

Die Ausgabe #8 von wissenderkuenste.de widmet sich der Frage nach dekolonialen Verschiebungen in künstlerischen Produktionen und Forschungen sowie kuratorischen Ansätzen. Sie ist hervorgegangen aus den Einreichungen auf einen Call for Submissions der AG „Dekoloniale Ästhetiken“, die an das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin angegliedert ist, aber auch weiteren Interessierten offensteht. Die AG beschäftigt sich mit Fragen der ästhetischen Theoriebildung im Kontext von Anti-Kolonialismus, Postkolonialität und Dekolonialität und untersucht ästhetische Strategien des Dekolonialen anhand von künstlerischen Produktionen. Konkret interessiert uns: Wie werden in künstlerischen Arbeiten Wissen und Erfahrungen komplexer kolonialer Verflechtungen produziert, inszeniert und kritisch reflektiert? Wodurch intervenieren künstlerische Praktiken in Formationen epistemischer Gewalt oder unterbrechen sie diese. Inwiefern vollziehen sie ein *delinking*?

Herausgegeben von Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen, Katrin Köppert.

Die Ausgabe #8 von wissenderkuenste.de widmet sich der Frage nach dekolonialen Verschiebungen in künstlerischen Produktionen und Forschungen sowie kuratorischen Ansätzen. Sie ist hervorgegangen aus den Einreichungen auf einen Call for Submissions der AG „Dekoloniale Ästhetiken“, die an das DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ der Universität der Künste Berlin angegliedert ist, aber auch weiteren Interessierten offensteht. Die AG beschäftigt sich mit Fragen der ästhetischen Theoriebildung im Kontext von Anti-Kolonialismus, Postkolonialität und Dekolonialität und untersucht ästhetische Strategien des Dekolonialen anhand von künstlerischen Produktionen aus den Bereichen Fotografie, Film, Theater, Gegenwartsdramatik, Performancekunst, Musik, Sound, Video und Bildender Kunst. Konkret interessiert uns: Wie werden in künstlerischen Arbeiten Wissen und Erfahrungen komplexer kolonialer Verflechtungen produziert, inszeniert und kritisch reflektiert? Wodurch intervenieren künstlerische Praktiken in Formationen epistemischer Gewalt oder unterbrechen sie diese. Inwiefern vollziehen sie ein *delinking*?¹

Der Begriff des *delinking*, der von Aníbal Quijano und Walter D. Mignolo in deren Arbeiten zu Moderne/Kolonialität vorgeschlagen wurde, ist für die Frage nach dekolonialen Verschiebungen in der Kunst von zentraler Bedeutung. In *Epistemischer Ungehorsam* führt Mignolo aus, dass das Konzept der Kolonialität der Macht nicht nur politisch-ökonomische Aspekte umfasst, sondern gleichermaßen auch Erkenntnis und Sein (Geschlecht, Sexualität, Subjektivität und Wissen) sowie Wahrnehmung, Empfindung und Aisthesis beinhaltet:²

Die Kolonialität der Macht verweist als Ganzes auf eine komplexe Matrix der Macht, auf ein Muster der Macht, das auf drei Pfeilern ruht: Erkennen (Epistemologie), Verstehen oder Begreifen (Hermeneutik) und Wahrnehmen (aisthesis). Die Kontrolle von Ökonomie und Autorität (die politische und ökonomische Theorie) wird von der Grundlage her bestimmt, auf der sich Erkenntnis, Verständnis und Wahrnehmung behaupten. Die koloniale Matrix der Macht ist letztlich ein aus Glaubenssätzen gesponnenes Netz, vor dessen Hintergrund gehandelt und Handlung rationalisiert wird, aus dem Vorteile gezogen oder dessen Konsequenzen erlitten werden.³

Dekolonialität ist vor diesem Hintergrund als Beschreibung und Demontage der Kolonialität der Macht zu verstehen. Das konzeptuelle Begriffspaar

von Kolonialität und Dekolonialität stellt für Mignolo einen Bruch mit Postmoderne und Postkolonialismus dar, weil es sich auf eine andere, außereuropäische Genealogie der Theoriebildung bezieht.⁴ Statt Poststrukturalistischer Theorie rücken hier dekoloniale Denkansätze „der radikalen Politik einer epistemischen Wende von Amílcar Cabral, Aimé Césaire, Frantz Fanon, Rigoberta Menchú, Gloria Anzaldúa und anderen“⁵ in den Vordergrund. Während Mignolo Postkoloniale Theorie als akademische Transformationsstudien kritisiert, geht es hier um einen dekolonialen Umsturz, der mit einer epistemologischen Entkopplung, einem Delinking beginnt.⁶

Gabi Ngcobo, Kuratorin der Berlin Biennale 10, hat in ihrem Vortrag „Curatorial Collaborations as Ways of Knowledge Production“ im Rahmen der vom DFG-Graduiertenkolleg „Das Wissen der Künste“ veranstalteten Ringvorlesung „Künste dekolonisieren. Ästhetische Praktiken des Lernens und Verlernens“ etwas ähnliches formuliert: Mit Bezug auf Fanon definierte sie den Prozess der Dekolonisierung als „program of disorder“, als „undoing“ und betonte damit die Schwierigkeit diesen umzusetzen bzw. problematisierte mit diesem Hinweis relativierende Einsätze des Begriffs Dekolonisierung – gerade im Feld der Kunst.⁷ Zugleich ist die Arbeit an der Dekolonisierung der Wahrnehmung und Erkenntnis nicht neu, sondern ist genealogisch verbunden mit antikolonialen ästhetischen Praktiken seit Beginn der Kolonisierung:

