaft/Reflexionen einer Arbeitstagung. Institut für Auslandsbeziehungen: Stuttgart
(http://www.ifa.de/fileadmin/pdf/edition/kunstvermittlung_migrationsgesellschaft.pdf)

Kien Nghi Ha (Hg.) (2012): Asiatische Deutsche. Vietnamesische Diaspora and Beyond. Berlin / Hamburg: Assoziation A

Renato Rosaldo (1994): "Cultural Citizenship and Educational Democracy". In: Cultural Anthropology, Vol. 9, No. 3 (www.jstor.org/stable/656372)

Susanne Stemmler, Valerie Smith und Bernd M. Scherer (Hg.) in Zusammenarbeit mit Nevim Çil, Manthia Diawara, Silvia Fehrmann, Navid Kermani und Yang Lian (2009): 1989 / Globale Geschichten. Göttingen: Wallstein Verlag.

Susanne Stemmler (Hg.): Multikulti 2.0. Willkommen in der Einwanderungsgesellschaft. Eine Publikation des Hauses der Kulturen der Welt, Wallstein Verlag, Berlin 2011

Mark Terkessidis (2010): Interkultur. Berlin: Suhrkamp Verlag

Silvia Fehrmann studierte Literatur- und Sprachwissenschaften an der Universidad de Buenos Aires, unterrichtete dort Übersetzungstheorie und Komparatistik und war als Journalistin, Übersetzerin und Kulturmanagerin, u.a. für das Goethe-Institut tätig. Seit 2008 ist sie am Haus der Kulturen der Welt als Mitglied der künstlerischen Leitung für den Bereich Kommunikation und kulturelle Bildung zuständig. Jüngste Veröffentlichungen: Silvia Fehrmann, Irina Podgorny, Wolfgang Schäffner (Hg.): „Un Colón para los datos: Humboldt y el diseño del saber". (Redes, Buenos Aires, 2008). Bernd M. Scherer, Susanne Stemmler, Valerie Smith (Hg.) in Zusammenarbeit mit Nevim Çil, Manthia Diawara, Silvia Fehrmann, Navid Kermani und Yang Lian: „1989 – Globale Geschichten" (Wallstein, 2009); 2012 erschien in Buenos Aires ihre Neuübersetzung von Walter Benjamins "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit".

Alex Schlenker

Kolonialität, Dekolonialität und *Decolonial Aesthetics*

Kolonialität, Dekolonialität

Debatten um die Folgen des Kolonialismus in Lateinamerika bekamen Ende des 20. Jahrhunderts eine neue Dynamik: Der peruanische Sozialwissenschaftler Aníbal Quijano führte die verschiedenen identitätsbezogenen Diskussionsstränge, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhundert in Lateinamerika entwickelt worden waren, Anfang der 1990er Jahre entscheidend weiter. 500 Jahre nachdem Kolumbus auf amerikanischem Boden gelandet war, schlug Quijano (1992) das innovative Konzept der "Kolonialität der Macht" (*colonialidad del poder*) vor.

Ausschlaggebend für Quijanos Überlegungen war die Tatsache, dass die lateinamerikanischen Unabhängigkeitsprozesse keine Veränderung der sozialen Zustände hatten auslösen können. Ganz im Gegenteil. Die rassistischen Machtstrukturen der spanischen Kolonialzeit waren vollständig übernommen und sogar juristisch legitimiert worden. Die lokalen weißen Führungsschichten konnten die auf ethnischer Differenz basierende Klassenaufteilung nun mit Hilfe der frisch erstellten Staatsverfassungen gewährleisten.

Quijano identifizierte in diesem Zusammenhang eine Kontinuität zwischen inter- und intrastaatlichem Kolonialismus, den er *Kolonialität* nannte. In Texten wie „Kolonialität der Macht und soziale Einteilung“ (Quijano, 2000: 344) beschreibt der Autor, wie die Kolonialität das Muster bestimmt, das die moderne/koloniale kapitalistische globale Herrschaftsform strukturiert. Quijano und andere Autor_innen wie zum Beispiel Enrique Dussel (UNAM-Mexiko) waren die Ersten in Lateinamerika, die Kapitalismus als globales Projekt begriffen.

Quijano erörterte verschiedene Aspekte der europäisch-lateinamerikanischen intersubjektiven Beziehungen zum Thema Wissen. Er wies darauf hin, dass das zivilisatorische Projekt der europäischen (und europäisierenden) Moderne zu einer „heterogenen Strukturabhängigkeit und des damit verbundenen eurozentrischen Denkens“ führte (Quijano, 1999). Um der universellen Rhetorik etwas entgegen zu setzen, sei also

wieder auf lokale, ortsspezifische Erfahrungen zu achten, die einem anderen beziehungsweise einem nicht-westlichen Erleben von Zeit und Raum entspringen. Laut Quijano werden diese Lebenserfahrungen vom westlichen Denken als „diskontinuierlich, inkonsequent und sogar widersprüchlich“ (Quijano, 2000: 345) empfunden.

Verschiedene lateinamerikanische Denker_innen nahmen Quijanos Beiträge in den folgenden Jahren auf und entwickelten den Ansatz weiter. Mitte der 1990er Jahre trafen dann Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo, Arturo Escobar, Ramón Grosfoguel, Catherine Walsh, Edgardo Lander u.a. zum ersten Mal zusammen, um die Forschungsgruppe „Moderne-Kolonialität/Dekolonialität“ zu gründen. In den darauffolgenden Jahren produzierten sie mehrere gemeinsame Publikationen, organisierten internationale Treffen und beeinflussten diverse Studiengänge an lateinamerikanischen Universitäten. 2009 startete der in den USA lebende Walter D. Mignolo und der kolumbianische Kunsttheoretiker Pedro Pablo Gómez das dekoloniale Kunstprojekt *Decolonial Aesthetics*.

Decolonial Aesthetics

Decolonial Aesthetics bezeichnet ein Denk- und Aktionsprojekt künstlerischer Natur, das sich die Frage des *de-linking* („Ausklinken“) stellt. Walter D. Mignolo definiert dies als die Herausforderung, kolonial/moderne Denkmuster kritisch zu hinterfragen und zu demontieren: „Ausklinken bedeutet die Suche nach der allgemeingültigen/universellen Wahrheit (*Aletheia*) aufzugeben, um andere mögliche Wege wahrzunehmen; einer dieser Wege führt zum kolonialen Gedächtnis, Ausgangspunkt um dekoloniales Denken zu verflechten“ (Mignolo, 2005: 4-5).

Zwischen 2008 und 2009 trafen sich im Rahmen der Doktorand_innenseminare der Anden Universität in Quito mehrere Promotionsstudent_innen mit kunstschaaffendem Hintergrund, um die dekolonialen Diskussionen mit künstlerischen/ästhetischen Debatten und Praxen zu verbinden. Ende 2009 fand das erste große Treffen zum Thema *Decolonial Aesthetics* statt. Künstler_innen und Theoretiker_innen aus verschiedenen Gebieten Lateinamerikas tauschten Erfahrungen zum Thema aus. Im Mittelpunkt der Vorträge stand die Herausforderung, die lokale, spezifische Lebenserfahrung der modernen Universalität entgegenzustellen. *Decolonial Aesthetics* wurden somit nicht als Aussage, sondern als Frage verstanden: Wie kann der symboli-

sche/metaphorische Umgang mit der 500 Jahre alten kolonialen Rhetorik angegangen werden?

Decolonial Aesthetics zeigten sich dabei nicht als einheitliches Projekt, sondern als eine gleichzeitige Suche verschiedener sozialer Akteur_innen nach Überlebensstrategien. Diese sollten nicht nur auf biologisch/phischem Terrain stattfinden, sondern auch im Bereich des Wissens, der Verbindung zur Natur, des Umgangs mit dem *Anderen*.

Decolonial Aesthetics forderten somit bestimmte moderne Behauptungen heraus: Die Vernunft ist nicht die einzige Form, die Welt zu verstehen und zu beschreiben; es gibt keine Trennung zwischen Mensch und Natur – Geist und Materie; Fortschritt darf nicht erzwungen und niemandem aufgezwungen werden; Sinn des Lebens ist nicht Profitstreben; das Geistige muss nicht vom Politischen/Sozialen getrennt erlebt werden; die (westliche) Demokratie ist nicht die einzige, auch nicht die am wenigsten schlechte und schon gar nicht die beste politische Organisationsform.

Frontera hablada, die „Wortgrenze“

Nachdem die USA jahrzehntelang das bevorzugte Ziel von Millionen lateinamerikanischer Migrant_innen gewesen war, wurde Ende der 1980er Jahre Spanien zum Hauptziel der lateinamerikanischen Emigration. Im Jahr 2007 befanden sich knapp 1,8 Millionen Menschen mit lateinamerikanischem Migrationshintergrund in Spanien (Tedesco, 2008: 3). Die Begegnung zweier verschiedener und doch gleichsprachiger Kulturen ergab eine besondere Art der Koexistenz. Spanischen Unternehmen standen plötzlich massenhaft billige und willige Arbeitskräfte aus dem spanisch sprechenden Teil Lateinamerikas zur Verfügung. Religiöse Differenzen wie zum Beispiel mit nordafrikanischen, nichtchristlichen Migrant_innen schienen als Quelle von Konflikten im alltäglichen Zusammenleben ebenfalls auszuscheiden.

Und doch war für Spanier_innen und *Latinoamericanos* der Umgang mit Sprache und Religion nicht der gleiche. Ziemlich rasch behaupteten viele Spanier_innen, dass das lateinamerikanische Spanisch mit seinen eigenen Rede- und Dialektformen eine Unterform des in Spanien gängigen „Hochspanisch“ sei. Die sogenannte *Kolonialität des Sein* - eine spezifische, auf das *Sein* bezogene Form der Kolonialität der Macht

(*Colonialidad del ser*), von der Nelson Maldonado-Torres (2007) spricht, - führte zu einer ontologischen Verneinung: Bestimmte Gruppen dürfen *sein* und andere nicht. Nicht-Anerkennung und Entmenschlichung treten als Grundformen der *Kolonialität des Sein* hervor. Dieser Form von Annullierung müsse entgegengehalten werden: „Dekolonialität erscheint, um dem Tod [sei dieser physisch oder symbolisch] zu entgehen“ (Maldonado-Torres, 2007: 147).

Das Kollektiv *Plataforma-SUR* aus Quito, Ecuador, ging dieser Form von Kolonialität in seinem Kunstklangprojekt „*Frontera hablada*“ nach. Im Rahmen des Projektes wurden zwischen 2008 und 2012 lateinamerikanische Migrant_innen, die zu diesem Zeitpunkt in der spanischen Hauptstadt Madrid lebten, eingeladen, ihre persönlichen Erlebnisse zu schildern. Im Mittelpunkt dieser Gespräche stand aus dekolonialer Perspektive immer die gleiche Frage: Welche Rolle spielt in der lateinamerikanischen Migrationserfahrung die gemeinsame spanische Sprache? „*Frontera hablada*“ brachte ein Geflecht von Erfahrungen der sozialen Klassifizierung an die Oberfläche. Die gemeinsame Sprache bildete gleichzeitig ein Spannungsfeld, in dem die einen den zivilisatorischen Fortschritt forderten und die anderen Strategien des Überlebens einübten. So meinte ein Migrant aus Bolivien: „Entweder lernst du hier wieder Spanisch oder dir wird es schlecht gehen“ (Plataforma-SUR: 2009). An einem Punkt waren die beiden Enden des gemeinsamen Sprachfadens eng verknotet: distanziertes Miteinander-Leben in sprachlicher Nähe.

Literatur

Nelson Maldonado-Torres, (2007): *Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto*, in “El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global”, Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel Editores. Siglo del Hombre editores, Bogotá.

Mignolo, Walter, (2005): *El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto*, documento digital disponible en www.tristestopicos.org

Plataforma-SUR, (2009): *La frontera hablada*, Proyecto sonoro sobre la(s) frontera(s) en el lenguaje. BECA CEDIC, Quito.

Quijano, Aníbal, (2000): *Colonialidad del poder y clasificación social*, in: Immanuel Wallerstein, Special Issue; Part I, *Journal of World-Systems Research*, VI, 2, Summer/Fall, Center for Global International & Regional Studies and the Division of Social Sciences at the University of California, Santa Cruz.

-----, (1999): *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, in Santiago Castro –Gómez, O. Guardiola –Rivera, C. Millán (editores).

Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: Colecciones Pensar/ Pontificia Universidad Javeriana, 99-109.

-----, (1992): *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*, in *Perú Indígena*, Vol. 13, Nr. 29, 11-20.

Tedesco, Laura, (2008): *Inmigrantes latinoamericanos en España*, en Real Instituto Elcano, Anuario 2008 América Latina, Elcano, Madrid.

Alex Schlenker Sportstudium (Köln/Leipzig), Magister und Promotion in Lateinamerikanistik (Quito, Ecuador); Ausbildung zum Drehbuchautor und Kameramann (Berlin/Köln). Seit 2009 in Quito Professor an der Katholischen (PUCE) und der Anden Universität (UASB).

Sandrine Micossé-Aikins

7 Things You Can Do To Make Your Art Less Racist

A comprehensive How-To-Guide

1.) Acknowledge the bitter truth

Most Western contemporary art has grown out of a context shaped by coloniality and white heterosexist supremacy - among other forms of oppression. Many of your renowned poets, philosophers and playwrights etc. were racists/sexists/etc. This is not your fault. But then it becomes your problem, too, if you elect to continue their legacy as if they had not been dehumanising the majority of the people on the planet. Their theories, their ideas of morality, beauty and knowledge have since been challenged by Black/POC (People of Color) poets, philosophers, playwrights etc. Acknowledge this and arrive in the present.

2.) Do a crash course in Critical Whiteness.

It is a common misconception that in order to be able to understand the connection between imagery and racism, you would have to first and foremost have professional knowledge about art. What you need is a fundamental understanding of racism which will come in handy in almost every other life situation, too.

Numerous essays and articles on the internet patiently put together by your friendly anti-racist activists explain everything you need to know to begin the process that will ultimately lead to a happier and more respectful interaction with all your fellow humans. At first though, your untrained brain will come up with all kinds of denial strategies to avoid taking in the information offered (this might actually be happening right now as you read this text). But if you are honestly willing, it will sink in and begin to make sense. Eventually something amazing and scary will happen; you slowly start to see the matrix you have been living in for what it really is: a machinery that wants to make you believe that the bubbly dreams injected into your brain are real, when you are actually floating in a tank full of apocalyptic racist sexist etc. mucilage that also seems to be your nutrition. Think about what wonderful things this powerful realization can do to your artistic practice.

From there you can go deeper into the issue. There are countless books that can be easily obtained through the internet. Find a list of some of them at the end of this article.

3.) Communicate with/read/listen to People of Color

Start with one and the rest will follow. I do not mean asking random POC to explain racism to you. They have lots of stuff to do and most likely are already spending a significant amount of their spare time educating white colleagues, friends, teachers etc. about the subject. What I mean is genuinely breaking down the barriers of segregation you most likely live in and seek out information yourself. Become aware that Black people/POC are people and that they are talking and have been talking for a long time. Try to read a book that has not been written by a white (male) person for a change. For example: You want to put Othello on stage? Go find out what Black people have been writing about that play during the past centuries or how Black directors have staged it. Go to talks and lectures of Black people and find out what they are thinking about art, culture and society. Especially if you want to make anti-racist art, find out what People of Color know about racism. DO NOT go and read books that old white men wrote 50 years ago and then call it a day. Fill your knowledge gaps and diversify your input!

