

AUSSTELLUNG

MIT Heba Y. Amin Vikrant Bhise Cana Bilir-Meier Kasia Fudakowski Daniel Greenfield-Campoverde
Hien Hoang Monilola Olayemi Ilupeju KMRU Moses März Tuli Mekondjo Thomas Radin
Sung Tieu Theresa Weber

ÖFFNUNGSZEITEN

14.09.-01.11.2024 DONNERSTAG – SONNTAG 14:00–19:00

INVOCATIONS

02.11.2024

TOUREN DURCH DIE AUSSTELLUNG

14.09.2024	16:00	AUF ENGLISCH	Mit Raisa Galofre & Meghna Singh
21.09.2024	16:00	AUF SPANISCH	Mit Raisa Galofre
26.09.2024	17:00	AUF ENGLISCH	Mit Meghna Singh
04.10.2024	16:00	AUF ENGLISCH	Mit Raisa Galofre
10.10.2024	18:00	AUF DEUTSCH	Mit Anna Jäger
18.10.2024	16:00	AUF ENGLISCH & ESL	Mit Meghna Singh
24.10.2024	18:00	AUF ENGLISCH	Mit Renan Laru-an

TEAM

KÜNSTLERISCHE LEITUNG Renan Laru-an
KURATION & KONZEPT Raisa Galofre Meghna Singh
KURATORISCHE ASSISTENZ Kelly Krugman Lili Somogyi
PRODUKTIONSLEITUNG Waylon D'Mello
PRODUKTIONSTEAM Nancy Naser Aldeen Henri Cash-Finlay Jessie Omamogho Dušan Rodić
SZENOGRAFIE Nancy Naser Al Deen Sina Ahmadi
PROJEKTMANAGEMENT Grace Baggott
GESAMTMANAGEMENT Lynhan Balatbat-Helbock Lema Sikod
KOMMUNIKATION Anna Jäger
GRAFIKDESIGN Juan Pablo García Sossa
LEKTORAT & ÜBERSETZUNG Anna Jäger
VIDEO & TON Bert Günther
LICHT Shun Perrotta
SAVVY.DOC Sagal Farah
COLONIAL NEIGHBOURS Lynhan Balatbat-Helbock Matthew Hansen
& NIEDLICHKEITSPRÄSIDENTIN Maya Systemans Galofre
& LEITERIN FÜR STREICHELEINHEITEN Inka, Aufbauhündin

FUNDING Das Projekt findet im 15-monatigen Programm TRANSITIONS statt, das von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien gefördert wird. Die Eröffnung der Ausstellung findet im Rahmen der Berlin Art Week statt.



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

BERLIN
ART
WEEK

INHALT

01	INTRO	05
02	FLOORPLAN	06
03	CHOREOGRAFIEN DURCH DIE AUSSTELLUNG	10
04	WERKBESCHREIBUNGEN & BIOS	11
05	KURATORISCHES KONZEPT VON RAISA GALOFRE UND MEGHNA SINGH	26

INTRO

Das einjährige Programm **T R A N S I T I O N S** von **S A V V Y Contemporary** begreift koloniales Erbe und Dekolonisierung als Fakten und Praktiken des Übergangs. Das dritte seiner vier Kapitel ist das Recherche-, Ausstellungs- und Performanceprojekt **S O C I E T Y : O R I N F I N I T E R E H E A R S A L S** – eine Einladung zum Tanz durch subtile und weniger subtile Choreografien: gezeichnete, skizzierte, geformte, genähte und verkörperte. Auf multiplen Rhythmen, Geschichtsschreibungen und Bewegungen basierend pulsieren diese Choreografien durch Gesellschaften, die mit dem Kolonialismus und dessen Kontinuitäten verwoben und von diesen betroffen sind.

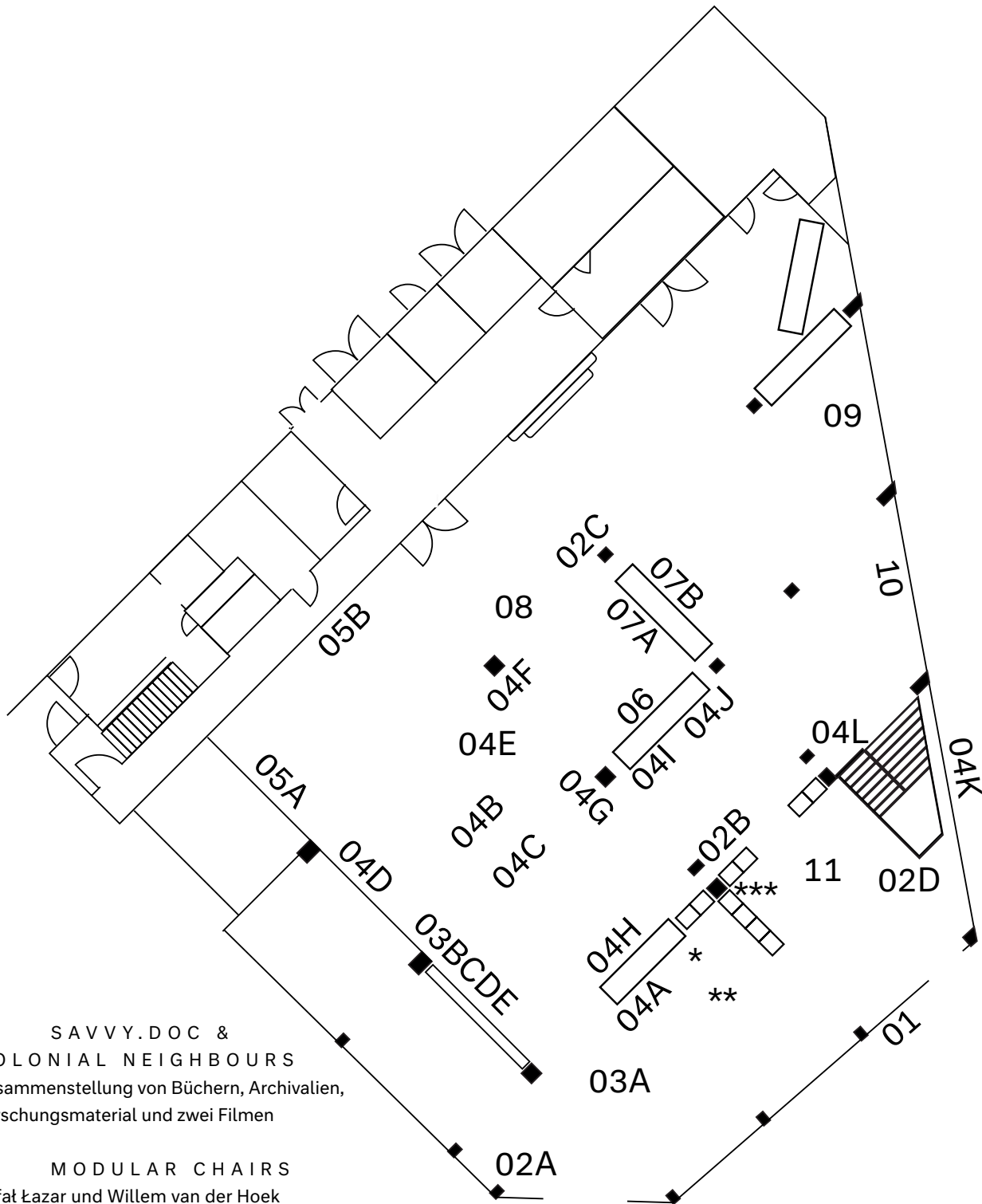
Mit Fokus auf künstlerische Praktiken, die sich mit Bewegung und ihren vielen Bedeutungsmöglichkeiten beschäftigen, denkt dieses Projekt über Tanz als Methode nach und bietet Choreografie als eine Metapher an, mit der wir über die wechselseitige Beziehung zwischen Gesellschaften und die zu ihnen gehörenden Körpern nachdenken können. Die Arbeiten in der Ausstellung zeichnen verschiedene Choreografien nach – repressive, mühsame, aufbauenden, wünschenswerte, nutzlose, grenzüberschreitende, einladende (um nur einige zu nennen) – ebenso wie die Knotenpunkte ihre Überschneidungen und Begegnungen innerhalb der sozialen Gefüge unserer Welten. Während die Ausstellung zum einen die auferzwungenen Choreografien beleuchtet, die in jeder Gesellschaft den meisten marginalisierten Körpern auferlegt werden, zeichnet sie gleichzeitig die Linien emanzipatorischer Bewegung(en) nach, die außerhalb dieser Dynamiken geschaffen und ausgeführt werden. Dazu zählen die subtilen Rituale des Alltags, die es ermöglichen, nicht nur zu überleben, sondern auch weiterzukommen, zu wachsen; das im Körper gespeicherte generationelle und kulturelle Gedächtnis, das Einzelpersonen mit der Gemeinschaft verbindet; die Bewegung von Gruppen, die durch eine Aushandlung von Bedürfnissen und Wünschen geprobt und improvisiert wird. Diese Bewegungen, Tänze und Choreografien sind die Unterströmungen, die das Projekt an die Oberfläche holt und zeigt, wie wiederholtes Proben und Einstudieren die Art und Weise bestimmt und formt, in der unsere Körper sich bewegen, tanzen, laufen oder rennen, einander begegnen, auseinander gehen und wieder zusammenkommen.

Durch eine sich auf Bewegung konzentrierende Perspektive lenkt dieses Projekt seinen Blick auf die Kontinuitäten des deutschen und europäischen Kolonialismus, die sich heute im Westen als Sorgen um „Diversität“ und Multikulturalität, Anpassung und Integration äußern. Die Kontrolle, die einstige koloniale Nationalstaaten auf die Bewegung und Freizügigkeit von Menschen sowohl in der Metropole als auch in den miteinander vernetzten Communities in den ehemaligen Kolonien ausüben, ist der Versuch, Gesellschaften gemäß der dominierenden Hierarchien von Rassifizierung, Klasse, Gender zu formen. In diesen Räumen, so behauptet es unsere Ausstellung, ist dennoch ein anderes Tanzen und ein anderes Bewegen möglich, das wir endlos, tagein tagaus, erproben und das uns befähigt, verschiedene Vorstellungen von Befreiung zu fühlen und zu finden.

S O C I E T Y : O R I N F I N I T E R E H E A R S A L S versteht Tanz als einen Denk- und Gefühlsprozess, der es uns ermöglicht, die Choreografien zu erkennen und zu durchschauen, die unsere Gesellschaften in den Schritten und Gesten einer kolonialen, patriarchalen, klassistischen und kasteistischen Logik fixieren. Was kann uns der Tanz, der immer in Bewegung ist und Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in sich trägt, noch lehren? Um befreiende Vorschläge zu formulieren, kehren wir zu dem Wissen zurück, das im Körper/in den Körpern zu finden ist, zu Bewegungen, die durch ein Verständnis von wechselseitiger Abhängigkeit, Durchlässigkeit und Verbindung improvisiert, geprobt und erlernt werden.

Die Ausstellung entfaltet sich durch eine Vielzahl von Bewegungen, die durch den Raum von **S A V V Y** führen und eine körperliche Betrachtung der Kunstwerke, die selbst Verkörperungen von Bewegungen sind, einladen. **S O C I E T Y : O R I N F I N I T E R E H E A R S A L S** bringt künstlerische und forschende Praktiken zusammen, die ihren Ausdruck finden in Film und Fotografie, Skulpturen aus Textil, Beton und Metall, Klanginstallationen und Gemälden. In der Ausstellungslaufzeit findet eine Reihe von Performances statt, die uns näher zu uns selbst und zueinander bringen. Wir bieten den Besucher:innen verschiedene Möglichkeiten, die eigenen Bewegungen im Sensorium der Ausstellung zu proben, wodurch neue Tänze, Verbindungen und Bedeutungen entstehen.

FLOORPLAN



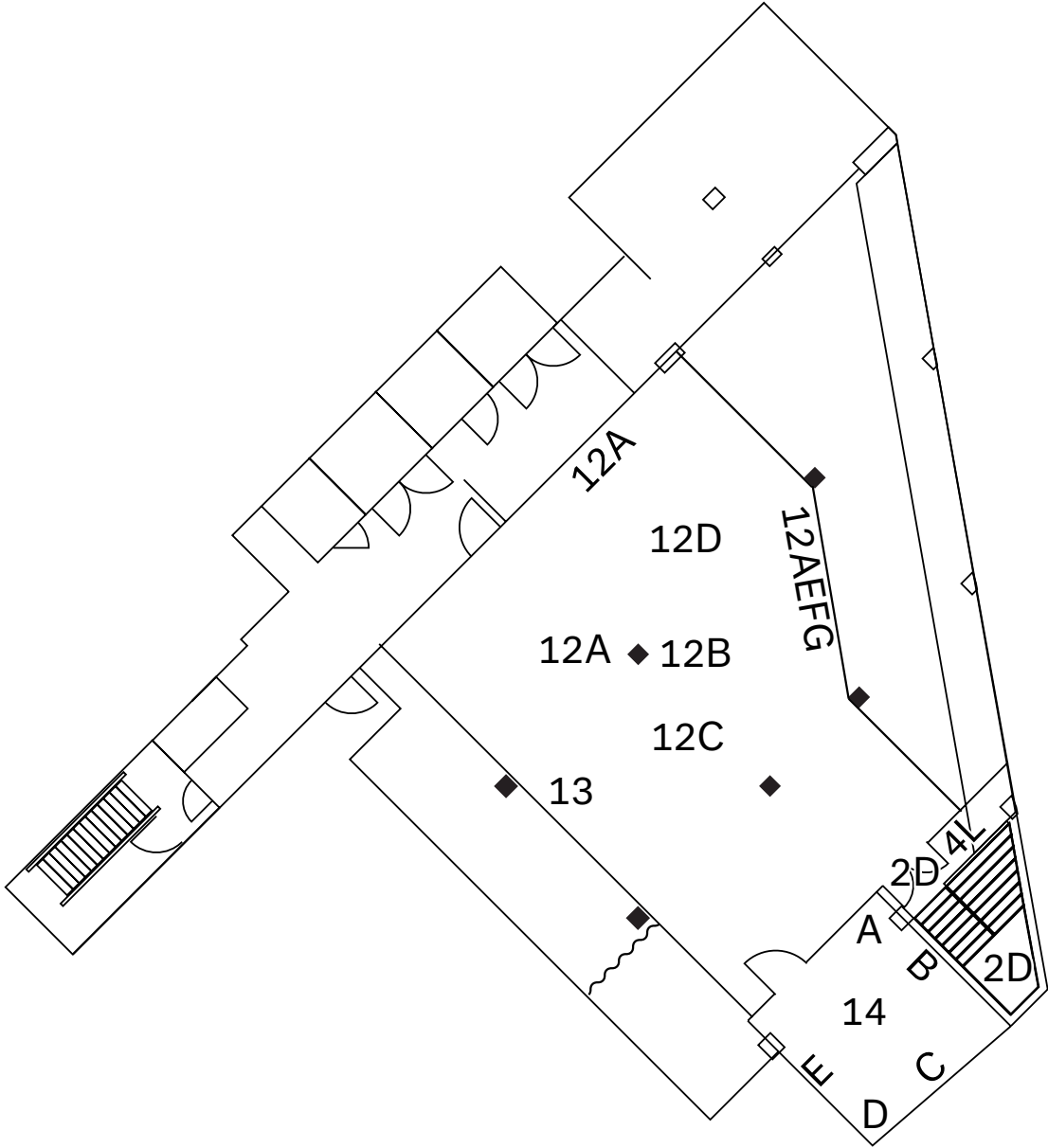
* SAVVY.DOC &
COLONIAL NEIGHBOURS
Zusammenstellung von Büchern, Archivalien,
Forschungsmaterial und zwei Filmen

** MODULAR CHAIRS
Rafat Łazar und Willem van der Hoek
Mit Zainab Marvi, Dorothea Kritikos, Manjahi Njoroge,
Berta Galofré Pons, Paloma Torréns Muzás, Matthew Hansen,
Annie Kern, Lena Cramer, und weiteren an unserem Holzworkshop
Teilnehmenden

*** SHAUNAK MAHBUBANI
WITH SAVVY.DOC
Dis-visible Narratives: Non-western Cultural Production around HIV/AIDS
2024–fortlaufend, von SAVVY Contemporary in Auftrag gegebene Recherche