Decolonial aesthetics refers to ongoing artistic projects responding and delinking from the darker side of imperial globalization. Decolonial aesthetics seeks to recognize and open options for liberating the senses. This is the terrain where artists around the world are contesting the legacies of modernity and its re-incarnations in postmodern and altermodern aesthetics.⁸

Alternativ zur Übersetzung von *delinking* als Entkopplung hat Sabine Broeck vorgeschlagen, von Entbindung zu sprechen, da diese neben dem Loslösen aus den Wissenspolitiken der kolonialen Moderne den Aspekt des „in die Welt Setzens“ betont.⁹ Wenn wir den epistemischen Gehalt von Kunst auch in Hinblick auf das Vermögen von Kunst, Welt(en) herzustellen, verstehen, scheint auch Delinking nicht nur als Potential der Ablösung, sondern Neueinsetzung von Welt mit den Mitteln der Kunst auf. In seiner Besprechung der Sharjah Biennale 2013, „RE:EMERGING, DECENTRING AND DELINKING. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“ betont auch Mignolo das Potential von Delinking als Verschiebung hin zur (Er)Öffnung von spezifischen Wegen in eine andere Zukunft (der Kunst).¹⁰

Von uns als *deferral* (im Unterschied zu *shifting*) übersetzt, erhält Verschiebung neben der räumlichen bzw. geopolitischen Dimension auch eine zeitliche – im Sinne von Verzögerung oder Aufschub – und deutet damit auf rassistische Chronopolitiken, die Kara Keeling, die in dieser Ausgabe im Gespräch mit dem Queer Frequency Modulation Collective zu hören ist, in ihrer Lektüre von Frantz Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken* herausgearbeitet hat: Wie lässt sich die Schwarze Erfahrung des Aufschubs, die Schwarze Bedingung des Wartens in kolonialer Zeit (*colonial time*) hin auf eine Zukunft öffnen oder als geöffnet denken?¹¹ Auf welche Weise intervenieren künstlerische Arbeiten in das rassistische Zeitregime? In welcher Weise, und das ist die der Ausgabe zugrunde liegende Fragestellung, greifen anti- bzw. dekoloniale Theoriebildung und künstlerische Praktiken ineinander bzw. inwiefern wird Kunst selbst theoretisch?

Eingeladen waren künstlerische und wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit verschiedenen Wissensbeständen und deren ästhetischen Bearbeitungen in Kunstproduktion, die dekoloniale Verschiebungen aufzeigen oder selbst vollziehen: Wie können performative, filmische, fotografische und andere künstlerische Praktiken koloniale Machtverhältnisse irritieren? Worin unterscheiden sich die Formen, Mittel und Strategien in den jeweiligen Künsten und Kunstpositionen voneinander? Besonders interessierten wir uns für Beiträge, die entweder selbst ästhetische Praktiken der Erinnerung darstellen oder diese analysieren. Um vor dem Hintergrund dieser erinnerungspolitischen und historiografischen Arbeit an der Geschichte der Kolonisierung, aber auch des diese durchziehenden anti-/ und

dekolonialen Widerstands die Gegenwart zu reflektieren und für die Zukunft zu öffnen, ist die Auseinandersetzung mit dem (anti-)kolonialen Archiv von zentraler Bedeutung.¹² Im Zentrum stehen vor allem Beiträge, die das Archivieren als ästhetische Praxis im Hinblick auf dekoloniale Politiken befragen: Welche Ästhetiken des Archivierens greifen dekolonialisierend in Wissensformationen ein? Was bleibt vom kolonialen Archiv übrig, wenn Ästhetiken des Ephemereren wie etwa Performances oder Musik, Teil von Wissensbeständen werden?¹³ Wie werden solche Ästhetiken für dekoloniale (Wissens-)Politiken oder Archive produktiv gemacht?