4.) Focus on your own social position (and its implications for others)

As you have learnt the basics about what whiteness is, you will understand that it is not a neutral or "objective" position but one of privilege, probably the least "objective" of all. It is therefore very unlikely that you will come up with a non-racist, sensible way of describing the experiences of POC's in any way or medium. So don't try. If you want to make anti-racist art get to grips with the fact that the idea of *white* supremacy/superiority is at the root and heart of racism. Do NOT use stereotypical images or characters of Black or People of Color to tell a story about racism. Racism does not require the presence of POC to unfold, function and corrode people's humanity – it works just as well among *white* people (as you will realise if you remember the last „honest“ collegial and intimately *white* conversation about „those Turks, Arabs, Africans, Roma (fill in POC category that *white* experts were complaining about).

Another fun fact: There is absolutely no need to reproduce racist language in order to talk about racism.

5.) Involve People of Color

If you are a cultural producer with a staff and some influence, try to put together a crew that contains all kinds of people. That also means different kinds of Black People/ POC for being Black/POC is usually not the only quality/identity aspect a person has, so one cannot be enough to truly open up new vistas/perspectives for your entire team/project. Then involve your very diverse crew in the process of conceptualising/realising your concept while carefully considering their various perspectives on the subject.

6.) Represent Black people/POC as normal people

If you stage a play or make a movie, try to involve Black people/POC in their function as people, not in their function as Black people/POC. For most stories told in movies or on stage the skin or hair color of a character is irrelevant. The only reason most of them happen to be *white* is that *white* people are often incapable of identifying with POC and to feel empathy as they would for *white* characters. In most of the cases, it is also absolutely unnecessary to show naked bodies or body parts of Black women/men in art made by *white* people.

7.) Imagine People of Color as potential audience

This probably is one of the most crucial points in making non-racist art. First, become aware that you have been assuming that the default spectator who will see your art is *white*. Honest introspection will reveal that it was probably even the proverbial *white* male heterosexual Western-educated degree holder in stable economic conditions. Now think about the times when you have been using racist stereotypes in your art or made a movie/theater play that focused solely on *white* people's concerns for no particular reason and excluded any kind of POC perspective – despite the fact that past and present of your country, city and even core aspects of your art form have been shaped, inspired, enabled by People of Color. Then imagine your audience would be representative of the actual society you are living in and 1/3 of the people beholding your art would be POC's. Then imagine the room would be full of POC (no *white* people). What would it mean to them? What would they see in it? How relevant would it be for their lives? Feel the panic?

Suggested literature:

English language:

Art on my Mind: Visual Politics; bell hooks; New Press 1995

Colored Pictures: Race and Visual Representation; Michael D. Harris; The University of North Carolina Press 2006

Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination; Toni Morrison; Vintage 1993

White: Essays on Race and Culture; Richard Dyer; Routledge 1997

Race-ing art History: Critical Readings in Race and Art History; Kimberly N. Pinder; Routledge 2002

Re/Positionierung - Critical Whiteness/Perspectives of Color; NGBK 2009

The Impact of Race: Theatre and Culture: Woodie King, Jr; Applause Theatre & Cinema Books 2003

German language:

Deutschland Schwarz Weiß: Der alltägliche Rassismus; Noah Sow; Goldmann 2009

Mythen, Masken und Subjekte: Kritische Weißseinsforschung in Deutschland; Maureen Maisha Eggers, Susan Arndt, Unrast 2006

re/visionen: Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland; Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai, Sheila Mysorekar; Unrast 2007

Weißsein im Widerspruch: Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion; Eske Wollrad; Ulrike Helmer VI. 2005

Wie Rassismus aus Wörtern spricht: (K)Erben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutscher Sprache; Susan Arndt; Unrast 2012

Sandrine Micossé-Aikins ist Kuratorin der Projekte „prêt-à-partager“ (ifa 2008-2012) und die Veranstaltungsreihe „Re/Positionierung – Critical Whiteness/Perspectives of Color“ (NGBK, 2009). Sie promoviert an der Muthesius-Kunsthochschule Kiel.

Re-telling

Die Entwicklungen subversiver Sprach-, Bilder- und Klangwelten, die Umdeutungen von Grensräumen und die Einschreibungen subalternen Gegenerzählungen haben längst eigenständige Tradierungen begründet.

Kien Nghi Ha, Nicola Lauré al-Samarai, Sheila Mysorekar, Re/visionen – Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland, 2007

Dieser Teil beschäftigt sich mit den Gegenstrategien von Kunst/Künstler_innen of Color in Deutschland und anderen Kontexten und stellt die Verknüpfungen zwischen Geschichtsschreibung, Ästhetikformen und Gegenwart her. Hier werden Wege und Widerstandsformen beschrieben und analysiert. Vor diesem Hintergrund werden Begrifflichkeiten wie *Post-Black* und *postmigrantisch* genauer beleuchtet. Es wird versucht, die Selbstverortung und das Selbstverständnis als Künstler_innen und Kulturschaffenden of Color zu definieren. Diese Begriffe eröffnen neue Horizonte, die das Kunstschaffen als Rekonstruktion oder Wiederaneignung von eigenen Lebenswelten und alternativen Formaten ermöglichen. Dieser dialogische Prozess zwischen den Community-Räumen und dem Mainstream verleiht der eigenen Positionalität Ausdruck und ermöglicht es Künstler_innen of Color als Subjekte zu agieren – im Gegensatz zu Objekten der Betrachtung, des Blickes, der ethnisierenden Kategorisierung. Neben der Frage, inwieweit marginalisierenden Lesarten und zugleich rassistischer Stereotypisierung in der Kunstpraxis und -theorie entgegengewirkt werden kann, wird dargestellt, auf welche Art diese Gegenstrategien gesellschaftliche Strukturen und diverse Arten von Geschichtsschreibung widerspiegeln und teilweise neu interpretieren. In der Formation Kultur/Geschichte lassen diese Prozesse ihre Legitimation und Sichtbarkeit primär in transkulturellen und translokalen Räumen entstehen.



Umbrellahead Öl auf Blattgold, 38x29cm © Melody LaVerne Bettencourt 2012

- Onur Suzan Kömürcü Nobrega analysiert strukturelle Ungleichheiten und Diskriminierungen an deutschen Kunsthochschulen basierend auf den Erfahrungen von Künstler_innen of Color.
- Nana Adusei-Poku stellt die beiden Konzepte *Post-Black* und *Post-Colonial* gegenüber und beleuchtet in diesem Zusammenhang Philip Metz Kunstporträt *Iwishiwas*.
- Layla Zami beschreibt die Performance und kuratorische Arbeit der Tänzerin und Choreografin Oxana Chi, die in ihrer Arbeit diasporische Narrative sichtbar macht.

Onur Suzan Kömürcü Nobrega

Alienation in Higher Education: Lived Experiences of Racial and Class Based Inequality in Film and Drama School

Over the past five years, cultural diversity in the arts has gained increasing attention and artists of Colour more visibility in Germany's arts and cultural institutions. A commitment to cultural diversity in the arts, however, requires changes not only in state-funded and private arts and cultural institutions but in the arts school sector of higher education, too. Arts schools as key institutions in which young artists are trained, need to develop and implement cultural diversity strategies in view of an ever more transnational arts scene and an increasingly racially and ethnically diverse student body enrolled in degree programmes. Transnational, postcolonial and cross-cultural curricula beyond the Western arts canon and the employment of faculty members of Colour that reflect the demographics of today's arts scene, however, are still largely missing.

Using in-depth interviews with Turkish and Kurdish German artists, whose theatre productions are affiliated with the most prominent flagship of Berlin's culturally diverse institutions, the theatre Ballhaus Naunynstraße in Kreuzberg, this article draws attention to the largely unexamined field of racial and class based inequality in German arts schools. It provides an account of how encounters between artists of Colour, white peers, faculty and staff members are shaped by race and class based inequality and explores how these artists experienced some encounters as sources of encouragement and support and others as sources of uncertainty and alienation during their years at film and drama school.

The majority of the artists whom I interviewed for my ethnographic study about race, precarity and artistic labour in Berlin have been brought up in Turkish or Kurdish working class families and have experienced class-based discrimination and institutional racism in the education system. In contrast to common assumptions, most of the artists replied that they did not experience a lack of family support for their educational

and artistic aspirations. Film and theatre director Miraz Bezar recalls his early memories of his family's migration to Germany, his years at school, his working class mother's constant reminders of why he had to succeed in school and his initial inspiration for embarking on an artistic career:

Not knowing German I had to be taken one class down, but I was lucky that my older sister was there who helped me a lot. So, I had not that many difficulties. I went to a normal primary school and then I went to secondary school and did my A-levels. It was all quite straightforward, because of that syndrome of my mother that "you HAVE to become something". My mother, of course, was constantly saying "I am working for you all day". When we came back to Germany, my mother started to work as a tailor. At the beginning she was working at some place and then she had her own place, where she worked, I don't know, I guess from 9 a.m. to 9 p.m. My sister in a way was my mother at the time because my mother was working a lot. So it was a difficult time, but school was okay, I was one of the better students. I did experience racism, but as a kid, I didn't care. It didn't affect me that much. But at school you also had other people that let you understand that you are "foreign" or "not German". I do remember at that time I was once called a dirty foreigner [laughing] by another guy from school when we were playing football (Miraz Bezar, personal interview, 17.05.2011).

Bezar's experiences correspond with those of many of my interviewees at the Ballhaus Naunynstraße as well as my own lived experiences, as our working class parents worked long hours and shifts to provide a better future for their children. As many other interviewees also state, coincidental encounters with supportive teachers or friends who recognised one's talents and directed them towards an engagement with the arts, led to their career choices.

I also had a good teacher for example and my school was really great. Bremen is a left-wing town and one of my teachers was a left-wing guy. He was in fact somebody who would really tell me to go and watch a particular film. So I went and I saw Der Tee im Harem

des Archimedes, I think the English title is “Tea in the Harem”, made by Mehdi Charef in 1985. It’s a very good film. That was a kind of awakening, to experience what film is capable of. It’s a story of a young Arab migrant living in the suburbs and having a French friend, he tries to build a life. I thought; “okay, that’s my story”. How can it be that a guy, the director was of Algerian descent, how could it be that someone in France could make my story, that is kind of like my world and my emotions? And that was a first awakening. Therefore I thank my teacher a lot, because I knew that he understood my potential in a way. But it was not like telling me “do this or do that”, just giving me love and saying “okay, you are someone special”. I was lucky (Miraz Bezar, personal interview, 17.05.2011).

Often it is a French, British or American movie or theatre play, a sense of belonging to youth subcultures, such as hiphop or punk, or an early interest in politics due to family affiliations that all, in their own ways, address the experiences of migration and marginalisation. Miraz Bezar tells me that his resilience towards the experience of racism had been strong, particularly in his youth. However, by the time he moved to Berlin in 1994, where he was accepted into the film directing programme at the prestigious ‘Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin’ (German Film and Television Academy Berlin), things started to change. Whilst at film school, he made several short films, such as *Berivan* (1995), which is about his sister and *Fern* (Afar, 1997), a film about gender-based violence in migrant families. During his years of study at the film academy, he felt that race and ethnicity mattered in different ways, which made him feel alienated, mistreated and misdirected.

They tried to break me. This is what I experienced. I was wondering, as my film school was so international, why I was the second person from Turkey. I mean I am Kurdish, but there are so many migrants from Turkey living in Germany. But in 1994 I was only the second film student. There were people from all around the world but nobody from here, just like us. I asked the question in school and they said: “you cannot say that we exclude the Turkish community”. I think it might be something unconscious. Later in 1999, I had the experience of not being allowed to do a film that was set in Istanbul. The produc-

er at our school said “no, our camera does not go to Turkey” and when I asked why, he said: “it can be stolen there”. I said: “yeah but this camera is right now in Finland. Why can it be stolen in Istanbul and not in Finland? That was the first time I was openly confronted with prejudice and when I went to the director of the school, he also just said: “no, you are not going to shoot it there”. You know, you cannot argue with them. Also later, when I needed funding for my final film, I didn’t get any support. By the time I graduated in 2004 I felt so frustrated I said to myself that I want to leave Germany (Miraz Bezar, personal interview, 17.05.2011).

The quote from our conversation speaks – to borrow from Schwalbe et al. (2000) – to “*what happens in face-to-face interaction, such that a form of inequality is the result*” (Schwalbe et al., 2000: 421) as well as to “*how symbols and meaning are created and used to sustain the patterns of interaction that lead to inequality*” and “*how inequality itself is perceived, experienced, and reacted to, such that it is either reproduced or resisted*” (ibid).

Indeed, it was no coincidence that from the mid 1990s onwards a new wave of Turkish German filmmakers entered the market. This young mid 1990’s generation of Turkish and Kurdish German filmmakers, most prominent among them Fatih Akin, Miraz Bezar and Ayşe Polat, influenced substantially how we think about German film in the context of migration today. As Tunçay Kulaoğlu, who works in film and theatre, tells me:

These filmmakers were people who studied in film academies and learnt things properly. There are also autodidacts such as Neco Çelik for example, who still made their movies, but nobody would deny that it’s definitely an advantage to study film to learn the craft and to reflect on your practice by learning theories (Tunçay Kulaoğlu, personal interview, 25.02.2010).

Yet, as Miraz Bezar’s experiences outlined above show, the continuation and successful completion of his arts training was complicated as he experienced discrimination and alienation. Another artist, Turkish German theatre director Nurkan Erpulat, who studied as the first Turkish theatre directing student at the famous East Berliner Ernst

Busch Academy of Dramatic Art in the 2000s, told me a similar story. Erpulat describes his years of study as follows: *“It was horrible! After several racist incidents in school, my self-confidence was completely gone and I thought for a while, that I could not continue with my studies until Shermin Langhoff asked me ‘do you want to direct a play at the Beyond Belonging festival’ and I was like ‘wow, of course I want to”* (Nurkan Erpulat, personal interview, 13.11.2008). Whilst the Ballhaus Naunynstraße, which was founded as a postmigrant theatre by Shermin Langhoff, is experienced as a safe space by the majority of artists, it is also important to note here that ‘feeling safe’ followed previous and present experiences of racism in school, art school, in the workplace and in everyday life.

Those artists who also work in the film industry and who began to produce theatre plays concurrent with the emergence of the postmigrant theatre scene, such as Miraz Bezar, Neco Çelik and Tunçay Kulaoğlu - to which they considerably contributed - emphasise that social class is a major issue in their career development. This is especially the case in terms of the class privileges that middle and upper class arts school students and artists enjoy and the limited access to education for aspiring artists with a migrant working class background. In relation to the latter, Tunçay Kulaoğlu points out that: *“these artists come from educationally disadvantaged working class backgrounds with parents who certainly aren’t academics. That’s the reason for why it took so long, until the early and mid 1990s, that people went to art schools and began to make films”* (Tunçay Kulaoğlu, personal interview, 25.02.2010). Miraz Bezar’s personal experience confirms Tunçay Kulaoğlu’s observation. During our conversation in his flat, Miraz Bezar told me in more detail how he experienced the issue of class privilege and disadvantage during his years at the film academy and in the wider film industry:

In film school the people were kind of an elite. For me, there were social differences. I had the feeling that people who had middle and upper class families, had it easier. I couldn’t prove it, but that was my feeling. Their privileges were just self-evident. Of course they can present and sell themselves better, that’s not the thing, but they also speak the same language as the people in charge. There is a general selection of people coming from the middle and upper classes and

this is the reason for why there are not that many working class films made in Germany. I mean, most of the guys working in film do not come from the underclass and the world that they describe is a totally different one, that of middle and upper class people. And if they do films about working class people, it is mostly art house cinema. It took me ten years to get my degree and I didn't find funding for my final movie, but another guy who made several mediocre short films, which were never accepted at any film festival, but who was from a very rich family, finished his degree for example really quickly, got funding from television, found a producer and all that (Miraz Bezar, personal interview, 17.05.2011).