- 01 DANIELLIS HERNANDEZ CALDERON
Reencountering Ourselves as Working Class?
A Cultural Worker's Question
 2024, Participatory Research Display
 2024, Partizipatorische Rechercheausstellung
 Mit Fotografien von Jürgen Henschel, mit freundlicher
 Genehmigung des Archivs des FHXB Friedrichshain-Kreuzberg
 Museum und des feministischen Archiv FFBIZ sowie
 Familienarchive an uns übergeben von Martin Hyun
- 02 K M R U
WA18 I and WA18 II
 2024–2025, Klanginstallation, 2024
 A *We Move While We See*, WA18 I, 2024, Track 4, 08:05 mins
 B *“Condense Reminder”*, WA18 I, 2024, Track 6, 04:05 mins
 C *“Diagonals”*, WA18 II, 2025, Track 1, 11:40 mins
 D *“Will Still Remain”*, WA18 I, 2024, Track 8, 6:10 mins
- 03 THERESA WEBER
 A *We Suddenly Discover To Be Ours*
 2024, Skulptur, Stoff, Seil, Schaumstoff, Füllmaterial,
 Klammern, Ringe, Perlenketten, variable Maße
 B *We Create our own Landscapes*
 2024, Tapetendruck, 670 x 420 cm
 C *Rhizomatic Thought*
 2024, Harzskulptur, Harz, Wurzel, Glas, Koralle, Muschel in
 Harz mit Haken, 25 x 30 cm
 D *Archipelago Flow 1*
 2024, Malerei, Silikon, Schaumstoff, Ton, Drucke, Acrylpaste,
 Perlen, Glas, Klammern, Acrylnägel, Mosaiksteine, Harz auf
 Holz, 30 x 30 cm
 E *Archipelago Flow 2*
 2024, Malerei, Silikon, Schaumstoff, Ton, Drucke, Acrylpaste,
 Perlen, Glas, Klammern, Acrylnägel, Mosaiksteine, Harz auf
 Holz, 30 x 30 cm
- 04 MONILOLA OLAYEMI ILUPEJU
Gymnasia
 2022–2023, Installation, Ausschnitte aus Leinwand, Eisen,
 Leiter aus Seil und Eisen, variable Maße
- A *Untitled Figure (Cross and Uncrossed Legs)*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
 98,5 x 156 cm
 B *Iron Ladders*
 2023, Eisen, Seil, 105 cm, 770 cm, 570 cm
 C *Untitled (Singlet Series No. 2)*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Acryl, Farbstift und
 Sprühlack auf Leinwand, 31 x 109 cm
 D *Body Builder*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Acryl auf Leinwand,
 60 x 190 cm
 E *warm gloves for the way home*
 2022, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl, Farbstift und Graphit auf
 Leinwand, 154,5 x 71 cm
 F *Untitled*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
 95 cm x 72 cm
 G *Clown*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand, 47 x 215 cm
- H *In the Light of Day*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand, 45 x 200 cm
 I *Helter Skelter*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
 106 x 194 cm
 J *Untitled Figure (Forward Fold)*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Acryl auf Leinwand,
 65 x 155 cm
 K *Truce*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl und Farbstift auf
 Leinwand, 96 x 168 cm
 L *Blue*
 2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand, 56 x 213 cm
- 05 HEBAY. AMIN WITH THE BLACK
 ATHENA COLLECTIVE
 A *Nowhere is a Place*
 2019, Künstler:innen-Buch, Digitaldruck auf Hahnemühle-
 Papier, 384 x 23,88 cm
 B HEBAY. AMIN
As Birds Flying (Kama Tohalleq al Teyour)
 2016, video, 7:11 mins
- 06 VIKRANT BHISE
Archival Historicity/Dalit Panther Series
 2022–2023, Gemälde, Gouache, Aquarell, Tinte und
 Tintenstrahldruck auf Papier, variable Maße
 Mit freundlicher Genehmigung der Anant Art Gallery
- 07 THOMIAS RADIN
 A *Till Infinity II*
 2023, Gemälde, Öl und Collage auf Leinen, gerahmt vom
 Künstler, 152 x 127 x 4,3 cm
 B *Between Body & Mind*
 2024, Gemälde, Öl auf Leinen, 155x155cm
- 08 TULI MEKONDJO
Ousie Martha (1–9)
 2023–2024, Bildtransfer auf Baumwollservietten, Leinenstoff,
 Baumwollhäkelgarn, auf Baumwollschürzen genäht, variable
 Maße
- 09 CANA BILIR - MEIER
This Makes Me Want to Predict the Past
 2019, digitale Projektion, Super 8, 4:3, s/w, 16:00 Min
 Deutschland, Österreich
- 10 SUNG TIEU
Alekhine's Defence
 2020, 31 Bleistiftzeichnungen auf 31 Dokumenten in 31 Teilen,
 jeweils: 32,1 x 23,4 cm
 Mit freundlicher Genehmigung von Henriette Leimer
- 11 KASIA FUDAKOWSKI
Raised in Surprise, Lowered in Disbelief
 2016, Skulptur, gebeiztes Kiefernholz, Stahl, Messing, Nylon,
 Motor, 140 x 530 x 10 cm

FLOORPLAN



12 HIÊN HOÀNG

Across the Ocean

2021, Multimedia-Installation mit Werken aus den Projekten "Asia Bistro" und "Made in Rice"

A *Made in Rice*

2021, Film, Full HD, Farbe, Stereo, 19:00 Min

Darstellerin: Soon-Hwoa Jeong, Kamera: Rike Malottke, Robert Thomann, Licht: Peter Würzer, Kostümdesign: Sanja Phillip, Schnitt: Oona Braaker, Ton: Marcela Leon Espinoza, Max Gausepohl, Komponistin: Tam Thi Pham

B *Collected Photo and Letter*

Brief und Photo, die von der Tante der Künstlerin nach Hause geschickt wurden

1986 versendet, gesammelt 2021, 12 x 9 cm (mit Rahmen: 20 x 15)

C *The Next Pacific*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 60 x 90 x 33 cm

D *Salty Skin*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 60 x 80 x 35 cm

E *She Sang a Song*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 40 x 60 x 17 cm

F *Smooth Silk*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 60 x 90 x 13 cm

G *Still Life With Black Jelly and Passport*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen

13 DANIEL GREENFIELD - CAMPOVERDE

My Absent Body(ies) II

2024, 6 Skulpturen, Beton, Zeitschriftenausschnitte, Farbstift, jeweils 31,5 x 45 cm

14 MOSES MÄRZ

2024, Installation, Druck auf Leinwand von Originalkarten, Video und Ton

A *(De)Colonial Overview Map*

2023, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier, Buntstift, Bleistift, Collagen, ca. 140 x 200 cm

B *Creolising German*

2022, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier, Buntstift, Bleistift, Collagen, ca. 140 x 280 cm

C *Africa Unite*

2024, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier, Buntstift, Bleistift, Collagen, ca. 140 x 200 cm

D *Multidirectional Movements*

2023, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier, Buntstift, Bleistift, Collagen, 140 x 200 cm

E *Charting Oyoyo*

2023, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier, Buntstift, Bleistift, Collagen, 140 x 280 cm

CHOREOGRAPHIEN DURCH DIE AUSSTELLUNG

Keine singuläre Strömung verbindet jemals vollständig Schritt mit Schritt oder Geste mit Geste. Bewegung ist die Möglichkeit, uns an einen anderen Ort zu führen, an einen neuen Ort – „zwischen Revolte und Chor“. Während die Bewegungen, die wir proben können, unendlich sind (so wie die Proben selbst auch unendlich sein können), bieten wir hier eine Reihe von Vorschlägen an, die – innerhalb der größeren Choreografie der Ausstellung – einige der subtileren Unterströmungen erläutern, die die Werke im Raum verbinden.

Mit Performances, die die Ausstellung in den folgenden Wochen beleben werden, bauen wir auf diesen vorgeschlagenen Choreografien auf, indem wir ihre Anmerkungen im Raum physisch manifestieren. Wir laden Euch, unsere Gäste, dazu ein, die Ausstellung zu besuchen und erneut zu besuchen, um diese Bewegungen zu proben und auch neue, andere Vorschläge einzubringen.

A M WASSERRAND

03D & 03E (*Archipelago Flow 1 & Archipelago Flow 2*)
07A (*Till Infinity II*) 12 (*Across the Ocean*)

DER KÖRPER, FRAGMENTIERT UND INTEGRIERT

12C & 12D & 12G (*The Next Pacific, Salty Skin, Smooth Silk, Still Life With Black Jelly and Passport*) 03B (*We Create Our Own Landscapes*) 06 (*Archival Historicity/Dalit Panther Series*) 11 (*Raised in Surprise, Lowered in Disbelief*)

KARTESISCHE KANTIGKEIT

10 (*Alekhine's Defence*) 05A (*Nowhere is a Place*)
09 (*This Makes Me Want to Predict the Past*)

AN DER SCHWELLE & VORHÖLLE

02 (*WAI8 I & WAI8 II*) 08 (*Ousie Martha*) 04 (*Gymnasia*)

SHADES OF GREY

13 (*My Absent Body(ies) II*) 09 (*This Makes Me Want to Predict the Past*) 05A (*Nowhere is a Place*)

KRÜMMUNGEN & ELLIPSEN

03A & 03C (*We Suddenly Discover to Be Ours & Rhizomatic Thought*) 14 (*The Texture, the Weave: Maps for Movement and Movements*) 04 (*Gymnasia*) 03B (*As Birds Flying*)

AKROBATIK DER ERSCHÖPFUNG

04 (*Gymnasia*) 08 (*Ousie Martha*)
10 (*Alekhine's Defence*)

WIDERSTANDSFÄHIGKEIT & WIDERSTÄNDE

02 (*WAI8 I & WAI8 II*) 06 (*Archival Historicity/Dalit Panther Series*) 07A & 07B (*Till Infinity II & Between Body & Mind*) 09 (*This Makes Me Want to Predict the Past*)

GESCHICHTEN ERZÄHLEN

09 (*This Makes Me Want to Predict the Past*)
12A (*Made in Rice*) 14 (*The Texture, the Weave: Maps for Movement and Movements*)

WERKBESCHREIBUNGEN & BIOGRAFIEN

01 DANIELLIS

HERNANDEZ CALDERON

Rediscovering Ourselves as a Working Class?

A Cultural Worker's Question

2024, Partizipatorische Rechercheausstellung

Mit Fotografien von Jürgen Henschel, mit freundlicher

Genehmigung des Archivs des FHXB Friedrichshain-

Kreuzberg Museum und des feministischen Archiv FFBIZ

sowie Familienarchive an uns übergeben von Martin Hyun

„Klasse ist nicht nur eine Frage des Einkommens und schon gar nicht eine Frage kultureller Merkmale oder des Bildungsniveaus. Marxist:innen argumentieren, dass alle, die ihre Arbeitskraft für einen Lohn verkaufen müssen und ihre Lebensgrundlagen nicht selbst herstellen können, zur Arbeiter:innenklasse gehören.“

– Hadas Thier: *A People's Guide to Capitalism: An Introduction to Marxist Economics*, Chicago: Haymarket Books, 2020.

Die Umstände von informeller Arbeit, befristeter Beschäftigung, unregelmäßiger Arbeitsformen, fehlender sozialer Sicherheit und Mehrfachbeschäftigung sind seit langem Realität im Leben und in der Praxis von Künstler:innen. Das schwerwiegende Problem, das durch die soziale Lähmung infolge der COVID-19-Pandemie (Mauro, 2020), Kürzungen der Bildungs- und Kulturbudgets, die politische Konditionierung des Zugangs zu Fördermitteln und Privatisierungen verursacht wurde, hat jedoch nicht nur unsere Fragilität, wie in anderen Sektoren, sondern auch unseren Zustand als abhängig Beschäftigte sichtbar gemacht.

Diese Wiederentdeckung von uns selbst als Lohnabhängige wird nicht frei von Spannungen und Komplexitäten sein. Es sind diese Umstände der Dringlichkeit, der Krise der Kunstinstitutionen, die Klassenidentitäten und Affinitäten reaktivieren werden. Sie werden variieren und sich neu ordnen, je nachdem, wie gut oder schlecht es der Kunstinstitution geht, und welche Position wir innerhalb ihrer Strukturen einnehmen (Castillo, 2024).

Aber selbst wenn diese Anerkennung unter Spannungen zustande kommt, schafft diese gemeinsame Klassenposition objektive Bedingungen, die uns mit anderen Arbeitssektoren verbinden und vereinen. Da wir eine radikale und bewusste Veränderung der Verhältnisse anstreben, bei der unsere Forderungen und Kämpfe nicht in kapitalistische Strategien integriert werden können, müssen wir, die Kulturschaffenden,

einen Dialog führen, anerkennen, lernen und die Kämpfe, Organisationsformen und Forderungen anderer Arbeitnehmender teilen. Dabei ist es entscheidend, dass wir unsere Kräfte bündeln, um Spaltungen und andere Formen der Unterdrückung (Ethnie, Rassifizierung, Gender, Religion, Nationalität) innerhalb derselben Arbeiterklasse zu bekämpfen, der wir uns zugehörig fühlen. So wie sich das Medu Art Ensemble an den Kämpfen der Ziegelerbeiter in Durban beteiligte, ist es unsere Aufgabe, partizipatorische Praktiken der Befreiung zu artikulieren, die die Kämpfe der Hausangestellten in Spanien, der Maquiladora-Arbeiter:innen von der indochinesischen Halbinsel bis Honduras, der Gesundheits- und Pflegearbeiter:innen in Berlin, der Sexarbeiter:innen in Mexiko, der saisonalen Wanderarbeiter:innen auf den europäischen Feldern und von Millionen anderer arbeitender Menschen unterstützen und Teil von ihnen sind.

Doch wie lassen sich von zeitgenössischen Kunsträumen aus diese Verbindungen, Interaktionen und Allianzen im Kampf gegen Imperialismus und Kolonialismus und deren militärische, wirtschaftliche, soziale und kulturelle Kräfte herstellen? Wie können wir die Missverständnisse und die stagnierenden Konflikte überwinden, die historisch mit anderen Sektoren der Arbeiter:innenklasse entstanden sind? Vor allem aber müssen wir uns einige grundlegende Fragen stellen: Wer sind unsere Genoss:innen aus der Arbeiter:innenklasse? Wie leben sie und wie arbeiten sie? Was sind ihre Siege? Was ist ihre Geschichte? Wie nahe sind sie uns? Können wir sie auf der Straße erkennen? Sind sie unsere Nachbar:innen?

Dies sind Fragen, die uns zu dieser kleinen interaktiven und ständig wachsenden Fotoinstallation antreiben. In unseren Fenstern stellen wir Archivmaterial aus dem feministischen Archiv FFBIZ aus sowie zehn Bilder des Fotografen Jürgen Henschel, die in den 1970er Jahren in Berlin aufgenommen wurden und nun mit freundlicher Genehmigung des Archivs des FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museums hier gezeigt werden. Mit ihnen thematisieren wir die Erfahrungen der Arbeiter:innenklasse(n), ihre Proteste, Bündnisse und Lehren, Organisationsstrategien, Ernüchterungen und Hoffnungen. Dieses Fotomaterial wird der Ausgangspunkt für informelle Gespräche mit Euch, unseren Besucher:innen und Nachbar:innen, sein. Wir laden Euch ein, auch Eure Fotos und Dokumente mitzubringen, die Euer Leben oder das Eurer Familie als Arbeiter:innen dokumentieren. Die Fotos, die Ihr

uns zur Verfügung stellt, werden nach und nach in die Ausstellung einfließen und sie aus verschiedenen Blickwinkeln erweitern, herausfordern und komplexer machen. Erste private Sammlungen sind in den letzten Wochen schon bei uns abgegeben worden.

Jürgen Henschel (1923–2012) wurde in Berlin geboren. Er nahm an vielen linken Protesten in West-Berlin teil und kam wiederholt für mehrere Tage ins Gefängnis. 1967 machte er seine Leidenschaft für die Fotografie zum Beruf und arbeitete als Pressefotograf für die Tageszeitung *Die Wahrheit* der Sozialistischen Einheitspartei West-Berlins (SEW) – damals das wohl umstrittenste Presseerzeugnis in dieser Halbstadt.

Referenzen:

Hadas Thier. "The Working Class Is the Vast Majority of Society", *The Jacobin*, 13.09.2020: [jacobin.com/2020/09/working-class-peoples-guide-capitalism-marxist-economics](https://www.jacobin.com/2020/09/working-class-peoples-guide-capitalism-marxist-economics)

Karina Mauro. (2020), "Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural." *Revista Latinoamericana de Antropología del Trabajo*, Vol.4, n°8, 1–17: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=668070944001>

Telefongespräche mit dem kubanischen Historiker Mario Castillo Santana

DANIELLIS HERNANDEZ CALDERON lebt und arbeitet in Berlin als Künstlerin, Aktivistin und Kuratorin. In ihrer Arbeit erforscht sie Möglichkeiten zur Neuerfindung des Vergangenen und verwendet als Material für ihre Arbeit die Erinnerungen, die in der Koexistenz, der Solidarität, den Kämpfen und dem Widerstand von migrierten, diasporischen und diskriminierten, aber nicht besieigten Körpern entstehen und genährt werden. Sie absolvierte einen BA in Soziologie an der Universität von Havanna. Im Jahr 2007 machte sie ihren Abschluss als Dokumentarfilmerin an der Internationalen Film- und Fernschule von San Antonio de los Baños, Kuba. Sie hat einen Master in Art in Context von der Universität der Künste, Berlin. Daniellis ist Teil des Teams von SAVVY Contemporary.

02 KMRU

WAI8 I and WAI8 II

2024–2025, Klanginstallation, 2024

A "We Move While We See", *WAI8 I*, 2024, Track 4, 08:05 mins

B "Condense Reminder", *WAI8 I*, 2024, Track 6, 04:05 mins

C "Diagonals", *WAI8 II*, 2025, Track 1, 11:40 mins

D "Will Still Remain", *WAI8 I*, 2024, Track 8, 6:10 mins

Was befindet sich in den Zwischenräumen von Bewegung und Stille? Welche Möglichkeiten ergeben sich aus dem Grenzgebiet zwischen dem, was war, und dem, was kommen wird?

In dieser Arbeit werden Positionen von Liminalität, von Schwellenzuständen, an die Oberfläche gebracht, indem dissoziative Klänge, Feldaufnahmen und Geräusche als tatsächliche, vom Körper erlebte Ereignisse durch die klanglichen Arbeiten von KMRU wiedergegeben werden. An verschiedenen Orten in der Ausstellung werden wir auf unterschiedliche Reisen mitgenommen, die uns einladen, die inneren und körperlichen Bewegungen des Künstlers durch intensives Zuhören zu erleben.

Die Klangstücke sind Auszüge aus *WAI8*, einer achtstündigen Performance, in der KMRU räumlich-zeitliche Auflösungen durch die Verhandlung von Bewegung, Körper, Zeit und Raum konfiguriert. Diese gebrochene Zeitlinie bietet den Zuhörern die Möglichkeit, in den Grenzbereichen des Ungewissen und des Möglichen zu verweilen.

JOSEPH KAMARU AKA KMRU ist ein in Nairobi geborener und in Berlin lebender Klangkünstler, dessen Arbeit in den Diskursen von Field Recording, Noise und Sound Art angesiedelt ist. Seine Arbeit beschäftigt sich mit erweiterten Hörkulturen von klanglichem Denken und Klangpraktiken – ein Vorschlag zu Betrachtungen und Überlegungen auditiver Kulturen jenseits von Normen. Durch kreative Kompositionen, Installationen und Performances schafft KMRU ein Bewusstsein für seine Umgebung. Seine Auftritte im Barbican, Berlin Atonal, CTM Festival, Dekmantel, Le Guess Who und Tramway brachten ihm internationale Anerkennung ein. Hinzu kommen seine Veröffentlichungen auf Labels wie Editions Mego, Subtext, Seil Records und seinem eigenen Imprint OFNOT. 2022 war er als Support von Big Thief in Großbritannien/EU und mit Fennesz in den USA auf Tour. Er ist ein SHAPE-Künstler, erhielt eine lobende Erwähnung beim Prix Ars Electronica 2023 und hat einen MA in Sound Studies und Sonic Arts. KMRU hat sich als produktiver und innovativer Künstler auf seinem Gebiet einen bedeutenden Platz unter den Namen der wichtigsten Künstler:innen der experimentellen Ambient-Musik geschaffen.

