

**Ästhetiken dekolonialer Entgrenzung und postindigener *survivance*  
bei Maria Thereza Alves und die Suche nach den Möglichkeiten  
dekolonialisierender Begegnung mit Kunst**

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades  
Doktor\*in der Philosophie (Dr. phil.)  
an der Fakultät Gestaltung  
der Universität der Künste Berlin

vorgelegt von

**Wilma Lukatsch**

Oktober 2020

Gutachterin: Prof. Dr. Kathrin Peters

Gutachterin: Prof. Dr. Sabine Nessel

# INHALTSVERZEICHNIS

## ANFANG

Sieben einleitende Bewegungen einer sich dekolonial situierenden Forschungspraxis über die Kunst einer Anderen	1
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

## PART 1 – WIR/MIT:

### „What do we want the world to know about us?“ [Alves, 1983]

#### *Dekoloniale Verschiebung / Kunst und Methode*

1.1 – Mit Alves’ „Recipes for Survival“ dekolonial werden	20
1.1.1 – Forschen dekolonialisieren? Der/die/das Andere in Verschiebung, Bewegungen hin zu Verortungsfragen dekolonial/dekolonialisierender Methodik	20
1.1.2 – Forschen dekolonialisieren? Dekolonial andere/s Wissen hören und sehen	25
1.1.3 – Forschen dekolonialisieren? Die Kunst verschiebende Annäherungen an „Recipes for Survival“ und hin zu Alves’ brasilianischem Wir	30
1.1.4 – Forschen dekolonialisieren? Die vielen Wirs post_kolonialer Differenz	37
1.1.5 – Die Anfänge: Verortungen einer Künstlerin der Amerikas 1978–1985	41
1.1.6 – Dekolonial entmachen: Postindigenes <i>survivance</i> und Menschenrecht 1978	45
1.1.7 – Dekolonial entmachen: <i>Survivance</i> und Vielstimmigkeit methodisch verstehen, um Andere/s zu sehen/hören	50
1.1.8 – Dekolonial postindigen: Das Genfer Wir 1979	54
1.1.9 – Dekolonial postindigen: Tupã-y Guaraní treffen 1980	63
1.1.10 – Dekolonial postindigen: <i>Brazilian Information Center</i> 1980/1981	68
1.1.11 – „Recipes for Survival“: Fragen der Projektsituierung und Wir/Mit als gelebte Methoden	75
1.1.12 – „Recipes for Survival’s“ Lücke im Inneren oder: „What happened to the Indians?“	80
1.1.13 – „Recipes for Survival“: Mit Paulo Freire <i>conscientização</i> lernen	88
1.1.14 – „Recipes for Survival“: Zusammenspiel von Bild, Text und dem Raum des „Zwischen uns“	93
1.1.15 – Wo ist Brasilien? Wer ist/macht Brasilien? Jenseits von <i>their-, other</i> ‘	102
1.1.16 – „Recipes for Survival“: Ein kurzes Fazit	109

#### *Drei dekoloniale Begegnungen/Verknüpfungen in/mit Europa. Europäische Geschichten durch „Recipes for Survival“ gesehen (1.2, 1.3, 1.4)*

1.2 – „Objective Channel Selection“, 1995	114
1.3 – „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“, 1995	120
1.4 – „Workers in Europe – A Proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum“, undatiert (ca. Ende 1990er-Jahre)	126
1.5 – Fazit der Begegnungen/Verknüpfungen und hin zu „Iracema (de Questembert’s)“ Und/Beides-Vision	130

## **PART 2 – UND/BEIDES:**

### **„I am Tapirapé and French.“ [Iracema (de Questembert), 2009]**

#### ***Dekoloniale Verschiebung / Kunst und Methode***

2.1 – Konstruktionen/Dekonstruktionen/Rekonstruktionen von <i>Brazilianicity</i> und <i>Indianness</i> und hin zur postindigenen <i>agency</i> von Alves' „Iracema (de Questembert)“	133
2.1.1 – Prolog: Begegnung mit einer Anderen vom Ende her gehört	133
2.1.2 – Iracema (de Questembert's) identitäre Und/Beides-Bewegungen	138
2.1.3 – Iracema (de Questembert's) Geschenk einer dekolonialisierten Relation „Zwischen uns“	150
2.1.4 – 1928: Verkehrt situiert „im Lande Iracemas“	152
2.1.5 – 1865 ... 2009: Zwei Iracemas im post_kolonialisierten Raum wissen lernen	155
2.1.6 – Den post_kolonialen Raum mit Konzeptmetaphern bevölkern und uns dekolonial zu sprechen geben	159
2.1.7 – 1865: Mestizo's koloniale Identität	175
2.1.8 – Mestizo's Logik der Exklusion: Der/die abwesend-anwesende Indigene	187
2.1.9 – Mit „Iracema (de Questembert)“ hin zu einer dekolonialen Logik des Geschenks	194
2.1.10 – „Where is Brazil?“ Dekolonial (un)mögliche Geografie	204
2.1.11 – Europäisches Grenz/e-Sprechen und Iracema (de Questembert's) transozeanisch entgrenzende Geografie	211
2.1.12 – Epilog statt Fazit: „Shirley on the Road“	220

#### ***Drei dekoloniale Begegnungen/Verknüpfungen. Mit „Iracema (de Questembert's)“ entgrenzenden Visionen zu weiteren Realitätsverschiebungen (2.2, 2.3, 2.4)***

2.2 – „Barra / Barre“, 1992	226
2.2.1 – Politische Hintergründe von „Barra / Barre“	227
2.2.2 – Konstruktion und Rekonstruktion einer Ausstellung im Pantanal	228
2.3 – „Wake for Berlin“, 1999–2001	236
2.3.1 – Schlafende Samen erzählen...	236
2.3.2 – ... in Berlin	244
2.4 – „Diothio Dhep“, 2004	251
2.4.1 – Mit der <i>community</i> Realität verschieben	251
2.4.2 – <i>diothio dhep</i> wieder hörbar machen und sich an Vergessenes erinnern	253
2.4.3 – Bild-Ton-Verhältnis im Filmraum	254
2.5 – Fazit der dekolonialen Begegnungen/Verknüpfungen	256

**PART 3 – IHR/WIR:**  
**„Para você, onde é o lugar do indígena?“ / „Wo ist für dich  
der Ort der Indigenen?“ [Potira Kambeba, 2017]**

***Dekoloniale Verschiebung / Kunst und Methode***

3.1 – „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“ Mit Alves’ „Um Vazio Pleno / A Full Void“ die verunmöglichte Leerstelle in Brasilien vermessen	258
3.1.1 – Langer Prolog aus vielen anderen Stimmen, um das Ausmaß der Leere ( <i>void</i> ) in Brasiliens Gegenwart zu ermessen	258
3.1.2 – Die Kunst der Nähe und das Problem mit dem/r post_kolonialen Unbekannten	270
3.1.3 – Die Kunst, <i>colonial unknowing</i> zu verorten und andere Quellen zu produzieren	275
3.1.4 – Brasilien dekolonialisieren 1983 – 2009 – 2017	285
3.1.5 – Voll und leer zur gleichen Zeit. Eine (un-)mögliche Hinwendung zur Kunst	288
3.1.6 – (Un-)mögliches Wissen: Sorocaba 2017	294
3.1.7 – Prozesse des Kunst-Werdens: Geografie der vollen Leere	298
3.1.8 – Sich der Kunst „aussetzen“	315
3.1.9 – Mnemotechnische Lesepraxis gegen die indigene „nullification“	319
3.1.10 – Sorocaba <i>anders</i> Erinnern	325
3.1.11 – Fazit: „Oh, shit!“ Brasilien <i>anders</i> wissen entlang von Alves’ Erinnerungen	328

***Drei dekoloniale Begegnungen/Verknüpfungen: „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“***

<b><i>Alves’ Visionen „das Unmögliche“ in Brasilien zu dekolonialisieren (3.2, 3.3, 3.4)</i></b>	<b>344</b>
3.2 – „Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display among European Populations“, 2008	346
3.3 – „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak (Dictionary Krenak-Portuguese / Portuguese-Krenak)“, 2009/2010	355
3.3.1 – Ihr: Krai-Krentons und...	355
3.3.2 – ... Wir: Krenak	361
3.3.3 – Wir/Ihr: 100 Jahre post_koloniale Differenzschichtung	365
3.4 – „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“, 2016	368
3.4.1 – Drei un-/mögliche Konferenzposter – Dekoloniale Fiktionen einer anderen Realität	371

**DEKOLONIALER AUSBLICK**

Naine Terena: Gestern fiktiv, heute Realität und morgen? Ein entgrenzender Schluss	378
------------------------------------------------------------------------------------	-----

**ANHANG**

Literatur- & Quellenverzeichnis	i
Dank	xvii

## ANFANG

### Sieben einleitende Bewegungen einer sich dekolonial situierenden Forschungspraxis über die Kunst einer Anderen

I: Mein Forschungsprojekt situiert sich in Europa, im jungen Theorie- und Praxisfeld dekolonialer Visionen und Ethik in der zeitgenössischen Kunst.

Ende 2015 begann ich mit der erstmaligen Gesamtsichtung des Archivs der indigen-brasilianischen Künstlerin Maria Thereza Alves. Ich gestaltete, ausgehend von den post\_kolonialen<sup>1</sup> Realitäten und dekolonialen Logiken der Arbeiten, im Auftrag der Künstlerin eine Archiv-Webseite, die im Herbst 2016 online ging ([www.mariatherezaalves.org](http://www.mariatherezaalves.org)). Seither betreue ich für und mit der Künstlerin inhaltlich und gestalterisch die Webseite, die sich als *living archive* versteht. Im engen Austausch mit Alves entwickle ich Re-/Präsentationsfragen von „Kunstwerken“ und Kunstprozessen auf dieser Plattform.<sup>2</sup>

Seit Ende 2016 habe ich mein Dissertationsprojekt als dekolonial/dekolonialisierendes Forschungsprojekt aus den Erfahrungen 1. der vielfältigen Begegnungen und Zusammenarbeit mit Maria Thereza Alves, 2. zahlreicher Gespräche mit der Künstlerin und Menschen ihres Arbeitsumfelds, 3. mit den Konditionen/Sprachen ihres Archivs und 4. den dekolonialen Produktionsbedingungen ihrer Projekte und Recherchen entwickelt. Ich verstehe dekolonial/dekolonialisierend als Doppelbewegung innerhalb dekolonialer Forschungsprojekte, weil dabei das Hauptaugenmerk auf die Bedingungen und Möglichkeiten von dekolonialisierter Begegnung(sfähigkeit) und Anrede des/r Anderen gelegt wird. Die post\_koloniale Differenzkonstruktion, die den/die Andere in seinem/ihrem Verhältnis/Ausdruck zu mir begrenzt und den Raum des „Zwischen uns“<sup>3</sup> als post\_kolonialisierte Verunmöglichung unserer

---

<sup>1</sup> Ich verwende post\_kolonial in meiner Auseinandersetzung mit dekolonialen Diskurspolitiken und ästhetischen Entgrenzungsverfahren stets mit einem Unterstrich, um sowohl visuell als auch diskursdifferenzierend die kontinuierlich produzierte Kluft/Lücke des „Zwischen uns“, als Teil post\_kolonialer Politik und Geografie sichtbar/wach zu halten und zu beunruhigen.

<sup>2</sup> Alves gewährte mir seit 2015 uneingeschränkten Zugang zu ihrem Archiv, dessen Bearbeitung zunächst zur Gestaltung und Ausarbeitung ihrer Webseite führte. Seither begleite ich so umfassend wie möglich ihre Projekte und -prozesse und gestalte mit ihr fortwährend die Aktualisierung der Webseite. Ohne diese Basis und das Vertrauen, das mir die Künstlerin entgegenbringt, wäre meine Forschungsarbeit nicht möglich. Das auf der Webseite [www.mariatherezaalves.org](http://www.mariatherezaalves.org) zu großen Teilen erstmals veröffentlichte Material (Fotografien, Texte, Übersichtslisten über Ausstellungensteilnahmen, Publikationen usw.) bildet einen großen Teil meiner Forschungsquellen und erleichtert mir das Nachdenken über die Sichtbarmachung/Sichtbarkeit meiner Quellen und meines Referenzrahmens. Dank der Webseite kommt diese Forschungsarbeit im Feld der Kunst ohne Abbildungen aus.

<sup>3</sup> Das „Zwischen uns“ ist jener post\_kolonialisierte und zu dekolonialisierende Raum, der unser miteinander Sein beschreibt/fasst/sagt. Dekolonialisierung dieses Raums soll ausgehend von der Ethik/Philosophie Emmanuel Lévinas' gedacht werden, weil in seiner Zuwendung zum/r Anderen das „Zwischen uns“ als ethische Frage der Alterität des/r

Begegnung(sfähigkeit) gewaltsam verzerrt, ist jene unauflösbare und widerspruchsvolle Differenz, die es in dekolonialen Projekten zu umkreisen und verstehen gilt.

In meinem Dissertationsprojekt arbeite ich heraus, wie Alves post\_kolonialen Diskurs dekolonial verschiebt, indem sie unter Anwendung und Erfindung dekolonialer Praktiken und Strategien auf indigene Inklusion, Partizipation und Selbstbestimmung insistiert, diese mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln forciert und so Raum für (post-)indigene, dekoloniale Identitätskonstruktionen bietet, den wir als Kunst-Konsument\*innen hören und sehen lernen können, wenn wir dekolonial Welt mitmachen wollen.

Kritisch dekolonialer Diskurs in Form von unvorhersehbaren, entanderisierenden, Begegnungen mit dem/r Anderen der Amerikas braucht nicht nur sondern auch dringend aus Europa heraus intensiv übersetzende Zuwendung, die sich Geschichten und Visionen in dekolonial/dekolonialisierender Verschiebung „aussetzt“.<sup>4</sup> Dekolonial epistemische Verschiebung kann allein, und darauf liegt mein Forschungsaugenmerk, in Bewegungen hin zum/r Anderen und nur mit ihm/r stattfinden.

**II:** Im Zentrum meines Forschungsinteresses stehen dekoloniale, künstlerische Visionen und die ethische Ästhetik dekolonialer Kunst(-projekte) in Verbindung mit der Frage nach den Möglichkeiten und Bedingungen einer sich mit der Kunst dekolonialisierend verschränkenden Kunstbetrachtung/-historisierung. Dabei ist meine Ausgangsthese, dass die Verschränkung von Kunst, die aus post\_kolonialen Gesellschaften, Kontexten und Identitätskonstruktionen heraus Vision er-/findet, d. h. andere Geschichten und Zukünfte adressiert, und westlicher Kunstbetrachtung/-historisierung im fortschreitenden 21. Jahrhundert *anders* (Ricœur mit Lévinas)<sup>5</sup> – nämlich als dekolonial/dekolonialisierende Begegnung – stattfinden muss. Eine bedingungs- und sich verschränkende Begegnung, die als dekoloniale Verschiebung u. a. mithilfe kritisch feministischer Konzept-Metaphern methodologisiert werden kann, weil sie zum Einen von den spezifischen und realen Bedingungen, Geschichten und Imaginationen des entmenschlichten Seins (d. h., von einer post\_kolonialisierten *conditio humana*) des/r Anderen ausgeht und weil sie zum Anderen nach dekolonialen Voraussetzungen eines zu dekolonialisierenden „Zwischen uns“ fragt.

---

Anderen eine zentrale Rolle spielt. Zugleich soll Lévinas' „Zwischen uns“ durchaus als Teil post\_kolonialer Geografie im Blick bleiben und Teil dekolonialer Verschiebungspraxis sein (vgl.: Lévinas, Emmanuel, *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München & Wien 1995; vgl. auch: ders., *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg & München 1997 sowie ders. & Nemo, Philippe, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 2008).

<sup>4</sup> Vgl.: Butler, Judith, *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002*, Frankfurt am Main 2003, S. 43 f.

<sup>5</sup> Vgl.: Ricœur, Paul, *Anders. Eine Lektüre von »Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht« von Emmanuel Lévinas*, Wien & Berlin 2015.

Wenn alles, dem hier maßgebenden Philosophen des/r Anderen, Emmanuel Lévinas folgend, ungefragt bedingungslos und unausweichlich vom dem/r Anderen ausgeht, dann ist in dekolonialer Wendung der/die Lévinas'sche Andere in den Forschungsfeldern dekolonialer Studien bedingungslos nur insofern, als er/sie nie ein bedingungsloses Gegenüber war und ist, weil sein/ihr „Antlitz“ historisch durch und durch entmacht und verzerrt wurde/ist, so dass sich das bedingungslose „Zwischen uns“ unausweichlich im kolonialhistorisch verkrümmten und verrauschten Raum ereignet.

Um dekolonialen Ästhetiken, Bewegungen und Geschichten in der zeitgenössischen Kunst zu begegnen, sind wir dringend gefragt, der Begegnung mit dem/r Anderen und mit seiner/ihrer Kunst/Vision selbst größte Aufmerksamkeit und Zuwendung zu geben und uns seiner/ihrer „Geschichtsversion“ als post\_koloniale Realität und als dekoloniale Geschichtsvision auszusetzen. Wir werden in dieser nähesuchenden Bewegung hin zum/r Anderen/anderen Kunst immer und überall mit seiner/ihrer post\_kolonialen Anderisierung, mit den Geschichten/Kontexten seiner/ihrer entmenschlichten Wirs und mit seiner/ihrer dekolonialen Vision von Uns/Wir, Kunst, Ästhetik, Ethik und Geschichte etc. konfrontiert. In einer, dekolonial verschobenen, Begegnung und in einer sich dekolonialisierenden Nähe zu seiner/ihrer bis *dato* un-er/ge/hörten Geschichten und Kunst sind wir folglich zwangsläufig auch bis ins unaushaltbare Extrem mit den Grenzen der eigenen epistemischen Voraussetzungen und standardisierten Logiken der westlichen Wissensproduktion und Rhetorik als gewaltvoll anderisierenden Visionen von Welt konfrontiert. Wir sind in der Begegnung mit des/r Anderen Kunst gefragt, uns dekolonial erschüttern, ver/stören und verunsichern zu lassen und die eigenen epistemologischen Grenzen und Verfängenheiten, als Epistemologie der Lücke, zu markieren und entmachen zu lernen.

Dekoloniale Forschung sucht epistemologische Entgrenzung und Neuverlinkung in Begegnung/Nähe mit dem/r Anderen und mit seinen/ihren Imaginationen und kann so – wünschenswerterweise – post\_kolonial „heimatlos gewordenenes Bewusstsein“<sup>6</sup> verschieben und einen anderen Raum eines „Zwischen uns“, eine dekoloniale Geografie, denkbar machen. Dekolonial/dekolonialisierende Forschung beginnt insofern mit der sich dekolonialisierenden grenzenlosen Anerkennung/Kennntnis der Spaltung/Zerrissenheit der Welt durch die post\_kolonialen Geschichten des „Zwischen uns“. Sie beginnt mit dem Wissen-Lernen von Geschichten der Anderisierung des Gegenübers und das heißt um das Wissen der Post\_Kolonialisierung unserer Bezogenheit zueinander als historisch spezifisch verunmöglichter Beziehungsfähigkeit.

---

<sup>6</sup> Lévinas, Emmanuel, *Schwierige Freiheit*, Frankfurt am Main 1996, S. 185.

Ebenso sucht sie die intensivierete Gewährwerdung post\_kolonialer Realitäten, die auch nach dem offiziellen Ende des Kolonialismus unvermindert den Raum und die Geografie der Amerikas mit kolonialisierenden Effekten durchwirken und die in die Potentialität unseres „Zwischen uns“-Denken und -Sprechen tief eingeschrieben sind.

Wir brauchen ein anderes, „neues“, Vokabular<sup>7</sup> und ein dekolonial/dekolonialisierendes Sprach- und Geschichtenbewusstsein, dass uns auch im Feld der Kunst und ihren Geschichten in Form ethisch dekolonialer Ästhetik zugetragen wird. Ein solches anderes, dekoloniales, Vokabular und Sprachbewusstsein höre/sehe ich in den Arbeiten und Kollaborationen von Alves, die ich daran anschließend als ethisch dekoloniale Ästhetiken bezeichne, und die ich in dekolonial verantwortende Methoden und Sprachen von verschiebenden Kunst-in-Geschichten nach Europa übersetzen will.

**III:** Dank der Förderungsstrukturen des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ konnte ich mein insbesondere „live-forschungsintensives“-Dissertationsprojekt zügig, und im Kontext dekolonialer Studien, entwickeln. Im Laufe der dreijährigen Förderperiode (April 2017 bis März 2020) unternahm ich, einem ersten Forschungsaufenthalt in Brasilien im Winter/Frühjahr 2017 folgend, zwei Forschungsreisen (Sommer/Herbst 2017 sowie 2018) an der Seite von Maria Thereza Alves. Die Unterstützung seitens des DFG-Graduiertenkollegs ist im Kontext dekolonialer Kunst-in-Geschichten deshalb von Bedeutung, weil das „Forschungsmaterial“ und „Datenerhebung“ nicht (allein), der klassischen wissenschaftlichen Logik folgend, in Bibliotheken und Archiven „erhoben“ werden kann, sondern weil es gerade im Falle zeitgenössischer Kunst und dekolonialisierender Forschungsfragen/Methodensuche in erster Linie mitten im Leben (*live*) stattfindet, mit der Kunst und Künstlerin vor Ort entsteht und/oder „gesammelt/erfahren“ wird. „Forschung“ ereignet sich in der direkten Nähe zur Künstlerin, zur Logik/Realität der Kunst/-produktion und in der direkten Begegnung/Auseinandersetzung/ Konfrontation mit den Produktionsgeschichten innerhalb post\_kolonialer Realitäten.

Bei den Brasilienreisen nahm ich an der Umsetzung von zwei Langzeitprojekten von Maria Thereza Alves („Um Vazio Pleno“ 2017 und „Decolonizing Brasil“ 2018) mit indigenen *communities* teil. Dies war für die Gesamtkonzeption meiner Arbeit insofern von ausschlaggebender Bedeutung, weil ich durch sie jene „Quellen“ zusammentragen konnte, die

---

<sup>7</sup> Silvia Rivera Cusicanqui hat das Entkommen aus post\_kolonial gewaltsamen Normalisierungs- und Zusammenhangspolitiken und das Erfinden neuer Sprachen als wesentlichen Bestandteil dekolonialer Praxis beschrieben. Siehe u. a.: Cusicanqui, Silvia Rivera, *Tinta Limón Ediciones - tintalimon.com.ar*, in: dies., Ch'ixinakax utxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung, Münster 2018, S. 99.



weitestgehend (noch) nicht Teil von (offiziellen) post\_kolonialen Archiven oder Bibliotheken sind. Zudem war es mir in Alves' Begleitung durch Brasiliens post\_koloniale Realitäten möglich, nachhaltige Einblicke sowohl in indigene Lebensgestaltungen, Identitäts- und Diskurspolitiken und Philosophien zu erhalten als auch in entscheidender Weise Kenntnis über Alves' spezifisch brasilianische Arbeitsstrategien und ihre damit verbundenen, künstlerisch dekolonialen, Übersetzungen zu gewinnen. Sie sind deshalb ganz entscheidend auch die Grundlage meiner sich dekolonial/dekolonialisierend situierenden Forschungsbewegungen, mit den Geschichten der Kunst, den Bedingungen ihrer Produktion und den Möglichkeiten ihrer dekolonialen Historisierung über die spezifisch „indigene“ *conditio humana* Brasiliens nachzudenken.

Die epistemologische und kolonialhistorische Vernichtung des/r indigenen Anderen, die entlang meiner „brasilianischen Erfahrungen“ mit Wucht präsent/real/sicht- und hörbar geworden ist, hat für mein Dissertationsprojekt ebenfalls die Notwendigkeit deutlich gemacht, dekoloniale Diskurspolitiken unermüdlich weiter zu dekolonialisieren, d.h. weiter dekolonial zu verkomplizieren, Verschiebungsdenken rastlos zum/r indigenen Anderen hin auszulösen und epistemologisch unruhig zu bleiben (und Unruhe zu veranstalten). Das bedeutet ebenfalls, die eigenen dekolonialen Forschungsmaximen als methodologische Übersetzungen zu gestalten und aktiv zum Teil der Forschungspräsentation zu machen. Koloniales Nichtwissen (*colonial unknowing*), wie es in indigener, feministischer und queerer Forschung, vor allem in den Nordamerikas, Australien und Neuseeland, thematisiert wird, fragt letztlich zentral und unermüdlich danach, Forschungsleben im Wir mit dem/r Anderen und Forschung als/in Begegnung zu denken und zu entwickeln.<sup>8</sup>

Die Herausforderung, die sich sowohl im Anschluss an die Künstlerarchivbearbeitung von Alves (2015 bis 2016), an die zahlreichen Gespräche mit der Künstlerin und Kollaborateur\*innen (2016 bis 2019) sowie insbesondere auch an die brasilianischen Forschungsreisen (2017 und 2018) herausstellte, war, die Erfahrungen mit „der Kunst des/r Anderen“ und mit indigenen Realitäten in eine „dekoloniale Gliederung“ meiner Forschungsarbeit zu übersetzen, in der dekoloniale Kunst/Ästhetik/Ethik mit methodischen Fragen und Überlegungen eng verschränkt werden/bleiben. Gerade, wenn im Zentrum der Forschungsarbeit Fragen dekolonialer Kunst und methodisch dekolonialisierender Möglichkeiten/Bedingungen einer sich mit der Kunst verschränkenden Kunstbetrachtung stehen, dann war und ist die größte

---

<sup>8</sup> Vgl. u. a.: Goldstein, Alyosha, Hu Pegues, Juliana & Vimalassery, Manu, *Introduction. On Colonial Unknowing*, in: *Theory & Event*. Special Issue: On Colonial Unknowing, Vol. 19, No. 4, October 2016, unpag., unter: <https://muse.jhu.edu/article/633283> (aufgerufen am 7.4.2020) und diess., *Colonial Unknowing and Relations of Study*, in: *Theory & Event*, Vol. 20, No. 4, October 2017, S. 1042-1054.

Herausforderung, eine der Art methodenpraktisch verstandene Verschränkung so in den zeitlichen Fluss eines Forschungsprojekts zu überführen, dass Methodenbefragungen zusammen mit der Kunst und ihren Geschichten/Visionen in eine dekolonial unvertraute und gerechte Nähe geraten und dass sich Kunst und Methode *anders* wissen lernen können. Die Begegnungen mit Kunst und ihren anderen Geschichtsversionen löst Befragungen westlicher Methodologien aus und kann uns zu uns dekolonialisierenden Strategien einer verschiebenden Historisierung anstiften.

Folglich habe ich mich entschieden, auf einen von der Kunst abgekoppelten und gesonderten Methodenteil zu verzichten und Fragen der Annäherungen an die Kunst und ihre post\_kolonialen Geschichten als Möglichkeiten für dekolonial/dekolonialisierende Begegnung, Nähe und Verschiebung selbst zu verstehen und Nähe zur Kunst – als Praxis einer Begegnung mit Kunst und ihren (flüchtigen und dennoch nachhaltigen) Erinnerungen, (instabilen und oralen) Archiven und verborgenen Kontexten – aktiv zu suchen und zusammen mit vor allem feministischen Stimmen zu verschobener/m Geschichte/Sinn zusammen zu weben (Spivak).<sup>9</sup> Mein Dissertationsprojekt ist in dieser Hinsicht ein dekolonial/dekolonialisierender Vorschlag, eine Möglichkeit, dem/r verunmöglichten Anderen zu begegnen und seine/ihre dekolonialen (und künstlerischen) Visionen/Strategien dekolonialisierend zu sehen/hören/übersetzen.

**IV:** Maria Thereza Alves entwickelt seit den späten 70er/frühen 80er Jahren ein komplexes und in sich verwobenes künstlerisches und dekolonial engagiertes Œuvre, in dem Fragen und Möglichkeiten zeitgenössischer (post-)indigener Identität(en) in Siedlernationen von zentraler Bedeutung sind. In meinem Forschungsprojekt arbeite ich deshalb heraus, mit welchen Mitteln, Sprachen, Übersetzungen und künstlerischen Strategien Alves über Jahrzehnte hinweg die Welt in ihrem kolonialen Geworden-Sein zum Thema ihrer Arbeiten macht und damit jene unterdrückten, anderen, Geschichten als solche von „survivance“ (Vizenor)<sup>10</sup> in

---

<sup>9</sup> Vgl. v. a.: Spivak, Gayatri Chakravorty, *Righting Wrongs / Unrecht richten*, Zürich 2008.

<sup>10</sup> *Survivance*, Gerald Vizenors Begriff und kreative Wortschöpfung aus *survival* und *resistance*, ist gelebte postindigene Entanderisierung, ist Verkomplizierung und Verweigerung westlicher Theorien, Methoden, Wissensproduktion und Geschichte, d. h., ist Widerstand gegen all jene post\_kolonialen Selbstverständlichkeiten, die indigene Welten, Methoden, Philosophien etc. indigenisieren, negieren und auslöschen. *Survivance*, als postindigenes, unvorstellbar reiches lebendig Sein und als stets gegenwärtige indigene Anwesenheit spielt in meiner Auseinandersetzung mit Kunst und mit der Kunst von Alves eine wichtige Rolle. Vizenors *survivance* öffnet Raum für postindigenes Dasein in post\_kolonial zerklüfteter Geografie und für dekolonialen Widerstand jenseits post\_kolonialer Politiken der indigenen Entleerung. Es ist deshalb auch ein Diskurs verkomplizierender Topos, der uns dekolonial/dekolonialisierende Möglichkeiten anbietet über „Indigenität“ im realen und diskursiven Raum des „Zwischen uns“ nachzudenken. (Siehe u. a.: Vizenor, Gerald, *Manifest Manners. Narratives On Postindian Survivance*, Lincoln 1999; ders., (Hg.), *Survivance. Narratives of Native Presence*, Lincoln 2008; ders., *Native Liberty. Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln 2009 (hier insbesondere Kapitel 4: *Aesthetics of Survivance*, in: Ebd., S. 85-104.)

das Feld der Kunst und öffentlichen Wahrnehmung als Wissensverschiebungen einführt.

Sowohl Alves' Wirs in den Amerikas als auch die Komplexitäten der Bedingungen und Möglichkeiten dekolonialer und postindigener *agency* schiebt ihre Arbeiten aus den Sinnen westlicher Kunstbetrachtung. Denn in der uns bekannten Kunstgeschichte gab es bislang kaum den diskursiven Raum für dekoloniale Imaginationen – ja konnte es einen solchen Raum als Teil der post\_kolonialen Kondition der Wissenschaften bisher kaum geben –, in denen der „Holocaust der Amerikas“,<sup>11</sup> das „Urtrauma“<sup>12</sup> der Eroberung, die koloniale Zerstörung eines Kontinents und seiner Bewohner\*innen und jene visuellen Übersetzungen im Feld der Kunst nicht an die westlichen Kategorien der Kunst und ihrer Historiografisierungslogiken gebunden waren. Westlich akademischer Kunstgeschichte fehlt in dieser Hinsicht inhärent dekolonial/dekolonialisierende Sprache, Übersetzungserfahrung und Vision, die einer anderen Kunstbetrachtung, als dekolonialer Begegnung mit Kunst, Raum gibt. Ihr mangelt es (noch) an dekolonialen Fähigkeiten und Methoden, sich zum/r Anderen und dessen/deren anderen Geschichtsvisionen dekolonialisierend in Beziehung zu setzen und ihr Sprach-/Übersetzungsvermögen dekolonialisierend zur Geografie des/r Anderen im „Zwischen uns“ zu verschieben.<sup>13</sup> In einem solchen, auch diskursiv verschobenem, Raum, entwickeln sich dekoloniale Übersetzungen; er füllt sich unter dekolonialen Vorzeichen mit Kunst-in-Geschichten, die in der (lebendigen) Begegnung mit dem/r Anderen bezeugt, geteilt, mitgelebt und erinnert werden. So ist es auch ein dekolonial/dekolonialisierender Sprachraum aus Kunst-in-Geschichten, dessen Bedingung in nichts weniger als in einer Öffnung besteht. Eine dekoloniale Öffnung, in der die Sprache der Kunstgeschichte eine „Ohnmacht“<sup>14</sup> erfährt. Eine Ohnmacht, die öffnet, weil sie das Sprechen, den westlichen Redefluss, zum Zusammenbruch bringt. Dekoloniale Sprachen unterbrechen westlichen Redefluss, lassen westliche Dialogik, in dem die koloniale Differenz verleugnet und un-ge/er/hört bleibt, als post\_kolonialen Monolog zusammenbrechen.

---

<sup>11</sup> Vgl.: Stannard, David E., *American Holocaust. The Conquest of the New World*, New York 1992.

<sup>12</sup> Vgl.: Paz, Octavio, *Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 1984. Über das traumatische Urerlebnis, das bis Heute unvermindert Folge der Eroberung der Amerikas ist, schreibt Paz im Kapitel „Cortéz und die Folgen“. (Ebd., S. 92-117.)

<sup>13</sup> Vgl. u. a.: Santos, Boaventura de Sousa, *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*, Münster 2018, hier v. a. Kapitel 4: *Jenseits des abysalen Denkens. Von globalen Linien zu Ökologien der Wissensformen*, S. 178-203.

<sup>14</sup> Vgl.: Hahn, Barbara, *Die Wunde des Jahrhunderts. Anders als Sein geschieht. Bücher von und über den französischen Religionsphilosophen Emmanuel Levinas*, in: *Zeit*, Ausgabe 50, 1992, unter: <https://www.zeit.de/1992/50/die-wunde-des-jahrhunderts> (aufgerufen am 20.2.2019). Hahn schreibt hier eindrücklich darüber, wie das Lévinas'sche Denken Sprache findet, indem sie sich, ob ihres Verlusts im Angesicht des Holocausts, als Ohnmacht offeriert und im Sagen den Zusammenbruch der Rede praktiziert.

Hat das Trauma des europäischen Holocausts zum Zusammenbruch und zur grundlegenden Verschiebung der Ethik bei Lévinas geführt, dann ist dem „Holocaust der Americas“ mit ebensolchen einschneidenden und radikalen Verschiebungen zu begegnen. Eine dekoloniale Ethik beinhaltet im Feld der Kunst ein sich dekolonialisierende Ethik des Sehens/Hörens/Visionierens, die sich der Begegnung mit dem/r Anderen, seinen/ihren Geschichten und Visionen „aussetzt“ (Butler), weil sie diese in Zusammenhang mit den eigenen, in diesen verwobenen, post\_kolonialen Privilegien der Kunstbetrachtung sieht.

Um der dekolonialen Verschiebungsleistung der Arbeiten von Alves in ihrer „situierteren Gerechtigkeit“<sup>15</sup> gerecht zu werden und sie in methodisch dekolonialer Verschiebungsleistung als Kunst-in-Geschichten übersetzend zu erzählen, möchte ich mich den zwölf insgesamt thematisierten Arbeiten jeweils selbst in Form von Verschiebungen, Versetzungen, kunsthistorischen Dezentrierungen nähern. Mir geht es dabei darum, Kunst aus der mir vertrauten Geschichte, Vision und Sprache herauszuschieben und die Frage der potenziell anderen Vision, als potenziell dekolonialer Begegnung mit ihren gelebten Geschichten, stets neu zu stellen. So geht es mir darum, mit der Kunst und ihren Geschichten in einer Weise ins Gespräch zu kommen, bei dem die Fragen nach dem post\_kolonialen „Urtrauma“ und der „Ohnmacht“ unseres zerrissenen Sprach- und Beziehungs-(un)vermögens sicht-/hörbar werden/bleiben kann. Die kunsthistorische Sprache darf/soll für den Moment des Gesprächs zusammenbrechen, um Raum zu machen, über dekoloniale Methodenfragen nachdenken zu können. Dekoloniale Forschung ist immer im epistemischen Widerstand<sup>16</sup>, im Kampf für „sitiuerte Gerechtigkeit“ und so gesehen versteht sie sich bestenfalls immer auch als epistemische Destabilisierung, Dezentrierung, Verschiebung, die beim post\_kolonialen Bruch des „Zwischen uns“ beginnt. Dieser post\_koloniale Bruch des „Zwischen uns“ fragt/ruft nach Methoden des Aufschubs, der Verzögerung, der Verlangsamung, des Stotterns<sup>17</sup>, Schielens und Verrauschens.

---

<sup>15</sup> Walter Benjamins Aufsatz „Zur Kritik der Gewalt“ von 1921 ist mir ebenfalls für Überlegungen von dekolonial zu situierender Gewalt hilfreich (vgl.: Benjamin, Walter, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main 2017, S. 28-65).

<sup>16</sup> Vgl. u. a.: Covarrubias, Julio, „*To Make Myself Known*“: *Colonial Erasure and Hermeneutical Tragedy*, Vortrag auf der Konferenz „Resistant Imaginations“ an der University of Oregon, Eugene, Februar 2019, unter: [https://www.academia.edu/39053005/To\\_Make\\_Myself\\_Known\\_Colonial\\_Erasure\\_and\\_Hermeneutical\\_Tragedy](https://www.academia.edu/39053005/To_Make_Myself_Known_Colonial_Erasure_and_Hermeneutical_Tragedy) (aufgerufen am 28.8.2019).

<sup>17</sup> Donna Haraway situiert und begehrt ihre Wissenschaftspraxis als kritisch feministische explizit auch als „Wissenschaften und Politiken der Interpretation, der Übersetzung, des Stotterns und des partiell Verstandenen“ (Haraway, Donna, *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main 1995, S. 89 f.). Ich versuche meine Sichtachse auf Kunst genau in diesem visuell-wissenschaftlichen Übersetzen und nur partiell zu Verstehendem zu beheimaten. Stotterndes Sehen und stotterndes Beschreiben von Kunst ist Möglichkeit und Chance zu methodisch verstandenem Schielen, dazu das scheinbar Unübersetzbare zu übersetzen und dem Nicht-Verstandenen *anders* als

Dekoloniale Forschung, auch im Feld dekolonialer Kunst/Ästhetik/Ethik, führt weder zu einfachen noch allgemein gültigen Antworten, sondern zu immer fein justierteren Fragen unserer Begegnungsbedingungen/-möglichkeiten. Sie lebt von der permanenten Bewegung hin zum/r Anderen, von der dekolonial verfeinerten Ausrichtung der Sinne/Sinnlichkeit und schlägt unermüdlich epistemisch gerecht/er/e Übersetzungen des/r Anderen Vision vor.

V:

„Vision ist *immer* eine Frage der Fähigkeit zu sehen – und vielleicht eine Frage der unseren Visualisierungspraktiken impliziten Gewalt. Wessen Blut wurde vergossen, damit meine Augen sehen können? [...] Wie können wir sehen? Von wo aus können wir sehen? Welche Grenzen hat die Sicht? Wofür sollen wir sehen? Mit wem kann man sehen?“<sup>18</sup>

„The invention of the indian is an ethnographic metaphor, a cultural traducement; [...]. [...] The Indian is a mundane romance, the advertisement of the other in narratives. Natives are elusive, the traces of presence are unnameable in literature; the origins are deferred, and the acts of reading native stories are the *différance*, a postindian “fragmentary insight.” The tricky native, not the racist simulation of the Indian, is an invitation to a “pleasurable misreading.”“<sup>19</sup>

*Survivance* ist indigener Widerstand, gelebte postindigene Präsenz in „vergnüglicher“ Verschiebung und „genussvoller Fehlübersetzung“ post\_kolonialen Diskurses und seiner Rhetorik. Sie ist das komplexe Geflecht gelebter indigener Präsenz/Realität mitten in und entgegen post\_kolonialer Gegenwart und deren anderisierende Entleerung. Daraus folgend müssen wir („Nicht-Indigene“) fragen, was und wen sehen/hören wir, wenn wir von „indigen“ reden und wenn „Indigene“ reden?

*Survivance* ist dekoloniale Ästhetik, dekolonial ästhetischer Widerstand. Sie ist indigene Simulation des/r absent Gemachten kolonialen Anderen. Daraus folgend müssen wir fragen, was sind die möglichen und die verunmöglichten Parameter einer dekolonialen Ethik des Sehens und ihren Möglichkeitsformen einer sinnlich/poetischen Verschiebung hin zum/r Anderen?

Maria Thereza Alves' in Verbindung zu bringen mit einer Ästhetik von *survivance* bedeutet, die postindigene Spezifität des ästhetisch ethischen Widerstands ihrer Arbeiten kennenzulernen und in dekoloniale Sprache, Kunstdiskurs und Kunst-in-Geschichten zu übersetzen. Es

---

mit der Matrix der Kolonialität zu begegnen. Solche sich stotternd situierende Übersetzungen ermöglichen eine Methode des offenen Endes. Kunst als dekolonial/dekolonialisierend gesucht, birgt für mich das Potenzial zum methodisch leidenschaftlichen *anders* Möglichkeiten-Denken.

<sup>18</sup> Haraway, *Situiertes Wissen...*, 1995, S. 85 und S. 87.

<sup>19</sup> Vizenor, Gerald R., *Penenative Rumors*, in: ders., *Fugitive Poses. Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, Lincoln 1998, S. 34 und 35.

gilt, sich in dekolonial/dekolonialisierend verschiebender Weise klar zu werden, als wer, was, wie und von wo aus Alves ihren Diskurs als dekoloniale Gegenrede formuliert. Welche dekolonialen Wirs entwickelt sie und entlang welcher Notwendigkeiten und post\_kolonialen Realitäten agiert sie in ihren Projekten zusammen mit ihren „Kollaborateur\*innen“? Wie, mit wem und zu wessen Nutzen entwickelt sie dekoloniale Wirs und wie taucht dabei immer wieder „das Indigene“, als zentraler und fragiler Moment zugleich, auf? Wie denkt sie post\_koloniale Diskurs- und Handlungsachsen in den Amerikas und wie reagiert sie auf deren Exklusions- und Entleerungspolitiken?

Die Geschichten in den Amerikas teilen, ja zerreißen, post\_koloniale Erfahrungen und Realitäten in sehr verschiedene, ja sich ausschließende, Versionen von Leben/Überleben und ihre Identitäts- und Wir-Konstruktionen. Die Identitäts- und Wir-Konstruktionen der Amerikas sind als post\_ oder dekoloniale Strategien und Sprecher\*innenpositionen zu hören und als sich dekolonialisierend hören zu lernen. Ihre Artikulationen/Politiken sind oftmals verstellt, abgefälscht, subtil, unsichtbar, doppeldeutig oder paradox. Haraways Frage, „[w]essen Blut [...] vergossen [wurde], damit meine Augen sehen können?“ und Vizenors postindigene Intervention gegen die „ethnografische Metaphrase“ und „Diffamierung“ sind für meinen Themenzugang zu dekolonialer Kunst/Ästhetik und ihren spezifisch situierten Geschichten vor allem deshalb forschungsleitend, weil hier das Beziehungsgefüge, d. h. die post\_koloniale Geografie und Rhetorik, des „Zwischen uns“ zur Seins- und Wissensbedingung gemacht wird. Haraway ruft/fragt nach einer Ethik des Sehens, die uns bedingungsvoll (situiert und partial) zum Sehen/Wissen des/r Nächsten hinstößt. Vizenor hingegen fragt/ruft nach einer Wegbewegung vom/von der ethnografisierten, „indigenen“ Anderen. Hier ist Nähe/Bewegung zum/r Anderen die Entfernung von ihm/r als einer post\_kolonialen Konstruktion/Erfindung/Vision. Unsere post\_kolonialen Konditionen sind, das machen beide Autor\*innen von verschiedenen Seiten kommend klar, bedingungsreich miteinander verkettet.

Insbesondere Haraways Frage bindet Vision an Gewalt genauso wie Vergangenheit („wurde vergossen“) an potenziell andere Gegenwarten („sehen können“), für die wir immer schon verantwortlich waren und für die wir immer einstehen werden müssen. Ihre Frage unterbricht/ stört insofern auch die sich in Unschuld/Verleugnung wählende Vision post\_kolonialer Privilegierung, inklusive jener innerhalb post\_kolonialer Diskursgeografie. *Colonial unknowing*-Rhetorik wird hier zugleich als Verleugnung und als koloniale Differenz unseres historischen und gegenwärtigen Verkettet-Seins sichtbar.

Mit Blick auf die Kunst, ihre Ästhetiken, ihre post\_kolonialen Konditionen und dekolonialen Gegenvisionen fragt sich daran anschließend, wie wir das, was wir sehend wissen und

wissend sinnlich wahrnehmen, benennen, d. h., wie wir über das Gehörte/Gesehene so nachdenken/sprechen, dass wir post\_koloniale Diskursgeografie dekolonial verschiebbar machen/halten?

**VI:** In meinen Überlegungen zu einigen Projekten und Arbeiten von Maria Thereza Alves möchte ich mit kritisch feministischen, dekolonialen Metaphern, Visionen, Fiktionen, Konzepten, Strategien, Praktiken der Verschiebung arbeiten und weiterführende, methodologisch dekoloniale Überlegungen im Angesicht der Kunst des/r Anderen anregen.

Dabei steht bei jeder dekolonialen Auseinandersetzung und ihren diskursiven Bedingungen und Möglichkeiten auch die Frage im Zentrum, was „indigen“ ist, was und wer sagt und benennt „das Indigene“, „den/die Indigene“. Die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten dessen, was „indigen“ ist und sein kann, weben sich in post\_kolonialen Gesellschaften aus Bildern und Repräsentationen realer Fiktionen und fiktiver Realitäten zusammen, für die wir insbesondere in Europa und in Deutschland systematisch blind und taub zu sein scheinen.

Der/die/ das Indigene stand bisher nie in unserer Verantwortung, wenn es um seine/ihre dekoloniale Verschiebung geht.

Kritisch-feministisch dekoloniale Praxistheorie der Verschiebung beginnt, möglicherweise *per se*, mit dem „lauten“ Nachdenken über das eigene Forschungsanliegen, -thema, -bezug und -beziehungsgefüge. Sie fragt nach dem jeweils spezifischen Beziehungsgeflecht des „Zwischen uns“, nach der verunmöglichten Möglichkeit unserer post\_kolonialisierten Begegnungs(un)fähigkeit und nach den Logiken post\_kolonialisierter Wissensproduktion als die „Natürlichkeit“ unserer verwestlichten *conditio humana*. Sie weiß darum, dass wir uns in post\_kolonial zerrissenen Geschichten kolonialer Differenz wiederfinden, die wir zu verantworten haben und will Sicht- und Hörbarkeiten herstellen, um epistemische Ungerechtigkeiten verschiebbar zu machen.

Verschiebungsdenken als dekolonialisierendes Wissenskostüm kann potenzialisieren und anregen. Dekoloniale Praxistheorie strebt zu Verschiebungsdiskursen, weil „Wissen“, „Wissenschaft“, „Wahrheit“, „Objektivität“, „Universalität“, „Binaritätsdenken“ usf. jene naturalisierten, westlich-hegemonialen Gewissheiten/Wissensachsen sind, die noch unser kritisches Denken „selbstverständlich“ durchziehen. Dekoloniale Praxistheorie strebt zu Diskursen der Verschiebung, um konstruktiv zu verunsichern, um Stottern, Schielen, Rauschen zu evozieren, um kunsthistorische Archivsichtungen zu entindexikalieren, d.h., um den Visionen des Vertrauten grenzenlos untreu zu werden und um dekoloniale Widerworte des/r Anderen *anders* mit Echos auszustatten. Das sich bedingungslos zum/r Anderen hinschieben lassen ist Butlers ethischer Einsatz des „Sich-dem/r-Anderen-Aussetzen“ in dekolonialer Übersetzung.

Methoden der Verschiebung, die Aktion und Praxis des Verschiebens kann im Feld der Kunst und dekolonial ästhetischer Strategien „frische“ Sicht- und Hörbarkeiten ermöglichen, weshalb ich Verschiebung als Methode der Begegnung/Bewegung durch meine Arbeit hinweg als dekolonial/dekolonialisierende Begriffs- und Aktionsachse verstehe und methodisch produktiv machen möchte: Was braucht es im Feld kritisch feministischer, dekolonialer Forschung, um den Blick, die Vision, die Sinne zum/r Anderen und seinen/ihren künstlerischen Visionen hin zu verschieben? Welche Methodenkonzepte können dekoloniale Verschiebungen auslösen, bewerkstelligen, anstoßen?

Mit Differenzdenker\*innen wie u. a. Donna Haraway, Trinh T. Minh-ha, Gayatri Chakravorty Spivak und Linda Tuhiwai-Smith und ihren weitreichenden Auseinandersetzungen rastlosen Verkomplizierungen und Diskurs stets verkomplizierenden Konzept-Metaphern lassen sich sinnliche Erfahrungen aus dem Wissenskanon westlicher Logik und ihrer akademischen Übersetzungen herausschieben. Stottern (Haraway), Nah-Dran-Sprechen (Minh-ha), dekoloniales Neuverweben von Geschichten, um beschädigte Episteme hineinzuwoben (Spivak) sowie dekoloniale Entindigenisierung von Forschungspraxis und -ethik (Tuhiwai-Smith) sind mir wesentliche Ankerpunkte, um *anders* mit Kunst und zeitgenössischen Künstler\*innen und ihren Archiven zu leben und dekolonial/dekolonialisierend über Mit-/Verantwortung zu reflektieren.

Mit Spivaks diskursiver und praxisorientierter Konzept-Metapher des Webens<sup>20</sup>, die sie „als eine Beschreibung von Praxis“<sup>21</sup> versteht, geht es mir darum, diese konzeptuell-metaphorische Trope des „Hineinwebens“<sup>22</sup>, eines Geschichten verwebenden Engagements an der Schnittstelle von Methode, Theorie und Praxis zu praktizieren, um dekolonial/dekolonialisierende Verschiebung anzuregen; die Fäden „beschädigte[r] Episteme“<sup>23</sup> aufnehmen und Wahrnehmung so zu diesen hin verschieben, dass sie in das „zerrissene [...] kulturelle [...] Gewebe, das zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt aus dem dominanten Webstuhl entfernt wurde“<sup>24</sup> hineingewoben werden können. Dabei geht es bei der Konzept-Metapher des Verwebens jedoch nicht um die Idee von Rückkehr oder Umkehrung zu einem ursprünglichen (prä-kolonialen) Zustand und ebenso wenig darum, die Gewalt kolonialer Differenzgeschichte in post\_koloniale Differenzgeschichten unserer Trennung zu übersetzen (u. a. in Form essentialistischer Subjekt- und Repräsentationsverfahren), sondern es kann bei der uns

---

<sup>20</sup> Vgl.: Spivak, *Righting Wrongs...*, 2008, S. 92.

<sup>21</sup> Ebd.

<sup>22</sup> Ebd., S. 44.

<sup>23</sup> Ebd. sowie Ebd., S. 18, wo Spivak über „ein anderes Engagement“ hinsichtlich „delegitimierte[r] Episteme“ spricht.

<sup>24</sup> Ebd., S. 44.



herausfordernden Konzept-Metapher des Verwebens „nur“ um eine Praxis einer anderen, uns verschiebenden, Begegnung/-sfähigkeit/-smöglichkeit gehen.

Um sich die Konzept-Metapher des Verwebens für das Nachdenken über die Bedingungen und Möglichkeiten dekolonialer Methodologie, dekolonialer Ästhetiken und dekolonialer Geschichtsschreibung zu Hilfe zu nehmen, braucht es viele weitere Konzept-Metaphern der Verschiebung als methodischen Zuwendungen, die den/die Andere/n nicht verdecken, die das Subjekt/Objekt der forschenden Zuwendung nicht kategorisieren/repräsentieren und die das Subjekt/Objekt-Dilemma, das jeder (wissenschaftlichen) Forschung zwangsläufig inne-wohnt, weder verleugnet noch verschweigt. Um Kolonialgeschichten zu entmachten und dekoloniale Geschichten zu machen, lehne ich mich ebenfalls an Trinh T. Minh-ha Konzept-Metapher und Praxis des *speaking-nearby*,<sup>25</sup> des Nah-Dran-Sprechens, an. Nicht vom oder über den/die Andere/n sprechen, weil er/sie nie Dokument/Objekt einer Forschung sein kann.<sup>26</sup> Minh-ha ethischer Ruf nach der Ästhetik eines „Nah-Dran-Sprechens“ versteht sich sowohl als dekolonialer Aufruf, sich in post\_kolonialisierter Welt aufeinander zu beziehen als auch als ästhetische Frage nach möglichen künstlerisch dekolonialen Ausdrucksformen und Strategien. *Speaking-nearby* ist eine Möglichkeit, Forschung und Forschungspraxis als epistemisch entgrenzendes Beziehungsgeflecht zu verstehen und ist in diesem Sinne auch dekoloniale Verwebungspraktik und dekolonial/dekolonialisierender Zugang über mögliche, andere, Beziehungen/Geschichten des „Zwischen uns“ nachzudenken. Weiterhin ist dekoloniales Wissen und Fragen an dekoloniale Methodik an Prozesse von sich dekolonialisierender Wissensproduktion und ihre radikalen Übersetzungspolitiken gekoppelt, die die post\_koloniale Geografie verschiebend verunsichern. Die Diskursivierungspolitiken und Sprachen dekolonialer Ästhetik sind insofern stets auf das Engste mit der Befragung dekolonialisierender

---

<sup>25</sup> Bereits seit Trinh T. Minh-ha's erstem Film *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* von 1982 spielt in ihrer theoretischen und künstlerischen Praxis die Suche nach ästhetischen Möglichkeiten eines feministisch dekolonialen *speaking-nearby* eine zentrale Rolle. Gleich zu Beginn des Films hören wir sie selbst aus dem *Off* sagen: „I do not intend to speak about, just speak nearby.“ Der Film ist zu sehen unter: [http://www.ubu.com/film/minh\\_reassemblage.html](http://www.ubu.com/film/minh_reassemblage.html) (aufgerufen am 20.1.2020). Vgl. auch: dies., *Difference: „A Special Third World Women Issue“*, in: *Discourse*, Vol. 8 (SHE, THE INAPPROPRIATE/D OTHER), Fall/Winter 1986/87, S. 11-38; dies., *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington 1989; dies., „*Speaking Nearby*“. *A Conversation with Trinh T. Minh-ha*, in: *Visual Anthropology Review*, Vol. 8, No. 1, Spring 1992, S. 82-91; dies., *Woman Native Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien 2010 und dies., (*Just Speak Nearby*), Vortrag auf dem Symposium „The Politics & Practices of Art Writing“, 356 Mission, Los Angeles, CA, 21.4.2016, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=zYpXm4E63S0> (aufgerufen 28.1.2020).

<sup>26</sup> Vgl.: Minh-ha, Trinh T., *Documentary Is/Not a Name*, in: *October*, Vol. 52, Spring, 1990, S. 76-98 sowie dies. & Irit Rogoff, *Trinh T. Minh-ha in Conversation (Part Two)*, in: *Ocula Magazine*, Interview durchgeführt am 7.12.2017, veröffentlicht am 2.3.2018, unter: <https://ocula.com/magazine/conversations/trinh-t-minh-ha-part-two/> (aufgerufen am 25.1.2020).

Forschungs- und Situierungspraktiken (Tuhiwai-Smith *Decolonizing Research*)<sup>27</sup> verschränkt. Das Reden von „dekolonialer Ästhetik“ beinhaltet notwendigerweise ein sich verschiebendes, dekolonialisierendes Sprechen-über dekoloniale Ästhetik.

Verschiebung beginnt, wenn der post\_koloniale Zusammenbruch/Riss des „Zwischen uns“ nicht (mehr) die Zukunft umschreiben soll. Es ist das Wissen darum, dass die Logik meiner An-/Sprache ihn/sie immer verfehlt und dennoch nie ohne ihn/sie Worte finden kann, dass unsere gemeinsame Welt keinen Lévinas'schen bedingungslosen und nichtkolonialen Ort hat, und dass der/die Andere mir, mit Lévinas, dennoch stets bedingungslos gegenübertritt so wie ich ihm/r bedingungslos ausgeliefert bin. Das Wissen um den/die Andere/n steht also bedingungsvoll im Verhältnis zur Bedingungslosigkeit des/r Anderen.

Verschieben als dekoloniale, feministische Kritik in Bewegung und in Begegnung dezentriert westliches Denken und seine Selbst/Subjekt-Imaginationen, ohne diesem/n jedoch eine fixe andere, nichtwestliche Form, zuzuschreiben. Kritisch feministische und dekolonial verschiebende Konzept-Metaphern verstehen sich hier als Schreib- und Übersetzungsmöglichkeiten für unvorhersehbare/n dekoloniale/n Diskurs/Anrede, weil mit ihrer Hilfe Methoden des Aufschubs, der Verzögerung, der Verweigerung und des Kunstwerk-/Entzugs praktikierbar werden. Das bedeutet, dass sie dekolonial produktive Momente der Störung, des Stotterns,

---

<sup>27</sup> Linda Tuhiwai-Smith gehört zu den wichtigsten Intellektuellen, die die Notwendigkeiten und Voraussetzungen dekolonialer Forschung aus indigener Perspektive diskursiviert und praktiziert. Ihre Texte sind grundlegend für dekoloniale Studien aller Fachrichtungen und das Nachdenken über den/die/das Andere/n (vgl. u. a.: Tuhiwai Smith, Linda, *On Tricky Ground. Researching the Native in the Age of Uncertainty*, in: Denzin, Norman K. & Y. S. Lincoln (Hgg.), *The Sage Handbook of Qualitative Research*, Los Angeles 2005, S. 85-107; dies., *Researching in the Margins. Issues for Māori Researchers a Discussion Paper*, in: *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples* Vol. 2, No. 1, September 2006, S. 4-27; dies., *Getting the Story Right - Telling the Story Well. Indigenous Activism and Indigenous Research*, in: Mead, Aroha Te Pareake, Steven Ratuva, Call of the Earth/Llamado de la Tierra & Institute of Advanced Studies (Hgg.), *Pacific Genes & Life Patents. Pacific Indigenous Experiences & Analysis of the Commodification & Ownership of Life*, Wellington & Yokohama 2007, S. 74-81; dies., *The Native and the Neoliberal. Down Under. Neoliberalism and „Endangered Authenticities“*, in: Cadena, Marisol de la, Orin Starn & Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (Hgg.), *Indigenous Experience Today*, Oxford & New York 2007, S. 333-352; dies., *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, London 2012; dies., *Decolonizing Methodologies. Linda Tuhiwai Smith & Eve Tuck Celebrate the 15th Anniversary of Decolonizing Methodologies*, Vortrag und Gespräch am Graduate Center, CUNY, New York am 22.4.2013, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rIZXQC27tvq> [aufgerufen am 17.12.2019]; dies., Michelle Fine & Andrew Jolivet, *Decolonizing Knowledge. A Conversation between Dr. Linda Tuhiwai Smith, Dr. Michelle Fine, and Dr. Andrew Jolivet on Community-Based Research within Indigenous and People of Color Communities Worldwide*, Vortrag und Gespräch am Data Center, Oakland California am 26.4.2013, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=7lb7edhWghY&list=PL7zVhqcXGlt3K6-vhWJxSzuaj0FYKqep0&index=5&t=0s> [aufgerufen am 17.12.2019]; dies., Eve Tuck & K. Wayne Yang (Hgg.), *Indigenous and Decolonizing Studies in Education. Mapping the Long View* (Indigenous and Decolonizing Studies in Education), New York 2019; dies., Eve Tuck & K. Wayne Yang, *Introduction*, in: diess. (Hgg.), *Indigenous and Decolonizing Studies in Education. Mapping the Long View* (Indigenous and Decolonizing Studies in Education), New York 2019, S. 1-23).

des Schielens auszulösen vermögen und so den Zusammenbruch kunsthistorisch wissenschaftlicher „Standards“ mitprovozieren können. Durch sie kann die Kunst und ihre Geschichten in ihre spezifisch post\_kolonial verunmöglichten Kontexte und Beziehungsgeflechte verlagert werden. Verschieben ist folglich der strategisch verstandene Weg hin zu einem Neuverweben von Kunst-in-Geschichten, ist Forschung als sich selbst in Beziehungsgeflechten wiederfindende Bewegung hin zum/r Anderen und seinen/ihren künstlerischen Visionen/Sprachen.

Verschieben passiert, auch, im Gebrauch von Sprache und hat immer (auch) mit Kritik ihrer hegemonialen Verwendungsweisen zu tun. Als gelebte Methode, als „Theory in the Flesh“,<sup>28</sup> kann/will dekoloniale Verschiebung folglich auch keine kanonische Grammatik anstreben. Sie ist nicht verstetigt und nicht verstetigend, sondern sie lebt mit und entgegen der Widersprüche/n und Dilemmas post\_kolonialer Realitäten, mit und entgegen deren Paradoxien, Brüche und Verunmöglichungen.

Dekolonial/dekolonialisierende Strategien des Verschiebens – wie jene, die ich mit Blick auf Alves' Arbeiten als Techniken<sup>29</sup> des Wir/Mit (Part 1), Und/Beides (Part 2) oder Ihr/Wir (Part 3) beschreibe und in Vordergrund treten lasse – beleben kritisch feministische Konzept-Metaphern mit Realitäten und anderem Weltzusammenhangswissen, weil sie gelebtem Wissen und gelebten Begegnungen entspringen. Konzept-Metaphern dekolonialer Verschiebung sind mit gelebten Leben genauso verwoben wie mit einer sie belebenden dekolonialen ethischen Ästhetik. Eine ethische Ästhetik, die sich vom/von der Nächsten her denkt und „die Kunst“ ohne das Wissen um den/die Nächste/n weder sehen noch hören noch kunsthistorisieren kann.

**VII:** Dekoloniale Forschungspraxis ist dekolonial/dekolonialisierende Praxis vieldimensionaler und unvorhersehbarer Verschiebung unserer Sinne und unseres Seins. Als multi-sensorische Verschiebung befragt und analysiert sie post\_kolonialisiertes Körper- und Erfahrungswissen und situiert Forschungsgeschichten/-kontexte in einem Beziehungsverhältnis. Genau so wie wir vor jeder Begegnung schon situiert (worden) sind, situieren wir uns aus

---

<sup>28</sup> Anzaldúa, Gloria & Cherríe Moraga, *Entering the Lives of Others. Theory in the Flesh*, in: diess. (Hgg.), *This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color*, Albany 2015, S. 19.

<sup>29</sup> Ich schließe mich in meiner Verwendung des Begriffs Techniken nicht direkt Marcel Mauss' Begriff der „Körpertechniken“ an. Dennoch entlehne ich seinen Ideen zu Körpertechniken wichtige Impulse für die Idee, Subjekte, Subjektivitäten und Kollektivität in der (künstlerischen) Arbeit mit entmündigten Gemeinschaften in den Amerikas als soziale Praktiken des Widerstands zu begreifen. Sie sind so gesehen Ausdrucks- und Repräsentationsformen von Gemeinschaften, die andere gesellschaftliche, historische und soziale Positionen formulieren (vgl.: Mauss, Marcel, *Die Techniken des Körpers*, in: *Soziologie und Anthropologie*, Band 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person, Ulm 1978, S. 197-220).

bestimmten (sozialen, politisch, historischen, ideologischen etc.) Motiven und werden aus anderen Motiven (vom/von einem/r Anderen) situiert. Das bedeutet für die Forscher\*in, seinen/ihren Zugang zur Kunst und zu ihm/r als Kunstkonsument\*in, dass dekoloniale Verschiebung sich ereignen kann, wenn post\_koloniale Geografien zum Ausgangspunkt für Begegnung und Nähe gemacht werden und wenn sich von dort aus Blick-, Denk-, Seinsachsen verschränkt, markiert und demarkiert werden.

Ausgehend von den drei dekolonial umtriebigen, und medial sehr unterschiedlichen, „brasilianischen“ Kunstprojekten von Maria Thereza Alves „Recipes for Survival“ von 1983 (Kapitel 1.1), „Iracema (de Questembert)“ von 2009 (Kapitel 2.1) und „Um Vazio Pleno / A Full Void“ von 2017 (Kapitel 3.1) sowie von Materialien aus dem Archiv der Künstlerin, von Interviewmaterial und Quellen, die während meiner Forschungsreisen in engen Projektbegleitungen entstanden sind, soll das bisher kaum existierende Feld dekolonialer Kunstgeschichte über eine Verschränkung von anderen Kunst-Geschichten und -Visionen und den möglichen Methoden ihrer Darlegung als Doppelsicht im dekolonialen Modus des Schielens als Neuerwebung vorgeschlagen werden. Dabei denkt sich alles von dem/r, dekolonial zu verschiebenden, Lévinas'schen Anderen aus, der/die bislang noch nie ein/e „indigene/r“ Andere/r gewesen sein konnte/war. Dekolonialer Diskurs als dekolonialisierende Diskursverschiebung hat, das wäre These und Zugang, die Aufgabe/Verantwortung, uns für die Rahmungen/Geschichten/Konstruktionen/Realitäten der post\_kolonialen Andersartigkeit des/r Anderen zu sensibilisieren und uns bis zum/r entmenschlichten „indigenen“ Anderen hin zu stören, um für epistemische Gleichheit/Gerechtigkeit in der Vielfalt Sorge zu tragen.

Die drei „langen“ Kapitel (1.1, 2.1 und 3.1) der Forschungsarbeit drehen sich deshalb in extremer, weil geradezu überstrapazierender, Intensität um Fragen dekolonialer Situiertheit und Situierungsmethoden in unserer geteilten post\_kolonialen Geografie. Entlang von Archivmaterialien (1.1), Brasiliens kolonialem Nationalmythos und Alves' dekolonialem *retomar* (2.1) und Geschichten gelebter, indigener Gegeninvestigation, die ich 2017 und 2018 begleiten durfte (3.1) sowie entlang von vermeintlichen Details und Mikrogeschichten, d. h. den kolonialhistorisch klein und vergessen gemachten Geschichten von leisen und doch bedeutsamen Sprach- oder Handlungsakten, lote ich Potenzial für dekolonial/dekolonialisierendes Sehen und Hören von Kunst und Kunstgeschichte aus, um post\_koloniale Wissensraster zu beunruhigen und zu entmotivieren. Ich beabsichtige damit, Rahmen und Potenzialität der zu dekolonialisierenden, anderisierten Welt einerseits im Prozess der Arbeit selbst verstehen zu lernen und andererseits immer mehr mithilfe kritischer Konzept-Metaphern zu entgrenzen. Dekoloniales Entgrenzungdenken als ethisch/ästhetische Strategien kann durch das Erzählen von

Kunst-in-Geschichten sichtbar werden, um anderen, insbesondere indigenen, Welten *anders* begegnen zu können.

Den drei „großen“ Kapiteln stelle ich wiederum jeweils drei „kleine“, diese erweiternde dekoloniale Kunstbegegnungen zur Seite, die sich aus der intensiven Beschäftigung der drei Hauptteile ergaben. Die insgesamt neun „Unterkapitel“ (1.2, 1.3, 1.4, 2.2, 2.3, 2.4 sowie 3.2, 3.3, 3.4) drehen sich jeweils um eine weitere Arbeit von Alves und fokussieren ebenfalls die spezifisch geografischen Situiertheiten und ihre dekolonialen Entgrenzungen. Aus der kunst- und historischen Detailarbeit der drei „großen“ Kapitel findet so eine diese erweiternde Verknüpfungs- und Begegnungsarbeit mit weiteren Arbeitskontexten von Alves statt und andere Materialkontexte sollen sichtbar werden.

Die Unterkapitel verstehen sich folglich als additive Rundgänge durch Alves' Arbeiten und Archiv, um einerseits eine breitere Einsicht in ihre Arbeitskontexte und -praktiken zu ermöglichen und um andererseits und in erster Linie die andere, dekolonial verschobene Vision weiterhin in Schreiben zu übersetzen und kontextualisieren zu üben. Folgende neun Verknüpfungen und Begegnungen schlage ich so, als mögliche Achsen durch das Werk von Alves, vor:

– **1.1 „Recipes for Survival's“** Wir-Befragung stelle ich in Nähe zu drei Arbeiten, die ich mir, ebenso wie „Recipes for Survival“, aus Alves' Archiv erschließen konnte. Es sind drei Arbeiten, die heute nur noch als Materialreste, Foto- und Textdokumentation bzw., die sogar „nur“ als unrealisierte Projektkonzepte existieren. Diese Arbeiten sind:

**1.2 – „Objective Channel Selection“, 1995**

**1.3 – „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“, 1995**

**1.4 – „Workers in Europe – A Proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum“, undatiert (Ende 1990er Jahre)**

– **2.1 „Iracema (de Questembert's)“** postindigene und visionäre Und/Beides-Identität dehne ich als dekoloniale Technik der Inklusion und Addition und als entgrenzendes Manöver postindigener und dekolonialer Selbstbestimmung zu folgenden drei Arbeiten:

**2.2 – „Barra / Barre“, 1992**

**2.3 – „Wake for Berlin“, 1999–2001**

**2.4 – „Diothio Dhep“, 2004**

– und **3.1 „Um Vazio Pleno's / A Full Void's“** drastisch indigen-brasilianische Orts- und Partizipationsbefragung brasilianischer Gegenwart lässt mich nach Alves' Suche und Aktionsweisen für einen Ort fragen, an dem entlang und jenseits brasilianischer Auslöschungspolitiken indigene *survivance* gelebt wird/werden kann und wo dekoloniale Verschiebung als

Umkehrungsmöglichkeit von Brasiliens Realität ins Zentrum gerückt wird. Folgende drei Arbeiten demarkieren in diesem Sinn auf „real-fantastische“ Weise als realitätumkehrende Visionen Brasiliens entleerte Fülle, in der Indigene beheimatet werden:

**3.2 – „Tchám Krai Kytôm Pandá Grét / Male Display among European Populations“, 2008**

**3.3 – „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak (Dictionary Krenak-Portuguese / Portuguese-Krenak)“, 2009/2010**

**3.4 – „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“, 2016.**

Diese Verknüpfungs- und Begegnungsarbeit schalte ich als Zwischenglieder zwischen die drei „großen“ Kapitel ein, um spezifisch erweiternde Pfade und Querverbindungen durch das Œuvre von Alves zu legen und Sichtachsen zu ermöglichen. Diese Pfade und Querverbindungen verstehen sich als Vorschläge, Möglichkeiten und Denk-Weisen für dekoloniale Verschiebung, wobei sowohl Raum als auch Zeit bei dieser Verknüpfungs- und Begegnungsarbeit in ihren chronologischen und linearen Zusammenhängen weniger tragend sind, ja, sogar bewusst in den Hintergrund treten. Bei der Idee der Verknüpfungs- und Begegnungsarbeit geht es folglich nicht so sehr darum, Kunstwerke als sich auseinander ableitend zu verstehen und zu interpretieren als vielmehr darum, das Potenzial ihrer jeweiligen dekolonialen Visionen in ihrer situierten Vielfalt der Leser\*in zu sehen/hören zu geben und dadurch Gesprächs- und Begegnungsräume mit Kunst und Künstlerin zu öffnen. So geht es also auch darum, die Nähe, die sich zwischen den Arbeiten innerhalb der jeweiligen Kapitel ereignen soll, nicht als diese fixierende zu verstehen, sondern als eine, die über die drei „großen“ Kapitel hinausragt.

Manch Eine/r mag die Nähe zwischen den von mir nicht unmittelbar zueinander platzierten Arbeiten stärker oder dringender empfinden. Es wären gerade solche anderen, möglichen Begegnungen/Verknüpfungen, die den fruchtbaren Austausch über und mit Alves' Kunst und Strategien als dekolonialen Kunst-in-Geschichten weiter beflügeln und bereichern können. So verstehen sich die insgesamt zwölf Projektbegegnungen als Annäherungen an Kunst und ihre Geschichten. Die „Kunstgeschichte“, die dabei entsteht, entfaltet sich als komplexe und post\_koloniale Geschichte verkomplizierende, dekoloniale Kunst-in-Geschichten.

In den drei „großen“ Kapiteln unternehme ich beispielhafte Analysen/Auffächerungen von drei brasilianischen Projekten; in ihnen kontextualisiere ich jeweils ein Projekt von Alves intensiv. Entlang von „rhetorischen Details“ fächere ich post\_kolonialen Diskurs mittels Alves' dekolonialer Gegenrede auf. In den drei jeweils zugeordneten Verknüpfungsteilen bespreche ich sehr viel kürzer jeweils ein weiteres Projekt und deren strategische Verfahren dekolonialer

Verschiebung. So soll auf unterschiedlichen Ebenen eine qualitativ reichhaltige Fülle für potenzielle Sicht-/Hörbarkeiten entstehen, die Raum für Begegnung mit Kunst und Raum für ein anderes „Zwischen uns“ vorschlägt und testet sowie eine Fülle, die der post\_kolonialen Entleerung marginalisierter Welten und ihrer Geschichten entgegentritt und ihr mit Widerworten und Gegenvisionen begegnet.

Begegnung mit Kunst, Künstler\*innen, Kunstwerken und -räumen und dessen dekolonial entgrenzendes Möglichkeitsdenken stehen im Zentrum der jeweiligen Kapitel sowie zugleich zwischen den Kapiteln. Begegnung, Nähe, Entgrenzungsmöglichkeiten und Verschiebung sind mein Fokus auf alle Arbeiten von Alves und deren mögliche Weisen miteinander und zu mir/uns in Beziehung zu sein. Begegnung, Nähe, Entgrenzungsmöglichkeiten und Verschiebung sind in dieser Hinsicht auch das immaterielle, unsagbare, unsichtbare und durch post\_koloniale Geschichte verunmöglichte Zentrum meiner gesamten Auseinandersetzung mit Kunst und Künstler\*innen der „anderisierten“ Welt, weil ich mich im Feld der Kunst und der Logiken der Kunstmarkt-Welt des 21. Jahrhunderts mehr und mehr zu dekolonial/dekolonialisierender Verantwortung (auf-)gerufen sehe.

Die Auswahl der insgesamt zwölf Arbeiten begreift sich so als allgemeiner zu verstehende dekolonial/dekolonialisierende Verzweigungs-, Verkomplizierungs- und Additions politik, eine, die sich als dekolonial/dekolonialisierende Potenzialisierung methodisch als Praxis einer anderen Forschung (er)findet, um das post\_kolonial Verunmöglichte, den/die Indigene, *anders* zu sehen und reden zu hören. Denn Alves' post\_koloniale Realitäten entgrenzende Visionen, die Kunst ihrer dekolonialen Verschiebung führt uns in ungesagter oder ungehörter Weise, zu indigenen und postindigenen Strategien, Weltbezügen und Ästhetiken von *survivance*.

## PART 1 – WIR/MIT

### „What do we want the world to know about us?“<sup>30</sup> [Alves, 1983]

#### 1.1 – Mit Alves’ „Recipes for Survival“<sup>31</sup> (1983) dekolonial werden

„Die Ethik, die dem Sein angetragene Sorge um das Andere-als-man-selbst, die Nicht-Gleichgültigkeit (*non-in-différence*) gegenüber dem Tod des Anderen, und damit die Möglichkeit des Sterbens für den Anderen, die Chance der Heiligkeit, wäre die Entspannung dieses ontologischen Zusammenschnurrens, das das Verb >>sein<< aussagt, [...] .

Diese menschliche Umkehrung von An-sich und Für-sich, des >>Jeder für sich<< in ein ethisches Ich, in Vorrang des Für-den-Anderen, diese Ersetzung des Für-sich der ontologischen Sturheit durch ein Ich, das sicher einzig ist, aber einzig durch sein Erwähltsein zu einer Verantwortung für den anderen Menschen – unwiderruflich und unaufhörlich –, diese radikale Kehre würde sich in dem abspielen, was wir Begegnung mit dem Antlitz des Nächsten nennen. [...] In dieser persönlichen Beziehung, von mir zum Anderen, geschieht es, daß das ethische >>Ereignis<<, Nächstenliebe oder Barmherzigkeit, Großmut und Gehorsam, über das Sein hinaus oder über es hinweg führt.“<sup>32</sup>

#### 1.1.1 – Forschen dekolonialisieren? Der/die/das Andere in Verschiebung, Bewegungen hin zu Verortungsfragen dekolonial/dekolonialisierender Methodik

Alles geht vom Gegenüber aus. Sie ist die Andere, die ein und einzige Andere als m/ein leibhaftiges Gegenüber mit realen Visionen. Die Begegnung mit ihm/r steht im Zentrum, so wie alles von ihm/r aus gedacht, gesehen und gehört werden soll. Wie kommen wir mit dieser Lévinas’schen Zentrierung des Seins des/r Anderen, dem/r Nächsten, zu Erfahrungen und zum Nachdenken über ihn/sie und gleichfalls zu methodischen Verfahren, um in die Nähe zu dem/r Anderen und seinen/ihren künstlerischen Visionen zu kommen? Wie können Prozesse und Bewegungen des Dekolonialen in produktive, sinnliche und dekolonialisierende Erfahrungen mit Kunst in Worte und in Schreiben-über übersetzt werden, die das eigene Selbst-

---

<sup>30</sup> Diese Frage formuliert Alves in zahlreichen Texten, Vorträgen, Workshops, Interviews und Gesprächen, wenn sie über ihr „Recipes for Survival“-Projekt spricht (vgl. u. a.: E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Alves vom 17.12.2015 oder Alves, Maria Thereza, *Descolonizando o Brasil (Decolonizing Brazil)*, Keynote Lecture auf der internationalen Konferenz „Through, From, To Latin America Networks. Circulations and Artistic Transits from the 1960s to the Present“, Nova Universidade Lissabon, 27.11. 2017 [unpubl.]).

<sup>31</sup> Details auf Alves’ Webseite unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/recipes-for-survival-1983?c=20> (aufgerufen am 10.5.2020) sowie die Publikation: dies., *Recipes for Survival*, Austin 2018.

<sup>32</sup> Lévinas, Emmanuel, *Dialog über das Denken an den Anderen*, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München & Wien 1995, S. 258.



Verstehen zum Verstehen der Anderen und ihren Welt-Visionen verschieben?

Das bedingungsvolle und verunmenschlichte Verhältnis „zwischen uns“ stellt immer wieder neu den Ausgangspunkt meiner Fragen an Maria Thereza Alves sowie meiner Befragungen und Begegnungen mit ihrer Kunst dar. Es ist ein Verhältnis, und hier schiebt sich der/die dekoloniale Andere, dem/r ich begegne und zu denken und zu verstehen beabsichtige, aus dem Lévinas'schen Rahmen des Seins hinaus (welches die Gleichheit zwischen uns als „natürliche“ Voraussetzung denkt) und hinein in die historischen Dimensionen des post\_kolonialisierten Seins (welches die Ungleichheit zwischen uns naturalisiert hat). Der/die Andere, dem/r ich begegne, wurde durch die (westliche) Kategorie des „Menschseins“ so unerhört entmenschlicht und entrechtet, dass der Raum unserer Begegnung, unseres Wissens und unserer Erfahrungen miteinander so verzerrt und verstümmelt ist, dass wir uns seit Beginn des Kolonialismus nie *anders* als kolonial Anderisierte begegnen können. Die menschliche Differenz zwischen uns ist der kolonialen Kondition und Geschichte folgend verunmenschlicht und hat sich scheinbar völlig von der Möglichkeit der Lévinas'schen Ethik des „Zwischen uns“ entfernt.

Methodisch verstandene, feministisch dekoloniale Denk-Bilder oder Konzept-Metaphern tauchen als Befragungen der Möglichkeit nach einer anderen, dekolonial/dekolonialisierenden Begegnung durch meine Forschungsarbeit hinweg immer wieder ähnlich und *anders*, weil in sich verschoben, auf. Es sind feministisch dekoloniale Denk-Bilder, die dem Denken an die/den/das Andere/n beistehen und die dennoch nicht als statische Konzepte postuliert werden können. Ihr konzeptueller Rahmen verschiebt sich stets so weit wie sich mein Blick und Wissen im Laufe der Forschungsarbeit selbst durch diese hindurch verschiebt. Denken an die/den/das Andere/n wäre als eine Praxis-mit der/dem/das Andere/n zu denken, die sich wegschieben will vom Denken- und Wissen-über. Ausgewählte Denk- und Sprach-Bilder/Metaphern sollen die Suche nach einer sich dekolonial verschiebenden Begegnung und nach einem anderen Sprechen- und Schreiben-über durch die Forschungsarbeit hindurch zum/zur Anderen und seinen/ihren künstlerischen Visionen und Strategien begleiten, Denk- und Sprach-Bilder, die mich als Gegenüber zum Einen verschieben – meine Situierung flexibel und unabsehbar machen –, die selbst als Verschiebbares zu begreifen sind. Sie helfen damit wesentlich, die Praxis des Forschens selbst als historisch post\_kolonial zu verstehen und als zu dekolonialisierende Aktion in dekoloniale Bewegungen zu übersetzen. Sie helfen ebenfalls in ihrer unhintergehbaren Anwesenheit danach zu fragen, wie und wodurch sie motiviert wurden/sind und das Augenmerk darauf zu legen, worin ihre Anschlussfähigkeit zu einer dekolonialen Kunst-Lese-Praxis bestehen könnte.

Folgende Denk-Bilder, die sich im Kern als sich selbst situierende praktizieren, erachte ich als tragende Momente einer dekolonialen Praxeologie, die insbesondere im Feld der Kunst nötig sind, weil gerade hier unsere *Vision* für künstlerische Imaginationen einer dekolonialen Schärfung bedarf, um immer feiner das zu sehen und zu hören, was im dekolonialen „Modus des Künftigen“ (Spivak)<sup>33</sup> das Potenzial anderer Zukünfte in unserer Gegenwart platziert:

1. Emmanuel Lévinas' „Andere/n“, von dem/r alles ausgeht, in dekoloniale Sicht- und Hörbarkeit schieben – den/die Andere dekolonial denken, wenn ich mich in Praktiken der Dekolonialisierung verwickle.
2. Linda Tuhiwai-Smiths Ruf nach „Decolonizing Methodologies“ Forschung als dekolonialen Raum für eine andere Forschungssituierung denken – Begriff und Methoden der Forschung aus der eigenen Gewaltgeschichte herausschieben und *anders* denken/handeln.<sup>34</sup>
3. Trinh T. Minh-ha's *speaking-nearby* als Möglichkeit, die Nähe zum/zur Anderen als Aufgabe und Verantwortung zu verstehen und, in ihrer Nähe anwesend seiend, mit ihr über dekoloniale Praktiken nachzudenken, um gemeinsam *anders* Welten und Zukünfte zu imaginieren.
4. Gayatri Chakravorty Spivaks dekoloniale Konzept-Metaphern des Webens und Verwebens als ethischen Imperativ und als dekoloniale Praxis/Theorie verstehen, um dekoloniale Situierung und „anderes Engagement“<sup>35</sup> nicht am Dilemma des post\_kolonialen *double-bind* scheitern zu lassen und um im Raum des „Zwischen uns“ nicht handlungsunfähig zu sein/werden.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> Spivak, *Righting Wrongs...*, 2008, S. 46.

<sup>34</sup> Linda Tuhiwai Smith macht in ihrem mittlerweile als Standardwerk für dekoloniale Studien anerkanntem Buch *Decolonizing Methodologies* von 1999 (2. Auflage 2012) eine Forschungspraxis zum Ausgangspunkt, in der Begriff, Geschichte und Methoden des Forschens als westlich gewaltvolle Epistemologie (als *colonizer tool*) historisiert und problematisiert wird. Sie verschiebt radikal das, was wir (u. a. westliche Akademiker\*innen) Forschung nennen und weitestgehend mit größter Selbstverständlichkeit und Integrität betreiben und nimmt eine dekoloniale Umschreibung ihres und unseres Forschungsverständnisses aus indigener Perspektive vor. Diese dekoloniale Ortsverschiebung von dem, was Forschung markiert und was durch Forschung markiert wird, ist meines Erachtens Grundvoraussetzung jedes möglichen, dekolonialen Denkens, Fragens und Forschung-Praktizierens. Tuhiwai Smith zeigt, wie Forschen als koloniale Praxis stets im Dienst post\_kolonialer Wissenspraktiken stand und den/die/das „indigene/n Andere/n“ delegitimiert hat. Forschen als eine dekolonialisierte Praxis muss also im Zentrum wissenschaftlich-dekolonialer Studien stehen. Deshalb ist Tuhiwai Smiths Begriff von Forschung (*research*) grundlegende Ausgangsbasis meines Nachdenkens und Schreibens mit und über andere Kunst-Geschichten. Die Suche nach entanderisierten Forschungssprachen kann vielleicht die Kunst selbst in einer dekolonialen Geografie beheimaten (vgl. v. a.: Tuhiwai Smith, 2012; dies., 2005; dies., *Decolonizing Methodologies. Linda Tuhiwai Smith & Eve Tuck Celebrate...*, 2013 und dies., Fine & Jolivet, 2013).

<sup>35</sup> Spivak, *Righting Wrongs...*, 2008, S. 18.

<sup>36</sup> Spivaks Ethik fordert den/die Andere/n als reales Gegenüber ein und ist im Kern eine Praxis, die sich dem „rückgängig machen“ von post\_kolonial Gemachten intensiv hingibt. Das heißt, ihre Praxis des Verwebens ist eine ethische Praxis des dekolonial entmachenden Handelns, verkomplizierenden Schreibens/Übersetzens und folglich auch einer

5. Donna Haraways *Vision/en* als entgrenzende Situierungspraktik, zu der für sie u. a. Methoden des Stotterns und Schielens gehören, sind mir hilfreiche Anker, um die inhärente Gewalt unserer *Visionen* als jene zwischen „meinen“ (selbst noch „verarmten“, aber post\_kolonial dennoch „reichen“) Privilegien und „deiner“ (selbst noch „reichen“, aber post\_kolonial verarmten) Armut, in den Blick zu bekommen und mit einer feministisch situierten Gerechtigkeit zu reagieren.<sup>37</sup>

Im Feld dekolonialer Studien gibt es selbstverständlich sehr viel mehr Autor\*innen, Denk-Bilder und -Brücken, die für eine dekoloniale und sich dekolonialisierende Denk- und Sehschule von Bedeutung sind. Ich beschränke mich hier zunächst, werde sie aber stets um weitere Diskursteile und -teilnehmer\*innen ergänzen.

Die oben Genannten verstehe ich zunächst aber als meine wesentlichen methodischen Anker, als methodischen Rahmen, weil sie für meine Sicht auf Kunst – in dieser Arbeit auf die Kunst von Maria Thereza Alves und in ihr Archiv – in entscheidender Weise dazu beitragen, die

---

dekolonial verschiebenden Erinnerungskultur dessen, was post\_kolonial vergessen wird. Insofern ist ihre Praxis zugleich eine, die die westliche Idee von distanzierter Wissenschaft zerreißt (vgl. v. a.: Spivak, Gayatri Chakravorty, *The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives*, in: *History and Theory*, Vol. 24, No. 3, October 1985, S. 247-272; dies., *Outside in the Teaching Machine*, New York 1993; dies., *Die Politik der Übersetzung*, in: Haverkamp, Anselm (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main 1997, S. 65-93; dies., 2008; dies., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, MA & London 2012; dies., *Who Claims Alterity?*, in: dies., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, MA & London 2012, S. 57-72; dies., *The Double Bind Starts to Kick in*, in: dies., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, MA & London 2012, S. 97-118; dies., *Can the subaltern speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2014; dies., *Kritik der postkolonialen Vernunft. Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart*, Stuttgart 2014).

<sup>37</sup> Haraways Bewegungen, sich selbst zu situieren und das Situieren als methodisches Praxis-Theorie-Konzept einzuführen sowie es als Feministisches zu situieren, betrachte ich für die Diskussionen um Fragen nach dekolonialer Ästhetik/Ethik als wichtigen Bestandteil. Dabei steht Situierung als reale Metapher (*sic!*) für die Partialität dessen, was sie Vision nennt. Vision und Partialität geben uns einerseits die Möglichkeit (bzw. verdeutlichen uns die Notwendigkeit), uns selbst zu situieren und unsere Vision als stets unvollständig und machtgeladen zu verstehen, ohne dass sie uns im Umkehrschluss zu handlungs- und wissenschaftsunfähigen Gestalten in einem Diskurs der Ungerechtigkeit verdammt. Ganz im Gegenteil: es heißt, miteinander Verantwortung auf Augenhöhe herzustellen. Haraways metaphorreiche Sprache bietet z. B. Stottern und Schielen als legitime Mittel für eine kritisch feministische Schreib- und Forschungspraxis an. Der Erfindungsreichtum, dem sie in dieser Weise großzügig Platz einräumt, scheint für jedes Üben dekolonial/dekolonialisierender Wissenschaft/-sprache dringend nötig, Bewährtes und Vertrautes durch eine alles fragilisierende Situierung zu visionieren und folglich derangieren zu können. Mit Haraway kann fruchtbar über fragilisierende Situierungspraktiken nachgedacht werden (vgl. v. a.: Haraway, Donna, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: *Feminist Studies*, Vol. 14, No. 3, Autumn 1988, S. 575-599; dies., 1995, S. 73-97; dies. & Katharina Pühl, „Wir sind immer mittendrin“. *Ein Interview mit Donna Haraway*, in: dies., 1995, S. 98-122; dies. & Thyrsa Nichols Goodeve, *How Like A Leaf. An Interview with Thyrsa Nichols Goodeve*, New York 2000; dies., *Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere [1992]*, in: dies., *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg 2017, S. 35-123 und dies. & Jacobin Radio (Podcast), *The Dig: Cyborg Revolution with Donna Haraway*, 9.5.2019, unter: <https://podtail.com/podcast/jacobin-radio/the-dig-cyborg-revolution-with-donna-haraway/> [aufgerufen am 22.5.2019]).

ästhetischen Visionen des/r Anderen in Bewegung zu setzen und zu verschieben, d.h. Prozesse der Annäherung in Gang setzen.

Dabei sind dekolonial/dekolonialisierende Denk-Bilder Möglichkeiten und mögliche Methoden dekolonial/dekolonialisierender Vision sowohl zu erfahren als auch dekolonial/dekolonialisierende Begegnungen zu lernen. Ich verstehe sie als Basis für kritisch dekoloniales Forschen und als ent-anderisierende Lese-Techniken (Entschlüsselungstaktiken), mit denen ich Alves' Kunst unter anderen Voraussetzungen erfahren und nachvollziehbar machen kann. Sie fungieren als schwebende Meta-Ebenen für Kunstbetrachtung und für das Schreiben anderer Kunstgeschichte/n. Als dekolonial/dekolonialisierende „Augenöffner“ können sie in den Blick auf Kunst eingreifen, weil sie alles erschütternd die eigene Sicht auf Kunst und meine Vorschläge, einige Projekte von Alves zu lesen, bewegen.

Die genannten Denk-Bilder sollen zu der doppelten Möglichkeit bewegen: Ästhetik dekolonial zu sehen und dekoloniale Ästhetiken zu sehen. Ich verstehe sie als methodisch-theoretische Konzepte und Metaphern für eine dekolonial/dekolonialisierende Praxis, die letztlich im Zentrum steht. Die in ihnen enthaltenen post- und dekolonialen Reichweiten sollen mit Alves' kritischen Gesellschaftsanalysen der Amerikas einen gemeinsamen Raum bewohnen, der die Offenheit besitzt, von jedem/r Anderen mit-, weiter- und *anders* gedacht werden zu können. Kunst, Ästhetik, Praxis, Verantwortung, Visionen, Methode und Theorie und ihre „Produzent\*innen“ sollen sich in einem unabsehbaren Miteinander begegnen können und sich in potenziell dekoloniale Dialoge verstricken bzw. die Grenzen von Dialogfähigkeit erfahrbar machen. Mit einem solchen unkontrollierbaren Schiel-Modus soll nicht zuletzt auch verhindert werden, dass Theorie auf Kunst angewendet wird oder Kunst Theorie bebildert. Vielmehr kann der Modus des Schielens Momente der Über-/Blendung und Störung erzeugen, damit unser Verflochtensein in unserem jeweiligen Situiert-Sein aufscheinen kann.

So verstehe ich die Projektsichtung/en, die ich hier vornehme, als dekolonial/dekolonialisierende Weise in der Nähe von Kunst-Prozessen und -Geschichten zu sprechen und die parallel sich durch den Text bewegenden Denk-Bilder als ein methodisch verstandenes Schielen, welches die nötige Selbst-Dekolonisierung als notwendige Praxis bewusst macht/hält.

Während es folglich in allen Teilen dieser Forschungsarbeit darum geht, die eigene Forschungspraxis dekolonial werden zu lassen (indem Kolonialismus in Relation zu den Praktiken des dekolonialen Entmachens angeschaut wird), geht es in Nahsicht zur Kunst darum, Sprechen/Schreiben als Verantwortung gegenüber und Berührung mit einer immer stringenter werdenden dekolonialen Kunst-Praxis zu praktizieren.

Ich möchte Alves' Praxis im Fortgang dieses Kapitels und in meiner gesamten Arbeit mehr und mehr als spezifisch situierte und situierende Praxeologie in dekolonialer Verschiebung, als eine Praxis eines Umkrempelns, Subvertierens, Verformens, Anzapfens und Entkoppeln von westlich tradierten Binaritätsdenken dekolonialisierend wissen lernen und sichtbar machen. Dabei geht dieser Art Dechiffrieren oft über das in der Kunst Sichtbare hinaus und bezieht Quellen jenseits des vermeintlichen Kunstwerks mit ein. Alves' Texte, publizierte und unpublizierte Materialien,<sup>38</sup> sind zentrale Primärquellen, von denen ich meine Begegnung mit „Recipes for Survival“ lenken lasse, denn wenn es für kritisch feministische Forschungspraxis darum geht, anerkennend und raumgebend zu verstehen, „wessen Blut [...] vergossen [wurde], damit meine Augen sehen können“,<sup>39</sup> dann reicht es nicht, als Forschungsergebnis das Resultat „Verwundung“ oder als „über Wunden schreiben“ in den Wissenschaftskanon einzuspeisen, sondern es muss versucht werden, die post\_kolonialen Geschichten und Prozesse des Verwundetwordenseins und -werdens in Kunst-Geschichten einzubetten, die Kolonialität<sup>40</sup> wissen ermöglicht, um dekoloniale Prozesse als gelebte Praxis im Widerstand verstehen und mit-/machen zu können.

### **1.1.2 – Forschen dekolonialisieren? Dekolonial andere/s Wissen hören und sehen**

Wenn ich durch die Forschungsarbeit erfahren will, aus welchen historischen Notwendigkeiten heraus Alves beginnt, eine ästhetische Sprache der Dekolonialität zu entwickeln, eine Sprache, die ein anderes Wir als ein Wir der Anderen spricht, anruft und visualisiert, dann werde ich selbst dazu aufgerufen und herausgefordert, die Werkzeuge, d.h. die methodischen Mittel, im Hinblick auf eine mögliche und zu entwickelnden dekolonialen Forschungsmethodik zu befragen und sie explizit als dekolonialisierend zu entwerfen. Dekolonial/dekolonialisierend ist die doppelte Situierung zwischen Forschung und „Objekt“ der Forschung, um beide miteinander in ein anderes Forschungsverhältnis verschieben zu können. Es ist ein

---

<sup>38</sup> Insbesondere die zahlreichen unpublizierten Universitätsessays von Alves spielen bei der Projektbeschreibung von „Recipes for Survival“ von 1983 eine Rolle, weil sie helfen, Alves' frühes spezifisches Wir als dekoloniale Methode eines indigenen/postindigenen Wir/Mit zu verstehen, die ihre Praxis seither ausrichtet. Eine Bestandsaufnahme nahezu aller Texte und Arbeiten habe ich für die Erstellung ihres Künstlerarchivs 2015/2016 angefertigt. Sie sind auf ihrer Webseite gelistet: [www.mariatherezaalves.org](http://www.mariatherezaalves.org).

<sup>39</sup> Haraway, 1995, S. 85.

<sup>40</sup> Kolonialität beschreibt der peruanische Soziologe Aníbal Quijano als jenes post\_koloniale Machtgefüge (Matrix), das als „Kolonialismus nach dem Kolonialismus“ verstanden werden muss (vgl. v. a.: Quijano, Aníbal, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien & Berlin 2016; aber auch: Maldonado-Torres, Nelson, *On the Coloniality of Being*, in: Cultural Studies, Vol. 21, Nr. 2, 2007, S. 240-270 und Sonderegger, Ruth, *Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*, Vortrag an der Fernuniversität Hagen am 8.12.2016, unter: <https://www.fernuni-hagen.de/video-streaming/ksw/forum/20161208.shtml> [aufgerufen am 16.5.2017]).

Forschungsverhältnis, das die Machtachsen westlicher Selbstverständlichkeiten und ihrer epistemologischer Gewissheiten (inklusive ihrer Selbstkritiken) als post\_koloniale Gewaltverhältnisse begreift, in dem die Möglichkeiten für eine andere Begegnung unvorstellbar gemacht wird. Wir werden/sind auf post\_kolonial/post\_kolonialisierende Weise als Gleiche (Menschen) voneinander getrennt und die Gewissheit dieser unmarkierten und vergessen gemachten Differenz markiert sich als unüberkommene Grenze im „Zwischen uns“.

Um ein anderes Forschungsverhältnis bewerkstelligen zu können, begeben mich auf der Suche nach Alves' künstlerischen Anfängen und der Frage des Wir in „Recipes for Survival“ einerseits in Kontakt mit der Künstlerin Alves, ihren Geschichten und ihrem Archiv, andererseits bleibe ich in der Nähe solcher Texte der „Wissenschaft“, in denen dekoloniale Autor\*innen in den letzten Jahrzehnten Denk- und Aktionsräume schreibend erkämpft und realisiert haben.

Im Zentrum steht für mich also (immer wieder neu) die Kunst und die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten, diese dekolonial/dekolonialisierend sehen und hören zu lernen, indem ich meine Sinne in einer Weise auf Kunst und ihre Kontexte richte, in der sie für sich „sprechen“ kann und zu mir spricht und die Frage darauf lenkt, wie Kunst durch ihre spezifischen post\_kolonialen Kontexte gehört und übersetzt werden kann.

Ich bin also auch auf der Suche nach einer wissenschaftlichen Praxis<sup>41</sup>, die sich mit dem Subjekt/Objekt ihrer Forschung dekolonialisierend in Beziehung, d.h. in eine gelebte Praxis und in ein potenzielles Wir setzt, um Schreiben-über Kunst für eine kunsthistorisch dekoloniale Zukunft als Forschen-mit vorzuschlagen. Schreiben-über als Forschen-mit ist eine sich in Beziehung setzende Forschungspraxis eines Nähe suchenden Mit-Seins und dieses Mit-dem/r-Anderen-Sein verstehe ich als unumgehbarer Teil allen kritisch dekolonialen Denken-, Handelns- und Forschen-Wollens. Es ist zugleich auch eine unermüdliche Praxis, Methode und Theorie des stets offenen Endes, die uns zu jedem Moment das entreißt, was wir über den/die/das post\_koloniale Andere/n wissen und uns zutiefst verunsichern kann.

Das Dekoloniale und das zu Dekolonialisierende erforschen muss sich in „Kolonialität“ verstehen und sehen/hören übersetzen lernen und ist aus diesem Grund – will es nicht als Forschen/Schreiben-über manifestiert werden – doppelte Aktion und Aufgabe. Das heißt, es ist als Praxis dekolonial/dekolonialisierenden Forschens eine Selbst-Verrückung zum/zur Anderen hin, der/die in den Zentren der post\_kolonial gemachten Ränder westlich hegemonialen Diskurses beheimatet ist. Wir und die Anderen sind bedingungsreich in unseren getrennten

---

<sup>41</sup> – beziehungsweise auf der Suche danach, unter welchen Voraussetzungen es dekoloniale Wissenschaftlichkeit geben kann –

und potenziell gemeinsamen Imaginationen und Visionen von Welt aneinander gebunden. So ist dekoloniale Kunst nicht ohne die vertiefte und zutiefst verfeinerte Einsicht in die post\_kolonialen Konditionen des entmenschlichten Daseins sichtbar, geschweige denn dass wir über dekoloniale Kunst/Ästhetik im Modus uns vertrauter Visionen/Ethik schreiben könnten. Unsere uns anvertrauten, europäischen Ich-Visionen – selbst unsere ost-westlich getrennten oder unsere kritisch feministischen Subjektivitäten – dürfen uns, die Matrix der Kolonialität erforschen und verstehen wollend, fremd werden<sup>42</sup> und sollen sich, in uns unvertrauter und unvorhersehbarer Weise, dem *anders*-Sein des/r nicht Bekannten öffnen; sich öffnen auch zur Kunst, deren Form/Vision sich in den Prozessen dekolonial/dekolonialisierender Praktiken selbst befragt, sich angreifbar und verletzbar macht, zur Kunst als Produkt und Prozess zugleich, die post\_koloniale Wunden ins Unbekannte, Dekoloniale verschiebt.

Um die Projekte von Alves davon ausgehend dekolonial/dekolonialisierend zu sehen und zu hören und sie zudem im post- und dekolonialen Diskursfeld vernetzbar zu machen, muss ich ein tiefes und geradezu ins Extrem sensibilisiertes Verständnis für die jahrhundertlang sich verwurzelnden und miteinander verkettenden Folgen von Kolonialismus in den Gesellschaften und Gemeinschaften der Amerikas entwickeln und europäische Diskurse, Disziplin(ien) und Institutionen als permanenten Ausschluss wahrnehmen und benennen. Dekolonial/dekolonialisierende Wahrnehmung und Nennbarkeit ist Verschiebung der Sinne und Imaginationen von Welt in dem Maße, in dem euro-amerikanische Kunstgeschichte aus Fäden post\_kolonialer Ausblendungs- und Überschreibens-Praktiken und Geschichten gewebt ist. Unsere europäischen Sehgewohnheiten basieren selbstvergewissernd – selbst in ihrer selbstkritisch postmodernen Wendung – und vermeintlich unabsichtsvoll auf post\_kolonial hergestellten Vorstellungen von Modernität und Fortschritt, Subjekt- und Besitzdenken, Zeitlichkeit (linearer Geschichtsschreibung u. a.) und nationalstaatlich-normativen Narrativen von geografischen Räumen (staatsbürgerlichen Zugehörigkeitsmythen), d.h. auf zugelassenen und kontrollierbaren Ästhetiken (Staatsapparaturen und ihre Ideologien): Unser Sehen basiert also auf der unhinterfragten und selbstverständlichen Gewohnheit, eine stets das Eigene privilegierende Gewohnheit an die, den/die/das Andere/n exkludierende, Gewalt, die unsere gesamten Imaginationen, potenziellen Lesarten und dekonstruktiven Praktiken davon, was Kunst ist und wie sie sein kann, limitiert hat und die unsere Welt um den/die/das

---

<sup>42</sup> Fremd werden im Sinne eines Selbst-Verlusts, über den Butler in ihren Ethikvorlesungen so eindringlich spricht, um jene als westliche Wissenschaftsstandards tief verinnerlichten und naturalisierten Wissensstandards als Machtverhältnisse zu befragen und diese Befragungen als Möglichkeiten/Bedingungen für dekolonial/dekolonialisierende Verschiebung zu praktizieren. So geht es auch darum, dekoloniale Praxis als Selbst-Verschiebungen zum/r Anderen denkbar zu machen, um Geschichte *anders* zu visionieren (vgl.: Butler, *Kritik...*, 2003, v. a. S. 10, 20 f, 55 f und 143 f).

post\_kolonialisierte/n indigenen Andere/n gebracht hat. Ob wir es wollen oder nicht, der/die/das post\_koloniale indigene Andere ist unter den Vorzeichen der ihm/r zugeschriebenen Attribute/Bilder fester Teil unserer euro-amerikanischen Vorstellungskraft und Welt-Visionen geworden. Jedes andere davon abweichende Bild ist nicht Teil dieser gesetzten post\_kolonialen Imaginationen und Geschichte. Die Fragen und Visionen dekolonialer Ästhetiken sind insofern Kämpfe, Widerstände, Gegenreden, Wege und Weisen, um post\_koloniale Kategorien, Praktiken, Vorstellungen und Wirkungsweisen von Kunst in/mit Welt und binär gesetzte Oppositionen (u. a. Zivilisation-Vormoderne, Kunst-Handwerk, Natur-Kultur, Fortschritt-Tradition) zu stören und sie als Limitationen westlich-moderner Utopien platzen zu lassen.

Ganz in diesem Sinne sollen sich in den einzelnen Projektbegegnungen dieser Arbeit immer wieder die beiden Bewegungen zweier unterschiedlicher, dekolonialer Forscher\*innen (Alves und ich) begegnen. Mit Hilfe von Konzept-Metaphern können solche Begegnungen eines dekolonialen „Zwischen uns“ in Bezug auf eine dekolonial verschobene, kunsthistorische Forschungspraxis für ein anderes und den/die/das Andere verschiebende Sehen geübt und methodologisiert werden. Zugleich können mit ihrer Hilfe die Subjektivierungs-/Repräsentationsmanöver von Alves sowohl als strategische als auch als essentialistisch zu begreifende künstlerisch dekoloniale Visionen des kolonialhistorisch aufgesplitterten Wir sichtbar werden, um die blockierten Begegnungen aus ihrer Verunmöglichung herauszuschieben. Dank der teilnehmenden Forschung, meinem forschenden Nah-Dran-Sein an und Zuhören von Maria Thereza Alves seit Ende 2015 konnten und können Prozesse des Machens, Entmachens, Werdens und Verschiebens sich entlang dekolonial situierender Kunst-Projekte klarer, d. h. verständlicher werden. Vor allem ist deutlich geworden, dass solche Projekte von Bedeutungs- und Wissens Ebenen durchzogen sind, die mir als Europäerin fremd sind, weil meine europäischen Privilegien darauf aufbauen, dass mir der/die/das Andere fremd bleibt. So kann ich also in einer dekolonial/dekolonialisierenden Forschungsarbeit nur schreibend dafür Sorge tragen, dass ich Formen des Sprechens (er-)finde, an die sich andere Stimmen und ihre Geschichten mit Gewinn andocken können und die im Feld kritischer Dekolonialismusstudien eine Einladung zum Dialog mit den durch Post\_Kolonialismus Verunmöglichten ist. So finde ich mich also in „Recipes for Survival“ wieder, Alves' erste große Projektarbeit von 1983, dessen Motivation und Notwendigkeit ich verstehen will, deren Prozesse des Werdens ich begreifen und beschreiben will, die ich dennoch aber bewusst nicht kunsthistorisieren und fest-schreiben möchte. Ich will sie in gewisser Weise durch meinen forschenden Eingriff nicht stören (ein Paradox in einer Forschungsarbeit) –, muss es aber dennoch tun, weil sie mich ihrerseits nicht „in Ruhe“ lässt. Mein kunsthistorisch ordnender Blick wird durch diese und



viele andere ihrer Arbeiten gestört, weil ihre künstlerische Ordnung eine dekoloniale Störung meiner Vision ist. Dieser dekolonialen Störung als Aufforderung/Ruf folgend, möchte ich mich in Gespräche mit ihnen begeben, an und mit ihnen nachdenken, auch darüber, welche Arten von Gesprächen denkbar und sinnvoll sind, um *anders* über Kunst-Geschichten schreiben zu können und sie zu anderen Diskursen zu spinnen. Dabei soll das Schreiben selbst einen Raum produzieren, der wild von Fäden kritisch feministischen Denkens und ihrer Denk-Bilder durchzogen ist. Es ist Teil dieser Forschungsarbeit als dekolonial/dekolonialisierender Forschungsreise, dass sich Alves' Kunst-Geschichten durch die verschiedenen Kapitel immer wieder neu kreuzen. Keinesfalls sind die Kapitel voneinander zu trennen, die Geschichten und Erfahrungen in ihnen sind immer mit allen anderen Teilen verknüpft.

Wenn wir behaupten, Kunst sei dekolonial oder wenn wir von dekolonialer Ästhetik sprechen, dann ist es gleichermaßen erforderlich zu betonen, dass ihr Erzählen/Schreiben als Praxis zum einen unerprobt ist und zum anderen erprobt werden eine zukünftige Verantwortung ist. Stottern als dekoloniales Schreibinstrument ist insofern keine Hilflosigkeit, sondern eine Chance oder eben eine Methode, *anders* als gewusst zu sprechen – mit dem Ziel, die eigene bekannte Welt zu ergänzen, zu erweitern, zu vertiefen und zu verschieben. Post\_kolonialen Ballast in seinen Tiefenschichten weiter und immer tiefer zu durchdringen – so wie Alves es in ihren Projekten unternimmt – mag mühsam und schmerzhaft sein, ist aber notwendig, um die Strategien und Visionen post\_kolonialen Entmachens (Spivak nennt es „rückgängig machen“) denken und schreiben zu können.

Beim Nachdenken über dekoloniale künstlerische Praktiken und Projekte von „nur“ einer Künstlerin besteht also weniger die Gefahr, eine Monografie *über* zu schreiben, als vielmehr die Chance einer Anderen und ihrer Kunst *anders* zu begegnen und vielleicht auch durch die Augen Einer in die Gesichter vieler Anderer zu blicken und die Geschichten vieler Anderer zu hören. Diese Vervielfachung ist als methodische Herausforderung zu begreifen, um anderes Wissen durch die Begegnung mit Einer und ihrer ganzen bevölkerten Welt aufzufalten. Wissen in einer Weise auffalten, die nicht erneut anderisiert und anderes Wissen in Besitz nimmt oder in strukturalistischen und anthropologischen „Zuwendungen“ des Entdeckens überschreibt. Unreflektiert im Modus des Schreibens-über affirmiert Anderisierung des/r Anderen und perpetuiert und naturalisiert post\_koloniale Denk- und Wissensstrukturen.

In der Weise meiner Annäherung und den Versuchen des in Nähe des/r Anderen-Sprechens sehe ich die Chancen: 1. Alves' Projekte als dekoloniale Möglichkeitsräume, als Räume des Widerstands sehen zu lernen und zu diversifizieren, in denen Undenkbares als Denkbare

gedacht wird<sup>43</sup> 2. mit den Arbeiten und der Künstlerin (Objekt und Subjekt) zu sprechen und sie gegen Kategorien und Kategorisierungen europäischer Moderne stehend zu lesen, ihnen Raum zu lassen und schreibend Freiheit zu geben 3. die Umstände der Arbeits- und Produktionsbedingungen als post\_koloniale Ausgangsbedingungen und Grundlage für ästhetische Visionen zu situieren und kritisch in Beziehung zu zeitgenössischen Kunstkontexten und Kunstkritik zu setzen 4. ein Kunstwerk kennenzulernen, es wiederzuerkennen und dennoch nicht zu besetzen oder festzuschreiben, sondern es so zu wissen und zu schreiben, dass dekoloniale Wiedererkennungseffekte in der Betrachter\*in erzeugt werden können. Das wären nur vier Bewegungen, die dekoloniale Kunstgeschichte leisten könnte. Gemeinsam mit Alves und den Stimmen in ihren Arbeiten und Projekten versteht sich diese Forschungsarbeit als polyphone Monografie, die dekoloniales Stottern aus Europa heraus spricht.

### **1.1.3 – Forschen dekolonialisieren? Die Kunst verschiebende Annäherungen an „Recipes for Survival“ und hin zu Alves’ brasilianischem Wir**

„Wie der Erzieher kein Programm ausarbeiten darf, das er den Leuten präsentiert, so darf auch der Forscher, der das thematische Universum erforschen will, keine ‚Fahrpläne‘ ausarbeiten, indem er ausgeht von Ansatzpunkten, die *er* vorher bestimmt hat.“<sup>44</sup>

Ich suche das Wir von Alves, indem ich Alves suche. Meine Forschungsarbeit findet in ihrem und mit ihrem Archiv, in Nahsicht und Befragung ihres dekolonialen Wir, wie sie es erstmals in „Recipes for Survival“ 1983 innerhalb der Amerikas befragt und erforscht, statt. Ebenso findet dies in engster Verbindung mit der Frage der Methodik statt, d.h. wie sich dekoloniales Forschen überhaupt ereignen kann. Der Text setzt sich bei der Suche nach dem brasilianischem Wir von Alves folglich aus diesen beiden, sich immer wieder ineinander verschiebenden Momenten zusammen: Methodenfragen, d. h. die Frage nach unseren, europäischen, Voraussetzungen und Möglichkeiten, die Wirs der Anderen überhaupt zur Kenntnis zu nehmen zusammen mit Fragen nach dekolonialer Kunst-in-Geschichten-Schreibung und deren möglichen sinnlichen Achsen für eine andere, dekoloniale Kunstvision.

---

<sup>43</sup> Über die westliche Produktion des „Undenkbaren“ als das vermeintlich „Unmögliche“, d. h. als das Verunmögliche schreibt kaum jemand so eindrücklich wie Michel-Rolph Trouillot am Beispiel der Haitianischen Revolution. Er schreibt „Bourdieu defines the unthinkable as that for which one has no adequate instruments to conceptualize. [...] The unthinkable is that which one cannot conceive within the range of possible alternatives, that which perverts all answers because it defies the terms under which the questions are phrased.“ (Trouillot, Michel-Rolph, *Silencing the past. Power and the Production of History*, Boston, 2015, S. 82.)

<sup>44</sup> Freire, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 90.

Eine solche, alles verkomplizierende Ineinanderverschiebung mag letztlich und vielleicht bestenfalls nicht mehr als den Eindruck wissenschaftlich produktiven Stotterns, Schielens und Verrauschens produzieren, ist jedoch gerade deshalb Teil davon, wie wir Forschung machend und durch Forschung werdend die Frage nach den Möglichkeiten des „dekolonial Werdens“ zentral ins Auge fassen. Unter dekolonialen Voraussetzungen verschiebt sich die Kunst selbst. „Dekolonial Werden“ verstehe ich folglich als zweiseitige, sich bedingende Situierung und ästhetisch-ethische Verortung, die ich als dekolonial/dekolonialisierend bezeichne und die im Feld der Kunst und Kunstgeschichte unterrepräsentiert ist, weshalb sie als Methode einer anderer Narratologie gefunden, erfunden und geübt werden muss. Das Erfahren und Erfahrbarmachen anderer Visionen und dekolonialen Imaginationen, die sich mit Kunst und in ihren Produktionsprozessen ereignen, d.h. das, was die Kunst und die Kunstkontexte erzählen und das, was wir als uns situierende und dekolonial verschieben wollende Beobachter\*innen hören, verbindet die jeweils spezifischen Prozesse der Kunst-Produktion (der künstlerischen Strategien etc.) mit den Prozessen des Schreibens in Richtung eines dekolonial Machens/Werdens zukünftiger Kunst-Geschichten – es ist gezielte Post\_Kolonialismus entmachende Widerstandspraxis.

In diesem Kapitel möchte ich der Frage nachgehen, wie Alves in ihrer ersten Gemeinschaftsarbeit „Recipes for Survival“ und den Texten und Engagements, die dieser Arbeit zeitlich vorausgehen, ein Wir entlang der Frage „What do we want the world to know about us?“ formuliert. Meine Befragung nach dem spezifischen „dekolonial Werden“ einer Künstlerin – als Fokus dieses Teils – ist intrinsisch und unauflösbar mit der Befragung der Möglichkeiten des „dekolonial Werdens“ der Forscherin und ihren Institutionen verzahnt – dekolonial situierende Kunst hängt zusammen mit der sich gleichermaßen dekolonial zu situierenden Geschichtsschreibung. Beide Teile sind im Kern verflochten und können nur voneinander und miteinander zu einer Praxis-Theorie des Dekolonialen hinführen, die die Voraussetzung für die Dekolonialisierung von kunsthistorischen Methoden ist. Post\_koloniale Verflochtenheit gilt es immer besser verstehen zu lernen, um dekolonial entmachende Praktiken immer besser zu sehen/imaginieren, wobei es mir weniger um Urteile über und Kritiken an solchen Praktiken geht als um die Sensibilisierung für verschiebende Momente und nichtregulierende Methodiken.

Die Notwendigkeit, Sprachen und Visionen des Dekolonialen zu hören und mit zu entwickeln, verbindet sich bei Alves von Beginn an auf das Engste mit der Suche nach den Möglichkeiten indigener und marginalisierter Subjektivierungs- und Repräsentationsstrategien als Selbstermächtigungsartikulationen und -politiken in den post\_kolonialen Amerikas. Entlang

ihrer frühen Texte und politischen Engagements sowie ihres ersten Gemeinschaftsprojekts „Recipes for Survival“ können sie als kolonialismuskritische und widerständige Visionen, Strategien und Politiken erfahrbar werden und mit Möglichkeiten und Spezifizierungen eines dekolonialen Forschungsbegriffs und seiner möglichen, methodologisch gedachten, Schreibpraktiken überlappt werden.

Das Wir, das in „Recipes for Survival“ auf vielfältige Weise mit der Ausgangsfrage „What do we want the world to know about us?“ verschlungen ist, reicht tief in die post\_kolonialen Realitäten jener Gemeinschaften hinein, die als sogenannte Ränder post\_kolonialer Gesellschaften nicht mit der eigenen Stimme in das nationale und internationale Außen sprechen. Um diese anderen Wirs nichtsdestotrotz als Sprechende hören und sehen zu können, braucht es dekolonial/dekolonialisierende Übersetzer\*innen, dessen/deren Übersetzungen wir mithilfe von Konzept-Metaphern, die als Denk- und Sehschulen den verunmöglichten Raum ausleuchten helfen und die, als kritisch feministische Werkzeuge verstanden, eine andere wissenschaftliche Schreibpraxis und das nötige Vokabular möglich machen. Die uns nicht vertrauten post\_kolonialisierten Wirs, die in der Kunst von Alves den Raum füllen, können nur gehört und gesehen werden, wenn sich die Ebenen unserer gemeinsamen Seins in eine uns noch unvertraute Sprache übersetzt. Im Feld der Kunst hieße das, die Wirs der Anderen in eine kunsthistorische Epistemologie dekolonialer Möglichkeiten aufzuspannen.

Mit Blick auf Alves' Projekt „Recipes for Survival“ stellen sich also die Fragen: Wie und wo höre ich Alves' Wir/Uns und warum ist für Alves die Frage der Sichtbarkeit und Selbstrepräsentation brasilianischer Wirs des Randes bis heute so unablässig virulent? Damit ist die Frage verbunden, aus welchem Forschungsinteresse heraus und mit welcher Forschungsabsicht mich die Frage nach Alves' Wir so brennend interessiert, soll meine Forschung ja explizit keine anthropologische sein, die den/die/das Andere/n überdeckt und objektiviert.

„Recipes for Survival“ ist Alves' erstes großes Gemeinschafts- und Forschungsprojekt – eine Forschung ins Selbst, in das zu verstehen wollende Eigene. Es ist in drei Randgemeinschaften Brasiliens zu Beginn der 1980er-Jahre entstanden. Es ist eine Text-Bild-Arbeit, Dokumentation und der Versuch einer Selbstrepräsentation der Nicht-Repräsentierten in Brasilien. Es ist Alves' erste künstlerische Verortung, die dekoloniale Suche nach Wir/Uns. Es ist eine Selbstbefragung und dekoloniale Forschungsarbeit,<sup>45</sup> der ich mich weitestgehend über noch

---

<sup>45</sup> Nicht so sehr eine Autoethnografie, wie sie von Mary Louise Pratt als Teil der post\_kolonialen „contact zone“ beschrieben wurde, obwohl Alves' Projekt durchaus, und ganz im Sinne von Pratts Analyse, den Raum eines Dazwischen denkt und bespielt (vgl.: Pratt, Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, New York 1991, S. 33-40).

unpubliziertes Archivmaterial annähere, die Kunstbetrachtung selbst aufschiebend und den „einfachen“ Zugriff auf Kunst damit verweigere. Die Veröffentlichung des Projekts in Form des Buchs „Recipes for Survival“ hat nahezu 36 Jahre gedauert. So lange lag das Material, Fotografien und Texte, in Alves' Archiv und ist von ihr immer wieder in Teilen ihrer Installationen und Texten verwendet worden.

Zusammen mit dem „Recipes for Survival“-Material finden sich in Alves' Archiv zahlreiche Texte, Interviews, Essays und Fotografien, die dem Projekt chronologisch vorangehen und die Zeugnis ablegen für Alves' politisches und künstlerisches Engagement, das seither in jedem einzelnen ihrer Kunstwerke bedingungsvoller Teil ist. Diesem größtenteils Archivmaterial werde ich im Folgenden nachgehen, um der zentralen Frage des Wir in „Recipes for Survival“ näherkommen zu können, weil diese Dokumente die dekoloniale Spezifität und Eigenheit von Alves' Engagement innerhalb der Amerikas verdeutlicht. So soll es bei der Sicht auf das „Recipes for Survival“-Projekt darum gehen, Alves' Praxis, ihre Sprache und ihr Engagement im Kontext zu sehen und zu hören, auch, um ermessen zu können, was der 22-jährigen Kunststudentin dieses Projekt bedeutet hat und was es bis heute bedeutet.

Die Sprache westlicher Kunstgeschichte würde mit Blick auf die Bedeutung von „Recipes for Survival“ vom *opus magnum* in Alves' Œuvre sprechen, weil das Text- und Bild-Material, das Alves für dieses Projekt zusammengetragen hat, zu dem vielleicht wichtigsten und sie bis heute begleitenden Fundus an Visionen, Geschichten und Erfahrungen-in-Nähe-von gehört. Bis heute verwendet Alves die Geschichten und Fotografien in ihren Arbeiten und versteht brasilianische Gegenwart stets mit Blick auf die Gemeinschaften in „Recipes for Survival“. Ob wir nun von *opus magnum* sprechen wollen oder nicht, das ist als Kategorisierungsidee zweitrangig. Wichtiger ist für mich die epistemisch dekoloniale Tragweite, die Alves durch das Projekt möglich macht, weil sie sich den komplexen und komplizierten post\_kolonialen Bedingungen und Logiken des Menschseins in den Amerikas hier stellt und uns damit konfrontiert, in dem sie die meist unhinterfragten Bedingungen post\_kolonialer Kondition stört und uns damit zu produktivem Stottern anregt. In der fotodokumentations- und gesprächsbasierten Forschungsarbeit „Recipes for Survival“, die uns in publizierter Form erst seit November 2018 als aufwendig gestaltetes Künstlerbuch vorliegt<sup>46</sup> sowie die diesem Projekt zugrundeliegenden Repräsentationsbefragungen, die Alves seit Ende der 1970er-Jahre ins Zentrum ihres

---

<sup>46</sup> Alves, *Recipes...*, 2018. Den größten Teil dieses Kapitels und der Archivsichtungen der unterschiedlichen „Recipes for Survival“ Skriptversionen habe ich vor der Veröffentlichung des Buchs Ende 2018 geschrieben. Hierbei habe ich mit dem letzten Stand des Buchskripts gearbeitet (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Recipes for Survival*, o.O. 1983/2017 [unpubl. Buchtyposkript]). Der Buchgestaltungsprozess für die Publikation ist 2017/18 in Zusammenarbeit mit Alves entstanden.

Aktionsraums stellt, bezeugt und dokumentiert die Künstlerin die koloniale Kondition insbesondere die Brasiliens. Sie bezeugt damit gleichfalls, dass sich von Beginn ihrer künstlerisch-politischen Such- und Sprechbewegungen Fragen nach der Abbildbarkeit des/r amerikanischen Anderen mit Fragen um den/die/das Indigene in den Amerikas mit Fragen nach praxisorientierten Möglichkeiten dekolonialen Sprechens überlappen. Oder anders gesagt: Im Zentrum von „Recipes for Survival“ steht die Suche nach den Möglichkeiten, ein entobjektivierendes, d. h. auch de-anthropologisierendes, *speaking-nearby* in den geografischen, sozial und historisch ausgeklammerten Randzonen der sogenannten Dritten Welt mit den Mitteln visueller Kunst zusammenfallen zu lassen. Die für Alves' in dieser Zeit so bedeutsame Frage nach dem „Wie Künstlerin sein?“ ist verwoben mit der Frage der Produktionsbedingungen von Kunst und nach möglichen anderen Potenzialitäten einer dekolonial/dekolonialisierenden Kunstproduktion.

*Speaking-nearby*, als Praxis eines dekolonialen Sprechens-mit durch Prozesse einer dekolonial sich verschiebenwollenden Kunst-Produktion hindurch, ertastet Alves vorsichtig und doch bestimmt in gezielt suchenden Bewegungen und Auffächerungen eines anderen Wir. Es ist ein Wir, das als post\_kolonialpolitisch Produziertes einen Teil der exkludierten Anderen umschreibt, jene, die mit unhörbar gemachten Stimmen sprechen, ohne gehört zu werden. Dieses Wir befragt Alves als Selbst und fragt in seinem Inneren nach seiner anderen, eigenen und selbstgesprochenen Wir-Geschichte und Selbst-Bildern. In „Recipes for Survival“ präsentiert Alves dieses Wir als „unser Wir“ und lässt es uns in seiner Andersartigkeit als an den Grenzen brasilianischer Kolonialgrenzen entlang Produziertes sicht- und hörbar werden. Die Schwarz-Weiß-Fotografien treten uns als Selbst-Porträts entgegen, die Geschichten des Textteils als Lebens- und Überlebensgeschichten.

Den Raum, den Alves zusammen mit diesem Wir in dem Projekt auffächert, verstehe ich als ihren Modus, künstlerisch dekoloniale Strategien zu entwickeln, mit denen das Vokabular der Kolonialität aufgefaltet werden kann. Ich sehe sie, so verstanden, für den Diskurs einer dekolonialen Ästhetik als notwendiges Weltwissen durch Kunst.

Die Herausforderung und Aufgabe für uns als Kunstinvolverte ist, wie wir uns zusammen mit der Kunst in diesem Raum bewegen wollen. Ich meine, dass wir diesen Raum zunächst behutsam, langsam und aufmerksam beschreiten und beschreiben können in einer Weise, die weder überschreitet noch überschreibt: dekoloniales Schreiben-über die Kunst einer Anderen, die den/r Anderen in ihrer Kunst ihrerseits unerhörten Raum einräumt, ist insofern ein den/die/das Andere/n suchende/n/s Schreiben mit, ein Schreiben in Nähe von, der Versuch eines *speaking-nearby*. Das langsame Abtasten und Sprechen in der Nähe einer künstlerischen Praxis und ihren Subjekt/Objekten versteht sich bei meiner Forschungsabsicht als Vorschlag

für eine dekolonial/dekolonialisierende Methoden-Praxis nicht zuletzt vor allem auch deshalb, weil das singularisierte „Produkt Kunst“ – hier das Buch „Recipes for Survival“ – so in möglichst vielen Sprechakten, Geschichten und Kontexten ausgebreitet und gesehen werden kann und seine vorhandene Vieldimensionalität zutage treten kann. So gesehen, öffnet uns das, was wir in den frühen Texten und Engagements und in „Recipes for Survival“ erfahren können, die Türen in die Realitäten der Amerikas und in die viellagigen Dimensionen des/r Anderen in Brasilien.

Da sich bei diesem langsamen Abtasten und Versuchen des Sprechens mit einer künstlerischen Praxis die beiden Blicke – der der Künstlerin und der der Forscherin – als miteinander verschränkt verstehen, können allein die Versuche eines dem/r Anderen begegnenden Schreibens die Möglichkeit bieten, methodisch notwendiges, dekoloniales Diskurspotenzial als gelebte Diskussionen zu erfahren und die Begegnung mit Kunst/Künstlerin als dekoloniale Kunst-Geschichten zu öffnen. Damit folge ich der Ansicht, dass nur im Gewahrsein der sich bedingenden, kolonialhistorischen Verschränkung von Kunst/Künstlerin und Forscherin die nötige, alles verunsichernde und alles verkomplizierende dekoloniale Praxis gelebt werden kann. Als Verantwortung der Kunst und Künstlerin gegenüber ist es eine ethische Praxis der Zuwendung hin zum/r Anderen.

Wenn nun seinerseits das von Alves gesuchte und adressierte Wir ein aus der Geschichte und den Nationaldiskursen Brasiliens herausgeschriebenes, marginalisiertes, abgedrängtes, kolonial gewaltvoll Produziertes ist, dann braucht es zweifelsohne andere, verschobene und verschiebende Sinne und Sinnlichkeiten, ethische Räume und Vorstellungsvermögen, diese Wirs und seine Visionen durch die Kunst hindurch zu hören und zu sehen. Dekolonial verstandene Praktiken wie Zuhören, stilles Beobachten, Nah-Dabei-Sein können hier als Methoden und methodische Konzept-Metaphern einer dekolonialen und ethischen Wissenschaftlichkeit Denk- und Aktionsräume schaffen, weil sie weder dem Wunsch nach Universalisierung noch nach Objektivierung noch nach Kategorisierung oder Synthese gehorchen. Sie wären, ganz im Gegenteil, die Verweigerung gegenüber solchen Prozessen der negierenden Zuspitzung.

Auf dem Weg zu Alves' brasilianischem Wir von 1983 stoßen wir im Archiv der Künstlerin auf noch frühere Texte, Arbeiten und Dokumente politischen Engagements, in denen sie ihren Wir-Standpunkt entwickelt und markiert. Entlang diskursiver Barrieren und post\_kolonialer Grenzen sollen in Text- und Dokument-Grabungen<sup>47</sup> die historischen

---

<sup>47</sup> „Grabung an Texten“ hat Susanne von Falkenhausen die methodisch unvorhersehbare Annäherung an Geschichte, Kunst, Texte und deren Akteur\*innen genannt (vgl.: Falkenhausen, Susanne von, *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, Paderborn, 2015, S. 17).

Ausgangsbedingungen und politische Ausrichtung von Alves nachvollziehbar gemacht werden. Im Minh-ha'schen Modus des *speaking-nearby* sollen diese Archivdokumente, die dem „Produkt Kunst“ vorangehen, Aufmerksamkeit erfahren, weil ich das Zum-Wir-Kommen als dekoloniale Bewegung für ein Verständnis der spezifisch brasilianischen *conditio humana* als zentral erachte und weil damit zusammenhängend Hinschauen, Hinhören, Lesen und Nah-Dran-Sein als dekolonial/dekolonialisierende Techniken einer *anders* möglichen Forschungspraxis<sup>48</sup> ge- und versucht wird.

Dekolonialisieren als Praxis praktizieren zu lernen ist sicherlich Voraussetzung und Herausforderung für eine inkludierende, sich dekolonial/dekolonialisierend verschiebende, globalere Geschichte der Kunst, die sich noch finden muss. Sie muss noch lernen, entlang von ihr unbekanntem und doch zugleich noch miteinander zu erfindenden, entlang von real existierenden und zu dekolonialisierenden Epistemologien und Achsen zu sprechen, um den/die Andere/n und ihre Kunst als das eigene Selbst-Wissen bedingend anzuerkennen, um Verantwortung, Leben, Glück, Da-Sein vom Anderen aus zu denken. Alles muss von dem/r Anderen aus gedacht werden, zu ihm/r hin geschoben werden. Zu seiner/ihrer Realität gehört aber das Wissen/die Erfahrung, nicht Mensch zu sein, weder als partizipierender Teil eines Diskurses noch im Sprechen als glaubhaft wahrgenommen zu werden, dass die eigene Realität eine ist, die an der Kolonialachse Macht/Rasse/Klasse/Geschlecht entlang inexistent geworden ist. In einem Vortragsskript von Alves lesen wir:

„Sergio Buarque de Hollanda (*sic*), a Brazilian sociologist, wrote that we respond and accept that which is most similar to ourselves **and the rest remains alien.**

There is a Brazil that exists out there, of those who are in power – a mythical Brazil. It is generally fictional and full of pride and most likely there is no other Brazil. It is the Brazil of world music, of Biennales, of the Carneval, of Capoeira, of Rio de Janeiro and Bahia and of ‚such nice people‘.

In the beginning of this presentation, which I also made at a seminar in the World's Fair in Hannover, a Euro-Brazilian participant interrupted me and said that she had never encountered any of these situations [Situationen, wie auf den *Recipes for Survival* Fotografien zu sehen, welche Teil dieses Vortrags waren. Anmerkung W.L.]. Nor had she ever seen it happen to anyone. I asked her if anyone in her family looked like or were of the same income bracket as mine. She said no. And once again insisted that these situations do not exist in Brazil. I no longer existed. [...] It is an alienating experience to meet Euro-Brazilians (and other participants in the established myth) who cannot acknowledge the existence of this Brazil that I come from.

---

<sup>48</sup> Andere Forschungspraxis verstehe ich als Forschung mit dem Objekt als einem Subjekt entlang seiner/ihrer/unserer post\_kolonialen Brüche und der uns verbindenden Zerrissenheit. Es versteht sich insofern auch als entkoppelnde Neuverlinkung von Sprachen und Politiken, die Forschung als anderisierende Disziplinierung in unsere Visionen eingebrannt und naturalisiert hat.



There is no intersection because a process has been constructed of automatic denial to shore up the Euro-Brazilian fantasy. The Brazil that is known out there is the one that belongs only to these people and they are few but they control the production, distribution and access to Brazil'.<sup>49</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Kann es daraus folgend bei der Annäherung und Befragung des brasilianischen Wir und der dekolonial aufgefächerten Wir-Suche von Alves im „Recipes for Survival“-Projekt darum gehen, dass der/die Leser\*in „schnell“ einen kunsthistorischen Überblick *über* das „wie“, „was“ und „wo“ des Projekts erhält – und wie sollte ein solcher Überblick aussehen, wenn doch Fragen der dekolonial verschobenen Begegnung mit ihm/r und eines verschiebenden Blicks auf seine/ihre Kunst im Vordergrund stehen? Oder müsste nicht eine, die Kunst selbst verschiebende (aufschiebende), Annäherung an das Ich/Wir des/r Anderen der Weg (d. h. die Methode) sein, die Frage der (verunmöglichten) Begegnung zusammen mit der Kunst immer wieder zu umkreisen und sie in dieser Weise in ihrem sowohl historischen als auch sie antreibenden Dimensionen, Geschichten und Vielfältigkeiten wie auch in ihrem dekolonialen Diskurspotenzial *anders* (dekolonialisierend) zu sehen, zu hören und zu machen? Deshalb möchte ich Alves' Frage „What do we want the world to know about us?“ als radikal dekolonialisierende Einladung zu einer Praxis unvorhersehbarer Verschiebung verstehen.

#### **1.1.4 – Forschen dekolonialisieren? Die vielen Wirs post\_kolonialer Differenz**

Post\_kolonialitätreflektierendes Analysieren und Befragen von marginalisierter und insbesondere indigener Selbst-Repräsentation verschränkt sich bei Alves seit den späten 1970er-Jahren und während ihrer Studienzeit bis Mitte der 1980er-Jahre in eine „Technik“- und Übersetzungssuche eines dekolonialen Wir/Uns.<sup>50</sup> Das von Alves deutlich gerichtete und dennoch stets tastende Bewegen entlang der Un-/Möglichkeiten eines solchen Wir/Uns lese ich als das Abschreiten eines realen und diskursiven Grenzraums, in dem Verfahren der Subjektivierung und Fragen nach Gemeinschaftlichkeit gekoppelt sind an Fragen der Selbstidentifikation, Authentizität und der post\_kolonialen Fremddefinitionen des „Selbst als Anderer“. Bilder des Selbst/Wir, die aus dem post\_kolonialen Außen auf das Selbst zurückgespiegelt werden, ergeben multiple Verschränkungen vom Eigenen und vom Anderen und von den Möglichkeiten, Raum und Geschichten der Vergangenheit und Gegenwart selbstbestimmt zu sagen/gestalten.

---

<sup>49</sup> Alves, Maria Thereza, *Chico Mendes. Anti-Heroes and the Law of Gravity*, o.O., 2000 (unpubl.), S. 5 f.

<sup>50</sup> Alves spricht in ihren frühen Texten und Essays nicht explizit von dekolonialisieren oder indigener Selbst-Repräsentation. Es zeigt sich jedoch, dass dies genau die Parameter sind, an denen entlang sie ihre postindigene Praxis entwirft und im Laufe der Jahrzehnte immer vertiefender diskursiviert.

Die Weise, in der Alves ihre Stimme und Handlungsmöglichkeiten benutzt, sehe ich als eine diskursive und künstlerische Positionierung, die den sozialen und intellektuell besetzten Raum der Kolonialität durchkreuzt und kritisch problematisierend verkompliziert. Alves' spezifische Version und Vision dekolonial/dekolonialisierender Praxis ist zentraler Teil meiner Suche nach den Visionen des Wir, das in multipler, aber stets kolonialer Differenz als ein anderes Wir spricht. Die realen und diskursiven Grenzen, an denen sich Alves reibt und an denen entlang sich ihre Kunstwerke Platz nehmen, machen diese Grenzen für uns oftmals überhaupt erst wahrnehmbar und damit diskursiv befragbar.

Praxis entlang von und mit unsichtbaren, weil post\_kolonial verunmöglichten Geschichten kann dekolonial/dekolonialisierende Blickwinkel freistellen und die Idee davon, was Kunst ist als verschiebbar denken. Mit Alves haben wir nicht nur im europäischen Wissenschafts- und Kunstkontext die Möglichkeit, über dekoloniale Praktiken und ihre theoretischen Anbindungen nachdenken zu können, sondern Alves bietet uns eine Version kritisch dekolonialer Praxis an, mit der wir uns in die Lage versetzen können, die im Moment so angesagte dekoloniale Ästhetikdiskussion, die von der 1998 gegründeten lateinamerikanischen Arbeitsgruppe *Modernity/Coloniality/Decoloniality* 2011 als „Decolonial Aesthetics (I)“ Manifest formuliert wurde, kritisch zu befragen und auffächern zu lernen.<sup>51</sup>

Alves ist eine Künstlerin, die sich in „Recipes for Survival“ forschend in die Verflechtungen brasilianischer Wirs der kolonialen Ränder begibt und im Umkehrschluss den Wirs des post\_kolonialen Außen eine (andere) Handlungsfähigkeit geben will, indem sie dessen eigene Realitäten zu Wort/Bild kommen lässt. Ihre Praxis ist ebenso eine, die die geografischen, physischen und psychischen Räume post\_kolonialer Realitäten dekolonial verstehen will, was für die Künstlerin auch bedeutet, dekoloniale Praxis als dekolonialisierendes Engagement zu üben, indem sie ihr eigenes Sehen, Hören und (post\_kolonialisiertes) Wissen stets den Veränderungen, Unsichtbarkeiten, Verunmöglichungen, Widersprüchen und Bedingtheiten gegenüber offenhält und in anderen Geschichten offenlegt. Geschichten, die zu keiner Zeit in Brasilien Teil der offiziellen Geschichte, der nationalen Gedenk- und Sprach-Kultur/Politik, des brasilianischen Wissenskanons oder der Schulbuchrealitäten war/ist. Es ist insofern eine dringend gebrauchte Gegen-Geschichte, die als widerständische in und durch die Kunst zu sprechen beginnt und Präsenz erhält. Indem Alves in „Recipes for Survival“ Brasiliens verdrängte,

---

<sup>51</sup> Unter: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (aufgerufen am 6.8.2018). Teil dieses Manifests ist eine durchaus problematische Inbesitznahme des Dekolonialismus-Diskurses wegen der Behauptung einer Definitionsmacht über doch eigentlich weltumspannende und weitgefächerte indigene Widerstandspraktiken. So begrenzen die Autor\*innen eine Öffnung dekolonialer Studien insofern, als dass sie sich scheinbar zu „Gralshüter\*innen“ eines Diskurses machen wollen und damit doch ihrem eigenen, wichtigen Beitrag zu dem Thema Unrecht tun.

verleugnete oder vom brasilianischen *mestiçagem* Rassediskurs verunmöglichte Identität als reale Lebensgeschichten hört, schreibt und abbildet, gibt sie diesen einerseits den Raum, in einem unvorhersehbaren Außen (von uns) gesehen und gehört zu werden und indem sie diese andere Geschichte als selbstgesprochene der offiziellen entgegentreten lässt, operiert sie hier im dekolonialen „Modus des Künftigen“<sup>52</sup>. Sie realisiert damit Geschichte, die für eine *anders* denkbare Zukunft immer fehlen musste.

Dabei übersetzt sie v. a. in ihren brasilianischen Arbeiten und in „Recipes for Survival“ erstmals die nicht partizipieren dürfenden Geschichten jener Wirs, die den post\_kolonialen Raum bewohnen und lässt sie in die verschiedenen Welten zeitgenössischer Kunst und deren Publika<sup>53</sup> sprechen; Geschichten, die Alves in ihrer post\_kolonialen Zugerichtetheit als rationalisierte und naturalisierte Denk-, Lebens- und Diskurs-Räume sichtbar macht und die post\_koloniale Gewalt, Vernichtung und Verwundung als das Fundament jeder Siedlernation und der in ihr stattfindenden Lebenswege als post\_koloniale *conditio humana* deutlich macht. Ihre Kritik, ja Furor, gegen die menschennegierenden Mechanismen post\_kolonialer Gesellschaften wird dekoloniale Praxis, weil sie Kritik mit dekolonialisierenden Visionen zusammendenkt und dabei sowohl ihre eigene Handlungsfähigkeit als auch die ihrer Kollaborateur\*innen in eine künstlerische und ästhetische Praxis überführt, in der Vergangenheit im Heute *anders* für ein Morgen gedacht und dadurch wirksam werden kann.

Die Wirs, die Alves in gegenwärtigen und widerständigen Ästhetiken historisch wirksam macht, sind *blind spots* und doch Fundament post\_kolonialer Geschichten. Deshalb sind die multiplen und komplexen Wirs, die Alves sichtbar und hörbar macht, jene, denen unermüdlich Aufmerksamkeit geschenkt werden muss. Sie sehen, hören und verstehen zu lernen, ist für mich die Zugangsbedingung zu ihrer Kunst sowie zur zeitgenössischen Kunst Brasiliens und der Amerikas.<sup>54</sup> Es sind die vielen anderen, kolonialhistorisch abgefälschten Wirs, die Alves durch ihre Arbeiten hindurch in andere Vision bringt und die das Potenzial für ein anderes

---

<sup>52</sup> Vgl.: Spivak, *Righting Wrongs...*, 2008, S. 46.

<sup>53</sup> Über die Beziehung Künstler\*in, Publikum und Gemeinschaft (*community*) hat Alves erstmals in ihrem Universitätsessay „Artists Communicating“ 1984 reflektiert (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Artists Communicating*, unveröffentlichtes Typoskript, New York [The Cooper Union], 2.12.1984).

<sup>54</sup> Kunst, die v. a. auch für lokale, lateinamerikanische Kontexte und/oder mit diesen entsteht (vgl. u. a.: Mosquera, Gerardo, *Against Latin American Art*, in: Adler, Phoebe, Tom Howells & Nikolaos Kotsopoulos [Hgg.], *Contemporary Art in Latin America*, London 2010, S. 11-23 und ders., *Beyond Anthropophagy. Art, Internationalization, and Cultural Dynamics*, in: Belting, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel & Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hgg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds, Karlsruhe*, Cambridge, MA & London 2013, S. 233-238; vgl. aber auch: Buarque de Hollanda, Heloisa, *Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition*, in: Tomassi, Noreen, Mary Jane Jacob, Ivo Mesquita, Fundação Memorial da América Latina & Bienal Internacional de São Paulo (Hgg.), *American Visions – Visiones de las Américas. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, New York 1994, S. 125-130).

Sehen und Hören in sich tragen. Wegen der Auffächerungen der Vielschichtigkeiten dieser Wirs verstehe ich Alves' strategischen und künstlerischen Arbeitsmodus als Wir-Technik.

Man kann Alves' Wir-Technik als spezifisch dekolonial/dekolonialisierend gerichtete begreifen, weil sie auf multiple Selbst/Wir-Befreiungen hin gedacht ist. Als Wir-Technik ist sie dringend, weil Alves sie als selbstermächtigend an uns heranträgt und hörbar/sichtbar macht: mal symbolisch, mal metaphorisch, mal gestisch, mal strategisch, mal essenziell. Sie wird von Alves selbst als Versuch und Wagnis praktiziert und ist im Kern immer fragil, angreifbar, widersprüchlich und erweiterbar. Als eine dekoloniale Strategie strebt sie aber weder nach Katalogisierbarkeit<sup>55</sup> noch nach fixen Kategorien – und wäre doch Grundlage für stilbildende Ästhetiken von *survivance*.<sup>56</sup>

Dekoloniale Wir-Techniken für dekoloniale Diskurse zu aktivieren, bedarf einer übersteigerten Aufmerksamkeit und Bedachtheit in Bezug auf methodologische Fragen und Überlegungen, weil unsere Visionen von dekolonialer Kunst und ihren Ästhetiken existenziell mit dem Befragen der Un-/Möglichkeiten dekolonialer Forschungsmethoden und Beziehungen verkettet sind. Dekoloniales Forschen versteht sich als eine immer wieder neu zu lernende, übende und unermüdlich zu erweiternde Praxis, die auf Erfahrungen mit widerständigen Praktiken vieler, durch Kolonialismus ge- und verformter Wirs basiert. Sie ist als Forschungspraxis eine unabsehbare Beziehung mit dem/r Anderen. Dekoloniales Forschen kann sich nur als eine unabschließbare Praxeologie begreifen, die Nähe zum/r unsichtbar und unhörbar Gemachte/n sucht und die sich deshalb vielleicht nur durch Bewegungen des „Hin-zu ihm/ihr/uns“ wiedererkennen lässt sowie ein Hin-zu einer Dekolonialisierung westlicher Methodenstandards und zu den durch Post\_Kolonialgeschichte produzierten Widersprüchen in den multiplen Seinsweisen der Wirs und ihrer Geschichten. Von hier aus Alves' Worte hören:

---

<sup>55</sup> Nicht katalogisierbar würde auch beinhalten, dass dekolonial/dekolonialisierende Techniken des Wir/Mit nicht auf Synthetisierbarkeit ausgerichtet sein können. Ich stelle diesen Punkt hier deshalb heraus, weil mir im Wissenschaftsbetrieb in den letzten Jahren westliche Forscher\*innen entgegengetreten sind, die Synthesen immer noch als die vordergründige wissenschaftliche Vorstellung von Forschungsergebnissen vorgeschlagen haben. Gute Forschung wurde hier als deckungsgleich mit Synthesenbildung verstanden. Im Kontext von post\_kolonial zersplitterten Welten/Geschichten jedoch sollte man Nichtkatalogisierbarkeit aber im Sinne einer dekolonialen Widerstands- und Heilungspraxis begreifen lernen, die nicht durch Synthetisierungsfantasien erneut auf stumm geschaltet werden sollten (vgl. auch: Gone, Joseph P., William E. Hartmann, Dennis C. Wendt, Rachel L. Burrage & Andrew Pomerville, *American Indian Historical Trauma. Anticolonial Prescriptions for Healing, Resilience, and Survivance*, in: *American Psychologist* 74, 2019, S. 6-19).

<sup>56</sup> Auf Gerald Vizenors *survivance*-Begriff gehe ich im Weiteren immer wieder ein; an dieser Stelle führt mich die Idee eines Stils ohne Wiedererkennungseffekt zur der alle Lebensbereiche umfassenden indigenen Präsenz. Eine gelebte Präsenz/Fülle, die noch in ihrer post\_kolonial vermeintlichen Abwesenheit anwesend ist. D. h. hier ist etwas da, was wir vielleicht (noch) nicht sehen. Wir können es nur sichtbar machen, indem wir *anders*, dekolonial/dekolonialisierend, auf den/die/das Andere/n zutreten.

„Since the situation I come from does not ‚exist‘ in the world’s knowledge, sometimes in my work I try to force us into existence. I try to make a space for us within the art discourse. (Of course, at times we are there, but we are made into background for that discourse. We are not participants - we are not fully acknowledged.)“<sup>57</sup>

### **1.1.5 – Die Anfänge: Verortungen einer Künstlerin der Amerikas 1978 – 1985**

„In Brazil, my first question is: who is speaking? Who has access to speaking? Among members of my own family there is the idea that if you can write you are probably against us. If you have a camera you must be from the government and against us. So among us there is this basic distrust of all that represents us since it is not us who are representing us. [...] We must ask who is speaking and what structures are being supported.“<sup>58</sup>

Alves situiert sich als Künstlerin in nahezu all ihren Texten aus den 1980er und 1990er-Jahren als Subjekt der Geschichte der Amerikas, als „Dritte Welt“-Person, als lateinamerikanische Frau, als koloniale Mestizo-Identität mit indigenen, schwarzen und portugiesischen Anteilen in ihrer Familiengeschichte. Ihr Zugriff auf Kunst ist seit den Anfängen bestimmt von sozialpolitischem und menschenrechtlichem Engagement, wobei Fragen der Poetik, des „guten Lebens“ und des freudvollen, kommunitären Miteinanders zentral sind. Sozialmarxistische Überlegungen gehen in die frühe Suche nach den Möglichkeiten einer „anderen“ dokumentarisch-fotografischen Sprache der Kunst ein. Politik, Aktivismus, Ökologie, Philosophie, Identitäts- und Bildstrategien, Poesie, Indigenität(en) und ihre Repräsentationsräume fließen in künstlerischen Formen ineinander. Alves sucht nach einem Ausdruck, Kunst als installative Sprechakte (Dialoge) durch, mit und vom „Anderen“ zu inszenieren. Hinsehen und Zuhören sind die zwei grundlegenden Modi, die die Betrachter\*in aktivieren muss.

Dabei benutzt Alves in ihren Arbeiten die kolonialhistorischen, oft unhinterfragten Zugriffe (Inbesitznahmen, Appropriationen, Einverleibungen, Kannibalisierung, Bildpolitiken) auf den „Anderen“ als Repräsentationen des Anders-Gemachten und ist bestrebt, deren Bildpolitiken zu subvertieren. Sie bezweifelt die westlich kunsthistorisch-akademischen Kanonisierungen (und die in ihnen festgeschriebene Zeit-, Raum- und Subjektlogik) und die mit ihnen einhergehenden (wissenschaftlichen) Kategorisierungen sowie das naturalisierte Denken in Binaritäten als modern-hegemoniales Formatieren einer die Menschen separierenden *conditio humana*.

---

<sup>57</sup> Alves, *Chico Mendes. Anti-Heroes...*, 2000, S. 9.

<sup>58</sup> Alves, Maria Thereza, (*I am resigning as moderator...*), Berlin 2001 (unpubl.), S. 2.

An den Kunsthochschulen New Yorks, an denen sie bis 1985 zur bildenden Künstlerin und Fotografin ausgebildet wird,<sup>59</sup> gerät sie in Krisen der Repräsentation post\_kolonialisierter Anderer – in die sie persönlich als Post\_Kolonialisierte, als Anderisierte, als indigene Mestiza verwickelt ist. Seit den späten 1970er-Jahren entwickelt sie ein hochreflexives Geflecht an Arbeiten: Gesellschaftsanalysen, künstlerische Texte, Vorträge, Gedichte, unzählige Fotografien, Objekte, Collagen, Zeichnungen, Videos, Interviews und multimediale, meist ortsspezifische Installationen. Alle Arbeiten als miteinander verflochtenes Engagement verstanden weben sich zu einer Kartografie der indigenen Amerikas und seiner komplexen, post\_kolonial zersplitterten Identitätskonstruktionen zusammen.

Diese Kartografie aus Arbeiten möchte ich behutsam und in Nähe zur Künstlerin abtasten und dabei den Fragen und Brüchen der post\_kolonialisierten Wirs nachgehen. Behutsam und in Nähe zu bedeutet auch, dass im Abtasten einer künstlerischen Kartografie die eigenen Schreib-Bewegungen als methodische Optionen flexibel, dialogfähig und ergebnisoffen bleiben, denn ich sehe das Geflecht von Alves' Arbeiten als eines, das im Verhältnis der Arbeiten zueinander weniger eine Zeitlichkeit im Sinne einer strengen Chronologie reflektiert, als eher einen dekolonial entgrenzenden (Denk-)Raum, eine konkrete und eine intellektuelle Geografie. In diesem Sinn produziert Alves nicht notwendigerweise und in erster Linie Gegenstände (Kunstwerke) oder forciert die Produktion von Kunst-Objekten als abgeschlossene oder hermetische Dinge oder Konzepte, die mit Muße und Distanz konsultiert werden können. Vielmehr sehe und höre ich in dieser Kartografie überall Partizipation, Vielstimmigkeit, Denken und Agieren im Wir, dekoloniale Diskursoptionen und -produktion, die als zentrale Bewegungen die Arbeiten durchziehen und zusammenbinden. Es ist ein antikoloniales Geflecht, das in westlichen Kontexten und in unserer Kunstgeschichtsschreibung so kaum dargestellt, aufgefächert und diskursiviert wird. So sehe ich hier die Möglichkeit und Chance, ja die Notwendigkeit, durch „Kunstwerkentzug“ auf eine radikal dekoloniale Kunstpraxis und ihren Identitäts- und Subjektstrukturen die indigenen und post\_kolonialen Amerikas *anders* kennenlernen zu können.

Seit 1978 erhebt Alves zu jeder Zeit und an jedem Ort ihre Stimme, um dekoloniale Solidarität und Verantwortung zu praktizieren und die zerfetzte und traumatisierte Geografie der

---

<sup>59</sup> Alves besuchte drei Hochschulen zwischen 1980 und 1985; an der Cooper Union New York schloss sie ihr Studium ab. Ihr Studium begann mit einem Stipendium am Goddard College Vermont von September 1980 bis März 1981, wo sie sich vor allem mit Politik und Brasiliens Geschichte beschäftigte. Anschließend schrieb sie sich v. a. zum Erlernen einer Vielzahl künstlerischer Techniken und handwerklicher Fertigkeiten (als Vorbereitung für ihre Bewerbung an der Cooper Union) vom September 1981 bis Juni 1982 an der Parsons The New School for Design ein. Von September 1982 bis Mai 1985 studierte sie an der Cooper Union, New York, Fotografie; am 29. Mai 1985 erhält sie die Bachelor of Fine Arts Abschlussurkunde.

Amerikas mit den Stimmen und Geschichten derer/dessen zu beleben, die/das aus der Geschichte herausgeschrieben wurde/n, seien es Menschen, Tieren, Pflanzen, Farben, Gerüche oder Fantasien. Gibt es eine Ästhetik der Solidarität oder eine Visualität der Verantwortung? Und wie können wir eine solche zur Beschreibung der Kunst von Alves hinzufügen, um dekolonial verantwortliche Kunst-Geschichten zu schreiben?<sup>60</sup>

Das/die Wir/s möglichst weit zu kontextualisieren und Alves Übersetzungen in Kunst-Produkte/Subjekte/Objekte folgend, kann ich komplexe brasilianisch-indigene Subjekt-Übersetzungen als in Kunst übersetzt verstehen lernen und sie in Kunstwerken sehen/anwesend lernen, auch um sie als ästhetische Wirkungs- und Seinsweisen befragen zu können.

Alves' dekoloniale, brasilianische Vision und ihr Selbstverständnis entfalten sich als Kartografie von *discover-back* Geschichten, eine Kartografie aus Gegen-Narrationen zu amerikanischer und insbesondere brasilianischer Kolonialgeschichte. Die Bild-Text-Ethnografie „Recipes for Survival“, die sich uns als *reversed ethnography* präsentiert, ist überaus wichtig im Œuvre, weil sie darin erstmals nach einem brasilianischen Wir fragt, dem sie selbst angehört und das ihr Denken und Wissen über die brasilianische Kolonialbedingung bis heute prägt. In „Recipes for Survival“ zeichnen sich erstmals die grundlegenden Notwendigkeiten für Alves ab, insbesondere in Brasilien künstlerisch dekolonial zu arbeiten und dekolonial/dekolonialisierendes Bewusstsein zusammen mit den Gemeinschaften des brasilianischen Außen zu entwickeln. In ihrem Selbstverständnis als Künstlerin stellt sich Alves zudem Fragen der Übersetzbarkeit dekolonialer Gesellschaftsarbeit und Befreiungspädagogik in künstlerisch ästhetische Strategien. Entlang der Achse Brasilien–Nordamerika beginnt Alves bereits seit 1978 ihre kritischen Reflexionen über die kolonialisierten Amerikas und ihrer allzu naturalisierten Geschichtsschreibung aufzufalten.<sup>61</sup> Entlang dieser Achse – Brasilien, das Land ihrer Familien, in das sie

---

<sup>60</sup> Trinh T. Minh-ha schreibt: „Niemals würde jemand die Diskussion eröffnen, indem er/sie sofort zum Kern der Sache kommt. Denn der Kern der Sache ist immer anderswo als vermutet.“ (Minh-ha, Trinh T., *Woman Native Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien 2010, S. 28.) So verstehe ich meine Auseinandersetzung mit den Arbeitsprozessen und -geschichten einer Künstlerin der Amerikas entlang der durch Kolonialismus produzierten diskursiven Grenzen, Wunden, Logiken, Lebensräume als Beitrag zu einer, nicht existenten aber begehrenswerten dekolonialen, feministischen Kunstgeschichte, die „den Kern“ der Sache Kunst, nicht vorab behauptet und kritisiert, sondern diese vielmehr als durch post\_kolonial zerrissene Geschichten gewordene und in die Geschichten der Zukunft wirkende begreife.

<sup>61</sup> Naturalisierte Ideen sind z. B. linearisierte Vorstellungen und Historisierungen von Zeit und Raum, denen u. a. die Idee der Besitzbarmachung und des Eigentumsdenkens zugrunde liegen. So wie in einem solchen Denken Subjektivität besessen und vererbt werden kann, ist man in Besitz von nationalstaatlicher Identität und Land. Indigene Philosophien und Welten sind für diese selbstverständlich die zu exkludierende und auszulöschende Grundlage. Indigene Philosophien werden durch post\_koloniale Logik seit der Eroberung der Amerikas zur exotisierten Differenzmarke einer Unzivilisiertheit (vgl. u. a.: Deloria Jr., Vine, *Red Earth, White Lies. Native Americans and the Myth of Scientific Fact*, Golden, Colorado 1997; ders. & Daniel R. Wildcat, *Power and Place. Indian Education in America*, Golden,

jährlich reist und Nordamerika, das Land, in das ihre Eltern ausgewandert sind – erfährt Alves den vielschichtigen und menschenentrechtenden post\_kolonialen Rassismus und dessen hierarchisierende Menschkonstruktionen, gegen die Alves, selbst immer aus der Prekarität heraus agierend, ihre Stimme erhebt und richtet. Die Wahl ihrer Mittel bindet sie dabei jeweils umsichtig an die spezifischen Realitäten und Möglichkeiten. So bilden sich entlang dieser geografischen Achse amerikanische Kolonialitäten ab. Alves schafft den Raum für die Begegnung zwischen einem Wir des brasilianischen Außen und der Welt, von der wir Teil sind und den Raum für sich, von dem aus sie mit den Anderisierten, „Wir“ sprechen kann. Es ist damit auch ein Raum, von dem aus wir über Fragen/Praktiken der Dekolonialisierung nachdenken können.

Die Frage „What do we want the world to know about us?“ stellt Alves 1983 an die drei in Brasilien lebenden Familien und Gemeinschaften ihrer Mutter und ihres Vaters. In die Frage hinein spielt die gesamte Last post\_kolonialer Identitäts- und Gemeinschaftskonstruktionen, Bilder des Selbst als verunmöglichtes Menschsein, Bilder des Selbst als Vexier-Spiegel des kolonial-anthropologischen Authentizitätsdilemmas und dessen Verleugnungslogiken. So geht es Alves nicht zuletzt darum, als Künstlerin in und jenseits dieser Welt der brasilianischen Außen zu partizipieren und Übersetzungen in die Kunstwelt zu bewerkstelligen. Als Künstlerin aus dem Inneren des kolonialen Außen zu agieren, heißt für sie, reale und drastische Gesichtspunkte der anderen Welt zu übersetzen und uns als anderes Wissen wissen zu lassen. Was sind wir in der Lage an Visionen zu verschieben, wenn wir mit Alves über die post\_kolonialen Zustände der Welt wissen können? In einem unpublizierten Text steht:

„In (my) travels and encounters even within our own situations there is the [...] basic factor of calories. In my father's village out of 80 families about 10 have access to the amount of calories a human requires. None of the projects I made in Europe can be made in this village because of calories. How much access to transculturalism does your caloric intake (or potential for intake) allow you? And where does our work fit in, in all of that.“<sup>62</sup>

Kunst-Machen oder Künstlerin-Sein nach westlichem Verständnis ist unter armen Gesichtspunkten/Realitäten allein aus kalorischen Gesichtspunkten kaum möglich, in den Räumen der Realität undenkbar. Armut, Essen, Überleben, genauso wie Hautfarben, Verleugnung indigener Herkunft und Gewalt sind Dehumanisierungen in Form von Standardisierungs- und Zuschreibungsverfahren post\_kolonialer Praktiken. Hier erfahren wir von gelebten Brüchen

---

Colorado 2001 und Simpson, Leanne Betasamosake, *Land as Pedagogy. Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation*, in: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 3, No. 3, 2014, S. 1-25, unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/22170/17985> [aufgerufen am 16.4.2019]).

<sup>62</sup> Alves, Maria Thereza, *Artist's experience in between*, o.O., o.J. (ca. 2000, unpubl.), S. 4.



des Seins, die die Fragen nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines Wir in Brasilien so drängend und kompliziert machen und derentwegen Alves' Stimme und Visionen für dekoloniale Denker\*innen und Theoretiker\*innen so wertvoll ist, zu hören.

Forschung als dekolonial/dekolonialisierende Begegnung und als Prozess eines Nah-Dran-Seins kann anderes Sehen entstehen lassen, weil andere Realität und andere Visionen sich mit der eigenen überlappen und untrennbar voneinander werden. In diesem Sinne meine ich, dass Alves' Pluralisierung amerikanischer Wirs zu einem ausgedehnteren, grundlegenden Verständnis post\_ und dekolonialer Gesellschafts- und Kunstdiskurse beiträgt, gerade weil die Brüchigkeiten und Zerrissenheiten der amerikanischen Wirs Aufschluss über post\_koloniale Konditionen, Dilemmas und inhärenten Widersprüche sowie über die Möglichkeiten ihrer Übersetzungen in dekoloniale Diskurse geben. Die Wirs der Anderen bilden die Grundlage für das stets zu erweiternde Verständnis post\_kolonialer, zeitgenössischer Traumata in den Amerikas, von denen ausgehend über Heilung nachgedacht werden kann. Auch der dekoloniale Diskurs in den Amerikas ist von mannigfaltigen Wirs durchzogen. Lernen zu hören, aus welchen Räumen heraus welches Wir und in welche Richtungen gesprochen wird, wer adressiert wird, wer spricht und über wen gesprochen wird, wird durch „Recipes for Survival“ anschaulich und konkret. Deshalb können wir mit Alves' eingangs zitierter Aufforderung: „We must ask who is speaking and what structures are being supported.“<sup>63</sup> die Differenzen innerhalb brasilianischer Kolonialität und den durch sie produzierten Wirs zur Grundlage unserer Begegnung und dekolonialer Praktiken machen. Alves' „Recipes for Survival“-Projekt versucht dieses „andere“ andere Wir in die Kunstwelt und deren diverse Publika hinein zu tragen. Die brasilianische Realität eines Wir in die (unsere) Welt zu sprechen, ist Alves' Strategie. Es ist ihre künstlerische Vision, ein globaleres Außen zu adressieren, wissend, dass in Brasilien dieses Wir inexistent gemacht wurde/wird. Von diesem Wir ausgehend wird sie in vielen weiteren Projekten, Texten, Workshops andere Wirs dekolonial adressieren – Welten- und Spezien umspannende, in denen globale Gefüge und Wissenskonstrukte dekolonial, d. h. hin zum/r post\_kolonialisierten Anderen verschoben werden.

### **1.1.6 – Dekolonial entmachen: Postindigenes *survivance* und Menschenrecht 1978**

Alves' Anfänge von Identitäts-Dekonstruktionen gehen bis in die Zeit zwischen 1978 und 1985 zurück. Es sind sensible Selbstverortungen, behutsame und bestimmte Schritte eines

---

<sup>63</sup> Alves, (*I am resigning...*), 2001, S. 2.

*speaking-nearby* in/mit indigenen und post\_kolonialen Gemeinschaften, indigenen Land- und Menschenrechtskämpfern. Im Folgenden stehen die Begegnungen mit Alves' frühen Wirk-Artikulationen zwischen 1978 und 1985 (Statements, Texte, Fotografien) im Zentrum der Betrachtungen.

Um 1978 entschied Maria Thereza Alves – sie ist 16, 17 Jahre alt – sich im International Indian Treaty Council (IITC), eine NGO, 1974 gegründet und für die Land- und Menschenrechte der indigenen Völker der Amerikas kämpfend, zu engagieren. Das IITC ist bei den Vereinten Nationen in New York vertreten. Dort ist Jimmie Durham – der als Aktivist seit den frühen 1970er-Jahren für das American Indian Movement (AIM) engagiert ist – als Repräsentant des IITC.<sup>64</sup> Er ist Stellvertreter, stellvertretende Stimme, Sprachrohr der indigenen Nationen. In dieser Funktion spricht er u. a. auch in Genf vor der UN-Menschenrechtskommission für indigene Selbstbestimmung und Selbstverwaltung, für politische, ökonomische und soziale Selbstkontrolle und Autonomie der indigenen Nationen weltweit. Im IITC-Büro gibt es viel zu tun und Durham sucht Unterstützung. Alves stellt sich vor und die Zusammenarbeit beginnt.

Dieser aktivistische Beginn ist wegweisend und führt unmittelbar zu Alves' Kunstverständnis, ihren Strategien und Konzepten, Kunstwerke als dekoloniale Prozesse zu entwickeln. Ich werde diesen Anfang, in dem die Menschenrechte und die an die Menschenrechte gebundene Forderung nach indigener Selbstverwaltung von Land, Sprache und Kultur eingefordert werden, hier bewusst intensivieren, gerade auch, weil er vermeintlich wenig mit Kunst zu tun hat. Er ist jedoch auf das Engste mit Alves' Zugang und Einstellung zum Kunst-Machen verflochten und führt bedingungsreich in das dekolonial/dekolonialisierende Herz ihrer Kunst. Ich setze Alves' Statement an die UN-Menschenrechtskommission in Genf 1979, in dem sie in spezifische Nähe in und zu den indigenen Amerikas situiert, deshalb explizit als Anfang ihres Selbstverständnisses und ihrer Selbstbefragungen als brasilianisch-indigener Künstlerin, weil ich ihn als Ausdruck von Spivaks „anderem Engagement“<sup>65</sup> verstehe. Von diesem anderen Engagement aus sollen auch (ihre) Kunst-Geschichten gesucht, gedacht und geschrieben werden.

Hinter Alves' Entscheidung, für das IITC zu arbeiten, verbirgt sich ein furioses und bis heute treibendes humanistisch-historisch-ökologisch-antikoloniales Engagement, eine Rage gegen die Politiken des indigenen Genozids in den Amerikas, eine unermüdliche, scheinbar

---

<sup>64</sup> Vgl. v. a.: Hill, Richard W., *The Question of Agency in the Art and Writing of Jimmie Durham*, Middlesex University, London 2010 (unpubl. Dissertation), S. 2 f und 34 f.

<sup>65</sup> Spivak spricht sich für ein „anderes Engagement“ aus, das sich von allgemein linken systemkritischen Praktiken unterscheidet. Sie versteht darunter eine geduldige Praxis des Lernens von unten, das „Zugang zu [...] lange Zeit delegitierten Epistemen“ findet (vgl.: Spivak, *Righting Wrongs...*, 2008, S. 17 f).

grenzenlose Solidarität mit den Entrechteten (Indigene, Landlose, Frauen, Schwarze), das Bestehen auf indigener Selbstbestimmung, Demarkation von indigenem Land und Wiedergutmachung post\_kolonialer Verwüstungen. Alves will in ihren Texten und Arbeiten in die Ungerechtigkeiten der post\_kolonialisierten Amerikas mikroskopisch hineinzoomen, um die multiplen Kolonialismen der Amerikas auffalten, analysieren und gegen sie standhalten zu können, um sich immer wieder selbst in diesem Gestrüpp aus Fallen positionieren zu können. Sie dekonstruiert post\_koloniale Logiken, um an den Wurzeln entlang deren Geschichte/n zu verstehen und zu kritisieren. Sie will subvertieren, um befriedende, post\_koloniale Narrative (rassistische und paternalistische gleichermaßen) zu stören und dekolonial befreiende Geschichte anzustoßen und zu machen – post\_kolonial Gemachtes entmachen ist die dekoloniale Praxis, die es zu (er-)finden gilt. Gegen zeitgenössische Formen post\_kolonialer Politik und ihren Maßnahmen, Leben an den Rändern der Amerikas real oder *qua* Gesetz zu töten und zum Zwecke der Ausbeutung gerade noch so leben zu lassen, erfindet Alves künstlerisch widerständige Aktionen: *survivance* heißt *resist* und *survive*. Alves' Gemeinschaftsprojekte in den Amerikas, wozu „Recipes for Survival“ als frühestes gehört, können als ethisch-politische Ästhetiken von *survivance* übersetzt werden.

*Survivance*, ein von Gerald Vizenor in den Kultur- und Literaturdiskurs Nordamerikas eingeführtes indigenes Konzept, Lebensprinzip, Rezept, Poesie und Philosophie, ist – vereinfacht gesagt – kreativer, lebensaffirmierender, indigener Widerstand, der sich im Zentrum gegen die eigene Opferisierung ausspricht,<sup>66</sup> die Kunst der kreativen und schöpferischen Affirmation und die Imagination einer anderen, nicht-kolonialen Welt mit allen denkbaren Mitteln der Subvertierung kolonialer Gewalten und Oppressionen. Sie ist im europäischen Kontext als eine spezifische Ästhetik postindigener Befreiung und Freiheit zu verstehen, eine zu Sehen und Hören lernende Sprache gelebter und realer Gegen-Visionen, die sich einerseits von westlichen Kategorien freidenkt, und die andererseits jenseits westlicher Kategorien spricht. Es ist eine postindigene Sprache des Widerstands gegen und für sich selbst, die wir als westliche oder verwestlichte Zuschauer\*innen und Zuhörer\*innen lernen müssen, mit entwestlichten Augen und Ohren zu vernehmen.<sup>67</sup> *Survivance* ist indigener Widerstand in Selbst-Repräsentation, Selbst-Behauptung und als Selbst-Ermächtigungsstrategie, um gegen Angriffe auf Land, Leben und Geschichte/Kultur zu opponieren, sie zu subvertieren und umzulenken. Hier wird Ärger zu Lebensfreude, Wut zu Liebe, Kummer und Angst zu Fantasie und Glück

---

<sup>66</sup> Vgl. v. a.: Vizenor, 1999; ders., 2009 und hier insbesondere Kapitel 4: *Aesthetics of Survivance*, S. 85-104.

<sup>67</sup> Das heißt auch, Praktiken dekolonial/dekolonialisierender Reflektion/Dekonstruktion unserer Sinne als verwestlichte zu entwickeln. Verwestlicht bezieht sich auch darauf, dass sich das globalgemeinschaftliche Welt-Bezugssystem Kapitalismus/freie Marktwirtschaft in immer mehr Regionen der Welt zum Standard entwickelt.

und diese Transformationen werden an jene gerichtet, mit denen man in einem indigenen Wir verbunden ist, um für dekoloniale Prozesse postindigenen Heilens Sorge zu tragen.

Alves' künstlerische Praxis kann man in Nähe zu Vizenors *survivance* Philosophie und Lehre verstehen lernen, weil sie jenseits westlicher Kategorien eine postindigene Welt mitgestalten will, in der post\_koloniale Einschreibungen entmachtet werden wollen, rückgängig gemacht werden sollen, ohne sich in einen romantisierten Zustand der Vergangenheit zurückzusehnen oder dem Bild des/r post\_kolonialisierten Indigenen zu entsprechen.

Nicht alles davon kann Alves in ihren Projekten realisieren, nicht alles kann immer gelingen, nicht alles immer „funktionieren“ und nicht alles kann immer für alle Betrachter\*innen aller Welten im Nu übersetzt werden. Vieles bleibt dem westlichen Auge und den Sinnen verborgen. Entscheidender scheint dennoch zu sein, dass immer wieder aufs Neue begonnen wird, dass nie aufgehört wird, sich zu widersetzen und Widerworte zu formulieren, dass zurückgelebt wird und dass die projizierten Bilder des Selbst als der/die ewig Andere subvertiert, kritisiert und konterkariert werden. Dekoloniale Prozesse und Taktiken als Strategien einer Ästhetik von *survivance* werden immer neu begonnen, angestoßen und übersetzt. *Survivance* ist das Wissen/Leben um ein geografisches Verankert-Sein in einer kolonialhistorisch gewordenen Gegenwart und einer kolonialisierten Raum-Zeit.

Ich verwende Gerald Vizenors *survivance*-Begriff mit Blick auf die Kunst von Alves aber auch, weil gerade in ihm westliche kategoriale Trennungen der Schreibgenres auf entgrenzend produktive Weise verwischt werden, oder, anders gesagt, weil seine Philosophie und Poetik von *survivance* als postindigenes Lebenskonzept nicht mit westlichen Rastern, Visionen und Kritik zusammenfällt, sondern weil v. a. die Bilder des/r Indigenen und seines/ihrer Indigen-Seins selbst als Fremd- und Selbst-Bilder „ausgetrickst“ und unverfügbar gemacht werden. Ich verstehe es insofern als strategische und essentialistische Lebensphilosophie und Weltwissen. Es ist notwendig essentialistisch ob der post\_kolonialen Gewalt/Zerstörung und notwendig strategisch ob des Erfindungsreichtums des postindigenen Wir-Modus. Als Lebensphilosophie ist sie eine selbstermächtigende, selbstdefinierende und vitalistische Beschwörung indigenen Lebens und Überlebens als unberechenbarer, proaktiver Widerstand, durch die nostalgische und rassistische Bilder von „Indigenen“ zurückgewiesen werden und postindigene Kreativität als Schöpfung eines Selbst, Wir und Uns grenzenlos gesetzt wird.

Vizenor beschreibt und praktiziert *survivance* in vielen seiner Publikationen u. a. wie folgt:

„Survivance is an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy,

and victimry. Survivance means the right of succession or reversion of an estate, and in that sense, the estate of native survivancy.