Feeling that there is a lack of evidence (as in “I couldn’t prove it”), hesitation and insecurity to name race and class based discrimination and simultaneously the reassurance that one’s experience is valid (as in “but that is what I felt”) is a recurring expression that my interviewees use with regards to their experiences in institutional contexts. The artists’ experiences in white, middle class dominated institutions correspond with what Ruth Frankenberg, in her analysis of the reproductive power of whiteness, calls the power of “*discursive repertoires*” to “*reinforce, contradict, conceal, explain, or ‘explain away’ the materiality of social inequality*” (Frankenberg, 1993: 2). Miraz Bezar’s account of both racial (as in the earlier quote above) and class privilege and disadvantage is insightful as of yet there is no research conducted on how race and class affect access to and throughout institutions of higher education, and in particular regarding arts school access and attendance for students of Colour in Germany. Most German studies that engage with institutional racism in the German education system focus on schools, rather than institutions of higher education (see Gomolla and Radtke, 2009). Maike Koschorreck (2011) points out that while institutional racism’s “*outcomes* are rather easy to document (cf. Gomolla/Radtke 2009: 53), the *mechanisms* of institutional discrimination are indeed more difficult to detect” (Koschorreck, 2011: 5). In view of the responses that I received from my interviewees it is easy to agree with Koschorreck’s assertion that in the German context, “there is still a need for empirical studies, which take up this difficult task of analysing *how* institutional discrimination in the German education system (re)develops and subsists” (Koschorreck, 2011: 5).

Moreover, Bezar's account speaks about the materiality of social inequality as a lived experience that is relational and depends on who is encountering whom. As Miraz emphasises, privileged access is about the use of a shared language that includes some and excludes others from material and immaterial resources that are required for the development in any, and particularly, an artistic occupation, that relies heavily on informal networks. Jenny Stuber in her article "Class Dismissed? The Social-Class Worldviews of Privileged College Students" (2010) emphasises the significance of language in the reproduction of social inequalities. Drawing on the work of social interactionists such as Herbert Blumer, she emphasises "*the importance of language in the social construction of reality, arguing that symbolic understandings are important because it is on the basis of these understandings that people act*" (Blumer, 1969, quoted in Stuber, 2010: 132). It is not only the use of a shared language that opens up or restricts access to resources, but it is also, as Sara Ahmed points out, about the "*desire for a shared social space*", which "*restricts to whom an institutional space is open*" (Ahmed, 2012: 39). Hence, in Miraz Bezar's account, the invitation to share institutional social space is mainly extended to those bodies that are most similar to those who are in decision-making positions.

Racial and class based inequality, as this article has shown, negatively affects the experiences of artists of Colour during their studies at art schools. The development of diversity and equality measures in educational institutions such as art schools need to be attentive to the experiences of young artists of Colour of working class background not only for appropriate training opportunities, but also for the sustainability of cultural diversity in the arts.

Literature

Ahmed, Sara (2012) *On Being Included: Racism and Diversity in Institutional Life*. Durham and London: Duke University Press.

Blumer, Herbert (1969) *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Frankenberg, Ruth (1993) *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Gomolla, Mechthild and Radtke, Frank-Olaf (2009) *Institutionelle Diskriminierung: Die Herstellung ethnischer Differenz in der Schule*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Koschorreck, Maïke (2011) "Institutional Discrimination in the German Education System: A Discourse Analytical Perspective". Unpublished paper presented at *ZEIT-Stiftung Ebelin and Gerd Bucerius "Settling Into Motion" PhD Student Conference, Hamburg, 28.- 30.04.2011*.

Schwalbe, Michael; Godwin, Sandra; Holden, Daphne; Schrock, Douglas; Thompson, Shealy; Wokomir, Michele (2000) "Generic Processes in the Reproduction of Inequality: An Interactionist Analysis". In: *Social Forces*, December 2000, 79 (2). University of North Carolina Press, pp. 419-452.

Stuber, Jenny M. (2010) "Class Dismissed? The Social-Class Worldviews of Privileged College Students". In: Howard, Adam and Rubén A. Gaztambide-Fernández (2010) *Educating Elites: Class Privilege and Educational Advantage*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, pp. 131-152.

Onur Suzan Kömürcü Nobrega works at the Department of Media and Communications, Goldsmiths College, University of London, where she teaches Intellectual Foundations of Social Theory. Her PhD thesis, an ethnographic study entitled "The Lure of Diversity: Race, Precarity and Artistic Labour in Berlin" examines the emergence and labour conditions of a new wave of Turkish German artists based at the postmigrant theatre Ballhaus Naunynstrasse in Berlin Kreuzberg. She is a fellow of the ZEIT Foundation's PhD programme in Migration Studies.

Nana Adusei-Poku

***Iwishiw*as - Post-Black Aesthetics, Post-Black or Post-Colonial?**

*Iwishiw*as is the name of the piece by Afro-German artist Philip Metz, a photograph and portrait of a “self” and certainly much more than a wish – it also represents a biographic document, that raises questions about our contemporary conditions of being-in-the-world as Black¹ subjects. The short agglutination *iwishiw*as (“Ich wünscht ich wär”) represents a longing to escape a current situation.

In this article I am discussing the parameters of how to approach contemporary Black artists in the diaspora. By doing so, I propose the term post-black as one way of describing a generation of artists, who deliver new ways of defining idea(s) of Blackness.

Taking a Closer Look

The photograph confronts the spectator with clean and harsh exposure, the subject portrayed sits in a black T-shirt in front of a white background. The person appears to be of male gender, the blond hair shines a bit too glossy and seems neither to correlate with his complexion nor does the hairline fall natural. He stares at the spectator and his gaze appears empty, because there is not a glimpse of gesture in his facial expression. The eyes seem veiled behind a mask, though there is none. “Is this a passport picture”, one may ask, particularly since no smiling is compulsory for the biometric passport picture. Is this person real or is it a plastic doll? Have we not seen this style of hair in the 1980s window-displays on male mannequins? What is the connection between the portrait of this apparently white man with blue eyes, pink cheeks and rose lips and the yearning that I have described in the beginning? I felt uncomfortable when I first

1 I write black with capital B in order to refer to the political and historical dimension of the idea of Blackness and take only an indirect reference to complexion. White in contrast is not highlighted, because it indistincts the dimension of Black as a political empowerment.

encountered the portrait because of the emptiness of the Gaze, the clarity of exposition and the familiarity of the subject portrait. The uncanniness has not left me yet; “*iwish-i-was*” echoed in my mind, I wish I was what? This man, the cold light? When you have a closer look at this, it becomes clear that the man in the picture wears heavy makeup; the shiny hair is a wig; his eyebrows are retouched and the apparently empty blue eyes are blue because of the concealing effect of blue contact lenses.

I am reading this art piece as a kind of biographical document and at the same time as a visual testimonial which needs a reading outside of a predominantly identity focused approach. Equally Darby English expressed this kind of approach when he says: “It is no less convincing than ever to speak of Black artists as if they share an enterprise. The work of Black artists for whom questions of culture are subject but not an end in visualising or representing race/identity obligates us to displace race from its central location in our interpretations of this work. More, it recommends a turn towards the subjective demands that artists place on the multiple categories they occupy, and that we grant this multiplicity right of place in our methodologies.” (English 2007, 12) In this paper, I will apply both aspects that English describes. In other words, I take into account the context of the work and its subjective claim and at the same time emphasise similarities within a broader network of aesthetic productions.

Disposed Desires

Philip Metz is an Afro-German artist and the man that we see in this portrait in masquerade or reversed *Blackface* (a.s. Micosse-Aikins 2011) is the artist himself. One can even go one step further and argue that he performs *Ethnic Drag* as coined by Katrin Sieg. However, he does so in a deconstructive fashion, as opposed to a form of identity (re-)establishment (Sieg 2002). Because Sieg’s argument about *Ethnic Drag* predominantly focuses on white identities performing *the other* in order to consolidate a post-war idea of white Germanness.²

2 Also see for the US-American context: Rogin 1992.

The photograph documents his past desire to become a white person with blond hair and blue eyes when he was twelve years old growing up in Germany's south in the 1970s, as he explained in several conversations. The idea of looking white thus grew about three years before May Ayim, Katarina Oguntoye and Dagmar Schultz published *Showing our Colors*. This was the first book that focused on the biographies of Afro-German women and coined the term "Afro-German", as an expression of self-empowerment. I am mentioning this publication as it is important to realise in which cultural landscape Metz formed this idea, one in which Black German identities were exposed to a total denial of their existence.

Although the idea for this piece was planted very early in Metz' career, its realisation was only possible through the temporal distance to externalise this racialised desire. Today this appears as absurd to Metz. Some voices may argue that we are looking at an internalised inferiority complex, but the fact that the artist exposes the racialised desire opposes this notion. The desire to have light skin has many sources and cannot be read solely within causal logics. The discourse that *iwishiwas* touches upon is much more complex and subtle as it appears to be, because it offers a contemporary Afro-German perspective, that can be linked with the idea of post-black. It works through the reverse, the invisible, the mirroring of desires and cultural constructions of beauty and power and thus depicts a German perspective that calls and challenges on the spectators to reflect about identity *per se*.

The artist and photography theorist Deborah Willis argues in her book *Posing Beauty*, in which she traces the understanding of beauty from 1890 to the present, that the tradition of portraying Black beauty in photography has not only been marginalised, but it also reflects cultural and political conditions through the way "black beauty in photography [...] is posed, constructed, imagined and reviewed and contested in art, the media and everyday culture" (Willis 2009, xv)³. Whereas Willis emphasises the self-representation of Black individuals, Metz in contrast indicates the symbolic violence

3 Tina Campt argues very similarly in her latest monographic publication *Image Matters* 2009.

that is and was drawn upon Black subjects in Germany through the constant denial of being beautiful or having the position of a legitimate existence.

Hence, the idea of being beautiful can be read as a constant affirmation process of existence. Furthermore, the violent denial of a Black presence is not just about the renunciation of beauty, but also it is bound to the notion of un-belonging. In this way, he deconstructs the idea of Whiteness as well as Blackness through the reverse *Blackface*. In other words, Metz uses in *iwishiwas* a strategy of visual representation (Hall 1997), which is usually applied onto bodies that are culturally constructed as *the other*. *Blackface* represents the brutal practice of minstrel in which white actors paint their face with black dye like charcoal in order to perform racialised stereotypes on stage (Bean 1996; Sotiropoulos 2006; Ochieng' Nyongó 2009). These performers stage predominantly cabaret and comedy pieces and a smiling/grinning face is one of its key-characteristics. However, this notion is reversed by Metz severe look that allows no amusement.

Metz visual vocabulary takes us back to artists like i.e. American Cindy Sherman (i.e. *Untitled* 2002) and the Ghanaian Samuel Fosso (i.e. *African Spirits* 2009), as well as the aesthetics of French Jean-Paul Goude and Jamaican Grace Jones (i.e. *Grace Reviewed and Corrected*). But his work differs from its predecessors by turning himself into the desired object. For the desire becomes externalised as well as materialised, despite being contained within the hermetic temporality of the photograph.

Iwishiwas read as a biographic document creates a link to Michelle Wright's analysis of biographies by Black Germans. She analyses Hans Jürgen Massaquoi's book called *Destined to Witness* as an example of a Black German subject formation during National-Socialism, which is embedded in a nationalist discourse grounded on gender binaries. This observation is contrasted with Ika Hügel Marshall's post-war narrative in *Daheim Unterwegs*, who defines her subject position "as produced by temporal and geographic intersections that can never fully be stable as they cannot fully rest on their ultimate reference race and nation" (Wright 2010, 280–281). As a son of an African migrant, Metz' portrait *iwishiwas* requires an update on as well as an investigation into the contemporary condition of Black subjects and artists in Germany and else where.



Philip Metz *iwshiwias*, 19,7x27,5 inch/ C-Print, 2007 © Philip Metz

Post-Black but Not Yet Post-Race

Linked to this update, the question comes into play if we are dealing with a post-colonial, decolonial or rather black condition?⁴

This question derives from the difficulty to apply a concept of Diaspora and Blackness. On the one hand, this is primarily based on the narratives of the Middle Passage. On the other hand, Germany proves to have a short but nonetheless sustaining colonial history.

4 The way in which contemporary Black artists are represented in Germany is marginal and exhibitions that focus only on Black artists are exceptional. Contemporary African Art in contrast is predominantly shown in group-shows like *Afrika Remix* (Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2005), *A short Century* (Villa Stuck, München 2001) or *Who Knows Tomorrow* (Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2008) et.al.

One important aspect of the following discussion has to be foregrounded; I am not talking about post-race. Post-race simply does not exist because it asks for a vanishing of difference *per se*. Difference in the context of this article is referred to as a concept that sees our societies within a classificatory system in which difference structures and orders our societies. I think that it is equally important to recognise that post-race is not institutionally performed. The utopic assumption that we have entered the post-race era shows how contested and politically charged the discussions about post-black are and that the desire for a post-racism is on its forefront.

Let me define post-black: the term derives from a curatorial concept by Glenn Ligon and Thelma Golden, the curators of the exhibition *Trilogy Freestyle* (2001), *Frequency* (2006) and *Flow* (2008)⁵ at the Studio Museum Harlem New York.

The term became the centre of a critical debate (Byrd 2002; Taylor 2007; Oliver 2005) dominated by US-American scholars and artists. This designation entered the public discourse and it was misattributed as it was known to most US-Americans through president Obama's election and the idea that his election ignited a post-black era. The term fell into a trap of collective misattribution without even being connected to its primary framing that derives from the art world. Looking further, Golden described “[...] *‘post-black’*, at first, as a description of artists who were adamant about not being labelled as *‘black’* artists, though their work was steeped, in fact deeply interested, in redefining complex notions of blackness” (Golden 2001, 14). Despite its innovative promise, post-black was not really a new term, as the art-historian Robert Farris Thompson already noted in 1991 that: “A retelling of Modernism to show how it predicts the triumphs of the current sequences would reveal that ‘the Other’ is your neighbour – that black and Modernist cultures were inseparable long ago. Why use the word, ‘post-Modern’ when it may also mean ‘postblack’” (Thompson 1991, 91). Thompson points towards the close liaison of the development of Modernism in the West and its borrowing and influence through African and diasporic art, but he also – with reference

5 In November the fourth show of the series “FORE” will open soon, with works by i.e. Toyin Odutola, Jennifer Packer and Zachary Fabri.

to Emmanuel Lévinas⁶ – opens a space for thought at a time in which diversity, multiculturalism and its multiplicity of perspectives come into the awareness of politics and intellectual thought. Post-black has thus many meanings, it is a “multiplicity of multiplicities”(Henry Louis Gates Jr. in Touré 2011, 5) embedded in the concept of Blackness and its assumed identities, difference and subsequently race.

A difficulty and limit of post-black is, that it does not offer a particular coherent narrative or form. However, I argue that this is exactly the challenge that Black subjects face today. The described multiplicity transcends the experience of alienation and discrimination within these biographies class and space. The art that is described as post-black is much too diverse to claim a congruent style. Nevertheless, is it possible to look at it as a diasporic phenomenon which would thus include Philip Metz and his work.