03 THERESA WEBER

A *We Suddenly Discover To Be Ours*

2024, Skulptur, Stoff, Seil, Schaumstoff, Füllmaterial, Klammern, Ringe, Perlenketten, variable Maße

B *We Create our own Landscapes*

2024, Tapetendruck, 670 x 420 cm

C *Rhizomatic Thought*

2024, Harzskulptur, Harz, Wurzel, Glas, Koralle, Muschel in Harz mit Haken, 25 x 30 cm

D *Archipelago Flow 1*

2024, Malerei, Silikon, Schaumstoff, Ton, Drucke, Acrylpaste, Perlen, Glas, Klammern, Acrylnägel, Mosaiksteine, Harz auf Holz, 30 x 30 cm

E *Archipelago Flow 2*

2024, Malerei, Silikon, Schaumstoff, Ton, Drucke, Acrylpaste, Perlen, Glas, Klammern, Acrylnägel, Mosaiksteine, Harz auf Holz, 30 x 30 cm

Eine von S A V V Y Contemporary in Auftrag gegebene Arbeit

Die Karibik und ihre Menschen haben im Lauf der Zeit und durch ihre Vielzahl an Geschichte(n) verschiedene Arten entwickelt, kollektive und individuelle Elastizität zu verkörpern. Damit sind Kombinationen von inneren und physischen Bewegungen gemeint, die dazu dienen, sich selbst vor dem Hintergrund der gewalttätigen, unterdrückerischen, extraktivistischen und entmenschlichenden Interventionen des Westens zu verändern und neu zu erfinden.

Jede Bewegung oder Bewegungssequenz enthält überlieferte Codes – Informationen, Wissen –, die jedes Mal, wenn sie gespielt oder geprobt werden, aufs Neue erweckt und aktualisiert werden und dabei wieder neue Codes hervorbringen. Diese Bewegungsabläufe finden ihren Ausdruck auf der Oberfläche der Inseln und der kontinentalen Karibik – in kultureller, sozialer, politischer und wirtschaftlicher Hinsicht –, aber auch unter Wasser, wo sie ein generationenübergreifendes Rhizom des Widerstands, der Kreativität und der Resilienz schaffen, das sich auf die Diaspora und darüber hinaus ausdehnt.

In ihrer weichen Skulptur *We Suddenly Discover To Be Ours* folgt Theresa Weber den Strömungen dieser Bewegungen und verhandelt den kulturellen karibischen Körper als einen sich unendlich wandelnden Körper, der sich in einem nicht fest gelegten und fließenden Zustand der Existenz befindet. Ein Körper, der unaufhörlich die Möglichkeiten der Elastizität erprobt. Diese antihierarchische und antimonumentale weiche Skulptur aus Stoff, Perlen, Klammern und Modelliermasse enthält Materialien, die auf die Karnevalstraditionen der Inseln, der kontinentalen Karibik und ihrer Diaspora verweisen. Als Repräsentationen widerständiger Traditionen innerhalb der karibischen Diaspora werden sie auch zu Spuren des widerstandsfähigen Körpers.

In diesem Werk wird die Karibik auch als geografischer Raum neu interpretiert. Das Wandarrangement *We Create Our Own Landscapes* verhandelt Deterritorialisierung, Verschiebungen und Kartografie, indem es die Formen der Insellandschaft (Archipelago), der Doppelhelix, des Mosaiks und des Wurzelgeflechts auf einer Tapete miteinander verschmilzt, in der sich die Formen und Gestalten ständig wiederholen und jedes Mal neue Muster entstehen. Inspiriert von Édouard Glissants Werk und insbesondere von dessen Publikation *Poetic Intention*, aus dem die Titel dieser Arbeiten zitiert werden, schafft Weber ein rhizomatisches Netzwerk von Leben und Ahnenschaft, die miteinander kommunizieren und sich gegenseitig

beeinflussen. Die Gemälde enthalten Mosaik-elemente mit Murneln, Acrylnägeln, Perlen und Klammern, die sie zu einem Archiv des intersektionalen widerstandsfähigen Körpers machen, der über Individualität und Zugehörigkeit reflektiert.

T H E R E S A W E B E R wurde 1996 in Düsseldorf geboren, lebt und arbeitet in Nordrhein-Westfalen und London. Durch multimediale Installationen, Skulpturen, Gemälde und kollaborative Performances stellt die Künstlerin bestehende Machthierarchien und feste Kategorisierungen in Frage. In ihrem dynamischen Ansatz bezieht sie sich auf alte Mythologien und historische Forschungen, indem sie kulturelles Material aus einem antikononialen Blickwinkel collagiert. Ihre Perspektive als in Deutschland geborene Künstlerin mit jamaikanischem, deutschem und griechischem Hintergrund beeinflusst ihren künstlerischen Ansatz.

2014 schloss Theresa Weber ihr Studium an der Kunstakademie Düsseldorf ab, wo sie bei Katharina Grosse und Ellen Gallagher studierte, von denen sie den Meisterschüler:innen-Titel erhielt. Anschließend zog sie nach London, um am Royal College of Art einen zweijährigen postgradualen Masterstudiengang in Bildhauerei zu absolvieren, den sie im Sommer 2023 erfolgreich abschloss. Weber war Teil der New Contemporaries UK im Jahr 2022 und gewann mehrere Preise und Stipendien in Deutschland und den Niederlanden. Ihre erste institutionelle Einzelausstellung fand 2021 im Dortmunder Kunstverein statt, gefolgt von mehreren institutionellen und internationalen Ausstellungen, wie z.B. im Ludwig Forum Aachen, Philara Collection Düsseldorf, Z33 Belgien, South London Gallery, und ihrer ersten öffentlichen Auftragsarbeit im Somerset House in London im Jahr 2023. In diesem Jahr hatte sie bei ChertLüdde Berlin ihre erste Soloausstellung in einer Galerie sowie ihre erste Museums-Soloausstellung im Kunstmuseum Bochum, die noch bis zum 13. Oktober zu sehen ist.

04 M O N I L O L A O L A Y E M I I L U P E J U *Gymnasia*

2022–2023, Installation, Ausschnitte aus Leinwand, Eisen, Leiter aus Seil und Eisen, variable Maße

A *Untitled Figure (Cross and Uncrossed Legs)*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand, 98,5 x 156 cm

B *Iron Ladders*

2023, Eisen, Seil, 105 cm, 770 cm, 570 cm

C *Untitled (Singlet Series No. 2)*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Acryl, Farbstift und Sprühlack auf Leinwand, 31 x 109 cm

D *Body Builder*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Acryl auf Leinwand,
60 x 190 cm

E *warm gloves for the way home*

2022, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl, Farbstift und
Graphit auf Leinwand, 154,5 x 71 cm

F *Untitled*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
95 cm x 72 cm

G *Clown*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
47 x 215 cm

H *In the Light of Day*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
45 x 200 cm

I *Helter Skelter*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
106 x 194 cm

J *Untitled Figure (Forward Fold)*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Acryl auf Leinwand,
65 x 155 cm

K *Truce*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl und Farbstift auf
Leinwand, 96 x 168 cm

L *Blue*

2023, Ausgeschnittenes Gemälde, Öl auf Leinwand,
56 x 213 cm

Die auf lose Leinwände gemalten Körper, die Teil von Monilola Olayemi Ilupejus Installation *Gymnasia* sind, strecken, beugen und krümmen sich; sie fallen und stehen; manche ruhen sich aus. Sie interagieren im gesamten Ausstellungsraum mit dessen Architektur und den aus Eisen gefertigten Skulpturen, die Turngeräten aus alter und neuer Zeit ähneln. Während diese Figuren Haltungen und Gesten sowie mentale und physische Zustände verkörpern, die auf die Erlebnisse in einer Turnhalle anspielen, stehen sie auch beispielhaft für die Bedingungen, die marginalisierte Menschen in allen gesellschaftlichen Bereichen erleben. Die Erschöpfung, die daraus resultiert, dass man über die Grenzen von körperlichen, geistigen und spirituellen Anstrengung hinausgeht; die Momente des kurzen Innehaltens, vielleicht nur für ein oder zwei tiefe Atemzüge; die Verzerrungen, die auf das Selbst und die Gemeinschaft projiziert werden und die Einzelne zu einem künstlichen Ausdruck zwingen, um in einen aufgezwungenen gesellschaftlichen Rahmen zu passen.

In Gesellschaften, wie unserer deutschen, sind die Kontinuitäten von Kolonialismus, Faschismus und

Nationalsozialismus noch immer tief in den Strukturen vieler Institutionen verankert. Formen von Rassismus, Gewalt und Diskriminierung wie Antisemitismus, antimuslimische, antischwarze und antiarabische Xenophobie, um nur einige zu nennen, zeigen sich als Transmutationen einer immer noch gebrochenen Vergangenheit. Marginalisierte Menschen, die sich innerhalb dieser Strukturen befinden, müssen – wie in einer Turnhalle, wie in der Installation *Gymnasia* – viele Arten von Akrobatik vollführen: Sie bewegen sich innerhalb, quer durch, parallel zu und unterhalb dieser Systeme und versuchen, kreative und weniger schädliche Wege zu finden und zu eröffnen, um leben, überleben und wachsen zu können. Dabei werden Verrenkungen, Verdrehungen und Drehungen der Psyche und des Körpers vollführt – Tänze in einer Umgebung aus Schall und Rauch, die uns ins Zweifeln darüber bringen, welche Bewegungen unserem eigenen Verlangen entspringen und welche übernommene Einschüchterungen von außen sind.

Während wir über die Logik nachdenken, die diesen institutionellen, von verschiedenen Formen der Unterdrückung durchdrungenen Strukturen zugrunde liegt, in denen diese Akrobatik ausgeführt werden muss, bringt uns die Neukonfiguration dieser Arbeit gleichzeitig dazu, uns mit den europäischen Konstrukten von „Assimilation“ und „Integration“ auseinanderzusetzen, die als „Errungenschaften“ und nicht als kulturelle Verletzungen angesehen werden, die von Individuen und Gemeinschaften mit Migrationsgeschichte erwartet werden. Stark, ängstlich, schamvoll und stolz liegen diese Wesen auf dem Boden, hocken hoch oben an den Wänden und klettern im Raum herum, zusammen und mit anderen, halten sich gegenseitig oder finden sich in der Einsamkeit wieder. Die Formbarkeit dieser ausgeschnittenen Wesen wirkt sich also sowohl zu ihren Gunsten als auch zu ihren Ungunsten aus. Sie verschafft ihnen die nötige Flexibilität und Vorstellungskraft, um solche Kunststücke zu vollführen; gleichzeitig verleiht sie ihnen die Macht, aus ihrer Form der aufgezwungenen Ordnung auszubrechen, Werkzeuge und Methoden zu erlangen, um ihr Spiel mitspielen zu können, um sie zu hacken, Widerstand zu leisten und schließlich Wege vorzuschlagen, sie zurückzuweisen.

MONILOLA OLAYEMI ILUPEJU ist eine in Berlin lebende nigerianisch-amerikanische Künstlerin und Autorin. Sie schloss ihr Kunststudium sowie in Sozial- und Kulturanalyse an der New York University mit Auszeichnung ab. Außerdem ist sie Absolventin der Skowhegan School of Painting and Sculpture. In ihrer Malerei, ihren Texten, Performances und Installationen wägt sie intime Erfahrungen von Verbundenheit, Gewalt und Heilung ab mit allgemeineren Betrachtungen über kulturelle Verzerrungen und Identität. Sie arbeitete kuratorisch und redaktionell, unter anderem für SAVVY Contemporary und Archive Books. *Earnestly* (2022,

Archive Books) ist ihre erste Textsammlung. Zu ihren jüngsten Einzelausstellungen gehören *BloodLetter*, PSM, Berlin (2024), *Saint V.*, Tarte Vienna, Wien (2023), *Gymnasia*, A plus A Gallery, Venedig (2023), *Hands Full of Air*, Galerie im Turm, Berlin (2020); und *Eve of Intuition*, The Institute for Endotic Research (TIER), Berlin (2020). Ilupeju hat auch an zahlreichen Gruppenausstellungen teilgenommen, darunter *Non Playable Character*, School for Curatorial Studies Venice & *The Fairest*, Venedig (2022), *My whole body changed into something else*, Stevenson Gallery, Johannesburg (2021), *Where will i be buried*, Flux Factory, New York (2020), und *Queer Intimacy and States of Emotions*, Human Resources, Los Angeles (2019). Monilolas neueste Ausstellung *BloodLetter* ist noch bis Ende Oktober im PSM in Berlin zu sehen.

05A H E B A Y . A M I N W I T H T H E
B L A C K A T H E N A C O L L E C T I V E
Nowhere is a Place
2019, Künstler:innen-Buch, Digitaldruck auf
Hahnemühle-Papier, 384 x 23,88 cm

Das im Zickzack verlaufende Leporello des Black Athena Collective ist eine visuelle Metapher für die Verflechtung von Migrationswegen, bei denen das, was migriert oder sich bewegt, sowohl Körper als auch Formen von Wissen, Ideologien und Ästhetik sind. Das Buch stützt sich auf Bilder aus Archiven und Bibliotheken italienischer geografischer Erhebungen, aus der Geschichte der Kolonialarchitektur sowie aus Studien über nomadische Architektur und Raum in nord- und ostafrikanischen Landschaften. Es zeigt visuelle Kompositionen, die architektonische Prinzipien der Stabilität und Dauerhaftigkeit (wie in den kolonialen Landschaften Italiens) den Prinzipien des Nomadentums und der Veränderlichkeit (in nord- und ostafrikanischen Landschaften) gegenüberstellen. Das Verhältnis oder die Spannung zwischen diesem Stillstand und der Bewegung ist es, was das Land, die Geschichte und die Gegenwart prägt.

So wie Körper, reisen auch Ideen und Bilder. Das Black Athena Collective spricht in diesem Zusammenhang von einer „Migration der Bilder“; während einige Bilder verwurzelt bleiben, können sich andere bewegen. *Nowhere is a Place* ist ein ausgedehntes Angebot für neue Arten von Bewegungen, neue Notationen für neue Vorstellungen von Orten – und damit für entsprechende Ideologien und Ästhetiken.

05B H E B A Y . A M I N
As Birds Flying (Kama Tohalleq al Teyour)
2016, video, 7:11 mins

Was die Bewegung oder Migration für Gemeinschaften von Menschen auslösen kann, wird in Heba Amins *As Birds Flying* durch Bilder von migrierenden Störchen versinnbildlicht. Der Kurzfilm spielt auf die Folgen der Revolution von 2011 in Ägypten sowie im gesamten

sogenannten „Nahen Osten“ an. Ausgangspunkt ist ein Vorfall im September 2013, als die ägyptische Regierung einen migrierenden Storch, der aus Israel ins Land geflogen war, festhielt und ihn aufgrund eines elektronischen Geräts an seinem Bein (das sich später als ein von europäischen Zoologen platzierter Peilsender herausstellte) der Spionage verdächtigte. Amin fängt die Paranoia der Medien und des Staates ein, indem sie gefundenes Filmmaterial von Drohnen, Luftaufnahmen von Störchen über israelischen Siedlungen und Tonaufnahmen aus dem Film *Birds of Darkness* von 1995 mischt, der die Korruption der ägyptischen Regierung kritisiert.

Während sich der Film um einen bestimmten Moment historischer Absurdität entwickelt, verweist Amins Bild- und Tonauswahl auf eine längere Zeitspanne politischer Instabilität und militarisierter Konflikte in der „Levante“. Drohnenaufnahmen von Vögeln und Luftaufnahmen von Landstrichen deuten unmittelbar auf die militarisierte Überwachung und Bombardierung aus der Luft hin, die auch heute noch andauern. Mit dem Titel spielt Amin auf den britischen General Edmund Allenby an, der 1917 sagte, er habe sich bei seiner Luftoffensive auf das osmanische Jerusalem von einer biblischen Prophezeiung inspirieren lassen – was dazu führte, dass seit über einem Jahrhundert „Vögel über die Region fliegen“.

H E B A Y . A M I N ist eine in Kairo geborene Künstlerin, die sich mit politischen Themen und historischen Archiven auseinandersetzt und verschiedene Medien wie Film, Fotografie, Lecture Performance und Installation einsetzt. Ihre künstlerische Forschung verfolgt einen spekulativen, oft satirischen Ansatz, um Erzählungen von Eroberung und Kontrolle zu hinterfragen. Amin ist Professorin für digitale und zeitbasierte Kunst an der ABK-Stuttgart, Mitbegründerin des Black Athena Collective, Kuratorin für visuelle Kunst bei der Zeitschrift *MIZNA* und Teil der Redaktionsleitung des *Journal of Digital War*. Sie wurde ausgezeichnet mit dem Sussmann Artist Award 2020 für Künstler:innen, die sich für die Ideale von Demokratie und Antifaschismus einsetzen, und wurde als Field of Vision Fellow, NYC (2019) ausgewählt. Amins Arbeiten wurden in zahlreichen Ausstellungen gezeigt, darunter *The Mosaic Rooms*, London (2021), die Preisausstellung *Böttcherstraße*, Bremen (2018), *Eye Film Museum*, Amsterdam (2020), *Quai Branly Museum*, Paris (2020), *MAXXI Museum*, Rom (2018), *Liverpool Biennale* (2021), *10. Berlin Biennale* (2018), *15. Istanbul Biennale* (2017) und *12. Dak'Art Biennale* (2016), um nur einige zu nennen. Ihre jüngste Publikation, *Heba Y. Amin: The General's Stork* (Hrsg. Anthony Downey), wurde kürzlich bei Sternberg Press (2020) veröffentlicht. Über ihre Werke und Interventionen berichteten u. a. die *New York Times*, *The Guardian*, *The Intercept* und *BBC*. Außerdem ist Amin eine der Künstler:innen hinter der subversiven Graffiti-Aktion am Set der Fernsehserie *Homeland*, die für weltweites Medieninteresse sorgte.