The simulation of the *indian* is the absence of real natives – the contrivance of the other in the course of dominance. Truly, natives are the storiers of an imagic presence, and *indians* are the actual absence – the simulations of the tragic primitive.<sup>68</sup>

„Survivance is a continuance of stories, not a mere reaction, however pertinent [...] Survivance stories are renunciations of dominance, distractions, obstrusions, the unbearable sentiments of tragedy, and the legacy of victimry. [...] Survivance is a practice, not an ideology, dissimulation, or a theory.“<sup>69</sup>

*Survivance* ist aktiver Sinn für Gegenwart, die Fortführung indigener Geschichten, die Verneinung von Dominanz, Tragik, Opferisierung und koloniale Anderisierung, für aktives Agieren gegen Bilder der Fremdbestimmung und stattdessen indigene Geschichten als das Recht auf Selbstermächtigung und Souveränität (*sovereignty*), für kreative Akte kritisch-freudvollen Überlebens, für Imaginationen einer Gegenwart und Zukunft, in der Indigene nicht die ihnen gespiegelten Selbst-Fremd-Bilder reproduzieren und simulieren, sondern ihnen entgegen leben, sie zugleich und dadurch überleben. Überleben nicht als nicht tragische Version eines kolonial gemachten, primitivierten Wir, sondern mit einem Sinn für Lebenszusammenhänge, die mit Humor, Subversion, Täuschung ausgestattet sind, um *survivance* zu gestalten, zu erzählen, zu tradieren, zu schreiben und zu leben. *Survivance* ist freudvolles Leben mitten im Terror post\_kolonialen Überlebens. Es ist die aktive Verweigerung, sich zu handlungsunfähigen Opfern von Kolonialpolitiken zu machen und Fremdbestimmung/-bilder unreflektiert zu affirmieren. Stattdessen geht es darum, mit Menschen in Beziehungen zu bleiben, die Lebensgefüge etablieren, in denen u. a. Humor, Gegenrede und Doppelsinn die Realität wenden kann.<sup>70</sup> *Survivance* ist unerbittliche und freudvolle Widerstandspraxis in einer Welt, in der es keinen/kaum Raum zu sprechen gibt, bzw. in der westliche Ohren nicht hören/sehen.

---

<sup>68</sup> Vizenor, 1999, S. vii.

<sup>69</sup> ders., 2009, S. 85, 89.

<sup>70</sup> Vgl. u. a.: ders., 2009, S. 229 f. Hier lässt sich Vizenors *survivance* in Nähe zu Jimmie Durhams Befragung und Kritik indigenisierter Authentizität sehen. Wenn „authentisch sein“ oft das Annehmen/Übernehmen des kolonialen Bildes indigener Repräsentationen ist, dann stellt sich die Frage: Authentisch für was/wen und im Gegensatz wozu? Wer definiert Authentizität, womit wird Nicht-Authentizität gleichgesetzt und wer reguliert/definiert die Grenzen zwischen Authentizität und Nicht-Authentizität? Durham schreibt, stets komplex und oft sehr lakonisch, über eine gewaltvolle Verschiebung innerhalb indigener Subjekt- und Subjektivierungs-Geschichten: „I feel fairly sure that I could address the entire world if only I had a place to stand. You (white Americans) have made everything your turf. In every field, on every issue, the ground has already been covered.“ (Durham, Jimmie, *The Ground Has Been Covered*, in: Fisher, Jean (Hg.), *A Certain Lack of Coherence. Writings on Art and Cultural Politics*, London 1993, S. 137; vgl. auch.: ders., Nikos Papastergiadias & Laura Turney, *On Becoming Authentic. Interview with Jimmie Durham*, Prickly Pear Pamphlets No. 10, Cambridge, UK 1996.)

*Survivance* ist – und hier trifft es sich mit kritisch feministischer Dekolonialismusforschung wie der von Haraway, Minh-ha, Spivak etc. – in erster Linie Praxis, Tun, willentliches Gestalten/Streben nach entkolonialisierter Gegenwart/Zukunft und das mit allen Mitteln. Vizenor beschwört sie geradezu als Praxis des Nicht-Ideologischen, des Nicht-Heuchlerischen, als Nicht-Theorie. *Survivance* kann sich also nur durch aktives und gerichtetes Tun einlösen. Eine Ästhetik von *survivance*, wie ich sie für Alves formulieren möchte, wäre also eine durch eine Praxis eingelöste Ästhetik, eine, die durch explizites und spezifisch widerständiges Tun Anerkennung indigener Gemeinschaften findet und formuliert.<sup>71</sup>

Wenn ich unter diesen Vorzeichen Kunst verstehen/sehen will, muss ich meinerseits den Kontext der Praxis erneut und in seiner Spezifität wieder lesen, ja sogar reaktivieren, d. h. ich muss die von der Kunst und Künstlerin aktivierte Ästhetik von *survivance* als mich aktivierende Praxis verstehen. Im westlichen Kunstkontext und Kanon kommen die Arbeiten von Alves deshalb sicher nur bedingt zu ihrem Recht oder werden ihre Beziehungssysteme nur bedingt in ihre möglichen, anderen Geltungsbereiche übersetzt. Mir liegt jedoch vor allem daran, den Geltungsbereich von *survivance*, als Ästhetik von postindigenen, dekolonialen Beziehungsgefügen „in den Blick/Sinn zu bekommen“ und meine Stimme an der brüchigen und uns trennenden fünfhundert Jahre alten und täglich neu inszenierten und wirkenden Grenze kultureller Differenz(ierung) entlangsprechend für andere Geschichtsversionen/-visionen/-übersetzungen zu betätigen.

### **1.1.7 – Dekolonial entmachen: *Survivance* und Vielstimmigkeit methodisch verstehen, um Andere/s zu sehen/hören**

In der Geschichte und in den Geschichten von Maria Thereza Alves zeichnen sich überall Ästhetiken von *survivance* als Weisen des Sichtbar- und Hörbar-Machens, des im postindigenen Widerstand Seins ab. In ihnen arbeitet sie mit und gegen indigene Authentizitätsdilemmas, lateinamerikanisch-koloniale Identitäts-„Mosaik“<sup>72</sup>, brasilianischen *mestiçagem*-Rassismus

---

<sup>71</sup> In Alves' Text „*Namé stá*“ fand ich den einzigen direkten Verweis von ihr auf Vizenors *survivance*-Begriff. Hier schreibt sie: „Anishinaabe cultural theorist, Gerald Vizenor's use of the term *survivance* as a living and active survival rather than one of subsisting on the ruins of culture, along with other interpretations of *survivance* as a junction of survival and resistance, described the contemporary situation of the Guarani/Kaiowá in Dourados and this became the workshop conference title.“ (Alves, Maria Thereza, *Namé stá*, o.O., August 2016 (unpag.), unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas?c=18> (aufgerufen am 20.7.2019).

<sup>72</sup> Identität als post\_kolonialen Mosaik-Effekt entlehne ich dem kubanischen Kurator und Kunstkritiker Gerardo

und kolonialen Ballast. Als Forscherin, Historikerin, Chronistin und Zeugin aus Europa versuche ich, aus den Dokumentationen verlorener oder vergangener Aktionen, Dokumenten, Texten, Gedichten, Archivkopien und unzähligen Fotografien des/r Anderen „Sinn zu finden“ und „Sinn zu geben“ und ihre diskursiven Kerne in dekoloniale/s Denken, Diskurse und Ideen weiterzuspinnen. „Sinn finden/geben“ ist mit der Frage des Verstehen-Wollens und Hören-Könnens verbunden. Dekolonialisierend „Sinn finden“: Sinn, der durch die Geschichte des Kolonialismus abgefälscht, getötet, überschrieben und benutzt wurde und dekolonial „Sinn geben“: Sinn, der der Einladung der Kunst des/r Anderen zu folgen versteht und der sich gleichfalls als methodische Gastfreundschaft dem/r/s Anderen gegenüber versteht.<sup>73</sup>

Die Geschichte einer Künstlerin aus den Amerikas, einer spezifischen und zu bestimmenden Subjektkonstruktion, ist die Geschichte einer Künstlerin und ihren Visionen entlang multippler Ränder und Randkonstruktionen. Sie hat, entgegen westlich-kunsthistorischer Fantasien, Ideen und Erzählungen, keinen Anfang und kein Ende, sondern setzt sich zusammen aus einer Vielzahl von Subjektpositionen, die eine enorme Summe an Sprech- und Aktionsrichtungen produziert sowie, damit zusammenhängend, eine Vielzahl visueller Techniken, Varianten und Versionen. Wir begegnen einem in sich stringenten und zirkulärem Gefüge aus Stimmen und Welten, das durch soziale, politische, repräsentativ-strategische Notwendigkeiten bedingt, zerfasert und zerfräst ist. Wenn ich sage, die Geschichte der Künstlerin/Kunst habe keinen Anfang und kein Ende, dann meine ich dies einerseits in dem Sinne, als dass Alves kein kohärentes oder in sich abgrenzbares Œuvre produziert und produzieren kann und dass ich die Aufgabe einer dekolonialen und feministischen Kunstgeschichtsschreibung als eine verstehe, die post\_kolonialen Brüchen, Sprüngen, Seinsweisen und *looks* historischen Bestand und Boden geben will und andererseits meine ich damit, dass Alves' Arbeiten aus vielen Stimmen bestehen, d. h., dass sie Vielstimmigkeit zur Grundlage machen, Kunst zu denken, zu übersetzen und auszustellen – also ihrerseits selbst im Modus des *speaking-nearby* agieren. Eine dekoloniale und feministische Kunst-Geschichte, die sich in eine andere Zukunft denkt, ist weder Besitzerin, Verwalterin, Hüterin, Kritiker oder gar RichterIn von Kunst, sondern eher eine, die „anderem“ Wissen und anderen Wissensproduktionen begegnet. Sie bietet sich als diskursive Oberfläche an für Kunstgeflechte, die in einem unendlich verkomplizierten post\_kolonialisierten Raum agieren. So kann das in der Nähe von Kunst sprechen viele

---

Mosquera (vgl.: Mosquera, Gerardo, *Foreword Ante América*, in: Biblioteca Luis-Ángel Arango (Hg.), *Ante América. Regarding America*, Santafé de Bogotá 1992, S. 8).

<sup>73</sup> Jacques Derridas Ethik in Form einer Gastfreundschaft gedacht, kommt hier als ethisches Moment eines Sich-dem/r-Anderen-zum-Gast-Machen in den Sinn, das für dekoloniale Methodenüberlegungen wichtig ist (vgl.: Derrida, Jacques, „*Man muss wohl essen*“ oder die Berechnung des Subjekts [Gespräch mit Jean-Luc Nancy], in: ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, Wien 1998, S. 267-298).

verschiedenartige Zugänge zu den Arbeiten und ihren Produzent\*innen denkbar machen und die wissenschaftliche Struktur ihrer epistemischen Zwanghaftigkeit entgegen unterbrechen. Die Vielstimmigkeit, in der Alves aufgrund post\_kolonialer Umstände und jeweils spezifisch realer Gegebenheiten arbeitet und Wirs spricht, muss sich methodologisch weiterdrehen und selbst als epistemologisches Werkzeug begriffen werden.

Damit zusammen hängt die Überlegung, dass Arbeiten und Denken in Vielstimmigkeit zu einer Praxis des *speaking-nearby* dazugehört, eine Technik des Sprechens-Nah-Dran oder auch Wir-Sprechens ist. Arbeiten und Denken in Vielstimmigkeit verstehen sich so als eine spezifische Praxis des dekolonialen Kunst-Machens. Und ebenfalls als wissenschaftliche Praxeologie könnte sich Schreiben in Vielstimmigkeit als eine Form des *speaking-nearby* begreifen. Dazu würde gehören, den Raum und Kontext des Nah-Dran-Seins lesbarer zu machen und ihn schreibend abzutasten, d. h. nah an Alves' Grenzen und Entgrenzungsmanövern entlangzuschreiben und sie als Sprecherin eines *speaking-nearby* zu hören; Vielstimmigkeit als verwendende Forschungs-Praxis eines Sprechens-mit testen, als sich spezifisch dekolonialisierende Praxis des Schreibens – insbesondere auch des kunstwissenschaftlichen Schreibens –, um bestimmte Stimmen zusammen hören zu können. Die These wäre, dass Vielstimmigkeit Erkenntnispotenzial hat, epistemologisches Werkzeug ist, weil sich nur in der Vielstimmigkeit der post\_kolonial Subjektivierten ein anderes, verschobenes Bild entwickeln kann, eines, das das Potenzial hat, das post\_kolonial geschriebene Bild des/r Anderen und ihren Geschichten zu überblenden, nicht zu überdecken.<sup>74</sup> In Vielstimmigkeit können Unterschiede, Brüche und Differenzen im „Zwischen uns“ für einen Moment zutage treten, um *speaking-nearby* methodisch als vielstimmiges Schreiben zu reflektieren und zu praktizieren, um ein spezifisch dekolonial gerichtetes, aber nicht vorab bestimmbares Verstehen möglich zu machen, um ein/en andere/s/n Verständnis/Sinn von Kunst und Kunst-Geschichten produzieren zu können.

So möchte ich das, was ich als Alves' Wir/Mit-Technik bezeichne, ihre Weisen, Vielstimmigkeit zu erzeugen, ihre Ästhetiken von *survivance* in den Stimmen ihrer Kunst hören, durch die hindurch sie in die Kunstwelt spricht, ohne sie durch mir vertraute, kategorisierende Wissens- und Seh-Prozesse zum Verstummen zu bringen. Ich möchte mich hörend von ihnen

---

<sup>74</sup> Vgl. v. a.: Minh-ha, Wien 2010, hier insbesondere Kap. 3, *Die Sprache des Eingeborenen-Mythos: Anthropologie als wissenschaftliches Gespräch von Mann zu Mann*, S. 95-144. Wie tief sich „Aspekte“ des Menschseins in die anthropologische Forschungspraxis und Disziplin als westlich-moderner und epistemischer Gewaltpraxis in Körper, Erinnerungen, Sprachen der post\_kolonial Anderisierten der Welt eingebrannt hat, wie sehr sie Selbst-Vision und Selbst-Geschichten gewaltsam formt/spricht, wurde sicher von niemandem so deutlich, so verkomplizierend und so erschütternd wie von feministischen und indigenen Denker\*innen des Dekolonialen entschrieben, darunter u. a. Trinh-T. Minh-ha, Linda Tuhiwai Smith, Audra Simpson, Silvia Riveira Cusicanqui, Eve Tuck, Sandy Grande, Gloria Anzaldúa, Chandra Talpade Mohanty, Donna Haraway, Chéla Sandoval etc., um nur einige zu nennen.



vereinnahmen lassen und sie, mit einem robusten Eigenleben versehen, verstehen, mit einer robusten Kreativität von *survivance*, die sich dem akademisch-sinn-suchenden Eingriff spielerisch, freudvoll und mit dekolonisierender Macht entziehen. Ich werde eher die Prozesse des Entzugs verstehen wollen und ihnen Raum geben als Nichtverstehen in Raster westlicher Kritik zu übersetzen. Ich werde gleichermaßen Alves' Arbeitsprozessen, ihren fluiden, flexiblen und teils unsichtbaren Kunst-Facetten ein Eigenleben, eine Räumlichkeit und Zeitlichkeit zugestehen, die ich bestenfalls besuchen darf.<sup>75</sup> Schreiben-über soll der dekolonisierenden Einladung einer Künstlerin folgen, ihren vielstimmigen und dekolonialen Projekten zu begegnen und ihren Arbeiten zuhörtend den/r Andere/n *anders* zu begegnen. Akademische Kunstgeschichte wird durch solche anderen und das Selbst verändernden Begegnungen und Verschiebungen mit Künstler\*innen und Kunst dekolonial punktiert, d. h. konstruktiv verletzt. In Alves' Archiv gibt es aus der Zeit der späten 1970er und 1980er-Jahre vor allem unpublizierte Universitätssays, eine Mappe mit zum großen Teil unpublizierten Gedichten, einige Zeitungsartikel, die sie für den New Yorker „Guardian“ geschrieben hat, ein in der Kunstzeitschrift „Art and Artists“ publiziertes Interview mit und über Gabriel Garcia Marquez, Belegexemplare der „Brazil News“, Kopierbroschüren, die sie als Organisatorin des *Brazilian Information Centers* angefertigt hat sowie Belegexemplare und Protokolle des „C.L.A.S.P. Bulletin“,<sup>76</sup> die Publikation einer lateinamerikanischen Solidaritätsgruppe in New York, in der Alves für kurze Zeit Mitglied war.

Bei der ausführlichen Korrespondenz und in zahlreichen Gesprächen gewährt Alves mir vertrauensvoll und großzügig Einblicke in ihr Archiv, Leben, ihre Forschungspraktiken und

---

<sup>75</sup> Die Idee des Besuchens, des Gastseins, der Einladung etc. beinhaltet hier insbesondere, an Leanne Betasamosake Simpsons Lied-Gedicht „jiiibay or aandizooke“ denkend, die dekoloniale Verpflichtung des Gasts in Siedlerkontexten auch wieder abzureisen (vgl.: Simpson, Leanne Betasamosake, *Islands of Decolonial Love. Stories & Songs*, Winnipeg 2017, S. 69). Aber das Thema Besuchen ist in indigenen Kontexten/Methodologien sehr viel komplexer und weitreichender als hier angerissen, kann jedoch stets auch auf das Verhältnis Forscher\*in–Forschungsobjekt/-objekt hin gelesen werden, das ebenfalls als eine dekoloniale Beziehung zu denken ist, welches in keinem epistemischen Besitzverhältnis/-anspruch zueinanderstehen kann. Dylan Miners „methodology of visiting“ wäre hier als indigene Praxis-methode in unser methodisches Nachdenken dringend zu inkludieren (vgl. u.a.: Miner, Dylan, *Makataimeshekiakiak, Settler Colonialism, and the Specter of Indigenous Liberation*, in: Brown, Nicholas A. & Sarah E. Kanouse (Hgg.), *Recollecting Black Hawk. Landscape, Memory, and Power in the American Midwest*, Pittsburgh, PA 2015, S. 218-235 und ders., *Mawadisidiwag miinawaa Wiidanokiindiwag // They Visit and Work Together*, in: Makers Crafters, 2018, S. 131-134, unter: [http://www.academia.edu/37012430/Mawadisidiwag\\_miinawaa\\_Wiidanokiindiwag\\_They\\_Visit\\_and\\_Work\\_Together](http://www.academia.edu/37012430/Mawadisidiwag_miinawaa_Wiidanokiindiwag_They_Visit_and_Work_Together) (aufgerufen am 4.8.2020).

<sup>76</sup> Die Gruppe *Caribbean and Latin American Solidarity Project* (C.L.A.S.P.) wurde im Mai 1980 in New York gegründet. Sie publizierte in den frühen 1980er-Jahren das *C.L.A.S.P. Bulletin*, dessen Vol. 2 im Jahr 1981 von Alves mit herausgegeben wurde (vgl.: The Caribbean and Latin America Solidarity Project u. a. [Hgg.], *C.L.A.S.P. Bulletin*, Journal Vol.1, No. 1, Fall 1980, New York 1980 und diess., *C.L.A.S.P. Bulletin*, Journal Vol. 1, No. 2, Spring 1981, New York, 1981. Über weitere Hintergrunddetails zur Gruppe vgl.: Alves, Maria Thereza, *Evaluation of CLASP*, New York 27.2.1981 (unpubl.)).

-überlegungen, in Zusammenhänge und Prozesse des Kunst-Machens, in politische Geschichten, in Dimensionen post\_kolonialer Geschichten der Amerikas, in brasilianische Geschichte jenseits der offiziellen Fassung, in die Notwendigkeiten Gegen-Geschichten zu aktivieren oder zu erzwingen und in indigene Realitäten. Das von mir zusammengetragene Material sehe ich als Teil dekolonial bezeugender Archivarbeit, das zusammen mit Alves' Archiv die Grundlage meiner Überlegungen über Bilder des Selbst/Anderen in den sogenannten amerikanischen Außen und einer sich von dort aus situierenden Ästhetik von *survivance* bildet.

### **1.1.8 – Dekolonial postindigen: Das Genfer Wir 1979**

Die Lebensumstände, unter denen Alves entschied, Künstlerin zu werden, werden im Folgenden in den Fokus gerückt. Es sind Erfahrungen, als Nicht-Weiße unter weitestgehend weißen Mitschüler\*innen in New York sozialisiert zu werden und sich zu sozialisieren, die Versuche, sich Freunde zu machen oder mit Nicht-Freunden leben zu lernen,<sup>77</sup> die ihre Schulzeit in Nordamerika bis 1979 prägen. Bereits 1975, mit 14 Jahren, „weiß sie“, dass sie Künstlerin werden möchte, dass sie in der Sprache und mit den Möglichkeiten der Kunst Welt mitmachen und verändern will. Das ist insofern erwähnenswert, als dass weder Mutter noch Vater sie an Kunst und deren westliche Institutionen heranführen konnten und für Alves aufgrund ihrer ausgeprägten Schüchternheit und sozialen Hintergrunds Museen fremdartige, geradezu furchteinflößende Einrichtungen waren – Architekturen des vor jeder Erfahrung gewussten Ausschlusses. Museen weiß sie als Giganten aus Stein, die man gelernt haben muss zu wissen, um sie furchtlos oder überhaupt betreten zu können. Sie sind Exklusionsmaschinen für die, die wissen, dass ihnen der Zutritt nicht zusteht. Als solche werden sie gewusst und gelernt zu wissen. Museen sind als westliche Institutionen Hüter von Objekten, die Geschichte als Linie erzählen. Dieses Wissen um Museum „weiß“ Alves als Heranwachsende; erst später kann sie dies situativ brechend durch eine andere Geschichte hindurch beschreiben:

„One Euro-Brazilian artist who holds a professorship at an art academy (needless to say there are no indigenous persons who hold this position and I doubt if there is a Black intellectual who does) recently said to me, that she does not know what ‚color‘ she is. It is quite easy. I wished I had the grace of quick reply: „Walk into a boutique in your very upscale neighborhood, walk into a gallery in your neighborhood and see how many Black Brazilians you find who are not cleaning or serving. Is your skin color not reflected in that of your colleagues at

---

<sup>77</sup> Vgl. v. a.: Alves, Maria Thereza *I Discover Gabriel Garcia Marquez*, in: *Art and Artists*, Vol. 12, No. 8, New York, Juli 1983, S. 14 f; dies., *On Brazil, Brazilians, and Brazilianity*, Cuernavaca, Mexico, o. J. (ca. 1989, unpubl.) und dies., *Silk, Bricks and the Moabit Prison - - -*, Berlin 2001 (unpubl.).

your academy? As you walk into a museum, do your insides tighten because you fear a guard will call to you loudly and tell you that you are not allowed because you do not belong there?“ That is how you know what „color“ you are.“<sup>78</sup>

Nicht zu wissen, wie man ein Museum nutzt, ist wissen, dass man nicht willkommen/eingeladen ist, dass dies nicht Teil der eigenen Welt ist. Museum-wissen (Zutrittscodes, Hauspolitik, Infrastruktur, Innenraum) bedeutet Wissen von etwas Anderem, unter anderem davon, dass Hautfarbe Menschen codiert, konditioniert und zu Unwissenden macht. Gelernt zu haben, nicht Teil der Welt eines Museums zu sein, löst beim „Dennoch-Betreten“ körperlich heftige Reaktionen aus. Die New Yorker Schuljahre lehren sie, „weißes“ Verhalten genauestens zu beobachten, zu differenzieren, zu decodieren, zu imitieren. Im New Yorker Exil<sup>79</sup> lernt sie, entlang der gewaltvollen Aufladung kultureller Differenzen, Räume der Freiheit zu denken und zu kreieren. Seien es noch so kleine Denk- und Handlungsräume, Alves forciert diesen Raum des Dagegenhaltens, des Widerstands, des Sich-Platz-Verschaffens und bindet ihn in Poesie, Fotografie und morgendliche Museumsbesuche ein. Alves schreibt in einem E-Mail-Interview intensiv über die Zeit in New York:

„I had never been to a museum until on a school trip when I was in first year of high school I was taken to the Metropolitan Museum in Manhattan. I then myself found out about other museums like the Whitney and Museum of Modern Art and went there on my own. (The first time I went into one of the two – that is the first time I would go into a museum of contemporary art – I had been so nervous that they would find out that I did not belong that they would not allow me in. It was a revolving door, I remember. It was a glass door. I stood by it for a while looking at what people did once they came in. They walked to a long desk and spoke to a woman. I went through the revolving door twice and just kept going until I reached the security of the outside again. I then decided on the third attempt, I must really go in.) [...] It was my 14th year that it was very clear to me I must make art. [...].

At this time, my father had gotten me a camera, I found it to be a way to look at the world that interested me. It coincided with my first trip back to Brazil. Somewhere in Sao Paulo or Rio – in the city, I was photographing a high stonewall. All of the sudden a large door opened and a soldier came out with a rifle and said I was not allowed to photograph the wall. And why was I there etc. etc. When he realized how young I was, he decided to answer my question which I had asked, Why not? He explained it was a military barracks and photographs were not allowed of any military installations.

---

<sup>78</sup> Alves, Maria Thereza, *Cannibalism in Brazil since 1500*, Berlin 11.7.2013, unpag., unter: <http://www.mariathe-rezaalves.org/texts-by-alves/> (Portugiesische Erstveröffentlichung in: Fórum Permanente, Revista #4, São Paulo 2013, unter: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/canibalismo-no-brasil-desde-1500> [aufgerufen am 7.8.2018]).

<sup>79</sup> Alves benutzt den Begriff Exil gezielt nicht für ihre zahlreichen Umzüge durch und über Kontinente hinweg. Sie versperrt sich gegen die Idee einer Exil- oder Diaspora-Künstlerin. Ich gehe davon aus, dass dies ihrer postindigenen Selbstverortung zugrunde liegt. Exil hat einen Bezug zu einem, meist nationalstaatlich post\_kolonialen, Heimatland, was Brasilien für Alves nur unter dekolonialisierten Bedingungen sein könnte.

There was not much art in the communities I came from. I remember one guy who made little scenes of local stories inside of a gourd. And the portable altars. Both would influence me. [...] As I finished high school, I was able to get a scholarship for the NYU Film School but once I realized I would not be able to afford the raw footage to make a film and this would therefore result in me being an assistant director to a more affluent student, I did not accept the scholarship. I went instead to study at New School for Social Research and Parsons - which I thought would be a perfect combination of the political and art but was unhappy at both the way it was taught there. I then was able to go to Cooper Union (1982 - 84? my teachers were Chris Osinski, Julio Mitchel, Larry Fink, these were the important ones to me although I also studied under Hans Hackke (*sic*) (frustrating as a teacher) and Dore Ashton (which did not see any contributions to modern art by anyone other than Americans (white, I should add). [...]. For poetry, I studied with Allen Ginsburg, Amiri Baraka among others. **It was at Cooper, with all of its frustrations that I would begin to research possibilities of making art with a community both in New York and Brazil. I wanted the art that I made to be about us but that is not what I was seeing in the museums.** It was a long process to figure out how to be an artist because I did not see until Juan Sanchez, Jimmie [Durham] and David Hammons a way to begin to be an artist that worked for the context I was in.<sup>80</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Früh erfährt Alves Kunst als Möglichkeitsraum, der aber auch, wie ihr die Unmöglichkeit Film zu studieren zeigt, aus finanziellen Hürden besteht, der ihr aber dennoch am ehesten einen anderen Zugang zu ihrer spezifischen Realität geben kann. Sie ist wild und umtriebig, grenzenlos könnte man sagen, vor und während ihrer Studienzeit: Sie schreibt, Gedichte, Kritiken, Pamphlete, fotografiert, macht kleine Filme, Gemälde, Zeichnungen, Installationen und sonstige Aktionen und *pieces*, sie kuratiert und organisiert politische Ausstellungen und Events. Sie betreibt Kunst in allen Weisen und Formen, weil in dem Feld am ehesten gesellschaftliche Grenzen, Raster und Kategorien aufgeweicht sind oder aufweichbar sein können. Inhaltlich fokussiert sie sich auf die Teile der Amerikas, die ausgeschlossen und an den Rand gedrängt, die nicht Teil der Kunstwelt/-diskurse und gesellschaftlich anerkannt sind.

Ich suche in dem langen Zitat oben weiter den Widerstand, die Zwänge, die ihre Gegen-Bewegungen provozieren. Was entwickelt und lernt Alves als mögliche Handlungsräume kennen? Wie will sie arbeiten? Wir lesen ihre Wachsamkeit: Sie beobachtet das Museum von innen, benutzt die Räume, sieht durch die Öffnungen des Museums nach draußen.

Sie sucht ihr das aus den Gemeinschaften ihrer Familien Vertraute im Museum und kann es nicht finden. Sie will als Künstlerin deshalb vom ihr vertrauten Eigenen und ihren Gemeinschaften ausgehen, es aufnehmen und für sich und andere erfahrbar machen. Film als Medium interessiert sie, ist in der Produktion für sie aber zu teuer. Sie kann es sich nicht leisten,

---

<sup>80</sup> E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Alves vom 10.1.2016.

Filmmacherin zu werden. Stattdessen entscheidet sie sich aus der finanziellen Notwendigkeit heraus zu fotografieren, fotodokumentarisch zu arbeiten, die Kamera als Instrument der Wissensproduktion, der Abbildung sozialer Realitäten zu benutzen und für ein zukünftiges Museum den unsichtbaren Alltag festzuhalten, sich in diesen mit der Kamera zu involvieren. Dabei realisiert Alves schnell, dass Fotografien als Dokumente durchaus unerwünscht, ja verboten sein können – oder warum sonst verbietet ihr in Brasilien der Soldat das Fotografieren?

Die Macht des Bildes und die Macht des Abbildes als politischen Akt kennenzulernen lässt Alves das Potenzial von Kunst als Möglichkeit entdecken, sich in Welt stellen und eingreifen zu können. Sie will mit ihrer Welt interagieren, kollaborieren, protestieren und Sprachen der Interaktion dafür erfinden. Dabei befragt sie ihre Mittel immer auch kritisch. Die Dokumentarfotografie wird ihr z. B. genau in dem Moment zur Bürde (Krise), als das „Produkt Fotografie“ politisch keinen Nutzen offeriert außer Fremdrepräsentation und das Ausstellen von Menschen (meist in Armut und/oder als die Anderen). Alves' Gegen-Ethnografie und Foto-Text-Arbeit „Recipes for Survival“ steht hier gewissermaßen am Kreuzungspunkt dieser Krise der Fotodokumentation und gibt Auskunft über die Manöver, die sie bildpolitisch und strategisch stattdessen wählt und ausprobiert. Im Zentrum von „Recipes for Survival“ stehen die anderisierten Subjekte von Geschichte, die diese auf stumm gestellt hat. Ihre Stimmen und (Selbst-)Bilder aufzunehmen und dabei Wege zu finden, sie im Abgebildetsein *anders*, nämlich als aktive Subjekte ihrer Selbst, darzustellen, ist Alves' künstlerisches Hauptanliegen.

Wenn ich ihre Kunst als dekolonialen Widerstand und im Modus des Widerständigen als Ästhetik von *survivance* höre, und wenn er Grundlage, Wirkprinzip sowie Agenda für ihr Denken/Handeln als Künstlerin und ihrer spezifisch dekolonial/dekolonialisierenden künstlerischen Strategien ist, dann beginnt ihre „Künstlerlaufbahn“ lang vor dem Kunststudium. Sie „beginnt“ 1975 als New Yorker Museen Erobernde und mehr noch im Winter 1979 als Alves nach Genf reist, um als Repräsentantin des International Indian Treaty Council vor der UN das Statement für die Menschenrechte indigener Nationen (mit Schwerpunkt auf der brasilianischen Genozidpolitik) vorzulegen.<sup>81</sup> Hier tritt sie öffentlich erstmals in einem Wir auf. Es ist das in Genf formulierte Wir, das ich in ihrer Gemeinschaftsarbeit „Recipes for Survival“ als Ausgangspunkt ihres künstlerischen Engagements höre und dem sie bis heute tief verbunden ist und Ausdruck verschafft.

---

<sup>81</sup> Alves, Maria Thereza et al., *Written Statement submitted by the International Indian Treaty Council (Category II Consultative Status)*, United Nations Commission on Human Rights, 35th Session Report, New York, Geneva 1979, unter: [http://www.mariatherezaalves.org/assets/files/1979\\_unstatement.pdf](http://www.mariatherezaalves.org/assets/files/1979_unstatement.pdf) (aufgerufen am 1.12.2018).

Das „Genfer Wir“ ist sowohl für meinen Fokus auf Alves' künstlerische Strategien bedeutsam als auch generell für die Frage nach Dekolonialität in der zeitgenössischen Kunst von richtungsweisender Bedeutung. Daher werde ich im Folgenden näher darauf eingehen.

Alves formulierte im UN-Statement ein nachhaltiges und identifikatorisches Wir insofern, als dass sie es als das Wir der kolonialisierten Amerikas spricht: „[...] we, the colonized People of the Americas“.<sup>82</sup> Es ist eine deutliche und sich in eine spezifische Verantwortung stellende Selbst-Wir-Verortung und -Markierung in das sozialpolitische, kolonialhistorische und gesellschaftliche Gefüge der Amerikas und es umschreibt zugleich ein „indigenes Wir“, das es in seiner Komplexität und Reichweite zu ermessen gilt. Den Fäden dieses Wir zu folgen, scheint mir deshalb bedeutsam, weil es ein für den Dekolonialismuskurs der Amerikas (und insbesondere Brasiliens) ungemein verkomplizierendes und (ver-)störendes Wir ist. Es intensiviert gewissermaßen die post\_kolonial produzierten Subjekt-Objekt-Probleme – die Überlagerungen indigener, ethnisierten, rassifizierter und marginalisierter Selbst- und Fremdbilder – als Authentizitätsfallen post\_kolonialisierter Identitäten und indigener Souveränität. Insbesondere auch für Brasiliens zeitgenössische Spielart des dekolonialen Diskurses, der weitestgehend immer noch auf rassendemokratische und *mestiçagem*-Geschichten fußt, ist Alves' Wir wichtig zu verstehen, weil mit ihm deutlich werden kann, in welcher Weise Dekolonialitätsdiskurse allzu selbstverständlich weiße und elitenschützende/stützende, post\_koloniale Monologe/Privilegien bleiben. Diese „anderisierend dekolonialen Spielarten“ sprechen noch in den Sprachen des *decolonial turn* für und über Indigene statt mit ihnen und wir können entlang von Alves' Wir/Mit-Technik lernen, post\_koloniale Anrede des/r Anderen als post\_koloniale Anderisierung zu hören, die sich selbst als Exklusionsmaschine entlarvt. Wenn z. B. einer der bekanntesten Anthropologen Brasiliens, Eduardo Viveiros de Castro, behauptet, dass „No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é.“<sup>83</sup>, dann ist eine solche sich

---

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Englisch: „In Brazil, everyone is Indian, except those who are not.“ Deutsch: „In Brasilien ist jeder ein Indianer, außer denen, die es nicht sind.“ (Viveiros de Castro, Eduardo, „*No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é*“, in: Beto, Ricardo & Ricardo Fany (Hgg.), *Povos Indígenas no Brasil 2001-2005*, São Paulo 2006, S. 880). Die Behauptung des bekannten Anthropologen Viveiros de Castro entbehrt nicht eines gewissen post\_kolonialen und postmodernen Zynismus, denn sie entreißt Brasiliens Indigene diskursstrategisch von ihren leibhaftigen Kämpfen und Leben und überblendet sie mittels anthropologisch-philosophischer Konzepte in westliche Subjekt-Konstruktion. Als Subjekte sollen sie hier Teil jedes/r Brasilianer\*in sein, bleiben aber als real Abwesende Teil post\_kolonialer Konstruktion. Ihre reale, körperliche und epistemische Marginalisierung wird u. a. mit Viveiros de Castros' „wohlklingenden“ und knackigen Divisen bis heute zum identitätspolitisch-philosophischen Konzept westlicher Zuschreibungspolitik, mit denen sie am Ende nicht nur erneut marginalisiert und entrechtet bleiben, sondern doppelt entmündigt sind: von ihrem Land und im realen Diskurs. Die von Viveiros de Castro perpetuierte doppelte Ausblendung als post\_koloniale Vergessenheit beschreibt das post\_koloniale Erbe, das als koloniale Amnesie in Brasilien fest sedierrt ist. Indigene (nicht nur Brasiliens) werden mithilfe solcher Sätze zum Phantasma, zur epistemologischen „Utopie“,

selbstverortende Anrede des/r Anderen in kritisch dekolonialer Kehrwende als Aneignung und Negierung des/r realen indigenen Anderen zu verstehen, die koloniale Amnesie statt Sichtbarkeit und post\_koloniale Selbst-Vergewisserung statt gleichberechtigter Partizipation indigener und marginalisierter Menschen in der brasilianischen Öffentlichkeit und Geschichte produziert und perpetuiert.

Dem „Genfer Wir“ von Alves müssen wir deshalb Aufmerksamkeit schenken, weil es von einer Seite im brasilianischen Diskurs formuliert wird, das ein anderes Wissen um indigene Subjektivität/Kollektivität/Präsenz sowie dessen brasilianische Diskursgrenzen in den Blick rückt, eines, das das brasilianische National-Wir störend durchkreuzt. Das dreiseitige Genf-Dokument ist Rede/Anrede und geschriebenes Statement gleichermaßen. Alves hat es in Zusammenarbeit mit anderen Vertreter\*innen indigener Nationen und des International Indian Treaty Council verfasst. Es ist das einzige Dokument der Genfer Reise in Alves' Archiv und seit Herbst 2016 auf Alves' Webseite online.<sup>84</sup>

Das Genfer Wir, das die 18-jährige Repräsentantin der „indigenous people of the Americas“ auf der internationalen Bühne der Politik auftreten lässt, hebt die Lage der indigenen Völker Brasiliens als besonders bedroht hervor. Der Genozid an den Indigenen wird als Teil/Grundlage der post\_kolonialisierten Wirs hörbar. Es ist ebenfalls eines, das sie als spezifisch indigene Brasilianerin inkludiert, obwohl sie selbst nicht in einem Reservat lebt. Umso wichtiger und bemerkenswerter ist es aber, dass sie sich als Sprecherin mit diesem indigenen Wir identifiziert, dessen post\_koloniales Bedingte sein herausstreicht und es zugleich im *speaking-nearby* artikuliert. In dem UN-Statement lesen wir:

„However, we respectfully point out to the members of the Commission on Human Rights that the Indigenous peoples of the Americas have a specific history and a specific political and economic situation. We are peoples who have been invaded and colonized by Europeans. The

---

die als Lebendige/Indigene nicht leben können, sondern als Lebende der Vergangenheit angehören. Als in jedem/r Brasilianer\*in metaphorisch anwesend sind sie real abwesend und werden sich u. U. selbst zu Bildern. Viveiros de Castros' Bücher legen beeindruckend Zeugnis davon ab, in welchem Ausmaß Indigene selbstverständlich zur „kritischen“ Forschung zur Verfügung stehen und als anthropologische Objekte fungieren, mit dem man neuerdings „sogar“ in „echt“ in Dialog treten kann. Denn, nebenbei bemerkt, Viveiros de Castro spricht von Anthropologen, wie u. a. Lévi-Strauss, als seinen „Meistern“. Wir wissen diese Sprache der post\_kolonialen Auslöschung dank u. a. Minh-ha zu dekodieren. Bereits 1989 hat sie ein eigenes Kapitel über die menschlichen und diskursiven Wüsten geschrieben, die solche „anthropologischen Meister“ bewerkstelligt haben. In Nahsicht zu Brasiliens „dekolonialen“ Diskurs(exklusions)strategien kann so einiges über den Stand und die Ausrichtung dieser Art Dekolonialismusidee greiflich werden (vgl.: Viveiros de Castro, Eduardo, *Die Unbeständigkeit der wilden Seele*, Wien 2017, S. 19 und Minh-ha, 2010, S. 95-144).

<sup>84</sup> 2017 wurde ein Auszug des Dokuments in Alves' Monografie „El Largo Camino a Xico. / The Long Road to Xico“ publiziert und teilweise ins Spanische übersetzt (vgl.: Alves, Maria Thereza, *El Largo Camino a Xico. / The Long Road to Xico. 1991-2015*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla & Pedro De Llano [Hgg.], Sevilla und Berlin 2017, S. 42 f).

fundamental struggle and the fundamental right of the American Indian people in every country in the Americas (with the sole exception of Uruguay, which has killed all of its Indigenous peoples) is the right to an adequate land base. That right must include the right of economic, political and cultural self-determination and development. [...]

[...]. We call the attention of the 35th session the situation of American Indians in Brazil, as an example of the need for international protection for the rights of American Indians as minorities with special rights. Their situation is urgent in the extreme, and they have attempted time after time to negotiate reasonably with the government of Brazil, which continues a policy of genocide against them.

During this session the delegate of Brazil has spoken admirably about the necessity of placing ‚man at the center‘ of all plans for development and about the right of self-determination. He has also spoken of the human rights of sufficient food, clean water and air, and even the right to sufficient sleep.

Yet one must assume, from its law and its practices, that Brazil does not consider its American Indian minority as a part of that Mankind deserving of the rights. It would seem that Brazil considers its Indians as ‚savage‘ or ‚primitive‘ people whose rights and whose lives can be trampled in the name of development.<sup>85</sup>

Das Genfer Wir setzt in besonderer Weise ein Wir in Szene, durch welches Alves ihr Dasein umrandet sieht, ein Wir, von dem ihr Ich bis ins Mark berührt ist, das es aber dennoch nicht spiegelt. Im Kolonialgeflecht der Identitäten umarmt Alves mit allen ihr zur Verfügung stehenden Möglichkeiten ein indigenes Wir und besteht damit dekolonial auf eine indigene Vision/Version brasilianischer Gegenwart und Geschichte, in der „We are peoples who have been invaded and colonized by Europeans.“<sup>86</sup> und „The Indian people of Brazil [...]“<sup>87</sup> deckungsgleich sein können und sich zugleich im post\_kolonialen Alltag konträr, ja feindlich, begegnen können.

Alves versteht beide Identitäts- und Seins-Achsen von dem/r Indigenen ausgehend und zum/zur Indigenen hinführend. Ihr Genfer Wir weiß um die Realität seines Zersplittertseins, von dem u. a. auch ihre eigene Identitätskonstruktion durchzogen wurde. Als mestizische Erbin der amerikanischen Post\_Kolonialismen definiert sie sich als *mixed* und indigen.<sup>88</sup> Die

---

<sup>85</sup> Alves et al., 1979.

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Ebd.

<sup>88</sup> *Mixed* und indigen sind im brasilianischen Kontext in der Regel und trotz gegenteiliger Behauptungen ein Widerspruch. Beide Welten sind/werden voneinander getrennt. Sich als Mestizo zu definieren, geht gemeinhin mit einem Verständnis und Verhältnis von und zu europäischer und brasilianisch-nationalstaatlicher Geschichte einher, in deren Nachfolge man sich und die eigene Herkunft begreift und dessen Privilegien man (kolonial ungewusst) pflegt. Indigene Gegenwart und Realität spielen als politischer Kampf für Land und Leben eine untergeordnete bis „vergessen gemachte“ Rolle. In meinen Begegnungen mit Alves' und der Kunst spielt es deshalb eine wichtige Rolle zu verstehen, wie post\_koloniale Selbstdefinition und deren möglich/unmögliche Repräsentationspolitiken entlang von post\_kolonialisierten Narrativen und Geschichten verlaufen.



feinen Nuancen kolonialer Differenz und dekolonialer Glaubhaftigkeit/Praxis finden in höchst komplizierten und differenzierten Sprachregelungen und Selbstdefinitionsfragen statt und können nur durch eine dekolonial verantwortliche Praxis als dekoloniale Ethik/Ästhetik in die verschiedenen Richtungen glaubhaft vermittelt und visioniert werden.

Als in New York lebende Brasilianerin weiß Alves, dass ihr Leben nicht unmittelbar bedroht ist, sie wird nicht verfolgt und gejagt und ihre Vertreibung ist insofern mittelbar. Vor allem weiß sie, dass ihr nicht in gleicher Weise wie den brasilianischen Indigenen die Menschenrechte abgesprochen werden. Und mehr noch weiß und lernt sie in ihrem „Recipes for Survival“-Projekt, dass ihre Familien in Brasilien sich nach der brasilianischen Hautfarbenliste<sup>89</sup> als weitestgehend „weiß“ definieren (wollen) und dass sie aus verschiedenen Gründen ihre indigenen Wurzeln und Geschichten verleugnen. Wenn Alves also in Genf spricht und „We the indigenous people...“ sagt, dann weiß sie, dass sie die schwerste post\_koloniale Bürde Brasiliens auf sich genommen hat: Sie kann/will Indigene weder repräsentieren noch kann/will sie für Indigene sprechen. Und dennoch muss sie in Genf beides tun.

Ihr Kampf wird sich in den folgenden Jahrzehnten dieser Bürde gegenüber verantworten und sich um die postindigene Dekolonialisierung Brasiliens drehen, entlang eines künstlerischen Engagements und entlang von dekolonialen Imaginationen für ein anderes dekolonial-postindigenes Wir. Dieses Wir kann zu solchen Wirs im dekolonialen Diskursfeld abgegrenzt werden, wo es zu selbstverständlich an weißen Privilegien festhält und diese zum Selbsterhalt im Spiel bleiben. Alves' Wir hingegen fußt auf seinem bedrohtesten und politisch brisantesten Anteil: auf dem indigenen Wir, dem sie alles, was sie ist und sein werden möchte, zu verdanken weiß. Ihre Gemeinschaftsarbeiten in Brasilien gehen deshalb stets zu diesem verwundeten und traumatisierten Wir zurück, das sie noch in ihren eigenen Familie wegen der gängigen Verleugnungsstrategien kaum kommunizieren kann. Und gerade deshalb drehen sich Alves' Selbstbefragungen immer um Brasiliens post\_koloniale Geschichten und die zeitgenössischen Kämpfe indigener Souveränität und Partizipation. Das „Privileg“, in New York aufzuwachsen und dort die Möglichkeit zu haben, zur Universität zu gehen, übersetzt Alves umso mehr in eine dekolonial und postindigen weltverschiebende Verantwortung.<sup>90</sup> Mit Linda Tuhiwai

---

<sup>89</sup> Vgl.: *136 Variations of Brazilian Skin Colors*, in: US Today, 8.7.2014, unter: <https://eu.usatoday.com/story/sports/soccer/2014/07/08/136-variations-of-brazilian-skin-colors/12373343/> (aufgerufen am 26.9.2018).

<sup>90</sup> Hier sei auch an Trinh T. Minh-ha's Erste/Dritte Welt Verschiebung gedacht, wenn sie schreibt, „that there is a Third World in every First World, and vice versa.“ (Minh-ha, Trinh T., *Introduction*, in: *Discourse* Vol. 8 (SHE, THE INAPPROPRIATE/D OTHER), Fall/Winter 1986-87, S. 3.) Das ineinander Verschobensein von sogenannter Erster und Dritter Welt deutet zur Konstruktion von Welt, die uns trennt und differenziert, bei der aber stets nur

Smith entwickelt Alves in diesem Sinn eine spezifisch dekoloniale *talking-back*-Strategie, die sie in Texten und Vorträgen immer wieder deutlich markiert.<sup>91</sup>

Nach der Genfreise Ende 1979 plant Alves in die brasilianischen Bundesstaaten Paraná und Mato Grosso do Sul zu fahren, um die beiden indigenen *líder* (Führer) Tupã-y Guaraní (aka Marçal de Souza) und Angelo Kretã Kaingang zu interviewen. Sie will fragen, wie sie dazu beitragen kann, eine indigene Organisation in Brasilien mit aufzubauen. Sie erzählt darüber:

„I wanted to make a national indigenous organization in Brazil... that's why I began working with the International Treaty Council, because that is the only way how to learn, and then I went back in 1980 to Brazil to meet with Marçal, Tupa-y, and I was trying to also meet with Kretã – and because there was no Internet at the time and nobody had phones in many places in Brazil and I had a phone but I would have never been able to afford to call in Brazil to find out things, so all information was very difficult at that time. So I met with him, which is also difficult to get to the reservation, public transportation, and you just have to walk and walk and I said, what I was wanting to do and if it was important to continue to study that or what should I do that would be best to serve the needs of the community. And he said: two months before they had founded a national Indian organization, and that was great. It was called UNI, the National Union of the Indigenous Nations and he said, it would be more important if I would instead continue with international work.“<sup>92</sup>

Angelo Kretã Kaingang stirbt 1980 bei einem fingierten Autounfall, noch bevor Alves ein Treffen mit ihm vereinbaren kann.<sup>93</sup> Umso wichtiger wird das Treffen mit Tupã-y Guaraní in Campestre, Mato Grosso do Sul. Für Angelo Kretã schrieb sie 1984 ein Gedicht – die Erinnerung an ein in Brasilien verunmöglichtes Leben.<sup>94</sup> Vom Treffen mit Tupã-y Guaraní gibt es Interviewaufnahmen und Fotografien in ihrem Archiv und Arbeiten.

---

ein sehr kleiner Teil der Menschheit von dieser Konstruktion profitiert. Minh-ha macht zudem klar, dass Differenzwiderstand an sehr viel komplexeren und für „den Westen“ gar nicht so sicheren Grenzen entlangläuft.

<sup>91</sup> So zum Beispiel 2016 in einem Vortrag in Berlin: „I am the first one of my generation in my family to go to university, so I was wondering [...] what could I do with a university degree that would be of interest to Brazil. I decided, what we didn't have in Brazil was a national indigenous organization, we had amazing leaders, there was the Guaraní leader Marçal, Tupã-y, there was Kretã, where I am from in Paraná, my fathers family is from Paraná, and they were amazing and organizing regionally, but there was no national indigenous organization. So, they did not get much support and help from around Brazil, [...]. And I decided that I wanted to study, how do you form a national indigenous organization. Which I found out, [...], that they acutally don't teach you that at university. So, I had to figure out another way to learn that. So that's why I joined the International Indian Treaty Council and began working there.“ (Alves, Maria Thereza, (o. T.), Vortrag in den Ufer Studios Berlin am 11.8.2016; Transkription W.L.)

<sup>92</sup> Interview der Autorin mit Alves am 11.8.2016.

<sup>93</sup> Vgl. u. a.: <http://www.indio-eh-nos.eco.br/2018/01/31/38-anos-da-morte-de-angelo-kreta/> (aufgerufen am 4.3.2020).

<sup>94</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, *Angelo Kreta*, in: Stake, Volume 1, No. 2, Maryland 1985, S. 10 f.

### **1.1.9 – Dekolonial postindigen: Das Tupã-y Guaraní treffen 1980**

Indigenes Wir und indigene Existenz in den Amerikas ist umstellt von zähen, brutalen und zutiefst aufreibenden Land- und Überlebenskämpfen. In einem „indigenen Wir“ sprechen bedeutet indigenes Leben auf post\_kolonial okkupiertem Land zu verstehen und vielfach mit zu leben sowie die indigenen Kämpfe um Demarkation mit auszutragen. Das Zeigen auf die post\_kolonial gezogenen Grenzen als das Verweisen auf die (realen) Barrieren, kulturellen Zerstückelungen und kolonialen Wunden ist wichtiger Teil im täglichen Widerstand. Real auf dem Boden stehen und auf Grenzen des „brasilianischen Wir“ zeigen heißt anwesend sein, etwas Abwesendes anwesend machen, sich präsent und sichtbar machen. Indigenes Wir in Brasilien, so wie Alves es im UN-Statement unmissverständlich zum Ausdruck bringt, ist Menschsein in Anfeindung, Verdrängung, Verleugnung und Negierung und ist bestenfalls Überleben an den Rändern der post\_kolonialen Gesellschaft.

Das Foto, das Alves 1980 von Tupã-y Guaraní aufgenommen hat, ist von besonderer Stellung im Denken und der visuellen Kartografie der Künstlerin. Man kann durchaus sagen, dass sich Alves ein visuelles Netz aus Fotografien, Orten, Dokumenten und Erinnerungen in den Jahren bis 1985 zusammengestellt hat, in dem sie sich verortet und auf das sie sich immer wieder bezieht. Das Foto Tupã-y's gehört ganz zentral zu diesem Netz.

Wir sehen auf dem Foto einen Mann in einer weiten Landschaft aus Gras, Büschen, Bäumen und Bergen im fernerem Hintergrund stehen. Das es Tupã-y Guaraní ist wissen wir, weil Alves die Fotografie und die Geschichte des Fotos und der abgebildeten Person immer wieder in Vorträgen, Texten oder Bildtiteln erzählt. Die sich in ihm verbergende Geschichte begleitet Alves seit 1980 und hat ikonenhafte Bedeutung. Ihre Bildbeschreibung lautet oft so:

„The indigenous leader Tupa-Y Guaraní, also known as Marçal de Souza, stands on the boundary of his tribes's lands, pointing at the mountain to which their territory once extended. In 1983, his brutal murder was orchestrated by a Euro-Brazilian landowner who coveted those tribal lands.“<sup>95</sup>

Wir sehen Tupã-y am äußeren Bildrand allein und etwas breitbeinig mitten in einer unmarkierten Landschaft stehen. Mit einem Arm und einem Finger, weit nach vorne ausgestreckt, zeigt er auf etwas in der Ferne, etwas unbestimmt Konkretes, das wir jedoch „noch“ nicht sehen. Er steht seitlich zur Fotografin, wendet sich von ihr ab, um ihr „das“ zu zeigen. Und er steht fest mit beiden Füßen auf dem Boden, stützt eine Hand in die Hüfte. Die andere zeigt in Richtung des Bergmassivs, das den gesamten Horizont entlangläuft. Er zeigt einerseits so

---

<sup>95</sup> Alves, *El Largo Camino...*, 2017, Innencover.

gezielt auf etwas, weil er einer Aufforderung „es zu zeigen“ zu folgen scheint und andererseits, dass dieser äußeren Aufforderung eine eigene, innere Aufforderung – an wen und was? – innewohnen scheint. Sein so bestimmt-gerichtetes und selbst-sicheres Zeigen-auf wohnt insofern ein Wissen inne, welches wir, noch nicht wissend und noch nicht sehend, als Aufforderung zum Wissen verstehen können. Alves beschreibt das Szenario der Fotografie in einem ihrer unpublizierten Universitätsessays genauer:

„Once when in Brazil, on a trip to Mato Grosso do Sul to interview a militant Indian leader, since then assassinated, I asked this Indian leader what photo he wanted me to take. He placed himself on the gravel road that formed one boundry of their small reservation, and with his back to the camera, he pointed to a mountain many miles away. I asked him why this picture. He explained that this was the boundry that he was standing on, and the mountain to which he was pointing was the boundry that the government had promised them. This Indian leader was dressed in clothes typical of the poor white peasants of the area.“<sup>96</sup>

Damit gezeigt werden kann, was gezeigt werden soll, muss Alves Tupã-y auf der Fotografie am Bildrand platzieren – denn sicherlich zeigt er, der Guaraní, nicht in ein/e „leere/s“, unbewohnte/s, namen- und geschichtslose/s Land(schaft), ins Nichts und Nirgendwo (= Utopie), so wie es der post\_koloniale und westliche Siedlerblick stets getan hat. Für sie war das Land stets unbewirtschaftet, leer und wild. Deshalb ist es gerade Tupã-y's Geste, die im Mittelpunkt der Fotografie und unserer Aufmerksamkeit steht – wir sehen kein Gesicht, keine Augen oder Mund, keinen Gesichtsausdruck. Wir sehen: Zeigen, Zeigen in das von Kolonialist\*innen besiedelte Land namens „Nirgendwo“, das nur auf ihre Aneignung gewartet hat, Zeigen auf Indigene bedrängende und an einen post\_kolonialen Rand drängende Realität. Zeigen ist hier ein dekolonialer Akt, ist *survivance*, weil es zugleich Verweis, Beweis, Erinnerung und Gegenrede gegen die Verwundungen des Siedlerlandes Brasilien ist. Tupã-y's Arm und seinem Finger folgend werden wir als Betrachter\*innen zu Zeug\*innen seines Zeigens sowie dessen, was er zeigt. Wir werden Teil seiner Welt und Realität und aufgerufen, seinem Finger (Ruf) mit unseren Augen (Ohren) zu folgen und zu fragen, was wird uns hier Post\_Koloniales zu wissen gegeben und wie können wir es in dekoloniale Praktiken übersetzen?

Marçal de Souza ist Tupã-y Guaranís portugiesischer bürokratischer Name. Er ist der *líder* des Campestre Reservats in Mato Grosso do Sul. Alves besucht ihn als Repräsentantin des

---

<sup>96</sup> Alves, Maria Thereza, *A Dialectical Approach to Photography*, New York (The Cooper Union), 1.12 1984 (unpubl.), S. 27. Hier diskutiert Alves das Repräsentationsproblem Indigener in Brasilien, wobei es ihr auch darum geht, das stereotypisierte Bild eines „echten Indigenen“ aus Brasilien nicht nur als weiße Bilder vom/von der Andere/n zu problematisieren, sondern ebenfalls die Problematik der Selbst-Inkorporation dieser anderisierten „Authentizität“ zu beleuchten.

International Indian Treaty Council (IITC) Ende 1980, interviewt ihn<sup>97</sup> und möchte wissen, wie sie von New York aus dazu beitragen kann, eine indigene Organisation in Brasilien zu gründen, d. h. etwas ähnliches für die indigenen Menschen- und Landrechte in Brasilien aufzubauen wie es das American Indian Movement (AIM) in den USA ist. Sie erinnert sich:

„At that time there were many important land struggles in Brazil (as there still are) but not much information and much repression (as there still is). I thought that a national organization would be able to assist in defending local land struggles.“<sup>98</sup>

Tupã-y erzählt ihr, dass sich nur acht Wochen vor ihrem Treffen die nationale indigene Organisation UNI (União das Nações Indígenas) gegründet habe<sup>99</sup>, weshalb Alves sich für die Gründung eines internationalen Organs einsetzen sollte, um Politik für brasilianische Indigenenrechte zu machen. Sichtbarkeit und Hörbarkeit auch jenseits der Grenzen Brasiliens war Tupã-y 1980 genauso wichtig wie die landesinterne Organisation.

Wichtig ist, zu betonen, dass Alves Tupã-y besucht, um von einem der damals aktivsten Sprecher und Führer indigenen Widerstands zu erfahren, was sie – als Maria Thereza Alves, in New York lebend und zwischen Brasilien und den USA pendelnd – tun könne, was indigener Widerstand 1980 braucht und wie ihr sinnvoller Beitrag für indigene *communities* dazu aussehen könne. Diese Fragen sind bezeichnend für Alves' spezifische Art und Weise, Kunst in und mit indigener Realität und mit *communities* zu denken. Solche und ähnlich gelagerte Fragen wird sie immer wieder und bis heute in ihren Projekten stellen. Dass sie diese Fragen bereits 1980 formuliert, noch bevor sie sich an einer Kunsthochschule eingeschrieben hatte, markiert in gleicher Weise wie Tupã-y's zeigende Geste auf der Fotografie die Gerichtetheit ihres Engagements, Wissen-Wollens und daraus folgend die Gerichtetheit ihrer Vision: Demarkation von Land, Leben, Kultur und westlichen Bildern des/r indigenen Anderen. Als angehende Künstlerin sind es für Alves in den frühen 1980er-Jahren deshalb vor allem Fragen wie:

---

<sup>97</sup> Das Interview befindet sich in Alves' Archiv. Die Aufnahme ist nur schwer verständlich und erst nach dem Schreiben dieses Kapitels im Frühjahr/Sommer 2020 für eine Ausstellung transkribiert worden.

<sup>98</sup> Alves, Maria Thereza, & Yudi Rafael, (*Answers to Yudi Rafael on Decolonizing Brazil and Works*), E-Mail-Interview von Yudi Rafael mit Alves, 2018 (unpubl., Publikation in Vorbereitung).

<sup>99</sup> Vgl.: Alves, *Descolonizando o Brasil*, 27.11. 2017. In einer E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin am 14.12.2019 schreibt Alves: „Dear Wilma, I am sending you this info because it is important and difficult, at least for me, to find. UNI founded on June 7 1980... provisory direction under domingos verissimo marcos, president e marcal de souza, vp.“ Auch ist in diesem Zusammenhang interessant zu wissen, dass Papst Johannes Paul II. vom 30. Juni bis 12. Juli 1980 durch Brasilien reiste und u. a. auch Tupã-y traf (vgl.: [https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/travels/1980/travels/documents/trav\\_brazil.html](https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/en/travels/1980/travels/documents/trav_brazil.html) [aufgerufen am 4.3.2020]) „He [Tupã-y] was a member of delegation that handed a letter to Pope John Paul II in his visit to Manaus, in 1980, and also represented the Union of Indigenous Nations in UN-conference in Boston in 1981. His political activity resulted in persecution, arrests, and death threats.“ (vgl.: <https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Kaiowa-guarani-brief-report.pdf>, S. 7 [aufgerufen am 4.3.2020]).

„Was kann ich als Künstlerin tun; wie kann ich als Künstlerin beitragen und wie mich mit und für die *community* nützlich machen?“

Wenn Alves die zeitgenössischen und realen Kämpfe der Indigenen zum Ausgangspunkt ihrer künstlerisch-ethischen Strategien und Visionen macht, dann verkompliziert sie nicht damit nur den post\_kolonialen Diskurs, sondern gleichermaßen auch die brasilianische Dekolonialismuskonversation. Alves' dekoloniale Verkomplizierung findet in Form einer eminent wichtigen Verschiebung dahingehend statt, als dass sie den/die/das Indigene als lebendiges Leben in den Mittelpunkt stellt und mit *communities*, den Bedingungen und Notwendigkeiten indigenen Lebens folgend, kollaboriert. Alves' dekoloniale Ästhetik/Ethik speist sich im Kern aus dem postindigenen Gegenwarts-Konzept *survivance*, das im Kern selbst eine künstlerisch dekoloniale Praktik zu sein scheint. Alves' Praktiken folgend kann zugespitzt formuliert werden, dass es dekoloniale Ästhetik und die Diskussionen um eine solche ohne aktive indigene Partizipation, Visionen, Wissen, Gegenwart und Geschichte nicht geben kann. Jede methodische oder theoretische Überlegung zum dekolonialen Diskurs kann nur in Anwesenheit und zusammen mit indigenen Visionen/Leben möglich sein – so wie jedes Sprechen-über Indigene – und sei es noch im Namen des Dekolonialen – sowie jede nicht ermöglichte Partizipation Indigener in den Amerikas das aktive Beitragen zu post\_kolonialisierenden Diskursen des Vergessens und der Vernichtung, d. h. am *epistemicide*,<sup>100</sup> ist.

Tupã-y's Foto kommt immer wieder in unterschiedlichen Zusammenhängen in Alves Werk vor: in Installationen mit anderen Fotografien gruppiert, in Büchern und Texten abgedruckt, als Cover ihrer Monografie „El Largo Camino a Xico/The Long Road to Xico“<sup>101</sup> ist es prominent sichtbar und nicht zuletzt ist es der Hintergrund ihrer Künstler/Archiv-Webseite.

Von dem Treffen gibt es im Archiv weitere Fotografien, mit und ohne Tupã-y und mit einer Hütte. Die Hütte, nicht so weit entfernt wie der Berg, auf den er zeigt, aber dennoch in respektvoller Ferne, strahlt in diesem Fern und Nah in der sonst hausleeren Landschaft etwas abwesend Präzises aus. Wenn wir erfahren, dass es die Rancher dieser Hütte sein werden, die den Mord an Tupã-y drei Jahre später mit organisieren, wird klar, warum der physische Abstand zum Haus sowohl für Tupã-y als auch für Alves nötig war. Tupã-y wird drei Jahre nach Alves' Besuch, am 25.11.1983, von weißen Landwirten ermordet. Die Fotografien von Alves werden so zum doppelten Beweis und zur doppelten Verweisgeste. Sie beweisen seinen Kampf und sein Dasein, Gewesen-Sein, seine sich der Siedler-Hütte widersetzen Existenz.

---

<sup>100</sup> Vgl. auch: Hall, Budd L. & Rajesh Tandon, *Decolonization of Knowledge, Epistemicide, Participatory Research and Higher Education*, in: *Research for All*, Vol. 1, No. 1, 2017, S. 6-19.

<sup>101</sup> Alves, *El Largo Camino...*, 2017, Vorder- und Rückseitencover.

Es wird viele weitere solcher Erfahrungen für Alves vor allem in Brasilien geben, denn die Bedrohung und Ermordung Indigener gehört hier bis heute zum Alltag und zum Teil post\_kolonialer Politik/Rhetorik. Als Künstlerin entlang der vielen Wunden zu agieren und künstlerische Visionen zu entwickeln, muss deshalb vieles zugleich beinhalten: u. a. politisches Engagement, Aktivismus, Erinnerungsarbeit, Zeugenschaft, Beweisarbeit. Die Brutalität gegen Indigene in Brasilien ist kaum zu ertragen<sup>102</sup>, nahezu unsprechbar und lässt sich gleich gar nicht bruchlos oder leicht in Kunst- und Ästhetikdiskurs überführen/übersetzen.

1992, knapp neun Jahre nach Tupã-y's Ermordung, wird Alves eine ortsspezifische Arbeit im Bundesstaat Mato Grosso do Sul realisieren. Es ist eine Hommage an Tupã-y und das Land als Ort mit Geschichte und Gedächtnis. Nahe der Stadt Corumbá, im Feuchtland und Sumpfbereich des Pantanal, im Grenzland zu Bolivien wird sie über mehrere Wochen „Barra / Barre“ installieren.<sup>103</sup> Auf einem Stück Farmland, auf dem ein paar Hütten stehen, entwickelt Alves eine *in situ*-Installation mit Objekten, Fotografien, Gewürzen, Cyanotopien – visuelle Narrationen als Interventionen auf beschädigtem Land. Tupã-y's Fotografie ist wichtiger Teil der Installation.<sup>104</sup> Sein Zeigen auf die koloniale Grenze/Wunde verzweigt sich in Alves' Arbeiten hinein. Die Verkettung der Verweis-Systeme, in der indigenes Zeit- und Land-Wissen zusammengehalten wird und in der ein anderes, dekoloniales Wir Raum erhalten kann, kann als Alves' ästhetische Übersetzung von Spivaks „Modus des Künftigen“ verstanden werden.<sup>105</sup>

Westliches Kunstgeschichtsdenken unermüdlich entgrenzend versucht Alves das existenzielle

---

<sup>102</sup> Vgl.: <https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Kaiowa-guarani-brief-report.pdf> (aufgerufen am 23.6.2018). In dieser Online Publikation wird auch Tupã-y's Mord und der beschämende Gerichtsprozess gegen seine Mörder geschildert. Aber auch das Thema der indigenen Massenselbstmorde ist Teil des post\_kolonialen Traumas und trauriger Bestandteil der Gegenwart (vgl. u. a.: Brooke, James, *For Brazil's Indians, a Final Way Out*, in: The New York Times, June 1, 1991, unter: <https://www.nytimes.com/1991/06/01/world/dourados-journal-for-brazil-s-indians-a-final-way-out.html> [aufgerufen am 23.6.2018] und

Magalhães, Mário, *Suicidos no Brasil, o País onde o passada nada*, in: The Intercept, 2. Mai 2018, unter: <https://theintercept.com/2018/05/02/suicidios-brasil-passado-futuro/> [aufgerufen am 11.8.2018]).

<sup>103</sup> Kapitel 2.2 beschäftigt sich näher mit der *in situ*-Installation. Für Abbildungen und eine Projektbeschreibung siehe Alves' Webseite unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/barra-barre?c=16>.

<sup>104</sup> Alves beschreibt, wie und warum sie die Fotografie zum Teil der „Barra / Barre“ Installation machte: „Mato Grosso do Sul is also the state where Tupã-y was killed. So, I had a photo of him that I took when I interviewed him. So, I included it in, to remind people that this history is from there; nobody was interested in what I was doing but the cows...“ (aus einem Interview der Autorin mit Alves am 21.2.2016. [Transkription W.L.]).

<sup>105</sup> Nicht nur zeigt Alves die Fotografie in verschiedenen Arbeits- und Projektkontexten, sie zeigt und erzählt darüber auch in zahlreichen Vorträgen und Workshops auf der ganzen Welt. Sie kontextualisiert Tupã-y's Geschichte unermüdlich neu, bezeugt sein Gewesen-Sein und verlinkt ihr eigenes Sein und ihren künstlerischen Diskurs mit dieser vergessenen, brasilianischen Geschichte. So macht Alves ihre Arbeiten auch zum Vehikel für ein anderes Erinnerungspotential (vgl. zu Brasiliens systematischer Gedächtnislosigkeit v. a.: Benninghoff-Lühl, Sibylle & Annette Leibling (Hgg.), *Brasilien – Land ohne Gedächtnis?*, Hamburg 2001).

Entgleistsein auch in ästhetische Verfahrensweisen/Überlegungen zu überführen, um Raum für indigene Belange/Sprachen zu öffnen, in dem der/die/das Andere nicht zur Schau gestellt oder als exotische Kunst verkaufbar wird. So sind diese stets gewagten Bild-Transporte<sup>106</sup> das Testen von dekolonialen Möglichkeiten, deren „Erfolg“ immer durch mehr bedingt ist als das fixierte und sichtbare Kunstwerk-Objekt preisgibt. Tupã-y's Zeigen ist aktiver Widerstand, so wie Alves' Zeigen der Fotografie in Installationen und Vorträgen diesen Widerstand in unser jeweiliges Heute weiterführt, nicht nur, indem sie an seinen Kampf erinnert, sondern diesen zugleich mit den indigenen Kämpfen in post\_kolonialer Gegenwart in Verbindung bringt und so die Notwendigkeit für dekoloniales Handeln in aller Dringlichkeit deutlich macht.

### **1.1.10 – Dekolonial postindigen: *Brazilian Information Center* 1980/1981**

Das International Indian Treaty Council verlässt Alves 1980 wegen interner Uneinigkeiten und gründet im selben Jahr das *Brazilian Information Center*. Sie folgt damit Tupã-y's Aufforderung, ein internationales Organ zu gründen, das brasilianische Protestbewegungen, Indigenenpolitik und Menschenrechtsverletzungen außerhalb Brasiliens publik macht.<sup>107</sup>

Alves macht in New York und Nordamerika wiederholt die Erfahrung, dass Informationen über Brasilien kaum existieren, und dass in New York selbst innerhalb lateinamerikanischer Solidaritätsgruppen die Informationslage und das Wissen dürftig ist. Daher soll das *Brazilian Information Center* tagespolitische Nachrichten auf Englisch zur Verfügung zu stellen und in Umlauf bringen. Alves beginnt, brasilianische Neuigkeiten und Zeitungsartikel zu übersetzen und aus amerikanischen Zeitungen Artikel mit brasilianischen Themen und Politik herauszufiltern, zusammenzufassen, zu kopieren und als Broschüren zu verteilen und zu verschicken. Das *Brazilian Information Center* ist ein Ein-Personen-Projekt, das Alves mit der Unterstützung einiger New Yorker Freunde und wann immer es ihr zeitlich und technisch möglich ist, in Eigenregie stemmt. In einer E-Mail im Jahre 2016 schreibt sie mir über diese Zeit:

---

<sup>106</sup> Indigene Selbstbilder dennoch oder gerade deswegen in ästhetische und poetische Visualität/Vision und Bewegung zu bringen, so wie es Alves unternimmt, ist ein hochgradig komplizierter Bild-Transport in und zwischen verschiedenen und post\_kolonial getrennten Welten. Es sind Bild-Transporte, die uns Kunstkonsument\*innen herausfordern, Imaginationen des/r Indigenen *anders* sehen zu lernen.

<sup>107</sup> Alves schreibt darüber: „In 1980 the IITC was falling apart and I founded the Brazilian Information Center whose prime motive was dealing with Human Rights violations of peasants, native peoples and workers in Brazil and lobbying NGO's on this issue.“ (Alves, Maria Thereza, (*unpublizierter Brief an France Morin*), o.O., 1991.) In einem anderen Essay, in dem die Fragen nach Brasiliens Selbst- und Fremdwahrnehmungen, den in ihnen zutage tretenden Brasilienbildern und -sehnsüchten und mit diesen zusammenhängenden Vermarktungsstrategien schreibt sie einen kurzen Absatz zu den historischen Bedingungen der Gründung des *Brazilian Information Centers*. Sie legt dort ihre Beweggründe sowie die New Yorker Begleitumstände offen (vgl.: Alves, *On Brazil, Brazilians...*, [ca. 1989], S. 8 f).



„I realized when talking with Americans involved in solidarity work that many did not quite know what was happening in Brazil – there was just not much information available in English. So I decided that I would gather information summarize it in English and send it to people involved in lobbying particularly in Washington on human rights issues. I would go to the airline company offices and pick up newspapers and read it, summarize it and then make up the pamphlets with info. A friend worked in a bank and after working hours had access to a copying machine so we would meet with some beer and spend hours copying. I then stuffed them into envelopes and sent them. There was only me doing this.“<sup>108</sup>

In Alves' Archiv befinden sich einige wenige Ausgaben der dichtbedruckten Broschüren mit ihren Zusammenfassungen der Tagespresse.<sup>109</sup> Sie verfolgen keinen künstlerischen Anspruch, auch keinen, in dem ästhetische Ansprüche mit politischem Engagement zusammengebracht werden soll. Sie sind kein Ausdruck oder Abbild von politisch gedachter Kunst, Agit-Pop oder ähnlicher „Ruf“-Ästhetik, doch machen sie Alves' Anspruch dadurch möglicherweise nur umso klarer: Es ging ihr weder um ein repräsentatives Erscheinungsbild noch um politische Subkultur(isierung) oder um expandierende Tropikalisierung, ebenso wenig um Stimmungsmache, die mit visuellen oder ästhetischen Mitteln agiert. Vielmehr ging es ihr mit der Gründung des *Brazilian Information Centers* darum, den Radius des Wissens über brasilianische Realität(en) in Nordamerika zu vergrößern und Wissen um jene Leerstellen zu minimieren oder zu korrigieren, die die nordamerikanische Presse durch ein spezifisches Vokabular gegenüber lateinamerikanischen Welten erzeugt sowie im Rahmen ihrer Möglichkeiten aktiv beizutragen, Informationen über Brasiliens Politik, Minoritäten und deren Kämpfe sichtbar zu machen. Es ist die für sie in dem Moment größtmögliche Partizipation mit den Mitteln, die ihr zur Verfügung standen.

Zur Gründung des *Brazilian Information Center* druckt Alves einen Flyer (doppelseitig bedrucktes DIN-A4-Blatt, zweifach gefaltet, knallgelbes Papier). Die Vorderseite nennt Namen und Kontaktinformationen des *Centers* und zeigt eine Art Signet, das programmatisch als visuelle Marke fungierend auf die inhaltliche Ausrichtung verweist: Brasiliens Landesgrenzen

---

<sup>108</sup> E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Alves vom 25.1.2016.

<sup>109</sup> Es sind engbedruckte Kopierbroschüren auf Standard-US-Papier, getackert oder gefaltet; drei Ausgaben der „Brazil News Summary“, von April bis August 1981. Darin fasst Alves aus allen ihr zugänglichen Zeitungen Artikel zusammen, die sich um Brasilien, politische Verbindungen und lateinamerikanische Hintergründe drehen, über Brasiliens Parteilandschaft, Außenpolitik, Gesetzgebung, Tribunale, Landkämpfe, die lateinamerikanische Kirche (Befreiungstheologie), Arbeitsprogramme und Gewerkschaftspolitik, Ökonomie, Erziehung und Ausbildung, Soziales, Rentenpolitik und übersetzt diese teilweise sogar. Am Ende der Ausgaben bittet Alves um Rückmeldungen, Informationen, Ideen und Unterstützung (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Brazilian Information Center. Brazil News Summary, April 1 to 24, 1981*, New York 1981; dies., *Brazilian Information Center. Brazil News Summary, April 25 to May 25, 1981*, New York 1981; dies., *Brazilian Information Center. Brazil News Summary. Summer Briefs. May 26 to August 31, 1981*, New York 1981 sowie dies., *Brazilian Information Center*, Flugblatt, New York o.J. [ca. 1980/81]).

als Umriss, vom fünfzackigen Stern überlappt. Der Stern steht als Symbol für linksgerichtete Freiheits- und Arbeiterbewegungen, auch in den Americas. Vor allem aber ist er – weißer Stern vor rotem Hintergrund – das Markenzeichen für die im Februar 1980 gerade gegründete PT (Partido dos Trabalhadores), Brasiliens Arbeiterpartei, die sich aus Regierungskritiker\*innen, Militärdiktaturgegner\*innen, Intellektuellen, Befreiungstheolog\*innen und Künstler\*innen formiert. Arbeiter\*innenrechte, Kampf um soziale Gerechtigkeit, militanter Widerstand gegen Brasiliens militärdiktatorisches Regime und Kritik an der allzu langsam zugelassenen politischen „Öffnung“ (*abertura*) sind die wichtigsten Programmpunkte, wobei (in unterschiedlicher Gewichtung und Argumentation) ein demokratischer Sozialismus als Staatsideal umgesetzt werden soll.<sup>110</sup>

In den gefalteten Innenteilen der gelben Broschüre werden wir knapp in das Programm, die Hintergründe und Projektideen des *Brazilian Information Centers* eingeführt. Als unabhängiges und mikropolitischsprachiges Organ – als solches kann das *Brazilian Information Center* verstanden werden – ging es auch um die Schaffung eines Ortes, von dem aus Alves unabhängig in das nordamerikanische Außen agieren konnte. Für kurze Zeit war das *Center* die Etablierung eines wenn auch noch so kleinen Raums, von dem aus kritisches Lesen/Denken und politisches Publizieren möglich war und weist zu Alves Selbstermächtigungsstrategien, d. h. zu einer Praxis, sich in und mit der Welt der Americas *anders* zu involvieren. Die Bildung einer kritischen und unabhängigen Stimme und die Möglichkeit, Solidarität jenseits staatlicher Logik und Politik praktizieren zu können, macht das *Brazilian Information Center* als frühen Aktionsraum von Alves so bedeutsam und nachhaltig. Seine historische „Unsichtbarkeit“ hängt meines Erachtens sowohl mit der „Armut der Mittel“ als auch mit der Unabhängigkeit oder Nichtkonformität von Alves’ Sprecherinposition zusammen.

Das *Brazilian Information Center* agierte vom Rand aus und in gewisser Weise auch für diesen. Heute kennt es kaum jemand.<sup>111</sup> Nach westlicher Geschichtslogik – und zugespitzt

---

<sup>110</sup> In der Presse wird die Gründung der PT oft als politischer Wendepunkt oder Auftakt einer Gegenbewegung, als „Politik der Öffnung“ (*abertura*) in Brasilien bezeichnet, die aber anfänglich noch an die Militärdiktatur gebunden bleiben sollte. In den BBC News heißt es z. B.: „In 1980 Lula brought together a combination of trade unionists, intellectuals, Trotskyites and church activists to found the Workers’ Party (PT), the first major socialist party in the country’s history“ (vgl.: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/americas/3052007.stm> [aufgerufen am 26.6.2018]). Zur Gründung der PT soll Gründungsmitglied Luiz Inácio Lula da Silva Folgendes geäußert haben: „It’s time to finish with the ideological rustiness of those who sit at home reading Marx and Lenin. It’s time to move from theory to practice. The Workers Party is not the result of any theory but the result of twenty-four hours of practice.“ (Proyect Louis, *Lula: Son of Brazil*, *Canadian Dimension*, 17.1.2012, unter: <https://canadiandimension.com/articles/view/lula-son-of-brazil> [aufgerufen am 26.6.2018].)

<sup>111</sup> Erst in jüngerer Zeit wird in Ausstellungs- und Publikationskontexten über das *Brazilian Information Center* gesprochen und zum Teil von Ausstellungen. Es ist heute in der Kunstmarkt-Welt sichtbarer, als in den historischen oder gesellschaftspolitischen Disziplinen. Die dekoloniale Multiplizierung von Stimmen und Perspektiven macht es

formuliert – ist es historisch irrelevant, sozusagen abwesend. Es ist zwar wichtiger Teil von Alves' Praxis, aber die wenigen Dokumente, die heute noch von dieser Praxis wissen lassen, werden bislang nur in Erinnerungen und in Alves' Archiv aufbewahrt.<sup>112</sup> Dennoch oder vielleicht auch gerade deshalb steht das *Brazilian Information Center* für die spezifisch politische Gerichtetheit von Alves' Aktivismus und Engagement. Es geht, so wie sie es auch in ihrer künstlerischer Praxis tut, darum, andere, abgedrängte und verfälschte, Geschichten der Amerikas – Geschichten von Indigenen, Frauen, Schwarzen, Arbeiter\*innen etc. – zu erzählen und in verschiedenen Kontexten international zu distribuieren.

Neben kurzen Textpassagen sind in den Broschüren auch zwei Schwarz-Weiß-Fotografien abgedruckt: Die erste zeigt Lula da Silva als Gewerkschaftsführer vor einer riesigen Streikversammlung von Arbeiter\*innen in São Bernardo do Campo am Mikrofon.<sup>113</sup> Die Bildunterschrift lautet: „Strike assembly in the city of Sao Bernardo in '80“. Auf der zweiten Fotografie sehen wir brasilianische Marines, die an der Seite der U.S. Air Force Vorbereitungen zu einer gemeinsamen Militärintervention in der Dominikanischen Republik treffen. Brasiliens Militärdiktaturregierung unterstützte die nordamerikanische Militärintervention, die gegen den dominikanischen Aufstand eingriff.<sup>114</sup>

Im Folgenden wird kurz auf die erste Fotografie eingegangen, in der Lula prominent vor den Streikenden sprechend zu sehen ist, denn seine politische Prominenz in Brasilien und den Amerikas ist mit Alves' Politisierung seit den späten 1970er/frühen 1980er-Jahren verschränkt. Der Streik der Metallarbeiter der ABCD-Region – die Region um São-Paulo (Santo Andre, Saõ Bernardo, Saõ Caetano und Diadema) – begann um Mitternacht des 30.3.1980; er dauerte sechs Wochen. Hunderttausende Arbeiter\*innen aus allen Bereichen streikten für höhere Löhne, menschlichere Arbeitsbedingungen und Arbeitsplatzsicherheit. Zwei Tage nach Beginn, am 2.4., wurde er *qua* Gerichtsentscheidung aus São Paulo für legitim erklärt.<sup>115</sup> Am 21.4. wurde der Streik jedoch zur illegalen Versammlung erklärt.<sup>116</sup> Wichtig ist dennoch,

---

aber hoffentlich nur zu einer Frage der Zeit, dass solche ausgeklammerten Mikrogeschichten in Zukunft zunehmend westliche Quellen-, Referenz-, Archiv- und Selbstverständlichkeitsgrundlagen verschieben.

<sup>112</sup> Wobei in den letzten Jahren und mit zunehmender Aufmerksamkeit, Alves' Arbeiten seitens der v. a. institutionellen Kunstwelt gewidmet wird. Alves' Webseite kann hier auch als ein öffentliches Archiv politischer Widerstandsgeschichten dieser Zeit verstanden werden.

<sup>113</sup> Luiz Inácio Lula da Silva war seit den späten 1960er-Jahren aktives Gewerkschaftsmitglied und Gewerkschaftsführer der Metallarbeitergewerkschaft in der Stadt São Bernardo do Campo, SP, unweit von São Paulo.

<sup>114</sup> Diese militärische Aktion gegen die dominikanische April-Revolution wurde von den USA als kommunistische Gefahr bezeichnet und mit Gewalt niedergeschlagen.

<sup>115</sup> Vgl. u. a.: Keck, Mimi, *Brazil – Metalworkers Strike*, NACLA, Online Journal, 25.9.2007, unter: <https://nacla.org/article/brazil-metalworkers-strike> (aufgerufen am 26.6.2018).

<sup>116</sup> Alves schreibt darüber im New Yorker Guardian: „Shortly after the strike started, the tribunal, at the urging of the

dass diese frühe, in Brasilien bis heute nachhallende Arbeiterkampf- und Streikgeschichte (von 1978 bis in die frühen 1980er-Jahre gab es eine Streikwelle, oft mit „new unionism“ bezeichnet) – insbesondere die Gründung der PT und die Rolle Lulas – mit Alves' eigener Geschichte und Widerstandsdenken in Bezug auf die Möglichkeiten, in Brasilien demokratische und sozial gerechte Gesellschaftsmodelle zu entwickeln, verbunden ist.

Alves, die mit ihrer Familie seit der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre jährlich längere Aufenthalte in Brasilien bei ihren Familien in den Bundesstaaten São Paulo und Paraná verbringt, kann aus nächster Nähe Leben, Geschichten und Schicksale der Randgemeinschaften erleben. Sie wird, neben ihren New Yorker Erfahrungen der Ausgrenzung, auch vor Ort in Brasilien extrem sensibilisiert für die Ungerechtigkeiten entlang der post\_kolonialen Achsen Macht-Wissen-Rasse-Klasse-Sex. Seit sie mit 14 Jahren entschieden hat, dass sie als Künstlerin mit der Welt interagieren will, verbindet sie ihre Beobachtungen in den verschiedenen sozialen Welten und Milieus der Amerikas mit künstlerischen Handlungsdrang gegen elitär-koloniale und kapitalistisch-imperiale Geschichte und deren Produktion marginalisierter Wirs, „Dritter Welt“ und „Erster Welt“, weißer Solidarisierungsverblendungen und für multidimensionale und dekoloniale Dokumentationen des Nicht-Gesehenen, Beweise des Ungehörten, Zeugnisse gegen post\_koloniales Vergessen und weiße Unschuld. Diese von ihr produzierte, dekoloniale Beweislast, die anderen Geschichten Platz macht, trägt Alves in die Kunstwelt. Sie beabsichtigt nichts Geringeres als die Partizipation in und das Verflechten von beiden Welten. Seit September 1976 reist Alves regelmäßig nach Brasilien zu ihren dortigen Familien. Von ihrem Vater hat sie sich eine Kamera gewünscht, mit der sie beginnt, ihre Art von Beweislast gegen post\_koloniale Zerstückelung der Welt und für andere Visionen zu sammeln.

Der Kampf und Streik der Arbeiter\*innen im April 1980 und die Gründung der PT im selben Jahr waren zwei wesentliche Momente für Alves, sich mit Brasilien und den brasilianischen Geschichten der Unterdrückten zu beschäftigen und selbst aktiv zu werden. In ihrer Studienzeit in New York schreibt sie zahlreiche Essays über tagespolitische Themen und deren historische Hintergründe, so u. a. über die progressive Kirche in Brasilien, Brasiliens Streikgeschichte seit dem 18. Jahrhundert und dem Aprilstreik 1980. Im August 1980 interviewt sie in São Paulo streikende Arbeiter\*innen und fügt die Transkripte einem Universitätsessay bei.<sup>117</sup>

---

Minister of Labor Murilio Macedo, declared the action illegal. This paved the way for the suspension of union directors, the prohibition of mass union meetings and the arrest of union leaders“ (Alves, Maria Thereza, *250,000 metalworkers end 6-week strike in Brazil*, in: *Guardian New York*, May 28, 1980.)

<sup>117</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, *Workers Resistance in Brazil: With a Case Study of the Peons of Sao Bernardo do Campo*,

Im Februar 1981 ist Alves eine der Journalist\*innen, die dem Gerichtsprozess gegen Lula beiwohnt. Sie hatte Lula Ende 1980<sup>118</sup> in New York kennengelernt und war von ihm zur nordamerikanischen Repräsentantin der PT ernannt worden. In dieser Rolle hatte sie Treffen mit der Presse, Kirchenverbänden und Arbeiterorganisationen in Nordamerika organisiert. Über die New York Reise und ihrer Entsendung als Berichterstatterin der Verhandlung schreibt sie:

„Prior to the trial, Da Silva (Lula) and Bittar were interviewed in New York City during a four-day visit to the U.S. It was the last stop on an extended tour of the Americas and Europe designed to obtain international backing. [...]

During their stopover in the U.S., Da Silva and Bittar met with labor movement representatives and appealed to North American unions to send observers to their trial.“<sup>119</sup>

Das *Brazilian Information Center*, die vielen Reisen nach Brasilien, die Universitätsessays, in denen Alves auch ihre Erfahrungen mit der brasilianischen gegenwärtigen und vergangenen Geschichte im Kontext amerikanischer Kunsthochschulen und Kunst reflektiert, die journalistische Tätigkeit für den New Yorker Guardian über u. a. den Streik und Streikverlauf<sup>120</sup> in Brasilien inklusive der Berichterstattung über die Gerichtsprozesse gegen die Gewerkschaftsführer – Alves agiert auf vielen Ebenen und verschränkt diese Tätigkeiten mit den Möglichkeiten und Bedingungen ihrer beginnenden künstlerischen Praxis/Vision.

Während ihrer Ausbildung am Goddard College (1980/81), an der Parsons School of Design (1981/82) und an der Cooper Union (1982 bis 1985) steht neben dem Erlernen künstlerischer Techniken die Frage nach den Möglichkeiten eines dekolonialen Engagements im Zentrum, die auch bei dem Treffen mit Tupã-y für sie entscheidend war, nämlich, wie sie als Künstlerin, Reporterin und Aktivistin zwischen den Welten agieren und Platz machen kann und zu einer anderen Geschichtsversion und Zukunft Brasiliens und der Amerikas beitragen kann?<sup>121</sup>

---

Plainfield, Vermont, 01.12.1980 (Goddard College, unpubl.). Sie betont hier, dass der Aprilstreik 1980 zum damaligen Zeitpunkt der zweitlängste Streik in der Geschichte Brasiliens war und auch die gebündelten oppositionellen Kräfte nicht verhindern konnten, dass der Gerichtsprozess gegen die streikführenden Gewerkschaften im Februar 1981 zur Verurteilung Lulas und 11 weiterer Gewerkschaftsführer führt. Alves berichtet über diese Verurteilung in einem Guardian Artikel (vgl.: Alves, Maria Thereza & Bueno, Ines Rosa, *Brazil Union Leader Convicted*, in: Guardian New York, March 11, 1981.

<sup>118</sup> Wann genau Lulas Reise durch Amerika und Europa stattgefunden hat und wann er in New York war, wo Alves ihn kennengelernt hat, konnte ich nicht exakt ermitteln.

<sup>119</sup> Alves & Bueno, 1981.

<sup>120</sup> Dazu gehören aber auch u. a. 2 Filmbesprechungen (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Clear View of Brazil Indians*, in: Guardian New York, April 16, 1980; dies., „*Pixote*“ *Brazilian Society in Focus*, in: Guardian New York, November 11, 1981 und dies., *The Making of Brazil's Pixote*, in: Guardian New York, November 11, 1981.

<sup>121</sup> Die Rolle des nuyoricanischen Künstlers Juan Sanchez spielt für Alves' Denken in Bezug auf *community work* und die in westlicher *clustern* als Folklore kategorisierte Kunst eine kaum zu unterschätzende Rolle. Alves lernte Sanchez

Alle Aktivitäten verbinden scheinbar nahtlos unterschiedliche Geschichten der Amerikas, Räume und Zeiten zu einem einzigen zusammenhängenden Geflecht. Dieses Geflecht post\_kolonialer Geschichten und dekolonialer Gegen-Geschichten durch Alves' Engagement hindurch zu lernen, kann die multidimensionale Geografie der post\_kolonialen Kondition der Amerikas be-/greifbar machen. Es ist eine Geografie aus Geschichten des offiziell Sichtbaren (wie z. B. die Hütte der *fazendeiros* auf der Tupã-y Fotografie) und Geschichten des post\_kolonial produzierten Vergessenem (wie z. B. das, worauf Tupã-y zeigt); sicht- und hörbare Geschichten, die andere Geschichten zu unsichtbaren und unhörbaren machen. Wie könnten dagegen opponierende ästhetische Strategien je einen einheitlichen „Stil“ ausprägen, dem wir z. B. den Namen *decolonial aesthetics* geben könnten? Die Frage der dekolonialen Ästhetik als eine Stil- oder Formfrage lenkt unsere Sinne/Vision in die Irre oder nur zu uns Selbst und zu unserem westlichen Selbstverständnis.

Eine Künstlerin aus den Amerikas sein bedeutet für Alves die Notwendigkeit und Möglichkeit, sich mit möglichst allen Stolperfallen in der post\_kolonialen Diskursgeografie zu konfrontieren und sich situativ mit ihren Geschichten dekolonialisierend in Verbindung zu setzen, ohne dass dabei die Wahl der ästhetischen Mittel vorab gewusst oder schon entschieden sein könnte. Ob Fotokamera, Schnur, Holzstücke, Videokamera, Leinwand, Stoff, Papier, Bleistift, Wände, Wald, Wiese, Termitenhügel, Schlamm, Urucum, Samen, Worte, Erinnerungen, Gespräche, Umarmungen usw. – das „Material“ einer Arbeit wird durch die jeweiligen Notwendigkeiten und Möglichkeiten (auch die finanziellen und institutionell ermöglichten) sowie entlang der spezifischen Realitäten der *communities* und ihren *requests* bestimmt. Alves' Weg und Suchbewegungen in der hochpolitisierten Geografie des Post\_Kolonialismus bleiben für sie dennoch immer auch mit Fragen an die Kunst verschränkt. Politik und Kunst

---

Ende 1981/Anfang 1982 in New York kennen. Für ihren Universitätsessay „Artists Communicating“ hatte sie entlang zwei von ihr geführter Künstlerinterviews – mit Juan Sanchez und Alfredo Jaar – Fragen nach der Rolle von Kunst für Gesellschaft, der Kunstwelt, dem Kunstpublikum, der Rolle der Politik in und für die Kunst entwickelt und daraus Gedanken für ihre eigene Arbeitspraxis abgeleitet. Insbesondere Sanchez' Antworten über die Rolle und Differenzierung des Publikums, seinem Verhältnis und seiner Verantwortung als Künstler seinem Publikum und seiner *community* gegenüber, und die daraus ableitenden Überlegungen für seine Bildsprache sensibilisiert Alves dafür, über das *Mainstream*-Kunstwelt-Publikum und ein „*community*-Publikum“ auch jenseits der Kunstweltkonventionen nachzudenken. Sanchez erklärt Alves in dem Interview: „I think it is important for us as art students to realize that there are choices in this aspect. I think that most of us, think that our only alternative is the mainstream art world audience. Whether we choose this audience or not; it is important for us to realize that it is a conscious decision which will influence the meaning of our work, and how we will express ourselves as artists.“ (Alves, *Artists Communicating*, 1984, S. 11 f.) Den Interviews mit Sanchez und Jaar folgte im Jahr 1985 die Ausstellung „Freedom Within“, die Alves zusammen mit James H. Rubin, Juan Sanchez und Alfredo Jaar kuratierte und zu dem ein Katalog mit einem Text von Alves erschien (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Freedom Within - Introduction*, in: State University of New York at Stony Brook New York (Hg.), *Freedom Within. Paintings by Juan Sanchez and Installations by Alfredo Jaar*, The Fine Arts Center Art Gallery, New York 1985 [unpag.]).

können in der Welt von *survivance* (sprachlich/poetologisch) nicht getrennt werden, auch nicht theoretisch.

In einem unpublizierten Brief an die Kuratorin des New Museum in New York, France Morin, schreibt Alves am 19.6.1991 in der ihr eigenen, oft sehr verknappenden Weise, über ihre kunstpolitischen Anfänge in den späten 1970er und frühen 1980er-Jahren:

„I also worked for the Workers Party (a militant socialist workers’ party) and organized for them to meet with US labor organizations, Churches and the press.  
In this period I began working with art. I was then dealing with the folkloric images foreigners and Brazilians have of Brazil. [...] Through my work with the Workers’ Party, I had decided to return to Brazil to write and photograph the situation of the working class.“<sup>122</sup>

So lässt sich festhalten, dass sowohl Alves’ politische Arbeit für das International Indian Treaty Council, das UN Statement in Genf, das Treffen mit indigenen *lídern*, die vielen Reisen nach Brasilien, das *Brazilian Information Center* in New York, die Arbeit für die brasilianische PT in den USA sowie die journalistische und universitäre Praxis des Schreibens zusammen zu der wesentlichen Frage von „Recipes for Survival“ führen: „What do we want the world to know about us?“ Stück für Stück erfahren wir, wer und was dieses Wir in seinen eigenen Weltzusammenhängen ist und sein kann, während wir Stück für Stück die Welt, die der Frage Notwendigkeit und Dringlichkeit gibt, zugleich mit Wissen/verantworten lernen. Wir werden zu Mitwisser\*innen auch unserer eigenen Welt durch die Welt des/r Anderen.

### **1.1.11 – „Recipes for Survival“: Fragen der Projektsituierung und Wir/Mit als gelebte Methoden**

Die Fragen, die sich für Alves ab 1982/83 forciert stellen und die eng mit ihrem politisch-sozialem Engagement zusammenhängen betreffen die einer *anders* engagierten Kunstpraxis, d.h., wie als Künstlerin Sprachen einer Gemeinschaftlichkeit in einem Wir/Mit entwickeln; wie mit marginalisierten, ethnisierten, rassifizierten, verarmten und enthistorisierten Gemeinschaften in Brasilien zusammenarbeiten; wie in Gemeinschaften post\_kolonialisierter Wirs Projekte entkolonisierender Befreiung umsetzen; und vor allem, wie als Künstlerin eine Praxis der Dialogik, so wie von Paulo Freire und Augusto Boal seit den 1950er-Jahre in Brasilien praktiziert, leben und in ästhetische Visionen transportieren und übersetzen.

---

<sup>122</sup> Alves, (*France Morin*), 1991.

Wenn sie darüber hinaus ihre Stimme als Künstlerin in zwei Richtungen – in die Gemeinschaften der amerikanischen Ränder und in die der internationalen Kunstwelt – wirksam machen will, dann steht dabei das Geflecht der Fragen und Problematiken von Selbst-Repräsentation und post\_kolonialer Identitätsfallen eben dieser kolonialisierten Wirs im Zentrum. Will sie anfänglich insbesondere als Fotografin über andere mögliche fotodokumentarische Wege nachdenken, in denen sich die Anderisierten der Amerikas *anders* zeigen können, dann ist sie gefragt, ihre Mittel, Methoden und künstlerischen Übersetzungen an den Notwendigkeiten der Produktionsbedingungen, d. h. an den Realitäten der Gemeinschaften auszurichten. So forcieren sich für Alves seit 1982 Fragen wie: Kann der/die Andere abgebildet und zugleich mit *agency* ausgestattet werden? Wie und wo kann sie mit und in Gemeinschaften arbeiten? Wie kann die Welt des/r Anderen in Kunst- und Ausstellungskontexte transportiert werden, ohne sie als Teil der post\_kolonialen „Utopie“ zur Schau zu stellen? Und wie können die Bilder des/r Anderen *anders* zum/mit dem Publikum sprechen?<sup>123</sup> So scheint es nur allzu konsequent, dass Alves ihr erstes Gemeinschaftsprojekt, „Recipes for Survival“, das mit all diesen Fragen, Zweifeln und Herausforderungen beladen ist, in den Gemeinschaften ihrer Familien in Brasilien macht. Alves’ „Vorteil“ ist, dass sie in zwei Welten und zwei post\_kolonialen Sprachen/Logiken beheimatet ist: Brasilien und die USA. Sie spricht zwei post\_kolonial getrennte und doch nicht voneinander zu trennende Sprachen.<sup>124</sup>

Anfang der 1980er-Jahre beginnt sie ihr Kunststudium in New York. Während dieser Zeit, scheinbar proportional zum Wachsen ihres technischen *Know-hows* verschärfen sich die Fragen an die Kunst: Wie kann sie die beiden post\_kolonialen Sprachen der Amerikas, d. h. wie die post\_kolonialen Brüche, Amnesien, Logiken und Widersprüche etc. verantwortlich in eine dekolonial/dekolonialisierende Sprache übersetzen, in der sich die Verwobenheit der Welt abbildet? Wie einen Zwischenraum erdenken, der dekoloniale Verschiebung möglich/denkbar macht? 1983, für „Recipes for Survival“, sind es vor allem die Fragen der Übersetzung von Verantwortung im Handeln und Sprechen mit Gemeinschaften des

---

<sup>123</sup> In einem ihrer letzten Universitätsessays setzt sich Alves 1985 kritisch mit foto- und filmdokumentarischen Arbeiten auseinander, indem sie fragt, was diese für die Abgebildeten real leisten/verändern können. Damit zusammen hängt die Frage, zu wem sollen diese „Dokumente“ sprechen, für wen wird das Material produziert und für welches Publikum wird „das Andere“ abgebildet (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Breaking Away from the Documentary*, New York (The Cooper Union), 5.5.1985 [unpubl.]). Alves fotografiert während ihrer Ausbildung an der Cooper Union umfangreich in New Yorks sogenannten Minoritäts- und Arbeiterklasse-Kontexten. Es gibt circa 10 verschiedene Fotostrecken von Nachbarschaftsgemeinschaften. Diese Fotos sind nur zum kleinen Teil in größere Arbeits- und Installationskontexte eingegangen, es waren Seh- und Sensibilisierungsübungen für Alves. In ihrer Abschlusspräsentation an der Cooper Union entwickelte sie die multimediale Raum-im-Raum-Installation „Local Color“. Teil der Installation waren u. a. Fotos aus „Recipes for Survival“ und Fotos der „Guzman Family“ aus den frühen Fotoserien (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Analysis of „Local Color“*, New York (The Cooper Union), 19.4.1985 [unpubl.]).

<sup>124</sup> Vgl. dazu auch: Minh-ha, *Introduction*, 1987, S. 3.



marginalisierten Außen sowie den Möglichkeiten von anderer Selbst-Repräsentation. Alves sucht ebenfalls nach Möglichkeiten einer dialogisch gedachten Fotografie, d. h. Dialoge in den Prozessen des Abbildens zum aktiven Teil dieser Prozesse zu machen. Die Praxis des Wir/Mit, die Alves in „Recipes for Survival“ realisiert hat, kann als Minh-ha'sches *speaking-nearby* verstanden werden, denn zum *speaking-nearby* gehört die Frage, wie man sich selbst als Bild-Produzent\*in (Autor\*in, Fotograf\*in etc.) zum Bild verhält, sich durch das Bild hindurch einbringt und engagiert, d. h., wie man im Nachleben der unmittelbaren Produktion das jeweils gelebte und erlebte Wir/Mit als alles treibenden Kern dekolonialer Praxis präsent hält und dieses als in die künstlerische Praxis eingebettet in die Zukunft weiterdenkt. Der Erfindungsreichtum des Wir/Mit braucht dekolonial entmachenden Erfindungsreichtum des Sprechens-über und Leben in anderen Wirs jenseits der post\_kolonialen Welt/Grenzen. Die „Recipes for Survival“ Frage „What do we want the world to know about us?“ richtet Alves ins Innere jener an die Ränder gedrängten Gemeinschaften. Wie es zu der sie antreibenden Frage kam, erzählt Alves 2016 in einem Vortrag:

„I [...] was studying art and I was trying to figure out how art had a thing to do with my background – and this is the early 80s in New York, and most of you don't remember any of it, but the museums had only White, male artists, and I think there were three female white artists that were in the art circuit – but no more than three. And none of it quite worked for me – from my background –, so I just had to figure out what am I going do with it. And then I learned photography, I was writing already quite a long time, and I went back home [to Brazil] for vacation time [...] to visit my family and I asked them: ‘OK, I know how to do these things – now we can do something about ourselves publically – what would we want to do publically?’

Because in Brazil, up to very recently, let's say the last 20, 15 years it has been the elite of Brazil, who are descendants of [...] Europeans – I call them **Euro-Brazilians – who have been writing about us and therefore a very certain idea about us**, either sympathetic or not, **but it is not us writing about us! So I wanted us to write about us**. So I asked people in my fathers' village: ‘what do you think is important about people knowing about this place: is there a person, a story, etc.’ And people would pick me up at my grandmother's house or my aunts house and take me over and visit somebody who they thought that history was important or to photograph them was important. So I did this book [Recipes for Survival], which has never been published because [...], of course, if you are from this situation, how many of your friends are publishers? [The publishing business is] controlled also by certain peoples – so it never was published, and I have this body of work.“<sup>125</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

---

<sup>125</sup> Alves, (o. T.), 11.8.2016 (Transkription W.L.) Es ist durchaus interessant, dass das Buch „Recipes for Survival“ erst im November 2018 in gedruckter Form erschienen ist. Als würde sich die Unmöglichkeit, für das Buch 36 Jahre lang keinen Verlag gefunden zu haben, geradezu mit seinem Thema überlagern. „Recipes for Survival's“ Wir, das nicht Teil von Brasiliens offizieller Geschichte ist, kann den Weltensprung in der post\_kolonial zerklüfteten Geografie

Alves will ein Uns, die Version „unserer Geschichte“ aus einer Wir-Perspektive schreiben. Ihr Wir/Uns bezieht sich dabei konkret auf Brasiliens Hinterlandgemeinschaften ihrer Familien, die abseits größerer Städte und der nationalen Zentren Geschichte am Rand und vom Rand aus lernen, erfahren und weitergeben.

Die Geschichten, die wir in „Recipes for Survival“ lesen, hören und sehen, sind sowohl ganz mit ihrer spezifischen Zeit, Orten und Menschen als auch mit den Geschichten und Logiken des Post\_Kolonialismus verwoben und verwachsen: dem Ende der Militärdiktatur in Brasilien Ende der 1970er/Anfang der 1980er-Jahre, dem 20. Jahrhundert Lateinamerikas, den Kolonialjahrhunderten der Amerikas, dem brasilianischen Hinterland, den Kleinfarmer\*innen, Landlosen, Entrechteten, Enteigneten und Unterdrückten. Trotz ihrer Spezifik, den Individualitäten und den jeweils gelebten Leben und ihren Verstrickungen sind sie als „typische“ Geschichten der Amerikas und v. a. Brasiliens ungebunden von Zeit, Ort und Menschen. Das, was wir auf den gut hundert Buchseiten und den über siebzig Schwarz-Weiß-Fotografien sehen und erfahren, könnte sich so oder anders zu anderen Zeiten, Orten und von Millionen Menschen in den Amerikas (und der kolonialisierten Welt) ereignet haben. Es sind Geschichten von geplünderten, vergessenen, unterdrückten, entrechteten und verunmenschlichten Menschen, Nationen, Ländern, Wäldern, Tieren, Geistern, Erinnerungen, Verleugnungen und vermeintlichen Widersprüchen. Alves erzählt sie im Buch nüchtern, ja emotionslos. Ihre Härte trifft uns umso erbarmungsloser.<sup>126</sup>

Was zunächst wie individuelle und subjektive Erfahrungen im Hinterland des südlichen Bundesstaats Paraná erscheinen, sind die in vielen Teilen Brasiliens und der Amerikas gemachten Erfahrungen von Menschen, die auf der Basis von Subsistenz, meist auf ärmsten Niveau ihr tägliches Überleben sichern und erkämpfen und die entlang dieser Kämpfe Leben und Welt Sinn und Geschichten verleihen. Das bedeutet, dass die Erinnerungen, Texte, Fotografien, die Alves im „Recipes for Survival“-Projekt zeigt, historisch gesehen in größeren Geschichten und Zusammenhängen zu denken, zu sehen und zu wissen sind. Dass sie als Dokumente, Geschichten, Bezeugungen und Kunstwerk überhaupt existieren, ist nicht nur Alves' „Privileg“ zu verdanken, Bewohner\*in zweier Welten zu sein und Zugang zu ihnen erhalten zu haben, sondern die Vision und Übersetzung dieses Privilegs in eine Verantwortung des Wir/Mit.

---

nicht so einfach bewerkstelligen. Als abweichend/alternative Historiografie sitzt das Buch quasi als notorischer Störenfried zwischen den Kategorien, die der westliche Kunstbegriff und post\_koloniale Lückenepistemologie produziert haben.

<sup>126</sup> Michael Taussig schreibt in seinem Vorwort: „Was there ever a book like this that says so much about the world in so few words? It is almost frightening this shock treatment, little darts that swarm through the stimulus shield you have spend a lifetime cultivating.“ (Taussig, Michael, *Foreword*, in: Alves, Recipes..., 2018, S. iii.)

Dass uns Alves diese „Mikro- und Makro-Historiografie“ ganz bewusst als alternative/abweichende, dekoloniale Geschichte Brasiliens „auftischt“, ruft uns auf, uns gleichermaßen zu fragen, auf welche Privilegien wir selbst allzu selbstverständlich (und vielleicht unwissend) zurückgreifen (dürfen), wenn wir sie sehen und lesen. Dennoch besteht kein Grund wegen der historischen Verantwortung, dekoloniale Praxis als erdrückend, skrupulös oder unmöglich zu empfinden oder Kunst, die aus einer solchen Praxis erwächst, als visuelle Bürde zu erfahren. Wir sind jedoch aufgerufen, die Verantwortung, die in unsere Visionen post\_kolonial eingeschrieben ist, stets mitzusehen und zu verunsichern. Die anderen Geschichten dekolonial/ dekolonialisierend übersetzen, bedeutet, dass wir unablässig unseren Blick auf Kunst als miteinander situierte Visionen befragen und bereit sind die Fragen an Kunst, so zu verschieben, dass sich die Kunst selbst aus dem uns Vertrauten herauslöst.

Fünf Jahre nach der Reise und der Produktion von „Recipes for Survival“<sup>127</sup> schreibt Alves auf Verlegersuche über das Text-Bild-Typoskript:

„As a Brazilian living in the US since 1968, I have been aware of the discrepancies between the real and the other Brazil. I returned to Brazil for an extended stay instead of the usual two month trips to begin work on this manuscript which consists of interviews, and conversations with peasants, some of them are family members; these I weave into stories through the combination of our voices. The manuscript also contains approximately fifty photographs. [...] I am a Brazilian living in New York who keeps returning to Brazil to discover it by bits and pieces like a sculptor who goes back to his rock every year and chips a bit deeper. I was able to easily come and go into these communities because of family ties which are still very strong.“<sup>128</sup>

Stimmen in Geschichte weben, Ungehörtes sprechen lassen und dabei selbst brasilianische Geschichte tiefer verstehen lernen – so könnte man, vereinfacht, den Einstieg Alves' in diese Selbstsituierung durch das „Recipes for Survival“-Projekt bezeichnen. Es ist aufgrund der das Projekt treibenden Fragen und der Prozesse ein Beweis, dass Selbstermächtigung und

---

<sup>127</sup> Zur Zeit der Projektentstehung hatte das Buch den Titel „Brazilian Recipes“. Ungefähr 2013 entschied Alves, das Projekt in „Recipes for Survival“ umzubenennen. Ich verwende der Einheitlichkeit halber durchgehend den jetzigen Buchtitel „Recipes for Survival“. Lediglich in Zitaten, in denen der ältere Titel auftaucht, wird dieser unkommentiert beibehalten. In Alves' Archiv gibt es außerdem ein weiteres, undatiertes, Original-Buchtyposkript mit dem Titel „The Shattering of the Myth of Carmen Miranda in the Backlands of Brazil“, das bis auf eine zweiseitige Einführung nahezu identisch mit dem „Recipes for Survival“-Typoskript von 1983 ist. Vom „Shattering...“-Typoskript existiert eine Kopie, die von Alves handschriftlich auf 1988 datiert wurde. Den ebenfalls undatierten „Cover Letter (for the Manuscript: The Shattering of the Myth of Carmen Miranda in the Backlands of Brazil)“, habe ich deshalb ebenfalls auf 1988 datiert (vgl: Alves, Maria Thereza, *The Shattering of the Myth of Carmen Miranda in the Backlands of Brazil*, o.O., o.J. [ca. 1988, unpubl.] und dies., *Cover Letter (for the manuscript: The Shattering of the Myth of Carmen Miranda in the Backlands of Brazil)*, o.O., o.J. [ca. 1988, unpubl.]).

<sup>128</sup> Alves, *Cover Letter...*, (ca.1988).

selbstgemachte Historizität „der Anderen“ realisierbar, wenn auch zunächst unpublizierbar, ist. Das Projekt ist der Boden ihres frühen „Selbst-Wissen-Lernen“, vom dem aus sie immer „wilder“ Ästhetiken und Visionen dekolonial/dekolonialisierender Verantwortlichkeit entspinnt.

In „Recipes for Survival“ beginnen die Fragen, die Alves bis heute weitertreibt und an denen entlang sie immer weiter sich verzweigende Arbeiten und Geschichten andockt. Doch zunächst beginnt sie, die Frage des „What do we want the world to know about us?“ in einem ihr vertrauten, sie familiär umschließenden Innen zu stellen, ehe sie im Laufe der Jahrzehnte mehr und mehr lernen wird, mit *communities* der Amerikas zusammenzuarbeiten. In „Recipes for Survival“ ist es ihr möglich, sich den immer auf der Hut seienden Gemeinschaften des Rands zu nähern, weil sie durch ihre Familienbande, die, wie sie schreibt, sehr stark ausgeprägt sind, Zugang zu den Dorfgemeinschaften hat. Die Hürde, mit Menschen ein *speaking-nearby* zu praktizieren, ist hoch, aber unerlässliche Bedingung, Menschen als aktive, zeitgenössische und historisch gewordene Subjekte/Kollektive auftreten zu lassen und in die Zwischen-Welten von Innen und Außen dekolonialer Kunst hinein zu holen. *Speaking-nearby* als künstlerische Strategie kann in Nahsicht zu „Recipes for Survival“ als eine gelebte Methode für die Möglichkeit eines Zwischenraums gelesen werden, in der eine „urgent ethnography“<sup>129</sup> in Form einer *talking-back*-Historiografie und abweichend/alternativer Geschichte Form finden konnte.

### **1.1.12 – „Recipes for Survival’s“ Lücke im Inneren oder: „What happened to the Indians?“<sup>130</sup>**

Alves reist 1983 für fünf Monate nach Brasilien, um das Projekt zu realisieren, d. h. um als Ethnografin das eigene Wir zu erforschen und Brasilien damit zugleich als post\_kolonialen Siedlerstaat in seinem Identitäten/Gemeinschaften zerklüfteten Gewordensein zu befragen. In einem unpublizierten Text (etwa 1988) gibt sie darüber Auskunft:

---

<sup>129</sup> Die kanadisch-australische Kuratorin, Ethnografin und Soziologin Jen Budney schrieb 2000 eine erste akademische Forschungsarbeit über „Recipes for Survival“. In diesem scharfsinnigen, leider unpublizierten, Text bezeichnet Budney das Projekt als „urgent ethnography“ nicht nur, weil Alves’ Buch 2000 bereits 17 Jahre unpubliziert war, sondern, weil es in einer Weise Welt zeigt, „[...] that leaves the reader responsible for explaining contradictions, gaps, incompletions, competitions, and silences in the presented information, because this is a way of proving the book’s truth: *Brazilian Recipes* is not an allegory (and that’s why it’s urgent). Some of the methods used by Alves to tell truth in *Brazilian Recipes* are: collision, completion, competition, and silence.“ (Budney, Jen, *Lines Converging. The Urgent Ethnography of Maria Thereza Alves’ „Brazilian Recipes“*, o.O., 2000 [unpubl.] )

<sup>130</sup> Alves, *The Shattering of the Myth...*, (ca. 1988), S. 25.

„In 1982, I moved to Brazil for five months. I hoped with this extended visit I could come to understand my parents, my family, and as a result Brazil.

I decided that my trip should begin with a return to my father's village, Butia in the state of Parana. I had been there a few times as a child but in my adolescence only once for a rainy three days. /// On this trip I stayed two months with my Aunt Rose und Uncle Antonio through both of these people I was able to meet the community.

The people in this community are typical of Latin American peasants, who comprise the majority of our population.

What follows is distilled from many pages of notes and interviews which I made, along with many photographs. The stories are faithfully recorded but I have not tried to distance myself from the people or their situation; many of them are members from my family. They are some of the world's invisible people. My purpose is to show them and their world honestly, but with the kind of solidarity that can come from close scrutiny, and that can, therefore, endure.“<sup>131</sup>

Alves steckt ihren Handlungsraum ab und sucht nach Möglichkeiten, sich zur Idee einer abweichenden Geschichtsschreibung zu positionieren. Unter diesen Gesichtspunkten scheint es nur zu verständlich, dass sie die Frage nach Repräsentation als Dokumentation „der Anderen“ unermüdlich befragt und sie als visuelle Metaebene einer Verantwortung in die Kunst einzuschreiben beabsichtigt. Die Fallen, die sich beim verschiebenden Sprechen-über in Sprechen mit den Anderen der Amerikas auftun, sind Alves selbst in Körper-/Wissen eingeschrieben.<sup>132</sup> Sie weiß, dass sie anderisierter Körper und post\_kolonialisierter Teil des Nationalkörpers Brasilien ist, der bis heute am Grund von Brasiliens post\_kolonialer Geschichte liegt.

Im Geflecht nationaler Kolonialgeschichten wiederum ist die indigene Vergangenheit und Gegenwart jener Teil Brasiliens, der am meisten umkämpft, verdrängt, verleugnet, überschrieben und post\_kolonial entleert ist. Zu der Frage „What do we want the world to know about us?“ gehört für Alves insofern wesentlich die Suche und Situierung des indigenen Brasiliens und d. h. des Orts der Indigenen im post\_kolonialen Gefüge. Warum und in welchen perfiden Weisen wird hier Zeitgenossenschaft/Präsenz aberkannt? Warum sind Indigene in die nicht-indigenen brasilianischen Körper-/Erinnerungen eingeschriebene Realität, die zugleich nicht-gewusst werden darf?

---

<sup>131</sup> Ebd., S. 3.

<sup>132</sup> Erinnert sei an Alves' Schilderungen, wie sie sich als Jugendliche erstmals in ein New Yorker Museum wagte, eine Erfahrung, die ihr bis heute bei jedem Museumsbesuch präsent ist, wie sie es in Gesprächen erzählt.

Alves' Frage: „What happened to the Indians?“<sup>133</sup> müssen wir als zentral verstehen (lernen), denn sie stößt ins Mark dieses post\_kolonialen Dickichts.

Die Indigenen sind, so erzählt es Tante Maria in „Recipes for Survival“, die Geister, die als Verdrängte und Ausgestoßene im Wald leben und dort gehört werden können. Man kann sie hören, aber nicht sehen. Sie sind gleichzeitig also stets anwesend und abwesend. Sie sind Teil der Geschichten und Erinnerungen der Menschen im Dorf Butia und dennoch weit weg, leben nicht mit den Dorfmenschen. Die Indigenen sind Verdrängte, deren Anwesenheit man trotz ihrer Anwesenheit bestreitet.

Die Frage „What happened to the Indians?“ kann darüber hinaus in „Recipes for Survival“ nur mit großer Bedachtheit gestellt werden, weil sie extreme Beschämung erzeugt. Hier verweben sich Verleugnungsmechanismen und post\_kolonialer Rassismus. In „Recipes for Survival“ finden wir, ohne dass Alves urteilt, kritisiert oder denunziert, viele Momente der Verleugnung indigener Geschichte und Identität, die Aufschluss über das unverarbeitete Trauma Brasiliens geben. Zum Beispiel Tante Maria: Sie ist indigen, sieht sich aber als schwarz. Im Dorf weiß man, dass Maria indigen ist, nennt sie aber, um sie nicht zu beleidigen, „diese Schwarze“. Oder die Geschichte von Maria, die als einzige in der Dorfgemeinschaft offen zugibt, dass sie „pure bugre“ ist, ein abwertender Begriff für Indigene in der Gegend; oder die Geschichte mit Rui, der nie einen Indigenen gesehen hat und trotzdem weiß, dass er bestimmte Dinge genauso macht, wie es nur Indigene machen. Das Gespräch mit Rui gibt Alves in „Recipes for Survival“ wieder und gibt der abwesenden indigenen Realität in einer spezifischen Schreibweise Raum. Es ist ein poetischer und reflexiver Raum, den man lesend begehen kann, weil Wissen und dekoloniales Verstehen immer wieder Zeit und Raum braucht:

---

<sup>133</sup> Es gibt in „The Shattering of the Myth...“, dem ersten Titel des Buchs, eine für mein Nachdenken über die Kunst wichtige Kapitelüberschrift, die Alves in „Recipes for Survival“ in „Bugres“ geändert hat. Dort heißt das Kapitel „And what happened to the Indians?“ „The Indians“ der früheren Version wird zu „Bugres“ (kursiv geschrieben) in der jetzigen Version. Bugre ist das derogative Wort für Indigene in der Gegend. Alves erklärt dazu: „Native peoples are usually called *Bugres* in this region. The word means ‚monsters‘, as in the ‚Boogey Man‘. The word also serves to de-tribalize indigenous peoples by removing specific identities. Those now called *Bugres* are originally from the Kaingang tribe.“ (Alves, *Recipes...*, 2018, S. 156.) Das Verschwinden und Verleugnen des/r Indigenen aus der eigenen Geschichte, wie es im „Recipes for Survival“-Buch an mehreren Stellen deutlich wird, und das Verwenden derogativer Namen für Indigene ist in Brasiliens Alltag so gewöhnlich, dass sich Alves entschied, das für die Gemeinschaft „normale“ Wort zu verwenden, in dem der/die Indigene noch in der Bezeichnung absent ist. Was für Alves also die Frage „And what happened to the Indians?“ war, ist nun an die reale Realität adaptiert.

**A Short Conversation  
In the Forest**

Rui: When we hunt in the forest we eat palm hearts  
to stop our thirst.

A little while later.

Rui: The Indians used to eat palm hearts  
to stop their thirst when they were hunting.<sup>134</sup>

Wie kann Alves nicht nur Zugang zu den Gemeinschaften haben, sondern auch „den Anderen“, selbst seine am tiefsten negierten, indigenen Facetten ansprechen und seine Verleugnungen respektieren? Wie kann sie den Widersprüchen in den Selbstbildern „frei“ begegnen? Kann ihre Gegen-Historiografie realitätverschiebende Dokumente produzieren?

Es zeigt sich, dass Alves' Verortungen des Wir die dekoloniale Forscherin immer tiefer in das Netz brasilianischer Selbst-Kondition und post\_kolonialer Konditionierung führt, insbesondere weil sie seit „Recipes for Survival“ diese Fragen immer intensiver als solche begreift, die nur in Prozessen des Wir/Mit zu Potenzialitäten für anderes Wir-Denken werden kann. Jede gefundene Antwort hat Anspruch auf Gültigkeit für einen realen Moment, schreibt sich als dekolonialisierende Erfahrung in den Körper und die Erinnerung ein und formt dadurch potenziell Zukünftiges. Daran knüpft sich einmal mehr die Frage nach Kunst und ihrer Ästhetik: Wird im Prozess der Kunstbefragung und der durch die Kunst vermittelten Wirs dekoloniale Ästhetik überhaupt erst gemacht oder mitgemacht?

In einem E-Mail-Interview 2015 stellte ich Alves die Frage, wie genau sie sich und ihr Vorhaben, eine Gegen-Historiografie zu realisieren in die Dorfgemeinschaften eingeführt hat, wie sie das notwendige Vertrauen für ihr Projekt erhielt, abgesehen davon, dass Familienbande die Grundvoraussetzung des Zugangs waren. Sie erzählt:

---

<sup>134</sup> Ebd., S. 215.

„I explained that I was a writer and photographer. **I did not wish to collect – I wanted people to tell me what was important for the world – meaning history – to know about us.** People who were close relatives just accepted me and what I was doing – which I now see, was very kind and generous of them; as they had not had to deal with such a situation and request before. But there was a reticence with some not so close relatives – a shyness. This was all changed on the day I asked Uncle Teco to invite me to his house for lunch. Because I enjoyed very much to listen to his clarity of looking at the situation of himself and others in Butia. As he had only one spoon and plate, he had to borrow stuff from my Aunt Rose and she ended up assisting in preparing our lunch. (Although Uncle Teco lives alone and cooks for himself every meal he was not sure if what he cooked would be good enough to offer). After this, people who were not even relatives started to invite me to eat with them. I was told because I did not have disgust of Teco, his home or his food. People were anxious that because I was educated and lived abroad that I would be uncomfortable with the reality of how poor everyone was.“<sup>135</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Es sind sehr feine Unterschiede, die Armut als Massenphänomen in Brasilien in die post\_koloniale Differenz einwebt und die in den Konditionen post\_kolonialen Daseins manifest werden. Sich dieser feinen Differenzen gewahr werden, sie respektieren und weiter an ihnen entlang eine künstlerische Praxis der Verschiebung zu entwickeln ist die Arbeit, die Alves in „Recipes for Survival“ unternimmt.

Armut hat Effekte und produziert eigene Logiken, die aber mehr als die Empathie des Gegenübers braucht. Empathie allein setzt nicht zwangsläufig etwas in Bewegung, sondern zielt zunächst auf Verstehen-Wollen anderer Logiken des Handels ab; sie ist insofern statisches, aber durchaus wachsames Sehen und weites Hören. Sie ist der erste Schritt dekolonialer Verformung der Sinne, weil durch sie die Idee von „Fremdheit“<sup>136</sup> in Not gerät, so wie die Kategorie des „kolonialen Anderen“ durch eine dekolonial/dekolonialisierende Praxis der Empathie

---

<sup>135</sup> E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit Alves vom 21.12.2015.

<sup>136</sup> Zum brasilianischen Selbstverständnis – und von hier ausgehend zur Idee der Fremdheit weitergedacht – schreibt Sérgio Buarque de Holanda 1936 das Buch „Die Wurzeln Brasiliens“, mit dem er einen der hartnäckigsten national-staatlichen Gründungsmythen Brasiliens verfestigend ausspricht. Er schreibt: „Nicht einmal der Kontakt und die Vermischung mit eingeborenen oder dazugekommenen anderen Rassen haben – wie wir es gerne hätten – dazu geführt, dass wir vollkommen anders sind als unsere Großeltern von jenseits des Meeres. Im Falle Brasiliens ist die Wahrheit – so wenig verführerisch sie einigen unserer Patrioten auch erscheinen mag – diese: Uns verbindet mit der Iberischen Halbinsel, insbesondere mit Portugal, eine lange Tradition, die auch heute noch immer so lebendig ist, dass sie trotz allem Trennenden einer gemeinsamen Seele Nahrung bietet. Wir können sagen, daß die heutige Form unserer Kultur von dort stammt. **Der Rest war Material**, das sich dieser Form gut oder weniger gut unterworfen hat.“ (Buarque de Holanda, Sérgio, *Die Wurzeln Brasiliens*, Frankfurt am Main 1995, S. 21, [Hervorhebung fett W.L.]) Ins Selbstbild eingebrennt und in der in Brasilien gefeierten Rassenmischung (*mestiçagem*) bejubelt, bleibt der/die/das Indigene, als Mensch und lebendiges Gegenüber historisches und kulturelles „Restmaterial“. Alves bezieht sich wiederholt auf diese Textstelle (vgl. u. a.: Alves, Maria Thereza, *And the Rest Remains Alien*, in: Bergen National Academy of the Arts [Hg.], Heim Again. Identity, Ideology & Geography, Bergen 2005, S. 14-15).



eine notwendige Not erfährt, weil Kategorien im Angesicht gelebten Lebens erschüttert werden. Der/die Fremde, der/die Andere kann durch Empathie zu einem realen und historisch situierten Gegenüber werden. Dekolonial/dekolonialisierende Empathie braucht und baut auf der Stetigkeit eines „anderen Engagements“, auf Hingabe an den Menschen als Lévinas'sches Gegenüber, auf zu kreierende Vertrauensverhältnisse auf und benötigt deshalb in erster Linie Zeit, Anwesenheit, Mit-Sein, Wiederholung und scheinbar einen unbedingt-unermüdlichen Willen, durch post\_kolonial produzierte Widersprüche, Rätsel, Täuschungen, Geheimnisse und Widerstände hindurch historische Verkettungen und Geschichte sowie das eigene *entanglement* darin zu begreifen.<sup>137</sup> Dekoloniale Praxis ist, daraus folgend, Befreiungsarbeit am Selbst auf der Suche nach/mit einem *anders*-Wir, das vielleicht noch undenkbar ist, das aber dennoch in seiner Abwesenheit als ein potenzielles imaginiert/gewusst wird und das es vor der Suche und Befragung als solches vielleicht noch nicht gegeben haben konnte. Die dekolonial/dekolonialisierende Wir/Mit-Technik basiert somit auf der Bereitschaft, von unten zu lernen.<sup>138</sup>

Die Achse Macht/Wissen/Repräsentationspolitiken kann sicherlich nicht in einem einzelnen Kunstprojekt *anders* sichtbar oder verschoben werden. Dennoch zeichnet das Projekt in besonderer Form aus, dass es Geschichte bewegt. Die Künstlerin mag Initiatorin sein, aber das Projekt liegt nicht (allein) in ihren Händen. „Recipes for Survival“ ist insofern ein dekolonial/dekolonialisierend wirkendes und wirksames Kunstprojekt, weil Alves in ihm mit, in und

---

<sup>137</sup> Für europäische Dekolonialismus-Forscher\*innen in Brasilien gleicht die notwendig zu erlernende Fähigkeit dekolonial/dekolonialisierenden Dechiffrierens und Decodierens dem Lernen einer unvertraut-vertrauten Sprache. Hier gilt es sehen lernen, was nicht da oder wo/*anders* ist so wie hören können, was verrauscht ist. Die Matrix der Kolonialität, die von Walter Mignolo als „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens“ bezeichnet wird, ist meines Erachtens eine Grammatik des Widerspruchs und der Blindschrift, der post\_koloniale Logiken verschiedentlich (situiert) folgen. Dekolonial/dekolonialisierendes Dechiffrieren und Decodieren braucht Nähe und mit dem/r Anderen-sein. Das Arbeiten-mit und in Nähe von Alves in Brasilien hat es mir als Europäer\*in erst ermöglicht, Brasiliens post\_koloniale Grammatik als auch rhetorische Geografie nachzuvollziehen und Alves' eigenen Sprachduktus darin zu hören und verorten zu können. Die Lebendigkeit und Fragilität von „Arbeiten-mit“ spiegelt sich ebenfalls in methodischen Entgrenzungen des Schreibens-über (auch Kunst) wider (vgl. u. a.: Mignolo, Walter, *Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens*, Online Publikation: eipcp – Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, 2012, unter: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de> [aufgerufen am 1.6.2016] und Broeck, Sabine, *Dekoloniale Entbindung. Walter Mignolos Kritik an der Matrix der Kolonialität*, in: Reuter, Julia & Alexandra Karentzos (Hgg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 165-175.

<sup>138</sup> Vgl. v. a. die Praxis und Bücher von Paulo Freire, Augusto Boal und Gayatry Chakravorty Spivak: Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973; ders., *Dialog als Prinzip. Erwachsenenalphabetisierung in Guinea Bissau*, Wuppertal 1980; ders., „Interview with Paulo Freire“ (*Paulo Freire's last public interview, given to Literacy.org*, 1996, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=aFWjnkFypFA> (aufgerufen am 14.7.2018)); ders., *Cultural Action For Freedom*, Harvard Educational Review (Hg.), Cambridge, MA 2000; Boal, Augusto, *Theater der Unterdrückten: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main 1989; Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York & London 1987; dies., *Outside...*, 1993; dies., *Die Politik...*, 1997, S. 65-93 und dies., *Righting Wrongs...*, 2008.)

durch Gemeinschaften Wir/Mit-Techniken denkt, die sich an der Realität der anderisierten Anderen zu messen und zu adaptieren haben (Kontrollverlust der Kunst), und andererseits uns Kunst-Konsument\*innen und Leser\*innen zu Selbst-Befragungen aufruft/anstößt. So würde Befreiungsarbeit nicht auf eine zu emanzipierende unbelesene Randbewohner\*in weisen, sondern auf uns und unsere Realität, einer Emanzipation von unseren Denk-, Wissens- und Forschungsmustern, von gutgemeinter und allzu statischer Empathie oder einem Aktio- nismus, der im Helfersyndrom gefangen bleibt.<sup>139</sup>

Alves führt sich als Künstlerin und als Fotografin in die Gemeinschaften ein und weiß, dass sie die Fähigkeiten einer befreiungspädagogischen Arbeiter\*in benötigt. Sie weiß anfangs noch nicht genau, wie sie zu den Dorfgemeinschaften ihrer Familien Zugang finden kann. Ihr wer- den aber z. B. Türen geöffnet, weil sie mit/bei Onkel Teco ist, weil sie seine ärmlichste Armut – er besitzt einen Löffel und einen Teller und kann nicht ohne Weiteres oder ohne Scham Besuch empfangen – nicht zur Markierung einer Differenz und menschlichen Trennung macht. Die Gemeinschaft ihrerseits beobachtet und hört alles, wie Alves agiert und spricht und nimmt ihre Vorurteilslosigkeit/Zugewandtheit zur Kenntnis. Die Scham der Armut, die Türen verschließt, kann sich in einem Moment öffnen. Alves wird eingeladen, Leben für ei- nen Moment zu teilen, Geschichten zu hören, Porträts aufzunehmen und gehört damit, in ge- wisser Weise absichtslos, für diesen einen Moment dazu.

Ich lese diesen fragilen Forscher\*innen-Standpunkt von Alves als Anwesenheit in der Realität des/r Anderen, die ich als Teil dekolonial/dekolonialisierender Praxis denke, weil sie im Sinne von Linda Tuhiwai Smith den Sinn des Forschens (Mittel, Wege und Ziele) selbst als zu de- kolonialisierenden denkt/praktiziert. Die Fragen sind vordergründig die, für wen und mit welcher Absicht ein Projekt gemacht wird, nach welchen Parametern es ausgerichtet wird, in welche Richtung „Forschung“ gesprochen wird und wohin das entgegengebrachte Vertrauen und das einem geschenke/gegebene Wissen kanalisiert und distribuiert wird. Diese Fragen der Forschung, die einem Projekt seine Richtung, seinen Ton, seine Sprache und seine

---

<sup>139</sup> In internationalen (Kunst-)Kontexten, (Kunst-)Veranstaltungen und Konferenzen werden *people of color*-Akti- vist\*innen, indigenen Lehrer\*innen und Forscher\*innen, Theoretiker\*innen, dekolonial/dekolonialisierenden Künst- lerguppen usw. immer wieder vom „anderen“ Publikum gefragt: „Aber wie können wir uns dekolonialisieren?“ Im Verhältnis des/r anderisierenden Fragenden zum/r anderisierten Befragten spiegelt sich (oft) das post\_koloniale Dif- ferenzverhältnis wider. Durch die Frage hindurch machen sich andere Fragen hörbar, nämlich: „Was können wir (für euch) tun? Wie können wir (euch) helfen? Was müssen wir tun, wenn wir uns (auch) dekolonialisieren wollen?“ In der meist einsätzigen Antwort wiederum hören wir die Verweigerung des post\_kolonial gesetzten Differenzverhält- nisses; sie lautet oft: „You have to do the work.“ Ich verstehe die Antwort als Aufforderung, in/mit der eigenen Realit- tät anzufangen und von dem Ort aus, von dem ich „Ich/Wir“ spreche, diskursive und reale Räume dekolonialer Ge- genwart zu kreieren und zu teilen (vgl.: Lukatsch, Wilma, *Shifting the Axis – Towards a ,non-hungry kind of knowing‘*, Berlin, 4.12.2017 [unpubl.]).

Methoden geben, sind im „Recipes for Survival“-Projekt solche, die erst durch Alves' Anwesenheit in der Realität des/r Anderen Richtung erhalten. Erst so werden die Möglichkeiten, das Verständnis von und die Prozesse des Wir ausgerichtet und mit Notwendigkeiten aufgeladen. So führt die Forschungsfrage „What do we want the world to know about us?“ Alves immer tiefer in eine Praxis des dialogischen Sprechens-mit als ihre Weise *speaking-nearby* zu praktizieren. Ihr *speaking-nearby* ist nicht zuletzt auch geprägt von Brasiliens eminent wichtigen befreiungspädagogischen Projekten Paulo Freires.

Alves' künstlerische Forschungspraxis einer dekolonial/dekolonialisierenden Verschiebung beginnt mit „Recipes for Survival“ in Brasiliens Hinterländern. Von dort aus entwickelt sie eine internationale Praxis und Sprachen des Wir/Mit. Sie will eine andere und eine künstlerische Praxis des Mit-brasilianischen-Realitäten möglich machen, um offizielle brasilianische Geschichtsschreibung als Produzentin post\_kolonialer zersplitternder Identitätspolitik sichtbar zu machen, in der das Indigene verloren gegangen ist. Und nicht zuletzt beabsichtigt sie, diese Praxis und die ihnen zugrundeliegenden Welten in viele hineinsprechend zu übersetzen.

An „Recipes for Survival“, so wie bei vielen von Alves' Projekten auch, hängt eine intensive und engagierte Praxis des Unterrichtens, Vortragens, öffentlichen Sichtbarmachens – eine gewissermaßen internationale Dekolonialisierungsarbeit, die entlang der eigenen Arbeiten und Erfahrungen gesprochen wird. Alves kommuniziert ihre Projekte, ihre Visionen, ihre Fotografien und Ausstellungen in verschiedene Welten, von denen die internationale Kunstwelt eine ist. Diese im „Recipes for Survival“-Buch unsichtbare Praxis ist ihrerseits dringend als (oral)er und über das Buch hinausreichender Teil der Arbeit zu verstehen, und er muss insbesondere in dekolonialen Forschungskontexten mitgedacht werden. Oralität und *storytelling* ist wesentlicher Teil von dekolonialen Befreiungsprojekten und es bleibt die noch zu (er-)findende Aufgabe, sie in/als dekoloniale Kunst-Geschichten zu schreiben. Wir Kunst-Konsument\*innen sind umso dringender gefragt, um solcherart „unsichtbare“ Wirkweisen von Kunst wissen zu lernen sowie uns niemals als die allein Adressierten dekolonialer Kunst zu wähnen. Dekoloniale Ästhetik passiert vielleicht selten, oder nie in Museen westlicher Prägung, sondern in einem widerständigen Zwischenraum. So wie Kolonialität durch die Wir-Befragungen in „Recipes for Survival“ hindurch wirkt und ihre Geschichten, sichtbar und unsichtbar, durchzieht, so kann dekoloniale Praxis des Wir/Mit, immer nur partiell etwas anderes *anders* abbilden. Deshalb: mögen wir „hier“ auch nicht/s sehen, so ist dennoch etwas „da“ und hat Wirkung/Geschichte. So sind/werden wir zu Akteur\*innen eines „da“, dessen wir gewiss werden müssen, wenn wir dekolonialer Kunst als dekolonialisierender Ästhetik begegnen möchten.

### **1.1.13 – „Recipes for Survival“: Mit Paulo Freire *conscientização* lernen**

Die feinen Unterschiede kolonialer Armut in Brasilien und der in ihnen situierten Selbstbilder der Menschen im gesellschaftlichen Außen rufen für Alves geradezu danach, eine Praxis der Anwesenheit zu entwickeln, in der Differenzen sehr genau gehört und gesehen werden können. Differenzen produzieren Widersprüche, Widerstände, Brüche im Selbstbild sowie die Ideen der Realität und die Weisen, Zukunft zu denken. Alves hört den/die Andere/n und bleibt für die Nuancen der Differenz und die Komplexitäten der Schattierungen wach, gerade auch für solche, die sie (noch) nicht verstehen kann. Differenzen lernt sie im „Recipes for Survival“-Projekt sowohl als Brüche im Selbst, vor allem aber auch als spezifische Wirs konstituierend, zu verstehen. Bevor sie nach Butia, das Dorf ihres Vaters, für das „Recipes for Survival“-Projekt reist, trifft sie sich mit dem Befreiungspädagogen Paulo Freire. Sie sucht ganz gezielt das Gespräch mit ihm, weil sie weiß, dass ihre New Yorker Zeit sie für spezifische Selbstverständlichkeiten brasilianischen Seins eventuell hat blind werden lassen und dass sie jenes Brasilien, zu dem sie Nähe sucht, durch ihr Fremd-Gewordensein, lernen muss. Beim Treffen mit Freire möchte sie daher wissen, was sie bedenken muss, wenn sie mit extrem verarmter und analphabetisierter Landbevölkerung gemeinschaftlich „Geschichte machen“ will. Sie fragt nach der Möglichkeit, wie ein solches Miteinander als Kommunikationsverhältnis nicht-hierarchisch praktiziert werden kann. Über das Treffen mit Freire erzählte sie mir 2016:

„[I was] meeting with Paulo Freire in 1982 – [...]. [...], before I went back to my family, [...]. So I met with him before Parana, and it was a very short meeting and I explained to him what I was doing and the problems I was having, I said: >I am the only educated person in my family, university level and I am going back, and this is going to be a big problem, and I don't know how to deal with that.< And he thought that I will work it out, because he said, that I am from there, so I will figure out how to deal with it, and he just said to be careful about time. And he was totally right, he caught the perfect thing to warn me, because from my education I had a precision about time that would make me angry at people there because meetings and things like that. I was still in the New York mode, you make a meeting at 3 o'clock, you show up at 3 o'clock. And he understood that. That here I was going back home to a place where nobody had clocks basically. I think no one ever had a clock and meetings are just before lunch or after lunch [...]. And Freire told me that, that I would be really angry all the time, why can't we have a [...] definition of time, what I am supposed to do, how much can I work, can I walk away for 2 hours and then come back. So once he told me that, I knew I should just chill out, and that really helped me, because by the time I got there, I was very calm about that. I just let people take me at the times that they thought was right and I just put my head in a different place and calm down about it. [...].“<sup>140</sup>

---

<sup>140</sup> Aus einem Interview der Autorin mit Alves am 8.4.2016.

Für Freire stehen die Prozesse der Bewusstwerdung der Welt, in und mit der man lebt, sowie der Bewusstmachung der Bewusstwerdung, d. h. das selbstbeobachtende Agieren im Prozess der Bewusstwerdung, an zentraler Stelle seiner befreiungspädagogischen Praxis. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis ist für die Praxis der Bewusstmachung ausschlaggebend und für Freire als ein nachhaltig zu realisierendes, anti-hierarchisches, auf Toleranz und Neugierde basierendes, eines, das in jeder Begegnung ein immer wieder neu und miteinander zu Gestaltendes ist. Prozesse des Lernens geschehen im Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler und fließen in beide Richtungen. Der Lehrer lernt vom Schüler genauso wie der Schüler vom Lehrer,<sup>141</sup> und noch vor jedem Lesen- und Schreibenlernen steht für ihn das Lernen von Menschlichkeit als dialogische Beziehung eines toleranten Miteinander: „Keiner kann echt menschlich sein, während er andere daran hindert, dies zu sein“,<sup>142</sup> schreibt Freire in seinem Buch „Pädagogik der Unterdrückten“ (1968). Toleranz begreift er als ethisches Moment, durch welches das Neugierig-auf-den-Anderen-Sein nicht in Bewertungsmaßstäbe oder normatives Urteilen kippt. In seinem letzten Interview 1996, bei dem Freire sein Leben und seine Arbeitsprinzipien in aller Kürze Revue passieren lässt, sagt er über den Zusammenhang von Neugierde, Toleranz und menschlichem Miteinander:

„I have been a curious being but in a certain moment of the process of being curious, in order to understand the others, I discover that I have to create in myself, a certain virtue without which it is difficult for me to understand the others - the virtue of tolerance. It is through the exercise of tolerance that I discover the rich possibility of doing things and learning different things with different people. Being tolerant is not a question of being naive. On the contrary it is a duty to be tolerant, an ethical duty, an historical duty, a political duty. But it does not demand from me to lose my personality.“<sup>143</sup>

Das Praxis-Konzept der gemeinsamen, kritischen Bewusstseinsbildung nennt Freire *conscientização*,<sup>144</sup> das er in vielen Texten und Büchern auf Grundlage seiner befreiungspädagogischen

---

<sup>141</sup> Hier sei auch an Jacques Rancières Text „Der unwissende Schulmeister“ gedacht, in dem wir erfahren, dass der Pädagoge Jacob Jacotot im frühen 19. Jahrhundert darauf bestand, an der Universität sein Nicht-Wissen zu unterrichten. Wenn alle gleich intelligent sind – wovon er ausging –, dann zersetzt sich die Lehrer-Schüler-Relation (Hierarchie) in den Wissensanstalten. Auch Freire und Boal gehen in ihrer befreiungspädagogischen Arbeit von einem zu deregularisierenden und entschuldigendem Verhältnis von Lehrer/Schüler aus (vgl.: Rancière, Jacques, *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2018; siehe aber auch Illich, Ivan, *Entschulung der Gesellschaft. Entwürfe eines demokratischen Bildungssystems*, Reinbek bei Hamburg 1973).

<sup>142</sup> Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973, S. 67 f.

<sup>143</sup> Freire, „Interview...“, 1996.

<sup>144</sup> Freire definiert *conscientização* folgendermaßen: „Der Begriff conscientização bedeutet den Lernvorgang, der nötig ist, um soziale, politische und wirtschaftliche Widersprüche zu begreifen und um Maßnahmen gegen die unterdrückerischen Verhältnisse der Wirklichkeit zu ergreifen“ (Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973, S. 25) Zu diesem Lernvorgang gehören zwar Lehrer, die aber zugleich das Verhältnis Schüler/Lehrer auflösen. Freire weiter: „In

Praxiserfahrungen veranschaulicht und konzeptualisiert. Es ist der Prozess, in dem Menschen sich als handelnde Subjekte in einer soziokulturell und politisch-historisch gewordenen Welt oder Realität wahrnehmen. Es ist für ihn auch die Situierung des Selbst in eine post\_kolonial gewordene Realität in den Amerikas.<sup>145</sup> Die bewusste Wahrnehmung einer auf das Subjekt wirkenden Umwelt führt dazu, sich als Agent\*in zu begreifen, der/die in der Lage ist, wirksam mit der Welt in Verbindung zu treten und Veränderungen zu bewerkstelligen.

Als Lehrer\*in muss man gewillt sein, sich in Prozesse der Selbstwahrnehmung und Logiken der eigenen Realität zu begeben, nicht nur, um sich in die Welt der Schüler\*innen einzufühlen, sondern um selbst etwas (auch über sich) gelernt und die eigene Sicht auf die eigene Realität verschoben zu haben. Lehrer\*in und Schüler\*in „machen“ *conscientização* als dekolonial/dekolonialisierende Situierungspraxis miteinander, weil beide zusammen ein spezifisches Mensch-Welt-Verhältnis in einer spezifischen gemeinsamen/geteilten Realität dekodieren müssen. Wobei die Position und Verantwortung des/r Forscher\*in für Freire besonderen Notwendigkeiten folgen muss.<sup>146</sup>

*Conscientização* ist aus und mit Realitäten heraus immer wieder neu herzustellen. Es ist ein unabschließbarer, sich stets transformierender Prozess einer Praxis im Miteinander.<sup>147</sup> *Conscientização* ist insofern die „Mutter“ dekolonial/dekolonialisierender Wir/Mit-Techniken. Die Verhältnisse und die Welt, die durch ein Miteinander entstehen, ereignen sich hier in Form einer dialogischen Praxis. Eine solche dialogische Praxis ist situativ und situiert, antikolonial und befreiend, fragil und stets bedroht/umkämpft. Gerade deshalb lebt und betont Freire die

---

der problemformulierenden Bildung entwickeln die Menschen die Kraft, kritisch die Weise zu begreifen, in der sie in der Welt existieren, mit der und in der sie sich selbst vorfinden. [...] Das Streben nach voller Menschlichkeit kann jedoch nicht in Isolation oder Individualismus vor sich gehen, sondern nur in Gemeinschaft und Solidarität.“ (Ebd., S. 67 f.)

<sup>145</sup> So schreibt Freire z. B.: „Latin American societies are closed societies characterized by a rigid hierarchical social structure; by the lack of internal markets, since their economy is controlled from the outside; by the exportation of raw materials and importation of manufactured goods, without a voice in either process; by a precarious and selective educational system whose schools are an instrument of maintaining status quo; by high percentages of illiteracy and disease, including the naively named „tropical diseases“ that are really diseases of underdevelopment and dependence; by alarming rates of infant mortality; by malnutrition, often with irreparable effects on mental faculties; by low life expectancy; and by a high rate of crime. There is a mode of consciousness that corresponds to the concrete reality of such dependent societies. It is a consciousness historically conditioned by social structures.“ (Freire, *Cultural Action...*, 2000, S. 47 f.)

<sup>146</sup> Das meint Freire damit, wenn er sagt: „Wie der Erzieher kein Programm ausarbeiten darf, daß er den Leuten präsentiert, so darf auch der Forscher, der das thematische Universum erforschen will, keine „Fahrpläne“ ausarbeiten, indem er ausgeht von Ansatzpunkten, die er vorher bestimmt hat.“ (Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973, S. 90.)

<sup>147</sup> Freire spricht manchmal vom „utopischen Moment“. Darunter versteht er ein Moment der Bewegung und des Nicht-Statistischen, ein zur Utopie einer Zukunft ausgerichtetem Agieren, die sich fortwährend adaptiert (vgl. u. a.: Freire, *Cultural Action...*, 2000, S. 56).

Notwendigkeit eines solchen Engagements umso mehr als eine gelebte Praxis im Dialog und Miteinander.<sup>148</sup> Kulturelle und soziale Veränderung setzen nach Freire *conscientização* insofern voraus, als dass die Bewusstwerdung von situierter Realität die Bedingung der Möglichkeit ist, Realität zu reflektieren und als auf sie einwirkbar zu verstehen. Die Möglichkeiten zu agieren stehen, genauso wie die Entwicklungsmöglichkeiten einer solchen Praxis – gerade dieser Aspekt zeigt sich in den brasilianischen Projekt von Alves deutlich – in direktem Zusammenhang mit einer die Menschen unterdrückenden Umwelt und ihrer gewaltvollen Konditionierung des Selbst.<sup>149</sup>

In diesem Kontext müssen Wir/Mit-Techniken auf einer unvoreingenommenen und möglichst breiten Palette erfunden und getestet werden, um spezifisch unterdrückenden Realitäten entgegenzuwirken. Durch *conscientização* destabilisierende und kulturelle Prozesse anzustoßen, steht bei Freire im Fokus. Alves forciert in ihrer durch ihn beeinflussten Praxis insbesondere die Fragen und Suchbewegungen, dekoloniale Gemeinschaftlichkeit entstehen lassen zu können. Alves' „Recipes for Survival“ kann insofern auch als befreiungspädagogisches Projekt bezeichnet werden, in dem eine spezifische Realität innerhalb Brasiliens intensiv aufgefaltet wird. Es steht deshalb *par excellence* für den Beginn insbesondere ihrer interventionistischen Projekte in Brasilien und den Amerikas.<sup>150</sup>

---

<sup>148</sup> Freire schreibt dazu z. B.: „The fundamental role of those committed to cultural action for conscientization is not properly speaking for fabricate the liberating idea, but to invite the people to grasp with their minds the truth of their reality. Consistent with this spirit of knowing, scientific knowledge cannot be knowledge that is merely transmitted, for it would itself become ideological myth, even if it were transmitted with the intention of liberating men. [...] The only authentic points of departure for the scientific knowledge of reality are the dialectical relationships between men and the world, and the critical comprehension of how these relationships are evolved and how they in turn condition men's perception of concrete reality. Those who use cultural action as a strategy for maintaining their domination over the people have no choice but to indoctrinate the people in a mythified version of reality. [...] Cultural action for conscientization is always a utopian enterprise.“ (Freire, *Cultural Action...*, 2000, S. 59 f.)

<sup>149</sup> Freire, *Cultural Action...*, 2000, S. 64.

<sup>150</sup> Dekolonial/dekolonialisierende Befreiungsarbeit im Feld der Kunst, so wie ich sie auf den insgesamt 3 brasilianischen Forschungsreisen mit Alves kennengelernt habe, möchte ich hier auffächern in: 1. Realitäten in post\_kolonialer Geografie durch Wir/Mit-Techniken auffalten; 2. Aktiv und interventionistisch auf und gegen reale, unterdrückende Gesellschaftsstrukturen in Brasilien ansprechen (= subvertierendes und verweigerndes Widersprechen) und Raum für Gegenreden als andere Selbstbehauptungen schaffen (wobei Gegenreden hier durchaus Schweigen sein kann); 3. Einen spezifischen Handlungsraum schaffen, der destabilisierend wirken will und der sich in eine nicht-koloniale Zukunft wirkend denkt; 4. Das heißt, gegen bestimmte politisch-soziale Realitäten in Brasilien (und den Amerikas), selbst gegen solche, die von „Eliten“ als dekolonial behauptet werden, mit allen erdenklichen und zur Verfügung stehenden Mitteln verändernd einwirken. Die Methoden dafür müssen als stets adaptierbar und flexibel begriffen werden, weil sie sich fortwährend mit der verändernden Realität konfrontieren müssen; 5. Sich als historisch/e und zeitgenössisch handlungsfähig/e Agent\*in begreifen, der/die den ihm/r zugestandenen gesellschaftlichen Handlungsraum (Rasse, Klasse, Geschlecht, post\_kolonialisiertes Bewusstsein) als dehn- und verschiebbar versteht und das eigene Handeln als im Jetzt wirkend als auch in eine unabsehbare Zukunft wirksam zu begreifen und 6. Die Mittel ergreifen (schaffen), den gesellschaftlichen, kulturellen und intellektuellen Raum zu dehnen und zu verändern und ihn

Wenn Alves die brasilianischen Hinterland-Bewohner\*innen als Agent\*innen ihrer eigenen Geschichte adressiert und sie zu aktiven Stimmen einer ungeschriebenen, brasilianischen Historiografie macht – wir erfahren in den Geschichten des Buchs sehr genau, wer sie sind, was sie denken, hören, fühlen, was ihren Alltag bestimmt, wie die Arbeit abläuft und ihr Leben strukturiert, welche Geschichten für sie erzählenswert sind, welche Sorgen und Nöte sie haben, welche Bilder und Erinnerungen sie von sich und ihrer Umwelt haben und wie all das mit post\_kolonialisiertem Land zusammenhängt –, dann will sie die Menschen der *silenced cultures* in den Logiken ihres eigenen historischen Raums sicht- und hörbar werden lassen.<sup>151</sup> Alves übersetzt gerade nicht die Sprache der Menschen in „westlich“ normierte, sondern sie übersetzt den Raum, indem sie die Geschichten aufschreibt und fotografiert, in ein Buch, das uns etwas anderes *anders* erzählt, etwas das wir uns unsererseits übersetzen müssen und uns fragen, was die Maßstäbe unserer Übersetzung sein könn/t/en.

Alves schreibt auf, was die Menschen auf die Frage „What do we want the world to know about us?“ von sich erzählen und wie/was sie fotografiert werden/haben möchten. Sie erzählt:

„*Recipes for Survival* is an attempt to document as active agents those who are critically engaged with history. There are only a few actual recipes in *Recipes for Survival*; instead I asked people who or what they would like to have photographed or written about. Maria requested that the old man who was not being fed enough be photographed. Jefferson asked that I photograph his neighbour who had no more food. [...] A smuggler asked for a photograph that would depict one of his jobs. Maricota, an elderly neighbour, removed her kerchief so that I would see her still obsidian-black long hair; she was one of the few in the village who was not afraid to say she was indigenous (massacres of entire indigenous groups are still in living memory).

I asked them what I should write about. Julio urged me to articulate the need of subsistence peasants to keep their land. Paulo asked me to write down the story of the oldest person he knew. José Antonio feared being made into a slave (a not uncommon practice in Brazil) by working in a plantation far from home; he asked me to go there so I would know where he was and he wanted the plantation overseer to see me writing about it. So an attempt began to define ourselves and to make our history.“<sup>152</sup>

---

als Möglichkeit durch/mit Kunst übersetzen. Die Freiheiten, die Kunst zulässt, in ästhetisch/ethisch formbare Möglichkeitsräume transformieren, um u. a. gesellschaftlich vorgegebenen Handlungsraum austricksen zu können. Entlang dieser Komponenten entwirft Alves Strategien von *talking-back* und *talking-up to power* als Kunst.

<sup>151</sup> In einem unpublizierten Text schreibt Alves z. B. darüber, dass breite Nasen in Brasilien als indigen, d. h. als Mäkel, gesehen werden – für Alves eine der unzähligen Zeichen verdrängter Kolonialgeschichte Brasiliens. Diese Geschichte der Verdrängung und Verleugnung will sie nicht nur verstehen lernen, sondern zugleich erzählen, wenn sie sagt „we have this nose and it has a history“ (Alves, *Artist's experience...*, (ca. 2000), S. 3).

<sup>152</sup> Alves, Maria Thereza, *Recipes for Survival (Introduction)*, o.O., o.J. (ca. 2016, unpubl.).



Alves meidet jede Form von deutendem Schreiben und legt ihre Stimme dadurch nicht als Wissende über die Welt der Anderen, sondern sie schreibt die Realität des/r Anderen auf. Sie arbeitet z. B. immer wieder historische Lücken und koloniale Brüche durch eine Methode des narrativen Zusammenpralls – dem engen Nebeneinanderstellen von Widersprüchen – heraus. Im Aufeinanderkrachen konträrer Erzählungen entsteht durch den Text hindurch ein immenses Wahrheiten-Gewirr. Es sind Erschütterungen der Welt durch Geschichten – Alves' Weise Welt dekolonial zu verrauschen und uns zum Schielen und Stottern zu bringen, weil sich darin zum einen die epistemologische Konturiertheit des post\_kolonialen Raums zeigt und zum anderen zum Beben gebracht werden kann. Wir sehen und hören im Buch den post\_kolonialisierten Raum Brasiliens und erfahren von seiner Zersplittertheit und Zugerichtetheit. Und insbesondere die Vergessenheit, Verleugnung und paradoxe Abwesenheit des/r Indigenen in den „Recipes for Survival“-Geschichten weist auf die Macht der post\_kolonialen Logik/Systematik des Vergessenmachens des/r indigenen Anderen hin.

Als Geschichten produzierende Praxis kann keine historische Forschung sowie keine Kunst von sich behaupten, dekolonial zu sein, die über ihre Subjekte/Objekte hinweggeht, indem sie in post\_kolonialen Modi-des-über über sie verfügt. Genau hier geben Alves' Kunstprojekte seit „Recipes for Survival“ uns über viele mögliche Weisen und Möglichkeiten dekolonialer Praxis Einblick und wie wir mit Kunst Fragen an Kunst/Welt und deren potenzielle Dekolonialisierung stellen können.

#### **1.1.14 – „Recipes for Survival“: Zusammenspiel von Bild, Text und dem Raum des „Zwischen uns“**

Onkel José Antonio und Tante Maria begegnen wir öfter im Buch und bekommen von ihrem Leben und Alltag einiges mit, was Entscheidungen und Handlungsweisen klarer werden lässt. „Recipes for Survival“ beginnt *in medias res* mit einer Katastrophe im Leben der beiden. Wir erfahren, was es für sie bedeutet, wenn die Ernte einer Saison dem Regen zum Opfer fällt. Wir erfahren in völlig nüchterner, ruhiger und umso aufwühlender Weise, wie sich Leben im Alltag als Überleben in Brasilien abspielt. „Recipes for Survival“ beginnt wie folgt:

„They planted five acres of corn and beans. Fifty sacks of beans and thirty wagonloads of corn were harvested. They were expecting to harvest one hundred and fifty sacks of beans, but rain destroyed most of the crop. The income from this harvest was four hundred dollars (the equivalent of about six months of minimum wages).

Farming begins in August with the clearing of the land which is ready for planting in late

September after the frost has passed. During the *roçada*, when the ground is cleared, plowed, and seeded, Maria and José Antonio work from eight until six in the evening, but they spend an additional two hours traveling to and from the fields. Maria gets home at seven and starts the cooking fire, and in one hour, a supper of rice, beans, salad, and a piece of sausage will be ready. The leftovers are for lunch the following day. During the *roçada*, Maria does not rest on Sunday. She must wash clothes and clean the house.

For the planting, José Antonio bought on credit 130,000 cruzeiros [...] of seed and fertilizer. The soil has become poor here and can only continue to yield crops with high and costly maintenance. He was to have paid the bill in February, but due to the rains, there was not enough income to meet his debt. He was forced to sign another promissory note that increased the total bill to 150,000 cruzeiros. If he cannot pay by June, there will be yet another increase.

José Antonio is also in debt to the bank. With the bank loan, he bought a house which had previously been a barn, a horse, a manual rice thresher, and a new horsewagon. After the poor bean harvest, he sold his horse, the rice thresher, and the wagon to pay off some of the bank debt, but it is still outstanding in 180,000 cruzeiros.<sup>153</sup>

Verschuldung und die Mechanismen ihrer Verstetigung schreibt Alves detailliert, ja minutiös an konkreten Beispielen auf, belegt mit Zahlen, Vergleichsrechnungen, Tabellen und Listen, die für jede/n Leser\*in die Spiralen der Abhängigkeit nachvollziehbar macht. Die Möglichkeit, Auswege schnell zu skizzieren, verstellt bzw. verunmöglicht Alves durch ihre Genauigkeit der Schilderung der Lebensumstände. Damit gibt sie einen harten, ja sogar durchaus brutal zu empfindenden Ton ihres Textes vor. Er ist Bericht, Aufzählung, Chronik. Die Welt von Onkel José Antonio endet vollends im post\_kolonialen Desaster in dem Moment, wo die Leser\*in nur wenige Seiten später den Schulbuch-Antonio, kennenlernt. Die Welt des realen José Antonios, seine gelebte Realität, verschwindet hier in der post\_kolonialen Lücke, wird überblendet und von offizieller Geschichte überschreibend als Lücke produziert. Alves lässt die Welten Zweier in kurzer Taktung gleich am Anfang von „Recipes for Survival“ zusammenprallen und lässt uns in die Abgründe blicken, die sich bei diesem *clash* der Geschichten auftun. Butias Realität trifft auf brasilianische Schulbuchrealität und für einen Moment gerät unsere Sicht auf die Welt in ein spürbares Ungleichgewicht. Als Effekt von Alves' Schreibchoreografie stellt sich bei der Leser\*in Schielen auf Welt ein.

Es ist eine im Grunde völlig nebensächliche, aber eben doch dramatische Namensdoppelung, wenn wir kurz nach der Einstiegsgeschichte auf die Abbildung des Schulbuch-Antonios treffen, wie der echte José Antonio ein Farmer. Wir sehen Schulbuch-Antonio sein Feld beackern. Mit Kuh und Pflug geht er, nach vorne gebeugt, seiner harten Arbeit nach. Unter der Abbildung steht:

---

<sup>153</sup> Alves, *Recipes...*, 2018, S. 141.

„>>This is Antonio. He lives on a farm that is somewhat distant from the city. On his piece of land, he harvests many fruits, plants many vegetables, and even raises chickens. The fruits, the vegetables, the chickens, and the eggs provide sustenance for Antonio's family and there is much left over. And what does he do with what is left over? He sells it in the city.<< From a literacy book for adults published by the Ministry of Education and Culture, 1977.“<sup>154</sup>

Während Onkel José Antonio eine Ernte verliert und sich deswegen immer tiefer in eine Spirale aus Darlehen, Schulden und Abhängigkeiten begeben muss, um das Überleben seiner Familie zu sichern – Alves führt dies detailliert auf, indem sie Listen der Ausgaben und Einnahmen, des täglichen Konsums, der Arbeitszeiten, der Arbeitswege etc. vergleichend aufführt –, lebt der Schulbuch-Antonio ein Leben, in dem harte Arbeit zu sicherem Ertrag und steter Anhäufung verkaufbarer Reichtümer führt. Arbeit führt zwingend zu gutem Leben. Die Kluft zwischen Schulwissen und dem den Schüler\*innen vertrauten Alltagswissen ist ein klaffender Riss, der sich als Irritation, Beschämung und Verletzung in Gedächtnis und Körper der Menschen dieser Gemeinschaften einbrennt und Teil ihrer Selbstbilder und Illusionen werden (wird).<sup>155</sup> Diese Kluft lässt Alves völlig unkommentiert, was die Kluft nur noch sichtbarer werden lässt. Empörungsästhetik, Überzeugungsarbeit oder Verbrüderungsstrategien sind dem Text gänzlich fern. Der Knall zwischen den „Informationen“ wird für uns Leser\*innen, die José Antonios Welt nicht aus eigener Erfahrung kennen, nur umso hörbarer. Und er hallt lange nach, weil viele andere, ganz verschiedene und doch ähnliche Geschichten in dem Buch sind und weil wir den Menschen im Buch immer wieder begegnen. Ein roter Faden zieht sich durch alle Geschichten: Unglück reiht sich an Unglück, Armut produziert Armut. Es ist die alte, post\_koloniale Armut in der Neuen Welt.

Im Kapitel „The Timber Company“ treffen wir abermals Onkel José Antonio und lernen die gängige brasilianische Geschäftspolitik kennen, Arbeiter in sklavenähnliche Arbeitsverhältnisse zu zwingen.<sup>156</sup> Zur Realität der Menschen, mit denen Alves „Recipes for Survival“

---

<sup>154</sup> Ebd., S. 145. Übersetzung des portugiesischen Schulbuchtexts ins Englische von Maria Thereza Alves.

<sup>155</sup> Natürlich ist bekannt, dass Schulbuchwissen staatlich verantwortetes Wissen und ideologisches Instrument ist. Mir geht es dennoch darum zu betonen, dass in den hier so drastisch gegeneinander verschobenen Realitäten jene Mosaik-Effekte des Selbst-Wissens als Selbst-Unwissenheit entstehen, die die post\_koloniale Fortschreibung offizieller Geschichte garantieren.

<sup>156</sup> Vgl.: Alves, *Recipes...*, 2018, S. 154; hier schreibt Alves: „The men on this plantation are paid by the amount of land they clear. [...] The men will get one minimum wage for clearing an acre, which the overseer says takes fifteen to twenty days. The men say it takes thirty days. They work ten-hour days. They are responsible for their own meals and for moving camp every four days. /// José Antonio was also worried about the overseer keeping his workbook, which is kept by the employer until the employee leaves his job. The amount of pension to be received upon retirement is based on the days of employment registered in this book. It is common practice for employers not to return workbooks, as a threat to keep employees working for low wages or no wages at all. The men can thus become easily enslaved. José Antonio is worried about this and had asked me to come along and tell the overseer that I was a journalist.“

gemacht hat, gehört die Angst, versklavt zu werden, eine bis heute in Brasilien gängige Praxis. Onkel José Antonios Welt, das wird im Buch deutlich, ist von stetem Absturz bedroht und sehr weit weg von der seines *doubles* aus dem Schulbuch für Erwachsenenbildung des Ministeriums für Bildung aus dem Jahr 1977.

Ob José Antonio einer der Personen ist, die auf den 74 Schwarz-Weiß-Fotografien, die dem Text gebündelt vorangestellt sind, wissen wir nicht mit Sicherheit. Die Fotografien sind unbeschriftet; Alves verzichtet gänzlich auf Bildunterschriften oder sonstige Erklärungen und Informationen. Aber das, was wir sehen und das, was wir lesen, steht in dieser Unvermitteltheit (oder uneindeutig offenen Zuordnung) dennoch in einem intimen Verhältnis zueinander.

Der Textteil ist vollkommen frei von Fotografien. In der Trennung von Bild und Text entsteht eine gewisse korrelative Spannung zwischen den ihnen jeweils zugewiesenen Räumen. Bild- und Text-Raum ist durch Papierart, Papierfarbe und Haptik getrennt in eine Welt aus Fotografien ohne Text und in eine Welt der geschriebenen Geschichten ohne Fotografien. Alves entscheidet sich in der Präsentation des Projekts als Buch also bewusst dagegen, Text und Bild miteinander zu vermitteln. Man könnte sagen, dass sie diese Art Vermittlung/Bezugssystem geradezu vermeidet, um die beiden Teile und Sprachen weder zu einer gemeinsamen, sich gegenseitig erklärenden Rezeptionserfahrung beim Sehen/Lesen zu machen oder, Bild und Wort auf der gleichen Seite gedruckt, zur Grundlage und Beschränkung einer einzigen Erzählung/Geschichte zusammenschmelzen zu lassen. Stattdessen arbeitet Alves auch hier mit einer Art Bruch zwischen den Referenzen, einer Lücke in dem, was uns das Buch als Wissen des/r Anderen mitteilt, die nur durch die Aktion des Blätterns „überbrückt“ werden kann. Es ist eine durch die Gliederung des Buchinneren formal erzeugte Leerstelle, die sowohl den Fotografien als auch dem Text unabhängig voneinander Raum gibt, eine Trennung, die eine Pause zwischen Bild und Wort setzt, um zwei separate Buchräume zu schaffen, die wir als Leser\*innen getrennt voneinander betreten und deren interne Spannung wir partiell zur Deckung bringen können. Die Logik dieser Buchgestaltung schafft nicht nur zwei Räume, sondern kreiert eine (schwer auszuhaltende) Spannung zwischen den zwei Medien, indem keine der beiden das je andere erklärt, trägt, unterfüttert oder auffängt. Bild und Text, das spürt man sehr deutlich, sollen sich nicht gegenseitig als Erklärungen zur Seite gestellt werden. So ertappen oder beobachten wir uns vielleicht gerade in dieser besonderen Inszenierung der Welt des/r Anderen dabei, eine unbefriedigte Neugierde zur Kenntnis zu nehmen. Fragen beginnen zu kreisen: Wollen wir nicht visuelle Antwort auf geschriebenes Wort? Wer ist Onkel José Antonio? Ist diese Frau vielleicht Maria, die als einzige in Butia ihre indigenen Wurzeln nicht verleugnet? Ist das Tante Maria; und das das Kind, das getauft wird,

weil die Taufpapiere als Arbeitserlaubnis fungieren? So voller Sehnsucht nach dem/r Anderen lernen wir uns auch als Voyeur\*innen kennen und werden in diesem Buch enttäuscht, denn wir können Fotografien und Geschichten weitestgehend nicht zueinander bringen. Doch woher kommt diese Neugierde, diese Gier, Menschen aus Wort und Bild zusammzusetzen? Haben wir fotodokumentarisches Sehen so sehr inkorporiert, dass Bild und Text nur zusammen die Welt des/r Anderen machen, erklären und mit „Sinn“ behaften?

In „Recipes for Survival“ versucht Alves diesem spezifisch dokumentarischen und vermeintlich neutralem Verhältnis zwischen Text und Bild entgegenzuwirken und macht dadurch sowohl deutlich, dass mit dem uns vertrauten Modus des Dokumentarischen etwas nicht stimmt als auch, dass sie diese „Sprache“ des dokumentarischen Monologs über den/die Andere/n verweigert, mitzusprechen und andere Wege der Re/Präsentation sucht. Sie verweigert sich damit einer bestimmten sozialdokumentarischen und anthropologischen Präsentation des/r Anderen. Sie entzieht sich, und uns gleichermaßen, die Möglichkeit der schnellen Zuschreib- und Beschreibbarkeit – und macht den/die Andere/n nicht „einfach“ zum/r einfach wissbaren. Er/sie ist da in Bild und Text und damit unserer post\_kolonialen Fantasie auf so einfache und so nachhaltige Weise entzogen. Wir bleiben ganz auf unsere eigenen Sinne und Visionen gestellt, die Welt des/r Anderen zu betreten und um post\_koloniale Kondition brasilianischen Seins wissen zu lernen. Darüber hinaus können wir die Neugierde, den/die Andere/n wissen zu wollen, eher als unsere Aneignungslogiken befragen.

In einem ihrer letzten unpublizierten Universitätsessays an der Cooper Union 1985, also 2 Jahre nach dem „Recipes for Survival“-Projekt, schreibt Alves:

„The images are to me just as important as the text, and [...] I am always anxious that one not override the other.“<sup>157</sup>

Sie formuliert den Wunsch nach einer sich nicht überschreibenden Korrelation von Fotografie und Text als Sorge (und sorgende Verantwortung für die Geschichte des Materials) in dem Bewusstsein, dass es vielleicht kaum möglich ist, in der Realisation des Projekts das Dilemma aufzulösen – denn die „Recipes for Survival“-Fotografien bilden ab, zeigen den/die Andere/n als Andere/n.

Das Wissen über das Projekt und über Alves' Vorgehen ist nicht unerheblicher Teil davon, dass die Fotografien von uns anders gesehen werden können. Das Verhältnis von Bild und Text im Buch steht in einer Dreiecksbeziehung zu uns als Leser\*innen und Betrachter\*innen.

---

<sup>157</sup> Alves, *Breaking Away...*, 1985, S. 7.

Wir lesen den Text und blättern immer wieder nach vorne, wo die Fotografien sind. Den Text im Kopf sehen wir die Fotografien vor unserem inneren Auge und *vice versa*. Die anfängliche Neugierde nach Zuschreibung und Korrelation zwischen den beiden Ebenen des Buchs verändert sich in den Bewegungen des pendelnden Lesens/Sehens. Um solche Momente in der Kunstrezeption als wesentlich herauszustellen, müssen wir Kunst dekolonial verschiebenwollende Leser\*innen und Betrachter\*innen sein (wollen).

Sind Text und Bild durch ihre Positionierung im Buch voneinander entkoppelt und machen sich voneinander frei, finden wir uns wieder in einer Pendelbewegung zwischen Geschichten und Fotografien. Zwischen entweder Sehen oder Lesen pendeln wir Hin und Her und suchen die Dialoge zwischen den Medien. Die Luft, die wir dabei erzeugen – Luft, die durch das pendelnde Blättern zwischen Bild- und Wort-Welt verursacht wird – scheint mir für einen Moment wesentlicher Teil des Projekts in seiner Buchform zu sein, weil sie mich daran erinnert, dass Menschen real sind (keine anthropologischen Abbilder, die z. B. durch eine Bildunterschrift Geschichte erhalten, d. h. „authentisch“ gemacht werden), dass sie leben, einen realen Raum bewohnen und dass sie Luft atmen. Diese Momente des Seins gibt ihnen das Buch in der Weise seiner Präsentationslogik – real. Die Menschen der Dorfgemeinschaften können als real atmende, aber vergessene/unterbundene Geschichten Luft erzeugen. Sie „machen Wind“, den Alves aus der Praxis des Wir/Mit heraus entwickelt und in ein Kunstwerk übersetzt.

Die ästhetisch formale Entscheidung der Trennung von Bild und Text in Kunstbüchern findet sich auch in anderen wichtigen Foto-Text-Geschichten über soziale Randgesellschaften,<sup>158</sup> jedoch meines Wissens nie in der Kombinationen einer doppelten Selbstrepräsentation, die ich als dekoloniales Moment des Wind-Machens in Alves' künstlerischen Praxismethoden aufschlüssele. Ihre Entscheidung, Text und Bild im Buch zu trennen und ohne Erklärungen und Verweise zwischen ihnen zu präsentieren, kann als de-anthropologisches Abbildungsverfahren entschlüsselt werden, das sie gezielt als Taktik benutzt, um die Anderisierten der Amerikas *anders* sicht-, hör- und wissbar zu machen. *Anders* ist dabei keine qualitative oder

---

<sup>158</sup> Zu denken wäre hier an den Klassiker sozialkritischer Fotodokumentation: Agee, James und Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men (Three Tenant Families)*, New York 1966 (dt.: *Preisen will ich die grossen Männer. Drei Pächterfamilien*, München 1989). Michael Taussig platziert in seinem Vorwort zu „Recipes for Survival“ Alves Publikation in die Nähe der Arbeiten von Primo Levi, Agee/Walker, John Berger und Jean Mohr. Taussig erklärt dies mit „the integrity aroused by a shockingly level-headed confrontation with life“ (Taussig, *Foreword*, 2018, S. iii.) Diese für Alves' Buch so entscheidenden Verweigerungen wurden jüngst in einer Rezension als Mangel des Buchs kritisiert, weil sich der Rezensent mit der Härte der ihm präsentierten Welt alleingelassen fühlte (vgl.: Swanson, Wayne, *Maria Thereza Alves – Recipes for Survival*, in: PhotoBook Journal, Issue #5, August 2019, unter: <https://photobookjournal.com/2019/08/15/maria-thereza-alves-recipes-for-survival/> [aufgerufen am 6.3.2020]). Meines Erachtens ein gutes Beispiel „westlicher“ Selbst-Vergessenheit.

essentialisierende Kategorie, sondern richtet die Fokusse hin zu den Fragen nach den Kontexten und Bedingungen einer künstlerisch dekolonialen Praxis sowie zu Fragen unserer Praxis mit Kunst zu sein und sie *anders* differenzierend zu sehen.