Post-Black Aesthetics

Therefore I argue that post-black aesthetics uses the historical legacy of epistemic oppression i.e. not to be part of the idea of Modernity, which the postcolonial theorist Paul Gilroy successfully opposed in his book the “Black Atlantic” by emphasising the dependence of the idea of Modernity on the Transatlantic Slave Trade. Equally by epistemic oppression, I am talking about the denial of Fanon’s proposed sociogeny, by which Fanon tried to understand human beings within a framework that includes socio-economic factors in order to understand the development of men⁷. Post-black aesthetics translate this legacy into the use of materials and images. These are easily accessible in order to highlight their simultaneous construction hinting to a notion of

6 Emmanuel Lévinas writes about the intersubjective encounter: „The Other becomes your neighbor precisely through the way the face summons me, begs form, and in so doing recalls my responsibility, and calls me into question.“ (Lévinas 1989, 83) Thompson borrows from this observation and emphasises Western ignorance by not giving the other a subject status.

7 Fanon clarifies sociogeny as a form of sociodiagnostic when he writes: "Reacting against the constitutionalist tendency of the late nineteenth century, Freud insisted that the individual factor be taken into account through psychoanalysis. He substituted for a phylogenetic theory the ontogenetic perspective. It will be seen that the black man's alienation is not an individual question. Beside phylogeny and ontogeny stands sociogeny ..."(Fanon 2008, 11).

nihilism. *Iwishiw* visually paraphrases the symbolic violence that Fanon expresses and deconstructs it as *ad absurdum*. I am using the concept of *nihilism*, as discussed by Cornel West when he writes "Nihilism is to be understood here not as a philosophical doctrine that there are no rational grounds for legitimate standards or authority: it is far more, the lived experience of coping with a life of horrifying meaninglessness, hopelessness, and (most important) lovelessness" (West 2001, 14). Cornel West points out that there is a clear lack of significance and meaning within the Black community; he prefaces his thoughts by saying that this *nihilism* is the result of a series of systematic symbolic and institutional violence against Black human beings. Moreover, this goes along with the strategic exclusion from the capitalist system of the United States (West 2001, 16).

I am reading the aforementioned *disobedience* as a response to the described *nihilism*. Black artists today use the categories of race and Black by deconstructing these categories. As a result, the question of race is somehow moved out of the centre of the reading and creates a visual *disobedience*. The term *disobedience* is inspired by decolonial theorist Walter D. Mignolo's concept of *epistemic disobedience*. It describes an intellectual movement against the way in which western concepts of Modernity produce practices and orders of racialization, gender, and/or sexualities. Thus, *epistemic disobedience* stands for alternative subjectivities and set of practices.

In contrast to previous definitions (Golden 2001; Womack 2010; Touré 2011), I argue that post-black is an attempt to describe a social condition, an aesthetic form as well as a way of thinking. Post-black artists strategically (Certeau 1984) use similar categories as the queer of Color critique (Cohen 1997; Ferguson 2004; Ahmed 2006; Muñoz 2009) and synchronically elaborate their construction. This opens a new space to think about identity and visual culture. This similarity to queer theory can be emphasised by Jose Muñoz: "Queerness is that thing that lets us feel that this world is not enough, that indeed something is missing. Often we can glimpse the world's proposed and promised by queerness in the realm of the aesthetic." (Muñoz 2009, 1)

Visual Interconnectivities

The interconnectivity or *diasporic relationality* (Campt 2009) becomes clearer through the following example by Ebony G. Patterson, who is currently on show with her piece

Untitled Species I at the Studio Museum Harlem show named *Caribbean Crossroads of the World*. Although with different media and scale questions the Jamaican-born artist shows notions of Black masculinity and here particularly within Jamaican Dancehall Culture. The large scale collage shows the portrait of an apparently Black man wearing sunglasses. His body consists of a collage of differently shaded patterns. I would like to only highlight the contrast between the light face and the rest of the dark body and the red lips, which creates the same effect of reverse *Blackface* as mentioned earlier in Philip Metz' work. The eyes of the portrait figure are equally masked (if we consider Metz' contact-lenses as a mask) which de-individualises the portrait. The similarity of the two portraits shows that desire for light skin and the images of hegemonic views on beauty and desirability are more connected to the sphere of experience than to the ideas of cultural topography, nation or location and have to be contextualised.

Part of the title of this paper is "post-black or post-colonial", a provocative question because there is no 'either - or' – the contemporary condition is both at the same time. If post-colonial is seen through a linear timeframe – the answer is "yes"; the former colonial empires do not exist anymore if we understand the term *colonial* as "geographic expansion". But if post-colonial is defined in the aftermath of colonialism including the economic exploitation of former colonies and inequalities, which has not found its end and persists through "Postcolonial Melancholia" – as described by Gilroy (2004, 96, 106), the answer has to be "yes" as well. Active post-colonial thinkers try to analyse with continuous efforts about the enduring effects and inequalities of colonialism and its aftermath. Here, I have to verify that post-colonial deliberations are part of the discussion on Metz' work. Therefore, it should rather be a question of when and how to apply which term.

Synchronicities

The Black diaspora cannot exclusively be defined by the Middle Passage. In effect, the Black German diaspora traces its beginnings to Europe's African colonial history - human beings that were brought to Germany as "gifts" or as "evidence" that the colonizers have been to Africa and later through migrants from the African continent who have stayed in Germany (El-Tayeb 2001). Black Germans do not necessarily conform to the preferred narratives of the Diaspora. The history of the Black German presence reminds us of the gaps and inconsistencies in any concept of "diaspora". For

instance, the Middle Passage has been also used as a framework in order to unify all Black people across cultural and historic differences.

Post-colonial thinkers like Stuart Hall (i.e.1997), Edward Said (1978; 1994), Homi Bhabha (1994), Gayatri Spivak (1990), Leopold Senghor (2011), Silvia Wynter (2000), Frantz Fanon (2008; 2007) or Edouard Glissant (1997) have vividly influenced our contemporary cultural landscapes and this knowledge has also found its way into the art world through the notion of a “decolonial” perspective as proposed by Walter D. Mignolo (2000; 2003; 2012) or Ramon Grosfoguel (2007). Part of the post-black idea is that it constantly questions normative ideas about the subject and tries to generate knowledge outside of the parameters of the Enlightenment. It therefore aims for a transformation of Eurocentric epistemologies and highlights the significance of productions of knowledge in different (local) geopolitical contexts.

A Proposition

In conclusion, when I started introducing post-black, I mentioned the misattribution and migration of the concept. It is a difficult and ambiguous term but it challenges us to open new discussions regarding the conditions of our existence as Black subjects in the present. If we exist in a multiplicity of multiplicities, why remain in a dialectic idea of the self and collective? This is the question that most of these artists challenge us to ask by showing their individual perspectives of “being-in-the-world”, including historical legacies and interconnectivities through experience.

Iwishiw creates disruptions and disturbances because it portrays a society that has not managed to adjust its ideological concepts of beauty and belonging to its ideal of national identity. However, it has to be emphasised that Metz abandoned this idea by externalising it. This is the moment where something new begins that we have not even started to theorise yet, nor do we have created the right vocabulary. Post-black is just one proposition.

Literature

- Ahmed, Sara. 2006. *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press.
- Bean, Annemarie, ed. 1996. *Inside the minstrel mask: readings in nineteenth-century blackface minstrelsy*. Hanover [et.al.]: Wesleyan Univ. Press.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Byrd, Cathy. 2002. „Is there a ‚post-black‘ art? Investigating the legacy of the ‚Freestyle‘ show.“ *Art Papers* (26.6): 34–39.
- Campt, Tina. 2009. „Family Matters Diaspora, Difference, and the Visual Archive.“ *Social Text* 98.
- Certeau, Michel de. 1984. *The Practice of Everyday Life*. University of California Press.
- Cohen, Cathy J. 1997. „Punks, Bulldaggers, and Welfare Queens: The Radical Potential of Queer Politics?“ *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 3 (4) (May 1): 437–465.
- Diagne, Souleymane Bachir. 2011. *African art as philosophy : Senghor, Bergson and the idea of negritude*. Africa list. London ;: Seagull Books.
- El-Tayeb, Fatima. 2001. *Schwarze Deutsche : der Diskurs um „Rasse“ und nationale Identität 1890-1933*. Frankfurt/Main; New York: Campus.
- English, Darby. 2007. *How to See a Work of Art in Total Darkness*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Fanon, Frantz. 2007. *The Wretched of the Earth*. . New York: Grove Press.
- . 2008. *Black Skin, White Masks*. Get political. London: Pluto.
- Ferguson, Roderick A. 2004. *Aberrations in black: toward a queer of color critique*. Critical American studies series. Minneapolis [et.al.]: Univ. of Minnesota Press.
- Glissant, Édouard, und Betsy Wing. 1997. *Poetics of relation*. University of Michigan Press.
- Golden, Thelma. 2001. „Post...“ In *Freestyle: The Studio Museum in Harlem*, hg von. Christine Y Kim und Franklin Sirmans, 14–15. New York, NY: The Museum.
- Grosfoguel, Ramón. 2007. „The Epistemic Decolonial Turn: Beyond Political Economy Paradigms.“ *Cultural Studies* (21(2-3)): 211–23.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Culture, media, and identities 2. London: Sage in association with the Open University.
- Harasym, Sarah, und Gayatri Chakravorty Spivak. 1990. *The post-colonial critic : interviews, strategies, dialogues*. New York: Routledge.
- Lévinas, Emmanuel. 1989. *The Levinas reader*. Hg von. Seán Hand. Oxford, OX, UK ;: B. Blackwell.

- Micosse Aikins, Sandrine. 2011. „Of Myths and Masks“. In *Afrosat-1*, Daniel Kojo und Philip Metz. Bayreuth: Iwalewa Haus, Revolver Publishing.
- Mignolo, Walter. 2000. *Local histories global designs*.
- . 2003. *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. 2nd ed. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- . 2012. *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Hg von. Jens Kastner und Tom Waibel. Es kommt darauf an - Texte zur Theorie der politischen Praxis ; 12. Wien [u.a.]: Turia + Kant.
- Muñoz, José Esteban. 2009. *Cruising utopia : the then and there of queer futurity /*. Sexual cultures. New York University Press,.
- Ochieng' Nyongó, Tavia Amolo. 2009. *The amalgamation waltz : race, performance, and the ruses of memory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Oliver, Valerie Cassel. 2005. „Through the Conceptual Lens: The Rise, The Fall, and Resurrection of Blackness“. In *Double consciousness: Black conceptual art since 1970*, ed. Terry Adkins, Franklin Sirmans, and Contemporary Arts Museum. Contemporary Arts Museum.
- Rogin, Michael. 1992. „Making America Home: Racial Masquerade and Ethnic Assimilation in the Transition to Talking Pictures“. *The Journal of American History* 79 (3) (Dezember): 1050.
- Said, Edward W. 1978. *Orientalism*. 1st Ed. New York: Pantheon Books.
- . 1994. *Culture and imperialism*. 1st Ed. New York: Knopf:
- Sieg, Katrin. 2002. *Ethnic drag : performing race, nation, sexuality in West Germany*. Social history, popular culture, and politics in Germany. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Sotiropoulos, Karen. 2006. *Staging race : black performers in turn of the century America*. African American music reference. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Taylor, Paul C. 2007. „Post-Black, Old Black“. *African American Review* 41 (4) (Dezember 1): 625–640.
- Thompson, Robert Farris. 1991. „Afro Modernism“. *Artforum International*.
- Touré. 2011. *Who's Afraid of Post-Blackness?* New York et.al.: Free Press.
- Willis, Deborah. 2009. *Posing beauty : African American images from the 1890s to the present*. 1st Aufl. New York: W.W. Norton & Co.
- Womack, Ytasha. 2010. *Post Black: How a New Generation Is Redefining African American Identity*. Chicago Review Press.
- Wright, Michelle. 2010. „Nation or Diaspora? Gender, Sexuality and Afro-German Subject Formation“. In *From Black to Schwarz: cultural crossovers between African America and Germany*, hg von. Maria I. Diedrich und Jürgen Heinrichs.

Wynter, Slivia. 2000. „Towards the Sociogenic Principle: Fanon, The Puzzle of Conscious experience, of ‚Identity‘ and What it’s like to be ‚Black‘“. *National Identity and Sociopolitical Change: Latin America Between Marginalisation and Integration*.

Nana Adusei-Poku is an award winning lecturer, who teaches a course on Postcolonial, Gender, Queer Theory and Visual Culture at the University of the Arts Zurich. She is a doctoral fellow at Humboldt University, Berlin.

Layla Zami

OXANA CHI VON ZOPF BIS FLUSS: Transkulturelle Tanzkunst und alternative Geschichtsschreibung

Moi, je danse sur les tombes des morts

Pour leur dire que je ne les oublie pas.

Moi, j'écris tout au long de la vie

Des mots souvent perdus, dans la nuit, dans le jour.

Widad Amra, Palästina | Madinina

Tanzende Wege, die Oxana Chi auf der Bühne zeichnet. Kreisförmige Erzählungen, die Kreise bieten Öffnungen. Stets in Begleitung von Live-Musik bewegt sich die Tänzerin im Rhythmus transkultureller GeSchichten. Ihre Gesichter entfalten Freiheit, Angst, Wut und Liebe. Oxanas Tänze duften nach Lavendel und Salbei, sie leuchten von innen nach außen. Betörend und befremdend hinterlassen sie im Empfinden des Publikums den süßsauerlichen Geschmack und den Glanz eines Granatapfels.

Farbklänge. Klangbilder. Bilderwelten...

Die Choreographin und Solo-Tänzerin Oxana Chi, die seit 20 Jahren Festivals, Tanzreihen und Kunstsalons kuratiert, vermischt die Genres. Für ihre Fähigkeit, sich unterschiedliche Strömungen anzueignen und in ihrer Tanzkunst zusammenfließen zu lassen, gilt sie in der Berliner Theaterpresse als verwandt mit der Antropofagia, einer künstlerischen Bewegung aus Brasilien.

Doch Oxana Chi lässt sich nicht durch festgelegte Zuschreibungen porträtieren. Als Avantgarde Künstlerin ist sie eher eine Trendsetterin und erfindet in ihrem eigenen Stil eine Strömung für sich. Mich erinnert ihre diasporisch-geprägte Kreativität nicht an eine Kannibalistin, sondern an eine Feinschmeckerin, die die Gewürze der Welt sammelt,

eine Heilerin, die verletzten Seelen mit einem wärmenden Tanzbalsam bezaubert. Mit leuchtenden Augen beantwortet sie die üblich wiederkehrenden Fragen nach ihrem Tanzstil:

"FUSION!"

Diese transkulturelle Tanzsprache spiegelt Oxanas ganze Persönlichkeit wider: wie Schmetterlinge Stacheldrähte anmutig durchfliegen, trotz sie jeglichen Grenzen bzw. lässt sie verschwinden. Sie kann keiner Staatsangehörigkeit zugeordnet werden und schöpft aus den Künsten und Kulturen der 30 Länder, welche Chi in Asien, Amerika, Afrika, Europa und Pazifik bereiste. Sie hebt sich über die Gesetze der Schwerkraft hinaus und performt mit Kopf und Geist auf einem südchinesischen Berg, eine Hand nach Papua greifend, die andere nach Indonesien winkend; ein Fuss hüpf in einem New Yorker Tanzstudio, der andere badet am Ufer des Nil-Flusses. Tiefe Atemzüge wehen und verbinden die Kontinente in ihr.