THE BLACK ATHENA COLLECTIVE ist ein künstlerisches Forschungs- und Experimentierlabor, das sich mit politischen Diskursen und territorialen Logiken im Zusammenhang mit der Region des Roten Meeres von Eritrea bis Ägypten auseinandersetzt. Es befasst sich insbesondere mit Archivdokumenten und einer Neuschreibung historischer Erzählungen über die verschiedenen Bedingungen des Raums für die in der Region umherziehenden Körper. Durch multidisziplinäre Perspektiven, darunter Geografie, Soziologie und Geschichte, wirft das Black Athena Collective die Frage der Migration als entscheidendes Prinzip für die Imagination neuer Konventionen des Territoriums auf. Im Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stehen die Wiederherstellung politischer Räume und die verschiedenen Architekturen und Formen der Reterritorialisierung. Das Kollektiv stützt sich dabei auf die Herausforderungen, die sich aus der These von Martin Bernal ergeben, der methodologische Annahmen der westlichen Geschichtsschreibung in Frage stellt. Das Black Athena Collective wurde 2015 von den Künstler:innen Heba Y. Amin (EGY) und Dawit L. Petros (ER/CA) gegründet.

06 VIKRANT BHISE

Archival Historicity/Dalit Panther Series
2022–2023, Gemälde, Gouache, Aquarell, Tinte und Tintenstrahldruck auf Papier, variable Maße
Mit freundlicher Genehmigung der Anant Art Gallery

Archival Historicity/Dalit Panthers zeigt in zwanzig Gouache-Gemälden auf Papier die Schritte, die auf dem Weg zur Befreiung notwendig sind: Probe, Wiederholung, Revolution. Dabei geht es hier insbesondere um die Befreiung aus dem Kastensystem, wie sie von sozialen Bewegungen der Dalit-, Bahujan- und Adivasi-Gemeinschaften angestrebt wird. Vikrant Bhise bildet hier die Geschichte der Dalit-Panther-Bewegung – die sich in den frühen 1970er Jahren im indischen Bundesstaat Maharashtra an den Black Panthers, einer linksradikalen Black-Power-Organisation in den Vereinigten Staaten, orientierte – mit Hilfe von Szenografien und Symbolen ab, die verschiedene Schauplätze im Kampf gegen das Kastensystem aufzeigen.

Vor dem sich wiederholenden Motiv des Panthers, das die Dalit Panthers als Briefkopf für ihre Rundschreiben und Pamphlete verwendeten, sehen wir Körper bei der Arbeit und Körper in Bewegung, eine Reihe von Beinen, die zusammen gehen. Arme und Beine, Hände und Füße erscheinen sowohl als integrierte Teile dieser Körper als auch als abgetrennte, zerstückelte Teile – ein Verweis auf die Unversehrtheit des arbeitenden Körpers wie auch auf Gewalt und Unterdrückung durch das Kastensystem. In diesen Bildern wird auch Dr. B. R. Ambedkar (1891–1956) dargestellt, ein revolutionärer Sozialreformer und Anführer der Anti-Kasten-Bewegung, dessen Vision

von der Abschaffung des Kastensystems bis heute die zeitgenössischen Kämpfe belebt.

Die mehr als 100 Gemälde umfassende Serie visualisiert eine Bewegung, die von hegemonialen Geschichtsnarrativen verleugnet oder verdrängt wird. Jede Szene spannt einen Bogen, fügt einen Schritt hinzu, jeder einzelne sorgt für weiteren Zuwachs; jede Szene präsentiert die Vergangenheit und bietet eine Choreografie für die Zukunft.

VIK R A N T B H I S E ist bildender Künstler, er lebt und arbeitet in Mumbai, Indien. Er ist Absolvent der L. S. Raheja School of Art (2010) und der Sir J. J. School of Art (2011) in Mumbai. Vikrants künstlerische Praxis ist Ausdruck seines Engagements für den revolutionären Geist, der der Ambedkarit-Bewegung innewohnt. Er kämpft an vorderster Front gegen die kastenbasierte Vorherrschaft und ihre gravierenden Auswirkungen auf Land, Freiheit und Arbeit und engagiert sich für soziale Gerechtigkeit, die Verwirklichung anhaltender Reformen durch Aktivismus und die Erinnerung an die Kämpfe gegen Klasse, geschlechtsspezifische Unterdrückung und Kaste. Er arbeitet an monumentalen Schriftrollen und Gemälden mit mehreren Tafeln, die das Licht des Widerstands ausstrahlen, das einst auch die Wandmalereien nach der Revolution in Mexiko erhellte, sowie an kleineren Arbeiten mit Tusche auf Papier, die die Dringlichkeit eines unmittelbaren Zeugnisses der menschlichen Situation in sich tragen. In Anlehnung an Somnath Hore ist Vikrants Ikonographie bewusst radikal. Zu seinen ausgewählten Einzelausstellungen gehören *Human*, kuratiert von Katharina Domscheit-D'Souza, Jehangir Art Gallery (Mumbai, 2019), und *Sense and Sensibilities: A Reflective Realisation*, kuratiert von Dr. Y.S. Alone, Anant Art Gallery (Noida, 2024). Er erhielt 2018 einen National Award der Lalit Kala Akademi für die Serie *Impressions*. Vikrant Bhise wird von der Anant Art Gallery, Noida, Indien, vertreten.

07 THOMIAS RADIN

A Till Infinity II
2023, Gemälde, Öl und Collage auf Leinen, gerahmt vom Künstler, 152 x 127 x 4,3 cm

B Between Body & Mind
2024, Gemälde, Öl auf Leinen, 155x155cm

Wie viele Bewegungen stecken in einer einzigen Bewegung?

Eine Bewegung kann Hunderte und sogar Millionen von Jahren individueller und kollektiver Bewegung umfassen, und doch zählt jeder einzelne Körper und jede einzelne Handlung über die Zeit hinweg, um das Vergängliche real und physisch werden zu lassen. Vielleicht gibt es so etwas wie eine einzige Bewegung gar nicht, sondern Variationen desselben, das endlos innere und äußere Platzierungen und Verschiebungen erzeugt. Sie kommen alle in einem Akt der gleichzeitigen Kodierung und Dekodierung von

Information und Wissen zusammen, während sie sich in einem Zustand ständiger Neuerfindung befinden. Eine Bewegung hallt in der Unendlichkeit wider und kehrt zu dem Körper zurück, durch den sie ihre materielle Manifestation findet.

Zwischen Körper und Geist ist der Rhythmus. Der Rhythmus ist die Pforte, sagte Trinh T. Minh-ha, er ist die Schwelle. Der Rhythmus ist die Architektur des Seins, schrieb Léopold Sédar Senghor, er ist die Kraft, die uns durch die Sinne an die Wurzel unseres Seins bringt. Die Rhythmen seiner Heimat Guadeloupe und seiner Jugend in Frankreich prägen die Werke von Thomias Radin. Inspiriert vom guadeloupischen Gwo Ka-Tanz, der karibischen Literatur, kritischen Einflüssen aus der Geschichte der europäischen Malerei, dem Hip-Hop und dem afro-karibischen Leben in der Diaspora, erforscht Radin Fragen der Identität und der Erkenntnis, indem er Collagen aus kulturellen Referenzen erstellt. In seinen beiden Gemälden in dieser Ausstellung, *Between Body & Mind* und *Till Infinity II*, wie auch in seiner gesamten künstlerischen Praxis, spielt der Tanz eine entscheidende Rolle: Er prägt sie nicht nur, sondern ist auch das Vehikel, das einen vitalen Austausch zur gegenseitigen Beeinflussung ermöglicht.

Wie viele Bewegungen stecken in einer einzigen Bewegung?

Radins Bilder erinnern uns an innere Veränderungen und Momente der Stille, ans Zittern und doch nicht Fallen, an das Individuum und die Vielheit, die in ihm steckt. Sie erinnern uns daran, in Bewegung zu bleiben.

T H O M I A S R A D I N schafft Collagen aus kulturellen Referenzen, mit denen er Fragen der Identität und der Erkenntnis erforscht. Er beschreibt seine Bilder und Objekte als Darstellungen des „Innenlebens“ und zeigt in ihnen ein doppeltes Bewusstsein: eines, das vom Intellekt geprägt ist, und ein anderes, das in der physischen Erfahrung des Schwarzen Körpers zu Hause ist. Elemente und Erinnerungen an das alltägliche Leben in seiner Heimat Guadeloupe verbinden sich in seinen multimateriellen Arbeiten mit urbaner Kultur, die von Hip-Hop-Praktiken, afro-karibischem Diaspora-Lifestyle und kritischen Einflüssen aus der Geschichte der europäischen Malerei geprägt ist. Die Holzkunst aus der Tradition seiner Familie bildet die materielle Grundlage seiner Werke.

Thomias Radin ist auch ausgebildeter Tänzer, was ihm wichtige Impulse für seine künstlerische Arbeit gibt: Körperliche Erinnerungen aus seinen Tanzsessions fließen direkt in seine Bilder ein, und die Konfrontationen in seinen Bildern beeinflussen seine Choreografien. Seinem Kunstverständnis entsprechend gibt es in seinem Werk keine Trennung der Disziplinen: Alle Ausdrucksformen stehen miteinander im Dialog.

08 T U L I M E K O N D J O

Ousie Martha (1–9)

2023–2024, Bildtransfer auf Baumwollservietten, Leinenstoff, Baumwollhäkelgarn, auf Baumwollschürzen genäht, variable Maße

Die Wäscheleine mit Tuli Mekondjo's Textilarbeiten zeigt durch ihren Bezug zu kolonialen Choreographien sowohl Stillstand als auch Bewegung. In Anlehnung an das Leben von Frauen, die während der Kolonialzeit und der anschließenden Apartheid in Namibia als Hausangestellte arbeiteten, verwendet Mekondjo Fototransfers und Stickereien auf Stoff, um auf ihre Vorfahrinnen mütterlicherseits Bezug zu nehmen, die während dieser Zeit mehrfachen Be- und Ausgrenzungen ausgesetzt waren. Die Zwangsarbeit, die diesen Vorfahrinnen abverlangt wurde, wird durch Mekondjos Fototransfers sowohl hervorgehoben als auch umgewandelt, indem sie Bilder namibischer Frauen – Bilder, die oft aus Archiven der Kolonialzeit stammen – auf Stoffobjekte überträgt, die eben diese Arbeit symbolisieren und sichtbar machen: im häuslichen Bereich, in der Küche.

Die extraktivistische Beziehung, die Fotoprojekte der Kolonialzeit zu ihren „Untertanen“ oder „Modellen“ (das englische Wort *subject* meint beides) in der deutschen Kolonie „Südwestafrika“ hatten, wird hier in direkter Beziehung zum Ort der extrahierten (weiblichen) Arbeit präsentiert. Während solche Fotoarchive Mekondjos Vorfahrinnen in Positionen der Anonymität zwingen könnten, besteht Mekondjo durch die Übertragung der Bilder dieser Frauen auf Stoff stattdessen auf einer vielschichtigen Kontextualisierung ihres Lebens und führt damit eine Bewegung aus, die die Grenzen der kolonialen Identitätsbildung verweigert.

T U L I M E K O N D J O ist eine autodidaktische namibische Künstlerin, die sich in ihren Arbeiten mit der Konstruktion von Identität im Schatten der gewaltvollen Vergangenheit Namibias als deutsche und später südafrikanische Kolonie auseinandersetzt. Sie verwendet eine Vielzahl von Medien und Materialien wie Naturseide, Stickerei, Fototransfer, Erde, Farbe, Harz und Mahangu (Hirse), ein Grundnahrungsmittel in Namibia, um Bilder von historischen Fotografien aus der deutschen Kolonialzeit (1884–1919) und der anschließenden Besetzung durch Südafrika umzugestalten. Mekondjos vielschichtige Werke sind das Ergebnis eines Prozesses des buchstäblichen und figurativen Vergrabens und Wiederfindens und stützen sich stark auf fotografische Darstellungen verschiedener namibischer indigener Gruppen.

Mekondjos Performance-Praxis erweitert ihre Archivrecherchen und Interventionen und verortet sie persönlich im Kontext der namibischen Geschichte. Die Präsenz weiblicher Vorfahren ist für Mekondjo besonders wichtig, denn ihre Beziehung zu ihrer

Mutter und Großmutter ist der Beginn eines Zyklus von Verbindungen zu ihren Vorfahrinnen. Dies verbindet ihre Performances mit ihren zweidimensionalen Arbeiten, auf denen oft Bilder von Gebärmüttern und Föten aufgesteckt sind, die metaphorisch die Anfänge des Lebens mit dem Boden und mit Frauen verbinden.

Mekondjo, deren Name „wir befinden uns im Kampf“ bedeutet, wurde in Angola als Tochter namibischer Eltern geboren, die sich Anfang der 1980er Jahre im Exil der SWAPO (South West Africa Peoples' Organisation) angeschlossen hatten. Sie hat zahlreiche Ausstellungen in Namibia, Südafrika, Frankreich, den Vereinigten Staaten, Hongkong und Deutschland gezeigt. Im Jahr 2022 war sie die erste schwarze Namibierin, die in den Vereinigten Staaten ausstellte, wo sie auch von Hales vertreten wird. Im Jahr 2023 wurden ihre Arbeiten auf der Frieze London, der Art Central Hong Kong, der EXPO Chicago, der ARCO Lisboa und der Art Joburg gezeigt. Ihre Arbeiten sind in zahlreichen internationalen Sammlungen vertreten.

09 C A N A B I L I R - M E I E R

This Makes Me Want to Predict the Past

2019, digitale Projektion, Super 8, 4:3, s/w, 16:00 Min
Deutschland, Österreich

Eine Probe ist zum einen eine Wiederholung des Vergangenen. Indem das Vergangene aufgearbeitet wird, kann eine Probe auch als Vorhersage dessen dienen, was geschehen ist und was noch geschehen könnte. Andererseits bietet eine Probe auch die Möglichkeit, den Ablauf der geprobteten Bewegungsabläufe und damit das Ergebnis der Probe selbst zu verändern. Im Film *This Makes Me Want to Predict the Past* von Cana Bilir-Meier begleitet und porträtiert die Kamera zwei Teenager, die in einem Einkaufszentrum herumspazieren, Lippenstifte ausprobieren, die Rolltreppen hinauf- und hinunterfahren und Spaß haben. Der Hintergrund dieses zwanglosen Umherwanderns wird uns durch Blumen, Kerzen und Porträts um eine Gedenkskulptur vor diesem Einkaufszentrum, dem Olympia-Einkaufszentrum in München, offenbart. Am 22. Juli 2016 wurden in diesem Einkaufszentrum neun Jugendliche mit Migrationshintergrund durch einen rassistischen Anschlag eines Rechtsextremisten ermordet und viele Menschen schwer verletzt. Erst 2019 und dank der gemeinsamen Anstrengungen der Familien der Opfer und engagierter Unterstützer:innen wurde dieser rechtsextreme, rassistische sowie roma- und sinti-feindliche rassistische Angriff staatlicherseits als solcher anerkannt.

Im Laufe des Films werden wir Zeug:innen der Streifzüge von Sosuna und Aleya an einem Ort, einem Tatort, an dem Menschen wie sie ermordet wurden. Ihre Streifzüge verkörpern eine Revision dieser Vergangenheit. Es handelt sich jedoch nicht

um eine Revision aus Angst und Viktimisierung, im Gegenteil, mit ihren Streifzügen erobern sie sich körperlich und emotional einen Raum zurück, in dem auch sie sich frei, fröhlich und hoffnungsvoll bewegen können. Sie proben eine Gegenwart und eine Zukunft, in der Menschen mit Migrationsgeschichte keine Angst mehr haben müssen und das Recht haben, die Geschichten, die sie betreffen, zu erzählen und sie sich zu eigen zu machen.

In dem Film werden Fiktion und Realität vermischt. Szenen aus dem Theaterstück *Düşler Ülkesi* von Erman Okay aus dem Jahr 1982 werden in Form von Fotografien gezeigt und dann von den beiden Protagonistinnen des Films nachgespielt. Das Theaterstück thematisiert unerfüllte Sehnsüchte, gebrochene Versprechen, Vorurteile und Missverständnisse im Leben der sogenannten Gastarbeiter:innen. Mit seinem Titel will der Film auch die kontinuierliche, intersektionale Erfahrung von Rassismus thematisieren, die die Jugendlichen der 1980er Jahre mit denen von heute teilen.

Darstellerinnen: Sosuna Yildiz, Aleya Osmanoğlu, Berfin Ünsal

Kamera: Lichun Tseng

Casting/Recherche: Zühal Bilir-Meier

Produktion: Liesa Kovacs

Text: YouTube-Kommentare von Nutzern zu dem Lied „Redbone“ von Childish Gambino

Recherchematerial: Erman Okay, Zühal Bilir-Meier, Düşler Ülkesi, Türkisches Theater München, (Theater der Jugend in München) 1982

C A N A B I L I R - M E I E R lebt und arbeitet in München (DE) und Wien (AT). Sie studierte digitale Medien/Kunst, Film und Kunstpädagogik an der Akademie der bildenden Künste in Wien und an der Sabancı-Universität in Istanbul (TR). Sie bezeichnet sich selbst als Geschichtenerzählerin und arbeitet in Kunst-, Film- und kulturellen Bildungsprojekten. Im Jahr 2018 war sie Mitbegründerin der Initiative zum Gedenken an die Schriftstellerin und Aktivistin Semra Ertan, die ihre Tante war. Im Jahr 2020 gab sie gemeinsam mit ihrer Mutter Zühal Bilir-Meier den Gedichtband von Semra Ertan mit dem Titel *Mein Name ist ein Ausländer – Benim Adım Yabancı* heraus.

10 S U N G T I E U

Alekhine's Defence

2020, 31 Bleistiftzeichnungen auf 31 Dokumenten in 31 Teilen, jeweils: 32,1 x 23,4 cm

Mit freundlicher Genehmigung von Henriette Leimer

Einunddreißig Züge einer historisch bekannten Schachpartie zwischen einem Großmeister und einem Amateur werden in diesem Werk vor dem Hintergrund von einunddreißig offiziellen Regierungsdokumenten nachgezeichnet. Gleichzeitig

führt es uns vor Augen, dass, analog dazu, staatliche Organe Nichtbürger:innen beurteilen. Bewegung ist hier ein aufgeladenes, riskantes Unterfangen. Sich zu bewegen, bedeutet, zu gewinnen oder zu überleben, und um das zu erreichen, müssen die Spielenden nicht nur den nächsten Schritt vorhersagen können, sondern auch den übernächsten, den überübernächsten und so weiter – das heißt, sie müssen sich strategisch bewegen, mit Voraussicht und Geschick.

Die kartesischen Winkel des Schachbretts lassen wenig organische Bewegung zu und inszenieren eine aufgeladene Aushandlung von Macht. Tieus Zeichnungen, angefertigt auf bürokratischen Formularen zu verschiedenen Aspekten von Migration – Asyl, Aufenthalt, Einbürgerung –, verdeutlichen die potenziellen Kosten, die nötig sind, um „das Spiel zu spielen“.