Das bedeutet auch, dass die Blickrichtungen, zu denen uns „Recipes for Survival“ als Kunstbuch und als Forschungsprojekt direkt und unter den Vorzeichen dekolonialen Forschens aufruft, unsere Aufmerksamkeit in (mindestens) zwei miteinander eng zusammenstehende und verwachsene Richtungen lenken: Einerseits sind wir auf das „Produkt Kunst“ (hier: das Foto-Text-Buch als Objekt) und seine formalästhetische Gegenwart konzentriert, andererseits werden wir in der dekolonial näher suchenden Projektbegehung, zu jener künstlerischen Praxis des *speaking-nearby* gestoßen, die dem „Produkt Kunst“ zugrunde liegt oder ihm eingeschrieben ist. Es ist eine künstlerische Praxis, bei der vielleicht sogar das „Produkt Kunst“ als statische Geste oder endgültiges Objekt gar nicht mehr im Zentrum steht (oder stehen braucht).

So finden wir uns in einem Beziehungsgeflecht mit Kunst-Geschichten wieder, das sich zusammenspinnt aus der Künstler\*in, dem „Prozess Kunst“, dem „Produkt Kunst“ und den Kunstkonsument\*innen im weitesten Sinne alle denkbaren Publika. Dekoloniale Ästhetik würde durch die Art und Weisen der Verkettungen, des Verbundenseins und des in Verbindung Setzens zwischen den jeweiligen Teilen entstehen. Sie wäre etwas, das im Dazwischen der Kunst-Geschichten stattfindet und als eine Praxis dekolonialen Gewährwerdens und Entmachens post\_kolonialer Wunden beschrieben werden kann und würde insofern zu einer dekolonialen Ethik des Sehens hinführen.

Das bedeutet, dass sich nicht nur Bild und Text im „Recipes for Survival“-Buch in einem internen, windproduzierenden, Verhältnis zueinander befinden und eine ästhetische Relation zueinander eingehen, sondern auch, dass die Relation innerhalb des Kunstwerks mit der Praxis des „Prozesses Kunst“ sowie mit der Praxis des Kunstkonsumierens verbunden ist.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Das betrifft die Frage, wie formalästhetische und künstlerische Forschungspraxis miteinander verbunden sind und wie dekolonial/dekolonialisierende künstlerische Praxis Teil der Form wird. Wie findet sich Form im Kontext post\_kolonialer Armut? Können Übersetzungen zwischen Kunst und Praxis misslingen und was wären die spezifischen Gründe dafür? Und können alle Arbeiten in allen Kontexten sprechen oder in alle Kontexte übersetzt werden? Was würde Kunst und ihre Geschichten sein, wenn sich dekolonial/dekolonialisierende Praxis nicht (immer und nicht ohne weiteres) in alle kunstkonsumierenden Welten und Kontexte befriedigend überführen lassen würde? Welche Bewertungsmaßstäbe könnte/müsste sich eine „global“ verstehende Kunstgeschichte leisten, scheint doch die „global art history“ nervös dem Druck zu folgen, die Vielzahl und diversen Stimmen in die Kunstgeschichte hinein zu holen und, ebenso nervös, schnell zu etikettieren? Zudem ist fraglich, was es mit der „global artworld“ auf sich hat, nachdem „marginalization“ seit den 1980er/90er-Jahren das Raster war, unter dem vieles diskursiviert wurde. Wenn auf den Topos Marginalisation nun Globalisation folgt, ist es ratsam, zu stützen. Was dürfen wir Kunstgeschichte,

Wir Kunstkonsument\*innen wären mit Kunst in einer solchen ethisch-ästhetischen Beziehungskonstellation als Sehende Wissende oder Unwissende und wir wären essentieller, d. h. mitproduzierender Teil der Kunst als Wir/Mit-Praxis. Nicht nur die Künstlerin übersetzt eine engagierte Praxis in ein „Produkt Kunst“, sondern Wir der Kunst Zugewandten übersetzen unsere Zugewandtheit in eine Praxis der Gegenwart, in der wir über Kunst nachdenken und ihre Geschichten mitschreiben und mitverantworten. So gesehen, kann das dem „Produkt Kunst“ innewohnende dekolonial/dekolonialisierende Beziehungsgeflecht zum Beispiel Wind/Luft werden, der/die unsere Welt miteinander in Beziehung setzt und sie als ungleiche Gleiche und als durch Post\_Kolonialismus gemacht demaskiert. Der Wind und die Luft, der und die beim Eintauchen in das „Recipes for Survival“-Buch entsteht, wäre so gesehen durch die Agent\*innen im Buch ausgelöst (ja, würde den/die Agent\*innen mit für uns fühlbarer *agency* ausstatten) und wäre zugleich als reales, historisches und uns potenziell dekolonial verschiebendes Moment zu verstehen. Es wäre eine dekolonialisierende Qualität, die ich, in meiner lesenden Gegenwart, produziere, in die ich sinnlich und real eingebunden bin und die mich als Sehende und Lesende mit den Menschen und ihren Geschichten in einen gemeinsamen, historischen und intellektuellen Raum zusammenführt, eine ästhetisch-ethische Qualität, die sich als physische Markierung einer Differenz zwischen den Welten manifestiert. Mit „Recipes for Survival“ entsteht im Zusammenspiel von Bild, Text und dem Raum „Zwischen uns“ (als Wind/Luft) eine Überkreuzung unserer Welten, eine dekoloniale Zwischenwelt. Diese in „Recipes for Survival“ kreierte Möglichkeit eines anderen uns in Verbindung setzenden Raums und seine Ästhetik/Ethik ist deshalb dekolonial, weil in ihm post\_koloniale Differenzen zwischen unseren Welten zu einer geteilten und ungerecht verteilten „Störung“ werden.

---

Kunstwissenschaft, Bildwissenschaft an kritischer Reflexion mit Kunst zutrauen? Wie lernt „der Westen“ künstlerisch ethische Überlegungen zu sehen und zu diskursivieren? Können wir uns die Zeit für Nähe zur/mit Kunst „leisten“ und dies in Momente und Verkomplizierungen westlicher Standards übersetzen?

Zu diesen Fragen und Themenkomplex vgl. u. a.: Papastergiadis, Nikos (Hg.), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, London 2003; Fisher, Jean, *Towards a Metaethic of Shit*, in: Papastergiadis, Nikos (Hg.), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, London 2003, S. 69-84; Elkins, James (Hg.), *Is Art History Global?*, New York & London 2006; Giunta, Andrea, *Notes on Art History in Latin America*, in: Elkins, James (Hg.), *Is Art History Global?*, New York & London 2006, S. 27-39; Fisher, Jean & Gerardo Mosquera (Hgg.), *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*, New York & Cambridge, MA 2004; Belting et. al. 2013; Mosquera, 2013, S. 233-238; Papastergiadis, Nikos & Victoria Lynn, *Art in the Global Present*, Broadway, Australia 2014, unter: <http://epress.lib.uts.edu.au/books/art-global-present> (aufgerufen am 28.4.2016); Dornhof, Sarah, Birgit Hopfener, Nanne Buurman & Barbara Lutz (Hgg.), *Situating Global Art Topologies – Temporalities – Trajectories*, Bielefeld 2016; Mattos Avolese, Claudia & Roberto Conduru (Hgg.), *New Worlds. Frontiers, Inclusion, Utopias*, São Paulo 2017; Farago, Claire, *Whose History? Why? When? Who Benefits, and Who Doesn't?*, in: Avolese, Claudia Mattos & Roberto Conduru (Hgg.), *New Worlds. Frontiers, Inclusion, Utopias*. São Paulo 2017, 283–303 oder Garneau, David, *Can I Get a Witness? Indigenous Art Criticism*, in: García-Antón, Katya & Liv Brissach (Hgg.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Amsterdam 2018, S. 15-31.



An der Seite seiner/ihrer Geschichten steht die meine, und diesem Verhältnis gilt es dekolonial/dekolonialisierend zu begegnen. Mit dem „Recipes for Survival“-Buch halte ich insofern ein de-anthropologisierendes und Post\_Kolonialismus entmachendes Kunstbuch in den Händen, weil es ästhetisch-ethische Momente in meiner Welt erzeugt, die mich als Kunstkonsument\*in in Beziehung zum/r Anderen setzen und die meine Praxis deswegen hinterfragen, weil sie mich mir selbst sichtbar machen.

Ob das Buch „Recipes for Survival“ nach anderen Kriterien „gelingen“ ist oder funktioniert bzw. wie und ob es sich zum Beispiel nach Kriterien und Trends westlicher oder „globalisierter“ Kunstkritik mit Sinn behaften lässt, ist für meine Forschungsfragen an dieser Stelle weniger interessant. Vielmehr schlage ich vor, Befragung und Untersuchung eines Projekts wie „Recipes for Survival“ nicht allein vom Buch her, sondern von seinen ihm inhärenten Forschungsbewegungen und -prozessen her zu denken und zu diskursivieren, denn obschon wir (auch) ein Buch in den Händen halten, treffen wir auch auf ein reales Beziehungsgeflecht, das über das Buch hinausreicht. Das Buch (allein) ist nicht die Kunst, sondern wir begegnen durch das Buch post\_kolonialen Beziehungsgeflechtem aus Geschichten und Kontexten und können es als dekolonial/dekolonialisierenden Prozess für uns erfahrbar machen. Wir, Kunstkonsument\*innen und -Historiker\*innen, können verstehen lernen, dass wir realer Teil dieser Geschichten und Prozesse sind und werden können und dass Kunstobjekte uns zu Prozessen der Sinnverschiebung einladen/aufrufen, sie auch jenseits ihres Objekt-Seins in ihren dekolonial/dekolonialisierenden Dimensionen zu begreifen und mit zu realisieren. Wir dekolonial uns verschiebende, verwestlichte Kunst-Historiker\*innen können und wollen die Geschichte „der Kunst“ nicht mehr so einfach weiter schreiben, sondern wollen immer öfter innehalten, wollen epistemisch-ethisches Bremsen praktizieren, wollen still sein, zuhören, hinschauen und nicht kategorisieren, nicht ordnen, nicht Raum noch Zeit bes/e/i/tzen. Hinzu kommt, dass niemand von uns weiß, wie und ob dekolonial/dekolonialisierende Geschichte geschrieben werden kann, weil sie sich immer in Grauzonen zwischen real und versteckt, zerfetzt und verzerrt, unterdrückt und unterbrochen ereignet und weil post\_koloniale Amnesie und weiße Unschuld sie stets als unglaubhaft, unsichtbar und unhörbar überdeckt. Ehe Entkolonialisierung nicht Realität geworden ist, können wir die Bedingungen und Möglichkeiten ihres Geschrieben-Worden-Seins weder voraussehen noch überblicken. Die spezifische Unabsehbarkeit dekolonialer Historiografien versteht sich in direktem Verbundensein auch mit einem „anderen Engagement“ (Spivak), denn dieses Engagement ist deshalb *anders*, weil wir seine Effekte für eine dekoloniale Zukunft nicht absehen können und manchmal vielleicht sogar nicht wollen, um nicht die Wildheit des Möglichkeitspotenzials dekolonialer Imaginationen im Hier und Jetzt vorab schon zu limitieren. Deshalb bleibt uns Historiograf\*innen des

dekolonial-*anders* nichts übrig, als uns historisch *anders* zu engagieren, indem wir dekolonial/dekolonialisierende Prozesse miterfahren, mitgestalten und anderes Wissen bezeugen, sehen, hören, verschieben und, von Visionen der Kunst ausgehend, Dekolonialisierung als imaginative, fantasievolle, fantastische, solidarisierende und antizipierende Geschichten zu erzählen.

Das „Recipes for Survival“-Projekt denkt Prozesse des Miteinanders und des mit/in Gemeinschaft Arbeitens als Zentrum und findet von dort aus Relation zum „Produkt Kunst“ Buch. Von den spezifischen Gemeinschaften und ihren Geschichten ausgehend findet Alves die „bestmöglichen“ formalästhetischen Lösungen eines Moments. Entlang dieser dekolonialen Praxis wird daran anschließend auch denkbar, dass die Prozesse in und durch Kunst sogar wichtiger sind als ihre fertige Form. Das würde auch bedeuten, dass das „Gelingen“ der Kunst als „Produkt Kunst“ nicht notwendigerweise mit dem „Gelingen“ des „Prozesses Kunst“ zusammenfällt. So kann auch ein anderes als das vorab von der Künstler\*in imaginierte „Produkt Kunst“ bedeuten, dass beim „Prozess Kunst“ Wesentliches mit und in Gemeinschaft geschehen ist und ausgelöst wurde. Gleichermäßen interagiert die Kunstkonsument\*in unvorhersehbar mit dem „Produkt Kunst“ und ein eigener Prozess mit Kunst wird ausgelöst. Und das wiederum wäre nicht nur ein willkommenes Kriterium für dekolonial/dekolonialisierende Kunst/Ästhetik, sondern ist auch eines, das Auswirkungen auf Fragen der Methodik und epistemische Verschiebungen hat.

### **1.1.15 – Wo ist Brasilien? Wer ist/macht Brasilien? Jenseits von *their-, other*‘**

Will man verstehen, was Alves' Stimme bedeutet und worin die spezifisch dekoloniale Radikalität ihrer brasilianischen Wir/Mit-Befragungen für dekolonialisierendes Diskursdenken besteht, d. h. auch inwiefern ihre dekolonialen Visionen von anderen (brasilianischen) Positionierungen abweicht, werden wir herausgefordert, die post\_koloniale Vielfalt brasilianischer Selbstbilder/Situierungen in ihrem Zersplittertsein zu durchdringen. Alves verortet ihre Stimme innerhalb Brasiliens stets sehr deutlich, und in Bezug auf „Recipes for Survival“ macht sie 2001 die post\_kolonialen Grenz-/Diskurs-Verläufe sichtbar:

„While in art school, I became concerned with the photographer's position of power in producing truth. **Due to the colonial situation of Brazil (I use the term in the sense that the Native Indian population is not allowed to participate in political, economic or social power. But I also use it to include the impoverished descendants of African slaves which today make up ninety percent of the population of Brazil and are also excluded.)** images

**produced** by Euro-Brazilians (cameras are still luxury items, especially in rural areas) **of ourselves make us remain only their ,other‘**. **This in turn questions our authenticity since we are then transformed into exotic outsiders** which in itself also brings into doubt any possibility of our participation in the process of Brazil thereby reinforcing the necessity of violent mechanisms which deny existence. Yet Euro-Brazilians vehemently refuse to acknowledge their role in that history and instead usurp it by taking it as their own to analyze and incorporate into their needed constructions of self. These images, even if sympathetic, can only resound with paternalistic offers of charity and not inclusion, instead they forever remain a document of a colonial interpretation of Brazilian history. We did not take the photographs of ourselves which define us to the world.“<sup>160</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Alves bringt die Komplexität post\_kolonialer, brasilianischer Wirs näher an uns heran, was für den europäischen Kontext und das Potenzial kritisch dekolonialer Forschung und Geschichtsschreibung umso bedeutender ist, weil Alves eine Brücke zwischen den Kontinenten und ihren post\_kolonialen Sprachen baut. Bei der Frage nach den Spezifika/Repräsentationspolitiken post\_kolonialer Wirs in Brasilien empfiehlt es sich vor jeder Theoretisierung, das Tempo der Wissensproduktion zu drosseln und die Modi des Schreibens-über ins Zentrum zu rücken. Methodologisch gewendet bedeutet eine solche dekolonialisierende Verlagerung von dekolonialer Theorieproduktion darauf zu beharren, immer wieder die Komplexität, die Strategien und die Narrative post\_kolonialer Wirs intensiv aus der Nähe zu begleiten und als das eigene Wissen verlangsamende Seh-, Hör-, Sprech- und Schreib-Übungen zu praktizieren.

Wenn Bilder des/r indigen/indigenisierten und marginalisierten Anderen in Brasilien Produkte post\_kolonial geerbter und reproduzierter Bildpraktiken und -politiken sind, dann bleiben die immer selben „Anderen“ in Brasilien im Vordergrund sichtbar. Für diese nie zu vergessende post\_kolonialisierte Sichtbarkeit können wir mit und entlang von Alves' Praxis sensibilisiert werden, weil sich ihre Praxis immer wieder um die Fragen dreht: Wer spricht und wer spricht mit wem? Wer sieht/hört was, wenn der/die Andere spricht und wer ist de/legitimiert, den/die/das Andere in seiner/ihrer Andersartigkeit zu benennen und als Bezeichnetes zu be-/nutzen, d. h. wer ist *qua* post\_kolonialem Privileg legitimiert zu sprechen, und wer muss sich durch diese legitimieren lassen? Diese Fragen gehen nahtlos über in: Inwiefern und wie wird durch Forschungs- und Abbildungsprozedere der/die/das Andere im Status und *entanglement* der post\_kolonialen Anderisierung gehalten und als diese/r authentifiziert und welche Räume/Sprachen können forciert werden, den Formen der Authentizitätszuweisungen zu widersprechen und widerständig zu sein?<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> Alves, Maria Thereza, *Brazilian Recipes (Introduction)*, o.O., o.J. (ca. 2001, unpubl.), S. 1 f.

<sup>161</sup> Nach Gerald Vizenors Verständnis von *survivance* ist Widerstand gerade nicht allein reaktiv gemeint, sondern als ein aktiver und aktivistischer, eine eigene Sprache der Verweigerung und Nicht-Opferisierung.

Alves betont einerseits, dass bestimmte Mechanismen zu sprechen und „Material“ zu benutzen (wie z. B. Fotos) dazu führen, dass der/die Anderisierte als post\_koloniale/r „their ,other“ erhalten bleibt, oft trotz oder mit Hilfe gutgemeinter Ambitionen. Andererseits streicht sie heraus, dass die Konstruktion eines eigenen Wir aus denselben Gründen ebenso aufmerksam zu be- und hinterfragen ist einerseits im Hinblick auf die Inkorporationen genau jenes „their ,other“ in die eigenen Wir-Konstruktionen, und andererseits v. a. auch im Hinblick auf die Möglichkeiten, produktive, widerständig gelebte, gewünschte oder wünschenswertere Weise zu imaginierende andere Wirs jenseits dieser doppelten Inkorporierung. Ein Wir also, das sich als im dekolonialen Widerstand, in der widerständigen Praxis von *survivance* deshalb verdoppelt, weil es gleichermaßen aus der „unser-Wir“-Perspektive und der „their-Wir“-Perspektive gesprochen wird. Eine Perspektive, die sich der doppelten post\_kolonialen Überschreibung des Wir bewusst bleibt und es selbstbestimmt in den widerständigen Alltag einwebt. Ein solches verdoppeltes Wir wäre im kritisch dekolonialen Denk- und Lebensraum stets ein mehrfach reflektiertes, durchkreuztes und durchkreuzendes, verwobenes und sich verwebendes, das sich als selbstbestimmendes gegen festsetzende Zuschreibungen auflehnt. Es ist ein widerständiges und widerstehendes Wir, das in Forschungskontexten (sowie auch in jeder anderen Beschäftigung, Begegnung, Bewältigung, Erinnerung, Erzählung etc.) eine dekolonialisierende und ent-anthropologisierende Forscher\*innen-Perspektive/Sprache heraus-/fordert.

Die Konstruktion von Alves' Wir grenzt sich gegen die Zuschreibungen des „their ,other“ ab, will diese unterlaufen und durch eine andere Praxis seiner Dekonstruktion unterminieren. Sie stellt dabei besonders deutlich heraus, wie sehr die Selbst/Wir-Konstruktionen der brasilianischen Eliten dem eigenen Selbst- und Macht-Erhalt dienen, indem die von ihnen produzierten Bilder des/r Anderen diese/n als Menschen delegitimieren, verleugnen/vergessen und als Gegenüber negieren. Die Perpetuierung der Negierung des Menschseins des/r indigenen Anderen ist das drastischste koloniale Erbe in Brasilien<sup>162</sup>, das bis heute nicht aufgearbeitete Trauma. Es ist die manifesteste Grenze in der post\_kolonialen Geschichtserzählung, stets präsent und zugleich absent/vergessen gemacht.<sup>163</sup> Sie zeigt sich aber überall als Brüche, Lücke, Sprünge, Splitter, Widersprüche. Die post\_koloniale Grenze/Kluft wird durch Amnesie

---

<sup>162</sup> Vgl. v. a. den Text „No Brazil Without Us“, den Alves und Durham als Redebeitrag für das *World Social Forum* 2005 in Porto Alegre schrieben (vgl.: Alves, Maria Thereza & Jimmie Durham, *No Brazil Without Us*, in: Andrews, Max (Hg.), *Land, Art. A Cultural Ecology Handbook*, London 2006, S. 84-87. Vgl. aber auch David Stannards und Patrick Wolfes Ausführungen zu den Konditionen indigenen Mensch- oder eben post\_kolonialisierten Unmenschseins. Beide Autoren verdeutlichen, dass Indigene, im Gegensatz zu den Juden Europas, die noch im Verfolgt-, Vertrieben- und Abgeschlachtetwerden *de jure* Menschen waren, keine Seelen hatten und damit als Nicht-Menschen kategorisiert wurden (vgl.: Stannard, *American Holocaust...*, 1992, v. a. S. 248f und Wolfe, Patrick, *Traces of History. Elementary Structures of Race*, London & New York 2016, v. a. S. 9).

<sup>163</sup> Vgl.: Benninghoff-Lühl et al., 2001.

mittels u.a. nationaler Mythen in der offiziellen Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur unsichtbar gemacht und vertuscht.<sup>164</sup> Post\_koloniale Grenze und post\_koloniale Amnesie sind miteinander verklebt. Sie brauchen/produzieren die notwendige Unsichtbarkeit des/r Andere/n und produzieren im Verklebtsein zugleich jene Wunden (Traumata), die Zeugnis von sich selbst und den/die Andere/n ablegen.

Wenn Alves schreibt: „We did not take the photographs of ourselves which define us to the world“,<sup>165</sup> dann benennt sie eine Wunde jener post\_kolonialen Grenzen die unser post\_kolonialisierten „Zwischen uns“ durchziehen. Der erste praktikable Schritt für sie 1983 in Richtung Verschiebung dieser brasilianischen Geografie ist, anderen Wir-Geschichten Raum zu geben und ein „unser Wir“ hör-/sichtbar zu machen, das *anders* anders ist und das sich uns dennoch nicht als homogen präsentiert. Alves beginnt mit dieser dekolonialen Verschiebung einer verkehrten Selbst-Repräsentation einen für brasilianische Verhältnisse nicht existenten Standard einzuführen.<sup>166</sup>

Sie ist, wie ausgeführt, von Paulo Freire beeinflusst und setzt sich intensiv mit seiner Praxis 1985 in einem ihrer letzten großen Universitätsessays „A Dialectical Approach to Photography“ auseinander. Insbesondere die Frage nach den Möglichkeiten mit Rand-Gemeinschaften zu arbeiten, spielt bei Freire die entscheidende Rolle, und dass Befreiungsarbeit bei den Unterdrückten selbst beginnen müsse.<sup>167</sup> Von Freire ausgehend lernt Alves, dass sie ihre dekoloniale Traumaarbeit und ihre Sehnsucht nach dekolonial künstlerischen Forschungsmethoden nur in ihren eigenen Familien beginnen lassen kann.<sup>168</sup> D. h., dass Alves für ihren eigenen Zugang zum post\_kolonialen Repräsentationsdilemma die Frage der eigenen Selbstverortung eine zentrale Rolle spielt. Auf der Suche nach Brasiliens Geschichten, dem post\_kolonialen „Was und wo ist Brasilien?“, den Amnesien und Leerstellen stellt sich Alves den eigenen familiären Widersprüchen/Brüchen. Bis 1983 hat sie sich bereits als Teil und Nicht-Teil

---

<sup>164</sup> In Kapitel 2.1 wird es um einen dieser nationalen Mythen Brasiliens und Alves' Gegenvision zu ihm gehen.

<sup>165</sup> Alves, *Brazilian Recipes...*, (ca. 2001), unpag.

<sup>166</sup> Sind in „Recipes for Survival“ Fotografien und Text Alves' Medien, dann entstehen in den jüngeren Brasilienprojekten Keramiken, Videos, Handyclips, Webseiten, Wörterbücher, Stimmeninstallationen, imaginierte Konferenzen, reale Konferenzen, Poster, Stadtrundgänge, Workshops, Spaziergänge, Sound-Events etc.

<sup>167</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, *A Dialectical Approach to Photography*, New York (The Cooper Union), 1.12 1984 (unpubl.), S. 55 f und Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973, S. 69.

<sup>168</sup> Dazu schreibt sie: „Freire has suggested that the approach with the community must be through problem solving, whereby, the community will come up with its own solutions to their own problems. [...] It is impossible to make any specific suggestions for any community since each has its own set of specificities, but for each we must begin with problems that the community will analyze. At all times we must not interpret for the community, we offer only a means by which that community submerged in a specific reality which we are not [so that the community] can interpret its own reality. Most importantly, we are not working in a community to spread propaganda. I think that the best way I can approach this problem is by referring to a specific community, in this case to my fathers' village, Butia in the state of Parana on the South of Brazil.“ (Alves, *A Dialectical Approach...*, 1984, S. 56 f.)

verschiedener Welten erfahren und kann entlang dieser Differenzenerfahrungen und post\_kolonialen Grenzen das vielleicht schwierigste, weil dekolonialisierende, Moment Freires' Pädagogik sofort erfassen. Dieses Moment, das nur durch eine andere Praxis, ein „anderes Engagement“ (Spivak) eingelöst werden kann, ist die bis heute in Brasilien uneingelöste und aus diesem Grund immer noch radikalste Forderung, die seine Befreiungspädagogik nicht veralten lässt.<sup>169</sup>

Freire macht zur Voraussetzung für Befreiungspädagogik, dass die Unterdrückten selbst Agent\*innen der/ihrer Geschichte sind. Hieran schließt er die Forderung, dass sich selbst befreiende Praxis mit Unterdrückten ein Arbeiten-mit und nicht Arbeiten-für die Unterdrückten ist,<sup>170</sup> weil nur im Modus des Mit die Praxis selbst von oppressiven zwischenmenschlichen Subjekt-Objekt Verhältnissen wegbewegt werden kann hin zu einer partnerschaftlich solidarischen Verbindung, die sich als Praxis des Mit ständig transformiert. In diesen transformativen, bewusstseinsbildenden Praktiken des Mit schiebt sich Wirklichkeit aus ihrem Vergessen heraus. In der Rückeroberung der vergessenen Wirklichkeit können die jeweiligen Notwendigkeiten formuliert werden und spezifische Lösungen sich entwickeln.

Ich begreife diese Freire'sche Praxis im Modus des Mit als dekolonialen und radikal-humanistischen Modus<sup>171</sup> und sehe Alves' „Recipes for Survival“-Praxis als eine, die sich diesem Modus

---

<sup>169</sup> Freire schreibt: „Die Pädagogik der Unterdrückten, von echter humanistischer (nicht humanitärer) Großzügigkeit beseelt, bietet sich als eine Pädagogik des Menschen dar. Setzt eine Pädagogik bei den egoistischen Interessen des Unterdrückers ein (einem Egoismus, der in die falsche Großmut des Paternalismus gehüllt ist) und macht aus den Unterdrückten Objekte ihres Humanitarismus, dann hält sie ihrerseits die Unterdrückung aufrecht und verkörpert sie. Sie ist dann ein Instrument der Enthumanisierung. Aus diesem Grund kann die Pädagogik der Unterdrückten nicht von den Unterdrückten praktiziert werden.“ (Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973, S. 41.)

<sup>170</sup> Freire schreibt: „Dieses Buch wird einige Aspekte dessen darstellen, was der Verfasser eine Pädagogik der Unterdrückten nennt, eine Pädagogik, die *mit* den Unterdrückten und nicht *für* sie (Individuen oder ganze Völker) im unablässigen Kampf um die Wiedergewinnung ihrer Menschlichkeit gestaltet werden muss. [...] Im Kampf wird diese Pädagogik immer neu geschaffen werden.“ (Freire, *Pädagogik der Unterdrückten...*, 1973, S. 35 f.)

<sup>171</sup> Dieser radikal humanistische Modus des Mit setzt sich auch in Nähe zu Erich Fromm, der seinerseits Ivan Illichs pädagogische Praxis als „radikalen Humanismus“ beschrieb, als in erster Linie eine Haltung und Einstellung zu einer zu entschlüsselnden Welt, mit einem spezifischen Weltbezug (vgl.: Fromm, Erich, *Einleitung*, in: Illich, Ivan D., Almosen und Folter. Verfehlt Fortschritt in Lateinamerika, München 1970, S. 5-7). Von hier aus kommt man schnell zu den Aspekten und Denkansätzen vieler unterschiedlicher, lateinamerikanischer und dekolonialer Denker\*innen wie u. a. Silvia Rivera Cusicanqui, Nelson Maldonado-Torres und selbst Walter Mignolo. So ist z. B. Mignolos Satz „Man ist und fühlt, von wo aus man denkt.“ (Mignolo, Walter, *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien & Berlin 2012, S. 99) wegen seiner Griffigkeit scheinbar leicht zu „denken“, jedoch ist das „wo“ ein geografisches und ein intellektuelles zugleich, welches eben nicht zwangsläufig deckungsgleich ist. Deshalb ist mir wichtig, dass der geografische Weltbezug, von dem aus Post\_Kolonialismus und Kolonialität auch gedacht werden muss, stets spezifisch und mit Fromm „radikal humanistisch“, in verschiedenen anderen, nicht nur akademisch lokalisierten, Praktiken lebt. Durch solche, mit Bezug auf einem anderen Engagement beharrenden, Welt verschiebenden Praktiken wird Mignolos „denkender“ Weltbezug zu einem eines spezifischen Tuns. Umformuliert würde Mignolos Satz dann

des Mit verschrieben hat und den sie vor allem in ihren Projekten in den Americas immer weiter auffaltet. Durch Prozesse des Auffaltens kann sie nicht nur selbst brasilianische Geschichte und Realität besser und besser verstehen, sondern sie kann sich in Prozesse dekolonialer Übersetzungen, der visuellen und narrativen Verschiebung und Verkomplizierung post\_kolonialer Identitätspolitik/-konstruktionen und die mit ihnen zusammenhängenden Repräsentationsdilemma begeben. Das Arbeiten-mit erzeugt so auch Kunst, die sich nicht ohne weiteres sehen, dekodieren oder widerspruchsfrei in westlich hegemoniale Kunstgeschichtsdiskurse einrastern lässt. Weil die künstlerische Wir/Mit-Praxis Geschichten/Wissen beheimatet, die aufgrund post\_kolonialer Amnesien und Traumata, sichtbar-unsichtbar, verständlich-verrauscht, gebrochen-logisch als Realität im „Produkt Kunst“ enthalten sind und in ihm wirkend es zugleich entgrenzen, haben wir es hier mit einer dekolonial/dekolonialisierenden Wir/Mit-Epistemologie zu tun, als einer Möglichkeit zu Wissen, die nur mit dem/r Anderen und als dekolonial/dekolonialisierende Praxis im Modus des Wir/Mit gelebt werden kann.

Daran anschließend scheint mir die gegenwärtig dringend nötige und notwendige Praxis, vor allem auch in der „Kunstwelt“ (im „Kunstbetrieb“) zu sein, das „Produkt Kunst“ und den „Prozess Kunst“ in einem dekolonial intensivierten Wir/Mit-Verhältnis zu denken und diesen sehen/hören zu lernen. Dabei müssen wir uns klar machen, dass wir gerade erst anfangen, uns Vision und Sprache von den ästhetisch-formalen und kontextuellen sowie den nicht allein sichtbaren Erscheinungsformen als Wirkweisen des Mit/Wir zu geben, d. h. von Kunst, die entlang von spezifisch post\_kolonialen Wir-Effekten dekolonial/dekolonialisierend interveniert und mich zum *anders* Wissen einlädt. Kunst, die mich verschiebt und die mich in die Lage versetzt, mein europäisches, (ost-)deutsches, weißes, akademisches etc. Wir-Kostüm an eine dekoloniale Wir/Mit-Praxis/Vision zu binden.

Sich von Kunst, die sich dekolonial/dekolonialisierenden Praktiken des Wir/Mit hingibt, solche entwickelt und sich entlang solcher Praktiken in Kunst denkt/macht, ein Bild/Diskurs zu machen, impliziert, dass für Kunst-*anders*-sehen-lernen-Wollende auch die „westliche Kunst“<sup>172</sup> ihr Vertrautsein verlieren darf. Denn unter dekolonialen Gesichtspunkten scheint

---

lauten: Man ist und fühlt, von wo aus man ist und denkt. Vgl. dazu auch: Asher, Kiran, *Latin American Decolonial Thought, or Making the Subaltern Speak*, in: *Geography Compass* Vol. 7, No. 12, 2013, S. 832-842.

<sup>172</sup> Selbst die sogenannte avantgardistische Kunst, – ich denke v. a. an die Künstler\*innen der 60er Jahre: die *scores* von George Brecht, Arthur Köpckes „fill with your own imagination“, Dieter Roths Scheißbilder und Schimmelmuseum oder George Maciunas' Inselprojekt etc. – gehört zur „westlichen Kunst“ sowie zu den westlichen Praktiken ihrer Institutionalisierung, Archivierung, Indexikalisierung, Konservierung und Objektivierung. Und ebenso hat die Mitmach-Kunst (bei der das Publikum teilnehmen muss, damit die Kunst „sich bewegt“ und so zum Teil der Arbeit

es, dass diese vielleicht auch für eine lineare, universalistische und monologisierend Subjektivitäten erzählen wollende Geschichtsschreibung entstehen musste. Eine Kunstgeschichtsschreibung, die bereit war, Anderisierung durch anderisierende Forscher\*innen als Standard und Grundlage ihrer Existenz zu naturalisieren. Eine so gelesene Geschichte der Kunstgeschichte hat Kunst „produziert“, die sie denken, sprechen und hören wollte. Sie hat die Zweidimensionalität der Kontexte durch Substraktion des Wir/Mit geleistet: Kunst ohne Kontexte des Wir, Geschichten ohne Effekte des Mit. Sie hat Forscher\*innen belohnt, die zwischen sich und ihren Objekten Schutzmauern aus westlicher Wissenschaftssprache und Kategorien bauen etc. Wir dekolonial stotternden und dekolonialisierende Verschiebung suchenden Kunst-Historiker\*innen werden aber verfolgt von Kunstkontexten, von Geflechten aus Gemeinschaften ebenso wie von den Fragen ihrer möglichen historisch dekolonialen Darstellung in Form dreidimensional verflochtener und Geschichtsproduktion verkomplizierender Kontextfragen. Kontexte, die von Kunst, Geschichten und stummen Stimmen durchzogen werden wie von Fäden. Fäden, die als Effekte des Wir/Mit greifbar und ungreifbar, sichtbar und unsichtbar wirken und in denen wir uns verheddern (müssen). Die Effekte des Wir/Mit werden durch Wirs erzeugt und durch verschiedene andere Wirs gesehen, gelesen, gehört, gesprochen. Als Wir-Effekte wirken sie nicht einfach „nur“ in rhizomatischen Gebilden oder in einer rhizomatischen Logik, wo jeder Knoten wieder das gleiche Geflecht (Pflanze) produziert, sondern eher so, als ob sich ganz spezifische Wurzeln, hier: post\_kolonial gewordene Rhizomstrukturen, übereinanderlegen, miteinander verhaken und ineinander verheddern. Was uns in diesem verhedderten und dennoch konsistenten Gefüge als Forscher\*innen bleibt, ist dekolonial/dekolonialisierende Differenz-Forschung, die die Stimmen anderer Forscher\*innen-in-Differenz braucht und aktiv sucht, um mit ihnen „das Eigene“ anschaulich zu machen und neue, *anders* mögliche Wirs vorstellbar zu machen.

Alves ist eine rastlose Künstlerin-Forscherin in diesen Geflechten minorisierter und unterdrückt-exkludierter Geschichten. Ohne ihre Stimme, Analysen, Erzählungen und Kontextualisierungen kann ich in diesem Rahmen als Forscherin anderer Kunstgeschichten in Brasilien nicht sehen, hören oder dekoloniale Kunst kartografieren. Durch ihre Augen und Ohren hindurch beginne ich feiner, anders und anderes wahrzunehmen. Ich lerne die spezifischen Notwendigkeiten ihrer Projekte kennen. Ich schreibe Kunst-Geschichten am lebenden Wir-Kontexten entlang. Dabei entstehen immer weitere Wirs, in denen ich u. U. auch zu sprechen

---

wird) eine andere, als die von mir forcierte Dimension der dekolonial/dekolonialisierenden Praxis des Wir/Mit. Nicht zuletzt auch wegen der „verwestlichenden Praxis“ ihrer Historisierung. Die intrinsische Verkettung von Kunst mit ihren Historiografien und eine dekolonial/dekolonialisierende Praxis einer anderen „Verhältnismäßigkeit“ zum/r Gegenüber, bräuchte weitere Vertiefung und institutionelle Unterstützung.



beginne, in die ich einbezogen werde, mit angesprochen bin. Wissenschaft wird hier mit dem Gegenstand (Subjekt-Objekt) der Forschung gemacht. Sie bewegt sich auf den „Gegenstand“ als Gegenüber zu und nicht zwecks wissenschaftlicher Objektivität von ihm weg.

Wenn Effekte des Wir/Mit weitere Wirs mit Effekten erzeugen und das u. a. ein Kern von Alves' Arbeiten ist, dann muss dennoch eines sehr deutlich betont werden: Es geht bei der Elaborierung des Wir/Mit nicht um westliche oder post\_koloniale ethno-hippie-öko-Wohlfühl-Wir-Gemeinschaften,<sup>173</sup> denen ich hier Forschung zutragen möchte. Ebenso wenig geht bei Alves' Projekten um Wohlfühlästhetik/-ethik oder Mitmach-Kunst, die ich im Namen der Wissenschaft legitimieren will. Es geht vielmehr um Alves' künstlerisch dekoloniale und spezifisch postindigene Übersetzungspraktiken und darum, durch ihre Projekte Wir-Geschichten des Randes in ihren Komplexitäten/Widersprüchen besser verstehen zu lernen sowie darum, über dekoloniale Übersetzungen dieser nachzudenken. Die Kunst des/r Anderen *anders* sehen lernen erscheint mir so dringend, weil der/die Andere und wir nicht Anderisiererten in einem lebendigen Geflecht aus post\_kolonialen Geschichten stehen.

#### **1.1.16 – „Recipes for Survival“: Ein kurzes Fazit**

Meine Versuche, nah an Alves' Bewegungen entlang ihrer frühen Texte und Engagements hin zu ihrem ersten großen Gemeinschaftsprojekt „Recipes for Survival“ zu folgen, haben mich dazu geführt, ihre Strategien als dekolonial/dekolonialisierende Wir/Mit-Techniken und Visionen zu entschlüsseln und diese, im Sinne von Paulo Freire, als Praktiken im Modus des Mitkennenzulernen. Zu dieser Lesart gehört im Wesentlichen auch, sich klar zu werden, dass solcher Art dekoloniale Wir/Mit-Techniken unabsehbare, weil jeweils spezifische, Effekte (Übersetzungen) erzeugen, die in und jenseits ihrer selbst dekolonialisierende Spuren legen. Wenn Alves aus den jeweiligen Realitäten heraus dekolonial/dekolonialisierenden Widerstand gegen Traumata kolonialen Erbes, gegen post\_koloniale Grenzen und ihre Amnesien entfaltet und nach selbstermächtigenden und freudvollen<sup>174</sup> Übersetzungen sucht, benutzt sie

---

<sup>173</sup> Denn bei den marginalisierten, rassifizierten, entmündigten und dehumanisierten Wirs, die ich durch Alves' „Recipes for Survival“-Projekt hindurch zu sehen/hören (leben zu lassen) beabsichtigt habe, geht es vielmehr um die post\_kolonialen und in der Gegenwart immer noch wirkenden Effekte dieser Wirs, auf die Alves mit einer engagierten Praxis dekolonial/dekolonialisierender Verschiebung reagiert.

<sup>174</sup> Der Aspekt der Kunst als freudvoller findet sich seit Alves' Interview mit Juan Sanchez in den frühen 1980er-Jahren in vielen ihrer Texte. Er gehört unbedingt zu der komplizierten und niederdrückenden Arbeit mit Gemeinschaften des brasilianischen Rands. 1984 schreibt sie dazu: „Sanchez's definition of art is that it is not only communitative, but also „celebration of life“, even when its protests life's brutality. This particular definition of art, its celebration aspect, is particular to a specific sector in society. [...] I myself tend to identify with this specific definition of art. I

alle ihr zu Verfügung stehenden Mittel/Ausdrucksformen. Die Kunst findet ihre Form als Antwort auf ein von ihr gesuchtes und/oder vernommenes Wir, das in einer post\_kolonial entmenschlichten Welt sprechen/agieren kann. Alves forciert jeden ihr möglich denkbaren Raum, um andere Stimmen/Geschichten sprechen zu lassen. So gesehen kann das Formale der Kunst, als das Wiedererkennbare gedacht, bei Alves kaum *per se* existieren. Das Formale der Kunst hat insofern keine Grenzen, weil der Inhalt die Form vorgibt/lenkt und weil der Inhalt der reale Raum ist, der durch Kolonialgeschichte gewaltvoll konturiert wurde. Kolonialgeschichte, die sich in Brasilien immer unsichtbar macht, führt Alves dazu, dass sie mit Kunst unsichtbare und sich vergessen machen wollende Grenzen ins Sichtbare übersetzen/verschieben will und dass sie im Unsichtbaren manifestierte Grenzen durch eine ästhetische Praxis im Modus des Mit perforiert.

Praktiken, die Unsichtbares sichtbar machen, sind so vielfältig, dass das Formale als Kriterium für Alves deshalb nicht vordergründig ist. Es sind deswegen unsererseits auch eher die Fragen nach den Bedingungen, Möglichkeiten und Politiken, Strategien des Sprechens-mit für solche formalästhetisch entgrenzenden Praktiken zu finden/testen, um den dekolonialen Ästhetik Diskurs weiter zu elaborieren. Und es ist ebenfalls genau an dieser Stelle, an der Alves' künstlerische Praxis eine dringend notwendige Verkomplizierung der dekolonialen Diskursprachen anbietet und forciert, indem sie postindigenen *anders* indigene Geschichten mit Brasiliens offiziellen Narrativen verwebt. Alves' Suche nach den Möglichkeiten dekolonialer Selbst-Repräsentation weist uns nicht nur zur Komplexität der Verleugnungsstrukturen hin, die durch die sich-Vergessen-machen-Wollende, post\_koloniale Grenze hindurch scheinen, sondern auch zum/r Indigenen, der/die hier als vergessene Erinnerung in die Geschichten seiner/ihrer Verleugnung eingewoben und präsent gemacht wird. Stottern, Schielen, *speaking-nearby* als dekonstruktivistische Methoden sind mit Blick auf Brasiliens zersplitterte Identitätspolitik ein offenbar notwendiges methodisches Werkzeug, um sich Formen und Inhalten dekolonialer Kunst dekolonialisierend hinzuwenden. Dennoch: Wie sich Kunst, die in den Modi des Wir/Mit Form/Sprachen sucht/findet, sicht-hörbar macht und für wen sie sich zu erkennen gibt, ist auch Teil einer kunstwissenschaftlich verschobenen Verantwortung und einer dekolonial/dekolonialisierenden Situierung der Vision der Kunstkonsument\*innen.<sup>175</sup>

---

want art that is not oppressive to look at. After the onslaught of a city environment, I do not want to come home and have a Barbara Kruger-like piece for me to look at. [...] This, however, does not mean that I am in support of escapist art which only serves to further confuse our realities.“ (Alves, *Artists Communicating*, 1984, S. 10f.)

<sup>175</sup> Dekoloniale Ästhetik kann es, wie sich im Laufe des Kapitels entspinnen sollte, nur geben, wenn es sich mit ihr dekolonialisierende Kunstproduzent\*innen und -konsument\*innen gibt. Deshalb lege ich unermüdlich die Betonung auf die Doppelbewegung dekolonial/dekolonialisierend, um die unaufhörlichen Prozesse des Dekolonial-Werdens,

Im „Recipes for Survival“-Projekt entwickelt Alves Wege, brasilianische Wirs des Randes zu adressieren und zu re-/präsentieren. In Bild und Text werden die Selbstbilder des/r Einzelnen und der Gemeinschaft entfaltet und die post\_kolonialen Komplexitäten des Alltags werden so in Bewegung gesetzt, dass die Bedingungen für Gemeinschaft zutage treten können. Insofern ist „Recipes for Survival“ eine dekoloniale *talking-back*-Historiografie und eine entanthropologisierende Gegenforschung. Es ist eine unkomfortable Bezeugung der Visionen des/r Anderen, die durch ihre Geschichten hindurch auch das Zerbrochensein unserer post\_kolonial zerplitterter Geschichte beweisen. Der Fundus an Visionen, die Alves aufgeschrieben und fotografiert hat, lässt uns die Künstlerin im *speaking-nearby* sprechen hören. Die „Recipes for Survival“-Geschichten verknüpfen sich zu der alternativ/abwesenden Geschichte von Land, Landschaft, Werden und Geworden-Sein in Brasilien. Sie weben sich als unbequeme Fäden in die post\_kolonialisierte Landschaft und situieren anderes Dasein jenseits seiner offiziellen nationalen Erzählung.<sup>176</sup> Alves' frühes Engagement hat so das reale und imaginative Potenzial, Selbst-Fremd-Bilder und ihre post\_kolonialen Re-/Präsentationen und Geschichtsversionen in dekoloniale Verschiebbarkeit zu übersetzen.

Als Künstlerin beginnt Alves durch „Recipes for Survival“ hindurch ein Vokabular zu finden, auf das sie sich bis heute beruft. Als künstlerische Praxis knüpft es 1983 bruchlos an ihr frühes politisches Engagement – wie das UN-Statement, die Interviews mit Tupã-y und den brasilianischen Arbeiter\*innen, die Gründung des *Brazilian Information Centers* oder die Arbeit für Brasiliens PT (Arbeiterpartei) an. Mit „Recipes for Survival“ denkt Alves den politischen Aktivismus in Kunst und als künstlerische Strategien weiter. Sie sucht dabei mehr und mehr Publikum jenseits von *mainstream* und Kunstpublikum so wie das Projekt jenseits von westlichen Kunst kategorien und Kunstweltlogiken Sprache gefunden hat. Ich schlage deshalb vor „Recipes for Survival“ als eine spezifische Form künstlerisch dekolonialen Widerstands zu lesen, als einen Widerstand im Sinne einer Ästhetik von *survivance*.

---

als einer sich mehr und mehr involvierenden und informierten Praxis als permanent anwesend/real zu haltende/machende bewusst zu werden/bleiben.

<sup>176</sup> Wir können den Berg am „Ende der Landschaft“, den uns Tupã-y gezeigt hat sowie das Land, auf dem er steht, nie wiedersehen, ohne es *anders* zu wissen. Wir können nie mehr nicht wissen, dass beider Geschichten post\_kolonialisiert und gewaltsam vergessen gemacht wurden. Tupã-y's zeigende Geste ist erinnernde, indigene Rückmarkierung des post\_kolonialisierten Raums und Landes. Seine Präsenz und sein Verweis ist der tragende Boden des dekolonialen Gegendiskurses, weil sie Beweis und Gegenbeweis zugleich sind. Den dekolonialen Gegenbeweis, den uns Tupã-y gibt, können wir, die wir andere Geschichten sehen und hören wollen, zum Ausgangspunkt für Gegendiskurs und Gegendiskurslogik machen. Wir wollen verschieben, uns hin zum/r Anderen verschieben, um koloniale Differenz zu entdifferenzieren.

## Drei dekoloniale Begegnungen/Verknüpfungen in/mit Europa.

### Europäische Geschichten durch „Recipes for Survival“ gesehen (1.2, 1.3, 1.4)

Nach Brasilien, Nordamerika und Mexico entschieden sich Alves und ihr Partner Jimmie Durham Anfang 1994, die Americas zu verlassen. Ein soziales, politisches und künstlerisch akzeptables Leben in den eng gesteckten Räumen indigener und post\_kolonial-definierter Identitätscluster machen die Americas für Alves und Durham zu einem nicht mehr lebhaften Ort, von dem aus der/die/das verunmöglichte Andere in Potenzialitäten einer anderen, dekolonial lebhaften Zukunft gedacht, übersetzt und ersonnen werden können.<sup>177</sup>

Für Alves werden ab diesem Zeitpunkt in Europa nicht nur die „europäisch anderen“ Realitäten und dessen kolonialhistorisch bedingte Gewissheiten und Selbst-Privilegien sichtbar (d. h. koloniallogisch verkehrt oder umgedreht) – jene, die in den Americas unsichtbar (oder unter post\_kolonialisierten Vorzeichen normalisiert) gemacht wurden/werden, sondern sie beginnt sich durch die kontinentale Standortverlagerung auch entlang der post\_kolonialen Achse Amerika–Europa, die ihr Leben durchzieht, von „hier“ aus noch einmal intensivierend mit den Fragen des Ortes und seiner Gemeinschaften auseinanderzusetzen. Sie befragt europäische Ortsspezifität im Sinne von Ortsgeschichten und beginnt, auch transatlantische Verkettungen in künstlerische Visionen zu übersetzen, in denen sie gleichermaßen europäische Wir in Praktiken des Wir/Mit thematisiert.

Wie beginnt Alves, von „Recipes for Survival“ aus gedacht, in Europa zu arbeiten? Was sind die Bedingungen und Grundlagen für mögliche Wir/Mit-Geschichten in Europa? Wie entwickelt sie ihre Überlegungen und kollaborativ-verschiebende Ästhetik innerhalb Europas, jener Welt, die sich als „Alte Welt“ über Jahrhunderte hinweg in europäische Denk-, Erinnerungs-, Seins- und Subjektivierungskulturen eingeschrieben hat? Wie setzt sie sich mit den europäischen Narrativen von Selbst- und Ortsbestimmungen auseinander und wie verschiebt sie

---

<sup>177</sup> In einem E-Mail-Korrespondenz mit der Autorin schreibt Alves am 25.1.2016 dazu: „[We] left Cuernavaca because in February of 1994 a helicopter started to come to our house and hover over us. It would come in the afternoons, usually. Some soldiers pointed rifles at us from the helicopter. for awhile we did not know why this was happening but discovered that there had been a program on the discovery channel about indigenous struggles in the americas, and jimmie was in that program, representing the international indian treaty council from when he was there in the 80s. this was just after the zapatistas struggle became evident in Chiapas in december of 1993. as you can imagine security forces were under high alert to track down indigenous leaders. normally, not many people would have seen that program because the original was in english but in jan of 1994, the discovery channel became bilingual, so it was all translated into spanish. we lived in a neighborhood, that when we had moved there it was prd (opposition party) but was systematically destroyed and violently by the pri (institutional party in power). we are very sure that the neighborhood human rights committee (led by a brutal family of pri-ists who beat up the children in our attempted art school) denounced us to the military. We then decided we must leave. we did so as quickly as we could but with no money it took us until the summer... a scary wait.“ (Orthografie im Original belassen.)

„hier“, in Europa, Wissen und Relationalitäten „unserer“ Selbste (*sic*) und Wirs? Welche Geschichten sieht, erzählt und forciert sie „hier“? Und wie führt sie „hier“ das fort, was sie „dort“ mit u. a. „Recipes for Survival“ angestoßen hat, d. h., wie spinnt sie ihre ästhetisch-ethischen Selbst-, Orts- und Geschichts-Verschiebungen innerhalb Europas weiter?

Drei ihrer zahlreichen Projekte werden im Folgenden unter diesen Aspekten im Fokus der „Recipes for Survival“-begleitenden Archiv- und Materialsichtung stehen:

1.2 – „Objective Channel Selection“, 1995<sup>178</sup>

1.3 – „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“, 1995<sup>179</sup>

1.4 – „Workers in Europe – A Proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum“, undatiert (ca. Ende 1990er Jahre).<sup>180</sup>

„Objective Channel Selection“ und „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ sind ihre ersten beiden Arbeiten, die in Europa entstehen. Es sind zwei *in situ*-Projekte, die Alves in Gent und Brüssel 1995 realisiert hat. Dass „Recipes for Survival“, „Objective Channel Selection“ und „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ in den zwei Welten des Kolonialgefüges jeweils „die Ersten“ für Alves waren, reicht nicht aus, um sie in Dialog miteinander zu setzen, jedoch zeigt sich durch Alves' inhaltlichen Zugang zu ihrer jeweiligen amerikanischen und europäischen Umwelt, dass die formal unterschiedlichen Arbeiten in Bezug auf ihre post\_koloniale Situierung, ihre widerständigen Geschichtsproduktionen und ihre dekolonial/dekolonisierende Wir/Mit-Praktiken miteinander in fruchtbare Dialoge treten können und dass die Idee des „Entrées“, des künstlerischen „Anfangens“ in Welt, eine interessante und vielleicht doch nicht so unwichtige Marginalie ist. Die knappste mögliche, thematische Kontextualisierung zu ihren beiden ersten Europaprojekten schreibt Alves in einem Projekttext ein paar Jahre später. Dort heißt es:

„In 1994, I left the Americas and moved to Europe. My projects, „Objective Channel Selection“ in Ghent and „Minus One Dimension“ in Brussels investigate the physical redefinitions of ourselves in places that the landscapes has been modified. Or [...] the problematics of becoming part of a place.“<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/objective-channel-selection/?searched=objective+channel&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2](http://www.mariatherezaalves.org/works/objective-channel-selection/?searched=objective+channel&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2) (aufgerufen am 22.5.2020).

<sup>179</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/minus-one-dimension-zinneke-reflections/?searched=minus+one+dimension&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2+ajaxSearch\\_highlight3](http://www.mariatherezaalves.org/works/minus-one-dimension-zinneke-reflections/?searched=minus+one+dimension&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2+ajaxSearch_highlight3) (aufgerufen am 22.5.2020).

<sup>180</sup> Das unrealisierte Projekt ist nicht auf der Webseite archiviert. Der Konzepttext für das Projekt ist deshalb in diesem Kapitel abgedruckt.

<sup>181</sup> Alves, Maria Thereza, *Maria Thereza's Place by Michael*, unpublizierter Projekttext 1997.

Welche Art von „körperlichen Re-Definitionen in Zusammenhang mit einem Ort“ spricht Alves hier an und in welcher Weise re-konfiguriert (re-definiert) sie ihr, und potenziell unser, Verständnis von Körper-Ort-Beziehung im Hinblick auf ein erweitertes und verschobenes Verständnis des Ortes als eines historisch Gewordenen, mit dem sie/wir im Hier und Jetzt in Beziehung steht/en? In welches Verhältnis setzen sich in den beiden Europaarbeiten Körper- und Ortsverständnis, d. h. auch Körper- und Ortswissen und was können wir, Europäer\*innen, dadurch lernen zu verlernen?

Zunächst aber fragt sich: Was hat Alves bewogen, die Americas zu verlassen und sich in Europa niederzulassen, wo sie weder familiäre Kontakte noch, zumindest bis zu diesem Zeitpunkt, ein „professionelles“ Netzwerk besaß. In einem der zahlreichen Interviews, die ich mit ihr führte, antwortete sie auf die Frage, inwieweit sie sich auf der Suche nach einem „anderen Ort“ außerhalb Brasiliens, den USA und Mexicos historisch willentlich für Europa entschieden und was bei dieser Bewegung des geografisch räumlichen Situierens eine Rolle gespielt habe:

„Yes, it was a conscious decision, as opposed to New York, because it was my parents, Brazil because I was born there, Mexico had been a conscious decision but things were very weird, and it was like: let's leave all this stuff here. And Europe we saw as a place where we had [the experience] when we did things there, that we were invited to participate, that people wanted to hear your thoughts and this we liked very much, so this was a conscious decision. This was a place we could speak, we could do work from, that we could have a place to stand, whereas anywhere else we don't. At least you have a place to stand, that is the difference.“<sup>182</sup>

## **1.2 – „Objective Channel Selection“, 1995**

Das Genter Projekt „Objective Channel Selection“ schlug Alves 1995 auf Einladung des dortigen „Time Festival“ vor und realisierte es.<sup>183</sup> Es besteht aus zahlreichen gravierten Pflastersteinen, die an vier verschiedenen Stellen in Genter Straßen einzementiert wurden, an Stellen, wo ehemals Wasserstraßen durch die Stadt verliefen und die heute mit Straßen überdeckt sind. Außerdem besteht das Projekt aus einer Filmleinwand, die Alves in eine Wasserstraße eingespannt hat und zwar so unter der Wasseroberfläche eingespannt, dass ein Wasserkino entsteht oder, anders gesagt, ein durch das Wasser selbst dirigierter „Wasserfilm“ vor unseren Augen stattfindet. Es ist ein Film, der sich nie wiederholt, der in jedem Moment Unvorhersehbares geschehen lässt.

---

<sup>182</sup> Zitiert aus einem Interview der Autorin mit Maria Thereza Alves am 8.3.2016 (Transkription W.L.).

<sup>183</sup> Näheres unter: <https://lib.ugent.be/catalog/rug01:001694841> (aufgerufen am 3.10.2019).

Was bindet die Teile der Arbeit zusammen und in welcher Weise erzählt sie uns diese Ortsgeschichte?

„Objective Channel Selection“ dreht sich um den Körper, der sich durch die Stadt bewegt und von den Straßenverläufen dirigiert wird. Es dreht sich um Wasserläufe (Flüsse und Kanäle), die durch unsere Städte verlaufen und oftmals im Laufe ihrer Geschichte überdeckt oder umgeleitet werden. Und es dreht sich nicht zuletzt um die Besucher\*innen eines Kunstfestivals (Kunstkonsument\*innen), deren Körper, Augen und Sinne sich außerhalb des Museumsbaus – der Ort, der bestimmtes Wissen vorab annimmt/voraussetzt und der Wissen gibt und Visionen sammelt – bewegen sollen und die sich in ein Verhältnis und in eine Kommunikation mit diesem „außerhalb der Kunst“ setzen können. „Objective Channel Selection“ ist eine Einladung an die Besucher\*innen, etwas zu sehen, zu hören, wahrzunehmen und zu bedenken, das über die Kunst und den Kunstweltkontext hinausreicht, das hin zu unserer Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und Befragung unserer „Kategorien“ reichen kann sowie hin zu dem Ort, an dem wir uns unmittelbar und im Moment des „Ausstellungsbesuchs“ befinden.

Das Projekt basiert auf einer direkten und körperlichen Erfahrung, die Alves kurz nach Ankunft in Gent machte und die sie intensiv befragt und hinterfragt, weil sie eine ihr unbekannte Erfahrung verstehen will. Sie lebt zu dieser Zeit gerade eine Woche in Gent und bei ihren täglichen Gängen durch die Stadt nimmt sie intuitiv eine Körperreaktion bei sich wahr. Ihr Körper reagiert in Form einer vom vorgegebenen Straßenverlauf abweichenden Bewegung, die sich Alves nicht erklären kann. Sie befragt die Menschen in ihrem Umfeld, um herauszufinden, was die Ursache für diese starke körperliche Reaktion sein könnte und erfährt, dass an dieser Stelle das Ufer einer Wasserstraße verlaufen ist. Die heute an dieser Stelle stehenden Häuser irritieren in ihren Anordnungen den körperlichen Orientierungssinn, ja, offenbar ist es hier sogar so, dass der Körper etwas Absentes zur Kenntnis nimmt. Der Körper reagiert wissend auf etwas Ungewusstes, auf etwas, das nicht mehr (sichtbar) da ist.

Alves beginnt daraufhin in den städtischen Archiven Gents zu forschen und verschafft sich mittels alter Stadtkarten einen Überblick über die Stadtgeschichte und die überdeckten oder verlegten Kanalstraßen. Sie findet heraus, dass die Prozesse der Überbauung und Umleitung von Wasser die Stadt vielfach durchziehen und beginnt die Stadt in Bezug auf ihre „Wassergeschichten“ abzulaufen. So verschafft sie sich weitere Körpereindrücke oder Körperabdrücke von der Präsenz des abwesenden Wassers. Sie stellt fest, dass ihr Körper offenbar wiederholt entgegen der städtischen Architektur Bewegungen macht, die auf etwas anderes verweisen. Die Tatsache also, dass im städtischen Kontext subtile Körpererfahrungen stattfinden können, die im Zusammenhang mit dem Ort und den Ortsveränderungen und -geschichten stehen oder von diesen beeinflusst werden können, fasziniert und beschäftigt Alves intensiv. Sie

ist fasziniert darüber, dass der Körper ein Sensorium und eine Erinnerungsfähigkeit für etwas zu haben scheint, was Augen nicht sehen können und ist interessiert daran, die damit zusammenhängende Geschichte ans Licht und in unsere mehr als unbewussten Überlegungen und Empfindungen mit einfließen zu lassen, d. h. sie zum Teil ihres künstlerischen Nachdenkens sowie unseres kritischen Denkens über den Ort, an dem wir uns befinden, zu machen.

Die Bedeutung von Wasser und der Beziehung zwischen Wasser und dem menschlichen Wohlbefinden ist darüber hinaus ein Aspekt, der sich bei Alves zentral durch die frühen europäischen Arbeiten zieht.<sup>184</sup> Insbesondere ihre Genter Erfahrung im Jahr 1995 wird in vielfacher Weise in zahlreiche ihrer folgenden Projekte hineinspielen, in denen sie – auch ausgehend vom menschlichen und politischen Umgang mit Wasser und Naturerscheinungen – immer wieder das Überlagern von ins Ungleichgewicht geratenen Geschichten forciert. Insbesondere geht es ihr darum, an die Inklusion solcher vergessenen Geschichten zu erinnern, die nicht (mehr) sichtbar oder (wissend) vergessen oder (gewalttätig) verdrängt wurden und die aus unseren Gedächtnissen allzu selbstverständlich gelöscht wurden und werden. In der Weise kartografiert Alves im „Objective Channel Selection“-Projekt entlang ihrer Recherchen die Wasserstadt Gent, indem sie dessen sichtbare und nicht mehr sichtbaren alten Wasserläufe zu Agent\*innen macht, für die unser Körper und unsere Sinne durchaus empfänglich sind. Alves vergleicht Stadtkarten und hält die Veränderungen der innerstädtischen Wasserstraßen durch die Zeit und den Raum fest. Es sind Veränderungen, die die gesamte Stadt und dessen historische Gefüge durchziehen und die unsere Stadtwahrnehmung und -interaktion verändern. Die Revitalisierung dieses überdeckten Wissens könnte, weil es eben durchaus unsere Körper und Sinne ins Schwanken bringt, zu einer anderen Stadterzählung und zu anderem Engagement beitragen.

Wie übersetzt Alves diese körperliche Erfahrung und ihre Archivrecherchen für das „Time Festival“ in ihr „Objective Channel Selection“-Projekt?

Zunächst entscheidet sie sich, 20 Pflastersteine mit jeweils 2 gewellten Linien (wie bei einer einfachen Skizzierung eines Flusses) zu gravieren. Die zwei Linien fräst sie auf die Steinoberfläche. Im Anschluss werden, zusammen mit Stadtangestellten, diese Steine an 4 Orten einzementiert, an denen sich Wasserläufe befinden, die nun mit Straßen zugedeckt sind. Wie Erinnerungssteine sind sie für jede/n Passant\*in sichtbar im Boden eingelassen.

---

<sup>184</sup> Bei Alves spielt Wasser im Kontext der Amerikas und in ihren amerikanischen Arbeiten ebenfalls immer wieder und bis heute eine sehr wichtige Rolle und verflechtet sich thematisch in den Amerikas noch viel enger mit Kolonialgeschichten und neoliberaler Wasserpolitik (vgl. z. B. die *in situ*-Projekte für die Toronto-Biennale 2019 „Phantom Pain“ und „Garrison Creek“).



Sie sind damit weit mehr als symbolische Markierungen oder Übersetzungen, sondern sie sind Statthalter für das reale, noch existierende Wasser.

Dieser Intervention im Stadtraum fügt Alves für das Projekt eine weitere hinzu: Sie installiert ein hochpoetisches Wasser-Welt-Kino als vieldimensionalen öffentlichen Kontemplationsraum. Das Wasserokino besteht aus einer knapp unterhalb der Wasseroberfläche installierten Leinwand, die zur Abbildungsfläche für das Geschehen der Wasseroberfläche wird, seien es Wellen oder Spiegelungen des Umfelds oder das Zusammenspiel von Wasserbewegung und Geschehen außerhalb des Wassers. Wir sehen mit Blick auf die „Kinolaufwand“ sozusagen „nichts“ – außer der realen, durch die Bewegungen des Wassers gebrochenen, Welt-Situation, in der wir uns im Moment befinden. Auf dieses cinematografische Nichts blickend, sehen und hören wir sozusagen Alles, was uns umgibt in Form seiner Reflektionen auf der Wasseroberfläche. Im Zusammenspiel mit der Wasserbewegung läuft unsere Welt in der Spanne zwischen alles und nichts vor uns ab und wird dabei entscheidend vom Wasser selbst, seinen Bewegungen und Reflexionen, interpretiert. Das Wasser wird in Alves' Kino zum Direktor und Regisseur des ewigen Jetzt, so lange wir diesem „Film“ unsere Aufmerksamkeit schenken. Denn der Film läuft auch ohne uns und unaufhörlich, aber zum Film wird er erst durch unser Verweilen im Wasserokino.

Die Leinwand ist zudem direkt in der Nähe einer Brücke ins Wasser eingelassen, sodass die Besucher\*innen, auf der Brücke stehend, eingeladen werden, über die „cinematic possibilities of flowing water“<sup>185</sup> nachzudenken. Aber nicht nur das: Zum Wasserokino und den Überlegungen einer uns unvertrauten „Regiearbeit“ des Wassers selbst kommt ein weiterer Aspekt hinzu, der Alves wichtig ist und den sie ausgehend von der Überlegung der „cinematografischen Möglichkeiten fließenden Wassers“ entwickelt. Durch Selbst- und Umweltbeobachtungen weiß sie, dass Menschen, insbesondere im städtischen Leben, gerne aufs Wasser, die Oberflächenreflektionen und -spiegelungen schauen, aber dies oft nur etwas beschämt tun. In einem Gespräch erzählt sie:

„[S]ometimes in the city you feel embarrassed to do this [einfach nur auf einer Brücke oder am Fluss stehen und auf das Wasser schauen], and then it was like: „You are looking at art“, so you could look at the water and contemplate. That was just to use art to contemplate.“<sup>186</sup>

Hier wird Kunst zur willkommenen Ausrede und Einladung für etwas, was Menschen lieben, sich aber im Leben nicht zugestehen und Kunstbetrachtung wird zum Vorwand, ja zur „Entschuldigung“, einfach nur aufs Wasser schauen zu „dürfen“ und nachzudenken.

---

<sup>185</sup> Alves, Maria Thereza, (*o. T.*), unpublizierter Projekttext, 20.8.1994 (Archivbox „Small Works“, unapg.).

<sup>186</sup> Zitiert aus einem Interview der Autorin mit Alves am 21.2.2016 (Transkription W.L.).

Das heißt, Kunstbetrachtung transformiert Alves ganz gezielt in kontemplative Zeit an einem bestimmten Ort, die uns durch und entlang ihres *in situ*- Projekts „Objective Channel Selection“ geschenkt wird. Als Kunstkonsument\*innen und den Erwartungen, die an uns in der Rolle als kritische Beobachter\*innen herangetragen werden, bekommen wir Zeit zur Kontemplation und zur freudvollen Teilnahme am städtischen Wasser-Leben geschenkt, eine dekoloniale Einladung zum mit-der-Welt-Sein.

Immer wieder tauchen solche Beweggründe, d. h. die Integration einfacher und freudvoller Lebensmomente mittels Kunst und durch Kunsterfahrung in Alves' Reflektionen auf. In ihrer stets kritischen und dekolonialen Geisteshaltung und -gegenwart verweigert sie eine vereinfachte Idee dekolonial politisierter Kunst, die sich allein zum Vehikel einer Politik macht. Dekoloniale Lust, dekoloniales Kunst-Machen und dekoloniale Kritik sind für Alves, wie sich an den frühen Europaprojekten zeigt, keine Gegensätze. Vielmehr scheint sie mit den kunstkritischen und -inhärenten Setzungen und Grenzen zu spielen, indem sie mit der Betonung auf Lust-, Zeit-, Ortsgewinn und Kontemplation eine allzu feste und (kontextuell) gerahmte Idee von Kunst unterläuft. Die Kunst, die uns Alves hier zu bedenken gibt, macht sich gerade nicht „einfach“ als Kunstwerk erfahrbar, sondern entzieht sich gewissermaßen der Kategorie „Kunst“. Es wird zu einer die Kunst erweiternden/entgrenzenden Kunst dadurch, dass wir ihr unsere Aufmerksamkeit in Form von Weltzugewandtheit und einer selbstsitierten Interaktion geben. Alves' Kunst ist die Kunst der Einladung in dem Maße, in dem wir uns von ihr einladen lassen und durch sie die Relationen des Orts und der Zeit kritisch befragen. Wir wissen, dass Kunst nicht allein im Museum und dessen Innenräumen stattfindet, aber vielleicht haben wir mit Alves' Projekt die Möglichkeit, Kunst jenseits des Museums – in den von uns bewohnten und historisch vermeintlich gesetzten Räumen – zu denken und sie dadurch auch als westlich fixierte Kategorie zu entgrenzen.

Schenkt Alves' Projekt „Objective Channel Selection“ den Besucher\*innen also einerseits kontemplative Zeit zum Verweilen im „Wasserkino“, werden sie andererseits mit einer Genter Stadtkarte ausgestattet, auf der 4 nicht mehr existente Flussläufe eingezeichnet sind. An diesen unsichtbaren Flussläufen entlang können die Besucher\*innen die gravierten Pflastersteine finden, die als Stellvertreter\*innen des abwesenden Wassers präsent sind. So ist der Stadtspaziergang, das Laufen entlang von Geschichten, die einmal waren und nicht mehr sind oder die sind und zugleich nicht sind, ein wichtiges Moment in vielen von Alves' Projekten, um dabei vielleicht auch der eigenen Körper-Ort-Zeit-Beziehung nachspüren zu können.

Alves schreibt:

„Visitors were given maps to look at ‚art‘ but it was in the passage of their body through those spaces that I hoped something might occur.“<sup>187</sup>

Was nehmen die Besucher\*innen bei ihrem Weg durch die Stadt und bei den Pflastersteinen wahr? Merken sie, dass hier etwas fehlt oder vielleicht etwas unerklärlich seltsam ist? Können ihre Körper Alves' Erfahrungen teilen? Kann vielleicht die Suche der Besucher\*innen nach der in der Karte markierten „Kunst“ sie zu unerwarteten, unerklärlichen und subtilen Körpererfahrungen führen? Oder machen sie andere Wasser-Stadt-Geschichten-Erfahrungen/Erinnerungen entlang der Spuren, die Alves gelegt hat?

An dieser Stelle entsteht, wie ich meine, ein Raum für ein unvorhersehbares Wir/Mit mitten in Europa, das sich durch die gemeinsame und geteilte Wahrnehmung an/mit Orten der Kunst, und über diese hinausreichend, ereignen kann. Es ist kein fixes oder planbares Wir/Mit, sondern eines, das entsteht, wenn wir der Ort- und Raumgeschichte intensiv zuhörtend folgen und uns dieser kritisch und produktiv aussetzen. Ein Wir, das gefragt ist, sein Umfeld *anders* wahrzunehmen, weil hier Wahrnehmungen adressiert werden, die über das hinausgehen, was wir sehen und auch über das, was uns gewöhnlich im Kunst-Welt-Kontext vertraut ist, zu sehen und zu hören. Dieses sich mit dem Ort in Beziehung setzende Wir kann durch die Kunst hindurch lernen, etwas wahrzunehmen, was nicht mehr da ist und es wird zum Wir/Mit aufgrund der Möglichkeit, Wissen auch über das, was wir vermeintlich nicht (mehr) wissen können. Das Wir, das ich hier zur Kenntnis nehme, ist eines, das sich durch die realen Räume der Kunst in sozial-politische und gegenwartsbezogene Möglichkeitsräume für andere Geschichten in unsere realen Leben hineinschieben lässt und von dort aus nach den miteinander vielfach verflochtenen Dimensionen unserer Welt fragt.

Was von einem Projekt wie „Objective Channel Selection“ nach der Ausstellungszeit bleibt, ist eine noch zu bedenkende Frage. Das Kunstwerk gibt es nur mehr in Form von Dokumentationen in Alves' Archiv, in Form ihrer Texte und Fotografien vor Ort sowie ihrer Antworten auf Fragen an sie. Ob die Pflastersteine heute noch in Gent sind, weiß ich nicht, auch Alves weiß es nicht mit Sicherheit. So müssen wir auch hier das imaginäre bzw. imaginative und das narrative Potenzial ihrer ersten europäischen Arbeit als wesentlich betonen. Das Text- und Bildmaterial, die Dokumentationen, Interviews und das freudvolle Gespräch über die Arbeit ist geradezu Teil der Arbeit, genauso wie sich das Wir/Mit, das 1995 in der Arbeit formuliert ist, in mein Nachdenken über das Verschiebungspotenzial von Welt durch Kunst in das jeweilige Hier und Jetzt stets neu übersetzen und aktualisieren lassen kann.

---

<sup>187</sup> Alves, (*o. T.*), 20.8.1994, unpag.

### **1.3 – „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“, 1995**

Von 1994 bis 1996 lebten Alves und Durham für zwei Jahre in Belgien. Sie beginnen von „hier“ aus, sich in europäische Diskurse, „Netzwerke“ und Sozialität einzubringen und die zwei Seiten und Geografien der amerikanischen Kolonialgeschichten zu verweben bzw. zu konterkarieren. Ihre Aufenthaltsorte wechseln zwischen Gent, Brüssel und Antwerpen. Sie leben und überleben mit der Hilfe, zunächst noch weniger, europäischer Freund\*innen, darunter auch Kurator\*innen und Galerist\*innen und werden zu einigen Gruppenausstellungen in Belgien eingeladen. Noch ist es vor allem Durhams Kunst, von dessen Verkäufen sie die erste Zeit ihren Lebensunterhalt in Europa bestreiten. Vor allem Alves arbeitet aus der reinen Energie und Sehnsucht heraus, mit der Welt, die sie umgibt, in Dialog und Beziehung zu treten – mit Arbeiten, die bis heute weitestgehend nicht ausgestellt wurden (wenn sie überhaupt noch existieren) und die nur in ihrem Archiv (und teilweise seit 2016 auf ihrer Webseite) dokumentiert sind: Sie zeugen aber umso intensiver von ihrem Bedürfnis, als Künstlerin an ihrer Umgebung partizipieren zu wollen sowie kritisch und gegenwartsbezogen die Logiken der Welten zu kommentieren und zu verschieben.

Kurz nach ihrer Teilnahme am Time Festival in Gent wird sie jedoch von einem flandrischen Nachbarschaftszentrum in Molenbeek in Brüssel gefragt, eine *in situ*-Arbeit für die bzw. mit den Bewohner\*innen des sogenannten Arbeiter\*innen- und Immigrant\*innen-Kiezes Molenbeek zu entwickeln. Bis heute steht der muslimisch geprägte Kiez im Ruf, eine Keimzelle des islamischen Terrors zu sein.<sup>188</sup> Er wird als ein innerstädtischer „Problembezirk“ wahrgenommen, dessen Bewohner\*innen mit der europäischen Integrationspolitik kämpfen, die weniger auf Integration als auf Separation setzt. Hinzu kommt in Brüssel der allseits präsente Rassismus gegen die flämischen Bewohner\*innen, ein post\_kolonial innerbelgischer und nationalstaatlicher Konflikt, der auch in den 1990er-Jahren virulent war. Die Einladung an Alves folgte dem Wunsch eines flandrischen Kulturzentrums, mit den Bewohner\*innen in Kommunikation und Austausch zu treten. Es war als Herausforderung eine, die Alves erneut nach den Möglichkeiten einer spezifischen Kollaboration fragen ließ.<sup>189</sup>

Für Alves, die oft mit gefundenen und sogenannten armen Materialien arbeitet und die sich bereits in früheren Arbeiten (wie z. B. in „Barra / Barre“) mit der gewaltvollen Beziehung

---

<sup>188</sup> Vgl. u. a.: <https://www.goethe.de/ins/be/de/kul/prj/ngo/20835708.html>; <https://www.zeit.de/thema/molenbeek> und <https://www.dw.com/de/belgien-molenbeek-und-der-islamistische-terror/av-48672372> (alle aufgerufen am 4.10.2019).

<sup>189</sup> In den 1990er Jahren war Alves Teil verschiedener Künstlerkollektive in Cuernavaca Mexico, z. B. bei *Espacio Verde* und *La Estacion*.

zwischen Mensch, Land, Kolonialgeschichten und kapitalistisch geprägten Ideen von Besitz und dessen Kategorien von *meins* versus *deins* in Form von *in situ*-Interventionen auseinandergesetzt hat, brauchte es in Bezug auf Produktionskosten und Produktionsvoraussetzungen für die Molenbeek Einladung wenig. Alves konnte in ihrem winzigen Brüsseler Studio alle Vorbereitungen für das Projekt treffen, zumal ihr wesentliche Ideen und Richtungen innerhalb der Projektentwicklung ohnehin, wie so oft, gehenderweise einfallen. Die Einladung ist Alves genug, um ihre Ortsrecherchen zu beginnen. Insbesondere mit der noch frischen Gender Wasser-Geschichte-Erfahrung fiel es ihr nur allzu leicht, für Brüssels Wassergeschichten sensibilisiert zu werden und auf eine solche auch in Molenbeek zu stoßen. Sie erzählt:

„I was commissioned by a Flemish group to do a work in Molenbeek, which is a Turkish immigrant area of Brussels. So I didn't know what to do, and I walked and walked and walked and then I realized there is some water there and I wanted to see what do you see in water and what is lost when water is removed from a place.“<sup>190</sup>

Der kleine Flussarm der Senne, Petite Senne oder auch Zinneke genannt, fließt durch Brüssel und verzweigt sich vor allem im Stadtteil Molenbeek. Der im 16. Jahrhundert künstlich angelegte Wasserarm der Senne war die Voraussetzung für die Ansiedlung örtlicher Gewerke, vor allem Gerbereien und Brauereien. Zenne ist das flämische Wort für Senne und Zinneke, wiederum der Diminutiv von Zenne. Seit Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Zinneke im Zuge der Stadtentwicklung und als Gesundheitsmaßnahme gegen Epidemien mehr und mehr zugedeckt und überbaut.<sup>191</sup> Diese städtischen Flussabdeckungsmaßnahmen zogen sich bis in die 1990er-Jahre des 20. Jahrhunderts hin, ja, genau bis zu dem Zeitpunkt, als Alves ihre Recherchespaziergänge in Molenbeek für das Projekt machte; 1995 wurde ein weiterer Flussabschnitt aufwendig überbaut und verstädert.<sup>192</sup> So lag es nah, dass Alves sich mehr und mehr zu fragen begann, welche Erfahrungen, Bilder und Lebensmomente uns Menschen dadurch genommen werden und vor allem auch, welche visuellen und körperlichen Erfahrungen uns fehlend gemacht werden, wenn Wasser im Umfeld der Menschen zum Verschwinden gebracht wird. Denn, so wundert sie sich, sind die Wasserreflektionen um uns herum nicht Teil unserer Bilder und Erscheinungen von Welt? Alves fragt sich immer intensiver, wie wir das reimagineren können, was uns bereits genommen wurde und wie wir Aufmerksamkeit für

---

<sup>190</sup> Zitiert aus einem Interview von der Autorin mit Alves am 21.2.2016.

<sup>191</sup> Vgl. z. B.: <https://www.belgieninfo.net/fragiles-multi-kulti-spektakel-zinneke-parade-2016/> (aufgerufen am 4.10.2019).

<sup>192</sup> Alves lernt bei ihren Spaziergängen auf der Suche nach dem überdeckten Zinneke Fluss einen jungen Bauingenieur (Yvan) kennen, der 1995 für das Zubetonieren des letzten noch ungedeckten Teils des Zinneke zuständig war. Alves fragt ihn, ob er bereit wäre, die Betonieraktion für mindestens eine halbe Stunde zu filmen. Er erklärt sich bereit, die „letzten Stunden“ des Zinneke unter freiem Himmel aufzunehmen (vgl.: Interviews der Autorin mit Alves am 21.2.2016 und 20.4.2016 in Berlin).

diese uns reduzierenden Dimensionen herstellen können. Sie sucht nach Möglichkeiten, sowohl kritische Aufmerksamkeit zu den Prozessen der Wasserabdeckung herzustellen als auch unsere realen und vorhandenen Realitäten der Dimension Wasser in unsere Sicht zu bringen.

Dass und wie die Bewegungen des Wassers auf die Bewegungen und Wahrnehmungen des Körpers Einfluss nehmen, spielte im „Objective Channel Selection“-Projekt eine zentrale Rolle, genauso wie die Spiegelungen und Reflektionen der Umwelt auf der Wasseroberfläche von „Welt erzählen“, wenn wir uns den Raum nehmen, sie als Dimension unserer Erfahrungswelt zu erfahren. Was macht Alves im Fall des Zinneke-Flusses, der überbaut wurde und dessen letzter Abschnitt gerade als sie ihr Molenbeek-Projekt konzipiert, zubetoniert wurde? Wie aktiviert sie hier Möglichkeiten einer potentiellen Reimagination der uns verlorengehenden Dimension der Wasserreflektionen in einem Kunstprojekt?

Der Titel gibt uns zu verstehen, dass es um die Übersetzung einer verlorenen, visuellen Erfahrung, der Dimension von Wassereflektionen des Zinneke, geht, Reflektionen von Dingen, die sich auf der Wasseroberfläche spiegeln und die uns eine eigentümliche und ganz eigensinnige Bild- und Körpererfahrung von den Objekten, ihrer Anwesenheit und dem Ort selbst geben.

„Minus eine Dimension“ deutet an, dass uns, als Lebensnachbar\*innen des Wassers verstanden, eine Dimension von Erfahrung genommen wird, wenn unsere Nachbarschaft abgeschafft wird. Alves setzt also in diesem Projekt die Dimension unserer Erfahrung als Wassernachbar\*innen mit der uns fehlenden Dimension der Wasserreflektionen eines überdeckten Fluss zusammen. Sie forciert damit auch, dass selbst im Falle der Nichtsichtbarkeit des Wassers die Anwesenheit seines weltspiegelnden Aktionsraums präsent ist. Im Projekttext der Arbeit lesen wir zur Realisierung des Zinneke-Projekts:

„Alves photographed reflections in the water and then cut out their shapes on fabrics usually used to cover the surfaces of our homes such as carpets, curtains and tablecloths. The reflections include a plane’s vapour trail, a topiary, two refugees, a security camera, a crane, a dog, a door, a window, a stone, steps, a tree etc. One was made for each day of the month long exhibit. They were rolled up and easily portable. Guided tours were made by Alves of the former site of the covered over Zinneke River. Visitors helped place a reflection and sometimes would find a reflection placed earlier. The reflections were left on the site until they disappeared.“<sup>193</sup>

---

<sup>193</sup> Unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/minus-one-dimension-zinneke-reflections/?searched=minus+one+dimension&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2+ajaxSearch\\_highlight3](http://www.mariatherezaalves.org/works/minus-one-dimension-zinneke-reflections/?searched=minus+one+dimension&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2+ajaxSearch_highlight3) (aufgerufen am 17.7.2019).

Es geht um Imaginationen und Reimaginationen von Welt. Ich stelle mir die Arbeit und meine Partizipation – entlang der Werkbeschreibungen, der Archivadokumentationen und Gespräche mit Alves – wie folgt vor:

Alves lädt zu einem von ihr geführten Spaziergang durch Molenbeek entlang des – zumindest visuell nicht mehr anwesenden – Zinneke-Flusses ein. Wir, die Gruppe der Spaziergänger\*innen, laufen durch Molenbeek und positionieren zusammen mit Alves Stoffstücke, die sie nach fotografischen Vorlagen von Wasserreflexionen unterschiedlicher Dinge und Situationen ausgeschnitten hat. Wir legen die Stoffstücke auf die jetzige Realität der überdeckten Wasserstraße. Die Stoffstücke sind höchst abstrakte, amorphe Formen, die die Weltbilder des Wassers jeweils wiedergeben. Wir legen bei jedem der Spaziergänge ein Stoffstück an einen der Orte, an denen der nun überdeckte Fluss unterirdisch und für uns unsichtbar entlangfließt. Wir laufen während der Projektdauer all die Orte ab, an denen im Laufe des Projekts bei den vorherigen Spaziergängen bereits andere Stoffstücke platziert wurden. Manchmal sind sie noch zu finden, manchmal vom Wind verweht, manchmal spurlos verschwunden. Wir reden vielleicht über Molenbeek, den Fluss und unser Leben, vielleicht auch über die Bedeutung von Wasser und Flüssen in unserem Lebensalltag. Vielleicht erfahren wir von Alves mehr über die von ihr ausgesuchten Dinge und Situationen, deren Wasserreflexionen sie als Umriss in den Stoffbahnen festgehalten hat. In Stoffumrisse übersetzt hat sie z. B.: eine Ziegelmauer, ein Zementhaufen, eine Überwachungskamera, zwei Flüchtlinge, die am Ufer sitzend auf ein illegales Jobangebot warten, ein Flugzeugkondensstreifen, ein Mann in einem Boot, ein Baukran, Schornsteine, ein Hund, ein Haus, ein Baum, ein Busch.<sup>194</sup> Es sind alles Dinge, die uns nahezu täglich umgeben, und die wir vielleicht nicht einmal zur Kenntnis nehmen. Aber haben wir je ihre Reflexionen auf der Wasseroberfläche wahrgenommen? Haben wir sie vielleicht wahrgenommen, ohne dass wir es als Welteindruck bemerkt haben? Haben sie vielleicht sogar einen bleibenden, wenn auch stillen, Eindruck in uns, in unserem Weltbild, als Schatten hinterlassen? Fehlt uns die Dimension der Wasserreflexionen, diese gespiegelte Welt auf den Wasseroberflächen, ohne dass wir uns vor den gemeinsamen Spaziergängen mit Alves darüber im Klaren gewesen wären? Haben wir je über die Dimension von Dingen in Form ihrer Wasserreflexionen mit jemanden zusammen nachgedacht und darüber gesprochen?

Alves macht uns bei den Spaziergängen etwas vermissen, das wir vorher vielleicht noch nicht einmal bewusst gewusst haben. Nun realisieren wir auf einmal, dass uns etwas fehlt, was wir vorher vielleicht noch nicht einmal als Dimension von Erfahrung gekannt oder anerkannt

---

<sup>194</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*, in: dies., *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*. A project by Maria Thereza Alves, Brüssel 1997, S. 7-9.

haben und wir merken auf einmal, dass wir etwas vermissen können, was wir vor der Erfahrung mit Alves' Projekt „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ noch nicht einmal bemessen haben.<sup>195</sup> All die Orte, die wir in Molenbeek ablaufen und die Teil unseres täglichen Lebens und unserer Alltagswege sind, lernen wir als ehemalige Orte und Bildwelten eines Flusses auch als historisch andere Orte kennen. Die Spaziergänge verändern unsere Sicht auf den Ort, seine Geschichten und die geteilte Realität. Wir sehen größere Zusammenhänge und fragen uns vielleicht auf einmal: Wann und unter welchen Bedingungen ist all das, was uns umgibt, entstanden? Wie ist der Ort zu dem geworden, was er heute ist? Oder auch: Was war an der Stelle, wo ich heute wohne? Oder: Wie würde unser/mein Leben aussehen, wenn die Stadtväter Brüssels nicht entschieden hätten, den Fluss zugunsten von Straßen, Parkplätzen, Einkaufszentren zu überbauen? Unsere Fragen eröffnen einen unbegrenzten Möglichkeitsraum, einen Raum auch, der Platz für andere Versionen des Hier und Jetzt sowie unseres Miteinanders öffnet.

In einem Vortrag 2009 in Mailand erwähnt Alves das „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“-Projekt. Dort sagt sie:

„I like to work in cities because of the potential of all the collective memory there. In Minus One Dimension: Zinneke Reflections: I wanted to trace what happens to a river that is lost in an urban context, a river runs through a city, goes through architecture, landscape, and interactions. This river was covered over in Brussels. So what happens when a river is removed from its physical surroundings.

There is the loss of visual possibilities that open up situations for us: a reflection of a street-light, with waves caused by a boat or wind, spirals off and collides with a reflection of the windows of a building or a security camera. I was interested in how we were losing these possibilities of seeing and therefore thinking in a different way. I documented the reflections which were possible to see in the rivers and canals of Brussels.“<sup>196</sup>

Die Dimension unseres Sehens, unserer Vision und unseres Denkens verändernd und so verschiebend, dass ein Möglichkeitsdenken in Bewegung gesetzt wird, scheint das zu sein, was Alves in ihren *in situ*-Projekten erreicht. Sie setzt sich damit auch als Künstler\*in aus den Americas mit der europäischen Geschichte in direkte Verbindung, indem sie uns einlädt, Stadt und Stadtgeschehen als realpolitischen und sozialen Raum kennenzulernen und Visionen von ihm zu verändern. Die Erfahrung, die durch „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ möglich gemacht wird, scheint die einer anderen Möglichkeit von menschlicher Verfassung und Wahrnehmung zu sein. Ausgehend von einem beklagenswerten und ungerechten Umstand –

---

<sup>195</sup> Vgl.: Coessens, Piet, *A texture of wounds*, in: Alves, Maria Thereza, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*. A project by Maria Thereza Alves, Brüssel 1997, S. 73-74 und Scanlan, Joe, *Sensing the Zinneke*, in: Ebd., S. 69-71.

<sup>196</sup> Alves, Maria Thereza, *Art and Ecology*, Mailand 2009 (unpubl.).



der Überdeckung eines Flusses, dessen Recht auf Sein/Anwesenheit nicht befragt wurde – entwickelt Alves, mit kleinsten Mitteln und minimalen Interventionen, eine Form des visuellen und ästhetischen Protests, mit dem sie uns den Raum für Möglichkeitsdenken gibt. Ein Möglichkeitsraum, der sich aber durchaus auch an die Verantwortung knüpft, ihn aktiv für Interventionen, Widerworte und Verweigerung zu nutzen. Indem Alves diese Erfahrungen 1995 in geführten Spaziergängen zu gemeinsamen Erlebnissen und Gesprächen machte, stellte sie das partizipative Element dieses Möglichkeitspotenzials ins Zentrum ihres Projekts. Sie persönlich – als sogenannte „Ortsfremde“ – führt die Bewohner\*innen Molenbeeks und Brüssels zu einem Stück Ortsgeschichte und -geschehen. Sie schlägt ihnen den Raum für ein Möglichkeitsdenken mit einer fehlenden, aber möglicherweise wesentlichen, Dimension der geteilten täglichen Erfahrung genauso vor, wie sie selbst diesen Raum für sich zu einem erfahrbaren macht, der sich mit den Geschichten des/r Anderen füllen kann.

Alves ist – ohne es als explizite Äußerung in den Werkbeschreibungen oder in Texten zu diesem Projekten lesen zu können – sowohl in Gent als auch in ihrer zweiten europäischen Arbeit in Brüssel – so interpretiere ich es in Zusammenhang mit der „Recipes for Survival“-Arbeit – auf der Suche, Möglichkeiten eines anderen Wir/Mit herzustellen und aktiv zu konstruieren, ein Wir, welches auf erweiterte, additive Möglichkeiten eines Sich-in-Verbindung/Beziehung-Setzens mit Geschichten und den unvertrauten, aber durchaus möglichen Mensch-Ort-Beziehungen/Dimensionen abzielt; Möglichkeiten, sich miteinander und mit der Welt in eine Beziehung zu setzen, die anderen Parametern folgt, als es unser tägliches, oft städtisch geprägtes und nationalen Ideologemen folgendes Leben zulässt und erfahrbar macht. Alves lädt zu Möglichkeiten ein, Welt *anders* zu sehen, kennenzulernen und zu wissen durch ein Kunstprojekt, in dem ein „Wir“ als historisches, flexibles und gestaltbares Moment erfahrbar werden kann. In diesem Sinn kann man sagen, dass es ihr auch um die Konstruktion eines Wir geht, das durch die Nahsicht auf Orts-, Körper- und Erinnerungsgeschichten die Möglichkeit einer anderen ortsspezifischen Aufmerksamkeit wachruft, eine, die unser Bewusstsein für das Gewordensein des Orts als einem nur vermeintlich gegebenen Hier und Jetzt und seiner uns heute oftmals bedrängenden Bedingungen schärfen kann. Alves' Befragung einer verlorenen menschlichen Dimension wäre, so gesehen, eine, die unser Imaginationsvermögen erweitert und es mobilisierend entgrenzt und entkategorialisiert. In Rückbesinnung auf das Wir in „Recipes for Survival“ wäre es uns in dieser Weise auch möglich, die Leben und Selbst-Repräsentationen des/r Anderen in Brasilien für uns vorstellbar und letztlich sogar teilbar zu machen.

#### 1.4 – „Workers in Europe – A Proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum“, undatiert (ca. Ende 1990er-Jahre)

Ein drittes, diesmal gänzlich unrealisiertes, Projekt soll anschließend ins Blickfeld rücken: In „Workers in Europe – A Proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum“ schlägt Alves einen „continental shift“ unserer Bilder, Visionen, Selbstverständlichkeiten und Lebensalltage vor und rückt die beiden Seiten der post\_kolonialen *conditio humana* dies- und jenseits des Atlantiks in aufwühlende Nähe zueinander – so nah, dass wir von Europa aus zu post\_kolonialer Realität in den Amerikas geschoben werden. Und so nah, dass mexikanische Realität ebenso irritiert und in Verschiebung geraten kann. Der Projekttext lautet:

##### **Workers in Europe**

##### **A Proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum**

While in Berlin on a sunny day, having arrived early for an appointment, I looked for a cafe to wait. I saw one with chairs and tables outside where construction workers were finishing off their early lunch alongside office workers just starting theirs, among some locals from the alternative scene of the Mitte, just beginning their breakfast. There was an easygoing exchange of conversations from one group to another at the shared long tables.

For days I wondered why that image kept coming back to me. Along with another of elegantly dressed boutique owners in the morning with mop and bucket washing out the front of their shop or cleaning their windows. Then I suddenly realized that during the eight years I lived in Mexico, I had never seen a descendant of a European doing physical labour.

I propose for a Continental Shift, to photograph European workers engaged in physical labor. Photographs will be exhibited along with a printed text of this project.

Project: Some of these images will be printed as postcards. Thousands of postcards will be made and sent to only one neighborhood in Mexico City which will be selected based on the mixed composition of its residents: descendants of Europeans and the native indigenous population. For both, it will be a first encounter of seeing a working Europe.<sup>197</sup>

---

<sup>197</sup> Alves, Maria Thereza, *Workers in Europe. A proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum*, o.O., o.J. (vermutlich Berlin, ca.1999).

Zum „Workers in Europe“-Projekt gibt es in Alves' Archiv lediglich den oben vollständig wiedergegebenen, einseitigen und undatierten Projektvorschlag. Zu den Umständen der Projektentwicklung finden sich im Archiv keine weiteren Schriftstücke und Vermerke; es lässt sich nicht sagen, warum das Projekt nicht realisiert wurde. Der Text lässt nur indirekt Rückschlüsse auf seine Entstehung zu. Alves hat ihn vermutlich Ende der 1990er-Jahre geschrieben, als sie in Berlin lebte. Die Projektidee geht wohl auf eine konkrete Erfahrung in Berlin zurück. Gab es eine Einladung, Ausschreibung oder Anfrage? Und so ist der Projekttext eine archivalische Marginalie,<sup>198</sup> ein ephemeres Ereignis, das sich nichtsdestotrotz in unserer Fantasie als dekoloniales Szenario abspielen kann.

Es erscheint mir trotz der „Verborgenheit“ oder kunsthistorischen Unsichtbarkeit von Bedeutung, weil dem Projekt ein dringend zu begreifendes, transkontinentales Denken zugrunde liegt, welches nicht nur unser post\_kolonial verschränktes in-Beziehung-Stehen herausstreicht, sondern welches gleichermaßen auch auf die Grenzen des immer schon post\_kolonialisierten Miteinanders hinweist. Damit vermag dieses Projekt rückblickend nicht nur in Bezug auf die Geschichten und Bilder von „Recipes for Survival“ erhellend sein, sondern es führt ebenso richtungsweisend zu der Art und Weise und den Notwendigkeiten, die Alves zu ihrer radikalen Fiktionalisierung für dekolonial/dekolonialisierend entgrenzende Praxis provoziert. Es wird jene radikal dekolonial nötige Fiktionalität sein, die Alves 2009 ihrer postindigenen Heldin „Iracema (de Questembert)“ und deren verschobener Identitätskonstruktion zugrunde legen wird, die im folgenden Kapitel 2.1 im Zentrum stehen wird.

Warum ein unrealisiertes Projekt also trotz seiner archivalischen Marginalität und historischen „Unsichtbarkeit“ dennoch Raum finden soll, ist in seiner Konkretheit begründet, mit der Alves zwischen den kontinentalen Welten kommuniziert und agiert und wie sie uns den/die/das durch Post\_Kolonialismus verunmöglichte Andere/n präsent macht. Sie sucht mit dem Projekt in unsere jeweils post\_kolonialisierten visuellen Limitationen zu intervenieren, was uns zugleich auch eine andere Sicht auf die brasilienzentrierte Arbeit „Recipes for Survival“ entwickeln lässt. Das Wir, welches Alves in „Recipes for Survival“ befragt, wird somit einmal mehr Teil unseres europäischen Wir.

Im „Workers in Europe“-Projekt schlägt Alves einen Bild-Austausch in Form eines „continental shift“ vor, durch welchen der/die/das post\_kolonial zum/r Anderen Gemachte in visuelle Realität, als jeweils Unvertrautes und Fremdes, geholt wird. Das Unsichtbare innerhalb des post\_kolonialen Weltgefüges wird an einem vermeintlichen Detail – physisch arbeitende

---

<sup>198</sup> In Alves' Archiv gibt es weitere Projektkonzepte, nie realisierter Arbeiten.

Europäer\*innen – in den 2 Welten post\_kolonialer Realitäten sichtbar gemacht und weist als sichtbar gemachte Realität auf die Limitation unseres Vorstellungsvermögens hin, das seinerseits aber die Grundlage unseres dekolonialen Imaginationsvermögens darstellt. Wenn uns hier Unvorstellbares vorstellbar gemacht wird, wenn Unsichtbares sichtbar wird, dann beginnen sich Selbst-Gewissheiten in Bewegung zu setzen und Raum dafür zu entstehen, das noch unvorstellbar Dekoloniale seinerseits vorstellbar und denkbar zu machen. Wenn der/die Andere als post\_kolonial Gewusste/r plötzlich in unvertrauter, post\_kolonial unmöglicher Weise gezeigt wird, dann scheinen die Limitationen unseres jeweiligen post\_kolonialisierten Vorstellungsvermögens auf, die wesentlich die Möglichkeiten einer realen Verschiebung hin zu einer entkolonialisierten Zukunft betrifft. Indem Alves eine Sichtbarmachung des post\_kolonialisierten Unsichtbaren ins Zentrum des „Workers in Europe“-Projekts stellt, verweist sie auch auf die Notwendigkeit, dekoloniales Denken und Handeln mit sich-selbst-dekolonialisierenden Aktionen zu verweben. Das post\_kolonial Unvorstellbare ist auch das unglaublich gemachte Andere. Durch kleine Akte und Interventionen hin zur Sichtbarmachung und Verschiebung des/r jeweils Anderen in seiner/ihrer Welt werden wir an unsere Grenzen gestoßen. „Ich“ muss verstehen lernen, dass „meine“ Alltäglichkeiten in Europa für „dich“ in Mexico unvorstellbar, ja unglaublich und real unreal sind, genauso wie „deine“ alltäglichen Normalitäten „mir“ völlig unvorstellbar sind. Die Bedeutung des „continental shift“ in Alves' Projekt liegt also darin, die „moderne“ Welt als realen, „mich“ tangierenden und „uns“ limitierenden Ort des post\_kolonialen *entanglements* und „Zwischen uns“ sehen zu lernen, in dem die je eigenen Sehgewohnheiten/Realitäten durch gezielte Kontinentalverschiebungen Momente der gestörten Sicht auslösen können.

In „Workers in Europe“ verbindet Alves die post\_koloniale Welt durch eine zweifache, visuelle Intervention. Die beiden Seiten der post\_kolonialen Realität werden miteinander konfrontiert, lediglich indem europäisches „Alltagsgeschehen“ – arbeitende Europäer\*innen – „hier“ und „dort“ auf Fotografien zirkulieren. „Hier“ – z. B. in Berlin oder Aachen – ausgestellt, sehen wir Europäer\*innen die arbeitenden Europäer\*innen mit völlig anderen Augen als dieselben Fotografien von der indigenen Bevölkerung „dort“ – in z. B. Mexico-Citys – gesehen werden. Denn „dort“ widerspricht das Bildwissen der eigenen post\_kolonialen Realität, in der europäische Abkömmlinge keine physische Arbeit verrichten. Der alltägliche Blick auf Welt auf der einen Seite (Europa) reicht zur gänzlich unalltäglichen, anormalen Vision von Welt auf der anderen Seite (Mexico). Die beiden Seiten der post\_kolonialen *conditio humana* „hier“ und „dort“ wird so eng verkettet als post\_koloniale Logik des Seins greifbar. Post\_koloniale Seinslogik umspannt die sichtbare/unsichtbare Realität als Wissen von unseren Wirs. Die drastische Differenz hinsichtlich der Wahrnehmung des Selbst/Anderen – europäische

Arbeiter\*innen von Europa aus sehen und europäische Arbeiter\*innen von den Americas aus sehen – weist zur rassifizierten, post\_kolonialen Differenz und der verunmöglichten Begegnung „Zwischen uns“. Europäische Normalität muss sich in Verbindung mit den, v. a. auch indigenen Normalitäten der Americas setzen, weil die Erste ohne die Zweite nicht existiert. Sie muss deshalb mit indigenen Logiken des Seins zusammen Methoden, Kritiken, Handlungsweisen des dekolonialen Entmachens finden.

Die reale und alltägliche Tragweite dessen, was für Europäer\*innen normal ist und für indigene Mexikaner\*innen unglaublich erscheinen mag, deutet nicht zuletzt auch auf die diskursive Kluft und den post\_kolonialen Riss durch unsere Welten, die/den wir insbesondere auch für einen geteilten und tragfähigen dekolonialen Diskurs zu bedenken haben. Unsere post\_kolonial gespaltene Realität muss dekoloniales miteinander Sprechen suchen, weil in der post\_kolonial diskursiven De-Balance kein Raum für Selbstverständlichkeiten, Gemeinsamkeiten und Alltäglichkeiten vorgesehen ist. Dekolonialisieren als Praxis hat keinen Raum für diskursive Erschöpfungssymptome. Sich durch ein Projekt wie „Workers in Europe“ klar werden können, dass die in Europa arbeitenden Europäer\*innen immer noch nicht in Bezug auf post\_koloniale Differenzen und Gewalten thematisiert werden, ist damit verknüpft, sich klar zu werden, dass in Mexiko (und den Americas) genauso wenig an den Realitäten desselben kolonialen Erbes gerüttelt wird, wo jede/r weiß, dass die Aufteilung z. B. der Arbeitsverhältnisse und -hierarchien das Erbe der kolonialen Rasse/Klasse/Ethnie/Sex-Rasterisierung ist und dort gleichermaßen als normalisierte Vision in jedermenschs Welt- und Diskursverständnis eingebettet ist.<sup>199</sup>

Kann entlang dieser Fronten des gemeinsamen post\_kolonialen Erbes der Trennung ein Wir/Mit erdacht und gelebt werden, in dem Welt als ein gemeinsam zu verantwortendes „Hier“ zur Grundlage unseres Daseins wird? Es sind gerade Alves' unermüdliche Bewegungen hin zu solchen dekolonialen Utopien eines *beyond*, die unser Denken und Handlungspotenzial dekolonial/dekolonialisierend bereichern.

---

<sup>199</sup> Wobei die mexikanische Kolonialgeschichte, die spanische Kolonialpolitik und die Mexikanische Revolution und Rebellionen als spezifische zu bedenken sind, die im Unterschied zu Brasilien, andere indigene Selbstbilder und Geschichten produziert hat. In Folge dessen sind in Mexiko z. B. mehr als 60 indigene Sprachen staatlich anerkannt, in Brasilien dagegen keine der hunderte immerhin noch gesprochenen Sprachen.

## 1.5 – Fazit der Begegnungen/Verknüpfungen und hin zu „Iracema (de Questembert’s)“ Und/Beides-Vision

Was die drei hier besprochenen Projekte von Alves uns in Aussicht stellen, ist ein störrisches und verkomplizierendes Wir. Es sind Wir mit einem dekolonialen Handlungspotenzial. Alves' Strategien insistieren auf vieldimensional dekoloniale Verschiebungen, nicht nur, weil sie uns auf unsere, europäischen, Normalisierungen und Kategorisierungen stoßen lässt, sondern weil sie einerseits die marginalisierten Gegebenheiten eines Orts untersucht und dessen kreatives Schöpfungspotenzial (z. B. das des Wassers) befragt und sie andererseits die uns umgebenden, gewöhnlichen Dinge (Häuser, Wasser, Wind etc.) zu Agent\*innen und Mitgestalter\*innen der Welt macht und damit unser imaginatives Potenzial von gesellschaftlicher Partizipation additiv erweitert. Die Wir, die uns Alves mit spielerischem Ernst in „Objective Channel Selection“, „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ und „Workers in Europe“ als partizipative in Aktion vorschlägt, verstehen sich als global, transnational, responsiv und dekolonial/dekolonialisierend, und sie sind dennoch flüchtig und prekär. Außerdem sind sie nicht zuletzt oftmals auch – wie in „Workers in Europe“ – uneingelöste Wir. Die von Alves zunächst experimentell visionär erdachten Möglichkeiten eines anderen, entgrenzten und zu testenden Wir/Mit sind auf Wissensentrasterung, Entgrenzungsdenken und dekoloniale Experimentierfreude der Kunstkonsument\*innen angewiesen, die die Sehnsucht dekolonialer Verschiebung mit Alves zu teilen wünschen.

Sind Alves' erste Europaprojekte „Objective Channel Selection“ und „Minus One Dimension: Zinneke River“ ihrer Natur nach flüchtige Kunstwerke in Form partizipativer Performances und innerstädtischer Interventionen, die sich innerhalb eines kurzen Zeitraums und vor Ort ereignen,<sup>200</sup> dann sind sie in ihrer konzeptuellen Anlage als Wir/Mit-Ereignisse weder planbar noch voraussehbar genauso, wie sie als Kunstwerke für eine Kunstobjektesammlung nicht zur Verfügung stehen (können). Sie existieren, bestenfalls, als Dokumentationsmaterialien in Archiven, als Materialreste (wie im Falle von „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“<sup>201</sup>), als Erinnerungen oder auch als kunsthistorisch dekoloniale Imaginationen. Archiv-

---

<sup>200</sup> Manchmal wollte Alves, je nach Ort und Möglichkeit, ihre *in situ*-Interventionen im Ausstellungsraum weiterführen. Das war beispielsweise für ihr Projekt für den Steierischen Herbst 1996 geplant, für das sie vom Kurator Peter Weibel eingeladen worden war (vgl.: Alves, Maria Thereza & Peter Weibel, *A Brief History of Colonialism*, Graz 1996). Und manchmal erscheint zu solcher Art „flüchtiger“ Kunst eine Publikation, wie z. B. bei „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ (vgl.: Alves, *Minus One Dimension...*, 1997.)

<sup>201</sup> Die Dokumentation und „Aktionsreste“ von „Minus One Dimension: Zinneke Reflections“ wurden in Alves' Retrospektive 2015 in Sevilla erstmals ausgestellt: Die noch vorhandenen Stoffbahnen, die Alves in ihrem Archiv aufbewahrt hatte, wurden im Außenraum des Museums am Boden ausgelegt, der Projektkontext im Innenraum mit ihrer Fotodokumentation bebildert sowie das dazugehörige Buch von 1997 zur Ansicht ausgelegt. Abbildungen dieser

und Erinnerungs-Fiktionen könnte man diese Wirs vielleicht überspitzt und provokant nennen, die sich vielleicht sogar den Vorwurf einer wilden Phantasmagierung gefallen lassen müssen. Insbesondere dann, wenn dieses ohnehin schon flüchtige und nach einer anderen, dekolonialen, Zugehörigkeit suchende Wir an nicht realisierte Projekte gebunden ist, wie bei „Workers in Europe“. Hier werden die fiktionalen Wirs eines dekolonialen *beyond* zu Verkörperungen von kunsthistorisierenden, dekolonialen Archiv-Fiktionen und Sehnsüchten einer auf dem Potenzial einer dekolonial/dekolonialisierend imaginativen Kunst insistierenden Kunsthistoriker\*in. Die dekoloniale Störrigkeit, mit der selbstverständlich das Unsichtbare, Nichtvorhandene, Unglaubliche inszeniert wird, begründet sich aber durch die reale und negierte Dringlichkeit bestimmter Wirs genauso wie durch die imaginative Dringlichkeit anderer, erweiterter Wirs. Der Kampf um eine lebbare Zukunft auf diesem Planeten trifft sich mit dem Kampf einer Künstlerin, unser post\_kolonialisiertes Imaginationsvermögen zu dekolonialisieren, indem Denk- und Handlungsräume zwischen den Welten der post\_kolonial gespaltenen Welt möglich gedacht/gemacht werden.

Um zu verunmöglichen, unvorstellbar gemachten und anderen vorstellbaren, unvertrauten und dekolonialen Wirs zu gelangen, in denen Techniken dekolonialer Inklusion Ausdruck und Raum finden, brauchen wir andere „Held\*innen“, andere Vorbilder, die von anderen Möglichkeiten erzählen, etwas gänzlich gewagtes und unwahrscheinliches denkbar machen, die (alles) verschiebende Visionen von dekolonialem Identitätskonstruktionspotenzial aufzeigen, weil sie gegen post\_kolonial identitäre Festschreibungen leben.

Mit „Iracema (de Questembert)“ treffen wir eine solche „Heldin“, die uns Alves’ Fiktion einer Grenzgängerin im post\_kolonialen Welt- und Diskursgefüge vorstellt. Diese postindigene Heldin, die uns Zuhörer\*innen und Zuschauer\*innen eine Identitäts- und Welt-Konstruktion jenseits der Kategorien „indigen“ und „koloniale Andere“ entgegenlebt, adressiert Welt als postindigene und transnationale Weltenbewohnerin. Ihr uns einladendes Wir situiert sich in und jenseits der post\_kolonialen Zerrissenheit/Kluft zwischen unseren Welten und zwar in einer Weise, in der sie sich weder von ihrer selbstbestimmten, indigenen Identität abwendet noch den sie kategorisierenden Gesetzen einer sie anthropologisierenden Welt gehorcht. Sie verweigert die ihr zugetragenen post\_kolonialen Zuschreibungen und macht sich stattdessen die – ihr zumeist feindlich gesinnte und sie als Indigene rassifizierende – Welt gegen alle Widerstände zu einem intellektuellem und dekolonialem Zuhause. Mittels Freundschaften und dekolonialer Selbst-Verweigerung erschafft sie intellektuelle und reale Räume, in denen

---

Reinszenierung in: Alves, *El Largo Camino...*, 2017, S. 60-71). Leider konnte ich mir von der Wirkungsweise der Reinstallation in Sevilla 2015 keinen persönlichen Eindruck verschaffen.

Zugehörigkeit und Ortsverbundenheit jenseits moderner, nationalstaatlicher Verengung als *anders* möglich gelebt und belebt werden kann. Alves' fiktionaler Charakter Iracema (de Qu-estembert) entgrenzt die post\_kolonial geschriebenen, identitären Kategorien ihres Selbst als Indigener und als Anderisierter der post\_kolonialen Welt, was sie in den Augen der Europäer\*innen zu einer Lügnerin macht. Ihre Version selbstbestimmt postindigener Identität lebt sie als Und/Beides-Identität. Ein dekolonial widerständiges Und/Beides lässt sie darauf beharren, dass ihr zugetragene europäische Erbe gegen alle sie ausladenden Sprachen anzutreten. Wir haben den Mut und die Kühnheit dieser postindigenen „Heldin“ und ihrer Vision zu er-messen, indem wir den Verweigerungsreichtum ihrer Interventionen mit ihr sprechen lernen.



## PART 2 – UND/BEIDES

### „I am Tapirapé and French.“ [Iracema (de Questembert), 2009]

#### 2.1 – Konstruktionen/Dekonstruktionen/Rekonstruktionen von *Brazilianicity* und *Indianness* und hin zur postindigenen *agency* von Alves’ „Iracema (de Questembert)“<sup>202</sup>

Im „Iracema (de Questembert)“-Video entlarven sich europäische Sprachakte als post\_koloniale Sprachlogiken, die als post\_koloniale Privilegien in dem Moment markiert und hörbar werden, in dem der/die Anderisierte *anders*, nämlich jenseits seines/ihres post\_kolonialiserten Selbst spricht. Europas Vision von der Anderen wird durch Iracema (de Questembert’s) Auftreten fundamental gestört und kollabiert in dem Moment, in dem sie als eine Agentin dekolonialer Verschiebung auftritt. Ihre Vision wird daher, der post\_kolonialen Logik der Differenz folgend, als Lüge verurteilt. Sie ist Lügner\*in, weil Post\_Kolonialismus selbst auf der Lüge einer uns trennenden Ungleichheit basiert und mit rhetorischer und epistemischer Gewalt verhindert, dass der/die Andere uns Lévinas’sches Gegenüber sein kann. So braucht es an diesem Punkt unserer post\_kolonial ontologischen Zerrissenheit die denkbar erfindungsreichsten Held\*innen, die hemmungslos und grenzenlos mutig die Entgrenzung identitärer und post\_kolonialer Kategorien als „continental shift“ präzisieren. Das ist nicht nur wichtig, um die Reichweite der Verunmöglichungen des menschlichen Seins zu markieren, sondern diese sprengend zu demarkieren. Wir sind dazu aufgerufen und dafür verantwortlich, das dekolonial/dekolonialisierende Wir/Mit, zu welchem wir durch Alves’ Kunst eingeladen werden, als Geschenk anzunehmen.

#### 2.1.1 – Prolog: Begegnung mit einer Anderen vom Ende her gehört

„In the course of the making of the contemporary Americas, some acquired the notion of a home or nation and those who had it – lost it.“<sup>203</sup>

„Die erste Frage im Zwischenmenschlichen ist die *Frage nach Gerechtigkeit*.  
*Man muß von jetzt an wissen, sich ein Gewissen geben.*“<sup>204</sup>

---

<sup>202</sup> Details auf Alves’ Webseite unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/iracema-de-questembert?c=> (aufgerufen am 10.5.2020).

<sup>203</sup> Alves, Maria Thereza, *A Walk in Split Toes Canvas Shoes*, Berlin 2001 (unpubl.), S. 1.

<sup>204</sup> Derrida, Jacques, *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 2011, S. 51. Derrida zitiert hier Lévinas.

„Die Rhetorik versteht es, auf die Freiheit eine Kategorie anzuwenden – sie scheint die Freiheit als eine Natur zu beurteilen; sie stellt, in ihren eigenen Worten ausgedrückt, die widersprüchliche Frage: „Was ist die Natur dieser Freiheit?“

Auf die Psychagogik, [...] verzichten, heißt, den Anderen in einer wirklichen Rede von Angesicht zu Angesicht ansprechen. Dann ist das Sein in keiner Weise Objekt, es ist außerhalb aller Aneignung. Diese Herauslösung aus aller Objektivität bedeutet für das Sein positiv seine Gegenwärtigung im Antlitz, seinen *Ausdruck*, seine Sprache. *Das Andere als Anderes ist der andere Mensch*. Es bedarf der sprachlichen Beziehung, um ihn ‚sein zu lassen‘; [...]. *Dieses in der Rede von Angesicht zu Angesicht Ansprechen nennen wir Gerechtigkeit*. Wenn es stimmt, daß die Wahrheit in der absoluten *Erfahrung*, [...], auftaucht, dann ereignet sich die Wahrheit nur in der wirklichen Rede oder in der Gerechtigkeit.“<sup>205</sup>

Es geht darum, Sprache zu finden, um *anders* in Nähe zum/r (koloniale/n) Andere/n zu sein und über die zu dekolonialisierenden Dimensionen kolonialisierten Seins zu reflektieren.<sup>206</sup>

Die Frage/Suche nach der Möglichkeit von dekolonialem Sprechen und der Logik/Ethik von Differenz im Sinne von Lévinas' Anderem/r ist zentral, jedoch zunächst im Hinblick auf die Fragen nach dem post\_kolonialen Status von Kunst verschoben.<sup>207</sup>

Die dekoloniale Herausforderung ist Forschung als andere Begegnung/Anrede, also dekolonial/dekolonisierend verschoben, zu praktizieren, um einer Künstler\*in und ihren Protagonist\*innen in Verschiebung zu begegnen. Dies liegt meiner Begegnung mit und Befragung von Maria Thereza Alves' Videoarbeit „Iracema (de Questembert)“ zugrunde. Dabei geht es methodisch gesehen scheinbar um mehr, wenn zur wesentlichen Bedingung und Chance dekolonialer Forschung die ethisch-ästhetische Dimension der Kunst und die Bedingungen der Möglichkeit, diese Dimension als Methoden- und Übersetzungsfrage einer dekolonialen Forschungspraxis durchzuführen, herausgestellt werden soll. Wenn also die jeweils spezifischen

---

<sup>205</sup> Lévinas, Emmanuel, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg & München 1987, S. 95, Abschnitt „Rhetorik und Ungerechtigkeit“. Ich stelle dem Iracemakapitel zwei Zitate von Lévinas voran, um die ontologisch-philosophische Situierung, von der aus ich dem/r Anderen – hier: Iracema und Iracema (de Questembert) – begegnen möchte, zu unterstreichen. Denn eine der wichtigsten Fragen im Kontext dekolonialer Forschung scheint mir jene nach dem/r Anderen als different und gleich zu sein, d. h. die Frage danach, ob und unter welchen Umständen nicht anderisierende Andersartigkeit möglich gemacht werden kann. Zumindest braucht es, wie bisher in meinem Text herausgestrichen, dass die Andersartigkeit des/r Anderen sich nur dann als dekolonial/dekolonisierendes Beziehungs-/Sprachgefüge erweisen kann, wenn sie in Praktiken des Wir/Mit das spezifische Gegenüber sucht, anspricht und sich ansprechen lässt. Es reicht nicht dekoloniale Rhetoriken zu ersinnen, sondern Beziehungs-/Sprachgefüge (eine dekoloniale Geografie wie in diesem Kapitel weiter ausgearbeitet wird), die unser Sprechen als denkendhandelnd berührt und verschiebt.

<sup>206</sup> Die Frage, ob Sprechen ohne Gewalt möglich ist, spielte bereits in Derridas Auseinandersetzung mit Lévinas eine wichtige Rolle. An dieser Frage entzündet sich Derridas frühe Kritik an Lévinas (vgl. u. a.: Stegmaier, Werner, *Die Zeit und die Schrift. Berührungen zwischen Levinas und Derrida*, in: Freyer, Thomas & Richard Schenk (Hgg.), Emmanuel Levinas: Fragen an die Moderne, Wien 1996, S. 51-72 und Derrida, Jacques, *Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 2016, S. 121-235.

<sup>207</sup> Vgl. u. a.: Stegmaier, 1996, S. 51-72.

post\_kolonialen Konditionen des Menschseins und die Frage der Verantwortung für den/die/das Andere/n im Sinne Lévinas der Ausgangspunkt anderer, dekolonial verschobener, Kunst-Geschichten sind, dann werden die Befragungen und Begegnungen mit den Geschichten der Kunst für Kunst-Geschichten der Zukunft zu nichts weniger als zu generellen Befragungen der Ausrichtung und Übersetzungsmodi des Blicks sowie der Ausrichtung unserer fragenden und sinnsuchenden Sinne (d. h. der Visionen). Fragen der kunsthistorischen Methodologie binden sich infolge dessen immer zurück an eine solche fragend-suchende Forschungspraxis, die bereit ist, das Zukünftige ganz *anders* sehen und hören zu wollen.

Maria Thereza Alves' halbstündige Videoarbeit „Iracema (de Questembert)“ aus dem Jahr 2009 endet mit einem höchst irritierenden und sonderbaren Dialog. Es ist ein Wortwechsel, der mein Nachdenken über dekolonial/dekolonialisierende Lebenspraktiken anregt, weil er in erster Linie und in bezeichnender Weise ein gescheiterter Dialog einer post\_kolonial zerrissenen Welt zur Schau stellt. Es ist aber gerade auch dieses post\_kolonial inszenierte Scheitern in Alves' Video, welche dekolonial gewendet werden kann, weil durch die Spezifität des Scheiterns eine Irritation und Störung mitten in unserer Gegenwart Ausdruck findet, die als andere Bedingtheit einer Begegnung mit dem/r Anderen verstanden werden kann. Dieses Scheitern, als Störung/Irritation post\_kolonialer Rhetorik verstanden, ist der Hauptmotor meiner Befragung des/r möglich anderen Anderen.

Der Dialog zwischen der Protagonistin Iracema (de Questembert) und einem französischen Journalisten spielt sich wie folgt ab:

„Journalist:

Madame de Questembert, what you and the Institute have accomplished since almost the beginning of this most strange century can certainly be considered to have changed the world. Is there one special accomplishment of which you are most proud, or that we might say gives the most satisfaction?

Iracema (de Questembert):

I was able to get to the airport in São Paulo on my own and get on an airplane to Paris.

Journalist:

What was your father really like?

Iracema (de Questembert):

I am not sure if I ever met him.

Journalist:

But we have understood that he taught you French.

Iracema (de Questembert):

Oh, you mean Pascal de Questembert! He was not my father, although I suppose he thought he was. No, Tapirapé society is not patriarchal. Fathers are not much in contact with their children. Who can trust fathers? Of course I loved Pascal, like an uncle or a favourite teacher. I was quite pleased to be given his name and property. My mother and I saw it as a generous and funny gift. I returned the gift by the act of accepting it.

Journalist:

Incredible! Do you really mean to say that after all the battles for your rights you are an impostor after all?

Iracema (de Questembert):

Oh, certainly not! I accepted the name de Questembert in good faith. Why should biological factors be the most important? It's true I never was 'half-French', as I used to be called, but I did not say I was. I said, and still say, that I am Tapirapé and French. That is quite different. Just like the founding members of the de Questembert family, I am French by choice, not by accident of birth.<sup>208</sup>

Das Gespräch zwischen dem Europäer – einem französischen Journalisten – und der indigenen Brasilianerin Iracema (de Questembert) scheitert an Worten, Namen und identitären Bedeutungszuweisungen. Es scheitert an offenbar atemberaubend unvertrauter und insofern störend-verstörenden Identitätskonstruktionen, an historischen, geografischen und diskursiven Selbstverortungen, an kategorialen Diskurs- und Weltgrenzen. Es scheitert an Situierungsfragen und den verdrängten, vergessenen und gepflegten Privilegien weißer Rhetorik.

Die Weise, in der Iracema dem Journalisten ihre transnationale Identitätskonstruktion vorstellt – eine, die zwischen den Welten indigenes Selbst als *anders* (postindigen) behauptet, die das post\_koloniale Bild und Rhetorik über sie unterläuft, die sich zwischen Kulturen und Sprachen mobilisiert und die ihre Andersartigkeit als Gegen-Normalität selbst herstellt und behauptet –, führt zur totalen Entrüstung des Europäers. Diese anormale, dekoloniale Und/Beides<sup>209</sup>-Identitätskonstruktion führt zum europäischen Kollaps, zur Totalverweigerung eines/r anderen Anderen.

---

<sup>208</sup> Alves, Maria Thereza, *Iracema (de Questembert)*, Filmskript, o.O., 2008/2009 und siehe auch: dies., *Iracema (de Questembert)*, Digital-SD-Video (Farbe, Sound, 26:44 Min.), 2009 (zitiert als: Alves, *I(dQ)*, 2009).

<sup>209</sup> Sarah Hunt und Cindy Holmes führen das Methodenkonzept des „Embracing ‚Both/And‘“ im Kontext dekolonialer Praxis als eines ein, das sich sowohl gegen post\_koloniale Logiken epistemischer Binarisierung und Exklusion aufstellt als auch insbesondere indigene Methodologien/Philosophien und deren Ausgrenzungen, Unterdrückungen und Auslöschungen seitens post\_kolonialer Politiken im Fokus behalten (vgl.: Holmes, Cindy & Sarah Hunt, *Everyday Decolonization. Living a Decolonizing Queer Politics*, in: *Journal of Lesbian Studies*, Vol. 19, No. 2, 2015, S. 154-172).

Die gescheiterte Begegnung findet jedoch nicht nur zwischen einem sich selbst gewissen Europäer und einer sich in ein dekoloniales Recht setzenden, postindigenen Brasilianerin und deren „fremder“ Identitätsrhetorik statt, sie dreht sich im Kern vor allem um die Frage von Namen und Benennungen als fiktional-realen Setzungen und Zuschreibungen, als Setzungen einer noch einzulösenden Zukunft, von Worten und den durch sie möglichen, entgrenzenden Sprach- und Denk-Manövern und deren potenzielle Wirksamkeiten für dekoloniales, transkulturelles, Miteinandersprechen und -leben. Das Scheitern des Dialogs ist insofern auch bedeutsam, weil es mich nicht aufhören lässt, seine Dynamiken, den Raum der Missverständnisse und Reibungen immer wieder an den Brüchen entlang vernehmen zu wollen und die Worte immer wieder neu zu hören, die Bilder wieder und wieder zu sehen und all ihre Nuancen immer wieder neu in dekolonial sinnmachenden Zusammenhang zu setzen. Die zwischen den Worten und Sequenzen produzierten Klüfte rufen danach, sie hallen zu lassen, damit die Bedingtheiten der Worte und ihre post\_koloniale Kluftproduktion zum „Übersetzungsproblem“ werden und in den Fokus rücken kann. Die Modi der Befragung der Worte, ihre Klüfte und Kluftproduktion in post\_kolonialen Dialogen ins Zentrum stellen – das geschieht zunächst aus dem einfachen Grund, mir Worte/Bilder in der Kunst und als den Anlass für Kunst als Dimension dekolonial/dekolonialisierender Potenzialität näherzubringen und durch diese Nahsicht post\_kolonialen Diskurs selbst zu diversifizieren. Das Auffalten der Rhetorik dekolonialer Kunst ist als Methode der Störung europäisch post\_kolonialer Rhetorik und dekolonialer Ästhetik gleichermaßen zu begreifen.

Dekoloniale Forschungspraxis wäre dann auch verantwortlich für methodisch andere Sinngebungsverfahren, d. h. auch für sinneverschiebende Methodiken, die durch Verschiebung in der Kunst visioniert wird, ins Zentrum gerückt wird. Aus diesem Grund möchte ich zum einen die Gründe verstehen, warum Alves den post\_kolonialen Mythos Iracema – diesen hyperdeterminierten Namen im brasilianischen Kontext und hyperdeterminierende Geschichte für Brasiliens post\_kolonial „sinnstiftende“ Nationalidentitätskonstruktion – 2009 als „Iracema (de Questembert)“ reaktiviert; zum anderen möchte ich begreifen, welche dekoloniale Dimension daran anschließend die Worte Iracema (de Questembert's) im Verhältnis zu Iracemas Bedeutung haben. Verständnis und Imagination als verkoppelt und verschiebbar zu erfahren und erfahrbar zu machen, scheint mir vor allem im Hinblick auf die Möglichkeiten der Kunstkonsument\*in und der Dekolonisierung seiner/ihrer Vision (Blick und Voraus-Sicht) in der post\_kolonialen Welt von enormer Bedeutung, weil dies allein eine andere Zukunft mit anderen Geschichten der Kunst in Aussicht stellt.

Deshalb übersetze ich das Scheitern des letzten Dialogs in der Videoarbeit „Iracema (de Questembert)“ in eine dekolonial/dekolonialisierende Chance, d.h. in den produktiv zu machenden Anlass, mich mit dem Raum der Kolonialsprache, seinen Metaphern, Namenspolitiken und symbolischen Umbenennungen/Umdeutungen zu beschäftigen.

### **2.1.2 – Iracema (de Questembert's) identitäre Und/Beides-Bewegungen**

In Maria Thereza Alves' Videoarbeit „Iracema (de Questembert)“ begleiten wir eine junge, indigene Frau auf ihrer Reise von Brasilien nach Frankreich. Die lange Reise von Corumbine nach Paris ist eine wortlose Reise entlang post\_kolonialer Grenzen, Ideen, Imaginationen. Wir sehen die Protagonistin zu Beginn des Videos Flöte spielen, sehen die sie umgebenden Berge und hören Vögel, die wie im Antwortmodus auf ihr Flötenspiel reagieren. Iracema (de Questembert) beendet diesen Dialog, steht von dem Felsen, auf dem sie sitzt, auf und tritt ihre Reise an. Sie setzt sich in Bewegung und schenkt allen Details ihrer Umgebung höchste Aufmerksamkeit. Sie läuft durch den Wald, überquert Flüsse bis zu der rot-sandigen Straße, die sie barfüßig entlangläuft. Sie folgt der Sandstraße, bis diese in eine asphaltierte Straße übergeht. Ein Straßenschild genau an der Grenze zwischen Sand und Asphalt lässt uns wissen, dass wir in Minas Gerais sind und dass der Straßenbau zum Zwecke der „Landerschließung“ staatlich gefördert und unterstützt ist. Wir sehen sie, im roten Kleid und Gesichtsbemalung, dort, wo die ersten Häuser auftauchen, als blinde Passagierin mit einem Kleintruck in die Stadt fahren. Von dort fährt sie, schlafend und intensiv träumend, mit dem Zug in die nächstgrößere Stadt, wo sie den Bus nimmt, der sie zum Flughafen, vermutlich in São Paulo, bringt. Sie steigt in das Flugzeug und fliegt nach Paris. Dieser weite Weg ist still, ohne Dialoge, ohne Gespräche, ohne Begegnung. Das sich in Bewegung setzen ist der konzentrierte Prozess, dem wir folgen und der uns verfolgt. Wir reisen als stille Begleiter\*innen mit ihr.

In Paris angekommen, geht sie in ein Hotel und zieht sich hier um. Dann macht sie sich auf den Weg zu einem Treffen mit einem jungen französischen Anwalt, dem Verwalter des Nachlasses ihres verstorbenen Vaters Pascal de Questembert. Wir erfahren, dass sie von Pascal de Questembert, einem angesehenen Regionalpolitiker, ein prächtiges Anwesen mit schlossparkartiger Gartenanlage, Gärtnern, Hausangestellten, Klaviersaal und Gemäldesammlung, geerbt hat. Die 21-jährige Iracema (de Questembert) verblüfft den voreingenommenen Anwalt nicht nur, weil sie fließend Französisch spricht, sondern sie entrüstet ihn geradezu, weil sie das für ihn Unvorstellbare, Unvorhersehbare und Undenkbare beabsichtigt zu tun: Sie will ihr Erbe nicht verkaufen und nach Brasilien zurückkehren. Sie ist sich von Anfang an absolut im

Klaren darüber, dass sie, obwohl der Verkauf des Anwesens sie zu einer reichen Frau machen würde, nicht zustimmen wird, sondern sie ist entschlossen, ihr Erbe anzutreten. Ihrer langen Anreise nach Europa liegt der Entschluss zugrunde, ihren Lebensmittelpunkt nach 21 Jahren aus Corumbine in Brasilien nach Frankreich zu verlegen. Wir verfolgen das Gespräch zwischen Iracema (de Questembert) und dem jungen, sichtlich grimmig-verstimmten Anwalt in seinem großen Pariser Büro. Er sagt: „You are now quite fortunately rich, Miss de Questembert, your grandfather’s estate was quite large.“ und Iracema antwortet ihm völlig ungerührt ob seiner suggestiven und sie herabwürdigenden Worte: „Yes, so I understand, but please remember that it was my father’s estate. I intend that it is now my estate.“<sup>210</sup>

Damit handelt sie – dies zeigt sich an seinen Reaktionen – völlig entgegengesetzt seiner und den gesellschaftlichen Erwartungen, weil sie das unmöglich Gemachte in einer Und/Beides Relation verschmilzt. Sie klebt in unvertrautem Aktionismus die zwei Welten post\_kolonialer Kondition zusammen: die Welt der Indigenen/Indigenisierten, Iracema, und die Welt der französischen – hören wir die bretonische Widerstandsgeschichte im Namen nicht sogar noch aufflammen? – de Questembert’s: Namen geben machtvoll und gewaltsam Geschichte/Bedeutung. Davon berichtet besonders eindrücklich Tzvetan Todorov in seinen Archivanalysen von Kolumbus’ Tagebüchern und dessen kolonialsprachlicher Eroberungspolitik, die „Neue Welt“ in völliger Ignoranz das, was man vor Augen hat, durch Neu-Benennung zu überschreiben und durch europäische Sprache und Geschichte zu erobern.<sup>211</sup> Die „Neue Welt“ wurde seit Beginn der Eroberung durch Umbenennung zur Sklavin europäischer Historizität, Subjektlogik und deren epistemischer Faktizität. Wenn Alves Iracemas väterlichen Nachnamen (de Questembert) nun in bezeichnender, ja signifikanterweise in Klammern setzt, dann markiert sie damit bereits auf visueller Ebene den nominellen Einschluss, der Ausschluss ist und *vice versa*. Entgegen dieser historischen Widerständigkeit und der gesellschaftlichen Exklusion verwandelt Iracema (de Questembert) ihr europäisches Erbe nun in eine unerhört dreiste, aber pointierte Und/Beides-Identität, in eine identitäre Verkopplung, die die beiden Seiten des Kolonialismus im Gebrochen- und Verklammertsein umspannt und sich in einem anderen, einem spezifischen, dekolonial/dekolonialisierenden Dazwischen situiert.<sup>212</sup>

---

<sup>210</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

<sup>211</sup> Vgl.: Todorov, Tzvetan, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt am Main 1985. Von hier aus- und weitergehend kann mit Blick auf den Namen „Iracema (de Questembert)“ ebenso die ethische Dimension der Namensgebung bei Lévinas hervorgehoben werden: „Eigennamen werden nicht gewählt, sie werden gegeben. Sie sind Namen, unter denen man durch andere angeeignet wird. [...] Ist ein Eigennamen aber einmal gegeben, so bekommt er Eigensinn durch den, der ihn trägt, er bekommt durch ihn, könnte man sagen, ein Gesicht [...].“ (Stegmaier, 1996, S. 59.)

<sup>212</sup> Dieses Und/Beides grenzt sich auch, wie im Fortgang des Kapitels gezeigt werden soll, gegen die nationalstaatliche Mestizenideologie und deren post\_kolonialer Identitätsversion ab.

Iracema (de Questembert) agiert als Tapirapé und Französin. Auf die herablassende Frage des Anwalts: „Your French is quite good, Miss de Questembert, what tribe are you from?“ antwortet Iracema (de Questembert): „Thank you, I am Tapirapé and French.“<sup>213</sup>

Auf dieses kleine „und“ und dessen rhetorische Artikulationen/Inszenierungen lege ich in meiner Begegnung mit „Iracema (de Questembert“) mein gesamtes Augenmerk, um das dekoloniale Potenzial von Alves' Video zu ermessen und in Vision zu bringen. Durch dieses kleine, dekolonial weltenumspannende „und“ hindurch situiert sich Iracema (de Questembert) in einer dekolonial noch uneingelösten, post\_kolonialen Welt, wodurch sie die Kluft zwischen Europa und den Amerikas (hier: Brasilien), d. h. „Zwischen uns“, konstruktiv verschiebt. Diese Zusammenführung beheimatet das Potenzial, post\_kolonial zerklüftete Beziehungsgeflechte/Bezüglichkeiten weder zu ignorieren noch zu perpetuieren, sondern öffnet sich für einen dekolonialen Dialog der Befreiung. Die Macht/Reichweite der post\_kolonialen Kluft ermessen wir insbesondere auch in dem Interview, das Iracema (de Questembert's) dem französischen *Le Monde* Journalisten am Ende des Videos gibt und in dem sie u. a. auf seine Frage, worauf sie am stolzesten am Ende ihres weltverändernden Lebens zurückschaut, antwortet: „I was able to get to the airport in São Paulo on my own, and get on an airplane to Paris.“<sup>214</sup>

Die größte Errungenschaft, auf die Iracema (de Questembert) am Ende ihres langen und verdienstvollen Lebens zurückblickt, ist für sie die transatlantische Reise, die sie als 21-Jährige allein von São Paulo nach Paris bewerkstelligt hat. Es ist diese post\_kolonial unmöglich-verunmögliche – geografische, kulturelle, linguistische und identitätspolitisch diskursive – Welten-Reise, die den post\_kolonialen Kräfteverhältnissen und seiner Differenzproduktion entgegenlebt. Die lange Reise Iracema (de Questembert's) von Corumbine nach Paris, die Alves so detailliert am Anfang des Films begleitet, deutet also nicht nur auf eine geografische Standortverschiebung der indigenen Brasilianerin<sup>215</sup> hin und auch nicht nur auf die entlarvende Befragung innereuropäisch rassifizierender „Indianerbilder“. Die lange Reise und die Ebenen der dargestellten Weltenüberquerungen deuten vor allem auf die vielen Dimensionen der im Film diskursivierten, identitären und dekolonialen Orts- und Diskursverschiebungen,

---

<sup>213</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> In Brasiliens Verfassung von 1988 und im, die Verfassung ergänzenden, Indianerstatut (von 1973) werden die Indigenen Brasiliens nach einem sie vom Rest der Gesellschaft separierenden Extrastatus behandelt, der sie hinsichtlich einer vollwertigen und gleichberechtigten brasilianischen Staatsangehörigkeit als „extraterrestrische“ Brasilianer\*innen in einem Zwischenstatus einklammert. Vor dem Hintergrund dieses Verfassungskonstrukts ist eine frei reisende indigene Brasilianerin und eine international agile noch dazu bereits eine Standortverschiebung (vgl. Brasilien Verfassung unter: <http://www.verfassungen.net/br/> sowie den Text des Indianerstatuts in der nach wie vor rechtskräftigen Version von 1973 unter: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L6001.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm) [beide aufgerufen am 7.4.2020]).



Verschiebungen, die post\_koloniale Rhetorik genauso entlarven wie sie in Bezug auf Möglichkeiten eines anderen Sprechens post\_kolonialen Diskurs dekolonial angreifen.

Iracema (de Questembert) hat sich bereits vor ihrer Abreise aus Brasilien entschieden, das Erbe ihres Vaters Pascal de Questembert anzunehmen. Umso wichtiger ist es deshalb zu hören, als was sie die europäische Erbschaft dekodiert: als Geschenk und die Annahme des Geschenks als ihr Gegengeschenk. Dies kodiert sie in ein kleines, aber alles umstoßendes Und/Beides um, das wir nun unsererseits zu umkreisen haben, wenn wir das Ausmaß ihres Gegengeschenks sowie dessen Potenzialität und Wagnis ermessen wollen. Wenn wir das Geschenk annehmen und erwidern wollen – und im Zirkel von Gabe und Gegengabe sind wir geradezu dazu aufgefordert, ja verpflichtet –, dann haben wir die Chance, uns durch Iracema (de Questembert's) dekoloniale Diskursverschiebung eine/n andere/n post\_koloniale Rhetorik und dekolonialen Handlungsraum zu erschließen.

Gegen alle Versuche, Vorurteile und rassistischen Übergriffe – nicht nur des Pariser Nachlassverwalters und Anwalts, sondern auch der örtlichen Politiker, die ihr die Erbschaft abkaufen wollen und sie als „Wilde“ am liebsten unverzüglich zurück nach Brasilien schicken wollen –, behauptet Iracema (de Questembert) ihr Anrecht und ihren Anspruch auf die dekoloniale Transformation des Erbes ihres Vaters in ihr ganz eigenes „Gegengeschenk“ an uns Europäer\*innen. Der Aktionsraum Iracema (de Questembert's) macht bereits an dieser Stelle deutlich, dass dekoloniale Praxis im Kern eine ist, die gegen offene und latente, post\_koloniale Anfeindungen Stellung beziehen muss und die insofern immer Fragen einer dekolonialen Ethik/Vision in sich trägt. Das Erbe, im Sinne eines Geschenks aus Europa, anzutreten, bedeutet für Iracema (de Questembert) die „Erwiderung des Geschenks“. Sie sagt am Ende des Videos: „I returned the gift by the act of accepting it.“<sup>216</sup>

Die Annahme des Geschenks als ihr Gegengeschenk in Form einer transnationalen und post-indigenen *agency*, macht Iracema (de Questembert) nicht nur zum Ziel europäischen und post\_kolonial verleugneten Rassismus – „Well, I have told her that you all invite her to supper tomorrow night, so it is necessary to swallow your disgust before dinner so that you can charm her back to her stinking jungle by dessert“,<sup>217</sup> sagt der Anwalt zu den örtlichen Politikern –, sondern macht sie zur Verräterin einer auf sie projizierten post\_kolonial indigenen Authentizität, einer Authentizität, die Europäer\*innen sich über sie als koloniale Andere selbst erzählen und die sie als anderisierte Weltentrennung universalhistorisiert haben.

---

<sup>216</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

<sup>217</sup> Ebd.

In einer Szene hören wir zum Beispiel verschiedene fiktive Interviews mit realen Künstler\*innen. Der Künstler Fabrice Hybert sagt hier über europäische Authentizitätszuweisungen, dass „[...] European people always expected her to return to Brazil to ‚authenticate‘ their admiration of her [...]“. <sup>218</sup> Solche, manchmal schwer begreiflichen oder verstörenden, aber auch befreienden, aufwühlenden und mutmachenden, Sätze durchziehen das gesamte, extrem dichte und viellagige Filmskript und verweisen konstruktiv auf die ethischen und strategischen Dimensionen, auf die Wucht ästhetisch dekolonialer Visionen als mächtige Möglichkeitsformen einer anderen transnationalen und postindigenen Zukünftigkeit.

Und in einer anderen Szene sitzt Iracema (de Questembert) – eine aufwühlende Szene zur Halbzeit des Videos – in einem großen Auditorium an einem Rednerpult. Im Rahmen des Weltsozialforums hält sie eine bewegende Rede in einer indigenen Sprache, in der sie die Frage „Where is Brazil?“ prominent platziert. Es ist nicht allein eine Frage der Geografie, das macht sie deutlich, sondern in einer sich dekolonialisierenden Welt müssen Geografien, Geschichten und Ethik als stets miteinander verschränkt verstanden werden. Wenn z. B. Frankreich seine Überseegebiete als Departments „reguliert“, dann wäre die ethische Geografie, von der Iracema (de Questembert) spricht, eine, in der Frankreichs nächste Nachbarn eben nicht nur Belgien, Deutschland oder Spanien, sondern gleichermaßen auch Surinam, Fiji, Pitcairn Island und Brasilien sind. In einer solchen ethischen dekolonialen Geografie situiert Iracema (de Questembert) ihre Und/Beides-Identität. Sie ist nicht halb-Französin und halb-Brasilianerin, sondern Tapirapé und Französisch. Diese Verschiebung verschiebt fundamental, weil es sich um eine Umdeutung, d. h. Umcodierung, post\_kolonialen Diskurses handelt, in der gelebte indigene Partizipation in westliche Geschichte und verwestlichtem Weltdenken von seinem/ihrer „Anderen“ hinzuaddiert wird und das bedeutet nichts weniger als westliche Imaginationen vom Selbst und Anderen durch ein „additives Verfahren“ <sup>219</sup> zu entgrenzen. Als eine solche additive Und/Beides-Identität zwischen den Anderisierungsstrukturen der „Neuen“ und der „Alten Welt“ schickt Alves ihre Iracema (de Questembert) auf Reisen und lässt sie einen alternativen Zwischenraum gestalten, der Luft für neues, anderes, Sprechen und Weltdenken offeriert. Vielleicht so explizit wie in kaum einer ihrer anderen Arbeiten gibt Alves im „Iracema (de Questembert)“-Video eine Gegenvision in Form einer additiven

---

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Vgl. dazu auch Haraways Radiointerview von 2019. Dort fragt sie nach den Möglichkeiten von „robusten Allianzen“ mit anderen Geschichten, die anderes Vokabular brauchen, ohne dass wir uns aller vertrauten Konzepte entledigen müssten: „[...] can we make robust alliances with other stories other idioms, other ways of knowing? [...] I don't want to get rid of terms, I rather want **to work by addition** [...]“ (Haraway & Jacobin Radio, 2019; Hervorhebung fett W.L., Transkription W.L.)

Umdeutung von europäischer und brasilianischer Geschichtslogik und dessen mythologisierender Geschichtsvergessenheit und post\_kolonialen Geschichtsbewusstsein.

Wir erfahren über eingeblendete Interviews mit Künstler\*innen sowie über Iracema (de Questembert's) Schilderungen und Erinnerungen, dass sie mit zahlreichen Künstler\*innen und Denker\*innen des 20. Jahrhunderts – die Zeitebene des Films umspannt fantastischerweise das gesamte 20. Jahrhundert – in freundschaftlichem und intellektuellem Austausch stand, und dass sie das weltberühmt gewordene „Iracema de Questembert Institute for Arts and Science“ gründete. Dieses Institut lässt sich in historischer Rückbindung an brasilianische Kolonialgeschichte als Pendant oder dekoloniales Gegenstück zum 1838 gegründeten „Brasilianischen Institut für Geschichte und Geographie“ lesen. Der Institutsname kündigt von der Verschwisterung bzw. Überbrückung zwischen Kunst und Wissenschaft und ist auf Unterbrechung der westlichen Trennung und Kategorisierung zwischen diesen ausgerichtet.

Mit der geografischen und diskursstrategischen Standortverlegung von „Iracema (de Questembert)“ ins Innerste Europas entscheidet sich die dekoloniale Protagonistin, in der Folge nicht nur gegen die europäisch-post\_koloniale Vormacht einer ihr auferlegten, indigenen Authentizität zu agieren, sie entscheidet sich auch, diesem stereotypisierten Bild ihrer Selbst als transnationale und postindigene Akteurin zu begegnen und eine „unerhörte“ selbst-definierte, dekoloniale Und/Beides-Identität zu gestalten, durch die sie jenseits hegemonialer, westlicher und post\_kolonial etablierter Kategorien und Trennungen Welt gestaltet, die sie uns ihrerseits zum uns selbst verschiebenden Geschenk macht. Diese Und/Beides-Identität ist eine strategische Selbst-Deklaration, eine postindigene Selbstbehauptung, die über die post\_kolonialen Grenzen und die sie indigenisierenden Überschreibungen hinweg agiert. Eine Identität, die vor allem auch aus der post\_kolonialen Falle der identitären Zuweisungen heraustritt und die wir als radikalen Akt einer widerständigen Praxis des Zurücknehmens (*retomar*)<sup>220</sup> und der Demarkation zu begreifen haben.

---

<sup>220</sup> „Retomar“ ist eine widerständige Praxis, die von Indigenen praktiziert wird. Hierbei wird v. a. das Land unter Lebensgefahr zurückbesetzt und die Demarkation des post\_kolonial besiedelten Landes gefordert. Vom Gelingen oder Scheitern der *retomadas* hängt nicht selten das Überleben der *communities* ab. Gestohlenes Land zurücknehmen, bedeutet auch – und deshalb sehe ich in Iracema (de Questembert's) Diskurs eine postindigene „Zurückholaktion“ gegen kolonialpolitische Identitätszuweisungen einen Akt des *retomar* – sich Leben, Kultur, Sprache/n, die selbstgesprochene Identität als Daseinsraum für Selbstbefragungen zurückzunehmen oder sich zu geben (*survivance*). Jeder Akt indigenen Widerstands wäre in dieser Hinsicht mit *retomar* als dekolonialer Praxis verbunden. Die Notwendigkeit, die vielen Dimensionen der Praxis des *retomar* zur Kenntnis zu nehmen und von ihnen ausgehend über dekoloniale Solidarität und „robuste Allianzen“ nachzudenken, ist – vor allem im brasilianischen Kontext – noch einzulösen (vgl. u. a.: Oliveira Neves, Lino João de, *The Struggle for Land Demarcation by the Indigenous Peoples of Brazil*, in: Santos, Boaventura de Sousa (Hg.), *Another Knowledge Is Possible. Beyond Northern Epistemologies*, London &

Dekoloniale Und/Beides-Identitäten – so wie ich Iracema (de Questembert's) Gegengeschenk an uns hier vorschläge – verstehe ich als von einer anderen, dekolonialisierten, Zukunft aus gedachte Visionen, die durch künstlerische Übersetzungen und Vermittlungen für eine Vielzahl verschiedener Publika hör- und sichtbar gemacht werden. Diese Visionen markieren sich als dekoloniale Und/Beides-Visionen, weil sie mit Blick auf eine andere, multi-ethnische und dekolonial additive, Welt probeweise agieren und Begegnung mit uns suchen, die nicht auf kolonialer Differenz basiert. Als andere Selbst-Artikulationen sind sie von uns vor jedem Urteil, und das heißt auch jedem Gewusstsein, anzunehmen.<sup>221</sup> Die Begegnung mit der dekolonialen Vision versteht sich auch als eine uns miteinander zu dekolonialisierende Vision, die die ungewusste Andersartigkeit des/r Anderen als Geschenk versteht. Sie weist insofern bestenfalls auch zu einer Künstler\*innen und Kunstkonsument\*innen geteilten Imagination einer Welt aus vielen anderen Gleichen.

Wenn die gealterte, weißhaarige Iracema (de Questembert) am Ende des Videos von dem fassungslosen *Le Monde*-Journalisten als Betrügerin beschimpft wird, dann fragt sich zum einen, aus welchem Bruch sich die Fassungslosigkeit des Europäers und die Negierung des/r Anderen begründet, zum anderen zeigt die bloße Tatsache des gestörten Dialogs – ein Diskurs- und Sprachbruch in Form eines Dialogzusammenbruchs oder Gesprächsabbruchs aus mangelnder dekolonialer Zugewandtheit und mangelndem dekolonialen Willen, zuzuhören –, dass Iracema (de Questembert's) Entwurf einer transnationalen und postindigenen *agency*, d. h. einer von der Zukunft aus gedachten dekolonialen Weltvision auf einer angefochtenen und

---

New York 2008, S. 105-119; Alves, *Namé stá*, 2016 und Rodrigues, Maximino & Aldeia Francisco Horta Barbosa, [*Carta por Maria Thereza*], Brief an Maria Thereza Alves zum öffentlichen Verlesen bei der Eröffnung der Frestas Triennale, Sorocaba 2017, Dourados, MS 2017 [unpubl.].

In einem Gespräch führt Alves aus, wie sie *retomar* als Landkampf mit dem Kampf um identitäre Befreiungen von kolonialisierten Identitätskonstruktionen und deren Auslöschung indigener Anteile verbunden sieht. Sie schreibt: „People have been since the first day of colonization under intense pressure to deny their indigenous histories. After a dozen years of a progressive government, a possibility was opened for people who still maintain some integrity to attempt to come to grips with their history. I think we need to encourage them. We need to ‚retomar‘ (the action wherein a community retakes indigenous lands stolen by euro-Brazilians) them. Instead immense energies are being consumed in a discussion whose origin is an anthropologist's definition of who is Indian. We are colonized again.“ (Alves, Maria Thereza & Wilma Lukatsch, *Exercises in Decolonizing Ones Imagination ~ Weaving Common Ground*, in: Bauer, Julian, Maja Figge, Lisa Großmann & Wilma Lukatsch [Hgg.], *Decolonizing Arts. Aesthetic Practices of Learning and Unlearning. Anthology Based on a Lecture Series by the DFG Research Training Group „The Knowledge in the Arts“*, Bielefeld 2021 [upcoming]).

<sup>221</sup> Lévinas schreibt diesbezüglich: „Die Unendlichkeit der Verantwortung bedeutet nicht ihre aktuelle Unermesslichkeit, sondern ein Anwachsen der Verantwortung in dem Maße, in dem sie übernommen wird; die Pflichten erweitern sich in dem Maße, in dem sie erfüllt werden.“ (Lévinas, *Totalität...*, 1987, S. 360.) Den Ruf des Gegenübers ist mit Lévinas als vorontologisch zu denken. Er ist immer an mich gerichtet und geht mich immer an.

stets zu verteidigenden Identitätskonstruktion basiert. Ihre Stigmatisierung als Betrügerin macht ihre Und/Beides-Identitätsvision umso dringlicher und eindrücklicher.

Ich habe mich dem Film und seiner mir unvertrauten, historisch fremden Protagonistin absichtsvoll von seinem verstörenden und gestörten Ende her genähert, von einem Moment der Störung – obwohl ich damit die Pointe des Films vorwegnehme und dadurch, ebenso absichtsvoll, verderbe oder im Namen dekolonialer Forschung die Kunstbetrachtung ihrerseits störe –, weil es mir bei der Begegnung mit Iracema (de Questembert) in erster Linie darum geht, mich von der Kunst des/r ungleich gemachten Anderen stören zu lassen. Mein Sprechen über den/die Andere störe ich methodisch gesehen nachhaltig, wenn ich von rhetorischen Momenten des Verstört-Seins ausgehend, Kontexte und Geschichten der Kunst, die mit den Stimmen des/r Anderen gefüllt ist, zu begegnen suche. Dabei geht es nicht zuletzt auch um eine *anders* denkbare Zukünftigkeit von Kunst-Geschichten. Den letzten und missglückten Dialog des Videos vernehme ich als das größte „Verstör-Moment“ in Iracema (de Questembert's) Diskursverschiebung. Ich suche diese Störungen in der Kunst, um in einen produktiven Zustand des Stotterns zu geraten und um unvertraute, methodische Überlegungen zu Möglichkeiten einer dekolonial/dekolonialisierenden Kunstgeschichtsschreibung denkbar zu machen. Der End-Dialog der Videoarbeit zwischen den zwei konträren Sprecher\*innenpositionen zeigt mit ganzer Wucht die post\_koloniale Wirkmacht und Spezifität europäischen Selbstverständnisses und der damit sich privilegierenden Sprecher\*innenposition in Form von vorausseilender Deutung und Festsetzung des/r post\_kolonialisierten Anderen. Iracema (de Questembert) reagiert mit ihrer Und/Beides-Konstruktion auf genau die post\_koloniale Kondition und Konditionierung, die der Europäer das Privileg hat, zu verweigern (auf stumm zu schalten), d. h. er hat das „Recht“ auf post\_koloniales Nichtwissen.

Weil Iracema (de Questembert's) Vater Pascal de Questembert scheinbar – und wir werden über dieses biologistische und kulturell bestimmte Detail im Video explizit nicht in Kenntnis gesetzt – nicht ihr leiblicher Vater ist, folgt daraus für sie nicht, dass es nicht eine spezifische, historische, folgenreiche oder unhintergehbare Beziehung zwischen ihnen gegeben hat/gibt, welches ihre Erbschaft begründet. Durch die Transformation des Erbes in ein dekoloniales Gegengeschenk wiederum spielt sie uns das Erbe aber ihrerseits als „Geschenk“ wieder zu. Wir befinden uns mit Iracema (de Questembert) mitten im hochkodierten Gabentausch (Potlatch) und d. h. im Nachdenken über die Tragweite und Möglichkeiten dekolonialer Verantwortlichkeit und Verpflichtung.

Iracema (de Questembert) reagiert auf den Vorwurf des Betrugs, der „Erbschleicherei“, indem sie Auskunft gibt, dass auf Grundlage ihres nicht-patriarchalen Gesellschaftsverständnisses für

sie Pascals Name und Erbe zwar durchaus ein großzügiges und seltsames Geschenk gewesen sei, über das sie dennoch „quite pleased“ war. Das Geschenk akzeptiert sie als geschichts- und selbstherausforderndes Erbe und übersetzt es in dekoloniale Verantwortung und transnationales Engagement. Sie gibt das Geschenk, indem sie es annimmt und mit Europas Gesellschaft verkoppelt, an uns zurück. Diese interventionistische, sich involvierende Verschiebung, die den Bildern/Imaginationen von Europas „Anderem/r“ widerspricht, verlangt nach einem Gegengeschenk. So müssen wir von Europa aus sprechend darüber nachdenken, wie und welcher diskursiven Logik folgend wir dieses uns „störende“ Geschenk, z. B. als dekolonial/dekolonialisierende Störung europäischer Theorie- und Wissensproduktion, zurückgeben. So wären wir z.B. gefragt, Wissensräume und -strukturen mit dekolonial/dekolonialisierende Methodologien zu durchleuchten und so zu verunsichern, dass in diesen Räumen Platz für andere Erfahrungen „Zwischen uns“ entstehen kann.

Der so gesehen produktiv zu wendende, „gescheiterte“ Dialog findet im „weltberühmten“<sup>222</sup> „Iracema de Questembert Institute for Arts and Science“ statt – ein Institut, das Iracema (de Questembert) jenseits der kategorialen Grenzen von Kunst und Wissenschaft als transkategoriales Forschungsinstitut gegründet hat. Welche Art Forschung hier genau durchgeführt wird, wird nicht weiter spezifiziert/exemplifiziert und bleibt insofern für unsere Vermutungen und Fantasie offen. Der Fokus wird damit auf die schiere Existenzmöglichkeit eines solchen anderen Forschungsinstituts gelegt, das unsere dekoloniale Imaginationskraft herausfordert und beflügelt. Es ist an uns, das „weltberühmte“, und d. h. erfolgreiche, Institut mit Inhalt und Sinn zu befüllen. Können wir von hier aus über das europäische Geschenk, das transnationale Gegengeschenk Iracema (de Questembert’s) und das darauf zu erfolgende Gegengeschenk nachdenken? Was könnte ein solches Institut alles bewerkstelligen/realisieren/entgrenzen? Wir berühren hier im Video und durch das Video angestoßen direkt die Frage unserer Imagination, unseres dekolonialen Vorstellungsvermögens als eines, welches durch post\_koloniale Anderisierungsgeschichte zugerichtet wurde und seine Grenzverläufe durch Kolonialgeschichte erfährt. Alves liefert uns beides: Bewusstsein für post\_koloniale Grenzen und post\_kolonialisiertes Imaginationsvermögen, d. h. die zu entgrenzenden und zu dekolonialisierenden Kategorisierungen und konkrete Weisen einer entmachenden Praxis, um Imaginationsvermögen zu dekolonialisieren. Die letzten Sätze Iracema (de Questembert’s) im Video reiben sich so gesehen radikal an post\_kolonialen Grenzen. Sie sagt:

„It’s true I never was ‚half-French‘, as I used to be called, but I did not say I was. **I said, and still say, that I am Tapirapé and French. That is quite different.** Just like the founding

---

<sup>222</sup> So erzählt es der Künstler Fabrice Hybert in: Alves, *I(dQ)*, 2009.

members of the de Questembert family, I am French by choice, not by accident of birth.<sup>223</sup>  
(Hervorhebung fett W.L.)

Das Video endet mit einer eigenen Sprach- und Identitätslogik, die ich als radikal dekoloniale Verschiebung post\_kolonialer Rhetorik höre. Iracema (de Questembert's) Vision dekolonialer Zugehörigkeit ist die Betonung des „und“. Ihr „und“ basiert gerade nicht auf einer, den/die Andere/n auslöschenden oder überschreibenden Einverleibung und als den/die Andere zerstörende Aneignung des „Nicht-Eigenen“ in Form von kultureller und partizipativer Enteignung. Ihrem „und“ liegt die post\_koloniale Differenz und zerklüftete Geografie zugrunde, die von ihr produktiv übersetzt und dekolonial verantwortet wird. Dem Iracema (de Questembert)'schen „und“ liegt eine Zuwendung zum/r, als Inklusion des/r, post\_kolonialen Anderen zugrunde, dem mit einem Identitätsverständnis auf der Basis gesellschaftlicher Partizipation, intellektueller Beheimatung, Differenzen im Gleichen und Anerkennung von Differenz begegnet wird. In der Konstruktion und im dekolonialen Erfindungsreichtum einer solchen Und/Beides-Identität kann das Verschlungensein des indigenen und europäischen Erbes in jeder noch so spezifischen post\_kolonialen Situiertheit eine radikal enthierarchisierende dekoloniale Verbindung (Relation) eingehen. Iracema (de Questembert's) Und/Beides bedeutet, das sich die zwei verschiedenen kolonialhistorischen Teile ihrer Identität nicht (mehr) in zwei Ausgangsteile zurückführen lassen (können und sollen), sondern dass durch das Und/Beides etwas unvorhersehbar Neues und Kreatives entsteht.<sup>224</sup> In dieser Und/Beides-Identität werden die kolonialhistorischen Teile, aus denen sie zusammengesetzt ist, gerade nicht vergessen gemacht, sondern die Teile werden produktiv, verantwortlich und dekolonial/dekolonialisierend addiert. Das Und/Beides ist kein vergessendes oder sich vergessen machendes Vermischen, d. h. es folgt nicht dem post\_kolonialen Mestizenmythos Brasiliens.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Hier habe ich die Ganma Philosophie der Yolŋu im Sinn, die Ganma als „genuine two-way knowledge sharing“ bezeichnen, d.h., das was passiert, „when two different kinds of water meet and mix together to create something new.“ (Laycock, Alison, Diane Walker Nea Harrison & The Lowitja Institute, Australia (Hgg.), *Researching Indigenous Health. A Practical Guide for Researchers*, Melbourne 2011, S. 49 unter: <https://www.lowitja.org.au/researchers-guide> [aufgerufen am 31.10.2018]). Mit Ganma beschreiben die Yolŋu ebenfalls die Weisen, in denen sich Indigene und Nicht-Indigene inmitten post\_kolonialer Zerstörung einander begegnen können: „Ganma theory explains how Indigenous and non-Indigenous people can negotiate to create new knowledge and understanding by working respectfully together and taking time to listen, and to see what is revealed.“ (Ebd., S. 51.)

<sup>225</sup> Alves machte in einem Gespräch mit mir sehr deutlich, dass sie sich vehement von der Idee und dem Diskurs des Mestizen in Brasilien abgrenzt, der vor allem in Brasilien auch im Zusammenhang mit dekolonialer Theorie- und Diskursbildung, den/die Indigene/n erneut überdeckt und den post\_kolonialen Bruch sowie die dramatische post\_koloniale Kondition des/r Indigenen perpetuiert: „[...] the people that take up this mestizo discourse they are going on the oba oba part (meaning they identify with all the cultural things: the feathers, the dance, the music... oba oba... and not with the land fight) or taking the voice of the native and filling in that space in cultural stuff but they don't go give their lifes on the retakings [retomars or retomadas], they don't put money in communities, so I don't

Es umspannt vielmehr das post\_kolonialisierte, fragile Geflecht des/r post\_kolonial vervielfachten Anderen, um es in etwas Ungedachtes und Gemeinsames zusammenzufügen. Es ist insofern auch Teil dekolonialer Heilungsprozesse von post\_kolonialen Traumata.

Für das, was der Konstruktion des Und/Beides zugrunde liegt, setzt Alves im Video die Rezept-Metapher ein. In dieser Szene hören wir Iracema (de Questembert) aus dem *Off* sprechen, während die Kamera über einen Wochenmarkt streift. Wir sehen Bilder von reichlich gefüllten Essensständen mit Fisch, Obst, Gemüse, Käse und handgeschriebene Produktschilder, geschäftige Händler\*innen, tätige Hände, die Essen einpacken. Anschließend blicken wir Iracema (de Questembert) in einer Pariser Küche über die Schulter. Sie steht am Herd und bereitet ein Gericht zu. Sie ist umgeben von verschiedensten Essenszutaten und Kochutensilien und erzählt eine Geschichte ihres Freundes Jannis Kounellis, mit dem sie die gleiche Liebe zum Essen, Kochen und zum Erfinden neuer Gerichte teilt:

„Here is a funny phenomenon: Jannis Kounellis and I, both like to cook but neither of us cook dishes of our own culture, partly because the necessary ingredients are impossible to find in Paris, mostly out of a constant celebration of the beautiful produce of the Paris markets. I never cook ‚French food‘, but I use French stuff to cook new dishes - - - ‚artist food‘, I guess it is.

Sure, I miss the food of my childhood, everyone does, even Parisians, don't they? Yet I do not feel that I must have any of our regional dishes. I am old now, with many dead friends and comrades. Home, where is that? If home is not found in the intellectual life with friends and discussion it is only a tomb. ‚From womb to tomb!‘ Hah!“<sup>226</sup>

Zuhause, „home“, entkoppelt Iracema (de Questembert) von nationalstaatlicher Ideologie und dessen Zugehörigkeits- und Besitzlogik. Durch das Einhebeln des Und/Beides in ihre Identitätskonstruktion vollzieht sie den Akt der Entkopplung von nationalstaatlich definierter Zugehörigkeit. Die Und/Beides-Identität, die sie lebt, „serviert“ sie uns als „new dish“. Ein „neues Gericht“ kreieren ist nicht das „Nachkochen“ lokaler Gerichte, sondern es entsteht beim Kochen nicht-lokaler Gerichte mit lokalen Zutaten. Lokalität und der Spezifität des „Hier“ wird freudvoll und offen begegnet und als Einladung zu dem Wissen des „Nicht-Hier“, der Nicht-Lokalität, eingeführt. So ergibt sich etwas unvorhergesehen Neues, das das gemeinsame Wir überdenkt. Dieses unvorhergesehene Neue/Wir folgt nicht der Suche nach dem Vertrauten im Fremden und ist auch nicht die Adaption des Vertrauten in das einem Unvertraute, sondern ist Kreieren eines „new dish“, das sich als „the constant celebration“

---

want to get in this mestizo discourse, because once you get in you allow this door to open for these people and this just makes the whole thing worse. They are not going to be giving their money for food, they are not going to do anything for the communities.“ (Interview der Autorin mit Alves am 23.7.2017.)

<sup>226</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.



dessen versteht, was uns umgibt, verbunden mit der Kreativität und dem Reichtum dessen, wodurch man durch seine jeweils eigene, spezifische Geschichte ausgestattet ist oder Kenntnis hat. Zuhause, Zugehörigkeit, Beheimatung und Freundschaft binden sich an und adressieren in dieser Logik ein „Hier“, das vertraut „und“ unvertraut ist, das gewillt ist, sich auf „neue Gerichte“ einzulassen.

Iracemas „new dish“-Metapher inkludiert aus dem Lebenspraktischen heraus das Und/Beides als dekolonial verstandene Lebenstechnik. Wenn sie sagt, „Sure, I miss the food of my childhood, everyone does, even Parisians, don't they?“<sup>227</sup> dann können wir eine feine Ironie hören. Sie scheint in diesem Satz der vom Journalisten (noch) nicht gestellten Frage vorwegzugreifen, ob sie das Essen ihrer Kindheit nicht vermisse. Wobei Vermissen hier in zweierlei Richtung gedacht wird: Iracema (de Questembert's) vorausseilende Antwort markiert in kluger und feinsinniger Weise die Reichweite und Grenzen dessen, wie sie Vermissen verstanden wissen will – nicht als Werkzeug zum Zwecke ihrer Anderisierung und im Dienste der Idee einer ihr zugeschriebenen Authentizität benutzt. Durch ihr Zugeständnis an das, was sie vermisst – hier das Essen als Metapher für kulturelle Differenz –, soll nicht ihr Anderssein innerhalb der französischen Gesellschaft beschrieben und festgelegt werden können. Ihr Anderssein ist eines, welches das dekoloniale Und/Beides im Zentrum etabliert. Das bedeutet auch, dass es beim Erfinden des „new dish“ nicht darum geht, Herkunft, Erinnerungen, familiäre oder kulturelle Zugehörigkeiten zu verleugnen oder zu vergessen, sondern diese erfindungsreich und grundlegend einzubringen und als Teil des Neuen zu wissen. Additive Verfahren des „und“ entgrenzen durch Unerreichbarkeit. Oder anders gesagt: Sicherlich vermisst Iracema (de Questembert) das Essen ihrer Kindheit, aber sie vermisst es nicht als Differenz und *gap* im Vergleich zum Essen ihres jetzigen Lebens. Es ist kein nostalgisches oder rückwärts schauendes Vermissen, das die Welt, in der man lebt, ausschließt und/oder anderisiert, vielmehr vermisst sie – und damit lässt sie ihre Kritiker\*innen ins Leere laufen – das Essen in der Weise, in der auch Pariser\*innen, die in Paris leben, das Essen ihrer Kindheit vermissen: Es ist ein nach „Vollständigkeit“, nach der steten Inklusion des Vergangenen strebendes Vermissen. Es ist die Frage des Rechts auf Erinnerung und erinnert werden und damit auf Zeugenschaft vergangener Realitäten. Nicht geografische oder lokalhistorische Nähe oder Distanz produzieren Verhältnismäßigkeiten oder psychologische Bezüglichkeiten als anderisierende Differenzen. In Iracema (de Questembert's) „new dish“-Metapher hingegen verbindet sich das, was fehlt und (vielleicht auch) vermisst wird mit dem, was unmittelbar und jeweils konkret und real da ist. Das, was ist „und“ das, was fehlt, zusammen (beides), ergeben das immer unvorhersehbare Neue. Der/die/das Andere ist in dieser Metapher beheimatet als das, was immer

---

<sup>227</sup> Ebd.

anders ist, als man denkt und vorab wissen kann. Die Verpflichtung zum unvorhersehbar Neuen braucht, ja, setzt die Anteilnahme, Partizipation und Teilhabe an der einen jeweils umgebenden Gesellschaft und Gemeinschaft voraus. Das „new dish“ ist das unvertraute, fremde Gericht, das gelingen oder misslingen kann, welches uns aber in jedem Fall zum gemeinsamen Essen an einem Tisch versammelt.

### **2.1.3 – Iracema (de Questembert's) Geschenk einer dekolonialisierten Relation „Zwischen uns“**

Das, was Iracema (de Questembert) in Europa vermisst, ist einerseits also etwas, was uns als Sehnsucht nach Vollständigkeit oder Nichtvergessen unserer Erinnerungen gemeinsam ist, unabhängig davon woher wir kommen und wo wir uns in unserer Gegenwart gerade aufhalten. Es ist die Erinnerung an Vergangenheit, die Teil unserer jeweiligen Gegenwarten ist – Vergangenheiten, die uns im Jetzt immer begleiten. Dieses geografisch und lokalhistorisch unabhängige Vermissen lässt sich nicht mit den Begriffen Exil oder Diaspora fassen. Andererseits vermisst Iracema (de Questembert) etwas, was spezifisch ihr abhanden gekommen ist und was sie als ihr eigenes Heilungsmanöver in eine dekoloniale Und/Beides-Identität transformiert, welches sie uns als Geschenk einer anderen Erinnerung der Vergangenheit zurückgibt, ein Geschenk, das wir die Verantwortung haben anzunehmen und zu übersetzen, denn bereits die Fassungslosigkeit und Entrüstung des Journalisten kündigt vom Widerstand, ja Widerwillen gegen das unerwünschte Geschenk. Die Entrüstung und Verurteilung, die Iracema (de Questembert) auf ihr geschenktes Und/Beides-Manöver ertet, muss als westliches Privileg demaskiert werden, von dem Spivak in ihrem Aufsatz „Can the Subaltern speak?“<sup>228</sup> spricht. Es sind jene hegemonialen und in westliche Rechtslogik übersetzten Privilegien, deren Kosten stillschweigend in Kauf genommen werden (müssen). Spivak, die stets noch das post\_kolonial Gewendete, zu wenden weiß und die methodisch den Zustand post\_kolonialer Stille-gung/Verschwiegenheit nie gewähren lässt, betont insbesondere, dass: „The postcolonial intellectuals learn that their privilege is their loss. In this they are a paradigm of the intellectu- als.“<sup>229</sup>

---

<sup>228</sup> Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the Subaltern Speak?*, in: Williams, Patrick & Laura Chrisman (Hgg.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, New York 1994, S. 66-111.

<sup>229</sup> Ebd., S. 82.

Wir müssen ernst nehmen und erlernen, dass jedes post\_koloniale Privileg einen Verlust für jede/n von uns darstellt,<sup>230</sup> welcher das Potenzial unserer Imaginationskraft ändert, abfälscht und depriviert. Sich – vielleicht zunächst noch so abstrakt – der Tatsache des Verlusts gewahr zu werden, macht uns empfänglich für all das, was wir vermissen, ohne es gekannt zu haben, und öffnet sich dem Potenzial, sich/es kennenzulernen.

Die Empörung des Journalisten scheint also auch auf der fehlenden Imaginationskraft, auf der fehlenden Anerkennung dieser gewusst/ungewussten Verluste zu basieren. Das ihm unvertraute Und/Beides wird, bevor es verstanden wird, von ihm als ein Betrug deklariert, das in ihm enthaltene Geschenk damit unvermittelt als Lüge abgewehrt. Dabei wird die eigene Situiertheit, die eigenen westlich-post\_kolonialverstrickten Privilegien, weder reflektiert noch kritisch befragt, sondern als selbstverständlich und natürlicherweise als objektiv wahr gesetzt. Die Privilegien, auf denen die eigene Selbst-Situiertheit basiert, werden dadurch unsichtbar gemacht, wodurch die koloniale Differenz, im Schutzmantel post\_kolonialer Amnesie<sup>231</sup>, affirmiert wird.

Die koloniale Differenz, d. h. die kolonialisierte Andersartigkeit des/r Anderen, lässt sich auch im 21. Jahrhundert weder schnell noch einfach auflösen und gleich gar nicht darf sie sich in post\_kolonialer Rhetorik vergessen machen. Sie lässt sich aber z. B. durch künstlerische Strategien und Manöver – wie denen Alves und ihrer *Iracema* (de Questembert) – als Bruch, Verstörung und Lücke spürbar/wissbar machen, wodurch sie sich einer Verschiebung zugänglich macht. In den Prozessen dekolonial/dekolonialisierender Verschiebung kann etwas zuvor Unsichtbares sichtbar werden. Im Falle von Alves' *Iracema* (de Questembert) wäre das sowohl der immer noch wirkende post\_koloniale *Iracema*-Mythos<sup>232</sup> sowie der mit diesem verschlungene, unerhörte und unmöglich/verunmöglichte postindigene und transnationale Handlungsraum (*agency*), den *Iracema* (de Questembert) umreißt.