Begegnung

Es entstehen poetisch-politische Performances, die Bewusstsein erwecken, zugleich Kunsterlebnisse, aus denen die BetrachterInnen andächtig und lächelnd erwachen. Auch akustisch wird das Publikum zur Entdeckung aufgefordert. Denn Chi stellt die Instrumente gern unkonventionell zusammen: Klavier mit Hang, Oud mit Conga-Trommel, E-Gitarre mit Gayageum... In diesen neuen Musikwelten vermischen sich polyrhythmische Klänge und Pentatonik aus der afrikanisch-asiatischen Diaspora mit westlichen Akkorden. Es ist spannend, die fleißigen Probestunden zu beobachten, die sich nach dem Horizont sehnen, wo tänzerischer Himmel und musikalisches Meer sich begegnen. Oxana Chi zeigt die Choreographie und verkörpert die Emotionen, die jede Szene kennzeichnen. Davon ausgehend schöpfen die MusikerInnen Kompositionen, die mit den Bewegungen in einen atemberaubenden Dialog münden.

im rhythmus von rassismus sexismus und antisemitismus

wollen sie uns isolieren unsere geschichte ausradieren

oder bis zur unkenntlichkeit mystifizieren

es ist ein blues in schwarzweiss es ist ein blues

doch wir wissen bescheid wir wissen bescheid

2/3 der menschheit feiert in weiss

1/3 der menschheit macht nicht mit

May Ayim, Deutschland | Ghana

Gesellschaftskritische Zeitreisen

Die Performance-Künstlerin Oxana Chi betont, dass sie "die fehlenden Kapitel der Geschichtsbücher ergänzen möchte". So erinnerte sie in ihrem letzten Stück „Durch Gärten“ an Tatjana Barbakoff, eine chinesische-lettisch-jüdische Künstlerin, die seit ihrer Ermordung in Auschwitz in Vergessenheit geraten ist. In ihrem neuen Solo „Neferet iti“ (Nofretete) erzählt sie die Geschichte der Pharaonin, die eines Tages in ihrem Berliner „Museumsgefängnis“ erwacht und ihre Reise seit der Entführung aus Ägypten zu rekonstruieren versucht. Mit Engagement denunziert Chi die für Berlin lukrative Ausbeutung dieser Figur, die bis heute auf rassistische Diskurse und Praxis basiert und die ägyptischen Forderungen nach Rückgabe missachtet. Die Solotänzerin nimmt uns mit auf gesellschaftskritische Zeitreisen, in denen die Kontinuitäten zwischen Vergangenheit und Gegenwart mit Seidenfäden vor unseren Augen verwoben werden. Sie verbinden Sklaverei und heutige Ausgrenzung von Schwarzen Menschen / People of Color, Kolonialismus und Rassismus, vergessene Künstler_innen und gegenwärtige Gender-Konflikte, Shoah und zeitgenössische Diskriminierungen von jüdischen, muslimischen und Roma Menschen.

Diasporische GeSchichten

Vor ihren abendfüllenden Tanzsoli, die viel Raum für eigene Interpretationen schenken, hält Oxana Chi immer einen Vortrag, in dem sie das Stück kontextualisiert. Oft beleuchtet sie ihre Motivation und Inspiration anhand persönlicher Anekdoten. So erfahren wir, wie die nigerianisch-deutsche Tänzerin vergebens nach hiesigen Rollenbildern suchte und erst 2008 in Tatjana Barbakoff eine kunstgeschichtliche Wahlberlinerin fand, mit der sie sich identifizieren konnte. Chi teilt uns auch ihr Empören über die unerhörten Werbeplakate "Nofretete, die schönste Migrantin der

Stadt" mit. Ausdrucksreich hinterfragt sie dominante GeSchichtsmysmen, deren Lügen und Lücken. Ihr Humor und Chuzpe wirken empowernd für die Betroffenen und laden andere ein, von ihrem Privilegien-Stuhl zu fallen. Den staubigen Behauptungen von *weissen* heterosexuellen männlichen Mainstream - mit oder ohne Wissenschaftstempel - setzt sie ihre erfrischende Perspektive als Queere feministische Künstlerin *of Color* entgegen. Dies bedeutet, Machtverhältnisse aufzudecken und immer wieder Widerstandserfahrungen und Möglichkeiten darzustellen.

Diesen beeindruckenden chinesischen Blumen ähnelnd, die mysteriös im Tee aufblühen, erscheint Oxana nach ihrem Vortrag überraschend verwandelt auf der Bühne. Federleicht schlüpft sie in eine neue Rolle, ob verfolgte Ausdruckstänzerin der 20/30er Jahre oder verschleppte Pharaonin-Statue. Dabei bleibt sie stets unverkennbar treu zu sich selbst, und in jeder dieser vielschichtigen Stimmen wird erkennbar: der Farbklang ihrer eigenen GeSchichte.

Eine lichtdurchflutete und meeresrauschende Tanzkreation über kolonialen Kunstraub und diasporische Kulturen

Im August 2012 kuratierte Oxana Chi mit den Festival Dance@Summer12 in Berlin unter dem Motto "Zeitspuren am Ufer". Die Kulturwissenschaftlerin Aicha Diallo, die mir anbot, diesen Beitrag zu schreiben, wurde von Oxana Chi interviewt und skizzierte das Konzept einer Veröffentlichung über kulturelle Produktionen und Räume "The Living Archive". Oxana Chi führte dann die Premiere ihrer neuen Produktion auf: *Neferet iti* (der ursprüngliche Name von Nofretete bedeutet „Die Schöne ist angekommen“).

Sanfte Oud-Töne erfüllen die Luft. Souverän betritt die Tänzerin das Zirkuszelt am May-Ayim-Ufer. Entfernt von Touristen-Souvenirs bringt sie uns geschichtliche Erinnerung nahe. Oxana Chi ruft die Pharaonin choreographisch ins Leben, wie nomadische Frauen in mühsamen Stunden ihren Kelim weben. Ihr tanzender Körper ist der Webstuhl, an dem GeSchichten entworfen werden, bis die bunten Muster ein harmonisches, doppelseitiges Bild offenbaren. In dem Stück schauen wir uns die innere Substanz der Bewegungen an. Die Performance macht sichtbar, wie HipHop aus afrikanischen Tänzen entspringt, wie orientalische Schwingungen mit Sinti/Roma

Menschen aus Indien entstammen, wie in Modern Dance und Capoeira die Körper entfliegen.

Kulturelles Gedächtnis und spirituelles Gedenken

Mit einem goldtürkis schimmernden Blick umfasst Neferet iti den Raum. Besonnen erwacht die Statue zu den langsamen Trommel-Tönen. Die Arme pendeln in einer zeitlosen Ebene; die Kopfneigungen zeigen: es kommt auf die Perspektive an. Mit ruckartigen Schritten nimmt die Pharaonin die Stellungen einer Sonnenanbeterin an. Nachdem sie mit ihrer Federkrone den kahlen Kopf eines Zuschauers beschmückt hat, wiegt sie sich im melodischen Wind des Tanzes, wo sich eigentlich nicht nur der Bauch, sondern der gesamte Körper aus den Hüften heraus bewegt. Aus den ägyptischen Variationen dieses Tanzstils entwickelt sie eigene Formen.

Nun reitet die Pharaonin und leitet den Widerstand gegen allgegenwärtige Angriffe. Als Bogenschützin besetzt sie jede Ecke; mit agilen Drehungen durchquert sie diagonal die Bühne im Pfeil-Tempo. Beseelt mit der Energie der afrikanischen Ahnen, die von der brasilianischen Perkussionistin Débora Saraiva musikalisch aufgerufen werden, springt Chi durch Jahrhunderte von Lebenskünsten und Ritualen. Im Geist der Candomblé-Orishas aus der westafrikanischen Küste, die diasporische Kulturen in Karibik und Südamerika prägten, verschmelzen kulturelles Gedächtnis und spirituelles Gedenken. Eine neue Form von performativer Oral History, ohne Worte.

Macht Gott mich zum Feuer, so schenke ich Glut

Macht Gott mich zur Schlange, so spritze ich Gift

Maulana Dschellaladin Rumi, Afghanistan | Türkei

Inzwischen hat der koreanische Musiker Sung Jun Ko die Oud für eine E-Gitarre ausgetauscht, die funky Laute spricht. Ich lache, begeistert von der Schlangen-Performerin, die geschmeidige Moves mit Isolationen von Händen/Schultern/Hüften/Beinen verzwickt. Wie eine Puppenfigur versucht sie aus einem Kasten zu fliehen. Plötzlich geht Hip-Hop-Flow in geduckter Capoeira-Stimmung über, die weiche Wirbelsäule muss nun ausweichen. Noch sind die Hände frei, doch schon

zieht es nach hinten. Der Körper streckt und reckt sich zur Decke. Verdutzt ist die Pharaonin gefangen, die Hände gebunden. Wie immer in Oxana Chis abstrakten TanzErzählungen spüre ich sehr konkrete Fragestellungen zu Menschenwürde und Gleichberechtigung. Ich frage mich, wie die ägyptische Bevölkerung wohl die neue Neferet iti empfinden würde, nachdem die Figur so oft ästhetisch beschädigt und durch Europa kolonisiert wurde. Ich frage mich, ob und wann die europäischen Staaten geraubte Kunstwerke befreien und an deren ursprünglichen BesitzerInnen und BenutzerInnen, die sie oft auch für spirituelle Zwecke gebrauchen, zurück geben werden.

You may write me down in history

With your bitter, twisted lies,

(...)

But still, like air, I'll rise. (...)

Out of the huts of history's shame

I rise

Up from a past that's rooted in pain

I rise

I'm a black ocean, leaping and wide,

Welling and swelling I bear in the tide. (...)

Bringing the gifts that my ancestors gave,

I am the dream and the hope of the slave.

I rise, I rise, I rise.

Maya Angelou, USA

Die Perkussionistin spielt ein stürmisches Meer. Zu dieser Live-Geräusch-Kulisse wird die Pharaonin fortgetragen. Jedes Mal, wenn das Wasser akustisch gegen die Riffe prallt, und die Tänzerin leicht erschüttert, muss ich an die Tausenden von Menschen denken, die aktuell an europäischen Grenzen stoßen und im Mittelmeer ertrinken.

Die Tänzerin ist nun von der Bühne verschwunden. Während die MusikerInnen melancholisch weiterspielen, klingen Oxana Chis Einleitungs-Worte in mir nach:

"Dieses Überhäuft-Werden von Angeblichkeiten, die ja nicht unsere sind... Wie sieht es mit der Chancengleichheit aller in Berlin lebenden KünstlerInnen unabhängig von Ihrem Erscheinungsbild aus? Und wie können wir Alternativen befördern, um unsere eigene Geschichtsschreibung zu gewährleisten, um unsere eigenen Interpretationen und unsere vollständige kunsthistorische Vergangenheit an die Öffentlichkeit zu bringen? Unsere eigenen Veranstaltungen immer wieder zu realisieren und kontinuierlich an einer diasporischen Vielfalt weiter zu arbeiten?"

Die Musik hört auf, als die Tänzerin in Zeitlupe wieder erscheint. Sie ist von Kopf bis Fuss in einem erdfarbenen nigerianischen Stoff gekleidet, aus dem sie einen Sufi-Rock selbst entworfen hat. Erneut staune ich über ihre ganz eigene Art, GeSchichte und Gegenwart neu zu erfinden und transkulturelle Welten tänzerisch auszudrücken. Mit seelenruhigem Antlitz steht sie mittig und beginnt, langsam um ihre eigene Achse zu kreisen. Schwebend nimmt sie an Geschwindigkeit zu, hebt mal eine Hand nach oben und die andere nach unten, so wie Derwische die Verbindung zwischen Himmel und Erde deuten. Die Hände bewegen sich auch vom Herzen zum Publikum aus, ewige Ozeane. Sieben Minuten lang, dreht sie sich in absoluter Stille, ein meditatives Geschenk. Ich sehe Oxana Chi: die Welle, die aus ihrer diasporischen GeSchichte Inspiration schöpft und immer wieder auf der Bühne ihre Innenwelt nach außen kehrt. Die Performance endet so geschmeidig wie sie begann. Als ich das Zirkuszelt verlasse, spüre ich noch das Meeressalz und die Sandkörner, die die Haut nach einer tiefen Reise sanft berühren und an andere Welten erinnern. Während ich am May-Ayim-Ufer entlang gehe, begleitet mich Oxana Chis fließende und fliegende Tanzkunst.



Oxana Chi, "Neferet iti", Foto: Layla Zami



Oxana Chi, "Neferet iti", Foto: Layla Zami



Oxana Chi, Zeitsprung, "Neferet iti", Foto: Miriam Tamayo



Oxana Chi, Kuratorin von "Dance@Summer12", Foto: Layla Zami

Anmerkungen

- Die Schreibweise GeSchichte versucht, die Pluralisierung der Sinnesebenen wiederzugeben. Ich danke Prof. Dr. Lann Hornscheidt für diesen Hinweis.
- Ich zitiere Dr. Kien Nghi Ha:

"Als Begriff bezieht sich 'People of Color' auf alle Menschen, die in unterschiedlichen Anteilen über afrikanische, asiatische, lateinameri-

kanische, arabische, jüdische, indigene oder pazifische Herkunftse oder Hintergründe verfügen. Er verbindet diejenigen, die durch die weiße Dominanzkultur marginalisiert sowie durch die Gewalt kolonialer Tradierungen und Präsenzen kollektiv abgewertet werden. Dabei werden einerseits die (zugeschriebenen) ethnischen, geschlechtlichen, kulturellen und sexuellen Identitäten berücksichtigt. Andererseits geht der People of Color-Ansatz bei der Aushandlung einer gemeinsamen Verortung über diese partikulären Zugehörigkeiten hinaus. (...) Er vermittelt vor allem eine solidaritätsstiftende Perspektive."
Diversity-Dossier der Heinrich-Böll-Stiftung

- Der Hang ist ein idiophones Instrument (Selbsttöner), welches an dem indisch-karibischen Steelpan aus Trinidad erinnert und im Jahr 2000 in der Schweiz entwickelt wurde. Die Gayageum ist eine koreanische Wölbbrettzither.

Literaturangaben

Oxana Chi (Hrsg.), Tanzende Erinnerung, Salon Qi 2011, Tanzarchiv-Köln
Oxana Chi, Vortrag über Neferet iti, Dance@Summer12, Berlin Aug. 2012
Widad Amra, Regards d'errance, Drive poétique, L'Harmattan, Paris 2007
May Ayim, blues in schwarz/weiss, Orlanda Frauen Verlag, Berlin, 1996
Maulana Dschelaladdin Rumi, Sufi-Dichter, 13. Jh.
Aus dem Diwan, Unesco Sammlung, Asiatische Reihe, Reclam, Stuttgart 1964
Maya Angelou, Still I rise, Random House, New York, 1978
Dr. Kien Nghi Ha. , "People of Color" als Diversity-Ansatz in der antirassistischen Selbstbenennungs- und Identitätspolitik. http://www.migration-boell.de/web/diversity/48_2299.asp

Videos

Oxana Chi, TanzPerformance "Neferet iti" (Trailer):
<http://vimeo.com/oxanachi/neferetiti>. Aufgenommen von Layla Zami am 25.08.2012 Berlin

"Layla begleitet Oxana auf Spurensuche nach Tatjana", ein KunstDokumentar-Film von Oxana Chi und Layla Zami - Video-Trailer.
<http://vimeo.com/laylazami/lichi>

Layla Zami ist eine französische Politologin, Autorin und Filmemacherin aus der indisch-karibischen und deutsch-russisch-jüdischen Diaspora. Mit Oxana Chi gründete sie den *li:chi verein* für transkulturelle Kunst und politische Bildung. www.laylazami.net

Shared Experiences

Beyond art as a process is the idea of art as a means to make community rather than commodity.