S U N G T I E U ist eine in Vietnam geborene und in Berlin lebende Künstlerin. Ihre multidisziplinären Ausstellungen vereinen Skulptur, Zeichnung, Text, Sound und Video, um Kontrollmechanismen und deren psychologische Auswirkungen zu hinterfragen. Sie verbindet umfangreiche Recherchen mit autobiografischen Elementen, um sowohl persönliche als auch institutionelle Strukturen zu untersuchen.

Tieus nächste Ausstellungen finden unter anderem in diesen Institutionen statt: KW Institute for Contemporary Art, Berlin (Einzelausstellung), 14. Gwangju Biennale (Gruppe), Harvard Art Museums (Gruppe). Ihre Einzelausstellung *Without Full Disclosure* ist derzeit im Museum für Gegenwartskunst Siegen (2024) zu sehen. Weitere Einzelausstellungen wurden im Kunst Museum Winterthur, MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Amant, New York, Neuen Berliner Kunstverein, Berlin (alle 2023), Mudam, Luxemburg (2022), Kunstmuseum Bonn, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig (2021), Nottingham Contemporary und Haus der Kunst, München (2020) gezeigt.

Ihre Arbeiten waren auf der 14. Shanghai Biennale und der 34. Bienal de São Paulo zu sehen und wurden im Museion, Bozen, in der Kunsthalle Basel (2021), im Museum Angewandte Kunst, Frankfurt, im GAMeC Museum, Bergamo und im Hamburger Bahnhof, Berlin (2020) ausgestellt. Tieu wurde ausgezeichnet mit dem Preis der Schering Stiftung für künstlerische Forschung 2024 und dem Rubens-Förderpreis der Stadt Siegen (2024). Außerdem erhielt sie u.a. den Publikumspreis beim Preis der Nationalgalerie, Berlin (2021).

11 K A S I A F U D A K O W S K I

Raised in Surprise, Lowered in Disbelief

2016, Skulptur, gebeiztes Kiefernholz, Stahl, Messing, Nylon, Motor, 140 x 530 x 10 cm

Einige Choreografien werden mittels subtiler körperlicher Gesten ausgeführt: das leichte Zusammenziehen der Gesichtsmuskeln, gefolgt von einer langsamen Handbewegung, oder das Hochziehen der Augenbrauen, gefolgt von einer kurzen, aber heftigen Neigung des Gesichts. Oft genügt ein Blick, um eine Kette von Ereignissen in Gang zu setzen, die für die Person, die dieser körperlichen Geste ausgesetzt ist, Konsequenzen hat. Es sind Nuancen, die sich als maßgebend erweisen, vor allem wenn sie migrantische und rassifizierte Körper betreffen.

Diese Art von subtilen Ausdrucksformen und Choreografien von Gesten finden in dieser Ausstellung eine große oder eher überdimensionale Präsenz. Vielleicht in einem Maße, dass die Größe ihrer Dimension eine komische Situation herstellt, die das Potenzial hat, die Spannung zu lösen, die sie eigentlich hervorruft. In Kasia Fudakowskis 5 Meter langer Skulptur *Raised in Surprise, Lowered in Disbelief* schweben dunkle Holzformen auf bedrohliche Weise von der Decke. Sie ähneln der Form von Augenbrauen, die nur darauf warten, ein Urteil zu fällen. Die hölzernen Augenbrauen werden durch das Aufhängesystem, das sie trägt, vergrößert, so dass sie mehr Raum einnehmen, als ihre eigentliche Größe verlangt. Gemessen an der Fläche, die ihre Bewegung im „wirklichen Leben“ einnimmt, vermittelt uns die Dimension der Skulptur einen Eindruck von der maßgeblichen Dimension, die Gesten der Zustimmung oder des Misstrauens im Schicksal einer Person in Einwanderungsgesellschaften wie der deutschen einnehmen können: eine Gesellschaft unter vielen im Westen, die sich weigern, zu akzeptieren, dass sie von Migrationsgemeinschaften geprägt sind.

K A S I A F U D A K O W S K I wurde in Großbritannien geboren und lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte an der Ruskin School of Drawing and Fine Art der Universität Oxford, wo sie 2006 ihren Abschluss machte.

Ihre vielfältige und spielerische Praxis, die Skulptur, Film, Performance und Schreiben umfasst, erforscht soziale Rätsel durch materielle Begegnungen, surreale Logik und komische Theorie. Im Jahr 2020 war sie Mitbegründerin der Association for The Palliative Turn, einem losen Zusammenschluss von Fachleuten, die sich selbst als „palliativ neugierig“ bezeichnen und daran interessiert sind, Wege zu finden, palliative Ansätze in der kulturellen Produktion anzuwenden. Fudakowskis Arbeiten wurden unter anderem im Palazzo Grassi – Punta della Dogana, Venedig; Museum Ludwig, Köln; Sprengel Museum Hannover; LOKremise – Kunstmuseum, St. Gallen; Deutsches

Hygiene-Museum, Dresden; 15. Istanbul Biennale; SALTS, Basel; Kunstverein Braunschweig; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen; Museo Marino Marini, Florenz; 1646, Den Haag, Futura Centre for Contemporary Art, Prag; GAK, Bremen; Museum of Contemporary Art, San Diego; Künstlerhaus Bethanien, Berlin und Leopold-Hoesch-Museum, Düren.

12 HIÊN HOÀNG

Across the Ocean

2021, Multimedia-Installation mit Werken aus den Projekten "Asia Bistro" und "Made in Rice"

A *Made in Rice*

2021, Film, Full HD, Farbe, Stereo, 19:00 Min
Darstellerin: Soon-Hwoa Jeong, Kamera: Rike Malottke, Robert Thomann, Licht: Peter Würzer, Kostümdesign: Sanja Phillip, Schnitt: Oona Braaker, Ton: Marcela Leon Espinoza, Max Gausepohl, Komponistin: Tam Thi Pham

B *Collected Photo and Letter*

Brief und Foto, die von der Tante der Künstlerin nach Hause geschickt wurden
1986 versendet, gesammelt 2021, 12 x 9 cm (mit Rahmen: 20 x 15)

C *The Next Pacific*

2023, photography, UV-Print on bent plexiglass with soy bottles, 60 x 90 x 33 cm

D *Salty Skin*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 60 x 80 x 35 cm

E *She Sang a Song*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 40 x 60 x 17 cm

F *Smooth Silk*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen, 60 x 90 x 13 cm

G *Still Life With Black Jelly and Passport*

2023, Fotografie, UV-Druck auf gebogenem Plexiglas mit Sojasaucen-Flaschen

Across the Ocean ist eine Multimedia-Installation, die durch das Zusammenspiel von scheinbar unterschiedlichen Bildern und Texturen, Medien und Bedeutungen zwischen Beständigkeit und Bewegung tanzt. Zwischen weichem Stoff und der harten Oberfläche von Acrylglas werden in Hiên Hoàngs Werk Rahmen geschaffen und zerbrochen, verformt und transformiert; Identität wird in Frage gestellt, aufgedröselte, zusammengeflochten.

In ihren Skulpturen aus Acrylglas bricht Hoàng die geraden Winkel des rechteckigen Rahmens. Mit ihrem Körper verformt sie die Oberfläche der Skulpturen und verleiht dem Medium der Fotografie, das möglicherweise

sonst glätten und fixieren könnte, eine organische Textur und Dimensionalität. Hoàng setzt sich kritisch mit der Exotisierung und Fetischisierung von migrantischer Identitäten und Körpern auseinander – in diesem Fall speziell mit ost- und südostasiatischen Frauenkörpern – und schafft Werke, die diese Fragmentierung in Bildern mit Biss, verzerrt und gestört wiedergeben. Daneben sind Videos ihrer Performance *Made in Rice* zu sehen, in der Reispapier sowohl die fetischisierten Identität darstellt und gleichzeitig eine Undurchsichtigkeit für den Körper der Performerin herstellt, der sich zwischen Unsichtbarkeit und Hyper-Sichtbarkeit bewegt, mit den jeweils damit verbundenen Risiken.

Das Herzstück von *Across the Ocean* ist womöglich der kleinste Rahmen, in dem Hoàng auf der einen Seite einen Brief ihrer Tante und auf der anderen ein Familienfoto zeigt. Hoàngs Tante war die erste in ihrer Familie, die als Vertragsarbeiterin in die DDR kam; ihre Korrespondenz mit der Familie in Vietnam, die Hoàngs eigener Übersiedlung nach Deutschland vorausgeht und diese vorwegnimmt, verbindet die Bewegung über Ozeane, Rollen und Gesellschaften hinweg.

HIÊN HOÀNG ist eine in Vietnam geborene, interdisziplinäre Künstlerin, die derzeit in Hamburg, Deutschland, lebt. Ihre Arbeit beschäftigt sich mit kulturellen Erzählungen, Mensch-Natur-Beziehungen und der Komplexität von Identität. Hoàng nutzt verschiedene Medien wie Fotografie, Installation, Performance, Film, VR und Objektkunst und erforscht in ihrer künstlerischen Praxis die Grenzen der Wahrnehmung. Ihre Kreationen reichen von experimentellen Filmen bis hin zu immersiven Installationen, die die Betrachter:innen in gefühlsbetonte Landschaften und zu introspektive Erfahrungen einladen.

Hoàng wurde mit namhaften Preisen ausgezeichnet, darunter der FOAM Paul Huf Award 2024 und das S+T+ARTS Grant der Europäischen Kommission. Ihre Ausstellungen wurden unter anderem an renommierten Orten wie den Rencontres de la Photographie d'Arles, dem CAPA Center in Budapest und dem Centro Cibeles in Madrid gezeigt.

13 DANIEL GREENFIELD -

CAMPOVERDE

My Absent Body(ies) II

2024, 6 Skulpturen, Beton, Zeitschriftenausschnitte, Farbstift, jeweils 31,5 x 45 cm

In diesem Werk wird Abwesenheit durch den Abguss in Beton präsent gemacht: Die Skulpturen von Daniel Greenfield-Campoverde zeigen Bilder aus *Physique Pictorial*, einer US-amerikanischen Vierteljahreszeitschrift (1951–1990), die Soft-Gay-Pornografie mit Bildern von Bodybuilding und klassischer Kunst tarnte. Greenfield-Campoverde zeichnet eine Linie der queeren Sexualität und ihrer Beziehung zur Kriminalisierung nach. Die

Abwesenheit der Körper schwuler Männer lädt zu einer genaueren Betrachtung, einer Bewertung der Gesten und Bewegungen dieser Körper ein. Die Grenze zwischen dem, was erotisch oder sexuell sein könnte, und dem, was als gewalttätig oder aggressiv gelesen werden könnte, ist in diesen Arbeiten deutlich verwoben. Die Betontafeln selbst beziehen sich auf archäologische Materialien und kontrastiert sie mit den zeitgenössischen Szenen in den Magazinen – eine zeitliche Spannung, die nichtsdestotrotz eine Geste in Richtung der fortlaufenden, andauernden Proben der queeren oder schwulen Befreiungsbewegungen darstellt.

DANIEL GREENFIELD - CAMPOVERDE {he/him} ist ein venezolanisch-amerikanischer Künstler, der derzeit in London, Großbritannien, lebt und arbeitet. Er erforscht Themen wie Identität und Ort und hinterfragt Vorstellungen von kultureller Zugehörigkeit durch eine umfassende Video-, Zeichen- und Skulpturenpraxis. Seine Recherchen führten ihn auf performative Spaziergänge entlang umstrittener Grenzen, zu unsinnigen Choreografien inmitten von Kriegsbunkern und zu tagebuchartigen Arbeiten, die sich mit queeren Erfahrungen befassen.

Seine Arbeiten wurden international ausgestellt, unter anderem im The Bronx Museum of the Arts, New York, LUX, London, Hua International Gallery, Berlin, Iklectic, London, PS120, Berlin, Momenta Art, Brooklyn, Art Exchange, Colchester, The Centro Cultural Chacao, Caracas, und POLIN, Warschau.

Er nahm an verschiedenen Residenzprogrammen teil, darunter ZK/U – Zentrum für Kunst und Urbanistik, Berlin, The Watermill Center, Watermill, The Wassaic Artists' Residency, Wassaic, und Hangar Centro de Investigação Artística, Lissabon. Seine Arbeiten wurden in *Hyperallergic*, *Artnet*, *Art Observed*, *Architizer*, *El Nacional* und *ArteFuse* besprochen.

Daniel hat einen MFA in Bildender Kunst von der Goldsmiths, University of London, und Abschlüsse in Architektur von der Yale University und dem Pratt Institute.

14 MOSES MÄRZ

The Texture, the Weave:

Maps for Movement and Movements

2024, Installation, Druck auf Leinwand von Originalkarten, Video und Ton

A *(De)Colonial Overview Map*

2023, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier, Buntstift, Bleistift, Collagen, ca. 140 x 200 cm

B *Creolising German*

2022, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier,

Buntstift, Bleistift, Collagen, ca. 140 × 280 cm

C *Africa Unite*

2024, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier,

Buntstift, Bleistift, Collagen, ca. 140 x 200 cm

D *Multidirectional Movements*

2023, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier,

Buntstift, Bleistift, Collagen, 140 x 200 cm

E *Charting Oyoyo*

2023, Leinwanddruck von Zeichnungen auf Papier,

Buntstift, Bleistift, Collagen, 140 × 280 cm

Kartierung und Kartografie stehen in einer wechselseitigen Beziehung zur Bewegung – zum einen sind sie historisch gesehen als Ergebnis von Bewegung entstanden, zum anderen können sie Bewegung vorhersagen und aufzeichnen. Während Karten als Instrumente der Überwachung, der Ausbeutung und der Schaffung sozialer Spaltungen verwendet werden können, versucht Moses März mit seiner experimentellen kartografischen Arbeit, das Medium für entgegengesetzte Zwecke einzusetzen. März' Karten schaffen Beziehungen; sie experimentieren mit Konzepten von Zeit, Raum und Subjektivität außerhalb des modernen westlichen Denkens; sie zeigen Strukturen der Unterdrückung und Ausbeutung auf und kartieren auch, wie sie diese Bewegung beeinflussen.

Die in der Ausstellung gezeigten Karten kritisieren die Tendenz moderner Nationalstaaten, die Gesellschaften, die sie eigentlich schützen sollen, zu homogenisieren, auszugrenzen und hierarchisch aufzubauen. Ausgehend von dieser Kritik zeichnen die Karten individuelle und kollektive dekoloniale Bewegungen nach, die außerhalb des euro-liberalen Paradigmas agieren und Möglichkeiten für alternative Formen des Zusammenseins aufzeigen.

Zu den historischen und räumlichen Rahmen, in denen die Karten diese Dynamik erforschen, gehören die Widerstandsbewegungen gegen die systematische koloniale Gewalt von Siedlern, der panafrikanische Kampf für die Schaffung der Vereinigten Staaten von Afrika und die zeitgenössischen kulturellen Bewegungen, die sich für die Kreolisierung der deutschen Sprache einsetzen, um Parallelgesellschaften zu schaffen.

MOSES MÄRZ ist ein in Berlin lebender Forscher, Autor und Kartograph. Nach dem Studium der Politikwissenschaft an der Freien Universität Berlin und der Afrikawissenschaften an der Universität Kapstadt ist er seit 2014 Mitglied des Redaktionsteams von *Chimurenga Chronic* in Kapstadt. 2018 gründete er zusammen in Berlin mit Philipp Hege das unabhängige Publikationsprojekt *Mittel und Zweck* (MUZ). Er promovierte 2021 an der Universität Potsdam mit einer Dissertation zum Thema *Édouard Glissants Politik des Verhältnisses: Mapping an Intellectual*

Movement of Marronage. Seine Forschungskarten wurden erstmals in Chimurenga-Publikationen und Bibliotheksinstallationen ausgestellt. Im Jahr 2022 wurde eine Serie seiner großformatigen, handgezeichneten Karten unter dem Titel *Karten zur Kreolisierung der Welt* im Rahmen der 12. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst ausgestellt. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst ausgestellt. Seitdem zirkulieren seine Karten zwischen akademischen, künstlerischen und aktivistischen Kontexten, unter anderem bei mehreren Veranstaltungen des Projekts Dekoloniale Erinnerungskultur in der Stadt in Berlin.

* S A V V Y . D O C
& C O L O N I A L N E I G H B O U R S
Choreographing Settlements
Zusammenstellung von Büchern, Archivalien,
Forschungsmaterial und zwei Filmen

In Anlehnung an das Ausstellungsthema „Choreografien“ präsentieren S A V V Y .doc und Colonial Neighbours eine Installation, die sich mit dem radikalen Wandel befasst, den Gemeinschaften und Einzelpersonen sowohl in dem von ihnen bewohnten Raum als auch innerhalb der Gemeinschaft bewirken können. Die Installation und die Buchauswahl befassen sich mit diesen Ideen historischer und kultureller Verschiebungen, die auftreten, wenn Menschen migrieren, sich niederlassen oder durch verschiedene Orte ziehen.

German Town
By CTPC Productions
1990, 27:00 min

Der Film erzählt die Geschichte der deutschen Siedler:innen in Jamaika: 1834, nach der Abschaffung der Sklaverei in Jamaika, wurden über 200 Deutsche aus Bremerhaven als Arbeitsverpflichtete (*indentured labourers*) in das heutige Seaford Town in Jamaika gebracht, um sich dort niederzulassen. „German Town“ wurde auf 500 Morgen Land errichtet, das Charles Ellis, Baron von Seaford, gestiftet hatte, dessen Familie von Großbritannien finanziell entschädigt wurde, als ihre über 1800 Sklaven frei kamen. Im Rahmen der choreografierten Arbeitsmigration erhielt jede deutsche Person, die auf der Insel ankam, unabhängig vom Alter fünf Hektar Land.

Lord Seaford wollte mit der Ansiedlung deutscher Siedler:innen auf Jamaika nicht nur den durch das Ende der Sklaverei verursachten Arbeitskräftemangel beheben, sondern auch sicherstellen, dass das Land in den Händen einer weißen Bevölkerung blieb. Er hoffte, ein Gegengewicht zum wachsenden Einfluss der neu emanzipierten schwarzen Bevölkerung zu schaffen und die für die koloniale Struktur Jamaikas zentrale rassifizierte und wirtschaftliche Hierarchie aufrechtzuerhalten. Dieser Schritt spiegelte die

übergeordnete Strategie der kolonialen Eliten wider, um ihre Macht und Kontrolle über die Ressourcen und die soziale Ordnung der Insel zu erhalten.