Die Geschichte von „*Iracema* (de Questembert)“ und auch alle folgenden Überlegungen zu Fragen ihrer Möglichkeit und Verunmöglichung, ihrer Sprache, ihrem spezifischen

---

<sup>230</sup> „Für jeden von uns“, weil es selbst für Marginalisierte, die nach Inklusion in die herrschenden kapitalistisch-neoliberalen Strukturen und Logiken streben, zur selbstkritischen Situierung gehört, westlich und post\_koloniale Privilegierungen mitzudenken.

<sup>231</sup> Vgl. u. a.: Baldwin, James, *The Fire Next Time*, London 2017; Byrd, Jodi A., *The Transit of Empire. Indigenous Critiques of Colonialism*, Minneapolis 2011; Goldstein et al., *Introduction...*, 2016; diess., *Colonial Unknowing...*, 2017; Mills, Charles W., *White Ignorance*, in: Sullivan, Shannon & Nancy Tuana (Hgg.), *Race and Epistemologies of Ignorance*, Albany 2007, S. 13-38 und Stoler, Ann Laura, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton 2009.

<sup>232</sup> Vgl. v. a.: Castro, Juan E. de, *Mestizo Nations. Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*, Tucson 2002, hier v. a. S. xv und S. 16.

Widerstand und ihren Situierungsstrategien beginnt mit der Geschichte ihrer Namensgeberin: Iracema. Ist die literarische Vorlage „Iracema“ seit ihrer Erfindung 1865 zur fiktionalen Grundlage von Brasiliens nationalstaatlicher Identitätskonstruktion als einer demokratischen Mestizengesellschaft geworden, die bis heute Brasiliens tragender Bestandteil einer harmonisierenden Nationalidentität ist, gilt es für die dekoloniale Forschung, den post\_kolonialen Raum von Iracema und Iracema (de Questembert) zu ermessen. Um Brasiliens Kolonialgeschichte und deren Logiken ihres Sich-Vergessen-Machens klarer zu sehen und an ihnen messend das dekoloniale Imaginations- und Transformationsvermögen von Iracema (de Questembert) zu hören, muss aufgefächert, ja die diskursive Fallhöhe wahrgenommen, werden, wer, was und wo Iracema ist, wem sie „gehört“, von wem sie gebraucht/benutzt wird – und das heißt nicht zuletzt auch, für wen und zu wem sie spricht. Um die ganze Wucht der dekolonialen Imaginationen von Alves’ Iracema (de Questembert) zu ermessen und zur Diskussion stellen zu können, müssen wir Iracemas Spuren folgen.

#### **2.1.4 – 1928: Verkehrt situiert „im Lande Iracemas“**

Fragt man Brasiliens berühmten Modernisten und gefeierten Avantgardisten der brasilianischen Moderne des 20. Jahrhunderts, Oswald de Andrade, von wo aus er als Brasilianer spricht, gibt er mit seinem bekanntesten und meist zitierten Text – dem „Anthropophagischem Manifest“ von 1928<sup>233</sup> – aufschlussreiche und weiter zu befragenden Antworten, durch die sowohl die symbolische Situierung Brasiliens als auch die von Iracema in einem ersten Schritt angeschaut werden können. Wir fragen Oswald de Andrade also: „*Wo bist du, von wo aus sprichst du?*“ und er antwortet: „... *im Lande Iracemas...*“<sup>234</sup> Und wir fragen ihn weiter: „*Wer und was bist du?*“ Er gibt uns zur Antwort: „*Mich interessiert nur, was mir nicht gehört. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.*“<sup>235</sup>

Oswald de Andrades „Anthropophagisches Manifest“ kursiert als das kulturelle Gründungsmanifest der brasilianischen Moderne und bis heute als das der modernen Brasilianer\*in und seiner/ihrer Nationalbürger\*innenschaft. Darin finden sich die Sätze: „*Mich interessiert nur, was mir nicht gehört. Gesetz des Menschen. Gesetz des Anthropophagen.*“, der sich „im Lande Iracemas“<sup>236</sup> weiß.

<sup>233</sup> Vgl.: Andrade, Oswald de, *Anthropophagisches Manifest (1928)*, in: Exner, Isabel & Gudrun Rath (Hgg.), *Lateinamerikanische Kulturtheorien. Grundlagentexte*, Konstanz 2015, S. 45-50.

<sup>234</sup> Ebd., S. 50.

<sup>235</sup> Ebd., S. 45.

<sup>236</sup> Ebd., S. 45, 50.

Der Anthropophage – Brasiliens neuer, moderner Mensch und seine neue, anthropophage Gesetzgebung – weiß sich in Iracemas Land und rekurriert damit affirmierend auf einen mächtigen Mythos, jenem post\_kolonialen Imago des/r Indigenen, das 1865 Namen und Geschichte bekommt: Iracema. In Iracemas Land sich beheimatend interessiert den anthropophagen modernen brasilianischen Menschen nun also all das, ja, sogar nur das, was ihm nicht gehört.<sup>237</sup>

Diese beiden Satzteile – das Manifest selbst besteht allein aus Satz-, Wort- und Sprachsplintern – miteinander zu lesen, scheint mir der richtige, weil dekolonial verschiebende, Einstieg in den wirkmächtigen und nationalistischen Symbol-, Sprach- und Kulturraum Iracema und der entgrenzenden Gegenrede von Alves' Pendant „Iracema (de Questembert)“.

„Im Lande Iracemas“, also in Brasilien, interessiert den brasilianischen Modernisten und Avantgardisten de Andrade explizit nur das, was ihm nicht gehört. Die antiindigene Brutalität, die dieser anthropophagen und post\_kolonialen Enteignungsmetapher innewohnt, hat sich seither als die bis heute wirksame Kulturmetapher und Selbst-Erzählung in Brasilien etabliert. Kannibalistische Metaphern gehören selbst noch in Brasiliens dekolonialem Diskurs zum guten Ton. Der/die anthropophage Brasilianer\*in, den/die de Andrade 1928 installiert, wurde zu Brasiliens alles verschlingender Diskursmetapher, die hier zur neuen, brasilianischen Gesetzgeberin ernannt wird. Nur, was dem/r Anthropophagen nicht gehört – mag man es als das einem nicht eigene, das einem Fremde, Äußerliche oder Andere verstehen – interessiert ihn/sie, weil sein/ihr Gesetz die Gier der Sich-Einverleibung des zum/r Anderen gemachten Außen ist. Seine/ihre menschliche Grundkonstitution definiert de Andrade durch das anthropophagische Gesetz. Anthropophagie wird, in und von Brasilien aus gedacht, zur modernen, menschlichen und post\_kolonialen Grund- und Diskurskonstitution. Durch die modernistische und nationale Metapher der Anthropophagie werden die Fragen des Fremden, Eigenen, Anderen, Wir-Ihr-Gefälles geradezu manisch umkreist. Als antiindigene und nationalstaatliche Kulturmetapher in Brasilien spielt sie eine hochwirksame Rolle für post\_koloniale Identitätskonstruktionen und Selbstbild-Fremdbild-Produktionen. Als post\_kolonial situierte Metapher der Einverleibung und Auslöschung des/r indigenen Anderen perpetuiert sie die kolonialhistorisch geerbten Machtverhältnisse und befriedet in ihrer rassendemokratischen Rhetorik die diesen zugrundeliegenden Hierarchien und Verleugnungspolitiken.

---

<sup>237</sup> D. h. überspitzt formuliert: Den Anthropophagen und die heutigen „Erb\*innen“ dieser „Moderne“ interessiert das Land Iracemas nur deshalb, weil es ihm/r nicht gehört. Aneignung und Besitz sind Motor post\_kolonialer Besitzlogik und das Manifest entblößt sich so gelesen als post\_koloniale Sprach- und Lebenszugriffsgeste auf das Selbst und den/die Indigene/n. Das indigene Gegenüber ist hier explizit das Objekt der Begierde, das besessen werden will und das in dieser Geschichte (Brasiliens und der Amerikas) nie als Lévinas'sches Gegenüber gedacht werden kann. Der/die Indigene ist post\_kolonial verunmöglicht und unsere Begegnung post\_kolonialisiert unvorstellbar.

„Iracema (de Questembert's)“ Gegenvision von sich und ihrem Land legt das Augenmerk direkt in diese post\_koloniale Wunde Brasiliens, indem sie sich ihrer „Anthropophagisierung“ aktiv entzieht und ihr diskursiv zementiertes Ausgeschlossenheit als dekoloniale Verschiebung in Europa visioniert.

„... im Lande Iracemas...“ ist 1928 die Reaffirmation eines post\_kolonialen Mythos und die moderne Situierung brasilianischen Selbstverständnisses auf besetztem Land. Die Leser\*innen und Adressat\*innen von Brasiliens berühmtesten Manifest wissen nicht nur, wer Iracema ist, sie wissen auch, wo sie sich befinden und dass sie, als Brasilianer\*innen, in einer spezifischen Beziehung zu ihr stehen. Daraus ergibt sich die Frage: Wer war Iracema, und in welchem, symbolischen, Verhältnis haben sich die Brasilianer\*innen diskursiv zu ihr gesetzt?

„Mich interessiert nur, was mir nicht gehört“ wird einerseits als Gesetz des Menschen bestimmt sowie als allgemein ontologische Grundkonstitution des Menschseins proklamiert. Andererseits – mit dem Erstem eng und koloniallogisch verbunden – verkündet de Andrade, dass sich der neue brasilianische Mensch als Anthropophage sieht und gesehen werden will. Sein in Brasilien situiertes, modernes Menschsein koppelt er an sein/ihr anthropophagisches Bestimmtsein. Seine Menschlichkeit, als zwischenmenschliches und ethisches Beziehungssystem, ist in Folge eine, die in erster Linie durch die Bestimmung bzw. Unterscheidung von Eigen (dem, was einem gehört) und Nicht-Eigen (dem, was einem nicht gehört) hergestellt und ausgedrückt wird. Das Manifest erfindet und verkündet eine anthropophagische Menschlichkeit, die Teil von brasilianischen Lebenswelten, Weltzusammenhangsdenken und Gesellschaftsverständnis ist. Daraus ergibt sich abermals die Frage: Wer war und ist diese Iracema, in deren Land man weilt und die man sich zu Eigen macht, weil sie einem nicht gehört? Weiterhin fragt sich, welches Interesse sich mit ihrem Land verbindet. Hier muss man offenbar, de Andrades anthropophagischer Logik und Gesetzgebung folgend, eine wichtige Unterscheidung treffen: „Gehört“ einem das Land oder „gehört“ es einem nicht? Aus dieser modernen und anthropophagen Besitzlogik könnten sich das Interesse am Land ableiten. Oder anders formuliert: Würde man zum Land gehören, würde man einerseits zu Iracema in einem bestimmten Verhältnis stehen, andererseits würde einen die Aneignung dieses Landes nicht interessieren. Würde man hingegen nicht zum Land gehören, dann würde man in einem anderen, anders bestimmten, Verhältnis zu Iracema stehen und würde sich intensiv, oder „nur“ – wie de Andrade preisgibt – für die Aneignung/Zueigenmachung des Landes interessieren. Das Land Iracemas selbst ist die Kompassnadel für die anthropophage Differenzierung und zwischen post\_ und dekolonialer Politik, historischer Bezugssysteme und ethischer Entgrenzung (als dekoloniale Ent-Andersisierung).

Oswald de Andrade situiert in seinem Manifest das Land Brasilien und seine Bewohner\*innen in ein direktes Beziehungsgeschichtsgeflecht zu Iracema. Dieses Geflecht Land-Brasilianer\*innen-Iracema gilt es für den dekolonialen Diskurs zu entflechten und mit Iracema (de Questembert's) Visionen zu verflechten,<sup>238</sup> denn es ist dieses Geflecht, das die post\_koloniale und durch Kolonialismus zersplitterte Geografie des verunmöglichten „Zwischen uns“ markiert und von Alves' „Iracema (de Questembert)“ radikal demarkiert wird.

Oswald de Andrades „Anthropophagisches Manifest“ platziert sich im post\_kolonial mythologisierten Symbolraum „Iracema“ zeitlich fast genau in der Mitte zwischen ihrer Erfindung von José de Alencar 1865 und ihrem künstlerischen *retomar* von Alves 2009. Den Symbolraum „Iracema“ zu überschauen, um Alves' dekoloniale Verschiebung zu ermessen, steht im Fokus der weiteren Untersuchung.

### **2.1.5 – 1865 ... 2009: Zwei Iracemas im post\_kolonialisierten Raum wissen lernen**

1865 erschien José de Alencars indianistischer Roman „Iracema – A Lenda do Ceará“ (Iracema – Die Legende von Ceará), in dem er die sagenhafte und sagenhaft real gewordene Fiktion einer Liebe zwischen der indigenen Priesterin Iracema und dem portugiesischen Soldaten/Kolonisatoren Martim ersinnt – eine Fiktion, die seit ihrer Veröffentlichung im Dienst des brasilianischen Nationalstaatsdiskurses steht. 2009 realisiert Maria Thereza Alves einen ihrer längsten Videofilme, „Iracema (de Questembert)“.<sup>239</sup> Beide Iracemas teilen den gleichen Tupí-Namen. Dieser Name setzt sie explizit sowohl in ein symbolisches als auch in ein strukturelles und historisch-politisches Spannungsverhältnis, dessen enorme Tragweite es zu ermessen gilt, auch, um die epistemologischen Bedingungen und Möglichkeiten, die die Visionen der Kunst von Alves bewegen, dekolonial *anders* zu wissen.

Stirbt die eine Iracema stimmlos, unglücklich, zerbrochen am Kummer um den Verlust ihrer Familie, Liebe, Gemeinschaft und kulturellen Zugehörigkeit, dann setzt sich die andere Iracema (de Questembert) in Bewegung und behauptet ihr Recht auf Leben, indem sie uns zu Beginn des 21. Jahrhunderts fragt „Where is Brazil?“<sup>240</sup> Muss in der literarischen Vorlage Iracema ihren Ort und ihr Land verlieren, erfindet die andere Iracema (de Questembert)

---

<sup>238</sup> Erinnert sei hier an meinen methodischen Rückgriff auf Spivaks Konzeptmetapher des Webens (vgl. Spivak, *Righting Wrongs...*, 2008, S. 44).

<sup>239</sup> Alves wiederholt, dass sie die Idee für das Videoprojekt schon länger im Sinn hatte, dass es aber finanzielle und/oder institutionelle Möglichkeiten brauchte, die Arbeit zu realisieren. 2009 wurde sie zur Biennale in Lyon eingeladen und konnte in diesem Kontext ihre Iracema-Version auf die Reise schicken.

<sup>240</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

einen solchen und setzt die Parameter ihres Seins selbstbestimmt. Sie proklamiert und fordert ein dekoloniales Miteinander und eine dekoloniale Geografie der Welt, in dem sie jenseits der von Außen zugeschriebenen Kategorie „indigen“ ein Recht auf Menschsein und *anders* Leben umsetzt.

Ich möchte deshalb nun nicht nur in Erfahrung bringen, wer die eine Iracema ist, sondern ich möchte wissen, wer und was im Verhältnis zu der einen die andere Iracema (de Questembert) ist und was das mit der Frage nach der Situierung Brasiliens, der Frage des „Where is Brazil?“ zu tun hat. Die Frage des „Wo“ ist hier nämlich nicht nur eine des Orts, einer Lokalität in der post\_kolonialen Geografie der Amerikas, sondern muss sich uns als die post\_kolonial-geografisch-sozial-identifikatorische Verkettung eines „Wo und wer bin ich, wenn ich spreche, und wo und als wen seht ihr mich, wenn ihr mich hört?“ auffächern. Deshalb richte ich mein Augenmerk auf das geopolitische Terrain sozialer Identitätskonstruktionen, das beide Iracemas in diesem Symbolraum bespielen.

In Brasilien besetzt der Iracema-Mythos den Raum brasilianisch-kolonialhistorischer und nationalstaatlicher Identitätskonstruktionen. Als „real wirksamer Mythos“ ist Iracema ein gesellschaftspolitisch wirksames System, welches bis heute subtil und einflussreich Teil des *mestiçagem*-Diskurses ist. Alves' Videoarbeit ist als filmische Intervention die Konterkarierung dieser post\_kolonialen Version des Mestizen-Mythos.

Ich möchte die Verschiebungen schärfen, mit denen Alves die romantisierte Indigene und ihren von Alencar beschriebenen leidvollen, kulturellen und sozialen Identitätsverlust, dem ihr elendiger Tod im Roman als ein zwangsläufiger folgt, in die postindigene Weltbewohnerin Iracema (de Questembert) übersetzt. Alves belebt einen Mythos wieder, um ihn umzuschreiben, ihm in ein anderes Narrativ, in eine andere Vision zu kleiden und ihn damit letztlich zu stören. Alves' Iracema (de Questembert) lebt und ist gänzlich aktivistisch. Als mobile Weltenbürgerin reist sie nach Europa, um dort ein historisches Erbe anzutreten. Sie transformiert das ihr übertragene familiäre Erbe in ein gesellschaftspolitisches Erbe, indem sie es als Und/Beides-Identität gestaltet. Mit „Iracema (de Questembert)“ stört, unterläuft, restrukturiert und verschiebt Alves jenen gesellschaftlich noch heute wirkmächtigen Mythos Brasiliens, durch den indigene Eigennarration, selbstbestimmte Indigenität sowie die aktive zivilgesellschaftliche Partizipation Indigener in Brasilien ausgeschlossen wird. Während Alencar Iracema als indigene Person und Symbol Brasiliens Indigene immobilisiert und sie in einer unwiederbringlichen Vergangenheit einfriert, stattet Alves ihre Iracema (de Questembert) nicht nur mit partizipativer Zeitgenossenschaft aus, sondern mit einer postindigenen *agency*, die das Und/Beides zum Kern dekolonial identitärer Bestimmungen macht. Damit verschiebt sie die



Idee und den Diskurs des mestizischen Seins in Brasiliens – jenem Diskurs, der den Raum Indigener und ihrer Indigenität überschreibt – in eine dekolonial befreiende und entgrenzende *borderless agency*. Beide Iracemas sind miteinander verwobene Bewohner\*innen der zersplitterten und kolonialisierten Geografie Brasiliens, sind different realitätsthroughdringende Imaginationen und utopistische Visionen dieser Geografie und ihrer real fiktionalisierten post\_kolonialen Gesellschaft. Beide wirken aber nicht nur auf denselben Raum ein, sondern als künstlerisch-politische Fiktionen bewohnen sie ihn und gestalten in ihm eine jeweils spezifisch andere Zukunft. Alencar ersinnt Brasiliens post\_kolonial exklusionistische und mestizisch-nationalistische Zukunft, die zur Grundlage von Brasiliens Realität geworden ist und Alves setzt mit aller künstlerischen Macht eine dekoloniale Gegenvi/er/sion in Szene, deren Hauptparameter dekoloniale Entgrenzungen des post\_kolonialen Herrschaftsdiskurses sind. Vom geteilten Namen und Symbolraum ausgehend wirken beide Figuren von zwei verschiedenen Seiten auf Brasiliens post\_koloniale Geografie ein.

Wird Iracema von Alencar in Szene gesetzt, um die Idee der „friedlichen“ und alle Differenzen nivellierenden Vermischung der Rassen (*mestiçagem*) zu Brasiliens Grundlage einer eigenständigen, „postkolonialen“, Nation zu machen, setzt Alves Iracema (de Questembert) in eine gegenläufige Bewegung, um den Folgen des post\_kolonialen Genozids, dem „removal of the Indian“<sup>241</sup>, auf dem die Siedlernation eben durch solche Gründungsmythen wie „Iracema“ fußt, mit selbstermächtigendem Aktivismus und dekolonialem Ungehorsam zu begegnen. Der *mestiçagem*-Diskurs wird dadurch nicht allein in seinem tödlichen Nationalismus demaskiert, sondern das, was sein könnte und das, was uns fehlend gemacht wurde/wird, d. h. der Maskierung weichen musste, wird als gänzlich *anders* sicht- und hörbar. So leben beide Iracemas als Fiktionen und Symbole entlang kolonialhistorischer Grenzverläufe und deren identitären Zuweisungen – einmal als passivierte und einmal als aktivierte Agentin für jeweils andere, verunmöglichte-mögliche brasilianische Geschichtsversionen. Sie agieren paradoxal in einem fiktionalisierten und zugleich historisch realen Raum zueinander. Sie sind Bild/Abbild, Mythos und Ikonen; sie agieren als mächtige rhetorische Oberflächen für eine sich einmal vergessen machen wollende Vergangenheit und einmal für eine sich in Erinnerung bringende Vergangenheit, die Gegenwart mitgestaltet.

Alencars Iracema ist seit ihrer Erfindung zum *Imago* brasilianischer Identitätssensenz, zur post\_kolonialen Fantasiemaschine für die nationale brasilianische Einheitsidentität

---

<sup>241</sup> Vgl.: Sommer, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley 1993, S. 139. Erinnerung sei hier ebenfalls an die Kapitelüberschrift „And what happened to the Indians?“ in der frühen Typoskriptversion von „Recipes for Survival“.

geworden. Tief in dieses brasilianische Selbstbild sind die Verzerrungen verlorener und vergessener indigener Geschichten hineingewoben und wirksam. Dieses nationalbrasilianische Selbstbild birgt im Innersten das Bild und die Geschichten der Indigenen, als der Anderen Brasiliens, die bis heute im brasilianischen Unbewussten unverarbeitet wirken. Weil in die nationale Selbst-*imagination* der Brasilianer\*innen und ihrer nationalen Historiografie der Raum als *post\_kolonial* zersplitterter Raum hineingewoben und -historisiert ist, können wir als aufmerksame Zuhörer\*innen von Alves' verschobener Vision an dekolonialer Demythologisierung partizipieren und andere Geschichte und Geschichtsversionen mitdenken. Was Alves mit ihrer „Iracema (de Questembert)“ unternimmt, ist das ungeheuerliche Unterfangen, die *post\_kolonial* konstruierte „Tragik der Indigenen“ und damit ihr *post\_kolonial* unvermeidlicher und erzwungener Tod als Seinsbestimmung der Siedlerlogik zu entblößen. Der unausweichliche Tod der Indigenen ist, das wird in Alves' aufregender Wiederbelebung deutlich, notwendiger und konstituierender Teil des *post\_kolonialen* Diskurses. Als eine von Millionen Iracemas in Brasilien reißt sie sich von ihrem Iracema-Sein los und entmacht die Geschichte ihres Iracema-Selbst, indem sie sich uns als verstörende, postindigene Weltenbürgerin einer sich und vielleicht auch uns befreienden *Und/Beides-Identität* vorstellt. Es ist an uns, ihr zu begegnen, ihre Worte zu hören, ihre Geschichte dekolonial zu situieren und sie als Gegenüber immer präsent zu wissen und zu verantworten.

So ist das Verhältnis der beiden Iracemas als gegensätzliche und eng miteinander verwobene Projektionsflächen brasilianischer Seinslogiken zu verstehen, die uns zu den abwesend gemachten, indigenen Stimmen und Visionen führt. Im Kontext dekolonial/dekolonialisierender Forschungsbewegungen und methodischer Blickverschiebungen sind diese blinden Flecken, *post\_kolonial* epistemologischen Amnesien und Lücken zentral, denn durch ihr Lautstellen und die verschobene Situierung des/r Anderen können hegemoniale Diskursnarrative und *post\_kolonialisiertes* Geschichtsdenken strukturell und rhetorisch verunsichert und damit bestenfalls verschoben werden.

Wenn die eine Iracema seit ihrer Erfindung Brasiliens mächtig wirkendes Nationalsymbol ist und die andere Iracema (de Questembert) damit undenkbar gemacht wurde, was setzt Alves' an Visionen und Versionen, an Narrativen und Bildern in Bewegung, um ein *anders* des/r Anderen als möglich zu denken? Das heißt für mich vor allem auch, mit welchen Konzeptmetaphern können/wollen wir als uns dekolonial/dekolonialisierend verschiebenwollende Kunstkonsument\*innen die abwesend-anwesenden Sprachen, die im *post\_kolonial* zersplitterten Raum gesprochen, sich abfälschen und abgefälscht werden, methodologisch weiter zugänglich machen?

### **2.1.6 – Den post\_kolonialen Raum mit Konzeptmetaphern bevölkern und uns dekolonial zu sprechen geben**

Die hier durchgeführte intensiviertere Filmschau von Alves' Videoarbeit „Iracema (de Questembert)“ versteht sich als eine unvorhersehbare, nicht festschreibende und methodologisch zu testende, dekolonial/dekolonialisierende Auffächerung, als einer nähesuchenden anderen Begegnung mit Kunst, Künstler\*in, Protagonist\*innen, post\_kolonialen Kontexten und dekolonialen Diskursstrategien. Sie ist insofern bestenfalls auch, allgemeiner, zu verstehende methodische Hinführung zu einer möglichen anderen Vision davon, wie „Kunstwerkanalysen“ als Begegnung und Reise mit und zur Kunst stattfinden kann. Das heißt, sie wäre ein Teil einer Methodologie für eine spezifisch andere, nämlich dekolonialisierende, Hinführung zu einem spezifisch anderem Kunstwerk. Die ethischen Dimensionen der Kunstbetrachtung und die ethisch-ästhetischen Dimension der Kunstproduktion stehen im Zentrum dieser Annäherung und Auffächerung von Kunst in ihren Geschichten. Annäherung und Auffächerung brauchen das im post\_kolonialen Sprachgewirr mäandernde, geduldige und zuhörende Reisen mit und zur Anderen/Kunst.

Um Alves' „Iracema (de Questembert)“-Video – dessen Bilder, Dialoge, Monologe, Allegorien, Symbolsprachen, Metaphern, Geografien und Visionen – in den Blick zu bekommen und ihre mythologische Umdeutung als dekoloniale Vi/er/sion der Amerikas aus europäischer Perspektive dekolonial/dekolonialisierend zu vernehmen, braucht es unzählig viele Impulse, Konzeptmetaphern, Sprenkel und Blitze, um den post\_kolonialisierten und zersplitterten Raum aufscheinen lassen zu können, in dem die Geschichten der beiden Iracemas stattfinden und von Alves miteinander verwoben werden. Durch diese metaphorologische Ausleuchtung des post\_kolonialen Raums und seiner unterschiedlichen, amerikanischen, Weltkonstruktionen soll der zersplitterte Raum Kontur gewinnen. Deshalb werde ich meine Begegnung mit „Iracema (de Questembert)“ nicht nur als Begegnung zwischen den beiden Iracemas inszenieren, sondern sie ihrerseits mit drei unterschiedlichen Stimmen zusammenlesen, die, als Themenfelder verstanden, die Protagonist\*innen für den Moment meiner Annäherung rahmen sollen.

Die Themen- und Fragefelder für die methodologische Rahmung der Begegnung der beiden Iracemas und der Begegnung mit den beiden Protagonist\*innen sind: 1. die Frage nach der zeitgenössischen, brasilianisch-indigenen Subjekt- und Sprecher\*innen-Positionen als spezifische und gesellschaftspolitische Identitätskonstruktionen (wobei jeweils spezifisch und kontextualisierend zu klären wäre, was Indigenität für wen bedeutet und was Sprecher\*innen im Kontext indigener Selbstbestimmung/-definition sein wollen, wie sie gehört und gesehen

werden wollen); 2. die Frage nach den Symbolsprachen in Kolonialsituationen und den Möglichkeiten des Hörens<sup>242</sup> von kolonialhistorisch verrauschter Sprache und 3. die Umklammerung der eigenen Sprecher\*innenposition, verstanden als unvermeidbares Wagnis an den Grenzen der Erfahrung des „Selbst“ entlang, die nichtsdestotrotz als freudvolle Verantwortung im Feld multipler Übersetzungsarbeit von „Kunst“ in Sprache und Aktion stattfinden kann. Das Übersetzen von Kunst, verstanden als ein stets Unruhe erzeugender Transfer, kann, ja muss hier vielleicht das Vertraute verunsichern, stören und verstören, so wie die Praxis der Übersetzungsarbeit als widerständiger gelebt werden kann.

Um diese drei (jeweils) komplexen Felder mit Blick auf „Iracema (de Questembert)“ zu konkretisieren und zu verlebendigen, d. h. auch mich mit Stimmen zu umgeben, die ich als mögliche Verkomplizierungen und als hilfreiche Denkanstöße verstehe, verbinde ich sie jeweils mit einem Zitat, mit einer jeweils ganz spezifischen und historisch situierten Referenz-Position. Dekoloniale Welt- und Sprachpraxis braucht, wie Saidiya Hartman betont und praktiziert, eine andere Referenz- und Zitationspraxis.<sup>243</sup>

Die 1. Frage nach indigenen Subjekt- und Sprecher\*innen-Positionen und indigenen Subjekt-konstruktionen will ich mit einem Zitat von Maria Thereza Alves aus einem unveröffentlichten Brief von 1986 an einen Nuyorican-Freund namens Daniel zusammenlesen; 2. die Aufmerksamkeitsschwellen des Hörens von verrauschten und überblendeten Sprachen in Kolonialsituationen (durch die hindurch sich Subjekte und Kollektive konstituieren) mithilfe eines Zitats von Silvia Rivera Cusicanqui weiterdenken und 3. die multiple Übersetzungsarbeit von

---

<sup>242</sup> Hören als dekoloniales Forschungswerkzeug ist dekolonial/dekolonialisierendes *deep listening*. Stille, Schweigen, Lauschen sind u. a. Methoden der Zugewandtheit zum/r Anderen (vgl. u. a.: Atkinson, Judy, *The Value of Deep Listening – The Aboriginal Gift to the Nation*, Vortrag im Rahmen der TEDxSydney in Sydney, 16.6.2017, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=L6wiBKCl6HqY> [aufgerufen am 5.11.2018]; Hopkins, Candice, *Deep Listening, Open Ears & Decolonial Thought. Art of the MOOC: Experiments with Sound*, Course at Duke University and University of the Arts Berlin 2018, unter: <https://www.coursera.org/lecture/experiments-with-sound/deep-listening-open-ears-decolonial-thought-11FLh> [aufgerufen am 29.1.2019], dies., *Sounding the Margins: A Choir of Minor Voices*, Vortrag in Small Projects, in Tromsø am 14.6.2016, unter: <http://norskuratorforening.no/portfolio/item/lecture-series-6-candice-hopkins/> [aufgerufen am 11.10.2016]; dies. & Raven Chacon, *Sounding the Margins: What Gets Amplified*, in: Bauer, Julian, Maja Figge, Lisa Großmann & Wilma Lukatsch (Hgg.), *Decolonizing Arts. Aesthetic Practices of Learning and Unlearning. Anthology Based on a Lecture Series by the DFG Research Training Group „The Knowledge in the Arts“*, Bielefeld 2021 (upcoming); Tuhiwai Smith, (Data Center), 2013 und Wilson, Shawn, *Research Is Ceremony. Indigenous Research Methods*. Halifax 2008). *Deep Listening* findet in echter, d. h. gleichermaßen real und ethisch verantwortlicher Begegnung statt und hängt auch mit dem zusammen, was der Künstler und Aktivist Dylan Miner als „methodology of visiting“ beschreibt (vgl. u. a.: Miner, 2015).

<sup>243</sup> Vgl. v. a.: Hartman, Saidiya, *Venus in Two Acts*, in: Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism, Vol. 12, Nr. 2, 2008), S. 1-14 und dies., *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, New York 2019.

Kunst sowie der Frage der Direktionalität von Kunst-Übersetzung mit einem Zitat von Octavio Paz vertiefen.

Die drei Zitate überlappen sich, zusammengenommen, zu einem Denk- und Forschungsraum, in dem Alves, die Kunst und deren post\_ und dekoloniale Fiktionen und ich anwesend sind. Durch sie kann ich den Raum schärfen, in dem die beiden Iracemas zueinander in einem interdependenten, hochsymbolischen und dekolonialisierenden Verhältnis stehen. Dies ist vor allem für dekoloniale Diskurssprache bedeutsam, weil es bestenfalls zu jener, alle Seiten betreffenden, dekolonialen Befreiungsarbeit hinführt, die uns Iracema (de Questembert's) unerhörten Handlungsraum begreifbar macht und die es uns zudem ermöglicht, ihre *borderless* und *trans-oceanic agency* als eine spezifisch dekoloniale, postindigene Übersetzung zu verstehen.

### **I. Erster Sprachraum hin zu einer dekolonial/dekolonialisierenden *agency*:**

Die 24-jährige Alves schreibt 1986 in einem langen und emotional aufgewühlten Brief an einen Freund namens Daniel über das Problem nationalstaatlich post\_kolonialisierter Zugehörigkeit und ein von Außen bestimmtes Authentizitätsparadigma. Die Frage des Seins als Nationalität-Sein elaboriert Alves im Sinne einer identitätsfestsetzenden und politisch zugesprochenen Kategorie, durch die *agency* von Außen erlaubt (oder gebilligt), d. h. gegeben oder im Umkehrschluss abgesprochen (oder eingeschränkt) wird. In besagtem Brief schreibt sie:

„Daniel – Who is Brazilian!

[...] A true Brazilian by definition is one who has lived the history of their country, so under these definitions I am not Brazilian - though you are not El Salvadorean either. The only true Brazilians would be the Brazilian Indian people. And the only true Salvadorians, would be the Indian people of El Salvador.

I am not Brazilian, because I have no accent in my English and an accent in my Portuguese. If I had spoken French or Spanish, you would be proud that I spoke with no accent. I remember trying to speak perfect English, much better than an American when I was about seven or eight, in the school yard they beat me because I did not know the English word for apple, I kept thinking macã, and I could not think the English for it. I then wanted to proof to them that Brazilians are even more intelligent than Americans. I did not play, I did not go to parties – I only studied. Daniel – were you asked to represent your people at that age? Did you have to be very careful so that you would do nothing they would think was stupid only because you were Latin at the age of 7 or 8? [...]

If we are to prove Brazilian authenticity by accents then my great-great grandfather was Brazilian, my great grandfather was Brazilian, my grandfather was Brazilian, my parents were Brazilian and I was Brazilian till I was ten. [...] If that is what the definition of Brazilian is, then I do not want to be in the same category as Medici. Then I am not Brazilian, and I am not American. [...], [...] I am the history of Brazil. Just like you are the history of El Salvador – I

am & will contribute to be history, just as you will though you do not live there. Is Juan Sanchez less a Puerto Rican, less a part of his history because he lives here? No, that is the history of Puerto Rico.

**Who is it, that has made us ask these questions? Neo-colonialism has made us interrogate each other: Are you a real Indian? But whose definition of Indian? Are you Puerto Rican? But whose definition of Puerto Rican? Are you Salvadorian? Brazilian? The people who have made us ask those questions are the same ones who tried to destroy us - how can their definition of us be acceptable? Am I not be considered Brazilian because America forced me out of my own country?**<sup>244</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Worauf mein Augenmerk bei diesem Zitat besonders fällt, sind Alves' Fragen am Ende. Im Kontext der Amerikas – hier kann ich aus eigener Erfahrung über Brasilien sprechen – sind sowohl die Fragen als auch die Möglichkeiten einer Antwort durch post\_koloniale Sprachschleier multipel verstellt und abgefälscht (– diese geradezu unheimliche Erfahrung macht wohl jede europäische Forscher\*in in den Feldern der sogenannten *decolonial studies*). Post\_koloniale Sprachen der Amerikas sind verwoben und durchzogen von Doppeldeutigkeiten, Widersprüchen, Widerständen, Verleugnungen, Gewalt und Latenzen, sodass dekoloniale Forschung hier geradezu gezwungen wird, innezuhalten, zu stutzen, zu zweifeln, wiederholt zu hören, ganz nah dabei zu sein und diese Aktionen des zuhörenden Nah-Seins als Methoden dekolonialer Forschung zu wissen.

Das Dickicht aus unbekanntem Sprachen und kolonialhistorisch gepflegten Widersprüchen scheint auch den Blick auf die Kunst total zu vernebeln; zumindest müssen sich Forscher\*innen klar werden, dass selbst noch kritische Kunst und -analysen aus den Siedlernationen der Amerikas Teil der post\_kolonialen Sprachnebel und -politiken sind. Und auch deswegen scheint die dringliche Aufgabe für dekoloniale Kunst-Geschichten, Geschichten der Kunst *anders* zu erzählen, um andere Zukünftigkeiten von Geschichte und Kunst möglich zu machen. Und dabei geht es nicht allein darum, den Blick auf Kunst frei zu räumen (dekolonial zu entrümpeln sozusagen), um im Resultat „wieder“ im Gewand des „alten Selbst“ Kunst zu sehen (d. h. um sie, in der uns vertrauten Sprache, nun vermeintlich „dekolonial“ zu historisieren und zu kategorisieren), sondern vielmehr darum, die Bewegungen und Prozesse des Freiräumens der Sinne in stete Relation (Beziehung, Wachsamkeit, Aufmerksamkeit, freudigem Miteinander etc.) zu den Visionen/Kontexten der Kunst und den Visionen/Kontexten der Kunstbetrachtung/-sichtung zu setzen.

---

<sup>244</sup> Maria Thereza Alves, (*unpublizierter Brief an Daniel*), o.O., 21.3.1986.

**II. Der zweite Sprachraum hin zu einer dekolonial/dekolonialisierenden *agency*** versteht sich von Silvia Rivera Cusicanqui ausgehend, die als bolivianisch-indigene Soziologin, *oral historian*, Dekolonialismus-Aktivistin und -Theoretikerin subalterne und indigene Identitäts- und Gemeinschaftskämpfe hört und spricht, aufspaltet und ausficht, beschreibt und theoretisiert.<sup>245</sup>

Trotz der erheblichen Differenzen zwischen spanischer und portugiesischer Kolonialpolitik und den jeweils eigenen und spezifischen Nationalstaatengeschichten und -mythen und den damit zusammenhängenden indigenen Überlebens- und Widerstandskämpfen ist und bleibt Post\_Kolonialismus das Gewaltgefüge, in dem und gegen das sich indigene und subalterne Identitätskonstruktionen und -dekonstruktionen aufstellen. Der Cusicanqui-Text „Das andere zweihundertjährige Jubiläum“<sup>246</sup> beschreibt verschiedene Erinnerungspolitiken und die historisch widersprüchlichen Interpretationen des Tupaq-Katari-Aufstands 1781, einem indigenen Massenaufstand, der real und in seiner Gedächtnispolitik mit Gewalt niedergeschlagen wurde. Die bis heute kontroversen Sichtweisen seiner Geschichtsschreibung und historischen Bedeutungszuweisung beschreibt Cusicanqui aus bolivianisch-indigener Perspektive als Taktiken und Formen des symbolischen Kampfes, die sich auch in den Massenaufständen des folgenden Jahrhunderts und bis in die heutigen indigenen Rebellionen in Bolivien als zirkulierende Symbolsprache wiederfinden lässt. Sie führt dazu aus:

„Die Inhalte wiederholen sich, aber die Disjunktionen und Auswege sind unterschiedlich; [...]. Das historische Gedächtnis wird reaktiviert und in Bezug auf frühere Konflikte und Rebellionszirkel gleichzeitig überarbeitet und mit einer neuen Bedeutung versehen. **Es ist offensichtlich, dass in einer Kolonialsituation dem >Nichtgesagten< die höchste Bedeutung zukommt; Worte verschleiern mehr, als dass sie preisgeben, und die Symbolsprache betritt die Bühne.**“<sup>247</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

---

<sup>245</sup> Ich kann nur Vermutungen anstellen, weshalb wir in Europa keine vergleichbare Stimme aus Brasilien hören können, obwohl wir wissen können, dass sie existieren. Wobei angemerkt sei, dass die Stimme der über siebzigjährigen Cusicanqui in Deutschland noch nicht lange zu vernehmen ist. Über das Schlagwort „Dekolonialismus“ hat sie – und evtl. auch als feministische Mignolo-Kritikerin – Gehör gefunden. 2018 erst wurden wichtige ihrer Texte erstmals ins Deutsche übersetzt (vgl.: Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa...*, 2018).

<sup>246</sup> Ebd., S. 32-41.

<sup>247</sup> Ebd., S. 36. Cusicanquis Theorie, die sie als eine Soziologie des Bildes bezeichnet, verweist auf historisches Bildmaterial, das als visuelle und ästhetische Theoretisierung von Kolonialsprachen gelesen werden muss (vgl.: Ebd., S. 37 f). Sie schreibt, dass die Soziologie des Bildes „[...] also die Art und Weise, wie sich die visuellen Kulturen – wenn sie sich mit sozialen Gefügen auseinandersetzen – durch die Besonderheit ihres eigenen Wegs entwickeln und gleichzeitig viele unbewusste Aspekte der sozialen Welt preisgeben und reaktualisieren.“ (Ebd., S. 42). Cusicanqui beschreibt, von den Bildern Waman Puma de Ayalas ausgehend, wie sich „öffentliche Diskurse [...] in Arten des Nichtsagens [verwandeln]“ und wie sich „die immanente Ungleichheit der Menschen [...] im Menschenverstand [verankert]...“ (Ebd.).

Daraus folgt für meine Überlegungen Wesentliches in Bezug auf die Frage des kolonialspezifischen Verflochtenseins von Sprache, Gesagtem, zu Hörendem und dem darüber Sagbarem (wobei ich mir im Klaren bin, dass ich hier den spezifischen Kontext von Cusicanquis Zitat ins Extrem verkürze).

Aus den Worten Cusicanquis folgt, dass es eine unhintergehbare Dringlichkeit für jede dekoloniale Praxis ist, sich ein Wissen und ein Gewissen für Kolonialsituationen/-geschichten und deren gewaltsam verformte Kontexte zu geben und dass in post\_kolonialen Kontexten Hören, Sehen, Lesen und Verstehen Praktiken dekolonialisierender Gewährwerdung sein müssen, die es zu lernen heißt. Wir müssen verstehen, dass Worte/Namen/Blicke/Zuschreibungen etc. post\_koloniale Bedeutung geben und dekolonialisierende Geschichten nehmen, unterdrücken, abfälschen. Worte verschleiern hier multidimensional und Widerworte verstehen sich hier als Post\_Kolonialität widersetzende, als dekoloniale Widerstandspraktik, die den Raum faltet oder sich wie eine zweite Haut über das Gesagte legt. Diese zweite Haut mag wie etwas Nicht-Gesprochenes/Nicht-Anwesendes erscheinen, ist jedoch unmittelbarer Teil des Gesagten und Präsenten. In post\_kolonialen Kontexten versteht sich Sprechen so als eine weltverdoppelnde Praxis, als eine Situation, in der „Symbolsprache die Bühne [betritt]“, wie Cusicanqui es nennt. Worte können zu Kostümen, zu Gefäßen eines zweiten und anderen Inhalts werden, also in gewisser Weise dadurch zu dreidimensionalen Objekten im post\_kolonialen Bühnen-Raum. Sie sind an ihren verschiedenen Seiten mit Wissen und Geschichten aufgeladen und behaftet und können als solche, mit Cusicanqui verstanden, zur unterschwellig subversiven und antikolonialen Praxis des Widerstands werden. Das heißt, dass wir *anders/anderes* Hören-Wollende das in Kolonialsituationen Gesagt-Nichtgesagte nicht als Abwesendes, Nichtgesagtes zur Kenntnis nehmen (denn nur weil ich es nicht höre, heißt das nicht, dass es nicht gesagt wurde noch dass es nicht von Anderen gehört wurde), sondern dass *anders* gesprochen wird, als wir zu hören wissen. Das Nichtgesagte ist als etwas Anwesendes zu lernen. So wird auch Stille, Leere oder Nicht-Dasein<sup>248</sup> zur rhetorischen und physischen

---

<sup>248</sup> Auf meiner Forschungsreise nach Brasilien im Sommer 2018 machten Alves und ich bezüglich der Definition von „Abwesenheit“ folgende vielsagende Erfahrung: Alves fragte Ñoró Tuyuka (port. Reginaldo Ramos), ein Teilnehmer bei ihrem großen Projekt „Decolonizing Brazil“, auf dem Universitätscampus der Stadt Sorocabas, ob es auf dem Campus irgendeinen angenehmen Ort, einen „nice place“, geben würde, der ihm gefiele. Der Campus besteht aus vielen flachen Zementbauten, die sich über ein weites, baumleeres und termitenbehügeltes Gelände erstrecken und der entlang der Autobahn verläuft. Nahezu alle Bänke stehen in der Sonne; selbst die Cafeteria bietet lediglich einen sehr kleinen beschatteten Außenbereich. Der sandige Boden ist voller Termiten. Die zahlreichen großen Parkplätze machen den weit von der Stadt entfernten Campus für Fußgänger\*innen noch weitläufiger; Autos gehören für die Student\*innen zur Grundausstattung/-bedingung, ausgenommen für die indigenen und viele der schwarzen Student\*innen. Ñoró Tuyuka (Reginaldo Ramos), der fünf indigene Sprachen plus Portugiesisch fließend spricht (Portugiesisch hat er mit erst mit 20 Jahren gelernt, um studieren zu können) überlegt nur kurz, lächelt ein wenig verschmitzt und



Qualität des Sprechens, das als multipel und dekolonial Anwesendes bedacht und reflektiert werden muss und das Teil unserer Visionen und Geschichte werden/sein muss.<sup>249</sup> Das Nichtgesagte ist das Präsente, was sich als Symbolsprache in spezifischer Relation zur Kolonialsituation/-geschichte verhält und sich weit komplexer als nur über sichtbare Visualität oder hörbare Hörbarkeit manifestiert. Das Nichtgesagte ist real in Realitäten verwoben und wird gelebt/gesprochen und seine Unhörbarkeit wird geradezu zum Beweis seiner Existenz.

Vor allem deshalb muss sich Schreiben-über Post\_Kolonialsituationen und über dekoloniale Situierungspraktiken, die Inklusion und Addition des Nichtgesagten als dekolonial-historisierende Methoden-Praxis verstehen, welche dem Nichtgesagten, als dem Gesagten anhaftend, seine dekolonialisierenden Sinne verleiht und ihm Raum auch auf dem Papier gibt.

Dekoloniales Schreiben macht sich aktiv zur Mitwisserin, zur mitverantwortlichen Zeugin, zum Gedächtnis und zur Produzentin anderer, nichtgesagter und nichtgeschriebener Kontexte und Sprachen. Schreiben als dekoloniale Praxis sorgt sich um und verantwortet eine andere, antikoniale Bild-Symbol-Produktion und ihres nicht gehörten (anerkannten) historischen Situierungsnetzes. Das heißt, dekoloniales Schreiben ist bestrebt, kolonialpolitisch arrelierte Geschichten in Bewegung zu setzen und das Vokabular dekolonialer Symbolsprachen und des Nichtgesagten so zu verschieben, dass neuer und verstummter Sinn freigestellt

---

antwortet: „Nein, hier gibt es nichts, hier gibt es nur ‚Nichts‘. – Hier ist *nada*.“ Es gibt also in Ñorō Tuyukas Wahrnehmung auf dem riesigen Campusgelände der Universität keinen Platz, der ihm irgendetwas bietet, – es gibt nur *nada* weit und breit. Am selben Abend werden wir von der Produktionsleiterin des „Decolonizing Brazil“-Projekts, Samantha Alves (keine Verwandtschaft mit Alves), mit dem Auto vom Campus abgeholt und in unser *condominium* gefahren. Wir passieren zahlreiche Hochhausklaven am Rande der Stadt Sorocabas, die meist schon kurz nach Fertigstellung wieder verfallen oder zusammenstürzen. Für diese Neubauten wurden Wald und Wiesen und kleine Wohnstrukturen zerstört. Samantha Alves zeigt auf die Baustellen und auf die fertig-maroden Hochhausiedlungen und sagt: „Vor 20 Jahren war hier, in diesem Teil der Stadt, noch nichts (*nada*)“. Zweimal an diesem Tag begegnet uns die Idee des Nichts (*nada*) in Brasilien – ein indigenes Nichts und ein brasilianisch-nicht-indigenes Nichts. Alves erzählte mir am Abend, wie sehr sie von diesem Gegensatz beeindruckt und verstört war, und dass sie irgendwann darüber eine Arbeit machen wolle. Das, was sie „the concept of nada“ nennt, beschäftigt sie, weil hier zwei unvereinbare *modi* der Weltzugewandtheit konträr zueinander gehört werden können: Wir hören, wie „das indigene *nada*“ Siedlerwelt wahrnimmt und wie das post\_koloniale *nada*-Denken Land definiert. Obwohl Ñorō als auch Samantha hochreflektierte Partizipant\*innen im zeitgenössischen Brasilien sind und weder militant oder rassistisch, zeichnen sich hier hörbar die unvereinbaren Differenzen der Lebenswelten ab, die in Brasilien tagtäglich aneinander vorbeigieren und -sprechen. Vor allem die Leerstelle (*void*), die selbst bei kritisch weißer Wahrnehmung gegenüber indigenen Welten wie automatisiert gesprochen wird, zeigt, wie weit die Welt des/r Indigenen von der Welt des/r Nicht-Indigenen in Brasilien entfernt ist.

<sup>249</sup> Das Wissen um das, was zum Nichts (*nada, void*) gemacht wurde, gilt es zu lernen. Dazu braucht es Lehrer\*innen (Aktivist\*innen, Künstler\*innen, Intellektuelle usw.), die gegenüber Kolonialsituationen unermüdlich wach und kritisch sind und die Übersetzungen und Vokabular für diese zerbrochenen und miteinander verwobenen Welten finden. Wir (Europäer\*innen mit dekolonialen Sehnsüchten), die auf solche Übersetzungen angewiesen sind, begeben uns durch das Neuverständnis von Welt, welches durch die Übersetzungen möglich gemacht wurde, unsererseits in eine historisch erweiterte Verantwortung der Übersetzung.

werden kann. Von da ausgehend beginnt aber erst die tägliche Praxis eines anderen Sprechens und einer anderen Realität und ihrer Geschichtsfindung. Die Sinne verschieben und Geschichte verstören, ist nur der Beginn einer möglich anderen Welt.

In Kolonialsituationen sind die Fragen, die Indigen-Sein, Indigenität, indigene Geschichte, indigenes Wissen etc. betreffen, zentral, stets präsent und zugleich stets in Gefahr, von unterschiedlichsten Sprecher\*innen erneut und im Modus des „Über“ überschrieben, vereinnahmt und theoretisiert zu werden. In Kolonialsituationen sind vor allem auch solche Symbolsprachen eingewoben, in denen Indigene über Indigen-Sein, Indigenität und indigene Geschichte etwas zum Ausdruck bringen, das entlang von und entgegen der/den alltäglichen Ausgrenzung, Unterdrückung, Geno- und Ökoziden, Appropriationen und Verstummungs-/Vertauungs-Politiken stattfindet. Indigene zu hören, ja, sie als Hauptagent\*innen in Kolonialsituationen zu suchen und den Modus des Sprechens-über dekolonial zu entgrenzen, ist eine zentrale Ausrichtung dekolonialer Forschung und die Frage ihrer Präsentation.

Wenn aber „Indigen-Sein“ eine spezifische Beziehung zwischen Körper, Land und Geschichte ausmacht,<sup>250</sup> eine spezifische Relation, die im westlichen Verständnis von Raum und Zeit möglicherweise so nicht (mehr) existiert, in welche Weiten müssen wir daraus folgend den zersplitterten Raum post\_kolonialer und dekolonialer Symbolsprachen wölben und dehnen? Was bedeutet diese Relation für die psycho-geografische und epistemologische Geografie dieses Sprachraums und für die Frage dekolonialen Sprechens, Sehens und Sinn-Machens? Ist indigene Geschichte und Realität die Verwurzelung der physio-psychischen Körpergeschichten in die jahrtausendelange Geschichte des immer und überall post\_kolonial zerstückelten Landes, dann ist jeder indigene/indigenisierte Körper, und ich folge hier Katerina Teaiwa, als zerstückelt und als *multi-sited* zu wissen.<sup>251</sup> In Bezug auf die Frage der Symbolsprachen

---

<sup>250</sup> Vgl. v. a.: Deloria & Wildcat, 2001; Grande, Sandy, *Red Pedagogy. Native American Social and Political Thought*, Lanham 2004; Kovach, Margaret, *Emerging from the Margins. Indigenous Methodologies*, in: Brown, Leslie & Susan Strega (Hgg.), *Research as Resistance. Critical, Indigenous and Anti-Oppressive Approaches*, Toronto, 2005, S. 19-36; dies., *Indigenous Methodologies. Characteristics, Conversations, and Contexts*, Toronto & London 2009; Simpson, *On Ethnographic Refusal...*, 2007; McKenzie, Marcia & Eve Tuck, *Place in Research. Theory, Methodology, and Methods*, London & New York 2015. Simpson, *Land as Pedagogy...*, 2014; Teaiwa, Katerina Martina, *Visual Translations of Ocean Islands*, Vortrag auf der Konferenz des Graduiertenkollegs „Minor Cosmopolitans“ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin 6.8.12.2018; dies., *Consuming Ocean Island. Stories of People and Phosphate from Banaba*, Bloomington 2014; Tuck, Eve, *Suspending Damage: A Letter to Communities*, in: *Harvard Educational Review*, Vol. 79, No. 3, 2009, S. 409-428. Tuhiwai Smith et al., *Indigenous and Decolonizing Studies*, 2019; Wilson, Angela Cavender & Michael Yellow Bird (Hgg.), *For Indigenous Eyes Only. A Decolonization Handbook*, Santa Fe 2005; diess., *For Indigenous Minds Only. A Decolonization Handbook*, Santa Fe 2012 und Wilson, *Research...*, 2008.

<sup>251</sup> In ihrem Vortrag „Visual Translations of Ocean Islands“ 2018 in Berlin sagte Teaiwa (zitiert aus meinen Notizen): „Indigeneity is about the deep history of the place. [...] So, we have to ask: Who are we as **multi-sited**

kommt also hinzu, dass indigene Symbolsprachen und Sprachtaktiken als dekoloniale Widerstandspraktiken im globalen Raum der post\_kolonialen Zersplitterung – und damit auch mitten in Europa – stattgefunden haben und stattfinden.<sup>252</sup> So müssen wir die indigenen Symbolsprachen der Kolonialität als *multi-sited stories* hören und verstehen lernen, die selbstverständlich auch mitten in Europa beheimatet sind und dort zu beheimaten sind. Indigene Körperlichkeit des Körpers, Sinnlichkeit der Sinne, Kollektivität der Subjektivität ist in jeder Hinsicht mit einem zerstückelten Land, seinen verstümmten Geschichten und seiner post\_kolonialen Zersplitterung mit „unserem“ Globalen auf das Engste verbunden. Indigen-Sein findet immer, überall und in jedem Moment auf der Welt statt. Indigene Sprachen müssen als *multi-sited stories* aufgespannt werden, wissend, dass hier in und über kolonial produzierte Lücken und Leerstellen hinweg Sagen stattfindet, dem wir selbst noch in unserem Unvermögen es zu hören oder zu verstehen, Anwesenheit, Zuwendung und Glauben schenken müssen. Iracema (de Questembert) als „imposter“ zu bezeichnen ist die Auslöschung ihres Daseins, ihrer Geschichte als *multi-sited story* und ihrer gelebten Gegenrealität innerhalb der post\_kolonialen Logik Europas.

In welcher Weise sind wir also von Europa aus und in Europa gefragt, die Sprache des/r Anderen zu vernehmen, sie auch aus Geschichten der Kunst herauszuhören und sie zur Grundlage unserer gemeinsamen Seins- und Begegnungsbedingung zu machen?<sup>253</sup> Wie können wir mittels der Sprachen dekolonialer Kunst zu einer dekolonialen Ethik des Sehens, der Sinne und der Fähigkeit, sich *anders* zu begegnen, gelangen, die sich von Momenten der Störung und Des-gestört-Werdens seitens des/r Anderen anstiften lässt?

---

indigenous people? [...] Anthropologists and historians just think about the people in a fragmented way because to them the land is not part of the human body.“ (Teaiwa, 2018; Hervorhebung fett W.L.; Transkription W.L.) Die Reichweite dieser körperlichen Dimension ist immens, auch in epistemologischer Hinsicht. Wenn Indigenität eine „multi-sited“ Situierung in der post\_kolonial zersplitterten Welt, ist, welche ungesehenen Dimensionen können dann u. a. in Kunstwerken mit gesehen werden? Wenn Alves' „Iracema (de Questembert)“ nach Europa reist und sich dort beheimatet, was nimmt sie alles mit sich als „multi-sited indigenous people“?

<sup>252</sup> Auch Iracema (de Questembert) gibt diese Zersplitterung der post\_kolonialen Welt durch die Frage „Wo ist Brasilien?“ zu bedenken. Das „Wo“ in dieser Frage fragt nach den geografischen und diskursiven Grenzen post\_kolonialer Welt und ihrer Diskurse.

<sup>253</sup> Symbolsprachen der Kolonialität und Dekolonialität hören lernen, braucht Zeit, Beziehung zum post\_kolonialisierten Land und seinen *multi-sited* Körper/Geschichten, rastlose Lehrer\*innen (die sich stets als Schüler\*innen wissen), grenzenlose Fantasie und die Liebe zum methodischen Stottern, zur Stille sowie dazu andere Praktiken, Wörter, Vokabular und Sprachen zu benutzen. Symbolsprachen des Kolonialen und ebenso des Dekolonialen zu übersetzen, ist so gesehen auch eine Art von *performing history of arts* oder *performing decolonial aesthetics*.

Die Partizipation am Siedlerprojekt der Amerikas hat, so führt Dwayne Donald eindrücklich aus, für Indigene und für Nicht-Indigene einen gemeinsamen Preis: „the denial of the relationship“.<sup>254</sup> Preis bedeutet, dass die Welt der Kolonialität entzwei gespalten ist in „seperate realities, seperate stories“. Das bedeutet, ich kann nicht (unter keinen Umständen) am Siedlerprojekt partizipieren und indigenes Recht auf Land, Leben, Kultur, Sprache etc. zu gleichen Teilen unterstützen. Der post\_koloniale Riss entsteht an den Grenzen der post\_kolonialen Nationalstaaten, am Eingang des „Forts“<sup>255</sup>, und ist allumfassend. Nichts bleibt unberührt vom post\_kolonialen Riss „Zwischen uns“. Unsere post\_koloniale Begegnungsfähigkeit ist *per se* gestört. Die Konsequenzen, die sich daraus für alle sogenannten *decolonizing*-Projekte ergeben, sind enorm, atemberaubend und auch epistemologisch kaum zu ermessen. Die epistemologische Verschiebung ist unabsehbar angsteinflößend, weil unabsehbar *anders*, als sich post\_kolonialisiertes Imaginationsvermögen vorstellen kann (will). Sicher ist insofern aber, dass jede sich als dekoloniale Forschungsarbeit verstehende Auseinandersetzung ebenfalls einen „Preis“ fordert, weil sie – dem Argument von Donald folgend – den massiven und alles umfassenden gemeinsamen Umbau (nicht Zerstörung) des post\_kolonial konstruierten Forts bedingt. Welchen Preis hat dekoloniale Forschung und an welche post\_kolonial produzierten Paradoxe ist sie gebunden?<sup>256</sup> Es ist Forschung in einem Grenzraum, Forschung auch des Zwiespalts, der Verlustangst, des Widerspruchs, ja des freien Falls.

Ich schlage deshalb zunächst vor – und hierbei hilft das Zitat Cusiquancis ganz wesentlich –, Kolonialsituationen überhaupt als Bühnen multipler und sich widersprechender Sprachpraktiken zu begreifen, was im nächsten Schritt bedeutet, mehr und mehr um die Diversität und feinsten Differenzen von Kolonialsituationen, ihren Sprecher\*innen, Geschichten und

---

<sup>254</sup> Für die Überlegungen zu „Iracema“ als Symbol und Mythos des Nationalstaates Brasiliens und für Alves' Entgrenzungsmäoer in „Iracema (de Questembert)“ helfen mir Dwayne Donalds Analysen des gestörten und verleugneten Beziehungsverhältnisses in den amerikanischen Siedlerstaaten aufgrund der Wirksamkeit der jeweiligen „creation stories of the nationstate“. Mit Bezug auf Kanada dekonstruiert Donalds den Fort-Mythos als Grundlage kanadischer Siedlermythen. In einem Vortrag sagt er: „So what was the creation story of the Nation of Canada? Well, for a long time young people in schools were taught about the Fort: as this idea of a manifestation of civilization in an empty land, [...]. And of course, if you want to get in the Fort there is an exchange value at the gate, there is something you have to give up in order to get in. [...] And my argument is that this Fort has become an organizing principle for schools, for curriculum, for universities, and for Canadian society really. [...] So that is one aspect of the relationship and one of the big messages there is **the denial of the relationship. So it is seperate realities, seperate stories.**“ (Donald, Dwayne, *On What Terms Can We Speak?*, Vortrag an der University of Lethbridge, Kanada, 2010, unter: <https://vimeo.com/15264558> [aufgerufen am 10.12.2018], Hervorhebungen fett W.L.; Transkription W.L.).

<sup>255</sup> Ebd.

<sup>256</sup> Dekoloniale Forschung selbst unterliegt Spivaks *double bind*. Sie entkommt der post\_kolonialen Realität des Widerspruchs, als „paradoxe Handlungsaufforderung“, nicht (vgl.: Nandi, Miriam, „Gayatri Chakravorty Spivak“, in: Gender Glossar, 2018, unter: <https://gender-glossar.de/glossar/item/89-gayatri-chakravorty-spivak> [aufgerufen am 27.2.2019] und Spivak, *The Double Bind...*, 2012, S. 97-118, insbesondere S. 104 f).

Sprachen zunächst im eigenen Forschungsthema in Erfahrung zu bringen, zu wissen und mit Konsequenzen zu belagern. Diesen monströsen Lernprozess<sup>257</sup> gilt es zum wesentlichen Teil dekolonialer Forschungsarbeit/-sprache zu machen und als dekolonial/dekolonialisierend zu verstehen und zu praktizieren. Er ist als ein zu praktizierender Prozess lebendiger Bestandteil des Forschungstexts und schreibend zu markieren,<sup>258</sup> damit das Dickicht der Widersprüche nachvollziehbar bleiben kann. Auf mich und meine Forschung übertragen heißt das: Was bin/war ich in und mit der Kunst (von Alves) in der Lage zu sehen und zu hören.

So lese ich Silvia Rivera Cusicanquis Zitat als dekoloniale Konzeptmetapher, als kolonialsituiertere Sprachbühnen, d. h. als verbale und diskursive Inszenierungen, auch als Einladung zum Widerstand und zur Verweigerung des mir vertrauten Gehörs und zur Sensibilisierung für den post\_kolonialisierten Raum, in dem entlang von Verschleierungspraktiken indigener Widerstand und indigene Selbstermächtigung als *multi-sided story* stattfindet. Es ist ein von konträren, aber aneinander gebundenen, oft auch ineinander verschobenen Sprecher\*innenpositionen und ihren Geschichten bevölkerter Raum, in dem die Echos des Gesprochenen von Kolonialgeschichten zerhackt, unterbrochen und abgefälscht werden, ein in diesem Sinn akustisch zersplitterter und dennoch kohärenter Sprachraum.

Kolonialsituationen als verzerrten Raum zu verstehen hieße zugleich auch, diesen Raum nicht in erster Linie als einen zeitlich linearen zu konzeptualisieren (in dem z. B. *post* danach meinen würde). Dieser verzerrte Raum wäre vielmehr als ein Raum aus einer in sich verschlungenen Zeit im Raum zu begreifen, einer, in dem die Zeit sich immer wieder selbst begegnet, in dem Zeit sich im Raum vielfach verstrickt und sich stets erneut begegnet sowie sich in jeder Begegnung zu erneuern hätte. Wir hätten es hier mit einem *post* zu tun, das sich überall im Raum lokalisiert. Dieser Raum aus Zeit ist von einer unabgeschlossenen Kolonialzeit durchdrungen, in dem „the past, the present and the future amalgamating“, in dem auch „the past [...] simultaneously in the present [occurs]“, wie Dwayne Donald sagt, und der, „[...] if you want to think about the future, you actually have to work backwards [...] the lineages that brought current conditions into being [...], because it is only then that any talk of the future makes sense [...].“<sup>259</sup> Die Zukunft liegt hier hinter uns genauso wie sie vor uns liegt genauso

---

<sup>257</sup> Kolonialismus und seine Folgen (wozu ich Post\_ und De\_ zähle) war und ist eine monströse Praxis. Jede sich dekolonial/dekolonialisierend situierende Forschung steht vor der Aufgabe und Herausforderung, dieser Monströsität zu begegnen, d. h. sie 1. auszuhalten und 2. in Praktiken des Entmachens zu übersetzen.

<sup>258</sup> Dieser Prozess ist sowohl Teil von besagtem „You have to decolonize yourself!“ als auch Teil einer praktizierten und engagierten De-Anthropologisierung des „Eigenen“. In diesen Prozessen verändert und potenzialisiert sich Welt und andere Begegnungsmöglichkeiten tauchen auf oder werden denkbar.

<sup>259</sup> Donald, 2010.

wie sie im Jetzt simultan hinter und vor uns liegt. Die Kolonialsituation versteht sich daraus folgend als Raum oder auch – Cusicanqui folgend – als Bühne (ohne hier Performancetheorien bemühen zu wollen), in der Kolonialgeschichte das die Sprecher\*innen verbindende Raum-Zeit-Element ist. In und durch die Kolonialsituation sind die jeweils verschiedenen Sprecher\*innen in ein spezifisch post\_koloniales Verhältnis gesetzt. Dieses Verhältnis gilt es als gewaltvolle und reale Verhältnismäßigkeit zu begreifen, das in dekoloniale Metaphern und Praktiken der Befreiung zu übersetzen ist, in denen alle Partizipierenden als Handelnde und Sprechende anerkannt, gesehen und gehört werden. Insbesondere wegen der trügerischen Komponente, die Worten innerhalb der Kolonialsituationen innewohnt, muss geschlussfolgert werden, dass Schweigen und Stille strategischer Teil der Symbolsprachen sind und als Sprechtechniken des Widerstands und der Verweigerung verstanden werden müssen. Im Schweigen wird auch geredet und in der Stille findet auch Sagen und Beziehung statt. Dekoloniales Hören ist eine zentrale, methodisch zu verstehende Technik. Es ist nicht nur als eine intensivierete Aufmerksamkeit gegenüber Kolonialsituationen und ihren Symbolsprachen zu entschlüsseln, sondern zugleich und zudem auch als ein In-Beziehung-Treten und schon immer In-Beziehung-zum-Gegenüber-Sein verstanden werden. Dieses In-Beziehung-Treten und schon immer In-Beziehung-zum-Gegenüber-Sein ist Teil dekolonialer Forschungspraxis als Begegnung mit dem/r Anderen.

Zuhören ist Besuch bei dem/r Anderen, aber auch sich zum Gast des/r Anderen zu machen. Jeder Besuch muss sich in Dekolonialisierungsprozesse und dekoloniale Geschichtserzählung über den Besuch übersetzen, d. h. die Gastfreundschaft und das Geschenk der Einladung muss als dekoloniale Übersetzung zurückgegeben werden.

**III: Der dritte Sprachraum führt hin zur dekolonial/dekolonialisierenden *agency*** und zum Problemfeld der Übersetzung: Übersetzung als soziale, ästhetische und dekoloniale Praxis ist Kontextualisierungspraxis anderer Kunst-Geschichten und deren jeweils, essenziell und strategisch, situierten Ästhetiken als spezifische (Symbol-)Sprachen. Übersetzung ist zum einen die doppelte Praxis, Kunst dekolonialer Visionen *anders* in Sprache, Geschichten und Kontexte zu situieren und zum anderen, post\_kolonial situierte Sprachen und Visualisierungspraktiken in dekolonialen Sprachraum zu übersetzen.

Ich möchte meine Übersetzungsprozesse von Alves' Kunst-Geschichten explizit als eine unauflösbare Relationalität zwischen Forschung, ihren „Objekten“ und den Objekten als „Subjekten“ verstehen, gestalten und verantworten, das heißt, ich suche eine positionierte, sich verantwortende und lebendige Relationalität zur „der Kunst“. Es ist eine Relationalität, die mich zur Forschung und zum Befragen der Übersetzungspraxis überhaupt erst aufruft und die mich unentwegt anstachelt zu fragen: Was an der oder in der Kunst übersetze ich wie und warum

und vor allem, für wen? Die Frage des „Für wen“ hat Auswirkungen auf meine Forschungssprache und Übersetzungsrichtung. Mein Verhältnis zu den Geschichten und Kontexten der Kunst wird zum Teil der Sprache und ist Teil dessen, was und wie ich Kunst in Geschichte übersetze. Dass ich übersetze, ist klarer als die Regeln und Methodiken (m)einer Übersetzung.

Um die komplexen (ethisch, sozial, akademisch etc.) Herausforderungen beim Übersetzen von Kunst – ob der verschiedenartigen (Repräsentations-)Ansprüche und ihrer sich oft widersprechenden Geschichten – nicht als erdrückende Last oder Forschungshemmung zu empfinden, die Denken und Handeln durch und mit Kunst verunmöglichen, sondern trotz der steten Gegenwart der unzähligen Fallstricke post\_kolonialer Repräsentationskonstruktionen, -rhetoriken und ihrer Authentizitätsdilemmata,<sup>260</sup> dekoloniale Übersetzung als Praxis einer (epistemologischen) Befreiung und als Praxis der (Imaginationen entgrenzenden) Befähigung das Verunmögliche zu denken, freudvoll zu gestalten, soll mir ein Octavio-Paz-Zitat helfen.

Im Angesicht und im Dialog mit Kunst zu interagieren, bezeichnet Paz als Zwiesprache. Diese Zwiesprache produziert einen Raum, in dem sich Zeiten überlappen. Paz hat das Problem der Übersetzung von Kunst als Übersetzung von vergangener Zeit in Gegenwart (als Zwiesprache in der Gegenwart des/r Autor\*in) verstanden und hat diese, von ihm als bedrängend empfundene zeitliche Kluft in nur wenigen Sätzen in eine Praxis befreiender Entlastung – so möchte ich ihn an dieser Stelle verstehen – übersetzt. Entlastung deshalb, weil es ihm im Wesentlichen darum geht, sich darüber im Klaren zu sein, dass Übersetzung von Kunst Kunst verändert. Die Veränderung, die ich der Kunst durch meine Übersetzung mitgebe, kann ich beeinflussen.<sup>261</sup> 1977 schreibt Paz in dem Essay „Die Kunst Mexikos. Materie und Bedeutung“:

„Die Kunst überlebt die Gesellschaften, von denen sie geschaffen wird. Sie ist die sichtbare Spitze jenes Eisbergs, den jede untergegangene Kultur darstellt. Die Rückgewinnung der

---

<sup>260</sup> Zu Fragen der Repräsentation und zu deren Krisen, zu Subjektkonstruktionen und deren Objektivierungen durch ein Gegenüber, zu hegemonialer Historiografie und Praktiken der Subalternisierung sowie zur kritisch feministischen Auseinandersetzung mit diesen Fragen vgl. u. a.: Spivak, *Can the Subaltern...*, 1994 und Hinterberger, Amy, *Feminism and the Politics of Representation. Towards a Critical and Ethical Encounter with "Others"*, in: *Journal of International Women's Studies*, Vol. 8, Nr. 2, 2007, S. 74-83. So schreibt Hinterberger: „Spivak argues that intellectuals place themselves all too easily as transparent communicators of the voices of oppressed peoples. [...] Spivak argues that theorists must be attentive to their own work and how it is implicated in processes of representation.“ (Ebd., S. 76) So geht wesentlich darum, kritisches Bewusstsein und Distanz zu den westlichen Kategorien und Binaritäten (west-nonwest, white-nonwhite etc.) zu entwickeln. Über die Fallstricke akademischer Wissensproduktion schreibt Hinterberger treffend: „Feminist theorists must therefore be attentive to the ways their discussions of representation might reproduce the unequal power relations and disparate speaking positions they seek to question and challenge. [...] Feminist strategies of representation need to continue to seek out new ways for identification and representation of 'others'.“ (Ebd., S. 78 und S. 80).

<sup>261</sup> Zwar kann ich nicht beeinflussen, wie zukünftige Geschichtsschreibung von meiner Übersetzung Gebrauch macht, aber ich produziere zunächst eine Beschaffenheit meiner Veränderung.

Kunst des alten Mexico fand im 20. Jahrhundert statt. Zuerst kamen die archäologische und die historische Forschung; danach das ästhetische Verständnis. Oft wird gesagt, dass dieses Verständnis illusorisch sei: Was wir angesichts eines Reliefs von Palenque empfinden, ist nicht das, was ein Maya empfand. Das ist wahr. Aber wahr ist auch, dass unsere Empfindungen und Gedanken vor diesem Werk real sind. Unser Verständnis ist nicht illusorisch: es ist mehrdeutig. Diese Mehrdeutigkeit taucht bei allen Betrachtungen der Werke anderer Kulturen auf und selbst angesichts der Werke unserer eigenen Vergangenheit. Wir sind weder Griechen noch Chinesen noch Araber; auch können wir nicht sagen, dass wir die romanische oder die byzantinische Skulptur völlig verstehen. **Wir sind dazu verurteilt zu übersetzen, und jede unserer Übersetzungen, handle es sich um die gotische oder um die ägyptische Kunst, ist eine Metapher, eine Verwandlung des Originals.**<sup>262</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Übersetzung als metaphorologische, sinnliche Transformierung eines mehrdeutigen Eindrucks in einem jeweils gegenwärtigen Verständniskontext zu begreifen, fordert mich heraus, mich an einen Ort und in eine Zeit zu situieren und macht meine Zwiesprache mit Kunst zu einer raum-zeitlichen und diskursiv lokalisierbaren Bezüglichkeit. Genau dies ist für mich im Hinblick auf das Verschiebungspotenzial dekolonial/dekolonialisierenden Sprechens/Diskurses von entscheidendem Interesse, weil dadurch post\_koloniale Anderisierungsmechanismen, Repräsentationspolitiken und die ihnen innewohnende naturalisierte Gewalt, in der sich methodentheoretisches Differenz- und Grenz-Denken in Sprache, Ästhetik, Identitätspolitiken etc. eingewoben hat, unterbrochen wird.

So wird die wunderschöne Freiheit der Übersetzung, wie Paz sagt, zugleich auch zu einer Verurteilung. Wenn wir Kunst begegnen, sind wir zum Übersetzen verurteilt, was man auch so verstehen kann, dass sich die Freiheit des Übersetzens als Aktion einer historischen Verschuldung verstehen muss. Sie ist historisierende Geschichtsproduktion und als solche eine willentlich zu richtende und zu verantwortende. In diesem Sinne ist sie eine dem/r Anderen geschuldete Praxis unserer Bezüglichkeit und somit Entscheidung eines situierten und sich zu situierenden Forscher\*innen-Subjekt-Objekt-Verhältnisses, das in einer spezifischen Gegenwart stattfindet. „Vision ist *immer* eine Frage der Fähigkeit zu sehen“, wie Donna Haraway schreibt, „– und vielleicht eine Frage der unseren Visualisierungspraktiken impliziten Gewalt. Wessen Blut wurde vergossen, damit meine Augen sehen können? [...] Wie können wir sehen? Von wo aus können wir sehen? Welche Grenzen hat die Sicht? Wofür sollen wir sehen? Mit wem kann man sehen?“<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> Paz, Octavio, *Die Kunst Mexikos. Materie und Bedeutung*, in: ders., *Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 1984, S. 13 f.

<sup>263</sup> Haraway, *Situiertes Wissen...*, 1995, S. 85 und S. 87.



Kunst (dekolonial) sehen, post\_koloniale Sprachpolitiken und Praktiken sehen, hören und verstehen können und sich verwundbar für die durch sie transportierte und transformierte Gewalt machen hieße, das post\_koloniale verwundet Sein in dekolonial heilende Übersetzungsprozesse zu transformieren. Nicht, um den/die Andere zu retten, sondern um die Imaginationen eines anderen „Zwischen uns“ und einer gemeinsamen, anderen Zukunft fortzuspinnen. Die Verurteilung zum Übersetzen ist die konstruktiv zu verstehende Verschuldung als dekolonial/dekolonialisierende Möglichkeit zur multiplen Komplizenschaft.

Nachdem ich mich langsam und mehr und mehr zu einer auch methodologischen Begegnung mit den beiden Iracemas herangetastet habe, frage ich weiter: Als was, wen und wo sehe, höre, begegne ich Alves und ihrer Iracema (de Questembert)? Wie kann ich ihre Stimme, als die einer „Indigenen“, einer indigenen „Anderen“, einer anderen post\_kolonialen Brasilianerin, d. h. einer anderen Anderen und einer nicht Anderen übersetzen? Wie kann ich ihrer post\_kolonialen Kondition so begegnen, dass die Begegnung mit ihr mehr und etwas Anderes gewesen sein wird, als sie/uns einem dekolonialen Diskurs zur Verfügung geschrieben zu haben? Ich habe mich entschieden, bestimmte Worte, Sätze, Bilder, Metaphern in Alves' Video auf laut zu stellen.

Die drei reflektierten Zitate von Alves, Cusicanqui und Paz, ergeben, zusammengelesen, für mich einen Denkraum, mit und in dem ich über die beiden Iracemas weiter nachdenken möchte. Sie fügen sich zu einer miteinander in Beziehung stehenden Verhältnismäßigkeit, sind die Blickachsen auf Kunst und Sprechachsen mit Kunst, die 1. Alves' „persönliche“ Problematisierung von *brazilianicity* und indigener Authentizität dazu bringen, sich als historische Akteurin einer post\_kolonialen Geografie zu begreifen, die 2. Cusicanqui als post\_koloniale Geografie, als zersplitterten Raum, als mit Symbolsprachen und verschleierte Worten bespielte Bühne begreift, in der Sprachpolitiken verschleiern, entschleiern und zu wissen sind und mit dessen Hilfe sich 3. Paz' Verantwortung Über-Kunst-zu-Schreiben zur Kunst verschiebenden Übersetzungspraxis einer sich verantwortenden und sich verschuldenden historischen Praxis machen – eine Übersetzungspraxis, die weder eine diskurszerstörende ist noch eine anderisierende Komplizenschaft im Sinn hat. Dekoloniale Kunst und ihre diskursverschiebenden Übersetzungen können so gleichermaßen zu Teilen dekolonial/dekolonialisierender Praktiken werden, in denen kolonialhistorische Verschuldungen und deren „weißen“ Privilegierung in Fragen einer anderen Übersetzungspraxis münden.

„Iracema“ und „Iracema (de Questembert)“ sind auch insofern als dekolonial/dekolonialisierend miteinander verschränkte Identifikations- und Bewusstseinsysteme zu begreifen, die wir im Modus einer schielenden Übersetzung überlappen lassen können. Wir begegnen zwei

differenten Identifikations/de/codierungen der brasilianischen „creation story of the nation-state“,<sup>264</sup> die im Zentrum aller Siedlernationen und ihres post\_kolonialen Rechts thematisiert werden musste.

„Who is Brazilian?“ ist so verstanden bis heute die entscheidende Frage post\_ und dekolonialer Situierungspolitiken. Die post\_koloniale Seins-Frage nationaler Zugehörigkeit in Siedlerstaaten ist für dekoloniale Diskurs- und Methodenüberlegungen auch deshalb entscheidend, weil sie zur destabilisierenden Zuwendung auffordert, in der dekolonialisierende Momente und Visionen der Verschiebung Weltkonstituierend sind. „Who is Brazilian?“, als Frage dekolonialen Widerstands und dekolonialer Verweigerung gestellt, destabilisiert post\_koloniale Realitäten und deren Identitätsvisionen genauso wie sie in der Lage ist, die Widerstandssprachen selbst kritisch zu befragen. Die post\_koloniale Geografie aus Identitätskonstruktionen und -diskursen ist ständig in Bewegung und umkämpft. Wer darf dazugehören und zu welchem Preis; wer wird/muss vergessen (werden) und wie wird die absente Anwesenheit Indigener post\_kolonial inszeniert?

Im Identifikations- und Bewusstseinsystem „Iracema“ steht die Frage des Mestizen im Zentrum. Für die Siedlernation Brasilien und der Wirksamkeit ihrer Enteignungs- und Auslöschungspolitiken gegen die hunderten indigenen Nationen des Landes wurde „Iracema“ zu einem die post\_koloniale Mestizenlogik stützenden Mythos installiert.<sup>265</sup> Alves' „Iracema (de Questembert)“-Version stört diesen Mythos erheblich, sie greift ihn von innen an, weil sie mit ihm arbeitet, statt ihn abzuschaffen. Sie lässt den Mythos dekolonial *anders* leben. Alves' „Iracema (de Questembert)“ ist insofern massive dekoloniale Störung des post\_kolonialen *mestiçagem*-Diskurses und seiner identitären Zuschreibungen, weil Iracema (de Questembert's) Ungehorsam soweit geht, dass sie den Ort, den dieser Diskurs ihr als „Heimat“ in der Siedlernation gegeben hat, refiktionalisiert. Das Video öffnet dadurch deplatzierende Fragen, unvertraute Irritationen, Störungen, Hemmungen, Selbstbefragungen, ohne uns dabei eine einfache Lösung, als Katharsis oder Antwort, zu offerieren. Wir haben die Verantwortung, etwas uns in Europa Ungehörtes verständlich zu machen und in seinen dekolonialen Umkehrungen zu durchdringen. Wir müssen sehen/hören lernen, inwiefern mit und durch „Iracema (de Questembert)“ eine *anders* Indigene lebt, die eine *anders* dekoloniale Gegensprache formuliert und die, entgegen eines post\_kolonialen Mythos über sie, Leben mit uns *anders* macht. Dieses *anders* ruft uns zu anderer Begegnung und dekolonial verschobenem In-Beziehung-Treten auf. Den Realitäten, Worten und Taten beider Iracemas folgend, können wir

---

<sup>264</sup> Donald, 2010.

<sup>265</sup> Vgl. u.a.: Castro, 2002, hier v. a. S. xv und S. 16.

der Frage nachgehen, welche dekolonialen Visionen Alves für postindigene *agency* imaginiert, d. h. an welchen systematisierten Grenzen entlang ihr dekoloniales *retomar* post\_kolonialen Mythos entgrenzt. So müssen wir verstehen lernen, in welcher Weise beide Iracemas als idealtypische Fiktionen für ein jeweils konträres Weltzusammenhangsdenken, von sich gegenüberstehender und widersprechender Geschichte und Zukunft Brasiliens stehen: die der kolonialen/weißen Mestizo-Identität *versus* dekolonialen Vision einer postindigenen Und/Beides-Identität.

### **2.1.7 – 1865: Mestizo’s koloniale Identität**

Iracema wurde seit ihrer Erfindung 1865 zum ideologischen und mythologischen Fundament von Brasiliens narrativer Selbst-Imagination als einem rassendemokratischen Mestizen-Staat.<sup>266</sup> Bis heute wirkt der Mythos Iracemas in der brasilianischen Öffentlichkeit, wird am Leben erhalten und mit Bildern und Geschichten bedient. Es gibt zahlreiche in Brasilien berühmte Gemälde, Denkmäler, Gedenktage, Filmproduktionen, Texte, Opern, Seifenoper, Theateradaptionen etc. Durch die unermüdliche Reaktivierung der literarischen Fiktion „Iracema“<sup>267</sup> – als „die Indigene“ Brasiliens ist sie indigene Frau, Verführerin, Lustsymbol und Mutter zugleich – fungiert sie als Ursprungsmythos der allseits gefeierten *brasilidade*. Der kolonialistische Kultur- und Gesellschaftscode „Iracema“ wird seit ihrer Erfindung im *mestiçagem*-Diskurs am Leben erhalten.<sup>268</sup> Bis heute ist sie als reale Fiktion in Brasiliens

---

<sup>266</sup> Die Literatur zur Rassendemokratie, Rassenrelation, zum *mestiçagem*-Mythos in Brasilien und in den Amerikas ist ausufernd. Einige meines Erachtens wichtige Titel seien hier stellvertretend genannt: Ferreira da Silva, Denise, *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis 2007; Jackson, Shona N., *Creole Indigeneity. Between Myth and Nation in the Caribbean*, Minneapolis 2012; Lesser, Jeff, *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, Cambridge 2013; Nascimento, Elisa Larkin, *O Sortilégio da Cor. Identidade, Raça e Gênero no Brasil*, São Paulo 2003; Piza, Edith, *Branços no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu*, in: Guimaraes, Antonio Sérgio Alfredo & Lynn Huntley (Hgg.), *Tirando a Máscara. Ensaio sobre o Racismo no Brasil*, São Paulo 2000, S. 97-126; Skidmore, Thomas E., *Black Into White. Race and Nationality in Brazilian Thought*, Durham 1993; Sousa, Leone Campos de, *The Myth of Racial Democracy and National Identity in Brazil*, New York 2006; Stam, Robert & Ella Shohat, *Race in Translation. Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik*, Münster 2014; Telles, Edward Eric, *Race in Another America. The Significance of Skin Color in Brazil*, Princeton 2006; Twine, France Winddance, *Racism in a Racial Democracy. The Maintenance of White Supremacy in Brazil*, New Brunswick 1998; Wade, Peter, *Race and Ethnicity in Latin America*, London & Chicago, 1997; ders., Carlos López Beltrán, Eduardo Restrepo & Ricardo Ventura Santos (Hgg.), *Mestizo Genomics. Race Mixture, Nation, and Science in Latin America*, Durham 2014; und Wolfe, Patrick, *Whoever Says Brazil Says Angola. Africans, Natives and Colour in Brazil*, in: ders., *Traces of History...*, 2016, S. 113-140.

<sup>267</sup> Wobei Alencar in seinem Roman dafür gesorgt hat, stilistisch die Grenze zwischen „offizieller“ Geschichtsschreibung und Fiktion zu verwischen, indem er seinen Roman mit einem langen pseudo-wissenschaftlichen Fußnotenapparat ausgestattet hat.

<sup>268</sup> Und er wirkt selbst im dekolonialen Diskurs Brasiliens weiter. *Mestizo Histories are Decolonizing Histories* titelt

kollektivem Gedächtnis präsent. Nichts ist ohne sie denkbar und alles ist ohne sie machbar. Was wäre also, wenn sie plötzlich alles andere als tot/passiv ist? Die Geschichte „Iracemas“ wird folgend kurz erzählt, weil wir ohne diese sagenhafte Imaginierung der anderen Iracema (de Questembert) kaum begegnen können.

1865 erscheint José de Alencars romantische Novelle „Iracema, lenda do Ceará“ (dt: Iracema, die Legende von Ceará). Es ist der mittlere seiner sogenannten *indianista*-Trilogie, die er in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts veröffentlichte und die nicht nur das nationale Einheitsgefühl der brasilianischen Elite unterfütterten und beflügelten, sondern in dem gleichermaßen indigene Geschichte so inszeniert werden konnte, dass ihr „Sinn und Zweck“ in der Gründung der modernen, brasilianischen Mestizen-Nation aufgehen und mit dieser untergehen bzw. abhandenkommen konnte. Die Alencar-Romane, und insbesondere „Iracema“, gehören bis in die Gegenwart zu Brasiliens Literaturkanon.<sup>269</sup>

In der Geschichte Brasiliens, seiner Gründung als Nationalstaat im 19. Jahrhundert und der damit verbundenen Suche nach einem nationalen Ursprungsmythos oder Nationalstaats-Narrativ besetzt die indigene Iracema vielleicht den prominentesten Platz. Ohne sie könnte es Erzählung und Geschichte der modernen Nation Brasilien nicht geben. Iracema ist sozusagen die mythologisch-symbolische Verkörperung des brasilianischen Ursprungsmythos, das Fundament für Brasiliens nationale Geografie, dessen „Natürlichkeit“ und seiner nationalen Identität. Von diesem nationalen Terrain, als diskursiver und realpolitischer Setzung, geht dekoloniale Destabilisierung, Kritik, Ästhetik und Rhetorik aus. Die Zusammenhänge zwischen dem einen, real-fiktionalisierten Raum und dem anderen, fiktiv-realem Raum führen zu den Bedingungen, Strategien und Vokabular für dekolonial/dekolonialisierende Verschiebung.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts wurde in den Siedlerstaaten der Amerikas eine jeweils eigenständige, nationale Identität auf kolonialisiertem Land „gesucht“. In Brasilien wurde eigens für kolonialpolitische und -strategische Fragen 1838 das „Brasilianische Institut für Geschichte und Geographie“ gegründet. 1840 wurde von diesem soeben gegründeten Institut ein

---

2015 der Direktor des MACBA in São Paulo, Adriano Pedrosa, seinen Essay im Ausstellungskatalog *Mestizo Histories* in der Gewissheit, dass das brasilianische Kultur- und Kunstpublikum diesen diskursiven Zusammenschluss keinesfalls als problematische Geste post\_kolonialer Überschreibung des/r indigenen Anderen zur Kenntnis nimmt. Ganz im Gegenteil ist es vielsagend, von „Wem“ und in welcher post\_kolonial gewaltvollen Geschmeidigkeit in Brasilien dekoloniale Theorie, Methode, Denkansätze mit der Mestizenideologie und der Bewahrung elitärer Standpunkte zusammenlaufen (vgl.: Pedrosa, Adriano, *Histórias Mestiças são histórias decolonizadoras / Mestizo Histories are Decolonizing Histories*, in: ders., Lilia Moritz Schwarcz & Instituto Tomie Ohtake [Hgg.], *Histórias Mestiças*. Catálogo, Rio de Janeiro & São Paulo 2015, S. 25-38.)

<sup>269</sup> Alencar und seine drei sogenannten romantischen „Indigenisten“-Romane werden hinsichtlich ihres historischen Stellenwerts in Brasilien mit dem Verhältnis England-Shakespeare oder Frankreich-Balzac verglichen (vgl.: Castro, 2002, S. 43).

offener Wettbewerb im ganzen Land ausgeschrieben mit der Frage: „Wie soll die Geschichte Brasiliens geschrieben werden?“<sup>270</sup> Brasilien suchte Unabhängigkeit vom portugiesischen Mutterland und, damit auf das Engste zusammenhängend, brauchte es seine eigene, genuin brasilianische, nationale Identität in Form einer „creation story of the nation“<sup>271</sup> als der „imagination of the story of how a place became“.<sup>272</sup> Wie sollte, konnte und vor allem wollte diese junge Nation ihre Geschichte schreiben, in der koloniale Gewalt, indigene Ethnozide und Versklavung, Sklaven- und Plantagenwirtschaft, d. h., eine jeden und alles durchdringende koloniale Gewalt- und Differenzgeschichte, die Grundlagen für Menschsein waren? Wie wollte diese Nation sich in die Zukunft geschrieben wissen, wie die kolonialen Traumata so „befrieden“, unterdrücken, umdeuten und homogenisieren, dass dabei eine einheitliche und homogen-harmonische brasilianische Nationalgeschichte glaubhaft werden konnte? Diese Homogenisierung bedurfte eines weiteren kolonialen Gewaltakts – dem überschreibenden Umschreiben mit kolonial produzierten Differenz-Geschichten. Ein gewaltvoller Akt moderner Historiografie, bei dem der Mestizo als befriedende Lösung die Bühne betrat und das rassendemokratische Konzept des Vermischens, der *mestiçagem*-Diskurs, zur nationalen Rassenideologie wurde.

Die Indigenisten Brasiliens – Schriftsteller, Künstler, Politiker gleichermaßen – haben im 19. Jahrhundert wesentlich zu dem mächtigen Erbe der kolonialen Geschichtsumschreibung und -produktion beigetragen, durch die das Bild der „Indigenen“ Brasiliens mit hergestellt und verfestigt werden konnte.<sup>273</sup> Die brasilianischen Romantiker haben den Indigenen eine/n spezifische/n Raum und Zeit zugeteilt, der deshalb so bedeutsam ist, weil er ein von Brasiliens Nicht-Indigenen produzierter und definierter Raum ist. Es ist ein Raum indigener Abwesenheit, ein geisterhafter Un-Ort, ein mit Mythen durchzogener Nicht-Raum. Die Indigenisten und insbesondere Alencars *Iracema* beleben diesen indigenen Nicht-Raum mit Bildern, Geschichten, Fantasien und „Wissen“ und produzieren damit das Hinausschreiben der Indigenen aus der gelebten und geteilten Zeitgenossenschaft und aus Brasiliens offizieller Geschichte. Die Texte der Indigenisten haben den Raum des Nichtgesagten durch ihre Texte und Fiktionen insofern ausstaffiert und mitproduziert, indem sie ein Narrativ der Leere/Lücke (*void*) verstetigt haben, das sie mit Geschichten und Visionen des/r Anderen gefüllt

---

<sup>270</sup> Vgl.: Martius, Karl Friedrich Philipp von, *How the History of Brazil Should Be Written*, in: Burns, Bradford E. (Hg.), *Perspectives on Brazilian History*, New York & London 1967, S. 21-41.

<sup>271</sup> Donald, 2010.

<sup>272</sup> Ebd.

<sup>273</sup> Vgl. u. a.: Sommer, 1993, hier v. a. Kapitel 5: *O Guarani and Iracema: Brasil's Two-Faced Indigenism*, S. 138-171 und Schulze, Peter W., *Strategien „kultureller Kannibalisierung“. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld 2015, hier v. a. S. 84.

haben. Sie haben historische Leerstellen im brasilianischen Selbst-Bewusstsein verfestigt und als verunmöglichte Imaginationen des/r Anderen naturalisiert. Damit zusammenhängend haben sie eine Symbolsprache produziert, die bis heute Brasiliens post\_koloniale Rhetorik durchwirkt.

Alencar erdenkt die Geschichte von Iracema – der portugiesische Untertitel „A Lenda do Ceará“ bestimmt den Roman als eine „Legende“; bereits hier findet also eine erste Verschmelzung von Fiktion und Geschichte statt – und stattet seine „Legende“ mit einem enormen, semi-dokumentarisch lexikalischen und historisierenden Fußnotenapparat aus. Indigene Worte, Orte, Pflanzen, Tiere, Heilmittel, Kulturspezifisches werden teils minutiös beschrieben und annotiert. Zudem wird Alencars Geschichte durch eine historisierende Hintergrund erzählung („historical argument“) zu einer historiografischen Erzählung, mit historischen „Fakten“ unterfüttert. Welche der vielen Details, Reisen, Namen, Etymologien, Geschichten innerhalb des Buchs nun vielleicht doch wahr sein können wird als Verunsicherung des Lesens fest mit in den Text eingeplant und in der Fantasie der Leser\*in als post\_koloniale Logik der Aneignbarkeit des/r Anderen implementiert. Die Legende bringt sich als Textgattung bewusst mit sich selbst in Reibung und Widerspruch, wodurch es Alencar gelingt, die Grenze zwischen *fact and fiction* zum Verschwimmen zu bringen. Als Leser\*in verlieren wir jedes Gefühl dafür, ob Wörter, Orte, Pflanzen, Farben, Gerüche etc. von Alencar beschrieben oder erfunden worden sind. So ist die Figur Iracema Fiktion und zugleich immer auch, aber nie bestimmt, mehr als Fiktion. Alencar situiert sie in brasilianische Realität scheinbar genauso wie sie seine koloniale Erfindung ist. Das dem Roman vorangestellte historische Argument Alencars erklärt die zeitlichen und geografischen Hintergründe der Iracema-Legende so präzise und dokumentarisch, dass wir – noch ehe wir den Romanraum betreten – auf die Begegnung mit einem perfiden Konstrukt einer „wahren Legende“ eingestimmt werden.

Die Geschichte spielt zu Beginn des 17. Jahrhunderts im nordöstlichen Brasilien. Es wird der Aufbau der frühen kolonialen Siedlungen in dieser Region beschrieben, die Geschichte der Kolonialisten und ihre Kämpfe gegen die sich widersetzenden Indigenen. In auktorialer Erzählweise schildert Alencar den Beginn der offiziellen, brasilianischen Geschichte dieser Region und des Bundesstaates Ceará.<sup>274</sup> Es sind koloniale Erfolgs- und Vernichtungsgeschichten, die durch eine verunmöglichte, hin- und hergerissene Liebesgeschichte zwischen einem weißen, portugiesischem Kolonialisten und einer Tabajara erzählt wird: Iracema, Tochter des

---

<sup>274</sup> Das „historische Argument“ Alencars beginnt mit den Sätzen: „In 1603, Pedro Coelho, a nobleman from Paraíba, set out as military commander on a mission of discovery, taking with him a force of eighty colonists and eight hundreds Indians.“ (Alencar, José de, *Iracema*, New York 2000, S. 115.)

Araquém, *pajé* (in westlicher Übersetzung: Schamane) der Tabajara-Nation, ist die Hüterin des heiligen *jurema*-Getränks. In dieser Rolle unterliegt sie den Keuschheitsregeln ihrer Gemeinschaft und wird wie eine Priesterin behandelt. Die Herstellung des Getränks unterliegt höchster Geheimhaltung und nur die junge, wunderschöne Iracema hat, neben ihrem Vater, Kenntnis über die Herstellung. Der Trunk bewirkt einen rauschartigen Zustand und versetzt in traumähnliche Zustände. In einer Fußnote erklärt Alencar die Wirkung des Trunks und seiner Bedeutung und gibt darin ausführlich Auskunft über botanisches, soziales und intimes Wissen der „Wilden“.<sup>275</sup> Im gesamten Fußnotenapparat wird ein Wahrheitskorpus als Wissen über Indigene installiert, die im Buch nahezu ausnahmslos als „Wilde“ bezeichnet werden.

Iracema lernt gleich zu Beginn des Buchs den „blonden“ Konquistadoren Martim kennen<sup>276</sup> – der bereits im historischen Argument als ambitionierter Siedler vorgestellt wurde. Beide verlieben sich ineinander, wobei diese Liebe immer aus der Perspektive Iracemas geschildert wird; Martims Liebe bleibt stets verschleiert und im Unklaren. Er begehrt Iracema in ihrer indigenen Andersartigkeit und Fremdheit, als eine, die zum „savage land“<sup>277</sup> gehört und deren Ursprünglichkeit, Zartheit und Liebesfähigkeit für ihn atemberaubend und roh zugleich ist. So erzählt der Roman die äußerst kurze, wenn auch durch ständige Auf- und Abbrüche der zwischenmenschlichen Beziehungen in atemloser Bewegung gehaltene, Lebens-, Liebes- und Leidensgeschichte Iracemas. Kaum hat sie sich in den weißen Siedler Martim verliebt, beginnt die Geschichte seiner Gegenliebe als koloniales Psychodrama. Alencar schildert uns auf dieser Ebene des Romans detailliert Martims zerrissene Kolonialistenseele und Iracemas Zerbrechen daran. Stets muss er in Eroberungskriege aufbrechen, um mit verbündeten Indianern (die er am Ende verraten wird) gegen verfeindete indigene Nationen um Land und den Aufbau neuer Siedlungen zu kämpfen. Er sehnt sich nach Iracema, wenn sie abwesend ist, noch mehr sehnt er sich jedoch nach seinem Heimatland Portugal. Diese beiden Sehnsüchte sind miteinander verkettet – denn dort wo er ist, scheint er nie am rechten Ort zu sein. Ist er bei Iracema, rufen ihn seine Kolonialpflichten ins Hinterland, ist er in Europa, ruft ihn das Land Iracemas. Er ist zerrissen ob seiner koloniallogisch zerrissenen Sehnsüchte (Brasilien-Europa) und ob seiner kolonialistischen Verpflichtung: erobern, herrschen, bleiben. Zunächst aber lässt er seinen Gefühlen soweit Raum, als er sich dazu verführen lässt, vom Geheimtrunk zu trinken und erlebt dessen berauschende Wirkung.<sup>278</sup>

---

<sup>275</sup> Ebd., S. 120.

<sup>276</sup> „A young warrior whose white skin is not colored by the blood of the Americas [...]“ (Ebd., S. 1.)

<sup>277</sup> Alencar lässt die Leser\*in auf keiner Seite seines Buchs darüber in Zweifel, wo er/sie sich befindet: in „wildem Land“. Wir lernen Seite für Buchseite die kolonialhistorische Differenzmarke im „Zwischen uns“.

<sup>278</sup> Ebd., S. 17

Iracema verletzt dadurch ihre soziale Verpflichtung und macht sich ihrer Gemeinschaft gegenüber schuldig. Sie weiß, dass sie fliehen muss, jedoch ist ihre Liebe zu Martim größer als das Wissen um ihre (vorübergehende) soziale Entwurzelung. Martim zeugt unter dem Einfluss von *jurema* mit Iracema ein Kind. Dieses Kind wird am Ende des Buchs die alles entscheidende Rolle spielen. Zunächst müssen die beiden Verliebten aber vor Iracemas Gemeinschaft fliehen. Mit Hilfe von Martims Freund Poti, einem Anführer der Pitiguara-Nation, gelingt ihnen die Flucht. Ab diesem Moment handelt das Buch um Martims ständige Aufbrüche, Abfahrten, Abwesenheiten, Rückkehr und um Iracemas Leid, Sehnsüchte, Trauer, Einsamkeit, Wiedersehensfreude. Wir verfolgen ihr langsames emotionales und soziales Dahinsiechen bis in den Tod.

Als sie Martim von ihrer Schwangerschaft erzählt, ist dessen Freude zunächst groß. Er wird von der Pitiguara-Nation als Gemeinschaftsmitglied aufgenommen, unterläuft ein Initiationsritual, bei dem er den Stammesnamen Coatiabo erhält. Damit wird er Teil/Angehöriger einer indigenen Nation.<sup>279</sup> Kaum dass er diese identitäre Transformation vollzogen hat, bekommt er jedoch unmittelbar danach schmerzhaftes und ihn zerreißendes Heimweh nach seiner europäischen Heimat. Er fühlt die Abwesenheit Portugals *just* in dem Moment, in dem er Teil einer indigenen Gemeinschaft wird<sup>280</sup> –also genau in dem Moment, in dem Martim einen identitären *turn* zu machen scheint oder machen könnte und ihm die Ehre eines *etnia*-Namens gegeben wird, weicht sein Innerstes zurück und er besinnt sich seiner europäischen Wurzeln, Kultur und Identität. Diese beiden Identitäten sind für ihn nicht zu vereinbaren und von nun an hält er es weder psychisch noch physisch in Iracemas Nähe aus. Er weicht ihr aus, bricht in koloniale Abenteuer auf, muss seine Sehnsucht nach ihr abwehren. Er weist auch mit allen Mitteln die schwangere Iracema zurück, bis sie durch seine Abweisungen so entkräftet ist, dass sie aus Trauer um den Verlust ihrer Liebe zusammenbricht. Sie ist von Martim zum Sterben preisgegeben, denn sie weiß, dass seine Anweisung, ihm nicht zu folgen, die Entscheidung gegen die Verbindung mit ihr ist. So bewirkt er langsam und wissend ihr Ende.<sup>281</sup>

Martims emotionales Hin- und Hergerissensein wird uns von Alencar als emotionale Verzweiflung und nicht als koloniales *powerplay* oder als Geschlechterrelation und schon gar nicht als von Beginn an gestörte koloniale Beziehung(sfähigkeit) erzählt. Wir müssen aber die

---

<sup>279</sup> Vgl.: Ebd., S. 81.

<sup>280</sup> „His soul is weary. [...] His heart was restless. [...] longing for his homeland gripped his heart [...] the darkness in his visage grew ever greater.“ (Ebd., S. 84 f.)

<sup>281</sup> Vgl. u. a.: Ebd., S. 93.



Gründe/Grundlagen der immer unmöglicher werdenden und verunmöglichten Liebe zwischen Neuer und Alter Welt herauslesen und nachvollziehen, denn die transnationale Liebe ist für den Kolonialisten Martim so undenkbar/unmöglich, dass er seine Leidenschaft in Antipathie gegen Iracema, ja in regelrechte Aggressivität ihr gegenüber, umkippen lassen muss. Martim, so scheint zwischen den Zeilen auf, ist extrem gequält und geißelt sich für seine Sehnsucht, aus Brasilien weg zu wollen. Er „sucht“ Europa, fühlt sich durch Iracema aber an Brasilien gebunden, weil er die Indigene wiederum aus Brasilien nicht wegdenken kann.

In Martims koloniallogisch konstruierter Welt heizt die Indigene sein Heimweh an und ist mit seiner Zerrissenheit unvereinbar. Er projiziert seine Zerrissenheit in zerstörerische Emotionen und Aktionen gegen Iracema. Er fühlt sich durch Iracema zum Bleiben verpflichtet, weil es ihr als Indigene – das weiß er sicher über die Indigenen – unmöglich ist, ihr Land zu verlassen. Für ihn ist sie, *qua* ihrer essentialisierten Identität als Ureinwohner\*in, in natürlicher und unhinterfragbarer Weise an ihr *native land* gefesselt. Martim kreiert ein psychologisches Szenario, in dem er Iracema zum unvereinbaren *counterpart* zu seinem europäischen Selbst macht, die er um seiner eigenen Freiheit willen abschaffen (hinter sich lassen) muss. Sein Heimweh nach Europa übersetzt sich in den Wunsch, Iracema tödlichem Leid auszusetzen, das er, Kolonialist und weißer Mann, allein kontrolliert. Kann er sie bis in den Tod leiden lassen, scheint Iracema ihrerseits ihren Gefühlen völlig ergeben zu sein und gehorcht dieser ihr auferlegten, koloniallogischen Gesetzmäßigkeit. Damit Martim also in seine Heimat stets zurückgehen kann – real und mental – und „sein“ Europa nicht verliert, bleibt ihm nicht anderes übrig, als sie physisch zu opfern; psychisch wiederum kann er sie so als Ikone rettend kreieren. So wird Iracema Opfer und Mythos seiner auf sie projizierten Ideen und Bilder von ihr und ihrer Welt. Wenn sie sich mitschuldig an ihrem Tod macht, dann dadurch, weil sie seinen Ideen von ihrer Welt folgt (gehört), ja, sich seine Bilder von ihr zu eigen macht. Damit macht sie sich ein Stück weit zur Kollaborateurin der kolonialen Aufteilung der Welt und zur folgsamen Bewohner\*in des Orts, den ihr diese Weltenteilung als Indigenisierte zuteilt.

Alencar kann Iracema nicht gegen das koloniale Unternehmen und dessen Logik auflehnen lassen. Er verfolgt mit seinen indianistischen Romanen die Absicht, an einer literarisch und politisch unabhängigen Nation Brasilien mitzuwirken und in diesem Projekt markiert er den kolonialen Ort, der für Indigene innerhalb dieser Nation vorgesehen ist. Es geht nicht ohne sie, ganz im Gegenteil. Sie sind für Brasilien „das Typische“ (im Gegensatz zum portugiesischen Mutterland) – jedoch keinesfalls geht es auch mit ihnen. Sie müssen in jeder Hinsicht zu flirrenden Phantasmen und unmenschlichen Gegenübern gemacht werden – ob als Heiden, Ungläubige, Wilde oder Unzivilisierte der kolonialen Inbesitznahme entgegenstehend.

Sie sind die Unmenschen, die gänzlich Anderen, die Störfaktoren der kolonialen Eroberungslogik. Alencar zeigt jedoch gleichzeitig, dass und wie man sich ihrer Leiblichkeit und realen Realität entledigen kann, um im Anschluss daran alle Erinnerungen und Sehnsüchte an/über sie produzieren und kontrollieren kann. Folgerichtig erzählt Alencar auch das Ende des/r Indigenen als den Anfang des/r modernen Brasilianer\*in: Iracema gebiert im Sterben den Mestizensohn Moacir. Martim eilt im rechten Moment zu ihr zurück, um das Kind in Empfang zu nehmen. Das Kind der beiden unvereinbaren Welten ist geboren: der europäische Vater lebt, die indigene Mutter tot.

Wie stellt uns Alencar Iracema dar? Iracema folgt geradezu blind ihren Gefühlen. Sie verliert alles, was ihr in der Siedlernation verloren gehen muss: ihre Gemeinschaft, ihre Geschichte, ihre Handlungsmacht. Ihr Leben und ihre Welt hängt sie an Martim und verliert sie wegen ihre/r transnationalen Liebe zu ihm.<sup>282</sup> Sie will mit ihm leben, ihm selbst noch in seinem Kolonialistenberuf folgen. Ihr Glück ist jedoch stets, ob seines kolonialen Auftrags und seiner Herkunft, verstellt und unmöglich, ja vielleicht schlimmer noch: Ihre Gefühle werden zwar anfangs erwidert, transformieren sich bei Martim jedoch in leidenschaftlichen Entzug. Hochschwanger wird sie auf diese Weise von ihm gebrochen und in den Tod geführt, weil sie der kolonialen Logik ihrer indigenen Unterwürfigkeit und Nichtgleichheit gehorcht. Sie gehorcht der kolonialen Logik ihrer Differenz/Ungleichheit. Dennoch scheint sie in ihrem Leiden und unter der Fassade ihres Ausgeliefertseins die Gründe ihres Dramas zu durchschauen. In der Akzeptanz ihres Schicksals scheint sie weniger blind zu sein als Martim. Sie scheint zu wissen, dass sie deshalb sterben muss, weil sie klar sieht, dass es Martim war/ist, der sie zur Sklavin ihrer Beziehung macht.<sup>283</sup>

Iracema weiß um die Gründe ihrer „unaufhörlich strömenden Tränen“: Sie weiß, dass Martim eine Gefangene aus ihr gemacht hat, dass sein Liebesentzug ihr Todesurteil bedeutet, dass Martim für ihren Tod verantwortlich sein wird. Er lässt sie als Sklavin ihrer Liebe sterben, weil er ihre Beziehung verunmöglicht und zu einer undenkbaren Angelegenheit macht. Indem er die Beziehung zu der von ihm indigenisierten Fremden sterben lässt, ist sie es, die wissend um ihre koloniale Gefangenschaft stirbt. Seine Liebe aus Liebesentzug produziert ihre

---

<sup>282</sup> Iracema ist bereit, die Regeln ihrer eigenen *community* zu verletzen, das heißt in gewisser Weise zu hinterfragen, um Platz für ihre Liebe zu schaffen. Im Roman ist es der *community* nicht möglich, das kulturelle und soziale Regelwerk zu verändern oder zu dehnen; ihre Vertreibung muss Folge des Regelverstoßes sein.

<sup>283</sup> Alencar schreibt: „Iracema also avoided her husband's eyes, for she had come to know that those beloved eyes were troubled at the sight of her, and instead of filling themselves with her beauty as before, dismissed it from themselves. But her eyes did not weary of accompanying, secretly and from afar, the warrior her master, who had made captives of them. Woe to the wife! [...] She felt the blow in her heart, and like the copaiba tree wounded in its core, her tears flowed in an unbroken stream.“ (Ebd., S. 94.)

Gefangenschaft, Versklavung, Anderisierung und koloniale Festschreibung. Iracema willigt somit vielleicht sogar aus diesem Grund, so könnte man ihren Tod dekolonial wenden, in ihr Schicksal ein, denn sie ist nicht nur (selbstverschuldete) Sklavin ihrer Gefühle, sondern Sklavin einer kolonialen Beziehung, die als zwischenmenschliche Verhältnismäßigkeit verweigert wird. Sowohl Martim als auch Iracema sind Sklaven der kolonialen Differenz. Sie stirbt nicht nur als unglückliche oder vernachlässigte Geliebte oder Frau,<sup>284</sup> sie stirbt auch als sein Bild von ihr, als Konstruktion seiner kolonialisierten Anderisierten, der indigenisierten Indigenen, die dazu verdammt wird, den Kampf gegen ihr Außen- und Innenbild als dekolonial/dekolonialisierende Widerstandsstrategie zu entwickeln. Iracema weiß, dass die koloniale Berufung Martim immer fremd in Brasilien fühlen lassen wird und dass die koloniale Gewalt die Kluft zwischen sie installiert, die ihr die Luft zum Atmen nimmt. Ihr Tod resultiert als dekolonialer Widerstand, das wäre radikal dekolonial gewendete Deutung ihres Todes, gegen ihre Verfügbarkeit als Andere aus dieser Erkenntnis.

Klar ist, dass Alencar eine so gedeutete Selbstbestimmtheit von Iracemas Tod nicht beabsichtigt hat, sondern stattdessen demonstriert er vielmehr noch in ihrem Tod das mächtige koloniale Gewaltfüge, in dem Martim naturgemäß in der kolonialen Zuschreibungsverfügung und Kategorisierung der Herrschende bleiben muss. Sein europäisches Selbst-Verständnis bleibt intakt, weil er als portugiesischer Kolonialist nur eine Heimat und Herkunft hat, Europa. Iracema stimmt dieser Logik zu, indem sie sich beugt.<sup>285</sup> Dass Iracema sich dem kolonialen *powerplay* widersetzen und gelebten dekolonial/dekolonialisierenden Widerstand hätte leisten können, war selbstverständlich nicht vorgesehen, sondern undenkbar/unmöglich.<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> Diese Deutung hält sich beharrlich (vgl. u. a.: Villaça, Alcides, *Afterword. Iracema: Poetry and Colonization*, in: Alencar, *Iracema*, 2000, S. 139-148). Ich bin jedoch der Ansicht, dass wir Iracema in erster Linie als Frau in kolonialer Differenz lesen müssen und dass diese Lesart auch durch Alves' Video verschärft werden kann.

<sup>285</sup> Iracema sagt zu Martim: „When your child is born, Iracema will die, like rice after it has given its fruit. Then the white warrior will have nothing more to bind him to the foreign land.“ (Ebd., S. 97.)

<sup>286</sup> Zu der Idee des Unvorstellbaren als dem Undenkbaren vgl. v. a.: Trouillot, *Silencing the Past...*, 2015, S. 72 und 82. Trouillot schreibt über das kolonialhistorisch undenkbar Gemachte als westliche Realität in Bezug auf die Haitianische Revolution, die, während sie real stattfand, in Europa undenkbar/unmöglich war. Trouillot schreibt: „When reality does not coincide with deeply held beliefs, human beings tend to phrase interpretations that force reality within the scope of these beliefs. [...] The Haitian Revolution thus entered history with the peculiar characteristic of being unthinkable even as it happened. [...] They could read the news only with their ready-made categories, and these categories were incompatible with the idea of a slave revolution. [...] How does one write a history of the impossible?“ (Ebd., S. 72 f.) Und weiter: „The unthinkable is that which one cannot conceive within the range of possible alternatives, that which perverts all answers because it defies the terms under which the questions are phrased.“ (Ebd., S. 82.) Mit „Iracema (de Questembert)“ schreibt Alves ein Stück „undenkbar“ Geschichte. Zum/r Indigenen als dem Unvorstellbaren, weil undenkbar Gemachten vgl. auch: Covarrubias, *Colonial Erasure...*, 2019 und ders., *Letting Go of Mestizaje. Settler Colonialism and Latin American/Latinx Philosophy*, o.O. 2018, unter: [https://www.academia.edu/38167184/Letting\\_Go\\_of\\_Mestizaje\\_Settler\\_Colonialism\\_and\\_Latin\\_American\\_Latinx\\_Philosophy](https://www.academia.edu/38167184/Letting_Go_of_Mestizaje_Settler_Colonialism_and_Latin_American_Latinx_Philosophy) (aufgerufen am 28.8.2019).

Deshalb geschieht, was Iracema als unvermeidbar „weiß“. Sie stirbt kurz nach der Geburt des Sohnes, was als ihr letzter Verdienst als Indigene Brasiliens zur Kenntnis genommen wird. Sie, der nachgesagt wird, an das Land ihrer Herkunft gefesselt zu sein, weiß, dass der Mestizensohn die koloniale Geografie des Dazwischen mobilisieren wird.<sup>287</sup> Dieses spezifische Kind des Dazwischen löst vermeintlich das koloniale Psychodrama/Dilemma des Vaters und die kolonialistische Beziehungsunfähigkeit, die in der Liebe zwischen der Indigenen und dem Portugiesen als zwanghaftes Scheitern vorgeführt wird, in mehrere, für die mestizische Siedlernation Brasiliens entscheidende, Richtungen auf:

Das Mestizenkind kann zum einen nicht mehr in gleichem Maße zum Sklaven der kolonialen „Bodenverhaftungslogik“ gemacht werden wie diejenige, die auf seine Mutter projiziert wurde. Er ist, im Gegensatz zu seiner immobilisierten Mutter, flexibel und beweglich. Er besitzt die Freiheit des mestizischen Zwischenstatus. Er kann sich als „neuer“ Mensch, d. h. als erster echter Brasilianer, zwischen den Kontinenten bewegen und besitzt das Recht, Brasiliens post\_kolonialen Diskurs auszurichten und zu gestalten.

Zum anderen „befreit“ dieses Kind den europäischen Vater von seinen kolonialistisch-fehlprojizierten Bindungskomplexen an Brasilien. Der Vater darf, vermeintlich, nicht mit Iracema, jedoch mit dem Mestizensohn Brasilien verlassen, was Alencar am Ende des Buchs beschreibt, und hat durch ihn zugleich die Berechtigung, in Brasilien zu sein. Dank des Sohns kann er sowohl das kolonialisierte Verhältnis zwischen Europa und Brasilien markieren, als auch Europa in Brasilien anwesend machen. Der Mestize garantiert, dass Brasilien und brasilianische Identität Europa und Nicht-Europa zur gleichen Zeit beinhalten. Damit wird der Raum für den hochkomplexen post\_kolonialen Diskurs identitärer Situierung in Brasilien geschaffen, der dekoloniales Sprechen zu einem schwindelerregenden Ereignis und zur Herausforderung macht. Als elitäres Geschöpf des post\_kolonialen Zwischenraums rechtfertigt der Mestize – aus der Sicht des Vaters – den europäischen Zugriff als koloniale Anwesenheit und zugleich perfiderweise Brasiliens Eigenständigkeit von Europa. So ist in die brasilianische Unabhängigkeit die Geschichte und der Zugriff Europas eingeschrieben.

---

<sup>287</sup> Vgl. u.a.: Anderson, Cathleen E., *Moacir. The Forgotten Son in José de Alencars „Iracemas“*, in: Romance Notes, Vol. 38, No. 2, Winter 1998, S. 139-147; Braz, Albert, *Fictions of Mixed Origins. Iracema, Tay John, and Racial Hybridity in Brazil and Canada*, in: AmeriQuests, Vol. 10, No. 1, 2012; Haberly, David T., *Three Sad Races. Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature*, Cambridge UK 2012 sowie Lemaire, Ria, *Re-Reading „Iracema“: The Problem of the Representation of Women in the Construction of a National Brazilian Identity*, in: Luso-Brazilian Review, Vol. 26, No. 2, Winter 1989, S. 59-73.

Iracema nennt ihr Kind Moacir, „[...] the child born of my suffering.“<sup>288</sup> Das Leid der Indigenen lebt, und Iracema benennt es sterbend, in der mestizischen brasilianischen Existenz fort. Das Kind ist „[...] the first child that the blood of the white race had begotten in this land of freedom [...]“<sup>289</sup> als Mestize der erste echte Brasilianer. Die Betonung seines weißen Blutanteils ist bedeutsam. Er verantwortet nicht nur den Tod seiner Mutter, sondern er ist ebenso der Garant für die Berechtigung der Anwesenheit seines portugiesischen Vaters.<sup>290</sup> Ohne den Vater zudem hätte er nichts über sich wissen lernen können. Wer ist er also bei Alencar und wer könnte er sein?

Er kann sich als Brasilianer in seiner kolonialen Realität in den Raum eines „postkolonialen“ mestizischen Dazwischen träumen, der nach Europa genauso gehört so wie er ganz der Besitzer Brasiliens ist. Er ist als Halbweise an der Seite des Vaters beheimatet; die Erinnerung an seine Mutter kann er sich nur durch die kolonialisierten Erzählungen seines Vaters imaginieren, eines Vaters, der sich, nach dem Tod Iracemas, ganz als Europäer Brasilien zuwenden kann, d. h. sein koloniales Projekt weiterverfolgen kann: Er wird eine christliche und blühende Stadt in Brasilien gründen, das Wort Gottes im „savage land“<sup>291</sup> verkünden und die ehemals verbündeten Nationen, die Tupinambá, von ihrem Land vertreiben oder umbringen.<sup>292</sup>

Der koloniale Raum, den Alencar um die Ebene des mestizisch post\_kolonialen Zwischenraums erweitert und verkompliziert, könnte für den dekolonialen Diskurs ein interessanter der interkulturellen und diskursiven Begegnung sein, wenn er nicht weiß definierter Zwischenraum wäre, d. h. sich „naturegegeben“ an europäische Kolonialprivilegien zurückbinden würde. Das Leben des Mestizen findet an die Seite des Vaters statt und dessen euro-brasilianischer Definition eines Dazwischen/*mestiçagem*. Für den Mestizen ist die indigene Mutter selbstverständlich tot, allein von Europa (und europäischer Sprache) aus kann er auf seine indigene Herkunft schauen und über seine indigene Mutter sprechen. Der Raum des Mestizen kann, als post\_kolonialer Zwischenraum, nur existieren (leben), weil der Vater für diesen Raum Sorge trägt, die Mutter ist nicht in der Lage, für das Über-/Leben des Kindes zu sorgen. Sie kann sich, so schreibt Alencar, nicht mehr auf den Beinen halten<sup>293</sup> und ihre letzte Tat ist

---

<sup>288</sup> Alencar, *Iracema*, 2000, S. 101.

<sup>289</sup> Ebd., S. 100.

<sup>290</sup> Iracema, lässt uns Alencar wissen, schafft es aus eigener körperlicher Kraft nicht mehr, das Kind zu stillen (vgl.: Ebd., S. 105). D.h., sie kann das Überleben des Kindes nicht gewährleisten, und so wird die Übergabe des Sohnes in die Hände des Vaters in den Sekunden vor ihrem Tod, zur einzigen lebensrettenden Maßnahme. Ohne die Kraft und das nährende Potenzial des Vaters könnte der Mestizensohn Moacir nicht existieren.

<sup>291</sup> Ebd., S. 112.

<sup>292</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>293</sup> Vgl.: Ebd., S. 107.

das Überreichen des Mestizenkindes in die Hände des Vaters. Von hier aus geht sie in die mestizische Erinnerung ein. All die ihr zugeschriebenen Attribute halten die „flames of memories“<sup>294</sup> an sie in konstanter Bewegung und bestätigen immer wieder aufs Neue die koloniale Aneignung des „Landes von Iracema“ – wie es Mário de Andrade noch 63 Jahre nach Alencar, 1928, in seinem menschenfressenden Manifest erklärt.

Mit Iracemas Ausscheiden aus der brasilianischen Zeit und Geschichte kann sich Martim seiner bitteren Wehmut, den süßen Erinnerungen – der berühmten brasilianischen *saudade* – hingeben. Als Halbweise kann der brasilianische Mestize Moacir in den Fußstapfen seines missionierenden und städtegründenden Vaters das Brasilien „seiner“ Träume aufbauen und, an der toten Mutter vorbei, realisieren.

Alencar führt in seinem Roman „Iracema“ also in den symbolischen, bis heute wirksamen und komplexen Raum des mestizischen Dazwischen ein, den er als identitären Kulturraum für ein einheitliches, weißes, europainkludierendes, nationales Brasilien festlegt, ein Raum, in dem die Indigene und der Portugiese jeweils spezifisch und symbolisch einen oppositionell codierten, inneren Anteil zugeschrieben bekommen, der in jedem/r mestizisch sich situierenden Brasilianer\*in gegenwärtig ist. Jede Brasilianer\*in hat durch ihn den koloniallogisch rechtmäßigen Anspruch, ihren/seinen indigenen Blutanteil als Landanspruch (Recht auf Bleiben) zu behaupten, ohne reale indigene Geschichte und Anwesenheit im Blick haben zu brauchen. Das heißt auch, dass in diesem Raum des mestizischen Dazwischen mittels des Mestizodiskurses der/die Indigene definiert, situiert, gerahmt, erinnert, erträumt, gesprochen, etabliert und festgeschrieben ist, und das bedeutet hier nichts weniger, als sich selbstbestimmender Teil an brasilianischer Gesellschaft entmacht zu sein. Entmächtigung, Entmündigung, Exklusion im Hier und Jetzt ist selbstverständlich natürlicher und verleugneter Teil der mestizischen Realität Brasiliens, die sich als post\_koloniale Realitäten vor unseren Augen abspielen. So ist jede Begegnung und jeder Sprechakt im Raum des Mestizischen von Geschichten der Ungleichmachung und dekolonialer Entmachtung des/r ungleich Gemachten durchzogen. Dieses mestizische Dazwischen hat insofern kein Interesse an dekolonial/dekolonialisierender Zukunft.

Zunächst aber stellt Alencar den ersten brasilianischen Mestizen, Moacir, als einen Charakter vor, der mittels seiner vermischten Identität/Herkunft Ausgeglichenheit und nationale Zukunftsfähigkeit garantiert, jedoch auch mittels seines Hybridseins die koloniale Differenz als Fakt unterstreicht und markiert. Vom Vater lernt der Mestize die europäische Sprache als seine europäische Zugehörigkeit, so wie er ausschließlich durch die koloniale Vision seines Vaters die Geschichte und Kultur seiner Mutter wissen lernt. Der/die Indigene ist die kolonial

---

<sup>294</sup> Ebd., S. 111.

ver-rückte Projektion seines Vaters von ihr als die Andere. Als stilisierte Mutter der Nation spricht/lebt sie nicht selbst und für sich, sondern durch die Kolonialsprache und Übersetzungen ihres „Mörders“ hindurch. Im Raum des mestizischen Dazwischen erinnert man sich so der indigenen, toten, Mutter durch die Ideen, Träume und Sehnsüchte des Kolonisatoren Martins an das, woran man sich erinnern möchte. In diesem hierarchisiert/hierarchisierendem Zwischenraum, der ein schiefer und von Macht durchzogener ist, ist Moacir das mächtige und post\_koloniale Sinnbild des echten Brasilianers, des ersten modernen Staatsbürgers Brasiliens, einer sich bis heute „postkolonial“ träumenden Siedlernation.

### **2.1.8 – Mestizo's Logik der Exklusion: Der/die abwesend-anwesende Indigene**

Im Mestizenstatus Moacirs, d. h. in der durch ihn geborenen, brasilianischen Staatsbürgerschaft vermischen sich die zwei Welten der kolonialen Logik als Zugriff auf den/die Indigene und etablieren das hierarchisierende und rassifizierende Gefälle unseres „Zwischen uns“. Damit wird in Brasiliens Selbstnarrativ und Geschichtsbewusstsein die koloniale Differenz in die *conditio humana* in Form des Plurals eingeschrieben. Der/die Indigene geht in dieser imperialen Geschichtsversion des Vermischtwerdens verloren/zugrunde und wird als Vergangenheit gesetzt. Koloniale Differenz wird zum naturalisierten Verhältnis „zwischen uns“. Diese natürliche Gewalt gegen den/die Andere und unser „Zwischen uns“ muss thematisiert werden, um dekolonial verschobene Begegnung möglich zu machen.

Alte und Neue Welt verbinden sich in Moacirs Personenstand zu dem post\_kolonial hochsymbolischen Code einer Siedlernation, die erstens auf dem Recht, den/die Andere zu deklarieren, basiert und zweitens dieses Recht in seine/ihre Abwesenheit/Abschaffung übersetzt. Alencars Mestizo wird zum Inbegriff für die rassifizierte Deklaration der neuen „demokratischen“ Brasilianer\*in, in dem sich das Dilemma auf kolonialisiertem Land zu leben – d. h. weder zu Europa zu gehören noch indigen zu sein und/oder indigenen Genozid und Landbesetzung zu problematisieren – im Akt der Vermischung auflösen kann und das Produkt dieser Vermischung das vermeintlich Neuartige, das Dritte, „das Brasilianische“, der „neue Herr“ des Landes von Iracema ist. Koloniale Logik verschiebt sich mit Moacirs Geburt zu post\_kolonialer Logik, in der indigene Welten der kolonialen Logik, des Rechts auf jedweden Zugriff, unterworfen bleiben. Indigene Geschichten werden in einer vormodernen Vorzeitigkeit angesiedelt und aus der Gegenwart substrahiert. Indigenes Leben wird so zum Paradox einer anwesenden Abwesenheit.

Alencar stellt uns diese koloniale Legende und Konditionierung so vor: Während Iracema kurz nach der Geburt leidvoll stirbt, wird Moacir als Mestizo zum ersten Staatsbürger Brasiliens erklärt. Iracema ist zwar die Mutter dieser neuen Mestizennation, aber durch ihr Sterben gehört sie der Vergangenheit an. Im Wissen um ihren Tod darf sie zum Symbol von Brasiliens Ursprung/Vorzeit werden. Ihre Geschichte wird in eine Vorzeit festgesetzt, in der Brasilien entrückt von Zivilisation mal als edle, mal als wilde Vergangenheit diskursiviert werden kann. Die Potenzialität einer eigenen, selbstbestimmten, lebendigen indigen-brasilianischen Identitäts- und Weltkonstruktion ist nicht Teil des Siedlerprojekts und -diskurses, vielmehr koloniallogisch sogar zur Unmöglichkeit und Undenkbarkeit gemacht worden. Indigene Welten und ihre Bewohner\*innen werden zum Produkt, zur Kolonialware präkolonialer Vorzeit, zur (sozialen, philosophischen, historisierenden etc.) Konsumierung und post\_kolonialen Konfigurierung freigegeben. Die reale Partizipation Indigener am Mestizo-Projekt ist *qua* kolonialer Logik ebenso wenig vorgesehen wie notwendig. Ihre aktive und lebendige Partizipation an Brasiliens moderner Zeitrechnung und an einem gemeinsamen und dekolonialisierend befreienden Gesellschaftsprojekt ist nicht Teil „postkolonialer“ Wissens-/Geschichtsproduktion. Als tote, indigene Mutter ist Iracema unausweichlich anwesend, als verzerrte Anwesende jedoch völlig verunklärt. Als Verstummete und Unsichtbare kann so nur über und für sie gesprochen werden. In ihrer – imaginierten und ersehnten – Abwesenheit gibt es nur koloniales Wissen über sie, keins von oder mit ihr. In Brasiliens *creation story of the nation* wird die Indigene Iracema zur allgegenwärtig anwesend Abwesenden. Als solche kann sie nicht für sich selbst sprechen und steht jeder möglichen Aneignung von Außen zur Verfügung. Über sie muss alles erzählt werden, weil sie sich selbst einfach nicht erzählen kann.<sup>295</sup>

Alencars Legende von Iracema ist der berühmteste Roman der indigenistischen Romantik des 19. Jahrhunderts und als die klassisch gewordene Geschichte von Brasiliens Nationalmythos begrenzt, ja verunmöglicht er auf dramatische Weise den Raum gesellschaftlicher und historischer Imaginationen auf die realen Grenzen des modernen Nationalstaats und innerhalb dieser Grenzen auf stereotype Bilder des/r indigenen Anderen. Iracema konnte zur nationalstaatlich begrenzten, realen Fiktion brasilianischer Identität, *brasilidade*, werden, in die europäische Privilegierung fest mit eingewoben ist. Die Mestizo-Identität wird bis heute gefeiert und ist bis heute die Grundlage für die brasilianische Spielart des *mestiçagem*-Diskurses.<sup>296</sup> Es

---

<sup>295</sup> Als weiblicher Körper, der der Überschreibung freigegeben ist, überrascht es nicht, dass Iracema auch als Sexsymbol, Hure, als Lustobjekt in Filmen auftaucht.

<sup>296</sup> Doris Sommer beschreibt, dass die Hartnäckigkeit, mit der Brasiliens Indigene zum nationalen Identitätsfundament der berühmten *brasilidade* gemacht werden, auf ihrem „removal“ (Sommer, 1993, S. 139) basieren: „[...] the country was founded in the Indian removal.“ Die Indigenisierung brasilianischer Nationalkultur sollte insofern



ist ein Diskurs, in dem der/die Indigene anwesend-abwesend ist, d. h., dass das *mestiçagem*-Projekt den/die Indigene als indigene Leerstelle (*void*) produziert und darauf seine Welt aufbaut. Und so ist fest ins Bild von Alencars indigenistischer Fiktion auch Iracemas Körper verwurzelt, der als untrennbar vom Land imaginiert wird. Iracema ist in Alencars Schilderungen mit dem Land in auffallend beengender Weise „verklebt“. Sie ist ob ihres Verklebtseins mit dem Land ihrem stets unterwegs seienden Geliebten schlichtweg nicht in der Lage, nach Europa zu folgen. Ihr Körper wird mit dem Land gleichgesetzt und ist ihre einzig mögliche, identitäre, Verankerung – die sie im kolonialen Fortgang nur mehr als Bleiberecht ihrem Mestizo-Sohn vererbt. Als Symbol von Brasiliens Vergangenheit wird sie durch diese Vererbung umso mehr überflüssig. Sie stirbt auf ihrem Land, dessen Zukunft sie selbst nicht sein kann.

Sie verliebt sich in einen Konquistadoren, der sie jedoch im Getriebe des Kolonialgewerbes als Europäer verlassen muss. Ihr Körper wird von Alencar physisch (geografisch), aber auch psychisch (philosophisch) immobilisiert. Ihre Landgebundenheit ist mit ihrem Indigen-Sein auf tödliche Weise miteinander in eins gesetzt. Sie ist der Inbegriff einer Statik, die erst der Mestizo-Sohn abstreifen kann. Ihre „Indigenität“ lässt sich unter keinen Umständen in Mobilität oder *agency* übersetzen.

In Brasiliens „foundational fiction“<sup>297</sup> wurde ein semantischer Raum produziert, ein, wie es de Castro nennt, „nation effect through the discourse of mestizaje“<sup>298</sup>, in dem die Tausenden indigenen Nationen Brasiliens nicht etwa nur diskursiv abgeschafft wurden (ihr physisches Auslöschen war ohnehin seit der Ankunft der Portugiesen Teil des Kolonialprojekts), sondern in dem sie als real Anwesende zu Abwesenden gemacht wurden und in dem sie als diese spezifisch in Abwesenheit verschobenen Anwesenden selbst redend noch sicherstellten, dass man nicht mit ihnen, sondern nur über sie sprechen kann. Sie wurden in Brasiliens nationalstaatlicher „foundational fiction“ mittels des Mestizo-Diskurses zum „öffentlichen Geheimnis“<sup>299</sup>,

---

keinesfalls falsch gedeutet werden; der Mestizo-Diskurs in den Ländern der „Neuen Welt“ jeweils in seiner Spezifik gelesen werden. Sommer hebt die brasilianische *specialness* der indigenen *removal*-Politik deutlich hervor, und würde damit auch im heutigen *mestiçagem*-Diskurs in Brasilien noch „weißen“ (post\_kolonialen) Widerspruch erzeugen (vgl.: Ebd., S. 162).

<sup>297</sup> Vgl. den Titel von Doris Sommers wichtigem Buch (Sommer, 1993).

<sup>298</sup> Castro, 2002, S. 10.

<sup>299</sup> Vgl.: Taussig, Michael, *Defacement. Public Secrecy and The Labor of The Negative*, Stanford, CA 1999. Der/die mestizische Brasilianer\*in muss sein/ihr Geheimnis mit aller Macht verschleiern, weil nur die tote Mutter sein/ihr Bleiberecht als Besitzanspruch auf das Land möglich macht. Er/sie weiß, dass der Tod die Bedingung für die Konstruktion seiner Welt nach seinen mestizisch anthropophagen Regeln ist. Teil des Geheimnisses ist also, dass er für den/die Indigenen im Bauchredner\*innenmodus sprechen muss und dass er/sie seinen/ihren Monolog der Welt selbst noch als dekolonialen Dialog verkaufen muss.

zum Phantasma des/r tot-präsenten Anderen, der/die das Fundament des post\_kolonialen Differenzdiskurses in Brasilien ist.<sup>300</sup>

Der/die Andere als diese phantasmatische Konstruktion ist die Voraussetzung dafür, behaupten zu können, dass „in Brasilien alle Indianer sind, außer die, die es nicht sind.“<sup>301</sup> Mestizos post\_koloniales Selbst-Wissen und Gewissen beruhen darauf, dass er jede dekolonial/dekolonialisierende Verschiebung, Nähe, Begegnung mit dem/r Indigenen und jede Gegenrede von ihm/r nicht hören kann, weil sie seine post\_koloniale Inszenierung entlarven/stören. Deshalb muss er sich glauben machen, dass in seinem kannibalistischen Monolog die Begegnung mit dem/r Anderen als Dialog bereits stattfindet. Als anwesend Abwesende kann der/die Indigene in der Mestizenwelt so zwar sprechen, bleibt aber vom monologisierenden Mestizen ungehört. Der mestizischen Exklusionslogik folgend überrascht es nicht, dass die Indigenen und ihre Version von Geschichte in Brasiliens Öffentlichkeit und öffentlichen Diskursen sichtbar-unsichtbar, hörbar-ungehört etc. sind. Wenn aber, wie Donald sagt, die „creation story of the

---

<sup>300</sup> Die Perfidität dieser post\_kolonialen Logik hat bis heute Bestand und findet insbesondere Ausdruck im allseits gegenwärtigen, ja scheinbar unausweichbaren, kulturalistischen Kannibalismus-Diskurs, der sich durch nahezu alle kulturellen, sozialhistorischen und/oder ästhetischen Produktionen Brasiliens zieht. Dieses Thema ist in Brasilien so ausufernd und anhaltend, dass es an dieser Stelle kaum sinnvoll scheint, Literatur anzugeben.

Der/die Indigene als Kannibal\*in taucht als Bild, Geschichte und Wissen vom/von der Anderen in der deutschen und europäischen Imagination schon Mitte des 16. Jahrhunderts in dem Reisebericht von Hans Staden auf. Von dort „reist“ die er/sie als Metapher der Ent- und Aneignung und als Überschreibungsgeschichten indigener Welten durch Brasiliens Kunst- und Kulturwelt. Die 24. São Paulo Biennale 1998 trug noch programmatisch das anthropophage Brasilien im Titel. Und noch Adriano Pedrosas Behauptung von 2015 *Mestizo Histories are Decolonizing Histories* hat unmittelbar mit dem Thema des modernsten Anthropophagen in Brasilien zu tun (vgl. u a.: Lagnado, Lisette & Bional de São Paulo (Hgg.), *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, London 2015; Rocha, João Cezar de Castro & Jorge Ruffinelli [Hgg.], *Anthropophagy Today? Antropofagia Hoje? Nuevo Texto Critico 23/24*, Stanford 1999; Rolnik, Suely, *Anthropophagic Subjectivity*, in: Herkenhoff, Paulo, Adriano Pedrosa & Pavilhão Ciccillo Matarazzo (Hgg.), XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira, São Paulo 1998; dies., *Zombie Anthropophagy. Zur neoliberalen Subjektivität*, Wien & Berlin 2018 und Staden, Hans, *Brasilien. Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute. 1548-1555*, Stuttgart 1984).

<sup>301</sup> Viveiros de Castro, *No Brasil...*, 2006, S. 880.

Der rassistische und kolonialistische Begriff „indio“ ist in Brasilien nach wie vor noch immer der gebräuchlichste. Dennoch ist es signifikant, dass der mittlerweile selbst international gefeierte Anthropologe Viveiros de Castro diesen Begriff hier völlig selbstverständlich und ungebrochen verwendet, obwohl doch auch seit Längerem in der Öffentlichkeit eine Begriffsverschiebung stattfindet, die aber eben meistens von indigener Seite gesprochen wird, d. h. von der absent-präsenten Seite in Viveiros de Castros „Monolog“. Seine Behauptung also, dass jede/r in Brasilien „Indianer“ ist, der/die es sein will, entlarvt sich als mestizische Bezugnahme zu indigener Realität/Präsenz. Sein Ausruf perpetuiert damit lediglich den post\_kolonialen Besitzanspruch auf brasilianisches Land. Siehe auch Stam und Shohat, die zu solchen Diskursverfahren schreiben, „dass weiße Brasilianer\_innen durchaus ihren Stolz auf beruhigend weit entfernte indigene Vorfahren ausdrücken können – zum Beispiel eine Tupi Urgroßmutter – aber ohne deshalb ihren weißen Status aufzugeben.“ (Stam & Shohat, 2014, S. 344.) Der dekolonialen Vollständigkeit halber sei hier angefügt, dass die aktuellen drei Selbstdesignationen der Indigenen in Brasilien, die ich auf meinen Forschungsreisen kennengelernt habe, sind: „Indígenas“, „Povos originários“ und „Povos nativos“ (vgl. dazu: Baniwa, Omawalieni [port. Eliane C. Guilherme], *Três formas certas de chamar os indígenas*, SESC Sorocaba, 2018, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GbjyaeQrG5Y> [aufgerufen am 20.3.2019]).

nationstate<sup>302</sup> eine der wichtigsten Grundlagen für das In-Beziehung-Stehen in den gespaltenen, post\_kolonialen Gegenwart ist, weil diese genau die Imagination von Geschichte erzeugt „of how a place became“,<sup>303</sup> dann geht es darum, zu realisieren und anzuerkennen, dass diese Geschichte sich

„[...] perpetuated into a logic of organizing people divided into race and culture and denying the relationship [...]. [T]he dream of the [settler nation] culture, of freedom and openness depends on the exclusion of indigenous people, the marginalization of indigenous people and the misrecognition of indigenous people [...].“<sup>304</sup>

Alencars Iracema ist als lebende Zeitgenossin weder willkommen noch eingeladen noch wird sie gebraucht. Iracema wird im post\_kolonialen Diskurs zum deplatziert paradoxalen Gast im eigenen Land, einerseits mit dem Land verklebt und andererseits ist deren reale Präsenz unmöglich. Sie ist die Vertreterin und Repräsentantin einer Vorzeit, die kein Recht auf brasilianische Gegenwart hat – als Lebende ist sie tot, als Sprechende ungehört, als Sichtbare unsichtbar und als post\_kolonial anderisierte Andere die vielfach Verfremdete und dennoch als Mutter aller zugleich das Bleiberecht jedes/r Brasilianer\*innen garantierend. Wenn eine post\_koloniale Nation „weiß“, dass ein großer Teil der Gesellschaft nicht für sich sprechen kann, dann wird die Sprache dieses Teils der Gesellschaft weder gehört noch verstanden noch kann mit diesem Teil der Gesellschaft in eine Beziehung getreten werden. In allen post\_kolonialen Gesellschaften der Amerikas ist die größte Herausforderung und bis heute das Problem, dass kolonialisierte und nationalstaatlich gewordene Beziehungen nicht nur extrem schwer zu entmachen sind, sondern dass die Prozesse des Entmachens als gewünschte und als dekolonial dringend willkommen zu heißende anerkannt und zugelassen werden. Dwayne Donald, der sich im kanadischen Kontext intensiv mit der Frage der möglichen Beziehungen in post\_kolonialen Gesellschaften zwischen Aborigenes und Kanadier\*innen auseinandersetzt, formulierte in einem Vortrag:

„When Canadians and Aboriginals sitting next to each other [they] quite often missing each other – one frame of reference here and another frame of reference over here. There is this disconnect, and this disconnect is a legacy of colonialism. I see colonialism as an extended process of denying relationship. Everybody is being colonized, it doesn't matter what the color of your skin is or where you are from. So we need to sit together and think about this and try to figure out a way to speak to each other on more ethical terms. [...] [W]e are missing each

---

<sup>302</sup> Donald, 2010. Donald sagt in seinem Vortrag, dass die „creation story of the nation state builds up the relationships working until today [...] and if the imagination of the story of how a place became is an exclusionary story, then the place itself has to be erased by people, stories, worlds [...].“ (Ebd.)

<sup>303</sup> Ebd.

<sup>304</sup> Ebd.

other and I think what is necessary is some very careful thinking about what are the logics that are applied when we try to speak to each other. That's why I want to ask this question: On what and on whose terms can we speak? [...] So we sort of need to excavate the colonial terrain, to figure out what is at play [...and] if this relationship is gonna be fixed up, if we can speak to each other in more ethical terms, what needs to happen?“<sup>305</sup>

Lernen wir durch die post\_koloniale Vision Alencars mit Iracema den verlorengegangenen Teil brasilianischer Geschichte kennen, die anwesend-abwesende Indigene und Mutter der Nation, dann begegnen wir in Alves' „Iracema (de Questembert)“ einer zeitgenössischen, kämpferisch-insistierenden Akteurin, die sich selbststimmend für eine transnationale und dekoloniale Zukunft ausspricht. Wir begegnen einer Indigenen, die sich den auf sie projizierten Bildern und der ihr zugeschriebenen Andersheit durch Worte und Taten widersetzt, wodurch sie die Geschichte und Bilder über sie, sabotiert und subvertiert, und das bedeutet, dekolonial verkompliziert und verschiebt. Alves antwortet auf Alencars kolonialisierte Nationalfiktion mit einer dekolonialen und postindigenen Gegenfiktion. Auf post\_kolonialhistorisch wirksame Narration entgegnet sie mit dekolonialer Entsagung und Gegennarration, auf Immobilisierung mit Agilität, auf stummes Leiden mit Widerworten. Ihre „Iracema (de Questembert)“ setzt sich geografisch und diskursverschiebend in Bewegung und folgt einer anderen Route als der ihrer vermeintlich indigenen Landverbundenheit. Ihr Kampf um indigene Souveränität bewegt sich entgegen kolonialer Kategorien und Zugehörigkeitsclustern. Sie setzt eine dekoloniale Geografie der Welt in Bewegung, indem sie eine postindigene *agency* inszeniert mittels derer sie entgegen der post\_kolonialen Authentizität dekoloniale Geschichtsversion lebt. Und ver-rückenderweise geschieht dieses *talking-back* nicht namenlos, als „irgendeine“ Indigene Brasiliens, sondern präsentiert sich als Namensgenossin Iracemas, die deren „mächtiges“ Leid uminterpretiert und jenseits von dieser Anderisierten repräsentiert. Als dekolonial verschobene Wiederbelebung der berühmten Mutter der Nation ist Iracema (de Questembert) ihrerseits kannibalistisch-postindigene Rück-Aneignung (*retomar*) und dekoloniale Rache einer Totgesagten und Überblendeten.

---

<sup>305</sup> Ebd. Zum Thema Dekolonisation sagt Donald, dass die Trennung, die der Kolonialismus durch die Menschheit gezogen hat und das Sich-mit-den-Folgen-dieser-Trennung-Konfrontieren die wohl wichtigste Frage dekolonialer Praxis ist. Wie können wir miteinander unter Anerkennung/Kenntnis dieser Grundlage des „Zwischen uns“ reden und uns miteinander durch diese Geschichten hindurch in Bezug setzen: „[J]ust to say that I am convinced that decolonization – if we wanna use that term in the Canadian context – can only occur when we face each other across these historic divides and sort of deconstruct this past that we share and engage critically with the realization that the present and the future is very intimately tied together as well and begin to imagine a qualitatively different relationship: respectful, ethical, relational and I use the term ecological.“ (Ebd.)

„Iracema“ fungiert also als post\_kolonial historisch gewordene Fiktion, als Repräsentantin der abwesend-anwesenden Indigenen. Insofern beinhaltet Alves' Wiederbelebung als postindigenes *retomar* eine immense dekoloniale Verschiebung und *anders*-Verlinkung von kolonialhistorischem und post\_kolonialem Selbstwissen Brasiliens. Alves legt über eine gewaltvolle Fiktion eine andere, wehrhafte Gegenfiktion. Ihre „Iracema (de Questembert)“ ist die Neufiktionalisierung in Form eines indigenen *retomar*, einer selbstbestimmten Wiederaneignung, eines *talking-back*, d. h. Zurück-Schreibens und Um-Sprechens des allesdurchdringenden Kolonialdiskurses. „Iracema (de Questembert)“ ist Überschreibung einer Überschreibung, d. h. Wiederinbeschlagnahme von besetztem und kolonialisiertem Körper und seiner besetzten Geschichte. Es ist die Wiederaneignung einer kolonial enteigneten Geografie inklusive der mächtig exklusionistischen Mestizenideologie.

Hinzu kommt die weitere Verschiebung in ihrem Namen: ihr eingeklammelter bretonisch-französischer Nachname, Iracema (de Questembert). Diese nun doppelte Namensverschiebung, jene innerhalb Brasiliens und jene ins Innerste Europas reichende, bringt lateinamerikanisch-europäisch verkettete Geschichte an die Oberfläche und ins Stocken. Der indigene Rufname Iracema<sup>306</sup> plus der eingeklammerte bretonisch-französische Nachname im Videotitel weist auf ein additives Diskursverschiebungsverfahren hin. So markiert der Titel bereits eine Addition, die zugleich aber eine in Klammern ist. Das Einklammern der Addition weist zu den Ebenen historischer Verschränktheit, ihrer Ein- und Ausschlüsse und Bedeutungsverschiebungen. Der Titel selbst kündigt uns bereits verschachtelte und verschachtelnde Geschichte und eine weite und schwierige Reise an, die als langer (und unmöglicher?) Prozess dekolonial entmachenden Engagements verstanden werden kann. Die Reise Iracema (de Questembert's), von der also bereits ihr(e) Name(n) erzähl(t)en, ist dekolonial geografische und diskursive Verschiebung, die wir als in und jenseits Brasiliens beheimatet wissen lernen.

---

<sup>306</sup> In der etymologischen Entschlüsselung des Namens *Iracema* gibt es drei Bedeutungsbelegungen: *Iracema* sei ein Wort aus der Tupí-Sprache und könne mit Honiglippen übersetzt werden (siehe dazu die erste englische Übersetzung des Romans von 1886 in Zusammenarbeit oder mit Zustimmung Alcencars: Alencar, José de, *Iraçéma. The Honey-Lips. A Legend of Brazil*; übersetzt von Isabel Burton, London 1886) oder bei Iracema handele es sich um eine bedeutende Wassergöttin, was im Text jedoch keine Rolle spielt. Darüber hinaus wird in der Sekundärliteratur herausgestellt, dass der Name *Iracema* ein Anagramm von *America* ist. Dieser Deutung zufolge würde der Name selbst auf die koloniale Benennung/Überschreibung des Kontinents Bezug nehmen, was mir in Kontext des Romans plausibel erscheint. Die ersten beiden, etymologischen, Deutungen spielen für meine Überlegungen keine Rolle.

### 2.1.9 – Mit „Iracema (de Questembert)“ hin zu einer dekolonialen Logik des Geschenks

Maria Thereza Alves' „Iracema (de Questembert)“ gehört im filmischen Œuvre mit knapp einer halben Stunde Spielzeit zu einer ihrer längsten Videoarbeiten. Die Idee zum Filmprojekt hatte die Künstlerin schon länger, die Möglichkeit der Realisation ergab sich erst 2009.<sup>307</sup> Die Realisation hing für Alves insbesondere mit der Möglichkeit zusammen, die Hauptrolle mit der indigenen Krenak-Aktivistin und *líder* Shirley Krenak zu besetzen. So sollte sich die historische und fikionalisierte Indigene, Iracema, in eine gänzlich reale und zeitgenössische und in eine mit selbstbestimmender *agency* ausgestattete indigene Refikionalisierung verwandeln und Alves' Videoproduktion in eine der Kollaboration. Das Video ist insofern der Akt einer doppelten Entmachung, eines zweifachen *retomar*, den Alves mit dieser komplexen Wieder- und Um-Belebung des indigenistischen Mythos vornimmt.

Iracema (de Questembert's) *agency* tritt gegen die ihr verunmöglichte *agency* von Alencar an. Die dekoloniale Dreistheit/Rache ihrer *agency* steckt die Relation zur post\_kolonialen Undenkbarkeit ihrer Handlungsoptionen ab. Ihr Handeln, Sprechen, Leben entgrenzt die Narrative über sie. Sie lebt dem post\_kolonialisierten Teil ihrer selbst ein anderes Leben entgegen, dessen zukünftige Effekte auch sie nicht absehen kann. Sie agiert damit innerhalb ihrer indigenen und mythologisierten, real-fikionalisierten Geschichte und jenseits dieser. Weil diese Iracema-Iracema (de Questembert)-Verschiebung darüber hinaus zu Shirley Krenak reicht, wird der in Alves' Video entgrenzte Mythos ein weiteres Mal entgrenzt. Shirley Krenak ist realer Teil von Alencars Realität gewordener Fiktion. Sie ist aber auch dieser Realität entgegenlebende und widersprechende Akteur\*in einer anderen Sprach- und Seinslogik.

Real gewordene Fiktion und fikionalisierte Realität kreuzen sich in den Sprachen des post\_kolonialen Raums und werden in der von Alves' dekolonial addierten und verschobenen Geschichte ihres Videos zusammengebunden. Die abwesend-anwesende Iracema wird zur höchstlebendigen, agierenden und Diskurs machenden/verschiebenden Iracema (de Questembert), die zugleich noch als Shirley Krenak in Brasiliens Realität hinein/r/s/agt, da sie eine in Brasilien bekannte Krenak ist. Beim Hervorheben ihrer Anwesenheit in Alves' „Iracema (de Questembert)“-Video geht es mir darum, Alves' spezifisch kollaborative, und vor allem in Brasilien spezifisch gemeinschaftliche und auf Dauer angelegte, Arbeitsweise ins Licht zu rücken.

---

<sup>307</sup> 2009 wurde Alves vom Kurator Hou Hanru zur Lyon-Biennale eingeladen. In einem zweiseitigen Konzepttext fasste sie die *storyline* für das Video zusammen und schlug das Projekt als Biennalebeitrag vor (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Iracema (de Questembert)*. *A Video Proposal by Maria Thereza Alves (for Hou Hanru)*, o.O., o.J. [ca. 2008, unpubl.]).

Shirley Krenak ist eine von ungefähr dreihundert überlebenden Krenaks aus dem Bundesstaat Minas Gerais, die gegen Extraktionspolitik und den Ökozid brasilianischer Konzerne rund um ihr Land kämpft.<sup>308</sup> Alves bezeichnet sie wiederholt in ihren Vorträgen und Texten als eine „warrior“, eine Kämpferin.<sup>309</sup> Aus der Zusammenarbeit für „Iracema (de Questembert)“ haben sich durch die folgenden Jahre wiederholt gemeinschaftliche Projekte, Netzwerke und Ideen entwickelt.<sup>310</sup> Dabei sind z. B. auch Arbeiten entstanden, in denen Alves die ökozidalen Katastrophen auf Krenakland zum Thema machte.<sup>311</sup> Für Alves' Arbeitsweise, Denk- und Kollaborationsprozesse ist die gemeinsame Situierung mit Indigenen in Brasiliens post\_kolonialer Geschichte/Geografie ein zentrales Element sowie dass Wissen und Erfahrungen dieser Situierungsprozesse in spezifische, ethisch-ästhetische Vorgehen mündet. Über Jahre hinweg und oft auch verschiedene Projekte umspannend, entwickelt Alves mit indigenen oder marginalisierten Gemeinschaften in Brasilien und den Amerikas auf Vertrauen aufbauende Kollaborationen, Schulen dekolonialer Lernprozesse für sie selbst, die sie oft und großzügig in ihren Vorträgen und Workshops mit Student\*innen und Anderen/uns teilt. Es sind Kollaborationen, die Leben, Überleben, Geschichte, Gegenwart, Zukunft, Kunst und Fragen der Dekolonialisierung der Imagination zeitgleich berühren. Solche post\_koloniale Realitäten umspannende Kollaborationen bauen auf im Laufe von Jahren entstandenen und gemeinsam gestalteten Beziehungen auf, einem gewachsenem Vertrauen zueinander sowie auf Alves' stets sich verfeinernder Kenntnis der jeweiligen realen Notwendigkeiten, Fragen künstlerischer Realisierbarkeit und institutionsgebundener Mach- bzw. Nichtmachbarkeit, Möglichkeiten zu einer gemeinsam zu findenden Sprache und den Übersetzungsmodi zwischen den post\_kolonial getrennten Welten sowie Fragen einer gemeinsam zu findenden ästhetischen Form. Alves lernt und verlernt in diesen Auseinandersetzungen und Erfahrungen als Mitgestalterin, nicht als Protektorin oder Wissende.

Aus solchen Kollaborationen im Allgemeinen und mit Shirley Krenak im Besonderen entwickeln sich, wann immer möglich und nötig, Treffpunkte, Übereinkünfte und weitergehende Projekte, in denen Sichtbarkeit brasilianisch-indigener Identitätspolitik nicht nur produziert, sondern vor allem auch produktiv verkompliziert und dekolonial/dekolonialisierend verschoben werden. Identitätspolitik, die in der künstlerischen Umsetzung stets den

---

<sup>308</sup> Vgl. u. a.: Krenak, Shirley & Tam Krenak, *Os Krenak de Minas Gerais*, in: Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak*, Lissabon 2010, S. 13-19.

<sup>309</sup> Vgl. u. a.: Alves, *Descolonizando o Brasil...*, 2017.

<sup>310</sup> Vgl. u. a.: Alves, Maria Thereza, *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak*, Lumiar Cité/Maumaus [Hg.], Lissabon 2010. Die Geschichte des Wörterbuchs wird in Kapitel 3.3. besprochen.

<sup>311</sup> Vgl.: *Rio Doce: Sweet No More* von 2017, Abbildung und Details unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/rio-doce-sweet-no-more?c=>). Diese Arbeit wurde bisher noch nie in Brasilien ausgestellt.

Notwendigkeiten (*requests*) indigener Überlebenskämpfe und gelebter Gegenwart in Siedlerstaaten folgen. Diese gelebten Kollaborationen liegen Alves' Übersetzungen in dekoloniale Ethik/Ästhetik zugrunde, eine Ethik, die die Fragen der Ästhetik lenken und das Ästhetische insofern dekolonial macht und dekolonialisiert. Wenn z. B. indigene Gemeinschaften einen *request* (in Bezug auf die Darstellung oder Realisierung eines ihrer Projekte) an Alves richten, dann hat dieser für sie höchste Priorität und wird jeweils spezifisch in das Projekt, dessen Umsetzung und Fragen der künstlerischer Formfindung, integriert. Alves versteht solcherart indigene *requests* als Geschenk, das sie anzunehmen die Aufgabe und Verantwortung hat.<sup>312</sup>

Vor diesem Hintergrund und mit der Betonung, dass im „Iracema (de Questembert)“-Video indigene Gegenfiktion real in die Realität ragt, ist die Verantwortung der Übersetzung von Kunst zentral, denn in den Begegnungen mit dekolonial/dekolonialisierenden Visionen geht es vor allem auch darum, als wen oder was wir, die sich in Dekolonialisierungsprozesse entwickeln lassen Wollende, Iracema (de Questembert) sehen und hören wollen und können und wie weit wir uns dabei in Fragen und Möglichkeiten einer dekolonialen Ethik-Ästhetik involvieren.

Iracema (de Questembert's) verschobenes Indigen-Sein sagt nicht nur etwas über die post\_kolonial sozialisierten Ränder ihrer Identität und nicht nur etwas über die historischen und zeitgenössischen Versionen brasilianischer Indigenität aus, sondern vor allem darüber, was konkret indigene Zukunftsvisionen jenseits des post\_kolonialen Labels „índio“ und Authentizität sein können, könnten und vor allem, wollen. Indigenität ist hier nicht Diskurs über den Anderen, sondern wird mit Alves' „Iracema (de Questembert)“ zur strategischen Kategorie und als Selbstnarration gewendet, benutzt und zurückbesetzt. Dies wiederum versetzt uns in die Lage, uns ein anderes In-Beziehung-Treten mit Iracema (de Questembert) als Geschichtssubjekt und als indigene Frau vorstellen zu können, d. h. erneutes Sprechen-über in Sprechen-mit zu transformieren. Sprechen-über ist das bruchlose, unwidersprochene, ungestörte, monologische Sagen-über ein Thema oder ein Anderes, über das als Objekt gesprochen wird. Sprechen-mit hingegen wäre das brüchige, nie ungestörte, uns widersprechende, uns ver/störende, kontextbasierte Schreiben entlang von Worten, Visionen, Metaphern, in denen sich der/die/das Andere *anders* äußert und zu erkennen gibt, als ich es je wissen konnte.

„Iracema (de Questembert)“ Übersetzung ist Sprechen-mit post\_kolonialer Geschichte/Realität und das Kreieren einer dekolonialen Geografie aus Namen und Geschichten, aus Dialogen und Dialogabbrüchen, aus dekolonialen Störmomenten. Iracema (de Questembert) ist genauso Iracema, d. h. reale Fiktion und indigenisierte Vision ihrer Selbst, so wie sie

---

<sup>312</sup> Bei der Projektbeschreibung von „Um Vazio Pleno/A Full Void“ (Kapitel 3.1) gibt es dafür konkrete Beispiele.



transnationale Akteurin im langen 20. Jahrhundert ist, die westlichen Standards post\_kolonialer Geografisierung widerspricht, genauso wie sie Shirley Krenak ist und damit gelebte und lebendige Gegenwart mitten in Brasilien und einer möglich anderen, indigenen-nichtindigenen, Bezüglichkeit und Beziehungszukunft, so wie von Dwayne McDonald formuliert wurde.

Konträr zu José de Alencars „Iracema“ verstehen wir in Alves' Video nicht nur die geografische Verschiebung von „Iracema (de Questembert)“ nach Westeuropa, sondern wir springen durch die Zeiten, durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Alves schickt ihre Iracema (de Questembert) nicht nur auf eine kolonialhistorisch transkontinentale Reise zwischen Brasilien und Frankreich, sondern situiert sie in intellektuellen und freundschaftlichen Austausch mit Künstler\*innen des gesamten 20. Jahrhunderts (u. a. mit Konstantin Brancusi, Janis Kounellis, Carla Accardi, Fabrice Hybert). Iracema (de Questembert's) Leben umspannt – und hier erweist sich Alves' Film am klarsten als Fiktion einer zukünftig gedachten Gegenwart – das 20. Jahrhundert und seinen vielen unterschiedlichen Ideen von Moderne, Heimat oder national-identitärer Zugehörigkeit. Ihre ganz eigene Sprachlösung lehnt sich nicht nur gegen post\_koloniale Zuschreibungen von Außen auf, sondern sie beheimatet sich in einer künstlerisch intellektuellen Gemeinschaft, die von Europa aus andere Rezepte ausprobieren. Als postindigene Künstlerin und Wissenschaftlerin nimmt sie sich die Freiheit und das Recht, nicht nur Brasilien zu verlassen,<sup>313</sup> sondern den geografischen und intellektuellen Raum Europas umzugestalten und damit auch die diesem Raum zugrundeliegenden weltentrennenden Kategorien und Denkweisen auszuhebeln und Prozesse möglicher Verschiebung denkbar zu machen.

Iracema (de Questembert) entscheidet sich, als transozeanische Sprecherin ihr überlanges Leben in Frankreich zu verbringen und der ihr auferlegten, post\_kolonialen Authentizität entgegenzuwirken, indem sie identitäre Kategorien, die mit nationalstaatlich gebundenen Begriffen wie Heimat und Zugehörigkeit verschaltet sind, undefiniert. Wenn sie sagt

„Home, where is that? If home is not found in the intellectual life with friends and discussion, it is only a tomb. ‚From womb to tomb!‘“<sup>314</sup>

– dann entzieht sie moderner europäischer Identität den Boden unter den Füßen. Das Potenzial Identität nationalstaatlich zu essentialisieren wird entgrenzt, ja entkategorisiert, wenn Zugehörigkeit auf intellektuellem Austausch und auf Beziehung zueinander basiert. Iracema (de Questembert's) ganz eigenes Modernitätsverständnis findet hier ein grenzenloses Zuhause.

---

<sup>313</sup> Was, wie oben ausgeführt, den Regelungen des brasilianischen Indianerstatuts entgegensteht.

<sup>314</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

Iracema (de Questembert) lebt ein Jahrhundert in Europa entgegen der Geschichte, die über sie von Europa aus geschrieben wurde, und verantwortet (auch im Sinne einer Verschuldung) durch ihr dekolonial/dekolonialisierendes Engagement ihre eigene „Iracema“-Erbschaft. Sie entessentialisiert ihre indigene Fremd- und Eigen-Identität in Form einer postindigenen und transnationalen Und/Beides-Identitätskonstruktion, dekolonialisiert sich in diesem weltbewegenden Akt selbst und verzerrt zugleich das post\_koloniale Bild von ihr. Sie setzt Stereotypisierung multipel in Bewegung, indem sie Identität als Vision und dekoloniale Übersetzungsstrategien benutzt. Sie tritt in Beziehung, stellt zur Diskussion, bremst post\_koloniale Anderierungs- und Authentizitätsnarrative aus, überschreitet Grenzen (Weltgrenzen, Diskursgrenzen, Sprach- und Kulturgrenzen) und stellt uns Strategien der Entanderisierung post\_kolonialer Geschichten vor.

Entwirft Alencar die nationalstaatliche „Identität“ als eine, die dem monologisierenden Mestizen gehört, setzt Alves dieser euro-brasilianischen *brazilianicity* ein anderes Paradigma entgegen, nämlich jenes einer postindigenen und transnationalen Und/Beides-Identität, das einen antikolonialen Handlungsraum absteckt. Sie markiert dadurch sowohl die systematische Produktion kolonialer Amnesie und Selbstvergessenheit als auch das, was diese abhandeln hat kommen lassen. Die unentschuld bare Unschuld<sup>315</sup> von Alencars Mestizo markiert Alves als koloniale Amnesie und gibt dieser kolonialen Leerstelle ihrerseits Realität, Raum, Zeit, Ort, Inhalt, Sprache, Stimme, Gesicht und lebendige Gegenwart. Die unentschuld bare Unschuld des Mestizos ist die post\_koloniale Schuld, die vielen Tode des/r Anderen zu verantworten und im Anschluss zu verleugnen.

Iracema (de Questembert) produziert dekoloniale Sprache, ist Autorin dekolonial unentschuldbarer Sprache und Sprachmanöver und gibt uns dekolonialisierende Sprachregelungen zu bedenken, indem sie z. B. Metaphern zurückadressiert oder umlenkt, Missverständnisse produziert, europäische Sprachlogik stört und dadurch auf post\_koloniale Sprachlogiken verweist. Weil Iracema (de Questembert) die Bilder des/r Indigenen in Brasilien in post\_kolonial unvertraute Sprachbilder und Momente unerhörter Aktion übersetzt, produziert sie dekolonial andere Und/Beides-Sprache, eine postindigene und transnationale Identität. Dekoloniale Und/Beides-Identitätskonstruktionen markieren sich überall dort, wo sich indigenisierte, marginalisierte und post\_kolonialisierte Subjekte/Wirs mit Strategien dekolonialer *agency* selbstermächtigen, sich als Teil einer transnationalen, entindigenisierten Gemeinschaft und Gemeinschaftlichkeit situieren und wo vor allem die post\_koloniale Binarität zwischen

---

<sup>315</sup> Sondern es ist gerade: „[...] the innocence which constitute the crime.“, wie Baldwin eindrücklich ausführt (vgl.: Baldwin, *The Fire...*, 2017, S. 14).

Indigen-Nichtindigen produktiv zerfetzt wird. Gegen die kluftproduzierende Binarität gilt es, Sprachen in Gemeinschaft zu finden und zu erfinden und diese als Teil dekolonial/dekolonialisierender Verschiebung stark zu machen. Dekoloniale Und/Beides-Identitätskonstruktionen machen Gemeinschaft jenseits moderner Nationalstaatlichkeit denk- und realisierbar, indem sie z. B. post\_koloniale Mestizenlogik auffliegen lassen und entgrenzen.

Iracema (de Questembert) verlässt den Sprachraum, den westliche Wissenschaft ihr erlaubt. So bietet uns Alves damit eine andere Voraussetzung einer Begegnung mit dieser entanderisierten Anderen an. Durch die Sprachverweigerungsgesten Iracema (de Questembert's) hindurch können wir (plötzlich) ihre/n Anderen – den Journalisten, den Anwalt, die Stadtpolitiker, den Anthropologen, die Hausangestellte, den Komponisten etc. – reden hören. Ihre dekoloniale Sprache lässt uns die Europäer\*innen anders hören. Wir werden von ihr zu uns selbst geschoben, um uns von dort in kritischer Selbstdistanz zu einem anderen, dekolonialisierenden Hören und damit einer anderen Möglichkeit ihr zu begegnen bewegen zu können.

Die Rede in der Mitte des Videos mit dem Titel „Where is Brazil?“, die Iracema (de Questembert) vor dem Weltsozialforum hält, ist ein diskursives Kernstück des Videos. Sie spricht vor großem Publikum auf Krenak, einer von Hunderten immer noch gesprochenen, indigenen Sprachen Brasiliens. Die französischen und englischen Untertitel sind unübersehbar prominent eingeblendet. Riesengroß liegen sie auf dem Bild und lassen Iracema (de Questembert) dahinter fast verschwinden.<sup>316</sup> Das Bild von ihr, der Vortragenden, tritt zugunsten der Lesbarkeit des Textes zurück. Sie machen es uns möglich, Iracemas Worte sehr genau zu verfolgen und verweisen zugleich auf ihre Sprache selbst. Krenak, so wie die dreihundert anderen indigenen Sprachen, die in Brasilien heute noch gesprochen werden, sind weder Teil der brasilianischen Ausbildungssysteme noch werden sie in Brasiliens Öffentlichkeit gesprochen. So wird hier der Sprache selbst, in ihrer unübersehbaren Übersetzung/Untertitelung, ein/e Raum/Anwesenheit gegeben.

---

<sup>316</sup> Emmanuelle Chérel's Essay, der einzige umfangreichere Text über Alves' „Iracema (de Questembert)“, schreibt zur Ästhetik der Untertitel: „They are extremely visible, and they block the image, thus revealing the complexity of the act of translating. Translation is not assimilation of the other to oneself, but appreciation of the distance between oneself and the other. It is never once and for all a faithful copy, but invariably a modification of the original.“ (Chérel, Emmanuelle, *Iracema (de Questembert)*, in: Musée du Château des ducs de Bretagne & Galdin, Pierre-Jean (Hgg), Maria Thereza Alves, Nantes 2013, S. 78.) Ich stimme Chérel's Betonung der Übersetzungsleistung, die sich in der „scale“ der Untertitelung zeigt, zu, und möchte zugleich noch einen Schritt weitergehen, denn die Größe/Unübersehbarkeit der Untertitel sichert die schiere Lesbarkeit der Worte Iracema (de Questembert's). Ihre Rede sowie ihre Freiheit zur Rede in einer uns nicht verständlichen, post\_kolonial nahezu ausgelöschten Sprache, d. h. auch die Betonung ihres Lebens und die Tatsache, dass sie übersetzbar ist, wird meiner Meinung nach in der Unübersehbarkeit der Über-Untertitel-Ästhetik ebenfalls in den Fokus der Wahrnehmung gerückt und so zur Motivation dekolonialer Denkbewegungen.

In der Rede wird Iracema (de Questembert) nicht nur das „unerhörte“ Recht zu sprechen gegeben und die Geografie des europäisch post\_kolonialen Diskurses ins Zentrum zu stellen, sondern ihre Rede verweist darüber hinaus auf eine unvertraute, dekoloniale Geografie, die unsere Selbstdekolonialisierung zur Bedingung des miteinander Sprechens und einer dekolonialen Begegnung mit Iracema (de Questembert) macht.

Ist Europa bereit für das, was sie sagt? Iracema (de Questembert) spricht, lebt und widersetzt sich den ihr entgegengebrachten Feindlichkeiten. Sie dekolonialisiert Heimat und Zugehörigkeit und bekommt wertschätzende, positive und kreative Antworten von Künstler\*innen. Durch die Idee und Metapher des Geschenks – „I returned the gift by the act of accepting it.“<sup>317</sup> – rückt die Tragweite ihrer dekolonialen Vision und Sprachlogik schockartig nah an uns heran, kann sich als multiple Störung auf tun und uns zum weiteren, dekolonial vertieften zuhörenden Hören einladen.

Im „Iracema (de Questembert)“-Video wird eine hochsymbolische, transnationale und post-indigene, brasilianische Lebensgeschichte erzählt. Iracema (de Questembert's) Taten und Worten muss deshalb erhöhte Aufmerksamkeit gewidmet werden, weil sie in Europas Denken über das/den/die Andere Empörung auslöst. Wir haben es mit hier mit einer unabsehbaren Diskursstörung zu tun. Die Sprache dieser Störung führt geradewegs zu den Problemen und Fragen der Übersetzbarkeit post\_kolonialen und dekolonialen Sprechens. Es sind Knotenpunkte für einen möglichen anderen und produktiven Dialog, in dem Fragen einer gemeinsamen Situierung als dekoloniale Praxis an uns herangetragen werden. Es hängt ganz von uns, den Betrachter\*innen und Zuhörer\*innen ab, ob das verunmöglichte Terrain als Mögliches jenseits der Empörung gedacht, gesprochen und gemacht werden kann und das heißt auch, ob das möglich Andere uns in produktiv kreatives Stottern und zu methodischen und epistemischen Wagnissen führt. Wir werden eingeladen, zu Mitmachenden ihres entmachenden Sprechens zu werden. Die Punktierung von Denken und Sprachlogik durch ein Gewahrwerden der Empörung als einer durch dekoloniale Sprachpraxis ausgelösten Störung kann sich so als Hinführung zu Iracema (de Questembert's) Geschenk verstehen, die wir im Sinne der Zirkularität der Gabe als Aufforderung zur Erwiderung zu bedenken haben.

Émile Benveniste weist uns in die Logik der Repräsentationen des Geschenks ein, indem er die etymologischen Bedeutungsebenen herausarbeitet. Auf Marcel Mauss' Essay „Die Gabe“ rekurrierend, führt er aus:

---

<sup>317</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

„[...] Marcel Mauss [...] revealed the functional relationship between gift and exchange [...]. He showed that the gift is only one element in a system of reciprocal prestations which are at once free and constraining, the freedom of the gift obliging the recipient to a counter-gift, which engenders a continuous flow of gifts offered and given in return. Here is the principle of *exchange* which, generalized not only between individuals but also between groups and classes, stimulates the circulation of wealth throughout the entire society.“<sup>318</sup>

So erhalten wir von Iracema (de Questembert) ein unkomfortables Geschenk. Iracema (de Questembert) nimmt das Geschenk ihres Vater Pascal an. Im Innersten der Etymologie und der Praxis des Gebens und Nehmens<sup>319</sup> ist Zirkularität und Reziprozität – die Polarität von Geben und Nehmen – eingeschlossen. „Returning the gift by accepting it“, sagt sie und markiert damit unmissverständlich, dass sie sich in den Kreislauf des Gebens und Nehmens involviert. Was sie uns gibt, weist der Journalisten als Verrat und Betrug mit harschem Ton zurück, denn was sie uns zurückgibt, ist ihre identitär entgrenzende, dekoloniale Identitätskonstruktion. Nationale Gemeinschaft bedeutet nationale Staats-/Grenzen-/gebundenheit und Iracema (de Questembert's) Geschenk unterläuft diese moderne Idee von Gemeinschaft und Zugehörigkeit. Das Geschenk, das sie erhalten hat und das Gegengeschenk, das sie uns macht, weisen auf die beiden Seiten miteinander verkoppelter Identitätskonstruktionen und deren spezifische post\_koloniale Logiken. Kolonialismus und Kolonialität hat in der „Neuen Welt“ Identitäten „gegeben“ und damit im selben Maß „genommen“. Dass Geben und Nehmen von post\_kolonial-situierten Identitäten in kolonialer und systematischer Beziehung zueinanderstehen, ja, durch eine Polarität und Bedingtheit miteinander verlinkt sind („linked by their polarity“<sup>320</sup>), zeigt sich in der drastischen Reaktion der Europäer\*innen im Video. Iracema (de Questembert) überbringt uns ihr Geschenk insofern als unsere Kolonialität markierendes und als kolonialitätentgrenzendes „Gegengeschenk“ in Form eines Lebensentwurfs, der die koloniale Differenz ins Zentrum stellt, indem er sie dezentrierend überbrückt.