Marvin Carlson, Resistant Performance, 1996

Wenn die heutigen globalisierten Migrationsprozesse und Grenzgänge neue Ideen zu Translokaliät und Transkulturalität hervorbringen, stellt sich hier die Frage, wie sich dies in künstlerische und kuratorische Formate übersetzen lässt. Dieser Raum widmet sich transkulturell geprägten Formen im Kontext von Kunst/Kultur. Es geht darum, handlungsorientierte Formate zu präsentieren, welche versuchen konventionelle Konzepte beispielsweise zur Klassifikation und Separierung von Genres zu durchbrechen. So werden dabei Artikulations- und Resonanzräume erschaffen, welche transdisziplinäre und partizipatorische Prozessbewegungen umsetzen. Dabei eröffnen sich neue Themenkreise. Es wird die Frage gestellt, ob solche Formate dadurch mehr Verbindungen zu Gemeinschaftsräumen herstellen, wo die Grenze zwischen Kunstschaffen und gesellschaftlichen und historischen Aspekten liegt und inwiefern künstlerische Dialoge und nachhaltige Wirkungsweisen entstehen können.

- Marie-Hélène Gutberlet lässt ihre transkulturell und interdisziplinär angesetzten Projekte zu Migration und Mobilität Revue passieren, welche unterschiedliche Kontexte in Frankfurt, Bamako und Johannesburg durchliefen.
- Elke aus dem Moore & Sandrine Micossé-Aikins präsentieren ihr gemeinsam kuratiertes Ausstellungs- und Workshopprojekt „prêt-à-partager“, welches Verbindungslinien zwischen Afrika und der Diaspora untersucht und zum Ausdruck bringt.
- Yvette Mutumba steht im Austausch mit Teimaz Shahverdi. Beide reflektieren in diesem Audio-Beitrag über ihre jeweiligen kuratorischen und künstlerischen Arbeitsprozesse, die auf Überschneidungen zwischen verschiedenen Genres und Identitäten beruhen.



Abbildung Plakat für CITY SONGS: Boris Nzebo, „City Songs“, 2011

City Songs – ebbs and flows of the urban imaginary

mit: Alima, Lady B, Em’Kal Eyongakpa, Justine Gaga, Hervé Yamguen, Brice Romuald Mbasse a.k.a Stone, Hilde Kouoh Moukouri, Boris Nzebo und Sadrak

2012 / Douala/Kamerun

Kameruner Künstler_innen aus Bildender Kunst, Musik und Performance wurden von der Künstlerin Astrid S. Klein eingeladen, gemeinsam Aktionen im öffentlichen Raum in Douala zu entwickeln. Interventionen in den Rhythmen des städtischen Lebens – mit seinen Synkopen, seinen Blockaden, seinen Strömungen. Flux und Reflux einer globalisierten Welt und ihrer ökonomischen und sozialen Realitäten.

In inszenierten „City Songs“ an ausgewählten Orten in Douala, der am Wouri gelegenen Stadt, und den Mangroven kommentieren die Künstler_innen den Alltag. Sie sprechen in ihren spontanen Interaktionen und Texten von Veränderung, Träumen, Erinnerung, Gegenwart und dem Imaginären der Stadt. „CITY SONGS – EBBS AND FLOWS OF THE URBAN

IMAGINARY“ ist ein Film aus den aufgezeichneten Songs der Künstler_innen sowie eine Installation mit Objekten und Fotoserien der Aktionen.

Konzeption, Realisierung und kuratierende Künstlerin des Projektes: Astrid S. Klein

Workshop Leitung: Astrid S. Klein mit Simone Gilges und Vincent Ndoumbé

Kontakt City Songs: a.s.k@t-online.de

Der Workshop CITY SONGS wurde durch eine Kooperation der Institutionen ifa Deutschland, Goethe Institut Yaunde/Kamerun und Doual'art Douala/Kamerun ermöglicht und wurde im Rahmen des Projektes „Prêt-à-partager“ des ifa e.V. realisiert.

Marie-Hélène Gutberlet

Die Kunst der Migration

Zukunftsmaschine Migration

Es gibt die Tendenz - nicht nur reaktionärer Stimmen, sondern auch in den Humanwissenschaften -, Migration als eine die Ordnung verstörende Erscheinung zu betrachten, als ein „Problem“, das gelöst werden muss. Nun ist umgekehrt unumstritten, dass Migration und Mobilität die Motoren des Zeitalters der globalisierten Ökonomien aller Lebensbereiche sind und dass sie das Verständnis von Gesellschaft als nationaler, monokultureller Entität alt aussehen lassen. Migration und Mobilität setzen Innovationen frei, relativieren, neutralisieren und verschieben neuralgische Stellen, schaffen Vielfalt und haben nicht zuletzt dazu beigetragen, den deutsch-nationalen Alp zu verdünnen.

Im Projekt *Migration & Media* haben Sissy Helff und ich eine Plattform erschaffen wollen, welche die mit Migration verbundenen Kräfte anerkennt, wissenschaftlich umsetzt und kuratorisch sichtbar macht. Dabei ist seit der Gründung des Projekts 2006 über die Jahre ein translokaler Raum entstanden, in dem Veränderungen, Innovationen, neue Perspektiven, Erfindungen und Haltungen aus der Migrationserfahrung in Form von Filmen, Texten, Bildern und anderen Gestaltungs- und Denkformen etc. wahrnehmbar werden. Auf diese Weise werden mit den Akteur_innen die durch diese Arbeit veränderte Denk- und Handlungspraxis ausgekundschaftet. Die ersten Workshops fanden 2007 und 2008 zu Kino, Kunst und Literatur in Frankfurt am Main statt und brachten Künstler_innen und Wissenschaftler_innen und ihre Forschungs- und Rechercheansätze zusammen.

Fotografie der Migration

Die Erfahrungen dieser ersten Plattformen haben uns die geopolitischen Begrenzungen des wissenschaftlichen Austragungsortes im Diskurs und die westlich-eurozentrische Prägung desselben bewusst gemacht. Um weitergehende kritische und ästhetische Fragen zu stellen und Praxen jenseits der diskursiven Kritik zu finden und

zu begreifen, mussten auch wir uns aus diesem Setting bewegen, unseren geostrategischen Ort wechseln und uns auf ein Terrain außerhalb des Schengengebiets begeben. Die nächste Station, das Symposium und die Ausstellung „Rester et Partir/ Bleiben und Gehen/Staying and Leaving/Toso any ka taka - Fotografie und die Repräsentation afrikanischer Migration“ (Point Sud und Musée de Bamako 8.2.-10.3.2011), fanden in Malis Hauptstadt Bamako statt, das in seiner zentralen Position auf dem westafrikanischen Subkontinent Kreuzungspunkt einer Vielzahl von Migrationsrouten innerhalb Afrikas und aus Afrika heraus ist. Dazu ist Bamako eines der Zentren afrikanischer Fotografie im 20. und 21. Jahrhundert (vgl. die Fotografie-Biennale *Rencontres Africaines de la Photographie* seit 1994). Auch bestand der Kontakt der Universität Frankfurt am Main zum Forschungszentrum Point Sud. Es hätte keinen besseren Ort geben können, um über Fotografie und Migration nachzudenken und in Zusammenarbeit mit den malischen Fotograf_innen ästhetische und inhaltliche Fragestellungen zu formulieren, die neue Bildthemen hervorbringen. Diese Arbeit erfolgte mit Amadou Sow (*Maison Africaine de la Photographie*), selbst Fotograf und Kurator, und gemeinsam mit den Fotograf_innen Halima Diop, Sokona Diabaté, Emmanuel Bakary Daou, Bounama Magassa und Mamadi Koité. Hinzu kamen die Video-Installation von Brigitta Kuster und Moise Merlin Mabouna, *Rien ne vaut que la vie, mais la vie même ne vaut rien* (2006), die bereits zuvor in Frankfurt gezeigt worden war, sowie Arbeiten der Filmemacherin und mit Fotografie arbeitenden österreichischen Künstlerin Lisl Ponger und eine Videoarbeit der Britin Roshini Kempadoo.

Die Verknüpfung von Symposium und Ausstellung mit internationalen Gästen und malischen Fotograf_innen und Wissenschaftler_innen bildete das Kernstück unseres Konzepts und Anliegens, sowohl wissenschaftliche Positionen aus Europa und Mali an einen Tisch zu bringen als auch die wissenschaftliche und künstlerische Arbeit als gleich wichtige Ansätze der Herstellung des Diskurses und des Bildes von Migration ernst zu nehmen.

So wurde die Ausstellung Ort der theoretischen Diskussion und das Symposium Ort der Begegnung mit Bild-Praktiker_innen, ihren Erfahrungen, Strategien und ihrer Sicht auf das komplexe Feld der Repräsentation. Ziel war es gleichsam auch, die Auseinandersetzungen mit Migration ästhetisch zu führen und nach künstlerisch-formalen Gesichtspunkten Ausschau zu halten, die das Bild aus Sicht der malischen Foto-

graf_innen konstituieren. Leitmotiv war hier, dass ein verändertes Bild den inhaltlichen Zugang und auch den Diskurs verändert.

Ins Museum oder raus aus dem Museum

Die Ausstellung im *Musée de Bamako* auszurichten, dem Stadtmuseum, sollte die Verschiebung der Auseinandersetzung mit Migration und mit Fotografie von einem ausschließlich sozial marginalisierten und sozialpolitischen zu einem künstlerischen und institutionell gestützten Interesse markieren. Auch sollte durch die Ausstellung mit der These experimentiert werden, dass der Begriff "Migration" keinen sozialen Zustand bezeichnet, sondern das so Bezeichnete erst durch einen Aktionsmodus sichtbar wird, der eine bestimmte Art des sich Bewegens in der Welt generiert, eine bestimmte Art des Zugangs und Verarbeitens von Wissensformen, Strategien der Aneignens, Ablegens und Vernetzens, eine bestimmte Art des Gestaltens neuer Determinanten impliziert. Migration ist insofern selbst eine Wissenschaft, als dass sie ein Modus der Beobachtung, Strukturierung und Anwendung von Vorgehensweisen ist, und eine Kunst, insofern sie ein Modus der Erforschung und Gestaltgebung neuer Sichtweisen auf die Welt ist.

In Bamako wurde die fotografische Auseinandersetzung mit Migration aus der Warte der Zurückbleibenden in der migrantischen Erfahrung, so wie sie in Mali vielfach besteht, formuliert und ins Museum hineingetragen und dort ästhetisch verortet.

Im Kontext des Ausstellungsprojekts in Johannesburg, „Shoe Shop“, der im Mai 2012 durchgeführten Station des Projekts, wurde umgekehrt verfahren und die Ausstellung in den öffentlichen Raum hinausgetragen, um sowohl eine Auseinandersetzung mit Ein- und Ausschlussmechanismen der Kunstwelt zu provozieren als auch den urbanen Bewegungsradius zum Ausstellungsmedium zu machen.

Beide Bewegungsrichtungen, die erstmalige Präsentation afrikanischer Fotografie zum Thema im Ausstellungskontext und die Auseinandersetzung mit dem öffentlichen Raum und öffentlichen Diskurs haben mit den ständigen Entgrenzungsprozessen und Verschiebungen – auch dieses Effekte der zunehmenden Mobilität – zu tun, die weltweit Wissenschaft- und Kunstszene auseinandertreibt und aber auch punktuell zusammenführt. Die unterschiedlichen Wissens-, Wissenschafts- und Kunstökonomien

mögen auf internationalen Biennalen, Messen und Konferenzen aufeinandertreffen, sie regeln indes in ihrem jeweiligen lokalen Orbit die Vorgänge und Bedeutungen von Kunst und Wissenschaft. Wie Heterotopien sind diese nicht ineinander überführbar, kompatibel, universalisierbar. Sie sind vielmehr gleichzeitig und ungleich und den technischen und ästhetischen Kriterien der Marktgesetze nach ungleich viel wert. Das Projekt *Migration & Media* hat mit seiner translokalen Praxis etwas von den „Übersetzungsschwierigkeiten“ der wissenschaftlichen und künstlerischen Praxen an verschiedenen Orten aussprechen und vermitteln wollen. Lokale Erfahrungen und Praxen sind kaum vollständig in die Erfahrungs- und Praxiswelt eines anderen Ortes überführbar und verständlich. Auch Begriffe und Sprache erliegen Entgrenzungs- und Verschiebungsprozessen und ihre Bedeutung ist kontextabhängig. So sind auch Kunst und Wissenschaft. Eine ständige Infragestellung und Anpassung der semantischen Möglichkeiten ist wohl unumgänglich und macht Kommunikation zum Kerngeschäft eines solchen Projekts.

Die Kunst der Migration

Das Buch „Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik“ (2011 entstand als Bestandsaufnahme der Ansätze, so wie sie sich aus dem Begriff der Migration als Sichtbarwerdung eines spezifischen mobilen Aktionsmodus entwickeln lassen. Das Buch entstand parallel zur Bamako-Plattform, zu einem Zeitpunkt also, als wir darum kämpften, nicht bloß Kritik an der eurozentrischen Perspektive und Medialisierung von Migration im Wissenschafts- und Bilddiskurs üben zu müssen. Wir wollten weiter und mehr. Wir wollten politische und ästhetische Fragestellungen kreuzen, Filme sehen, die von den Entgrenzungen und Verschiebungen der Perspektiven handelten und daraus neue Werkzeuge der Beschreibung und Analyse machen. Wir wollten über visuelle und architektonische Hybride nachdenken und pluriperspektivisch arbeiten, experimentieren, neue Ansätze finden, Erfahrungen sprechen lassen, semiotische Revision betreiben. Wir wollten an der deutschen Sprache feilen und versuchen, sie geschmeidiger zu machen, weniger kalt, definierend und fixierend und etwas mehr den Dynamiken des Gegenstands entsprechend. Wir wollten der Migrationserfahrung einen Ort in der deutschen Sprache und Zeichenlogik geben. Wir wollten Kontaktzonen und Kommunikationsöffnungen einbauen und uns anstecken lassen von den Narrativen

des Mobilien, den Visionen und den neuen Räumen des Denkens und Gestaltens und dem Drei-Schritte-voraus-Sein.

Entstanden ist dabei eine Sammlung verschiedener Textformen, wissenschaftlicher Beiträge, Analysen, Arbeitsskizzen, autobiografischer und künstlerischer Statements, die den Migrationsdiskurs von seiner Dynamik und Innovation formulieren und betrachten. Wichtiger Impuls bei der Arbeit an diesem Band war das Zusammenführen dieser vielen verschiedenen Textformen, aber auch das Bedürfnis, die zur Verfügung stehenden akademisch disziplinären Formate und Begriffe aufzuweichen und auszuweiten und auch Bilder in eine wissenschaftliche Publikation aufzunehmen. Es ging auch darum, „theoretische Reflexion auch mit Bildern zu betreiben“ (Nanna Heidenreich in ihrer Besprechung, 2011, 168) und zu ermöglichen.

Literatur

Marie-Hélène Gutberlet und Sissy Helff (Hg.): *Die Kunst der Migration. Aktuelle Positionen zum europäisch-afrikanischen Diskurs. Material – Gestaltung – Kritik*, Bielefeld: transcript 2011.

Mit Beiträgen von Rasheed Aareen, Annett Busch, Julien Enoka-Ayemba, Petra Kessler, Bärbel Küster, Brigitta Kuster, Jacob Emmanuel Mabé, Moïse Merlin Mabouna, Idrissou Mora-Kpai, Dirk Naguschewski, Uche Nduka, Kerstin Pinther, Eva Ulrike Pirker, Florian Schneider, Thorsten Schüller, Doreen Strauhs, Ulf Vierke, Jan Wilm, Soenke Zehle und den Herausgeberinnen.