German Remnants in Kpando
Von Rosemary Esinam Damalie und Chris Parker
Edzordzi Sefogah (MEGBORNA)
2024, Film, 03:34 Min

Das deutsche Protektorat Togoland (1884–1914) umfasste das heutige Togo und den größten Teil der Volta-Region in Ghana. Nach der Niederlage Deutschlands im 1. Weltkrieg wurde Togoland in einen westlichen und einen östlichen Teil geteilt, wobei der westliche Teil, der heute zu Ghana gehört, einer Volksabstimmung unterzogen und später zum Trans-Volta-Treuhandgebiet wurde, das die heutige Volta-Region bildet.

Die deutsche Kolonialpolitik in Togoland konzentrierte sich auf die direkte Herrschaft, was häufig zu einer Verschärfung der Spaltungen unter den Bewohner:innen der Region führte. Bestimmte Städte wie Ho, Kpando und Amedzofe und ihre Herrscher erlangten jedoch durch ihre Zusammenarbeit mit der Kolonial- und Missionspolitik an Bedeutung. Mit der Einrichtung von Missionsstationen durch die Norddeutsche Missionsgesellschaft (Bremer Mission) im Jahr 1847 erlebte Kpando unter deutscher Herrschaft eine rasche Entwicklung.

Der Film *German Remnants in Kpando* konzentriert sich auf Kpando, früher bekannt als Kpando/Akpini, und zeigt eine Sammlung alternder und verfallender Gebäude in Ghanas Kpando District in der nördlichen Volta Region Ghanas, die ursprünglich von den deutschen Missionaren der Gesellschaft des Göttlichen Wortes (SVD) errichtet wurden.

S A V V Y . D O C ist das Bibliotheksarchiv und Dokumentationszentrum von S A V V Y Contemporary. Das radikale Archiv hat das Ziel, den Zugang zu seltenen, unbeachteten oder ignorierten Dokumenten zu ermöglichen und zu ermutigen. Unsere Regale beherbergen eine Vielzahl schriftlicher Texte, die von kritischer Theorie bis zu Literatur, von Kunstzeitschriften bis zu politischen Analysen, von Ausstellungskatalogen bis zu Gedichtbänden reichen. Das Archiv von S A V V Y .doc wächst ständig in seiner Vielfalt und Komplexität, da es die Recherchen zu allen Projekten und Ausstellungen, die wir durchführen, begleitet. Wir sind uns der Verantwortung bewusst, die mit der Rolle von traditionellen Archiven verbunden ist, die als Instrument des Staates dienen, um jenen Akt der „Chronophagie“ zu vollziehen, der dazu führt, dass einige Vergangenheiten erinnert und andere vergessen werden (Mbembe). Deshalb wollen wir mit unserem radikalen Archiv einen Raum schaffen, in dem Archivar:innen, Künstler:innen, Forscher:innen ebenso wie Objekte aktiv in einem performativen Prozess der Archivierung interagieren.

COLONIAL NEIGHBOURS ist das partizipative Archiv- und Forschungsprojekt von SAVVY Contemporary, das die koloniale Geschichte Deutschlands und ihre anhaltenden Auswirkungen auf die Gegenwart untersucht. Das Langzeitprojekt zielt darauf ab, Lücken und Auslassungen im deutschen kollektiven Gedächtnis zu thematisieren sowie darauf, dominante Wissensstrukturen und historische Narrative zu hinterfragen. Das Archiv dient als Plattform für Diskussion, Austausch und Zusammenarbeit mit Akteur:innen aus verschiedenen Bereichen.

Das Wissen um diese Geschichte und ihre Auswirkungen ist heute in der deutschen Öffentlichkeit kaum präsent. Das offizielle deutsche „kollektive Gedächtnis“ verdrängt, verschweigt oder leugnet diese Geschichte aktiv. Viele Schulbücher, Medien und Politiker:innen ignorieren diese Zeit, spielen ihre Bedeutung herunter oder stellen sie so dar, als ob sie sich isoliert von einem angeblichen „Kern“ der „deutschen Geschichte“ entwickelt hätten. Infolgedessen wird der Kolonialismus oft als Teil der „fernen“ Vergangenheit betrachtet. Wir können Deutschland jedoch nicht verstehen, ohne seine Rolle als Kolonialmacht zu kennen. Deutschlands koloniale Vergangenheit ist eine Geschichte der Ignoranz und Verslossenheit. Aber: Sowohl die „Peripherie“ als auch die „Metropole“ wurden stark von der kolonialen Begegnung geprägt.

Die Stadt Berlin mit ihrer langen Migrationsgeschichte spielt eine entscheidende Rolle in der Geschichte des Kolonialismus. Sie war der Austragungsort der berühmten Berliner Konferenz, auch bekannt als Kongo-Konferenz, in den Jahren 1884–1885, auf der der afrikanische Kontinent unter den europäischen Herrschern aufgeteilt wurde. Berlin bekräftigte den Prozess der globalen europäischen Expansion, da hier die politischen Regeln festgelegt wurden, mit denen die formale koloniale Macht über afrikanische Gebiete installiert werden sollte. Der Kolonialismus ist mit der Geschichte des Rassismus verbunden, und dieser Rassismus verfolgt uns noch heute.

Das offene Ausstellungsformat, in dem Objekte aus dem Archiv neben Forschungsmaterialien versammelt sind, ist eine Einladung, sich mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen, Verbindungen herzustellen und die fragmentierte Karte der gesammelten Erinnerungen zu ergänzen.

* * M O D U L A R E S T Ü H L E
Rafał Łazar and Willem van der Hoek
MIT Zainab Marvi, Dorothea Kritikos, Manjahi Njoroge,
Berta Galofré Pons, Paloma Torréns Muzás, Matthew
Hansen, Annie Kern, Lena Cramer, und weiteren an
unserem Holzworkshop Teilnehmenden.

Das Konzept für diese modularen Stühle entwickelte sich aus unseren Überlegungen zu

den Herausforderungen, denen Handwerker:innen und Arbeiter:innen in dieser Ära der Massenindustrialisierung ausgesetzt sind. Inspiriert und beeinflusst wurde es von dem Plakat der „Culture and Resistance Conference, Botswana, 1982“, das in der vorangegangenen SAVVY-Ausstellung LABO* R . E I N E A U F F O R D E R U N G Z U M H A N D E L N . . . E I N E B A S I S F Ü R H O F F N U N G ausgestellt war.

Als Kunsthandwerker:in kann es schwierig sein, sich gegen die Flut der industriellen Großproduktion zu behaupten, in der Möbel und Textilien oft billig produziert, schnell konsumiert und ebenso schnell weggeworfen werden. Dieses Projekt, das in einem Workshop entstand, ist ein Statement gegen diesen Konsumkreislauf. Indem wir ausrangierte und gefundene Materialien verwenden, machen wir das, was sonst verschwendet würde, wieder nutzbar und schaffen so eine Kultur, die Nachhaltigkeit und Handwerkskunst schätzt. Die Wiederverwendung dieser Materialien ist nicht nur ein künstlerisches, sondern auch ein kulturelles Unterfangen, das sich gegen den Wegwerfcharakter der modernen Konsumgüter richtet.

Die Gestelle der Stühle sind von Mustern aus der Natur inspiriert – stell Dir vor, Du teilst eine Orange in zwei Hälften und betrachtest das verschlungene Muster darin. Dieses natürliche Muster schafft die modulare Natur der Stühle. Die Entscheidung, die Stuhlgestelle miteinander verbinden zu können, ermöglicht verschiedene Konfigurationen, von vollständigen Kreisen bis hin zu anpassungsfähigen S-Formen, was sowohl die Flexibilität als auch die Einheitlichkeit des Designs unterstreicht.

Die Auswahl der Farben und Textilien für die Sitzflächen war eine gemeinschaftliche Entscheidung der Workshopteilnehmenden. Die Idee war, die Teilnehmenden zu ermutigen, ihre eigenen kaputten oder gefundenen Stühle und Textilien mitzubringen und so persönliche Geschichten und Materialien in den Gestaltungsprozess einfließen zu lassen. Diese kollektive Improvisation fügte den endgültigen Stücken eine reiche Schicht von Gemeinschaft und individuellem Ausdruck hinzu.

Dieses Projekt und der Workshop waren ein gemeinsames Unterfangen von Rafał Łazar und Willem van der Hoek. Die Teilnehmenden des Workshops waren u. a. Zainab Marvi, Dorothea Kritikos, Manjahi Njoroge, Berta Galofré Pons, Paloma Torréns Muzás, Matthew Hansen, Annie Kern und Lena Cramer.

* * * S H A U N A K M A H B U B A N I
M I T S A V V Y . D O C

*Dis-visible Narratives: Non-western Cultural Production
around HIV/AIDS*

2024–fortlaufend, von SAVVY Contemporary in Auftrag
gegebene Recherche

Die Installation wurde von Pablo Santacana López
entworfen. Die für die Fragen verwendete Schriftart
wurde von Amélie Dumont entworfen.

Die HIV/AIDS-Pandemie gehört noch nicht der
Vergangenheit an. Nach Schätzungen von UNAIDS
werden im Jahr 2022 weltweit 39 Millionen Menschen
mit HIV leben. Obwohl wir seit dem Höhepunkt der
Epidemie im Jahr 1995 enorme Fortschritte bei der
Aufklärung und der medizinischen Forschung gemacht
haben, werden sich im Jahr 2022 1,3 Millionen
Menschen neu mit HIV infizieren, und 630 000
Menschen werden an den Folgen von AIDS sterben –
eine statistische Momentaufnahme, die zeigt, wie viel es
noch zu tun gibt.

Seit den Anfängen der Epidemie haben Künstler:innen,
die mit dem Virus leben und/oder die Angehörige durch
das Virus verloren haben, die Komplexität der Krankheit
visualisiert. Der größte Teil dieser kulturellen Produktion
war und ist jedoch in den USA und Europa angesiedelt,
obwohl die Mehrheit der Neuinfektionen inzwischen
außerhalb dieser Regionen erfolgt. *Dis-visible Narratives*
– initiiert als Intervention in S A V V Y .doc und geleitet
von Kurator:in Shaunak Mahubani – untersucht die
Gründe für diese Asymmetrie und stellt Archivierungs-
und Ausstellungsmodelle vor, die die spezifische soziale
Dynamik des Lebens mit HIV im globalen Süden in
den Mittelpunkt stellen, um ein Archiv zu schaffen, das
veröffentlichten und unveröffentlichten Erzählungen
Raum bietet.

Anknüpfend an Mahubanis Vorstellung vom
verwundeten Archiv (2023) wird “Disvisibilität” als eine
Form der epistemologischen Verwundung betrachtet,
die hauptsächlich durch strukturelle Stigmatisierung
verursacht wird. Die Vorsilbe „dis-“ verweist auf
den Bereich der Behinderns oder der Verhängung
von Beschränkungen „durch die politischen,
wirtschaftlichen und kulturellen Normen einer
Gesellschaft, die Menschen mit Beeinträchtigungen
wenig oder gar nicht berücksichtigt und sie daher
von ihren Hauptaktivitäten ausschließt“ (Mike Oliver,
1990). Neben anderen Faktoren wird sie verschärft
durch die soziale, materielle und mancherorts auch
rechtliche Diskriminierung derjenigen, die öffentlich
über ihren positiven HIV-Status sprechen, sowie durch
die erhöhten Überlebenskosten für PLHA ohne eine
entsprechende, unterstützende Kunstinfrastruktur.
Aufgrund der Scham, die mit HIV verbunden ist und die
unter anderem ausgelöst wurde durch die verächtliche
frühe Etikettierung als GRID (Gay Related Immune
Deficiency), und damit als eine Krankheit, die durch
Abweichung und Hedonismus verursacht und durch die

aufkeimenden Bewegungen für die Gleichberechtigung
von Homosexuellen im Süden verstärkt wird, wird die
Disvisibilität oft durch Selbstzensur ausgeübt, was die
Schaffung von Kunstwerken und ihr Auftauchen im
öffentlichen Raum verhindert.

T R I A G E , die erste von vier Forschungsphasen,
versucht zu verstehen und zu organisieren, welchen
Einfluss externe Faktoren auf die Veröffentlichung von
Kunstwerken zu heiklen Themen haben. Welche Fragen
der Struktur, der Sicherheit, der Sichtbarkeit und der
Undurchsichtigkeit müssen wir uns als Forscher:innen,
Archivar:innen und Kurator:innen stellen, wenn
wir ein verwundetes Archiv zusammenstellen und
ausstellen? Neben allgemeineren Überlegungen
untersuchen wir auch die Bedingungen, unter
denen Kunst im Zusammenhang mit HIV/AIDS
öffentlich gemacht wird, und verfolgen das Ziel,
Maßstäbe für Handlungsfähigkeit, Wandelbarkeit und
Gegenseitigkeit zu schaffen, um diese unsichtbaren
Erzählungen behutsam sichtbar zu machen. Das
Projekt wird in jedem Ausstellungskapitel des neuen
künstlerischen Programms von S A V V Y iterativ
wachsen; es begann mit C U R E S : C H R O N I C
P R O M I S E S begonnen und wird nach
L A B O * R mit Ausstellungen zu S O C I E T Y und
H I S T O R I C A L C H I L D R E N fortgesetzt.

S H A U N A K M A H B U B A N I ist Kurator:in
und Autor:in zwischen Berlin und Mumbai. Mahubani
erforscht Möglichkeiten der gemeinsamen
Zukunftsgestaltung, die auf dem Streben nach Nicht-
Dualität beruhen, und streben danach, Komplexität,
Fluidität, Mehrdeutigkeit und Wandelbarkeit bei der
Erforschung der Grenze zwischen dem Selbst und dem
Anderen zu erhalten. Mahubanis Arbeit konzentriert
sich auf Praktiken, die persönliche und angestammte
Erfahrungen in den Vordergrund stellen, um verwundete
Archive wiederzubeleben. Derzeit arbeitet Mahubani
an *Wrapped in the Shadow of Freedom* (Prishtina,
Aug 2024). Zu den jüngsten Projekten gehören *The
Albanian Conference* (initiiert von Anna Ehrenstein)
auf der 4. Lagos Biennale (2024), *When the Moon was
Nine Months Full* von Seema Kohli (Tao Mumbai, 2024),
Parag Tandel: Archipelagic Archivist (TARQ Mumbai,
2023), *AUTOPOIESIS* (2022–fortlaufend, Mexico City,
New Delhi, Berlin), *Party Office at documenta fifteen*
(ko-kuratiert mit Vidisha-Fadescha, Kassel 2022),
DANCE TRANS REVOLUTION* (kuratiert von After Party
Collective, New York 2021), *Entre Sures* (ko-kuratiert
mit Eli Moon, Mexico City, 2021) und *Saavdhaan: The
Regimes of Truth* (Neu-Delhi, 2018). Texte erschienen
in *NO NIIN*, *Hyperallergic*, *Artforum*, *Critical Collective*,
Mezosfera, *ifa Biennale stories* und auf anderen
Plattformen.

SOCIETY: OR INFINITE REHEARSALS

EIN VON RAISA GALOFRE
UND MEGHNA SINGH
KO-REOGRAFIERTES KONZEPT
[EINE DEUTSCHE ÜBERSETZUNG
WIRD IN KÜRZE VORLIEGEN]

The sun hasn't come up yet and she is still holding her, carrying, swinging, feeding. After a while, she lays down next to her, so close that both can feel the warmth and smell of each other's bodies. Once again, holding, carrying, swinging, feeding. She sits, a little head resting on her shoulder. A brief silence, a deserved pause. She continues holding, carrying, swinging, feeding. Even though they have already danced together, every day feels like an infinite rehearsal.

RHYTHM, OR AN INTRODUCTION

Before we learn to talk, even before we learn to walk, we dance.

This intuitive ability might have evolved to a large extent from contact with the very first rhythm we ever felt: The heartbeats resounding in our first home, our mother's womb. Then rhythm is indeed, as the poet, philosopher and politician Léopold Sédar Senghor puts it, "the architecture of being, the internal dynamics that gives it form, the system of waves it gives off toward Others, the pure expression of vital force."¹ He continues: "Rhythm is the vibratory shock, the force that, through the senses, strikes us to the root of our being and expresses itself in the most material, sensual ways: lines, surfaces, colours, volumes and architecture, sculpture and paintings, accents in poetry and music, movements in dance."² From the pulsing of our blood and the contractions of our muscles to the streets we walk, the spaces we choose to enter and even the ones in which we are not allowed to; the rituals we follow everyday; the way we relate to one another, the conditions that determine those ways – in other words, ourselves and the societies we live in, all of this is infused by and built on the base of rhythm and rhythms. As Henri Lefebvre puts it: "Everywhere where there is interaction between a place, a time and an expenditure of energy, there is a rhythm."³

In SOCIETY: OR INFINITE

REHEARSALS, we begin from this sense of rhythm, that which drives our bodies and minds to build the environments and relationships constituting the societies we live in. If societies are built on the base of rhythms (Lefebvre), these rhythms propose and invite movements; the sequences of these movements – their organisation, pattern and repetition – generate dances and choreographies. In that sense, societies are networks of multiple choreographies designed and danced by collectivities as well as solo-dancers, happening simultaneously and generating all kinds of relations.

It is through the prism of dance that we look at society and societies, engaging with an investigation of their organisation and arrangement, their logics and histories, their values and ethics. For this, we give a twist to the dynamics and the place that has been historically designated to dance in the social sciences as an object of study – with the colonial connotations it has had and still has. Instead, we let its forces guide our moving/sensing/feeling/thinking. As beings with recent migration histories, we position ourselves within the intricacies of the German colonial enterprise and its persistent resonances in everyday life while we move, observe, read through the architecture and the inherent possibilities of dance. In this respect, this project is also an attempt to sketch and rehearse that movement, that turn, with dance as methodology – both as a form of knowledge and a medium for knowledge production beyond its own discipline.

SOCIETY: OR INFINITE REHEARSALS understands dance as a thinking and feeling process that enables us to identify and read through choreographies that fixate our societies in the steps and gestures of colonial, patriarchal, classist and casteist logic. What more can the act of dance – ever in motion, holding in itself tenses past, present and future – teach us? To move towards articulating liberatory proposals, we return to the knowledge found in the body/ in bodies, to movements and motions improvised, rehearsed and learned through an understanding of interdependence, permeability and connection.