Die Ausgabe versammelt Beiträge von Künstler_innen und Wissenschaftler_innen in so unterschiedlichen Medien wie Schrift, Sound, Videos, digitaler Zeichnung, Fotografie. Geografisch divers befassen sich die Beiträge mit Situationen im Globalen Süden, Afrika, Asien, Lateinamerika, und deren Verbindungen und diasporischen, migrantischen Verflechtungen mit Europa und Nordamerika. Die Künstlerin und Kuratorin **Imayna Caceres** adressiert mit ihrer digitalen Zeichnung *The Wound as Bridge and the Path of Conocimiento* (2018) und dem begleitenden Essay, ihre künstlerische Arbeit als Einschreibung und Fortschreibung einer Genealogie antikolonialer, queer-feministischer, indigener Praktiken, in der die Wunde als Brücke zu dieser fungiert. Der „Pfad der Erkenntnis“ oder auch des Wissens ist ein Konzept, das sich Caceres von Gloria Anzaldúa leiht und eine Form spiritueller Forschung und Aktivismus darstellt, die durch kreative Praktiken erreicht werden kann und auf Heilung der kolonialen Wunde ausgerichtet ist. Es sind nicht nur marginalisierte Narrative, die Caceres' Erfahrung und künstlerische Praxis prägen, sondern es ist auch der Dialog mit dekolonialer Theoriebildung (insbesondere mit Anzaldúa und Quijano), der dieses Werk durchzieht. Damit interveniert sie in das koloniale/moderne Narrativ der Fortschrittsgeschichte. Auch der künstlerische Beitrag *Looking Back Forward_Quip Nayr* der Kulturwissenschaftlerin, Künstlerin und Kuratorin **Verena Melgarejo Weinandt** bezieht sich auf Gloria Anzaldúa, konkret auf das Konzept „Haciendo Caras/Making Faces“, dem sie im begleitenden Essay „Haciendo Caras/Making Faces: Connecting Identity, Resistance, Art, and Spirituality“ nachgeht und das sie auf ihre eigene künstlerische Arbeit bezieht. Auch hier geht es um die Frage, in welcher Weise Kunst dazu beitragen kann, in eurozentrische Epistemologien und deren physisch erfahrenen Konsequenzen, etwa durch rassistische Zuschreibungen, zu intervenieren. Melgarejo Weinandt lädt dazu ein, ihrer theoretischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit Anzaldúas Konzept zu folgen und ihre Arbeit, die in der Verbindung selbst gefärbter Textilien mit Fotografie und Schrift Zwischenräume und Interfaces betont, zu betrachten. Das „Gesichter Machen“ wird hier zur widerständigen wie heilsamen Strategie, diesen gewaltförmigen Anrufungen zu begegnen.

Die Theaterwissenschaftlerin **Grit Köppen** beobachtet in ihrem Aufsatz „Ästhetik des Aufruhrs: Dekoloniale Verschiebungen im zeitgenössischen Theater“ andere Strategien in den Theatertexten afrikanischer und afro-diasporischer Dramatiker_innen, die sie als Erweiterung des Delinking verstanden wissen möchte: die der Erhebung, des Aufschreis und des Verlachens. Mit Bezug zu Achille Mbembe, und darin Anzaldúa nicht unähnlich, betont sie die Praxis des „Selbstschreibens“ als dekolonisierende Methode.¹⁴ In ihrer Analyse des Stücks *Im Namen des Vaters, des Sohnes und des J.M. Weston* des kongolesischen Bühnenauteurs Julien Mabilia Bissila arbeitet Köppen verschiedene ästhetische Verschiebungen heraus, die sich sowohl durch formale Unterbrechungen europäischer Dramenkonventionen, die sie als Delinking deutet, auszeichnen wie auch inhaltliche Strategien des *Naming* oder der Verschränkung von Zeit- und Raumbenen, die dem Erinnern an Widerstandspraktiken dienen, was Köppen als *Linking* bezeichnet. Bissila verschiebt die Bezeichnung der einzelnen Akte vom Aufzug hin zum Atemzug und betont damit die Bedeutung des Körpers – nicht nur in darstellender Kunst, sondern auch für dekoloniale Artikulationen.

In der Ton-Bild-Spur der Podcast Installation *Looking After the Future: On Queer and Decolonial Temporalities* präsentiert das **Queer Frequency Modulation Collective**, wie bereits erwähnt, die Montage eines Interviews mit der Film- und Medienwissenschaftlerin **Kara Keeling**. Zentraler

Gegenstand des Gesprächs sind Überlegungen zu Zeitlichkeit und Dekolonisierung. Keeling betont, dass die auffindbaren Spuren Schwarzer Subjektivität im kolonialen Archiv, es nicht notwendiger Weise erlauben, die Leben zu rekonstruieren. Ebenso wenig ist wissbar, wie sich wirkliche Dekolonisierung anfühlt, so dass auch hier nur der Umweg über die afrofuturistische Fiktion bzw. Spekulation bleibt. Die hierbei ins Spiel gebrachten vergangenen und gegenwärtigen Entwürfe einer queeren, dekolonialen Zukunft wurden durch das Kollektiv so mit Sound montiert, dass auch das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit ins Rutschen gerät und spekulativ bleibt.