Wenn Kolonialität das systematische und historisch zu verantwortende Verlinkt-Sein post\_kolonialer Positionalitäten ist, dann geht die Idee des *delinking*<sup>321</sup> meiner Meinung nach nicht

---

<sup>318</sup> Benveniste, Émile, *Gift and Exchange in the Indo-European Vocabulary*, in: Schrift, Alan D. (Hg.), *The Logic of the Gift. Toward an Ethic of Generosity*, New York 1997, S. 33.

<sup>319</sup> „In most Indo-European languages, ‚to give‘ is expressed by a verb from the root \*dō- [...]. [...] We shall consider that \*dō- properly means neither ‚take‘ nor ‚give‘ but either the one or the other, depending on the construction. [...] It seems, then, that the most characteristic verb for ‚to give‘ was marked by a curious semantic ambivalence [...]. ‚To give‘ and ‚to take‘ thus proclaim themselves here, in a very ancient phase of Indo-European, as notions that were originally linked by their polarity and which were susceptible of the same expression.“ (Benveniste, *Gift and Exchange...*, 1997, S. 34.)

<sup>320</sup> Ebd.

<sup>321</sup> Vgl. v. a.: Mignolo, Walter, *Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of De-*

weit genug, um produktiv und kreativ über postindigene Dekolonialisierungsprozesse nachdenken zu können. Gelerntes verlernen, Selbstverständliches markieren, auf dekoloniale Geografie insistieren, Unbekannte(s) willkommen heißen und Einladungen geben und nehmen – das können dekolonial/dekolonialisierende Momente sein, die sich aber nicht durch *delinking* allein bewerkstelligen lassen. Was uns Iracema (de Questembert) mit ihrem „returning by accepting the gift“ anbietet, geht gerade nicht im Sinne einer Geste dekolonialen *delinkings* auf, sondern kann als der Versuch eines spezifisch dekolonial/dekolonialisierenden Verlinkens verstanden werden, der tiefgreifend mit der Frage bzw. mit der Aufforderung, ja, sogar Pflicht zu einem sich involvierenden Gegengeschenk einhergeht und damit die Bedingungen dekolonialen Verlinkens ins Zentrum des Austauschs von Gabe und Gegengabe positioniert.<sup>322</sup> Das wiederum würde bedeuten, Iracema (de Questembert's) dekoloniale „Gegengabe“ als Einladung zu einem dekolonial verpflichteten Dialog zu verstehen und zu beantworten.

Iracema (de Questembert's) spezifische Geste des Verlinkens von kolonialhistorisch „gegebenen“ und „genommenen“ Identitätskonstruktionen in Form der uns als Geschenk offerierten Und/Beides-Identität adressiert aber nicht allein unsere Verantwortung, zu sprechen und sich zu begegnen, d. h. unsere dekoloniale Verantwortlichkeit zur Gegengabe, sondern lenkt unsere Aufmerksamkeit immer wieder auf die dekoloniale Spezifität ihres Geschenks und die damit sich verbindende Befragung der dekolonial/dekolonialisierenden Spezifität. Die Logik des Geschenks besteht jedoch keinesfalls im „Zerstören“, sondern im „Kompensieren und Ausgleichen“,<sup>323</sup> ohne sich dabei in eine Logik des Wertes („value“), des monetären oder menschlich-fleischlichen Wertes, zu begeben.<sup>324</sup> Das Identität und Kolonialität entgrenzende Gegengeschenk Iracema (de Questembert's) umkreist (diskursiviert) in seiner doppelbödigen Besonderheit also nicht allein die Logik der Pflicht zur Gegengabe, sondern fordert uns durch die

---

*coloniality*, in: Cultural Studies, Band 21, Nr. 2, 2007, S. 449-514; ders., *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien & Berlin 2012; ders. & Arturo Escobar (Hgg.), *Globalization and the Decolonial Option*, London 2010; ders. & Rubén Gaztambide-Fernández, *Decolonial Options and Artistic/Aesthetic Entanglements. An interview with Walter D. Mignolo*, in: Decolonization, Indigeneity, Education & Society Vol. 3, No. 1, 2014, S. 196-212; ders. & Catherine E. Walsh, *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham 2018.

<sup>322</sup> Benveniste sagt über die „condition of reciprocity“, dass sie ein Geschenk ist „that obliges a gift in return. [...] [I]t always includes the idea of reciprocity: [...] We have in *δωτινή* the notion of a gift in return or a gift which calls for a return.“ (Benveniste, *Gift and Exchange...*, 1997, S. 36.)

<sup>323</sup> Ebd., S. 37.

<sup>324</sup> Vgl.: Ebd., S. 40 ff. So verfolgt Benveniste die etymologischen Transformationen der Gabe bis zu dem Punkt, an dem er herausstellt, dass „[...] ‚value‘ is characterized, in its ancient expression, as a ‚value of exchange‘ in the most material sense. It is the value of exchange that a human body possesses which is delivered up for a certain price. This ‚value‘ assumes its meaning for whoever disposes of a human body, whether it is a daughter to marry or a prisoner to sell. There we catch a glimpse, in at least one part of the Indo-European domain, of the very concrete origin of a notion connected to certain institutions in a society based in slavery.“ (Ebd., S. 42.)

spezifische Logik (oder Natur) von Iracema (de Questembert's) Geschenk auf, entlang der Sprache der Kolonialität und ihrer symbolischen Formen über eine entkolonialisierende Logik und die antikoloniale Reichweite des Gegengeschenks nachzudenken.

So müssen wir zunächst Iracema (de Questembert's) Geschenk als dekoloniales und dekolonial verschobenes Geschenk an uns Europäer\*innen verstehen, in dem sich im Kern die Frage oder Aufforderung zum Dekolonialisieren verbirgt. Wir können es als eines begreifen, welches uns Europäer\*innen *anders* bestimmend in die Position versetzt, die von uns geforderte Gegengabe in uns dekolonialisierende Prozesse zu transformieren, in denen Form, Möglichkeit und Bedingung eines „return of the gift“ als zentral be- und gefragt werden. Was können wir wem und in welcher Sprache zurückgeben? Was muss aufgegeben (verloren, verlernt etc.) werden, um zurückgeben zu können? Alves' künstlerische Strategie scheint in der ganz einfachen, aber zwingenden Bewegung zu bestehen, dass sie uns von Iracema (de Questembert) ein Geschenk überbringen lässt, welches wir die Aufgabe und Verantwortung haben, 1. anzunehmen (zu akzeptieren), 2. auszuhalten (sich stören lassen) und 3. zu beantworten (zu erwidern und eventuell Methoden des Erwiderns für einen dekolonialen Diskurs denkbar zu machen und für anderes Reden/Begegnen zur Verfügung zu stellen).

Welcher Art unsere Erwidern oder Gegengabe sein kann, liegt als uns herausfordernde Frage im Zentrum von solchen künstlerischen Visionen und in Form von dekolonial/dekolonialisierenden Offerten und Verschiebungsmanövern wie denen von Alves' „Iracema (de Questembert)“. Sie richten sich an unser Denken, die Grenzen unserer begrenzten Imagination zu verschieben genauso wie an unsere rhetorischen Entgrenzungsmanöver, die zu unserer post\_kolonialen Sprache hinweisen.<sup>325</sup> Jeden Bedeutungsverlust in dieser anderen Geografie dürfen wir als Bedeutungsgewinn geglückter dekolonial/dekolonialisierender Sprachdialogiken verstehen und als einen Schritt, der andere Begegnung ermöglicht hat.

Jedes Sprechen und Gesprochen-Sein im post\_kolonialen Raum muss auf seine Sprachlogiken und auf die Modi des Gesprochen-Werdens hin befragt und gehört werden, wobei es sicher nicht allein um das „Finden“ neuer und befriedigender Sprachregelungen gehen kann,

---

<sup>325</sup> Tzvetan Todorov schreibt zu Émile Benvenistes letzten Vorlesungen am Collège de France: „Die Sprache ist für ihn keine Eigenschaft des Menschen wie andere auch, sie ist die Basis aller Kategorien und Institutionen, die für unsere Gattung kennzeichnend sind. Es gibt ohne Sprache kein Denken: ‚Wir denken eine Welt, die bereits durch unsere Sprache geformt ist.‘ [...] Die Sprache definiert den Menschen selbst.‘ Gleiches gilt für die Gesellschaft: Die menschliche Gemeinschaft lässt sich nicht ohne den verbalen Austausch zwischen ihren Mitgliedern begreifen. Jede Gesellschaft hat eine Kultur, einen Zusammenhang gemeinsamer Vorstellungen und Regeln, der sich durch die Sprache ausdrückt.“ (Todorov, Tzvetan, *Vorwort. Émile Benveniste, die Bestimmung eines Gelehrten*, in: Benveniste, Émile, *Letzte Vorlesungen Collège de France 1968 und 1969*, Zürich 2015, S. 16.)

sondern, um das stets erneute (Er-)Finden dekolonial befreiender Dialoge und Dialogfähigkeiten, die dem Möglichkeitsdenken einer nicht-kolonialen Zukunft nötige Luft geben und Wege dahin bereichern. Jede unserer Er widerungen, als dekolonial/dekolonialisierende Gegengaben, wird ein neues Geben zur Folge haben, und das heißt, neue Töne und Sprachnuancen produzieren und dekoloniales Sprechen als prozessuale Praxis von sich involvierendem Weltzusammenhangsdenken verfeinert durch additive und sich miteinander verlinkende Prozesse dekolonialer Sprachpoetik und Metaphorologie.<sup>326</sup> Dekoloniale Sprachdialogiken bleiben so unaufhörlich dekolonialisierend und in Bewegung. Sie produzieren momentane Wahrheiten „Zwischen uns“, die, wenn nicht in Bewegung gehalten und als Verstörungen Stottern evozierende, zu post\_kolonialen Worthülsen, Rhetorik, Still-Leben, Karrieren und falschen Versprechen werden (können).

Durch Iracema (de Questembert's) Sprachmanöver wird nicht nur die westeuropäische, französische, nationalstaatliche Geografie als eine partielle, den/die Indigene/n exkludierende und den Fundamenten der eigenen Privilegien blind seienden „Gemeinschaftlichkeit“ markiert, sondern darüber hinausgehend entwickelt Iracema (de Questembert) eine Sprach- und Lebenslogik, die, der stets antikolonialen „logic of the gift“ folgend, eine dekolonial verschobene Gegenrealität und Gegensprache anbietet, die uns als Vision einer dekolonialen Zwischenwelt zum Geschenk gemacht wird. Als Geschenk ist es gleichzeitig Gabe und Gegengabe, weil sie das europäische Erbe antritt und in transnationales Engagement übersetzt. Die Taubheit der Europäer\*innen ist auch mit Brasiliens mestizischem Monolog verbunden.

### **2.1.10 – „Where is Brazil?“ – Dekolonial (un)mögliche Geografie**

Das Video „Iracema (de Questembert)“ lese ich als dekoloniale Landschaft in post\_kolonial verunmöglichter Geografie, der v. a. verbal Raum verschafft wird und deren einzelne Geschichten, Szenen, Dialoge, innere Monologe der Protagonistin genauso von einer noch nicht dekolonialisierten Welt zeugen wie von den Visionen Iracema (de Questembert's), die Westlichkeit des Westens zu kartografieren. Ihre spezifische Opposition gegen westliche Setzungen, Kategorien, Geschichtsverständnis/-selbstverständlichkeit und die aus ihnen resultierenden feindlichen Angriffe aus dem Inneren der europäischen Gesellschaft zielt darauf ab, mittels vielfacher Verschiebungen anderisierte Geografie, ihre Geschichten, Sprachen, Kulturalitäten *anders* zu machen, und uns damit potenziell *anders* zum Sprechen zu geben. Ihre

---

<sup>326</sup> Vgl.: Benvenistes Ideen zur poetischen Sprache, die er als „Translinguistik“ bezeichnet (vgl. v. a.: Kristeva, Julia, *Nachwort. Émile Benveniste – Ein Linguist, der weder verkündet noch verbirgt, sondern bedeutet*, in: Benveniste, Émile, *Letzte Vorlesungen Collège de France 1968 und 1969*, Zürich 2015, S. 143-172).



Auftritte weisen zu einer dekolonial möglichen, verschobenen Geografie inklusive deren Versprachlichung hin, die einer dekolonialen Ethik eines anderen „Zwischen uns“ folgt, einer dekolonialisierten Geografie, die sich als ortsspezifisch, personengebunden und kollektiv eingebettet zu verstehen gibt.

Wenn wir im 21. Jahrhundert auf Alves' Aktualisierung von „Iracema“ treffen, fragt sich also: Wie und was kommuniziert sie und welche Sprachräume öffnet und welche Geografien adressiert sie? Welche historischen Sprachen überkreuzen/überlagern sich durch ihre Revitalisierung und was bringt sie in der Neuerfindung einer „alten“ Geschichte als dekoloniale Notwendigkeit zum Ausdruck? Zudem müssen wir uns empfänglich dafür machen, warum diese Neuerfindung als dekoloniale Vision postindigenen Widerstands im 21. Jahrhundert möglichst breit aufgefächert werden muss. Wollen wir sehen/hören/wissen lernen, als was Iracema (de Questembert) spricht und von wo aus sie ihren spezifisch postindigenen Widerstand richtet, dann geht es darum, ihre dekolonial umcodierte Geografie immer verfeinerter zu hören, weil allein diese dekolonial andere *agency* mit dekolonialem Sinn behaftet. Die Frage der Situierung/Situiertheit Iracema (de Questembert's) ist – und diese Bestimmung ist entscheidend für dekolonial verschiebende/s Forschen, Denken und Sprechen – mit der Frage unseres verkoppelnden Visionspotenzials verbunden. Die Fragen des „als Was“, „als Wer“, „für Wen“ und „von Wo aus“ verbinden multidirektional unsere Sprecher\*innen-positionen. Als miteinander und ineinander zu verzweigende Situierungsachsen, als interpersonelle Situierungsvision, als Forschungs-„design“ und in diesem Sinne als zu dekolonialisierende Wahrnehmungsachsen für ein dekoloniales Vorstellungsvermögen verstanden, umschließen sie ein stets präsent, ja, unhintergebares ethisches „Wo“, die dekoloniale Ethik einer dekolonialisierten Geografie.<sup>327</sup>

„Where is Brazil?“ ist die zentrale Frage, die Iracema (de Questembert) in ihrer Rede vor dem Weltsozialforum stellt. Dieses geografisch-diskursive „Wo“ zielt explizit auf eine ethische Dimension ab. Im Feld einer dekolonial/dekolonialisierenden Kunstgeschichte, d. h. Geschichten aus Kunst in post\_kolonialen Kontexten und die Kunst der dekolonialen Geschichtsproduktion geht es dabei auch um die Frage, wie die dekolonial ethisierte Geografie, die Iracema (de Questembert) in ihrer Brasienvision markiert, durch dekolonial/dekolonialisierende Kunstgeschichte bezeugt werden kann. Donna Haraway, die Situierung als ethischen

---

<sup>327</sup> Vgl. hier auch: Guishard, Monique & Eve Tuck, *Uncollapsing Ethics. Racialized Sciencism, Settler Coloniality, and Ethical Framework of Decolonial Participatory Action Research*, in: Kress, Tricia M., Malott Curry & Bradley J. Porfilio (Hgg.), *Challenging Status Quo Retrenchment, New Directions in Critical Research*, Charlotte, NC 2013, S. 3-27.

Parameter in westliche Wissenschaftslogik einführt und als kritisch-feministische Achse für eine andere Wissenschaft denkbar gemacht hat, formuliert in einem Interview:

„I am interested in this precise kind of witnessing because it is about seeing; attesting; standing publicly accountable for, and psychically vulnerable to, one’s visions and representations. **Witnessing is a collective, limited practice that depends on the constructed and never finished credibility of those who do it**, all of whom are mortal, fallible, and fraught with the consequences of unconscious and disowned desires and fears.“<sup>328</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Ich habe Iracemas (de Questembert’s) Sprachmanöver bisher als Manöver der Unterbrechung, der Störung, der Überbrückung, der verkomplizierenden Addition (Und/Beides), der Verschiebung und Neuverlinkung hervorgehoben. Das heißt, ich habe mich vielfach produktiv stören und unterbrechen lassen. Die Logik des Geschenks, wie ich mithilfe der sprachwissenschaftlichen Forschungen von Émile Benveniste beschrieben habe, kann meines Erachtens über die Explizität in des „Iracema (de Questembert)“-Videos allgemein für dekoloniale Methodenbildung und Praxis ein wichtiges, interferierendes Moment darstellen, weil sich mit der Logik des Geschenks auch die kolonialhistorisch-interdependierende Verhältnismäßigkeit zwischen Sprecher\*innen herausheben lässt, denn mit der Logik des Geschenks kann gleichermaßen die Logik dekolonial interpersoneller Situiertheit gefragt und gesucht werden – eine Logik der Zirkularität, bei der Situiertheit nicht allein diejenige einzelner Subjekte und ihrer persönlichen Geschichte ist, sondern die eine ist, die sich nur als spezifisch gemeinsam, als spezifisch miteinander verzweigte und gemeinsam bezeugte/bezeugbare Situiertheit in der Geografie post\_kolonialisierter Differenz denken, erfahren, sprechen und von dort aus verschiebend entmachen lässt. Verschiebung als eine gemeinsame Situierungstechnik, als Technik eines dekolonialen Und/Beides-Miteinanders und als Praxis einer Verantwortlichkeit und eines Sich-verantwortlich-Machens, wird möglich, weil sie Zukunft jenseits einer uns spaltenden Gegenwart/Geschichte zu denken vermag und als potenziell mögliche zur zentralen und gemeinsamen Vision macht.

Situiertheit existiert, mithilfe der Logik des Geschenks gedacht, nicht für den Einzelnen (als Artikulation seiner Verortung und einer fixierten, wenn auch partiell gedachten, Identität), sondern existiert im Dazwischen des Und/Beides, im Raum des gemeinsamen Miteinander-Dazwischen-Seins, wo sie als gemeinsame Praxis, in Interaktion und Interdependenz mit Welt und ihren Sprachen als Geschenk und Gegengeschenk stattfindet. Situiertheit-Sein ist die komplexe Frage nach dem Uns, dem in der post\_kolonialen Raumzeit verwobenen „Wo bist

---

<sup>328</sup> Haraway & Goodeve, 2000, S. 158.

du?“ als „Wer sind wir?“, das in unvorhersehbaren Symbolsprachen gesprochen wird, in die unabsehbare und unge/er/hörten Wissen in unser Dazwischen sickern kann.<sup>329</sup>

Die „Situierungsphilosophin“ und unaufhaltbare Metaphorologin Donna Haraway mahnt zu Wachsamkeit einer allzu einfachen und schnellen Bestimmung dessen, was die Situiertheit der Situiertheit betrifft. Haraway mahnt zu Vorsicht und weist nachdrücklich darauf hin, dass es sich bei der Situiertheit der Situiertheit gerade nicht um die eindimensionale Zuschreibung von Identitätsmarkern oder Lokalität handelt, sondern:

„[...] it is very important to understand that ‚situatedness‘ doesn’t necessarily mean place; so standpoint is perhaps the wrong metaphor. Sometimes people read ‚Situated Knowledges‘ in a way that seems to me a little flat; i.e., to mean merely what your identifying marks are and literally where you are. ‚Situated‘ in this sense means only to be in one place. **Whereas what I mean to emphasize is the situatedness of situated. In other words it is a way to get at the multiple modes of embedding that are about both place and space in the manner in which geographers draw that distinction. Another way of putting it is when I discuss feminist accountability within the context of scientific objectivity as requiring a knowledge tuned to resonance, not to dichotomy.**“<sup>330</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

An Haraway anknüpfend, dass die Frage der Situiertheit die Metaebene der steten Einbettung vieler Faktoren braucht („the situatedness of situated“), dass Situiertheit also viele Wissen von Orten und Zeiten benötigt und zu berücksichtigen hat, die miteinander Widerhall suchen („tuned to resonance“) und zueinander in Widerhall stehen, möchte ich dies für meine Zwecke weiter zuspitzen, indem ich mir Situiertheit als geografisches und intellektuelles Netz vieler post\_kolonialer Situiertheiten vorstelle, die sich aus verschalteten Verantwortlichkeiten, Zeugenschaften und Sprachen zusammensetzt und welche nie durch eine Rationalität, eine Wahrheit, eine objektivierende Objektivität, Universalisierungsbemühungen oder synthetisierende Theorien einholbar „gewesen sein wird“.

---

<sup>329</sup> Das, was ich in Kapitel 1.1 entlang von „Recipes for Survival“ als Wir/Mit-Technik herausarbeite, hat der Soziologe und Kulturtheoretiker Rolando Vásquez jüngst als dekoloniale „practice of We’ing“ bezeichnet, bei der Sich-Aufeinander-Beziehen und Zuhören im Zentrum stehen (vgl.: Vásquez, Rolando, *The End of the Contemporary. Decoloniality and the Task of Listening*, Vortrag auf dem Symposium „Art and Decolonization“, MASP, São Paulo, Oktober 2018, unter: <https://vam.afterall.org/online/art-and-decolonization-masp-seminar-2018#.XKuacifgpp8> [aufgerufen am 2.4.2019]).

<sup>330</sup> Haraway & Goodeve, 2000. S. 71. Haraway weiter: „The kind of modest witness I am calling for is one that insists on **situatedness, where location is itself a complex construction as well as inheritance.** It is a figure that casts its lot with the projects and needs of those who would not or could not inhabit the subject positions of the ‚laboratories‘, of the credible, civil man of science.“ (Ebd., S. 160; Hervorhebung fett W.L.) Es ist interessant, wie Haraway multiple Bedeutungen und *shifts* im Konzept der Situiertheit anlegt und über die Jahre entfaltet und damit auch als Konzeptmetapher zum Weiterdenken und zur kritischen Praxisanleitung für dekoloniale Sprache anbietet.

Auch wenn man unausgedrückt schon immer miteinander situiert ist, braucht es spezifische – und keiner kann vorab wissen welche – Praktiken einer gemeinsamen Situierung:

„Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. The only way to find a larger vision is to be somewhere in particular.“<sup>331</sup>

Das Netz der Situiertheiten, die Visionen seiner un/möglichen Verschiebung sowie seine momentane Koordiniertheit können z. B. vernehmbar, d. h. spürbar, werden, wenn es durch Störungen, Abbrüche, Unterbrechungen, Dissonanzen kollabiert oder reißt oder wenn es durch Zuspruch, Solidarität, Liebe, Sensibilität, Anteilnahme, Aufmerksamkeit, geteilte Sprache, gemeinsame Erfolge, Verständnis, gescheiterte Versuche und Neustarts, Empathie und Zugewandtheit – oder wie es Lévinas sagt –, durch Verantwortlichkeit für den/die Andere/n in Schwingung gesetzt und als verschiebbare Schwingung miteinander erfahren wird.

Wahrheit existiert nur, und hier folge und dehne ich erneut Lévinas, im Raum der Interpersonalität, auch wenn Lévinas diesen Raum der Interpersonalität nicht für den Bereich der Kunst gesehen und gedacht hat. In seiner Kunsttheorie steht er Kunst kritisch gegenüber. In seinen frühen kunsttheoretischen Schriften konzipiert er Kunst sogar als „Sphäre der Verantwortungslosigkeit“, in der Handeln ein Unverbindliches ist.<sup>332</sup> So könne man von Kunst keine gesellschaftsverändernde Wirkung erwarten und „[d]en Verantwortungsverlust durch die Kunst kann nur die Kunstkritik aufheben, indem sie das Werk in den Bereich der Wahrheit transformiert.“<sup>333</sup> Wenn Wahrheit jedoch – so Lévinas – nur im Raum der Interpersonalität existiert, weil in diesem Raum Verantwortung verortet ist und sich allein in diesem Raum eine unhintergehbare Ethik situiert, dann können wir dekoloniale Miteinander-Situierung innerhalb von „Kunstwerken“ und in den Wir/Mit- und Und/Beides-Prozessen dekolonialisierender Kunstbegegnung – mit Lévinas – durchaus in Verbindung bringen. Wenn Intersubjektivität für Lévinas der Boden für Gerechtigkeit und Verantwortung ist, dann ist die Stimme Lévinas' für dekoloniale Forschungsfragen und für Fragen nach den Bedingungen der Möglichkeiten dekolonialer Kunst und ihres Gesprochenwerden von dringlicher Wichtigkeit und Bedeutung. Wenn ich als Grundmodus dekolonialer Forschung, Ästhetik und Ethik den gemeinsamen Raum des Dazwischen als Raum eines Verantwortlich-aufeinander-Bezogeneins und Sich-kollaborativ-miteinander-Situierens denke, dann ist es möglich, Lévinas' quasi dekolonialisierend zu sich selbst zu dehnen und ihm in seinem Sinne einen dekolonial/

---

<sup>331</sup> Haraway, 1988, S. 590.

<sup>332</sup> Vgl.: Esterbauer, Reinhold, *Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst*, in: Freyer, Thomas & Richard Schenk (Hgg.), *Emmanuel Levinas, Fragen an die Moderne*, Wien 1996, S. 41.

<sup>333</sup> Ebd.

dekolonialisierenden Raum der Interpersonalität vorzuschlagen, in dem Kunst, Kunstkritik, Wahrheit, Gerechtigkeit im Modus einer gemeinsamen Situierungsverschiebung stattfindet.

Alves löst die post\_koloniale Unverbundenheit/Unverbindlichkeit aus der Produktion ihrer Arbeitsprozesse, Projekte und Kunst-Geschichten mit einer ethischen Unabdingbarkeit heraus und bindet stattdessen eine Verbindlichkeit in Hinblick auf einen dekolonialen Weltzugang in die Logik ihrer Kunst ein, die über die Fragen des Ästhetischen und Kommodifizierbaren hinausgehen und die sich für das abstraktere Nachdenken über einen dekolonialen, interpersonellen und auch künstlerisch-ästhetischen Raum des Dazwischen anbieten. Insbesondere durch ihre Erfahrungen in den Amerikas und ihre kritischen Analysen der brasilianischen *conditio humana* weisen ihre Arbeiten immer wieder zu den Notwendigkeiten dieser interpersonellen, dekolonial/dekolonialisierenden Bedingungslosigkeit hin. Vom Kunstwerk selbst – im Sinne eines Objekts, eines Dings, einer Erscheinung – bleibt deshalb in den radikalsten Fällen ihrer Arbeitsprozesse nicht mehr übrig als Erinnerung, Zeugenschaft, Geschichten, Spuren, Ephemera und Möglichkeiten, die anderes Handeln, verschobenen Handlungsspielraum und Sprechen in Brasiliens post\_kolonialer Gesellschaft möglich macht. Und dieses „nicht mehr als“ ist für dekoloniale Geografisierung als entscheidende Gabe zu verstehen.

Der Raum einer dekolonial/dekolonialisierenden Interpersonalität ist also auch der Raum einer anderen Forschung, eines anderen Forschungsrahmens, einer anderen Forschungsbegegnung und dessen sich situierendem Netz, in dem die Fragen, Möglichkeiten, Bedingungen der dekolonial verbindlichen und verbindenden Kunst im Zentrum stehen, nicht jedoch im Sinne einer anderen Wahrheit der Kunst, sondern im Hinblick auf eine andere, dekoloniale Gerechtigkeit auf der Grundlage eines anderen Wissens, also einer Wahrheit, die durch interpersonale Situierung und Situiertheiten möglich gemacht wird und sich innerhalb dieser gemeinsamen Praxis zu verantworten hat.

Sich-miteinander-Situieren ist eine partizipative, kollaborative Entscheidung für dekoloniale Verschiebung und insofern ist es die Verantwortung für dekolonial/dekolonialisierende Praxis eines gemeinsamen Sich-miteinander-wissen-Lernens als Ethik/Ästhetik einer dekolonial/dekolonialisierenden Zugewandtheit, die als Kunst auch ästhetisch ist. In diesem Szenario gibt es keine unschuldigen oder verantwortungsfreien Standorte, wie Haraway nachdrücklich betont. Dennoch wäre es post\_kolonial deplatzierend, den Fokus so auf eine Entscheidungsfreiheit zu legen, denn eine solche macht die Strukturen, Politiken und Logiken

vergessen, durch die eine sich z. B. empörende Verweigerung und Negierung des/r indigenen Anderen die Post\_Kolonialismus stets affirmierende, weil verunmöglichende, Unfreiheit war/ist.<sup>334</sup>

Die Verleugnung der post\_kolonialen Differenz im „Zwischen uns“ ist post\_koloniale Selbstaffirmation und sich dem/r Anderen verschließende Privilegierung, die subjektzentriertes Denken als Hierarchie „zwischen uns“ systematisiert. Die Empörung der Europäer\*innen ist eine Form der Verweigerung der dekolonialen Situierungspraxis einer gemeinsamen Verschiebung. Ich habe diese europäische Empörung als post\_koloniales Privileg markiert, ein Privileg, das sich das Recht nimmt, auf einem Nicht-Wissen-Wollen/-Brauchen zu bestehen und dessen Grundlage die post\_kolonial geerbte Möglichkeit auf Nichtwissen ist. Post\_koloniale Privilegien gestatten sich selbst die Freiheit zum Nichtwissen und bilden die Basis für die Visionen/Räume einer post\_kolonialen Geografie. Sie favorisieren nationale/nationalistische Situierungspraxis, wie z. B. im Video als französische Staatsbürger\*innen. Das sich selbstverstehende Recht auf „Französisch-Sein“ des Journalisten z. B. existiert nur durch die sich genommene Freiheit einer Verweigerung der Verschiebung post\_kolonialer Geografie. Die Logik der Zirkularität eines Geschenks ist hier von vornherein außer Kraft gesetzt.

An unterschiedlichen Stellen im „Iracema (de Questembert)“-Video führt uns Alves das europäische Versagen einer dekolonialen, gemeinsamen Situierungspraxis vor, das an zwei Beispielen kurz herausgegriffen werden soll. Beide Male ist Iracema (de Questembert) mit französischer, post\_kolonialer Realitätslogik und Geografisierung konfrontiert, weil ihre „indigene“ Präsenz, Sprache und Wissen von ihrem Gegenüber nicht als Geschenk *anders* angenommen werden kann, sondern als Störung seines/ihrer unverschiebbaren westlichen Selbst.

---

<sup>334</sup> Im Sinne Lévinas' geht es möglicherweise sogar um mehr oder um etwas anderes als eine Entscheidung zu oder Verweigerung von einem Sich-Miteinander-Situieren. Für Lévinas beginnt Sein mit/vor dem/r Anderen. „[...] Levinas [besteht] darauf, angesichts jedes Anderen, selbst eines radikalen Feindes, auf eine *gute Alterität* zu stoßen, die sich als ‚gut‘ gerade dadurch erweist, dass sie uns eine durch nichts aus der Welt zu schaffende Verantwortung für ihn gibt.“ (Liebsch, Burkhard, *Nachwort. Anders (als) Anders – Ein Adverb auf Irrwegen? Zum Verhältnis zwischen Emmanuel Levinas und Paul Ricœur*, in: Ricœur, Paul, *Anders. Eine Lektüre von „Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht“ von Emmanuel Levinas*, Wien & Berlin 2015, S. 82.) Ist die Verantwortung dem Sein vorgänglich, geht es dann bei der Frage des Sich-Miteinander-Situierens nicht sogar auch um einer nicht zu entkommenden, also unentscheidbaren Verantwortung zu einer solcher Praxis, die sich eben nicht als Frage stellt, sondern Sein ist? Die unhintergehbare Verantwortung selbst wäre dann die Gabe oder das Geschenk, das wir mit Lévinas mitzudenken haben, wenn wir Iracema (de Questembert) *anders* begegnen wollen. Wir werden zu „>passiven< Empfängern einer Gabe“, „einer Gabe der Verantwortung für den Anderen, jeden Anderen, nicht zuletzt für den radikalen Feind selbst, ohne die unser Dasein ethisch tot wäre.“ (Ebd., S. 102.) Vgl. auch Derridas Ausführungen zur Relation von Verantwortung und Entgegnung/Begegnung, in: Derrida, 1999, insbesondere S. 40-66. Das dem Sein vorgängige Gerufensein vom/von der Anderen macht unser „Machen“ bereits zu einem antwortenden, ohne gefragt worden zu sein: „Man muß *mit dem Antworten beginnen*. So wäre also am Anfang kein erstes Wort.“ (Ebd., S. 43.)

### 2.1.11 – Europäisches Grenz/e-Sprechen und Iracema (de Questembert's) transozeanisch entgrenzende Geografie

#### **\*\*\* Europäisches Grenz/e-Sprechen – Verunmöglichte Situierung 1:**

„Iracema (de Questembert):

*Rings the doorbell which is answered by a thin woman with iron-grey hair.*

Good day, I am Iracema de Questembert, the daughter of Pascal.

Housekeeper:

*The woman takes a strange expression of incomprehension.*

What do you say? I do not understand?

Iracema (de Questembert):

I am Iracema de Questembert, the daughter of Pascal, I have to come to visit the mansion.“

Housekeeper:

„No, it is not possible. Please excuse me.“

*She shuts the door.*<sup>335</sup>

Eine Hausangestellte des weitläufigen Anwesens öffnet Iracema (de Questembert) die Tür. Sie mustert die junge Frau mit den langen schwarzen Haaren und der Gesichtsbemalung von oben bis unten, skeptisch und etwas verängstigt schaut sie auf ihr Gegenüber. Die Tür wagt sie nicht mehr als spaltbreit zu öffnen. Sie wirkt etwas erschrocken über das, was sie da zu sehen und zu hören bekommt. Sie kann nicht glauben, dass die Person vor ihr sich als eine de Questembert vorstellt. Als neue Besitzerin des Anwesens ist eine dieser Art Andere unmöglich, ebenso unmöglich ist für sie die Möglichkeit, dass sie die Tochter von Pascal de Questembert ist. Ihr das Haus und Anwesen zu öffnen und zu zeigen, verweigert sie ihr angesichts dieses Udenkbaren. Iracema (de Questembert) ist für die Hausangestellte außerhalb der vorstellbaren Welt. Es ist eine verunmöglichte Weltverschiebung, die hier in Frankreich schlichtweg unglaublich ist. Bevor an der Schwelle dieser Eingangstür gemeinsames Situieren beginnen könnte, ist die Tür bereits wieder geschlossen und Iracema (de Questembert) bleibt draußen stehen.

---

<sup>335</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

### \*\*\* Europäisches Grenz/e-Sprechen – Verunmöglichte Situierung 2:

„(At a meeting of indigenous artists from the Americas.)

Anthropologist:

„Iracema (de Questembert) can you explain the etymological history of the word ‚dog‘ in your language?“

Iracema (de Questembert):

Yes, certainly, it comes from a similar word in Sanskrit, Hittite, Persian, Greek, and then the Latin, ‚canae‘. An interesting aside, in classical Greek, the word ‚cynic‘ also comes from this root. ‚Cynic‘ in Greek means ‚snarler‘.

Anthropologist:

I did not mean the French word, Ms. De Questembert, I meant this word in your native language, ‚jaguaruçu‘. We notice that it contains the word ‚jaguar‘, which is used in Nahuatl, Tupi-Guarani and many other languages.

Iracema (de Questembert):

In our language ‚jaguar‘ is not the name of jaguars. It is more like an aspect of jaguars. We do not pretend to know their name. ‚Jaguarairuçu for ‚dog‘ is like saying ‚European‘ for ‚French‘.<sup>336</sup>

Der im Museum angestellte Anthropologe sucht die Wahrheit und Geschichte seines Gegenübers als seiner Anderen und in ihrer Sprache und der Etymologie ihrer Wörter. Iracema (de Questembert's) spitzfindige Breitseite gegen die sie reduzierende Einsprachigkeit ist ein (gewollt) produziertes Missverständnis. Als multilinguale Sprecher\*in einer dekolonialen Und/Beides-Identitätskonstruktion weiß sie um die Geschichten und Etymologien in mehr als einer Sprache. Ihre Sprachen sind im Film Französisch und Tapirapé. Ihre etymologisch kenntnisreiche Herleitung des Worts „Hund“ im Französischen entspricht nicht dem, was der Anthropologe zu erforschen sucht. Er blockt ihre Ausführungen ab, unterbricht sie und ist nicht gewillt, sie als Kennerin/Mitwiserin der französischen Etymologie reden zu lassen und zuzuhören. Sein Metier, die linguistische Anthropologie, ist sein professionelles und ausschließliches Interesse in dieser Situation mit dem/r Anderen. Das potenzielle Mehr, das *anders* Andere, die Neugierde, die ihm vielleicht unvertraute Sprachkenntnis des/r Anderen hören zu können, seinem Gegenüber als dekolonialem/r Anderen zu begegnen und das ihm unbekanntes Dazwischen, welches ihm Iracema (de Questembert's) Sprache und Auftritt offeriert, weckt in keinem Moment sein menschliches Interesse. Er kann und will nicht hören. Iracema (de Questembert) ist keine Sprecherin, die im Französischen beheimatet ist, sondern an einem Ort seiner (post\_kolonialen oder anthropologischen) Imagination und seinem

---

<sup>336</sup> Ebd.



westlichen Situiertsein/Wissen. So geht es ihm allein darum, sich seine Thesen, seine Ideen der Etymologie eines indigenen Worts von ihr erklären und für das von ihm Gewusste verfügbar zu machen – sein Wissen ist hier post\_kolonial performter Epistemozid.

Die Kamera schwenkt kurz ab auf seine aufgeschlagenen und durchgearbeiteten Bücher, sein Bücherregal, gefüllt mit Feldforschungsberichten, Bildern, Zeichnungen und Fotografien brasilianischer Indigener – all den uns so vertrauten und gewussten Bilder von Europas Anderen. Durch sie „wissen“ wir alles über ihre Körper, ihre Kunst, ihre Blicke, ihren Schmuck, ihre Sozialität, ihre Sprachen, ihre Sexualität, ihre Träume, ihre Geschichte. Alles in diesen „Büchern aus Anderen“ ist Forschungsmaterial und Material für Forschung, Basis und Projektion der westlichen, professionellen (Haraway: objektivierten) Vision. Es ist, noch bevor Iracema (de Questembert) hier spricht, sie fixierendes über-sie-Wissen, das von seiner exemplarischen Professionalität als Kenntnisreichtum über den/die Anderen als indigene/r Anderisierte/r produziert wurde und das sie nun unausweichlich als Wissen um ihre authentische Indigenität post\_kolonial geografisiert und umkreist. Die Definitionen der Andersheit ihres Daseins rahmen Iracema (de Questembert's) reale Anwesenheit im Büro dieses Anthropologen.

Der Anthropologe unterbricht Iracema (de Questembert), berichtigt sie und weist sie auf ihr Missverständnis hin. Damit markiert er sein Unvermögen sie als jemanden anderen zu hören als er erwartet. Iracema (de Questembert) antwortet auf diese sie unterbrechende Fragekorrektur nach der Bedeutung des Worts in ihrer „native language“ erneut spitzfindig und mehrdeutig. Sie insistiert damit auf ihrer postindigenen *agency* als einer dekolonialen insofern, als dass sie nicht auf die anthropologisch anderisierenden „Sprach-Wissen-Gelüste“ eingeht. Sie lässt seinen nach Binarität strebenden Wissensdrang ins Leere laufen, ohne jedoch das Gespräch abubrechen. Sie bleibt im Gespräch und kontert seinen post\_kolonialen Rassismus. Sie verantwortet damit selbst noch seine sie verunmöglichende reale Präsenz. Die Behauptung des Anthropologen, dass ihre Welt nur durch eine ihm vertraute etymologische Zuweisung erklärt werden könne, fragt nach den Un-/Möglichkeiten und Bedingungen eines deanthropologisiertem und entwestlichtem Sprachdenkens sowie nach dekolonialer Zuwendung/Beziehungsfähigkeit im geteilten Moment einer gemeinsamen Gegenwart.<sup>337</sup>

---

<sup>337</sup> Vgl. die Forschungen Émile Benvenistes, der Anfang der 1950er Jahre zwei Forschungsreisen nach Alaska unternahm, um dort zwei indigene Sprachen zu lernen. Diese Absicht des sicherlich bekanntesten Linguisten indoeuropäischer Sprachen war ihm Reise ins gänzlich andere Sprachdenken und war für Benveniste im Vergleich zur eigenen Sprachlogik von Bedeutung. Eine Anthropologie praktiziert er hier nicht am/an der Anderen, sondern als Anthropologie ins Selbst (vgl.: Todorov, *Vorwort...*, 2015, S. 15).

Das gemeinsame Situieren wird durch die Sprach-, Denk- und Wissenslogik und der sich selbst privilegierenden Geschichtsversion durch den Anthropologen verunmöglicht. In welcher Sprache kann Iracema (de Questembert) mit dem Anthropologen als ihrem Gegenüber sprechen? Sie antwortet in Form einer Störung. Sie entgegnet, dass in ihrer Sprache ein Name nicht die Behauptung des vollständigen Namens oder der vollständigen Kenntnis einer Sache sei, dass Namen Worte seien, die Dinge nicht abdecken könnten, sondern sie benennen (bewusst) nur Aspekte der Dinge, um auf die Limitation menschlicher Sprache sowie auf die außerverbale, außervisuelle und mehr als den Menschenverstand fassende Welt zu verweisen. Das Nachdenken und die Epistemologisierung einer solchen Bezüglichkeit zwischen Worten, Dingen und Sprach-Welt-Gefügen würde das Bild der Welt des Anthropologen völlig verändern, ja zusammenstürzen lassen. Um so einen Zusammensturz als befreiende Verschiebung möglich zu machen, wäre eine gemeinsame, ethisch-dekoloniale Situierung erforderlich.

Dass Anthropologie in der Regel der westlichen Reduktion und Vereinnahmung der Welt folgt, ist keine neue Erkenntnis. Und doch gibt Alves dem selbstgewissen Beharren des Anthropologen und seiner ihn blind und taub machenden Suche nach einer Wahrheit, einem Wissen und Vollständigkeit viel Raum. Das Treffen zwischen ihm und Iracema (de Questembert) ist in seinem Büro im Musée Quai Branly in Paris, in einem Raum, an dessen Wänden u. a. Ausstellungsplakate über post\_koloniale Schädel Sammlungen im Pariser Völkerkundemuseum hängen und der Tisch und die Regale mit anthropologischen Büchern gefüllt ist. Seine Forschung „am Menschen“ ist indigenisierende Authentizitäts-Produktion und Publizierbarkeit des/r exotisierten Anderen. Es ist das Vermessen des indigenen Gegenübers und die gewaltsame Geografisierung seiner/ihrer Welten und Länder. Das Auftreten des Anthropologen folgt dem geschichtsträchtigen post\_kolonialen „Syndrom einer Anderisierung“.<sup>338</sup> Diese, seine, Forschung und die Geschichte der Forschung(smethode)n seiner Disziplin stehen ihm als sein Selbst-Wissen bewusst und unbewusst im Weg. Die Bücher, die ihn umgeben, sind mit „seinem“ Wissen gefüllt und sie türmen sich auf seinem Schreibtisch, sind somit hier ganz real auch die visuelle Barriere zwischen ihr und ihm. Sein Wissen über sie in Form seiner Bücher macht sie für ihn unsichtbar, verstellt ihm die freie Sicht auf sie jenseits der Bilder/Visionen aus den Büchern und trennt die sich Gegenübersitzenden. Seine Bücher unterbrechen in ihrer physisch dominanten Präsenz den gemeinsamen Aktionsraum. In seinem Büro ist die andere Seite des Tisches die anderisierte Seite seiner Welt. Würde er hören/sehen (wollen, d. h.

---

<sup>338</sup> Alves hat es „otherness syndrome“ genannt (vgl.: Alves, *On Brazil, Brazilians...*, [ca. 1989], S. 11). Mit Blick auf die brasilianische Verfassung, das nach wie vor nicht außer Kraft gesetzte Indianerstatut und die Politik der brasilianischen „Schutzorganisation“ für Indigene, FUNAI, ist das „otherness syndrome“ auch heute nicht minder aktuell/aktiv in Brasiliens Gesellschaft und ihrer Selbst- und Fremdbilder.

sich dekolonialisieren wollen), was Iracema (de Questembert) sagt/tut, müsste er seine Bücherstapel aus dem Weg räumen. Er müsste sowohl bereit sein, anzuerkennen, dass Namen nicht nur nicht die Vollständigkeit des Wissens der Welt in sich tragen (sollen), d. h. seine disziplinäre Limitation, er müsste sich ihr gegenüber präsent, d. h. ansprechbar/möglich, machen, indem er u. a. die Wahrheit ihrer Worte als unvergleichbar und dennoch miteinander verlinkt hört und annimmt. Er müsste sich zum Objekt seiner eigenen Disziplin machen können, um dekoloniale Parameter einer anderen Vergleichbarkeit und Differenzierung wissen zu lernen.

Iracema (de Questembert's) Worte weisen auf die Differenz nicht der Sprachen, sondern der Bedeutsamkeit, die man der Sprache zuweist, hin. Wenn sie sagt: „We do not pretend to know their name. ‚Jaguarairuçu‘ for ‚dog‘ is like saying ‚European‘ for ‚French““, dann folgt sie seiner europäisch-nationalen Logik und Geografie, d. h. sie umschließt seine Differenzlogik, um sich ihm verständlich zu machen. Die epistemologische und philosophische Bedeutung ihrer Aussage wäre jedoch in einem dekolonialen Linguistik- oder Anthropologieprojekt noch als dekoloniale Forschung einzulösen – die Ebenen der Traumatisierungen und Einfärbungen von Sprache durch post\_koloniale Sprachlogiken eingeschlossen. Für den durchaus stereotypisierten Anthropologen in Alves' Video aber steht fest, dass seine Definition und Verfügbarkeit über die Be-/Deutung ihrer Sprache nicht zur Debatte stehen. Zwischen dem Anthropologen und Iracema (de Questembert) besteht eine nicht-konstruktive, post\_koloniale Störung, eine Beziehungsunfähigkeit, die Begegnung durch seine weiße Dominanz verunmöglicht. Hier ist etwas verunmöglicht worden und zu Bruch gegangen, lange bevor sich die beiden in Paris treffen. Der Zusammenbruch von Sprache, seine Verweigerung, sich in ein „unprofessionelles“, weil dekoloniales Verhältnis mit ihr zu setzen, wird hier als die post\_kolonial verunmöglichte, gemeinsame Situierungspraxis in Europa vorgeführt und uns zu denken gegeben.

### **\*\*\* Iracema (de Questembert's) transozeanisch entgrenzende Diskursgeografie als dekoloniale Situierungspraktik 3:**

Was ermöglicht Iracema (de Questembert) mit ihrer Rede „Where is Brazil?“? Welche Vision einer dekolonialen Welt stellt sie vor? Welche Grenzen konfrontiert sie durch welche entgrenzenden Imaginationen? Wie und in welche Richtung spricht sie Entgrenzungsmanöver in der post\_kolonial gespaltenen Welt und welches dekoloniale Weltzusammenhangsdenken offeriert sie uns in ihrer Rede? An welche Bedingungen und Möglichkeiten ist die Idee ihrer „transoceanic nation“ gekoppelt, d. h. in welcher Weise kann Welt als dekolonial

transozeanisch gedacht und gelebt werden? Und nicht zuletzt geht es um die Frage, die mit allen vorherigen jeweils verbunden ist: Wo und wie kann für uns Europäer\*innen gemeinsame Situierung mit Iracema (de Questembert's) Vision beginnen?

Die „Where is Brazil?“-Rede von Iracema (de Questembert) wühlt mich auf, lässt mich aufhorchen, setzt Möglichkeiten dekolonial entgrenzenden Denkens in Bewegung. Dies geschieht nicht zuletzt deshalb, weil die Vision der in ihr deklamierten dekolonialen Geografie die topografische und intellektuelle Geografie zu gleichen Teilen adressiert. Iracema (de Questembert's) Rede wühlt mich insofern auch auf, weil in einer mir unvertrauten, mich ver-/störenden Weise eine Geografie adressiert ist, die ein anderes Vorstellungspotenzial über Entgrenzungen der post\_kolonialen Gespaltenheit/Kondition der Welt möglich macht. Der Rede geht, das erscheint mir für die szenische Choreografie des Videos interessant, die Sequenz voraus, in der Iracema (de Questembert) die Geschichte des Kochens und des erinnernten Essens, des Vermissens der Kindheitserinnerungen in Form der „Freundschafts-, Koch- und Beheimatungs-Metapher“ erzählt. Die Frage „Where ist Brazil?“ führt also filmlogisch unmittelbar zu der Frage der Bedeutung von post\_kolonial geografisierter Erinnerung, Zugehörigkeits- und ihren Sehnsuchtsrastern.

Die Rede hören wir in einer uns unbekanntem indigenen Sprache, mit massiven, d. h. sehr großen und das gesamte Bild überspannenden Untertiteln auf Französisch und Englisch. So muss hier die Bezeichnung „Untertitel“ neu codiert werden. Wie hinter einem milchigen Vorhang aus übersetzten Unter-Über-Titeln sehen wir Iracema (de Questembert) bei ihrer Rede an einem Tischpult sitzend. In ihrer Kürze ist diese Rede umso eindringlicher. Sie sagt:

„I might well have called my speech ‚Where is Brazil?‘; I am of the Tapirapé people here in Brazil. We and other indigenous peoples are not legally considered human in Brazil. Yet what and where is Brazil without us?

Is Brazil ever to be more than a pathetic lover and victim of European history? Not without us.

But France. - - - Some say that France is the heart of Europe. What France is that? Are the people of Guadeloupe part of the heart of Europe?

Because of a brave fight for freedom by the people of Algeria, France has no more colonies, and has therefore joined the community of mature, non-criminal nations. If that is the case, then, how shall we consider those islands in the Caribbean, in the South Pacific and in the Indian Ocean?

They are not free, yet France says they are not colonies. Instead, according to France, they are ‚departments‘. They are part of France in an integral way.

**If that is true is it not necessary to say that France is not at all a European nation, but instead a trans-oceanic nation? Aren't its closest neighbours Surinam and Brazil, instead of Spain and Germany? Aren't its closest neighbours Fiji and Pitcairn Island instead of Italy and Belgium?**

But let us think of it this way: if all these overseas ‚departments‘ were truly part of France, if France is really a nation, which implies a certain moral distinction so that one does not equate the functioning of a nation with the functioning of any criminal gang; why are not the indigenous peoples and the ex-slaves in the former colonies given first place, given precedence in all French agendas? For the sake of national morality, which is to say, of the needed definition of nationhood.

So I ask ‚Where is France‘ in a sense that combines geography with morality.<sup>339</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Zunächst bestimmt sich Iracema (de Questembert) am Anfang ihrer Rede als Tapirapé.<sup>340</sup> Sie weist damit unmissverständlich auf indigene, brasilianische Identität als eine marginalisierte und entrechtete hin. Die post\_kolonial produzierte und legitimierte indigene Prekarität kreiert eine Weltlogik und eine Geografie aus Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, Notwendigkeiten und Überlebensstrategien, die den gesamten Lebens- und Denkraum Indigener berührt. Insofern bindet sich Iracema (de Questembert's) „Tapirapé sein“ an Wissen um post\_koloniale Prekarisierung und die damit zusammenhängende dehumanisierte Geografie. Die Frage nach dekolonialer Situierung bindet sich damit an ein konkretes, geografisches und intellektuelles „Wo“.

Dieses „Wo“ ist die Verbindung von geografischer Lokalität und dessen historischer Spezifität und einer daraus resultierenden diskursiven Kondition und Verstandortungspolitik. Das „Wo“ ist multiple Situierung im Geflecht post\_kolonialer Differenzierungen, Ausblendungen, Lücken, Brüche und Vergessenheiten. Zugleich betont Iracema (de Questembert), dass es genau jenes zerbrochene und den/die indigene/n Andere/n zerbrechende Brasilien ist, durch welches die indigenen Bewohner\*innen im Geschichts-, Erinnerungs- und Gesellschaftsgefüge situiert werden. Das indigene „Wo“ wird von post\_kolonialer Politik in einer bestimmten Lokalität und als homogene Gesamtheit leben gelassen. Dadurch wird jene Außenwirkung immer wieder neu geschaffen und reproduziert, mit der das Bild des/r Indigenen stabilisiert bleibt – wie bei dem Anthropologen im Musée Quai Branly, der von seinem Gegenüber durch die von ihm produzierten Bilder des/r indigenen Anderen getrennt ist.

---

<sup>339</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

<sup>340</sup> In Alves' Video spielt die Situierung Iracema (de Questembert's) als Tapirapé keine weitere oder identitätsspezifizierende Rolle. Als Tapirapé ist sie aber dennoch als eine spezifische Indigene zu wissen, weil sie indirekt auf den Reichtum der singularisierten „indigenen Welt“ hinweist, der in der Benennung „indigen“ zu schnell vergessen wird.

Was wir heute in post\_kolonialen Kunst- und Kulturdiskursen präsentiert bekommen, weist zu einer nationalstaatlichen Geografie, die es einerseits ohne die Präsenz der indigenen Völker nicht geben würde – in Iracema (de Questembert's) Worten: „Yet what and where is Brazil without us?“ – und in der diese andererseits an den Rändern dieses Nationalstaats als Staatsangelegenheit – in Brasilien unter dem Begriff der „Questão Indígena“ („Die indigene Angelegenheit/Frage“) – verwaltet werden. Die allseits präsenzte Positionierung der „indigenen Angelegenheit“ kreierte als die „natürliche“ post\_koloniale Kondition eine Geografie der Kluft und Zerklüftung. Aus diesem Grund betont Iracema (de Questembert) in der Rede die Dringlichkeit, sich Brasilien jenseits dieser post\_kolonialen Kondition/Geografie vorstellbar zu machen, auch um Wege dekolonialer Beziehungs- und Lebensgeflechte denkbar zu machen. Brasiliens post\_koloniale Situierung lässt sich, das macht sie deutlich, unter keinen Umständen in Abwesenheit der Indigenen und ihrer post\_kolonialen Realitäten stellen und beantworten. Indigene Präsenz meint auch gerade nicht die, die der Gewalt/Vision des „Iracema“-Mythos folgt, d. h. die indigene Anwesenheit als abwesende Anwesenheit inszeniert und post\_kolonialen Monolog als Dialog und als Beziehung mit dem/r Anderen. Entgegen der mythologischen Nationalidentität Brasiliens kann indigene Präsenz nur die präsenzte und reale Anwesenheit in allen Gesellschaftsbereichen sein. Darüber hinaus trägt und verschiebt Iracema (de Questembert) die Dringlichkeit und Bedingung der Anwesenheit der Indigenen Brasiliens mitten nach Europa, wenn sie sagt „- - some say that France is the heart of Europe. What France is that? Are the people of Guadeloupe part of the heart of Europe?“<sup>341</sup> Europas moderne und menschenrechtliche Privilegien gründen auf dem Vergessen der post\_kolonialisierten Geografie. Iracema (de Questembert's) transozeanische Einmischung bindet die beiden getrennten Geschichten im historischen Kern wieder zusammen und macht sie zur Voraussetzung für eine andere, dekolonial mögliche. Iracema (de Questembert) verschiebt die post\_koloniale Kondition als geografische Konditionierung der Amerikas und des/r Indigenen zu uns, nach Europa. Sie tut dies aber gerade nicht in Form der Schuldfrage, sondern im Sinne einer Einladung zu transozeanischem und transnationalem Denken/Dasein.

Iracema (de Questembert's) Frage ist also bedingungsreich mit der Frage nach den Grenzen der europäischen Nationalstaaten verschränkt und in Alves' Video konkret damit, wie und wo sich Frankreich jetzt als post\_koloniale Nation lokalisiert und in Zukunft bereit ist, zu geografisieren. Wenn sich Frankreich als Staat geografisch ausschließlich innerhalb Europas verortet – d. h. Geografie und Geschichte voneinander trennt –, entkoppelt es sich folgenreich

---

<sup>341</sup> Alves, *I(dQ)*, 2009.

von Kolonialgeschichte und den kolonialhistorisch produzierten Anderen und verneint absichtsvoll dekolonialen Verschiebungsdiskurs. Stattdessen definiert es allein die Idee und Rhetorik europäischer Nationalstaatlichkeit und lokalisiert deren Grenzen nur im innereuropäischen Raum. Durch die dadurch ermöglichte Systematisierung post\_kolonialen Vergessen-Machens bleibt die abhängige Unabhängigkeit seiner sogenannten Ex-Kolonien unsichtbar und verleugnet und produziert und affirmiert in derselben Weise solche Leerstellen und post\_kolonialen Amnesien, wie die brasilianische Indigenisten, die die Indigene zu einer abwesend Anwesenden gemacht haben. Die Konzentration europäischer Narrative ins europäische Innere setzt so gesehen post\_koloniale Mythen und den/die anderisierte Andere/n auch im 21. Jahrhundert stets neu ins Recht. Solange transozeanisch multiples Verwobensein vergessen gemacht wird, kann Verschiebung in Richtung einer dekolonial transozeanischen Begegnung/Geografie nicht zum Teil unserer gelebten Leben innerhalb post\_kolonialer Grenzen werden, gleich gar keine, die es dem/r indigenen Anderen „erlauben“, sich in Selbst-Verschiebung zu ihrem post\_kolonialen Status ihres *anders*-Seins zu positionieren. Iracema (de Questembert's) transozeanische Verschiebungsarbeit spielt sich aus diesem Grund auch so intensiv auf identitätspolitischer Ebene ab. Denn allein das vermeintlich Äußere/Fremde ins vertraute Innere/Eigene zu integrieren – wie es multikulturalistische Politik/Diskurse tun – ist in Iracema (de Questembert) dekolonialer Verschiebungspraxis keine Option, denn „Wo ist Brasilien?“ ist innerhalb der Frage „Wo ist Frankreich?“ beheimatet. Lokalität und Spezifität gehen nicht verloren. Iracema (de Questembert's) „new dish“-Metapher wird dekolonial transozeanisch aufgeladen und ethisiert, wenn sie sagt: „So I ask ‚Where is France‘ in a sense that combines geography with morality.“<sup>342</sup>

Der post\_koloniale *double bind* muss gerade wegen seiner misslichen Unlösbarkeit virulent und sichtbar gehalten werden, damit er stets mitgesprochen und als verschiebbare Realität in dekoloniale Visionen übersetzt und gelebt werden kann.

Die Idee der Transozeanität als einer dekolonialisierenden Denkbewegung und Welt-/Leben verschiebenden Praxis wäre demnach – wenn wir Iracema (de Questembert's) Ausführungen folgen – ein mehrdimensionaler Prozess, der mit dem Eingeständnis gescheiterter post\_kolonialer Politik und seiner Geografisierung beginnt und in der Selbstsituierung das Geflecht markiert, in dem Kolonialität als Nachwirkung des Kolonialismus in der Gegenwart wirkt, unvermindert andauert und durch Politiken des Vergessens virulent gehalten wird. Dies sind die Ausgangsbedingungen für Verschiebungsprozesse hin zu einer dekolonial verstandenen Transozeanität. Wir können eine transozeanisch verschobene Epistemologie in Richtung

---

<sup>342</sup> Ebd.

einer dekolonialen, dreidimensionalen und ethisierten Geografisierung der Welt mitgestalten, wenn wir Realitäten der post\_kolonialen Konditionen in einem historisch verketteten Verhältnis zueinanderstehend begreifen, wenn wir Sicht- und Hörbarkeiten entgegen der Logiken kolonialer Amnesie und europäischer Privilegierung dekolonial/dekolonialisierend verschoben produzieren und uns so miteinander in ein ethisches Verhältnis dekolonialer Verantwortung setzen. Transozeanisch entgrenzende/s Denken/Praxis versteht sich insofern als eine visionäre transozeanische *agency*, weil sie eine transozeanische Geografie in Vision bringt, die sich den post\_kolonialen Verflochtenheiten entgegenstellt und sich entlang dieser für dekoloniale Bedingungen/Möglichkeiten für transozeanische Ethik, Gerechtigkeit, Geschichte, Vision und Kunst engagiert.

### 2.1.12 – Epilog statt Fazit: „Shirley on the Road“<sup>343</sup>



© Maria Thereza Alves

Auf dem Symposium „Unmapping the Renaissance“ 2015 in Rom spricht Alves auch über das Video „Iracema (de Questembert)“. Sie projiziert dafür ein Bild groß an die Wand. Das Foto entstand während der Dreharbeiten des Videos. Ganz ähnliche Aufnahmen gibt es in den

---

<sup>343</sup> „Shirley on the Road“ ist die Bildunterschrift einer Abbildung in einem Vortragsmanuskript von Alves von 2015. Der Vortrag wurde 2017 leicht verändert publiziert (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Some Considerations about European Concepts of Race since the Renaissance*, in: Stepken, Angelika, Eva-Maria Troelenberg & Mariechen Danz (Hgg.), *Unmapping the Renaissance*, Nürnberg 2017, S. 88-103).



Anfangsszenen von „Iracema (de Questembert)“; es ist der Beginn ihrer Reise von Brasilien nach Frankreich und zeigt genau jenen Moment, wo der Übergang zwischen Sand- und Asphaltstraße als post\_kolonialer Geografiemarker gleich überschritten wird. Diese spezifische Sequenz enthält allerdings noch mehr.

Wir erinnern uns an das Interview des *Le Monde*-Journalisten mit Iracema (de Questembert). Auf seine Frage, welche Errungenschaft in ihrem Leben für sie, abgesehen davon, dass sie mit der Gründung ihres Instituts die Welt verändert hat, die Wichtigste war, antwortet sie, dass sie in der Lage war allein zum Flughafen nach São Paulo zu gelangen und von dort ein Flugzeug nach Paris zu nehmen. Ihre Weltveränderung beginnt bei dieser langen Reise, also mitten im Prozess der Fotografie. Alves Erläuterungen zum Foto in ihrem Vortrag holen die „Errungenschaft“ Iracema (de Questembert's) in die Realität der Hauptdarstellerin Shirley Krenak. Alves führt uns in ihrem Vortrag in die reale Realität der Videoproduktion und lässt uns die Worte des Bildes hören:

„Shirley Krenak portrayed the eponymous *Iracema*, a video that I made for the Lyon Biennale in 2009 about a young indigenous woman who inherited a large estate from her ‚French father‘ and went to France and took possession of it and established an Institute for Art and Science. / During the filming in Brazil and this particular shot is near the Krenak Reservation in Minas Gerais, these landless laborers on the right are returning home after working on plantations – before this frame the man had been on the left behind Shirley and the woman who is on the right turned around and shouted to him ‚better to come closer to us or the cannibal will eat you.‘ / This is just one of many examples of quotidian racist violence that Shirley is submitted to.“<sup>344</sup>

Hier entsteht erneut ein intensivierendes, alles durchdringendes Verstörungsmoment, ein Moment, den ich mich von Iracema (de Questembert) weiter zu Shirley Krenak verschiebend zum dekolonial produktiven Stottern/Schielen nutzen kann. Diesmal entsteht die Verstörung nicht aus dem Inneren des Kunstwerks heraus. Diesmal werde ich vielmehr vom Inneren des Videos in sein ihn bedingendes Äußeres, die Realität, in der es produziert wurde, geworfen. Hier wird plötzlich aus Iracema (de Questembert) Shirley Krenak. Ich begegne ihr einmal mehr durch ihren Mythos und sehe mich mit den realen Auswirkungen dieser mythologisierten post\_kolonialen Realität konfrontiert, zu der mich dekoloniale Kunst hier hinführt.

Der Kannibalismusvorwurf trifft Iracema–Iracema (de Questembert)–Shirley Krenak. Der Mythos des/r Indigenen als Kannibal\*in ist – wie der Mythos der mestizischen Demokratie in Brasilien – bis heute wirkmächtig, diskurs- und kulturprägend.

---

<sup>344</sup> Alves, *Some Considerations...*, 2017, S. 96 f.

Noch ehe Shirley Krenak als Iracema (de Questembert) die post\_koloniale „Zivilisations“-Grenze, die hier als Übergang von Sand- und Asphaltstraße markiert wird, überquert, trifft sie auf die unvermeidlichen post\_kolonialen Projektionen und Bilder, die Brasilianer\*innen von ihr haben. „Iracema (de Questembert’s)“ Inszenierung eines *anders* möglichen Iracema’schen Lebens berührt im und jenseits des Videos ihre real gewordene Mythen über den/die/das Indigene/n, die brasilianischen Alltag durchwirken – die Mythen des Mestizen, des Kannibalen, des Wilden, des Exotischen etc. Post\_koloniale Mythen und dekoloniale Strategien der Verweigerung sind als miteinander verschachtelte in unsere Sinne zu forcieren, d. h. als immer anwesend zu wissen. Dekoloniale Forscher\*innen fragen sich auch deshalb stets: Wodurch, wie und wo wird die Vision der Kunst-Konsument\*in, als „Wissensproduzent\*in“, als Mensch, als potenzielle Kollaborateur\*in, als Zeug\*in, Historiker\*in, Archivar\*in und Denker\*in in dieser post\_kolonialen Geografie der Lücke begrenzt und wie kann dekolonialisieren angesichts dieser rassistisch-rassifizierenden und mythologisierten Lebensrealität von Iracema–Iracema de (Questembert)–Shirley Krenak gestaltet werden?

Das Video „Iracema (de Questembert)“ war Teil von Alves’ Partizipation an der 29. São Paulo Biennale 2010 und wurde erstmals in Brasilien gezeigt. Die Idee und Alves’ ausdrücklicher Wunsch gegenüber den Kurator\*innen war, dass im Rahmenprogramm der zweitältesten Biennale der Welt Shirley Krenak zu einem Vortrag eingeladen wird. Ihre Anwesenheit auf einer Kunstbiennale wäre für brasilianische Realität ein dringendes, überfälliges und wichtiges Zeichen gewesen. Shirley Krenaks Auftritt im Rahmen der São Paulo-Kunstbiennale wäre als Novum ein Zeichen in Brasiliens Kunst-Geschichten gewesen: eine Indigene, die über sich und über Iracema–Iracema (de Questembert) spricht. Shirley Krenak wurde jedoch, es überrascht kaum mehr, nicht eingeladen.<sup>345</sup>

So legt die Verweigerung/Abwesenheit der realen Anwesenheit Shirley Krenaks beredtes Zeugnis davon ab, dass und wie noch im 21. Jahrhundert der Iracema Mythos wirksam ist. Die indigene anwesende Abwesenheit ist nach wie vor gesellschaftsnormierende Situierung des/r indigenen Anderen in Brasilien. Insofern hat sich dekoloniale Praxis als dekolonialisierendes Engagement in Brasilien noch zu verwirklichen.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Vgl. u. a.: Alves & Rafael, 2018 (unpag.)

<sup>346</sup> Alves spricht in vielen Vorträgen über Shirley Krenak und über das aus dem „Iracema (de Questembert)“-Projekt entstandene Krenak-Wörterbuch. Die Verweigerung der Einladung an Shirley Krenak ist nicht einfach nur eine Nichteinladung, sondern wir müssen sie mit Alves als post\_kolonial forcierte Ausladung verstehen. Alves hat darüber oft geschrieben und in Vorträgen gesprochen. Sie erzählt: „During the 29th São Paulo Biennale (2010) [...] I requested that Shirley be invited to speak about her peoples history and current struggles during the many panels on

Gerade in dieser Hinsicht waren auch die Forschungsreisen nach Brasilien 2017 und 2018 mit Alves und die zahlreichen Gespräche mit ihr für meine Fragen und Sichtachsen auf post\_koloniale Realität und dekoloniale Kunst von größter Bedeutung. Sie haben mich bislang zwar noch nicht in unmittelbaren Austausch mit Shirley Krenak gebracht, jedoch klar gemacht, dass dekoloniale Forschung, Fragen der Kollaboration, der Geografie unserer gemeinsamen Welt, der Präsenzmachung des/r Anderen sowie Fragen von Ästhetik, Sprache und Vermittlung beinhalten, damit wir Shirley Krenaks post\_koloniale Zurichtung als unserer Geschichten wissen lernen.

Gemeint ist dabei nicht allein ihre individuelle Realität, sondern die brasilianisch-indigener Welten, die, durch den Iracema-Mythos infiziert und durch Alves' Kunst der Entgrenzung verschoben, den Blick auf post\_koloniale Faktizität und dekoloniale Optionen freistellen. Indigene Welten bestehen aus Millionen zu „Iracemas“ gemachtem Leben. Im mythologisch-realen Zwangskostüm von „Iracema“ führen dekoloniale Kämpfe entlang verschleierter Grenzen und wird dekoloniales Leben Bezeugung der realen Anwesenheit des/r anwesend-abwesenden Anderen. Die post\_koloniale Geschichte indigener Exklusion, die 520-jährige verweigerter Einladung indigener Teilhabe im Jetzt Brasiliens weist zu den Notwendigkeiten dekolonial/dekolonialisierender Entgrenzung. Dabei können „indigene Realitäten“ für Nicht-Indigene niemals jenseits der post\_kolonialen Brüche und der realen Präsenz Indigener gewusst werden. Dekoloniale Praxis tut insofern gut daran, sich kreativ post\_kolonial „gelernter“ Logiken zu verweigern. Verweigerung der Verweigerung der Einladung versteht sich hier als dekoloniale Methode eines potentiell postindigenen Widerstands.<sup>347</sup>

---

different issues held at the São Paulo Biennale. I asked a young woman who was an official of the Biennale. She was not interested, and Shirley was not invited and has never been invited to any conference organized by non-indigenous Brazilians, although she is a leader of her people and an eloquent speaker. We must ask why there are no indigenous women in the arts, sciences, business etc. [...] It is important to ask that every time we go to a museum, to a conference, to an exhibit in a gallery, to the doctor's office, to a university class. We know that the Euro-Brazilian feminist elite will not ask themselves this. And worse, they have willingly conspired with the state discourse of exclusion that ensures their exclusivity of representation to make us not question these things.“ (Alves, *Cannibalism in Brazil since 1500...*, 2013.)

<sup>347</sup> Vgl. u. a.: Birch, Tony, „On What Terms Can We Speak?“ *Refusal, Resurgence and Climate Change*, in: Coolabah, No. 24 & 25, 2018 (unpag.), unter: <http://revistes.ub.edu/index.php/coolabah/article/view/22069> (aufgerufen am 8.4.2019); Covarrubias, *Colonial Erasure...*, 2019; ders., *Letting go...*, 2018; Grande, Sandy, *Refusing the University*, in: Tuck, Eve & K. Wayne Yang (Hgg.), *Toward What Justice? Describing Diverse Dreams of Justice in Education*, New York 2018, S. 47-65; dies., *Red Pedagogy...*, 2004; Goldstein et al., *Introduction...*, 2018; McGranahan, Carole, *Theorizing Refusal. An Introduction*, in: *Cultural Anthropology*, Vol. 31, Nr. 3, 2016, S. 319-325; Simpson, *On Ethnographic Refusal...*, 2007; Tuck, Eve, *Biting the Hand that Feeds You. Theories of Change in the Settler State and its Universities*, Vortrag an der University of Regina, Juli 2015, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IXEEzqJjA3I> (aufgerufen am 17.12.2019); dies., *Keynote Lecture (3rd Day) der "Decolonizing Conference" CIARS 2016*, Vortrag im The Centre for Integrative Anti-Racism Studies (CIARS) in

Dekoloniales Forschen bleibt vielleicht *per se* und idealerweise methodisch ein offenes Feld und ist immer gewagtes Unterfangen einer anderen Referenzierung, Zitation, Archivierung, Erinnerung und Zeugenschaft. Dekoloniale Forschung ist ethisch getrieben und bewegt sich in und hin zu einem additiv postindigenen Weltzusammenhangsdenken. Sie findet mitten im unübersichtlich monströsen Chaos des post\_kolonialen Sprach-/Raums statt und wird von dort ausgesprochen und entwickelt. Alves' Bericht über die rassistisch verbale Attacke gegen Shirley Krenak während der Dreharbeiten lässt uns von Europa aus besser verstehen, dass und wie Iracema (de Questembert's) fiktionale Realität über die Vision des Videos hinausreicht und sich in reale indigene Realität hineinträgt. Nicht zuletzt ist es Alves selbst, die diese ästhetische Entgrenzung als ethische Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Kunst und den Modi ihrer Produktion thematisiert und uns dadurch zu den post\_kolonial rationalisierten und naturalisierten Beziehungsachsen zwischen Iracema (de Questembert) und Shirley Krenak hinführt und so auch unsere Möglichkeiten, post\_koloniale Leerstellen/Verleugnungen zu sehen/hören, dekolonialisierend schult. Alves' Vortragspraxis lässt sich als dekolonial/dekolonialisierende Schule unserer Sinne verstehen. Die verweigerte Einladung der Partizipation Shirley Krenaks 2010 weist zur Realität ihrer Fiktionalisierung/Mythologisierung sowie zu ihrer post\_kolonialen Realität als indigener Lücke/Leere (*void*). Post\_koloniale Institutionspolitik markiert sich in der verweigerten Einladung des/r Anderen und arbeitet dekolonial/dekolonialisierender Praxis/Begegnung entgegen.

---

OISE an der University of Toronto am 5.11.2016, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1kqbywXKEyA> (aufgerufen am 18.12.2019); dies. & K. Wayne Yang, *R-Words. Refusing Research*, in: Paris, Django & Maisha T. Winn (Hgg.), *Humanizing Research. Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities*, Thousand Oaks 2014, S. 223-247.

**Drei dekoloniale Begegnungen/Verknüpfungen. Mit „Iracema (de Questembert’s)“  
entgrenzenden Visionen zu weiteren Realitätsverschiebungen (2.2, 2.3, 2.4)**

Die Visionen und die komplexe Identitätsgemengelage, die Alves' postindigene „Iracema (de Questembert)“ lebt und an uns heranträgt, habe ich als dekolonial identifikatorische Geografie entschlüsselt, die in unsere jeweiligen Identitätskonstruktionen dekolonial/dekolonialisierend eingreift. So verstanden, können Reise, Leben und Körper der als *talking-back* agierenden, refiktionalisierten Videoheldin als dekoloniale Regeografisierung von verwestlichter Ortsspezifität begriffen werden und, damit zusammenhängend, auch ihre Sprechakte mit den Lagen ihres kolonialitätshistorischen Gewordenseins kurzgeschlossen werden. Diese Sprechakte können wir als dekoloniale Überschreibungen, *retomars*, Wiederaneignungen, Rückbesetzungen, Neuformatierungen, Verweigerungen, Verschiebungen hören, d.h. als multidimensionale Übersetzungen einer post\_kolonial zerklüfteten Geografie, die sich entlang und jenseits hegemonial vertrauter Grenzen beheimaten. Sie lassen sich als dekoloniale Revolten und als Und/Beides-Techniken gegen dominierende Diskurse und westliches Binaritätsdenken lesen, die offizielle Geschichtserzählungen überlagern, unterwandern und boykottieren. Wir können uns also durch Iracema (de Questembert's) Lebenspraxis anstiften lassen, zu Teilnehmer\*innen einer anderen, Post\_Kolonialität entgrenzenden, postindigenen Identität, Geografie und deren dekolonial verschobenen Beheimatungsstrategien zu werden. Wir können uns von ihren dekolonialen Boykott- und Befreiungspraktiken ebenso dazu anstiften lassen, diese auch als methodenpraktisches Potenzial für Begegnungen mit anderer/n Kunst-Geschichten weiterzudenken. So wird es möglich, auch andere Arbeiten, Kontexte und Visionen von Alves in ihren jeweiligen *In-situ*-iertheiten als dekoloniale Befreiungs- und Verweigerungsakte von Ich-Du-Wir-Uns-Welt-verschiebenden-Beheimatungsstrategien zu erfassen.

Wenn wir durch „Iracema (de Questembert's)“ Visionen post\_koloniale Geschichtslandschaft und Geografisierung von Welt sehen und hören gelernt haben, dann rückt unabdingbar die epistemische Gewalt und die Produktion des/r Anderen in Form seiner/ihrer Verunmöglichung in unsere körperliche Nähe. Die Nähe, die durch die Begegnung mit Iracema (de Questembert) hergestellt wurde, kann nur eine Standortverlagerung nach sich ziehen. Aus dieser, auch epistemischen, Standortverlagerung entsteht der Wunsch nach weiteren Begegnungen/Nähen mit/durch/zu Kunst: Welchen weiteren entgrenzenden Visionen/Versionen von Alves' Welten kann ich mich der Begegnung mit Iracema (de Questembert) folgend öffnen; welche anderen entgrenzenden Manöver von ihr als künstlerisch dekoloniale Befreiungs- und Verweigerungsakte erschließen? Und damit zusammenhängend stellt sich die Frage, welche anderen, in ein dekoloniales Recht gesetzten, Agent\*innen aktiviert Alves für solcherart

Verschiebungsmanöver in ihrer Kunst? Dafür rücken im Folgenden drei Arbeiten und deren in Bewegung gesetztes Entgrenzungspotenzial als drei Stör- und Additionsmomente für dekoloniale Vision-Verschiebung in den Fokus:

2.2 – „Barra / Barre“, 1992<sup>348</sup>

2.3 – „Wake for Berlin“, 1999–2001<sup>349</sup>

2.4 – „Diothio Dhep“, 2004<sup>350</sup>

## **2.2 – „Barra / Barre“, 1992**

Grenzen, Entgrenzungen und temporär angelegte *in situ*-Interventionen als Befragungen westlicher Kategorisierungen von post\_kolonialisiertem Land, Geschichte und Leben stehen im Zentrum von Alves' Installation „Barra / Barre“, die die Künstlerin 1992 auf einer verlassenen Ranch im Grenzland von Bolivien und Brasilien realisierte. Das Projekt folgt der Idee einer additiv dekolonialen Interventionsstrategie, die sich vor Ort zu einer Land/Geschichten-Collage zusammenfügte und die nurmehr in Form einer umfangreichen Fotodokumentation im Archiv der Künstlerin existiert.

Alves verteilte und kontextualisierte auf der kleinen Ranch im Sumpfland des Pantanal verschiedenste Objekte des Orts neu. In einem kurzen Projekttext beschrieb sie den inhaltlichen und historischen Rahmen dieser Arbeit und spricht in vielen Vorträgen darüber. Dass die Arbeit selbst heute nicht mehr existiert, heißt also nicht, dass es sie und die Wirkmacht des Kontexts nicht mehr gibt. Dem Projekt muss kunst-historisierende Aufmerksamkeit auch deshalb gewidmet werden, obwohl (oder vielleicht gerade, weil) es durch seine Dokumentationslücken nicht mehr in Gänze rekonstruiert werden kann. Wir sind eingeladen, ein solches Projekt unsererseits beschreibend zu sehen und die von Alves an das Projekt geknüpften Visionen mit den Ideen unserer Vision von dekolonialem/dekolonialisierenden Praxis in Überlagerung zu bringen.

---

<sup>348</sup> Details auf Alves' Webseite unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/barra-barre?c=16> (aufgerufen am 8.4.2020).

<sup>349</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/wake-for-berlin/?searched=wake&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1](http://www.mariatherezaalves.org/works/wake-for-berlin/?searched=wake&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1) (aufgerufen am 8.4.2020).

<sup>350</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/diothio-dhep/?searched=dioth&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1](http://www.mariatherezaalves.org/works/diothio-dhep/?searched=dioth&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1) (aufgerufen am 8.4.2020).

### 2.2.1 – Politische Hintergründe von „Barra / Barre“

Im März 1985 fanden erstmals seit 20 Jahren freie Wahlen in Brasilien statt. Die Militärdiktatur, die 1964 mit einem Militärputsch begann, ging damit offiziell zu Ende und eine demokratischere Zukunft war die große Hoffnung vieler Brasilianer\*innen.

Im Mai 1985 machte Alves ihren Abschluss an der Cooper Union in New York. Sie versteht sich als Künstlerin, die auf der Suche ist, Fragen von Gemeinschaft (*community*), politischem Engagement (Ökologie, Arbeiter\*innenrechte, Menschenrechte etc.) und Aktivismus mit Fragen postindigener Kunst, -produktion und der Kunstwelt in Verbindung zu bringen.<sup>351</sup> Zusammen mit Jose Gaspar Ferraz und Domingos Fernandes gründete sie 1987 die Grüne Partei (*Partido Verde*) in São Paulo State. Dabei ging es ihnen in erster Linie um die Herausforderungen, ökologische Fragen in Verbindung mit den spezifischen sogenannten Dritte Welt-Konditionen zu bringen. Hierbei konnten, wegen der post\_kolonialen Verwicklungs- und Abhängigkeitsstrukturen und der realen Imbalance zwischen Erster- und Dritter-Welt-Politiken weder die ökologischen Visionen noch das daran anzuschließende, neu zu entwickelnde demokratische Parteiprogramm der brasilianischen *Partido Verde* bruchlos an die Parteiprogramme der Grünenpolitik der Ersten Welt angedockt werden.<sup>352</sup> „Grüne Politik“ musste sich in Brasilien den post\_kolonialen und brasilienspezifischen Realitäten stellen, wenn sie nicht erneut post\_kolonialer Aneignungspolitik das Wort reden wollte. Die *Partido Verde* wurde 1988 als offizielle und national anerkannte Partei eingetragen; Brasiliens neue Verfassung trat am 5. Oktober 1988 in Kraft.

Im Programm der *Partido Verde* ging es maßgeblich um Fragen einer anderen, post\_kolonial gerechteren und ökologisch tragfähigen sowie alle Brasilianer\*innen inkludierende

---

<sup>351</sup> In einer E-Mail-Korrespondenz zwischen Alves und mir vom 17.12.2015 antwortete sie auf die Frage, ob sie sich zu dieser Zeit vor allem als Künstlerin verstanden habe bzw. was ihre Foki nach ihrem Abschluss gewesen sein: „Yes, I did think of myself as an artist [...]. And I was trying to figure out how to be an active artist in the community – I had read Paulo Freire, Pedagogy of the Oppressed and Augusto Boal’s Theater of the Oppressed and was trying to see how that could be applied to art.“

<sup>352</sup> In den zahlreichen Texten, die Alves zu der Zeit über die Parteigründung und deren programmatischer Ausrichtung verfasst hat, schreibt sie über die Unvereinbarkeit internationaler Grünenpolitik z. B.: „One of the largest problems for the Green Party in Brazil has been fanatical Green resolutions dreamt up by well-meaning ecologists who forget that they live in a country called Brazil, in the Third World, with a lack of industry and high unemployment. The solutions can not be the same as our European and American counterparts. Polluting industries cannot be closed down. The Green Party cannot go back to nature. One must not forget something that the First World and therefore, First World Green Parties do not have to think about – how to maintain themselves from drowning in the international market. Brazil is basically still exporting raw materials [...].“ (Alves, Maria Thereza, *The Green Party in Brazil*, Cuernavaca, Mexico, 1989 [unpubl.]. Weitere Texte von Alves zu dem Thema u. a.: dies., *Greens in New York*, New York, o.O., o.J. [ca.1988, unpubl.]; dies., *Brazilian Greens*, New York, o.O., o.J. [ca. Ende 1988/Anfang1989, unpubl.]; dies., *Brazilian Green Party Delegation to Europe*, São Paulo, Juli 1989 [unpubl.]; dies., *Eco Sindical Amazonas*, o.O., 6.10.1991 [unpubl.].)

Gesellschaftlichkeit. Insbesondere spielte indigenes Recht auf Land eine für Brasiliens Zukunft tragende Rolle.<sup>353</sup> Das bedeutete auch, dass eine weit verstandene Kultur- und Biodiversität in ein antikoloniales Vokabular zu übersetzen war. Vor allem die Visionen Alves', bei denen Fragen von Post\_Kolonialismus und indigener Inklusion im Zentrum standen, gingen für die offiziellen politischen Rahmungen oft zu weit, und sie zog sich aus der aktiven Parteilarbeit recht bald zurück. Sie suchte stattdessen andere, kreativere Wege, vor allem solche in, mit und durch Kunst, um ihre dekolonialen Entgrenzungen einer anderen Gesellschaftlichkeit mit der Welt zu gestalten. Alves' Interventionen suchen ein/e Publikum/Gemeinschaft, das/die bereit ist, ihre manchmal leisen, abgelegenen und immer sensiblen Entgrenzungen als tragfähig und dekolonial zu entschlüsseln und durch sie hindurch andere Weltzusammenhänge und Begegnungen herzustellen.

Vor diesem politischen und künstlerisch motivierten Hintergrund ist Alves' Projekt „Barra / Barre“ 1992 entstanden. Es durchkreuzt, wie auch schon „Recipes for Survival“ 1983 und 2009 in „Iracema (de Questembert)“, jene brasilianischen Realitäten, Gegenwarten und Selbst-Diskurse des „Wer und Wo sind wir?“ und „Was ist mein/dein?“ Das Projekt will solche Fragen als post\_koloniale und europäisch-subjektzentrierte markieren, indem es visuell und in Zusammenarbeit mit der Logik eines Orts post\_koloniale Besitzansprüche deutlich macht und damit deren vermeintliche Natürlichkeit als post\_kolonial definierte Werte- und Würdesiegel der modernen Subjektlogik zur Diskussion stellt.<sup>354</sup>

### **2.2.2 – Konstruktion und Rekonstruktion einer Ausstellung im Pantanal**

Für „Barra / Barre“, eine *in situ*-Land-Collage und interventionistische Vor-Ort-Ausstellung, die ihre eigene Vernichtung durch die Bedingungen des Orts konzeptuell einkalkuliert, arbeitet Alves 1991 und 1992 auf einer Farm mitten im riesigen Feuchtlandgebiet des Pantanal, im Grenzgebiet zwischen Brasilien und Bolivien. Die verlassene Farm, die Alves für das Ausstellungsprojekt zur Verfügung gestellt wurde, liegt ca. 12 Kilometer von der Bundeshauptstadt Mato Grosso do Suls, Corumbá, entfernt.

Das Pantanal liegt abseits von Brasiliens propagierten politischen und kulturellen Zentren – die Achse São Paulo–Rio de Janeiro–Brasilia – und liegt ebenso abseits der ökologischen

---

<sup>353</sup> Siehe das Programm der *Partido Verde* auf Alves' Webseite unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/green-party-sao-paulo-partido-verde-program?c=20> (aufgerufen am 8.4.2020).

<sup>354</sup> Die Cartesianische Subjektlogik weiß sich im Besitz seiner Selbstes (*sic*). Das „Ich“, das denkt und sich denken weiß, ist im Modus eines Besitzdenkens mit der Welt verbunden, aus dem sich wiederum der Anspruch auf Besitz ableitet (vgl. u. a.: Dussel, Enrique, *Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen*, Wien 2018; Maldonado-Torres, *On the Coloniality...*, 2007, S. 240-270; Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam...*, 2012).



Aufmerksamkeit, die sich in Brasilien in der Regel auf das Amazonasgebiet richtet. Selbst seine Bedeutung als biodivers unüberschaubares und artenreiches Biotop – es ist mit einer Fläche von ungefähr 230.000 km<sup>2</sup> das weltweit größte binnenländische Feuchtgebiet – spielte es Ende der 1980er-Jahre keine nennenswerte Rolle, obgleich es in dieser Zeit um die neu zu verhandelnden verfassungsrechtlichen Dimensionen und Regularien in Brasilien ging.<sup>355</sup> Für Alves ist die Region nichtsdestotrotz aus mehreren Gründen bedeutsam: Nicht nur ist es ein ökologisch weltweit einmaliger Ort, es ist auch indigenes und umkämpftes Land sowie Land, das in seinen ortsspezifischen Eigenschaften die Siedlerlogik von umzäunbaren Besitz verunmöglicht. Dabei kann, mit Blick auf indigene und dekoloniale Visionen und Kritik, vom Ort ausgehend die nationalstaatliche Logik gesetzter Grenzen befragt werden, die stets die Präsenz/Existenz indigener Welten verleugnet. Und nicht zuletzt ist für Alves die Region wegen der ununterbrochenen indigenen Kämpfe, die im Bundesstaat Mato Grosso do Sul stattfanden – und immer noch stattfinden –, auch persönlich von prägender und richtungsgebender Wichtigkeit, war es doch auch in dieser Region, wo sie 1980 in Campo Grande (Mato Grosso do Sul) Tupã-y Guaraní (Marçal de Souza) getroffen, interviewte und fotografierte. Es ist das Land, wo er wenige Jahre später, 1983, von brasilianischen Fazendeiros ermordet wurde.

Die in Alves' Œuvre vielfach kursierende Fotografie von Tupã-y hatte und hat für sie immense politische, persönliche und erinnerungsstrategische Bedeutung. Das Bild spielt geradezu eine mnemotechnische Schlüsselfunktion, weil es an unterschiedlichen Orten und in vielen unterschiedlichen Arbeiten immer wieder auftaucht und so innerhalb des Œuvres wie ein Querverweis, ein mnemotechnisches Scharnier fungiert. Es gehört damit, neben anderen Fotografien, zu Alves' zirkulierendem Wortschatz oder künstlerischem Vokabular und ist als solche prominenter Teil von „Barra / Barre“. Die Tupã-y Fotografie markiert in dringender Weise das brasilianisch-indigene Verwobensein mit und die reale indigene Präsenz in Brasiliens Geschichte und Gegenwart.

Um die Ausstellungsteile auf dem Farmland zu rekonstruieren und die kontextuelle Bedeutung zu erschließen, muss, auch um Alves' Interaktion von Land und Kunst weiter zu potenzialisieren, immer wieder bei den Bedingungen des Orts und bei der Geschichte des Landes geblieben werden. Alves' Dokumentationsmaterial macht die Rekonstruktion der Ortsinterventionen immerhin möglich.

---

<sup>355</sup> Im Jahre 2000 wurde das Pantanal zum UNESCO-Kulturerbe. Es ist, so wie das Amazonasgebiet, wegen seines Ressourcereichtums von drastischer Extraktionspolitik und Zerstörung betroffen.

Auf der kleinen Ranch stehen mindestens drei Holzhütten, es gibt Weideland und eine runde Koppel, die mit Holzpfeilen abgesteckt ist. Ein paar Zäune durchziehen schräg und halb eingefallen das Areal. Für das Projekt auf der verlassenen, kleinen Ranch lud Alves die kanadische Künstlerin Lyne Lapointe ein. Beide Künstler\*innen wollen mit dem Farmland, das unmittelbar am Flussufer des Río Paraguay liegt, arbeiten, wobei insbesondere Alves' Fokus die Bedingungen des Orts und der Bewegungen des Wassers liegt.

Land, Wasser, Grenzverläufe und Besitzmarkierungen liegen in einem Gebiet, das halbjährlich unter Wasser liegt, sozusagen quer zu moderner und kapitalistischer Besitzdefinition. Hier werden jegliche Zäune, Landmarkierungspfeiler und oftmals auch jeder Besitzstand regelmäßig weggespült und zunichte gemacht. In der politisch als abseitig wahrgenommenen Pantanalregion<sup>356</sup> werden, gleichermaßen als politisch zu sehende „Wasser- und Natur-(Ent-)Scheidungen“ getroffen, die das Potenzial hätten, Brasiliens nationale Narrative zu entideologisieren. „Barra / Barre“ lässt sich hier als ein frühes Projekt von Alves dechiffrieren, in dem es darum geht, den innerbrasilianischen und post\_kolonial definierten Landdiskurs um eine andere Geschichte und ein anderes Weltwissen des Landes erweiternd zu markieren und es mittels einer inkludierenden, transkulturellen Sichtweise zu demarkieren.

Menschengemachte und westliche (kapitalisierte, subjektzentrierte, objektifizierende und naturalisierende) Kategorien von „Mein“ und „Dein“ werden hier geflutet, weggespült und genauso diskret wie direkt zur Debatte gestellt. *Qua ius naturale* laufen im Pantanal politische Entgrenzungen und dekoloniale Demarkierungen ab, die Alves ins Zentrum ihrer künstlerischen Ortsbegehung stellte. Das Wasser selbst entgrenzt hier nach eigenen Regeln den Boden und dessen Verfügbarkeit. Die Inklusion anderer Versionen von Land und Zugehörigkeit werden hier durch die Priorisierung der Logik des Orts möglich gemacht. Alves arbeitet explizit mit den Agent\*innen dieser anderen Versionen, und dem, was sie als anderer Beweislast produzieren. So kollaboriert sie mit dem Wasser und seiner Geschichtsproduktion, wenn sie Fotografien und Objekte, Farbpigmente und assemblierte Momente aus gefundenen Gegenständen überall am Boden des Farmlandes und in den Hütten wie Fährten, die nach unserer kritischen und multisensorischen Ortsbegehung fragen, auslegt.

Wir können uns mithilfe des umfangreichen und doch „realitätsfernen“ Archivmaterials die Ausstellung „Barra / Barre“ ungefähr rekonstruieren. Abgesehen von ihrer Fotodokumentation und einigen Ephemera – wie den Einladungspostern zur Ausstellung mit der Anfahrtsskizze zur Farm – taucht Alves' eigene, konzeptuelle Beschreibung des Projekts in vielen ihrer

---

<sup>356</sup> Lyne Lapointes ca. DIN-A3-großes, handgezeichnetes Einladungsposter enthält auf der Rückseite auch einen Lage- und Anfahrtplan.

Vorträge auf, bleibt dort jedoch vor allem auf die größere Intention und den Kontext konzentriert. Die einzelnen Bestandteile der sehr vielteiligen Ausstellung spielen in diesen Beschreibungen keine Rolle und wir sind mit dem Archivmaterial auf uns gestellt, um uns ein Bild vom Ort des Geschehens zu machen.

Die Fotografie von Tupã-y hängt in einer der Holzhütten als ungerahmte Schwarz-Weiß-Abzug. Sie ist zusammen mit mindestens sechs anderen, alle ca. DIN-A3-großen Schwarz-Weiß Fotografien das von uns am leichtesten als „Ausstellung“ wahrzunehmende Kernstück der Gesamtkonstellation. Diese, soweit sichtbar, siebenteilige Fotoausstellung ist einerseits zwar einer von vielen Teilen des Ausstellungsprojekts, umkreist zugleich aber am offensichtlichsten das Thema Grenze, welches im Titel des Projekts explizit benannt ist.

Die Holzhütte, in der sich die Fotoausstellung befindet, besteht aus zwei Räumen, die durch einen offenen Durchgang unterteilt wird. Alves' Fotografien sind mit einfachen Schnüren so an den Holzbalken befestigt, dass sich aus ihnen eine Landschaft Brasiliens innerhalb des Hauses staffelt und zusammensetzt. Auf dem ersten Foto blicken wir, wenn wir die Hütte betreten, von einem Boot auf eine weite Wasserlandschaft. Wir sitzen mit der Fotografin im Boot, vor uns die kleine Bootsspitze und blicken auf die schier endlose Wasseroberfläche, die sich ruhig vor uns ausbreitet. Alves hat das Foto, wie sie mir in einem Interview sagte, auf einer Bootsfahrt durch das Pantanal aufgenommen.

Auf zwei weiteren Fotos sehen wir verwischte Landschaftsaufnahmen, die aus einem Fahrzeug heraus fotografiert wurden. „Landsmears“ nennt Alves diese abstrakten und verschmierten Landeindrücke in einem ihrer Projekttexte.<sup>357</sup> Es sind genau solche Bilder oder Welteindrücke, die wir uns von einer uns nicht tangierenden, an uns vorbeirauschenden Umwelt machen, wenn wir diese z. B. nur aus der (medialen/medialisierten) Ferne und unbeteiligt an ihrem inneren Geschehen/Wissen wie eine visuelle Außenhaut von Welt aufzunehmen bereit sind. Wir bekommen „die brasilianische Natur“ als vorbeirauschendes Bild, als abstraktes und verrauchtes Unsagbares und unverständlich Übersetztes präsentiert. Nichts an den „landsmear“-Fotografien gibt Auskunft darüber, was konkret im Inneren dieses Landes stattfindet

---

<sup>357</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, (*In the mid-eighties, after a visit to my hometown...*), o.O., o.J. (ca. 2000, unpubl.). In diesem Text schreibt Alves zum „Barra / Barre“-Projekt und den „landsmears“: „Aside from the perceptions on possession, I was also interested in continuing to investigate the defining of nature (and its possible entitlement for preservation) and wild(er)ness which is to be 'tamed' in some manner (at least not to be protected). In Brazil, at the time, an incipient legislation on the environment was to be drafted. Therefore, it was crucial to comprehend how we formulate these definitions of difference since decisions were to be made on a national level designating areas entitled to preservation. The Pantanal, having no public image of itself (destroyed in the process of colonization) and perhaps waiting for a definition from the media - glossy spreads showing what there is to see. From the windows of boats and cars, (friends were cautious about actually getting out and walking in the Pantanal), I made photographs of unfocused landscapes - landsmears.“

und in welcher Weise sich hier Geschichte ereignete, ereignet und verhält. Wenn wir es nicht anders wollen, sehen wir hier nur mehr „nothing and nowhere“, die Grundlagen kolonialer Sehnsucht nach dem ganz anderen Ort, dem man habhaft werden will.

Eine weitere Fotografie zeigt Holz- und Drahtzäune, scheinbar Abtrennungen für die Rinderzucht (vielleicht ein Foto, das Alves auf dieser Farm aufgenommen hat?); das nächste Foto hängt am unteren Wandrand, fast auf dem Boden und zeigt ein Maßband auf sumpfigem Boden. Eine absurd wirkende Szene, in der es überdimensioniert groß gezoomt ist und mit seinen kleinen Zentimentereinteilungen den randlosen Sumpfboden mathematisiert. Wir sehen weiterhin ein Foto einer wild wuchernden Kaktuspflanze, die sich in sich verdrehend und widerständig ihren Weg um einen Drahtzaun herum gesucht hat. Es ist der Kampf einer Pflanze, um sie begrenzen wollende Umstände herum zu leben und zu gedeihen; Zäune können dieses Wachstum unmöglich stoppen. Und nicht zuletzt stoßen wir auf die Fotografie Tupã-y's, das Alves 1980 aufgenommen hat und auf dem der Guaraní-Führer zur nicht demarkierten Grenze seines Landes deutet. Sein Zeigen markiert entrechtetes Guaraní-Land, von dem die Guaraní-*communities* im Moment der Aufnahme bereits vertrieben waren. Alves hat es im obersten Teil einer Wand installiert, so hoch wie keines der anderen Fotografien. Wir müssen zu Tupã-y's Kampf hochschauen. Sein Landkampf ist, auch durch die Hängung unterstrichen, die unhintergehbare Geschichte, der Anfang dieses Orts und hält die Bildvisionen dieser Ausstellung zusammen. Es sind Bilder, die Brasiliens Grenzen und Ideologeme ohne Erklärungen oder Belehrungen zeigen. Alles in dieser kleinen Fotoausstellung in der Holzhütte präsentiert sich hier zusammen genommen als eine miteinander in Beziehung stehende Raum- und Geschichtslandschaft. Eine, die uns auffordert, die Grenzlogiken menschengemachter Land-Markierungen als post\_koloniales Grenzdenken zu entschlüsseln. Mit Blick aus den Fenstern der Holzhütte finden wir die Welt der Fotografien gedoppelt wieder – Innen- und Außenraum stehen miteinander in Beziehung. Zunächst bleiben wir aber noch in der Hütte.

In derselben Holzhütte, in der die großen Schwarz-Weiß-Fotografien aufgehängt wurden, entwickelte Alves im hinteren Raum mit der vorgefundenen Oberflächenstruktur des Bodens eine „Kollaboration“. Der Fußboden des Hauses, man sieht es auf einem der Fotos sehr deutlich, ist von den regelmäßigen Flutungen mit tiefen und prägnanten Erdfurchen durchzogen. Diese Erdfurchen laufen wie Risse, wie Adern über den Boden des Hausinneren und markieren, auch in der Trockenzeit, jene Zeit des Jahres, in der die Rinnsale des Wassers das Hausinnere als Letztes verlassen, wenn die Flut nachlässt. Sie sind Teil der Lebensrealität noch im Moment des abwesenden Wassers und bezeugen dessen Anwesenheit auch während seiner physischen Abwesenheit. Alves hat diese momentan trockenen Wasserfurchen an ihren

Rändern entlang mit blauem Pulver eingefärbt. Sie macht das abwesende Wasser so visuell präsent und die Furchen damit zwangsläufig zur Geografie des Orts. Das Wasser bekommt, durch den kleinen Eingriff, visuelle Präsenz und kündigt von der Zeit seiner Anwesenheit.

Entlang der eingefärbten Wasserfurchen stellte Alves fahnenartige Objekte auf. Die an einfachen Holzstöcken befestigten Schaubilder stehen wie Wimpel und Erläuterungstafeln als Wegmarkierungen und Grenzpfosten rechts und links der Wasserfurchen. Auf dem Papier sehen wir – soweit es die Fotos zulassen, Details zu erkennen – Tafeln und Diagramme, die wie Unterrichtsmaterialien aussehen und über Pflanzen und Menschen in Form von Quer- und Längsschnitten Auskunft geben. Die Bodeninstallation in dem kleinen Raum wirkt wie ein Museum, wie eine Schau- und Lehrschule, hergestellt aus den Materialien, die Alves vor Ort fand und sammelte. In dieser Bodeninstallation stehen die Wasserwege und die eigentümlich „welterklärenden“ Informationstafeln in einer Spannung zueinander: einerseits in einer örtlich bedingten Beziehung zueinander, kündigen sie von der menschlichen Nutzung des Orts und andererseits werden sie von einer zeitlichen Relation begrenzt – denn, wenn das Wasser kommt, verlieren die Schautafeln und „Wegmarkierungen“ ihren Anspruch auf Platz und ihre Bedeutungszuweisung. Hier ist das Wasser die alles dominierende Sprache und Logik der Ortsbeziehung, die dominierende und wissende Konstante. So kann diese Bodeninstallation, als Archivkonstellation des Orts verstanden, stets nur ein Museum auf Zeit sein. Während das Wasser dieses Museum flutet, werden die Schautafeln und ihre welterklärenden Systematiken nach der Flut zu ortlosen und kryptischen Verweissystemen. Der Mensch ist an diesem Ort der Logik des Wassers untergeordnet und kann nur mit ihm mitgehen. Er ist nicht die treibende Kraft, seine Grenzen und Zäune können nie mehr als temporäre Angelegenheiten sein, die an einem Ort wie diesem geradezu absurd erscheinen.

Im selben Raum hängt auch eine sonderbare Hängematte. Nicht nur, dass sie zu nah an einer Wand zu hängen scheint, um benutzt werden zu können, sie ist zudem aus verrostetem Draht geflochten. Damit widersetzt sie sich regelrecht ihrer Bestimmung als Ruhe- und Rastort. Dennoch hängt sie über der Installation, ruhig abwartend und eigensinnig, und scheint das einzige Element zu sein, dass auch nach der nächsten Flut an seinem Ort wieder vorzufinden sein wird.

Diese metallene Hängematte ist so eigentümlich und lädt zum intensiven Nachdenken ein, weil sie eine ausladende, harte und äußerst unbequeme Verweigerung ihrer selbst ist. Hängematten gehören zum brasilianischen Selbst-Verständnis, sind quasi brasilianisches National-symbol/-gut; sie gehören zum „brasilianisch-Sein“ und mit Stolz wissen Brasilianer\*innen, dass sie ein indigenes Erbe ist. Wenn Alves nun dieses Symbol des/r Indigenen in Brasilien in

ein unkomfortables und unbenutzbares Objekt übersetzt, dann beharrt und insistiert sie damit auf der Anwesenheit des/r Indigenen im Land wie sie zugleich die Verwendung und Inbesitznahme des indigenen Objekts sowie des Objekts als brasilianisches Symbol verweigert und konterkariert. Sie transformiert das Symbol des/r Indigenen zu einer unbequemen Anwesenheit und macht es zu einem Objekt des Widerständigen, welches einen Dialog und eine Befragung in/mit den unterschiedlichen brasilianischen Realitäten einfordert. Die Regeln der Verwendung/Verwendbarkeit der Hängematte sind hier (neu) auszuhandeln und gerade nicht selbstverständliches und komfortables Kolonialerbe.

Alves sucht immer wieder danach, Brasiliens indigene Geschichten und Gegenwart zu präsent zu machen und „brasilianisch-Sein“ dekolonial zu befragen. Dabei interrogiert sie unermüdlich und störrisch existierende Selbstbilder und demontiert das allzu oft euro-brasilianisch geprägte Selbst-Verständnis. So kann es beim weiteren Rundgang über die Farm nicht verwundern, wenn ihre unbequeme Übersetzungsmetapher der indigenen Anwesenheit in Form der metallenen Hängematte erneut vorgefunden wird: Wenn ich die Fotos richtig zueinander in Beziehung setze, wurde auf der Farm noch mindestens eine weitere Drahthängematte installiert. Zwischen zwei Holzpfählern vor einer der Hütten aufgespannt, versperren sie uns Besucher\*innen, als unbenutzbare Objekte zumal, den Durchgang. Auch sie markieren Begrenzungen an einem nicht zu begrenzenden Ort „im Lande Iracemas“.

Auf dem Farmboden finden wir weitere Fahrten, die Alves auslegte und die von einer (Mikro-)Intervention zur nächsten führt: Von der Hütte aus leiten uns DIN-A5-große Fotos, die in den sumpfigen Boden eingedrückt sind, zum Flussufer des Río Paraguay. Auf den Fotos sehen wir Details von Draht- und Stachelzäunen, wobei Alves die Fotos mit Fotochemikalien farbig eingefärbt hat. Die pink und blau leuchtenden kleinen Fotos sehen wir schon von Inneren der Hütte aus leuchten. Sie werden zu leuchtenden und gut sichtbaren Markern, die unseren Weg durch die Ausstellung auf dem Farmgelände leiten. Den Zaunfotografien am Boden folgend gelangen wir zu weiteren von Alves' „Kollaborationen“: Hier sind Grenzsteine mit nicht näher zu erkennendem Text- und Buchmaterial – ähnlich denen auf den fahnenartigen Objekten in der Bodeninstallation in der Hütte – umwickelt. Sie liegen am Boden oder auf herumstehenden Baumstümpfen und Holzstelen. Rostige Sporen sind halb im Sumpfland eingegraben und neben andere Utensilien aus dem Rancherleben platziert. Eine peitschenartige Schnur ist nah am Flussufer um einen Baumstamm gewickelt und liegt lose, ihren Sinn verloren habend, am Boden. Seile hängen an Stöcken und haben scheinbar ebenfalls ihre Bestimmung und ihren Kontext verloren. Alves verwendet für all diese Eingriffe und Moment-

Installationen die Dinge, die sie vor Ort findet.<sup>358</sup> Sie arrangiert hier Situationen, in denen deutlich wird, wie Schnüre, Gurte, Seile, Drähte und sonstige Dinge, die ein Festhalten und Bleiben herstellen/erzwingen, ihrem Sinn enthoben werden.

Beim Rundgang werden wir aufmerksam auf eine runde Pferdekoppel, die uns leuchtend rot zur Nahtsicht einlädt. Ihr Boden ist komplett mit dem in Brasilien typischen und allseits bekannten Urucum-Pulver bestreut. Es ist ein rotleuchtendes Pulver, das aus den Samen des Anattostrauches gewonnen wird und das von Indigenen für die Gesichts- und Körperbemalung verwendet wird. Es ist die, symbolisch gesehen, intensivste und direkteste Markierung des Bodens als indigenem Land, die Alves in der subtilen Gesamtausstellung vornimmt. Als runder, rot leuchtender Kreis übt er magnetische Wirkung aus. Wir kommen näher und gehen in die Mitte des Kreises, weil genau dort und schon von Weitem sichtbar, ein kleines, weiß-blaues Objekt liegt. Es ist eine Art kleiner, runder Teller, mit blauer Farbe beschrieben. Am Teller- rand entlang lesen wir die Großbuchstaben: „DE ESPACO“. Die Wörter lassen sich zweifach übersetzen, einerseits mit „Von diesem Ort“ und andererseits mit „Freiraum“. Wir stehen mitten in dem Kreis aus Urucum, erfreuen uns an der Intensität der Farbe und erhalten die Botschaft, dass hier etwas – die Farbe, das Land, alles? – von diesem Ort ist und/oder dass es ein Freiraum ist. Diese Nachricht steht in größtem Kontrast zu den anderen Materialien, die wir sonst auf unserem Rundgang vorgefunden haben: Peitschen, Sporen, Drahtzäune etc. Dieser „Freiraum“, der „hier“ an diesem Ort zu Hause ist, läuft den Dingen, die Alves vor Ort vorfand und die allesamt ein Bleiben/Festhalten/Begrenzen erzwingen und Grenzen definieren, geradezu konträr entgegen.

Zurück zu den Hütten im oberen Teil der Ranch gehend führt uns der Weg an einem grasenden Pferd vorbei, das jämmerlich dünn und abgemagert ist. Die Knochen stehen unter der Haut hervor, der Hals ist so entsetzlich dürr, dass er den Kopf fast nicht mehr zu halten vermag. Alves, die sich an jedem ihrer Aufenthaltsorte immer um das leibliche Wohl aller sie umgebenden lebenden Wesen kümmert, organisierte eine kleine Ausstellung, die wie für dieses Pferd gemacht zu sein schien. In einer der Hütten streute sie den Boden mit Maismehl aus, Futter für das Pferd. Sie legte Zeichnungen, grüne Pflanzenteile und kleinere Objekte auf den Boden. Von der Decke hing, an einer Schnur befestigt, ein kleines weißes Gefäß, mit einem dunklen Puder gefüllt. Wurde das Gefäß durch Berührung oder den Wind in Bewegung gesetzt, fiel das Puder staubend, den Bewegungen folgend, aus dem Gefäß heraus und setzte sich

---

<sup>358</sup> Es gibt eine einzige Fotografie in der „Barra / Barre“ Ausstellungsdocumentation von Alves, auf der am Boden nebeneinander zahlreiche Objekte aufgereiht sind. Es ist die einzige und vielleicht vollständige Übersicht, die von ihr zusammengetragenen Ortsarchivs, d. h. all der Materialien, die sie vorgefunden und benutzt hat.

wie eine Zeichnung auf das helle, gelbleuchtende Mehl nieder. Es ist vielleicht die riskanteste Interpretation, die ich hier am Ende des Ausstellungsbesuchs von „Barra / Barre“ vorschlage – aber wäre es nicht möglich, nach allem, was wir von Alves’ künstlerischen Praktiken kennen, dass diese Hütte nicht nur uns Menschen, sondern zu gleichen Teilen auch den Tieren vor Ort Futter und Kunst zugleich anbietet?

„Barra / Barre“ kartografiert das Ranchland multidimensional und multidirektional, indem „das Ortsarchiv“ der vorgefundenen Gegenstände auf dem Gelände so arrangiert wird, dass die eigentliche Bestimmung der Ranch – die Inbesitznahme indigenen Landes – hergestellt und zugleich unterlaufen wird. Zugleich werden wir durch die poetischen Interventionen nie gezwungen, einer bestimmten Lesart zu folgen, vielmehr bekommen wir von der Künstlerin den „DE ESPACO“ (Freiraum), der uns zu den Geschichten „von diesem Ort“ (DE ESPACO) führt. Wir werden nicht mehr und nicht weniger durch die Ausstellung eingeladen, uns selbst einen Reim aus dem von der Künstlerin collagierten Land-Geschichten zu machen und dekoloniales Denken ühend zu praktizieren.

### **2.3 – „Wake for Berlin“, 1999–2001**

Mit „Wake for Berlin“ begann Alves 1999 ihre bis heute andauernde dekoloniale Befragung unserer Welt als sogenannte „nationale/post\_koloniale Landschaften“ und dem in Samen schlummernden Potenzial von anderen, gegenteiligen, komplexeren und weitaus verschlungeneren Geschichten zu erzählen und diese zu bezeugen. „Wake for Berlin“ war Alves’ Berliner Ortsbefragung in Form von Ortsbegehungen, Archivrecherchen, Gesprächen mit Berliner\*innen und insbesondere in Form von zahlreichen Bodenproben, die sie eingetopft hat und damit den in ihnen enthaltene Samen die Möglichkeit zum Keimen gegeben hat. Was in dieser anderen Begegnung mit einer Stadt entsteht, sind Geschichten der Erde und der Welt in völlig unvertrauten, historischen Zusammenhängen und somit andere/s Wissen/Fakten, die/das wir täglich als Boden unter unseren Füßen begehen.<sup>359</sup>

#### **2.3.1 – Schlafende Samen erzählen...**

1998/99 beginnt Alves in Marseille – ihrem damaligen Wohnsitz – das Projekt „Seeds of Change“, bei dem sie beginnt, die Routen von sogenannten Ballast-Samen in europäischen

---

<sup>359</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, *WAKE. A project by Maria Thereza Alves. A publication in conjunction with the exhibition 4FREE at BüroFriedrich*, Berlin 2001, hier insbesondere S. 5.



Hafenstädten zu erforschen.<sup>360</sup> Sie verfolgt deren post\_koloniale Geschichten, um durch diese künstlerische Forschung einer erweiternden, anderen, Geschichte in Form eines additiven Geschichtsschreibungsverfahrens dieser unterrepräsentierten Geschichte auf die Spur zu kommen. Wir treffen in dieser Kunst auf vermeintlich abwegige, undurchschaubar verzweigte, ungeahnte Geschichtsfährten, in denen die Hauptakteur\*innen Samen und Pflanzen sind, die die menschlichen Reise- und Handelsrouten durch ihre „zufällige“ Gesellschaft nachträglich in der Lage sind zu kartografieren, zu bezeugen und umzuerzählen. Einzig dadurch, dass Alves das Augenmerk auf diese Reiserouten und ihre Geschichten lenkt, verändert und weitet sie das Potenzial für einen dekolonial gelagerten Diskurs, der sich ganz der botanischen Repräsentation der Orte widmet. Alves beschreibt die Absicht ihrer Samenforschung wie folgt:

„Seeds contained in ballast soil may germinate and grow, potentially bearing witness to a far more complex narrative of world history than is usually presented by orthodox accounts. Although they have the potential to alter our notions of the identity of place as belonging to a defined bioregion, the historical importance of these seeds is rarely acknowledged. Seeds of Change is, therefore, designed to question those discourses that define the geographical and ‚natural‘ history of place: At what moment do plants become ‚native‘? What are the socio-political histories of place that determine the framework of belonging?“<sup>361</sup>

Die künstlerische Samenforschung ihrer „Seeds of Change“-Projekte, zu denen die „Wake“-Projekte gehören, hat Alves seit den Anfängen 1998/99 bis 2019 in sieben verschiedenen europäischen und einer amerikanischen Hafenstädten mit jeweils lokal spezifischen Fokussierungen durchgeführt.<sup>362</sup> Die jeweils ortsspezifische Forschung verfolgt dabei stets die lokalen und

---

<sup>360</sup> Alves führt in das „Seeds of Change“-Projekt mit folgenden Worten ein: „Seeds of Change is an ongoing investigation of ballast flora in the port cities of Europe and has been developed for Marseilles, Reposaari, Dunkirk, Exeter/Topsham, Liverpool, Bristol and Antwerp. Ballast was loaded onto sailing ships to stabilize merchant vessels so that they could sail efficiently. Ballast such as sand, stones, earth, bricks and whatever else was economically expedient/cheap and easily available would be especially needed with light weight cargo which could leave the ship floating dangerously above its water-line and therefore liable to capsize or as a result of uneven distribution of different/variously weighted cargo which might cause the ship to tilt to one side. (Footnote: Since the 1950's water has been used as ballast.) Along with the ballast which was picked up in any port in the world, seeds accidentally came. Upon arrival in port, the ballast, along with the seeds, was unloaded. The seeds found a new home and some of them grew. The source of these seeds can be any of the ports and regions (and their regional trading partners) involved in trade with Europe. These seeds were not so much hiding in the bottom but coming along for the ride, although it could perhaps be seen as a form of illegality.“ (Alves, Maria Thereza, *Seeds of Change: 1999-2010*, Einführungstext für ein unrealisiertes „Seeds of Change“-Buchprojekt, o.O., o.J. [ca. 2010, unpubl., unpag.).

<sup>361</sup> Ebd.

<sup>362</sup> Vgl. Alves' Webseite unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change?c=47> (aufgerufen am 1.4.2020). Die für Alves wesentlich zur Projektidee gehörenden Gärten der neun „Seeds of Change“-Ausgaben konnten nur teilweise realisiert werden. Bei den *community-based* Gärten steht stets der Wissensaustausch über Pflanzen, Orte und Geschichten zwischen Anwohner\*innen, Wissenschaftler\*innen und Besucher\*innen im Zentrum. (Informationen zu den realisierten Gärten in Bristol, New York und Leuven unter:

historischen Gegebenheiten sowie die sozio-politischen Bedingungen samt ihrer kolonialhistorischen Rückbindungen. Durch die maritimen Verschiffungsbewegungen der Samen, als unfreiwilliger Teil des monströsen Sklaven-Waren-Handels, entwickelt Alves dekoloniale Geografien eines anderen Erinnerungsvermögens, das jenseits des Menschlichen und jenseits der offiziellen Archive Faktenlagen produziert. Diese unvertrauten Faktenlagen öffnen einen Raum sowohl für ein anderes dekoloniales Zusammenhangsdenken als auch für einen dekolonialen Gegendiskurs gegen jenen, der die epistemische Gewalt post\_kolonialer Geografisierung produziert. Alves' künstlerische Samenforschung, die auch in den „Wake“-Projekten im Zentrum steht, weist auf die post\_kolonial produzierte und zersplitterte Welt und situiert uns unter dekolonialen Vorzeichen geradezu entgegen unserer westlichen Selbstverständlichkeiten und Kategorisierungen. Mittels der Geschichten der Samen, wie sie in den „Seeds of Change“ und in den „Wake“-Projekten erzählt werden, begegnen wir u. a. auch unseren europäischen Privilegien und internalisierten Selbstverständlichkeiten. Botanische Migrationsgeschichten lassen uns nationalisierte und verengende Kategorien wie Landschaft, Zugehörigkeit, Heimat und Identität als post\_kolonial produzierte erfahren, die an ideologischen Grenzen entlang definiert werden und die Welt ungebremst post\_kolonial zersplittern. Welche anderen Achsen werden durch botanische Fakten hörbar und wie setzt Alves diese in Szene?

1999, kurz nach dem Marseiller „Seeds of Change“-Anfang, beginnt Alves, durch ihren Umzug nach Berlin bedingt, mit dem „Seeds of Change“-Schwesternprojekt „Wake for Berlin“. Im Zentrum stehen dabei erneut Samen, Pflanzen, Botanik und die mit ihnen verbundenen Migrationsgeschichten, die der rote Faden für Alves' dekolonial erweiternde Historiografie und Forschung sind und die uns zu jahrhundertealten, ungehörten botanischen Mikrogeschichten führen, Mikrogeschichten, die sich wiederum in unsere Gegenwart und in die Erzählungen unserer nationalstaatlich verankerten Makrogeschichte einhaken. In dieser anderen Historiografie umspinnen Samen- und Pflanzenrouten unsere modernen Natur-Kultur-Geschichten und werden durch Alves' künstlerische Übersetzungen in ein anderes Repräsentationsverhältnis gesetzt. Was wissen also Samen und wovon erzählen sie, wenn sie von Alves zum Leben erweckt werden?

Der maritime Sklavenhandel transportierte als stillen Begleiter seines Grauens Ballast in den Schiffsbäuchen zur Schiffsstabilisierung. Im Ballast wurden damit Millionen Ballast Samen zu stummen mitreisenden Zeugen. Ballast selbst ist, als dem Land ungefragt entrissene Erde, Teil

---

<http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-floating-ballast-seed-garden-bristol?c=47>;  
<http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-ballast-flora-garden-new-york?c=47>, <http://www.mariatherezaalves.org/works/seeds-of-change-a-garden-of-ballast-flora-leuven?c=47> (aufgerufen am 22.10.2019).

des durch koloniale Praktiken entwurzelten Lebens. Der europäische Sklavenhandel mobilisierte Erde als Ballast in einer so überbordend großen Menge, dass er bergeweise in europäischen Hafenstädten (oft heimlich und illegal) an sogenannten Ballast-Depots entladen wurde. Alves' künstlerische Forschung und dekoloniales Engagement für ihr „Seeds of Change“-Projekt setzt genau hier an. Sie beginnt, die meist illegalen Ballast-Depot-Orte in den Hafenstädten ausfindig zu machen und dort Bodenproben zu nehmen, deren Samen von einer anderen Version post\_kolonialer Geschichte berichten. In „Wake for Berlin“ fragt sie von dieser Befragung ausgehend, auf welchen anderen möglichen Wegen Samen auch jenseits von Hafenstädten durch die Welt gereist sein könnten und sie unabsichtlich oder „illegal“ Teil von nationalstaatlich definierten Identitäten und Landschaften wurden.<sup>363</sup>

Das unglaubliche und für akademische Forschung undenkbares Potenzial der möglichen Reiserouten, die Alves für Samen und ihre dekoloniale Geografisierung unserer Welt ausmacht und die sie, wie in keinem anderen Projekt auf eine radikal dekolonialisierende Spitze treibt, macht ihr „Wake for Berlin“-Projekt zu einem, das, um es unakademisch salopp zu sagen, den Fässern des/r Historiker\*innen die Böden ausschlägt. Die „borderless history“,<sup>364</sup> von der Alves im Zusammenhang mit dem Projekt spricht, ist auf unseren grenzenlosen Imaginationswillen genauso angewiesen wie auf unser unbändiges Drängen, unsere post\_kolonialen Archive gegen den Strich zu lesen<sup>365</sup> sowie gleichermaßen auch auf unseren

---

<sup>363</sup> Vgl. v. a.: Fisher, Jean, *The Importance of Words and Actions*, in: Musée du Château des Ducs de Bretagne & Pierre-Jean Galdin (Hgg.), Maria Thereza Alves, Nantes 2013, S. 7-15 (Samen als „illegal immigrants“ hier S. 9) und dies., *Migration's Silent Witness*, in: Read, Simon (Hg.), *Plot: confluens three*, London 2008, S. 32-37.

<sup>364</sup> Die erste Erwähnung des Terms „borderless history“, die ich in Alves' Archiv gefunden habe, geht auf den „Seeds of Change Dunkirk“-Projekttext 2005 zurück. Dort schreibt sie: „Ballast flora uncovers the comprehensive history of a place, a history that must of necessity expand to include what I call ‚borderless history‘ [...] From each product imported during the colonial period borderless history must also consider the origins of the slaves and natives working on the plantations. Their specific histories and influences on the flora of the colonies bring other possibilities to ballast flora in Dunkirk.“ (Alves, Maria Thereza, *Seeds of Change: Dunkirk. Where did it all go? Introduction*, o.O., 2005 [unpubl.]). Ich verweise ebenfalls auf die Nuancen, die Alves in der Verwendung und Beschreibung des Terms auffächert. Aus drei unterschiedlichen Texten ihrer „borderless history“-Definition im Folgenden: 1.) „Ballast flora therefore uncovers the comprehensive history of a place. A history that must of necessity expand to include what I call ‚borderless history‘ which must also consider the origins and specific histories of the slaves and natives working in the colonies who might also contribute to the complexity of ballast flora.“ (dies., *Seeds of Change*, Überblicksportfolio im Archiv von Alves, o.O., o.J. (ca. 2005). Diesen Satz verwendete Alves wiederholt für die Wandtexte in unterschiedlichen Ausstellungen. 2.) „Ballast flora discloses unacknowledged historical horizons such as histories of displacement or ‚borderless history‘, as I have called it.“ (dies., *El Largo Camino...*, 2017, S. 99.) und 3.) „Ballast flora therefore uncovers the comprehensive history of a place. A history that must of necessity expand to include what I call ‚borderless history‘. Borderless history must also consider the origins and specific histories of the individuals who contribute to the complexity of ballast flora and current nature.“ (dies., *Extra Luggage*, Vortrag an der Technischen Universität Berlin, Berlin 28.6.2018 [unpubl.])

<sup>365</sup> Zu Methodologien dekolonialer Archivbefragungen vgl. v. a.: Stoler, *Along the Archival...*, 2009.

unkompromittierbaren Wunsch kategorialisierendes und beengendes Denken dekolonial entgrenzend zu dehnen und sich den Beständen post\_kolonialen Nichtwissens zu öffnen.<sup>366</sup>

Im Rahmen eines DAAD-Stipendiums für Durham ziehen er und Alves 1998 von Marseille nach Berlin, Alves erhält 1999 für „Wake for Berlin“ ein DAAD-Stipendium. Alves, die zu dieser Zeit in Marseille mit ihrem bis heute immer weitere Kreise ziehenden Projekt „Seeds of Change“ gerade ganz am Anfang stand, macht den Umzug nach Berlin zusammen mit den eingetopften Setzlingen ihrer Marseiller Bodenproben. Es ist Winter und Alves ist sich unsicher, ob die Wintersonne in Berlin für ihre Marseiller Zöglinge zum weiteren Keimen und Gedeihen ausreichen werde. Sie zieht die finnische Ballastsamenexpertin Dr. Heli Jutila zu Rate. Alves ist auf Jutilas Arbeit im Vorjahr bei einer Konferenz in Finnland aufmerksam geworden.<sup>367</sup> Man kann sagen, dass mit Jutilas akademischer Samenforschung Alves' künstlerische Samenforschung begann, denn die Künstlerin las den für sie alles verändernden Satz von Jutila, der sowohl die Initialzündung für „Seeds of Change“ als auch daran anschließend für „Wake for Berlin“ war:

„Although seeds seem to be dead, they are in fact alive and can remain vital in soil for decades, and even hundreds of years in a state of dormancy.“<sup>368</sup>

Dieser Satz enthält für Alves die ungeheuerliche und historisch bedeutsame Tatsache, dass Samen Jahrzehnte und sogar Hunderte Jahre im Boden überdauern können, und dass sie dann, unter den richtigen Keimbedingungen, zu sprießen anfangen. Jutila gibt Auskunft zum Thema Licht, Lichtdauer, Lichtintensität sowie Wärme- und Kältengrenzen und Tag-Nacht-

---

<sup>366</sup> Über die Wirksamkeit und Wirkmacht der imaginierten modernen Grenzen und ihrer identitären Einschreibungen vgl. u. a.: Fisher, *Migration's...*, 2008, S. 34.) Fisher stellt ebenfalls die botanische Affiliation zu nationalstaatlichen Identitäts- und Landschaftskonstruktionen heraus, die aber gerade jene Samen- und Pflanzenreiserouten ausklammern würden, die im Herzen von Alves' Samen-Forschung stehen (vgl.: Ebd., S. 35).

<sup>367</sup> Heli Jutila forscht zur finnischen Samenbank und hat sich als erste Ballastsamenspezialistin einen Namen gemacht. Siehe u. a.: Jutila, Heli M., *Seed Bank and Emergent Vascular Flora of Ballast Areas in Reposari, Finland*, in: *Annales Botanici Fennici* 33, Helsinki 1996, S. 165-182 und dies., *Vegetation and Seed Bank of Grazed and Ungrazed Baltic Coastal Meadows in SW Finland*, Turku 1999.

<sup>368</sup> Alves, *WAKE...*, 2001, S. 6. Diesen Satz von Jutila zitiert Alves stets, wenn sie über „Wake“- und „Seeds of Change“-Projekte schreibt/spricht. In einem ihrer Vorträge erzählt Alves über die Anfänge der Samenforschung ausführlich: „During a conference of artists and scientists in Finland in 1998, I saw some tools used in botanical research. I then learned about the work of the botanist, Dr. Heli Jutila for recovering archaic seeds. Jutila, who had written the only study on the subject at that time, has developed methods for locating, identifying and germinating seeds of ballast flora. In her doctoral thesis, Dr. Jutila's says, „Although seeds seem to be dead, they are in fact alive and can remain vital in soil for decades, and even hundreds of years in a state of dormancy.““ (Alves, Maria Thereza, *Close to Home*, Vortrag auf der Konferenz „Cultivation: Vegetal Lives, Global Systems and the Politics of Planting“, Goldsmith College, London, 18./19. März 2016 [unpubl.] )

Rhythmen.<sup>369</sup> Die winterlichen Bedingungen in Berlin sind weder für die Marseiller Setzlinge noch für die im Winter 1999 entnommenen Berliner Bodenproben ideal für die Wiederbelebung, jedoch sind sie der unhintergehbare Ausgangspunkt ihrer dekolonialen Geschichts- und Archivbefragungen.

Die Information über den potenziell jahrhundertelangen Schlaf und der möglichen Wiederbelebung von Samen öffnet für Alves nach der finnländischen Konferenz ein explosives, grenzenlos entgrenzendes Möglichkeits- und Geschichtsdenken, weil hier, auf allen erdenklichen, und bislang ungedachten Wegen zu jenen anderen Geschichten und Geschichten „des/r Anderen“ hingearbeitet und -visioniert werden kann, die jenseits post\_kolonialer Geografie Geschichte erinnern und produzieren. Von diesem Anderen kann der Grashalm vor/unter unseren Füßen erzählen genauso wie jene Pflanzen, die in Rissen und Spalten im Beton sprießen.

Alves' Archivordner sind gefüllt mit Abertausenden Fotos solcher sprießenden Zeugen. Wenn wir in Alves' Archiv diese geradezu absurd und unfassbar zahlreichen Fotos und Dokumentationen von Pflanzen, Wegesrandszenarien und -kulturen, Lücken-Sprießer\*innen, Ritzen-Behauser\*innen und Zaungästen vorfinden, dann wird im Laufe der Auseinandersetzungen mit ihren Arbeiten und Arbeitsprozessen mehr und mehr klar, dass wir es hier mit nichts weniger als mit dekolonialen Weltlagen, Weltzusammenhängen und Beweislasten zu tun haben, deren Historizität (d. h. deren unerhörte Ört- und Zeitlichkeit) uns sich vielleicht, oder sicherlich, nicht immer schnell zu erkennen gibt. Vermutlich tun wir – Archivar\*innen, Archivfinder\*innen und Archivbenutzer\*innen – uns mit solchen Beweislasten anfänglich auch deshalb schwer, weil wir die Bezüge, Beziehungsgeflechte und Relationalitäten zu diesem andersartigen Gegensinn noch nicht (genug) wahrgenommen und befragt haben – oder auch, weil die institutionalisierten Archive für solcherart Gegenbeweise (bisher) keinen Index und Kategorisierung/Systematik anbieten. Unser verwestlicht-hegemonialer Selbst-Anspruch, d. h. unser physischer und psychischer Denk- und Lebensraum, ist für dieses gegensinnig verschobene, andere, nonverbal-dekoloniale „Welten“ und für das darin beheimatete, andere historische Repräsentationsverhältnis (noch) zu mobilisieren (oder anders: zu dekolonialisieren). Dabei lassen sich die Folgen einer solchen dekolonial/dekolonialisierten Mobilisierung und Archivverschiebung für das uns bisher vertraut Gemachte überhaupt (noch) nicht absehen und sollten sich vielleicht auch nicht absehen lassen, wenn wir das für eine solche Mobilisierung zu entwickelnde Potenzial nicht vorab schon begrenzen und beschreiben wollen.

---

<sup>369</sup> Die E-Mail-Korrespondenz zwischen Heli Jutila und Alves drehte sich um die spezifischen Bedingungen, die für Ballastsamen nötig sind, um den Keimvorgang zu ermöglichen und um Aussagen aus den Keimergebnissen ableiten zu können. Die Korrespondenz ist teilweise abgedruckt in: Alves, *WAKE...*, 2001, S. 9 ff.

Zugleich heißt das auch: Ob diese verschiebende Mobilisierung westliche Institutionen bestehen oder sie gänzlich unnötig erscheinen lässt und ob westliche Archive „nur“ erweitert/ergänzt oder ganz umgerüstet werden sollten, ist lebendiger Teil der mobilisierenden Verschiebung und ihrer Aushandlungsprozesse.

In jedem Fall übersetzt sich 1998 für Alves Jutilas Satz in eine dekolonial-optimistische Dramatik, Dramatik eines dekolonialen Optimismus deshalb, weil es für sie bedeutet, dass, wenn unter unseren Füßen Tausende, Abertausende, ja Millionen schlafender Samen samt ihrer, freiwilligen und unfreiwilligen, reisenden Geschichten, ruhen, dann die wiederbelebten und sprießenden Pflanzen von diesen Reisen und Routen genauso berichten wie sie Zeiten und Orte und sich unendlich verzweigende Geschichten bezeugen. In dieser historisch additiven Narration bezeugen sie gleichermaßen die Präsenz eines anderen Archivs des globalen *entanglements*. Das, was wir bisher wissen, sowie das, was wir als „gesichert“ bewahren, wird durch dieses andere „Welt-Archiv“, ganz im Sinne von Alves’ „borderless history“, ergänzt, entgrenzt und verrückt und dadurch nicht zuletzt kritisch befragt, ergänzt und dekolonial verzerrt. Selbst die von mir strapazierte, dekoloniale Konzept-Metapher der Verschiebung wird hier aus der Welt der Metaphorik heraus in eine reale Umschichtung/Umverteilung von Geschichtsversionen verschoben.

Erde, Sand, Steine, Kiesel etc. sind die Materialien, die im Zuge kolonialer und post\_kolonialer Praktiken um die Welt verschifft wurden. Der Boden und die Pflanzen unter unseren Füßen bilden also wortwörtlich die post\_koloniale Landschaft/Geografie von unrecht und blutig miteinander verschränkten Welten – eine „Landschaft“ auch, die als Widerspruch zu nationalstaatlich gesetzter und ideologisch fixierter Geografie verstanden werden muss. Das künstlerische Vorgehen von Alves’ Samenforschung beschreibt Jean Fisher treffend:

„Alves’ artistic practice is itself a form of negotiation. Unlike orthodox scientific research it is not concerned with the determination of principles that could be made universal, but with uncovering the buried socio-political histories and realities of locality: it is about reintegrating ‚lost‘ stories into contemporary local narratives. In this respect, Alves’s excavation of dormant seeds in layers of soil yields an elegant and surprising ‚eccentric‘ reading of the historical archive and the familiar forms and usages of documentation, insofar as the ‚archive‘ is as much about what it conceals as what it potentially reveals, or is allowed by its administrators to reveal. Throughout this process of excavation, Alves functions less as an ‚exemplary‘ authorial artistic subject than as a mediator and catalyst in projects often involving the collaboration or advice of non-art professionals (for instance, the botanists Drs Heli Jutila and Bernd Machatzi), local civic officials and the participation of local communities.“<sup>370</sup>

---

<sup>370</sup> Fisher, *Migration’s...*, 2008, S. 37.

Hatte Alves bis zu dem Moment, in dem sie von den schlafenden Samen erfährt, „no particular interest in botany (not even gardening)“,<sup>371</sup> dann hat sie seither mit ihrer künstlerischen Samenforschung, das kulturpolitische Engagement und *community*-fokussiertes Projekt gleichermaßen ist, eine andere, dekolonial/dekolonialisierende Weltgeschichte in Bewegung gesetzt, durch die sich ein schier unendliches Potenzial von ausgeklammerten, ausgegrenzten, unterdrückten und verstummten Geschichten entfalten kann, das nicht weniger als unser post\_koloniales Möglichkeitsdenken dekolonialisierend entgrenzt. Alves taucht seit den Anfängen ihrer Samenforschung tiefer und tiefer in bisher noch nicht verkettete, europäisch-transeuropäische-koloniale-post\_koloniale Geschichten ein und führt uns, durch die freiwilligen und unfreiwilligen, prä- und kolonialhistorischen Reisen von Pflanzen, Vögeln, Menschen, Erde etc. zu den dekolonialen Potenzialitäten einer anderen, größeren, historischen Narration und Verlinkung. Auch hier arbeitet sie, wie auch schon für ihr „Iracema (de Questembert)“-Video, nicht mit dem dekolonialen Diskurstopos des „delinking“ als Abspaltung und Trennung, sondern ihre *delinking*-Praxis ist eine der dekolonialen Erweiterung, Addition, Ergänzung, Verschiebung und Entgrenzung.

„Seeds of Change“ wie auch das Schwesterprojekt „Wake for Berlin“ setzen die grenzenlosen Möglichkeiten einer anderen historiografischen Narration und Verlinkung von Weltgeschichten insofern auch in ein anderes methodisches Recht, welches durch die Methoden der Addition und Inklusion das glaubwürdig macht, was unglaubwürdig, gar unmöglich, erscheint. Unser (europäisches) Denken wird hier an post\_kolonialisierte Grenzen (diskursive und geografische gleichermaßen) und seiner Möglichkeiten, Geschichte zu produzieren, geführt. An diesem Punkt können – wir denken an den Vorwurf des „imposter“ gegen „Iracema (de Questembert)“ – die Samengeschichten zu „imposterous imaginations“ und „impostering histories“ werden. Die Frage von *native/alien* wird durch Gegenbeweise/-fakten in einer Weise verwirbelt, in der wir auch „Iracema (de Questembert’s)“ Selbst-Verständnis einer Und/Beides-Identität und ihrer dekolonialen Geografisierung von Weltgeschichte unter anderen Vorzeichen verstehen können. Die Samen entlarven und verschieben, in gleicher Weise wie „Iracema (de Questembert’s)“ postindigene und ihre post\_kolonialen Staatsdiskurse herausfordernde Identitätsversion, den post\_kolonialen Differenz- und Machtdiskurs und dessen privilegierende Geschichtsproduktion. Gleichermäßen strafen sie jene hegemonialen Geschichts- und Identitätsversionen Lügen, die sich nur mit den Mitteln der Hierarchisierung und abgrenzenden Differenzierung und mittels sich vergessen machender Privilegien aufrechterhalten lassen. Iracema (de Questembert’s) „imposterous version“ einer postindigenen

---

<sup>371</sup> Alves, *A Walk...*, 2001, S. 4.

*agency* kann sich in dieser Weise wie ein Samen verstehen, der im Boden unter unseren Füßen, auch ungewusst, bereits Teil unserer Geschichte ist. Alves lässt auch diesen Samen keimen und macht ihn damit visuell unvermeidlich präsent für eine dekolonial entgrenzende Imaginierbarkeit.

### **2.3.2 – ... in Berlin**

Wie so oft involviert sich Alves in die Geschichten des Orts, an denen sie lebt. Sie ist wie immer bestrebt, sich mit den Ortsgeschichten zu verweben, indem sie sich mit diesen künstlerisch auseinandersetzt und dabei die Möglichkeiten künstlerischer Forschung auslotet. So macht sie es auch 1998 in Berlin. „Wake for Berlin“ ist in dieser Weise Alves' persönliche intensive Ortsbefragung, um die ost-west-deutsche Stadt über die Beforschung des Bodens kennenzulernen.

1999 gleicht Berlin mehr einer Baustelle als einer über eine lange Zeit gewachsenen urbanen Gesamtstruktur. Deutsche Einheitsgeschichte manifestiert sich hier als gebrochene und aufgebrochene architektonische Landschaft. Berlin besteht aus zahllosen Baustellen, riesigen erdigen Brachen, Baugruben, Gerüsten, Geländern, Bauschutthügeln. Überall im Zentrum ist der Boden aufgerissen, wird abgetragen und abtransportiert. Alves ist frappiert. Sie begegnet – auch – der Entsorgung von Ortsgeschichten und der Sondierung von Neubeginn. Die Stadt befindet sich zehn Jahre nach dem Mauerfall in einem Auf- und Umbau, in einer sogenannten Neufindung, die sich mit Blick auf die Geschichten des deutschen Ostens als Abbau und Abbruch darstellt.<sup>372</sup> Alves findet hier, entgegen der ihr bisher vertrauten Stadt-Land-Kontexte in den Americas eine Stadt vor, die aus historischen Nicht-Verortbarkeiten besteht, die für sie als Künstlerin aber auch das Potenzial einer anderen Stadt- und Bodenforschung birgt. Insbesondere in Bezug auf ihre noch junge Ballastensamenforschung, die sie im Vorjahr in Marseille begonnen hatte, bietet die aufgerissene Stadtoberfläche die historisch geradezu einmalige Möglichkeit, aus tieferen Erdschichten Bodenproben zu entnehmen. Alves beschreibt ihren Eindruck von Berlin in Zusammenhang mit ihrem „Wake for Berlin“-Projekt in einem unpublizierten Text:

---

<sup>372</sup> Vgl. Alves' Begegnung mit dem ostdeutschen Botaniker Bernd Machatzi und dessen Forschung über die zerstörte Spreeflora, die Alves in „Wake: Reintroducing the Obliterated Flora of the Spree Riverbank“ 2019 erstmals für eine Ausstellung im Martin-Gropius-Bau sichtbar machen konnte. In dem Projekttext beschreibt Alves diese verdrängte Ostgeschichte (vgl.: Alves, Maria Thereza, *Wake: Reintroducing the Obliterated Flora of the Spree Riverbank*, in: Rosenthal, Stephanie (Hg.), *Garten der irdischen Freuden / Garden of Earthly Delights*, Mailand 2019, S. 304-309).



„Wake is an outcome of the bizarre feeling of being in an European city with so many construction sites and the resulting lack of architectural and landmark historical references, which made me curious about and investigation extending the potential possibilities of history. And of course, my previous collaboration with Jutila, which has fostered an interest about botany contributed to the development of this work [Wake for Berlin] and to working with Bernd Machatzi, a botanist in Berlin.“<sup>373</sup>

Berlins „bizarre“ Geschichte öffnet Alves die Möglichkeit, an 17 verschiedenen Orten im Berliner Zentrum Bodenproben zu entnehmen<sup>374</sup> und diese in Rücksprache mit Heli Jutila so einzupflanzen und zu positionieren, dass der Keimprozess möglichst wahrscheinlich ist. Für die Projektgeschichte ist auch interessant, dass sich an den konkreten Keimerfolgen entlang auch Alves' Berliner Archivbesuche ausrichten. Die Pflanzen selbst lenken und leiten die künstlerischen Archivrecherchen, also das, was unter unseren Füßen schlafend lebt, hat Alves zu den Fragen geführt, die ihre historische Forschung im Archiv ausgerichtet hat. Davon zeugen ihre Recherchen in Form endloser Pflanzenlisten, unzähliger Fotodokumentationen, ausführlicher Geschichten von Kriegen, Festen, Restaurants, Berlinreisenden etc. Sie sammelt diese Berliner Geschichten und beginnt nach allen möglichen Eventualitäten zu suchen, wie Samen ihren Weg nach Berlin gefunden haben könnten. So fragt sie von den Pflanzen ausgehend u. a.: Wie kommt der Spitzklee-Ive (*Iva xanthiifolia*), eine seltene Pflanze ursprünglich aus Russland, oder die Großblütige Königskerze (*Verbascum densiflorum*) aus den Americas, oder das Seifenkraut (*Saponaria officinalis*), oder die Gelbe Resede (*Reseda lutea*), oder der Klebrige Gänsefuß (*Chenopodium botrys*) nach Berlin?<sup>375</sup> Wie werden gewöhnlich nicht-städtische Pflanzen wie der Sumpf-Farn (*Thelypteris palustris*), die Acker-Kratzdistel (*Cirsium arvense*) oder die Kohl-Gänse-distel (*Sonchus oleraceus*) innerhalb der Stadt Berlins zu vielgefundenen Mitbewohner\*innen?<sup>376</sup> Und welche dieser Pflanzen werden zu welchem historischen Moment als „nativ“ oder „fremd“ im Verhältnis zur nationalen Selbst-Definition und nationalen Grenzverläufen definiert?<sup>377</sup> Alves beschreibt die Motivation dieser Frageprozesse des „Wake“-Projekts so:

„Wake is a search for these seeds and how they might have been arrived here. I dug under the city to find out what was there and researched what events could have potentially contributed

---

<sup>373</sup> Alves, *A Walk...*, 2001, S. 5.

<sup>374</sup> An folgenden 17 Orten entnahm Alves Bodenproben: Schorlemerallee/Engler Allee, Charlottenstraße 33/Französische Straße 42-44, Unter den Linden/Juristische Fakultät, Voßstraße/Behrenstraße, Leipziger Platz/Leipziger Straße I, Platz der Republik, Lehrter Stadtbahnhof, Gleisdreieck/Güterbahnhof, Methfesselstrasse 28-48, Friedrichstraße/Dorotheenstraße, Anhalter Bahnhof, Fischerinsel/Gertraudenstraße, Florastraße, Rungestraße, Ohmstraße, Wallstraße und Mohrenstraße.

<sup>375</sup> Vgl.: Alves, *WAKE...*, 2001, S. 30 f.

<sup>376</sup> Vgl.: Ebd., S. 18.

<sup>377</sup> Vgl.: Ebd., S. 14 f und dies., *Silk...*, 2001, S. 4 f.

to seeds arriving at any particular site. Wake is not only about extending historical or botanical evidences of Berlin to a more encompassing reality but a daily witnessing of our stories. I see Wake as a story that we have involved ourselves in simply by walking around Berlin. Each step links us to the mini-stories of centuries's old historical events, to a passer-by, or to a bird flitting from a bush to a rooftop on its way to Africa from Siberia.<sup>378</sup>

Samen sind, das zeigt Alves in ihrem „Wake for Berlin“ mittels Texten, Zeichnungen, Fotografien, diagrammatischen Wandcollagen und einer Publikation<sup>379</sup> auf einfühlsame und immer wieder überraschende Weise, politische Agent\*innen und mitreisende Zeitgenoss\*innen, die sich über menschlich definierte Grenzen hinwegsetzen und damit zugleich auch epistemologische Wegmarken einer anderen Zukunft sind. Sie sind blinde Passagiere, die sich klandestinität und unbemerkt immer und überall anheften, verstecken, festhalten. Sie sind Zeug\*innen menschlicher Aktivität und Anmaßungen, die Mikro- und Makrogeschichte in ein unmittelbares verrücktes Verhältnis zu setzen vermögen. Und nicht zuletzt statten sie den Radius menschlicher Aktivität durch ihre Fähigkeit, für Jahrhunderte im Boden zu überdauern, ungefragt und unbemerkt mit einem Langzeitgedächtnis aus.

Samen haben als historische, politische und epistemische Agent\*innen für eine andere dekoloniale Geschichtsschreibung eine bisher delegitimierte Rolle, sind jedoch, wie Alves in ihrer Samenforschung deutlich macht, genauso in Betracht zu ziehen wie die Methoden künstlerischer Forschung, die diese anderen Agent\*innen beflügelt, bekräftigt und mobilisiert.

Die wesentliche Frage, um die sich Alves' „Wake“-Forschung dreht, ist also die: Wie kommen Aberhunderte Pflanzen, die in Berlin und oft auch in Europa nicht seit jeher heimisch waren, in die Stadt? Über welche Wege könnten sie gekommen sein und wann/warum werden sie als „heimisch“ oder als „nicht heimisch“ definiert? Alves erläutert dazu:

„On Fischerinsel, the oldest area of Berlin, *Parietaria pensylvanica* from North America grows in the rubble left over from the building of the Brazilian Embassy. The plant originally arrived as a specimen for the Botanical Garden in Berlin. It now grows everywhere in the city and is considered to be a typical Berlin plant. [...]

Unter den Linden is the main avenue of Berlin. Historically it is also the official entrance into Berlin and therefore armies (with horses, tanks and sometimes even jets) who came to conquer or were returning from defeat or victory have for centuries marched through it. When I walk through a field, soon a small garden of seeds collect in the cuffs of my trousers. Soldiers in Europe have travelled to many continents. What seeds have they brought back?<sup>380</sup>

---

<sup>378</sup> Alves, *A Walk...*, 2001, S. 5.

<sup>379</sup> Vgl.: Alves, *WAKE...*, 2001.

<sup>380</sup> Alves, *Silk...*, 2001, S. 4.

An den Geschichten, die Alves in ihren Archivrecherchen auf der Spur ist, entspinnt sich das ganze Potenzial jener Geschichten, die Samen und Pflanzen nach Berlin gebracht haben könnten sowie der Möglichkeiten, wie die Reiserouten und -gründe der Samen ausgesehen haben könnten. Alves fragt sich: Welche/r Schriftsteller\*in ist wohin gereist, welcher Politiker hat welche Gäste empfangen, welche Hochzeiten und andere Festivitäten wurden in Anwesenheit von wem gefeiert, welche Kriege und Armeen wurden von wo nach wo gesandt, welche Tiere sind in die Stadt ein- und ausgeführt wurden, welche Märkte waren mit welchen Waren bestückt, welche Flugrouten von Vögeln kommen in Betracht? Den Potenzialitäten sind für Alves genauso wenig Grenzen gesetzt, wie es für die Samen keine menschengemachten Grenzen gibt, an denen sie wegen fehlender oder falscher Papiere abgewiesen werden könnten.

In der bisher einzigen Publikation zu dem „Wake for Berlin“-Projekt faltet Alves das Potenzial für 2 der 17 Orte auf, an denen sie Bodenproben entnommen hat. Es ist erstaunlich, welche stadthistorischen Geschichten sie mit möglichen Reisen und Routen von Samen in Verbindung bringt<sup>381</sup> und dadurch unser Möglichkeitsdenken motiviert, um nicht zu sagen explodieren lässt: Berlins Hugentottengeschichte trifft auf die Geschichte der Berliner Stadtgärten, diese auf Soldaten- und Kriegsgeschichten, diese auf Marktstände und Produktwege, wie z. B. den von Wolle, die wiederum auf Restaurantküchen und -speisepläne (wie die Geschichte von Lutter & Wegner am Gendarmenmarkt) und diese ihrerseits auf notorische Restaurantbesucher (wie z. B. Chamisso und E.T.A. Hoffmann). Routen öffentlicher Verkehrsmittel spielen genauso eine Rolle wie Kavallerierouten und Pferdetränken, wie profane „Materialien“ einer Stadtlandschaft wie z. B. Matsch und Schlamm, der aber eben an allen Schuhen und Kleidung kleben bleibt, genauso wie Kleidung/Mode mit z. B. großen Arm- und Beinauflagen allgemein zum Verweilen und Mitreisen einlädt. Stadtfestivals, reisende Musiker\*innen und Schauspieler\*innen, Wissenschaftler\*innen, Bauarbeiter\*innen – alle sind für Alves’ Recherchen Forschungszeile, weil mögliche historische Instanzen der Verlinkung, die uns dazu einladen, die Fahrten von Samen als überaus befahren wahrzunehmen. Diese potenziellen Verlinkungsgeschichten zwischen Samen und Welt führt Alves mit Archiv-Wissen als historisch mögliche Orte, Situationen, Begebenheiten, Geschichten und Begegnungsorte auf. Überall und stets scheinen wir von Samen begleitet zu sein, ganz abgesehen davon, dass sie auf vorhersehbaren und unvorhersehbaren Routen durch Wind, Regen oder in Vogelflügeln durch die Welt getragen werden.<sup>382</sup> Wir sind von Samen in jedem Moment unseres Lebens

---

<sup>381</sup> Alves hat die historischen Ortsgeschichten und -recherchen *en detail* in ihrer *WAKE* Publikation am Beispiel der Charlottenstraße 33/Französische Straße 42/44 und der Voßstraße/Behrenstraße vorgestellt.

<sup>382</sup> Vgl. u. a.: Alves, *Silk...*, 2001, S. 4.

umgeben, behaftet, eingenommen. Wir nehmen sie ein Stück unseres Weges mit und verlieren sie zufällig irgendwo wieder, um im selben Moment neue Mitreisende aufzugreifen. Die Mensch-Samen-Geschichten sind unendlich und grenzenlos und insofern auch als unendlich mögliche denk- und dehnbar.<sup>383</sup> Alves schreibt zum „Wake for Berlin“-Projekt weiter:

„Wake is an attempt by a resident of a city to create a public forum at an individual level for active investigations and participation of our place within a space while considering all its possibilities, which history might limit. Investigations of the history of the earth of the site were conducted reflecting the botanical possibilities of the site, while at the same time extending and integrating other possible events and situations, which normally would not be part of a botanical study.“<sup>384</sup>

Alves' Samenforschung macht deutlich, dass, wenn Menschen leben, sich immer eine Welt aus Samen mit ihnen real in Bewegung setzt, die in unsere Welt und unsere vermeintlich „natürliche“ Umwelt eingreifen. Die individuellen Mikrogeschichten (die von Mensch und Samen gleichermaßen) sind mit historischen Makroerzählungen und menschlicher Ein- und Aufteilung der Welt verbunden, auch wenn diese Verbundenheit (post\_kolonial-)politisch oft unterbunden und vergessen gemacht wird. Wenn wir mit Alves' Samenforschung konfrontiert sind, beginnen wir über nichts weniger als über die Möglichkeiten einer verschobenen Weltgeschichte nachzudenken.<sup>385</sup> Durch die von Alves zusammengetragenen, historisch möglichen Verwebungen entspinnt sich ein Panorama wahrscheinlicher Geschichten, das trotz bzw. mittels notwendiger Spekulationen von Tatsachen und den ihnen anhaftenden Wahrscheinlichkeiten getragen wird.<sup>386</sup> Dieses Panorama an wahrscheinlichen Geschichten

---

<sup>383</sup> In vielen Archivboxen zu „Seeds of Change“ und „Wake“, gefüllt mit Archivmaterial, Kopien, Kartenmaterial, Fotografien, Notizbüchern, Zetteln, Briefen, Ephemera etc., sind auf dem Boxenböden Samen und kleine Pflanzenreste zu finden. Es hat nicht den Anschein, dass Alves sie dort gewollt hingestreut hat, sondern dass sie im Rahmen ihrer Streifzüge/Ortsrecherchen selbst zu einem Teil der befragten Verlinkungsgeschichten wurde, über die sie forscht. Im Moment des Forschens über schien Forschung-mit stattzufinden. Dieser materielle Bestand am Boden der Archivboxen war mir ein freudiges Ereignis, weil er scheinbar der beste Beweis für Alves' geradezu verrückt/verrückendes Forschungsunternehmen ist, nämlich dass wir an Kleidung, in Taschen, an Schuhen usw. stets und ständig Samen von A nach B transportieren, auch in den Raum des Archivs. In diesem Moment machte das Projekt auf eine überraschende und beglückende Weise Ernst mit sich selbst.

<sup>384</sup> Alves, *WAKE...*, 2001, S. 7 f.

<sup>385</sup> Konsequenterweise nannte Alves die „Wake“-Ausgabe, die sie 2008 für die Guangzhou Triennale in China machte „Wake in Guangzhou: The History of the Earth“. In dekolonialer Unerschrockenheit verklebt Alves über das Reisepotenzial von Samen hinaus Geschichten aus China mit Deutschland und den Vereinigten Arabischen Emiraten. Die einzelnen „Wake“-Projekte sind, genauso wie die „Seeds of Change“-Ausgaben, abgeschlossen; die Samenforschung selbst hingegen ist unabschließbare und dekolonialisierende Re-Vision eines erweiterten Weltzusammenhangsdenken und einer postindigenen und transozeanischen Geografie. Alle realisierten Wake-Projekte sind auf Alves' Webseite einsehbar.

<sup>386</sup> Hierbei denke ich an Saidiya Hartmans *critical fabulation*, die für einen kritisch feministischen, dekolonialen Verschiebungsdiskurs Mitvoraussetzung für unerschrockenes Schreiben ist, wenn es darum geht, die archivalischen

präsentiert Alves in Ausstellungskontexten unterschiedlich, weil auch das Präsentationsdesign eines so umfangreichen Forschungsprojekts sich an die (meisten) örtlichen Gegebenheiten und institutionellen Realitäten adaptieren kann und muss.<sup>387</sup>

Alves Samenforschung zeugt genauso wie ihre „Iracema (de Questembert’sche)“-Identitätsfiktion davon, dass dekolonial/dekolonialisierende Forschung „wildes“ und alle Möglichkeiten inkludierendes Methoden-Denken ist und braucht, das sich als Denken und Agieren eines „wild beyond“<sup>388</sup> versteht, welches den epistemisch ungesicherten Weg über Mutmaßungen, Querverbindungen, Spekulationen und entgrenzende Vorschläge nicht scheut, ja in dem die uns aufgezeigten Grenzen weder respektiert werden können<sup>389</sup> noch für den/die Andere/n gesprochen werden will.

---

Leerstellen und Lücken imaginierbar, sicht- und hörbar zu machen. Diese Lücken füllt Alves, ähnlich wie Hartman es für schwarze Sklavinnen, Mädchen und Frauen tut, in ihrem „Wake for Berlin“-Projekt mit dekolonialen Entgrenzungsgeschichten (vgl. u. a.: Hartman, *Venus...*, 2008, S. 11).

<sup>387</sup> „Wake for Berlin“ wurde mehrfach in unterschiedlicher Weise ausgestellt, weil die Geschichten, die Alves herausfindet und erzählt, stets zahlreicher sind als der Raum, der in Ausstellungen zur Verfügung steht. Die Arbeit wurde 2001 erstmals im Büro Friedrich in Berlin gezeigt, dann u. a. 2005 in Kopenhagen, 2006 in St. Poelten, Österreich, 2012 im Jüdischen Museum in Berlin und 2019 im Goethe Institut in Athen, um nur einige Ausstellungsstationen zu nennen; außerdem gibt es 3 weitere „Wake“-Ausgaben: „Wake in Guangzhou: The History of the Earth“ in 2008, „Wake: Flight of Birds and People“ in 2015 in den Vereinigten Arabischen Emiraten und „Wake: Reintroducing the Obliterated Flora of the Spree Riverbank“ in 2019 in Berlin. Als unabschließbares Forschungsprojekt muss „Wake“ als stets erweiterbar/potenzierbar gedacht werden. Außerdem wurde „Wake for Berlin“ bisher noch nie *in toto* ausgestellt. In Alves’ Archiv gibt es ein nahezu 400-seitiges Buchtyposkript, in dem sie ihre Berlinrecherchen von 1999 von allen 17 Orten gebündelt hat.

<sup>388</sup> Zum queer-feministischen Topos des „wild beyond“ sagte Jack Halberstam in einem Vortrag 2014: „Let wildness designate a method, especially in academia. People fetishize method, as if method is a kind of lead to the truth somehow, if you get your method right, [...]. So, let’s say that our method is wildness. A wild journey through a random archive, for example. Let wildness designate a method, an aspiration, a problem, a solution, a wish [...].“ (Halberstam, Jack, *Notes on Wildness (This is Not a Manifesto)*, Vortrag am Hemispheric Institute of Performance & Politics, New York University, New York, 22.6.2014, unter: <https://hemisphericinstitute.org/en/enc14-5-minute-manifestos/item/2608-enc14-5min-halberstam.html> (aufgerufen am 24.10.2019)).

Das „wild beyond“ möchte ich aber auch als Ort einer strategischen Praxis, einer Lebenseinstellung zum Nächsten als Anti-Methode und theoretische Entgrenzung verstehen. Es inkludiert das Exkludierte, Abgewiesene und Vergessene gemachte. Das „wild beyond“ hätte aber auch der reale und diskursive Raum für eine Rück-Übersetzung und Wiederaneignung (*retomar*) der post\_kolonialen Kategorie des „Wilden“ zu sein, die den/die Indigene/n bis heute umstellt. Weitere Texte zum Topos siehe u. a.: ders., *The Wild Beyond. With and for the Undercommons*, in: Moten, Fred & Stefano Harney, *The Undercommons, Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe 2013, S. 5-12; ders., *Strategy of Wildness*, in: *Critique & Praxis*, Columbia Center for Contemporary Critical Thought, Vol. 13, Nr. 13, 2013, unpag.; ders. & Tavia Nyong’o, *Introduction: Theory in the Wild*, in: *South Atlantic Quarterly*, Vol. 117, No. 3, 2018, S. 453-464; Chacon, Raven & Hopkins, Candice, *Sounding the Margins: What Gets Amplified*, in: Bauer, Julian, Maja Figge, Lisa Großmann & Wilma Lukatsch [Hgg.], *Decolonizing Arts. Aesthetic Practices of Learning and Unlearning*. Anthology Based on a Lecture Series by the DFG Research Training Group „The Knowledge in the Arts“, Bielefeld 2021 [upcoming]).

<sup>389</sup> „The path to the wild beyond is paved with refusal.“ (Halberstam, *The Wild Beyond...*, 2013, S. 8.)

Der Kunsthistoriker Richard W. Hill beschreibt in behutsamer und scharfsichtiger Weise Alves Arbeitsstrategien entlang und entgegen kategorial operierender Grenzen:

„There tend to be two types of disciplinary transgressors: those working within a discipline who make a carefully calculated intervention to stretch its borders, and those who choose to be oblivious to borders and wander where they will. Alves is the latter; someone who decided early in her practice that the established boundaries between art, politics, science, narrative, everyday life, nature and culture were counter to her own interests, and that attending to them would only impede her way forward.

Alves understands that the plants which grow in orderly fields and gardens, the food crops and decorative plants traded around the world or cultivated in hothouse gardens – even those weeds that find their way wherever they can – have all already been drafted into narratives of religious, national and cultural identity. [...] Alves's art suggests that if we look carefully as scientific observers and as artists, our ideas about flora can be liberated to help us tell stories that blur national borders rather than define them, and reveal often-neglected histories.“<sup>390</sup>

Das heißt, die Weise, in der entgrenzende Geschichten erzählt werden, muss selbst grenzenlos sein, die Narration erzählt nicht nur *über* Entgrenzung, sondern entgrenzt sich selbst. Die „Wake“-Publikation und Alves' „Wake“-Archiv sprechen Bände von dieser grenzenlosen und nur anscheinend „chaotischen“ Forschung – Karten, Kopien, Fotos, Zeichnungen, Notizen, Schmierblätter, Dokumentationsmaterial etc. stapeln sich in zahlreichen Boxen, vollgeschriebene Notizbücher, Listen, Briefe, Ephemera liegen dicht an dicht aufeinander. Das Unvorhersehbare scheint der stets entscheidende und willkommene Schlüssel zu neuem Zusammenhang und einer neuen Geschichte zu sein, in der das kleine Detail mit einer „großen“ Geschichte in Bezug zueinander gebracht werden kann. Grenzenverwischendes und entgrenzenden Denken muss insofern auch „wildes“ Jenseitsdenken sein, als Grenzpolitiken stets auf unserem Einverständnis zur Einhegung und ideologischen Folgsamkeit vertrauen. Diesem Vertrauen gilt es besonders unter dekolonialen Vorzeichen – und hier können künstlerische Forschungsmethoden Vorbild sein – sowohl mit Skepsis zu begegnen als auch mit größtmöglichem Einfallsreichtum zu widersprechen.

Alves' künstlerische Hinwendung zu der Vielzahl der Möglichkeiten und ihre entgrenzenden Forschungsstrategien sind unter den Vorzeichen dekolonial/dekolonisierender Praxis auch deshalb so nachhaltig und wichtig, weil das dekoloniale Reich-Sein der Welt an Variationen und Möglichkeiten auch mit der post\_kolonialen Logik und Politik der Verarmung von

---

<sup>390</sup> Hill, Richard W., *Borderless Histories. The Botanical Art of Maria Thereza Alves*, in: *Third Text*, Vol. 32, No. 2-3, 2018, S. 274.

Möglichkeitsdenken, insbesondere durch Kolonialitätserfahrungen, verschränkt ist.<sup>391</sup> Kolonialitätserfahrung und post\_koloniale Realität ist, das macht Alves in Form optimistischer, reicher und verrückter Umkehrung sehr deutlich, vor allem die Auslöschung von Möglichkeiten und die Reduktion von post\_kolonialisiertem Möglichkeitsdenken, was wiederum unser aller Reduktion bedeutet. Post\_koloniale Auslöschung und Reduktionismus von Möglichkeitsdenken verhindert jegliche Befreiung und Alves widerspricht deshalb mit allen ihr denkbaren Möglichkeiten. Die Auseinandersetzung mit ihrer Kunst des dekolonial entgrenzenden Möglichkeitsdenkens öffnet uns für das/den/die Unbekannte.

## 2.4 „Diothio Dhep“, 2004

### 2.4.1 – Mit der *community* Realität verschieben

„Diothio Dhep“ ist ein zweieinhalbminütiges Video, das Alves 2004 in Joal-Fadiouth, Senegal, filmte.<sup>392</sup> Dort war sie mit elf anderen Künstler\*innen zu einem dreiwöchigem Aufenthalt eingeladen.<sup>393</sup> Die Künstler\*innen erhielten die Möglichkeit, dem Ort und seinen Geschichten zuzuhören und diese/n aktiv mitzugestalten, d. h., Möglichkeiten zu suchen und zu befragen, an und in der Welt des Orts zu partizipieren.<sup>394</sup>

Das Video ist das Resultat einer künstlerisch nicht planbaren und unabsehbaren Ortsintervention. Alves konnte während ihres Aufenthalts etwas möglich machen, was für ihr künstlerisches Selbstverständnis eminent bedeutsam ist, nämlich sich als Künstlerin für eine *community* nützlich zu machen. „Diothio Dhep“ erzählt die fantastisch-reale Geschichte einer Realitätsverschiebung durch eine scheinbar minimale Intervention.

Es geht um nicht mehr und nicht weniger als um die Rememorisierung eines Worts, die Reaktivierung des kultur- und lokalpolitisch bedeutsamen Worts – *diothio dhep* –, die durch eine künstlerische Intervention ausgelöst werden konnte. Die Revitalisierung des Serer-Worts *diothio dhep* (bedeutet „der kleine Friedhof“) fällt mit der Wiederaneignung einer wichtigen und

---

<sup>391</sup> Candice Hopkins sagte es mit Halberstam im Ohr in einem Vortrag so: „The structures that oppose us are not only bad for some of us, they are bad for all of us. [...] We can not be satisfied with the recognition and the acknowledgement generated by the very system that denies a) that anything was ever broken and b) that we deserve to be the broken part. So, we refuse to ask for recognition, and instead we want to take apart, we want to dismantle, we want to tear down the structures that right now limit our ability to find each other.“ (Hopkins, *Sounding...*, 2016; vgl. auch: Halberstam, *The Wild Beyond...*, 2013, S. 5-12, v. a. S. 10 f.)

<sup>392</sup> Vgl.: Alves, Maria Thereza, *Diothio Dhep*, Video transferred to DVD (Farbe, Sound, 2:35 Min.), 2004.

<sup>393</sup> Vgl.: Champesme, Marie-Thérèse & Laurent Le Sergent, *Foreword*, in: diess. [Hgg.], *L' universel? Dialogues avec Senghor, Joal-Fadiouth, Senegal 2004*, S. 93.

<sup>394</sup> Diese Einladung war für Alves deshalb so wichtig, weil hier explizit eine reale und künstlerische Partizipation vor Ort gewünscht war (vgl. u. a.: Alves, (*o. T.*), 11.8.2016).

verlorengegangenen, sozialen und kulturellen Praxis zusammen – die der Bestattung der Tiere auf dem kleinen Inselfriedhof *diothio dhep*. Der junge Moussa Gueye hatte Alves von der vergessenen Praxis der Tierbestattungen auf dem kleinen Inselfriedhof erzählt. Der *request*, der von ihm an Alves herangetragen wurde, sich im Namen seiner Generation etwas zu überlegen, um auf die Traditionsvergessenheit seiner Generation aufmerksam zu machen, hat für Alves' künstlerische Praxis und Forschungsansatz höchste Priorität.<sup>395</sup>

Ein an Alves als Künstler\*in herangetragener *request* hat für sie auch deshalb so immense Bedeutung, weil er konträr zu ihren Erfahrungen in den Americas läuft. Hier wird ihr nicht nur die Möglichkeit zur gesellschaftlichen Partizipation, zum Mitdenken und sozialem Gestalten gegeben, hier wird sie darüber hinaus gefragt mitzudenken und sich einzubringen. Post\_koloniale Geschichte schlägt sich hier anders als in Brasilien nieder. In jedem Fall scheint die Begegnung mit einer „Anderen“ und Fremden hier stattfinden zu können. Dadurch, dass Alves hier als vor Ort Anwesende wahrgenommen und von Ortsbewohner\*innen „eingeladen“ wird, über Lösungen von deren alltäglichen Problemen mit nachzudenken, zeigt sich der sozial real mögliche Raum, einen *request* an eine Fremde zu stellen und den Raum füreinander zu öffnen.

Alves wird von einem lokal spezifischen Problem erzählt: dem Vergessen eines Orts und Worts und einer mit diesem verbundenen Praxis. Alves' Reaktion auf den geteilten Raum ist ihr künstlerisches Engagement und ihre künstlerische Fantasie, d. h. hier, das Ersinnen einer Strategie. In einem Interview gibt sie eine weltverlinkende und post\_kolonialitätendifferenzierende, aufschlussreiche Auskunft:

„During the conference, ‚Artistic and Cultural Identity in the Americas‘ which was held in Sao Paulo in 1991, all the participants from Brazil were white. My role [as an artist] in this context becomes reduced to asking the same question every time, ‚Why?‘ There was no space to participate. This is why I left Brazil. [...]

---

<sup>395</sup> In einem Interview erzählt sie: „Moussa said: ‚We the young generation have forgotten our tradition.‘ This gave me the reason for being there, the people had a request. Several times, Moussa and I went to this small island with a video camera. My idea was that people could see us from the road as they went to the fields. They would ask what could we be doing there and during talks, they would begin to speak about the island again. This would be my intervention: to attempt the re-saying of this island in discussions among the people of the village, the re-pronouncing of the name, Diothio Dhep (small cementary). When there is a request, it is possible to work on specificity without playing the missionary.“ (Alves, Maria Thereza, [Interview], in: Champesme, Marie-Thérèse & Laurent Le Sergent [Hgg.], *L' universel? Dialogues avec Senghor, Joal-Fadiouth, Senegal 2004*, S. 99.) Moussa erklärt Alves, dass unter seinen Altersgenoss\*innen die Insel Diothio Dhep als Friedhof für geachtete Tiere in Vergessenheit geraten sei. Die toten Tiere würden jetzt ins Meer hinausgefahren, wobei das Problem sei, dass die Kadaver nicht weit genug hinausgefahren würden, sodass die toten Tierkörper wieder zurückgespült und das Wasser verunreinigen würden. Alves beschreibt den für sie wichtigen Zusammenhang von Zuhören, vor Ort sein und mit den Bewohner\*innen zu partizipieren als den für sie wichtigsten Kunstauslöser (vgl. u. a.: Alves, (o. T.), 11.8.2016).



The difficulty for us as artists invited to work in the context that we are involved in Senegal is not to fall into exoticism. There were some texts by Senghor that I thought were very important in this context. He talks about the universal but insists on the importance that we keep our specificity. I wanted to work on the specificity.“<sup>396</sup>

#### **2.4.2 – *diothio dhép* wieder hörbar machen und sich an Vergessenes erinnern**

Die Geschichte des kurzen Videos „Diothio Dhep“ ist viel rascher erzählt als die Bedeutung und das Ausmaß der mit dieser Geschichte zusammenhängenden menschlichen Sprach- und Handlungspraxis. Kürzer als Alves kann die Geschichte in dem zweieinhalbminütigen Film wohl kaum wiedergegeben werden. Der Film macht scheinbar nicht mehr, als uns seine eigene, reale Geschichte vorzutragen und uns damit „nur“ zu Zeug\*innen einer real möglichen Realitätsverschiebung zu machen. Das Filmskript in Alves' Archiv lautet:

„En Serere Diothio Dhep c'est le petit cimetiére, une ile ou sont enterres les animaux auquel nous voulons marquer du respect. // Il n'est plus utilise depuis qqls temps. // Moussaka Gueye disait ‚Nous la jeune generation nous avons oublie la tradition.‘ // Plusieurs jours de suite Moussa et moi nous sommes alles à Diothio Dhep. // Du chemin les gens qui vont au champs ou à la ville pouvait nous voir. // Le fait de parler de ce que nous pouvions bien faire a à Diothio Dhep reintroduisent les mots ‚le petit cimetiére‘ dans la conversation quotidienne et rendent son utilisation à nouveau possible. // Qqls jours plus tard après que son nom ete reprononce' Diothio Dhep le petit cimetiére le mot est de nouveau en usage.“<sup>397</sup>

Alves setzt sich mehrere Tage mit Moussa auf die Insel Diothio Dhep, und zwar so, dass sie von der Ferne und von der vielbefahrenen Straße aus gesehen werden können. Die Menschen können/sollen sich zu fragen beginnen, was Moussa und die Fremde dort, auf *diothio dhép*, machen. Alves weiß um die Macht des Tratsches und kalkuliert ihn als Motor sozialer Bewegung ein. Sie kann sich nur allzu leicht vorstellen, wie sich die Menschen tausenderlei Fragen stellen, etwa: „Was macht Moussa dort mit der Frau auf *diothio dhép*?“ oder „Hast du Moussa mit der Künstlerin auf *diothio dhép* sitzen sehen?“ oder: „Ist das Moussa, der dort mit der Fremden auf *diothio dhép* ist?“ oder „Ist die fremde Frau, die mit Moussa auf *diothio dhép* ist, nicht die Künstlerin?“ oder „Was haben die beiden auf *diothio dhép* zu suchen?“ oder „Wie hieß nochmal die Insel, auf der Moussa mit der Frau seit Tagen rumsitzt?“

Solche Fragen und Situationen imaginiert Alves als genau jene, die das Potenzial für die Wiedereinführung eines Worts in den täglichen Sprachgebrauch haben.<sup>398</sup> Mit der sich wieder

---

<sup>396</sup> Alves, [Interview], 2004, S. 99.

<sup>397</sup> Alves, Maria Thereza, *Diothio Dhep*, Filmskript, o.O., 2004.

<sup>398</sup> Vgl.: Alves, (o.T.), 11.8.2016.

einschleichenden Verwendung des Worts kann auch die Erinnerung an den Ort, seine Geschichte und seinen ursprünglichen Verwendungszweck zurückkehren. Die Wiederbenutzung des Worts kann ein Anfang sein, sich die vergessene Praxis dieses Orts in Erinnerung zu rufen und eine Rückaneignung möglich zu machen.

Diese Kunst ist im doppelten Sinne eine Kunst: Es ist die Projektgeschichte, von der uns das kurze Video erzählt und es ist die Kunst einer möglichen und einer realen Verschiebung durch eine künstlerische Intervention. *Diothio dhep* wird, nur wenige Tage nach den Treffen von Alves und Moussa auf *diothio dhep* wieder als Bestattungsstätte für Tiere benutzt. Das letzte Bild des Films zeigt einen toten Esel auf der Friedhofsinsel *diothio dhep*.