¹ Quoted in: Souleymane Bachir Diagne. "Senghor, Bergson and the Idea of Negritude", *Art Africa Magazine*, 2017, <https://artfricmagazine.org/african-art-as-philosophy-2>.

² Ibid.

³ See Henri Lefebvre. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, translated to English by Stuart Elden and Gerald Moore, London: Bloomsbury, 2013 (1992), 5–6.

The sun is already fierce in the early hours of the morning. At the gates to the pool, IDs are checked, tickets are scanned. The bodies standing in line elicit or provoke subtle changes in the bodies of those observing them: A tightening of the mouth, a downturn of the eyebrows. Tiny movements that coexist here alongside other, greater ones that a body can do. In the blue of the pool, three bodies swim laps in perfect tandem: six arms, six legs and three heads moving in and out of the water in what looks like easy, rehearsed harmony.

DANCE, OR A METHODOLOGY

To engage with dance as a methodology, it requires first and foremost an awareness of our own physicality. Secondly, but not less important, it demands from us that we move: physically but also mentally. It requires us to move from the notion of static, fixed, invariable identities and societies and get closer to a more organic and dynamic notion of permeable and malleable narratives of selfhood and societal bodies, both in motion and grounded in histories and ancestries that are in constant conversation with the present and future. Then, dance has the unique capacity of opening portals that connect all tenses in one sequence of movements – whether we are conscious about it or not. In this sense, societies are as well moving bodies or bodies always in motion hosting other bodies in motion, in which dances, rehearsals and choreographies take place in various forms.

That the body is knowledge is something our ancestors have always known. Before the predominance of written and spoken language and the separation between body and mind that colonialism perpetuated, the body and its language were fundamental means for communication, knowledge preservation and transmission.⁴

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung reminds us of the potentialities of the body and bodily knowledge by planting the seeds for what is and could become *Corpuliteracy*. Inspired by the proposal of filmmaker and theorist Trinh T. Minh-ha to consider “rhythm as the door between the body and mind”⁵ which she later elaborated as the concept of the “embodied mind”, Ndikung describes *Corpuliteracy* as “an effort to contextualise the body as a platform, stage, site and medium of learning, a structure or organ that acquires, stores and disseminates knowledge. This

concept implies that the body, in sync with, but also independent of, the brain, has the potential to memorise and pass on/down acquired knowledge through performativity – the prism of movement, dance and rhythm.”⁶ Ndikung elaborates his proposal by drawing on different expressions or uses of dance as a means for communication, as a method of historicity, as embodiment and portrayal of social realities, to name a few.

SOCIETY: OR INFINITE REHEARSALS is inspired by these ideas and the understanding that engaging with dance as a methodology involves other ways of knowledge production and transmission. These move beyond the Western paradigm and Cartesian notions of the dominance of the rational mind as the sole knowledge producer as well as their non-verbal manifestation through bodily language or “form of [corporeal] communication” (Glissant).⁷

There is no longer a sense of time. There are lines drawn by bodies, put into a kind of boomerang movement crossing the city. They are sent to one place, where a sitting body is expecting them, only to be sent back to another sitting body. Every coming destination comprises a rehearsal. Every sequence: move, sit, place documents on a table, pick the documents from the table, be told to go to another place; sit, place documents on a table, pick documents from the table, be told to go back to the first place. Tedious dances of bureaucratic choreographies forced to loop in infinite rehearsals.

DANCE AGAIN, OR COERCIVE CHOREOGRAPHIES

The philosopher Enrique Dussel, for example, explained that there is no concept of Europe as we understand it without the colonies [...]. The conditions for Europe to become the dominant model civilization cannot be separated from its colonial expansion. Europe constituted itself in a relation of negation to the other. The decolonial is a response to that.

— Rolando Vázquez, “The End of the Contemporary”⁸

We write this curatorial note from within the European metropole of Berlin, Germany, where questions of identity, belonging, society are danced around and through on the street as much as in the legislatures. Germany’s and, by extension, Europe’s imagination of itself and its social essence has consistently been defined by a dialectic that reduces being to a binary: a line drawn between the self and other, between “white” and “coloured”, between “Biodeutschen” and people with “Migrationshintergrund”.

4 For an exemplary and extensive read on this topic, see: Mamadou Diouf and Ifeoma Kiddoe Nwankwo (eds), *Rhythms of the Afro-Atlantic World: Rituals and Remembrances*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010, 11.

5 Trinh T. Minh-ha. “On Fourth Dimension”, lecture at HAU Hebbel am Ufer, Berlin for SAVVY Contemporary’s project *That Around Which the Universe Revolves. On the Rhythmanalysis of Memory, Times, Bodies in Space*, 3 December 2017.

6 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung. “Corpuliteracy: Envisaging the Body as Slate, Sponge and Witness”, in: Nick Aikens & Yolande Zola Zoli van der Heide (eds.) *I Think My Body Feels, I Feel My Body Thinks: On Corpuliteracy*, Van Abbemuseum Eindhoven, 2022, 14.

7 Mamadou Diouf and Ifeoma Kiddoe Nwankwo (eds.), *Rhythms of the Afro-Atlantic World: Rituals and Remembrances*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2010, 11.

8 Rolando Vázquez. “The End of the Contemporary”, Interview in *ContemporaryAnd*, 2017: <https://contemporaryand.com/magazines/the-end-of-the-contemporary>

While denying that the “Other” has, to a large extent, always been present within the outline of the self, the maintenance of that line (the border) is as much of an identity-building project for the German state as it is a socioeconomic one. Policy decisions at the level of the nation state sometimes slacken that line, as during the 2015 “migrant crisis”, allowing for the continuation of migratory movement into German society. At other times the border hardens, constricting movement, cutting off trajectories traced by migrant and refugee bodies, enacting choreographies that attempt to keep control over the essence of the “self” and “society”. The increasingly policed and armed outline of the EU borders enacts a coercive choreography that seeks to establish, through directed movement and designated steps, a particular kind of social structure, a particular kind of society. Or as Phanuel Antwi writes:

Choreography recalls the Greek khoreia which means dance and graphein which suggests to write/record/describe. The term choreography not only registers the kinesthetic notations of movements in professional dance, it also captures imperceptible corporeal notations of these theatrical movements, giving ways to attend their passing. In writing the futures of bodies in movement, choreography can then also name those often-invisible scripts that direct the actions of individuals much more broadly: the teacher’s frown, the social worker’s eyebrow, the finger on a trigger.⁹

Antwi here particularises and personifies state policies and attitudes that continue to determine social scripts, that mould and choreograph social currents at the level of the school and education system, at the level of social services, at the level of the police and border control agencies. The disapproving wag of an eyebrow directed at a refugee for not speaking good enough German or the purposeful touch of a police officer’s hand to the gun at his side when he speaks to an Arab teenager in Neukölln: these, too, are social choreographies, directing and dictating “correct” social behaviors and movements to the migrant body. For the racialized “Other”, true freedom of movement – the ability to create and follow one’s own choreography into and through (German) society – never fully arrives.

This direction or orchestration of the social also determines which bodies one comes up against in the dance for space on the U8 subway line, which bodies one passes while moving through the sparkling clean streets of Prenzlauer Berg, which bodies one queues up with while in line at the Jobcenter in Reinickendorf. Residential centres for asylum seekers and refugees are increasingly located in neighbourhoods at the peripheries of the city of Berlin or close to the woods in Brandenburg that are still contaminated by mines from the border strip. This sequences an often-isolating and potentially deadly set of movements through the city and its extended area for newly-arrived migrants. Racial capitalism writes the steps

for the dance and marks each person’s starting or resting position within the city, with proximity to the center being directly proportional to how much power a subject has to refuse to dance or perform when it is demanded of them.

Such social-scaping and determination of people’s movements are modern-day continuations of choreographies put into place under European colonialism – under which the flow of goods and capital, of resources and human beings, was arranged and orchestrated on a global level in the interest of serving the metropole. To look at maps of ship routes from the 15th century onwards, for instance, is to look at an elaborate superstructure of movements that irrevocably linked the material realities of what today we might call the “Global North” and the “Global South”. As Elizabeth Povinelli writes, “Frantz Fanon noted that the colonial world is not only where colonisers go. It is a system that encloses city and suburb, rural and wasteland, and the roads and waterways that provide or are carved to provide transport. All roads lead to Rome, because no matter how far from Rome they are built and toward what unknown territory, they are built to move anything of value in only one direction.”¹⁰

Rome here is a stand-in for the European empire and its extended apparatuses – but it must be said that this purposeful directing of social currents as an attempt to create specific kinds of societies is not unique to Berlin, Germany, Europe, or even to Western cultures that privilege white subjectivity. Military occupation in Kashmir or Palestine arranges and rearranges the lives and bodies of indigenous inhabitants at gunpoint; curfews circumscribe specific movements through the land, army checkpoints necessitate the repetition of specific steps, pauses, gestures. Caste hierarchies in the South Asian subcontinent have for millennia restricted the paths that Dalit and Bahujan communities can trace through a village or city, drawing lines of control that cut off access for “lower” castes to the basic needs of water or food – delimitations that carry into contemporary societies in the subcontinent as well as its diasporas. These coercive choreographies twist and bend those who are most vulnerable into poses and gestures that restrict and bind rather than liberate and untie, all in the name of that amorphous collective ideal: “society”.

At midday there is no one to be seen. Not even the most adventurous lizards dare to defy the inclement sun at that time of the day. The only thing that moves is the thin line of water, reminiscent of the river that used to run in that area. Stone after stone, the flow of water carefully caresses the earth’s surface. Stone after stone, still carrying the energy of the once strong current. Stone after stone after

9 Phanuel Antwi. *On Cuddling: Loved to Death in the Racial Embrace*, London: Pluto Press, 2023.
10 Elizabeth A Povinelli, ‘The Urban Intensions of Geontopower’, in *Liquid Utility, e-flux Architecture*, May 2019. <https://www.e-flux.com/architecture/liquid-utility/259667/the-urban-intensions-of-geontopower>

stone after stone... As if the water could sense the endurance of its people. And as if both were rehearsing the impossible: living against all odds and the plans of multinational enterprises.

THE DANCING BODY, OR DOMAINS OF INFLUENCE

To dance and to move means also to propel energy. Energies and forces are put in motion expanding and opening up spaces around the movement that is being made. Diego Agulló calls this invisible space “domain of influence”.¹¹ These domains of influence can be inviting or excluding. In this project, we work from the unquestionable agency to move rooted in the essence of our being, the capacity of everyone to generate spaces or domains of influence and encounter, the vulnerability that demands opening up those spaces and entering them, the openness to be influenced, permeated by our fellow dancers. But we also look at the domains of influence created by certain dances and choreographies that by a variety of means constrain other movements, controlling and denying their agency to move; we call them coercive choreographies. At the same time, we also engage with transgressive moves and dances that seek to reclaim spaces that have been marked by violent acts of racism and discrimination. Fresh, free-styled dances that hope to inspire and uplift this generation and those to come.

To dance is also the freedom to decide to dance or not to dance. The bureaucratic dance – from one office to the other, getting one document to get the other, filling a form that would lead to another and so on – is for many immigrants and asylum seekers a performance made out of desperation and resignation rather than an act of will and freedom. Within these structures in which tools of raciality and control are used to determine the dance of others, we also reflect on the acrobatics and “performances” that have to be done in order to be considered fit enough for certain dances.

Throughout this research, exhibition and performance project, we will be dancing with further reflections that derive from the physical and embodied mental action of dancing, such as: With dance also comes tiredness, exhaustion. Who can afford to stop the dance and rest? What structures should exist to enable rest and to pass on the dance to others? How can dance be sustained? Within the movements in dances there is also stillness. What happens in these moments in-between? What possibilities emerge in the liminal space of the step done and the one to come? In our societies, who can afford stillness and how is it possible to reclaim it when the agency to stay still is negated?

In the afternoon, the Platz is already packed. While not everyone gathered knows each other, all carry posters and banners with messages that echo a similar vision. The march begins, a stream of movement through the street. Up and down, up and down. one, two, three. Moving forward, chanting verses, echoing songs. A ghost choreographer directing the mass. Up and down, up and down. one, two, three. Moving forward – sometimes in and sometimes out of sync. Would there be more synchronicity if there had been a chance for rehearsal, or would the group always move with an asymmetrical, experimental rhythm?

DESIRE LINES, OR MOVING THROUGH FEELING

[!]n landscape architecture they use the term “desire lines” to describe unofficial paths, those marks left on the ground that show everyday comings and goings, where people deviate from the paths they are supposed to follow. Deviation leaves its own marks on the ground, which can even help generate alternative lines, which cross the ground in unexpected ways. Such lines are indeed traces of desire; where people have taken different routes to get to this point or to that point.

— Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*¹²

How groups of people move through space is, in the context of the modern, “Western” city, a choreography that is over-determined and prescribed: by urban planning, by Cartesian grids of streets and roads, by the public transport systems that establish both centres and peripheries. In the metropolises of New York or Tokyo, for instance, a recurrent, everyday choreography that makes its way into iconic visual representations of these cities is that of crowds of people crossing the street at major intersections, at Times Square or in Shibuya. The light turns green, a signal to move forward as a group; the group obeys and surges on. No analogous image exists of cities like New Delhi or Dhaka, for instance, similarly populous but places where crossing a busy road is determined not by a signal that lights green for the pedestrian but by the individual’s particular proclivity for risk; an individual movement or dance, albeit one that is conducted at times in improvised tandem with others standing alongside on the street.

This tension between movement that is prescribed and movement that is improvised – between routes that are determined as though from above, and those that are willed into being because they are felt to be missing and therefore need to be materialised – manifests itself as traces in urban space and the landscape, visible in different ways. Where the paved street represents the former, the latter is, as Sara Ahmed notes, the realm

¹¹ Diego Agulló, *Dangerous Dances*, Berlin: Circadian, 2020.

¹² Sara Ahmed, *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press, 2006.

¹³ *Ibid.*, 19.

of “unofficial paths, those marks left on the ground that show everyday comings and goings, where people deviate from the paths they are supposed to follow.”¹³ A deviation that might come into being as a worn down line of earth in the grass between the entrance of the park and a particularly beloved bench, a line drawn into the ground through repeated movement because it was a path that was desired but not pre-imagined.

Seen another way, any path carved through space by groups of bodies that do not adhere or conform to what a socio-political environment has pre-imagined for them is the carving of a desire line: an unofficial path, a deviation. These desire lines are formed by a football passing between groups of kids who play in parking lots or abandoned malls from which they are continually shooed away. They are traced by migrant domestic workers in Hong Kong alighting from buses and subways, moving together to congregate around central train stations on their off days, sharing food and each other’s company in the only public spaces available to them. A desire line is the picket line formed by the held hands of striking health workers, is the entangled web of lines formed by university students occupying public space to demand their right to dissent.

And then there is the particular coordination, the loose choreography seen in the movement(s) of people coming together in protest, in rehearsal or spontaneously, along a planned demonstration route or erupting in revolution. When groups of people occupy public space to demand a right or to correct a wrong, it is in service of a line of desire: for another world, another reality, another kind of society than the ones we inhabit. Some of these desire lines are repeated strongly enough and frequently enough that they veer, at a certain point, from the “unofficial” into the “official” – at least as far as the granting of selected rights is concerned. The desire line of the Pride “parade”, for instance, traces its history from an uncoordinated, spontaneous protest or riot at Stonewall to now, in many Western countries, a sanctioned and purposefully assembled line through paved streets, carried out with the full blessing of the nation state – in Berlin, sometimes even with the presence of the army. A certain kind of queerness, once outside the realm of the socially accepted, has become a marker instead of a “free society” in the US and across Europe – a co-opting that these states, to point to their own superiority, often mobilise against other societies where these kinds of desire lines might still only seemingly manifest at the fringes.

Nonetheless, protest spaces often come to an understanding of the need to move in choreographies that unsettle and disrupt the singularity of pathways sanctioned by a specific, hegemonic vision of society. The mass protests in Hong Kong in 2019 to 2020, for instance, often echoed “Be water” as a guiding principle, linked to martial arts practitioner and actor Bruce Lee. Artist Eric Siu interprets the philosophical directive as one that emphasised the need for constant transformation during the protests, for “floating, organic behaviour”, for a

decentralised methodology: “During protests, strategies and decisions evolved organically, there was collective decision making. People protesting in one area would suddenly move to another location. It was so fluid the police couldn’t catch them.”¹⁴

The emphasis on fluidity and multiplicity, on organic lines of movement, places these and other protest movements in the realm of non-hegemonic choreographies, ones where bodies collect and collide in service of alternative futures, different societies. The body in the present moment of a protest gathers with other bodies to corporeally manifest a future not yet arrived at, one to move towards at the speed of desire.

It is 5.29pm and the bus is full. At least three babies in carriages and two dogs, alongside their adult companions, wait with varying degrees of patience to enter the M29 at the stop. The bus tilts, prompting a rushed, often-rehearsed dance: passengers flowing out, wordless negotiations for space at the doors, passengers entering, rearranging themselves in a matter of seconds before the double-decker takes off again. An automated movement taught by the city, by a society invested in the precision of the bus’s arrival time.

CHOREOGRAPHIC THINKING, OR A MOVEMENT TOWARDS CURATION

Sometimes choreography is useful only in as much as we don’t notice it. [...] Another description of choreography could be this: “Something that helps you step back for a moment, enough to see what someone else might see.”

– Jonathan Burrows. *A Choreographer’s Handbook*¹⁵

In her essay “On Choreographic Thinking”, choreographer and scholar Megan Nicely points out two ways in which choreographies come into being. She identifies two main currents: some choreographies derive mainly from linguistic discourse, in which thought precedes action. Choreographies are for example, the bodily interpretation of ideas, stories or songs. For others, the thinking happens within the movement itself. It is the movement that activates the thought and what enables a choreography to flourish. In this case, choreographies are not necessarily directly connected with rational thinking and sequences of cause and effect, but with the “embodied mind”. In this project, we engage with both approaches to choreography by understanding them as the two sides of a coin as well as the forces that produce the tensions that make the coin spin.