Die Autorin und Forscherin zu Race, Gender und Fotografie, **Stefanie Fock**, untersucht in ihrem Aufsatz „Why the Pictures Had to Come from Black. Looking with Myra Greene at *Character Recognition*“, die gleichnamige Fotoserie der afro-amerikanischen Fotografin Myra Greene, mit der diese in das Archiv der visuellen Anthropologie und des wissenschaftlichen (anti-schwarzen) Rassismus interveniert. Fock argumentiert, dass Greene in ihrer künstlerischen Forschung die visuellen Praktiken und Schauanweisungen aus dem 19. Jahrhundert in Schwingung mit dem Heute bringt und so zu einer Verschiebung beiträgt. Ausgehend davon versteht sie Greenes Vorgehen als dekoloniale künstlerische Methode, wie sie Rolando Vasquez vorgeschlagen hat.¹⁵ Indem Fock selbst den Weg wählt, mit Greene zu schauen, ein Impuls der vielleicht vergleichbar ist mit dem von Trinh T. Minh-ha vorgeschlagenen „speaking nearby“¹⁶, arbeitet sie in ihrem Beitrag heraus, auf welche Weise Greenes Eingriffe in das (visuelle) koloniale Archiv als Heilung und Herstellung dekolonialer Optionen zu verstehen sind. Auch der Filmemacher und Künstler **Ali Kazimi** schlägt in seiner stereoskopischen 3D-Installation *Fair Play* eine Umnutzung früher fotografischer Technologien vor und betont so die Verbindung von Vergangenheit und Gegenwart. Gegenstand der Arbeit ist die Geschichte der *Komagata Maru*, eines japanischen Dampfers, mit dem Migrant_innen aus dem kolonialen Indien 1914 versuchten nach Kanada einzuwandern, aber vor der Küste Vancouvers abgefangen und an der Einreise gehindert wurden. Dieser ‚Fall‘ steht exemplarisch für die Verflechtung von Kanadischer Migrationsgeschichte, Rassismus und Kolonialismus. Die Kunsthistorikerin **Viktoria Nolte** untersucht in ihrem Beitrag die ästhetischen Strategien des Erinnerens in *Fair Play*. Sie argumentiert, dass die Betonung des Affekts in der formalen Ausrichtung der immersiven Installation eine dekoloniale Ästhetik erzeugt, die die Beziehung zu dieser Vergangenheit in den Betrachter_innen restrukturiert und dabei das Leben und das Wissen der Passagier_innen, die zuvor aus den Erzählungen über die *Komagata Maru* gelöscht wurden, zur Wahrnehmung bringt. Darin sieht Nolte nicht nur einen Eingriff in nationale (Kolonial-)Geschichte, sondern auch in neoliberale Kunstkritik. **Su-Ran Sichling** beschäftigt sich in ihrer künstlerischen Forschung und Arbeit als Bildhauerin ebenfalls mit den marginalisierten Geschichten der (Arbeits-)Migration der frühen Bundesrepublik, die sie durch die Untersuchung von Materialien aufspürt. In ihren *Gelehrtensteinen* verwendet sie Terrazzo und Waschbeton, Werkstoffe, die sich in den 1950er und 1960er Jahren großer Beliebtheit erfreuten. Der begleitende Essay des Architekturhistorikers **Nicholas Brandes** „Naturalisierte Nation. Zur Materialität der westdeutschen Nachkriegsmoderne in Su-Ran Sichlings Arbeit *Gelehrtensteine*“ diskutiert Sichlings Arbeit dahingehend, ob ein materieller künstlerischer Ansatz nicht auch eine Intervention in die Privilegierung des Inhalts gegenüber der Form in dekolonialen Debatten darstellt.

Weniger mit materiellen denn mit ephemeren auditiven Spuren der deutschen Kolonialgeschichte in der postkolonialen Hafenmetropole Hamburg beschäftigt sich **Katharina Pelosi** in dem Soundstück *Call to Listen - ein post_kolonialer Resonanzraum*. Wie Pelosi im begleitenden Text ausführt, wird Zuhören hier als performative Handlung verstanden, die Erinnerungsräume und damit ein ephemeres Archiv herstellt, in dem sich gegenwärtige Töne mit historischen Ereignissen zu einer Soundlandschaft vermischen. Die Komposition fragt, wie Orte klingen, ob deren Geschichte(n) hörbar gemacht werden können und wie durch Klang die Wahrnehmung und Bedeutung von Orten verändert werden kann. Lassen sich durch das Erstellen ephemerer, performativer Archive dekoloniale

Verschiebungen in der Erinnerungskultur erzeugen? Pelosi interessiert sich in diesem Zusammenhang auch für eine Dehierarchisierung der Wahrnehmung, die das Visuelle gegenüber dem Auditiven privilegiert. Ebenso bevorzugen **Andrea und Matei Bellu** in ihrem Video *Paying a Visit to the Queen – Tracing Dispersion, Looking for Disappearance* (2016) die auditive Ebene – auf das Zeigen wird vollständig verzichtet. In ihrem 10-minütigen Film begleiten sie den südafrikanischen Kunsthistoriker und Künstler Peju Layiwola und die namibische Historikerin Memory Biwa bei einem Besuch der afrikanischen Abteilung im Ethnologischen Museum in Berlin-Dahlem. Zu deren Sammlung gehören auch manche der sogenannten Benin Bronzen – koloniale Raubgüter, die von den Briten 1897 in einem Krieg gegen das Königreich Benin im heutigen Nigeria geplündert und in kürzester Zeit im globalen Norden gehandelt wurden. Fast die Hälfte der Kunstwerke wurde nach Deutschland gebracht. In der Arbeit von Bellu und Bellu intervenieren die Stimmen der afrikanischen Wissenschaftler_innen in das Ethnologische Museum als Ort kolonialer Ordnung, Sammlung, und Wissensproduktion und stellen eine räumliche Neuverteilung zur Disposition – eine Frage, die nach der Veröffentlichung des Berichts von Felwine Sarr und Bénédicte Savoy zu Fragen der Restitution kolonialer Bestände in Archiven und Museen Ende des vergangenen Jahres stark in der Debatte steht und vor dem Hintergrund des Umzugs des Ethnologischen Museums in das demnächst öffnende Humboldt-Forum im Berliner Stadtschloss eine neue Aktualität und Dringlichkeit entfaltet.¹⁷ Umgekehrt dokumentiert der Beitrag von **Isabella Schwaderer und Markus Schlaffke** „(Re-)connecting embodied archives. Künstlerische Forschung im Zinda Naach-Kollektiv“ die Rekonstruktion des fragmentierten, verstreuten und lückenhaften Archivs der Tournee des indischen Menaka-Balletts im nationalsozialistischen Deutschland 1936–38. Mit der künstlerischen Forschung sollen die „mentalitätsgeschichtlichen Verschränkungen, Verbindungs- und Trennlinien“ zwischen Indien und Deutschland herausgearbeitet werden, die die Menaka-Tournee und ihre Rezeption wie nachträgliche Funktionalisierung kennzeichnen. Einen wichtigen Teil nimmt dabei die „Wiederverknüpfung verkörperter Archive“ ein, mit der das Kollektiv versucht, die deutschen Dokumente und die indischen nationalen wie minoritären Erinnerungen an die Tournee zusammenzubringen. Ziel ist eine partizipative Performance, durch die das ephemere Archiv zu einer geteilten Erinnerungspraxis werden kann.