Es ist das Moment des Wiederhörbarmachens eines Worts im sozialen Austausch, das die Wiedererinnerung an den Ort ermöglicht und die Wiederaneignung einer Praxis bewirken kann. Hören, Zuhören, Erinnern, Rückbesinnen, Wiederaneignen werden in „Diothio Dhep“ in ihrer sich bedingenden Wirksamkeit und Realitätsgestaltung anschaulich gemacht. „Re-saying“ und „Re-pronouncing“<sup>399</sup> können gesellschaftsverändernde Wirkungen haben und sind als solches für Alves durchaus auch dekoloniale Methoden oder Praktiken des Widerstands gegen Logiken des Vergessens. Das Wiederhörbarmachen von vergessenen Worten bedeutet für die Bewohner\*innen eines Orts hier auch das wieder Hören können von verdrängten, aber in den Erinnerungen noch existenten, sozialen und kulturellen Praktiken, die durchaus wieder reaktiviert werden können.

### **2.4.3 – Bild-Ton-Verhältnis im Filmraum**

Wir sehen einen Weg und im Hintergrund den Ort, den uns eine Frauenstimme (es ist Alves) als den ehemaligen Tierfriedhof von Joal-Fadiouth vorstellt, *diothio dhep*. Wir sehen grüne Büsche, Wasser und den Baobab-Baum als markante und gut sichtbare Markierung aus den Büschen herausragen. Wir können die Friedhofsinsel, von der die Rede ist, nur erahnen. Wir hören das leise Grillen und Zirpen allerlei Insekten und Vögel und wir hören den Wind, der rauschend hart am Mikrofon der Videokamera aufprallt und eher einem beruhigenden Störgeräusch, das die Realität einfängt, als einem „professionellen“ Filmton gleicht.

Die Bildsequenzen springen abrupt, geradezu hart, von einer Szene zur nächsten. Wir sehen einen toten Esel am Boden liegen, während wir von der Frauenstimme über die vergessene Tradition des Orts erfahren. Die Szenerie springt zurück zum Einstiegsbild, zu dem Stück

---

<sup>399</sup> Alves, [Interview], 2004, S. 99.

Weg mit der Friedhofsinsel im Hintergrund. Doch diesmal ist Bewegung auf der sandigen Straße, Menschen, Tiere, Lastenkarren laufen und rattern mal langsam, mal rasch den Weg entlang. Alle laufen immer am selben Hintergrund, *diothio dhép*, vorbei. Es ist geschäftiges Treiben und die Kamera ist ausschließlich auf die Straße gerichtet, so, als ob sie nicht in der Lage ist, sich um etwas anderes zu kümmern. Wir sehen nie mehr als die Füße und Beine von Mensch und Tier, die vorbeiziehen, und die Räder der Fahrzeuge. Einzig Hunde, die klein genug sind, um von der Kameraeinstellung in Gänze eingefangen zu werden, sehen wir samt Kopf und Körper. Es ist die feine Ironie der menschlichen Betriebsamkeit, die sich hier in laufenden und rollenden Automatismen vor uns abspielt.

Die Frauenstimme erzählt von der Intervention mit Moussa auf *diothio dhép*. Wir sehen in einer kurzen Bildsequenz zwei Menschen beim Baobab-Baum sitzen, doch gleich wird unser Blick wieder zurück auf das Stück Weg gerichtet. Mehr Menschen ziehen die Straße entlang, bepackt mit Taschen, Plastiktüten, Kanistern – sekundenlange Szenen nur aus Getrappel und Gerappel, Geschlapse und Geschlurfe. Menschen und ihre Hilfsmittel ziehen vom rechten zum linken Bildrand und *vice versa*, es ist ein wunderbares und pausenlos geschäftiges Hin und Her aus Beinen, Tieren, Wagenrädern. Wir schnappen ab und zu ein paar Gesprächsfetzen auf, auch wenn wir ganz auf Augenhöhe mit Füßen und Unterschenkeln bleiben. Es ist, bei aller Komik, die dieser „Perspektive“ auf das alltägliche geschäftige Treiben innewohnt, deutlich, dass hier Leben unentwegt abläuft. Jeder Bildsprung zwischen den einzelnen Wegsequenzen unterscheidet sich nur durch die veränderten Lichtverhältnisse. Wir werden uns bewusst, dass dieser Weg von morgens bis abends benutzt wird und *diothio dhép* immer sichtbar, wenn auch vergessen, ist. Einmal zoomt die Kamera, als ob ihr für einen Moment langweilig wird, schnell in den Hintergrund hinein, sodass wir die beiden Interventionist\*innen am Baobab-Baum sitzen sehen können. So wird deutlich, dass alle, die den Weg entlangkommen, die beiden sehen können. Das Gespräch und der Tratsch kann beginnen und *diothio dhép* in den Mündern der geschäftig Hin- und Herlaufenden wieder Laut werden.

In der letzten kurzen Szene sehen wir das Foto eines soeben bestatteten Esels als Beweismaterial. Wir erfahren, dass nur wenige Tage nach den Interventionen eine erste Bestattung auf *diothio dhép* stattgefunden hat. Bild und Ton gehen im „Diothio Dhép“-Video einvernehmlich und affirmativ miteinander einher. Hier gibt es keine Widersprüche oder subtilen Bild-Ton-Strategien, die wir als hochsymbolische zu entflechten hätten. Der Film erzählt seine eigene kleine und für Alves so nachhaltig wichtige künstlerische Erfolgsgeschichte.<sup>400</sup> Eine

---

<sup>400</sup> Vgl. u. a.: Alves, Maria Thereza & Richard W. Hill, *The Freedom to Develop What Is Necessary: Maria Thereza*

Erfolgsgeschichte, die auch mit Blick auf das fünf Jahre später realisierte, fikionalisierte „Iracema (de Questembert)“-Videowagnis interessant ist; „Diothio Dhep’s“ audiovisuelle Kohärenz und Affirmation basiert auf seiner schieren Realität in Form einer, wenn auch noch so unwahrscheinlichen, echten Realitätsverschiebung, „Iracema (de Questembert’s)“ audiovisuelle Verkündungen basieren auf refiktionalisierten realen Verhältnissen einer zerbrochenen Realität, in die Alves etwas völlig Unvertrautes, etwas „Unmögliches“ platziert.

## **2.5 – Fazit der dekolonialen Begegnungen/Verknüpfungen**

Was hat das Video „Diothio Dhep“ mit „Iracema (de Questembert)“ zu tun, was die radikalen und als „imposterous“ beschimpften Imaginationen/Visionen der Letzteren mit der Wiedereinführung, der zurückgeholten Erinnerung eines Worts und einer mit dem Wort zusammenhängenden Praxis?

Das Video „Diothio Dhep“ berichtet uns, im Gegensatz zur Videoarbeit „Iracema (de Questembert)“, die Geschichte einer tatsächlich stattgefundenen Realitätsverschiebung, zu der Alves offiziell eingeladen bzw. als Künstlerin gefragt wurde. Die bisher unge- und unerhörte Geschichte von „Iracema (de Questembert)“ ist scheinbar konträr dazu eine fiktionale Realitätsverschiebung, die uns jedoch mit Blick auf „Diothio Dhep“ dafür sensibilisieren kann, dass Realitätsverschiebungen vielleicht immer und überall gewagt werden können (müssen), um Realität als *anders* möglich praktikierbar machen zu können. Reale Wagnisse basieren auf der Fiktion einer möglichen Realität oder auf der „Iracema (de Questembert’schen)“ „imposterous imagination“, etwas *anders* zu machen und sich etwas Verlorenes, Vermisstes oder Ersehntes zurückzuholen und/oder wiederanzueignen. „Diothio Dhep“ erzählt uns etwas Reales, etwas, das für Alves weder in Brasilien noch in Mexiko möglich war und das uns direkt auf die Differenzen post\_kolonialer Welten verweist. Sie beschreibt dies so:

„In Brazil and Mexico you want to do work with contemporary art and it is very difficult because people don’t feel that contemporary art is part of their cultural background, because they are taught actually the exact opposite, that this is not part of their cultural background, that it is part of other people’s cultural background, but not theirs. My mother had not been in a museum until I dragged her into one when I was in my late teens, because you are taught that in Brazil. You are taught that it has nothing to do with your life. And so I realized that yet as an artist, I want to work in situations like this, but I am not the nation state, I can not fulfill the obligation of the nation states which is to educate the population to be free in

---

*Alves Interviewed by Richard William Hill. Documenting a Cross-Cultural Politics and Aesthetics, in: Bomb Magazine, March 16, 2020 (unter: <https://bombmagazine.org/articles/the-freedom-to-develop-what-is-necessary-maria-the-reza-alves-interviewed/> (aufgerufen am 16.3.2020).*

thought and be as engaged as they wished to be. That I can not do [...]. [I]t requires a whole lot of people to be able to move that situation where the arts is open to everyone, which it is, but not in the nation states, [...] and Brazil consistently says: It's not.<sup>401</sup>

Auf den realitätsverschiebenden Möglichkeitsraum, der innerhalb einer Gesellschaft gewünscht ist, legt Alves besonderes Augenmerk. Das Analysieren post\_kolonialer Spezifikationen verbindet wiederum im Kern ihre unterschiedlichen Projekte und deren Ausrichtung. Das heißt, dass ganz in diesem Sinne sowohl die Identifikation und Gestaltung eines vermeintlich abgelegenen Orts und seiner künstlerischen Benutzung als dekoloniales Abschreiben von Ortsgeschichten („Barra / Barre“) als auch das unendliche und mit unendlichen Möglichkeiten ausgestattete Langzeitgedächtnis von Samen-Welt-Geschichten („Wake for Berlin“) sowie das Wiederhörbarmachen eines Worts und der dazugehörigen Praxis („Diothio Dhep“) zu Alves' stets an spezifische Realitäten adaptierte Strategien gehört, das Verunmögliche, das Verdrängte, das Vergessengemachte, das Marginalisierte und das Entsaigte in Weltverschiebende-Praxis dekolonialen Denkens und Handelns zu holen. Diese vielen Praktiken dekolonialen Entmachens verweigern sich aber vorab einer epistemologischen Diskursbegrenzung, sondern sie folgen dem intensiven Zuhören, der Zuwendung, der spezifischen Realität und dem Sich-zum/r-Anderen-hin-öffnen. Aus den Realitäten heraus ergibt sich die Notwendigkeit und Richtung des dazugehörigen Kunstdiskurses. Mittels solcher Praktiken hakt Alves immer wieder in Kontexte und Geschichten ein, um bisher abgedrängte Denk-, Diskurs- und Handlungsräume für das Verunmögliche, für das Anderisierte und für den/die/das Indigene/n freizumachen.

---

<sup>401</sup> Alves, (*o. T.*), 11.8.2016.

## PART 3 – IHR/WIR

### „Para você, onde é o lugar do indígena?“ / „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“ [Potira Kambeba, 2017]

#### 3.1 – „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“ Mit Alves’ „Um Vazio Pleno / A Full Void“<sup>402</sup> die verunmöglichte Leerstelle in Brasilien vermessen

„The method guiding this writing practice is best described as critical fabulation. [...] The task of writing the impossible [...].“<sup>403</sup>

„The necessity of trying to represent what we cannot, rather than leading to pessimism or despair must be embraced as the impossibility that conditions our knowledge of the past and animates our desire for a liberated future.“<sup>404</sup>

##### 3.1.1 – Langer Prolog aus vielen anderen Stimmen, um das Ausmaß der Leere (*void*) in Brasiliens Gegenwart zu ermessen

Maria Thereza Alves’ Projektarbeit „Um Vazio Pleno / A Full Void“ von 2017 dreht sich um Brasiliens Leerstelle (*void*), in der Indigene und ihre Geschichten aktiv vergessen gemacht werden. Die Produktion der Leerstelle ist post\_kolonial systematisch und basiert auf dem weißen Privileg den/die/das Andere/n nicht zu wissen oder schärfer formuliert: „the need not to know.“<sup>405</sup> Der Widerspruch, in dem wir uns bewegen, hat System, ist also nur vermeintlich einer, denn er ist das konstitutiv notwendige Paradox post\_kolonialer Selbst-Narrationen, Historizität und Sozialität sowie der sie legitimisierenden Historiografisierung. So umkreist das folgende Kapitel die kolonialhistorisch produzierte Leere, die bis heute alles durchziehende, präsenste und abwesende Leerstelle, in der „der/die/das Indigene“ Brasiliens als

---

<sup>402</sup> Details auf Alves’ Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void/?searched=vazio+pleno&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2](http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void/?searched=vazio+pleno&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2) (aufgerufen am 10.5.2020).

<sup>403</sup> Hartman, *Venus...*, 2008, S. 11 und 14.

<sup>404</sup> Ebd., S. 13.

<sup>405</sup> Mills, *White Ignorance*, 2007, S. 35. Das Originalzitat lautet: „White ignorance has been able to flourish all of these years because a white epistemology of ignorance has safeguarded it against the dangers of an illuminating blackness or redness, protecting those who for ‚racial‘ reasons have needed not to know. Only by starting to break these rules and meta-rules can we begin the long process that will lead to the eventual overcoming of this white darkness and the achievement of an enlightenment that is genuinely multiracial.“ (Ebd.)

*void/voided* existiert. Es braucht Hartmans „critical fabulation“ als dekoloniale Methode, um über eine Leere, die nicht gewusst werden will, zu schreiben.

Alves' umfangreiches Gemeinschaftsprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ entstand 2017 in Sorocaba im Bundesstaat São Paulo auf Einladung der Frestas Triennale, die ebenfalls in Sorocaba stattfindet. Ein wichtiger Teil des Gesamtprojekts bestand aus der intensiven Zusammenarbeit mit indigenen Student\*innen an der Universität in Sorocaba, die in einer atemberaubenden Interviewinvestigation ihrer nicht-indigenen Kommiliton\*innen mündete.

Der UFSCar Campus in Sorocaba (*Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba*) wurde 2006 eröffnet; das Quotensystem auf dem gesamten Campuskonglomerat in Sorocaba wurde 2008/2009 eingeführt. Vor 2008/2009 gab es keine indigenen Student\*innen an dieser Universität. Mit dem Quotensystem gehört die Universität Sorocaba zu einer der wenigen Universitäten in Brasilien, die eine *cota indígena* überhaupt eingeführt haben. Im Nordosten Brasiliens gab es 2017 keine Universität mit einer *cota indígena*. Das war bzw. ist einer der Hauptgründe warum in Sorocaba nicht nur „so viele“ indigene Student\*innen studieren (es sind 30 von insgesamt 20.000 Studierenden an allen Sorocabaner Campussen), sondern warum diese auch aus dem sehr weit entfernten Norden des Landes, d. h. aus Bundesstaaten wie Acre und Amazonien, kommen müssen.

Die Quote der unterschiedlichen Fakultäten einer Universität sieht vor, dass sie meistens jeweils für maximal eine/n oder zwei indigene/n Student\*innen einen Studienplatz zur Verfügung stellen. Das bedeutet – neben der Unwahrscheinlichkeit, als Indigene/r überhaupt an einer öffentlichen Universität Brasiliens studieren zu können –, dass die meisten zudem nicht studieren können, was sie studieren möchten oder was für die *communities* wichtig wäre.

2013 gab es auf dem UFSCar Universitätscampus, ein Campus von mehreren der Universität Sorocaba, gerade einmal zehn indigene Student\*innen, die über die *cotas indígenas* dort studieren konnten. 2017, im Jahr als Alves einen wesentlichen Teil des Projekts „Um Vazio Pleno / A Full Void“ zusammen ihnen realisiert hat, studierten ungefähr 30 indigene Student\*innen an der UFSCar. Das war zum damaligen Zeitpunkt weniger als 1 % der Gesamtsumme der Studierenden auf dem UFSCar Campus. Für diese etwa 30 Student\*innen gab es 3 zuständige, nicht-indigene Indigenenbeauftragte.

Der eigens für sie vorgesehene Raum, der als Treffpunkt für die indigenen Student\*innen an der UFSCar eingerichtet ist, heißt „Indigenenraum“. Es ist ein kleiner und sehr spärlich eingerichteter Raum, mit Heizraumfenstern zu einem der überdachten Innenhöfe, sodass es hier weder einen Ausblick nach draußen noch ausreichend Tageslicht im Inneren des Raumes gibt. Zudem gibt es in diesem Raum so gut wie keine technische Ausstattung. Im Gegensatz dazu

sind die nicht-indigenen Gemeinschaftsräume großzügig, u. a. mit Tisch- und Arbeitsnischen, Materialien, Sitzcken, Teppichboden und Computern, ausgestattet.<sup>406</sup>

Rechnet man die Gesamtzahl indigener Studierenden auf allen Campussen der Universität in Sorocaba zusammen, waren es 2017 weniger als 0,5 % der Gesamtstudierenden. Bis zum heutigen Zeitpunkt<sup>407</sup> ist diese Quote sogar gesunken, da die Regierung unter Michel Temer unmittelbar nach dem Putsch gegen Dilma Rousseff Teile der „Rassenquote“ (*quotas racais*), die „gesellschaftlich Benachteiligte“ integrieren sollte, zurücknahm. Zudem ist der Druck auf indigene Studierende universitätsintern enorm hoch. Alltägliche Probleme beginnen meist schon bei der Sprache und der Sprachunfähigkeit des brasilianischen Lehrpersonals. Viele der indigenen Student\*innen sprechen zwar mehrere indigene Sprachen, haben aber nicht selten erst wenige Jahre vor Eintritt an die Universität zusätzlich Portugiesisch gelehrt. Weitere Probleme sind die Essensversorgung für die Student\*innen, die ihnen nicht vertrauten westlichen Lehr- und Unterrichtsmethoden sowie auch die teilweise extrem weiten Heimwege zu ihren *communities*. Zudem erhöht das heftige Ausmaß der Landkonflikte und -kämpfe in ihren *communities* den Druck auf die Student\*innen, weil ihre physische Anwesenheit hier oft wichtig wäre. Das alles hat nicht selten zur Folge, dass viele von ihnen ihr Studium abbrechen und in ihre *communities* zurückgehen, wo ihre Energie so dringend gebraucht wird.

Die wenigen bisher dargelegten Informationen waren nur vor Ort, auf dem Campus in Sorocaba und im Kontext von Alves' Projekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“, zu erfahren. Jede Recherche ergibt in Bezug auf aktuelle Zahlen keine eindeutigen, dafür oft widersprüchliche Informationen. Zu viele Aspekte sind unbekannt, vergessen, ungedruckt oder ändern sich gesetzlich, aufgrund der politisch konstant instabilen Lage, so rasch, dass schnell der Überblick verloren geht.<sup>408</sup> So besteht auch die Geschichte der Institution und ihrer Studierenden in

---

<sup>406</sup> Material oder Utensilien aus diesen „weißen“ Räumen für die Produktionszeit von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ auszuleihen, war, unter fragwürdigen Ausreden, unmöglich.

<sup>407</sup> Dieses Kapitel und die dazugehörigen Recherchen zum Thema „colonial unknowing“ sind weitestgehend im Frühjahr/Sommer 2019 entstanden, wobei v. a. mit Blick auf die Zahlen der Studierenden und vieler Details, die die Universität Sorocaba und die Ausbildungslandschaft in Brasilien betreffen, auf Quellen/Referenzen meiner zweiten brasilianischen Forschungsreise im August/September 2018 zurückgehen. Ohne diese direkten Erfahrungen, Gespräche und Hinweise wäre es mir nicht möglich gewesen, über das post\_koloniale Ausmaß der Verleugnung des/r Indigenen und möglicher dekolonialer Praktiken der Verschiebung nachzudenken sowie die dekolonial sehr viel weitergehenden, außerbrasilianischen, Forschungen mit Brasiliens post\_kolonialer Spezifik ins Verhältnis zu setzen (vgl.: Lukatsch, Wilma, *Brasilianisches Notizbuch 10. Juli bis 14. August 2017*, o.O. 2017 [unpubl.] und dies., *Brasilianisches Notizbuch 15. August bis 19. September 2018*, o.O. 2018 (unpubl.).

<sup>408</sup> Eine Forschungsanalyse zum brasilianischen Bildungssystem, die 2016 vom Deutschen Akademischen Austauschdienst Bonn herausgegeben wurde, besagt zum Beispiel, dass die Regierung 2012 das Quotensystem beschlossen habe. Die Interviews mit den Student\*innen in Sorocaba zeigen jedoch, dass das Quotensystem bereits in den Jahren davor



Sorocaba aus den post\_kolonial produzierten blinden Flecken, die brasilianische Bildungspolitik, Geschichts- und Erinnerungskultur durchzieht.<sup>409</sup> Möchte man Licht (Sinn, Geschichte, Wissen etc.) in die Hintergründe der Kunst, ihrer Produktionsbedingungen und ästhetischen Verortungen von Alves' Gemeinschaftsprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ von 2017 bringen und dabei vor allem dem Problem der post\_kolonialen Quellenlogik und ihrer un-/verfügbaren Referenzen begegnen – die Alves hier konterkariert, indem sie bislang unautorisierte Quellen produziert –, dann stellt sich die Frage, ob und wie die Leere und der/die/das Entleerte selbst, die die Notwendigkeit für andere Quellen fordert, methodisch greifbar werden kann.

Wesentlicher Teil von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ sind besagte Interviews, die eine Gruppe indigener Student\*innen der UFSCar mit ihren nicht-indigenen Kommiliton\*innen geführt haben. Die Fragen, die die Student\*innen während eines intensiven Workshops mit Alves 2017 formulierten, sind nicht nur Dokumente, Quellen und Beweise einer mit ihnen verknüpften Realität, sie waren für alle Beteiligten vor allem aber auch dekolonial heilsam in der Hinsicht, als dass es für solche umgedrehte Investigation/Forschung in Brasilien keine Vorbilder existieren. Dass Alves hier im Feld der Kunst einen Raum geöffnet hat, in dem Indigene selbst ihr nicht-indigenes Außen adressieren konnten, ist ein Beweis auch dafür, dass Kunst Referenzen für dekoloniale Entgrenzung produzieren kann, um Gegengeschichte in Brasiliens Öffentlichkeit zu bringen.

Im Folgenden collagiere ich einige der Fragen und Antworten aus diesem anderen Material der Kunst abwechselnd mit Zitaten dekolonialer Forscher\*innen u. a. aus den USA, Kanada, der Karibik und Australien. Dieses Zueinanderstellen versteht sich als epistemischer Dreh einer dekolonialen Bestätigung des in Brasilien verleugneten Bodens, von dem aus die indigenen Student\*innen ihre Interviews geführt haben und von wo aus ihre Fragen von uns zu hören sind.<sup>410</sup> Es ist der Boden der post\_kolonialen Realität, auf dem sich sowohl die

---

schon existierte, wenn auch nur an sehr wenigen Universitäten des Landes (vgl.: Barkhausen, Anna & Martina Schulze, *Bildungssystemanalyse Brasilien 2016*, hrsg. v. DAAD [Deutscher Akademischer Austauschdienst, Bonn], Bonn 2016; siehe aber auch folgenden, rhetorisch problematischen Text: Suhr, Henning, *Brasiliens Indianerpolitik. Zwischen neuer Gewalt und alten Problemen*, in: KAS, Focus Brasilien, Ausgabe 2, Juni 2008, unter: [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_13908-544-1-30.pdf](http://www.kas.de/wf/doc/kas_13908-544-1-30.pdf) [aufgerufen am 4.3.2017]).

<sup>409</sup> Brasiliens Universitätsgeschichte beginnt im amerikanischen Vergleich post\_kolonialer Geschichten sehr spät. Erst 1912 wurde die erste Universität des Landes in Curitiba, Paraná gegründet (vgl. u. a.: Benninghoff-Lühl et al., 2001; Buarque de Holanda, *Die Wurzeln...*, 1995; Stam & Shohat, 2014 oder Alves, Maria Thereza, (*Letter to a Fulbright Scholar on Native Issues and Reality*), E-Mail-Korrespondenz mit einer Fulbright Stipendiatin, 22.6.2017 [unpubl.]).

<sup>410</sup> Die von mir im Folgenden verwendeten Zitate stammen alle aus außerbrasilianischen Forschungskontexten.

Unwahrscheinlichkeit/Irrealität der „indigenen“ Fragen als auch die Vergesslichkeit/Unschuldigkeit der nicht-indigenen Antworten als post\_koloniales Privileg im Raum des verunmöglichten „Zwischen uns“ situiert. Die folgende Collage soll Licht in den alltäglichen Abgrund und die post\_kolonial „gepflegte“ Traumatisierung indigener Realitäten in Brasilien werfen.

**Frage:** „Wie viele Indigene gibt es hier an der Universität, auf dem Campus, weißt du das?“

**Antwort:** „Also, ich habe keine Ahnung, wie viele Indigene es gibt. Aber ich glaube, dass es im Vergleich zur Gesamtzahl Indigener in Brasilien eine Minderheit ist. [...] Ich glaube jedoch, dass die UFSCar eine Universität ist, an der es einen hohen Anteil Indigener gibt im Vergleich zu anderen Universitäten. Denn ich hatte Kontakt mit anderen (Universitäten) und so viele Indigene, wie auf diesem Campus hier, habe ich nicht gesehen.“<sup>411</sup>

„Within no more than a handful of generations following their first encounters with Europeans, the vast majority of the Western Hemisphere’s native peoples had been exterminated. The pace and magnitude of their obliteration varied from place to place and from time to time, but for years now historical demographers have been uncovering, in region upon region, post-Columbian depopulation rates between 90 and 98 percent with such regularity that an overall decline of 95 percent has become a working rule of thumb. [...] The destructions of the Indians of the Americas was, far and away, the most massive act of genocide in the history of the world.“<sup>412</sup>

**Frage:** „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“

**Antwort:** „Dort, wo sie er sich wohlfühlt. [...] Ich denke, er hat das recht, wie jeder Staatsbürger zu wählen, wo er sich am besten fühlt.“

„Too often, however, academic discussions of this ghastly event have reduced the devastated indigenous peoples and their cultures to statistical calculations in recondite demographic analyses.

---

Dieser über Brasilien hinausreichende Zitationskontext scheint mir für Alves’ Projektrahmen vielversprechender hinsichtlich der Bedeutung der dekolonialen Reichweite der Kunst zu sein, denn er bringt die nötige „Luft“/Abstand in das diskursive und epistemisch gepflegte/behütete Vergessen in Brasilien. Auf die Weise kann die dramatische Enge, in der indigenes Sprechen innerhalb Brasiliens möglich ist, ebenfalls klarer werden.

<sup>411</sup> Alle Transkriptionen und deutschen Übersetzungen der Interview-Investigationen der UFSCar-Student\*innen von der Autorin. Die im folgenden zitierten Fragen und Antworten werden nicht jeweils neu referenziert; alle zu sehen und hören unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void?c=> (aufgerufen am 25.4.2020). Ebenso habe ich auf die Nennung der Namen verzichtet, da die Fragen gemeinschaftlich von allen beteiligten Student\*innen entwickelt worden sind. Alle Namen sind aber stets vollständig aufgelistet in allen Publikationen des Projekts so auch auf der Webseite von Alves.

<sup>412</sup> Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. x.

[...] As a result, the very effort to describe the disaster's overwhelming magnitude has tended to obliterate both the writer's and the reader's sense of its truly horrific human element. [...] [T]o keep in mind the treasure of a single life in order to avoid becoming emotionally anesthetized by the sheer force of such overwhelming human evil and destruction. [...] We must do what we can to recapture and to try to understand, in human terms, what it *was* that was crushed, what it *was* that was butchered. It is not enough merely to acknowledge that much was lost. [...] **We shall have to rely on our imaginations to fill in the faces and the lives.**<sup>413</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

**Frage:** „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“

**Antwort:** „Der Ort der Indigenen ist jeder Ort, an dem er sein möchte.“

„The story of the new world is horror, the story of America a crime. To read mnemonically is to connect the violences and genocides of colonization to cultural production and political movements in order to disrupt the elisions of multicultural liberal democracy that seek to rationalize the originary historical traumas that birthed settler colonialism through inclusion. [...] Such a reading praxis understands indigeneity as radical alterity and uses remembrance as a means through which to read counter to the stories empire tells itself.“<sup>414</sup>

**Frage:** „Und als du zum ersten Mal mit Indigenen gesprochen hast, was war deine Reaktion?“

**Antwort:** „Nun also, es war eine ein wenig beschämende Reaktion, denke ich. Weil da war ein Junge, der in Pädagogik reinkam, das war im ersten Jahr, als ich hier angefangen habe. Und ich sagte: „Du meine Güte, wie cool! Du bist indigen und so!“ Nein, ich habe es so gefragt: „Du bist ein *indio*? Du bist ein *indio*? Wohnst du in einem *oca*? Sprichst du *tupí*?“ Das war, weil ich sehr unwissend war, aber ich war wirklich sehr neugierig. Also ich habe gesagt: „Du meine Güte, was für eine Ignoranz, ne, zu einer Kultur. Nachdem ich es besser verstanden hatte, sowas wie, es gibt nicht den *indio*, es gibt viele Kulturen, viele Ethnien.“

„The state of enchantment was ultimately the rational plan to empty lands of presence via discourses of *terra nullius* in order to refill them with [British] imperial laws.“<sup>415</sup>

---

<sup>413</sup> Ebd., S. x f.

<sup>414</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xii f.

<sup>415</sup> Ebd., S. 22. Zum Thema der *terra nullius* siehe auch: Ebd., S. 64. Vgl. ebenfalls: Stam & Shohat, die die Festlegung von besiedeltem Land als *terra nullius* als Prozess der „ethnischen Säuberung“, als einen „Diskurs imaginierten Auslöschens“ (Ebd., S. 24.) beschreiben. Sie führen aus: „Der eurozentrische Diskurs leugnet die politische, religiöse, rechtliche und kulturelle Selbstvertretung kolonisierter Völker und behandelt beispielsweise die indigene Bevölkerung Amerikas wegen der Produktion von >nichts< als durch einen ursprünglichen Mangel gekennzeichnet und erklärt deshalb ihr Land zur *terra nullius* und die indigene Kultur zur *cultura nullius*.“ (Ebd.) Ich stimme Stam und Shohat

**Frage:** „Ich möchte eine andere Frage stellen: Kennst du ein indigenes Volk? Falls ja, was war dein erster Kontakt und die Erfahrung, die du hattest? Und falls nein, hättest du Lust darauf sie kennenzulernen?“

**Antwort:** „Nein, ich kenne keinen, ich war nie persönlich in einem. Ich weiß, dass es ein [*aldeia*] in der Nähe gibt, das im Bundesstaat São Paulo liegt, ich erinnere mich nicht richtig an die Stadt. Wirklich, [ich habe] nur Informationen aus dem Internet, durch Videos.“

„But even the worst wars end. [...] Genocide is different. The *purpose* of genocide is to do away with an entire people, or to indiscriminately consume them, either by outright mass murder or by creating conditions that lead to their oblivion.“<sup>416</sup>

**Frage:** „Und wie stellst du dir eine *community*, ein indigenes *aldeia* vor?“

**Antwort:** „Ich denke, dass meine Vorstellung sehr derjenigen gleicht, die im Fernsehen gezeigt wird: diese Sache, die mitten im Wald ist, voller *ocas*, mit Menschen so total natürlich und ohne viel Einfluss von außen. Aber... ohne Kontakt von Angesicht zu Angesicht.“

„At the most basic level, what Spivak identifies as the "worlding of a world" is the discursive work of colonialism that enters land already inhabited by peoples with their own laws, customs, languages, and orderings of the world; declares said lands "uninhabited"; and then proceeds to establish another alien world as the dominant order. Key to this discursive work is the paradigmatic uninscribed, uninhabited earth, the *terra nullius* convenient colonial construct that maintained lands were empty of meaning, of language, of presence, and of history before the arrival of the

---

darin zu, dass in den Amerikas eine ethnische Säuberung stattgefunden hat. Jedoch wäre ich vorsichtig, von einem „Diskurs imaginierten Auslöschens“ zu sprechen, da bei einer solchen Formulierung zu leicht der Eindruck entstehen könnte, die Auslöschung selbst könne imaginiert sein.

Der hinter der Auslöschungspolitik des zur *terra nullius* erklärten Kontinents stehende eurozentrische Diskurs als einem, der seit der Eroberung der Amerikas die westliche Überlegenheit in das Zentrum seines Selbstverständnisses eingebracht hat, operiert nicht nur mit Binaritäten, um Hierarchisierungs- als Differenzdenken in jedem von uns zu naturalisieren, sondern er durchzieht alle Instanzen des Weltmachens und Weltimaginierens und durchzieht damit selbst noch ethisch-moralische Imaginierbarkeiten. Selbst Lévinas' vorontologische Ethik muss diesbezüglich dekolonialisiert werden, weil sein/e Andere/r ein/e nichtkoloniale/r Andere/r ist, der/die den kolonial Anderisierten als reales Gegenüber somit ausgelöscht (entimaginiert) und entleert und ihn/sie mithilfe ethischer Prämissen droht auf ewig vergessbar/unimaginierbar zu machen. Lévinas' Andere/r ist in diesem Sinne als *persona nullius* zu markieren. D.h., so sehr wir Lévinas' Andere/n für ein *anders* Denken brauchen – denn ich sage trotz allem, dass Lévinas' Andere/r der/die einzige Andere ist, auf den wir uns gemeinschaftlich real und philosophisch berufen können –, so sehr müssen wir ins Zentrum jedes dekolonialen Engagements sein/ihr uns post\_kolonial vergessen gemachtes und entanderisiertes Sein, stellen.

<sup>416</sup> Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. 254.

European. [...] And such a worlding is accomplished by denying that an "originary" world or peoples exist."<sup>417</sup>

**Frage:** „Eine andere Frage: Was ist deine Meinung dazu, wenn die Medien etwas zeigen, das mit indigener Kultur zu tun hat?“

**Antwort:** „Die indigene Kultur... ich interessiere mich sehr für sie, weil beim Studium der Geschichte sehen wir, dass wir diese Sache lernen, dass wir sie aber nicht sehr tiefgreifend verstehen, wie sie passiert ist und dass die indigenen Völker da waren, als Brasilien noch nicht Brasilien war. Da waren die indigenen Völker schon hier. Also waren sie sehr wichtig, um unsere Kultur aufzubauen. Und ich glaube, dass Brasilien nicht wäre, was es heute ist, wenn es nicht die indigenen Völker gegeben hätte, oder?“

„Moreover, the important question for the future in this case is not "can it happen again?" Rather, it is "can it be stopped?" For the genocide in the Americas, and in other places where the world's indigenous peoples survive, has never really ceased."<sup>418</sup>

**Frage:** „Glaubst du, dass in Brasilien indigene Sprachen sehr abgewertet werden? Und das gleiche mit den Sprecher\*innen der Sprache passiert?“

**Antwort:** „Also, ich glaube ja. Ein Großteil vieler Wörter, die wir benutzen, sind indigenen Ursprungs, ne. Nur dass... sie sind in unserer Sprache und wir sehen das an keiner Stelle. Es ist so: man nimmt es nicht wahr, dass der Ursprung der Wörter, die wir häufig verwenden, indigen sind. Nur siehst du das [sie] nicht auf der Straße, du siehst es nicht im Fernsehen, du siehst es nicht.“

„The world knows very well who we are, how we look, what we do and what we say – from the narrative of the oppressor. The knowledge is false, but it is known.

We, then, are left somewhere else, (no-where else). **By the very act of speaking we contribute to the silence, the nullification, laid upon us.**

It is not as though we ourselves are attempting to speak from within some pristine state of savage grace. Colonisation is not external to the colonised, and it makes for neither wisdom nor charity among the colonised. Made to feel unreal, inauthentic, we often participate in our own oppression by assuming identities or attitudes from within the colonisation structure."<sup>419</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

---

<sup>417</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. 64 f.

<sup>418</sup> Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. xiii.

<sup>419</sup> Durham, Jimmie, *Cowboys and ...*, in: Fisher, Jean (Hg.), *A Certain Lack of Coherence. Writings on Art and Cultural Politics*, London 1993, S. 182.

**Frage:** „Was möchtest du gerne über Indigene wissen?“

**Antwort:** „Wie zum Beispiel die Umstellung der Indigenen innerhalb der Universität ist, ob es Schwierigkeiten gibt, ob es Unterstützung/Rückhalt braucht? Das ist eine Sache, die ich nicht weiß. Ich bin seit fünf Jahren hier an der Universität und ich habe keine Ahnung davon.“

„The deadly predicament that now confronts native peoples is simply a modern *requerimiento*<sup>420</sup>: surrender all hope of continued cultural integrity and effectively cease to exist as autonomous peoples, or endure as independent peoples the torment and deprivation we select as your fate. [...] Here, the modern *requerimiento* pressures Indians either to leave the reservation and enter an American society where they will be bereft and cultureless people in a land where poor people of color suffer systematic oppression and an ever-worsening condition of merciless inequality, or remain on the reservation and attempt to preserve their culture amidst the wreckage of governmentally imposed poverty, hunger, ill health, despondency, and the endless attempts of the federal and state governments at lands and resource usurpation.“<sup>421</sup>

**Frage:** „Was denkst du im Hinblick auf die Indigenen hier an der UFSCar?“

**Antwort:** „Ich denke, dass sie letztendlich institutionell und akademisch unsichtbar sind für die Professoren, für die Studenten.“

„White ignorance is not infeasible (even if it sometimes seems that way!), and some people who are white will, because of their particular histories (and/or the intersection of whiteness with other identities), overcome it and have true beliefs on what their fellow whites get wrong. So white ignorance is best thought of as a cognitive tendency—an inclination, a doxastic disposition—which is not insuperable. If there is a sociology of knowledge, then there should also be a sociology of ignorance.“<sup>422</sup>

---

<sup>420</sup> *Requerimiento* ist „Teil der juristischen Rechtfertigung für die Eroberung indigener Territorien [...] (dt.: Aufforderung, Mahnung). In diesen öffentlich vorgelesenen Erklärungen forderten die Konquistadoren – zumeist auf Spanisch oder Latein – die bedingungslose Kapitulation der indigenen Bevölkerung, die Anerkennung der Herrschaft der christlichen Kirche über die Welt und der spanischen Krone über Amerika. Der *requerimiento* besagte ebenfalls, dass im Falle einer Nichtanerkennung die Indigenen zu Sklaven gemacht würden, ihnen ihr Eigentum genommen werde und dass deren kriegerische Eroberung rechtlich sei. Eingeführt im Jahre 1513 und auf den Ausarbeitungen des Kronjuristen Juan López de Palacios Rubios beruhend, wurde der *requerimiento* mit den *Leyes Nuevas* 1542 formal außer Kraft gesetzt. Schließlich wurde er im Zuge einer Politik, die nicht mehr von einer Eroberung, sondern einer Befriedung der Gebiete sprach, im Jahr 1573 mit der ‚Einladung, sich zu unterwerfen‘ ersetzt.“ (*Caminos – Eine Reise durch die Geschichte Lateinamerikas*, Lexikon des Lateinamerika Instituts der Freien Universität Berlin, unter: <https://www.lai.fu-berlin.de/e-learning/projekte/caminos/lexikon/requerimiento.html> [aufgerufen am 27.4.2020]).

<sup>421</sup> Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. 258.

<sup>422</sup> Mills, *White Ignorance*, 2007, S. 23.

**Frage:** „Wieviele Indigene gibt es, oder weißt du, wie viele es hier an der Universität gibt?“

**Antwort:** „Also, ehrlich, ich habe keine Idee, wie viele es gibt. Ich habe schon mal gehört, dass es zwei oder drei Quoten pro Kurs gibt, aber so eine Information hatte ich nie.“

„In the Brazilian case, in contrast to the racial regime in the United States, national ideology excludes isolated Indians, who remain across a conceptual (albeit ever-receding) frontier, at the same time as it strives to dissolve Blackness into the mainstream.

Scholarly concern with Brazilian slavery has tended to obscure the role of territorial dispossession in the making of Brazilian settler society, as if the two were separate topics.“<sup>423</sup>

**Frage:** „Kennt ihr irgendeine indigene *etnia*? Falls ja, was war euer erster Kontakt oder die Erfahrung, die ihr gemacht habt? Oder, falls nicht, hättet ihr Lust oder Neugierde zu wissen, wie diese Völker leben?“

**Antwort 1:** „Wirklich kennen, also, nein. Der einzige Kontakt, den wir haben, ist mit unserem Freund hier an der UFSCar.“

**Antwort 2:** „Weil, wie wir gesagt haben, in unserer Klasse gibt es auch Indigene.“

**Antwort 1:** „Es gibt immer einen Indigenen, ne? Und ich denke, das ist der einzige Kontakt, den ich je hatte.“

**Antwort 2:** „Ja. Aber so... in ein indigenes Dorf gegangen... nein.“

**Antwort 1:** „Ich kenne seine *etnia* nicht, darüber weiß ich nichts.“

„[Indigenous] communities exist outside history. When they eventually join modern Brazil, as they steadily do, they acquire colours to complement their immersion in its indiscriminate ocean of poverty. **Paradoxically, therefore, coming into colour makes once-were Amazons invisible. As they shift from cultural curio to social problem – from anthropology to sociology.**“<sup>424</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

**Frage:** „Und was würdest du gerne über Indigene wissen?“

**Antwort:** „Ah, das ist interessant, nicht wahr? Weil, es ist so... ob wir wollen oder nicht, es ist Teil unserer Kultur und ich denke, dass es übergreifend grundsätzlich überhaupt nicht eingeschlossen ist. Also, ich glaube, dass der Brasilianer den Indigenen wirklich nicht kennt, verstehst du? Zumindest die meisten.“

„The Brazilian baroque is a ruling class escape hatch. [...], [W]e encounter a regime of race that does not essentialise. If anything, the opposite is the case. Though inequality in Brazil is

---

<sup>423</sup> Wolfe, *Whoever Says...*, 2016, S. 138.

<sup>424</sup> Ebd., S. 139.

orchestrated by means of calculus of White and Black, the Brazilian categories are not racial in a sense of that correspond to the racialisations of African Americans or European Jews. Full siblings in Brazil can be assigned different classifications, which vary with the judgements of individuals and can change across time. This is the reason for referring to the Brazilian system as one of colour not of race. **In Brazil, race operates through denial.** [...]

Despite this major difference, however, the regimes of difference obtaining in Brazil and the United States both reproduce colonial relationships [...]. In their very lack of apparent system, **the endless gradation of Black/White admixture sustain a twin project that combines the subjugation of African Brazilians with the elimination of Native Brazilians.**

Thus we come to the Natives, who have been conspicuous for their low profile in our discussion of Brazil. But **their marginalisation is the point. It is a productive absence, which reinforces the logic of the system as a whole.** In Roland Barthes's terms, Native constitute an absent centre, invisibly ordering the random proliferation of ethnic categories. A classificatory system governed by mixtures of Black and White is not a natural or foreordained. It is a contingent product of history.<sup>425</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

**Frage:** „Was hat sich in deinem Leben verändert, nachdem du eine/n Indigene/n kennengelernt hast?

**Antwort:** „Es hat sich in mehrfacher Hinsicht geändert, vor allen Dingen sind Vorurteile und vorab gesetzte Vorstellungen zu Bruch gegangen. Wir kennen...wir glauben, den *indio* zu kennen als jemand, der im Wald lebt, der nackt rumrennt, mit Kopfschmuck... und anderem, typisch indigenem, Zubehör.“

„[T]his is the crime of which I accuse my country and my countrymen, and for which neither I nor time nor history will ever forgive them, that they have destroyed and are destroying hundreds of thousands of lives and do not know it and do not want to know it. [...] But it is not permissible that the authors of devastation should also be innocent. It is the innocence which constitute the crime.“<sup>426</sup>

**Frage:** „Was denkst du über, oder was würdest du gerne über eine indigene *community* wissen?“

**Antwort:** „Also, ich weiß sehr wenig und hatte noch nie Kontakt zu irgendeiner Gemeinschaft oder zu irgendeinem UFSCar-Studenten, der indigen ist. Und ich würde wirklich gerne ein bisschen mehr darüber wissen, wie sie leben und wie es ihr tägliches Leben so ist.“

---

<sup>425</sup> Ebd., S. 135 f.

<sup>426</sup> Baldwin, *The Fire...*, 2017, S. 14.



„[T]o be Indigenous is to exist in the past. This kind of erasure discursively makes it impossible, unimaginable that indigenities could be contemporary, implying too that there is no Indigenous future. In the context of contemporary colonialism, then, cultural appropriation contributes to the creation of a world in which it would be impossible *to be* Indigenous.“<sup>427</sup>

**Frage:** „Und was benutzt du, oder was magst du, oder was machst du, oder was isst du, was indigen ist? Das heißt, gibt es irgendeine Speise, die du ausprobiert hast und die dir geschmeckt hat und die du immer gerne isst; oder gibt es eine Kunstfertigkeit oder irgendeine Sache... Gibt es in deinem Alltag irgendeine Sache dieser Art?“

**Antwort:** „Ich glaube nicht. Ich glaube, ich kenne nichts.“

„Other reminders surround us, as well, however, that there continues among indigenous peoples today the echo of their fifteenth- and sixteenth-century opposition to annihilation, when, despite the wanton killing by the European invaders and the carnage that followed the introduction of explosive disease epidemics, the natives resisted with an intensity the conquistadors found difficult to believe. [...] Five centuries later that resistance remains, in various forms, throughout North and South Central America, as it does among indigenous peoples in other lands that have suffered from the Westerners' furious wrath.“<sup>428</sup>

**Frage:** „Und bevor du an die Universität gekommen bist, hattest du schon mal Kontakt mit irgendwelchen Indigenen?“

**Antwort:** „Nein, ich hatte niemals vorher Kontakt. Wirklich nur hier.“

Die indigenen Student\*innen, die an Alves' „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekt partizipierten, stellten ihren nicht-indigenen Kommiliton\*innen sehr viel mehr Fragen als die hier wiedergegebenen (alle Interview-Investigationen sind in voller Länge auf Portugiesisch mit portugiesischen Untertiteln auf Alves' Webseite).<sup>429</sup> Die Videos geben in eindringlicher und verstörender Weise Auskunft über das Ausmaß der Kluft/Auslöschung in Brasiliens post\_kolonialer Realität und sie bezeugen zugleich die Präsenz indigener Realität. Überlegungen eines dekolonial/dekolonialisierenden Engagements in Brasilien müssen von dieser Realität ausgehen, wenn sie dem Wunsch nach dekolonial verschobener Begegnung als Frage einer spezifisch verorteten Beziehungs(un)fähigkeit begegnen wollen.

---

<sup>427</sup> Covarrubias, *Colonial Erasure...*, 2019, unpag.

<sup>428</sup> Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. xiv f.

<sup>429</sup> Unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void?c=0> (aufgerufen am 25.4.2020).

### **3.1.2 – Die Kunst der Nähe und das Problem mit dem/r post\_kolonialen Unbekannten**

Was kann Kunst? Was kann Kunst auslösen? Und welche anderen Formen eines dekolonial engagierten Forschens, Denkens, Kunst-Sehens und -Hörens können durch Kunst und ihre Kontexte/Geschichten freigesetzt werden? Welche künstlerischen Forschungsmethoden, -sprachen und -mittel kann sie, gegen den Strich offizieller und post\_kolonialer Geschichtsschreibung, erfinden und anwenden? Wie kann Kunst mit, entlang und durch die kolonial verleugneten, vergessenen und ins Unhörbare verzerrten Realitäten hindurch Raum für das Verunmögliche schaffen? Raum, den wir als internationale Kunstkonsument\*innen zudem dekolonial/dekolonialisierend bezeugen und mitmachen (d. h. mit entmachen) können? Wie kann Kunst kolonial entleerte, entsinnte und entsinnlichte Realitäten so in Bewegung setzen, dass wir die Möglichkeit haben, dem/r Unmöglichen (d.i. dem/r Verunmöglichten) zu begegnen und mit ihm/r eine andere, „befreite Zukunft“<sup>430</sup> zu machen? Zusammengefasst führt das zu der Frage, ob/wie Kunst, die Kontexte/Geschichten ihrer Produktionsbedingungen und ihre dekolonialen Praktiken/Strategien des Entmachens, post\_koloniale Realitäten verunsichern und letztlich weiter als dekolonial Verschiebbare imaginierbar machen kann.

Ohne die kolonialen Leerstellen – d. h. das, was sich als Entleertes (*void*) durch die post\_kolonialen Logiken von Verleugnung, Vergessen, Ignoranz, Unschuld als *colonial unknowing*<sup>431</sup> innerhalb der Siedlergesellschaften der Amerikas sichtbar (wissbar) machen lässt – zu sehen, zu hören und anzuerkennen und zu verweigern, ist post\_kolonial befreite Zukunft und Zukunftsdenken nicht möglich. Die Traumata der Menschen der anderisierten Amerikas und die sie verstetigenden Logiken und Politiken als Ausgangsbedingungen und in ihrer Weite und Tiefe zu transformieren und sie uns Europäer\*innen als alle Sinne durchdringende Schocks, als totale Ver-rückungen des eigenen Selbstverständnisses, v. a. auch des epistemischen, anzunehmen, bedeutet nicht zuletzt, diese historischen Kolonialtraumata gleichfalls als unsere eigenen zu begreifen. Dabei geht es nicht (allein) um die Destruktion westlicher Wissenspolitiken oder um erneute Binarisierungen/Kategorisierungen von Denkmodellen und Subjekt- als Weltkonstruktionen, sondern es geht um die stets neu und *anders* zu imaginierenden potenziellen Konstruktionen einer dekolonial verschobenen Gegenwart und Begegnungsfähigkeit. Es geht um dekolonialisierte Visionen von unserem Miteinander im Jetzt.

---

<sup>430</sup> Ich folge hier ein weiteres Mal Hartmans Vision (vgl.: Hartman, *Venus...*, 2008. S. 13).

<sup>431</sup> *Colonial unknowing* als Theorie- und Methodenkontainer für dekoloniale Studien/Praktiken bindet sich hier insbesondere an folgende Texte zurück: Goldstein et al., *Introduction...*, 2016; diess., *Colonial Unknowing...*, 2017 und Sium, Aman, Chandni Desai & Erik Ritskes, *Towards the „tangible unknown“*. *Decolonization and the Indigenous Future*, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* Vol. 1, No. 1, 2012, S. I-XIII, unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/21320> (aufgerufen am 29.7.2019).

Die Ausgangsbedingung, von der aus wir auch die Kunst von Alves denken und reden lernen müssen, ist der „nahezu Totalverlust“<sup>432</sup> ganzer Menschheiten – Tausender indigener Gesellschaften –, der in den Amerikas stattgefunden hat und stattfindet. Die Auswirkungen und wirkmächtigen Politiken dieses menschlichen Totalverlusts als „epistemische Gewalt“<sup>433</sup> und epistemischen Verlust zu begreifen, bedeutet, dass wir ihre Strukturen als Lücken und Nichtwissen produzierendes Weltgeschehen *anders* wissen, sehen und hören zulassen lernen. Dies braucht und fordert unsere entgrenzende und grenzenlose Imaginationskraft heraus, wie es Saidiya Hartman, David Stannard, Jodi Byrd u. a. immer wieder im Kontext ihrer Studien und Schreibprozesse betonen.

Der U.S.-amerikanische Historiker David Stannard beschreibt den Prozess der Vernichtung in den Amerikas in seinem Buch „American Holocaust. The Conquest of the New World“ in seltener Deutlichkeit.<sup>434</sup> Vor allem betont er dabei die Aufgabe und Herausforderung unserer Imagination und Imaginationsfähigkeit, die die Beschäftigung und Erforschung mit dem Genozid in den Amerikas erfordert. Die Vernichtung war so umfassend und das, was „geschlachtet“ wurde, so immens, dass uns geradezu nur unsere Imagination bleibt, um die vielen Leben, und das individuelle Einzelleben, des/r Anderen präsent zu machen. Auch Saidiya Hartman schreibt 2008, fast 17 Jahre nach David Stannard, von der Aufgabe – im Angesicht der Leerstellen und namenlosen Zahlenberge in den Archiven – „das Unmögliche zu schreiben.“<sup>435</sup> Das Unmögliche schreiben ist verunmöglichtes Schreiben im Angesicht der Totalvernichtung des/r Anderen und fragt uns auch nach anderen Schreibmethodiken, nach unseren Fähigkeiten und Befähigungspolitiken. Hartman nennt an dieser Stelle das, was sie „critical fabulation“<sup>436</sup> bezeichnet, „kritischen Erfindungsgeist“, den wir, ob der vielfältigen und gewaltsam wirksamen Leerstellen, dringend brauchen und eben er/finden müssen. Dekoloniale Forschungs- und Schreibmethodiken finden sich nicht in den Narrativen, Rastern, Schubläden der offiziellen Institutionen, sondern ist innerhalb dieser das gegen das Strich gelesene.

Ich meine, dass an diesem Punkt die Möglichkeiten von dekolonialer Kunst ins Spiel kommen. Entlang von Alves' Brasilienprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ von 2017 möchte ich solcherart, Möglichkeiten, andere Kunst *anders* zu schreiben, weiter und im Rahmen meiner Forschungsarbeit abschließend, ertasten. Kunst als Kunst-in-Geschichten begegnen, sehen/hören und schreiben üben heißt insofern, an dekoloniale Kunst und ihre

---

<sup>432</sup> Vgl.: Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. x f. (Das Zitat ist Teil des Prologs dieses Kapitels.)

<sup>433</sup> Vgl.: Spivak, *The Rani...*, 1985, S. 250 f.

<sup>434</sup> Vgl.: Stannard, *American Holocaust...*, 1992, S. x f.

<sup>435</sup> Vgl.: Hartman, *Venus...*, 2008, S. 14.

<sup>436</sup> Ebd., S. 11.

Geschichten/Kontexte dekoloniale und kritisch feministische Übersetzungsmodi heranzutragen. Kunst als Kunst-in-Geschichten zu erfahren – so wie es mir während meiner Forschungsreisen nach Brasilien 2017 und 2018 an der Seite von Alves für besagtes Projekt möglich war –, bedeutet unbekannte und gewagte Wege hin zur Kunst und hin zu deren Geschichten/Kontexten zu erfahren und in einer anderen Historiografisierung erfahrbar zu machen. Dabei mag der Eindruck entstehen, dass die Kunst durch eine solche Art der Umkreisung abhandenkommt oder gar „zerbrochen“ wird. Es geht mir jedoch darum, das Kunstwerk insbesondere von den Seiten seiner stets „zerbrochenen“ post\_kolonialen Kontextuiert- und Situiertheit her zu sehen/hören. Mir geht es also gerade darum, Kunst durch die koloniale Differenz hindurch zu begreifen, jedoch nicht, um die Gewalt der Differenz aufzuheben und ebenso wenig, um diese Differenz zu erhärten, sondern um nach dem Potenzial, den Wegen und Möglichkeiten von dekolonialem Engagement zu fragen, die mit und durch das „Kunstwerk“, als lebendiges Geflecht aus Geschichten verstanden, hindurch möglich werden konnte und kann. Dabei mag das Kunstwerk also durchaus und in gewisser Weise produktiv in Geschichten seiner Kontexte zerbrochen werden. Bei diesem zerbrechenden Auseinandernehmen geht es gleichwohl nie darum, dass das Kunstwerk am Ende unsichtbar wird oder verloren geht, sondern vielmehr ist diese Art des Zerbrechens der Versuch, ihm *anders*, in dekolonialer Verschiebung, zu begegnen und die von ihm konfrontierte Gewalt, so nah an sich heranzulassen, dass wir die Kunst-in-Geschichten in Form verschobener zwischenmenschlicher Begegnung, uneigennützig und unpaternalistisch, sagen.

Hören steht dabei wiederum als einer zum/r Anderen hin ausgerichteten Praxis einer dekolonial verschobenen Zuwendung sowohl in den Prozessen der Kunst als in jenen der Kunst-in-Geschichten an zentraler Stelle. Dabei geht es auch um die Möglichkeiten dekolonialer Überschreibungspraktiken von lückenhaft produzierter und entleerter Geschichte. Dekoloniale Überschreibungspraxis gehört, so gesehen, auch zu den Methoden der „critical fabulation“, um andere Erinnerungen, Wissen, Archive, Visionen, Imaginationen etc. in den Vordergrund treten zu lassen.

Wie im Falle von Alves' brasilianischem Kunstprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ gezeigt werden soll, ist dekoloniales Denken und in Beziehung-Leben nur dann möglich, wenn wir die post\_kolonial produzierte Leerstelle, in der Indigene als Zeichen fungieren,<sup>437</sup> mehr und mehr als post\_koloniale Verzerrung verstehen. Zugleich versteht sich meine Auseinandersetzung mit „Um Vazio Pleno / A Full Void“, in dem die indigene Leerstelle im Zentrum

---

<sup>437</sup> Vgl.: Byrd, *The Transit...*, 2011, u. a. S. xix.: „[...] the Indian is left nowhere and everywhere within the ontological premises through which U.S. empire orients, imagines, and critiques itself.“

von Alves' künstlerischen Forschungen und Auseinandersetzungen steht, stets und dringend auf der Suche nach dem/r Nächsten, von dem/r Lévinas seine Ethik und vorontologische (d. h. „subjektlose“) Philosophie aus denkt.

Denn ich kann in Lévinas' Anderen/r eben nicht mehr den/die anderisierte/n Andere/n der Amerikas finden und seinen/ihren Ruf hören. Seine/ihre post\_koloniale Verzerrung und Totalvernichtung erfordert eine zirkuläre Praxis historischer Narration als einer rastlosen kolonial-historischen Situierung, damit ich ihn/sie frei und befreiend sehen, hören, begegnen kann – denn offensichtlich ist meine ganze Forschungspraxis und -methodik sowie meine Nahsicht auf die Kunst von Alves und unsere Forschungsbeziehung dem Ziel und der Sehnsucht gewidmet, „das Indigene/Indigenisierte“ zu begreifen. Ich möchte dem/r indigenen Ge- und Entmachten als Lévinas'sche/m Andere/n hören und begegnen können,<sup>438</sup> ihm/r so begegnen, dass weder post\_kolonialisierte Fremdheit (d. h., ein uns ungleichmachendes Differenzieren) noch (uns hierarchisierender) Paternalismus unsere Begegnung undenkbar macht, sondern das wir in unserer Begegnung als Gerufene/Rufende gleich sind. So ist die Frage, wie die „nahezu Totalvernichtung“ des/r Anderen und seine/ihre fünfhundertjährige Anderisierungs-geschichte zu Lévinas' Nächstem/r reichen kann.

Die Frage scheint zunächst nicht ganz treffend gestellt zu sein, ist doch der/die Lévinas'sche Andere das vorontologisch gedachte Antlitz, das ich jenseits von Geschichten verantworte und ohne das ich selbst nicht bin, da es mich durch seinen/ihren Appell erst konstituiert. Mit der von mir forcierten, anderen Kunst-in-Geschichten kommt jedoch der/die post\_kolonial Anderisierte/n in Vision und damit ein/e Andere/r als Gegenüber mit dessen/deren „Unmensch-geworden-Sein“ ins Spiel. Um also zu Lévinas' Anderem/r zu gelangen, der/die, obgleich vorontologisch gedacht, ein/e europäische/r Andere/r ist, braucht es eine alles in frage-stellende und fragilisierende Historiografie, eine historiografisierende Fabulierkunst als Methode einer dekolonial/dekolonialisierenden Annäherung an den/die anderisierte/n Andere/n, eine/r der/die ob der post\_kolonialen Verfremdungs-, Enteignungs- und Verzerrungseffekte im toten Winkel westlicher Epistemologie und Sinnlichkeit als lebendes Gegenüber unhör- und unsichtbar ist.

---

<sup>438</sup> Der Philosoph, Aktivist und Literaturwissenschaftler Nelson Maldonado-Torres arbeitet an Möglichkeiten und Denkipulsen für eine „postkontinentale“ (d. h. auch dekoloniale) Philosophie. Dabei setzt er sich u. a. mit der Rolle und Bedeutung von Lévinas' Ethik und dessen spezifischem/r Anderen auseinander und davon ausgehend mit der Idee eines „Humanismus“, der den/die koloniale/n Andere/n mitdenkt oder ins sogar Zentrum stellt (vgl. u. a.: Maldonado-Torres, Nelson, *Post-continental Philosophy. Its Definition, Contours, and Fundamental Sources*, in: *The Worlds and Knowledges Otherwise Project (WKO)*, Volume 1, No. 3, 2006, S. 10, unter: <https://globalstudies.trinity.duke.edu/wko-v1d3> [aufgerufen am 19.8.2019]).

Wie kann das Antlitz des/r Nächsten, von dem Lévinas spricht, mein Gegenüber sein/werden und (oder trotz) seines/ihrer post\_kolonialen Enteignetseins zugleich einen Ruf an mich senden, den ich zu hören verstehe? Den historisch situierten Ruf kontextspezifisch und kontextfrei zugleich hören, bedeutet, so möchte ich es im Rahmen dekolonialer Forschung begreifen, sich der kolonialen Differenz und ihrer jeweiligen Spezifika mehr und mehr bewusst zu werden, um Modi der Verschiebung denkbar zu machen und zu testen. Geschichten und Methoden der Hör- und Sichtbarmachung und Prozesse der Anderisierung auffalten, schaffen vielleicht erst die Voraussetzungen dafür, uns den/die anderisierte/n, kolonialisierte/n Andere/n zum/r Lévinas'schen Anderen machen zu können. Prozesse und Geschichten dekolonialer Kunstproduktion können uns hier vielleicht *anders* zum/r anderisierten Anderen hinführen, weil diese uns über post\_kolonialen Sprache/Vision/Geografie wissen lernt, von der ausgehend dekoloniale Fabulier-, Hör- und Denkkunst möglich wird.

Den epistemologisch mühsamen Weg hin zur Kunst des/r Anderen kann ich nur zugleich mit und jenseits von Lévinas denken,<sup>439</sup> weil ich nur so den Ruf des/r Anderen und meine zu ihm/r ausgerichteten Sinne befragend, ins Zentrum meiner (kunsthistorisch) dekolonialen Suchbewegungen zu stellen vermag. Lévinas formuliert unverrückbar das Verhältnis des Ichs des/r Nächsten zu mir als Gerufensein, das eine Verantwortung für den/die Nächste/n zum Ausdruck bringt, die er als vorzeitige bestimmt, d. h. als eine, die vor jeder Spezifizierung, Ontologie, Geschichte oder Philosophie (begründet) liegt. Das Gerufensein ist Appell an mich, an meine Verantwortung, die Hören ist/inkludiert. Es geht bei Lévinas wesentlich auch darum, zu hören und lernen, zu hören, wenn er sagt:

„Die Eigentlichkeit des Ich wäre somit also dieses Hören des als erster Gerufenen, die Aufmerksamkeit für den Anderen, ohne dafür eingesetzt worden zu sein.“<sup>440</sup>

Beide Bewegungen, die vom Ruf ausgehen, zu situieren und zu vernehmen, sind mir an dieser Stelle wichtig, weil Gerufensein und den Ruf hören bei Lévinas nicht an kolonialhistorisch situierte Traumata gebunden ist. Lévinas' Gerufensein weist zunächst auf das hin, was Derrida in Bezug auf Lévinas als „Ethik oder erste Philosophie im Gegensatz zur Ontologie“<sup>441</sup> beschreibt. Diese/r Andere/r lebt aber privilegiert immer jenseits der kolonialen Differenz,<sup>442</sup> weil er/sie bei aller Zeit- und Ortsenthebung, die Lévinas ihm zueignet, sich dennoch als

---

<sup>439</sup> Vgl. u. a.: Lévinas, Emmanuel, *Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit*, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München & Wien 1995, S. 270.

<sup>440</sup> Ebd.

<sup>441</sup> Derrida, 1999, S. 68.

<sup>442</sup> Genauso wie er/sie der „konstitutiven sexuellen Differenz nicht gerecht wird“, was Judith Butler mit Blick auf Luce Irigarays Kritik an Lévinas herausstreicht (vgl.: Butler, *Kritik...*, 2003, S. 86).

männlich, graeco-judäisch, euro-philosophisch situiert erweist und eben weiß. Als dem Sein vorgängiges situiertes Gegenüber muss er/sie es sich gefallen lassen, dass er/sie in die europäisch abendländische Geografie des Denkens und Wissens eingewoben ist, weil ihm/r der Ruf eines/r anderisierten Anderen nie zu Ohren kommen kann.

Kann also Kunst und ihre Geschichten, in der zum Verstummen gebrachte indigene Stimmen oder post\_kolonial entleerte Wirs eingeschrieben sind, einen (vorzeitigen) Appell an uns richten? Und können wir ihn hören bzw. welcher Art müsste ein solcher Appell sein, damit wir ihn hören können oder wollen? Die letzte Frage ist etwas verfälschend, weist sie doch auf den Zusammenprall von Lévinas' omnipräsenten/vorontologischen Appell und der post\_kolonialen Realität des ungehörten Appells. Diese Kluft von Appell und Appell-Hören gilt es entgegen- und mit Lévinas weiterzudenken.

Wenn Alves indigene Geschichten, Objekte, Visionen und Stimmen in ihrem kollaborativen Projekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ hör- und sichtbar macht, diese als Beweislast entgegen offizieller Geschichtsschreibung produziert, die sich selbst repräsentiert, dann fordert sie damit in gewisser Weise den Lévinas'schen Ruf als europäisch situierten heraus, ohne ihn zu delegitimieren. Vielmehr forciert die Künstlerin einen Ruf, der von dem/r Anderen ausgeht mit den Mitteln der Kunst, obwohl dieser im eigentlichen Sinne ja gar nicht erzwungen werden kann, da er schon immer, vor mir, da ist. In Post\_Kolonialgeflechten jedoch, in denen die koloniale Differenz als ontologische Figuration und Deformation mitzudenken ist, hat jedoch dieser Ruf eine dramatische „Abfälschung“ erlitten. Er ist dermaßen gewaltsam und dehumanisierend verzerrt/verrauscht/verunschärft worden, dass er im Rahmen dekolonialer Praxis offenbar auch erzwungen werden muss.

### **3.1.3 – Die Kunst, *colonial unknowing* zu verorten und andere Quellen zu produzieren**

Der 2016 von Alyosha Goldstein, Juliana Hu Pegues und Manu Vimalassery umrissene Theorie-, Praxis- und Methodencontainer des *colonial unknowing* wird mir im Weiteren dazu dienen, meine kunsthistorischen Sinne zu schärfen und die Erfahrungen meiner Forschungsreisen nach Brasilien mit kritisch dekolonialem Diskurs zusammenzubringen. Dabei möchte ich den Sprachraum von Alves' Brasilienprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ (2017) in den Blick bekommen und möchte dafür die post\_kolonialen Bedingungen für Alves' dekoloniale Kunstpraxis und -produktion mit dem Theorie- und Methodencontainer des *colonial unknowing* verbinden und zeigen, mit welchen künstlerischen Strategien/Mitteln/Visionen Alves in

ihrem Projekt „koloniales Nichtwissen“ markiert und zugleich Brasiliens indigene/indigenisierte *conditio humana* befreiend demarkiert.

Die Mechanismen und Wirkweisen von *colonial unknowing* als post\_koloniale Gewalt- und Machtstrukturen zu formulieren, ermöglichen es, die offizielle Selbsterzählung Brasiliens als Praxis von *colonial unknowing* zu verstehen und das heißt, als Epistemologie der Lücke zu bezeichnen, die Alves in ihrem Projekt sichtbar macht und dekolonial verschiebt. Die Autor\*innen des dekolonialen Diskurscontainers, beschreiben *colonial unknowing* als post\_koloniale Wissensstruktur, -sprache und -politik:

„How do we understand our locations in the colonial present as we contemplate and work toward the ongoing imperative of decolonization? In North America and the Caribbean, the predominant lack of acknowledgement or engagement with the histories and contemporary relations of colonialism—especially with regard to the specificities of Indigenous peoples and colonial entanglements of differential racialization—is not simply a matter of collective amnesia or omission. The magnitude of this disavowal is not primarily a matter of a forgotten or hidden past, at least to the extent that forgetting might be viewed as a passive relation or a concealed past might suspend culpability. Instead, this ignorance—this act of ignoring—is aggressively made and reproduced, affectively invested and effectively distributed in ways that conform the social relations and economies of the here and now. Colonial unknowing endeavors to render unintelligible the entanglements of racialization and colonization, occluding the mutable historicity of colonial structures and attributing finality to events of conquest and dispossession.“<sup>443</sup>

„Koloniales Nichtwissen“ wird als koloniale Bedingung und Notwendigkeit Nicht-zu-Wissen produziert und verhindert Denken/Sein in Beziehung und Wissen von Verbundensein. Das heißt zugleich auch, dass wir es als gewusstes Nichtwissen verstehen lernen müssen, woraus geschlussfolgert werden kann, dass die Hauptherausforderung und Aufgabe dekolonialer Forschung eine andere Wissensproduktion über und mit den Amerikas ist, „in order to make oneself being able [...] get known to the colonial unknown and the structures of unknowing [and] in order to bring into vision the potential imaginations of those ways to know otherwise and to bring the *colonial unknowing* into a shiftable vision.“<sup>444</sup>

Das epistemologie- und kolonialismuskritische Konzept des *colonial unknowing* sucht explizit nach „relational modes of study and ways of knowing otherwise“<sup>445</sup> und ist somit für meine

---

<sup>443</sup> Goldstein et al., 2016 (unpag.).

<sup>444</sup> Zitat aus den Arbeitsnotizen der Autorin, 2019.

<sup>445</sup> Goldstein, et al., 2017, S. 1042: „Our primary interest has less to do with settler colonial studies per se than with the norms of colonial unknowing and willful ignorance as they have been and are deployed over and against relational modes of study and ways of knowing otherwise. Apprehending colonial unknowing as a counter-formation is also a



Auseinandersetzung mit „Um Vazio Pleno / A Full Void“ ein bestens geeignetes Theorie- und Methodenkonzept, welches ermöglicht, die Produktionsprozesse des Projekts als post\_koloniale Produktionsbedingung zu erfassen.

„Um Vazio Pleno / A Full Void“ ist ein facettenreiches, kunstgeschichtsschreibung-herausforderndes Projekt insofern, als das es innerhalb, mit, entlang und jenseits der Strukturen des *colonial unknowing* seine spezifische Vision, Sprache und Form gefunden hat – eine Formfindung, die nicht entlang westlicher Kunstrubriken und Künstler\*in-Subjekt-Gedanken verläuft, sondern die sich an den spezifischen, post\_kolonial situierten und reale Wirkungen verursachenden Produktionsbedingungen ausrichtet; Produktionsbedingungen, die ihrerseits Alves' dekoloniale Vision eines anderen Brasilien antreibt und die deutlich machen, wie sie immer wieder befreiend“ auf die spezifisch brasilianische Realität und deren post\_kolonialen Entleerungsgeschichten reagiert und wie sie die Kunst aus der Hand gibt und als kollaborative Praxis mit Indigenen fundiert. Die Spezifik der Post\_Kolonialität eines Orts und seiner Zeit betont in den Mittelpunkt zu stellen, ist dabei nicht allein durch den Wunsch bedingt, die Parameter für dekoloniale Forschungsmethodik weiter zu ermitteln, sondern richtet sich ebenso gegen den epistemischen Drang, Wissen, Relationen/Relationalität und Ethik zu regulieren, zu objektivieren und vergleichbar machen zu wollen. Gegen solche Gewalten der Wissensproduktion richten auch die Autor\*innen des *colonial unknowing*-Projekts ihren Fokus, weil dieser Drang scheinbar immer als hierarchisierende Stabilisierungsmaßnahme für die post\_kolonialen Machtachsen Wissen/Nichtwissen, So-Sein/Anders-Sein etc. fungiert und Möglichkeiten von dekolonialen *relational studies* jenseits des post\_kolonial Differenzierten und Rassifizierten als unmöglich und unnötig erscheinen lässt.<sup>446</sup> Mir ist es deshalb wichtig, sichtbar zu machen, warum und in welcher Weise „Um Vazio Pleno / A Full Void“ eine künstlerische Vision davon ist, dem post\_kolonialen Sprach-, Denk- und Seins-Dickicht, als Ausdruck eines vielfachen *colonial unknowing* in Brasilien, zu begegnen und auf einem „knowing otherwise“<sup>447</sup> zu beharren, welches produktiv auch unsere kontinentalen Wissensstrukturen als

---

way of de-centering whiteness. Again, we contend that colonial unknowing is always a response, a reaction intended to make indecipherable and unimaginable knowing otherwise—an otherwise which is of course not otherwise at all, but simply a knowing—so as to secure and center the colonizer's perspective and power. Colonization is always for colonial knowledge regimes [...].“

<sup>446</sup> „In our shared and ongoing study, we are trying to put our questions and grounding commitments into productive relation, seeking not originality but learning from and with other relations of study.“ (Ebd., S. 1045.)

<sup>447</sup> Zum dekolonialen Topos „knowing otherwise“ siehe u. a.: Escobar, Arturo, *Worlds and Knowledges Otherwise*, in: *Cultural Studies* Vol. 21, No. 2, 2007, S. 179-210; McGrath, Ann & Mary Anne Jebb, (Hgg.), *Long History, Deep Time. Deepening Histories of Place*, Acton, Australia 2015; Mignolo, Walter & Catherine E. Walsh, *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham 2018 sowie Shotwell, Alexis, *Knowing Otherwise. Race, Gender, and Implicit Understanding*, University Park, Pa 2012. Ebenso wichtig sind viele der Veröffentlichungen des Online Journals *Worlds and Knowledges Otherwise* (WKO), dessen Autor\*innen sich auf unterschiedlichste Weise mit dem Erbe der

gewusstes Nichtwissen befragt und als post\_koloniale Epistemologie der Lücke markiert. Insbesondere entlang der post\_kolonialisierten Relation Wissen/Nichtwissen werden Geschichten der Verleugnung des/r Anderen zu uns wissbaren Möglichkeiten, *anders* zu wissen.

Als *colonial unknowing* bezeichnen Goldstein, Hu Pegues und Vimalassery all jene Praktiken, die zum Zwecke des hegemonialen (imperialen und neokolonialen) Selbsterhalts das Verknüftsein (*entanglement*) von Rassifizierung, Ethnifizierung und Kolonialisierung ausblenden (vergessen machen), die post\_kolonialen *entanglements* verdecken und unverstündlich, d. h. unleserlich, machen und die auf epistemischer Vormacht/Gewalt sowie auf Verweigerung und Verleugnung der verschiedenartigen *ways of knowing* und *knowing otherwise* basieren.<sup>448</sup> Dabei verstehen sie *colonial unknowing* explizit nicht als Methode für „recovery, remembering, reconciliation, or more inclusive regimes of colonial knowing“,<sup>449</sup> sondern sie solidarisieren sich vielmehr ausdrücklich mit indigenen Feminist\*innen, von/mit denen sie – in gleicher Weise, wie sich Alves in ihren Projekten mit indigenen Realitäten solidarisiert, die von den Notwendigkeiten, Geschichten und *requests* der *communities* ausgehend, Kollaboration praktiziert – lernen können und wollen,

„that decolonization is necessarily a process of questioning, contemplation, play, and study, specifically, indigenous study. We understand indigenous study as a practice of thinking with, not as a process of overcoming or mastery (especially in an academic field sense), but instead as a process in perpetuity, a process of becoming that is also an unbecoming, always entangled in the shaping and relational violences of imperialism. Rather than a utopian project with imagined solutions in an indigenous elsewhere (or nowhere), indigenous study recalls what Leanne Simpson has so strongly articulated as indigenous resurgence: longstanding practices of learning, reflecting on, and transforming indigenous relationships (collective and individual) with indigenous places.“<sup>450</sup>

Es geht darum, die Wirkzusammenhänge, die *colonial unknowing* produziert, herauszustellen und zu verweigern, d. h. sie auch auf den Ebenen unserer Wissensproduktionen zu verweigern

---

europäischen Moderne und ihrer post\_kolonialen Gegenwelten beschäftigen (unter: <https://globalstudies.trinity.duke.edu/projects/worlds> [aufgerufen am 16.8.2019]). Gleichmaßen ist im Zusammenhang mit dem Thema „knowing otherwise“ das Online Journal *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* zu erwähnen, in dem viele dekoloniale Autor\*innen Beiträge zu anderem Wissen und zum *anders* Wissen geleistet haben (unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des> [aufgerufen am 16.8.2019]).

<sup>448</sup> „*Colonial unknowing* establishes what can count as evidence, proof, or possibility—aiming to secure the terms of reason and reasonableness—as much as it works to dissociate and ignore. This essay [...] [is] analyzing epistemologies of unknowing by engaging critical indigenous thought, critical race theory, postcolonial feminist theory, critical disability studies, queer theory, and women of color feminism in order to trouble theorizations of settler colonialism as a stand-alone analytic.“ (Vgl.: Goldstein et al., *Introduction...*, 2016 (unpag.).)

<sup>449</sup> Ebd.

<sup>450</sup> Ebd.

und sie vielmehr als eine dekolonial komplexe Widerstandspraxis zu entwickeln, bei der es de- zidiert um eine Praxis in Gemeinschaft und ein Denken-mit geht, das imperiale Wissenspoli- tiken unterbricht und *colonial unknowing*-Sprachen stört.<sup>451</sup> Die Wege und Weisen einer sol- chen Praxis sind vorab vielleicht selbst noch nicht wissbar und sie entstehen in der Praxis und mit einer spezifischen Realität.

Wichtig scheint mir hier, dass die Komplexität der indigenen *void*, die durch *colonial unknowing* produziert wird, als ein *colonial unknowing enacted*, d. h. als eine gelebte und stets reinszenierte Praxis verstanden werden muss, welche sicht- und hörbar zu machen ist. Dies scheint mir deshalb wichtig, weil ohne die freie und sich befreiende Sicht auf das, was in der post\_kolonialen Wissenslogik nicht sein darf, die Möglichkeit, sich andere Zukünfte vorstell- bar zu machen, undenkbar bleibt. Wie aber wird der/die/das anwesend-abwesende Gemachte in unserer Gegenwart bedingungslos anwesend?<sup>452</sup>

Jodi Byrd führt diese Problematik aus der Warte indigener Geschichte in Nordamerika sehr deutlich aus. Auch wenn sie als Chickasaw spricht, lässt sich nahezu alles davon auf die indi- gene *conditio humana* Brasiliens übertragen. Byrd schreibt:

„Simply put, prevailing understandings of race and racialization within U.S. postcolonial, area, and queer studies depend upon an **historical aphasia of the conquest of indigenous peoples**.

Given all these difficulties, how to place the arrivals of peoples through choice or by force into historical relationship with indigenous peoples and theorize those arrivals in ways that are leg- ible but still attuned to the conditions of settler colonialism? Our contemporary challenge is **to theorize alternative methodologies** to address the problems imperialism continues to cre- ate. [...] Just as Indianness serves a transit of empire, analyses of competing oppression repro- duce colonialist discourses even when they attempt to disrupt and transform participatory de- mocracy away from its origins in slavery, genocide, and indentureship. One reason why a ‚pos- tracial‘ and just democratic society is a lost cause in the United States<sup>453</sup> is that it is always al- ready conceived through the prior disavowed and misremembered colonization of indigenous lands that cannot be ended by further inclusion or more participation. I hope to disrupt this dilemma by placing indigenous phenomenologies into conversation with critical theory in or- der to identify indigenous transits and consider possible alternative **strategies for legibility**.

---

<sup>451</sup> Für die *colonial unknowing*-Autor\*innen ist wichtig, dass das aus der Widerstandspraxis heraus erlangte Wissen nicht zu *tools* für dominierende Strukturen wird. Sie adressieren hier v. a. auch Akademiker\*innen und betonen, wie wichtig es ist sich absichtsvoll den Konventionen, Hierarchisierungen und Kategorisierungen des akademischen Dis- kurses zu verweigern. Vielmehr legen sie den Schwerpunkt ihrer akademischen Praxis auf Dekolonialisier- ungsprozesse: „We embrace this sense of study as a being and thinking with under conditions often inhospitable— conditions predicated on the uneven distribution of suffering and sustenance—as emphatically ‚dissident relations‘ shaped by collective struggle.“ (Goldstein, et al., *Colonial Unknowing...*, 2017, S. 1044.)

<sup>452</sup> Dafür gibt Alves mit ihrer „Iracema (de Questembert)“-Fiktion ein mögliches und inspirierendes Beispiel.

<sup>453</sup> ...und Byrd hier ergänzend: Es ist in Brasilien ein gleichermaßen „verlorener Fall“.

**One such strategy is to read the cacophonies of colonialism** as they are rather than to attempt to hierarchize them into coeval or causal order.<sup>454</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Wenn also in einem Projektteil von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ 2017 zum ersten Mal in der Geschichte Brasiliens – zumindest ist mir kein anderer Fall bekannt – Indigene ihr weißes, hier universitäres, Umfeld nach dem Ort und den Beziehungen zu ihnen befragen, dann verschafft sich das, was Byrd als koloniale Kakophonie bezeichnet, Raum. Diese von Alves provozierte Kakophonie als Teil post\_kolonialer Gesellschaft werden wir von der Kunst aufgefordert zu hören, auch von Europa aus zu hören. Die indigenen Stimmen in Alves' Projekt fragen nach einer dekolonialen und horizontalen Lesepraxis von Brasiliens Kolonialsprachen und deren eigenwilligen, widersprüchlichen Logiken – einer Gesellschaft, die auf „Atmosphärischem“ und statistisch nicht Nachweisbarem basiert.<sup>455</sup> Alves stellt uns somit vor die Herausforderung, die Risse, Leerstellen, Brüche, Lücken, Ausblendungen und Verleugnungen in Brasiliens Kolonialgesellschaft als Kakophonie zu hören, in der „discordant and competing representations of diasporic arrivals and native lived experiences“<sup>456</sup> zusammenprallen.

Ich schlage das Konzept des *colonial unknowing* als Lesart und methodentheoretisches Hintergrundrauschen für „Um Vazio Pleno / A Full Void“ vor, weil es die meines Erachtens dringend nötigen dekolonialen Denkrichtungen vorgibt, um Kontext, Kunst-in-Geschichten, Visionen und Beweismaterial postindigener Kunst in ihrer jeweils spezifischen Situiertheit, Geografie und Sprachlogik verstehen und verorten zu können. *Colonial unknowing* ist die Grundlage der herrschenden, d. h. naturalisierten und sich unsichtbar machenden „weißen Epistemologie“<sup>457</sup>, die eine „epistemology of ignorance“<sup>458</sup> ist. So fordert uns die Auseinandersetzung mit der Kunst und *colonial unknowing* dazu heraus, beim Blick auf den/die/das Andere und seiner/ihrer Kunst die eigene Wissensstruktur als weiße Epistemologie spezifizieren zu lernen und seinem eigenen Sich-Selbst-Wissen zu begegnen. „Weiße Epistemologie“, als „Epistemologie der Ignoranz“ produziert nicht einfach nur Lücken/Leerstellen, sondern sie entleert und verzerrt das Selbst sowie die Relation/Beziehungsfähigkeit des Selbst des/r Anderen zum eigenen Selbst. Dabei ist vor allem abzusehen, dass durch die post\_koloniale Verzerrung des

---

<sup>454</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xxvi f.

<sup>455</sup> Stam und Shohat beschreiben es konsequent in ihrer Brasilienanalyse: „Atmosphärisches schmiert soziale Beziehungen und bildet das tägliche Existenzgefüge, selbst wenn es statistisch nicht nachgewiesen werden kann.“ (Stam & Shohat, 2014, S. 282.)

<sup>456</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xviii.

<sup>457</sup> Vgl. v. a.: Mills, *White Ignorance...*, 2007, S. 13-38; Proctor, Robert N., *Agnotology. A Missing Term to Describe the Cultural Production of Ignorance (and Its Study)*, in: Proctor, Robert N. & Londa L. Schiebinger (Hgg.), *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, Stanford 2008, S. 1-33 sowie Wekker, Gloria, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*, Durham 2016.

<sup>458</sup> Vgl.: Mills, *White Ignorance...*, 2007, S. 15.

anderisierten Gegenübers das eigene Selbst-Wissen in gleichem Maße verloren gegangen ist. Und so geht auch Lévinas' Andere/r in diesen post\_kolonial gewaltvollen Geschichten, Politiken, Macht- und Sprachverhältnissen als lesbare/r und mir vorgängig gewusstes Gegenüber verloren, weil wir uns *per se* dekolonial selbst nicht wissen/kennen/hören können.

*Colonial unknowing* sorgt dafür, dass uns der/die Andere, in den Prozessen unserer post\_kolonialen Selbstentfremdung, verloren gegangen ist und dass er/sie im Modus post\_kolonialen Sprechen-über immer wieder verloren gehen wird und uns als post\_koloniale Unbekannte, d. h. in kolonialer Differenz zu uns, erhalten bleibt. Durch die Verleugnung/Ignoranz von „kolonialen Nichtwissen“-Strukturen bleibt er/sie uns als Gegenüber, real und gedacht zugleich, unmöglich. Seine/ihre Verunmöglichung ist die Erbschaft des post\_kolonialen Privilegs. Die kolonialhistorisch verunmöglichte Möglichkeit das Lévinas'sche Angesicht des/r Anderen als das unhintergehbare „Zwischen uns“ zu denken, erweist sich so zugleich auch als Beweis der Existenz/Anwesenheit des kolonialen Nichtwissens sowie auch der Existenz der vollen Leere („A Full Void“). Diese gibt uns Alves' Kunst zu sehen/hören. Die volle Leere gilt es nicht nur abstrakt oder philosophisch etc. zu wissen, sondern den „Ruf des/r Anderen“ dekolonial/dekolonialisierend zu hören, damit dieser Ruf aus der Leere heraus gerufen zu ihm/r weist.

So ist die Frage und Herausforderung in den Geschichten der dekolonialen Transformation von *colonial unknowing*, wie Wissen und Wissensprivilegien wissbar werden können und zugleich Begegnung *anders* möglich und denkbar ist/wird. Goldstein, Hu Pegues und Vimalasery beschreiben die Herausforderung *colonial unknowing* zu begegnen wie folgt:

„The challenge is to what degree, and in what ways, **can we think alongside the unthought**, just as relations of study are likewise relations of difference, non-correspondence, and incommensurability—a **thinking with rather than a thinking as or thinking as such.**“<sup>459</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Wir müssen das Ungedachte und Undenkbare denken (lernen) und mir scheint, dass gerade Lévinas' Andere/r in seinem/ihrem irrealen, vorontologischem Sein das Undenkbare und das Ungedachte als Paradox seines/ihres Seins und Appells immer schon anhaftet. Meine „undenkbare“ und unhintergehbare Verantwortung für ihn/sie macht mich zu seiner/ihrer „Geisel“<sup>460</sup> und ist dennoch und deshalb das Einzige, was meinem Leben Sinn und Grund verleiht.

---

<sup>459</sup> Goldstein, et al., *Colonial Unknowing...*, 2017, S. 1051.

<sup>460</sup> Lévinas schreibt wiederholt darüber, in welcher Weise unsere Verantwortung für den/die Nächste/n einer „Gemeinschaft“ gleichkommt, wir ihretwegen dem/r Anderen ausgeliefert sein (vgl. u.a. : Lévinas, Emmanuel, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg & München 2011, S. 248).

Wenn Alves in ihrem Projekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ die „volle Leere“ entlang von Sorocabas indigenen/nicht-indigenen Stadtgeschichten als brasilianische Spielart des *colonial unknowing* kartografiert und erzählt, dann sind wir gerufen, das/den/die anderisierte Andere/n *anders* wissen und hören zu lernen, um die Möglichkeiten von *decolonial knowing* denkbar zu machen.

Das, was Alves bereits im Titel ihres Projekts als Leere bezeichnet, ist die Geografie der *unknowingness* Brasiliens. „Um Vazio Pleno / A Full Void“, das in seinen verschiedenen Ausstellungsteilen, die geografische und diskursive Entleerung brasilianisch indigener Entmachtung markiert, stellt zugleich auch indigene (Gegen-)Realitäten vor und ist dadurch nicht allein Kritik an der post\_kolonial entmachteten *conditio humana* Brasiliens. Vielmehr befragt das Projekt durch seine Einzelteile hindurch zugleich konstruktiv, imaginativ und kollaborativ die Möglichkeiten potenzieller Demarkationen indigener Welten (Land, Kultur, Sprache, Geschichte, Erinnerung, Visionen etc.).

Um die feingliedrigen und sich der Visualität leicht entziehenden Demarkationspotenziale des Projekts sichtbar zu machen, scheint mir das Erzählen der Kunst in seinen materiellen und immateriellen Teilen, als sogenannte Kunst-in-Geschichten, eine methodische Möglichkeit zu sein, zum Potenzial des *knowing otherwise* (durch die Kunst hindurch) vorzudringen.

Im Zentrum von „Um Vazio Pleno“ steht das vielfache Umkreisen und Markieren der Orte kolonialen Nichtwissens. Diese Orte des Nichtwissens sind Un-Orte des Wissens, die in ihrer/m Verleugnung (*denial*), Vergessen (*forgetting*), Unschuldigkeit (*innocence*) und weißer Ignoranz (*white ignorance*) Zeugnis von der Epistemologie der Lücke ablegen. Sie markieren dadurch nicht nur sich selbst, sondern auch das, was zu demarkieren wir bereit sein müssen, kennen- und wissen zu lernen. An diesen Un-Orten des Wissens können wir dem/r Anderen als Anderisiertem/r und als Lévinas' Angesicht begegnen. Wenn Alves in „Um Vazio Pleno“ zusammen mit den Kollaborateur\*innen des Projekts solche Un-Orte des Wissens abschreitet, dann tauchen Möglichkeiten für ein „otherwise“<sup>461</sup> auf.

Für die Frage eines „otherwise“ der Methodiken einer Kunst-in-Geschichten bedeutet dies, die Strategien der künstlerischen Geografisierung kolonialen Nichtwissens in Nahsicht zu begehen. Von Produktionsgeschichten und -prozessen und deren spezifisch brasilianischen

---

<sup>461</sup> Ich folge Catherine Walsh, wenn sie zu dem Begriff „Dekolonialität“ ausführt: „Of interest here is how those who live the colonial difference think theory, theorize practice, and build, create, and enact concrete processes, struggles, and practices of resurgent and insurgent action and thought, including in the spheres of knowledge, territory-land, state, re-existences, and life itself. [...] [T]he question is how this praxis interrupts and cracks the modern/colonial/capitalist/heteropatriarchal matrices of power, and advances other ways of being, thinking, knowing, theorizing, analyzing, feeling, acting, and living for us all—the *otherwise* that is the decolonial *for*.“ (Mignolo & Walsh, 2018, S. 9 f.)

Produktionsbedingungen ausgehend, die Alves' Projekt gelenkt und geformt haben und die ich aus nächster Nähe begleiten konnte, können die gegennarratologischen Dimensionen, die Alves gegen *colonial unknowing* entwirft, tiefgreifender aufgefalt und verstanden werden.

Beim Umkreisen kolonialen Nichtwissens steht so immer auch die Frage der Quellen und Referenzen im Zentrum, d. h., mit welchem „Material“ können wir arbeiten, um die Leere zu füllen? Vielfach ist es das vor Ort gemachte/entstandene „Material“ jenseits der Archive, das die Sinne informiert: Fotos, Gespräche, Seh- und Höreindrücke, Notizen, Mitschriften, Zeichnungen, Listen, Zufälle, Gerüche, Geräusche und Erinnerungen.

Methoden- und quellen/referenzenbefragende und auf post\_koloniale Politiken reagierende Methodencontainer wie das des *colonial unknowing* sind durch viele weitere kritische Forschungen in den letzten Jahrzehnten vor allem in Nordamerika, Australien, Neuseeland und der Karibik entstanden und hier insbesondere von den *critical indigenous, ethnic, feminist, postcolonial, queer* und *disability studies* vorangetrieben worden. Diese Forschungen und ihre Sprachen, Methoden, Visionen, Quellen und andere Archive ermöglichen es einer Kunst-in-Geschichten das „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekt als spezifisch brasilianisch-dekoloniales *anders* zu rahmen. Das erscheint mir auch deshalb notwendig, weil es an Brasiliens Universitäten sowie im dortigen öffentlichen Diskurs keine der besagten akademischen Disziplinen existieren. Insbesondere wegen der fehlenden *critical indigenous studies, Native Studies* und der nahezu hundertprozentigen Abwesenheit Indigener im akademischen Raum (und jenseits desselben), erscheint es mir zwingend, für die Begriffs- und Referenzarbeit um Alves' Kunst mit Konzepten und Texten v. a. aus Nordamerika zu arbeiten, wodurch die Leerstelle innerhalb Brasiliens post\_kolonialen Diskurs zugleich schon als Teil brasilianischer Entleerungspolitik und von *colonial unknowing* markiert wird.<sup>462</sup>

Die Politiken, die *colonial unknowing* systematisieren und stabilisieren – u. a. Verleugnung, Vergessen, Unschuldigkeit, Ignoranz, *agnosia* und *aphasia* – sind Politiken post\_kolonialer Siedlernationen, um ihre offiziellen Historiografien mit unhinterfragbaren „Eigensinnen“<sup>463</sup> auszustatten. Diese „Eigensinne“ sind mannigfaltig, wie Goldstein, Hu Pegues und

---

<sup>462</sup> Vgl. v. a. die Ausführungen von Stam & Shohat, die die nationalen Differenzen zwischen den Siedlerstaaten USA und Brasilien in Bezug auf ihre indigene Verwaltungspolitik deutlich herausarbeiten und den „Waisenstatus“ brasilianischer Indigener betonen. Sie schreiben: „Das US-amerikanische Rechtssystem behandelte indigene Gemeinschaften als >Fremde< und >domestic dependent nations< innerhalb einer Ordnung, die nur sehr begrenzte Souveränität gewährte, während das brasilianische Rechtssystem sich weigerte, jegliche indigene Souveränität anzuerkennen, und stattdessen die >Indianer\_innen< als rechtliche >Waisen< adoptierte.“ (Stam & Shohat, 2014, S. 53.)

<sup>463</sup> Vgl.: Goldstein, et al., *Introduction*, 2016, (unpag.).

Vimalassery betonen und brauchen viele unterschiedliche, widerständige Stimmen und deren jeweilige, weitgefächerte Analysen. Sie schreiben:

„Colonial unknowing takes many forms. For instance, borrowing from Jodi Byrd, the idea of colonial agnosia conveys how colonialism remains pervasive but not comprehended as an extensive and constitutive living formation by those situated in complicity with colonial occupation. [...] Agnosia, as a particular manifestation of colonial aporia, indexes how the disjuncture between colonialism as simultaneously everywhere and nowhere shapes the hegemonic terms of the contemporary United States and those places similarly shaped by the foundational and persistent violence of colonial displacement. At stake in colonial agnosia is the profound investment in maintaining the failure to comprehend the realities of colonialism by those people who might most benefit from these conditions. Colonial agnosia refuses relationality. [...] Recent scholarship on ‚epistemologies of ignorance‘ is also especially relevant for our theorization of colonial unknowing. [...] The study of ignorance, what Robert Proctor calls agnotology, questions ‚the *naturalness* of ignorance, its causes, and its distribution,‘ and thus points to ‚the historicity and artifactuality of non-knowing and the non-known—and the potential fruitfulness of studying such things.“<sup>464</sup>

*Colonial unknowing* forciert Auslöschungspolitiken als politische Notwendigkeiten und produziert Verschleierung und Verzerrung sowie die indigene „nullification“<sup>465</sup>. Es hängt unmittelbar mit dem zusammen, was Charles W. Mills als „white ignorance“<sup>466</sup> und als „epistemology of ignorance“<sup>467</sup> ausformuliert hat, ein bisher kaum theoretisiertes Konzept der post\_kolonialen *conditio humana*. „White ignorance“ ist die notwendige Basis für koloniales Nichtwissen und als „safeguarding“ und „protecting“ Epistemologie inszeniert sie Unwissen als Wissen. Der „need not to know“<sup>468</sup> lässt koloniales Unwissen damit im Umkehrschluss aber auch dekolonial/dekolonialisierend wissbar machen.

Der „need not to know“ macht sich als verschuldende Unschuldigkeit, die das Verbrechen geradezu konstituiert<sup>469</sup>, unsichtbar und wird so zum konstituierenden Bestandteil dessen, was Forschungspraxis stillschweigend zu „weißer Forschung“ macht. Die verschuldende Unschuld der weißen Ignoranz durchzieht die Methodiken, Rhetoriken und Geschichten kolonialen Unwissens als Unkenntlichmachung und Unleserlichmachen von Welt-Wissen.<sup>470</sup>

---

<sup>464</sup> Ebd.

<sup>465</sup> Durham, *Cowboys...*, 1993, S. 182.

<sup>466</sup> Mills, *White Ignorance*, 2007, S. 35.

<sup>467</sup> Ebd.

<sup>468</sup> Ebd.

<sup>469</sup> Vgl.: Baldwin, *The Fire...*, 2017, S. 14.

<sup>470</sup> Vgl.: Mills, *White Ignorance*, 2007, S. 35.



In Alves' „Um Vazio Pleno / A Full Void“ trifft das, was Mills als „white ignorance“, Baldwin als Verbrechen der weißer Unschuld und Durham als indigene Annulierung als Konstituens post\_kolonialer Gesellschaften beschrieben haben, direkt auf unsere Sinne. Hier wird deutlich, wie und wo koloniales Nichtwissen die Welt in alle und alles durchdringender und differenzierender Weise verzerrt und wie wir in einer derart verzerrten Welt dem/r Anderen nicht ohne Weiteres unter den Lévinas'schen Voraussetzungen und Annahmen begegnen können. Ich begegne dem/r Anderen hier vor allem als Vergessenem/r, Verleugnetem/r, Ungewusstem/r, Inexistentem/r. Die Allumfasstheit, zu der uns *colonial unknowing* als die Kenntlichmachung der Weisen der Post\_Kolonialisierung unseres Differenzdenken, hinführt, verkompliziert, ja verunmöglicht scheinbar einmal mehr die Dekolonialisierung des „Zwischen uns“. Aber, so könnte man es produktiv wenden, es führt auf verkomplizierende Weise auch zu den post\_kolonialisierten Verunmöglungen unserer Begegnungsfähigkeit und kann sich an diesen entlang zu etwas potenziell Möglichen und Denkbaren öffnen.

#### **3.1.4 – Brasilien dekolonialisieren 1983 – 2009 – 2017**

Meine Forschungsfragen nach den Möglichkeiten und Verunmöglungen brasilianischer und postindigener Identität und Identitätskonstruktionen sowie deren (un-)mögliche Entgrenzungsmanöver werden immer wieder auch durch den paradoxalen Riss gelenkt, den ich höre, wenn Alves sagt:

„In New York I couldn't be White and in Brazil I couldn't be Indigenous – so I had to figure out what I was.“<sup>471</sup>

In diesem Teil der Arbeit geht es darum, einige der Erfahrungen der Produktionsprozesse und -bedingungen von Alves' Brasilienprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ von 2017 aufzuarbeiten und deren dekolonialen Bezugsrahmen dekolonialisierend zu reflektieren und herauszustellen. Durch die intensive Projektbegleitung konnten sich an Brasiliens Realitäten entlang die Fokusse auf dekoloniale Forschungsfragen weiter auffächern. Als Zeugin, Nah-dran-Seiende Forscherin, Beobachterin, ZuhörerIn, Partizipatorin und kunsthistorische Archivarin (teils sogar auch Produzentin) anderer Quellen/Referenzen waren mir Einblicke in post\_koloniale, insbesondere indigene Traumata möglich, die weitestgehend jenseits offizieller Erzählung, Bibliotheken, Sammlungen und Archive „zwischen uns“ stattfinden.

---

<sup>471</sup> Lukatsch, *Brasilianisches Notizbuch...*, 2017, unpag. (unpubl.).

In den einmal mehr kreisenden Schreibebelegungen dieses Kapitel soll aufscheinen können, wie in den Prozessen des Projekts post\_koloniale Mechanismen zutage treten und wie Raum für andere Geschichten, anderes Sprechen, anderes Sich-Begegnen und Zukunfts-Denken gemacht wird. Dabei arbeite ich in erster Linie mit vor Ort entstandenen Quellen und Referenzen. Es geht mir erneut darum, bestimmte Methodencontainer als Denk-Bilder – hier den des *colonial unknowing* – und dekoloniale Konzeptmetaphern durch die Kunst von Alves zu sehen und zu begreifen sowie mit Ersteren die dekoloniale Radikalität der Kunst in Vision zu bringen, d. h. weder soll Kunst für eine Theorie stehen noch soll Theorie mit Kunst gemacht werden. Theorie und Kunst werden als Praxis verstanden, die beide gleichen Anteil haben und im Modus des Miteinander dekoloniales Engagement sind. Dekoloniale Ästhetik entsteht so gesehen aus der Verflechtung methodisch und theoretisch flexibler Diskursbewegungen im Zusammenspiel mit dekolonialen Engagement/Geschichten, die unsere Beziehungs- und Sprachfähigkeit herausfordern, schulen und dekolonial *anders* justieren.

So geht es in Bezug auf die Projektumkreisung in diesem Kapitel abermals um die Prozesse des Kunst-Werdens, die Brasiliens nationales Selbstverständnis dekolonial stören, indem sie den/die Indigene als volle Leere ins Zentrum unserer Kunst-Visionen bringen. Was heißt es, den/die/das Andere der Amerikas zu bezeugen und wofür kann die Kunst und die Quellen/Referenzen, die hier entstanden sind, stehen?<sup>472</sup> Außerdem stellt sich die kunsthistorische Frage, was kann ich mit den anderen Quellen/Referenzen und durch die Erfahrungen mit und an der Seite von Alves in Brasilien schreibend zur dekolonialen Imagination einer verunmöglichten Kunst-in-Geschichten machen?

Die Dringlichkeit der Auseinandersetzung den Fragen einer solchen anderen, dekolonialen Kunst-in-Geschichten für den brasilianischen Kontext liegt v. a. in der Permanenz und Resistenz brasilianischer „Entleerungspolitiken“ und ihrer Rhetoriken. Und sicherlich kann ein einzelnes Forschungsprojekt nicht allein die post\_kolonialen Verdrehungen Brasiliens sichtbar machen, aber es kann doch herausstreichen, welches Ausmaß Brasiliens Entleerungspolitiken bis heute haben. Zudem gibt es zu bedenken, dass das, was in den USA institutionell seit mehr als 40 Jahren existiert – *Indigenous Studies, Critical Indigenous Theory* etc. – in Brasilien noch nicht einmal im Entstehen ist.<sup>473</sup> Hier existiert der/die/das Indigene vor allem als

---

<sup>472</sup> In meinem brasilianischen Notizbuch 2018 schrieb ich: „I am a witness and through the role of witnessing I want to contribute with materials, sources, histories from Brazilian borderlines and the stories of denial and disownings.“ (Lukatsch, *Brasilianisches Notizbuch...*, 2018, unpag. [unpubl.] )

<sup>473</sup> Vgl.: Byrd, *The Transit...*, 2011. Schon die Zahlen der indigenen Student\*innen an der Universität Sorocaba verweisen deutlich auf das Desaster der indigenen Leerstelle in Brasilien. In Ermangelung einer „indigenen Faktenlage“ wird hier Stam und Shohat angeführt, die mit Blick auf die etwas bessere Quellenlage in Bezug auf die Zahl schwarzer

post\_koloniale „indigene Angelegenheit“, als Nationaldenkmal, als verlorene Vergangenheit, der/die der *brasilidade* für Kultur- und Kunstdiskurse nach Belieben zur Verfügung steht. Als reales und gegenwartsbezogenes Gegenüber ist er/sie ein/e Verschwundene/r, der/die post\_kolonialer Sprache/Logik folgend paradox ist und geradezu als ein verunmöglichtes Paradox konstruiert wird. So wird er/sie stets neu vergessen und entleert.<sup>474</sup> Als „indigene Angelegenheit“ existiert er/sie/es an Nicht-Orten als Nicht-Mensch; als Bild/Präsentation seiner/ihrer selbst ist der/die Indigene in Brasilien über die Maßen paradoxal unausweichlich, stets präsent und überall, und zugleich abwesend und nirgendwo. Seine/ihre Anwesenheit markiert sich gerade in seiner/ihrer Abwesenheit. Und obwohl der Kampf und Widerstand der Indigenen in Brasilien an vielen Orten in der brasilianischen Öffentlichkeit stattfindet, sorgt die alles durchdringende Präfiguration des *colonial unknowing* dafür, dass die post\_kolonialen Markierungen seines/ihrer Seins, ihn/sie als den/r Anderen unüberwindbar differenziert und undenkbar macht. Er/sie wird als „volle Leere“ konstruiert, von dessen/deren Fülle man sich in post\_kolonialen Selbstgesprächen unendlich viel zu erzählen weiß.<sup>475</sup>

---

Studierender im Jahr 2007 folgendes „schwarze Drama“ nennen: „Als Sesam-öffne-dich der Chancen bildet die brasilianische Universität das Zugangstor zu ökonomischem und kulturellem Kapital. Carvalho nennt die brasilianische Universität provokant eine der >>rassistischsten auf dem Planeten<<, und sie ist für ihn sogar diskriminierender als die südafrikanische Universität während der letzten Jahre der Apartheid. Für seine Einschätzung liefert er verheerende Statistiken. In einem Land, indem 47 Prozent der Bevölkerung allgemein für schwarz oder mestizo gehalten werden, ist die Student\_innenschaft zu ungefähr 2 Prozent schwarz und zu 8 Prozent *pardo* (dunkel). Die Professor\_innenschaft wiederum ist zu 99 Prozent weiß. Schwarze Professoren an der Universität von São Paulo stellen weniger als ein halbes Prozent der Gesamtzahl. Wie Carvalho feststellt, wird es bei der gegenwärtigen Geschwindigkeit 60 Jahre dauern, bis die Universität selbst eine so skandalös niedrige Marke von einem Prozent erreicht. Für schwarze Studierende und Dozent\_innen kommt der durch *race* verursachte Stress zum sozio-ökonomischen und Bildungsstress hinzu und stellt letztendlich einen weiteren Vorteil für die Weißen dar [...].“ (Stam & Shohat, 2014, S. 326; vgl.auch: Carvalho, José Jorge de, *Inclusão Étnica e Racial no Brasil. A Questão das Cotas no Ensino Superior*, São Paulo 2006 und ders., *Inclusão Étnica e Racial no Ensino Superior: Um Desafio para as Universidades Brasileiras*, Brasília, DF 2005.)

<sup>474</sup> In welcher Weise brasilianische Indigene in die Vorgeschichte des Landes situiert werden, kann an vielen zeitgenössischen Ausstellungsdesigns abgelesen werden. So u. a. in der Ausstellung des wichtigsten Nationalmuseums des Landes MASP 2017, bei der die Sammlung in neuem Design und kunsthistorischer Anordnung eröffnet wurde. Die Kunstwerke wurden zeitlich, in Reihen hintereinander, in der großen Ausstellungsetage, angeordnet. Von vorne nach hinten wurde der/die Besucher\*in durch die „brasilianische Zeit“ und dessen offizieller Kunstgeschichte geführt. Ausschließlich in der ersten Reihe waren vier indigene Gefäße ausgestellt. Eine solche Präsentation schlägt nicht nur erneut eine post\_kolonialisierte zivilisatorische Lesart der Geschichte der Kunst Brasiliens vor. Darüber hinaus waren die vier indigenen Gefäße mit Infotafeln versehen, die weder in Bezug auf die *etnias* nähere Auskunft gaben noch in Bezug auf den Herstellungszeitraum auch nur halbwegs gültige Anhaltspunkte gaben.

<sup>475</sup> Selbst der Topos Landkampf/Demarkation, den ich hier nicht als Symbol benutzen möchte, ist als medialisierter einer, der von der brasilianischen Gesellschaft als alleinige Definition, ja Stigmatisierung, für Indigenität konstruiert wird und der den/die Indigene/n als reales Gegenüber letztlich aushebelt und unsichtbar macht. Ganz so, als ob brasilianisch-indigenes Menschsein über Landkämpfe mit real tödlichen Folgen definierbar ist. Wir wissen aber von u. a. Gerald Vizenors *survivance* Ausführungen, dass es um reale und real andere Präsenz Indigener geht und dass Widerstand nicht mit Viktimisierung gleichzusetzen ist.

In diesem Sinne galt es im Rahmen meiner Forschungsreisen und Projektbegleitung nach Brasilien 2017 auch zu verstehen, dass die Einladung Alves' von Brasiliens größter gewerkschaftlich organisierter Kulturinstitution SESC zu einem „interkulturellen“ Projekt nicht zuletzt auch ihrer jahrzehntelangen Abwesenheit aus Brasilien zu verdanken war. In diesen Jahren hat sie sich international nicht nur einen Namen in der Kunstwelt gemacht, sondern sie hat sich eine diskursive Glaubwürdigkeit als international agierende, brasilianisch-indigene Künstlerin verschafft, die ihr in Brasilien, wegen der spezifisch brasilianischen Kondition von Indigenität und der Definition von „Indigen-Sein“, nicht möglich gewesen wäre.<sup>476</sup>

### **3.1.5 – Voll und leer zur gleichen Zeit. Eine (un-)mögliche Hinwendung zur Kunst**

Nähert man sich der Kunst und ihren Geschichten über den Titel, also dem, was uns als Teil der Deskription der Arbeit im Ausstellungskontext oft einen ersten Halt (einen Weg der Zuwendung zur Kunst) verschafft, sind wir bei „Um Vazio Pleno / A Full Void“ mit dem Paradox der „vollen Leere“ konfrontiert.

Voll und leer stehen hier in einem Verhältnis zueinander, berühren sich direkt, grenzen aneinander, reiben sich und fragen bereits im Titel nach ihrem spezifischen Verhältnis. Ihr Miteinander-Sein, Sich-zur-Seite-Stehen provoziert einen lärmenden Widerspruch. Wir sind einer paradoxalen Berührung ausgesetzt. Oder ist das Verhältnis zwischen beiden ein paradoxes Nicht-Paradox, ein parallaktischer Effekt, wie Žižek es nennt und Byrd in Bezug auf indigenes Sein als verschiebbares Zeichen in Siedlergesellschaften ausführt?<sup>477</sup> Handelt es sich um eben

---

<sup>476</sup> Indigen-Sein in Brasilien definiert sich, anders als über das *blood quantum* in den USA, über zwei Definitionsstränge: 1. „Is oneself considering as Indian“ (*autodeclaração*) und 2. „Is the community considering you as Indian“ (Zitate aus: Lukatsch, *Brasilianisches Notizbuch...*, 2017, unpag. [unpubl.]) Voraussetzung für Letzteres ist v. a. Leben in einem Reservat, d. h., dass weder ein brasilianisch-indigener Künstler wie Paulo Nazareth noch Alves innerhalb Brasiliens jenseits der *autodeclaração* indigen sind oder sein können.

<sup>477</sup> Vgl.: Žižek, Slavoj, *Parallaxe*, Frankfurt am Main 2006, insbesondere S. 21 und S. 36. Die Parallaxe oder der parallaktische Effekt, wie ihn Žižek ausführt, basiert auf einer Lücke, die es ins Zentrum unserer Beobachtungen zu stellen gilt, weil: „[d]er philosophische Clou [...] ist natürlich, daß die beobachtete Differenz nicht einfach >>subjektiv<< ist, weil dasselbe Objekt, das >>da draußen<< existiert, von zwei verschiedenen Standpunkten oder Blickwinkeln aus gesehen wird. Es ist daher so, daß, [...], Subjekt und Objekt in sich vermittelt sind, so daß eine epistemologische Verschiebung des Standpunkts des Subjekts stets eine ontologische Verschiebung im Objekt selbst reflektiert. Oder um es lacanianisch auszudrücken: Der Blick des Subjekts ist immer schon in das wahrgenommene Subjekt eingeschrieben, und zwar in Gestalt des blinden Flecks [...].“ (Ebd., S. 21) Und weiter schreibt er: „Das bedeutet letztlich, daß der Status des Realen rein parallaktisch und als solcher nicht substantiell ist: Es hat keine eigene substantielle Dichte, sondern ist lediglich eine Lücke zwischen zwei perspektivischen Standpunkten, die nur im Wechsel vom einen zum anderen wahrgenommen werden kann. [...] Das parallaktische Reale ist genau dasjenige, was die *Vielfalt* der Erscheinungen des gleichen zugrundeliegenden Realen begründet. Es ist nicht der harte Kern, der als das gleiche persistiert, sondern der harte Stein des Anstoßes, der die Gleichheit zur Vielfalt der Erscheinungen zermahlt.“ (Ebd., S. 36.)

das Paradox, dem wir im „Iracema“-Kapitel so intensiv begegnet sind, das post\_kolonial gewaltsam produziert wurde und unsere Vision auf den/die Andere verstellt, weil hier etwas Existentes durch Entleerung zum Verschwinden gebracht werden muss, um etwas anderes in Existenz setzen und dessen Fülle behaupten zu können? Handelt es sich um das paradoxe Verhältnis post\_kolonialer Realitäten, durch das etwas Volles, Existentes, Lebendes so konstruiert oder umcodiert wird, dass das, was man sieht/hört wie leer/still erscheint?

Der Titel „Eine volle Leere“ fordert uns heraus, den Blick in die Leere zu riskieren, die Sicht auf das Nichts zu richten und Leer und Voll in eine Verhältnismäßigkeit zu setzen, von der wir uns als Teil erkennen müssen. Insofern ist der Titel eine uns herausfordernde Umständlichkeit, eine unkomfortable Verunsicherung, die den Kern des Projekts berührt, eine komplexe und widersprüchliche Verunsicherung zumal, die durch institutionalisierte und stille Kunstbetrachtung/Kunstbeschau nicht aufgelöst werden kann. Wenn Kunstbetrachtung sich im 21. Jahrhundert mehr und mehr als dekolonial engagierte Praxis zu verstehen sucht, braucht sie gleichfalls andere Begegnungen mit der Kunst und ihren sie bedingenden Prozessen, anderes Geschichts/ge/wissen, andere Quellen/Referenzen und eine andere – Kunst-in-Geschichten – Vermittlung. Kunst-in-Geschichten als dekoloniale Praxismethode machen ist kunsthistorisches Engagement der entgrenzenden Nähe und Begegnung, die v. a. jenseits der Universität das Verhältnis von Theorie und Praxis auslotet.

Kunst-in-Geschichten-Schreiben ist eine Strategie der Sicht- und Hörbarmachung des post\_kolonial Verunmöglichten. Es ist eine engagierte Strategie des Aufwühlens der kolonial-historisch paradoxen Leere, die sich mit jener unerschrockenen Imaginationskraft ausstatten muss, von der Stannard und Hartman gesprochen haben. Sie braucht grenzenlosen und unabsehbaren Erfindungsreichtum, der sich zu dem/r Verunmöglichten und „Undenkbar“<sup>478</sup> hinstreckt, wissend, dass das anwesend-abwesende Paradox in Kolonialkontexten als „Undenkbares“, konstruiert wurde und wird. Zum/r „Undenkbar“ hinreichen braucht unerschrockene Imaginationskraft, die aus den Dynamiken des Zusammen/Mit und den *requests* der indigenen *communities* herauswächst.

Der Lücke oder Leere, von der aus Indigene in Brasilien die Politiken ihres Indigen-Seins als post\_kolonialisierte, selbst- und fremdbestimmte Indigenität gleichermaßen sprechen und gesprochen werden, sehen und gesehen werden als post\_kolonial produzierte und mobilisierte, komplexe Gemengelage lernen zu wissen, ist Herausforderung sowohl für Alves' Kunst als

---


<sup>478</sup> Vgl.: Trouillot, *Silencing the Past...*, 2015, S. 70-107, insbes. S. 82. Trouillots „Unthinkable History“ am Beispiel der Haitischen Revolution lehrt uns, wie viele andere Beispiele in seinem Buch, epistemische und historische Standorte (post\_koloniale Geografie) auch als Parallaxe produzierenden Effekt westlicher Wissenssystematiken zu sehen.

auch für die Kunstbetrachtung. Beide wollen der Epistemologie der Lücke, die *colonial unknowing* produziert, eine andere, bisher unvorstellbare Fülle entgegenstellen.

Die Epistemologie der Lücke produziert das Paradox der abwesenden Anwesenheit, d. h. der Entleerung, des/r Anderen. Dekoloniales Entmachen der Epistemologie der Lücke sind somit all jene Praktiken und Strategien, die sich der vergessenen gemachten Fülle sowie den post\_kolonialen Politiken der Entleerung widmen und dabei v. a. den/die/das Andere/n als reales/lebendiges Gegenüber sprechen lassen. Dekolonialer Kunst als dekolonisierender Kunst-in-Geschichten zu begegnen, bedeutet folglich, Wege zu (er-)finden, der Epistemologie der Lücke andere Stimmen, Quellen/Referenzen, Wissen entgegenzusetzen. Dabei kommt eine solche die Epistemologie der Lücke verweigernde Forschung scheinbar selbst zunächst als Paradox daher, weil sie dort zu hören und zu sehen geben will, wo es vermeintlich Nichts gibt; weil sie dem Nichts und dem Niemand (zu-)hört; ihn/sie „referenzlos“ zitiert; seine/ihre Stimme multipliziert; weil sie der europäischen Ins-Recht-Setzung der Utopie (= Nicht-Ort) der „Neuen Welt“ nicht-europäisierte, indigene Orte und Ortsgeschichten gibt und mittels dieser vermeintlich unauflösbare Widersprüche ins Zentrum ihrer Diskussion, Überlegung und Geschichts-Vision/-Version stellt, die letztlich aber nach anderen Bedingungen unseres Engagements<sup>479</sup> fragen.

Die Epistemologie der Lücke erschütternde Kunst,<sup>480</sup> als die ich Alves' Projekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ in diesem Kapitel zu bedenken gebe, kommt in ästhetischer

---

<sup>479</sup> Dieses andere Engagement, das das akademische einschließt, besteht auch aus Formen einer produktiv verstandenen Verweigerung (vgl. u. a.: Birch, 2018; Byrd, Jodi A. & Michael Rothberg, *Between Subalternity and Indigeneity. Critical Categories for Postcolonial Studies*, in: *Interventions* Vol. 13, No. 1, 2011, S. 1-12; Covarrubias, *Colonial Erasure...*, 2019; Grande, *Refusing...*, 2018; Halberstam, *Strategy...*, 2013; ders. & Nyong'o, 2018; Simpson, *On Ethnographic Refusal...*, 2007; McGranahan, 2016; Tuck, Eve & K. Wayne Yang, *Decolonization is not a Metaphor*, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* Vol. 1, No. 1, 2012, S. 1-40; dies., Maile Arvin & Angie Morrill, *Decolonizing Feminism. Challenging Connections between Settler Colonialism and Heteropatriarchy*, in: *Feminist Formations*, Vol. 25, No. 1, Spring 2013, S. 8-34; dies. & Aimee Carrillo Rowe, *Settler Colonialism and Cultural Studies. Ongoing Settlement, Cultural Production, and Resistance*, in: *Cultural Studies*  *Critical Methodologies*, Vol. 17, No.1, 2017, S. 3-13).

<sup>480</sup> Wobei ich hier der Kategorie Kunst im Singular noch einmal dekolonial vehement widersprechen möchte, nicht nur weil sie immer noch zu oft als eine ästhetisch-philosophische Kategorie westlicher Wissenschaft Sprache findet, sondern weil sie im okularen Zentrismus („ocular-centric“, Garneau, 2018, S. 29) westlicher Rahmung gefangen bleibt, wenn wir uns ihrer verwestlichten Geschichtsschreibung und Institutionalisierung zuwenden. Kunst ist aber immer und überall entstanden und ist gerade nicht (allein) das, was gesammelt und beschriftet wird, sondern all das, was mit der Hingabe zum gestaltenden Machen entsteht und benutzt wird. Und es sind insbesondere indigene Geschichten und Intellektuelle, die unsere Sinne/Vision hier verschieben helfen (vgl. u. a.: Durham, Jimmie, *A Friend of Mine Said That Art is a European Invention*, in: Fisher, Jean & Institute of International Visual Arts (Hgg.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London 1994, S. 113-119; García-Antón, Katya & Liv Brissach (Hgg.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Amsterdam 2018; Hill, Richard W.,

Form/Sprache daher, die sich deshalb nicht zu einfach in die uns bekannten/vertrauten Kategorien einpassen lassen sollte (lassen kann). Allzu schnell könnten wir sie als „unprofessionell (unrechtmäßig)“, „händisch“ (z. B. *folk art*, Kitsch, Kunsthandwerk), „sozial engagiert“ oder „politisch motiviert“ rubrizieren.<sup>481</sup> Jedoch geht es mir darum jenseits dieser Diskurse Sprache für die paradoxe „volle Leere“ zu finden, weil wir in einer Begegnung der Verschiebung mit Kunst bestenfalls die Leerstellen, die wir kolonialhistorisch produziert haben, wissen lernen können, wenn wir nicht vorab unser Wissen auf die Kunst anwenden. Denn verunmöglichen unsere alle/s dominierenden Kategorien/Diskurse nicht gerade die Vision jenseits der Leerstellen und deshalb ein uns *anders* mögliches Möglichkeitsdenken, weil sie nicht bis zum/r Anderen,<sup>482</sup> zum „Nichts“ und nach „Nirgendwo“ hinreichen? Wollen wir aber dekolonial entgrenzen und verschieben, würden wir unter diesen Voraussetzungen das Potenzial für ein unvorhersehbares dekolonialisiertes „Zwischen uns“ verweigern und die paradoxe Ortsverteilung der post\_kolonialen Geografie als euro-amerikanische Diskursverantwortung setzen.

Für dekoloniale Kunst-in-Geschichten müssen wir aber die Grundlagen/Bedingungen unseres Nachdenkens über und Sprechens mit Kunst mit paradoxal „entleert-vollen“ Geschichten bedingungsreich und bedingungslos zugleich verstricken. Dabei ist das, was Donna Haraway als *response-ability* beschreibt, für eine gemeinsame Praxis von Bedeutung. Jüngst führte sie in einem Radiointerview aus, was sie mit *response-ability*, im Gegensatz zur Ethik, die aus Regeln besteht, meint:

„I am suggesting that it is more fruitful to think about ethics as an inquiry as an ongoing practice of cultivating the capacities to respond: *response-ability*. Cultivating the capacities to respond to the historical conjunctures to the worldings, to the livings and dyings that we and

---

*Native Identity and the Possibilities of Criticism*, in: Thunder Bay Art Gallery (Hg.), Ontario 1996, S. 10-16; ders., *Art by Indigenous Artists, or Art about Indigenous Issues?*, in: Canadian Art, Monthly Column, December 20, 2016; Martin, Lee-Ann (Hg.), *Making a Noise! Aboriginal Perspectives On Art, Art History, Critical Writing, and Community*, Banff, Alberta 2004; Townsend-Gault, Charlotte, *Kinds of Knowing*, in: National Gallery of Canada (Hg.), Land, Spirit, Power. First Nations at the National Gallery of Canada, Ottawa 1992, S. 75-101).

<sup>481</sup> Diese kunsthistorische Eindimensionalität ist durchaus eine westliche „Sprachlosigkeit“, für die ich hier keine schnelle Lösung anbieten kann. Jedoch, bevor über Kategorien oder Kategorieentgrenzungen tiefergehend nachgedacht werden kann, muss Kunst und die sie treibenden Prozesse/Geschichten kennengelernt werden, damit wir die Möglichkeiten einer anderen Geschichtsnarration mit der Kunst gemeinsam verstehen und verschieben können. Ich möchte hier nicht behaupten, dass die Brasilienprojekte von Alves diese Formen der Entkategorialisierung in Gänze einlösen oder sie je einlösen könnten. Vielmehr möchte ich von spezifischen Forschungserfahrungen als Kunst-in-Geschichten erzählen, die mir durch die Möglichkeit des Nah-Dran-Seins an Projektprozessen zu denken gegeben wurden, um zu allgemeineren Überlegungen für das Feld kritisch dekolonialer Analysemöglichkeiten als *tools* für eine andere, dekoloniale Forschung-über zu gelangen.

<sup>482</sup> So wie ich sage, dass Lévinas' Möglichkeitsdenken einerseits nicht zum/r post\_kolonial produzierten Anderen hinreicht, sage ich, dass es sich andererseits dennoch und unbedingt zu ihm/r hinreichen lassen kann, wenn wir uns entlang der kolonialen Differenzgrenzen kritisch dekolonial demarkieren.

others are part of, both having inherited the summits of that, that did damage and its debt's dealing [...]. **We don't know in advance what has to be done, we are inquiring with each other how to respond to the urgencies and double debt, the killing [...] that we find ourselves to be part of.**

So, we have to cultivate a kind of openness, cultivate the capacity to respond when we don't know in advance the shapes that this is going to take, we can't just list responsibilities. We have to come to know what is to be done with each other. And the term *response-ability* is a kind of orthographic provocation to understand capacities rather than rules. And the strengthening of each other's capacities to respond to the urgencies that grip us.<sup>483</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Das aktive, d.h. handlungsorientierte, Kunst-in-Geschichten-Sehen, -Hören und -Agieren in und mit der Leere als einer systemisch und real-irreal produzierten beinhaltet die Annäherung an das, was sich in dieser Lücke befindet, befunden hat oder sich niemals in ihr befinden kann. Immer wieder wird dabei ihr bloßes Dasein als mit post\_kolonialen Notwendigkeiten verwobenes deutlich. Das aktive Agieren in, mit und gegen die Leere, in der indigene Geschichten, Identitäten, Repräsentationen beheimatet (worden) sind, ist dabei aber nicht nur als rigorose Verweigerungs- und Widerstandsstrategie von Alves' Kunstpraxis zu verstehen und auch nicht allein als Herausforderung einer widerständigen Ästhetik für den internationalen Kunstmarktjargon, sondern kann vor allem auch als Prozess postindigener Demarkation jener post\_kolonialen Dynamiken entschlüsselt werden, in der die Leere für die Epistemologie der Lücke als systemrelevant perpetuiert wird. Von den mit Widersprüchen durchzogenen Relationen der Weltentrennung in Wissen-Nichtwissen, Sichtbar-Unsichtbar, Hörbar-Unhörbar etc. ausgehend, richtet sich Alves' Kunstpraxis als eine aus, die sich in einer Weise in/mit Kollaborationen und Relationalitäten<sup>484</sup> situiert, dass wir von den Widersprüchen/Delegitimationen der Lückenproduktion ausgehend die Ästhetiken, Ausdrücke, Erscheinungsformen, Wahrheiten und Visionen einer solchen Kunst wahrnehmen können, um davon aus weitergehend ihre anderen Erinnerungen, Bezeugungen und Versionen als Kunst-in-Geschichten mit wissen und mit sagen zu lernen.

Was wir wissen und was wir sagen ist ein verschlungener Prozess, der wiederum mit dem zusammenhängt, was wir tun und was wir tun können. Er betrifft das Verhältnis von Politik, Kunst, Wissen, über das Rancière sagt:

---

<sup>483</sup> Haraway & Jacobin Radio, 2019.

<sup>484</sup> Zur Bedeutung und Tragweite indigener *relationality* ist das Buch von Shawn Wilson überaus hilfreich, auch, weil Wilson darin den (methodischen) Versuch dekolonial inkludierender Geschichtsschreibung unternimmt, indem er eine parallele Schreibtaktik wählt und als Autor in mehreren „Stimmen“ schreibt. Dies ist v. a. für den akademischen Kontext (das Buch wurde 2008 in Kanada publiziert) von bislang kaum ermessener/gehörter Tragweite (vgl.: Wilson, *Research...*, 2008.)



„Politik, Kunst, Wissen – sie alle konstruieren ‚Fiktionen‘, das heißt *materielle* Neuordnungen von Zeichen und Bildern, und **stiften Beziehungen** zwischen dem, was man sieht, und dem, was man sagt, zwischen dem, was man tut und tun kann.“<sup>485</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Wenn Politik, Kunst und Wissen Fiktionen materieller Neuordnungen produzieren und durch Beziehungen und Bezüglichkeiten zwischen dem, was man sieht und dem, was man sagt, herstellen („stiften“), und wenn sie letztlich zu dem weisen, was man tun kann, dann geht es bei Prozessen der Sichtbarmachung unsichtbar gemachter post\_kolonialer „Beziehungsfiktionen“ darum, zu entschlingen und neu zu verschlingen.

Eine solche Praxis des Geschichten-*anders*-Erzählens oder *anders*-Fiktionalisierens kann jedoch notwendigerweise weder schnell noch kurz gemacht werden. Ihre Bilder und Zeichen müssen zunächst als Hörbare und Sichtbare präsent werden, ihre Präsenz durch ihr Vergessen-Sein hindurch bezeugt, ihr Lebendig-Sein gesehen und geglaubt werden. Das Verunmögliche muss zur Möglichkeit der unvorstellbar gemachten Beziehung gemacht werden. Deshalb rufen diese Geschichten geradezu danach, langsam und in sich verschoben erzählt zu werden, auch damit ihre dekoloniale Geografie als post\_koloniale Komplexität/Verleugnung deutlich bleiben kann und sie selbst doch auch unverständlich bleiben darf. Die Haut der entleerten Geschichten muss stets intakt bleiben, so wie ihr Geheimnis das Recht auf Geheimhaltung bewahrt. Es ist nicht Teil dekolonialer Forschung, post\_kolonial zerrissene Geschichten übersichtlich zu machen, einzuspeisen oder sie der Synthese zu Liebe zu simplifizieren (d. h. auf Linie zu bringen). Hier geht es eher, um mit Haraway zu sprechen, um additive Verfahren und additives Denken. Bei der Neuverschlingung von „Politik, Kunst, Wissen“ und der Neufiktionalisierung des „Zwischen uns“ geht es also nicht um Abschaffung oder Ersetzungsverfahren von Kategorien, Ideen oder Vorstellungen, sondern um dekoloniales Entmachen durch Addition.<sup>486</sup> Nicht zuletzt deshalb braucht es Langsamkeit, damit das, was aus der realirrealen Leere tönt – das Wissen um die Lücke und das Wissen der Lücke gleichermaßen – zu unseren Sinnen und deren Fähigkeiten neu zu fiktionalisieren, hinreicht und unser Denken und Sprechen unvorhersehbar und aufeinander zu verschiebt.

---

<sup>485</sup> Rancière, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008, S. 62.

<sup>486</sup> Bei den methodischen Überlegungen zu dekolonialen Verfahren der Verschiebung geht es nicht um Konkurrenzverhältnisse oder theoretisch-argumentatives Kräfteressen. Haraways additives Denken birgt für mich vielmehr die methodische Möglichkeit, ein konkurrenzloses, postindigenes Wir/Mit, Und/Beides und Wir/Ihr zu denken, das „die *Vielfalt* der Erscheinungen des gleichen zugrundeliegenden Realen begründet.“ (Žižek, 2006, S. 36.) und das darüber hinaus die post\_koloniale Gewalt, die unser „Zwischen uns“ formiert, nicht vergisst, sondern sich ihr verschuldet weiß.

Die „Fiktionen“, die Alves konstruiert, und die wir als Kunstkonsument\*innen mit der Künstlerin mit- und weiterkonstruieren, sind, mit Rancière gesprochen, „materielle Neuarrangements“,<sup>487</sup> die „Beziehungen stiften“. Zusammen mit den Prozessen der Kunst können wir dekoloniale Forschungspraxis, -fragen und -methoden entwickeln. Indem wir den Kunst-in-Geschichten der Leere Zeit geben und uns mit/in der Leere dieser Kunst Zeit nehmen, verweigern wir einerseits, das ihr innewohnende dekoloniale Erkenntnis- und Diskurspotenzial „abzuschöpfen“ bzw. „zu verwerten“ und forcieren andererseits, Methoden-Wissen als Kategorisierungsmaschine immer wieder anders zu überdenken und entgrenzend zu verschieben.

### **3.1.6 – (Un-)mögliches Wissen: Sorocaba 2017**

Alves realisierte das Projekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ 2017 für die Frestas Triennale in Sorocaba. Sorocaba liegt im Bundesstaat São Paulo, knapp 100 Kilometer westlich von São Paulo Stadt. Die Triennale fand 2017 zum zweiten Mal unter dem Titel „Entre Pós-Verdades e Acontecimentos / In Between Post-Truths and Events“ statt und wurde von Daniela Labra und Rafael Yudi kuratiert.<sup>488</sup> Sie wurde im SESC (*Serviço Social do Comércio*) in Sorocaba ausgerichtet, einem nationalen brasilianischen Kultur-, Veranstaltungs- und Gesundheitszentrum, das von Arbeiter\*innen finanziert wird.<sup>489</sup>

„Um Vazio Pleno / A Full Void“ besteht aus einem „inneren“ und einem „äußeren“ Teil. Den „inneren“ Teil können wir im Ausstellungsraum des SESC sehen und hören, der „äußere“ Teil ist weiträumig im Stadtraum Sorocabas verteilt. Die beiden gleichwertigen Teile verbinden die Welten des institutionellen Innenraums und des öffentlichen Außenraums und spalten sich ihrerseits in verschiedene Medien und Kontexte. Alle Projektteile erzählen miteinander und aneinander entlang von Brasiliens post\_kolonialer, indigener Realität der „vollen Leere“. Sie führen uns in die Geschichten des indigenen/indigenisierten Un-Ortes und dessen post\_kolonialisierter Geografie.

---

<sup>487</sup> Rancière, 2008, S. 62.

<sup>488</sup> Zum Konzept der Kurator\*innen der 2. Frestas Triennale in Sorocaba mehr unter: <http://frestas.se-csp.org.br/2017/> und <http://www.biennialfoundation.org/2017/10/frestas-triennial-2017-post-truths-events/> (aufgerufen am 20.6.2019).

<sup>489</sup> Zum SESC (dt. Sozialer Dienst des Handelsgewerbes) siehe u. a. unter: [https://en.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o\\_Social\\_do\\_Com%C3%A9rcio](https://en.wikipedia.org/wiki/Servi%C3%A7o_Social_do_Com%C3%A9rcio) (aufgerufen am 7.6.2019). Das SESC ist in seinem Angebot und der Förderung von Arbeiter\*innen in Brasilien einmalig. Die Mitglieder haben freien Eintritt zum Programm aller SESC-Kulturzentren, wie Kino, Theater, Schwimmbäder, Kunst- und Kulturveranstaltungen, Sportprogramme u.v.m. Außerdem bietet das SESC eine medizinische Versorgung sowie eine Kantine, in der es täglich relativ günstiges und abwechslungsreiches Essen gibt.

Der Titel „Die Fülle der Leere“ bindet die Teile zusammen und diversifiziert die Vorstellung „einer“ Leere, die einfach abbildbar ist. Von einer einheitlichen oder ungebrochenen Leere und Fülle kann im Kontext indigener Welten sicher keine Rede sein. Das Vielstrangige, das sich sowohl auf der Wand im SESC Sorocaba als auch im Stadtraum präsentiert, ist die vielfachende Verkomplizierung von Fülle und Leere. So setzt sich Alves' Forschungs- und Kollaborationsprojekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ aus offiziellen und inoffiziellen Geschichtsfragmenten zusammen, aus einer Fülle an Geschichtssplintern, die sich aus Geschichten der Vergessenen und der Vergessenden zusammensetzt und die allesamt auf Brasiliens kolonialem Trauma und der ihm zugrundeliegenden Gewalt hinweisen. Zugleich setzt sich die Geschichte des Projekts selbst, wie als Gegenstück zu den Geschichten, die es erzählt, aus Geschichten eines dekolonial verschobenen Miteinander zusammen.

An der Wand im SESC Sorocaba ist der „materiellste“ Teil des Projekts zu sehen und zu hören: Eine große Stadtkarte von Sorocaba mit 13 markierten Orten und deren genauen Adressen lädt uns ein, das SESC zu verlassen und ins Draußen, hinaus ins jenseits der Institution und der Wandinstallation zu gehen. Locker um die Stadtkarte verteilt hängen 12 kleine Monitore mit Kopfhörern, auf denen wir Videointerviews sehen und hören können. Es sind die im Prolog intensiv zitierten Interviews, die indigene Student\*innen auf dem Universitätscampus *Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba* (Abk.: UFSCar) in Sorocaba mit ihren nicht-indigenen Kommiliton\*innen geführt haben.<sup>490</sup> In diesen Interview-Investigationen hören wir junge brasilianische Student\*innen, die auf Fragen, meist aus dem Off, nach dem Ort und der Rolle Indigener im Leben brasilianischer Nicht-Indigener, antworten.

Der dritte Teil der Wandinstallation sind ebenfalls locker um die Stadtkarte Sorocabas herum verteilte Fotografien, die ihren Inhalt aber zunächst kaum preisgeben. Diese Fotografien begegnen uns nicht als digitale Abzüge, Ausdrücke, C-Prints oder sonst wie fotodokumentarische Objekte, sondern sie begegnen uns zunächst einmal überhaupt nicht und sind als Fotografien kaum erkennbar. Wir laufen, etwas überspitzt gesagt, auf etwas zu, das sich visuell total entzieht. Die Fotografien entblößen sich als Bilder, Fotografien und als Dokumente einer „Aktion“ langsam, weil sie auf gebürstete, matt-silberfarbene Metallplatten geplottet sind. Das Sehen, neben der verrauchten Anmutung wegen des Bürsteneffekts, wird uns darüber hinaus noch erschwert, weil die Fotografiavorlagen vorab monochromatisiert wurden. Geht man also auf die Wandinstallation zu, enthüllt sich das fotografisch Abgebildete nur ganz langsam und allmählich. Zunächst sieht man weder dass man es mit Fotografien zu tun hat noch sieht man

---

<sup>490</sup> Alves' Beschreibung der Videos steht in knappster Form auf dem Wandtext: „Investigations by indigenous students of non-indigenous perceptions of indigenous peoples at UFSCar campus in Sorocaba.“

irgendein klares Bild von dem, was/wer dargestellt ist. Es ist wie ein Versteckspiel, bei dem sich der/die/das Abgebildete quasi hinter der technischen Realisation seiner Materialität vor der Betrachter\*in versteckt und sich erst durch dessen/deren physische Bewegung und „mühevoll“ Hinwendung zu den Metallplatten zeigt. Und selbst noch vor den Metallplatten stehend müssen wir den Kopf hin- und herneigen, den Abstand immer wieder leicht verändern, damit wir sehen können.

Wir haben also eine, abgesehen von der großen Stadtkarte im Zentrum der Wand, die als einziges Element von Weitem als Stadtkarte Sorocabas erkennbar ist, eine kleinteilige und alles andere als schnell erfassbare Wandinstallation vor uns. Von Weitem kann man hier gar nichts schnell erfassen, sondern man wird zur Nahsicht gezwungen. In jedem Fall, sei es in Bezug auf die vielen Details und Markierungen auf der Stadtkarte, die Interview-Investigationen, die man über Kopfhörer anhören muss und die sich dem Auge des/r Betrachter\*in entziehenden Fotografien, muss man ganz nah an die Wandinstallation herantreten. Es ist unmöglich, die Arbeit aus der Ferne, im Vorbeigehen oder schnell zu erfassen. Die Innenraumarchitektur des SESC mit den großen zentralen Treppenläufen und den leicht asymmetrisch in sich verschobenen Etagen tut dazu noch ein Übriges. Überall im Haus, von allen Etagen blitzt die Arbeit auf, sieht man die Stadtkarte umringt von kleinen Monitoren und grau-silbern glänzenden, nicht näher zu bestimmenden Objekten. So ist die Arbeit präsent und ungreifbar zugleich.

Ist man dann nah an der Wand, ist es nicht weniger einfach, die Arbeit rasch aufzunehmen und zu überblicken. Die unterschiedlichen Teile präsentieren sich zwar im Zusammenspiel auf der Wand, inhaltlich sind sie jedoch unverbunden. Die Karte mit markierten Orten und ihren jeweils kurzen Erläuterungen zu jedem Einzelnen verweisen auf historische Momente/Situationen im Stadtraum. Die 20 Fotografien, die man sich hin und her bewegend erarbeiten muss, sind Fotodokumente aus *aldeias* von unterschiedlichen Aktionen Indigener, die Keramiken herstellen. Und die Interview-Investigation auf den Monitoren, auf denen unzählige Antworten auf unzählige Fragen gegeben werden, brauchen Zeit, um sie anzuhören. Wir sind hier zum Verweilen an der SESC Wand geradezu gezwungen, um die disparaten Teile des Projekts und ihr miteinander Verklebt-Sein langsam zu verstehen. Wir brauchen Zeit.

Auch nach intensiver Nahsicht ist die Arbeit mit der Kunst nicht getan. Wir müssen jetzt raus in die Stadt, zu den markierten Orten. Es scheint ein Geschichten-Fass ohne Boden, das sich in jeder Hinsicht als audio-visuelle Dezentrierung und künstlerische Forschungsarbeit des Orts erweist. Von der Wand in die Stadt und wieder zurück scheint das hier eingesetzte, kunststrategische Unternehmen, das als Konzept der Bewegung, Beweglichkeit und

Flexibilität mit seiner „fremdartigen“ Übersetzung und Verortung von brasilianischer Geschichte zusammenfällt. Eine Übersetzung, die nicht nur innerhalb von Brasiliens lückenvoller Geschichtenproduktion des *colonial unknowing* zu verstehen ist, sondern die ebenfalls von Kunstkonsument\*innen 10.300 Kilometer weit davon entfernt, von Europa aus, übersetzt und verortet werden will. Können die Geschichten und Visionen von Brasiliens indigener voller Leere erzählt werden, ohne der Kunst und ihren lebendigen Beziehungsgeflechten „ethische Gewalt“<sup>491</sup>, wie es Judith Butler genannt hat, anzutun?

Alves' Projekt-Text an der Wand neben der Arbeit versteht sich als Teil der Arbeit. Er situiert den Raum/Kontext der Kunst, ihre Geografie und Orte, ihre Geschichten und ermöglicht die Bezugnahme des Publikums zum Projekt. Er gibt Auskunft über die Hintergründe, Beweggründe und Arbeitsmodi der Künstlerin. Alves schreibt:

„Sorocaba has relegated the long-term presence of indigenous peoples in the history of the city to a few pots, funerary urns and ceramic shards of some distant past – the only remains of much that was destroyed as a result of the invasion. Maximino Rodrigues, Guarani, a teacher and leader from the Jaguapirú Aldeia in Dourados, Mato Grosso do Sul, produced the ceramic works inspired by those few ceramics archived in Sorocaba. These ceramics made by Mr. Rodrigues were then placed, semi-buried, in public places throughout the city.

The work is an attempt to question the denial of the indigenous presence in the history of the making of Sorocaba which states that one man founded the city. The people who made Sorocaba, the people who provided the labor for the foundation and making of Sorocaba at the ‚founding‘ of the city were four hundred indigenous peoples who had been made into slaves and forced to construct Sorocaba and yet they are not recognized and no monument is made to them for their enforced labor.

A three day workshop with indigenous students in the bachelor program of UFSCar was also part of the work process. The participants in the workshop interviewed their non-indigenous colleagues on campus about issues which are important to indigenous students at UFSCar.

Their video-taped interviews are exhibited in the installation *Um Vazio Pleno* in SESC along with images, at the request of the communities, of the process of the making of the ceramic

---

<sup>491</sup> Butler, *Kritik...*, 2003, insbesondere S. 10. Dem, was Butler mit ethischer Gewalt bezeichnet, liegt eine Subjektphilosophie zugrunde, in der sich das Subjekt selbst nie in Gänze kennen kann und sich immer auch fremd bleibt. Von diesem Punkt ausgehend entwickelt sie nicht nur ihre Subjekttheorie, sondern auch eine Ethik, die sich in der Begegnung ereignet und in der das Subjekt bereit sein muss, sich zu riskieren, sich aufs Spiel zu setzen. Denn würde sich das Subjekt gänzlich kennen und diese Selbstkenntnis Grundlage für Verantwortlichkeit sein, dann würde an diesem Punkt beginnen, was Butler ethische Gewalt bezeichnet, die das Subjekt zu einem Unmenschlichem macht. Für das Visionieren sowie auch Diskursivieren von Kunst in post\_kolonialen Kontexten/Geschichten ist es für mich entscheidend diesen Butler'schen Subjektbegriff zugrunde zu legen, weil nur dann Kunst selbst – und ich vergleiche sie hier absichtlich und provozierend, mit einem lebenden Organismus – den Raum hat/zugestanden bekommt, dass wir ihre Fehlbarkeit und die Verantwortung der Fehlbarkeit gegenüber als Teil ihrer Form, Ästhetik und Geschichte verstehen können.

objects by Maximino Rodrigues as well as images of the ceramic workshop he conducted at Kallipety Aldeia in São Paulo at the invitation of Giselda Pires de Lima.<sup>492</sup>

Alves setzt das Projekt also aus vielen Geschichten, Bildern, Narrativen, Sichtweisen der indigenen und nicht-indigenen Gegenwart Brasiliens und Sorocabas zusammen, in die sie mit dem Projekt intervenieren will und für die sie gegennarratologische Sprachen und Visualisierungspraktiken entwickeln möchte.<sup>493</sup> Das, was im Kunstweltjargon schließlich als *mixed media*-Installation bezeichnet wird, ist eine installative, dekoloniale krachproduzierende Gemengelage aus Akteur\*innen und Aktionen, die Sorocabas Stadtgeschichte und dem ihr zugrundeliegenden Vergessen *anders* erzählen. Durch die Repräsentationsstrategien, Erzähl- und Visualisierungsweisen entwickelt Alves' gemeinsam mit den Akteur\*innen Sprachen und Optionen, Brasiliens post\_koloniale Lücken/Leere als *colonial unknowing* zu markieren und indigene Fülle und Gegenwart als dekoloniales Weltmachen in die Alltagsvisionen nicht-indigener Brasilianer\*innen als störende Heilung einzuschleusen.

### **3.1.7 – Prozesse des Kunst-Werdens: Geografie der vollen Leere**

„Um Vazio Pleno / A Full Void“ ist eine dekoloniale Umschreibung in Form einer gegenkartografischen Stadt- und Wand-Installation, die 2017 vor Ort ihre Form gefunden hat.<sup>494</sup> Im Zentrum des Projekts steht die Frage und Befragung indigener Präsenz/Absenz innerhalb brasilianischer Gegenwart und ihrer kolonialhistorischen Verortung/Kontingenz durch brasilianische Erinnerungs- bzw. Anti-Erinnerungspolitiken. Was wird wie vom/von der Anderen erinnert und als „reale“ Gegenwart gewusst und was wird dadurch verunmöglicht? Das Projekt fragt in seiner Tiefendimension zugleich auch nach den Bedingungen und Möglichkeiten, sich für andere Realitäten indigener Gegenwart und einer Begegnung mit diesen zu öffnen. Wir werden durch die Projektteile für die Wirksamkeiten und Logiken von Brasiliens post\_kolonialen Politiken der Produktion des/r Anderen und der Verleugnung (der Produktion) des/r Anderen sensibilisiert, wenn die indigene *conditio humana* als aktiv produzierte

---

<sup>492</sup> Unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void?c=0> (aufgerufen am 5.7.2019).

<sup>493</sup> Der Sorocabaner Anthropologe Erik Petscheliess schrieb erstmals eine gegennarratologische Anthropologie der Stadt Sorocaba, weil er die stete indigene Gegenwart in/für Sorocabas Stadtgeschichte entlang von Archivdokumenten nachweist (vgl.: Petscheliess, Erik, *Fragmentos de História: Índios e Colones em Sorocaba (1679 - 1752)*, in: REU, Sorocaba, SP, Vol. 38, No. 2, December 2012, S. 279-313). Ein solch inneranthropologischer Ansatz einer Inklusion indigener Präsenz in brasilianische Geschichte, zumal in der Unbeirrbarkeit von Petscheliess, kann für Brasiliens anthropologische Verhältnisse (noch) als Ausnahme gesehen werden.

<sup>494</sup> Details und Namen aller Kollaborateur\*innen und *communities* unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void?c=> (aufgerufen am 5.7.2019).

Leere „plötzlich“ in Hörweite zu uns vordringt. Wir werden uns aber auch der Fragilität der Produktion der Leere bewusst, die stets bestrebt sein muss, Schleier des Nichtwissens über die Entleerungsprozesse zu legen, d. h. den Blick in/auf die *void* zu verstellen und abzufälschen. Indem Alves' aber nicht allein den/die/das indigene/n Entleerte/n als sprechende und lebende Hauptakteur\*innen ins Zentrum ihrer Arbeit stellt – obschon dies schon eine unerhört seltene Tat in Brasilien ist –, sondern es direkt mit den nicht-indigenen Weisen des Nichtwissens verkettet, wird „Um Vazio Pleno / A Full Void“ zur *colonial unknowing*-Forschungsstudie, die uns koloniales Nichtwissen als Epistemologie der Lücke zu wissen gibt. Das Projekt beforscht Brasiliens Nationalverständnis, indem es uns dieses ver-rückt sehen und hören lässt. Und diese Verschiebung der Sinne geschieht, indem Alves zusammen mit Indigenen ins weiße Brasilien hineinforscht und unangenehme/s Rauschen/Disbalance produziert. Das kolonialhistorische Produziertsein der Leere drängt sich uns in Form eines Zusammenpralls konträrer Geschichten/Wahrheiten auf.

„Um Vazio Pleno / The Full Void“ richtet bereits als vermeintlicher Widerspruch den Ruf an uns, die Fülle und die Leere zusammen zu sehen und diese Doppelsicht als historisch produzierte Bedingung für indigenes Sein in Brasiliens Gegenwart, mit Haraway „schielend“, zu wissen. Durch diese dekoloniale Formation, d. h. entlang eines vermeintlichen Widerspruchs, steckt das Projekt seine diskursiven Markierungen als Bedingung unserer potenziellen imaginativen Demarkationen ab. Vor allem haben brasilianisch indigene Identitätskonstruktionen die Chance, *anders* in unseren Blick und in unser Leben zu rücken, d. h. jenseits ihres post\_kolonialen Verkleistertseins und von uns vorab Gewusste.

Diese Arbeit besteht aus einem Geflecht an Kollaborationen, Workshops, Ortsbegehungen, klandestinen Dokumentationen, einem Stadtrundgang, einem Symposium sowie zahlreichen Gesprächen, Korrespondenzen und Situationen der An- und Entspannung. Der sogenannte Produktionsprozess bis zur Ausstellungseröffnung dauerte nahezu ein Jahr. Was am Ende die Arbeit sein wird, entwickelte sich während dieser Zeit und konnte von Alves vorab nur in groben Konturen skizziert werden. Sie wusste jedoch, dass sie mit dem Guarani *líder* Maximino Rodrigues und den indigenen Student\*innen der Universität Sorocaba zusammenarbeiten wollte. Die Details des „Was“, „Wie“, „Wo“ konnten erst in den Realitäten Brasiliens entstehen. Was letztlich entstanden ist und auf der Frestas Triennale ausgestellt wurde, bestand, schematisiert,<sup>495</sup> aus **I) einer Wandinstallation**, bestehend aus a) der großen Stadtkarte

---

<sup>495</sup> Die schematisierte Auflistung der Teile des Projekts wird an dieser Stelle deshalb noch einmal forciert, weil ich mit meiner Projektbeschreibung/-erzählung – auch – zeigen möchte, dass mit einer solchen Bestandsaufnahme der Kunst viel getan und nicht genug getan zugleich ist. Vor allem durch die lebendigen, nicht-dokumentierten,

Sorocabas im Zentrum der Wand, auf der 13 stadt- und kolonialhistorische Orte markiert sind; b) 20 Fotografien, auf gebürstete Metallplatten geplottet und deren „Abgebildetes“ sich dem/r Betrachter\*in durch die technische Umsetzung entzogen hat, und c) 12 kleinen Monitoren mit Kopfhörern, auf denen die Interview-Investigation der indigenen UFSCar Student\*innen angehört und gesehen werden konnten und aus **II) Vor-Ort-Interventionen**, die mit den markierten Orten der Stadtkarte an der Wand im SESC zusammenhängen und die auf eine andere, indigene Gegenwart in der Öffentlichkeit und entgegen der offiziellen Denk- und Erinnerungskultur der Stadt hinweisen. Diese Vor-Ort-Interventionen bestanden aus a) zahlreichen Keramikgefäßen, die an den auf der Stadtkarte markierten Orten verteilt waren; b) einem geführten Stadtrundgang durch Sorocaba am Tag nach der offiziellen Eröffnung der Frestas Triennale. Bei diesem historisch denkwürdigem Stadtrundgang, der entlang der Keramiken verlief, hielten die beiden Guarani *líder* – Poty Poran und Eunice Martims<sup>496</sup> – Vorträge zur indigenen Geschichte in der Region Sorocabas und in jene indigene Ortsgeschichte, die in Brasiliens Monumenten, Büchern und Archiven nicht auftauchen und c) einem Symposium im SESC, das nur wenige Tage nach der offiziellen Eröffnung der Frestas Triennale stattfand und bei dem erneut Sorocabas offizielle Stadtgeschichte in ein anderes Licht gestellt wurde. Die historische Gegendarstellung bestand aus Präsentationen von Alves, den beiden Guarani *líder* Poty Poran und Eunice Martims und dem Anthropologen Erik Petschelis, der Sorocabas indigene Vergangenheit und Auslöschung im Zusammenhang mit Brasiliens Kolonialpolitik studierte. So setzt das Symposium aus seinen unterschiedlichen Gegendarstellungen, Geschichten und Umerzählungen einen anderen Wissenskanon zusammen, in dem indigene Geschichten und Realitäten zentral sind. Außerdem bildet sich durch diesen anderen, delegitimierten indigenen Wissenskanon Brasiliens indigene Vergangenheit und Gegenwart ab sowie die (Un-)Möglichkeiten einer anderen, postindigener Zukunft.

Diese dekoloniale Geografie, die „Um Vazio Pleno / A Full Void“ durch das Bespielen des institutionellen Innenraums und des städtischen Außenraums webt, setzt delegitimierte

---

Beziehungsgeflechte und -geschichten mit den indigenen und nicht-indigenen Beteiligten während des Projektprozesses und danach hat die Arbeit ihren spezifischen und dekolonialen Grund erhalten. So dient das Schema einerseits einem Überblick über die verschiedenen Projektstränge und verweist andererseits auf das darin begründete, archivari-sche und historiografische Scheitern, das sich durch die vermeintliche Wahrheit des Schemas als greifbarem Objekt/Kunstwerk ereignet. Die dekolonial/dekolonialisierende Historiografisierung, die ich daran anschließend vorschlage – und die ich bereits in den Projektumkreisungen der ersten beiden Kapitel meiner Arbeit in Form von sich verzweigender Kunst-in-Geschichten versucht habe – verstehe ich als dekolonial/dekolonialisierende, kunsthistorisierende Bestandsaufnahme insofern, als dass die Künste in ihren anderen und anderisierten Geschichten jenen Raum offerieren und einfordern, der sich zum Raum euro-amerikanischer Epistemologie hinzuaddieren muss.

<sup>496</sup> Mit beiden *líder* zweier Guarani *communities* aus der Region São Paulo hat Alves bereits in den Vorjahren kollaboriert.



Geschichten gegen Brasiliens offizielle Narration in ein Recht.<sup>497</sup> Diese dekoloniale Gegengeschichte stellt sich für jede Besucher\*in anders dar, d. h. durch die Geschichten des Projekts wird etwas vernehmbar, was ebenso den Wunsch der Kunstkonsument\*innen braucht, die eigene Situierung innerhalb und außerhalb der Geschichte Brasiliens zu kontextualisieren. Kunst als Kunst-in-Geschichten betrieben, bezieht sich insofern nicht nur auf Produktionsgeschichten, Ausstellungsgeschichten und deren jeweilige Situierung, sondern auch auf die potenziellen Additionen der Kunstkonsument\*innen, die als Gesprächspartner\*innen mit der Kunst ihrerseits zum Netz der lebendigen Akteur\*innen und Kontexte der Kunst gehören.

Die beiden Kollaborationsstränge des Projekts, die **Interview-Investigationen der indigenen UFSCar Student\*innen** und die **Guaraní-Keramiken** werden im Folgenden aus der Perspektive der Produktionsbedingungen und -geschichte intensiviert dargestellt, damit die Kunst als Kunst-in-Geschichten näher in den Blick kommen kann.

Die Produktion der **Interview-Investigationen**, in denen indigene Student\*innen nicht-indigenen Kommiliton\*innen über ihre Ideen zu Indigenen befragen, geht auf zwei Workshops von Alves im März und Juli 2017 auf dem Universitätscampus UFSCar in Sorocaba zurück. Beim ersten Workshop ging es vor allen Dingen darum, sich kennenzulernen und eine vertrauensvolle Basis für die Kollaboration zu entwickeln. Die Vorstellungsrunde, in der alle ihren Namen, *etnia* und universitäre Zuordnung erzählen, ist von großer Schüchternheit und Scheu. Alle sprechen extrem leise, man kann kaum hören, was gesagt wird. Mein Portugiesisch ist zu diesem Zeitpunkt auch noch zu ungenügend, um – auch wegen der teils starken Akzente – das Gesprochene zu verstehen. Manchmal verstehe ich den Namen oder die Fachrichtung, selten verstehe ich die *etnia*. Dennoch vermittelt sich bei mir ein Gefühl für die Stimmung und die angespannte Reserviertheit, die in der Luft liegt. Bei diesem ersten und für die Zusammenarbeit entscheidenden Workshop kommt hinzu, dass einer der (immer nicht-indigenen) Indigenenbeauftragten im Raum ist. Er sitzt am Rand, beobachtet alle, hört jedes Wort, greift manchmal sogar ergänzend oder korrigierend in die Vorstellungsrunde ein. So

---

<sup>497</sup> Wir wissen, dass in post\_kolonialen Situationen Verleugnungen und Nichtwissen als strukturelle *denials* System haben. Stanley Cohen schreibt in seinem Buch „States of Denial“ ausführlich über historische und gesellschaftsdurchdringende Verleugnungsstrukturen und dass „[...] societies arrive at unwritten agreements about what can be publicly remembered and acknowledged. People pretend to believe information that they know is false or fake their allegiance to meaningless slogans and kitsch ceremonies. This happens even more in democratic societies. Besides collective denials of the past (such as brutalities against indigenous peoples), people may be encouraged to act as if they don't know about the present. Whole societies are based on forms of cruelty, discrimination, repression or exclusion which are 'known' about but never openly acknowledged. These denials may be initiated by the state, but then acquire lives on their own.“ (Cohen, Stanley, *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering*, Cambridge, UK & Malden, MA 2001, S. 11.) So verstandene Verleugnung braucht folglich sich dezentrierende und dekolonialisierende Kunstkonsument\*innen, die Gegennarrationen und Gegenvisionen Glauben und Vertrauen schenken.

sehr er am Rand sitzt, so sehr ist er doch spürbar als Grenze präsent. Die Student\*innen achten auf ihn, seine Korrekturen waren oftmals das letzte Wort nach einer Vorstellung. Alves ist wegen dieser Konstellation über den Fortgang der Zusammenarbeit besorgt. Sie lässt sich während des Workshops nichts anmerken, jedoch kümmert sie sich danach zusammen mit der Produktionsleitung des SESC darum, dass die folgenden Treffen und Workshopteile ohne Indigenenbeauftragte stattfinden dürfen/können.

Im Anschluss an diese Vorstellungsrunde, bei der auch die Produktionsleiterin für das Projekt vom SESC anwesend war, stellt Alves sich und einige ihrer Arbeiten aus den letzten Jahrzehnten vor. Sie zeigt Dokumentationen verschiedener Projekte, einige Videos und berichtet von ihrer politischen Arbeit in Brasilien in den 1980er-Jahren, vom „Exil“ und den Erfahrungen in den USA, vom Leben und Arbeiten in Europa. Sie macht sich als Mensch und Künstlerin den Student\*innen gegenüber transparent, indem sie den roten Faden ihrer/s Arbeiten/Engagements sichtbar macht und erzählt z. B. auch darüber, wie sie lernen musste in der Öffentlichkeit zu sprechen. Außerdem stellt sie ihre Überlegungen und Ideen für das SESC-Projekt vor. Sie berichtet von der für ihr Projekt wichtigen Zusammenarbeit mit dem Guarani *líder* Maximino Rodrigues aus Jaguapirú, Mato Grosso do Sul und ihrer Idee, indigene Keramiken, die von ihm und seiner *community* produziert werden sollen, an historischen Wegmarken von *colonial unknowing* überall in der Stadt Sorocaba zu verteilen und damit indigene Präsenz sichtbar zu machen. Anschließend führt sie den Student\*innen die Idee der Interview-Investigationen vor, die die Student\*innen im Sommer 2017 auf dem UFSCar Campus machen sollen. Alves macht deutlich, dass zu diesem Zeitpunkt diese Idee noch gestaltungsoffen ist und sich in der Zusammenarbeit konkretisieren soll. Die Idee indigener Interview-Investigationen in ihr weißes Umfeld liegt Alves für das Projekt zwar am Herzen, ebenso weiß sie, dass diese Idee hier mit realen Realitäten zusammentrifft, deren Grenzen sie nicht absehen und wissen kann. Insofern macht sie sich während des gesamten Verlaufs der Konzeption und Realisierung der Interview-Investigationen für Vorschläge, Ergänzungen, Veränderungen und Notwendigkeiten ansprechbar.

Ein weiterer Teil des Workshops ist eine Einführung von Alves in unterschiedlichste indigene Kunst- und Kulturproduktionen in den Amerikas, indigene Kunst-Geschichten der Vergangenheit und der Gegenwart, wie sie niemand der Anwesenden im Raum je gehört hat. Hier kommen den Student\*innen andere, völlig unmögliche indigene Realitäten zu Gesicht/Ohren. Alves stellt ausgesuchte indigene Künstler\*innen aus Hawaii, den USA und Kanada vor. Außerdem hat sie ein umfangreiches Ringbuch mit Texten für die Student\*innen kompiliert. Darin finden sich zahlreiche Textbeiträge indigener Kultur- und Kunstkritiker\*innen,

Kunsthistoriker\*innen, Wissenschaftler\*innen, Künstler\*innen und Kurator\*innen aus aller Welt. Alves hatte dafür vor ihrer Reise wochenlang Texte gelesen, ausgewählt und die Hunderte Seiten ins Portugiesische übersetzt.

Bei diesem ersten, kurzen und äußerst intensiven Einstieg im März 2017 ging es Alves neben dem Kennenlernen im Wesentlichen darum, indigene/s Realitäten, Leben, Sprechen, Welten, Partizipieren, Kunst- und Kulturproduktionen außerhalb Brasiliens vorzustellen und für die Student\*innen vorstellbar zu machen. Indem Alves die Realitäten indigener Welten jenseits der brasilianischen Definitionen und Grenzen sichtbar und hörbar macht, markiert sie die Limitationen von Brasiliens post\_kolonialer Diskursversion und seiner identitären Unmöglichkeiten. Alves' Einführung in die anderen indigenen Welten außerhalb Brasiliens soll den Student\*innen auch als *empowerment* dienen, sich das für sie Unvorstellbare als möglich zu denken, nämlich ihr weißes Umfeld zu erforschen und nach dessen Sicht auf den/die/das Indigene zu fragen. Diese Interview-Investigations ins weiße Brasilien sind für Alves, neben den Keramiken, ein Hauptteil des SESC-Projekts. Wenn sie den Student\*innen also internationale, indigene Kulturproduktionen und Kunstwerksituationen vorstellt – Alves zeigt z. B. Fotos von Ausstellungseröffnungen mit riesigen Menschentrauben und Fotos, in denen weiße Aufbauteams für Indigene arbeiten etc. –, dann geht es nicht nur darum, die eigene Welt innerhalb Brasiliens als entgrenzbar „zu fiktionalisieren“, sondern auch darum Visionen eines anderen indigenen Selbst zu beleben.

Im Juli 2017 findet ein zweiter, diesmal mehrtägiger, Workshop mit den indigenen Student\*innen der UFSCar statt. Auf Wunsch der Teilnehmer\*innen im März bereitete Alves erneut eine materialreiche Präsentation indigener Kunst, Künstler\*innen und Kunst-Geschichten vor, damit die Teilnehmer\*innen möglichst viel kennenlernen und aus anderen Teilen der Welt über indigene Kulturproduktionen wissen konnten. Dem *request* folgend stellte sie erneut ein Portfolio mit zahlreichen Kunstwerken indigener Künstler\*innen vor ebenso wie zahlreiche Übersetzungen von Interviews, Videos und Liedertexten. Alves übersetzt, so wie sie es seit 1980 (mit dem *Brazilian Information Center*) macht, unermüdlich das „Vergessene“ und „Unübersetzte“. In diesem Fall übersetzte sie internationale indigene Kulturproduktionen für die Student\*innen ins Portugiesische.<sup>498</sup> Nichts von diesen Quellen wurde bisher offiziell ins Portugiesische übersetzt.

---

<sup>498</sup> Viele Student\*innen sprechen mehr als eine indigene Sprache. Portugiesisch ist bei den Meisten nicht erste Sprache, und manche haben erst als junge Erwachsene oder kurz vor Studienbeginn Portugiesisch gelernt/lernen müssen. D.h., in einer Gruppe aus ca. 15 bis 20 Student\*innen werden mindestens dreißig, wenn nicht mehr, verschiedene Sprachen gesprochen; das Portugiesische nicht mitgezählt. Diesen Reichtum muss man sich vergegenwärtigen, wenn

Der wesentliche Teil des zweiten Workshops war das intensive und konkrete Vorbereiten und Realisieren der Interview-Investigationen auf dem Campus der UFSCar, die am letzten Workshopstag stattfinden sollten. Hier ging es neben den Herausforderungen der Durchführung auch um die technischen Bedingungen. Die Handykameras der Student\*innen waren die technisch gegebene Ausrüstung, mit der deshalb gearbeitet wurde. Vor allem ging es in diesem Teil des Workshops darum, die konkreten Fragen, die an die Kommiliton\*innen gestellt werden sollen, zu entwickeln, zu formulieren und diese an einer „weißen Testperson“ zu üben. Dieser Art anthropologisch-investigative Fragen zu formulieren und aufzuschreiben, war durchaus eine Herausforderung, aber nahezu alle Student\*innen machten mit. Anschließend lasen die Student\*innen sich die Fragen laut vor, um sie als Töne im kleinen Rahmen des Mit-einanders ausgesprochen in der Luft hängen zu haben. Bei diesem Teil des Workshops war es wichtig, dass kein Indigenenbeauftragter anwesend war. Die Anwesenheit dieser „weißen“ Kontrollinstanz als ihr offiziell bestellte/r „Beschützer\*in“ hätte den Raum Fragen frei zu formulieren limitiert, weil sie sicher diese Fragen unter „weißer“ Aufsicht so nie aufgeschrieben noch sich laut vorgelesen hätten. Das Vorlesen der Fragen war natürlich freiwillig, aber alle wollten die Fragen aller anderen hören. So wurden auch noch die Schüchternsten von der Gruppe mit Ermunterungen zum Vorlesen ermutigt, wobei dabei viel gelacht wurde.

Die Fragen, die hier erstmals in Brasilien laut formuliert worden, verändern für mich alles, treffen mich schockartig, lassen mich zittern, werfen mich für immer aus dem Rahmen meiner Welt hinaus und bringen mich an den Rand dessen, was ich in dem Moment aushalten kann. Diese Fragen sprechen für mich zum ersten Mal hörbar real von Realitäten, die mich im Sommer 2017 etwas *bis dato* „Ungewusstes“ (*colonial unknowing*) für immer wissen lassen. Sie spiegeln die Kondition brasilianisch indigenen Seins und dessen Realitäten, die man kaum in Büchern und Archiven nachschlagen kann und über die ich bis dahin nur in Alves' und anderen indigenen Geschichten, Erzählungen, Texten und Analysen gelesen habe. Die Fragen werfen mich selbst mitten in die indigene Realität der Zerstörung. Plötzlich bin ich Zeugin der post\_kolonial nichtgewussten realen Realitäten, Zeugin auch des Muts der Student\*innen, diese Fragen für das Projekt zu adressieren.

Dieser Moment war nicht nur schmerzhaft und zerschmetternd, sondern war für meine Forschungsarbeit und deren Parameter zentral, weil er zum einen direkt zur Realität der verleugneten Unausweichlichkeit des indigenen Traumas geführt hat und weil in ihm zum anderen

---

die Student\*innen in oftmals gebrochenem Portugiesisch ihre anthropologische Forschung ins weiße Umfeld wagen – denn ein Wagnis ist es nur unter der post\_kolonialen Bedingung, das indigene Sprache und Sein singularisiert, exkludiert, degradiert und absent/tot, ist.

indigenes Selbst-Sprechen/-Sehen unhintergebar im Zentrum stand und in einer Weise wie wir es in Europa weder hören noch „nachschiagen“ noch (kaum) wissen. Wenn Alves ihr Projekt an diese realen präsenten Stimmen und deren Realitäten bindet, steckt sie den Rahmen für die Vision und Ästhetik/Ethik ihrer Kunst selbst ab. Ihre Kunst will nichts abbilden, was sich jenseits indigener Realität, jenseits indigener Menschen erzählt wird, sondern die Ästhetik ihrer Kunst liegt darin, dass die indigene Stimme als lebende zentral ist und spricht.

Einige der Fragen, die die Student\*innen formulierten, werden folgend, bewusst von den Antworten losgelöst und genau so wie im Workshop laut vorgelesen, wiedergegeben, weil in ihnen der indigene Weltbezug und Realitätsverlust deutlich wird, der als post\_kolonial abgefälschter Ruf, noch vor jeder Antwort wichtig zu hören ist:

- + Wie siehst du das mit den Indigenen hier an der Universität?
- + Wann hast du zum ersten Mal einen Indigenen gesehen?
- + Kennst du irgendeine/n indigene/n Student\*in?
- + Hattest du schon mal Kontakt mit einem Indigenen vor der Universitätszeit? Und was hat sich in deinem Leben geändert, nachdem du einen Indigenen kennengelernt hast?
- + Als du zum ersten Mal mit Indigenen gesprochen hast, wie hast du reagiert?
- + Denkst du, dass die Universität und die Professor\*innen darauf vorbereitet sind, indigene Student\*innen aufzunehmen und sie auszubilden?
- + Denkst du, dass die Anwesenheit/Präsenz von indigenen Student\*innen an der Universität wichtig ist oder dass ihre Anwesenheit/Präsenz auf der Arbeit, am Arbeitsplatz oder einfach innerhalb der Gesellschaft wichtig ist und dass es wichtig ist, dass sie eine normale Karriere haben, wie ihr Weißen sie habt?
- + Hast du eine Ahnung, wie viele indigene Studenten es im Moment an der UFSCar gibt und hast du schon welche kennengelernt?
- + Wie definierst du einen Indigenen und wie definierst Indigen-Sein?
- + Wie unterscheidest du, Nicht-Indigener, dich von einem Indigenen?
- + Wo ist für dich der Ort der Indigenen?
- + Was würdest du gerne über Indigene wissen?
- + Denkst du, dass Indigene nicht mehr indigen sind, wenn sie Elektronikgeräte, wie Mobiltelefone, Computer, Markenklamotten oder ein Auto oder Moped, benutzen?
- + Kennt ihr irgendeine indigene Ethnie? Falls ja, wann war der erste Kontakt oder die erste Erfahrung, die ihr hattet? Falls nicht, habt ihr Lust, seid ihr neugierig zu erfahren, wie diese Völker leben?

- + Wie stellst du dir eine indigene Gemeinschaft, ein indigenes *aldeia* vor, physisch? – das können Gewohnheiten, Haus, Kultur, Wohnort, Freizeit sein, sowas. Wenn du dir eine indigene Gemeinschaft vorstellst, ein *aldeia*, an was denkst du da?
- + Was denkst du, wie Indigene aktuell in ihren *aldeias* leben? Glaubst du, dass sich viele Dinge verändert haben seit der Ankunft der Portugiesen?
- + Was benutzt, magst, praktizierst oder isst du, das indigen ist? Gibt es irgendein Essen, das du ausprobiert hast, das du mochtest oder das du immer isst, oder ein Kunst(hand)werk, irgendeine Sache aus deinem alltäglichen Leben, gibt es sowas?
- + Glaubst du, dass indigene Sprachen in Brasilien sehr abgewertet (oder sehr wenig geschätzt) werden – so wie die Sprecher\*innen der Sprachen? Und würdest du einen Kurs in einer indigenen Sprache an der Universität machen? Würde es dich interessieren, einen solchen Kurs zu machen?
- + Hinsichtlich indigener Fragen, denkt ihr, dass die Regierung indigene Belange gut repräsentiert, so wie die Demarkation von Land?

Hier wird die eigene, indigene, Anwesenheit/Realität in der Gegenwart oder im Angesicht des nicht-indigenen Gegenübers befragt. Die Existenz des indigenen „Wir“ wird als Unwissen des nicht-indigenen Anderen zur Disposition gestellt. Die Student\*innen befragen die Art der Existenz in der Realität ihres Gegenübers. Sie fragen/sagen nichts weniger als: *Gibt es mich für dich, gibt es meine Welt in deiner Welt, bin ich Teil deiner Realität, siehst/hörst du mich, wenn ich hier leibhaftig vor dir stehe und rede, kennst du mich und was an mir kennst du, was weißt du von meiner Welt und was bist zu bereit von meiner Welt zu wissen?* So lassen sich die Fragen als Existenzbefragung einer gewussten/gelebten Entleerung verstehen. Zugleich nehmen sie, Antworten vorhersehend, ja, bereits wissend, voraus, indem sie immer wieder Einladungen aussprechen. *Hast du Lust mich zu besuchen, meine community kennenzulernen? Hast du Lust, meine Kultur, meine Sprache, meine Geschichte real und jenseits der Medien zu wissen? Hast du Lust, mich jenseits des post\_kolonialen Wissens, anders zu wissen und meine Welt in deiner Identitätskonstruktion zuzulassen oder ist dir bewusst, dass meine Entleerung mit deiner Welt zusammenhängt?*

So war eine weitere kleine, aber für Alves wichtige Phase des zweiten Workshops das „Üben“ der Befragung an einer weißen Testperson. Die Student\*innen sollten vorab und in einer vertrauensvollen Umgebung die Zeit haben, Nuancen des Fragens zu testen und die eigene Stimme, erstmals in Form einer anthropologisch-fragenden Forscher\*in, zu hören. Eine unerhört unvertraute und für die Student\*innen unbekannte Situation, die zudem mit der eigenen Kultur zusammenprallt, in der Befragungen des/r Anderen in dieser Art so nicht existieren.