¹⁴ Julia Kloiber interviews Joel Kwong and Eric Siu, “Be Water – Insights into the Hong Kong Citizen Protest Movement”, *Zeitgeist*, December 2020, <https://www.goethe.de/prj/zei/en/art/22072105.html>

¹⁵ Jonathan Burrows. *A Choreographer’s Handbook*, London and New York: Routledge, 2010, 33–34.

By considering societies as networks of choreographies always in motion, we examine the societal patterns, protocols, sequences, architectures, mappings and the logics behind them as they are constantly unfolding and determining relations of effect and affect. We also engage with movements and choreographies that emerge out of the need to draw other parallel or transversal lines – “desire lines” – to the established or dominant line stipulated by the hegemonic one. These movements can be both improvised or choreographed, as well as they might emerge from the somatic intelligence stored individually and collectively in our bodies: for thriving or survival, for living and flourishing, for just being and connecting with others. To think of choreographies as a way of organising social structures and as a practice for transgressing dominant ones means to think of the politics of control and the poetics of desire behind social structures.

If in the architecture of societies, choreographies are useful precisely because they are unseen, then, reading them and identifying them as such enables us to unveil their character of being constructed and therefore, modifiable, changeable, editable. This perspective also reveals their permeability – in the sense that by revealing its structure, new elements can be added and hybrid forms can emerge. As Nicely concludes on the work of the choreographer: “If our purpose as artists, scholars and activists is to remain in question – finding new ways of creating, relating, and ultimately living – then choreography might serve not to define our work so much as unground what we think we know so as to think and experiment in new ways.”¹⁶

And finally, to think of choreographies means also to think of curation. In her essay “Choreography as Curation, Curation as Cure”, artist and choreographer Amanda Piña, references two of her projects in which the fusion between the choreographic and the curatorial can be observed: The School of the Jaguar and the School of Mountains and Water. She describes them as “a form of rehearsal of an Ecology of forms of knowing, a diversity of voices. A place for counter- and alter-worlds of sensing and meaning to exist and to be practised collectively.”¹⁷

Piña continues elaborating the idea of choreography as curation writing that:

When one choreographs a dance or a situation, one starts by gathering people together, and in this way pre-proposing a living texture or environment from which the work-world will emerge. Curating people who come together is then a very common practice embedded in choreography, proposing a

possibility of arranging relations and relationships by attuning to the emergence of a particular kind of collective.”¹⁸

Because it comprises the coming together as collectives with the aim of generating different flows of movement and structures of support and exchange that are lacking in the dominant structures of a society, from this perspective and looking beyond the spectrum of dance and curation as practices and disciplines, the act of choreographing can also be embodied as a form of community building.

It's the post-rush hour lull on the U-Bahn and a boombox enters the carriage. The beat is loud, it immediately gets under the skin of those who hear it. Some feet tap along to the rhythm, a minute and nearly unnoticed rehearsal of a movement that, in the right place and right time, could envelop the entire body.

DANCE: RITUAL, REPETITION, METHOD

It is against the tension of these larger social choreographies, between the prescribed and the improvised, that the racialised and marginalised body moves through the abstracted and particular landscapes of our societies. Migration is one such movement, compelled by a variety of social and economic factors, facilitated by a variety of the same. Vietnamese-American writer Ocean Vuong approaches this by describing the migration patterns of monarch butterflies:

*Migration can be triggered by the angle of sunlight, indicating a change in the season, temperature, plant life, and food supply. Female monarchs lay eggs along the route. Every history has more than one thread, each thread a story of division. The journey takes four thousand eight hundred and thirty miles, more than the length of this country. The monarchs that fly south will not make it back north. Each departure, then, is final. Only their children return; only the future revisits the past.*¹⁹

Analogous triggers for migration that come to mind in the context of human life: The angle of aerial bombing, the change of a river's path and how it feeds the crops, the temperature of the home country's summers, its currency, its government's mood, the life of the mind, heart, spirit, accompanying desires for elsewhere. Different kinds of migratory movements yield different relationships with fixity, fetishization, discrimination. In the case of migration to Germany, “guest workers” and “contract workers” of Turkish and Vietnamese communities, for instance, were fixed for whole generations into specific places and

¹⁶ Megan Nicely. “On Choreographic Thinking”, *In Dance*, March 2014, <https://dancersgroup.org/2014/03/on-choreographic-thinking>.

¹⁷ Amanda Piña. “Choreography as Curation, Curation as Cure”, *On Curating*, Issue 55, 2033.

¹⁸ *Ibid*

¹⁹ Ocean Vuong. *On Earth We're Briefly Gorgeous*. New York: Penguin Press, 2019.

positions, physically as much as socially, within cities, neighbourhoods, residential blocks and buildings. How future generations of these communities move through today's Germany might look different – although choreographing your way through a society that continually marks you as an outsider, of course, remains a constant starting position from which the dance begins.

As Vuong writes about the monarch butterfly: only the future revisits the past. Generational movement often works similarly, across the ocean and continental masses; in creating new or hybrid identities and choreographies, racialised, migrant communities braid cultures of the past home with cultures of the present home. In this way, perhaps the past can revisit the future as well; time runs through each braid, changing the nature of each twist and turn. Rhythm, music, dance are frequent sites of these braidings – the past that is not past is summoned into homes, first maybe through radios and then through TikTok, first perhaps in private gatherings and then increasingly on public dancefloors.

Movements and choreographies of one body are always in dialogue with the movements and choreographies of other bodies: those past, present and future, those near and far. Through its own somatic memory, through culture and tradition, improvisation and innovation, the body that dances, Bonaventure Soh Bejeng Ndikung writes, can be a site of ritual, of spiritual connection; it can be a witness to histories of encounters between selves and others, to socio-political realities, traumas and joys: “War or other challenges faced by a group of people take form as dance moves, or are integrated into costumes and music. Battle techniques, loss of life, or moments of victory are re-performed, passed from one generation to another, as with the Mbaya dance or Capoeira.”²⁰ Like Ndikung, Phaniel Antwi traces lines of coerced, enforced movement (or enforced stillness, as it were) from the Middle Passage into present-day dance cultures:

Limbo, for example, is typically seen as a trivial dance craze. But the practice originates in a dance in which enslaved people sneaked their weight into themselves, suspended themselves from the constraints of living under deck, by folding their bodies into communion with itself. Imprinted in the folds is a “new corpus of sensibility”, one that embraces bodily appetites, the body’s pain and pleasures, as a possible way to convey one’s acceptance, appeal and rejection of their lot. The utility in this state of limbo, of bones folding on bones to hold one still, from the ground, storing sweet bitter memories in between bones, reassembles and finds release in the flexes and slow staccato progressions of popping and locking, styles inherited by Hip Hop culture that funk dancers know too, too well.²¹

In the contemporary moment, indigenous and “folk” traditions of performance and dance often do the work of both establishing and continuing cultural memory, through ritual and repetition, for the dancing body alienated from its home context as well as for the body politic. Over the last century, Palestinian dabke, for example, has become as much a matter of cultural heritage and identity as it is a political one, performed by dancers alone and in groups at demonstrations and rallies. In this case, the distinction between the site of the dance and the site of the public protest collapses; the dabke line is a desire line, an assertion of a tradition and identity that continues in the face of displacement and erasure. In these performances and in those from other sites of struggle, as dancer and choreographer Farah Saleh says, “the bodies of the performers act as a living archive, carrying all the political gestures uncovered as a form of self-historization, questioning who creates and owns an archive and ways of delinking from the colonial narrative.”²²

While an individual dancer might learn a particular choreography through the pace and process of their own body, dance remains a deeply social endeavour, creating its own social space: between dancer and dancer, between dancer and audience. As Ndikung writes: “Maybe most importantly, dance seems to be about connecting with the other, about communion, a group action. Dance, with all its aforementioned functions, manifests most effectively when one ‘dances the other.’ Dance is a social phenomenon... and needs a community to be lived and experienced.”²³

As the day comes to an end, they sit together in a circle. Two of them bring the drums, the rest bring their clapping hands and a few bottles of ñeque. A deep, throaty voice chanting a verse breaks the chatter marking the beginning of the journey. The drummers respond, the chorus follows, the claps accompany the orchestrated rhythm. A rehearsal as we know it is not necessary. It is done while the singing is happening, evoking presences and stories long sung across generations. Past and present converging singing the songs for thousands of years to come.

20 Ndikung, *ibid.*, 91.

21 Antwi, *ibid.*, 67.

22 Farah Saleh, Adrienne Hart, Leopold Lambert. “Making Gestures: A Conversation about Dance, Bodies, Space and Anti-Ableism,” *The Funambulist*, Issue 19: The Space of Ableism., 30 August 2018. <https://thefunambulist.net/magazine/space-of-ableism/interview-making-gestures-conversation-dance-bodies-space-anti-ableism-farah-saleh-adrienne-hart>

23 Ndikung, *ibid.*, 16.

REHEARSAL, OR REHEARSAL & REHEARSAL & REHEARSAL

It is one thing to recognise a movement for its emancipatory potential and another for the body to learn it: the steps involved, the sequencing, the rhythm needed must all be repeated for a choreography to be integrated, for a body to move in line with how it desires. What an audience, witness or co-dancer sees when a dancer moves is the result of accumulation, of muscle memory and rehearsal – work that happens “off stage”, before (but as well as during) the moment of “performance”. Tanya L Shields thinks through the many meanings of rehearsal: “The word ‘rehearsal’ implies several events: (1) repetition until something is mastered, (2) constant reexamination of what has already been done, and (3) the suggestion of orality and physical presence, of the body engaged in rehearsal because of the added inflections, pauses, nuances, and bodily shifts resulting from each repetition or revision.”²⁴

It must be said that our concern with rehearsal here is not the pursuit of mastery, expertise, perfection. Rather, rehearsal itself is the work, the true work. Repetition, revision, re-examination: each iteration of a movement is a step forward as much as a step back, an occasion to act and then to revise.

As it is the past that is being revised and revisited, a rehearsal functions as a prediction of what might happen. The past itself is predicted. Nevertheless, the outcome during and after a rehearsal can always vary. This inherent character of rehearsals opens up many possibilities in and for our societies. A prediction of the past can help us redirect the movements, reinvent the choreography, include other influences, open up the dance towards others.

In this sense, a rehearsal is also a space for experimentation, of trial and error. Guadeloupean dancer, choreographer and scholar Léna Blou, known for her extensive research on Gwo Ka dance²⁵ and her seminal work developing *techni'ka* and *bigidi*, “the dance of the harmony of disorder” as she calls it herself, observes

that in Gwo Ka dance there is not such a thing called mistake.²⁶ Mistakes are the former steps anticipating a new set of movements, that is to say, they are material for inventing other variations, which are most likely unexpected ones. Could one then rehearse a dance like Gwo Ka? What does that tell us about improvisation, trial and error? Rehearsals in this case can work as the vehicle to reflect on one's own flow of movement, that is one's own thinking process.

A rehearsal is never the same for each body; it can be different each time. As such, rehearsal as a process encourages us to rehearse as well an awareness of a plurality of perspectives, experiences and tenses – bringing us closer to not a singular society but multiple societies, an embodied pluralism. Dance is an embodied art form and accordingly it must be a temporal one, too. Each iteration of even the same dance differs from the one that came before and after because each iteration exists in a different temporal moment. The dancer's body has changed, even if minutely; the world the dancer dances in has changed. Time has run through here as well: it has accumulated, it has incremented – increments that lead us forward, sideways, elsewhere, towards or away from each other, into and out of communion. We return here to Tanya L Shields, who writes:

*The conceptual and affective shifts made by rehearsal, which develop empathy and through which communities of consensus emerge, develop from repeated engagements with another's story. In effect, we can all create social change through minute engagements that help us to think critically about our environment. When these incremental moments are compiled, there is transformation.*²⁷

Writing within the Caribbean context, Shields theorises here affective belonging as a process of rehearsal through a multiplicity of modalities, imaginations, and histories: “My construction of feminist rehearsal is the process of moving toward an ideal rather than reaching a utopic performance.”²⁸ This mode of orientation towards the utopic – towards a better, more just world – as a trigger for movement also exists within multiple other social traditions and liberatory philosophies, from the Zapatistas to Marxist revolutionaries, from abolitionist organising to anti-caste literature. 15th century Bhakti saint-poet Ravidas, born into an “untouchable” caste in what is today northern India, spoke of “Begumpura” in his verses: the name of this imagined realm, where there would be no taxes or property, translates into a place of no pain or sorrow, no “gham”. Begumpura – which remains central to the work of contemporary Dalit artists, writers and thinkers²⁹ – is a place where “none are third or second – all are one.” The poem ends:

They do this or that, they walk where they wish,
they stroll through fabled palaces unchallenged.
Oh, says Ravidas, a tanner now set free,
those who walk beside me are my friends.³⁰

24 Tanya L Shields. *Bodies and Bones: Feminist Rehearsal and Imagining Caribbean Belonging*. University of Virginia Press, 2014. 2.

25 “Gwoka is both a musical genre and a dance performed to the rhythm of a drum known as the “KA”. The percussionist, known as the “tambouyé”, performs rhythms that can be festive or melancholy, but all are undeniably captivating. Originally, playing and dancing gwoka was a means of resistance and survival, but today it's an integral part of everyday life in Guadeloupe”, <https://www.lesilesdeguaadeloupe.com/tourism/en-us/culture-and-heritage/gwoka>

26 Léna Blou. “Lawonn and Bigidi: a Mawonaj of Caribbean Thought, the Circularity of the Caribbean World, and Techni'ka”, Movement lecture and dance workshop at HKW, Berlin, 04.08.2024.

27 Tanya L Shields, *ibid*, 9.

28 Tanya L Shields, *ibid*, 13.

29 Visual artist and filmmaker Rahee Punyashloka's solo exhibition at Pulp Society in New Delhi, which opened on 14 September 2023, was entitled *Field Notes from Begumpura*. In his note about the exhibition, he wrote, with reference to Begumpura: “The citizens of this city would no longer organise their limits and life-worlds around the fault-lines of caste.” <https://pulp.society.in/blogs/exhibitions/fieldnotes-from-begumpura-by-rahee-punyashloka>
Manu Kaur, curator of the exhibition *Dalit Dreamlands: Toward an Anti-Caste Future*, opened in April 2024 at the Oakland Asian Culture Centre in California, also spoke of the centrality of Begumpura in their vision for the exhibition in an interview, saying: “My family is Ravidassia, and I wanted to create my version of Begumpura which also includes queer, trans, pro-Black, and pro-Indigenous identities, and highlights folks who are marginalized at so many different intersections.” <https://hyperallegic.com/923428/dalit-dreamlands-oakland-asian-cultural-center-redraws-a-map-of-the-south-asian-diaspora>

Or perhaps, as Eduardo Galeano wrote: “Utopia is on the horizon. When I walk two steps, it takes two steps back; I walk another ten steps, and it recedes ten steps further. As much as I may walk, I will never reach it. So what is utopia for? The point is this, to keep on walking.”³¹

And before we learn to talk, even before we learn to walk, we dance.

It is nearing the midnight hour and only now are the dance floors filling up. The air is thick with the heat of the day. The clock strikes, the music changes; the day's rhythms and rehearsals make way for something else, something that leads us to each other.

³⁰ Gail Omvedt. *Seeking Begumpura: The Social Vision of Anticaste Intellectuals*, New Delhi: Navayana Books. 2008.

³¹ Eduardo Galeano, *Walking Words*, translated to English by Mark Fried, New York: W.W. Norton, 1995.

WEITERE INFORMATIONEN

savvy-contemporary.com

S A V V Y Contemporary ist eine künstlerische Organisation, eine diskursive Plattform, ein Ort für gute Gespräche, Gerichte und Getränke – ein Raum für Geselligkeit und kulturellen Plurilog. Als öffentlicher und unabhängiger Organismus in ständiger Entwicklung, wird S A V V Y von rund 25 Mitgliedern und einem Netzwerk von Mitstreiter:innen belebt, mit dem geteilten Ziel, Gemeinschaft und Gemeinschaften zu bilden. S A V V Y Contemporary positioniert sich an der Schwelle zwischen dem Westen und dem Nicht-Westen, um deren Konzeptualisierungen, ethische Systeme, Errungenschaften und Ruinen zu verstehen. Es entwickelt Werkzeuge, schlägt Perspektiven vor und fördert Praktiken, um sich eine gemeinsam bewohnte Welt vorzustellen.

SAVVY Contemporary komponiert Lebenswelten durch sein Engagement in den Bereichen Ausstellungsmachen, Forschung, Klang- und Bildkulturen, verkörpertes Wissen und andere Erbe der Kreativität. Es beherbergt ein partizipatives Archiv zur deutschen Kolonialgeschichte, ein Dokumentationszentrum für Performance-Kunst, eine Bibliothek, ein Residenzprogramm, eine Reihe von S A V V Y books, das Plattenlabel S A V V Y records, eine Radio-Plattform namens S A V V Y Z L L R sowie Bildungsprojekte mit Schulen. Der Kunstraum interagiert mit verschiedenen Öffentlichkeiten und fördert die Übersetzung und Vermittlung von Diskursen, sozio-politischen Realitäten und schwierigen Historien.

Der Raum wurde 2009 in Berlin-Neukölln von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung gegründet, der bis 2022 künstlerischer Leiter von S A V V Y war. Ab 2023 steht der Raum, der seit 2016 in Berlin-Wedding zuhause ist, unter der künstlerischen Leitung von Renan Laru-an sowie den Geschäftsführerinnen Lema Sikod und Lynhan Balatbat-Helbock.

S A V V Y Contemporary ist Grace Baggott Lynhan Balatbat-Helbock Bona Bell Onur Çimen Sagal Farah Anna Fasolato Billy Fowo Raisa Galofre Manuela Garcia Aldana Juan Pablo García Sossa Hajra Haider Karrar Daniellis Hernandez Anna Jäger Aditi Kapur Laura Klöckner Lisa Kolloge Kelly Krugman Mokia Laisin Renan Laru-an Matthew Hansen Rafal Lazar Nancy Naser Al Deen Bonaventure Soh Bejeng Ndikung Abhishek Nilamber Matthias Rademacher Lema Sikod Meghna Singh Lili Somogyi Ola Zielińska

D E S I G N Juan Pablo García Sossa

F O N T S Grow (through a generous partnership with DINAMO Foundry, abcdinamo.com) Neutral (carvalho-bernaeu.com)

S A V V Y Contemporary e.V. Amtsgericht Charlottenburg (Berlin) AZ: VR 31133 B Reinickendorfer Straße 17 13347 Berlin-Wedding