Um die Verschränkung von Erinnerung und Fiktion, Biografie und Historiografie geht es in der künstlerischen Arbeit von **Omar Chowdhury** *Memoirs of Saturn*. Wir dokumentieren einen Essay, der anhand des fiktionalisierten Lebens des Historikers Dr. Shahidul Zaman, einem Verwandten Chowdhurys, zentrale Momente der Geschichte Bangladeschs erzählt. Dieser war Teil der gleichnamigen Ausstellung in Dhaka 2016, die aus Gründen der Zensur geschlossen wurde. Dem vorangestellt ist eine Email, die die politischen Umstände der Schließung adressiert. Das Schreiben wird hier zu einer Strategie, nicht nur das Konzept der Identität, sondern auch der Nation und ihrer Narrative (und die Verwicklung der Kunst in diese) zu problematisieren.

In ihrer Bandbreite gibt die Ausgabe Einblicke in verschiedene künstlerische Strategien und Methoden, die dekoloniale Verschiebungen in der Kolonialität des Wissens und Wahrnehmens forcieren/vollziehen. Als Herausgeber_innen möchten wir die Beiträge als Einladung zum gemeinsamen Nachdenken über die gestellten Fragen verstanden wissen. Gleichwohl sind wir uns bewusst, dass dies – wenn überhaupt – nur ein kleiner Schritt sein kann, mit dem wir hoffen, die Konversation über die Notwendigkeit der Dekolonialisierung weiterzuführen. Damit verbunden ist auch die Hinterfragung der Bedingungen des eigenen Arbeitens, die durch die Situiertheit an deutschen Kunstuniversitäten und die Förderung des Graduiertenkollegs durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft strukturiert sind.

Maja Figge

Mit Beiträgen von: Matei Bellu/Andrea Bellu, Imayna Caceres, Omar

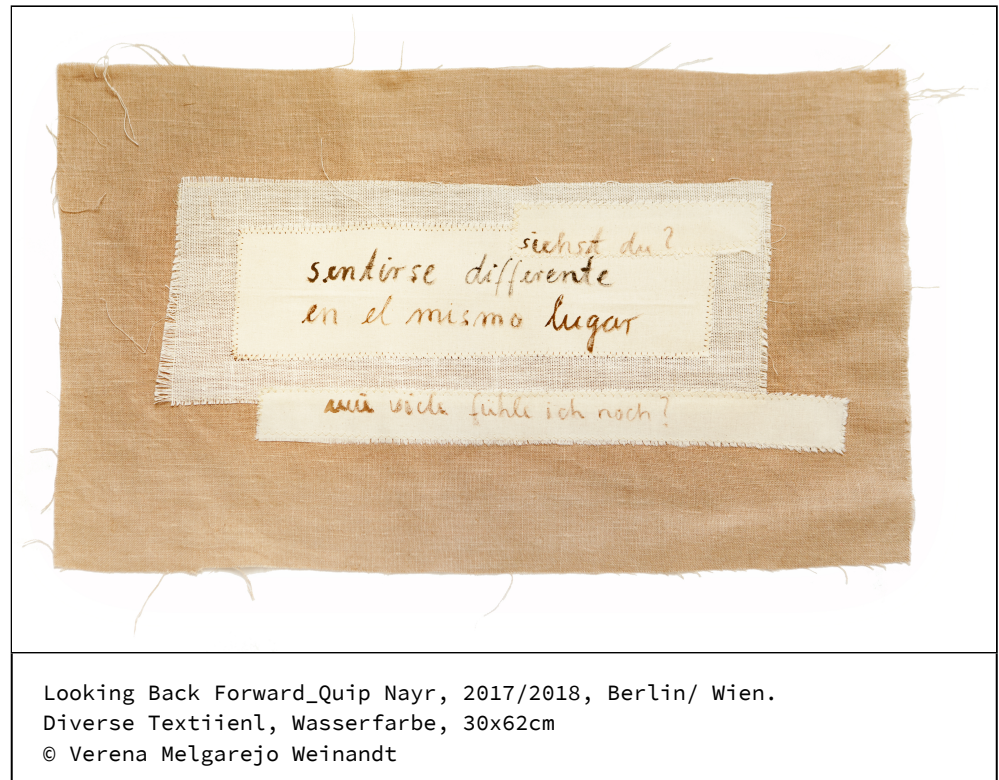
Chowdhury, Stefanie Fock, Ali Kazimi, Grit Köppen, Verena Melgarejo
Weinandt, Victoria Nolte, Katharina Pelosi, Queer Frequency Modulation
Collective mit Kara Keeling, Markus Schläffke/Isabelle Schwaderer, und Su-
Ran Sichling/Nicholas Brandes.