Auch deshalb schien es Alves wichtig die, wenn auch noch so kurze, Testphase, anzubieten. Die weiße Testperson sollte außerdem eine „echte Weiße“ sein, d. h., dass diese Übung keine gegenseitige *pro forma* Befragung sein sollte, sondern dass eine „reale“ kulturelle Konfrontation in der Übung stattfand. Zugleich aber war es Alves hier wichtig, dass in dieser Übung keine brasilianische Testperson, zum Beispiel eine/n Lehrer\*in oder Kommiliton\*in, eingespannt wurde. Für die „historisch unbelastete Entspannung“ sollte es eine nicht-indigene und nicht brasilianische Person sein, mit der es keine gemeinsame Geschichte und post\_koloniales Verklebtsein gab. Alves wollte in dieser Phase eine „weiße externe“ Person, der die Student\*innen keine post\_koloniale Reserviertheit gegenüber haben brauchten und an der sie ihre Fragen unbefangen (oder unbefangener) ausprobieren konnten. Zugleich ging es in der Übung aber auch darum, die Kameraeinstellungen und -führung sowie die Mikrofone der Handys usw. zu testen. Diese Übung sollte auf allen Ebenen den Student\*innen Sicherheit in das *setting* der Liveproduktion bringen. In diesen Testrunden wurde, neben einer anfänglich recht großen Zurückhaltung und Schüchternheit, bald viel gelacht und herumgealbert. Es hatte den Anschein, dass eine Entspannung, vielleicht sogar Euphorie oder Vorfriede auf den nächsten Schritt, die reale Interview-Investigation, entstanden war.

Ich wurde von Alves seit Beginn der Zusammenarbeit mit den UFSCar-Student\*innen als die weiße Testperson aus dem ehemaligen Ostdeutschland (Alves erklärte kurz Ostblockgeschichte und Realsozialismus) vorgestellt. Mit dieser Geschichte war ich historisch so weit weg von den Erfahrungen mit den nicht-indigenen Brasilianer\*innen, dass das für diesen Moment nötige historische Fremdsein gegeben war. Dass ich als weiße Testperson eingesetzt wurde, das habe ich im Nachhinein besser verstehen können, war einer der beiden Hauptgründe, die meine Anwesenheit am größten Teil von Alves' Workshops, erlaubte.

Die Workshops und der Austausch, die Dynamiken, Bedingungen und Notwendigkeiten haben mich, als ich für meine Forschungsrecherchen das erste Mal in Brasilien war, mitten in das brasilianische Geflecht und die Fallstricke post\_kolonialer Sprach- und Identitäts-Visio- nen eingeführt, ein alles und jeden rassifizierendes „Farb-Denken“. Völlig unvertraut mit der Brutalität post\_kolonialer Alltäglichkeiten – „nur“ marxistisch, judeo-christlich und realsozi- alistisch geprägt – haben mich diese Fragen immens verstört/verunsichert und mein Wissen, als post\_kolonial ungeschultes, durch und durch markiert und relativiert. Denn, was bedeutet es, wenn jemand fragt: „Wo ist meinesgleichen Ort für dich?“, oder: „Hattest du schon einmal Kontakt mit meinesgleichen?“ Die Fragen künden von nichts anderem als von einer allseits gewussten Abstinenz des/r Fragesteller\*in. Sie künden deutlich vernehmbar davon, in wel- chem Ausmaß Indigene konstruiert sind und konstruiert worden sind und als frei flotierende, agile Achsen/Zeichen der Aneignung für Brasiliens Selbst-Wissen zur Verfügung stehen – das

heißt, wie sehr Indigene realitätsfremde Bilder, Fantasien und manchmal bestenfalls beschützenswerte Objekte in Brasilien sind.<sup>499</sup>

Am Nachmittag der stattzufindenden Interview-Investigationen, so wie bereits zuvor, sorgten Alves und ich für ein frisches Buffet, diesmal mit extra vielen Leckereien: Früchten, Schokoladenkuchen, belegten Broten, Getränken aller Art – also mit allem, was es braucht, um genügend Energie zu haben, um eine dekoloniale Höchstleistung zu vollbringen.<sup>500</sup> Der Indigenenraum ist leer, alle sind auf den Campus ausgeschwärmt, um die Interviews zu machen. Nur dann und wann kommen sie in den Raum, essen oder trinken kurz etwas, tauschen Erfahrungen aus, lachen, laden die Videos auf die Festplatten und ziehen wieder los. Sie haben Lust gekriegt, ihre Kommiliton\*innen zu suchen, zu befragen, zu unterbrechen. Sie sind regelrecht unermüdlich. Alves ist sichtbar glücklich über die wunderschöne Gelöstheit und Heiterkeit, die die Interviewproduktion an diesem Nachmittag dominiert. Dass sie und ich stundenlang weitestgehend allein im Indigenenraum sitzen, ist das Geschenk, das ihr die Student\*innen gemacht haben. Die an diesem Nachmittag entstandenen 22 Interview-Investigationen sind alle Teil der Wandinstallation im SESC geworden, auf zwölf Monitore verteilt mit einer Gesamtlänge von 1:12:46. Die Namen aller Student\*innen, auch ihre *etnia* Namen, sind offizieller Teil des Projekts, ein in Brasilien nicht gängiges Kollaborationsverständnis.

Dem zweiten Teil des Projekts – **den Guaraní Keramiken**<sup>501</sup> – ging eine Zusammenarbeit mit dem Guaraní *líder* Maximino Rodrigues aus Jaguapirú in Mato Grosso do Sul voraus. Alves wollte in ihrem Projekt Sorocabas Stadtgeschichte nicht allein als eine des historischen Mangels und der indigenen Verleugnung erzählen, ihr Ziel war intervenierend zu potenzialisieren und aktiv eine Gegenpräsenz zu produzieren. Indigene sollten entgegen der Wissensinszenierungen post\_kolonialer *colonial unknowing*-Politik sich selbst als aktiv und lebend inszenieren. So bestand dieser zweite Teil von Alves' Kollaboration für das „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekt aus zwei Teilen: Im SESC konnten wir die Stadtkarte Sorocabas und die

---

<sup>499</sup> Stam und Shohat vergleichen die sehr verschiedenen Rechtssysteme der USA und Brasiliens bezüglich ihrer Indigenenpolitik. Sie heben insbesondere die brasilianische Spezifik des „Indigenen-Status“ heraus (vgl.: Stam & Shohat, 2014, S. 53).

<sup>500</sup> Indigene Student\*innen erhalten, als Teil der „Rassenquote“, einen Essensgutschein für ein tägliches Mittagessen in der Mensa. Alves hat mich seit meiner ersten Brasilienreise auf das Thema/Problem „Essen/Verpflegung“ hingewiesen. Teil dekolonialer Praxis in Brasilien ist deshalb auch, für eine ausreichende (und liebevolle) Verpflegung Sorge zu tragen.

<sup>501</sup> Insgesamt handelte es sich um 15 große Keramikurnen (jeweils ca. 1 m hoch und 50 bis 80 cm Durchmesser), über 20 kleinere Keramikurnen und Gefäße (zwischen 10 und 40 cm hoch und 10 bis 30 cm Durchmesser) sowie zahlreiche Teller, Schalen, Pfeifen und Fantasiedarstellungen (zwischen 10 und 30 cm). Eine Inventarliste existiert nicht.



auf ihr markierten und kontextualisierten Orte studieren und die Fotografien auf den Metallplatten anschauen, auf denen die Produktionsprozesse der Keramiken in den *aldeias* dokumentiert sind. Und in der Stadt konnten wir diese **Keramiken** – Urnen, Gefäße und Scherben verschiedener Größe – in ihren stadthistorischen Kontexten *live* besuchen.

Bevor die Zusammenarbeit mit Maximino Rodrigues beginnen konnte, unternahm Alves im März 2017 intensive Stadtrecherchen in Sorocaba: Sie läuft die Stadt kreuz und quer ab, studiert Denkmäler, Schauplätze, historische Markierungen, Orte der Erinnerungen usw. Sie besucht, neben Online-Recherchen und Gesprächen, tagelang Sorocabaner Orte, an denen Stadtgeschichte memorialisiert oder nicht memorialisiert wurde. Sie listet auf, sammelt, recherchiert und fotografiert Sorocabas städtische Monumente und Gedenkstätten, d. h. Alves verschaffte sich einen Überblick über Sorocabas offizielle Geschichtserzählung, um die Orte für die Keramik-Interventionen zu bestimmen und wirksam als dekolonialen Krach produzierende Gegennarrationen zu platzieren. Sie besuchte die Orte nicht, um bestätigt zu finden, dass und mit welchen Mitteln die Geschichte der Indigenen ausgeklammert und absent gemacht wurde, sondern um die prägnantesten Orte auszusuchen, an denen die Keramiken, als sichtbare Statthalter des absent Gemachten, platziert werden sollten. Die leitende Frage war dabei: Wo in Sorocaba wird indigene Geschichte als Abwesende memoriert, d. h. wo ist sie in ihrer Unsichtbarkeit sichtbar?

Die Orte werden nach knapp einer Woche intensiver Suche und Recherchen bestimmt. Offizielle Genehmigungen zu den Interventionen mussten eingeholt werden. Für 12 Orte erhält sie die Zusagen, die indigenen „Additionen“ oder „Nachbarschaften“ als Gegenfakten und dekoloniale Inklusionsnarrative zu platzieren.

Im Anschluss an die Ortsbestimmungen ging es um die Produktion der Keramiken. Sie sollten historische Originale indigener Kulturen reproduzieren und neu interpretieren. Von ihnen existieren heute kaum mehr welche in den öffentlichen Sammlungen der Stadt. Um den Reichtum indigener Keramikunst und der Diversität ihrer Gestaltungs- und Bemalungstechniken einerseits wissend, war sich Alves andererseits aber auch völlig im Klaren über Brasiliens effektive Politiken indigener Auslöschung und Delegitimierung. Angesichts der jahrhundertelangen Geschichte der Massaker und Verfolgungsjagen gegen sie (verstärkt jedoch noch einmal während der 1960er- und 1970er-Jahre) auch in der Region São Paulo war Alves' Optimismus in Bezug auf die Bestände der Keramiksammlungen in Sorocabas Museen und Archiven nicht sehr erwartungsvoll.

Was das Stadtmuseum und das Stadtarchiv Sorocabas dann als Sammlungsbestände präsentierte, war eine bestätigende Ernüchterung oder ernüchternde Erschütterung. Sorocabas

indigene Geschichts- und Keramiksammlungen sind geradezu verschwindend klein: lediglich drei große Keramiken und ein paar kleinere sind in einem kleinen Raum ausgestellt. Das Stadtarchiv verwahrt einige Keramikgefäße mehr, die aber weitestgehend zerstört – zerbrochen, zerbröseln – und teils geklebt sind. Sowohl im Museum als auch im Archiv sind die Beschriftungen und historischen Zuordnungen (Ethnie, Zeitraum, *aldeia* oder Ort etc.) der einzelnen, sehr unterschiedlichen Objekte niederschmetternd armselig und nachlässig. Es werden geradezu absurd lange Zeitfenster – Jahrhunderte – als Entstehungszeitraum gemutmaßt. In Anbetracht dessen, was man wissen könnte, wenn man mit den Lebenden (hier den zahlreichen Guaraní-*communities* in der Umgebung) sprechen würde, sind die Informationen, die das Museum den Besucher\*innen anbietet, quasi mutwillig verfälschend und delegitimierend. Die offizielle, doppelte Nicht-Hinterlassenschaft (die physische und historisierende) verweist so im Angesicht des/r unsichtbar Gemachten auf das Wissen um die Produktion der Lücke/Leere.

Von welchen Vorlagen ausgehend sollte und konnte nun der Kollaborateur Maximino Rodrigues Guaraní die Keramiken für das Projekt herstellen? Wie soll er eine Kulturtechnik reaktivieren, die offiziell inexistent gemacht wurde/wird und an die sich nur noch wenige Ältere in den *aldeias* der Guaraní überhaupt erinnern und die zudem traumatische Erinnerungen an die Zeit der Verfolgungen und Massaker wachrufen? Rodrigues ist verantwortlich für die Reaktivierung der Keramiktechniken in seiner *community*. Er fühlte sich dem Projekt von Alves verpflichtet und begann mit der innerindigenen Erinnerungsarbeit und führte Gespräche mit Älteren in verschiedenen *communities*, testete Materialien und Materialität, gab zudem Workshops, in denen er von seinen Erfahrungen und wiedererlerntem Wissen erzählte und tauschte sich mit den Guaraní aus, während Alves für die fotografischen Bildvorlagen aus den historischen Sammlungen Sorocabas zuständig war. Zum dünnen Bestand im Museum und im Stadtarchiv kommt erschwerend hinzu, dass im Stadtmuseum die Keramikpräsentation nicht fotografiert werden durfte und dass es, nicht überraschend, keinerlei Dokumentation oder Publikation mit Abbildungen gibt – kein Buch, keine Postkarte, kein Zettel. Wenn Alves Vorlagen der Keramiken an Maximino Rodrigues schicken will, wird sie so zum „dekolonialen Verstoß“ geradezu gezwungen. Dieser Verstoß, den wir in Kollaboration durchführen mussten, wird als dekoloniale/r Aktion/Widerstand verstanden und ohne Bedenken erledigt: Wir streifen durch die Räume des Stadtmuseums, das sich abseits des Stadtzentrums und bezeichnenderweise auf dem Gelände des Zoologischen Gartens befindet. Ich, die mit der besseren Kamera, der besseren Hautfarbe und dem besseren Reisepass ausgestattet bin, bin im Falle eines Problems die privilegiertere Schuldige und für die Dokumentation verantwortlich, während Alves die Aufsicht in Schach hält. Alves gibt mir Zeichen, was ich dokumentieren soll

und geht dann zu dem Aufsichtspersonal, das uns als die einzigen Besucher\*innen skeptisch beäugt. Alves verwickelt sie in Gespräche, während ich die kleine indigene Sammlung des Museums und ein paar unerhört rassistische Historienmalereien, die Sorocabas blutige Stadtgeschichte glorifizieren, fotografiere.

Im Stadtarchiv ist die Lage entspannter. Hier gestattet uns die engagierte Sammlungsleiterin das Wenige, was es gibt, zu dokumentieren. Ein paar Keramiken packt sie extra für uns aus – wir müssen uns extrem beeilen, weil Zeit hat sie überhaupt keine. Das, was wir an Scherben, Stücken und Teilen durch die transparenten Behältnisse sehen können, zeigt klar zweierlei: Das Material ist im Vergleich zur Museumspräsentation recht zahlreich, andererseits jedoch liegt der allergrößte Teil dieser Sammlung regelrecht in Scherben. Indigene Geschichte ist hier im wahrsten Sinne des Wortes ein Scherbenhaufen. Wir dokumentieren, was wir können, aber vor allem das, was für Maximino Rodrigues eine sinnvolle Vorlage sein könnte. Maximino Rodrigues beginnt mit der Produktion im April 2017 in Dourados; die Produktion muss bis Anfang Juli abgeschlossen und versandbereit für den Transport nach Sorocaba sein.

So wird das angefertigte (illegale) Fotomaterial zur zweifachen Grundlage der Verschiebung: Es ist Dokumentation und Beweismaterial und dient als Arbeitsvorlage für die Keramiken des „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekts. Sie sind damit zugleich aber auch Vorlagen für die Guarani-*communities* und für eine mögliche Erinnerung und Reaktivierung einer wichtigen und vielfach ausgelöschten Kulturtechnik. Für Alves' Projekt kann Maximino Rodrigues von dem Fotodokumentationen ausgehend „indigene Geschichte“ im Heute wiederherstellen und aktivieren (*retomar*) und diese „sogar“ in der brasilianischen Öffentlichkeit ausstellen. Zugleich kann er durch das Projekt angestoßen die eigene, teils vergessene Geschichte wieder wissen lernen, sie wiederbesetzen (*retomar*), in Workshops mit den *communities* teilen und gemeinsam weiterentwickeln.<sup>502</sup>

---

<sup>502</sup> Das Produzieren von Keramiken ist wegen der Massaker gegen die Guarani und ihrer regelmäßigen Flucht in Vergessenheit geraten. Die stete Bedrohung und Vertreibung, als „Zeiten des Rennens“ (*correrias*) bezeichnet, machte die Töpferei zu einer nicht sinnvollen Kunst, da die Gegenstände wegen ihres Gewichts und Größe stets zurückgelassen werden mussten. Das Wissen um die Kunst der Keramikherstellung lebt deshalb nur noch in der Erinnerung der Guarani *elders*. Die Erfahrungen mit den Guarani Teilnehmer\*innen des Keramikworkshops, den Maximino Rodrigues im Juli 2017 im Reservat Kalapoty, SP gegeben hat, war für ihn, so hat er Alves berichtet, vor diesem historischen Hintergrund erklärlich und aufschlussreich. Wegen der kurzen Zeit, die er für den Workshop hatte, bei dem er mit jungen Guarani Keramiktechniken ausprobieren wollte, stieß er auf ein kolonialhistorisches Dilemma – dem Problem des *internal colonialism*. Die Guarani Jugend war vor allem bestrebt, die „eigenen“, Guarani-Keramiktechniken, zu lernen, wohingegen Maximino Rodrigues auch solche anderer Regionen und *etnias* einbringen wollte. Das Festhalten am „Eigenen“ unter post\_kolonialen Bedingungen gehört zur Falle eines doppelten Essentialismus, dessen was „indigen“ ist und bleiben soll. An diesem Punkt setzt „weiße“ Kritik besonders gerne ein und muss hier als post\_kolonial markiert werden (vgl. u. a.: Sium et al., 2012, wo es heißt: „Indigeneity is full of contestation and contradiction, both within itself and in relation to outside forces – to what should be no one's surprise. But, as Linda Smith (2012)

Maximino Rodrigues und seine Familie wurden während des Produktionsprozesses in heftige Landkämpfe verwickelt und mit Morddrohungen belegt; zeitweise musste er untertauchen. In Anbetracht dieser Tatsache müssen wir die Produktion der zahlreichen Keramiken als eine nahezu unfassbare Tat zur Kenntnis nehmen.<sup>503</sup> Es sind über 15 große, teils hüfthohe Gefäße aus Lehm, die einen Durchmesser von mehr als einem halben Meter haben – die meisten bemalt oder mit eingeritzten Zeichnungen –, außerdem nahezu 100 kleinere Gefäße und Objekte, darunter Tonpfeifen, Statuen, Teller, Fantasieszenen etc. Hier hat offensichtlich eine reaktivierte Kulturtechnik ein Möglichkeitsdenken in den *communities* freigesetzt, das den Rahmen des Projekts auf für Alves nicht absehbare Weise gesprengt und übertroffen hat. Diese Fülle an tönernen Reinszenierungen der Guaraní ist, genauso wie das stundenlange Ausschwärmen der UFSCar-Student\*innen auf ihrem Campus, als Geschenk von Maximino Rodrigues und den Guaraní zu verstehen. Der Moment, als die Kartons voller Keramiken im Kulturzentrum SESC angeliefert und Stück für Stück vom Aufbauteam ausgepackt wurden, war für alle Anwesenden bewegend und erschütternd. Die riesige Tiefgarage des SESC, die als Ausstellungshalle diente, stand angesichts der Keramiken für einen Moment still. Dieser Moment war damit zugleich aber auch ein bedrückendes Dokument des kolonialen Unwissens, denn hier wurde „ungewusste“ Stadt-/Land-Geschichte ausgepackt und „bewundert“. Das ausnahmslos nicht-indigene Team, das die Keramiken in der folgenden Woche mit Alves in der Stadt „verbuddeln“ sollte, erhielt bei dieser stundenlangen Auspackaktion einen immensen Respekt, nicht allein vor der Leistung von Maximino Rodrigues und seiner *community*, sondern auch davor, dass durch die Keramiken explizit wurde, dass genau solche Gefäße täglich zu Tausenden unter ihren Füßen existieren und mit ihnen die Geschichte derer, die sie gemacht haben und die – und hier beginnt die dekoloniale Kunstvision von Alves – gerade nicht tot sind, sondern die real leben und zurück-leben (*survivance*). Von ihnen wissen die Sorocabaner\*innen aber (nahezu) nichts reales und kennen sie nur als irrealer Leere/Nichts, nie in ihrer Fülle. Hier klingen die Interview-Investigationen der UFSCar-Student\*innen mit

---

succinctly notes, often only Western cultures are allowed to be diverse and contradictory, while Indigeneity it expected to be ‘pure’, of one mind and aesthetic, and easily identifiable.“ (S. VIII.) sowie Cusicanqui, Silvia Rivera, *The Historical Horizons of Internal Colonialism*, o.O., 1991, unter: [http://www.web.ca/~bthomson/bobs\\_files/Cusicanqui\\_Historical\\_Memory.pdf](http://www.web.ca/~bthomson/bobs_files/Cusicanqui_Historical_Memory.pdf) [aufgerufen am 29.8.2017]; dies., *Ch’ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization*, in: *South Atlantic Quarterly* 111, Vol. 1, 2012, S. 95-109; dies. & Paulo Ilich Bacca, *Ethnography of the Double Bind. A Conversation with Aymara Sociologist, Silvia Rivera Cusicanqui*, o.O., 2018, unter: <https://theanarchistlibrary.org/library/paulo-ilich-bacca-ethnography-of-the-double-bind> [aufgerufen am 15.12.2018]).

<sup>503</sup> Zur Eröffnung der Frestas Triennale konnte Maximino Rodrigues und seine Familie deshalb nicht anreisen. Kuratorin Daniela Labra las am Ende ihrer Eröffnungsrede daher einen Brief von ihm vor. Der Brief ist ein (weiteres) bedrückendes Zeugnis indigener Realität sowie des unermüdlichen Widerstands und Muts (vgl.: Rodrigues, (*Carta...*), 2017.

den Keramiken zusammen: keiner hat die Indigenen vor der Universitätszeit je real gesehen, geschweige denn kennengelernt oder besucht, keiner kennt ihre Namen, niemand spricht ihre Sprache/n, keiner weiß, wie und wo sie leben – und doch wissen die brasilianischen Student\*innen alles über sie. Wir müssen Welt im Schielmodus verdoppelt verstehen lernen.

Die Geschichten der Keramiken verzweigen sich dieser Art einerseits von der Stadtkarte an der SESC-Wand in den Stadtraum, in die Tiefenerinnerung des Landes und werden während der Ausstellungszeit zum sichtbaren Element und Gegen-Monument. Andererseits führen sie uns wieder zurück an die Wand im SESC zu den Fotografien auf den Metallplatten, Bilder, die Maximino Rodrigues an Alves mit der Bitte (*request*) geschickt hat, sie mit auszustellen. Diese Fotografien zeigen unterschiedliche Momente des Produktionsprozesses der Keramiken und der Keramikworkshops. Alves weiß, dass ein *community request* eine Bitte ist, die als Geschenk zu verstehen ist. Die Fotos müssen also in irgendeiner Form Teil der Arbeit werden, egal, wie sie im Ausstellungskontext verstanden/gelesen werden könnten. Ein *request* ist ein *request*. Das hieß in dem Moment nicht nur, dass Alves die Aufteilung der Wandinstallation neu zu überdenken hatte. Das ist für Alves selbstverständlich und stellt keinerlei Problem dar, vielmehr beschäftigt sie intensiv das „Wie“ der Präsentation, denn die Fotografien müssen im brasilianischen Kontext eine Transformation erfahren. Alves weiß aufgrund ihrer jahrzehntelangen Erfahrungen um die Konditionen brasilianischer Kolonialität und deren Rassifizierungscluster, dass Bilder, auf denen brasilianische Indigene zu sehen sind, kontextunabhängig Lesarten und Reaktionen bei Brasilianer\*innen auslösen, in denen sich Risse und Sprünge des kolonialen Unwissens manifestieren, die durch die Epistemologie der Lücke naturalisiert sind. Das heißt, dass in solchen Situationen Sehen vom Gesehenen entkoppelt wird und mit vorab Gewusstem verschmolzen. Sehen Brasilianer\*innen auf Bildern Indigene, wissen sie, wen und was sie vor sich haben, wobei der/die Andere als konkretes/reales/sprechendes Gegenüber im Prozess des Sehens verschwindet. Es ist die kolonialhistorisch konstruierte, „systematische Sinnestäuschung/Fehlwahrnehmung“ (*systematic misperception*), die uns Charles W. Mills im Roman „An invisible man“ von Ralph Ellison als Syndrom der *white ignorance* eindrücklich vor Augen führt. Mills schreibt:

„[...] Ralph Ellison's classic *Invisible Man* (1995), generally regarded as the most important twentieth-century novel of the black experience, is arguably, in key respects—[...]—an epistemological novel. For what it recounts is the protagonist's quest to determine what norms of belief are the right ones in a crazy looking-glass world where he is an invisible man, simply because (white) people refuse to see me. [...] When they approach me they see only my surroundings, themselves, or figments of their imagination—indeed, everything and anything except me.‘ And this **systematic misperception** is not, of course, due to biology, the intrinsic

properties of his epidermis or physical deficiencies in the white eye but rather to **,the construction of their inner eyes,** those eyes with which they look through their physical eyes upon reality'. The images of light and darkness, sight and blindness, that run through the novel, [...], repeatedly raise, in context after context, the question of how one can demarcate what is genuine from only apparent insight, real from only apparent truth, even in the worldview of those whose historical materialist 'science' supposedly gave them 'super vision.'<sup>504</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Die post\_kolonial systematische Fehlsicht auf Welt, in der der/die „weiße“ Andere Sehen verweigert (und sich dadurch als „weiß“ markiert), muss dekoloniale Forschung ihrerseits im Umkehrschluss wissen lernen. Dekoloniale Forschung muss doppelt/schielend wissen: das, was sie vor Augen/Sinnen hat und das, was dadurch systematisch als Fehlsichtigkeit delegitimierend (weg-)konstruiert wurde/wird.

Wenn nun Fotografien in der brasilianischen Öffentlichkeit, und dazu gehört das Feld der zeitgenössischen Kunstwelt, zu sehen sind, auf denen schon von Weitem Indigene zu sehen sind, dann findet hier unweigerlich eine *systematic misperception* statt, in der die Kunst und ihr spezifischer Kontext verschwindet. Das Wissen und die Geschichten eines gesamten Projekts drohen in dieser kolonialer Fehlsicht fehlkonstruiert zu werden und zu verschwinden. Alves will daher verhindern, dass der/die Indigene, den/die man auf den Fotos als Teil des Kunstwerks sieht, Brasiliens „indio“ abbildet, über den/die das brasilianische Publikum immer schon alles weiß, denn dann bliebe allein koloniales Sehen und Sprechen stabil und Alves als Künstlerin wird zur brasilianischen „Weißen“, die indigene Belange unterstützt und protegert. Diese koloniale *systematic misperception* würde sie in Brasilien so allenfalls zur gefeierten Indigenenliebhaberin werden lassen, was sie aber in/mit ihrer gesamten Praxis von Beginn an verweigert hat. Die für die Künstlerin ausschlaggebenden Kollaborationen und Begegnungen mit Indigenen würden in dieser Kunstfehlsicht selbst zum Teil der post\_kolonialen Lückenproduktion, d. h. zur Struktur des *colonial unknowing*, werden. Alves will durch die Transformation der Fotografien einer kolonialen Fehlsicht so gut es geht entgegenwirken und den *request* der *community* zugleich Folge leisten.

Der/die Indigene kann uns unter den kolonialhistorischen Bedingungen seiner/ihrer Anderisierung in Brasilien, d. h. seine/ihre fehlvisionierte Misskonstruktion, kaum zu Lévinas' Anderem/r werden. Er/sie bleibt in seiner/ihrer Abbildbarkeit kolonial überschriebene Folie, und er/sie ist weit weg von Lévinas vorontologischen Ausgangs-/Ortsbedingungen platziert.

---

<sup>504</sup> Mills, *White Ignorance*, 2007, S. 18.

### 3.1.8 – Sich der Kunst „aussetzen“<sup>505</sup>

Kann ein Ort methodologisiert oder theoretisiert werden, den es gibt und der zur gleichen Zeit dennoch nicht existiert, der unsichtbar wird in dem Moment, indem man sich ihm nähert und der mit Mythen, Legenden, Bildern aufgeladen ist? Kann man einen Ort, der systematisch falsch wahrgenommen wird, *anders* hören und sehen, ja, kann man einen solchen Ort überhaupt besuchen, seinen Bewohner\*innen begegnen? Oder könnte man sich einen solchen Ort sogar zu einem „Zuhause“ machen?<sup>506</sup> Oder hat dieser Ort gar keine Bewohner\*innen? Und warum sollte man sich ihn zu einem Zuhause machen wollen, ist er doch ein unsagbarer Un-Ort, der von post\_kolonialen Verstrickungen, *entanglements*,<sup>507</sup> und ihren unterschwelligen, oder oftmals gar nicht so unterschwelligen, Grausamkeiten und Verzerrungen durchzogen ist? Selbst wenn wir den Ort verweigern, müssen wir ihn für dekoloniale Sicht- und

---

<sup>505</sup> Vgl. Butler, *Kritik...*, 2003, S. 43 f.

<sup>506</sup> Zu einem Zuhause, in dem man stets Gast ist, weil es nicht besessen werden kann (vgl.: Derrida, 1999, S. 40 ff und v. a. S. 57).

<sup>507</sup> Ich verwende den Begriff *entanglement* und dessen verschiedenartige Theoretisierungen und Methoden eher unwillig, weil allein die Tatsache, dass man den Fokus auf globale Verwicklungen/Verstrickungen legt und diese komplizierten Geflechte allzu oft als anderes „Tatsachen“-Wissen in institutionelle Forschungskontexte eingespeist wird, meines Erachtens nicht generell (und auch nicht ausreichend) an der Forschungspraxis und ihren Methoden selbst rüttelt. Vielmehr kommt es zu oft als post\_koloniales Thema der Grenzerhaltung nur der jeweiligen, eigenen, Disziplin/ierung zugute, wodurch es als objektivierender Topos erneut das akademische Selbstgespräch als vermeintlich kritisches sicherstellt. Als dekolonial/dekolonialisierendes *movens* einer anderen Theoriebildung „entangled“ sich der Topos, meiner Einschätzung nach, jedoch zu wenig mit den Motivationen einer kritisch dekolonialen Verschiebung – durch u. a. ein mögliches anderes Sprechen (z. B. „speaking-nearby“) oder ein mögliches anderes Schreiben-über als Schreiben-mit (z. B. „critical fabulation“).

Die Frage nach den Methoden der Forschung liegt meiner Meinung nach jedoch im Kern dessen, was unser *entangled*-Sein ausmacht und de-/stabilisiert. Das komplexe Verständnis des *entangled* Seins fragt nach der Situierung von Objekt und Subjekt der Forschung deshalb, weil sie sich in post\_kolonialen Welten als untrennbar und als gewaltvolles Beziehungsgeflecht zeigen. *Entanglement*, als der Versuch der Nivellierung/Angleichung verdeckt/versteckt hingegen allzu leicht noch in der Betonung und Erforschung des Miteinander-verbunden-Seins, seine privilegierten und eloquenten Strukturen kolonialer „extravagance“ (vgl.: Wolfe, 2016, S. 134). So sehe ich die Gefahr, dass, sicher verallgemeinernd gesagt, „postkoloniale“ *entanglement*-Forschung zu einfach als kritisch verstandenes Wohlfühlkonzept erhalten kann, in welcher der/die/das Indigene erneut verloren/vergessen wird. Deshalb möchte ich an dieser Stelle explizit Jodi Byrds Differenzierung zwischen vertikalen und horizontalen Verwicklungen herausstreichen, die sie „Kakophonien“ nennt und ihrer Idee post\_kolonialer Überlappung folgen. Byrds Lesarten von amerikanischen Geschichten aus indigener Sicht können wir als Einladung verstehen, den/die/das Indigene „horizontal“ in den Blick zu bekommen, d. h. ihn/sie/es überall mitzulesen und mitzudenken, insbesondere, um zu vermeiden, dass die Bestrebungen, globale und lokale *entanglements* in den Fokus zu rücken, bestehende Verhältnisse weiter stabilisieren (vgl.: Byrd, 2011, S. xxxix). Stam und Shohat schreiben mit Blick auf Edward Telles' *race*-Untersuchung in Brasilien: „Im Hinblick auf vertikale Machtbeziehungen ist Brasilien eines der ungleichsten Länder in der Welt, in dem Nichtweiße ganz unten in einer grob verzerrten ökonomischen Pyramide stehen, was den >>vertikalen Ausschluss von Mulatt\_innen und besonders von Schwarzen [...] größer als den vertikalen Ausschluss von Schwarzen in den Vereinigten Staaten macht.<< Für Telles sind drei Faktoren – eine Hyperungleichheit, eine diskriminierende gläserne Decke und eine rassistische Kultur – verantwortlich für diese vertikale Ungleichheit.“ (Stam & Shohat, 2014, S. 282; vgl. auch: Telles, *Race...*, 2006.)

Denkachsen kennen, kennenlernen und zu besuchen wissen. Wie können wir die Relation eines Orts und seines Un-Orts und ihre Sprach-, Bild-, Denkllogiken also weiter ins sich dekolonial dezentrierende Zentrum unserer, d. h. hier europäischen, Vision bringen?

Wir können „Brasilien“ als Ort und Produktionsstätte von post\_kolonialisierten Un-Orten produktiv umkonturieren, unterwandern, indem wir uns von anderen Geschichten einladen lassen und unseren Besuch zu verantworten wissen. Ist es nicht so, dass Orte und Zeiten, die in der post\_kolonialen Geografie zum Verschwinden gebracht werden, genauso real und unreal sind wie jene, die diese Orte und Zeiten produziert haben und produzieren, weil Letztere ihrerseits ja nur wegen der Produktion eines verschütteten Orts produziert werden konnten? Ist die Geografie der überschreibenden Siedlergesellschaften nicht sogar noch inexistenten (*sic*) und irrealer (*sic*) als die über die hinweg geschriebene indigenisierte Geografie? Das gesamte Kolonialkonstrukt aus „Orten und Nicht-Orten“, „Zeiten und Nicht-Zeiten“ kann als Geografie post\_kolonialen Diskurses nicht nur allein als sich bedingende Gesamtstruktur existieren, sondern macht uns zugleich wissen, dass Orte, die Nicht-Orte brauchen, um zu existieren, selbst nicht real sind oder je sein können.<sup>508</sup> Vielmehr zeugt in einem solchen Fehlsicht-Konstrukt das Wissen um einen Ort vom Wissen um den Nicht-Ort in Form von Verleugnung und Negation.<sup>509</sup>

Das sich in Existenz erzwungene, indem es Orte des Abwesenden als Basis seiner eigenen Existenz produzieren musste, kann schwerlich etwas anderes als ein morbides Konstrukt sein, das nur mit ausgefeilten Mechanismen von Machtverteilung und Differenzierungslogiken von seiner eigenen Nichtexistenz ablenkt. Egal, von welcher der beiden Seiten aus wir auf die *conditio historica* der Kolonialität in Brasilien schauen, in erster Linie müssen die verketteten Bedingungen gehört und befragt werden, die das nichtexistente Reale zugunsten des existenten Irrealen produziert hat, als der notwendigen, sich gewaltsam ins Leben gezwungenen post\_kolonialen Realität, auf die wir treffen. Was müssen wir folglich in dieser Realität bereit sein zu hören? In welcher Weise sind wir über alle Maßen aufgefordert, die unrealisierten

---

<sup>508</sup> Wenn eine irrealer Geografisierung des Hier und Dort, des Ich und Du und des „Zwischen uns“ das Fundament in post\_kolonialen Gesellschaften ist, dann sind beide Lokalitäten mythologische Geografien eines post\_kolonialisierten Bewusstseins, in das alle gleichermaßen und miteinander eingebunden sind (vgl. v. a.: Byrd, *The Transit...*, 2011 und Donald, 2010).

<sup>509</sup> Derrida erinnert sich an ein Gespräch mit Lévinas zu dem Aspekt des real-irrealen Aufeinander-Bezogen-Seins. Er schreibt: „[...] Phänomene der Allergie, des Verwerfens, der Xenophobie und selbst des Krieges manifestieren noch all das, was Lévinas explizit der Gastlichkeit gewährt oder ihr zuschreibt. Wie mir scheint, lag ihm [Lévinas] in einem Gespräch, dessen Wörtlichkeit ich vergessen habe, daran zu betonen: noch der schlimmste Folterknecht bezeugt das, was er an sich oder am Anderen zerstört, sofern er es nicht rettet, nämlich das Antlitz. Ob er es will oder nicht, ob man es weiß oder nicht, die Feindlichkeit legt noch Zeugnis ab von der Gastlichkeit [...]“ (Derrida, 1999, S. 72 f; vgl. auch: Liebsch, 2015, S. 82 und S. 89).



kolonialhistorischen Traumata des/r Anderen als unsere realen zu verstehen? Wohin müssen wir unsere post\_kolonialisierten Imaginationen dehnen, um die *conditiones humanae (sic)* des brasilianischen Post\_Kolonialismus als das Mögliche im Verunmöglichten, von dem unser Leben abhängt, wie Lévinas sagt, zu wissen? Ist das möglich und welchen „sitierten Bewusstseins“ (Lévinas) braucht es, um die „Kondition des Ortes“<sup>510</sup> als dekoloniale Verantwortung in Verschiebung zu verstehen?

Vielleicht ist dies im Feld der Kunst, in Folge der Begegnung mit Kunst und im „Raum der Interpersonalität“<sup>511</sup> möglich. Vielleicht können bestimmte Kunstprojekte (die an dieser Stelle aber gerade nicht mit Künstler\*innennamen oder mit Kunstkategorien wie *relational art, socially engaged art, political* oder *activist art* usw. benannt werden sollen) den Raum für Interpersonalität und Imaginationen öffnen, um im Angesicht des post\_kolonialen Horrors und der post\_kolonialen Widersprüche und Verstrickungen zu anderen möglichen Realitäten reichen (und zur Realität des/r Anderen) und uns zu diesen anderen Realitäten hinreichen lassen.

Aber wie so oft ist guter Wille allein nicht ausreichend und die ganze Vision, etwas Unsichtbares in den Blick zu bekommen und das Wissen der doppelt zu verstehenden Lücke/Leere als Epistemologie der Lücke (*colonial unknowing*) zu begreifen, um es verschiebbar zu machen, ist natürlich nicht in einem einzelnen Kunstprojekt und seiner Kunst-Geschichten möglich. Dieses ist darüber hinaus seinerseits an die post\_kolonialen Gegebenheiten und Realitäten gebunden. Alves' Projekt ist während seiner Produktion mehr als einmal an brasilianischer Realität gescheitert.<sup>512</sup>

---

<sup>510</sup> Diese Form des situierten Engagements, als situiertem Bewusstsein und als *conditio* eines Ortes denke ich an dieser Stelle spezifisch von Lévinas her. Er schreibt: „Als Ergebnis einer frei getroffenen oder durch freiwillige Einwilligung erreichten Entscheidung, als Ergebnis eines Umschlags von der Empfänglichkeit zum Vorhaben verweist das Engagement – [...] – auf einen intentionalen Gedanken, auf eine Übernahme, ein auf eine Gegenwart hin offenes Subjekt [...]. Das engagierte Bewusstsein ist – [...] – *situiertes Bewusstsein* – was ihm auferlegt wird, [...] bereits bemessen, hat die Form einer *Conditio* und eines Ortes [...]. Das situierte Bewusstsein bildet aus all dem, was seiner Wahl entzogen ist, eine Verbindung, deren Bestandteile synchron und synchronisierbar sind [...]. Ganz anders als in solchem Engagement ist der *Eine* einbezogen in das *der-Eine-für-den-Anderen*. [...] – Situierung, die sich ereignet und die umschlägt in der ver-gegenwärtigenden Vorstellung eines Verschiedenen, das in eine Verbindung gebracht wird.“ (Lévinas, *Jenseits des Sein...*, 2011, S. 300 f sowie Ebd., S. 321.)

<sup>511</sup> Vgl.: Esterbauer, 1996, S. 40 ff. In Esterbauers Analyse von der Verschiebung des Kunstbegriffs bei Lévinas heißt es: „Wahrheit aber ist auch nach Levinas der Raum der Interpersonalität. Dieser wird wesentlich dadurch charakterisiert, dass in ihm neben der Wahrheit und dem Wissen auch die Verantwortung angesiedelt ist. [...] Damit Gerechtigkeit aber möglichst unverfälscht statthaben kann, ist es für Levinas geboten, Kunst zu kritisieren, d.h. über sie im Diskurs zu sprechen. [...] Dennoch bildet die Intersubjektivität den Boden für Gerechtigkeit und Verantwortung.“ (Ebd., S. 41 f.)

<sup>512</sup> Zum Beispiel gab es die Idee, dass mehr indigene Student\*innen am Projekt beteiligt sind/sein könnten. Die post\_koloniale Realität der Student\*innen hat Partizipation oft schlichtweg verunmöglicht, z. B. sind die

Dennoch beharre ich darauf, dass mit, durch und entlang von Kunst und hier von Alves' „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekt und im Raum der Interpersonalität der lange Fragenapparat, der sowohl innerhalb des Projekts entstehen konnte als auch dadurch ausgelöst, beim Schreiben-über Kunst-in-Geschichten auffaltet, methodisch verstanden werden kann.<sup>513</sup> Die Auffaltung der Fragen scheint mir zu einem wesentlichen dekolonialen Rüstzeug zu gehören, um sich in/mit andere/n Geschichten mitverantwortend zu involvieren. Sie führt uns auch zu der dekolonial produktiv zu verstehenden Methode/Ethik des Sich-Aussetzens, in der sich das Selbst (Subjekt) und seine Visionen „aufs Spiel“ setzt,<sup>514</sup> in der sich das post\_kolonialisierte „[...] Subjekt zugrunde [...] gehen“<sup>515</sup> lässt, um das zwischenmenschliche Aufeinanderbezugensein wo/*anders* zu situieren.

Eine sich der Kunst und ihren post\_kolonialen Kontexten (Politiken, Logiken, Sprachen etc.) und Geschichten aussetzende Praxis ist engstens mit Übersetzungsfragen verkoppelt, weil dies auch eine Möglichkeit ist, etwas Unsichtbares und Verleugnetes aufscheinen zu lassen und in das Recht seiner (unabsehbaren) Existenz zu bringen. Das Unsichtbare muss auch übersetzt und (auch) geschrieben werden. Dekoloniale Kunst-Übersetzung ist insofern produktives Sich-der-Kunst-in-Geschichten-Aussetzen und ist somit grenzgängerische Methode einer Selbst mörderischen, entkoppelnden *anders*-Verlinkung, oder, mit Butler:

„Was könnte es heißen, eine Ethik aus der Sphäre des Ungewollten zu entwickeln? Es könnte bedeuten, dass man sich diesem primären Ausgesetztsein vor dem Anderen nicht verschließt, dass man nicht versucht, das Ungewollte in Gewolltes zu überführen, sondern statt dessen

---

Unterkünfte der Student\*innen oft weit vom Universitätscampus abgelegen in den umliegenden Städten. Die Busse fahren selten und unregelmäßig. Außerdem konnten die Workshops aus organisatorischen Gründen nur in der Ferienzeit stattfinden, wo viele der indigenen Student\*innen in ihre oft weit entfernten, *communities* reisen.

<sup>513</sup> Vgl.: u. a.: Sium, et al., 2012. Die Autor\*innen schreiben: „There is power in questions and questioning, in being able to live in the understanding that not everything is known or knowable. Nakata (this issue) emphasizes the importance of questioning, even within already critical Indigenist spaces, and advocates a constant pushing of analysis to reveal holes in theory and practice. This questioning is necessary because, as stated earlier, decolonization is not interested in simply turning the colonial world upside down, but requires the courage and imagination to envision and construct a new future.“ (Ebd., S. XI.)

<sup>514</sup> Butler ist mir für diese Ausführungen enorm hilfreich. Sie schreibt: „[...]“; diese neuen Arten der Subjektivität entstehen, wo ein bestimmtes Selbst in seiner Verständlichkeit und Anerkennbarkeit bei dem Versuch aufs Spiel gesetzt wird, die nach wie vor unmenschlichen Arten des ‚Menschseins‘ offenzulegen und zu erklären. Das geschieht, wenn wir an die Grenzen der epistemologischen Horizonte stoßen und uns klarmachen, dass die Frage nicht einfach lautet, ob ich dich erkennen kann oder erkennen werde, sondern vielmehr ob ‚du‘ für das Schema des Menschlichen, in dem ich mich bewege, in Frage kommst. **Ethik erfordert, dass wir uns eben dort aufs Spiel setzen, in diesen Momenten des Unwissens, wo das, was uns bedingt und uns vorausliegt, voneinander abweicht, wo in unserer Bereitschaft, anders zu werden, als dieses Subjekt zugrunde zu gehen, unsere Chance liegt, menschlich zu werden, ein Werden, dessen Notwendigkeit kein Ende kennt.**“ (Butler, *Kritik...*, 2002, S. 143 f; Hervorhebung fett W.L.)

<sup>515</sup> Ebd.

eben die Unerträglichkeit des Ausgesetztseins als Zeichen einer geteilten Verletzlichkeit, einer gemeinsamen Körperlichkeit, eines geteilten Risikos begreift.“<sup>516</sup>

Wenn ich über Bedingungen nachdenke, Kunst und ihren Kontexten/Geschichten *anders* und in Verschiebung zu begegnen und wenn ich dies als dekolonial/dekolonialisierende Praxis verstehe und mit Butlers Ethik des Sich-Aussetzens methodisch weiterdenke, dann lassen sich Minh-has „speaking-nearby“ oder Haraways „Schielen“, als Stottermodus verstanden, oder Byrds „mnemonic reading and retelling“<sup>517</sup> mehr und mehr als praxistheoretische Möglichkeiten für dekoloniale Neuverlinkungen verstehen, sich der Kunst des/r Anderen *anders* hinzugeben und auszusetzen, weil sie sich dem Werden und Sein der Kunst-in-Geschichten als lebendigen und gelebten Prozessen aussetzen und sich diesen verantworten, in dem Wissen, dass keine Selbst-Vision ohne den/die/das Andere/n ist. Denn „[...] schon das Sein des Selbst [hängt] in seiner Singularität von der Existenz des Anderen [ab], wie Lévinas sagen würde [...]“.<sup>518</sup>

Sich-der-Kunst-als-Kunst-in-Geschichten-Aussetzen denke ich auch deshalb als dekoloniale Methode, weil sie die post\_kolonialen Kunst- und Produktionsbedingungen als Ausgangsbedingungen des „Zwischen uns“, d. h. unseres Miteinanderseins, befragt/verunsichert und von diesen ausgehend den/die Andere/n anwesend/präsent macht und als reale Realität bezeugt. Im Sich-der-Kunst-als-Kunst-in-Geschichten-Aussetzen entsteht so auch das Material, die Quellen/Referenzen für andere Archive der Zukunft und bestenfalls sogar die vorab (noch) nicht gewussten Gründe der Forschung selbst.

### 3.1.9 – Mnemotechnische Lesepraxis gegen die indigene „nullification“

1988 schrieb der Künstler Jimmie Durham, der seine Authentizität als „Indigener“ gegen die post\_koloniale Idee seiner Selbst stets verkompliziert und selbstironisch persiflierend unterläuft:

„The world knows very well who we are, how we look, what we do and what we say – from the narrative of the oppressor. The knowledge is false, but it is known.  
We, then, are left somewhere else, (no-where else). **By the very act of speaking we contribute to the silence, the nullification, laid upon us.**

---

<sup>516</sup> Ebd., S. 100.

<sup>517</sup> Vgl.: Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xii. Byrd schreibt hier: „The story of the new world is horror, the story of America a crime. To read mnemonically is to connect [...]“

<sup>518</sup> Butler, *Kritik...*, 2002, S. 34. Selbsterhalt ist gerade nicht, wie Butler es Lévinas und Adorno folgend ausführt, das höchste Ziel des Menschen (vgl.: Ebd., S. 98 f).

It is not as though we ourselves are attempting to speak from within some pristine state of savage grace. Colonisation is not external to the colonised, and it makes for neither wisdom nor charity among the colonised. Made to feel unreal, inauthentic, we often participate in our own oppression by assuming identities or attitudes from within the colonisation structure.<sup>519</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

Die indigene „nullification“ ist im post\_kolonialen Diskurs unausweichlich. Ob Indigene sprechen oder nicht, markiert einerseits eine entscheidende Diskursdifferenz und ist zugleich dennoch Teil seiner/ihrer eigenen „nullification“.

2011 schreibt die Chickasaw-Wissenschaftlerin Jodi A. Byrd, die antikoloniale Lesarten amerikanischer Geschichten und ihren kulturellen Produktionsbedingungen im Zusammenhang mit einer zu entwickelnden *indigenous critical theory* fordert:

„The story of the new world is horror, the story of America a crime. **To read mnemonically** is to connect the violences and genocides of colonization to cultural production and political movements **in order to disrupt** the elisions of multicultural liberal democracy that seek to rationalize the originary historical traumas that birthed settler colonialism through inclusion. [...] **Such a reading praxis** understands indigeneity as radical alterity and uses remembrance as a means through which to read counter to the stories empire tells itself.“<sup>520</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Mit Durhams „nullification“, einer Annulierungs- oder Nichtigkeitserklärung des/r Anderen, die soweit geht, das noch der Akt des Sprechens Schweigen und Entleerung/Nichts produziert und mit Byrds Konzept einer „mnemonischen Lesepraxis“, die die konstitutiven Teile der Siedlernationen – Indigene, *arrivants* und Siedler\*innen – der Amerikas antiimperial und horizontal verbinden will, um Ausblendungs-, Verleugnungs- und hegemoniale Transitstrategien gegen die Präsenz und Gegenwart Indigener und ihrer Geschichte frei zu legen, können wir entlang von Alves’ „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekt weiter danach fragen, was Kunst und ihre Kunst-in-Geschichten hier sicht- und hörbar machen kann. Der Versuch einer vielfachen Lektüre eines Kunstprojekts auch durch dessen Produktionsgeschichten und -bedingungen hindurch, macht es vielleicht möglich, die Logiken der indigenen „nullification“ in Brasilien mit der Kunst zusammen zu stören, indem der indigene Nicht-Ort als verunmöglichter Un-Ort weiter begreifbar ist und Brasilien als spezifische Produktionsstätte der Ort–Un-Ort–Relation besser zu sehen/hören.

Es überrascht kaum, dass die Brasiliens Koloniallogik verrückenden und unterbrechenden, indigenen Video-Investigationen der UFSCar Student\*innen, die die weißen Voraussetzungen

---

<sup>519</sup> Durham, *Cowboys...*, 1993, S. 182.

<sup>520</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xii f.

der Indigenen auferlegten *conditio humana* enthüllen – noch nie vorher in Brasilien stattgefunden hat.<sup>521</sup> Wir haben es hier insofern mit ungehörten, unerhörten Stimmen und anderen Dokumentationen und Quellen/Referenzen zu tun. Durch „Um Vazio Pleno / A Full Void“ werden andere Quellen produziert, andere Archive angelegt, die als delegitimiertes Wissen bislang unwillkommen war. Diese Archive einer anderen Faktenlage bezeugen das, was es nicht gibt, nämlich die Komplexität der indigenen „nullification“, die der kolonialen Differenz zugrunde liegt. Die Beweise für das „Nichts“ brauchen in gleichem Maße unser Möglichkeitsdenken, andere Lesarten zuzulassen, zu bestärken und mit zu erfinden. Was sich in den insgesamt 22 Interview-Investigationen an Fragen und Antworten abbildet, reicht mitten in die miteinander verquickten und dennoch undenkbar miteinander verbundenen getrennten Realitäten, die die Grundlage von Brasiliens zerrissenen Alltäglichkeiten sind. In den Interviews ereignet sich vor unseren Augen/Ohren Kolonialität und die vernichtete *conditio humana* des/r Anderen. Die einzelnen Fragen und Antworten müssen wir uns zur Realität machen sowie die Risse in der Kommunikation so verstehen, dass die real gemachte indigene Abwesenheit in ihrer irrealen Anwesenheit zur Grundlage unserer Begegnung wird. In die 22 Interviews muss man sich zuhörend einhören, um von dem hier so intensiv befragtem „Ort der Indigenen“ ausgehend die post\_koloniale „Kondition des Orts“ wissen zu lernen und die post\_kolonialisierte Geografie als geteilten Boden *anders* leben zu wissen.

Wenn die indigenen Student\*innen wiederholt fragen: „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“, und die Antwort auf diese alles entscheidende Frage immer wieder so oder so ähnlich ausfällt: „Dort, wo sie er sich wohlfühlt. [...], wo er sich am besten fühlt“,<sup>522</sup> dann gilt es durch die Frage selbst, die den „Ort der Indigenen“ an sich bereits infrage stellt, das vermeintliche Wohlsinnen, die Zugewandtheit und das Mitgefühl der Antwort als kommunikative Schief-, ja, post\_koloniale Notlage zu hören. Bereits die Frage kündigt hier davon, dass mit diesem „Ort der Indigenen“ irgendetwas nicht stimmt. Die konkrete Antwort ist insofern Verweigerung des Frage-Sinns, denn wo sollte in der post\_kolonialen Geografie aus Verfolgung, Massakrierung, Versklavung, Genozid, Enteignung, Verdrängung, Verleugnung und Überschreibung dieser „Wohlfühlort“ sein? Dieser „Wohlfühlort“ ist dort, so lassen es uns ebenfalls die Antworten der Kommiliton\*innen wissen, wo noch niemand von ihnen selbst je gewesen ist. Und genauso wie der Ort der Indigenen hier negiert wird, wird das Gegenüber damit negiert. Den/die Indigene hat bisher noch kein/e der Mitstudent\*innen gesehen oder kennengelernt;

---

<sup>521</sup> Jedoch wäre ich für jeden Hinweis sehr dankbar, in dem ähnliche, dekolonial „umgekehrte Forschungsprojekte“ zu einer Verschiebung der post\_kolonialen Faktenlage hingeführt hat.

<sup>522</sup> Unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/um-vazio-pleno-a-full-void?c=0> (aufgerufen am 17.7.2019; Übersetzung von W.L.).

kaum eine/r kennt ihn/sie, kaum jemand hat ihn/sie (auf dem Campus) gesehen oder mit ihm/r gesprochen. Auch hat kaum jemand ihn/sie je außerhalb der Universität besucht oder jemals Kontakt mit ihm/r gehabt. Niemand spricht ihre Sprachen, niemand kennt ihre Ethnien, niemand weiß seinen/ihren Namen, niemand war jemals in einem *aldeia*, niemand weiß. Die Antworten der Mitstudent\*innen spiegeln den ihm/r zugestandenen „Wohlfühlort“ als Ort des post\_kolonialen Horrors/Abgrunds, der allerdings viel vom *colonial unknowing* des Orts der Post\_Kolonialität der weißen Mitstudent\*innen preisgibt.<sup>523</sup>

Die Antworten markieren sich als „weiß“, weil die Grundlagen einer gemeinsamen Realität, eines gemeinsamen Orts, fehlen und post\_koloniale Geografie hier das „Zwischen uns“ in einer Weise trennt, die eine dekolonial/dekolonialisierende Bewegung aufeinander zu und jenseits der post\_kolonialen Kondition scheinbar unmöglich denkbar macht.<sup>524</sup> Wenn der von den „Weißen“ verunmöglichte „Wohlfühlort“, der den Indigenen zugestandene Ort ist, dann sind wir aufgefordert, die post\_koloniale Negierung/Auslöschung zu wissen. Die Antwort auf die Ortsfrage kippt in das post\_koloniale Selbst-Wissen der kolonialen Unwissenheit, affirmiert *white ignorance* und *denial* und so die Entleerung der Realität/Anwesenheit des/r Nächsten. Allein diese eine Antwort platziert den/die Indigene/n an den ihr zugewiesenen Ort, in das potenzielle „Überall“, das Nirgendwo ist. Er/sie ist überall, aber keiner hat ihn/sie je gesehen. Dieses spezifische „Überall“ als der „Wohlfühlort“ ist der post\_kolonialisierte Un-Ort des/r Anderen, der das zerrissene „Zwischen uns“ als die Epistemologie der Lücke bezeugt. Durch die Antworten der nicht-indigenen Mitstudent\*innen hindurch präsentiert sich der indigene „Wohlfühlort“ mehr und mehr als phantasmatisches „Überall“, das vor unseren Augen zum Nirgendwo/Nichts gemacht wird. Die Nicht-Existenz (oder Ungekantheit) des/r Indigenen, die von den Nicht-Indigenen bestätigt wird, macht den zuerkannten „Wohlfühlort“ zu einem, in dem das Menschsein des Gegenübers delegitimiert ist. Die Interview-Investigationen künden so auch von dem, was sie in aller „Unschuld“ verleugnen, vergessen und verschleiern. Die Lücke, das Nichts, die Kluft erlangt durch die Interviews hindurch Kontur und Gegenwärtigkeit. In ihnen wird die Leere zum realen Teil unserer geteilten Gegenwart, in der n/irgendwo auch der/die/das indigene Andere eingeklemmt existiert.

---

<sup>523</sup> Vgl. v. a.: Patrick Wolfes herausragenden Text „Whoever Says Brazil Says Angola: Africans, Natives and Colour in Brazil“, in: ders., *Traces of History...*, 2016, S. 113-140 und Byrd, *The Transit...*, 2011, v. a. S. 9.

<sup>524</sup> Hiervon zeugen noch aktuelle Film- und Dokumentarproduktionen aus Brasilien, in denen Indigene als Imagination und Bilder ihrer selbst dargestellt werden (vgl. u. a. den Spielfilm *Nise: The heart of Madness* (OT: *Nise: O Coração da Loucura*) von 2015 (Regie: Roberto Berliner) oder den Dokumentarfilm *The Edge of Democracy* (OT: *Democracia em Vertigem*) von 2018 (Regie: Petra Costa).

Es ist zu bedenken, dass, wenn wir das Wissen und Ausmaß anderer Quellen, Dokumente, Beweise, Gegen-Versionen nach und nach zu Gesicht bekommen, es sich notgedrungen als körperlicher und epistemischer Schock konstituiert, weil der/die sich vor mir entmachende Andere im Hier und Jetzt sein/ihr Recht als Lévinas'sches Gegenüber von mir einfordert und mich als diese/r ruft/fragt. Der Ruf oder Appell, von dem Lévinas als Selbst/Ich konstituierendem spricht, und den wir im Kontext der Amerikas als paradoxal abgefälschten hören, verschiebt sich entlang der anderen Quellen, Dokumente, Beweise, Gegen-Versionen zum Ruf eines/r nicht-anderisierten Anderen. Indem sich hier die „Konstitution unseres Ortes“ verändert, transformiert sich die Sicht auf den Ort an dem er/sie ist und von wo aus er/sie ruft.<sup>525</sup>

In den Fragen der indigenen Student\*innen und im Zusammenstoß mit den Antworten wird die Existenz der Lücke/Leere hör- und sichtbar<sup>526</sup> und von diesem anderen Hier ausgehend können wir Denken, Welt-Wissen und Sein an einen anderen Ort verschieben, an dem der/die/das Unmögliche „plötzlich“ denkbar ist und an dem, der/die/das Andere „plötzlich“ so *anders* vor mir steht, dass sein/ihr Ruf „plötzlich“ vernehmbar sein kann. Dennoch, wir wissen es von Durhams „nullification“, auch dieser Ort ist ein Un-Ort, Ort einer post\_kolonialen Zwischenwelt, der nur temporär als Ort einer möglichen, diskursiven Verschiebung zu bewohnen ist. So können die Fragen und Antworten der Student\*innen als unmittelbares Zeugnis jener komplexen Kakophonie verstanden werden, die Jodi Byrd zum Ausgangspunkt ihrer kritisch indigenen Analysen und Lesarten der post\_kolonialen Geografie macht, weil sich in ihnen die Existenz des/r Anderen als verleugneter Ruf unüberhörbar anwesend macht. Wenn kaum jemand der Student\*innen vor der Universitätszeit Kontakt zu Indigenen hatte und wenn Indigene und Nicht-Indigene sich in Brasiliens Alltag so unerhört fremd und fern sind<sup>527</sup>, dann macht sich nicht nur der Riss der kollektiven *white ignorance*-Vergessenheit transparent, sondern dann wird die Kluft in einer Weise real/präsent, die die Kluft selbst zum Ausgangsort des Rufs macht.

Diese hörbare Kluft, aus der der Ruf des/r Anderen vernehmbar wird und die unsere Welt erschüttert und uns stottern macht, kann uns somit, produktiv gewendet, zum/r Anderen

---

<sup>525</sup> Diese dekoloniale Ortsverschiebung, und die damit einhergehende Dekolonialisierung der post\_kolonialen Geografie, braucht, auch wenn ich mich hier wiederhole, einfallsreiche Strategeme (Hör- und Lesepraktiken), die die Lesbarkeit von Brasiliens Kolonialsprachen so verschiebt, dass Platz für anderes Sein gemacht wird. Eine andere Hör- und Lesepraxis von kolonialem Unwissen, die einen schiefen Sinn produziert und damit auch Raum für das Recht auf neuen Sinn öffnet (vgl.: Hartman, *Venus...*, 2008 und dies., *Wayward...*, 2019).

<sup>526</sup> Womit ich einmal mehr sage, dass Kunstkonsum auch an die (dekoloniale) Vision der Betrachter\*in gekoppelt ist und die Möglichkeiten von anderem Kunstsinn zusammen mit unseren geteilten Sinnen entsteht.

<sup>527</sup> Bis auf zwei der Befragten bestätigten alle die Abwesenheit des indigenen Gegenübers. Von den zwei Ausnahmen war einer Geografiestudent (hier ist die Frage von Land und post\_kolonialen Geografisierungspraktiken Teil des Studiums) und der andere ein älterer Student, der auf eine wunderbare Weise einen Unterschied machte.

führen. Sie – die hörbare post\_koloniale Kluft als dekoloniale Welterschütterung – war sicher das Moment, was mich während der Produktion von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ am intensivsten durchdrungen hat. Sie hat rausgerissen aus der eigenen Realität und den gelernten Vorstellungen davon, was der/die/das Indigene in den Amerikas ist und reingeschoben in die Komplexität und die Kakophonie, die jede post\_ und dekoloniale Idee davon verunmöglicht, was Brasilien war, ist und sein könnte. Durch diese Momente der Kunstproduktion wird auch der Blick auf dekoloniale Ästhetik verrückt. Die dekoloniale Ästhetik der Interview-Investigationen ist die Produktion einer dekolonialen Beweislast, der das Potenzial einer Verschiebung post\_kolonialer Geografie innewohnt. Die Ästhetik ist das Dokument als Gegenbeweis, das in indigener Eigenregie produziert, die Existenz seiner selbst und die post\_koloniale Sprache seiner Auslöschung beweist. Die Kunst produziert den Gegenbeweis und forciert den Raum einer Sichtbarkeit im Feld internationaler Kunstrezeption. Die Lücke/Leere wird mit dem Projekt erstmals, und wir müssen das Unglaubliche daran verstehen, mitten in Brasiliens Öffentlichkeit ausgestellt.<sup>528</sup>

„Um Vazio Pleno / A Full Void“ existiert real, in einer geteilten brasilianischen Realität und stellt mitten darin sein anderes Beweismaterial sicher. Die anderen Quellen, Dokumente, Beweise, Gegen-Versionen, die durch das Projekt hergestellt worden sind, sind bedeutend für eine größere, dekoloniale Gegengeschichte und Gegenbewegung in Brasilien. Sie gehören, als Teil des Projekts, zu einem „neuen“ Beweisbestand und anderen Referenzierbarkeit indigener und nicht-indigener Gegenwartsbedingungen, mit denen auch außerhalb Brasiliens sowie in anderen Kontexten gearbeitet werden kann. Diese anderen Quellen, die das Projekt produziert hat und die Erschütterung und das Stottern, die/das sie produktiv auslösen, kommen aber mit dem Preis der dekolonialen Verantwortlichkeit und Verantwortbarkeit im Umgang mit ihnen, d. h., mit dem Preis, Wege zu suchen und zu erdenken, zusammen mit ihnen zu denken, um andere Archive denkbar zu machen. So wären das Engagement und die künstlerischen Strategien von Alves in die Forschung „über“ die Kunst zu verlängern, damit dekolonialer Ästhetik Diskurs nicht zum „einfachen“ Sprechen-über den/die/das indigene Andere werden kann.

---

<sup>528</sup> Das Quotensystem, das während der Zeit von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ existierte, gab es damals weder an allen brasilianischen Universitäten noch existiert es unter der heutigen Regierung in dieser Weise. Die *cota indígena* wurde aufgehoben und die Indigenen in die *cotas racais* hineinsummiert, was den Gesamtanteil indigener Student\*innen seither weiter reduziert hat.



### **3.1.10 – Sorocaba *anders* Erinnern**

Die Stadtkarte von Sorocaba im Zentrum der Wandinstallation im SESC zeigt schematisch Sorocaba und markiert ausführlich 13 in der Stadt verteilte Orte. Die Markierungen führen einerseits zu Orten – Plätzen, Denkmäler, Monumente, Kirchen, Gedenktafeln, Aussichten, Straßenzügen, Museen, heutige Nationalparks und Orte des post\_kolonialen Genozids. Sie führen aber auch in direkte Nahsicht zu ihren jeweiligen, kolonialhistorischen Siedlernarrativen und deren post\_kolonialer Sprach- und Erinnerungslogik, die das Vergessen und Auslöschung indigener Geschichten des Orts produziert. Wogegen Alves mit dem Projekt antritt, sind die „collective modes of denial“.<sup>529</sup> Die Verleugnungsmodi ganzer Gesellschaften sind nach Cohen wie ein unsichtbares Gewebe, das die gesellschaftlichen Wissensstrukturen zwar einerseits durch und durch durchwirkt, andererseits jedoch aktiv nicht gewusst werden bzw. das Wissen seiner Existenz nicht anerkannt wird. Umso wichtiger ist es deshalb, dass, wie es „Um Vazio Pleno / A Full Void“ tut, Gegenrede gegen das, was verleugnet wird, geleistet wird und auf die Realität des Verleugneten insistiert wird.

Die Stadtkarte informiert kurz zur jeweiligen Geschichte des Orts und begründet damit die Systematik von Alves' Ortsauswahl. An diesen Orten soll aktiv an indigene Geschichte als delegitimierte Gegengeschichte erinnert, reaktiviert werden sowie die post\_kolonialen Überlagerungsnarrative der Entleerung als *epistemicide* des kolonialen Unwissens vergegenwärtigt werden.<sup>530</sup>

---

<sup>529</sup> Cohen, 2001, S. 10.

<sup>530</sup> Die Orte, die wir aufgefordert sind, gegen Brasiliens Siedlernarrative *anders* kennenzulernen sind: 1. Canteiro da Praça Coronel Fernando Prestes, Centro; 2. Largo de São Bente, Centro („Monument dedicated to Baltasar Fernandes, an Indian killer (bandeirante) and enslaver who stands in front of the monastery to which he gave lands and indigenous slaves for its foundation. There once was an indigenous village between this monestary and Praça Dr. Arthur Fajardo further down.“); 3. Fórum Velho, Praça Frei Baraúna, Centro; 4. Capela Senhor do Bonfim, João de Camargo, Av. Barão de Tatuí, 1083, Jardim Paulistano („Founded by a former slave who was imprisoned 18 times for practicing shamanism.“); 5. Botecão, Av. Prof. Arthur Fonseca, 632, Jardim Emilia; 6. Canteiro da Av. Prof. Arthur Fonseca, Prof. Arthur Fonseca, 632, Jardim Emilia; 7. Parque Carlos Alberto de Souza, Parque Campolim; 8. Universidade Federal de São Carlos, Campus Sorocaba, Rodovia João Leme dos Santos (SP-264), km 110, S/N, Itinga („Build on the grounds of a Guarani cementary.“); 9. MACS – Museu de Arte Contemporânea de Sorocaba, Av. Dr. Afonso Vergueiro, 280, Centro („Housed in the former Estação Ferroviária de Sorocaba.“); 10. Museu Estrada de Ferro Sorocabana, Av. Dr. Afonso Vergueiro, 553, Centro („This railroad company was created for the sole purpose of transporting cotton and coffee picked by enslaved Africans. The expansion of the railroad line would result in extermination campaigns against the native populations whose lands the railroad usurped.); 11. Praça Dr. Arthur Fajardo, Centro („Dedicated to the founder of the military police of the state of São Paulo. There is a splendid view of the Sorocaba river which was the gateway from where Indian killers would leave in expeditions to the interior of the country to capture yet more indigenous peoples to make into slaves.“); 12. Antiga sede da Associação Bethel, Av. Comendador Pereira Inácio, 445 („The only reference to an indigenous person in recent years is of a young Guarani boy, Joaquim Augusto Martim, who was interned in the Bethel orphanage due to medical problems. As a young man

Was wir im Kulturzentrum SESC vor der Arbeit stehend noch nicht wissen und absehen können, und vielleicht nur auf den Fotografien auf den Metallplatten als Verrätselung errahnen können, ist, dass an diesen Orten Keramiken halb im Boden vergraben sind. Mal sind es sehr große, mal kleinere oder sehr kleine Tongefäße, mal sogar eine im Boden eingelassene Museumsvitrine, die sich entlang der Orte über und unter die Stadtgeschichte legen und die im öffentlichen Raum mal mehr mal weniger sichtbar sind. Mal sind es „nur“ winzige Bruchstücke aus Ton und Tonscherben, die Alves uns vielleicht übersehen lassen will und die scheinbar für spätere Forschergenerationen platziert sind. So finden wir z. B. zu Füßen des städtischen Hauptmonuments, dem Gründer der Stadt Sorocaba, Baltasar Fernandes, eine in den Boden eingelassene Museumsvitrine, die mit verschiedenen indigenen Tongefäßen und Objekten gefüllt ist. Der in der Konfrontation offensichtlich gemachte Beweis – der Stadtvater, der mithilfe hunderter indigener Sklaven die Stadt „gemacht“ hat und die indigenen Keramiken sind in unmittelbare und sich laut widersprechende Nähe zueinander platziert –, dass wir hier vor einem Riss in der historischen Optik stehen, wird uns in Form indigener Präsenz zu Füßen ihres Killers gelegt. Wir schauen auf den Täter (als System) und auf seine nicht vollends geglückte Tat, wenn wir hier auf diese zwei Geschichten, die sich gegenseitig ausschließen, treffen. Der Beweis ist gefakt, aber deshalb nicht minder real. Er muss gefakt werden, um zur verleugneten Realität hinreichen zu können. Oder anders gesagt: die plötzliche Anwesenheit dessen, was – zugunsten des sich stattdessen in Anwesenheit gezwungenen – als Abwesendes gewusst werden muss, hebt die physisch reale Präsenz der Keramikgefäße auf die Bühne der post\_kolonial verfälschten Realität (in Anlehnung an Cusiquancis koloniale Bühnenmetapher, in der Sprache abgefälscht ist). Es ist die von Alves forcierte Kakophonie, die hier als eine hyperreale Ästhetik der entleerten Fülle oder eben der vollen Leere offensichtlich gemacht wird. Die indigenen Gefäße und Objekte von 2017 werden von Alves mit offizieller Stadtgeschichte konfrontiert und erzeugen Lärm, ein für dekoloniales Denken der Entgrenzung und Neuverlinkung notwendiges und höchst produktives Chaos in der post\_kolonialen Geografie. Im Rahmen der Frestas Triennale 2017 konnten 12 solcher stillen Lärminstallationen besucht werden.<sup>531</sup>

---

he studied medicine for two years and later returned to his family. He would be the founder of the Guarani reservation Tekoa Yty, São Paulo, which is the smallest demarcated reservation in Brazil. His daughter, Eunice Augusto Martim, is a nurse and founder of the Tekoa Pyau nearby and his ganddaughter, Poty Poran Turiba Carlos is a schoolteacher.“) und 13. Rodovia Raposo Tavares, der letzte nicht nummerierte Ort, auf der Karte. Es ist Sorocabas Highway, der einem „vicious Indian killer and enslaver of indigenous peoples“ gewidmet ist.

<sup>531</sup> Ob im Kirchhof der *Capela Senhor do Bonfim, João de Camargo*, eine von dem schwarzen Sklaven der Stadt Sorocabas, João de Camargo, gegründete Kapelle oder auf dem *Fórum Velho*, Sorocabas ausgedientem Kulturzentrum aus der Zeit vor der Militärdiktatur, das heute von Drogenabhängigen bewohnt wird und das in unmittelbarer Nähe zu

Dennoch hat Alves interessanterweise ganz bewusst keine dauerhaften Gegenmonumente und Gegengedenkstätten in der Stadt geschaffen. Die halb im Boden eingegrabenen Keramiken werden, so sie nach der Ausstellung nicht deinstalliert wurden, verschwinden. Sie werden verwittern, vielleicht mutwillig zerstört werden, vielleicht gestohlen, vielleicht aus Versehen mitgenommen und in Privatbesitz überführt werden. Wichtiger als ihre dauerhafte „Installation“ scheinen hier die diskursiven und imaginativen Eigendynamiken zu sein, die durch das Projekt in Gang gesetzt werden konnten. Auch noch die Nachbilder der Kunst können die Imaginationskraft der in Szene gesetzten Umerzählung von offizieller Geschichte bestärken und forttragen. Die momentan sichtbare Beunruhigung des *colonial unknowing*-Diskurses hat durch das Projekt vor aller Augen stattgefunden und das Wissen um indigene Verleugnung und post\_koloniale Konditionierung in Brasilien in Szene gesetzt. So gesehen sind die Keramiken nun offizieller Teil der Geschichte Sorocabas, Teil der Stadtgespräche und seiner gelebten Erinnerungen. Gesehen oder ungesehen, gehört oder ungehört, die stillen Lärminstallationen erzählen und tönen nichtsdestotrotz von unerzählten/-gehörten Geschichten Brasiliens und werden noch in der Zukunft für Unruhe und anderes Wissen Sorge tragen können, wenn eine der Tonscherben irgendwann von irgendwem gefunden werden wird.

Die Keramiken intervenieren genauso wie die Interview-Investigationen der UFSCar-Student\*innen in Brasiliens post\_koloniale Sprach- und Geschichtslogik. Alves entspinnt ein Geflecht aus historischen Gegengeschichten/-fakten und macht andere Zugänge zu brasilianischer Gegenwart und ihrem Gewordensein sichtbar. Im Hier und Jetzt bedrängen uns diese plötzlich wissbaren „collective denials“<sup>532</sup> und öffnen sich zu real werdenden Möglichkeiten, die weißen Geschichtsversionen von *colonial unknowing* zu stören. Durch Alves' derangierende und lärmmachende Verquickungsstrategie kann uns die intensiviertere dekoloniale Zuwendung zu „Um Vazio Pleno / A Full Void“ auch zu dekolonialem Kunst/Sinn ermutigen. Denn post\_koloniales Wissen als koloniales Unwissen wissen und dekolonial zu markieren

---

einem nicht mehr existierenden und von kaum einem/r Ortsansässigen erinnerten indigenen Friedhof liegt – wir laufen entlang der vollen Leere und Sorocabas entzweiter Stadtgeschichte. In unmittelbarer Nähe zum Monument des Stadtgründers Baltasar Fernandes läuft eine von Sorocabas Hauptstraßen, die sich durch die verwaiste Innenstadt zieht. Wir erfahren, dass Fernandes Mitte des 17. Jahrhunderts entlang dieser Route mehrere hundert indigene Sklaven für den Aufbau „seiner“ Stadt verschleppt hat. Egal zu welchem der markierten Orte wir uns bewegen, die Keramiken treffen auf die Geschichte ihrer eigenen Auslöschung und geben sich uns einerseits als Sichtbare preis sowie sie uns herausfordern, die Systematik unserer Unsichtbarkeitspolitiken zu sehen. Sorocaba kann nach diesem anderen Stadtpaziergang nicht mehr derselbe Ort sein. Aus dieser Erfahrung lernen wir auch wissen, dass kein anderer Ort in Brasilien und den Amerikas nicht von demselben post\_kolonialen Umformatieren betroffen ist. Damit drängt sich immer wieder die Frage auf: „And what happened to the Indians?“, die Alves bereits seit ihrem ersten Projekt „Recipes for Survival“ rastlos umtreibt.

<sup>532</sup> Cohen, 2001, S. 10.

lernen ist dekoloniale Demarkationsästhetik. Wenn Ästhetik die Lehre vom Schönen ist, dann ist dekoloniale Ästhetik die Lehre/das Wissen der Fülle der Schönheit.

Dekoloniale Ästhetik passiert daraus folgend im „Zwischen uns“ der Kunst und seiner Kunst-in-Geschichten, die von der Betrachter\*in aktiviert werden. Deshalb geht es beim dekolonial/dekolonialisierten Sehen, Hören und Begleiten von Kunst zentral darum, eine erinnernde Lesepraxis als dekoloniale Mnemotechnik zu er-/finden. Eine Lesepraxis, durch die die *entanglements* in der post\_kolonial geteilten Gegenwart dekoloniale Realität erlangen. Eine Mnemotechnik, die als kritisch erinnernde Lesepraxis in intensiver Auseinandersetzung und Begegnung mit den Geschichten des/r Anderen und der Kunst in ihren Kontexten stattfindet. Deshalb lese ich das folgende Zitat von Jodi Byrd, in dem sie die Chancen und Notwendigkeiten für eine „indigenous critical theory“ ausführt als die Hinführung zu einer kritisch erinnernden Lesepraxis als dekoloniale Zuwendung und Sich-Aussetzen, die insbesondere auch für die Methoden einer Kunstgeschichte als Kunst-in-Geschichten noch entwickelt werden muss. Byrd schreibt:

„Steeped in anticolonial consciousness that deconstructs and confronts the colonial logics of settler states carved out of and on top of indigenous usual and accustomed lands, indigenous critical theory has the potential in this mode to offer a transformative accountability. From this vantage, indigenous critical theory might, then, provide a diagnostic way of reading and interpreting the colonial logics that underpin cultural, intellectual, and political discourses. **But it asks that settler, native, and arrivant each acknowledge their own positions within empire and then reconceptualize space and history to make visible what imperialism and its resultant settler colonialism and diasporas have sought to obscure.**“<sup>533</sup> (Hervorhebung fett W.L.)

### 3.1.11 – Fazit: „Oh, shit!“ Brasilien *anders* wissen entlang Alves’ Erinnerungsanalysen

Ich nähere mich „Um Vazio Pleno / A Full Void“ ein letztes Mal in Verschiebung in Form einer mnemotechnischen Lesepraxis von Alves’ dekolonialisierenden Erinnerungsanalysen.

Alves Beobachtungen, Erinnerungsanalysen und Schlussfolgerungen können als Teil ihrer Kunst und ästhetischen Strategien verstanden werden, mit denen sie den Raum dekolonialer Möglichkeiten durch Kunst stets erweitert. Eine sich an eine solche künstlerische Praxis anschließende, erinnernde Kunst-in-Geschichten stört durch eine Kunstbetrachtung der

---

<sup>533</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xxx.

Verschiebung post\_koloniale Narrative und Kunstgeschichte. Sie stört zugleich aber auch produktiv die Kunst selbst, indem sie diese in die Kontexte ihrer vielen Geschichten stellt und ihre sie übergreifenden Narrationen und Beweggründe zur Kunst hinzuaddiert. Damit entfernt sich die Kunst-in-Geschichten scheinbar vom „gegebenen“ Teil des Kunstwerks. Jedoch haben mich die dekolonialen Verschiebungsmöglichkeiten meiner Kunstbegegnungen im Laufe meiner Forschungsarbeit mehr und mehr davon überzeugt, dass auch das vermeintliche „Außen“ der Kunst oftmals in engster Beziehung zu den inneren Motivationen und Logiken ihres Werdens (Entstehens) und Seins stehen.

Mit dieser abschließenden, mnemotechnischen, Lesepraxis der Kunst möchte ich sogar soweit gehen zu behaupten, dass sich im post\_kolonialen Außen der Kunst Szenen abspielen, die das dekoloniale Innere der Kunst motivieren sowie es intrinsisch und auf kunsthistorisch bedeutsame Weise durchziehen. So kann das Geflecht aus äußerer und innerer Kunstmotivation den Eindruck der Kunstästhetik selbst verschieben und dekolonial in Szene setzen.

Insbesondere auch hinsichtlich der Verschleierungspolitiken des *colonial unknowing* scheint es lohnend, eine sich weit verzweigende Erinnerungsanalyse von Alves als Fazit dieser Projektumkreisung wiederzugeben, weil sich in dieser Weise Wissen und Nichtwissen in eine aufbrechbare und verschiebbare Relation zur geteilten Realität setzen und weil sich Realität, wie wir es entlang von Alves' Erinnerungsanalysen verstehen lernen können, als verschiebbar erweist, wenn wir uns mit dem „Determinismus der Bedingungen [konfrontieren], die [...] letztlich bestimmen, wer wir sind.“<sup>534</sup>

Das folgende Erinnerungsgeflecht wirft noch einmal ein anderes, neues Licht auf Alves' künstlerische Strategien als dekoloniale Arbeitsethik und darauf, wie sie immer wieder auf Brasiliens Realitäten reagiert und wie sich diese gleichermaßen auf die Kunst und deren Ästhetik auswirken. Aus diesen Teilen der Geschichte setzt sich nach und nach eine brasilianische Realität zusammen, in der der/die/das Indigene anwesend wird/ist und die wir wissen lernen und mitwissen lernen können. Wir können durch die Erinnerungsanalysen von Alves hindurch Brasiliens Andere/n/s dekolonial verschoben verstehen und können daran anschließend auch der Kunst noch einmal *anders* begegnen.

Das Geflecht aus Erinnerungen erzählte mir Alves im Sommer 2017 während der Aufbauarbeiten von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ in Sorocaba. Der Auslöser war, man könnte sagen, eine nebensächliche Situation beim Aufbau der Wandinstallation im SESC. Die Erinnerung wurde durch die Arbeits- und Produktionsprozesse von „Um Vazio Pleno / A Full Void“

---

<sup>534</sup> Vgl.: Butlers Auseinandersetzung mit Adornos Moralphilosophie und dessen Betonung des Determinismus jener Bedingungen, „welche einen jeden von uns zu dem gemacht haben, was wir sind.“ (Butler, *Kritik...*, 2003, S. 143 f.)

aktiviert und war so intensiv und dringend für sie, dass sie mir davon erzählte. So sind einmal mehr ihre Worte, ihre persönlichen Geschichten und feingliedrigen Dekonstruktionen der post\_kolonialen *conditio humana* in Brasilien jene mir so entscheidenden Quellen/Referenzen für mein Forschungsanliegen, die mich in besonderer Weise informiert haben und mir einen Schlüssel an die Hand geben, meine langsam sich schulende Sicht auf Brasiliens Realitäten zu differenzieren. Es ist ein Schlüssel, mit dem ich sowohl Kunst, Kunstproduktion und deren situierte Bedingungen als notwendig und dringend miteinander zusammenhängende und in lebendiger Beziehung zueinander stehende Verhältnismäßigkeiten aufschlüsseln kann und dadurch mehr und mehr in die Position einer dekolonialen Kunst-in-Geschichten denkenden Forscherin zu geraten in der Lage bin, von der aus ich brasilianische Alltagssituationen, Sprachen und Sprachzustände, Zwischentöne und Stille, Blicke und Nicht-Blicke dechiffrieren und diese weitergehend mit kritisch feministischen und indigenen Methoden-Theorie-Praxis-Konzepten und Konzeptmetaphern zusammenlesen kann.

Wie immer beim Aufbau von vierteiligen Wandinstallationen, erst recht bei solchen, bei denen sich die Einzelteile vermeintlich volatil auf einer langen Wand verstreuen, geschieht ein Fehler, ein Missverständnis, eine Panne. Das ist täglich Brot bei Ausstellungsaufbauten in der Kunstwelt und vermutlich passiert es öfter, als dass es nicht passiert. Hier ging es um die schnellstmögliche Herstellung von Simulationen der vielen Wandobjekte durch papierene Statthalter, die in Echtgröße geschnitten werden sollten, damit Alves sie dann probeweise an der Wand verteilen konnte, um die Spationierungen im Verhältnis zur Gesamtlänge und -höhe der Wand und in Nah- und Fernsicht final justieren zu können. Das Zeitfenster für den Aufbau war für das Installationsteam des SESC relativ eng und die Herstellung von Simulationen für knapp 50 unterschiedlich große Objekte verkürzte die Gesamtaufbauzeit für die Arbeit dramatisch. Der Zeitdruck auf das Team und Alves war also immens, weil die Eröffnung unmittelbar bevorstand. Die Möglichkeit, länger zu arbeiten, war wegen der gewerkschaftlichen Richtlinien für die SESC-Angestellten nicht möglich. Unter Hochdruck und Stress stellten wir also die papierenen Simulationen her. Rasch die Originalmetallplatten mit den Fotografien von Maximino Rodrigues auf eine große Papierbahn legen und mit dem Cutter die Außenkontur umreißen. Hier geschah das Malheur, „jemand“ rutschte mit dem Cutter ab, und ein recht langer Ritzer auf dem Metall ist nun Teil der Arbeit. Das Unglück passierte, ausgerechnet, dem jungen Leiter des Aufbauteams, einem Schwarzen, was mir damals jedoch erst durch Alves' spätere Analysen der Situation bewusst wurde.<sup>535</sup> Das Unglück geschah, der

---

<sup>535</sup> Heute ist es mir nicht mehr möglich, auch nur eine einzige Situation in Brasilien ohne die *color connotations* und den post\_kolonial codierten Rassismus mitzulesen. Und dennoch bräuchte es für viele weitere Dekonstruktionen

Aufbauleiter erzählte es sofort Alves und zeigt ihr völlig aufgelöst, den Schaden, und Alves sagt, ganz leise, quasi flüsternd und kaum hörbar: „Oh shit!“. Abgesehen davon passierte weiter erst einmal nicht viel. Alves blieb besonnen und wir kümmerten uns weiter eiligst um die Herstellung der Papiersimulationen.

Der Aufbauleiter jedoch war emotional in einem sichtlich schlechten Zustand. Alves sprach mit ihm und versuchte, ihn zu beruhigen. Sie vermutete zunächst, dass er aus Versicherungsgründen so aus der Fassung war und schlug ihm daher vor, dass er sie als die Verursacherin des Schadens nennen solle, sodass ihre Versicherung den Fall übernehme. Sie kümmerte sich rührend und geistesgegenwärtig um das Team und um den, in meinen Augen extrem, kaum nachvollziehbar extrem, erschütterten Aufbauleiter. Sein emotionaler Ausnahmezustand ging so weit, dass ich in Alves' Auftrag durch die brütende Hitze Sorocabas zum nächsten Supermarkt raste und *goodies* für alle kaufte, um während einer gemeinsamen Arbeitspause die Stimmung zu beruhigen und das Miteinander zu entspannen. Wir aßen alle miteinander eine kleine Süßigkeit, umarmten uns ausgiebig und die Situation schien sich wieder, etwas, beruhigt zu haben. Aber was – um alles in der Welt – war hier geschehen? Dass irgendetwas für mich Unverständliches vorgefallen war, habe ich sehr wohl wahrgenommen, was jedoch genau oder die möglichen Gründe für dieses Ausmaß und die Folgen sind, waren mir in dem Moment schleierhaft.

Am Tagesende saßen Alves und ich oft noch zu einem Gespräch zusammen und ließen das Projekt und seinen Fortgang Revue passieren, erinnerten die Ereignisse des Tages, bestimmte Gespräche, Situationen, Besonderes und Allgemeines und wir planten den nächsten Tag. Ich stellte ab und zu Fragen und versuchte feiner und feiner zu verstehen: Brasilien, Hautfarbencodex, Rassifizierungslogik und deren Sprachen, Kodierungen, Dekodierungen, die Widersprüche, Doppeldeutigkeiten und die unterschiedlichsten post\_ und dekolonialen Dekodierungssystematiken. Ich notierte alles so gut es ging, ohne dass dies zu aufdringlich war oder als zu dominant das Gespräch verhinderte. Bei diesen Gesprächen wurde ich, wenn die kulturellen Differenzen (noch) zu unüberbrückbar und schleierhaft fremd, ja nahezu absurd, für mich waren,<sup>536</sup> über post\_koloniale Kondition und Grenzen „aufgeklärt“. Das hieß, Alves setzte mich unermüdlich über zahlreiche brasilianische Eigenarten und kolonialhistorische Fakten und Kontexte ins Bild, die für mich im dortigen Alltag völlig rätselhaft oder, eben, extrem

---

nach wie vor eine erfahrene und kritische Lehrerin. Kolonialität will gelernt werden, um die Frage des Verlernens ausrichten zu können.

<sup>536</sup> Noch nie ist mir so intensiv meine eigene ost-westdeutsche Geschichte als körperlich und geografisch inkorporiert vor Augen geführt wurden wie während der Forschungsreisen nach Brasilien an der Seite von Alves.

waren. Es waren brasilianische Lehrstunden über die Logik der Amerikas und Brasiliens, die sich als Geschichten und mir fremdes, anderes Wissen tief in mein Nachdenken, auch über Kunst, einbrennen, die mein Wissen und meinen Blick auf Welt, auf Kunst und deren Kontexte/Räume stören, verstören und verrücken.

Am Abend nach dem Aufbaumalheur kommen wir auf die emotionale „Entgleisung“ beim Aufbau zu sprechen. Was sich nun entfaltet, ist die Geschichte der post\_kolonial eingebrannten, körperlich-seelischen, rassifizierten Angst vor Verrat, Verleugnung, Verstossenwerden, „the fear of being disowned“, wie es Alves sich über viele Begebenheiten, eigene Erfahrungen und über viele Jahre hinweg sinnzusammensetzend entschlüsselt hat. Diese Lawine aus Erinnerungsanalysen und Dekonstruktion der Situation des Tages hängt mit dem alles entscheidenden, vermeintlich kleinen Wort „shit“ zusammen, das Alves, die beschädigte Kunst sehen, kaum hörbar ausgerufen hat.

Das Wort „shit“, portugiesisch „merda“, in der Öffentlichkeit und insbesondere in Anwesenheit von Schwarzen in Brasilien auszusprechen, hat eine lange, rassistisch degradierende Geschichte. Es gehört zum mnemotechnischen Kontext post\_kolonialer Kakophonie. Es hat Geschichte und ist unausrottbarer Teil des post\_kolonialen Rassismus in Brasilien. Es ist Teil des kolonialhistorischen Traumas und der „Black Identity“ in Brasilien, die sich in die kollektiven Erinnerungen, Kämpfe und Körper der schwarzen Brasilianer\*innen eingeschrieben haben. Es geht auf einen Ausdruck zurück, der noch in den 1960er- und 1970er-Jahren zu den vielen rassistischen Aussprüchen in Brasilien gehörte. „Shit“ ist, wie in Sorocaba bei dem Aufbau real zu erfahren war, dehumanisierendes und Rassismus signalisierendes Alarmwort, das auf den Ausruf zurückgeht „Preto quando não caga na entrada, caga na saída“, deutsch: „Ein Schwarzer, der nicht beim Kommen scheidet, scheidet beim Gehen.“ Im Brasilianischen meint das sehr derbe Wort „cagar“ für „scheißen“ auch „etwas verkacken“ und so muss sich der Ausdruck noch drastischer verstehen als „Ein Schwarzer, der es nicht bereits beim Kommen verkackt (hat), verkackt es beim Gehen.“ Also, er/sie verkackt es, so oder so. Schwarzsein und „es verkacken“ versteht sich hier synonym. Unter keinen Umständen und Bedingungen gehört es zur Realität schwarzer Brasilianer\*innen, dass er/sie es nicht vermasselt oder versagt. Vielmehr hat der/die Schwarze in Brasilien sich als Mensch wissen gelernt, der/die zum „Verkacken“ verdammt ist. Dies weiß er/sie sicher von sich und dieses Selbst-Wissen gehört zum schwarzen Körperwissen in Brasilien.<sup>537</sup> Alves erinnerte sich, während wir über die Situation des Tages

---

<sup>537</sup> Dieses rassistische Sprichwort spielt auch in dem Song von Gilberto Gil und Chico Buarque „A Mão da Limpeza“ von 1984 eine zentrale Rolle. Dort heißt es „O branco inventou que o negro / Quando não suja na entrada / Vai sujar na saída, ê / Imagina só...“ (dt.: „Der Weiße hat sich ausgedacht, dass, wenn der Schwarze nicht beim Kommen



sprechen, wieder an Situationen aus ihrer Kindheit, wo sie diesen Spruch als rassistischen Kommentar hörte. Sie führt im Gespräch mit mir aus:

„MTA: You can say ‚fuck‘, or ‚too bad‘, or whatever, but you can’t say ‚shit‘. Because if you say ‚shit‘, you bring in that whole thing „When a *negro* doesn’t shit coming in then he shits when he is leaving.“ Because we all know that this expression exists, you know. Just for your information.

WL: But what does it mean, I can assume what it means, but what does it mean?

MTA: The expression is even worse than I am saying it, I am making it better than it is. I say it now in portuguese: „Preto quando não caga na entrada, caga na saida.“

[...] But really it is much worse. Because shit is more like a general thing... [...] [That] if he doesn’t do something incorrect or wrong or whatever, that he will always do something wrong. Because we have that kind of... contemporariness... the idea is that you might have a friend that is a black person... [...] So this is an argument that is used for [...] if you have a black friend – not now in the contemporary Brazil but in the 60s or 70s – if somebody was racist then he would say [it], [...] to push you down for having a relationship to a black person. [...] So the whole reference to that word when dealing with situations where things are like yesterday, with the thing cut – the word ‚shit‘ can never be used.

WL: You would never use *merda*?

MTA: In this situation never, because then it goes towards the...

WL: And everybody would not use it?

MTA: No, white artists would use it. [...] He was really nervous that I was going to explode into a mean artist.

WL: And what do you say when you are angry and not wanting to go into this direction, you would...?

MTA: I don’t know, I just... [...], just you have to be very careful with that word... cause that saying... I don’t know, I don’t think [it is strong]... it’s part of peoples memory now, who are in their 20s, I hope not. But I have heard it, and I know that it exists... I heard it as a young kid.

WL: So because [...] he] would probably identify himself as a black person?

MTA: Oh, ya ya ya, he can’t... I think he could not declare himself as anything else, but... I think he is very proud of his position in being head of an equipe and being black.<sup>538</sup>

---

Schmutz macht, wird er beim Gehen Schmutz machen; stellt euch das nur vor...“) Die Konnotation Schwarzsein = Schmutzmachen definiert hier die Grenze zu brasilianischem Weißsein. Der/die Weiße braucht den unter allen Umständen Schmutz machenden Schwarzen, um sein reinliches Weißsein zu definieren. Gil und Buarque drehen im Song genau diese post\_koloniale Verkettung um, indem sie klar machen, dass ohne die „schmutzige Arbeit“ der Schwarzen Brasilien nicht „sauber“ sein könnte (vgl. auch: Stam & Shohat, 2014, S. 300 f).

<sup>538</sup> Zitiert aus einem Gespräch der Autorin mit Alves in Sorocaba am 10.8.2017.

In Gegenwart von Kolonialgeschichten betritt die „Symbolsprache“ die Bühne und inszeniert sich dort als Präsenz von etwas Nichtgesagtem.<sup>539</sup> In Kolonialsituationen haben Wörter, Farben, Identifikationscodes, Selbst-Deklarationen (port.: *autodeclaração*) und Erinnerungen eine post\_koloniale Tiefendimension, die als unbewusstes Körperwissen aktiv sind. Es existiert eine Art post\_kolonial codiertes *deep memory*, das durch unzählige und Jahrhunderte umspannende Geschichten rassistischer Exklusion, post\_kolonialer Gewalt und menschlicher Erniedrigung als Verunmöglichungen des Seins genährt ist und sich als Körperwissen in die *conditio humana* brasilianischen Seins eingeschrieben hat. Diese werden als kolonialhistorische Verletzungen physisch im Jetzt präsent. Wir können diesen physischen Reaktionen als emotionale Ausnahmezustände unmittelbar, d. h. von Angesicht zu Angesicht, „begegnen“. Der/die Nächste offenbart sich (genauso wie wir ihm/ihr gegenüber) als Mensch seiner post\_kolonial eingefleischten Geschichten. Wir sind also in der geteilten historischen Gegenwart von Körpern, Wörtern und Sprachen in den Siedlernationen der Amerikas permanent mit den Erinnerungen und verkörperten Traumata unseres/r Nächsten konfrontiert und sind gefragt diese post\_koloniale Realität, als Boden unserer verunmöglichten Begegnung und unseres zu dekolonialisierenden „Zwischen uns“, erinnernd zu „lesen“.

Mit diesem Ereignis wird deutlich, wie Alves sich Brasiliens Kolonialgeschichte als uns verbindendes Geflecht der unterschiedlich wirksamen Identitätsgeschichten aufschlüsselt. „Schwarzsein“ und indigene Geschichte sind hier miteinander verbunden. Sie sind miteinander über die post\_kolonial rassifizierenden Zuweisungen von Hautfarbe und „brasilianischen Bedingungen des Menschseins“ genauso verbunden, wie sie über kolonialpolitische Logiken getrennt sind und in diversen Kämpfen noch in der Gegenwart oftmals um einen Ort innerhalb der Gesellschaft, Geschichte und Erinnerung Brasiliens konkurrieren.<sup>540</sup>

In Post\_Kolonialdiskursen und Siedlergesellschaften ist alles auf post\_koloniallogisch differenzierende „Verfremdungseffekte“,<sup>541</sup> als Sich/Uns-Fremd-Sein ausgelegt und Alves' Analyse der „fear of being disowned“ ist, wie sich im Weiteren zeigen wird, Teil des Verfremdungseffekts der „schwarzen Identität“ in Brasilien, so wie die „nullification“, von der Durham und Byrd sprechen, Teil des „indigenen Verfremdungseffekts“ ist. Beide post\_kolonialen

---

<sup>539</sup> Vgl.: Cusicanqui, *Ch'ixinakax utxiwa...*, 2018, S. 36.

<sup>540</sup> Patrick Wolfe beschreibt den brasilianischen Hautfarbenexzess als die koloniale Politik der Trennung. Er schreibt: „Cleary, then, the issue is not colour at all. It is the use to which colour is put. What, then, is that use? [...] In their lack of clarity, the myriad colour classification perform a socially reproductive function, continuous with that which, in the slave era, was performed by the combination of manumission, high mortality and juridical heterogeneity. [...] to prevent a hyperexploited majority from realising its community.“ (Wolfe, *Traces of History...*, 2016, S. 135.)

<sup>541</sup> Vgl.: Kristeva, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main 1990, hier: S. 211 ff.

Identitätsräume sind, zumeist noch als konkurrierende, Teil von Brasiliens zersplitterter *conditio humana* und ihrer separierten Geschichten. Das Sich-Fremd-Sein/Bleiben ist der geteilte, post\_koloniale Verfremdungseffekt, der in die Identitätskonstruktionen Brasiliens eingewoben ist und die „weißen“ Grenzen des Nationalstaates sicherstellt.

Kolonialdiskurs und -sprache hat den Raum des „Zwischen uns“ zugesprochen und ist Mittel zu trennen,<sup>542</sup> Macht zu stabilisieren, Begegnung undenkbar zu machen sowie letztlich noch den Ruf des/r Anderen, als meine „vermeintlich“ vorzeitige Verantwortung, zu manipulieren und zu post\_kolonialisieren. Lévinas' Ruf ist durch post\_kolonialen Diskurs selbst post\_kolonialisiert und abgefälscht, was das Nachdenken über und den Wunsch nach dekolonialer Verschiebung deshalb auch grenzenlos schmerzhaft macht, denn noch die dekoloniale Ansprache/Begegnung scheint der post\_kolonialen Manipulation und Abfälschung nie in Gänze zu entkommen. Und trotzdem: Der post\_kolonialisierte Ruf des/r Anderen muss in Verschiebung gehört werden, weil ich/wir dir/euch trotz der scheinbaren Unmöglichkeit begegnen möchte/n. Wir wollen und müssen *anders* miteinander sprechen, Sprache(n) er-/finden, Geschichte entmachen und uns neu verweben. Alves' Projekt und die Projektgeschichten zeugen von solchen (un-)möglichen Unternehmungen im Feld der Kunst. Und möglicherweise ist ein uns verbindendes Sprechen, jenseits dieses post\_kolonialen Diskurses und unserer Gefangenschaft (oder des *double binds*) am ehesten in Momenten der Sabotage und Verweigerung möglich und durch Verschiebungen in den kleinen und kleinsten Momenten des „Zwischen uns“ der Gegenwart und ihren unendlichen Mikrogeschichten, die wir teilen und gemeinsam erinnern. Vielleicht ist es die gemeinsame Kaffeepause, das den/die-Andere/n-Umsorgen und für seine/ihre Unversehrtheit verantwortlich sein in Momenten, in denen eine Verletzung sich manifestiert. Vielleicht ist die größtmögliche Sabotage und Verweigerung die, dass wir noch in dem kleinstmöglichen Moment unseres Hier und Jetzt die Macht der Ablehnung und Verleugnung des/r Anderen im post\_kolonialen Diskurs verweigern und so die gegenseitige Erinnerung aneinander und an unser Miteinander mit Erinnerungen/Erfahrungen jenseits der post\_kolonialer Gewalt überschrieben wird.

Wenn solche Überschreibungsprozesse einer anderen Erinnerung sich Millionen Mal wiederholen, könnten wir dann nicht post\_koloniale Sprache, Wörter, Unmöglichkeiten, Geschichten in Prozessen der Verschiebung denken und andere Möglichkeiten der Nähe, Begegnung, Zugewandtheit, Vertrauen als denkbare herbeiführen? Könnte dann nicht der post\_kolonial abgefälschte Ruf dekolonialisiert werden und uns das Angesicht des/r Anderen *anders*

---

<sup>542</sup> Vgl. u. a.: Wolfe, *Traces of History...*, 2016, v. a. S. 135 sowie Mills, *White Ignorance*, 2007; ders., *The Racial Contract*, Ithaca, NY 1997 und ders., *The Racist Roots of Liberalism*, Vorlesung an der University of King's College, Halifax, 16.9.2010, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GEr-xXHVjKk> (aufgerufen am 18.4.2019).

widerfahren? Auf diese, vielleicht kühne, Idee kann ich an dieser Stelle als möglich Denkbares nur kommen durch erstens Alves' erklärende und oben zitierte Erinnerungen sowie zweitens meine Beobachtungen der Situation und Alves' Agieren im Angesicht eines „zerstörten Kunstobjekts“ und im Angesicht eines „zerstörten Menschen“.

Als mir Alves die Situation und die Bedeutung des Worts „shit“ erläuterte, wurden weitere Erinnerungen in ihr ausgelöst. Ein Netz aus Erinnerungen fügte sich an diesem Abend zu Sinn- und Geschichtsverschiebungen zusammen. Während ihrer Erklärungen der Aufbausituation wurden in ihr Erinnerungen an Erlebnisse wachgerufen, durch die sich für sie das Netz der oft unsinnig/unlogisch erscheinenden Bruchstücke, die jedoch als solche die *conditio humana* Brasiliens geradezu konstituieren, zu einem kohärenten Sinn zusammenfügt. Alves benutzt eigene Erlebnisse aktiv und gezielt, um sich selbst die Konditionierungen und das Zugerichtetsein durch die *conditio humana* Brasiliens begreiflich zu machen. Und nicht zuletzt geht es ihr stets auch darum, das Ausmaß und die Logik der Verunmöglichung des Orts der Indigenen in Brasilien zu wissen und verstehen zu lernen, der ja so explizit auch im Zentrum von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ steht. Alves' Erinnerungsanalysen zuhörend erfahren wir von der doppelten Verdrehung der Sinnes- und Erinnerungachsen und dass/wie in Brasilien Erinnern und Vergessen aneinander gekoppelt sind.

Alves entsinnt sich an eine Begegnung in Norwegen 2002 während eines Ausstellungsaufbaus, bei der sie die körperliche Erschütterung eines jungen schwarzen Brasilianers vor Verständnisprobleme gestellt hatte. Verständnisprobleme, die sie vielleicht an mein Unverständnis erinnert hat, das sie offenbar auch im SESC wahrnahm und das vielleicht sogar das auslösende Moment ihrer Erinnerungskette an diesem Abend war. Jedoch geht es mir hier nicht allein um Alves' Reaktion auf den psycho-physischen Ausnahmezustand, von dem sie berichtete und die meines Erachtens einen wesentlichen Unterschied in Bezug auf das Überschreiben post\_kolonialer Verfremdungseffekte macht, sondern mir geht es zugleich auch um den unbändige/n Drang/Unruhe, mit der sie solche Begebenheiten als Teil von Brasiliens post\_kolonialer Kondition als Sinnzusammenhang wissen lernen will. Sie muss sich das ihr zunächst Unverständliche in Brasiliens Koloniallogik „zurückübersetzen“, um den/die/das Andere verstehen/hören zu können. Alves' erfährt und ist sich im Klaren, dass in ihrer Gegenwart ein real anwesender Mensch/Körper, im Vertrauen auf ihre Gegenwart die Sprache der Post\_Kolonialität gesprochen hat und sie wird von dem Ereignis, das sie sich 2002 eben noch nicht erklären konnte, so lange verfolgt, bis sie bei einer anderen Begebenheit 2006 in Berlin den Schlüssel finden kann. Stück für Stück entfaltet und dekonstruiert sie im Laufe ihrer lebenslangen Erfahrungen in und mit Brasilien und Brasilianer\*innen deren Kolonialsprache als

post\_koloniale Kondition/Logik, die als bewusst/unbewusst wirkende, rassifizierende Verfremdung der Fremdheit auftritt. Durch Alves' sich in Sorocaba verwebende Erinnerungen aus 2002 und 2006, die mittelbar mit „Um Vazio Pleno / A Full Void“ zusammenhängen, wird sich die Künstlerin klar, in welcher mächtiger Weise *colonial unknowing* als Körperwissen in allen Brasilianer\*innen auch 2017 immer noch wirkt.

Teil des *colonial unknowing* ist die Angst vor dem Abgelehnt-, Verleugnet- und Verstoßenwerden vonseiten des kolonialhistorisch privilegierten Gegenübers. Alves macht sich entlang ihrer Erfahrungen selbst begreiflich, dass die im post\_kolonial dehumanisierten Körper existierende Angst vor dem *colonial disowning*, der post\_kolonialen Enteignung des Selbst, zudem der oftmals uneingestandene und verleugnete Teil der Selbstwahrnehmung ist, der durch die „vergessenen“ Erinnerungen der Körper der Delegitimierten spricht. *Colonial unknowing* als unsichtbares (und sich unsichtbar machendes) Wirkprinzip macht sich als emotionaler Ausnahmezustand, als Kollaps der post\_kolonialen *ratio* sichtbar. Der körperliche Kollaps als Sichtbarkeit dieses Unsichtbaren gehört zur brasilianischen Kolonialsprache.

Alves' Erinnerungsanalysen sollen hier ausführlich wiedergegeben werden, auch weil die möglichen *twists* in ihnen an diesem Punkt meiner Forschung und methodischen Überlegungen nicht in der Paraphrase untergehen sollen, der Raum ihrer eigenen Dekolonialität soll hörbar werden können. Alves erzählt:

MTA: But you know the group show I had in Norway and there was a young black engineer who was working for... the Cuban group [Los Carpinteros]. They were very hot, they had a huge expensive work, and they had just shown it in Brazil and it was taken from Brazil to Norway and so the engineer who installed it in Brazil was asked to come to work for them in Norway. He was black! This was not such a long time ago, but it was before the Workers Party, I think, was it? And so he came to talk to me because he didn't speak English and so he needed translation... and he was a very sweet guy... and my work was very simple there, you know, we were doing it (quickly). And he then gave me suggestions about my work which was very helpful. [...] [A]nd I also helped him with translating and we became friends. And then it was his first trip ever abroad, and so he had asked for an airline ticket for a few extra days to travel. But he never, you know, Norway was super expensive and he didn't know... and so the money he had went, just went. And he wasn't somebody buying... you know. He had a beer, and he just drink this beer, he doesn't drink ten beers, you know ... so his money was basically gone and then he realized that he couldn't afford to travel anywhere else. But he was stuck with the ticket, and he couldn't change... [...] So he had these extra days... [...]. And then in between all of this [finding a place for him to stay etc.] we had one free day together and I said, 'Oh, I am going to see some exhibits, would you like to come with me?' And he goes: 'Yes.' So I really wanted to see the Munch exhibit, you know, I wanted to see all those paintings which I had wanted to see in a long time. [...] And I was [...] in the Munch museum,

really pay attention to everything... and I knew, some things don't work when you are older... and going back and forth with time and everything and letting him be on his own, because he is an engineer, he is not an art lover. [...] And in this huge, one of the main spaces, full of Munch paintings and came in two Brazilian women, a mother and a daughter, really upper class. Both blonde, the Rolex watches, the diamond rings, the gold chains, the latest... whatever it was, they had the whole thing. [...] [A]nd they started talking... hugh... [...].

**And we had a discussion, [when] going to the museum about racism in Brazil. He said, there is none!** [...] Get to the museum, then comes these two blonde women and he leaves the room and he says to me: Maria Thereza, we have to leave. [...] And I said: but we just got here. You know, these are the Munch paintings I wanted to see? And he goes: ,We have to leave!, We have to leave!, We have to leave!', in real angst and I was like: ,OK, we have to leave, ok fine. Do we have to leave the museum or can we get to the next room?' And we are going to the next room, and he is in angst, and he is really bad and then I said, ,Ok, we just [go].' [...] And I couldn't understand what was happening and then [years later] I understood: **He was afraid that I would disown him. But this took me a long time to figure out.** Only much later in Berlin when something else happened similar... [...]:

**I had become a good friend with him, but he perceives me as being White, even though if he says there is no racism in Brazil. And when these women came, he thought I would identify with them but not with him, and then I would therefore treat him like nothing.** We left, [...] and then we went for a walk in the trees and I remember, because he was in a bad shape... and it was autumn and there were leaves. And I said, you know, this is a thing that we liked very much when we were kids, it is the smell of kicking the leaves. That smell is the smell of autumn. It is very beautiful, and I said, we do it like this: pff pffff... can you see that smell that comes from the leaves, it is a beautiful smell of this time. And then he did it, so I try to get him away from whatever it was, and I couldn't figure out what it was.

Three, four or five years later, I am in Berlin sitting at [...] a Mexican restaurant [...] and then there was, next to us, a group of these amazing Brazilian women and I really liked them because they were sassy and they were black and obviously not rich but happily dressed in... you know. And I was like: Wow, [...] I liked them. So finally towards the end of our meal I wanted to introduce myself to them and there was one white women, two or three black women and one white woman and I hadn't payed attention to her because [...] the black women were all closer to me, so I was at the edge and they were like that, and the white woman was further... and what happen was when I said [hello] they were like: Oh, come here to sit with us and the black woman who sat outside, she got up to sit with the other black women. So we had the three black women together, the white woman here and me perceived as white. And then the white woman perceives me as her and turns around quietly to me and says: ,I don't know them very well at all. They are the ones that invited me to drink here.'

**And then I went back to Norway and this young engineer and then I said: ,Ha, he thought I was gonna switch sides...** he thought that I was at this side, and that I was ok with him, but then presented with my side, in his perception, I would switch sides and be against him and he didn't wanted to be humiliated publically as a young engineer, black engineer... [...]. What a hell he is going through. [...]

And there was a[nother] little thing that kept sticking to my mind the whole time – it was,

when we were installing my work, [...] I was one of the last ones to be installed and things were taken a little bit longer. So the secretary of the cultural space came to help clean the floor... swept a little bit, you know things that you gonna do to help... [...] and I remember him looking a this, and he says: ‚Wow! In Brazil she would never do that!‘ And I say: ‚Why not?‘ And [...] he said, ‚because [...]‘ – the cleaning stuff would be black, the secretary of that time would be white – ‚a white person would never be doing the job of a black person!‘. So he was just like... that a white person is doing the job of a black person.“<sup>543</sup> (Hervorhebungen fett W.L.)

Unterschiedliche Begegnungen über viele Jahre hinweg setzt Alves hier zu einem Beziehungs- und Geschichtsgeflecht zusammen, das den/die Andere/n als komplex und post\_kolonial rassistifizierten mitdenkt, und mehr noch, das sich vom/von der Anderen ausgehend denkt. Das vom/von der Anderen ausgehende Welt-Denken, das ich hier als eine Form des Butler’schen Sich-Aussetzens verstehe, setzt Alves in diesem Fall zu der Geschichte der post\_kolonialen Verleugnung des/r Anderen, als „the fear of being disowned“, zusammen. Sie verschaltet darin eigene Erfahrungen und Erinnerungen so miteinander, dass ihre Analysen sich zu einem roten Faden zusammenbinden. Als Kolonialgeschichte untertitelnde, kritische Kommentare verstanden, sind sie gleichermaßen auch der Ausgangspunkt für ihre Kunst, deren Produktionsprozesse und -geschichten. Alves’ kritische Reflektionen und Dekonstruktionen sind ihre Arbeitsgrundlage und Arbeitsbedingungen, d. h. ihre Arbeitsethik, die sich in die Ästhetik der Kunstwerke hineinragen. Sie lassen sich als kritische, d. h. „inkorrekte“ und „kontrafaktische“ Untertitelung des größeren kolonialhistorischen Wissenszusammenhangs lesen, der „Um Vazio Pleno / A Full Void“ sowohl seinen lokalspezifischen Raum zuweist als diese auch in einen globalhistorischen Kontext einfügt, in dem Norwegen, Berlin und Sorocaba als miteinander in verbindungsstehende Koordinaten der post\_kolonialen Geografie offenbar werden.

Zur Geschichte des *colonial unknowing* in Brasilien gehört, Alves hier folgend, jene „fear of being disowned“ als post\_kolonialen Daseins-Determinismus, der sich in Brasiliens schwarze Identität als Selbst-Wissen eingeschrieben hat. Es ist „schwarzes Körperwissen“, das in seiner physischen Manifestation vergessen/verleugnet wird, *colonial unknowing* als inkorporierte post\_koloniale Selbst-Verleugnung und Selbst-Vergessenheit. Der alltägliche Rassismus wird von Alves’ schwarzen brasilianischen Freund ausgeblendet und quasi selbst vergessen. *Colonial unknowing* hat ihn und seine Realität überschrieben – jedoch nicht die Erinnerungen, die sein „schwarz-gemachter“ Körper bewohnt.<sup>544</sup>

---

<sup>543</sup> Gespräch der Autorin mit Alves in Sorocaba am 10.8.2017.

<sup>544</sup> Die Forschung zum Thema afro-brasilianische Identität und deren Politiken ist, insbesondere im Vergleich zu indigenen Identitätskonstruktionen in Brasilien, recht umfangreich. Verleugnung von Rassismus geht oft mit

„Being disowned“, als post\_kolonialer Seinsachse, basiert hier auf verleugnetem Rassismus und Selbst-Vergessenheit. In seinen körperlichen Ausmaßen erzählt es von post\_kolonialen Abhängigkeitsverhältnissen und der sie begleitenden notwendigen Stille. Die Notwendigkeit zum Nichtwissen (Mills), produziert Stille, die aber nichtsdestotrotz vernehmbarer Teil post\_kolonialen Diskurses ist. Die „fear of being disowned“, wie wir mit Alves wissen lernen, erzählt vom ungewussten Wissen, in dem Hautfarben als verleugnete Seins-Währung gewusst werden und die bis heute Brasiliens koloniale Sprachmatrix durchwebt. Hier besitzt man Hautfarbe, sei es durch Geburt, Selbstdeklaration (*autodeclaração*), sonstige Behauptung oder soziales *shifting/switching*. Auf diesem Farbbesitz<sup>545</sup> basiert brasilianisches Selbst- und den/die-Andere/n-Wissen als sozio-politischer Kampf im gesellschaftlichen Gesamtgefüge.<sup>546</sup>

---

Selbstzensur einher, sodass das kolonialhistorische Geflecht von rassistischer Inklusion/Exklusion (Segregation und Selbst-Segregation) in Brasilien nicht nur spezifisch, sondern auch in sich verkettet ist. Stam und Shohat schreiben: „Die selben Leute, die so eifrig behaupteten, dass >>wir alle rassistisch gemischt sind,<< so bemerkt Twine, haben dennoch nur selten eine tatsächliche afrikanische Abstammung für sich reklamiert. [...] Wo >>die Einwirkung lokaler und globaler rassenbezogener Gewohnheiten noch durch Geschlechtskonstruktionen verstärkt<< wird, wird der Körper selbst zum Instrument des Wissens. [...] Statt Brasilien oder die Vereinigten Staaten als besser oder schlechter zu definieren, plädiert Caldwell dafür, die Existenz >>vielfältiger, kulturell und geschichtlich spezifischer Formen des Rassismus<< wahrzunehmen.“ (Stam & Shohat, 2014, S. 75 f; vgl. auch: Caldwell, *Kia Lilly, Negras in Brazil. Re-Envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*, New Brunswick 2007; Daniel, G. Reginald, *Race and Multiraciality in Brazil and the United States. Converging Paths?*, University Park, PA 2006; Dávila, Jerry, *Brazilian Race Relations. A Changing Context*, in: *The Latin Americanist*, Vol. 56, No. 4, 2012, S. 1-10; Dixon, Kwame & Ollie A. Johnson (Hgg.), *Comparative Racial Politics in Latin America*, New York 2019; Ferreira da Silva, 2007; Frenette, Marco, *Preto e Branco. A Importância da Cor da Pele*, São Paulo 2001; Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo & Lynn Huntley (Hgg.), *Tirando a Máscara. Ensaio sobre o Racismo no Brasil*, São Paulo 2000; Hanchard, Michael George (Hg.), *Racial Politics in Contemporary Brazil*, Durham 1999; Hasenbalg, Carlos & Suellen Huntington, *Brazilian Racial Democracy. Reality or Myth?*, in: *Humboldt Journal of Social Relations*, Vol. 10, No. 1, Fall/Winter 1982/83, S. 129-142; Nascimento, Paulo & Leone Campos de Sousa, *Brazil's Myth of Racial Democracy*, o.J. (ca. 2012), unter: [http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT28/GT28\\_NascimentoP\\_SouzaL.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT28/GT28_NascimentoP_SouzaL.pdf) (aufgerufen am 29.6.2018); Reichmann, Rebecca Lynn, *Race in Contemporary Brazil. From Indifference to Inequality*, University Park, PA 1999; Sousa, Leone Campos de & Paulo Nascimento, *Brazilian National Identity at a Crossroads. The Myth of Racial Democracy and the Development of Black Identity*, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society* 19, 2008, S. 129-143; Telles, *Race...*, 2006 oder Twine, *Racism...*, 1998).

<sup>545</sup> Diese post\_koloniale Farbskala des Horrors zwischen Schwarz und Weiß zählte beim Zensus 1976 136 Hautfarbentöne auf, die sich Brasilianer\*innen selbst zugeschrieben hatten. In der Skala zwischen Schwarz und Weiß geht der/die Indigene systematisch verloren beziehungsweise – und hier folge ich ein weiteres Mal Wolfes Analyse – spiegelt die Skala die post\_koloniale *ratio* in Brasilien, in der der/die Indigene notwendig verlorengehen muss. Sein/ihr Verlust ist die Bedingung post\_kolonialen Seins in Brasilien. Wolfe führt diesen Punkt in herausragender Weise aus (vgl.: Wolfe, *Traces of History...*, 2016, S. 135 f). Das Farbschema post\_kolonialer Differenz und die ihm zugrunde liegende post\_koloniale Ortszuweisung der Indigenen geht in Brasilien soweit, dass: „Amazon communities exist outside history. When they eventually join modern Brazil, as they steadily do, they acquire colours to complement their immersion in its undiscriminating [...] ocean of poverty. Paradoxically, therefore, coming into colour makes once-were Amazons invisible. As they shift from cultural curio to social problem – from anthropology to sociology.“ (Ebd., S. 138 f.)

<sup>546</sup> Auch hier müsste man erneut die Frage der indigenen Student\*innen der UFSCar als dekoloniale



Die „fear of being disowned“ als Teil der schwarzen (und indigenen) post\_kolonialisierten *conditio humana* Brasiliens verstanden, ist Teil dessen, was aus indigener Perspektive von Jodi Byrd als „Kakophonie“<sup>547</sup> und Durham als „nullification“ bezeichnet wird; dies führt auch zu den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten, die getrennten Welten miteinander in Beziehung zu setzen. Denn auch diese Trennung fußt auf der Möglichkeit der Demarkation der Unmöglichkeit des Sich-einander-gewiss-sein-Können und den/die Andere/n in seiner/ihrer kolonialhistorischen Verunmöglichung (lies: Verunmenschlichung) wissen zu lernen und ihn/sie dennoch nie (allein) aufgrund dieser Verunmöglichung zu wissen. Ein scheinbar paradoxes Unterfangen, das Gayatri Spivak jedoch immer wieder als konstituierende Bedingung post\_kolonialer Praxis herausgestellt hat. Und mir scheint gerade wesentlicher Teil der Motivation und Richtung von Alves' entgrenzendem und künstlerischem Engagement darin zu liegen, im Hier und Jetzt Kollaborationen auf/entlang dieser paradoxen Grundlage zu entspinnen und post\_koloniale Geschichten so verrückt zu verorten, dass Raum sowohl für die Wahrnehmung der Leerstelle geschaffen wird als dadurch auch potenziell andere Visionen einer gemeinsameren (sic) Geschichte und Erinnerung als mögliche zu entfalten. Alves' Suche einer solchen Art „Zwischen uns“ scheint mir ihr Grundverständnis für dekoloniale Kollaboration und einer ethischen Arbeitsästhetik. Ein „place-based“ und indigenes Beziehungsgeflecht,<sup>548</sup> in dem sich Alves – und wir mit ihr – des immer am Werk seienden, kolonialen Nichtwissens in kritischer Selbstdistanz gewiss und bewusst bleibt/en.

---

Ortverkomplizierung stellen. In den Geschichten der „fear of being disowned“, von denen Alves erzählt, liegt irgendwo in den Tiefen post\_kolonialer Verzerrungen, die in Vergessenheit transformierte, indigene Leere, die Alves in ihrem Projekt programmatisch als „Fülle“ übersetzt. Wichtig ist hier, dass Indigene selbst noch im brasilianischen Hautfarbenexzess als Abwesende und Absorbierte verlorengehen müssen und das heißt, uns zum post\_kolonial vergessenen (gemachten) Gegenüber wird.

<sup>547</sup> Byrd beschreibt Kakophonie als: „[The] discordant and competing representations of diasporic arrivals and native lived experiences – what I call cacophony throughout this book – that vie for hegemony within the discursive, cultural, and political processes of representation and identity [...]“ (Byrd, *The Transit...*, 2011, S. xiii.)

<sup>548</sup> Vgl.: u. a.: Snelgrove, Corey, Rita Kaur Dhamoon & Jeff Cornthassel, *Unsettling Settler Colonialism. The Discourse and Politics of Settlers, and Solidarity with Indigenous Nations*, in: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 3, No. 3, 2014 S. 1-32. (unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/22170/17985> [aufgerufen am 31.7.2019]): Dieser dialogisch geschriebene Text, in dem es zentral um Fragen des Miteinanderlebens in den Amerikas auf der Grundlage des indigenen Landraubs und der mannigfachen Enteignungen Indigener geht – und hier kann man Alves' Arbeitsethik/-ästhetik noch einmal aus inneramerikanischer Perspektive in ihrer Tragweite absehen – endet mit den Sätzen: „In this paper, we have argued for a contextual approach to the questions of settler colonialism, settlers, and solidarity. It is ultimately about accountability to each other, as the Tsalagi word, *digadatselē'i* suggests, and treating Indigenous resurgence as a process that cannot occur in isolation. This [...] demands a centering of and support for Indigenous resurgences, and a shift from a one-dimensional to a relational approach to settler colonial analyses that is **connected to the issue of other Others**. This also demands **place-based solidarities** – that is, relationships and practices – that center both Indigenous resurgences and more relational approaches to settler colonial power. After all, settler colonialism will not be undone by analysis alone, but through lived

Sich in der permanenten Gegenwärtigkeit kolonialen Nichtwissens und seiner Verleugnungslogiken zu befinden, gehört zum Ausgangspunkt für kritische Analysen und mnemotechnische Lesepraktiken kultureller Produktionen in/aus Brasilien (und den Amerikas). Dazu gehört, wie durch die Erinnerungsanalysen und Gespräche mit Alves vor Ort und während der Produktion von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ deutlich geworden ist, die Bewusstwerdung der Angst des Verstoßenwerdens in post\_kolonialen Beziehungsgefügen sowie gleichermaßen die Bewusstwerdung, dass Identitäten im selben Moment als Post\_Kolonialisierte hin und her geschoben werden können („he was afraid I would turn into a mean artist“). Zur post\_kolonialen *conditio humana* Brasiliens, die die zwischenmenschlichen Bezüglichkeiten und Beziehungen beschreibt, gehört, den Erinnerungsanalysen von Alves' folgend, eine alles durchziehende, traumatische Störung des Selbst-Sinns, verstanden als *sense of Self in relation (to the Other)*. Diesem Trauma begegnet jede Forscher\*in in Brasilien fortwährend und dekoloniale Forschungsgeschichten müssen sich diesem Trauma und seinen Sprachen aussetzen/solidarisieren und sie in dekoloniale Forschungssprachen und -methoden einbindend übersetzen.

Jodi Byrd schreibt aus indigener Perspektive – und ich bin mir im Klaren, dass ich ihre Ausführungen hier für meine Zwecke dehne, ich ihre Stimme an diesem speziellen Punkt aber explizit suche –, dass die Herausforderung in Siedlergesellschaften stets die Folgende ist:

„[...] [T]he challenge for American Indian and indigenous scholars is to find ways to unmap the logics of conquest that underpin sovereign power conceptualized as the taking of space. [...] and that asignifying ‚Indianness‘, reframed through indigenous critical theory, provides conditions of possibility for racial resistance to state formulations. Theorizing against the systematized necropolitics that U.S. empire deploys to manage the world and activating indigenous presences as the point of critical inquiry disrupts the *corpus nullius* juricides that have used Indianness as the cultural and legal precedent to police normativity at the threshold of making the living, dead.“<sup>549</sup>

Der post\_kolonial traumatisierte *sense of Self* des/r Nächsten, der durch Alves' Geschichten der „fear of being disowned“ als real verstanden werden kann, bringt sich durch die Archive des Körpers des/r Nächsten und durch die Archive der Erinnerungen in unser Jetzt. Diese anderen Archive rufen mich und mein Handeln im Jetzt auf. Sie sind Teil unserer geteilten Gegenwart und sie bergen die mögliche Unmöglichkeit dekolonialen Weltens. Um diese

---

and contentious engagement with the literal and stolen ground on which people stand and come together upon.“ (Ebd., S. 27; Hervorhebungen fett W.L.; vgl. auch : Holmes, Cindy, Sarah Hunt & Amy Piedalue, *Violence, Colonialism and Space: Towards a Decolonizing Dialogue*, in: ACME (An International Journal for Critical Geographies), Vol. 4, No. 2, 2015, S. 540-570 und Wolfe, Patrick, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology. The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, London & New York 1999.)

<sup>549</sup> Byrd, *The Transit...*, 2011, S. 228 f.

Körperarchive zu wissen, heißt auch, sie mit zu verantworten, indem wir die Sprachen des *colonial unknowing* lernen sowie ihre widersprüchlichen Logiken als reale Entleerungspolitiken nicht mit Nichts gleichsetzen.

Ich denke, dass ein in dieser Weise *anders* archivierendes Mit-Sein mit Kunst, eine andere Historiografie von Kunst als Kunst-in-Geschichten die Möglichkeiten für eine andere, Sich-näher-Seiende Zukunft birgt, weil in ihr die künstlerischen Strategeme gegen *colonial unknowing* als entgrenzende und fantastische Sabotageakte erzählt und erinnert werden, wo selbst der Akt der Sabotage noch unermüdlich neu zu begreifen/erinnern ist. Für die ethisch-ästhetischen Formen und Formfindungsprozesse der Kunst bedeutet diese Freiheit/Befreiung die Möglichkeit, unvorhersehbar und unberechenbar zu sein. Ihr Ausmaß ist stets ungewiss, ihre Grenzen/Ränder stets flexibel, weil sie koloniales Nichtwissen und dessen äußerst biegsame Unschuldssprachen benennt und einfängt. Für ein Erzählen dieser dekolonialen Freiheit/Befreiung der Kunst bedeutet dies, dass es eine flexible Historiografie braucht, die der Kunst Vertrauen und dekoloniale Mitverantwortung schenkt. Wir hätten es dann mit einer Historiografie zu tun, die sich als mitverantwortbare Zeugin von unmöglichen Geschichten macht, die bereit ist, sich aufs Spiel zu setzen und mit vom Boden der Leere aus zu sprechen und die bereit ist, Geschichten trotz ihrer Unsagbarkeit und der unauflösbaren/unausweichlichen Widersprüche zu sagen. Auch weiß eine solche Historiografie des Absent-Präsenten, dass sie im *anders* sagen stets neue tote Winkel produziert, dass sie nie umfassend genug weiß, dass ihre Wahrheit additiv ist und dass das Nachleben von Kunst-in-Geschichten keine Linie ergeben wird.

**Drei dekoloniale Begegnungen/Verknüpfungen. „Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“ Alves' Visionen „das Unmögliche“ in Brasilien zu dekolonialisieren (3.2, 3.3, 3.4)**

„Wo ist für dich der Ort der Indigenen?“ Von dieser Frage des Orts ausgehend, den ich gleichermaßen als realen und zu imaginierenden Ort sowie als Geografie post\_kolonialiserten Denkens verstehe, habe ich die Begegnung mit „Um Vazio Pleno / A Full Void“ kreisen lassen. Es ist die Frage nach dem Ort der eigenen, indigenen Existenz(möglichkeit) im post\_kolonialen Wir/Ihr-Gefüge, nach der Berechtigung zum indigenen Leben/Sein und nach den Bedingungen von gesellschaftlicher Partizipation. Alles, was die koloniallogisch differenzierte *conditio humana* indigener und nicht-indigener Menschen in Brasilien betrifft/trennt/verbindet, ist als Konditionierung durch die brasilianische Matrix der Kolonialität zu begreifen, in die der Ort der Indigenen fest eingewoben ist. In der post\_kolonialiserten Geografie der Amerikas ist deshalb die Frage nach dem Ort der Indigenen als zentrale zu verstehen.<sup>550</sup> Die Voraussetzungen für einen *common ground* als einem Ort, von dem aus gemeinsam transkulturelle und dekoloniale Wahrheit(en)/Welt(en)/Sprache(n)/Geografie(n) gestaltet werden können, sind zwar kaum mehr gegeben; wenn aber der *common ground* als dekoloniale Geografie eines Wir/Ihr-Verhältnisses dennoch nicht aufgegeben werden kann/darf – und Alves' Praxis legt (ein mögliches) Zeugnis eines solchen Dennoch-Engagements ab –, dann ist dies allein unter der Voraussetzung möglich, dass der Ort der Indigenen sichtbar/präsent wird/bleibt. Mit Blick auf Alves' Ideen, Strategien und Projekte treten bei dieser Ortssuche wichtige und weitreichende Möglichkeiten zutage, die dekoloniales Denken und Handeln anregen und beflügeln können. Deshalb ging es mir bei meiner Projektbesprechung von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ nicht nur darum, das Projekt vor dem Hintergrund der tieferliegenden und sich post\_kolonial verschleiernenden „Ortsrealitäten“ zu verstehen, sondern es ging mir darüber hinaus ebenso darum, die Störgeräusche zwischen den „indigenen“ Fragen und den „nicht-indigenen“ Antworten herauszuhören. Visionen dekolonialer Ortsbestimmungen können in keinem Moment indigene Ortsrealität überspringen und indigene Stimmen auf stummstellen.

Daraus ergeben sich für Alves jene Fragen und strategischen Suchbewegungen, die ihre Kunstvisionen tragen, um zugleich das Unmögliche als Verunmöglichtes, das Unsichtbare als Realität, das Entleerte als Volles zu markieren und diesen anderen „Ortszuständen“ Raum, Stimme und Echos zu geben. Was schlägt uns die Kunst von Alves weiter vor, um den Ort der

---

<sup>550</sup> Die Frage ist auch deshalb als zentrale zu verstehen, weil Indigene nicht nur von diesem Ort aus (gezwungen sind zu) sprechen, sondern weil sie von diesem Ort aus gehört bzw. in „systematic misperception“ verzerrt gehört werden. Von diesem Ort aus, als ein Fanon'scher Ort der post\_kolonialen Verdammung verstanden, müssen dekolonial/dekolonialisierende Ortsverschiebungen und Imaginationen entworfen werden.

Indigenen in seiner tieferen post\_kolonialen Realität zu vernehmen und daraus folgend seine in ihm beheimateten verunmöglichten Möglichkeiten in Potenziale für ein anderes Miteinander zu verwandeln? Welche Strategien entwickelt sie für solche „unmöglichen“ Unterfangen?

Drei solcher „unmöglichen“ Ortungen oder dekoloniale Ortsverunsicherungen sollen im Folgenden als dekolonialisierende Ortssichtungen indigener Sprecher\*innenpositionen und -welten für weitere Visions-Verschiebung in den Blick genommen werden, um dekoloniale Entmischung zusammen mit Kunst stets weiterzutreiben und im Feld der Kunstgeschichte epistemische Unruhe zu potenzialisieren. Es sind Projekte, die z. B. in humoristischer Kehrtwende von gegenanthropologischen Verkehrungen künden:

3.2 – „Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display among European Populations“, 2008,<sup>551</sup> oder die als kulturpolitische Interventionen dekolonialen Einspruch und indigenen Selbst-Anspruch in Brasilien unüberseh-/hörbar machen:

3.3 – „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak (Dictionary Krenak-Portuguese / Portuguese-Krenak)“, 2009/2010,<sup>552</sup> oder in denen imaginative Entgrenzungsprozesse der Kunst brasilianisch weiße Realität entmöglichen, weil die Fiktionen (der Kunst) in post\_koloniale Realität eingreifen:

3.4 – „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“, 2016.<sup>553</sup>

Diese drei Projekte von Alves stehen im Folgenden im Fokus, weil sie sich meines Erachtens mit den Dimensionen der indigenen Ortsbefragung von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ konstruktiv verknüpfen lassen. Medial reichen sie von einer Videoarbeit, in dem anthropologisch fiktionale Gegenforschung europäischer Rituale betrieben wird, über ein Wörterbuch einer indigenen Sprache (Krenak) und seiner dekolonialen Geschichtsmachung in Brasilien bis zu drei „simplen“ Konferenzpostern, die von post\_kolonialen Unmöglichkeiten indigener Realität erzählen sowie von indigen futuristischen Gegenimaginationen, die jedoch das Potenzial haben, brasilianische Realität zu kapern.

---

<sup>551</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/tcham-krai-kytom-panda-gret-male-display-among-european-populations/?searched=Tch%C3%A1m+Krai+Kyr%C3%B5m&advsearch=all-words&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1+ajaxSearch\\_highlight2+ajaxSearch\\_highlight3](http://www.mariatherezaalves.org/works/tcham-krai-kytom-panda-gret-male-display-among-european-populations/?searched=Tch%C3%A1m+Krai+Kyr%C3%B5m&advsearch=all-words&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1+ajaxSearch_highlight2+ajaxSearch_highlight3) (aufgerufen am 18.5.2020).

<sup>552</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/dicionario-krenakportugues-portugueskrenak/?searched=dictionary&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1](http://www.mariatherezaalves.org/works/dicionario-krenakportugues-portugueskrenak/?searched=dictionary&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1) (aufgerufen am 18.5.2020).

<sup>553</sup> Details auf Alves' Webseite unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas/?searched=reversal&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1](http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas/?searched=reversal&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1) (aufgerufen am 18.5.2020).

### 3.2 – „Tchám Krai Kytôm Pandá Grét / Male Display among European Populations“, 2008

Die Belegschaft des Videos „Tchám Krai Kytôm Pandá Grét / Male Display Among European Populations“ besteht aus einer Frau und einem Mann, einer indigenen Anthropologin und einem europäischen Passanten, einer Krenak und einem Portugiesen. Sie befragt ihn während des zweieinhalbminütigen Videos über die Eigenart europäischer Männer, sich in der Öffentlichkeit des Öfteren an den Hoden zu fassen. Was ist schon dabei, wenn eine indigene Anthropologin Feldforschung in Europa macht? Würde es irgend jemanden von uns (verwestlichte Europäer\*innen) irritieren und seltsam anmuten, wenn wir nach unseren Ritualen befragt werden würden? Würden wir nach unserer Mode oder nach Eigenheiten unserer Wohnungsausstattung oder nach der Weise, wie wir unsere Schals oder Schnürsenkel binden oder auch wie wir uns zu Einkaufsschlangen formieren, befragt, die Idee abwehren, dass es sich bei diesen Dingen um Rituale handelt? Oder würden wir, die wir im allergewöhnlichsten Fall noch nie mit Indigenen zu tun hatten und darüber hinaus unsere Ideen, Bilder, Vorstellungen und Visionen über Indigene im Normalfall nicht von ihnen selbst gelernt haben, sondern von nicht-indigenen Expert\*innen (meist Anthropolog\*innen, Abenteurer\*innen und sonstigen Globetrotter\*innen), allein über die Tatsache, dass wir von einer indigenen Expertin, einer indigenen Anthropologin, Fragen zu unserem Alltag gestellt bekommen, mit Irritation und Ablehnung aufnehmen? Würden wir vielleicht sogar einem weißen an-anthropologisierten Reflex folgen und tausenderlei zurückfragen wollen? Oder würden wir eventuell einfach das Antworten verweigern, weil wir eine solche Situation des Gefragtwerdens selbst in Frage stellen würden? Was würde sich alles in uns abspielen? Und warum?

Wenn ich also lapidar danach frage, was schon dabei ist, wenn eine indigene Anthropologin Feldforschung in Europa macht und uns nach unseren spezifischen Ritualen befragt, dann wäre vermutlich die dekolonial einzig konsequente Antwort: schlichtweg alles und selbstverständlich nichts.<sup>554</sup> Alles an dieser Situation ist frappierend, schräg, seltsam, irritierend und in

---

<sup>554</sup> Die paradoxe Achse des „Alles und Nichts“ als Fundament post\_kolonial zerklüfteter Leben/Orte/Geografie/Beziehungen versuche ich immer wieder entlang dekolonialer Praktiken als andere mögliche Wir/Ihr-Orte zu befragen/suchen. Die Reflexionen darüber gehen u. a. zurück auf die Lektüre eines Pat Parker Gedichts, das auf produktiv verstörende Weise die Orte des Selbst verunsichert. Das Gedicht beginnt mit folgenden zwei, uns miteinander verrückende Zeilen: „The first thing you do is to forget that i'm Black. / Second, you must never forget that i'm Black.“ (Pat Parker, *For the white person who wants to know how to be my friend*, in: Anzaldúa, Gloria (Hg.), *Making Face, Making Soul / Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. San Francisco 1990, S. 297.) Parkers „Handlungsanweisung“ für dekoloniale Begegnung/Nähe ist die (ver-)unmöglich(t)e Nähe zum/r Anderen, die in post\_kolonialen Kontexten/Gesellschaften zu den Grenzen der gemeinsamen Realität weist. Die Achse „Alles und Nichts“ ist im Kontext post\_kolonialer Verzerrung unausweichlich Thema und post\_kolonialen

gleichem Maße ist absolut nichts daran in irgendeiner Weise seltsam, auffällig oder anders.<sup>555</sup> Alles und nichts wäre die einzig konsequente Antwort im Feld dekolonialer Studien, weil allein zwischen diesen extremen und sich vermeintlich widersprechenden Polen jenes post\_koloniale „Zwischen uns“ als Alles und Nichts liegt, das die ganze Weite indigener Welten, unserer potenziellen Möglichkeiten sowie ihrer verunmöglichten Potenziale zugleich beherbergt. Darin enthalten sind die gesamten möglichen und verunmöglichten Weisen unseres Miteinander-verkettet- und Voneinander-getrennt-Seins im exakt selben Moment sowie damit zusammenhängend das Spivak'sche Moment des post\_kolonialen *double bind*,<sup>556</sup> der unsere kolonialhistorisch zerrissenen und verunmöglichten Begegnungen durchzieht.

So präsentiert uns Alves in dem kurzen Video „Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display Among European Populations“ von 2008 die humoristisch-bissige Kehrtwende einer „ganz normalen“ anthropologischen Begegnung in Form einer ganz „unnormalen“ indigenen *research-back*-Situation, d. h. einer anthropologischen Forschungsumkehrung zwischen den kolonialhistorisch getrennten Welten. Als fiktionale Forschungssituation deutet das Video zugleich aber auch die Möglichkeit einer Kehrtwendung an, in der sich Indigene und Weiße auf Augenhöhe begegnen und „erforschen“ könn(t)en. Diese „reale“ Fiktion von Alves ist zumindest für den brasilianischen Kontext eine unerhörte und unverschämt freche Idee, die die Künstlerin jedoch mit größter Selbstverständlichkeit und mit Lust am Stören/Verstören des post\_kolonialen Diskurses von den zwei Hauptdarsteller\*innen in Szene setzen lässt. Unerhört deshalb, weil in Brasilien Indigene scheinbar ungeheuer viel (mediale) Aufmerksamkeit erhalten und medialisierten Raum besetzen,<sup>557</sup> die post\_kolonialen Parameter von „rassistisch Teilen und weiß Herrschen“<sup>558</sup> sich dadurch jedoch keineswegs angreifbar machen. Die

---

Identität(skonstruktion)en ebenso unausweichlich inhärent. Sie ist Resultat post\_kolonialer Gewalt/Kondition und muss folglich als dekolonialer Topos verstanden werden, dessen Widerspruch nur ein vermeintlicher ist, weil er hier doch „logisch“ (konsequent) ist. Dekoloniale Praktiken der Verkomplizierung/Doppelsicht/Deplatierung/Imagination setzen sich intensiv mit der dekolonialen „Entzauberung“ dieses „Widerspruchs“ auseinander.

<sup>555</sup> Unter der Maßgabe, dass man dieser Art Befragungstechnik/-situation des Gegenübers nicht schon *per se* als westliche, d. h. als schräg, unmöglich und gewaltvoll herausstellt.

<sup>556</sup> Vgl.: Spivak, *The Double Bind...*, 2012, v. a. S. 104 f.

<sup>557</sup> Vgl. v. a. die schier endlose aktuelle Literatur in Brasilien über Indigene, die brasilianische Indigene als anthropologisches „Phänomen“ umstellt und sie stets mit seiner/ihrer Anderisierung, Authentifizierung, Musealisierung etc. einhergehen lässt (vgl. u. a.: Ribeiro, Darcy, *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, Curitiba 1995; Ramos, Alcida Rita, *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*, Madison 1998; Carneiro da Cunha, Manuela (Hg.), *História Dos Índios no Brasil*, São Paulo 1998; dies., „Culture“ and Culture. *Traditional Knowledge and Intellectual Rights*, Chicago 2009; Dantas, Fernando Antonio de Carvalho, *Os Povos Indígenas Brasileiros e a „Cidadania Ativa“*, in: *Argumenta Journal Law*, No. 5, 2005, S. 180-194; Guzmán, Tracy Devine, *Native and National in Brazil. Indigeneity after Independence*, Chapel Hill 2013; Viveiros de Castro, Eduardo, *Cannibal Metaphysics*, Minneapolis 2014; ders., *Die Unbeständigkeit...*, 2017).

<sup>558</sup> Vgl. v. a.: Mills, *The Racial Contract*, 1997 und ders., 2010.

Differenzachse Rasse-Klasse-Ethnie-Sex hat vehement Beständigkeit und es ist zur Kenntnis zu nehmen, dass kein/e einzige/r brasilianisch indigene/r Anthropolog\*in existiert, die in Europa anthropologische Forschung gemacht hat. Deshalb muss diese Imagination von Alves als dekoloniale betont werden und darf als frech bezeichnet werden, denn hier heißt es zu verstehen, auf welcher diskursiven und realhistorischen Fallhöhe von Alves' künstlerischer Sprache ansetzen muss, um solcherart gegennarratologische Fiktionen zu erdenken und zu inszenieren.

Für Shirley Krenak, die in dem Video als Anthropologin das ihr Unmögliche vollführt, die Befragung eines Weißen, ist diese Inszenierung insofern eine Umkehrung ihrer Irrealisierung. Die Unerhörtheit ihrer dekolonial fiktionalisierten Realisierung ist hier mit der post\_kolonial realen Frechheit anthropologischer Forschungsmethoden und -sprachen verkettet. Der Ort, den diese Anthropologin im Video selbstverständlich bewohnt, ist der fernstmögliche Ort von dem, den sie in Brasilien die Möglichkeit/Erlaubnis hat zu betreten. Das Setting des Videos ist im Kontext indigener brasilianischer Realität absolut absurd, genauso absurd wie ihr „Forschungsthema“ im Video. Anthropologische Selbstverständlichkeit wird hier als westliche Tragik am/an der Anderen vorgeführt. Die indigene Verunmöglichung ist (auch) Teil der unmöglichen Weise, den/die Andere/n zu wissen und in der Befragung zu entmenschlichen.

Das Video beginnt mit einem schwarzen Bildschirm, es wird der zweisprachige Videotitel „Tchám Krai Kytōm Pandā Grét / Male Display Among European Populations“, Alves' Name und das Produktionsjahr 2008 eingeblendet. Dieser formale Beginn wird um eine auditive Ebene ergänzt: Es ist unterschiedlichstes Vogelgezwitscher und leises Stimmengewirr zu hören. Wir visualisieren in diesem kurzen, *blackscreen*, Moment vor unserem inneren Auge bereits eine „südliche“ Welt, vielleicht eine tropische, irgendwo in Lateinamerika? Das Video beginnt und dieses Umgebungsgeräusch geht ununterbrochen bis zum Videoende weiter. Nun sehen wir eine junge Frau, mit Stift und Notizblock in der Hand, auf einer schmalen Straße, eher einer kleinen Gasse, die hinter ihr recht steil nach unten abfällt. Sie erklärt uns, frontal von Angesicht zu Angesicht, in wenigen Sätzen, wo wir sind und was sie vorhat. Sie spricht in einer uns nicht bekannten Sprache.<sup>559</sup> Die Übersetzung des Gesagten wird in großen blauen Lettern bildfüllend eingeblendet:

---

<sup>559</sup> Erst im Abspann, wenn der Name Shirley Krenak genannt wird, können wir vermuten, dass wir Krenak hören. Es spielt für die Logik des Videos aber keine Rolle, welche indigene Sprache hier konkret gesprochen ist, sondern dass eine solche überhaupt gesprochen wird, ist das Skandalon.



„We are here in a typical town in Europe investigating the custom of some European males to touch their testicles. Our informer has agreed to reveal some of the secrets surrounding this ritual...“<sup>560</sup>

Bereits hier, wie auch im „Iracema (de Questembert)“-Video 2009, deutet die intensive Anwesenheit der Untertitel darauf hin, dass es Alves vor allen Dingen um die gute Lesbarkeit und das heißt, um die bestmögliche Verständlichkeit für die Zuschauer\*innen geht statt um die Komposition oder die ungestörte Macht der Bilder. Kunst und Sprache, so wird hier explizit gemacht, brauchen Übersetzung, damit wir miteinander kommunizieren und in einen Austausch gehen können. So ist der Text in diesem Moment wichtiger als das bewegte Bild bzw. Bild und Text zusammen machen die Kunst. Die visuelle Präsenz dieser Über-Untertitel, die die gesamte Bildfläche einnehmen kann, spricht dafür, dass sich dies nicht als nötiges Beiwerk versteht, das sich zum Verschwinden bringen will. Vielmehr wird die Übersetzung in Form dieser Art Über-Untertitelung selbst zum Teil des Themas und zur Vision des Worts im Raum des „Zwischen uns“. Die Vielsprachigkeit post\_kolonialer Welten soll sich für Alves augenscheinlich weder in einvernehmlicher Einsprachigkeit auflösen noch als Differenzsetzung zum Verständnisbruch, d.h. Abbruch eines möglichen Dialogs eingesetzt werden. Ganz im Gegenteil, die Über-Untertitelung in ihrer Massivität und sichtbaren Prägnanz sind für Alves Teil der Arbeit/Kunst.<sup>561</sup> Übersetzung ist hier das Sich-dem/r-Anderen-verständlich-machen und weist zu unserer potenziellen Dialogfähigkeit. Vielsprachigkeit wird vermittelt und auf Augenhöhe gebracht. Wichtig bleibt der Fakt, dass die Anthropologin in ihrer, indigenen, Sprache spricht, und dass sie in Europa forscht.

Die Sprache der Anthropologin, die wie „Iracema (de Questembert)“ von Shirley Djukurnā Krenak gespielt wird, lässt vermuten, dass sie indigen ist. Sie stellt sich uns nicht vor und macht ihr Indigen-Sein mit keiner Bemerkung explizit. Sie erklärt ihren eigenen (kulturellen) Kontext nicht, sondern sie ist anthropologische Forscherin. Dennoch, ihr Indigen-Sein ist präsent, muss als „anwesend“ erkannt werden und dies passiert sowohl verbal – auf der Ebene

---

<sup>560</sup> Alves, Maria Thereza, *Tchám Krai Kytôm Pandã Grêt / Male Display Among European Populations*, Digital SD-Video, 2:21 min., 2008.

Die Betonung auf Ritualforschung mitten in Europa ist hinsichtlich der Gegenforschung, die im Video vorgenommen wichtig, denn Alves erzählt öfter in Vorträgen darüber, dass sich eine südeuropäische Kunstkritikerin einst bei einem *screening* des Videos in Norwegen darüber echauffiert hat, dass für den europäischen „Brauch“ des Videos das Wort „Ritual“ benutzt wird. Denn Ritual sei, erklärte sie, nicht der treffende Ausdruck für europäische Bräuche, sondern beschreibe lediglich nicht-europäische Bräuche (vgl.: Alves, (o. T.) 11.8.2016). Was die zahlreich im Publikum anwesenden Sami wohl angesichts dieser erneuten post\_kolonialen Entmachtung gedacht haben?

<sup>561</sup> Erinnert sei auch daran, dass Alves seit ihrer frühen Kindheit in New York übersetzt, wo sie für ihre Eltern bereits Sprachgrenzen vermittelt hat. Sie tut dies bis heute zwischen Portugiesisch, Englisch, Spanisch, Italienisch und den jeweiligen Bedeutungskontexten und sie tut dies mit solcher Leichtigkeit/Selbstverständlichkeit, dass man als „Profitierende“ noch nicht einmal merkt, dass eigens für einen nahezu alles simultan übersetzt wird.

der Sprache, in der sie mit uns spricht – als auch nonverbal – auf der Ebene ihrer Selbstrepräsentation. Ebenso wenig nennt sie Gründe für die Wahl ihres Forschungsthemas, außer, dass sie Einblick in den Brauch einiger europäischer Männer gewinnen möchte. So ist sie einfach und selbstbewusst eine indigene Anthropologin, die den europäischen Mann und seine Rituale erforscht und teilt uns deshalb auch nur das für sie selbst Wesentliche zu Beginn des Videos mit.

Dennoch scheint mir an dieser Stelle die Benennung und Tragweite der Anthropologin als Krenak überaus wichtig zu sein, um das Potenzial dessen, was hier zur dekolonialen Debatte steht – jenes post\_koloniale Alles und Nichts – als eine bedeutsame Verschiebung zu erfassen. Alves' Videofiktion könnte auch als Kommentar einer verkehrten Forschung zwischen z. B. Mann und Frau, zwischen nord- und südeuropäischen Bräuchen, zwischen europäischen und nicht-europäischen Kulturen, zwischen Repräsentationsmustern zwischen Sexualitäten, zwischen Macht- und Sprachgefällen usw. gelesen werden. Alves zieht jedoch in dem Video noch ein anderes Register – nämlich das der in post\_kolonialen Kontexten und Geschichten unvermeidbaren Anthropologisierung- und Anderisierungsmaschinerie. Umso dramatischer ist in dieser Hinsicht, dass Alves in ihrem Video eine dekoloniale Persiflage europäisch-anthropologischer Forschung und ihre Vision/Version vom/von der Anderen im Umkehrmodus präsentiert. Eine europabeforschende Indigene wird zum Signifikanten dafür, dass hier etwas Unmögliches und Europa Beunruhigendes auf die Spitze getrieben wird. Alves' anthropologische und lokale Forschungsumkehrung unterstellt eine mögliche Gleichheit, die jedoch nicht existiert, seit Beginn des Kolonialismus nicht existiert hat und als potenziell Existierende nie Teil des kolonialen Projekts war. Deshalb funktioniert die Ironie des Videos als dekoloniale Farce. Hier sprechen die post\_kolonial zerrissenen Welten völlig ebenbürtig miteinander.

Im Abspann erfahren wir, dass es sich bei der Anthropologin um Shirley Djukurnã Krenak handelt, die also auf Krenak spricht, eine von über dreihundert heute noch in Brasilien gesprochenen indigenen, aber offiziell nicht anerkannten Sprachen. Auch mit ihrem Informanten – gespielt von Amândio Pinheiro, als „European Man“ bezeichnet – spricht sie auf Krenak, wobei dieser auf Portugiesisch antwortet. Er ist in bizarrer Weise auf die Übersetzung des Videos angewiesen. Er braucht Alves' Übersetzung, um die perfide Forschung seines Gegenübers beantworten zu können. Hier trifft, nicht nur auf sprachlicher Ebene, das post\_koloniale Gewaltverhältnis Portugals zu Brasilien auf sein indigenes Antidot, das ihn/es in seine Schranken weist. Dass die Anthropologin auf Krenak spricht, ist als dekoloniales Geschenk an ihr europäisches Gegenüber zu verstehen, den sie mit ihrer Forschung wiederum in seine ihm eigene männlich chauvinistische Irrationalität verheddern lässt. Die indigene Brasilianerin, Überlebende des (seines) Kolonialismus, spricht und kann ihn, den Europäer, mit allergrößter

Wahrscheinlichkeit verstehen, wohingegen er sie mit nahezu hundertprozentiger Wahrscheinlichkeit nicht verstehen kann. Dennoch beharrt Alves' Video auf der Fiktion des Sichverstehen-Könnens, obwohl man die Sprache des/r Anderen koloniallogisch einseitig nicht spricht. Alves besteht im Zusammentreffen des Verunmöglichten auf der Ebenbürtigkeit der Sprachen, die in der post\_kolonialen Welt nicht existiert. Linguizid, oft Folge des Genozids, ist seit jeher genauso in das post\_koloniale Verhältnis zwischen Indigenen und Nicht-Indigenen eingeschrieben wie Ökozid, Epistemozid und „imagicide“<sup>562</sup> – alles Tode, die jede Form einer nachvollziehbaren Untertitelung stets zu vermeiden gewusst haben. So besteht der dekoloniale Charme dieses geradezu phantasmatischen Aufeinandertreffens darin, dass hier sowohl ein unmöglicher Dialog stattfindet als auch ein unmögliches (verunmöglichtes) Forschungsverhältnis, in der indigene Sprache und die Geschichte entgegen ihrer post\_kolonialen Auslöschung und Anfeindung die treibende Kraft der sinnlosen Wissensproduktion und -kontrolle über den/die Andere/n ist.<sup>563</sup> Das führt uns darüber hinaus ebenfalls zu einem (un)möglichen Dialog und in dekolonial/dekolonialisierende Auseinandersetzung mit der realen Realität dieser spezifischen, irrealen Anthropologin Shirley Krenak.<sup>564</sup>

Die Anthropologin wählt in Alves' Video den Ort ihrer Forschung – Europa –, ihre Forschungsfrage – männliche Machismobräuche – und das konkrete Objekt der Forschung aus. Sie wählt die Forschungssprache, sie sucht den Informanten und notiert, evaluiert und verwertet alle Informationen. Und sie präsentiert uns, Nicht-Indigenen, im Video die Forschungsbegegnung und den Befragungsstil. Wir hören, wie sie ihn ausfragt sowie seine Antworten. Und durch diese Regie ihrer Forschung können wir seine Antworten vielleicht auch mit ihren Ohren hören. Ihr Thema ist „mysteriös“ und befragenswert, aber seine Antworten sind hemmungslos mystifizierend. Ihre Forschung entblößt seine Irrationalität, ihre dekolonial-indigene Forschung entblößt seine post\_koloniale Selbstverortung und ihre weibliche Dreistheit entblößt seine machistische Männlichkeit.

---

<sup>562</sup> Zum Thema Linguizid vgl. z. B.: Todorov, 1985; zum Thema „imagicide“ sagt Alves in einem Interview, dass sie Prozesse der post\_kolonialen Auslöschung des/r Anderen auch als „imagicide“ bezeichnet. Es ist die Vernichtung des Vorstellungsvermögens/Möglichkeitsdenkens durch Kolonialismus (vgl.: Alves & Lukatsch, *Exercises...*, (ca. 2021 [upcoming])).

<sup>563</sup> Vgl. u. a.: Krenak, *Os Krenak...*, 2010, S. 13-19.

<sup>564</sup> Als eine von vielen indigenen *líder*-Frauen findet man im Internet Informationen zu den Krenak und den Kämpfern Shirley Krenaks (vgl. u. a.: <https://www.slowfood.com/shirley-djukurna-keeping-the-heritage-of-the-indigenous-krenak-people-alive/>, <https://www.youtube.com/watch?v=eNjxMn29XEc> [beide aufgerufen am 4.11.2019]; Baquero Paraiso, Maria Hilda, *Krenak*, in: Povos Indígenas no Brasil, 1998/2018, unter: <https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Krenak> [aufgerufen 12.11.2019]).

Die Anthropologin hat sich dafür entschieden, in die Tiefen eines geschlechtsdominanten Rituals einzudringen, d. h. ein männliches Dominanz- und machistisches Selbstinszenierungsritual zu beforschen. Ihr Thema sind die männlichen Testikel, die, für sie unverständlich und grundlos, oft in Südeuropa von Männern öffentlich angefasst werden. Ihrem Erstaunen über das Ritual gibt sie in der Befragung Ausdruck. Die erste Frage an ihren Informanten lautet: „When is it important to touch your testicles and why?“

Die anthropologische Obsession für den indigenen Körper, seine Nacktheit, seine Geschlechtlichkeit, seine Sexualität und Intimität standen zu häufig, zu vernichtend brutal und dekolonial zu verdächtig im Fokus westlich anthropologischer Forschung und poststrukturalistischer Theorie, als dass die hier stattfindende indigene Gegenforschung nicht durchaus als Alves' Version einer dekolonialen Farce/Rache deklariert werden muss.<sup>565</sup> In ironisierend überspitzter Weise bekommen wir eine weitere Form von Alves' dekolonialen Gegengaben „serviert“ – hier den weißen, europäischen, männlichen Körper in seiner bizarren und irrationalen Rationalität. Es ist insofern auch eine „indigene“ Gegengabe, weil in diesem Zusammentreffen, wenn auch indirekt, auf die reale Verletzbarkeit des anthropologisierten, indigenen Körpers verwiesen wird. Ohne den verletzten und zu Tode beforschten indigenen Körper und seine Entweltung<sup>566</sup> würde Alves' Video kaum „Sinn“ ergeben. Als anthropologische Gegengabe widmet sich diese erdreistende Anthropologin nicht nur seiner kaum erklärlichen Rationalität, sondern sie serviert ihm auch ihr trickreiches lebendig Sein (*survivance*) noch in ihrer zerrissenen und niedergemetzelten Geschichte.

Seine männlich ritualisierte Lächerlichkeit in der Form des Sich-öffentlich-an-die-Hoden-Fassen macht so den Weg zum indigenisierten Körper frei. Ist der indigene Körper mittels der Anthropologie in eine unmündige und ihn sexualisierende Bild- und Zeichenhaftigkeit übergegangen, dann deutet die Umkehrung in Alves' Video mit gewisser dekolonialer Wucht auf

---

<sup>565</sup> Hier nur einige „prominente“, Beispiele dafür, auf welche Weisen Körper/Philosophie/Kultur des/r indigenen Anderen in Brasilien immer schon als Konstruktion/Ort/Vision seiner/ihrer Sexualität, Intimität, Körperlichkeit und „Geschichtsfähigkeit“ produziert wurde, d. h. als Produkt westlich/post\_kolonialer Begierde/Gier sowie auch als anthropologisiert monströses Gegenüber, dem niemand mehr begegnen kann (vgl. u. a.: Buarque de Holanda, *Die Wurzeln...*, 1995; Carneiro da Cunha, *História...*, 1998; Freyre, Gilberto, *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, München 1990; Lévi-Strauss, Claude, *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main 1981; ders., *Brasilianisches Album*, München 1995; Staden, 1984 sowie Viveiros de Castro, *No Brasil...*, 2006; ders., *The Relative Native*, in: HAU – Journal of Ethnographic Theory, Band 3, Vol. 3, 2013, S. 473-502; ders. *Cannibal...*, 2017; ders., *Die Unbeständigkeit...*, 2017).

<sup>566</sup> Tuhiwai Smith schreibt dazu u. a.: „[...] I heard an Aboriginal elder in Cairns welcome researchers to his country and refer to his people as ‘the most researched people in the world’ – which I interpret as the perception of research as something that is done to people by outsiders and from which there is no apparent positive outcome.“ (Tuhiwai Smith, 2012, S. xi.)

die bereits stattgefundene Verletztheit indigener Körperlichkeit und Intimität. Seine Verletzbarkeit und sein reales Verletztsein wird durch die Ironie ihrer Befragung gerahmt und zum Thema gemacht, genauso wie die Indigenisierung dieses Körpers unausgesprochen Raum findet in jenen Momenten, in denen wir uns in der Befragung ihres „Indigen-Seins“ wiederfinden. Ihr Indigen-Sein ist verwoben mit der anthropologischen Zerstörung ihrer Geschichte, die wiederum verwoben ist, mit ihrem Interesse an seinen europäischen Ritualen. Diese Art der Begegnung/Wissensproduktion, eine anthropologische, ist die westlichste und gewaltsamste aller Weisen „den/die Andere/n“ wissen- und kennenzulernen, d. h. Begegnung als dokumentarisierende Wissensakkumulation, in der das Gegenüber nie verstanden/gehört werden kann, sondern in seinen/ihren „Ritualen“ fixiert, so lange pausieren muss, bis das miteinander Sprechen selbst Art, Gestus und Ton, d. h. die Optik der Untertitelung, in Über-Untertitel verschiebend ändert.

Bei ihrer Befragung in Form einer *research back*-Persiflage setzt sich die Anthropologin in der kurzen Zeit des Interviews und mit der ihr möglichen Ernsthaftigkeit den irrwitzigen, scheinbar völlig wahllosen Antworten des Europäers aus. Ihr „Forschungsinteresse“ unerbittlich verfolgend sammelt sie ein geradezu „wildes“ Sammelsurium an Antworten. Durch ihr beständiges Nachfragen nach immer weiteren Situationen, in denen sich der Europäer in der Öffentlichkeit in den Schritt greift, zwingt sie ihn, alle möglichen Momente aufzuzählen, in denen er dieses Ritual ausführt. Man merkt ihm ein gewisses Unwohlsein an. Peinlich berührt lächelt er, während er aufzählt. Die Anthropologin forciert in der Weise ihrer Befragung seine Auflistung und provoziert dabei auch seine Entblößung durch die Absurdität seiner Antworten, seine peinliche Verlorenheit im Befragungskontext und seine totale körperliche Preisgabe. Sie fordert ihn sogar auf, ihr zu zeigen, wie genau er dieses Ritual ausführt. So sehen wir die Kamera, während er die Momente aufzählt, immer wieder zu seinem Schritt fahren und können beobachten, wie er das Hodenritual inszeniert. Zusammengenommen macht sie, trotz ihrer forschenden Ernsthaftigkeit, sein Ritual zu einer sinnlosen, ja sogar verspottungswürdigen, Angelegenheit. Ihre Verständnislosigkeit unterstreicht sie dabei mimisch unmissverständlich: Bei seiner ersten Antwort – *A man must touch his testicles if someone says that another man is lazy. Or if someone says that another man has died.*<sup>567</sup> – verzieht sie schon etwas ungläubig das Gesicht und fragt ob ihrer Verständnislosigkeit stets erneut nach. Die Konsequenz der Begründungszusammenhänge scheinen ihr nicht einzuleuchten zu wollen. Das wiederholte Nachfragen führt so zu einer langen Liste an Auslösermomenten für das

---

<sup>567</sup> Alves, Maria Thereza, *Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display Among European Populations*, Filmtranskript, o.O. 2008.

Ritual, bestehend aus teils abergläubischen, teils „sinnlosen“ und sich kaum zu einem Ganzen zusammensetzenden Mosaiksteinen. Scheinbar alles könnte Grund für ihn sein, sich in den Schritt zu greifen, solange Mann an seine Wirksamkeit und Inszenierungsmacht glaubt. Die Anthropologin schaut nach seiner letzten Antwort – „*Crossing under a ladder. Or when I spill salt. Or if a mirror breaks.*“<sup>568</sup> –, stumm und ohne zusammenfassenden Abschlusskommentar, in die Kamera. Die Anthropologin übergibt uns damit sprachlos ihr Forschungsmaterial in unser gemeinsames post\_koloniales Außen. Für einen kurzen Moment noch runzelt sie dabei die Stirn und schaut, etwas ungläubig und mit einem, am ehesten gutmütigen, Schulterzucken zu uns – ob dieses „Wahnsinns“, der „Rationalität“, der „Zivilisiertheit“, der „Normalität“, der „Noblesse“ des Weißen und des weißen Mannes.

Sie schaut in die Kamera und uns direkt an. Wir, die europäischen Nicht-Indigenen sind es, für die sie diese anthropologische Forschung und das Forschungsmaterial, mit den von uns erfundenen und uns allzu vertrauten Mitteln des insistierenden Nachfragens, durchgeführt und gesammelt hat. Wir sind es auch, die den Sinnzusammenhang sowohl innerhalb der Widersprüche ihrer Forschungsergebnisse als auch der Forschungssituation selbst, als einem konfrontativen „Ausquetschen“ des Gegenübers, befragen können. Das bedeutet nicht zuletzt auch, dass nur wir in dieser dekolonial revoltierenden Gabe von ihr diejenigen sein können, die als Gegengabe Sinn in die an die Oberfläche gebrachten Zusammenhänge bringen können. Die „Indigene“ kann uns vor der Art seines/unseres Seins nicht retten, indem sie uns die Antworten seiner/unserer Bräuche erklärt. Sie kann uns aber zu einem tieferen Kontakt und Begegnung mit uns selbst, unter dekolonialen Vorzeichen, anstiften.

So werden wir durch diese „brisante“, weil post\_koloniale Repräsentationsmuster unvertraut verdrehende Begegnung über den Weg einer dekolonialen Verkehrung dazu eingeladen, uns selbst besser oder *anders* zu sehen/hören. „Tchám Krai Kytóm Pandá Grét / Male Display Among European Populations“ ist dekolonial/dekolonialisierende Inversion westlicher Forschungsbegegnung/-bedingung, die als anthropologische Anderisierung in ironisierender Kehrtwendung entblößt und ausgehebelt wird. Damit wird sowohl anthropologische Forschung als europäisch epistemologische Gewalt benannt, als auch der anthropologische Effekt der Anderisierung in bitterböser Wendung zur Schau gestellt, der das lebendige Gegenüber abschafft, irrationalisiert und immer verstummen lässt.<sup>569</sup>

---

<sup>568</sup> Ebd.

<sup>569</sup> Alves realisierte das Video für die Manifesta 7 in Trento 2008 als Teil der raumfüllenden Installation „Museum of European Normality“, die sie zusammen mit Jimmie Durham und Michael Taussig entwickelte (vgl. u. a.: Alves, Maria Thereza, Jimmie Durham & Michael Taussig, *Museum of European Normality*, in: International Foundation Manifesta (Hg.), *Manifesta 7. Index*, Mailand 2008, S. 168).

### **3.3 – „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak (Dictionary Krenak-Portuguese / Portuguese-Krenak)“, 2009/2010**

Nicht irgendein Wörterbuch, sondern eines, das nach 100-jähriger Existenz wiedergefunden wurde und erstmals für die mögliche Verwendung der Krenak-Muttersprachler\*innen übersetzt wurde: Das „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak (Dictionary Krenak-Portuguese / Portuguese-Krenak)“ von 2009/2010. Die Geschichte dieses Wörterbuchs muss *in toto* erzählt werden, um sowohl die beiden Geschichten des Buchs, ihre Verwendungsmodi als auch Alves' Projekt im Kunst-in-Geschichten-Zusammenhang begreifen zu können.

Während der Dreharbeiten für Alves' „Iracema (de Questembert)“-Video in Minas Gerais, eines der drei Gebiete, in denen die Krenak heute unter ständiger Bedrohung der brasilianischen Regierung und privater Unternehmen leben, kam Shirley Krenaks Bruder, Tam Krenak, auf Alves zu.<sup>570</sup> Er zeigte ihr den Ausdruck des „Wörterbuch der Botokudensprache“ von 1909, das im Internet seit Juni 2007 zum freien Download zur Verfügung steht.<sup>571</sup> Das Wörterbuch stellte der deutsche Apotheker Bruno Rudolph Ende des 19./Anfang 20. Jahrhunderts zusammen und publizierte es 1909 unter der Herausgeberschaft Eduard Selers.<sup>572</sup>

#### **3.3.1 – Ihr: Krai-Krentons<sup>573</sup> und...**

Bereits der Titel des Nachschlagewerks kündigt vom rassistisch anderisierenden und kolonialhistorischen Kontext dieses Wörterbuchs. Das Wort Botokuden, das ist im brasilianischen Forschungskontext offenkundig, ist die kolonialhistorisch degradierende Bezeichnung für das Volk und die Sprache der Krenak.<sup>574</sup> Die Selbstbezeichnung Krenak hingegen taucht in

---

<sup>570</sup> Alves berichtet darüber in: Alves, Maria Thereza, *Falando do Coração*, in: Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak (Um Projeto de Maria Thereza Alves)*, Lissabon 2010, S. 11-12.

<sup>571</sup> Das Wörterbuch von 1909 wurde digitalisiert und von der „Bibliotheca Digital Curt Nimuendaju“ im Juni 2007 online gestellt unter: <http://www.etnolinguistica.org/biblio:rudolph-1909-worterbuch>; auch <https://archive.org/details/WrterbuchDerBotokudensprache> (beide aufgerufen am 9.11.2019).

<sup>572</sup> Rudolph, Bruno, *Wörterbuch der Botokudensprache*, hrsg. v. Eduard Selers, Hamburg 1909.

<sup>573</sup> In ihrem Text „Os Krenak de Minas Gerais“ bezeichnen Shirley, Douglas und Tam Krenak Nicht-Indigene als Kraí-Krenton. Unter Verwendung des vorliegenden Wörterbuchs kann man sich einen Reim aus dieser Bezeichnung des europäischen Gegenübers machen (vgl.: Krenak, *Os Krenak...*, 2010).

<sup>574</sup> Die herabwürdigende Bezeichnung *botocudos* seitens der Kolonisatoren ging auf die komplexe, und wie Jürgen Bock in seiner Einleitung zum Wörterbuch betont, „philosophisch/poetische“ (Bock, 2010, S. 7) Kulturpraxis der Lippen- und Ohrenteller bei den Krenak zurück, die den Invasoren – neben vielem Anderem in der „Neuen Welt“ – entgangen ist. Für sie sowie für die zahlreichen Forschungsreisenden, die Brasilien für Europas Lust am Anderen gesammelt haben, war diese sinnstiftende „philosophische und poetische“ Kulturpraxis eine „merkwürdige“ (Selers, 1909, S. IV) und „sonderbare“ (Wied-Neuwied, 2015, S. 182) Praxis, die den Körper dieser „rohen“ Menschen (Ebd.,

Rudolphs Wörterbuch nicht auf. Dieses Nachschlagewerk war von seinem Erscheinen 1909 bis zur Publikation der übersetzten und erweiterten Neuausgabe 2009/2010 nicht nur das umfangreichste und einzig publizierte Krenak-Wörterbuch,<sup>575</sup> sondern es war zugleich immer auch Zeugnis seiner kolonialistischen Produktionsbedingungen. Das Wörterbuch in seiner Ursprungsfassung ist Repräsentant seines koloniallogischen Kontexts, rassistischen Geschichts- und Welt Denkens, von Europas „modernem“ Selbstverständnis und dessen archivierenden Kultur- und Spracherhaltungspolitiken, die dem/r Anderen der „Neuen Welt“ gelten, der/die dem Untergang geweiht wurde. Es ist Zeugnis der eurozentristischen Machart einer „zivilisatorischen“ Selbstschau durch Fremdbestimmung und der damit forcierten Etablierung und Normalisierung des europäischen „Selbst“. Rudolphs Wörterbuch war koloniallogisch „natürlich“ auch nie für die Krenak selbst vorgesehen. Es war zum Studium über die Krenak und einer „aussterbenden“ indigenen Sprache/Welt gedacht. Der/die Andere konnte, wie es wiederholt betont wird, durch dieses sichergestellte Wissen, gerettet werden.

So kündigt bereits der Titel „Das Wörterbuch der Botokudensprache“, d. h. das Buchcover, von der menschlichen „Zuwendung“ zum/r Anderen seitens des „Autors“, dessen Namen in großen Lettern präsentiert wird. Bereits das Buchtitel teilt mit, dass wir hier das Wörterbuch einer minderwertigen Sprache minderwertiger Menschen vor uns haben, deren Sprache jedoch für europäisch ethnologische Forschungskontexte interessant ist. Sowohl der Herausgeber Eduard Seler, ein damals bekannter und angesehener Altamerikanist und Altmexikanist, als auch der Apotheker und Laien-Sprachforscher Bruno Rudolph, der 1885 mit seiner

---

S. 103, 113) zu „auffallend häßlichen Wesen“ (Ebd., S. 182) entstellte und die nur die „barbarische Wildheit jener unzivilisierten Horden“ (Ebd.) belegte. Der bekannteste deutsche Brasilienforscher, Maximilian Alexander Philipp Prinz zu Wied-Neuwied, der vor allem in den Gebieten der Krenak seine umfangreiche Brasiliensammlung erbeutet hat, gab nach seiner zweijährigen Brasilienreise 1815 bis 1817 entlang der Ostküste ein umfangreiches und bebildertes Werk heraus, das 2015 vollständig editiert und mit einer erweiterter Bebilderung wieder aufgelegt wurde (vgl.: Wied-Neuwied, Maximilian Prinz zu, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*, Berlin 2015; für die anderen Zitate vgl: Bock, Jürgen, *botoque* –, in: Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak* (Um Projeto de Maria Thereza Alves), Lissabon 2010, S. 7-10 und Seler, Eduard, *Vorwort*, in: Rudolph, Bruno, *Wörterbuch der Botokudensprache*, Hamburg 1909, S. III-V.)