Nanna Heidenreich: „Bilder, die die Körper bewegen. Neue Perspektiven auf Migration“, in: *zfm, Zeitschrift für Medienwissenschaft* 2/2011, 168-172.

Marie-Hélène Gutberlet (Dr. Phil.) studierte Kunstgeschichte und Philosophie, sie ist freie Kuratorin und Autorin. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen zwischen Kunst, Kino, Wissenschaft und Kritik, Europa und Afrika. <http://mhgutberlet.tumblr.com/>

Elke aus dem Moore & Sandrine Micossé-Aikins

Prêt-à-partager: Transkulturelle Erfahrungsräume in Afrika und der Diaspora

“Prêt-à-partager was both witness and platform to the prominent force rooting/routing the creative process. This becoming has always been a common (soul) thread connecting our creative cultures. Having explored and interrogated, through various creative experiments, the vast terrain of non-essentialist “blackness” (un)explained through art and other critical research, I find it (happily) still unexplainable - detectable only within the moment - and constantly, consistently and verifiably becoming. Our expressions of self through art or otherwise are very much dependent on the climates we enter/find ourselves, whether in Europe or on the vast multiplicitous African continent at large. To try to encapsulate a single solution to Pan African expression of 'self' through art fashion or any other stricture is futile. Often the reason the canon makers in the established art world feel the arbitrary need to expose/express pan african art is because of its consistent absence in what is considered dominant history/memory. Whereas most institution-supported projects often seek that which would be seen as the unique in african diasporic art, Prêt-à-partager, in my eyes as participant and documentarian, was routed in the premise that Diasporic art IS universal, influential, interwoven, and present.”

Jamika Ajalon – poet, musician, filmmaker, artist, collaborator

Prêt-à-partager – bereit zu teilen, ist ein verzweigtes Ausstellungs- und Workshop-Projekt, welches den künstlerischen Austausch ins Zentrum stellt und einen transkulturellen Erfahrungsraum eröffnet. Dieser Raum entspinnt sich zwischen Afrika und der europäischen Diaspora, wodurch ein offensiver Umgang mit der Frage einhergeht, wie gleichberechtigte Dialoge zwischen Künstler_innen gewährleistet sein können, deren

Mobilität und Zugang zu Ressourcen sich aufgrund von unausgewogenen globalen, politischen und ökonomischen Machtverhältnissen fundamental unterscheiden.

Prêt-à-partager versteht sich als Antwort auf die zentrale Frage, wie heutige Formen der künstlerischen und kulturellen Zusammenarbeit aussehen können. Es ist ein lang angelegtes Projekt mit offenem Ausgang. Ein Experiment, das in immer neuen Arbeitssituationen Kunstschaffende aus den Bereichen Mode, Performance, Fotografie und Kunst zusammenbringt und somit verschiedene Facetten zeitgenössischen künstlerischen Schaffens aufzeigt. Das Einbeziehen unterschiedlicher Akteur_innen aus verschiedenen afrikanischen, afro-diasporischen und europäischen Kontexten garantiert eine Vielzahl kritischer Perspektiven auf zeitgenössisches Kunstschaffen sowie ein westlich geprägtes Kunst- und Kulturverständnis und ermöglicht es, Alternativen zu gängigen Marktmechanismen des Betriebssystems Kunst und dessen kreativen Wirtschaftszweigen zu entwickeln.

Das Format

Prêt-à-partager begann mit einem Workshop in Dakar, bei dem Künstler_innen aus Deutschland, Südafrika, der Demokratischen Republik Kongo, Kamerun, dem Senegal und Frankreich unter der Leitung des Kuratorinnen-Trios Elke aus dem Moore, Sandrine Micossé-Aikins und Koyo Kouoh zusammen kamen, um zehn Tage lang zu den Themen Mode, Kunst und Sport zu arbeiten. Die aus diesem Austausch entstandene Ausstellung tourt seit 2009 durch West, Süd- und Ostafrika und wurde 2012 in Berlin und Stuttgart gezeigt. Jeweils erweitert durch ein umfangreiches Programm mit weiteren Workshops und Veranstaltungen, das die bereits bestehenden Arbeiten der Ausstellung durch weitere kooperative künstlerische Prozesse an die lokalen Kunstszene und Kontexte anbindet.

In Maputo wurde beispielsweise die Ausstellung zum Abschluss der mozambikanischen Fashion Week gezeigt, Preisträger_innen des Fashion Award präsentierten ihre Entwürfe anlässlich der Eröffnung von Prêt-à-partager. In Lagos setzen sich zudem Künstler_innen mit der Second-Hand-Industrie und ihren Folgen auseinander und kreierte eine themenbezogene Installation.

So wurde auch in Berlin ein Workshop mit dem Titel *Berlin Textures* veranstaltet, in dem Künstler_innen aus den Bereichen Mode, Performance, Video und Fotografie

neue Arbeiten entwickelten, die historische und zeitgenössische Verbindungslinien zwischen Afrika und seiner Diaspora in Berlin aufzeigten. Dabei ging es unter anderem auch um die deutlich im Stadtbild Berlins sichtbaren, jedoch weitestgehend vom kollektiven Gedächtnis ausgeblendeten kolonialen Bezüge. Ergebnisse und Prozesse des Workshops können auf dem später entstandenen Blog abgerufen werden:

<http://berlintextures.tumblr.com/workshop>

So ist Prêt-à-partager zu einer Plattform des kritisch-künstlerischen Dialogs geworden, die sich an jeder Station neu verortet und einen neuen Erfahrungsraum schafft, aus dem heraus ein großes transkulturelles Netzwerk entstanden ist. Ein Erfahrungsraum, der das Wissen jede_r Protagonist_in aktiviert und in einen kollektiven Prozess einspeist.

Als Ausstellungs- und Austauschprojekt angelegt, das in künstlerisch-kreativen Prozessen Wissen befragt, vermittelt und produziert, lebt Prêt-à-partager von der professionellen und kulturellen Diversität seiner Akteur_innen. In kurzen Begegnungen kommen Künstler_innen mit und ohne eigene biografische Bezüge zu Afrika und seiner Diaspora zusammen und machen ihre unterschiedlichen Perspektiven sichtbar. Das Prinzip des aktiven Einbindens jede_r Einzelnen als Akteur_in macht das Erfolgskonzept der Workshops aus. Denn nur dieses offensiv inkludierende Prinzip gewährleistet ein erfolgreiches aktives Netzwerk, aus dem heraus neue Handlungsfelder entstehen können. (Vgl. Bruno Latour: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie, Frankfurt a.M. 2007; Carol Tulloch in: Les Histoires Communes. Kunst und Mode. Kleidung als Ort der Selbsterfindung. (Hg.) Elke aus dem Moore, Stuttgart 2007)

Transdisziplinäre Netzwerke

Zentraler Kern der erfolgreichen Weiterentwicklung von Prêt-à-partager zu einem großen Netzwerk sind die Kooperationen mit Kurator_innen und Kunstinitiativen vor Ort, wie z.B. Koyo Kouoh - Dakar, Gabi Ngcobo - Johannesburg, Bisi Silva und Oyinda Fakeye - Lagos, Marilyn Douala-Bell und Didier Schaub - Douala. Diese Partner_innen spielen im Bereich der informellen kulturellen Bildung eine zentrale Rolle im jeweiligen Land und führen Kunst- und Kulturvermittlungsangebote häufig unter äußerst prekären Bedingungen durch. Orte wie das *Center for Contemporary Art* in Lagos, das Kultur-

zentrum *Doual'art* in Douala, Kamerun, oder das Kollektiv *Gugulective* aus Gugulethu, Südafrika, leisten in der Auseinandersetzung mit dem öffentlichem Raum und anderen sozial-politischen Themen eine wichtige gesellschaftliche Arbeit.

Im Rahmen von Prêt-à-partager entstanden die *City Songs*, ein von der deutschen Künstlerin Astrid S. Klein und kamerunischen Künstler_innen entwickeltes Projekt zu urbanen Imaginationen im öffentlichen Raum von Douala⁸. Das südafrikanische Künstler_innenkollektiv *Gugulective* arbeitet vornehmlich in den von sozialer Benachteiligung geprägten *Townships* vor Kapstadt. In ihren Projekten tragen die Künstler_innen zeitgenössische Kunst aus der Sphäre der Exklusivität heraus in die Alltagsrealität der dort lebenden Bevölkerung. Im Workshop *IMBUZI* kooperierten afro-europäische- und US-amerikanische sowie südafrikanische Künstler_innen mit jenen der *Gugulective* um sich mit dem Begriff der Freiheit im Post-Apartheid Südafrika auseinanderzusetzen (siehe Publikation *IMBUZI*, (Hg.) Elke aus dem Moore, ifa - Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2010).

Afrodiasporische Verbindungen

Prêt-à-partager ist ein Ausstellungs- und Vermittlungsprojekt, für das Kunst zugleich Mittlerin als auch Werkzeug eines kreativen individuellen wie auch politischen Ausdrucks sein kann. Die Themen Mode und Sport dienen in ihrer Universalität als Anknüpfungspunkt, der zeitgenössische Kunst zugänglich und zugleich bedeutsam für ein breiteres Publikum macht. Über die historische und gegenwärtige Betrachtung dieser Themen werden Beziehungen zwischen eigenen biografischen Erfahrungen der

8 CITY SONGS – EBBS AND FLOWS OF THE URBAN IMAGINARY

Interdisziplinärer Workshop, Douala 2012

Mit: Alima, Lady B, Em'Kal Eyongakpa, Justine Gaga, Hervé Yamgouen, Brice Romuald Mbasse a.k.a Stone, Hilde Kouoh Moukouri, Boris Nzebo und Sadrak
Konzeption, Realisierung und kuratierende Künstlerin des Projektes:

Astrid S. Klein

Workshop Leitung: Astrid S. Klein mit Simone Gilges und Vincent Ndoumbé

Kontakt City Songs: a.s.k@t-online.de

Künstler_innen und den Ausstellungs- bzw. Arbeitsorten markiert oder neu geknüpft. Dabei werden Verbindungslinien zwischen afrikanischen und afrodiasporischen Bezügen sichtbar.

Mit Subsahara-Afrika als regionalem Fokus macht Prêt-à-partager insbesondere auch künstlerisch-aktivistische, panafrikanische Dialoge zwischen Afrika und seiner Diaspora möglich. Auf einem Ausflug zur ehemaligen Versklavungsbastion *Île de Gorée* hisste der Videokünstler Goddy Leye die Flagge des *United Chieftoms of Africa*, Symbol der Utopie einer auf indigenen Gemeinwesen beruhenden afrikanischen Gemeinschaft, die gleichzeitig auf historische anti-koloniale Konzepte wie die *Négritude* oder den Panafrikanismus verweist. Mit der Wahl des Ortes verweist er gleichzeitig auf die historischen Linien erzwungener Migration durch Sklaverei und der heutigen Situation der durch wirtschaftliche Zwänge bedingten Migration nach Europa. Goddy Leye (1965 – 2011) war einer der bedeutendsten afrikanischen Videokünstler. (Vgl. auch Blickwechsel – Afrikanische Videokunst. Kurator: Marcel Odenbach, ifa-Galerie Bonn, 2000)

Wirkungsweisen

Wenn sich diese Fragen auch erst in vielen Jahren beantworten lassen, lässt sich eines feststellen: Das verzweigte Projekt hat viele Freundschaften und Synergien hervorgebracht und neue Perspektiven geschaffen. Simone Gilges und Mamadou Gomis sandten sich nach der Erfahrung aus Dakar wöchentlich ein Bild aus ihrer Stadt – entstanden ist der Fotoband *Dakar – Berlin*, ein persönliches Porträt dieser Städte (Simone Gilges & Mamadou Gomis: *Dakar – Berlin*, (Hg.) Elke aus dem Moore, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 2012). Für viele Beteiligte ist der Umgang mit dem öffentlichen Raum bewusster und politischer geworden. So zum Beispiel Athi Patra Rugas Arbeit „La tête du prophète“, eine Performance, die im öffentlichen Raum der Stadt Dakar durchgeführt wurde und auf subtile Weise Homophobie in west- und südafrikanischen Gesellschaften thematisierte. (Siehe auch Athi-Patra Ruga von Koyo Kouoh in: *Prêt-à-partager. A transcultural exchange in art, fashion and sports*. (Hg.) Elke aus dem Moore, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, Nürnberg 2009, S. 114)

Prêt-à-Partager ist eine Reise mit vielen Einsichten, Hindernissen, spontanen und unvorhergesehenen Begegnungen und Ereignissen, Erfolgen und Erfahrungen des Scheiterns, die sich zu einem immer größer werdenden Netzwerk von Akteur_innen verknüpft hat. Das Projekt hat mit der Entwicklung neuer Formate die Wirkung und Reichweite kreativer Kommunikationsprozesse erweitert. Letztlich ist es ein Beispiel dafür, wie künstlerisch-kreative Beziehungen zwischen afrikanischen und europäischen Kulturschaffenden aufgebaut werden können, indem unvermeidliche, z.B. durch infrastrukturelle Defizite bedingte Hindernisse in neue Herausforderungen übersetzt werden. Das gegenseitige voneinander Lernen steht als Ansatz im Zentrum und erlebt als solcher eine enorme Breitenwirkung. Dazu Akinbode Akinbiyi, Fotograf und Kurator:

"Prêt-à-partager" is a process that is constantly evolving, constantly redefining its parameters. The diffuse group of artists, curators, art historians, coalesced into a dynamic body intent on pushing the borders of what is considered fashion, textiles, art. Everyone learnt from the other and in the continuing exhibition tour, still learn from each other. A form of subversion that is."

Elke aus dem Moore ist Leiterin der Abteilung Kunst des Instituts für Auslandsbeziehungen (ifa). Als Kuratorin für zeitgenössische Kunst konzipiert und initiiert sie internationale Ausstellungsprojekte wie „prêt-à-partager“. Ihr kuratorischer Ansatz folgt dem Prinzip der Begegnung und des Austauschs.

Sandrine Micossé-Aikins ist Kuratorin der Projekte „prêt-à-partager“ (ifa 2008-2012) und die Veranstaltungsreihe „Re/Positionierung – Critical Whiteness/Perspectives of Color“ (NGBK, 2009). Sie promoviert an der Muthesius-Kunsthochschule Kiel.

Yvette Mutumba & Teimaz Shahverdi

Über Grenzgänge im kulturellen Schaffen

Online abrufbar unter: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_3534.asp

Die Migration zwischen Kulturen, der Austausch und die Vermischung sind heute mehr denn je prägende Aspekte des aktuellen Kunst- und Kulturschaffens. Die Wurzeln, der kulturelle Hintergrund, werden ergänzt, wenn nicht überlagert, von einem transnationalen, transkulturellen Anspruch, der die verschiedensten Einflüsse von Hoch- bis Subkultur berücksichtigt. Folgerichtig spielen auch innerhalb kultureller Disziplinen immer stärker Überschneidungen sowie interdisziplinäre Dialoge und Befruchtungen eine wichtige Rolle. Grenzen? Gibt es nicht. Modedesigner machen Kunst und legen als DJs auf. Bildende Künstler_innen gründen Labels und produzieren eigene Musik. Die Produzent_innen urbaner Kulturen definieren sich über diese Grenzgänge.