Herausgabe der Ausgabe #8: Juana Awad, Maja Figge, Grit Köppen, Katrin
Köppert

- 1 Vgl. Mignolo, Walter D.: „Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality“, in: *Cultural Studies*, 21/2-3 (2007), S. 449-514. Mignolo, Walter D.: *Epistemischer Ungehorsam: Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*, Wien/Berlin 2012.
- 2 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 49.
- 3 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 50f.
- 4 „(De)Kolonialität ist in erster Linie ein Konzept, dessen Ausgangspunkt in der Dritten Welt liegt. Es entstand in dem Moment, als die Aufteilung in drei Welten zu Fall kam und der Jubel über das Ende der Geschichte und eine neue Weltordnung begann. Seine Auswirkung war jener vergleichbar, die von der Einführung des Konzepts der ‚Biopolitik‘ hervorgerufen wurde, das von Europa seinen Ausgang nahm. [...] Die ‚Kolonialität‘ [...] bietet ein unentbehrliches Gefühl von Trost vor allem für MigrantInnen und People of Color in Entwicklungsländern [...], deren Lebenserfahrungen, lang- und kurzfristigen Erinnerungen, Denkkategorien und Sprachen jenen fremd geworden sind, die das Konzept der ‚Biopolitik‘ entworfen haben, um Kontrollmechanismen und staatliche Regulierungen zu erklären. [...] Die Dekolonialität hat ihre historische Grundlage in der Bandung-Konferenz von 1955, bei der VertreterInnen von 29 Ländern aus Afrika und Asien zusammentrafen. Das Hauptanliegen der Konferenz war die Suche nach einer gemeinsamen Grundlage und einer Zukunftsperspektive, die weder im Kapitalismus noch im Kommunismus zu finden war: Dieser Weg bestand in der ‚Dekolonialisierung‘. Dabei handelte es sich [...] um eine Abkoppelung [delinking, M.F.] von den beiden wichtigsten westlichen Makro-Erzählungen.“ Mignolo, Walter D.: „Geopolitik des Wahrnehmens und Erkennens (De)Kolonialität, Grenzdenken und epistemischer Ungehorsam“, in: *transversal journal* 09 (2011), URL: <https://eipcp.net/transversal/0112/mignolo/de.html> (letzter Zugriff am 11. November 2019).
- 5 Mignolo, *Epistemischer Ungehorsam*, S. 54.
- 6 Ebd. Problematisch an dieser Setzung ist, dass dies unterschlägt, dass es den kritisierten postkolonialen Theoretiker_innen auch um Dekolonisierung geht, was sich nicht zuletzt daran ablesen lässt, dass sie sich teils auf die gleichen dekolonialen Denker_innen wie Mignolo beziehen, deren Überlegungen wiederum auch nicht ‚frei‘ von europäischer Theorie waren, sondern diese produktiv machten – wie etwa an Fanons Auseinandersetzung mit Marxismus, Phänomenologie und Psychoanalyse zu sehen ist. Vgl. Fanon, Frantz: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt/Main 1985; Fanon, Frantz: *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt/Main 1966.
- 7 Der Vortrag war als gemeinsame Präsentation mit Yvette Mutumba geplant, die leider kurzfristig absagen musste, und fand am 5. Februar 2018 an der Universität der Künste Berlin statt.
- 8 Lockward, Alanna/Vázquez, Rolando/Díaz Nerio, Teresa María, u.a.: „Decolonial Aesthetics I“, Transnational Decolonial Institute, 22. Mai 2011, URL: <https://transnationaldecolonialinstitute.wordpress.com/decolonial-aesthetics/> (letzter Zugriff am 5. November 2019).
- 9 Broeck, Sabine: „Dekoloniale Entbindung. Walter Mignolos Kritik an der Matrix der Kolonialität“, in: Karentzos, Alexandra/Reuter, Julia (Hg.): *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden 2012, S. 165-175, hier S. 167.
- 10 Mignolo, Walter D.: „RE:EMERGING, DECENTRING AND DELINKING. Shifting the Geographies of Sensing, Believing and Knowing“, in: *IBRAAZ* (März 2013), Plattform 005, S. 13, URL: <https://www.ibraaz.org/usr/library/documents/essay-documents/re-emerging-decentring-and-delinking.pdf>.
- 11 Keeling, Kara: *The Witch’s Flight. The Cinematic, the Black Femme and the Image of Common Sense*, Durham/London 2007, S. 27-44.