Jürgen Bock schreibt im Vorwort des Krenak-Wörterbuchs von 2010 über die post\_kolonialen anthropologischen De-Kulturalisierungspolitiken: „Desde a `Época dos Descobrimentos` que os Krenak são apelidados de Botocudos (do botoque), nome aplicado pelos colonizadores portugueses e reflexo da habitual ignorância do `descobridor` em relação ao `descoberto`. Os colonizadores ignoravam – ainda hoje estes pormenores não são do conhecimento geral – que o `adorno` utilizado pelos Krenak tem um contexto filosófico/poético: as rodela utilizadas para alargar as orelhas enfatizam o escutar, assim como as rodela para alargar os lábios dificultam o falar e os círculos pintados em redor dos olhos sugerem a necessidade de ver melhor.“ (Bock, 2010, S. 7.) Zur pejorativen Benennung des/r Anderen als „Botocudos“ siehe auch: Krenak, *Os Krenak...*, 2010, S. 14.)

<sup>575</sup> Viele Brasilienforscher haben Sprachlisten indigener Sprachen angelegt, auch von den Krenak. Keine, so behauptet Seler, sei so umfangreich wie die von Rudolph. Zu anderen Krenak-Wortsammlungen siehe u. a.: Wied-Neuwied, 2015, S. 495-510 sowie Seler, 1909, S. III f.



Familie nach Brasilien ausgewandert war,<sup>576</sup> verfassten kontextualisierende Vorwörter.<sup>577</sup> In beiden Texten können wir die koloniale Unschuld gegenüber der Anderisierung und Entmenschlichung des/r Anderen, die weiße Ignoranz und die post\_koloniale Verweigerung von Verantwortlichkeit und Verantwortbarkeit als *colonial unknowing* wiedererkennen.

Was lassen uns Seler und Rudolph über die Krenak und damit verbunden auch über sich selbst, wissen?<sup>578</sup> Wir erfahren keinesfalls ihre offizielle Selbstbezeichnung. Sie werden mit der größten Selbstverständlichkeit „Botokuden“ genannt, womit sich die Autoren den Krenak nicht als Gegenüber, sondern über den Weg post\_kolonialer Aneignung/Anthropologisierung und Auslöschung nähern.<sup>579</sup>

Nachdem uns Rudolph mitteilt, wo er die vorliegende Wortsammlung der Krenak aufzeichnete und seine Wortsammlung als die umfangreichste der „Botocuden“-Sprache hervorstreicht, beschreibt er knapp ein paar linguistische Sprachmerkmale dieser Sprache, der „so ziemlich alles fehlt, was andere befähigt, Gedanken, in klassische Formen gekleidet, wiederzugeben [...]“.<sup>580</sup> Er streicht die „Dürftigkeit“<sup>581</sup> und „die patriarchale Einfachheit“<sup>582</sup> der Sprache heraus und er kann sein Interesse für die Sprache und für seine Sprachforschung nur über den Weg der „alttestamentarische[n] Redeweise“<sup>583</sup> begründen, die, genauso wie das Krenak, aussterben muss/te. Der Tod des/r Anderen liegt am Grund westlichen Selbst-Wissens; ja, der Tod des/r Anderen ist hier die Voraussetzung für die Begegnung mit ihm/r. Der unvermeidbare Tod des/r Anderen ist das Wissen um die Sicherheit der eigenen, „zivilisierten“ Zukunft zu den eigenen epistemologischen Bedingungen. Das post\_koloniale Beziehungsgefüge – die post\_koloniale Geografie des „Zwischen uns“ – braucht das zum Lévinas’schen Ruf unfähige/entmenschlichte Angesicht des Gegenübers. Sein/ihr Ruf wird der westlichen Imagination überantwortet und Begegnung und Dialog zum eigenmächtigen Monolog. Das Wissen um den unvermeidbaren Tod des/r Anderen rechtfertigt seine/ihre Rettung in Form

---

<sup>576</sup> Informationen zu Bruno Rudolph siehe v. a.: Nitsch, Matthias, *Das Wörterbuch der Botokuden-Sprache. Entstehung, Rezeption und metalexikographische Analyse*, München 2013 und ders., *Grundlagen für die Restitution von Swadesh’s „basic vocabulary“ im „Wörterbuch der Botokudensprache“*, (Diplomarbeit), München 2013.

<sup>577</sup> Seler, 1909, S. III-V und Rudolph, Bruno, *Einleitung*, in: ders., *Wörterbuch der Botokudensprache*, Hamburg 1909, S. VI-VIII.

<sup>578</sup> Die Frage ist auch heute noch berechtigt, wird das Wörterbuch doch für zeitgenössische Sprachforscher\*innen immer noch als eine der wesentlichen Quellen der umfangreichen indigenen Sprachfamilie der Marco-Ge benutzt und in diesen Kontexten immer noch von „Botokuden“ gesprochen (vgl. u. a.: Nitsch, *Das Wörterbuch...*, 2013.)

<sup>579</sup> Vgl. v. a.: Krenak, *Os Krenak...*, 2010.

<sup>580</sup> Rudolph, *Einleitung*, 1909, S. VIII.

<sup>581</sup> Ebd.

<sup>582</sup> Ebd.

<sup>583</sup> Ebd.

seiner/ihrer Archivierung. Wenn der/die Andere schon nicht leben darf, so muss doch seine/ihre Kultur für zukünftige Forscher\*innengenerationen gerettet werden. Rudolphs Einleitung abschließender Satz rechtfertigt ganz in diesem Sinne sein Forschungsinteresse:

„Die angefügten Sprachproben habe ich möglichst wörtlich wiedergegeben und wählte solche aus, die einigen Einblick in die Denkungsweise und in den Charakter dieses aussterbenden Volkes gewähren.“<sup>584</sup>

Rudolph vermittelt uns sein Bild von den Krenak, ihrem Charakter, ihrer Denkungsart durch ihre Sprache hindurch, wobei er uns nicht wissen lässt, unter welchen Umständen er selbst, als deutscher Apotheker in Brasilien, diese Sprache „sammeln“ konnte. Er situiert sich als Retter der Sprache eines „aussterbende[n] Volk[es]“,<sup>585</sup> wobei er mit keinem Wort über die Gründe ihres Sterbens erzählt. Als Mensch und Apotheker macht er sich blind, als Europäer in den Amerikas unzugänglich und als Sprachforscher taub für die post\_koloniale *ratio* und Realität, in die er verstrickt ist und die der er mit diesem Buch als *colonial unknowing* affirmiert. Wir begegnen in Rudolphs Vorwort dem Beispiel post\_kolonialer Rettungslogik, die sich als Forschungspraxis als aktiver Teil post\_kolonialer Wissenspraktiken outet. Diese/r todgeweihte Andere ist dem/r dekolonialisierten Lévinas'schen Anderen fremd. Sie stehen sich unversöhnbar gegenüber. Müssen wir „dort“ sterben lassen, dann müssen wir „hier“ selbst sterben. Retten wir „dort“ etwas vom/von der Anderen, während wir ihn/sie sterben lassen, können wir „hier“ nur ganz und gar sein, indem wir uns in unserer Verantwortung für den/die Andere/n aufgeben. Diese zwei Welten der Wir/Ihr-Beziehungsgewalt lassen sich unter post\_kolonialen Bedingungen niemals vereinbaren.

Eduard Seler informiert in seinem Vorwort ebenfalls über den minderen „Entwicklungszustand“<sup>586</sup> der Völker dieses Teils Brasiliens, die aufgrund ihrer unterentwickelten „Kulturentwicklung“<sup>587</sup> das „besondere Interesse des Ethnologen in Anspruch“<sup>588</sup> nehmen. Er zählt eine illustre Reihe von Forschern auf, die die „Botocuden“ erforscht haben, darunter Prinz Maximilian zu Wied-Neuwied.<sup>589</sup> Insbesondere erwähnt er jene Forscher, die Sprachlisten des

---

<sup>584</sup> Ebd.

<sup>585</sup> Ebd.

<sup>586</sup> Seler, 1909, S. III.

<sup>587</sup> Ebd.

<sup>588</sup> Ebd.

<sup>589</sup> Maximilian zu Wied-Neuwied unternahm von 1815 bis 1817 eine Forschungs Expedition nach Brasilien, wo er mit der üblichen europäischen Selbstverständlichkeit und im Namen der Wissbarmachung der „Neuen Welt“ neben Flora und Fauna auch die „Botokuden“ erforschte. Er beschreibt seine Reiseroute, Begegnungen und Forschungsmethoden auf hunderten Seiten. Grabschändung, Einbruch, Diebstahl, Betrug sind, neben dem unersättlichen Töten und Entwenden von Pflanzen, Mineralien, Tieren etc., die Forschung ermöglichenden Methoden. Wied-Neuwied

Krenakwortschatzes schon vor Rudolph angefertigt haben; Rudolphs Sammlung ergänze jedoch „alles, was bis heute über die Sprache dieses merkwürdigen Volkes bekannt geworden ist.“<sup>590</sup> Und dieses „neue [...] und erweiterte [...] Material“<sup>591</sup> ist es, was nun „dem Studium zugänglich gemacht wird.“<sup>592</sup>

Seler braucht uns nicht über die Spezifika der „Merkwürdigkeiten“ dieses Volks ins Bild zu setzen, sind wir *Krai-Krenton* doch im anthropologisierten Sprach- und Selbst-Wissen geschult und mit den „Merkwürdigkeiten“ des/r Indigenen bestens vertraut. Obschon wir nun ihre Sprache studieren könnten – dieses Wörterbuch war nicht zur Dialogbefähigung gedacht.

Selers Logik setzt voraus, der post\_kolonialen Trennung des „Zwischen uns“ zuzustimmen. Post\_koloniale Sprache als Weltzugang vertraut auf das Einvernehmen in ihre Übersetzungen, in ihre Untertitelungsmodi, in ihre Vorwörter und ihrer zum/r Anderen gezogenen Grenzen. Post\_koloniales Sprechen braucht insofern feinjustierte dekoloniale Aufmerksamkeit, weil trotz allem Sprache/Vokabular/Wortschatz die Möglichkeit schafft, den/die Andere/n zu begrüßen. Wenn an Selers Einführung in die Krenak-Sprachforschung irgendetwas „merkwürdig“ ist, dann die konstruierte Unmöglichkeit, mit dem/r Anderen sein und reden

---

wurde vor Ort von einem jungen Krenak geführt, der ihn in die Sprache sowie die Tier-, Pflanzen- und Heilwelt der Krenak einführte. Ohne diesen jungen Krenak hätte der Prinz die Reise weder so „erfolgreich“ noch vermutlich lebend abgeschlossen. Wied-Neuwied entschied daraufhin, diesen Menschen, den er Joachim Quäck nannte, im Anschluss an die Expedition nach Deutschland „mitzunehmen“. Der Krenak arbeitete bis zu seinem Tod mit 34 Jahren als „Kammerdiener“ im Neuwieder Schloss des Prinzen. Die näheren Umstände seines Todes sind widersprüchlich, wären aber gerade im Kontext seiner „Verschleppung“ nach Deutschland als „Wilder“ und seiner konstruierten und rassifizierten „Andersheit“ bedeutsam. Umso vielsagender für unsere post\_koloniale Sprache ist, dass „Quäck“ bis heute als Botokude, Kammerdiener und verdienstvoller Begleiter des Prinzen angesehen wird (vgl. dazu v. a. das Nachwort von Matthias Glaubrecht in der 2015er Neuauflage von zu Wied-Neuwieds Brasilienreise). Glaubrechts Schilderungen erreichen uns noch 2015 in einer Sprache, die „Quäcks“ Überführung nach Deutschland auch heute noch zum Normalsten der Welt macht. So können wir scheinbar nur durch anderes „inkorrektes“ Vokabular/Sprechen die post\_kolonialen Gräueltaten benennen, anstatt sie wie Glaubrecht durch akademisch- und „wikipedia-korrektes“ Sprechen im 21. Jahrhundert, „unschuldig“ zu perpetuieren.

„Quäcks“ Schädel kam nach seinem Tod in die Abteilung für „fremde Racen“ in die Anthropologische Sammlung des Anatomischen Museums der Universität Bonn, wo er phrenologisch untersucht wurde. Erst 2011, fast 200 Jahre nach seiner Verschleppung und auch erst, nachdem die Krenak-*community* 2010 einen Antrag an das Anatomische Institut gestellt hatte, wurde der Schädel wieder zu den Krenak nach Brasilien gebracht, um dort beigesetzt werden zu können. Und selbst noch zu dieser Rückführung des Schädels gibt es zwei konträre Versionen, die auch im Heute dekoloniales, indigenes Denken von post\_kolonialem, nicht-indigenem Denken voneinander scheidet (vgl.: Durham, Jimmie, *Essay über das indigene Volk der Krenak: Quacks Rückkehr*, in: taz, 22.4.2011, unter: <https://taz.de/Essay-ueber-das-indigene-Volk-der-Krenak/15122145/> [aufgerufen am 11.11.2019] und Glaubrecht, Matthias, *Die Reise des Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied nach Brasilien. Oder Was vom Reisen bleibt*, in: Wied-Neuwied, Maximilian Alexander Philipp zu, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*, Berlin 2015, S. 550-584, insbes. S. 571 f).

<sup>590</sup> Seler, 1909, S. IV.

<sup>591</sup> Ebd.

<sup>592</sup> Ebd.

zu können und mit ihm/r menschliches Dasein in Vielfalt zu teilen. Die Konditionierung durch post\_koloniale Sprache ist das jahrhundertealte Verfahren der zu Ungleichen differenzierten Vielfalt, unseres vermeintlichen Getrenntsein als Hauptachse post\_kolonialer Gewaltpraxis und Machtausübung. Sie kleidet den post\_kolonialen Riss des „Zwischen uns“ sprachlich aus und flankiert die Politik der Vernichtung. Und selbst wenn Selers letzte Sätze vielleicht aufhören lassen, weil er sich hier fast zu trauen scheint, Einspruch gegen den „natürlichen“ *status quo* indigener Vernichtung zu erheben, geht es ihm doch, dies wird genauso deutlich, um das Sammeln von „merkwürdigem“ Menschen- und Studienmaterial im Angesicht des Todes des Gegenübers. Sein kleines Aufbegehren als potenzielle und gescheiterte Terrainverunsicherung ist und bleibt Kritik aus dem Innen der post\_kolonialen Logik. Sein Vorwort beendet er mit den Sätzen:

„Mit einem Gefühle der Wehmut werden den human denkenden Leser die Reden und Gegenreden, die den letzten Abschnitt dieser Sprachproben bilden, erfüllen. Sie stellen in ihrer Einfachheit und Einfalt ein erschütterndes Bild aus dem Rassenkriege dar, der leider noch heute überall an den Indianergrenzen tobt, und der ein von Natur prächtiges Menschenmaterial der Vernichtung weiht, weil die wirtschaftliche Erschließung der ehemals unbestritten dem Indianer gehörigen Gebiete und ihre Besiedelung durch die Weißen den Interessenten schon durch die bloße Existenz der Indianer in den betreffenden Gebieten gefährdet erscheinen.“<sup>593</sup>

Wer sind wir also, diese Nicht-Indigenen, von den Krenak als *Krai-Krentons* bezeichnet?<sup>594</sup> Wir können das Wörterbuch für die Beantwortung dieser Frage ja zu Rate ziehen und von den Krenak über uns wissen lernen, wer wir, auf ihrer Erfahrung mit uns basierend, sind. *Krabi, krai* bedeutet „Leute, nicht Botokuden (die Hergekommenen)“. Soweit geht es zunächst nur um ein spezifisches Verhältnis zu einem Ort und einer Zeit. *Krai* sind Menschen, die später als andere an einen Ort gekommen sind. Hier trifft ein Ort-Zeit-Bezug aufeinander, der zunächst keine Gewichtung zum Ausdruck bringt. *Krenetön* bedeutet aber „böse Leute (die böse Hergekommenen)“. Hier zeichnet sich das Verhältnis einer Verletzung in Relation zum Ort ab. *Krai-Krentons* sind zusammengenommen in der Sprache der Krenak Menschen, die in böser Absicht gekommen sind und die das Vorortsein der Menschen, die bereits vor ihnen hier gelebt haben, verletzt haben. Es sind „böse“ Menschen, weil sie übergriffiger Weise, die Zeit- und Ortsrelation der Krenak missachtet und verletzt haben.<sup>595</sup>

---

<sup>593</sup> Ebd., S. V.

<sup>594</sup> Vgl.: Krenak, *Os Krenak...*, 2010, S. 14.

<sup>595</sup> Die Krenak, deren Land an der Ostküste Brasiliens lag – über die Jahrhunderte wurden sie immer weiter ins Inland getrieben –, kamen bereits im 16. Jahrhundert mit den portugiesischen Kolonisatoren und deren Anfeindungen

### 3.3.2 – ... Wir: Krenak

Tam Krenak bat Alves 2009 das Rudolph'sche Wörterbuch ins Portugiesische zu übersetzen. Genau 100 Jahre nach dessen Erscheinen als Deutsch-Krenak Wörterbuch sollte es damit erstmals den Krenak selbst zur Verfügung stehen können. Tam Krenak sagte Alves, dass in diesem Buch Wörter sind, die sie selbst nicht mehr kennen würden, und dass durch die Übersetzung vom Deutschen ins Portugiesische die Krenak Nuancen ihrer eigenen Sprache wieder in den Alltagsgebrauch integrieren könnten. Mit dem Vokabular des Buchs sei es den Krenak möglich, ihre Sprache wieder zurück zu besetzen (*retomar*), wodurch das Wörterbuch erstmals vom westlich-westlichen Studienobjekt zu einem Teil des realen Lebens der Krenak selbst werden könne. Post\_koloniale Forschungsbeziehung kann somit in Alves Übersetzungsprojekt ein Stück weit dekolonialisiert werden, weil sie hier entgegen post\_kolonialer Forschungslogik in den Dienst derer gestellt wird, die für diese Forschung bereits immer schon gestorbene Objekte waren.

Alves setzte sich nach dem Gespräch mit Tam Krenak unverzüglich mit dem Deutschen Jürgen Bock in Verbindung, der seit den frühen 1990er-Jahren in Lissabon lebt und dort die Kunstschule Maumaus und den nicht kommerziellen Projektraum *Luminar Cité* leitet. Das „Wörterbuch der Botukudensprache“ konnte mit seiner Hilfe und über den Weg zweier Ausstellungen, in der *Galeria Luminar Cité* in Lissabon 2009 und auf der São Paulo Biennale 2010, übersetzt und gedruckt werden.<sup>596</sup>

Das Krenak-Wörterbuch von 2009/2010 ist ein politisch und historisch beachtenswertes „Subjekt/Objekt“: Unter dekolonialen Gesichtspunkten ist sein anderes Wiedererscheinen nur konsequent, dekolonial/dekolonialisierend noch konsequenter wäre es gewesen, wenn die Initiative für diese Übersetzung aus dem nicht-indigenen Brasilien heraus entstanden und als

---

in Kontakt (vgl. u. a.: Durham, (*Krenak*) 2011. In der englischen Originalvorlage von Durhams Text heißt es: „The Portuguese adventures who came to Brazil were by most measurements the most violent and ruthless of all the European settlers. The persecution of the Krenaks began early in that harsh history. They were pushed south and inland to the area which is now the state called ‚Minas Gerais‘, the Portuguese for ‚general mines‘, an area rich in every sort of mineral. Their resistance was effective enough that, while not exactly flourishing, they held on to life and land for a couple of hundreds of years.“ (Durham, Jimmie, (*Krenak Text*), o.O., 2011 (Originalvorlage für die deutsche Übersetzung des *taz* Artikels. Ich danke Jimmie Durham für die Bereitstellung und Erlaubnis an dieser Stelle aus der englischen Vorlage des *taz*-Artikels zu zitieren, da mir die deutsche Übersetzung sprachlich zu ungenau gelungen scheint.)

<sup>596</sup> Ende 2009 eröffnete die von Jürgen Bock kuratierte Einzelausstellung „On the Importance of Words, A Sacred Mountain (Stolen), and the Morality of Nations“ in Lissabon. Teil dieser Ausstellung war ein Arbeitsplatz an dem Bock und Student\*innen der Kunstschule Maumaus das Wörterbuch übersetzten. Dieser Arbeitsplatz war neben leeren Buchregalen platziert, die zunächst symbolisch für das noch ungedruckte Buch bereitstanden. Aus finanziellen Gründen war zunächst eine Digitalpublikation geplant, bis der brasilianische Kurator der 2010er São Paulo Biennale, Moacir dos Anjos, Alves' Ausstellung in Lissabon sah und die Künstlerin einlud, das Projekt auf der Biennale im September 2009 zu zeigen, womit die Möglichkeit verbunden war, das Buch zu drucken.

notwendig erachtet wäre.<sup>597</sup> Denn die Krenak leben bis heute entgegen offizieller Behauptungen/Politik Brasiliens. Es bedeutet indigenes Leben mit, in und jenseits kolonialhistorischer Geschichte und deren Optionen zu gestalten (*retomar, survivance* und *re-existência*). Deshalb war für Alves in Zusammenarbeit mit den Krenak klar, dass das Wörterbuch in einer Auflage von 650 Exemplaren gedruckt werden muss, damit jede/r Krenak ein eigenes Exemplar zur persönlichen Verwendung erhalten kann. So war und ist bei diesem dekolonial überfälligen Übersetzungsprojekt allenfalls „merkwürdig“ (Seler), dass es 2010 im Kontext der Kunst erstmals in Brasilien auftaucht.

So ist das Wörterbuch von 2009/10 in seiner in sich verdrehten Geschichte zu gleichen Teilen einfach ein Buch und ist keinesfalls einfach ein Buch. Es markiert den Riss in Brasiliens post\_kolonialer Gesellschaft und ihres Diskurses und ist in seiner 2010er Ausgabe und „Objektpolitik“ dekoloniale Attacke gegen sie. Die Krenak legen in ihrer prononcierten Entscheidung der Verwendung des Wörterbuchs innerhalb Brasiliens besonderen Wert darauf, dass dieser Riss bedeutungsvoll, spürbar, sichtbar und nicht ohne Weiteres zu kitten ist.

Die nur scheinbar drastische Entscheidung der Krenak ist, dass das Wörterbuch für Brasilianer\*innen unbenutzbar ist. Zu dieser Entscheidung kam es im Anschluss an die Ausstellung des Projekts auf der São Paulo Biennale 2010 und dem sich daran anschließenden „plötzlichen“ Interesse von Brasilianer\*innen an dem Wörterbuch. In einem Vortrag erzählt Alves:

„So now all of a sudden, Brazilian people who never had any interest in Krenaks for 500 years wanted a copy of the dictionary. So I talked to Shirley, and I said: Shirley, what do we do about this? There are about 20 copies that I can give away, because 50 extra copies were made for funders, and the translators and the stuff [...].‘ And she said: ‘Not one copy goes to a Brazilian!’ So that is the response.“<sup>598</sup>

Für Alves als dekoloniale Künstlerin hing an der Entscheidung der Krenak damit auch die Frage der Präsentation des Wörterbuchs in Ausstellungskontexten. Sie hatte die für sie unhintergehbare Entscheidung in ein zukünftiges, spezifisches und unmissverständliches Ausstellungsformat zu übersetzen. Sie entschied, angeleitet durch die Krenak, dass das Wörterbuch seither in Ausstellungen innerhalb Brasiliens in einer verriegelten Box mit einer

---

<sup>597</sup> Noch 1970 hat die sogenannte indianische Schutzbehörde FUNAI ein weiteres Mal das Aussterben der Krenak behauptet, um den Zugriff auf indigenes Land möglich zu machen (vgl. u. a.: Krenak, *Os Krenak...*, 2010, S. 17 f und Baqueiro Paraiso, *Krenak*, 1998/2018).

<sup>598</sup> Alves, (*o. T.*)11.8.2016. Die Entschiedenheit, dass kein/e Brasilianer\*in das Buch benutzen darf, wurde nochmals deutlich, als ein deutscher Student, der an einer brasilianischen Universität zu den Krenak forschte, Alves um Einsicht in das Buch bat. Alves berichtet darüber: „And then there was a tricky issue, there was a German student studying Krenak language in a Brazilian university [...] and he said: ‚Can I have a copy?‘ And I said: ‚Well. It could be for Germans and everybody else... except the Brazilians.‘ But then I thought I should check [with Shirley] [...] – and she said: ‚If he was in Germany studying, that’s ok, but he is in Brazil studying... no, he can not have a copy.‘“ (Ebd.)

Plexiglasscheibe präsentiert wird. Innerhalb Brasiliens können die Menschen lediglich das Buchcover sehen und die Existenz des Buchs als dekolonialen und für sie unzugänglichen, historischen, Tatbestand zur Kenntnis nehmen. Die Holzbox ist mit einem Zahlenschloss verriegelt, dessen Code allein die Krenak kennen. Jede/r, der das Buch innerhalb Brasiliens benutzen möchte, muss sich direkt an die Krenak-*community* wenden.

Diese konkrete, reale und zugleich hochsymbolische Entscheidung der Krenak und Alves' daran anschließende künstlerische Transformation macht das Wörterbuch innerhalb Brasiliens zu einem Objekt verriegelten Wissens, das sich jedem anthropologischen Konsum oder anderen post\_kolonialen Aneignungspolitiken auf brasilianischem Boden verschließt. Als ein solches sich verweigerndes Kunstobjekt wurde es in Brasilien bisher nur einmal an einen brasilianischen Kunstsammler verkauft.<sup>599</sup> In Ausstellungen außerhalb Brasiliens wird das Wörterbuch hingegen in einer gewöhnlichen Ausstellungsvitrine als geschlossenes oder geöffnetes Buch gezeigt. Es wird hier wie ein „rares“ Buch behandelt, aber nicht eigens abgeschlossen.

Die Geschichte des Wörterbuchs und seiner nun von den Krenak regulierten und eingeschränkten Verwendung in Brasiliens post\_kolonialer Gesellschaft blockiert es im Heute als „einfach“ zugängliches Studienobjekt für brasilianische Siedler\*innen. Sein Inhalt ist gestohlenen Wissen, dessen Zirkulation unterbrochen und gehemmt wird. In dieser Zweigesichtigkeit markiert das Buch und sein Inhalt damit auch das „Alles und Nichts“, das eng mit der in Europa forschenden indigenen Anthropologin zusammenhängt, deren anthropologische *research back*-Farce wir im Video „Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display Among European Populations“ gesehen haben. Dieses post\_kolonial konditionierte „Alles und Nichts“ repräsentiert in Brasilien die unhintergehbare und komplexe post\_koloniale Geografie, die der Boden unserer gemeinsamen Gegenwart ist. In Form des übersetzten Wörterbuchs bringt es Realitäten post\_kolonialer Geschichten des verunmöglichten Wir/Ihr zum Vorschein, die v. a. indigenen Kampf und seine Sprachen als Ausdruck von *survivance*, d. h. indigener Präsenz auf kolonialisiertem Land, zum lebenden Fakt Brasiliens machen.

Das Buchcover des Wörterbuchs, d. h. genau jener Blick auf das Buch, der in Brasilien der einzige Zugang zu dem Objekt ist, steht dafür in bemerkenswerter Weise ein und ist umso bemerkenswerter, als dass dieser visuelle Zugriff innerhalb Brasiliens der einzig konsumierbare Teil des „verbotenen“ Wissens ist. Und es sind nicht allein Gestaltung, Farbe oder die Grafik,<sup>600</sup> die wir sofort wahrnehmen, sondern ebenso auffallend ist, dass der Künstlername auf ihm nicht auftaucht. Stattdessen lesen wir den Titel in großen, schwarzen Lettern auf dem

---

<sup>599</sup> Alves teilt bei all ihren kollaborativen Projekten mit indigenen Gemeinschaften bei Verkäufen ihren Künstlerinnenanteil mit den beteiligten *communities* mindestens hälftig.

<sup>600</sup> Die Graphik ist von Tam Krenak, das Design von Arne Kaiser in Zusammenarbeit mit den Krenak.

gelben Hintergrund deutlich hervortretend „Dicionário Krenak–Português Português–Krenak“ und darunter, in etwas kleineren Lettern und in Form einer Widmung:

„Den Krenak gewidmet, die den Genozid und die Kolonisation überlebt haben, die von den Portugiesen begangen und von den Brasilianern weiterverfolgt wurde.“<sup>601</sup>

Damit wird das Buchcover selbst zum dekolonial expliziten Angriff gegen weiße Unschuld und *colonial unknowing*.

Das, was Selzer „merkwürdig“ vorkam und auch Rudolph mit keinem Wort erwähnenswert findet, wird hier auf dem Cover zur Einstiegsbedingung in das „andere“ Wissen: das ununterbrochen genozidale Verfolgtsein der Krenak von den Kraí-Krenton von Beginn der Kolonisation an bis heute. In der 2010er Ausgabe des Wörterbuchs erfahren wir auf dem Buchcover, dass das, was als portugiesische Kolonisation und Vernichtung begann, bis heute fortdauernde post\_koloniale Praxis von Menschen namens Brasilianer\*innen gegen die Krenak ist. In dieser unmittelbaren Direktheit, mit der bereits das Buchcover „mit der Tür ins Haus fällt“, sucht und findet das Wörterbuchprojekt Sprache und Raum für indigene Gegenrede und Gegenvision. Für die indigene Faktenlage braucht das Buch noch nicht einmal aufschlagen werden.

Mit dieser indigenen Faktenlage zusammenhängend (er-)findet das Nachschlagewerk zugleich auch Sprache und Raum für jene dekolonial so dringend nötige Reimagination eines anderen Ortes der Indigenen in Brasilien und des international wachsenden dekolonialen Diskurses. Ein Ort, der zunächst (noch) im dekolonialen Jenseits situiert werden muss, weil er von seiner post\_kolonialen Realität verfolgt, zunächst einmal imaginiert und imaginierbar gemacht werden muss. Ein Ort auch, der sich in seiner Realität zu verriegeln weiß, um im Angesicht des/r Anderen nicht erneut vernichtet zu werden und d. h., ein Ort, der nach eigenen Maßgaben zu sich selbst zu kommen ruft.

Die Geschichten des „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak“ fächern die komplexe Geschichte von post\_kolonial bedingungsreichen Möglichkeiten oder Unmöglichkeiten für einen anderen, dekolonialen, Dialog auf. Dabei können insbesondere der Frage nach dem „Ort der Indigenen“ in Brasilien folgend vertiefende und verfeinernde post\_koloniale Diskursfacetten als jene bedingungsreichen Momente in den Vordergrund treten, die für dekoloniale Praxis und für eine andere Zukunft, als dringend zu wissen und zu bedenken sind.

---

<sup>601</sup> Übersetzung W.L. Der Originaltext auf dem Buchcover lautet: „Dedicado aos Krenak, que sobreviveram ao genocídio e à colonização perpetrada pelo Portugueses e prosseguida pelos Brasileiros.“



### **3.3.3 – Wir/Ihr: 100 Jahre post\_koloniale Differenzschichtung**

Das Rudolph'sche Krenak-Wörterbuch hatte 2009/2010 eine, im Gegensatz zur jahrtausendelangen Geschichte der Krenak, eine nur 100-jährige Geschichte. Dennoch erzählen die Vorwörter von 1909 und 2009/2010 von den gegenläufigen Richtungen, post\_koloniale Welt zu (ent-)machen. Die zerrissene Welt trifft in den Vorwörtern von 1909 und 2009/10 in der 2010er-Ausgabe aufeinander und ist im direkten Zusammenprall zwischen Kolonialsprache und den Worten des/r todgeweihten Lebenden kaum auszuhalten – und gerade deshalb so bedeutsam. Der Ruf, der von dem/r lebenden Anderen ausgeht, muss durch die Heraufbeschwörung seines/ihres Todes hindurch vernommen/verstanden werden. Dieser post\_kolonial abgefälschte Ruf ist für die Reimagination unserer *anders* gelagerten, dekolonialen, Begegnung voraussetzungsreiche Bedingung.

Alves hat in der Ausgabe des Krenak-Wörterbuchs von 2010 die 100%ige Übersetzung der 1909er Ausgabe vorgelegt, d. h., inklusive der portugiesischen Übersetzung der beiden deutschen Vorwörter von Seler und Rudolph. Dies ist durchaus als beachtliche Entscheidung zu verstehen, denn der Zusammenprall post\_kolonialer Lebensbedingungen wird hier provoziert. Der *clash* der Vorwörter von Shirley, Douglas und Tam Krenak mit jenen von Seler und Rudolph manifestiert die post\_koloniale Geografie, durch die wir gezwungen sind, uns zu bewegen. Es ist genau dieser *clash*, der den Schallraum des post\_kolonialen Weltgefüges zwischen Europa und Brasilien (und den Amerikas) ausfüllt. Die Nähe der beiden Sprachen der Kolonialität wird hier von Alves' forciert und sie ist kein unbeträchtlicher Teil der 2010er Ausgabe.

Vor allem der einleitende Text von Shirley, Tam und Douglas Krenak „Os Krenak de Minas Gerais“ („Die Krenak aus Minas Gerais“) konterkariert die Vorgängerausgabe und steckt damit die Spezifität der dekolonialen „Andersartigkeit“ der Neuausgabe ab. In diesem Text erzählen die Krenak selbst ihre Geschichte und die Geschichten ihres widerständigen Überlebens. Für Rudolph und Seler wären es „merkwürdige“, weil unwahrscheinliche und ungläubwürdige Geschichten eines ausgestorbenen Volkes. Hinzu kommt, dass uns Europäer\*innen die Sprache der Vorwörter von Seler und Rudolph historisch sehr viel vertrauter sind als die vielleicht noch nie vernommenen Stimmen der Krenak. Insbesondere deswegen ist der Text<sup>602</sup> von sowohl historischer als auch diskursiver Bedeutung, weil er die Dimensionen der post\_kolonialen Trennung in Zusammenhang mit den Un-/Möglichkeiten dekolonialer Praxis aus indigener Perspektive adressiert.

---

<sup>602</sup> Die drei Texte, die das Wörterbuch von 2010 einleiten, sind auf verschiedenfarbigem Papier gedruckt, sodass sich die zwei Zeit- und Sprachebenen des Buchs visuell und haptisch voneinander abgrenzen.

Der Text „Os Krenak de Minas Gerais“ erzählt von der Verfolgung, Vertreibung, Versklavung, Folter, Dehumanisierung und nahezu Auslöschung des Volks der Krenak seit der Ankunft der Portugiesen. Diese Geschichte wurde bisher einerseits von den Krenak real gelebt und andererseits von Kraí-Krenton-Forscher\*innen erzählt. Die Krenak haben jedoch den Prozessen ihrer multiplen Vernichtung entgegengelebt und an ihrer Geschichte, Kultur und Sprache festgehalten. Die Krenak-Sprache war und ist für ihren Widerstand und Überleben ein wesentlicher Bestandteil. 2009, nach jahrhundertlangem Widerstand gegen post\_koloniale Auslöschungsprozess, schreiben die Krenak in ihrem Vorwort:

„Was im kulturellen Leben der Krenak greifbar geblieben ist, war im Grunde die Muttersprache, die mit dem Lebenswissen um Befriedung von den Ältesten bewahrt wurde. Sogar als die ‚National’sprache (portugiesisch) in die Kommunikation unter den Mitgliedern des Stammes eingedrungen ist, wurde es nicht unterlassen, die traditionelle Sprache in den indigenen *aldeias* vom Vater an den Sohn weiterzugeben. Es ist die Muttersprache, durch die hindurch wir nach und nach andere kulturelle Teile wiederzubeleben suchen, eben solche, die für bestimmte Zeiträume in unseren Leben geruht haben. Es ist eine schwierige Aufgabe in Anbetracht dessen, dass die Sprache total vernichtet wurde.“<sup>603</sup>

Die insgesamt drei neuen Vorwörter des übersetzten Wörterbuchs von 2009/10 – das von Shirley, Tam und Douglas Krenak, vom Herausgeber Jürgen Bock und von Alves – erzählen konträr zu den 100 Jahre vor ihnen verfassten von der politischen, sozialen, historischen und kulturellen Bedeutung indigener Welten, Sprachen, Philosophien und Lebensweisen, von den zehrenden und mannigfaltigen Überlebenskämpfen Indigener sowie der Notwendigkeit, indigene Sprache aktiv zu leben. Vor allem erfahren wir, dass sich die Krenak mithilfe des übersetzten Wörterbuchs die eigene Sprache entgegen der jahrhundertlangen Unterdrückung und Enteignung wieder aneignen können. Wir erfahren von der Realität der Krenak und davon, dass/wie Sprache lebende und kreative Sprecher\*innen braucht ebenso wie aufmerksame Zuwendung und den lebendigen Austausch mit der sie umgebenden Welt.

Beim Kampf um das körperliche Überleben und gegen kolonialpolitische Taktiken der Vernichtung spielt(e) das Sprechen der eigenen, indigenen, Sprache eine zentrale Rolle, gehörte doch insbesondere im 19. und 20. Jahrhundert zum strategisch wichtigen Teil post\_kolonialer Vernichtungspolitik Brasiliens das oft strenge Verbot, indigene Sprachen zu sprechen.<sup>604</sup>

---

<sup>603</sup> Übersetzung W.L., im Original: „O que restou de concreto de vida cultural Krenak foi basicamente a língua materna, guardada com a sabedoria de pacificação dos mais velhos. Mesmo com o idioma „nacional“ (português) penetrado na comunicação entre os membros da tribo, a língua tradicional não deixa de ser passada de pai para filho dentro da aldeia indígena. É através do idioma nativo que estamos aos poucos buscando reviver outras partes culturais que ficaram adormecidas durante um período das nossas vidas, tarefa difícil visto a língua ter sido totalmente aniquilada.“ (Krenak, *Os Krenak...*, 2010, S. 18 f)

<sup>604</sup> Vgl.: Krenak, *Os Krenak...*, 2010, S. 17.

Sprache war und bleibt eine zentrale kulturpolitische und identitär sinnstiftende Instanz, eine Instanz dekolonialen Widerstands zudem. Wird sie, entgegen eines gegen sie verhängten Verbots, dennoch benutzt, dann werden Wörter, Zwischentöne, Pausen und Doppeldeutigkeiten zu aktiven Waffen dekolonialen Ungehorsams. Dies bedeutet auch, dass es beim dekolonialen Zuhören nicht allein darum geht, ob wir die andere Sprache sprechen können, sondern darum, ob wir sie sprechen/hören können wollen, d. h., ob und wie wir sie als dekolonial präsent wissen. Der Ort der Indigenen ist auch der Ort ihrer Sprachen und Sprachgeschichten. Wir müssen die Amerikas als lauten Ort wissen lernen, der mit abertausenden indigenen Sprachen gefüllt war und ist. Das Unvermögen, sie zu sprechen/hören/wissen, ist Teil der aktiven Leerstellenproduktion (*void* und *voiding*) des *colonial unknowing*. Den Ort der Indigenen sprechen zu hören verweigern, erweist sich so als die Affirmation des vermeintlich Absenten als eines post\_kolonial geerbten Privilegs, wohingegen dekoloniales Hören auf dem Vertrauen/Wissen der Anwesenheit des/r anderen Sprachen basiert.

Das „Dicionário Krenak–Português / Português–Krenak“ führt uns also zu der Möglichkeit einer anderen Situierung im dekolonialen Feld, weil es uns auf die Verwaltungslogik post\_kolonialer Praktiken und Sprachen einer möglichen Entgegnung hinweist. Dennoch ist der post\_koloniale Vernichtungstrieb mit dekolonialen Übersetzungen nicht entkräftet, sondern verlängert sich immer wieder in die Gegenwart unserer Sprachen, wenn das post\_kolonial Entleerte erneut entsagt wird und als lebendig Wider-/Sprechendes überhört, verschweigen, überschrieben und entwertet wird.<sup>605</sup> Das Wörterbuchprojekt zeigt uns, wie dem

---

<sup>605</sup> Ein eindrückliches Beispiel für die sprachlogische Perpetuierung post\_kolonialen Denkens im 21. Jahrhundert ist das Nachwort des CeNak-Direktors Matthias Glaubrecht für die Neuauflage des Brasilien-Reiseberichts von Prinz Wied-Neuwied 2015. Hier erzählt Glaubrecht ausführlich die Geschichte des Krenak „Quäck“, den Prinz Wied-Neuwied von seiner Brasilienreise nach Deutschland „mitgebracht“ hat (vgl.: Glaubrecht, 2015, S. 564). Glaubrecht macht den Krenak, ganz abgesehen davon, dass er unkommentiert und bruchlos über diesen stets als „Botokuden“ spricht, in unironischem und unmarkiertem Sprech zum Teil des brasilianischen „Samlungsmaterials“ des Prinzen Wied-Neuwied. Das trifft in der post\_kolonialen Logik der Zeit des Prinzen als historische Realität einerseits sicherlich zu – der Mensch „Quäck“ wurde vom deutschen Adel in kolonialer Unschuld/Unwissenheit (*colonial unknowing*) als Teil einer gestohlenen „Materialsammlung“ verschleppt und versklavt –, andererseits drängt dekoloniale/s Sprechen/Praxis dahin, beim Schreiben-über post\_koloniale Grausamkeiten explizite und klare Markierungen zu benutzen/erfinden, die Gegensprache/Widerworte gegen das selbstverständliche und post\_kolonial unrechtmäßige Tun leistet. Dies ist deshalb auch so dringend, weil andernfalls die affirmierende Verselbständigung eines solchen mörderischen Tatbestands durch unsere Sprache geschützt wird, was Glaubrecht im Verpassen solcher Klarstellungen in seinem Text verschiedentlich tut, indem er u. a. die Brutalität solcher Forschungsreisen und „Wissenssammlungen“ und ihrer historischen Kontexte unterschlägt und sie damit erneut im Reich „europäischer Normalität“ beheimatet. Abgesehen davon versäumt er es, die Ungereimtheiten und Widersprüche des Todes von „Quäck“ wenigstens als (post\_kolonialhistorisches und -archivalisches) Problem zu erwähnen und verpasst damit ein diskursives Mindestmaß über post\_koloniale Zerstörung *anders* nachzudenken (vgl.: Ebd., S. 564 und 571 f). Der sprachlich affirmativen Dimension gegenüber europäischen Raubzügen in Brasilien, die Glaubrechts Text durchzieht, muss zumindest seitens dekolonialer Forscher\*innen deutlich und wütend widersprochen werden. Für die nämlich wiegt es

epistemischen Gewaltsystem post\_kolonialer (Sprach-)Logik ein dekoloniales Gewand gegeben werden kann, in dem z. B. die Krenak selbst die Hauptakteur\*innen ihrer Geschichte/Wörter sind. Alves' Engagement macht deutlich, dass post\_kolonial enteignetes Wissen nicht entsorgt werden braucht, sondern dass es *anders*, nämlich entgegen seiner eigentlichen Bestimmung und Sinns, als dekoloniale Waffe transformiert werden muss.

### **3.4 – „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“, 2016**

Über 500 Jahre Kolonialisierung und Post\_Kolonialisierung haben in Brasilien ein gesellschaftliches Ungetüm produziert, in dem Indigene und ihr Land verwaltet und definiert werden. Es ist ein Ungetüm, dessen Sinn die Stabilisierung der post\_kolonialen Differenzierung und Separierung der Menschen ist, die der Produktion und Stabilisierung des neoliberalen, kapitalistischen Machterhalts dient. Die post\_koloniale Logik der dehumanen Differenz, als einer die in gleichem Maße und zur gleichen Zeit den/die/das Indigene/n produziert und entleert, scheint als alternativloses Gesetz im brasilianischen Denken und seiner realen und rhetorischen Geografie verhakt zu sein. Jede/r Brasilienforscher\*in trifft hier auf eine Welt aus Chimären, Rätseln, Widersprüchen und Widersacher\*innen post\_kolonialer Zuschreibungen. In Brasiliens post\_kolonialer Version von nationalstaatlicher Modernität und ihrer Staatsbürger\*innenrechte, von demokratischer Rechtsprechung und ihrer „Zivilisiertheit“, von post\_moderner Kulturpolitik und ihren Geschichtsbezügen etc. sind Indigene seit jeher als „die Anderen“ eingebunden, ja, sie repräsentieren dessen entleerte Verwertungsgrundlage. Sie werden real und diskursiv mittels post\_kolonialer Bürokratie und Rhetorik in einer separierten, ganz anderen Welt verortet.<sup>606</sup> In Brasilien „beschützen“ die FUNAI<sup>607</sup> und das

---

schwer, dass Glaubrechts Text 2015, also im fortschreitenden 21. Jahrhundert, geschrieben wurde und keinesfalls dekoloniales Nachdenken/Dimensionieren über post\_koloniale und europäische Vernichtung in der „Neuen“ und „Alten“ Welt offeriert. Wären wir (dekoloniale Forscher\*innen) ausschließlich auf solche/s Texte/Material angewiesen, würden wir z. B. nie aufhören, von „Botokuden“ zu sprechen, ohne uns im Mindesten darüber klar werden zu können, dass es dabei ein Problem gibt. Hier brauchen wir andere Texte, eben die Texte des/r Anderen, um *anders* wissen zu lernen (was noch nicht gewährleistet, dass wir den/die Andere *anders* wissen wollen) und das Vorwort von Shirley, Douglas und Tam Krenak im Wörterbuch von 2010 wäre zum Beispiel eine von solchen anderen, unverzichtbaren Quellen, auf die Glaubrecht u. a. hätte zurückgreifen können.

<sup>606</sup> Reservate sind eine kolonialpolitische Erfindung, die der Einzäunung/Kontrolle der Leben des/r Anderen dienen. Als gewaltsam naturalisierte Beheimatungsareale für Indigene werden sie in kritisch dekolonialen Texten mit „Zoos“ oder „Menschenparks“ verglichen (vgl. u. a.: Durham & Alves, *No Brazil Without Us*, 2006.)

<sup>607</sup> Die FUNAI (*Fundação Nacional do Índio*) wurde 1910 unter dem Namen SPI (*Serviço de Proteção ao Índio*) gegründet.

Indianerstatut,<sup>608</sup> das u. a. die Unterscheidung zwischen „integrierten“, „teilweise integrierten“ oder „isolierten“ Indigenen<sup>609</sup> als weitere fatale Differenzmarken post\_kolonialer Zersplitterung kontrolliert, den/die Indigene/n davor,<sup>610</sup> selbstbestimmt zu leben sowie an einer geteilten brasilianischen Gegenwart auf Augenhöhe zu partizipieren.

Wie kann Kunst den Grausamkeiten dieser Realitäts- und Ortsverzerrungen etwas entgegenzusetzen, wie den Ort der indigenen *void* sagen und entsagen zugleich, d. h., wie die Realität und Irrealität der *void* entmystifizieren, entauthentifizieren und dekolonialisieren? Kann Kunst und können Prozesse des Kunst-Machens ein Ort der Indigenen sein, an dem indigene Stimmen in selbstrepräsentierenden Eigenlogiken sprechen und sich Gehör verschaffen? Wo und wie können wir dekoloniales Sprechen/Hören miteinander teilen, um die Imagination unseres post\_kolonialisierten Wir/Ihr-Verhältnisses und den jeweils mit ihnen verbundenen, real produzierten Realitäten<sup>611</sup> zu dekolonialisieren?

Um den Ort der Indigenen in der post\_kolonialen Geografie Brasiliens zu dekolonialisieren, braucht es ein entgrenzendes Fantasie- und Imaginationsvermögen, das sich jenseits post\_kolonialer Realitäten denkt/träumt während es sich ihrer Ausmaße stets verantwortet. Das dekoloniale Jenseits-Denken ist also einerseits durch die konkrete, post\_koloniale Realität gefasst, entkoppelt sich aber andererseits mit allen (un-)möglichen Möglichkeiten von dieser spezifischen Realität und träumt sich in unvorhersehbare, dekoloniale, Realitäten. Es ist insofern als ein „wildes Jenseits“<sup>612</sup> zu verstehen, weil es post\_koloniale Zählungs- und Irrationalisierungspolitiken des Heute unterwandert und austrickst.

Das Dekolonialisieren des, ebenfalls post\_kolonialisierten, Fantasie- und Imaginationsvermögens spielt insbesondere dann eine zentrale Rolle, wenn der Ort der Indigenen im Zentrum steht. Und so stehen gerade solche Suchbewegungen im Zentrum von Alves' Brasilienprojekten, die nach den Bedingungen und Möglichkeiten fragen, das post\_kolonialisierte Imaginationsvermögen zu entgrenzen und gewissermaßen zu postindigenisieren. Insbesondere in den

---

<sup>608</sup> Das Indianerstatut in seiner heute noch gültigen Fassung ist 1973 in Kraft getreten und bildet die rechtliche Regulierungsinstanz zwischen Brasilien und der indigenen Bevölkerung des Landes. Originaltext des Indianerstatuts unter: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L6001.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6001.htm) (aufgerufen am 19.11.2019).

<sup>609</sup> Ebd., und auch unter: [https://de.wikipedia.org/wiki/Indigene\\_Bev%C3%B6lkerung\\_Brasiliens](https://de.wikipedia.org/wiki/Indigene_Bev%C3%B6lkerung_Brasiliens) (aufgerufen am 19.11.2019).

<sup>610</sup> Die Liste der Verbrechen, die von der „Indianerschutzbehörde“ SPI (*Serviço de Proteção ao Índio*) gegen die indigene Bevölkerung Brasiliens begangen wurde, wurde 1967 im Figueiredo-Report auf über 7000 Seiten aufgedeckt. Über 100.000 Indigene wurden mit barbarischen Methoden getötet, weitere Zehntausende gefoltert, vergewaltigt, misshandelt. Nach Erscheinen des Reports wurde die „Schutzbehörde“ SPI 1967 umstrukturiert und in FUNAI umbenannt, jedoch werden die Methoden, mit denen sich die FUNAI für die Indigenen einsetzt, bis heute oftmals insbesondere von den Indigenen scharf kritisiert.

<sup>611</sup> Vgl.: Taussig, Michael, *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, 1997, v. a. S. 14 und 253 f.

<sup>612</sup> Vgl. u. a.: Halberstam, *The Wild Beyond...*, 2013; ders., *Strategy...*, 2013 und ders., *Notes...*, 2014.

letzten zehn Jahren (wegen der PT Politik) konnte sich Alves diesen Fragen vor Ort und zusammen mit verschiedenen indigenen *communities* widmen.

2016, im Jahr bevor Alves das umfangreiche Sorocaba Projekt „Um Vazio Pleno / A Full Void“ für die Frestas Triennale realisierte, in dem es explizit um den Ort der Indigenen in Brasiliens Gesellschaft ging, wurde sie zur 32. São Paulo Biennale eingeladen, die unter dem Titel „Incerteza viva [Live Uncertainty]“ stattfand und von dem Kurator Jochen Volz ausgerichtet wurde. Das Projekt, das Alves dafür entwickelte, hatte den Titel „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“. Sie nahm darin viele der Aspekte vorweg, die in „Um Vazio Pleno / A Full Void“ eine Rolle spielen werden. Vor allem ging es ihr um bei der Zusammenarbeit mit Indigenen darum Sprachen einer post-indigenen Zukunft<sup>613</sup> mitten in und jenseits von Brasilien zu er-/finden.

Wenn es bei der Projektbegegnung von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ ausführlich um die diskursive Macht der weißen Vision des Orts der Indigenen ging und um die Subtilität der Sprache der Kolonialität und ihrer Ortszuweisungen und Deplatzierungen, dann konnte entlang des Projekts der Ort der Indigenen als geweißte Deplatzierung markiert werden. Die weiße Formatierung des Orts der Indigenen, wie ich in Kapitel 3.1 dargelegt habe, hat das Terrain unserer Begegnung in dekolonialer Weise verunklärt und verunmöglicht.

Lässt Alves 2017 durch die verschiedenen Teile von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ indigene Geschichten als in der Gegenwart lebendige sicht- und hörbar werden, dann unternimmt sie in dem 2016er-Projekt „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ einen etwas anders gelagerten, radikal imaginativen Zeiteinsatz, in dem zwar auch indigene Gegenwart als Ort der Indigenen im Brennpunkt steht, jedoch nicht in Form eines Eingriffs und dekolonialen Umorganisierung, sondern über eine fantastische Fiktionalisierung der Vergangenheit und die daraus entstehenden, *anders* möglichen, Gegenwarts- und Zukunftsfiktionen. Alves hat in ihrem 2016er-Projekt Vergangenheit fiktional manipuliert und dekolonial umgeschrieben, um Momente des Erstaunens oder Schocks in der geweißten brasilianischen Gegenwart zu evozieren. Gegenwart als dekoloniale Möglichkeit steht hier „plötzlich“ in einem „drastisch“ anderem, dekolonialem, Licht im Raum der Öffentlichkeit und ermöglicht die dekolonialisierende Befragung der destruktiven

---

<sup>613</sup> Vgl. u. a.: Donnelly, Hannah, *Indigenous Futures and Sovereign Romanticisms. Belonging to a Place in Time*, in: García-Antón, Katya & Liv Brissach (Hgg.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Amsterdam 2018, S. 259-274 und Konsmo, Erin Marie & Karyn Recollet, *Afterword: Meeting the Land(s) Where They Are at. A Conversation between Erin Marie Konsmo (Métis) and Karyn Recollet (Urban Cree)*, in: Tuhiwai Smith, Linda, Eve Tuck & K. Wayne Yang (Hgg.), *Indigenous and Decolonizing Studies in Education. Mapping the Long View*, New York 2019, S. 238-251.

post\_kolonialen Geografie. Dieses Biennale-Projekt von 2016 verschränkt aufgrund der Möglichkeiten und Unvorhersehbarkeiten imaginativer Entgrenzungen, vielleicht noch „wilder“ als „Um Vazio Pleno / A Full Void“, die limitierte Welt indigener Realität mit den verpassten Möglichkeiten des uns allen verunmöglichten Lebens. Dabei benutzt Alves die Macht des gedruckten Worts und das gedruckte Wort/Datum als glaubwürdiges Faktum. Hier wird in völlig unvorhersehbarer Weise das vermeintlich Normalste der Welt, Konferenzposter, zum denkbar Unnormalsten, weil Unvorstellbaren. Entlang von „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ werden wir dazu aufgefordert, unser miteinander verschränktes, post\_kolonialisiertes und zu dekolonialisierendes Imaginationsvermögen zu befragen sowie ebenso dazu unser privilegiert europäisches Imaginationsvermögen für die Bedingungen der (brasilianischen) Kolonialität mehr und mehr zu sensibilisieren, um die dekoloniale Störung, Entgrenzung und indigene Imaginationskraft der Konferenzposter im brasilianischen Kontext zu ermessen. Wir können die Tragweite der post\_kolonialen Kondition Brasiliens als Ausgangsbedingungen für postindigene Entgrenzungsmanöver mit Hilfe von „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ in erweiterter Weise dekolonial/dekolonialisierend verstehen lernen.<sup>614</sup>

### **3.4.1 – Drei un-/mögliche Konferenzposter – Dekoloniale Fiktionen einer anderen Realität**

Wenn sich im gänzlich „Normalen“ – Konferenzankündigungsposter – das durch und durch „Unnormale“ – Konferenzen, die unter post\_kolonialen Bedingungen niemals stattfinden können – zeigt, betreten wir den Ort der Indigenen, jenen Raum des Alles und Nichts, der indigenem Leben in Brasiliens Öffentlichkeit zugeteilt wird.

---

<sup>614</sup> Die Grenzen unseres Imaginationsvermögens geben hier Auskunft über die unserer Imagination zugrundeliegende Post\_Kolonialisierung. Die dekoloniale Entgrenzung unserer Vorstellungskraft ist mit dem Wissen vom/von der Anderen und der Notwendigkeit der Dekolonialisierung unserer Beziehungs(un)fähigkeit verschränkt. Im Kontext der Arbeit „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ schreibt Alves den Text „Namé stá“, der ein wichtiger Referenzpunkt für die Hintergründe und Geschichte des Projekts ist. Dort schreibt sie, in Bezug auf das von mir oben Ausgeführte: „I have written on the need to decolonize Brazil but non-indigenous Brazilians keep insisting that we are actually Post-Colonial. In that way, non-indigenous Brazilians can continue to keep up the pretense of authenticity by portraying themselves as the only representatives of all cultures and histories in Brazil while indigenous peoples and cultures are continuously obstructed from or removed from visibility and relegated to something of the past, of the time we were a colony. Indigenous peoples thereby do not really exist in the present and have no possibility of participation in a future.“ (Alves, *Namé stá*, 2016 [unpag.] )

An der Oberfläche des Biennale-Projekts „schwimmen“ drei Konferenzposter. Groß (jedes der sechs Poster war 200x14 cm) und farbig auffallend hängen sie nebeneinander an einer langen Wand, ganz nah an der geschwungenen Niemeyer-Rampe, im Biennale Pavillon. Es sind zwei mal drei identische Poster, die sich lediglich in der Sprache unterscheiden: ein Mal auf portugiesisch und ein Mal auf englisch. Die kräftigen Farben (gold, rot und grün sind dominant) der Poster fallen genauso von Weitem auf wie die Formen, die im Hintergrund zu abstrakten, aber dynamischen Gebilden mutieren und verschiedenartige kreisförmige Bewegungen in Gang setzen. Schon aus der Ferne sind die Poster Hingucker und haben visuell magnetische Wirkung. Groß und kräftig gedruckt lesen wir von Weitem schon die drei Titel auf den Postern: „Interdisciplinary Systems of Knowledge / Sistemas de Saberes Interdisciplinares“, „Decolonizing Brazil / Descolonizando o Brasil“ und „Survivance / Survivência“.

Die drei Themen outen sich als die aktuellen Topoi nicht nur der amerikanischen dekolonialen Diskurse. Unsere Neugierde wird geweckt und wir gehen näher an die Drucke heran. Um die groß gedruckten Titel herum ranken lange Listen mit Namen, Vortragsthemen und Gastbeiträgen. Soweit das scheinbar Normalste der Welt. Und dennoch stutzen wir, sind wir doch „hier“ in Brasilien und nicht in anderen Siedlergesellschaften wie Australien, Kanada, Neuseeland oder den USA. Hier stimmt irgendetwas nicht mit der Kunst. Denn hier sind es keinesfalls normale Konferenzposter, sondern das Gegenteil, nämlich das denkbar Unnormalste, das Trouillot'sche „Undenkbare“.

Die Konferenztitel selbst stecken bereits das dekoloniale Diskursfeld ab, aber diese Bezugsrahmen bedeuten oft (und insbesondere in Brasilien) nicht, dass auch nur eine/n indigene/n Sprecher\*in zu einer solchen „indigen tönenden“, Konferenz eingeladen ist. Hier wird selbstverständlich in Abwesenheit (oder in abwesender Anwesenheit z. B. in Begleitung eines/r Anthropolog\*in) über Indigene gesprochen, die jene post\_koloniale Verweigerung zur dekolonialen Begegnung ist. Als Stimmlose sind sie stets und „selbstverständlich“ präsent.

Auf den drei Konferenzpostern lesen wir nun, dass die Sprecher\*innen zu 95 % indigen brasilianische Akademiker\*innen und Forscher\*innen aus allen Studienfeldern sind, ebenso wie die eingeladenen Gäste zu über 50 % international anreisende, indigene Akademiker\*innen und Intellektuelle, ebenfalls aus den unterschiedlichsten Disziplinen, sind. Die Vortragsthemen versetzen in einen euphorischen Rausch, denn die Themen reichen u. a. von Ethnobotanik über die Integration von indigenen Wissenssystemen in die (höhere) Ausbildung, über Möglichkeiten der Dekolonialisierung des Universitätscampus und des Universitätssystems, über Strategien von *survivance* in Bezug auf indigene Sprachen und dekoloniale Spracherhaltungspolitiken, über die hegemonialen Methoden, mit denen Brasiliens fiktionale Mythenbildung



Exklusion perpetuiert, über Terêna-basierte Forschung, über nicht-europäische mathematische Systeme, über die Dekolonialisierung digitaler Welten, über die Dekolonialisierung von Forschungsmethoden, über Widerstandspraktiken indigener Künstler\*innen gegen staatliche Erinnerungskultur, die in öffentlichen Monumenten den Genozid an Indigenen feiert, über die Dekonstruktion indigener Stereotypen, über die Integration von neuer Physik. Die eingeladenen Sprecher\*innen sind u. a. Linda Tuhiwai Smith, Richard William Hill, Michael Tausig u. v. m., international anerkannte und renommierte Intellektuelle.

Mit Blick auf das Datum stellen wir jedoch mehr als enttäuscht fest, dass die Konferenzen bereits stattgefunden haben. Es ist unfassbar, dass wir diese Ereignisse verpasst haben, hätten wir hier doch erstmals genau diejenigen Sprecher\*innen hören können, die in Brasilien, selbst in Brasiliens dekolonialem Diskurs, eine Leerstelle bilden, nämlich indigen brasilianische Forscher\*innen. Wir hätten einer nie dagewesenen Vielfalt an ungehörten Themen/Realitäten beiwohnen können. Wie konnten wir diese Konferenzen verpassen?

Auch wenn wir bis zu diesem Punkt noch nichts über Alves' Projekt wissen, die Poster kündigen von einer unerhörten Dimension in der brasilianischen Gegenwart, denn die Konferenzen wurden von indigenen Brasilianer\*innen initiiert, konzipiert und geleitet und sie fanden noch dazu an Orten statt, die teilweise radikal und unerhört neu klingen. Neben dem *Garibaldi Brasil Amphitheater der Universidade Federal do Acre* waren die Veranstaltungsorte z. B. die *Universidade Federal Kopénoti Tonó'iti Limau*, das *Limão Verde Reservat*, die *Universidade Indígena Intercultural Marçal Tupã-y*, das *O índio do Lábios Mel* und das *Jaguapirú Francisco Horta Barbosa Reservat*. Manche der Orte mögen für Brasilianer\*innen noch wahrscheinlich klingen, indigene Universitäten hingegen sind absolut unwahrscheinlich, ja, ein unmöglicher indigener Ort in Brasilien. Hinzu kommt, dass die Konferenzen von Organisationen unterstützt und gesponsert werden, die einfach atemberaubend radikal klingen, die geradezu ein Anschlag auf Brasiliens Selbstverständnis und Alltag bedeuten. Diese Orte, die jede dekoloniale Forscher\*in in grenzenlose Euphorie versetzt, sind z. B.:

die *Apurinã Postdoctoral Association*,  
die *Manchineri Postdoctoral Association*,  
die *Shanenawá Postdoctoral Association*,  
die *Universidade Federal Kopénoti Tonó'iti Limaum*,  
die *Terena Postdoctoral Association*, die *Guarani/Kaiowá Postdoctoral Association*, die *Association of Indigenous Women Scientists*,  
die *Tumune Vono (Association of Terena Women Warriors)*,  
die *Tupã-y Front for the Liberation of Guarani/Kaiowá Lands*.

Und damit nicht genug. Es wird immer „undenkbar“ erfreulicher. Wir erfahren von Orten wie:

die *AJI (Association of Indigenous Youth in Dourados)*,  
die *AMID (Association of Indigenous Women in Dourados)*,  
die *ABEI (Brazilian Association of Indigenous Studies)*,  
die *ATC Guarani/Kaiowá (Association of Cultural Theorists - Guarani/Kaiowá)*,  
die *CULA (Indigenous Culture and the Environment)*,  
die *AF Guarani/Kaiowá (Association of Physicists - Guarani/Kaiowá)*  
und die *CJI (Guarani/Kaiowá Indigenous Youth Association on Culture)*.

Atemlos stehen wir vor diesen Informationen und fragen uns, ob Brasilien vielleicht doch schon auf einem etwas fortschrittlicherem Level post\_kolonialer Realität angekommen ist? Waren wir blind? Ist es möglich, dass die brasilianische Gesellschaft Indigenen doch den Raum für eigene Universitäten, Doktorprogramme, dekoloniale Selbstmitsprache oder *indigenous studies* zugesteht? Und haben wir, dekoloniale Forscher\*innen, vielleicht doch zu schwarz gesehen, wenn wir Hunderte seitenlang immer nur von der post\_kolonial drastischen Rückständigkeit in Brasilien sprachen? Diese Verstörung, die die drei Poster auslösen, lässt taumeln zwischen Zweifel, Glück und Fassungslosigkeit. Bis wir dann die kurze Beschreibung des Projekts auf dem Schild neben den Postern lesen. Wir landen umso härter wieder in Brasiliens Realität. Unter dem Projektitel „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ steht ein Satz, genug, um ganz in die Realität jenseits der Kunst im Biennalepavillons geworfen zu werden:

„3 conference posters (English version, à 200 x 147 cm), as results of workshops with indigenous peoples who had the possibility to imagine a decolonized Brazilian future.“<sup>615</sup>

Alles Fiktion: die Konferenzen, die Forschungsthemen, die Universitäten, die Organisationen. Alles möglich, nichts real. Die drei Konferenzen waren die Imaginationen Indigener, die die Limitationen ihrer Realität absteckten und „entrealisierten“, das Resultat dreier Workshops, die Alves mit indigenen *communities* in Rio Branco, Acre, in Aquidauana und in Dourados, beide in Mato Grosso do Sul, durchgeführt hatte. Bei den imaginierten Konferenzen handelt es sich jedoch nicht einfach nur um Imaginationen, sondern um potente Möglichkeiten, etwas anderes überhaupt imaginierbar zu machen, wodurch sich das ganze Ausmaß der Exklusion und Entmöglicung vor/in uns, in aller Drastik, ausbreitet. Und es ist genau

---

<sup>615</sup> Siehe unter: [http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas/?searched=reversal&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch\\_highlight+ajaxSearch\\_highlight1](http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-oportunidades-perdidas/?searched=reversal&advsearch=allwords&highlight=ajaxSearch_highlight+ajaxSearch_highlight1) (aufgerufen am 18.5.2020).

dieses, künstlerische, Verfahren von Alves, das bereits Teil der dekolonialen Übung für Indigene und Nicht-Indigene gleichermaßen ist. Das sich in dekoloniale Realität träumende Imaginieren macht es den Workshop-Teilnehmer\*innen möglich, sich andere Realitäten, Themen und Institutionen auszudenken, an denen es real fehlt. Dekoloniale Imaginationen gewinnen hier Wirkungsmacht, weil ihre Realität in die Vergangenheit geschoben wird und weil sie auf diese Weise trickreich auf die Imaginationen der Realität der Gegenwart einwirken. So waren die Workshops für Alves Basis und Ausgangspunkt, um den irrealen und entsagten Ort der Indigenen im Hier und Jetzt zu markieren und für *anders* mögliche Zukünfte zu demarkieren.<sup>616</sup> Die post\_koloniale Irrealität und Irrationalisierung des Orts der Indigenen braucht alle erdenklichen Räume, um als entmachbar gedacht werden zu können. Dazu braucht es auch indigene Refiktionalisierungen eines möglichen, anderen Orts als Fluchtpunkt, eine Flucht in die Vergangenheit, wie im Falle dieses Projekts, die sich hier aber auch als Flucht in die Zukunft versteht. Die indigene *void* wird durch die dekolonialen Imaginationen der Workshops sicht- und angreifbar.<sup>617</sup>

Die Konferenzposter künden durch ihre phantasmatische Listierung aber nicht allein vom real irrealen Ort der Indigenen, sondern die Themen, Namen, Möglichkeiten, mit denen wir hier konfrontiert sind, sind Ortsersatz, weil sich in ihnen mögliche Welten aufspannen und eine mögliche dekoloniale Geografie des „Zwischen uns“ vor uns auftritt, gewebt aus indigenen Welten, post\_kolonialen Realitäten und dekolonialen Ideen/Themen, bestehend aus Orten, an dem die indigene Perspektive als Partizipation präsent und zentral ist. Orte, an dem Indigene real leben und selbstverständlich Teil von Konferenzen sein können, was in Brasilien jedoch Un-Orte des Denkens sind und von denen ausgehend deshalb das Dekolonialisieren der Imagination, sowohl der indigenen als auch der nicht-indigenen, ausgehen muss.<sup>618</sup>

---

<sup>616</sup> Alves beschreibt die drei Workshops in: Alves, *Namé stá*, 2016 (unpag.).

<sup>617</sup> Diesen Raum der entgrenzenden Imagination beschreibt Alves in: Alves, *Namé stá*, 2016 (unpag.). In gleicher Weise wie die Universitäten und Organisationen wurden die eingeladenen Sprecher\*innen für die Konferenzen, als Teil einer dekolonialen Version Brasiliens, ausgesucht. Alle fiktionalen Gäste wurden von Alves real angeschrieben und um Erlaubnis gefragt, Teil des Biennale Projekts zu sein. Alves schreibt über die Inspirationen freisetzende Zusammenarbeit mit den drei *communities*: „The process of working with the three communities resulted in opening up a new way to think about decolonizing the imagination which surprised us all at the end - that we somehow moved beyond [from] here to there through the process of the work which we had not at all expected or conceived of.“ (Alves, Maria Thereza, *Jumping into 1984 [Five Answers by Alves to Five Questions she put in 1984 to Alfredo Jaar and Juan Sanchez]*, Email an W.L., 1.5.2018.)

<sup>618</sup> Die Konferenzposter fordern aber insbesondere uns Nicht-Indigene auf, der Grenze und dem Entgrenzungspotenzial der eigenen Imagination zu begegnen.

Die Konferenzposter kommen ästhetisch nicht als „indigen/isiert“ daher,<sup>619</sup> sondern sind, ihrem Inhalt folgend, Resultate einer wilden postindigenen Imagination. Sie sind bunt, futuristisch, laut und sie spielen v. a. mit dem Schein der Faktizität des gedruckten Worts. Sie künden von Dingen, die wir verpasst haben und die wir verpassen mussten. Wir begegnen hier der Realität des post\_kolonialen Scheiterns „zwischen uns“, das lange vor uns in der Vergangenheit angefangen hat. Das Spiel mit der linearen Zeitvorstellung ist Alves' Trick und Strategie, um die dekoloniale Vision real vorstellbar zu machen. Ein Zeitsprung, durch den einerseits das Unmögliche „real“ stattfinden kann und der uns andererseits immer zu spät kommen lässt. Dekoloniale Imagination muss post\_kolonialer Realität immer, das können wir durch Alves' dekoloniale Verschiebungsstrategie hier lernen, voraus sein, weil sie immer *wo/anders* ist, als wir uns post\_kolonial allein (ohne den/die Anderen) vorstellen können.

Der Zeitsprung ist für das Projekt von großer Bedeutung, weil er der Imagination, das dekoloniale Herzstück des Projekts, Realität und Wirkmacht verleiht. Das, was nicht stattfinden kann, hat bereits schon stattgefunden und zwar ohne die Möglichkeit unserer Anwesenheit. Wir können nunmehr über den Fakt der verpassten Realität nachdenken. Indem Alves die Konferenzen in einem (noch) nie dagewesenen Heute situiert, arbeitet sie mit den Möglichkeiten des Gesterns im Heute und mit der Refiktionalisierung der Gegenwart. Im Angesicht einer Vergangenheit, die noch nicht stattgefunden hat, weil sie in Brasilien bis heute noch nie stattgefunden haben konnte,<sup>620</sup> wird uns in der Kunst dekoloniale Realitätsverschiebung Glauben gemacht. Dekolonial wird unsere Imagination dahingehend gewendet, dass wir mit einer völlig undenkbaren Realität in Form eines abgeschlossenen Fakts konfrontiert sind, den wir nicht nur verpasst haben, sondern den wir vielleicht nie zur Kenntnis nehmen konnten, weil reale Realität allerlei „unfassbare“ Ankündigungstexte vorab zum irrealen/unmöglichen „Fakt“ macht. Das Spiel mit der post\_kolonial unmöglichen Möglichkeit als dekolonial möglicher Möglichkeit ist Teil von Alves' durchtriebener Verschiebung.

---

<sup>619</sup> Wie auch schon im Verfremdungseffekt der Fotografien des „Um Vazio Pleno / A Full Void“-Projekts ist es auch hier für Alves wichtig, die Ästhetik der Konferenzposter nicht zu indigenisieren und die Kategorie „indigen“ post\_kolonial zu bedienen. Erst in Nahsicht, so wie bei den Fotografien von „Um Vazio Pleno / A Full Void“ bekommt der/die Zuschauer\*in, den/die Indigene zu Gesicht. Rein visuell will Alves vermeiden, dem Stereotyp „indigener Ästhetik“ zu entsprechen. Sie legt großen Wert darauf, solche post\_kolonialisierten Kategorien nicht zu benutzen und diese vielmehr erfindungsreich zu unterlaufen. D. h., Alves entkategorisiert „das Indigene“ durch visuellen Entzug, im Gegensatz zu anderen, indigenen, Künstler\*innen wie z. B. James Luna oder Jimmie Durham, die ähnlich radikale Momente eines kategorialen Entzugs „des Indigenen“ durch Direktheit, Ironie oder Humor leisten.

<sup>620</sup> Die Unmöglichkeit, dass solche Konferenzen in Brasilien stattfinden können, streicht Alves in vielen ihrer Texte und Vorträge heraus (vgl. u. a.: Alves, *Namé stá*, 2016).

Die Plakate wurden erstmals auf der São Paulo Biennale ausgestellt, die vom 7. September bis 11. Dezember 2016 im *Ciccillo Matarazzo Biennale Pavillion* stattfand. Parallel dazu wurden die Poster ebenfalls öffentlich an den Orten ausgehängt, wo die Konferenzen hätten stattfinden sollen und wurden so einem weiteren, auch lokalerem, Publikum jenseits des Biennale-Kunstepublikums, gezeigt. Alves beschreibt den zeitlichen Verschiebungseffekt als Konfrontationsmoment für die brasilianische Gesellschaft wie folgt:

„The posters place the conferences as an ‚accomplished fact‘ in Brazilian society allowing mainstream society to notice the immense possibilities of discourse and exchange which are not taking place due to the exclusion of indigenous voices in all fields of contemporary thought in Brazil. It is hoped by this action that public awareness might be enhanced to see it as normal that indigenous thinkers and their particular knowledge are essential to the making of Brazil.“<sup>621</sup>

Die vollendete Tatsache („accomplished fact“) ist der auf Papier gedruckte Fakt, der als Beweis, Quelle und Referenz zitierbar wird. Alves benutzt das westliche Glaubenssystem, das dem Gedruckten stets viel bereitwilliger Glaubwürdigkeit und Realität zugesteht als dem gesprochenen Wort, dem Gehörten (Oralität) oder der (gemeinsamen) Erinnerung Vertrauen zu schenken. Und sie gibt dieser neuen Faktenlage einen Namen: „Eine mögliche Umkehrung verpasster Möglichkeiten“. Mit dieser Finte einer fiktiven Faktionalisierung offeriert die Kunst eine Möglichkeit, dem verunmöglichten Indigenem einen anderen Ort zu geben. Indem Alves eine dekoloniale Faktenlage als indigenes Entgrenzungsverfahren in unsere post\_kolonialisierte Imagination einschleust, fordert sie ihrerseits die verleugnerische Faktizität des *colonial unknowing* heraus. So entmachtet Kunst für einen Moment die reale, post\_koloniale Realitätsvergessenheit, was uns wiederum ermöglicht, *anders* über das Verhältnis „deines Dorts“ und „meines Jetzts“ als die Möglichkeiten einer anderen Beziehung nachzudenken.

---

<sup>621</sup> Ebd.

## DEKOLONIALER AUSBLICK

### Naine Terena: Gestern fiktiv, heute Realität und morgen? Ein entgrenzender Schluss

Ein Moment reale Realitätsverschiebung, den Alves „something small and wonderful“<sup>622</sup> genannt hat, ist durch „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ ausgelöst worden. Kunst und ihre dekolonial entgrenzende Fiktion wurden zum realen Anstoß für „a minor development but which within the Brazilian colonial state I was surprised that even this small development happened.“<sup>623</sup>

Dekoloniale Umschreibungsgeschichten hoffen sicher nicht auf schnelle gesellschaftsumbrechende Revolutionen (auch wenn sie wild davon träumen), sondern sie lassen sich auch von kleinen, aber nicht zu unterschätzenden Prozessen der Verschiebung entflammen, „kleine und wunderbare“ Instanzen einer anderen Setzung innerhalb der Realität, die wiederum das Potenzial zu weiteren wilden Imaginationen anfeuern können. Alves' dekoloniale Kunstvisionen werden, immer wieder, durch Momente eines ermöglichten *otherwise* befeuert. Der dekolonialen Fiktion wohnt potenziell immer die Möglichkeit inne, Realität zu verschieben, die stets auch zurückweist auf das Potenzial innerhalb unserer gemeinsamen Realität.

Die Konferenzplakate der Gemeinschaftsarbeit „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ wurden 2016 von Tausenden Besucher\*innen der São Paulo Biennale gesehen. Wir wissen nicht, welchen (dekolonialisierenden) Effekt sie beim Publikum hinterlassen haben: Wurden die Plakate als Dreistheit, aggressiver Angriff, künstlerische Versponnenheit oder vielleicht als dringende Hinterfragung einer post\_kolonial untragbaren Kondition brasilianischer Realität begriffen?

Das Publikum denkt Alves in ihren Projekten stets als aktiven Teil der Kunst mit, weil es sich entlang und mit der Kunst positionieren, reflektieren und auf Realität einwirken kann.<sup>624</sup>

---

<sup>622</sup> Alves & Rafael, 2018.

<sup>623</sup> Alves, (*Jumping*), 1.5.2018.

<sup>624</sup> Zur Frage, welche Rolle das Publikum für sie spielt, sagt Alves 2018: „There are several audiences - there are the people I sometimes work with as part of the work - who are participants. At the end of the work we are part of the audiences. And those that in some way are also part of the active elements of the process of the work like the audience in public places for *A Possible Reversal of Missed Opportunities* and *A Full Void* in Sorocaba. And then there are the audiences of the larger art world and some time an audience that inspired the work such as *The Flood* who might only see the work much later. Each audience has their own particularities and demands on the work and on me. I think that the situation with *Missed Opportunities* is what to me is the most important for the development of the work and the artist.“ (Ebd.)

Kunst kann nach Alves' Ansicht immer dekoloniale Prozesse in Bewegung setzen, weil sie unser Denken an den/die/das Anderisierte/n und die Realitätswahrnehmung unseres Beziehungsgefüges unmittelbar anzusprechen vermag.

Im Falle von „A Possible Reversal of Missed Opportunities / Uma possível reversão de oportunidades perdidas“ hat sich die Fiktion der Kunst für einen kurzen, aber für Brasiliens Geschichte wesentlichen, Moment in die Realität geschoben. Eine der Teilnehmer\*innen von Alves' Workshops, Naine Terena, wurde als Reaktion auf die Konferenzposter zu einer Konferenz an der PUC Universität eingeladen.<sup>625</sup> Die PUC Universität (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) in São Paulo gehört zu den renommiertesten Universitäten des Landes und Naine Terena zu einer der wenigen indigenen Student\*innen, die an dieser Universität nicht nur im Rahmen der Indigenenquote studieren konnte, sondern die dort 2014 erfolgreich ihre Dissertation abgeschlossen hat.<sup>626</sup> Es gilt, sich nicht nur zu vergegenwärtigen, dass Alves immer wieder herausstellt, dass sich die brasilianischen Universitäten für eine etwas größere Zahl Indigener überhaupt erst seit 2004 geöffnet hat,<sup>627</sup> sondern es gilt sich damit zusammenhängend auch zu vergegenwärtigen, dass viele der brasilianischen Akademiker\*innen, die die Biennale besucht haben, mit den Namen Naine Terena vertraut sein konnten. Naine Terena wurde also, als Reaktion auf die Konferenzplakate, zum „1. nationalen Symposium für Psychologie und soziale Verpflichtung“ (*1º Simpósio Nacional Psicologia e Compromisso Social*), das vom 20. bis 22. März 2017 an der PUC stattgefunden hat, eingeladen.<sup>628</sup> Dort war sie eine der drei Sprecher\*innen des „Mesa Redonda“ (Runder Tisch), der den ersten Konferenztag abschloss. Sie ist, entgegen der Tages- und Symposiumthemen, die einzige Indigene auf den Symposien dieser mehrtägigen Konferenz. Auch im Publikum waren kaum indigene Zuhörer\*innen. Ihr, als eine der wenigen Indigenen in Brasilien mit einem Dokortitel, wird an dem langen ersten Konferenztag der letzte Redner\*innenplatz eingeräumt. Selbst der privilegierte Ort der Indigenen bleibt in Brasilien Quotenplatz und letzte Sprecher\*innen-slot. Dekoloniale Realität ist längst nicht frei von post\_kolonialen Selbstverständlichkeiten, die

---

<sup>625</sup> Alves erzählt über den Moment der durch die Kunst eingeholten Realität auch in ihren Vorträgen (vgl. u. a.: Alves, Maria Thereza, *Subverting Stupidity*, Vortrag an der Beaux-Arts de Paris, 7.6.2018 [unpubl.]

<sup>626</sup> Terena de Jesus, Naine, *Audiovisual na Escola Terena Lutuma Dias: Educação indígena diferenciada e as mídias*, PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo 2014, Doktorarbeit unter: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10440> (aufgerufen am 29.11.2019).

<sup>627</sup> Vgl. u. a.: Alves, *Subverting...*, 2018 und dies., *Close to Home*, 2016. Die Öffnung begründete sich durch die Sozialpolitik unter Lula und wurde seit der Amtsenthebung seiner Nachfolgerin Dilma Rousseff und mit der Machtübernahme von Michel Temer und Jair Bolsonaro weitestgehend wieder abgeschafft.

<sup>628</sup> Informationen zu dem Symposium unter: <https://compromissosocial.org.br/i-simposio> (aufgerufen am 20.10.2019).

durchaus „nur“ dekoloniale Zugeständnisse innerhalb post\_kolonialer Wirklichkeit sein können. Und sie sind, trotzdem, wichtig, weil in ihnen unabsehbare Möglichkeiten lauern.

Durch Zufall fiel das Symposium in den Zeitraum meiner zweiten brasilianischen Forschungsreise an Alves' Seite. Es war klar, dass Alves bei diesem historischen Ereignis dabei sein wollte. So wurde ich Zeugin einer der vielen eindrücklichen Brasilienereignisse im Feld dekolonialer Forschung, von Naine Terenas Vortrag/Worten und ihrer rhetorisch überaus viel-lagigen dekolonialen Rückadressierung des Ortes der Indigenen.

Naine Terena begann ihren Vortrag mit einer Revolte.<sup>629</sup> Sie erklärte dem Publikum, dass sie extrem nervös sei vor so einem (d.i. großen und weißen) Publikum zu sprechen und dass sie deshalb ihren Vortrag besser ablese. Andernfalls würde sie entweder zu viel oder zu wenig reden, in jedem Fall aber Fehler machen und sich im Chaos der eigenen Rede verheddern.

„Brauche ich (Indigene) eine Psychologin?“, fragte sie leicht verschämt das Publikum, welches natürlich auch aus nationalen, weißen Psycholog\*innen bestand. Terena wusste sehr wohl, dass diese Einstiegsworte exakt das Bild der Indigenen bediente, welches das Publikum von ihr, vor dem Zuhören, schon sieht und kennt. Sie spielte mit der „systematic misperception“ Charles Mills'<sup>630</sup> und versprach sich dem Publikum als „die Andere“. Terena weiß, im Gegensatz zum *colonial unknowing*-Wissen, was von ihr erwartet wird und als was/wer und von wo aus sie von Brasiliens (hier akademischem) Gegenüber gehört wird. Mit ihrer kurzen Selbsteinführung, in Form einer gefakten indigenen Selbstsytuierung präsentierte sie sich zunächst ganz den Erwartungen von ihr als „authentische“, „nosso índio“ Indigene.<sup>631</sup> Sie spielt mit der „systematic misperception“ post\_kolonialer Rassismen in Brasilien, um, direkt im Anschluss daran, ihre Notizen aus der Hand zu legen und mit ihrem Vortrag zu beginnen. Sie erklärte, dass sie ein paar „kleine“ Geschichten aus ihrem Leben erzählen werde. Diese Geschichten seien nicht zur Veranschaulichung einer Theorie gedacht oder wollen theoretisieren, sondern dass in ihnen alles – Theorie, Praxis, Philosophie, Körper, Geschlechtlichkeit, Kultur, Sprache, Natur, Kolonialismus, Geschichte und indigenes Über-/Leben miteinander verwoben sei.

---

<sup>629</sup> Vgl.: Terena de Jesus, Naine, *kleinen na „Mesa redonda“*, 1° Simpósio Nacional Psicologia e Compromisso Social, 20-22 de Março de 2017, Vortrag an der PUC-SP (Pontificia Universidade Católica de São Paulo – Campus Perdizes), São Paulo, 20.3.2017, unter: <https://compromissosocial.org.br/i-simposio-2017-videos> (aufgerufen am 20.10.2019).

<sup>630</sup> Mills, *White Ignorance*, 2007, S. 18.

<sup>631</sup> „Nosso índio“, „unser Indianer“ sagen Brasilianer\*innen meist, wenn sie über Indigene sprechen. Diese brutale Zuwendung zum/r Anderen ist im brasilianischen Sprachgebrauch und zwischenmenschlichem Umgang bis heute gängig, wie ich während meiner Forschungsreisen und im Kontext der Produktion für „Um Vazio Pleno / A Full Void“ in Sorocaba erlebt habe. Dieses post\_koloniale Verhältnis zum/r Anderen insistiert auf kolonialem Entdeckerdenken und seiner post\_kolonialsprachlichen Einschreibungen. Erst in jüngerer Zeit wird in Brasilien hin und wieder „schon“ von *indígena* statt *índios* gesprochen. Insbesondere Indigene setzen sich für diese Mindestmaß an dekolonialer Ansprache ein (vgl. u. a.: Baniwa, *Três Formas...*, 2018).



Naine Terena verweigerte damit nicht nur, jeder post\_kolonialen Anderisierungslogik Sinn zu verleihen, sondern sie verweigerte ebenfalls die Logiken westlichen Binaritätsdenkens, deren Sprach-, Wissens- und Subjektbedingungen und die damit verbundenen epistemologischen Trennungen zu bedienen.<sup>632</sup> Was folgte, sind entgrenzende Lektionen brasilianischer Geschichten des post\_kolonialen Randes, die von indigenem Weltverständnis und Leben, von anderem Wissen und von post\_kolonialer Gewalt in Brasilien erzählen, Geschichten, die Jahrhunderte umspannen und doch miteinander zusammenhängen.<sup>633</sup>

Naine Terenas „little stories“ erzählen u. a. von der „mãe do corpo“, Mutter des Körpers. Dies ist jener körperlich/seelische Zustand einer Frau nach der Geburt, bei dem eine besonders umsichtige und umfangreiche Pflege und Sorge seitens der *community* für den körperlich und mental entspannten/guten Zustand der Mutter sorgt. Wird diese besondere Pflege der „mãe do corpo“ vernachlässigt, kann es zu schwerer Traurigkeit kommen, die man „Hier“, wie Terena das post\_koloniale, nicht-indigene Brasilien nennt, postnatale Depression nennt. Für die Komplexität der „mãe do corpo“ gibt es, abgesehen von physiologischen Übersetzungen wie Uterus oder Unterleib, im westlichen Denken keine Übersetzung und für ihren mentalen Zustand nur die Beschreibung einer Depression. Aber gerade hier wäre, Naine Terena folgend, die entscheidende Aufgabe für ein sich dekolonial ins Verhältnis setzende Denken/Theoretisieren, das nicht der Logik und Politik post\_kolonialer Exklusion folgt, wie das/die verschiedene Wissen/Erfahrung/Praxis einer Sache weder hierarchisch noch kolonialisierend, sondern gewaltfrei in eine Verbindung zueinander gebracht werden kann.<sup>634</sup>

---

<sup>632</sup> Sie macht deutlich, dass sie nicht der akademischen Logik des Westens folgend theoretisieren will, ohne damit gesagt zu haben, dass sie nicht trotzdem auch, eben *anders*, theoretisieren wird, nämlich durch das Erzählen vieler unterschiedlicher „kleiner“ Geschichten aus Brasiliens Leben des/r Anderen: „I prepared a talk based on my life. I will not theorize and I will not talk about the academy because everything I could say in these terms you would already have been in contact with. So therefore I will tell you stories. I will tell you some little stories, because I have a whole lot of little stories to tell. [...] I have been in the academy for about ten years. It is very few times I have been able to see or read in my classes of indigenous. And that is why I said I would not do a talk, an academic speech and I try not to make academic speeches when I have the opportunity to speak for more than ten people. That's good, right, to speak for more than ten people and we are more than ten. Because it is important to have people who are listening to us.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves.)

<sup>633</sup> Es gibt, wie im Laufe dieser Arbeit gezeigt werden sollte, einen umfangreichen Textbestand sowie ein umfangreiches dekoloniales und indigenes Vokabular zu Methodologien, Geschichten, Wissensbegriffen, dekolonialer Ethik, dekolonialer Ästhetik und der mit ihnen notwendig zusammenhängenden dekolonialen Forschungspraxis. Dieser postindigene Tatbestand füllt das „Zwischen uns“ mit anderen Echos.

<sup>634</sup> Naine Terena formuliert es so: „So that is the question: How are we going to talk about things that possibly we still don't know. Things that we don't know because we follow a line of rationality of the colonial thinking. Because we don't give voice to this other. What knowledge is this, that we in Brasil, that we speak 274 indigenous languages, that we do not access.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves.)

Naine Terena widmet sich im Weiteren unterschiedlichen Geschichten post\_kolonialer Logik/Gewalt (u. a. physischer, psychischer und transkommunikativer), durch die die Zerstörung des Mitmenschen Brasiliens alltägliche Realität formt. Davon sind vor allem Indigene, Frauen, Kinder und Homosexuelle betroffen. Post\_koloniale Gewalt hat wesentlich, wie sie an zwei brutalen und vier Jahrhunderte auseinanderliegenden Beispielen ausführt,<sup>635</sup> mit den naturalisierten, christlichen Geschlechtsvorstellungen von Mann und Frau zu tun, jedoch entsprechen diese Klassifikationen in indigenen *communities* nicht der gelebten Realität. Brasiliens Wissenslandschaft wurde über Jahrhunderte koloniallogisch gegendert und bietet keinen Raum für indigene Körper- und Geschlechtervorstellungen, wozu z. B. auch die „mãe do corpo“ gehört. Terena geht in ihrem Vortrag auf die indigenen Körper- und Geschlechtervorstellungen ein, die eine wichtige Rolle spielen. Dabei geht es ihr aber nicht allein darum, deutlich zu machen, dass diese den westlichen Klassifikationen entgegenlaufen,<sup>636</sup> sondern dass die Klassifikationen, die indigene Realität(en) zum Ausdruck bringen sollen und für deren Beschreibbarkeit sorgen, stets westliche/verwestlichende Übersetzungen waren/sind.

Terena betont, dass die Klassifikationen/Kategorien indigener Geschlechtervorstellungen oftmals nur deshalb existierten, weil westliche Forscher\*innen indigene Kulturen während ihrer Feldstudien sie so interpretiert und benannt haben. Diese Nomenklaturen seien aber oftmals gerade keineswegs Bezeichnungen bzw. Zuschreibungen, die für Indigene selbst existierten oder die bis zur Begegnung mit der Forscher\*in existiert haben.<sup>637</sup>

---

<sup>635</sup> Naine Terena bezieht sich auf zwei brutale Morde, die 1614 und 2017 in Brasilien geschehen sind: der erste an dem Indigenen Tibira do Maranhão, der 1614 wegen seiner sexuellen Ausrichtung von Mitgliedern des Kapuzinerordens vor ein Kanonenrohr gespannt und zerfetzt wurde und der zweite 2017, der an der Transgenderfrau Dandara dos Santo begangen wurde, die auf offener Straße von Mitbürger\*innen wegen ihrer sexuellen Orientierung erschlagen wurde.

<sup>636</sup> Naine Terena beschreibt es so: „For example: Children were not dressed in pink or blue. The child wore clothes of a neutral color. It is not me who is going to define if this child is blue or pink. There was no thought of: This is a man or a woman.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves.) Anschließend schildert sie die Morde von 1614 und 2017, die Morde nach post\_kolonialen Kategorien sind.

<sup>637</sup> Die zwischen Geschlechtern existierenden Personen in indigenen *communities* sind deshalb für die *community* so wichtig, weil sie Zwischenräume zwischen den Welten bewohnen. Terena sagt: „Until this moment [als die Missionare andere Geschlechtlichkeit als Verbrechen bestrafen] these people who had these characteristics had a *patamar* [comment Alves: let's say: level or a higher level] within their *communities*. Why? Because they were in transition between two worlds. Isn't that beautiful. They were in transition between the masculine and the feminine world. The world of the earth and the world of the spirits. What signifies this? This person had the possibility to be a shaman or for being a person who had a special being. And now see how thoughts and ways of being changed during time. All of this was altered. All of this was colonized. The thought before was colonized.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves.) Zu indigenen Ontologien/Sexualitäten vgl. u. a.: Driskill, Qwo-Li, Daniel Heath Justice, Deborah A. Miranda & Lisa Tatonetti (Hgg.), *Sovereign Erotics. A Collection of Two-Spirit Literature*, Tucson 2011; Holmes & Hunt, 2015; Hunt, Sarah, *Ontologies of Indigeneity. The Politics of Embodying a Concept*, in: *Cultural Geographies*, Vol. 21, No. 1, 2013, S. 27-32 und Koonsmo, Recollet, 2019.

Diese westlich klassifizierende Weise, Wissen zu produzieren und zu portionieren ist, Naine Terena folgend, eine Praxis von „Hier“ (*aqui*), die allzu oft nicht mit indigenen Philosophien und Weltverbundenheit korreliert.<sup>638</sup> Kategorien und Wissen indigener Welten sind also quasi immer Teil nicht-indigener Epistemologie, die den/die Andere/n verwestlicht und in der Logik des „Hier“ beschriftet, ihn/sie aber zugleich in einem „Dort“ situiert. Und soweit sie limitieren, kolonialisieren sie die Welt unserer Imaginationen darüber, was „real“ ist und was existiert.<sup>639</sup>

Naine Terena trennt die Welt des „Hier“ deshalb so scharf von der indigenen Welt, weil in der Geschichte des brasilianischen Post\_Kolonialismus noch nie zugelassen wurde, dass eine gesamtgesellschaftlich und gesellschaftspolitisch bedeutsame und gemeinsame Vorstellungswelt darüber entstehen konnte, in der indigene Philosophien und ihre Repräsentant\*innen/Repräsentationsstrukturen sich auf menschlicher Augenhöhe begegnen und/oder miteinander gesprochen haben. Grund für diese fortdauernde, exterminatorische Weltenspaltung ist, wie Terena klar sagt, ein Kolonialherrdenken („do pensamento colonizador“). Ihr Vortrag macht an vielen vermeintlich „kleinen“, typischen (d. h., dem brasilianischem Publikum sicher vertrauten) Beispielen deutlich,<sup>640</sup> dass und wie dieses Denken in Brasilien seit Jahrhunderten den/die/das Andere/n gewaltvoll tradiert und wie v. a. Indigene in nicht-indigener Welt/Beschriftung platziert und d. h. deplatziert sind. So ist also die Antwort auf ihre eingangs provokant gestellte Frage, warum indigenes Wissen in Brasilien nicht inkludiert wird, die, dass Brasilien seit Jahrhunderten auf dem Kolonialherrdenken („do pensamento colonizador“) fußt. Damit markiert sie einen feinen, aber wesentlichen Unterschied zum Motto des 1. Symposiumtags „O embaraço do pensamento colonizado“ (Die Schande des kolonialisierten Denkens).

---

<sup>638</sup> In Terenas Worten: „There are some researchers that have found information about how were the gender relationships among indigenous people, not only in Brasil but in other countries. And we have facts for example that there are some indigenous people in the United States that had up to five different categories of gender. So, there wasn't just a man or a woman. And there were other types of classifications that is if we can speak using the term classification. **Because classification is a term that is used here.** So much so that when the researchers made these classifications it went like this: masculine-woman, feminine-woman, feminine-man, masculine-man and transgender. And then they understood that they shouldn't been pre-classifying they had to go to these communities. They had to see what these communities were thinking about this. And then there were some particular things.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves; Hervorhebung fett W.L.)

<sup>639</sup> Deshalb ist im Feld dekolonialer Studien stets die komplexe Herausforderung vor jeder erneuten Klassifizierung (z. B., was dekoloniale Ästhetik ist und was die Voraussetzungen ihrer Beschreibbarkeit sind) und jeder weiteren (ver)westlich(end)en Benennung/Beschriftung, der Frage einer anderen „Sprache“ der Begegnung zu begegnen, d. h. die *modi* der Begegnung selbst ins Zentrum der vielen Forschungsthemen/-felder zu stellen.

<sup>640</sup> So dekonstruiert sie post\_koloniale Bilder/Visionen von Indigenen, die in der Stadt leben, von Gewalt in indigenen *communities*, von Indigenen und Technik, von Indigenen und Reinlichkeit usw.

Naine Terenas Rede und Geschichten vom Kolonialherrdenken („o pensamento colonizador“) ist Gegenrede zum kolonialisierten Denken („o pensamento colonizado“) der brasilianischen Veranstalter\*innen; während Letzteres Prozesse des Kolonialisierens als von Außen kommend adressiert/entschuldigt (etwas, was über die Brasilianer\*innen gekommen ist) und von sich weist (zeitlich und räumlich), legt Ersteres die Betonung auf die Aktivität und den Gegenwartsbezug von post\_kolonialen Praktiken in Brasilien („Hier“), zu denen auch das Kolonialherrdenken gehört. Mit diesem Unterschied bringt Naine Terena zum Ausdruck, dass Kolonialisieren real und entgegen aller „Unwissenheit“ „Hier“ gemacht wird. „Do pensamento colonizador“ ist, wie die Geschichten von Naine Terena zeigen, unausgesetzt als post\_kolonial praktiziertes „Hier“-Leben gegenwärtig und affirmiert die post\_kolonialisierenden Konditionen/Logiken der „Hier“-Produktion. Ein „Hier“, das in paradoxer Eigenlogik „natürlich“ ganz dem weißen Selbst Brasiliens dient und das das unsagbare „Dort“, als Gegen-Ort des/r Anderen, zur Leerstelle (*void*) macht.

Wenn Naine Terena in den „kleinen“ alltäglichen Gewaltgeschichten die post\_koloniale Brutalität deutlich offenlegt, in der kein Bereich/Ort indigenen Lebens in Brasilien vom Kolonialherrdenken der „Hier“-Menschen unmarkiert bleibt, dann können wir im Zusammenspiel ihrer jahrhunderteumspannenden Historiografie die strukturelle Macht des „Dort“, des Orts der Indigenen, in unsere Gegenwart holen. Und wenn sie am Ende ihres Vortrags sagt, dass innerhalb dieses „Hier“-Brasiliens andere Brasilien (im Plural) und andere Welten des Denkens (im Plural) existieren,<sup>641</sup> macht sie angriffsbereit und widerständig deutlich, dass Kolonialherr-„Hier“-Denken singularisierendes Denken ist, das in sich selbst gefangen bleiben muss, weil es kein anderes, dekolonialisiert/dekolonialisierendes und plurales Jenseits von sich selbst zu imaginieren wünscht/weiß. Der Ort, den uns Naine Terena in ihrem Vortrag einlädt, zur Möglichkeit zu machen, ist jedoch ein dekolonial pluraler, und das heißt auch, post-indigener Ort eines dekolonialen Jenseits, an dem die Möglichkeit zu dekolonialer Geografie „zwischen uns“ gegeben ist.<sup>642</sup>

So provokant wie den Anfang ihres Vortrags können wir also auch sein Ende verstehen. Die vielen anderen Brasilien, die im großen und gefüllten *Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* plötzlich präsent geworden sind, existieren immer schon innerhalb

---

<sup>641</sup> Im Original: „Dentro esse Brasil existe outros Brasils e outros pensamentos.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves.)

<sup>642</sup> Wurde Tibiras Körper 1614 zertrümmert, ruiniert, kurz und klein geschlagen – Terena benutzt das Wort *destróçar* für das Attentat gegen indigene Geschlechtlichkeit und fordert die Zuhörer\*innen auf, sich das Bild seines zerfetzten Körpers vorzustellen –, dann wären dekoloniale Praktiken ihrerseits auch solche eines *destróçar*.

dieses „Hier“-Brasiliens. Naine Terena bezeugt deren reale Existenz sowie deren Sprachmächtigkeit. Dieser plurale Ort der Indigenen ist *anders*, als ihn weiße Brasilianer\*innen wissen.

In einer letzten Wendung „entschuldigt“ sich Naine Terena abschließend dafür, dass sie das Bild der Zuhörer\*innen über sie enttäuscht habe, dass sie nicht als „nosso índio“ gesprochen habe.<sup>643</sup> Vielmehr hat sie ein anderes Bild ihrer Selbst präsentiert, dass das brasilianische Bild über sie verweigert, durch das sie sich aber nicht erneut festschreibbar macht. Sie lädt uns ein, ihr an einem anderen Ort, jenseits des post\_kolonialen „Hier“- und „Dort“-Brasiliens zu begegnen, indem sie den Rahmen des gesetzten, post\_kolonialen Diskurses in Brasilien als gemeinsamen Begegnungsraum negiert. Das Bild, das die Brasilianer\*innen von ihr, noch bevor sie begonnen hat zu sprechen, hatten, kann keinesfalls (mehr) die Grundlage von Begegnung sein. Dies macht sie durch ihren Vortrag und ihre rhetorischen Revolten unmissverständlich deutlich. Damit sagt sie zugleich, dass der Ort der Indigenen nicht nur post\_kolonial überschrieben und auf stumm gestellt (worden) ist, sondern dass er als inakzeptabler für Indigene selbst nicht existent ist. Der Ort der Indigenen kann nur wo/*anders* als wir (schon) wissen, sein. Er kann, so würde ich es hier abschließend deuten, erst in dekolonialer Begegnung Ort werden.

---

<sup>643</sup> Der letzte Satz ihres Vortrags lautet: „So if you were waiting for an Indian with feathers and paint and almost semi nude, I am so sorry to have disappointed you.“ (Terena, *Palestra...*, 2017; engl. Übersetzung von Alves.)

# LITERATUR- & QUELLENVERZEICHNIS

## 1. Primärliteratur von Maria Thereza Alves

### (publizierte & unpublizierte Bücher, Texte, Vorträge, Interviews, Filme; chronologisch)

[www.mariatherezaalves.org](http://www.mariatherezaalves.org): Die Künstlerwebseite von Maria Thereza Alves, die ich 2015/2016 gestaltet habe, betreue ich seither in enger Zusammenarbeit mit der Künstlerin. Ich verstehe sie als wesentlichen Teil dieser Forschungsarbeit. Sie gibt Auskunft und Überblick über publizierte und unpublizierte Texte, Arbeiten und Projekte der Künstlerin. Der größte Teil der von mir verwendeten Quellen/Referenzen ist hier aufgeführt.

- Alves, Maria Thereza et al., *Written Statement submitted by the International Indian Treaty Council*, Category II Consulative Status, United Nations Commission on Human Rights, 35th Session Report, New York, Geneva 1979, unter: [http://www.mariatherezaalves.org/assets/files/1979\\_unstatement.pdf](http://www.mariatherezaalves.org/assets/files/1979_unstatement.pdf) (aufgerufen am 1.12.2018).
- dies., *Brazilian Information Center*, Flugblatt, New York o.J. (ca. 1980/81).
- dies., *Evaluation of CLASP*, New York 27.2.1981 (unpubl.).
- dies., *Brazilian Information Center. Brazil News Summary, April 1 to 24*, New York 1981.
- dies., *Brazilian Information Center. Brazil News Summary, April 25 to May 25*, New York 1981.
- dies., *Brazilian Information Center. Brazil News Summary. Summer Briefs. May 26 to August 31*, New York 1981.
- dies., *Clear View of Brazil Indians*, in: *Guardian New York*, April 16, 1980.
- dies., *250,000 metalworkers end 6-week strike in Brazil*, in: *Guardian New York*, May 28, 1980.
- dies., *Workers Resistance in Brazil: With a Case Study of the Peons of Sao Bernardo do Campo*, Plainfield, Vermont, 1.12.1980 (Goddard College, unpubl.).
- dies. & Bueno, Ines Rosa, *Brazil Union Leader Convicted*, in: *Guardian New York*, March 11, 1981.
- dies., „Pixote“ *Brazilian Society in Focus*, in: *Guardian New York*, November 11, 1981.
- dies., *The Making of Brazil's Pixote*, in: *Guardian New York*, November 11, 1981.
- dies., *I Discover Gabriel Garcia Marquez*, in: *Art and Artists*, Vol. 12, No. 8, New York, 1983, S. 14 f.
- dies., *Recipes for Survival*, o.O. 1983/2017 (unpubl. Buchtyposkript).
- dies., *A Dialectical Approach to Photography*, New York (The Cooper Union), 1.12.1984 (unpubl.).
- dies., *Artists Communicating*, New York (The Cooper Union), 2.12.1984 (unpubl.).
- dies., *Angelo Kreta*, in: *Stake*, Vol. 1, No. 2, Maryland 1985, S. 10 f.
- dies., *Analysis of „Local Color“*, New York (The Cooper Union), 19.4.1985 (unpubl.).
- dies., *Breaking Away from the Documentary*, New York (The Cooper Union), 5.5.1985 (unpubl.).
- dies., *Freedom Within - Introduction*, in: State University of New York at Stony Brook New York (Hg.), *Freedom Within. Paintings by Juan Sanchez and Installations by Alfredo Jaar*, The Fine Arts Center Art Gallery, New York 1985 (unpag.).
- dies., *The Shattering of the Myth of Carmen Miranda in the Backlands of Brazil*, o.O., o.J. (ca. 1988, unpubl., nahezu identisch mit dem Buchtyposkript „Recipes for Survival“, 1983/2017).
- dies., *Cover Letter (for the Manuscript: The Shattering of the Myth of Carmen Miranda in the Backlands of Brazil)*, o.O., o.J. (ca. 1988, unpubl.).
- dies., *On Brazil, Brazilians, and Brazilianicity*, Cuernavaca, Mexico, o.J. (ca. 1989, unpubl.).
- dies., *Greens in New York*, New York, o.O., o.J. (ca.1988, unpubl.).
- dies., *The Green Party in Brazil*, Cuernavaca, Mexico, 1989 (unpubl.).
- dies., *Brazilian Greens*, New York, o.O., o.J. (ca. Ende 1988/Anfang 1989, unpubl.).
- dies., *Brazilian Green Party Delegation to Europe*, São Paulo, Juli 1989 (unpubl.).
- dies., *Eco Sindical Amazonas*, o.O., 6.10.1991 (unpubl.).
- Alves, Maria Thereza, (o.T.), 20.8.1994 (unpubl.).
- Alves, Maria Thereza & Peter Weibel, *A Brief History of Colonialism*, Graz 1996.
- dies., *Minus One Dimension: Zinneke Reflections. A project by Maria Thereza Alves*, Brüssel 1997.

dies., *Maria Thereza's Place by Michael*, 1997 (unpubl.).

dies., *Workers in Europe. A proposal by Maria Thereza Alves for the Ludwig Forum*, o.O., o.J. (ca.1999, unpubl.).

dies., *Artist's experience in between*, o.O., o.J. (ca. 2000, unpubl.).

dies., *Chico Mendes. Anti-Heroes and the Law of Gravity*, o.O., 2000 (unpubl.).

dies., (*In the mid-eighties, after a visit to my hometown...*), o.O., o.J. (ca. 2000, unpubl.).

dies., *Brazilian Recipes (Introduction)*, o.O., o.J. (ca. 2001, unpubl.).

dies., *A Walk in Split Toes Canvas Shoes*, Berlin 2001 (unpubl.).

dies., (*I am resigning as moderator...*), Berlin 2001 (unpubl.).

dies., *Silk, Bricks and the Moabit Prison - - -*, Berlin 2001 (unpubl.).

dies., *WAKE. A project by Maria Thereza Alves (A publication in Conjunction with the Exhibition 4FREE at BüroFriedrich)*, Berlin 2001.

dies., *Diothio Dhep*, Filmskript, o.O., 2004.

dies., *Diothio Dhep*, Video transferred to DVD (Farbe, Sound, 2:35 Min.), 2004.

dies., [Interview], in: Champesme, Marie-Thérèse & Laurent Le Sergent (Hgg.), *L' universel? Dialogues avec Senghor, Joal-Fadiouth, Senegal* 2004, S. 99.

dies., *And the Rest Remains Alien*, in: Bergen National Academy of the Arts (KHiB) (Hg.), *Heim Again. Identity, Ideology & Geography*, Bergen 2005, S. 14-15.

dies., *Seeds of Change*, Überblicksportfolio im Archiv von Alves, o.O., o.J. (ca. 2005, unpubl.).

dies., *Seeds of Change: Dunkirk. Where did it all go? Introduction*, o.O., 2005 (unpubl.).

dies. & Jimmie Durham, *No Brazil Without Us*, in: Andrews, Max (Hg.), *Land, Art. A Cultural Ecology Handbook*, London 2006, S. 84-87.

dies., Jimmie Durham & Michael Taussig, *Museum of European Normality*, in: International Foundation Manifesta (Hg.), *Manifesta 7. Index*, Mailand 2008, S. 168.

dies., *Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display Among European Populations*, Filmskript, o.O., 2008.

dies., *Tchám Krai Kytôm Pandã Grét / Male Display Among European Populations*, Digital SD-Video (Farbe, Sound, 2:21 Min.), 2008.

dies., *Iracema (de Questembert). A Video Proposal by Maria Thereza Alves (for Hou Hanru)*, o.O., o.J. (ca. 2008, unpubl.).

dies., *Iracema (de Questembert)*, Filmskript, o.O., 2008/2009.

dies., *Iracema (de Questembert)*, Digital SD-Video (Farbe, Sound, 26:44 Min.), 2009.

dies., *Art and Ecology*, Mailand 2009 (unpubl.).

dies., *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak*, Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), Lissabon 2010.

dies., *Falando do Coração*, in: Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak*, Lissabon 2010, S. 11-12.

dies., *Seeds of Change: 1999-2010*, (Einführungstext für ein unrealisiertes „Seeds of Change“ Buchprojekt), o.O., o.J (ca. 2010, unpubl.).

dies., *Cannibalismo no Brasil desde 1500*, in: Fórum Permanente, *Revista #4*, São Paulo 2013, unter: <http://www.forumpermanente.org/revista/numero-4/textos/canibalismo-no-brasil-desde-1500> (aufgerufen am 7.8.2018).

dies., *Cannibalism in Brazil since 1500*, Berlin 11.7.2013, unter: <http://www.mariatherezaalves.org/texts-by-alves/> (aufgerufen am 7.8.2018).

dies., *Recipes for Survival (Introduction)*, o.O., o.J. (ca. 2016, unpubl.).

dies., *Close to Home*, Vortrag auf der Konferenz „Cultivation: Vegetal Lives, Global Systems and the Politics of Planting“, Goldsmith College, London, 18./19. März 2016 (unpubl.).

dies., (*o.T.*), Vortrag in den Ufer Studios Berlin, 11.8.2016 (unpubl.).

dies., *Namé stá*, o.O., August 2016, unter: <http://www.mariatherezaalves.org/works/a-possible-reversal-of-missed-opportunities-uma-possivel-reversao-de-opportunidades-perdidas?c=18> (aufgerufen am 20.7.2019).

dies., *Some Considerations about European Concepts of Race since the Renaissance*, in: Stepken, Angelika, Eva-Maria Troelenberg & Mariechen Danz (Hgg.), *Unmapping the Renaissance*, Nürnberg 2017, S. 88-103.

dies., *El Largo Camino a Xico. / The Long Road to Xico. 1991-2015*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla und Pedro De Llano (Hgg.), Sevilla & Berlin 2017.

dies., *Descolonizando o Brasil (Decolonizing Brazil)*, Keynote Lecture auf der Konferenz „Through, From, To Latin America Networks. Circulations and Artistic Transits from the 1960s to the Present“, Nova Universidade Lissabon, 27.11. 2017 (unpubl.).

dies., *Subverting Stupidity*, Vortrag an der Beaux-Arts de Paris, 7.6.2018. (unpubl.)

dies., *Extra Luggage*, Vortrag an der Technischen Universität Berlin, Berlin 28.6.2018 (unpubl.)

dies., *Recipes for Survival*, Austin 2018.

dies., *Wake: Reintroducing the Obliterated Flora of the Spree Riverbank*, in: Rosenthal, Stephanie (Hg.), *Garten der irdischen Freuden / Garden of Earthly Delights*, Mailand 2019, S. 304-309.

dies. & Richard W. Hill, *The Freedom to Develop What Is Necessary: Maria Thereza Alves Interviewed by Richard William Hill. Documenting a Cross-Cultural Politics and Aesthetics*, in: Bomb Magazine, March 16, 2020, unter: <https://bombmagazine.org/articles/the-freedom-to-develop-what-is-necessary-maria-thereza-alves-interviewed/> (aufgerufen am 16.3.2020).

dies. & Wilma Lukatsch, *Exercises in Decolonizing Ones Imagination ~ Weaving Common Ground*, in: Bauer, Julian, Maja Figge, Lisa Großmann & Wilma Lukatsch (Hgg.), *Decolonizing Arts. Aesthetic Practices of Learning and Unlearning. Anthology Based on a Lecture Series by the DFG Research Training Group „The Knowledge in the Arts“*, Bielefeld 2021 (upcoming).

### **1.1. Mitverantwortliche Herausgaben**

*C.L.A.S.P. Bulletin*. (Journal Vol.1, No.1, Fall 1980), The Caribbean and Latin America Solidarity Project (Hgg.), New York 1980.

*C.L.A.S.P. Bulletin*. (Journal Vol.1, No.2, Spring 1981), The Caribbean and Latin America Solidarity Project (Hgg.), New York, 1981.

### **1.2. Briefe, E-Mail-Korrespondenzen und Gespräche**

#### **(Transkriptionen sofern nicht anders angegeben von der Autorin)**

Alves, Maria Thereza, (*unpublizierter Brief an Daniel*), o.O., 21.3.1986.

dies., (*unpublizierter Brief an France Morin*), o.O., 1991.

dies., E-Mail an W.L., 17.12.2015

dies., E-Mail an W.L., 21.12.2015.

dies., E-Mail an W.L., 10.1.2016.

dies., E-Mail an W.L., 25.1.2016.

dies., Interview mit W.L., 21.2.2016.

dies., Interview mit W.L., 8.3.2016.

dies., Interview mit W.L., 21.2.2016.

dies., Interview mit W.L., 8.4.2016.

dies., Interview mit W.L., 20.4.2016.

dies., Interview mit W.L., 11.8.2016.

dies., (*Letter to a Fulbright Scholar on Native Issues and Reality*), E-Mail-Korrespondenz mit einer Fulbright-Stipendiatin, 22.6.2017 (unpubl.).

dies., Interview mit W.L., 23.7.2017.

dies., Interview mit W.L., 10.8.2017.

dies. & Yudi Rafael, (*Answers to Yudi Rafael on Decolonizing Brazil and Works*), mehrteiliges E-Mail-Interview von Yudi Rafael mit Alves, 2018 (unpubl., Publikation in Vorbereitung).

dies., (*Jumping into 1984 [Five Answers by Alves to Five Questions she put in 1984 to Alfredo Jaar and Juan Sanchez]*), E-Mail-Interview mit W.L., 1.5.2018.

dies., E-Mail an W. L., 14.12.2019.



## **2. Sekundärliteratur (alphabetisch)**

*136 variations of Brazilian skin colors*, US Today, 8.7. 2014, unter:

<https://eu.usatoday.com/story/sports/soccer/2014/07/08/136-variations-of-brazilian-skin-colors/12373343/>

(aufgerufen am 26.9.2018).

///

**Agee**, James & Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men (Three Tenant Families)*, New York 1966.

**Alencar**, José de, *Iracema. The Honey-Lips. A Legend of Brazil*, London 1886.

ders., *Iracema*, New York 2000.

**Anderson**, Cathleen E., *Moacir. The Forgotten Son in José de Alencars „Iracemas“*, in: Romance Notes, Vol. 38, No. 2, Winter 1998, S. 139-147.

**Andrade**, Oswald de, *Anthropophagisches Manifest (1928)*, in: Exner, Isabel & Gudrun Rath (Hgg.),

Lateinamerikanische Kulturtheorien. Grundlagentexte, Konstanz 2015, S. 45-50.

**Anzaldúa**, Gloria & Cherrie Moraga (Hgg.), *Entering the Lives of Others. Theory in the Flesh*, in: diess. (Hgg.),

This Bridge Called My Back. Writings by Radical Women of Color, Albany 2015, S. 19.

**Asher**, Kiran, *Latin American Decolonial Thought, or Making the Subaltern Speak*, in: Geography Compass Vol. 7, No. 12, 2013, S. 832-842.

**Atkinson**, Judy, *The Value of Deep Listening – The Aboriginal Gift to the Nation*, Vortrag TEDxSydney in Sydney, 16.6.2017, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=L6wiBKClHqY> (aufgerufen am 5.11.2018).

///

**Baldwin**, James, *The Fire Next Time*, London 2017.

**Baniwa**, Omawalieni [port. Eliane C. Guilherme], *Três formas certas de chamar os indígenas*, SESC Sorocaba,

2018, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GbjyacQrG5Y> (aufgerufen am 20.3.2019).

**Baqueiro** Paraiso, Maria Hilda, *Krenak*, in: Povos Indígenas no Brasil, 1998/2018, unter:

<https://pib.socioambiental.org/en/Povo:Krenak> (aufgerufen 12.11.2019).

**Barkhausen**, Anna & Martina Schulze, *Bildungssystemanalyse Brasilien 2016*, DAAD (Hg.), Bonn 2016.

**Belting**, Hans, Andrea Buddensieg, Peter Weibel & Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe (Hgg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA & London 2013.

**Benjamin**, Walter, *Zur Kritik der Gewalt*, in: ders., *Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze*, Frankfurt am Main 2017, S. 28-65.

**Benninghoff-Lühl**, Sibylle & Annette Leibling (Hgg.), *Brasilien – Land ohne Gedächtnis?*, Hamburg 2001.

**Benveniste**, Émile, *Gift and Exchange in the Indo-European Vocabulary*, in: Schrift, Alan D. (Hg.), *The Logic of the Gift. Toward an Ethic of Generosity*, New York 1997, S. 33-42.

**Birch**, Tony, „On What Terms Can We Speak?“ *Refusal, Resurgence and Climate Change*, in: Coolabah, No. 24 & 25, 2018 (unpag.), unter: <http://revistes.ub.edu/index.php/coolabah/article/view/22069> (aufgerufen am 8.4.2019).

**Boal**, Augusto, *Theater der Unterdrückten: Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler*, Frankfurt am Main 1989.

**Bock**, Jürgen, *botoque –*, in: Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak*, Lissabon 2010, S. 7-10.

**Braz**, Albert, *Fictions of Mixed Origins. Iracema, Tay John, and Racial Hybridity in Brazil and Canada*, in: AmeriQuests, Vol. 10, No. 1, 2012.

**Broeck**, Sabine, *Dekoloniale Entbindung. Walter Mignolos Kritik an der Matrix der Kolonialität*, in: Reuter, Julia & Alexandra Karentzos (Hgg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 165-175.

**Brooke**, James, *For Brazil's Indians, a Final Way Out*, in: The New York Times, June 1, 1991, unter:

<https://www.nytimes.com/1991/06/01/world/dourados-journal-for-brazil-s-indians-a-final-way-out.html>

(aufgerufen am 23.6.2018).

**Buarque de Holanda**, Sérgio, *Die Wurzeln Brasiliens*, Frankfurt am Main 1995.

- Buarque de Hollanda**, Heloisa, *Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition*, in: Tomassi, Noreen, Mary Jane Jacob, Ivo Mesquita, Fundação Memorial da América Latina & Bienal Internacional de São Paulo (Hgg.), *American Visions – Visiones de las Américas. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, New York 1994, S. 125-130.
- Budney**, Jen, *Lines Converging. The Urgent Ethnography of Maria Thereza Alves' „Brazilian Recipes“*, o.O., 2000 (unpubl.).
- Butler**, Judith, *Kritik der ethischen Gewalt. Adorno-Vorlesungen 2002*, Frankfurt am Main 2003.
- Byrd**, Jodi A., *The Transit of Empire. Indigenous Critiques of Colonialism*, Minneapolis 2011.
- dies. & Michael Rothberg, *Between Subalternity and Indigeneity. Critical Categories for Postcolonial Studies*, in: *Interventions* Vol. 13, No. 1, 2011, S. 1-12.
- ///
- Caldwell**, Kia Lilly, *Negras in Brazil. Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*, New Brunswick 2007.
- Caminos** – *Eine Reise durch die Geschichte Lateinamerikas*, Lexikon des Lateinamerika-Institut der Freien Universität Berlin, unter: <https://www.lai.fu-berlin.de/e-learning/projekte/caminos/lexikon/requerimiento.html> (aufgerufen am 27.4.2020).
- Carneiro da Cunha**, Manuela (Hg.), *História Dos Índios no Brasil*, São Paulo 1998.
- dies., „Culture“ and Culture. *Traditional Knowledge and Intellectual Rights*, Chicago 2009.
- Carvalho**, José Jorge de, *Inclusão Étnica e Racial no Ensino Superior: Um Desafio para as Universidades Brasileiras*, Brasília, DF 2005.
- dies., *Inclusão Étnica e Racial no Brasil. A Questão das Cotas no Ensino Superior*, São Paulo 2006.
- Castro**, Juan E. de, *Mestizo Nations. Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*, Tucson 2002.
- Champesme**, Marie-Thérèse & Laurent Le Sergent [Hgg.], *L' universel? Dialogues avec Senghor*, Joal-Fadiouth, Senegal 2004.
- dies., *Foreword*, in: dies. (Hgg.), *L' universel? Dialogues avec Senghor*, Joal-Fadiouth, Senegal 2004, S. 93 f.
- Chérel**, Emmanuelle, *Iracema (de Questembert)*, in: Musée du Château des ducs de Bretagne & Pierre-Jean Galdin (Hgg.), *Maria Thereza Alves*, Nantes 2013, S. 73-80.
- Coessens**, Piet, *A texture of wounds*, in: Alves, Maria Thereza, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections. A project by Maria Thereza Alves*, Brüssel 1997, S. 73-74.
- Cohen**, Stanley, *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering*, Cambridge, UK & Malden, MA 2001.
- Covarrubias**, Julio, *Letting Go of Mestizaje. Settler Colonialism and Latin American/Latinx Philosophy*, o.O. 2018, unter: [https://www.academia.edu/38167184/Letting\\_Go\\_of\\_Mestizaje\\_Settler\\_Colonialism\\_and\\_Latin\\_American\\_Latinx\\_Philosophy](https://www.academia.edu/38167184/Letting_Go_of_Mestizaje_Settler_Colonialism_and_Latin_American_Latinx_Philosophy) (aufgerufen am 28.8.2019).
- dies., „To Make Myself Known“: *Colonial Erasure and Hermeneutical Tragedy*, Vortrag auf der Konferenz „Resistant Imaginations“ an der University of Oregon, Eugene, Februar 2019, unter: [https://www.academia.edu/39053005/To\\_Make\\_Myself\\_Known\\_Colonial\\_Erasure\\_and\\_Hermeneutical\\_Tragedy](https://www.academia.edu/39053005/To_Make_Myself_Known_Colonial_Erasure_and_Hermeneutical_Tragedy) (aufgerufen am 28.8.2019).
- Cusicanqui**, Silvia Rivera, *The Historical Horizons of Internal Colonialism*, o.O., 1991, unter: [http://www.web.ca/~bthomson/bobs\\_files/Cusicanqui\\_Historical\\_Memory.pdf](http://www.web.ca/~bthomson/bobs_files/Cusicanqui_Historical_Memory.pdf) (aufgerufen am 29.8.2017).
- dies., *Ch'ixinakax utxiwa: A Reflection on the Practices and Discourses of Decolonization*, in: *South Atlantic Quarterly* 111, Vol. 1, 2012, S. 95-109.
- dies., *Ch'ixinakax utxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung*, Münster 2018.
- dies., *Tinta Limón Ediciones - tintalimon.com.ar*, in: dies., *Ch'ixinakax utxiwa. Eine Reflexion über Praktiken und Diskurse der Dekolonisierung*, Münster 2018, S. 99.
- dies. & Paulo Ilich Bacca, *Ethnography of the Double Bind. A Conversation with Aymara Sociologist, Silvia Rivera Cusicanqui*, o.O., 2018, unter: <https://theanarchistlibrary.org/library/paulo-ilich-bacca-ethnography-of-the-double-bind> (aufgerufen am 15.12.2018).
- ///

**Daniel**, G. Reginald, *Race and Multiraciality in Brazil and the United States. Converging Paths?*, University Park, PA 2006.

**Dantas**, Fernando Antonio de Carvalho, *Os Povos Indígenas Brasileiros e a „Cidadania Ativa“*, in: *Argumenta Journal Law*, No. 5, 2005, S. 180-194.

**Dávila**, Jerry, *Brazilian Race Relations. A Changing Context*, in: *The Latin Americanist*, Vol. 56, No. 4, 2012, S. 1-10.

**Deloria Jr.**, Vine, *Red Earth, White Lies. Native Americans and the Myth of Scientific Fact*. Golden, Colorado 1997.

ders. & Daniel R. Wildcat, *Power and Place. Indian Education in America*, Golden, Colorado 2001.

**Denzin**, Norman K., Yvonna S. Lincoln & Linda Tuhiwai Smith, (Hgg.), *Handbook of Critical and Indigenous Methodologies*, Los Angeles 2008.

**Derrida**, Jacques, „*Man muss wohl essen“ oder die Berechnung des Subjekts (Gespräch mit Jean-Luc Nancy)*, in: ders., *Auslassungspunkte. Gespräche*, Wien 1998, S. 267-298.

ders., *Adieu. Nachruf auf Emmanuel Lévinas*, München 1999.

ders., *Gewalt und Metaphysik. Essay über das Denken Emmanuel Levinas*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt am Main 2016, S. 121-235.

**Dixon**, Kwame & Ollie A. Johnson (Hgg.), *Comparative Racial Politics in Latin America*, New York 2019.

**Donald**, Dwayne, *On What Terms Can We Speak?*, Vortrag an der University of Lethbridge, Kanada, 2010, unter: <https://vimeo.com/15264558> (aufgerufen am 10.12.2018).

**Donnelly**, Hannah, *Indigenous Futures and Sovereign Romanticisms. Belonging to a Place in Time*, in: García-Antón, Katya & Liv Brissach (Hgg.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Amsterdam 2018, S. 259-274.

**Dornhof**, Sarah, Birgit Hopfener, Nanne Buurman & Barbara Lutz (Hgg.), *Situating Global Art Topologies – Temporalities – Trajectories*, Bielefeld 2016.

**Driskill**, Qwo-Li, Daniel Heath Justice, Deborah A. Miranda & Lisa Tatonetti (Hgg.), *Sovereign Erotics. A Collection of Two-Spirit Literature*, Tucson 2011.

**Durham**, Jimmie, *The Ground Has Been Covered*, in: Fisher, Jean (Hg.), *A Certain Lack of Coherence. Writings on Art and Cultural Politics*, London 1993, S. 136-142.

ders., *Cowboys and ...*, in: Fisher, Jean (Hg.), *A Certain Lack of Coherence. Writings on Art and Cultural Politics*, London 1993, S. 170-186.

ders., *A Friend of Mine Said That Art is a European Invention*, in: Fisher, Jean & Institute of International Visual Arts (Hgg.), *Global Visions. Towards a New Internationalism in the Visual Arts*, London 1994, S. 113-119.

ders., Nikos Papastergiadis & Laura Turney, *On Becoming Authentic: Interview with Jimmie Durham*, Prickly Pear Pamphlets No. 10, Cambridge, UK 1996.

ders. & Maria Thereza Alves, *No Brazil Without Us*, in: Andrews, Max (Hg.), *Land, Art. A Cultural Ecology Handbook*, London 2006, S. 84-87.

ders., *Essay über das indigene Volk der Krenak: Quacks Rückkehr*, in: taz, 22.4.2011, unter: <https://taz.de/Essay-ueber-das-indigene-Volk-der-Krenak/!5122145/> (aufgerufen am 11.11.2019).

ders., *(Krenak Text)*, o.O., 2011 (englische Originalvorlage des taz Artikels vom 22.4.2011).

**Dussel**, Enrique, *Der Gegendiskurs der Moderne. Kölner Vorlesungen*, Wien 2018.

///

**Elkins**, James (Hg.), *Is Art History Global?*, New York & London 2006.

**Escobar**, Arturo, *Worlds and Knowledges Otherwise*, in: *Cultural Studies* Vol. 21, No. 2, 2007, S. 179-210.

**Esterbauer**, Reinhold, *Schattenspendende Moderne. Zu Levinas' Auffassung von Kunst*, in: Freyer, Thomas & Richard Schenk (Hgg.), *Emmanuel Levinas: Fragen an die Moderne*, Wien 1996.

///

**Falkenhausen**, Susanne von, *Jenseits des Spiegels. Das Sehen in Kunstgeschichte und Visual Culture Studies*, Paderborn 2015.

- Frago**, Claire, *Whose History? Why? When? Who Benefits, and Who Doesn't?*, in: Mattos Avolese, Claudia & Roberto Conduru (Hgg.), *New Worlds. Frontiers, Inclusion, Utopias*. São Paulo 2017, 283–303.
- Ferreira da Silva**, Denise, *Toward a Global Idea of Race*, Minneapolis 2007.
- Fisher**, Jean, *Towards a Metaethic of Shit*, in: Papastergiadis, Nikos (Hg.), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, London 2003, S. 69-84.
- dies. & Gerardo Mosquera (Hgg.), *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. New York & Cambridge, MA 2004.
- dies., *Migration's Silent Witness*, in: Read, Simon (Hg.), *Plot: Confluens Three*, London 2008, S. 32-37.
- dies., *The Importance of Words and Actions*, in: Musée du Château des ducs de Bretagne & Pierre-Jean Galdin (Hgg.), *Maria Thereza Alves*, Nantes 2013, S. 7-15.
- Freire**, Paulo, *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Reinbek bei Hamburg 1973.
- dies., *Dialog als Prinzip. Erwachsenenalphabetisierung in Guinea Bissau*, Wuppertal 1980.
- dies., *Cultural Action for Freedom*, Harvard Educational Review (Hg.), Cambridge, MA 2000.
- dies., „Interview with Paulo Freire“ (*Paulo Freire's last public interview, given to Literacy.org*), 1996, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=aFWjnkFypFA> (aufgerufen am 14.7.2018).
- Frenette**, Marco, *Preto e Branco. A Importância da Cor da Pele*, São Paulo 2001.
- Freyre**, Gilberto, *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, München 1990.
- Fromm**, Erich, *Einleitung*, in: Illich, Ivan D., *Almosen und Folter. Verfehlt Fortschritt in Lateinamerika*, München 1970, S. 5-7.
- ///
- García-Antón**, Katya & Liv Brissach (Hgg.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Amsterdam 2018.
- Garneau**, David, *Can I Get a Witness? Indigenous Art Criticism*, in: García-Antón, Katya & Liv Brissach (Hgg.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Amsterdam 2018, S. 15-31.
- Glaubrecht**, Matthias, *Die Reise des Maximilian Prinz zu Wied-Neuwied nach Brasilien. Oder was vom Reisen bleibt*, in: Wied-Neuwied, Maximilian Alexander Philipp zu, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*, Berlin 2015, S. 550-584.
- Goldstein**, Alyosha, Juliana Hu Pegues, & Manu Vimalassery, *Introduction. On Colonial Unknowing*, in: *Theory & Event. Special Issue: „On Colonial Unknowing“* (Guest Editors: Alyosha Goldstein, Juliana Hu Pegues, and Manu Vimalassery), Vol. 19, No. 4, 2016 (unpag.), unter: <https://muse.jhu.edu/article/633283> (aufgerufen am 17.8.2019).
- dies., *Colonial Unknowing and Relations of Study*, in: *Theory & Event*, Vol. 20, No. 4, Oktober 2017, S. 1042-1054.
- Gone**, Joseph P., William E. Hartmann, Dennis C. Wendt, Rachel L. Burrage & Andrew Pomerville, *American Indian Historical Trauma. Anticolonial Prescriptions for Healing, Resilience, and Survivance*, in: *American Psychologist* 74, 2019, S. 6-19.
- Grande**, Sandy, *Red Pedagogy. Native American Social and Political Thought*, Lanham 2004.
- dies., *Refusing the University*, in: Tuck, Eve & K. Wayne Yang (Hgg.), *Toward What Justice? Describing Diverse Dreams of Justice in Education*, New York 2018, S. 47-65.
- Guimarães**, Antonio Sérgio Alfredo & Lynn Huntley (Hgg.), *Tirando a Máscara. Ensaio sobre o Racismo no Brasil*, São Paulo 2000.
- Giunta**, Andrea, *Notes on Art History in Latin America*, in: Elkins, James (Hg.), *Is Art History Global?*, New York & London 2006, S. 27-39.
- Guishard**, Monique & Eve Tuck, *Uncollapsing Ethics. Racialized Sciencism, Settler Coloniality, and Ethical Framework of Decolonial Participatory Action Research*, in: Kress, Tricia M., Malott Curry & Bradley J. Porfilio (Hgg.), *Challenging Status Quo Retrenchment, New Directions in Critical Research*, Charlotte, NC 2013, S. 3-27.
- Guzmán**, Tracy Devine, *Native and National in Brazil. Indigeneity after Independence*, Chapel Hill 2013.
- ///

- Haberly**, David T., *Three Sad Races. Racial Identity and National Consciousness in Brazilian Literature*, Cambridge UK 2012.
- Hahn**, Barbara, *Die Wunde des Jahrhunderts. Anders als Sein geschieht. Bücher von und über den französischen Religionsphilosophen Emmanuel Levinas*, in: Zeit, Ausgabe 50, 1992, unter: <https://www.zeit.de/1992/50/die-wunde-des-jahrhunderts> (aufgerufen am 20.2.2019).
- Halberstam**, Jack, *The Wild Beyond. With and for the Undercommons*, in: Moten, Fred & Stefano Harney, *The Undercommons. Fugitive Planning & Black Study*, Wivenhoe 2013, S. 5-12, unter: <http://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf> (aufgerufen 29.6.2019).
- ders., *Strategy of Wildness*, in: Critique & Praxis, Columbia Center for Contemporary Critical Thought, Vol. 13, No. 13, 25. Februar 2013 (unpag.), unter: <http://blogs.law.columbia.edu/praxis1313/jack-halberstam-strategy-of-wildness/> (aufgerufen am 24.10.2019).
- ders., *Notes on Wildness (This is Not a Manifesto)*, Vortrag am Hemispheric Institute of Performance & Politics, New York University, New York, 22.6.2014, unter: <https://hemisphericinstitute.org/en/enc14-5-minute-manifestos/item/2608-enc14-5min-halberstam.html> (aufgerufen am 24.10.2019).
- ders. & Tavia Nyong'o, *Introduction: Theory in the Wild*, in: South Atlantic Quarterly, Vol. 117, No. 3, 2018, S. 453-464.
- Hall**, Budd L. & Rajesh Tandon, *Decolonization of Knowledge, Epistemicide, Participatory Research and Higher Education*, in: Research for All, Vol. 1, No. 1, 2017, S. 6-19.
- Hanchard**, Michael George (Hg.), *Racial Politics in Contemporary Brazil*, Durham 1999.
- Haraway**, Donna, *Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in: Feminist Studies, Vol. 14, No. 3, Autumn 1988, S. 575-599.
- dies., *Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive*, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main 1995, S. 73-97.
- dies. & Katharina Pühl, „Wir sind immer mittendrin“. *Ein Interview mit Donna Haraway*, in: dies., *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main 1995, S. 98-122.
- dies., *Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere*, in: dies. *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg 2017, S. 35-123.
- dies. & Thyrza Nichols Goodeve, *How Like A Leaf. An Interview with Thyrza Nichols Goodeve*, New York 2000.
- dies. & Jacobin Radio (Podcast), *The Dig: Cyborg Revolution with Donna Haraway. (Donna Haraway for Jacobin Radio)*, 9.5.2019, unter: <https://podtail.com/podcast/jacobin-radio/the-dig-cyborg-revolution-with-donna-haraway/> (aufgerufen am 9.5.2019).
- Hartman**, Saidiya, *Venus in Two Acts*, in: Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism, Vol. 12, No. 2, 2008, S. 1-14.
- dies., *Wayward Lives, Beautiful Experiments. Intimate Histories of Social Upheaval*, New York 2019.
- Hasenbalg**, Carlos & Suellen Huntington, *Brazilian Racial Democracy. Reality or Myth?*, in: Humboldt Journal of Social Relations, Vol. 10, No. 1, Fall/Winter 1982/83, S. 129-142.
- Hill**, Richard W., *Native Identity and the Possibilities of Criticism*, in: Thunder Bay Art Gallery (Hg.), Ontario 1996, S. 10-16.
- ders., *The Question of Agency in the Art and Writing of Jimmie Durham*, Middlesex University, London 2010 (unpubl. Dissertation).
- ders., *Art by Indigenous Artists, or Art about Indigenous Issues?*, in: Canadian Art, Monthly Column, December 20, 2016.
- ders., *Borderless Histories. The Botanical Art of Maria Thereza Alves*, in: Third Text, Vol. 32, No. 2-3, 2018, S. 273-289.
- ders. & Maria Thereza Alves, *The Freedom to Develop What Is Necessary: Maria Thereza Alves Interviewed by Richard William Hill. Documenting a Cross-Cultural Politics and Aesthetics*, in: Bomb Magazine, 16.3.2020, unter: <https://bombmagazine.org/articles/the-freedom-to-develop-what-is-necessary-maria-thereza-alves-interviewed/> (aufgerufen am 16.3.2020).

- Hinterberger**, Amy, *Feminism and the Politics of Representation. Towards a Critical and Ethical Encounter with "Others"*, in: Journal of International Women's Studies, Vol. 8, No. 2, 2007, S. 74-83.
- Holmes**, Cindy & Sarah Hunt, *Everyday Decolonization: Living a Decolonizing Queer Politics*, in: Journal of Lesbian Studies, Vol. 19, No. 2, 2015, S. 154-172.
- dies. & Amy Piedalue, *Violence, Colonialism and Space: Towards a Decolonizing Dialogue*, in: ACME (An International Journal for Critical Geographies), Vol. 4, No. 2, 2015, S. 540-570.
- Hopkins**, Candice, *Sounding the Margins: A Choir of Minor Voices*, Vortrag in Small Projects, in Tromsø am 14.6.2016, unter: <http://norskuratorforening.no/portfolio/item/lecture-series-6-candice-hopkins/> (aufgerufen am 11.10.2016).
- dies., *Deep Listening, Open Ears & Decolonial Thought. Art of the MOOC: Experiments with Sound*, Universitätskurs an der Duke University und an der Universität der Künste Berlin 2018, unter: <https://www.coursera.org/lecture/experiments-with-sound/deep-listening-open-ears-decolonial-thought-I1FLh> (aufgerufen am 29.1.2019).
- dies. & Raven Chacon, *Sounding the Margins: What Gets Amplified*, in: Bauer, Julian, Maja Figge, Lisa Großmann & Wilma Lukatsch (Hgg.), *Decolonizing Arts. Aesthetic Practices of Learning and Unlearning. Anthology Based on a Lecture Series by the DFG Research Training Group „The Knowledge in the Arts“*, Bielefeld 2021 (upcoming).
- Hunt**, Sarah, *Ontologies of Indigeneity. The Politics of Embodying a Concept*, in: Cultural Geographies, Vol. 21, No. 1, 2013, S. 27-32.
- ///
- Illich**, Ivan, *Entschulung der Gesellschaft. Entwurf eines demokratischen Bildungssystems*, Reinbek bei Hamburg 1973.
- ///
- Jackson**, Shona N., *Creole Indigeneity. Between Myth and Nation in the Caribbean*, Minneapolis 2012.
- Jutila**, Heli M., *Seed Bank and Emergent Vascular Flora of Ballast Areas in Reposaari, Finland*, in: Annales Botanici Fennici 33, Helsinki 1996, S. 165-182.
- dies., *Vegetation and Seed Bank of Grazed and Ungrazed Baltic Coastal Meadows in SW Finland*, Turku 1999.
- ///
- Keck**, Mimi, *Brazil - Metalworkers Strike*, NACLA, 25.9.2007, unter: <https://nacla.org/article/brazil-metalworkers-strike> (aufgerufen am 26.6.2018).
- Konsmo**, Erin Marie & Karyn Recollet, *Afterword: Meeting the Land(s) Where They Are at. A Conversation between Erin Marie Konsmo (Métis) and Karyn Recollet (Urban Cree)*, in: Tuhiwai Smith, Linda, Eve Tuck & K. Wayne Yang (Hgg.), *Indigenous and Decolonizing Studies in Education. Mapping the Long View*, New York 2019, S. 238-251.
- Kovach**, Margaret, *Emerging from the Margins. Indigenous Methodologies*, in: Brown, Leslie Brown & Susan Strega (Hgg.), *Research as Resistance. Critical, Indigenous and Anti-Oppressive Approaches*, Toronto, 2005, S. 19-36.
- dies., *Indigenous Methodologies. Characteristics, Conversations, and Contexts*, Toronto & London 2009.
- Krenak**, Shirley, Douglas Krenak & Tam Krenak, *Os Krenak de Minas Gerais*, in: Lumiar Cité/Maumaus (Hg.), *Dicionário Krenak-Português Português-Krenak*, Lissabon 2010, S. 13-19.
- Kristeva**, Julia, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main 1990.
- dies., *Nachwort. Émile Benveniste – Ein Linguist, der weder verkündet noch verbirgt, sondern bedeutet*, in: Benveniste, Émile, *Letzte Vorlesungen Collège de France 1968 und 1969*, Zürich 2015, S. 143-172.
- ///
- Lagnado**, Lisette & Bienal de São Paulo (Hgg.), *Cultural Anthropophagy: the 24th Bienal de São Paulo 1998*, London 2015.
- Laycock**, Alison, Diane Walker, Nea Harrison & The Lowitja Institute, Australia (Hgg.), *Researching Indigenous Health. A Practical Guide for Researchers*, Melbourne 2011, unter: <https://www.lowitja.org.au/researchers-guide> (aufgerufen am 31.10.2018).

- Lemaire, Ria**, *Re-Reading „Iracema“: The Problem of the Representation of Women in the Construction of a National Brazilian Identity*, in: Luso-Brazilian Review, Vol. 26, No. 2, Winter 1989, S. 59-73.
- Lesser, Jeff**, *Immigration, Ethnicity, and National Identity in Brazil, 1808 to the Present*, Cambridge 2013.
- Lévinas, Emmanuel**, *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität*, Freiburg & München 1987.
- ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München & Wien 1995.
- ders., *Dialog über das Denken an den Anderen*, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München & Wien 1995, S. 257-264.
- ders., *Der Andere, die Utopie und die Gerechtigkeit*, in: ders., *Zwischen uns. Versuche über das Denken an den Anderen*, München & Wien 1995, S. 265-278.
- ders., *Schwierige Freiheit*, Frankfurt am Main 1996.
- ders., *Vom Sein zum Seienden*, Freiburg & München 1997.
- ders. & Nemo, Philippe, *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*, Wien 2008.
- ders., *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg & München 2011.
- Lévi-Strauss, Claude**, *Traurige Tropen*, Frankfurt am Main 1981.
- ders., *Brasilianisches Album*, München 1995.
- Liebsch, Burkhard**, *Nachwort. Anders (als) Anders - Ein Adverb auf Irrwegen? Zum Verhältnis zwischen Emmanuel Levinas und Paul Ricœur*, in: Ricœur, Paul, *Anders. Eine Lektüre von „Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht“ von Emmanuel Levinas*, Wien & Berlin 2015, S. 59-110.
- Lukatsch, Wilma**, *Shifting the Axis – Towards a „non-hungry kind of knowing“*, Berlin, 4.12.2017 (unpubl.).
- dies., *Brasilianisches Notizbuch 10. Juli bis 14. August 2017*, o.O. 2017 (unpubl.).
- dies., *Brasilianisches Notizbuch 15. August bis 19. September 2018*, o.O. 2018 (unpubl.).
- dies. & Maria Thereza Alves, *Exercises in Decolonizing Ones Imagination ~ Weaving Common Ground*, in: Bauer, Julian, Maja Figge, Lisa Großmann & Wilma Lukatsch (Hgg.), *Decolonizing Arts. Aesthetic Practices of Learning and Unlearning. Anthology Based on a Lecture Series by the DFG Research Training Group „The Knowledge in the Arts“*, Bielefeld 2021 (upcoming).
- ///
- Magalhães, Mário**, *Suicidos no Brasil, o País onde o passada nada*, in: The Intercept, 2.5.2018, unter: <https://theintercept.com/2018/05/02/suicidios-brasil-passado-futuro/> (aufgerufen am 11.8.2018).
- Maldonado-Torres, Nelson**, *Post-continental Philosophy. Its Definition, Contours, and Fundamental Sources*, in: The Worlds and Knowledges Otherwise Project (WKO), Vol. 1, Dossier 3, 2006, S. 1-29, unter: <https://globalstudies.trinity.duke.edu/wko-v1d3> (aufgerufen am 19.8.2019).
- ders., *On the Coloniality of Being*, in: Cultural Studies, Vol. 21, No. 2, 2007, S. 240-270.
- Martin, Lee-Ann** (Hg.), *Making a Noise! Aboriginal Perspectives On Art, Art History, Critical Writing, and Community*, Banff, Alberta 2004.
- Martius, Karl Friedrich Philipp von**, *How the History of Brazil Should Be Written*, in: Burns, Bradford E. (Hg.), *Perspectives on Brazilian History*, New York & London 1967, S. 21-41.
- Mattos Avolese, Claudia & Roberto Conduru** (Hgg.), *New Worlds. Frontiers, Inclusion, Utopias*, São Paulo 2017.
- Mauss, Marcel**, *Die Techniken des Körpers*, in: ders., *Soziologie und Anthropologie. Band 2: Gabentausch, Soziologie und Psychologie, Todesvorstellung, Körpertechniken, Begriff der Person*, Ulm 1978, S. 197-220.
- McGranahan, Carole**, *Theorizing Refusal. An Introduction*, in: Cultural Anthropology, Vol. 31, No. 3, 2016, S. 319-325.
- McGrath, Ann & Mary Anne Jebb**, (Hgg.), *Long History, Deep Time. Deepening Histories of Place*, Acton, Australia 2015.
- McKenzie, Marcia & Eve Tuck**, *Place in Research. Theory, Methodology, and Methods*, London & New York 2015.
- Mignolo, Walter**, *Delinking. The Rhetoric of Modernity, the Logic of Coloniality and the Grammar of Decoloniality*, in: Cultural Studies, Vol. 21, No. 2, 2007, S. 449-514.
- ders. & Arturo Escobar (Hgg.), *Globalization and the Decolonial Option*, London 2010.

ders., Alanna Lockward, Rolando Vázquez, Teresa María Díaz Nerio, Marina Grzinic, Tanja Ostojic, Dalida María Benfield et. al., *Decolonial Aesthetics Manifesto*, 2011, unter: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (aufgerufen am 9.2.2017).

ders., *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien & Berlin 2012.

ders., *Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens*, Online-Publikation: eipcp – Europäisches Institut für progressive Kulturpolitik, 2012, unter: <http://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de> (aufgerufen am 1.6.2016).

ders. & Rubén Gaztambide-Fernández, *Decolonial Options and Artistic/Aesthetic Entanglements. An Interview with Walter Mignolo*, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* Vol. 3, No. 1, 2014, S. 196-212.

ders. & Catherine E. Walsh, *On Decoloniality. Concepts, Analytics, Praxis*, Durham 2018.

**Mills**, Charles W., *The Racial Contract*, Ithaca 1997.

ders., *White Ignorance*, in: Sullivan, Shannon & Nancy Tuana (Hgg.), *Race and Epistemologies of Ignorance*, Albany 2007, S. 13-38.

ders., *The Racist Roots of Liberalism*, Vorlesung an der University of King's College, Halifax, 16.9.2010, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=GEr-xXHVjKk> (aufgerufen am 18.4.2019).

**Miner**, Dylan, *Makataimeshekiakiak, Settler Colonialism, and the Specter of Indigenous Liberation*, in: Brown, Nicholas A. & Sarah E. Kanouse (Hgg.), *Re-collecting Black Hawk. Landscape, Memory, and Power in the American Midwest*, Pittsburgh, PA 2015, S. 218-235.

ders., *Mawadisidiwag miinawaa Wiidanokiindiwag // They Visit and Work Together*, in: *Makers Crafters*, 2018, S. 131-134, unter: [www.academia.edu/37012430/Mawadisidiwag\\_miinawaa\\_Wiidanokiindiwag\\_They\\_Visit\\_and\\_Work\\_Together](http://www.academia.edu/37012430/Mawadisidiwag_miinawaa_Wiidanokiindiwag_They_Visit_and_Work_Together) (aufgerufen am 4.8.2020).

**Minh-ha**, Trinh T., *Reassemblage: From the Firelight to the Screen*, 1982/83, Film, unter: [http://www.ubu.com/film/minh\\_reassemblage.html](http://www.ubu.com/film/minh_reassemblage.html) (aufgerufen am 20.1.2020).

dies., *Introduction*, in: *Discourse*, Vol. 8 (SHE, THE INAPPROPRIATE/D OTHER), Fall/Winter 1986/87, S. 3-10.

dies., *Difference: „A Special Third World Women Issue“*, in: *Discourse*, Vol. 8 (SHE, THE INAPPROPRIATE/D OTHER), Fall/Winter 1986/87, S. 11-38.

dies., *Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism*, Bloomington 1989.

dies., *Documentary Is/Not a Name*, in: *October*, Vol. 52, Spring 1990, S. 76-98.

dies., „*Speaking Nearby*“. *A Conversation with Trinh T. Minh-ha*, in: *Visual Anthropology Review*, Vol. 8, No. 1, Spring 1992, S. 82-91.

dies., *Woman Native Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien 2010.

dies., *Die Sprache des Eingeborenen-Mythos. Anthropologie als wissenschaftliches Gespräch von Mann zu Mann*, in: dies., *Woman Native Other. Postkolonialität und Feminismus schreiben*, Wien 2010, S. 95-144.

dies., (*Just Speak Nearby*), Vortrag auf dem Symposium „The Politics & Practices of Art Writing“, 356 Mission, Los Angeles, CA, 21.4.2016, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=zYpXm4E63S0> (aufgerufen 28.1.2020).

dies. & Irit Rogoff, *Trinh T. Minh-ha in Conversation (Part Two)*, in: *Ocula Magazine*, 2.3.2018, unter: <https://ocula.com/magazine/conversations/trinh-t-minh-ha-part-two/> (aufgerufen am 25.1.2020).

**Mosquera**, Gerardo, *Foreword Ante América*, in: *Biblioteca Luis-Ángel Arango* (Hg.), *Ante América. Regarding America*, Santafé de Bogotá 1992, S. 8-11.

ders., *Against Latin American Art*, in: Adler, Phoebe, Tom Howells & Nikolaos Kotsopoulos (Hgg.), *Contemporary Art in Latin America*, London 2010, S. 11-23.

ders., *Beyond Anthropophagy. Art, Internationalization, and Cultural Dynamics*, in: Belting, Hans et al. (Hgg.), *The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds*, Karlsruhe, Cambridge, MA & London 2013, S. 233-238.

///



- Nandi**, Miriam, *Gayatri Chakravorty Spivak*, in: Gender Glossar, 2018, unter: <https://gender-glossar.de/glossar/item/89-gayatri-chakravorty-spivak> (aufgerufen am 27.2.2019).
- Nascimento**, Elisa Larkin, *O Sortilégio da Cor. Identidade, Raça e Gênero no Brasil*, São Paulo 2003.
- Nascimento**, Paulo & Leone Campos de Sousa, *Brazil's Myth of Racial Democracy*, o.J. (ca. 2012), unter: [http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT28/GT28\\_NascimentoP\\_SouzaL.pdf](http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT28/GT28_NascimentoP_SouzaL.pdf) (aufgerufen am 29.6.2018).
- Nitsch**, Matthias, *Das Wörterbuch der Botokuden-Sprache. Entstehung, Rezeption und metalexikographische Analyse*, München 2013.
- ders., *Grundlagen für die Restitution von Swadesh's „basic vocabulary“ im „Wörterbuch der Botokudensprache“ (Diplomarbeit)*, München 2013.
- ///
- Oliveira Neves**, Lino João de, *The Struggle for Land Demarcation by the Indigenous Peoples of Brazil*, in: Santos, Boaventura de Sousa (Hg.), *Another Knowledge Is Possible. Beyond Northern Epistemologies*, London & New York 2008, S. 105-119.
- ///
- Papastergiadis**, Nikos (Hg.), *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*, London 2003.
- ders. & Victoria Lynn, *Art in the Global Present*, Broadway, Australia 2014, unter: <http://epress.lib.uts.edu.au/books/art-global-present> (aufgerufen am 28.4.2016).
- Parker**, Pat, *For the white person who wants to know how to be my friend*, in: Anzaldúa, Gloria (Hg.), *Making Face, Making Soul / Haciendo Caras. Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*, San Francisco 1990, S. 297.
- Paz**, Octavio, *Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 1984.
- ders., *Die Kunst Mexikos. Materie und Bedeutung*, in: ders., *Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 1984, S. 7-28.
- ders., *Cortéz und die Folgen*, in: ders., *Zwiesprache. Essays zu Kunst und Literatur*, Frankfurt am Main 1984, S. 92-117.
- Pedrosa**, Adriano, *Histórias Mestiças são histórias decolonizadoras / Mestizo Histories are Decolonizing Histories*, in: ders., Lilia Moritz Schwarcz & Instituto Tomie Ohtake (Hgg.), *Histórias Mestiças*, Rio de Janeiro & São Paulo 2015, S. 25-38.
- Petschelies**, Erik, *Fragmentos de História: Índios e Colones em Sorocaba (1679 - 1752)*, in: REU, Sorocaba, Vol. 38, No. 2, Dezember 2012, S. 279-313.
- Piza**, Edith, *Branços no Brasil? Ninguém sabe, ninguém viu*, in: Guimarães, Antonio Sérgio Alfredo & Lynn Huntley (Hgg.), *Tirando a Máscara. Ensaio sobre o Racismo no Brasil*, São Paulo 2000, S. 97-126.
- Pratt**, Mary Louise, *Arts of the Contact Zone*, in: *Profession*, New York 1991, S. 33-40.
- Proctor**, Robert N., *Agnotology. A Missing Term to Describe the Cultural Production of Ignorance (and Its Study)*, in: Proctor, Robert N. & Londa L. Schiebinger (Hgg.), *Agnotology. The Making and Unmaking of Ignorance*, Stanford 2008, S. 1-33.
- Project**, Louis, *Lula: Son of Brazil*, in: *Canadian Dimension*, 17.1.2012, unter: <https://canadiandimension.com/articles/view/lula-son-of-brazil> (aufgerufen am 26.6.2018).
- ///
- Quijano**, Aníbal, *Kolonialität der Macht, Eurozentrismus und Lateinamerika*, Wien & Berlin 2016.
- ///
- Ramos**, Alcida Rita, *Indigenism. Ethnic Politics in Brazil*, Madison 1998.
- Rancière**, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, Berlin 2008.
- ders., *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*, Wien 2018.
- Reichmann**, Rebecca Lynn, *Race in Contemporary Brazil. From Indifference to Inequality*, University Park, PA 1999.
- Ribeiro**, Darcy, *O Povo Brasileiro. A formação e o sentido do Brasil*, Curitiba 1995.

- Ricœur**, Paul, *Anders. Eine Lektüre von „Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht“ von Emmanuel Levinas*, Wien & Berlin 2015.
- Rocha**, João Cezar de Castro & Jorge Ruffinelli (Hgg.), *Anthropophagy Today? Antropofagia Hoje? Nuevo Texto Critico 23/24*, Stanford 1999.
- Rodrigues**, Maximino & Aldeia Francisco Horta Barbosa, (*Carta por Maria Thereza*), Brief an Maria Thereza Alves zum öffentlichen Vorlesen bei der Eröffnung der Frestas Triennale in Sorocaba 2017, Dourados, MS 2017 (unpubl.).
- Rolnik**, Suely, *Anthropophagic Subjectivity*, in: Herkenhoff, Paulo, Adriano Pedrosa & Fundação Bienal de São Paulo (Hgg.), XXIV Bienal de São Paulo. Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, São Paulo 1998, S. 128-136 (portugiesisch), S. 137-145 (englisch).
- dies., *Zombie Anthropophagie. Zur neoliberalen Subjektivität*, Wien & Berlin 2018.
- Rudolph**, Bruno, *Wörterbuch der Botokudensprache*, hrsg. v. Eduard Seler, Hamburg 1909.
- dies., *Einleitung*, in: dies., *Wörterbuch der Botokudensprache*, Hamburg 1909, S. VI-VIII.
- ///
- Santos**, Boaventura de Sousa, *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*, Münster 2018.
- dies., *Jenseits des abysalen Denkens. Von globalen Linien zu Ökologien der Wissensformen*, in: dies., *Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens*, Münster 2018, S. 178-203.
- Scanlan**, Joe, *Sensing the Zinneke*, in: Alves, Maria Thereza, *Minus One Dimension: Zinneke Reflections*. A Project by Maria Thereza Alves, Brüssel 1997, S. 69-71.
- Schulze**, Peter W., *Strategien „kultureller Kannibalisierung“. Postkoloniale Repräsentationen vom brasilianischen Modernismo zum Cinema Novo*, Bielefeld 2015.
- Seler**, Eduard, *Vorwort*, in: Rudolph, Bruno, *Wörterbuch der Botokudensprache*, Hamburg 1909, S. III-V.
- Shotwell**, Alexis, *Knowing Otherwise. Race, Gender, and Implicit Understanding*, University Park, PA 2012.
- Simpson**, Audra, *On Ethnographic Refusal: Indigeneity, „Voice“ and Colonial Citizenship*, in: *Junctures* 9, 2007, S. 67-80.
- Simpson**, Leanne Betasamosake, *Land as Pedagogy. Nishnaabeg Intelligence and Rebellious Transformation*, in: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society* Vol. 3, No. 3, 2014, S. 1-25, unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/22170/17985> (aufgerufen am 16.4.2019).
- dies., *Islands of Decolonial Love. Stories & Songs*, Winnipeg, Manitoba 2017.
- Sium**, Aman, Chandni Desai & Erik Ritskes, *Towards the „tangible unknown“. Decolonization and the Indigenous Future*, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society* Vol. 1, No. 1, 2012, S. I-XIII, unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/21320> (aufgerufen am 29.7.2019).
- Skidmore**, Thomas E., *Black Into White. Race and Nationality in Brazilian Thought*, Durham 1993.
- Snelgrove**, Corey, Rita Kaur Dhamoon & Jeff Corntassel, *Unsettling Settler Colonialism. The Discourse and Politics of Settlers, and Solidarity with Indigenous Nations*, in: *Decolonization. Indigeneity, Education & Society*, Vol. 3, No. 3, 2014 S. 1-32, unter: <https://jps.library.utoronto.ca/index.php/des/article/view/22170/17985> (aufgerufen am 31.7.2019).
- Sommer**, Doris, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, CA 1993.
- dies., *O Guarani and Iracema: Brasil's Two-Faced Indigenism*, in: dies., *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, CA 1993, S. 138-171.
- Sonderegger**, Ruth, *Zur Kolonialität der europäischen Ästhetik*, Vortrag an der Fernuniversität Hagen am 8.12.2016, unter: <https://www.fernuni-hagen.de/videostreaming/ksw/forum/20161208.shtml> (aufgerufen am 16.5.2017).
- Sousa**, Leone Campos de, *The Myth of Racial Democracy and National Identity in Brazil*, New York 2006.
- dies. & Paulo Nascimento, *Brazilian National Identity at a Crossroads. The Myth of Racial Democracy and the Development of Black Identity*, in: *International Journal of Politics, Culture, and Society* 19, 2008, S. 129-143.
- Spivak**, Gayatri Chakravorty, *The Rani of Sirmur. An Essay in Reading the Archives*, in: *History and Theory*, Vol. 24, No. 3, October 1985, S. 247-272.

- dies., *In Other Worlds. Essays in Cultural Politics*, New York & London 1987.
- dies., *Outside in the Teaching Machine*, New York 1993.
- dies., *Can the Subaltern Speak?*, in: Williams, Patrick & Laura Chrisman (Hgg.), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*, New York 1994, S. 66 -111.
- dies., *Die Politik der Übersetzung*, in: Haverkamp, Anselm (Hg.), *Die Sprache der Anderen. Übersetzungspolitik zwischen den Kulturen*, Frankfurt am Main 1997, S. 65-93.
- dies., *Righting Wrongs / Unrecht richten*, Zürich 2008.
- dies., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, MA & London 2012.
- dies., *Who Claims Alterity?*, in: dies., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, MA & London 2012, S. 57-72.
- dies., *The Double Bind Starts to Kick in*, in: dies., *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Cambridge, MA & London 2012, S. 97-118.
- dies., *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*, Wien 2014.
- dies., *Kritik der postkolonialen Vernunft. Hin zu einer Geschichte der verrinnenden Gegenwart*, Stuttgart 2014.
- Staden**, Hans, *Brasilien. Die wahrhaftige Historie der wilden, nackten, grimmigen Menschenfresser-Leute. 1548-1555*, Stuttgart 1984.
- Stam**, Robert & Ella Shohat, *Race in Translation. Kulturkämpfe rings um den postkolonialen Atlantik*, Münster 2014.
- Stannard**, David E., *American Holocaust. The Conquest of the New World*, New York, 1992.
- Stegmaier**, Werner, *Die Zeit und die Schrift. Berührungen zwischen Levinas und Derrida*, in: Freyer, Thomas & Richard Schenk (Hgg.), *Emmanuel Levinas: Fragen an die Moderne*, Wien 1996.
- Stoler**, Ann Laura, *Along the Archival Grain. Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton 2009.
- Suhr**, Henning, *Brasiliens Indianerpolitik. Zwischen neuer Gewalt und alten Problemen*, in: KAS, *Focus Brasilien*, Ausgabe 2, Juni 2008, unter: [http://www.kas.de/wf/doc/kas\\_13908-544-1-30.pdf](http://www.kas.de/wf/doc/kas_13908-544-1-30.pdf) (aufgerufen am 4.3.2017).
- Swanson**, Wayne, *Maria Thereza Alves – Recipes for Survival*, in: *PhotoBook Journal*, Issue #5, August 2019, unter: <https://photobookjournal.com/2019/08/15/maria-thereza-alves-recipes-for-survival/> (aufgerufen am 6.3.2020).
- ///
- Taussig**, Michael, *Mimesis und Alterität. Eine eigenwillige Geschichte der Sinne*, Hamburg 1997.
- dies., *Defacement. Public Secrecy and The Labor of The Negative*, Stanford, CA 1999.
- dies., *Foreword*, in: Alves, Maria Thereza, *Recipes for Survival*, Austin 2018, S. iii-v.
- Teaiwa**, Katerina Martina, *Consuming Ocean Island. Stories of People and Phosphate from Banaba*, Bloomington 2014.
- dies., *Visual Translations of Ocean Islands*, Vortrag auf der Konferenz des Graduiertenkollegs „Minor Cosmopolitans“ im Haus der Kulturen der Welt, Berlin 6.12.2018.
- Telles**, Edward Eric, *Race in Another America. The Significance of Skin Color in Brazil*, Princeton, 2006.
- Terena de Jesus**, Naine, *Audiovisual na Escola Terena Lutuma Dias. Educação indígena diferenciada e as mídias*, PUC-SP (Pontificia Universidade Católica de São Paulo), São Paulo 2014, Doktorarbeit unter: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/10440> (aufgerufen am 29.11.2019).
- dies., *Palestra na „Mesa redonda“*, 1° Simpósio Nacional Psicologia e Compromisso Social, 20-22 de Março de 2017, Vortrag an der PUC-SP (Pontificia Universidade Católica de São Paulo – Campus Perdizes), São Paulo, 20.3.2017, unter: <https://compromissosocial.org.br/i-simposio-2017-videos> (aufgerufen am 20.10.2019).
- Todorov**, Tzvetan, *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt am Main 1985.
- dies., *Vorwort. Émile Benveniste, die Bestimmung eines Gelehrten*, in: Émile Benveniste, *Letzte Vorlesungen Collège de France 1968 und 1969*, Zürich 2015, S. 7-22.
- Townsend-Gault**, Charlotte, *Kinds of Knowing*, in: National Gallery of Canada (Hg.), *Land, Spirit, Power. First Nations at the National Gallery of Canada*, Ottawa 1992, S. 75-101.
- Trouillot**, Michel-Rolph, *Silencing the Past. Power and the Production of History*, Boston 2015.

- Tuck**, Eve, *Suspending Damage: A Letter to Communities*, in: Harvard Educational Review, Vol. 79, No. 3, 2009, S. 409-428.
- dies. & K. Wayne Yang, *Decolonization is not a Metaphor*, in: Decolonization. Indigeneity, Education & Society Vol. 1, No. 1, 2012, S. 1-40.
- dies., Maile Arvin & Angie Morrill, *Decolonizing Feminism. Challenging Connections between Settler Colonialism and Heteropatriarchy*, in: Feminist Formations, Vol. 25, No. 1, Spring 2013, S. 8-34.
- dies., *R-Words: Refusing Research*, in: Paris, Django & Maisha T. Winn (Hgg.), Humanizing Research. Decolonizing Qualitative Inquiry with Youth and Communities, Thousand Oaks 2014, S. 223-247.
- dies., *Biting the Hand that Feeds You. Theories of Change in the Settler State and its Universities*, Vortrag an der University of Regina, Juli 2015, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IXEEzqljA3I> (aufgerufen am 17.12.2019).
- dies. & Marcia McKenzie (Hgg.), *Place in Research. Theory, Methodology, and Methods*, London & New York 2015.
- dies., *Keynote Lecture (3rd Day) der „Decolonizing Conference“ CIARS 2016*, Vortrag im Centre for Integrative Anti-Racism Studies (CIARS) in OISE, University of Toronto, 5.11.2016, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=1kqbywXKEyA> (aufgerufen am 18.12.2019).
- dies. & Aimee Carrillo Rowe, *Settler Colonialism and Cultural Studies. Ongoing Settlement, Cultural Production, and Resistance*, in: Cultural Studies  Critical Methodologies, Vol. 17, No.1, 2017, S. 3-13.
- Tuhiwai Smith**, Linda, *On Tricky Ground. Researching the Native in the Age of Uncertainty*, in: Denzin, Norman K & Y. S. Lincoln (Hgg.), The Sage Handbook of Qualitative Research, Los Angeles 2005, S. 85-107.
- dies., *Researching in the Margins. Issues for Māori Researchers a Discussion Paper*, in: AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples Vol. 2, No. 1, September 2006, S. 4-27.
- dies., *Getting the Story Right – Telling the Story Well. Indigenous Activism and Indigenous Research*, in: Mead, Aroha Te Pareake, Steven Ratuva, Call of the Earth/Llamado de la Tierra & Institute of Advanced Studies (Hgg.), Pacific Genes & Life Patents. Pacific Indigenous Experiences & Analysis of the Commodification & Ownership of Life, Wellington & Yokohama 2007, S. 74-81.
- dies., *The Native and the Neoliberal. Down Under. Neoliberalism and „Endangered Authenticities“*, in: Cadena, Marisol de la, Orin Starn & Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research (Hgg.), Indigenous Experience Today, Oxford & New York 2007, S. 333-352.
- dies., *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*, London 2012.
- dies., *Decolonizing Methodologies. Linda Tuhiwai Smith & Eve Tuck Celebrate the 15th Anniversary of Decolonizing Methodologies*, Vortrag und Gespräch am Graduate Center, CUNY, New York, 22.4.2013, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=rIZXQC27tvq> (aufgerufen am 17.12.2019).
- dies., Michelle Fine & Andrew Jolivet, *Decolonizing Knowledge. A Conversation between Dr. Linda Tuhiwai Smith, Dr. Michelle Fine, and Dr. Andrew Jolivet on Community-Based Research within Indigenous and People of Color Communities Worldwide*, Vortrag und Gespräch am Data Center, Oakland California, 26.4.2013, unter: <https://www.youtube.com/watch?v=7lb7edhWghY&list=PL7zVhqcXGlt3K6-vhWJxSzuaj0FYKqep0&index=5&t=0s> (aufgerufen am 17.12.2019).
- dies., Eve Tuck & K. Wayne Yang (Hgg.), *Indigenous and Decolonizing Studies in Education. Mapping the Long View* (Indigenous and Decolonizing Studies in Education), New York 2019.
- dies., Eve Tuck & K. Wayne Yang, *Introduction*, in: dies. (Hgg.), Indigenous and Decolonizing Studies in Education. Mapping the Long View (Indigenous and Decolonizing Studies in Education), New York 2019, S. 1-23.
- Twine**, France Winddance, *Racism in a Racial Democracy. The Maintenance of White Supremacy in Brazil*, New Brunswick 1998.

///

**Vásquez**, Rolando, *The End of the Contemporary. Decoloniality and the Task of Listening*, Vortrag auf dem Symposium „Art and Decolonization“, MASP, São Paulo, Oktober 2018, unter:

<https://vam.afterall.org/online/art-and-decolonization-masp-seminar-2018#.XKuacifgpp8> (aufgerufen am 2.4.2019).

**Villaça**, Alcides, *Afterword. Poetry and Colonization*, in: Alencar, José de, Iracema, New York 2000, S. 139-148.

**Viveiros de Castro**, Eduardo, „No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é“, in: Beto, Ricardo & Ricardo Fany (Hgg.), *Povos Indígenas no Brasil 2001–2005*, São Paulo 2006, S. 880, unter:

[https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB\\_institucional/No\\_Brasil\\_todo\\_mundo\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf) (aufgerufen am 7.8.2018).

ders., *The Relative Native*, in: HAU – Journal of Ethnographic Theory, Band 3, Vol. 3, 2013, S. 473-502.

ders., *Cannibal Metaphysics*, Minneapolis 2014.

ders., *Die Unbeständigkeit der wilden Seele*, Wien & Berlin 2017.

**Vizenor**, Gerald Robert, *Fugitive Poses. Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, Lincoln 1998.

ders., *Penenative Rumors*, in: ders., *Fugitive Poses. Native American Indian Scenes of Absence and Presence*, Lincoln 1998, S. 23-59.

ders., *Manifest Manners. Narratives on Postindian Survivance*, Lincoln 1999.

ders., (Hgg.), *Survivance. Narratives of Native Presence*, Lincoln 2008.

ders., *Native Liberty. Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln 2009.

ders., *Aesthetics of Survivance*, in: ders., *Native Liberty. Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln 2009, S. 85-104.

///

**Wade**, Peter, *Race and Ethnicity in Latin America*, London & Chicago, 1997.

ders., Carlos López Beltrán, Eduardo Restrepo & Ricardo Ventura Santos (Hgg.), *Mestizo Genomics. Race Mixture, Nation, and Science in Latin America*, Durham 2014.

**Wekker**, Gloria, *White Innocence. Paradoxes of Colonialism and Race*, Durham 2016.

**Wied-Neuwied**, Maximilian Prinz zu, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817*, Berlin 2015.

Wilson, Angela Cavender & Michael Yellow Bird (Hgg.), *For Indigenous Eyes Only. A Decolonization Handbook*, Santa Fe 2005.

diess., *For Indigenous Minds Only. A Decolonization Handbook*, Santa Fe 2012.

**Wilson**, Shawn, *Research Is Ceremony. Indigenous Research Methods*, Halifax 2008.

**Wolfe**, Patrick, *Settler Colonialism and the Transformation of Anthropology. The Politics and Poetics of an Ethnographic Event*, London & New York 1999.

ders., *Traces of History. Elementary Structures of Race*, London & New York 2016.

ders., *Whoever Says Brazil Says Angola. Africans, Natives and Colour in Brazil*, in: ders., *Traces of History. Elementary Structures of Race*, London & New York 2016, S. 113-140.

///

**Žižek**, Slavoj, *Parallaxe*, Frankfurt am Main 2006.

~~~~~dank:

viele menschen waren dabei, können bezeugen,  
haben geholfen, getragen, gezogen  
und waren in je eigener weise unerlässlicher teil dieses projekts.  
ohne sie könnte es die vorliegende arbeit nicht geben und wäre ich nicht  
wohlbehalten durch die letzten jahre gekommen.  
sie alle waren zugleich aber auch viel mehr als begleiter\*innen –  
sie haben zugesprochen, abgelenkt, aufgehalten, ausgehalten, ausgeschenkt.  
sie haben mich bekocht, beruhigt, getröstet,  
haben interveniert, addiert, ergänzt und mut gemacht.  
sie haben mich zum lachen gebracht, mir zu denken gegeben und lange spaziergänge nur selten gescheut.  
sie haben mich aber vor allen dingen auf viele weisen wissen lassen,  
dass leben immer auch und vielleicht sogar hauptsächlich *woanders* stattfindet  
als in den kämpfen des akademischen texts.  
sie haben mir sprache/n und sinn/e gegeben für welt,  
die sprache/n und sinne/e raubt.  
ihr vertrauen, ihre großherzigkeit,  
ihre umsicht, neugierde und zuneigung sind mein glück und zuhause.  
ich danke vielen mehr als den hier genannten. die geschenke sind unvergessen.

~~~~~dank an:

maria thereza alves,  
den sorocabaner student\*innen: alberto cruz, aldine tukano (aldine daiana barreto), cagüücü tikuna (lucas pinto quirino), jeika kalapalo, jheniffer b. oliveira pégo, kaly tariano (agostinho brazão barbosa), kelly horlandia bernardo caetano, kuhupi waura, laerte rupré tsimbarana'õ, lucilma iukunai spinelli, nailson marques tomaz, ñorõ tuyuka (reginaldo ramos), omawalieni baniwa (eliane c. guilherme), potira kambeba (rosângela batalha braga), rayana atikum (rayana da s. freire), samuel afonso, sileia tukano (sileia massa alves), solange t. paique und sunia yebámahsã (jonas prado barbosa),  
*der associação do movimento dos agentes agroflorestais indígenas do acre* (amaaiac),  
soleane manchineri,  
xanupe pamela apurina,  
naine terena,  
kai-morten vollmer,  
annelie, linde, hannes & jule lukatsch/frommer,  
annette & ulf joachim vollmer,  
elke & ernesto schulze/mapache,  
hansjörg mayer,  
jimmie durham,  
richard w. hill,  
susanne von falkenhausen,  
ildikó szántó,  
mariana & manuel castillo deball/raeder,  
carola birkenfeld, martina igel, tam thanh pham & rolf müller,  
anja poerschke,  
kathrin peters & sabine nessel sowie den kollegiat\*innen, koordinator\*innen & professor\*innen des  
graduierntenkollegs „das wissen der künste“ an der udk berlin.