In ihrem Beitrag sprechen Yvette Mutumba und Teimaz Shahverdi über ihr kulturelles Schaffen und erläutern, warum Grenzgänge erst die Ideen inspirieren, welche dann in ein passendes Format umgesetzt werden. Yvette Mutumba ist Forschungskustodin für Afrika am Weltkulturen Museum, Frankfurt am Main. Dem neuen musealen Konzept entsprechend, arbeitet sie interdisziplinär mit bildenden Künstler_innen, Designer_innen und Wissenschaftler_innen genauso wie mit der historischen Sammlung des Museums. Teimaz Shahverdi entwickelte aus dem künstlerischen Projekt „Azita“ das gleichnamige Modegeschäft – eine performative Institution mit ständig wechselndem Interieur, das jeweils von Künstler_innen entwickelt und umgesetzt wird. Daneben finden regelmäßig Veranstaltungen statt, welche Musik, Kulinarik, Lifestyle und Kunst zusammenbringen.



Buki Akib Weltkulturen Labor, 2012 -
Fotograf: Wolfgang Günzel



Atelier, p.a.m. Weltkulturen Labor 2012 -
Fotograf: Wolfgang Günzel



Azita, Frankfurt am Main, Bar von Thomislav S. Vukic

Dr. Yvette Mutumba ist Forschungskustodin der Afrika-Sammlung des Weltkulturen Museums, Frankfurt am Main. Sie hat am Birkbeck, University of London, zur (Re)Präsentation von zeitgenössischer Kunst aus Afrika und der Diaspora im deutschen Kontext promoviert.

Teimaz Shahverdi Während des Studiums der Visuellen Kommunikation an der Hochschule für Gestaltung (Offenbach) entwickelte Teimaz Shahverdi das Kunst-Projekt Azita, aus dem 2005 das gleichnamige Modegeschäft entstand. Zudem betreut er den Shop des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt.

Studio Visit

*Hard and fast distinctions do not obtain here; speech and music,
dance and theatre, each itself the site of multiple languages, overlap.
Juxtaposition is the name of the game.*

*Achille Mbembe, Variations on the Beautiful in the Congolese World
of Sound, 2004*

Dieser Raum des vorliegenden Dossiers bietet eine Plattform an, die künstlerischen Praxen of Color Ausdruck verleiht. Ziel dieses virtuellen Kunstraums ist es, einen innovativen Vorgang aufzuzeigen. Dies lädt dazu ein, alternative Methoden für die Verbreitung und den Austausch von kulturellen Produktionen und Wissen darzustellen. Das Leitmotiv hierfür ist die nichtklassische Form des Archivs, das als leere und zugleich beispielbare Leinwand dient. Wie eingangs beschrieben geht es darum, das Archiv als Medium für Reflexionen und zugleich für das, was schon da ist, bleibt und sich weiter transformiert, in den Mittelpunkt zu stellen. *The Living Archive* im Kontext von Kunst und Kultur soll die imaginäre/kreative und sinnliche Sphäre miteinbeziehen – als Teil des Daseins und des Alltags. Bei diesem virtuellen *Studio Visit* werden zum einen Künstler_innen präsentiert, die sich ganz bewusst in ihren Arbeiten mit Archivmaterial in Form von Bild, Text und Musik auseinandersetzen. Dabei setzen sie die Bezüge von Identitäten, Geschichte, Erinnerungskultur zu Diskursen von Kolonialität und Postkolonialismus. Zum anderen sind es Künstler_innen, die im Rahmen dieses Dossiers den gezielten Auftrag erhielten, durch die medialen Wege von Ton- und Videokunst Prozesse der alltäglichen Lebenswelt und der kollektiven Gegenwart festzuhalten und ihre jeweilige künstlerische/imaginäre Sicht dazuzugeben.



Tree of Life Öl, Gouache auf Blattgold, 29x21cm © Melody LaVerne Bettencourt 2010

- Rajkamal Kahlon präsentiert in ihrem Foto-Essay ihr Ausstellungsprojekt *Double Vision/Doppelbilder*, das kolonialkulturelles Archivmaterial beleuchtet und demontiert.
- Satch Hoyt verknüpft Bilder, Installation und Sound in seiner künstlerischen Arbeit. Sein Werk *Celestial Vessel* fungiert als imaginäres Archiv, welches Bewegungen und Selbstermächtigungsprozesse der afrikanischen Diaspora darstellt.
- Azadeh Zandieh hat ihre Streifzüge durch den Berliner Stadtteil Neukölln in ihrer Sound-Collage *Neukölln x 7* festgehalten.
- Zara Zandieh zeigt in ihrer work-in-process Video-Collage *Wir bleiben* den aktuellen Widerstand der Kampagne *Kotti & Co*.

Rajkamal Kahlon

Double Vision/ Doppelbilder, 2012: A Photographic Essay

Online abrufbar unter: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_3523.asp

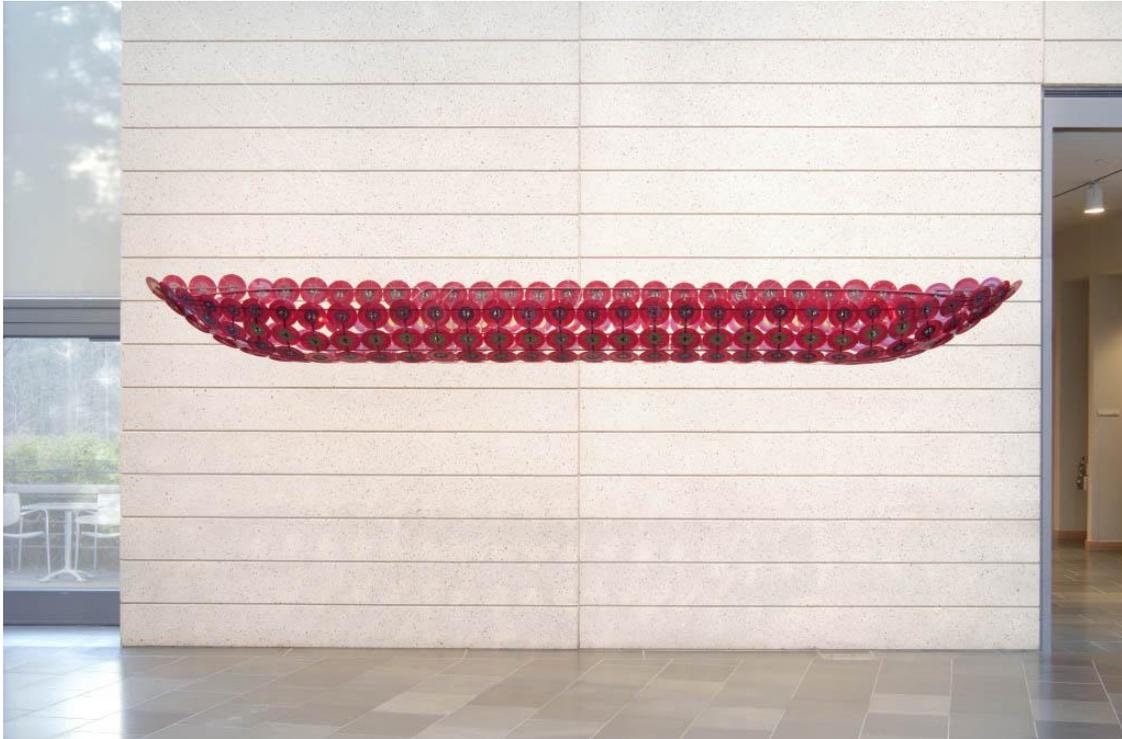
Double Vision/Doppelbilder is a photographic essay of a group of works that were first shown at the Wilhelm Hack Museum's Rudolf-Scharpf-Gallery in Ludwigshafen, Germany. The proposed photo essay will pair images and texts which explore the history of US-American, British and German colonial image productions from the 19th century to the present.

The works in *Double Vision/Doppelbilder* are formally and theoretically dense. They rethink how we individually and collectively look at images, forcing a renegotiation of how we understand the art object and ourselves as privileged viewers. The exhibition presents a challenge to the limits of Cartesian Dualism. Through a reconsideration of European painting, it critiques the western philosophical privileging of disembodied vision. Intersecting this philosophical inquiry, it looks at how the colonial subjects are represented in European imperial archives. The *Subaltern* is allowed to speak outside of the frame, unhinged and free to create new contexts of meaning. The once passive viewer now becomes the focus of the artworks themselves. *Subalterns* take on their own life, are animated, and appear to dominate the pictures more than the pictures dominate them. The image is created in the moment of its viewing.

Rajkamal Kahlon is an US-American artist and educator based in Berlin. Kahlon's drawings, paintings, and performative installations use overlapping strategies of critical aesthetics and absurdist humor to interrupt the pedagogical function of texts and images found within historical and contemporary colonial archives.

Satch Hoyt

Celestial Vessel, 2009



RCA Victor Red Seal 45rpm vinyl records, steel, magnets, oil paint, audio components, soundscape

203 x 37 x 18 inches (515 x 94 x 46 cm)

Commissioned by the Nasher Museum of Art at Duke University, with support from Duke University's Council for the Arts

Courtesy of the artist

Celestial Vessel is a canoe made from 1950s RCA Victor Red Seal 45rpm records that represents the voyage from Africa to the Americas and the importance of music in holding different cultures together during the slave trade. The boat form refers to modes of dispersion, especially eighteenth-century accounts of canoes which were used to transport captured Africans from the inland to coastal slave markets. But it also reads as a ghost ship ready to carry us between realms, from the harsh realities of the physical world to the promise of the afterlife. The red records act as an imaginary archive that speaks to the critical role of music as a means to transmit information and bring people together, as well as to the hardships that African American jazz artists endured in the music industry during the segregated 1950s.

As a mixed race youth growing up in London in the 1960s and early 1970s, Hoyt would eagerly await the arrival of the latest US imports at the record store. It was not only a place to discover new music, but an outlet to another world, where records informed him of the social and political climate in the African American community and helped him shape his personal identity. Hoyt brings his sculpture to life with his sound composition, which samples the records on this canoe and beyond to collage together the richly diverse sounds of Africa, North and South America, and Europe.

The Celestial Vessel Suite

Online abrufbar unter: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_3520.asp

Conceptualized & collaged by Satch Hoyt

Produced by Satch Hoyt & Dirk Leyers

Engineered by Dirk Leyers at the Funkhaus Berlin, Germany

1. Franz Liszt. "Les Preludes", Leopold Stokowski and His Symphony Orchestra. RCA Red Seal Record, 1952

2. Bandaka Tribe. "Musical Bow", *Music of the Ituri Forest* (recorded in the Belgian Congo). Folkways Records, 1957
3. Bambuti Tribe. "Lusumba Song", *Music of the Ituri Forest* (recorded in the Belgian Congo). Folkways Records, 1957
4. Johann Strauss. "The Artist's Life", Longines Symphonette, *Gems of Music*
5. The Art Ensemble of Chicago. "Bush Magic", *Urban Bushmen*. ECM Records, 1980
6. The Art Ensemble of Chicago. "Illistrum", *Fanfare for the Warriors*. Atlantic Records, 1974
7. Candomble Bloco-Afro field recording Santo Amaro, Brazil
8. Rosie Hibler and Family. "Move Members Move", *Negro Folk Music of Alabama, Vol. 2*. Folkways Records, 1956
9. Count Basie's Kansas City Seven. "Dickie's Dream," *Jazz, Vol. 10: Boogie Woogie and Jump and Kansas City*. Folkways Records, 1953
10. Mambudu Tribe. "Makata Sticks", *Music of the Ituri Forest* (recorded in the Belgian Congo). Folkways Records, 1957
11. Sonny Terry and Oh Red. "Hamonica Breakdown", *Jazz, Vol. 1: South*, Folkways Records, 1950
12. Pyotr Ilyich Tchaikovsky. "The Sleeping Beauty", Leopold Stokowski and his Symphony Orchestra. RCA Red Seal Record, 1952
13. The JB's. "More Peas", *Doing It to Death*. People Records, 1973
14. Igor Stravinsky. "Second Part: The Sacrifice", *Le sacre du printemps (The Rite of Spring)*. Boston Symphony Orchestra; Pierre Monteux, Cond. RCA Red Seal Record, 1951
15. Anthony Braxton. "Z. WBN D3B", *The Montreux/Berlin Concerts*. Arista Records, 1977
16. Kelis. "Young, Fresh N New" *Wanderland*. Virgin Records, 2001
17. Robert Schumann. *Kinderszenen (Scenes of Childhood)*, Alfred Cortot
18. Pianist. HMV Records, 1947

Satch Hoyt - born 1957 in London, lives and works in Berlin - is an artist and musician whose work investigates the material culture, history and music of the African Diaspora.

Azadeh Zandieh

Neukölln x 7 – A sound journey through Neukölln

Online abrufbar unter: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_3516.asp

During seven days and different times I walked through Neukölln and recorded voices and sounds from the streets, the tube, parks and whatever I encountered with. If you feel like, join a short version of my archived journey through the Karl-Marx-Straße, Rathaus Neukölln, the underground from Hermannplatz to Schönleinstraße and meet a young girl who gives her own micro-statement on Neukölln. She saw me recording on the street and came out from a shop asking with curiosity, if I was carrying a microphone and if she could speak into it. My answer was: "Sure, say something about our Neukölln, if you want."

Während sieben Tagen zu verschiedenen Zeiten, ging ich durch Neukölln und zeichnete Stimmen und Geräusche von den Straßen, der U-Bahn, in Parks etc. auf. Ich lade Dich ein, an einer Kurzfassung meiner archivierten Reise durch die Karl-Marx-Straße, Rathaus Neukölln, die U-Bahn vom Hermannplatz bis Schönleinstraße teilzuhaben. Ein junges Mädchen gibt am Ende ihr eigenes Mikro-Statement über Neukölln ab. Als sie mich draußen Aufzeichnungen machen sehen sah, kam sie neugierig aus dem Geschäft gelaufen und fragte mich, ob ich ein Mikrofon in der Hand halten würde und ob sie auch reinsprechen könnte. Meine Antwort war: "Klar, sag etwas über unser Neukölln, wenn du willst."

Azadeh Zandieh is a sound artist and composer from Berlin. Her passion for audio [visual] projects grew in London, where she lived, worked and studied for almost four years (2008-12). She is currently working as a sound engineer in a studio in Berlin.

Zara Zandieh

Wir bleiben - eine work-in-process Video-Collage, 2012

Online abrufbar unter: http://www.migration-boell.de/web/integration/47_3518.asp



Still aus „Wir bleiben“ von Zara Zandieh

Wir bleiben ist eine work-in-process Video-Collage zu dem aktuellen Widerstand der Kampagne *Kotti & Co.* Die Geschichte von (Wohn- und Lebens)Räumen wird in Zusammenhang mit der aktuellen Verdrängung der dort langjährig wohnhaften Mieter_innen gebracht.

Kotti & Co. ist eine Initiative von Menschen aus Bezirken, die von Gentrifizierung betroffen sind. Viele der Aktivist_innen sind Menschen mit Migrationsgeschichte, die zum Großteil als sogenannte „Gastarbeiter_innen“ ab Mitte der 1960er nach Berlin-Kreuzberg zogen und die nun zusammen mit Arbeiter_innen und Rentner_innen durch die steigenden Mieten aus ihrem Kiez verdrängt werden. In Kooperation mit der argentinischen Künstler_innen-Gruppe „Pirgas al Sur“ entstand im August 2012 ein Wandbild an einer Häuserfassade am Kottbusser Tor, das den Widerstand in einem meterlangen Graffiti abbildet.

Zara Zandieh ist unabhängige Filmemacherin, lebt in Berlin und studiert derzeit Kamera an der filmArche, einer selbst organisierten Filmschule in Kreuzberg. Zu ihren Filmen gehören: *close-distance*, *"Such a strange time it is, my dear..."* und *Fragments of Ava*. Mehr unter: www.artnews.org/zarazandieh