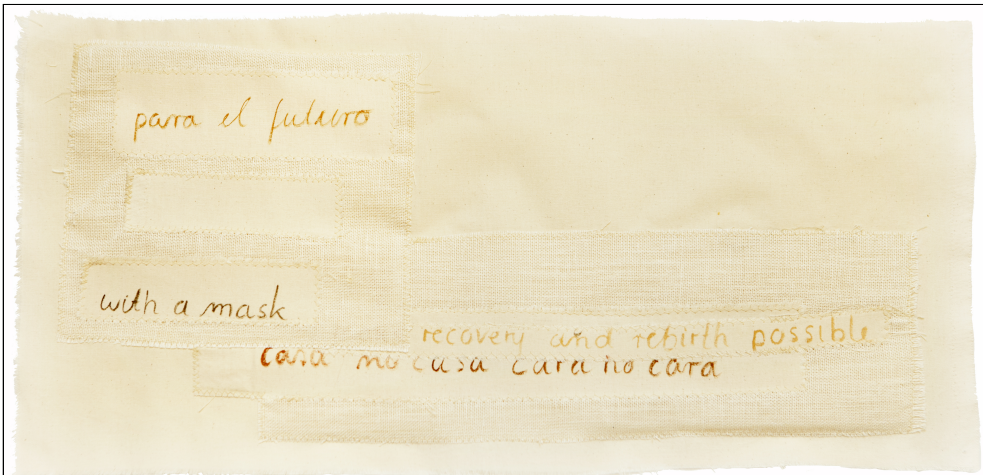
- 12 Für eine Problematisierung verschiedener Umgangsweisen mit dem kolonialen Archiv vgl. Kuster, Brigitta: „Choix d'un passé. Transnationale Vergegenwärtigungen kolonialer Hinterlassenschaften“, in: Lorey, Isabell/eipcp (Hg.): *transversal texts*(09/2016), S. 45-49, URL: <https://transversal.at/books/choixdunpasse> (letzter Zugriff am 11. November 2019).
- 13 Zu ephemeren Archiven vgl. u.a. Muñoz, José Esteban: „Ephemera as Evidence: Introductory Notes to Queer Acts“, in *Women & Performance: a journal of feminist theory* 8/2 (1996), S. 5-16; Cvetcovich, Ann: *An Archive of Feelings*, Durham 2003, S. 1-14.
- 14 Mbembe, Achille: *Kritik der Schwarzen Vernunft*, Frankfurt/Main 2016, S. 276.
- 15 Mignolo, Walter D./Vázquez, Rolando: „Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/Decolonial Healings,“ in: *Social Text Journal* (15. Juli 2013), URL: http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthesis-colonial-woundsdecolonial-healings/ (letzter Zugriff am 3. Januar 2019).
- 16 Trinh T., Minh-ha: „Speaking Nearby. Interview von Nancy N. Chen mit Trinh T. Minh-ha“, in: Bernstorff, Madeleine/Saxenhuber, Hedwig (Hg.): *Trinh T. Minh-ha. Texte, Filme und Gespräche*, München/Wien/Berlin 1995, S. 59-77.
- 17 Sarr, Felwine/Savoy, Bénédicte: „The Restitution of African Cultural Heritage. Toward a New Relational Ethics“, (11/2018), URL: https://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_en.pdf (letzter Zugriff am 7. November 2019). Vgl. dazu auch Kuster, Brigitta/Lange, Britta/Löffler, Petra: „Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 20 (1/2019), S. 97-111.

'Looking Back Forward_Quip Nayr' is based on the Aymara concept of time and space called 'qhip nayr'. As the Bolivian sociologist Silvia Rivera Cusicanqui refers to it, 'quip nayr' is a way of looking into the past to orient your path to the future. I use this concept to reflect on processes of change, concerning language, identity and place. Expressing identity on fabric recuperates my ancestors' tradition from the Andean region in Abya Yala (Latinamerica). The layering of textiles is inspired by Gloria Anzaldúa, who uses fabrics as a synonym to talk about the construction of identity in her concept 'Haciendo Caras'.





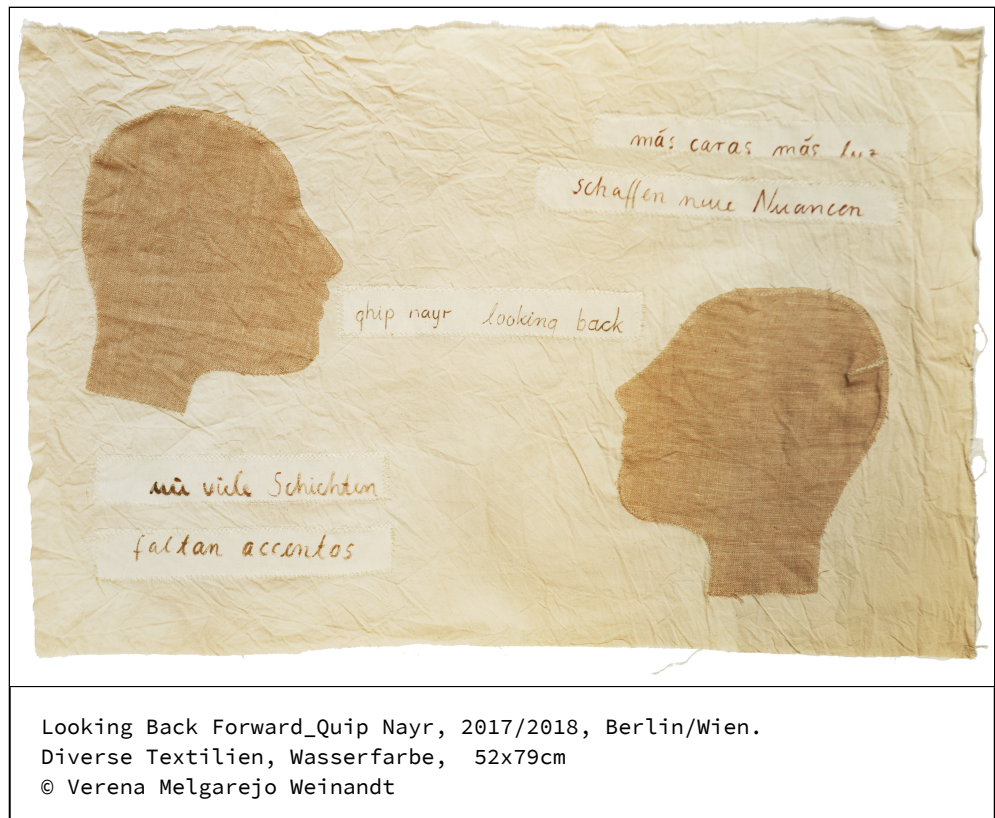
Looking Back Forward_Quip Nayr, 2017/2018, Berlin/Wien.
Diverse Textilien, Fotografie, 37x37cm
© Verena Melgarejo Weinandt



Looking Back Forward_Quip Nayr, 2017/2018, Berlin/Wien.
Diverse Textilien, Wasserfarbe, 37x62
© Verena Melgarejo Weinandt



Looking Back Forward_Quip Nayr, 2017/2018, Berlin/Wien.
Diverse Textilien, Fotografie, 57x43cm
© Verena Melgarejo Weinandt



Looking Back Forward_Quip Nayr, 2017/2018, Berlin/Wien.
 Diverse Textilien, Wasserfarbe, 52x79cm
 © Verena Melgarejo Weinandt

“Art is a struggle between the personal voice and language, with its apparatuses of culture and ideologies, and art mediums with their genre laws—the human voice trying to outshout a roaring waterfall. Art is a sneak attack while the giant sleeps, a sleight of hands when the giant is awake, moving so quick they can do their deed before the giant swats them. Our survival depends on being creative.”¹

I have been deeply inspired in various ways by the introductory text for the anthology *Making Face, Making Soul; Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color* by Gloria Anzaldúa. In the genealogy of my reading of Anzaldúa, this text was the first one I read in depth, and since then it has continuously informed my artistic and curatorial work. On the following passages, I intend to share how the concept of *Haciendo Caras/Making Faces* relates to art and creativity, hoping it will be an inspiration for others who have felt that the institutions of knowledge and art production are not capable of understanding or are not focusing enough on the connections between knowledge and art production with non-European and non-Eurocentric visions, and in connection with knowledge production that includes spirituality, the body, ancestral knowledge, feelings, experience, nature, and so forth. I want to briefly recall my first encounter with this text because in my opinion, it shows how we can relate to texts in different ways, and how reading and learning are not only about the capacity to access information and make rational conclusions, but about how they can be a transformative and empowering experience.

In 2016, I was writing my thesis about a white feminist art production that I had been modelling for. Because I was taking part in an art project that I thought to be feminist—in a way that it would deal consciously and carefully with the representation of people of color and indigenous people—I agreed to be photographed wearing only underwear without knowing exactly what this work was about or how these pictures would be used in the future. Only years later did I learn that I had been exhibited as a paper doll that people in the exhibition were invited to dress and undress and that the images of my body in underwear had been printed in a newspaper and on postcards advertising the exhibition.

The motivation of my thesis back then was to find empowerment through the analysis and critique of that specific artwork and its definitions of feminist art, using arguments based on the criticism of white feminism from feminists of color in the German-speaking context, and from Abya Yala (Latin America)². I analyzed photography and the postcard as mediums of oppression in colonial and imperialist undertakings, but most importantly, for the purpose of this article, I searched for empowerment in my own actions. During the photo shoot, I already felt very uncomfortable. At that moment I did not articulate this impression through words, but through faces. I made faces to the photographer, half as a joke, half resisting the photograph she wanted to create, in which my body had to stand still and firm, without any movement. In my thesis, I was searching for a way to argue and articulate that these gestures and faces were expressing resistance. Although I wasn't able to express my discomfort through words at that very moment, my body did express this discomfort, or, more specifically, my face did. Gloria Anzaldúa's concept of *Haciendo Caras/Making Faces* allowed me to find arguments for this resistance and to gain a deeper understanding of how internalized oppressions can be dismantled. It also helped me to relate my gestures of *Making Faces* during the photo shoot to my creative work and understand the production of my art work as part of a larger process of empowerment.

Gloria Anzaldúa wrote about this concept in the introductory text for this anthology. It consists of seventy-two texts by sixty-three authors (including Anzaldúa). Anzaldúa writes in the introduction that, after having published the anthology *This Bridge Called My Back: Writing by Radical Women of Color* together with Cherríe Moraga, there was still a lack of publications of texts written by women of color. The anthology *Haciendo Caras/Making Faces* evolved as a reader for a class she gave in 1988 at the University of California Santa Cruz, USA. After the publication of *This Bridge Called My Back*, *Haciendo Caras/Making Faces* was an attempt to focus on discussions among women of color: "I wanted us to be talking to each other more."³

Anzaldúas einführender Text zum Sammelband beginnt mit einer kurzen Beschreibung ihres Konzeptes der *masks and interfaces/caras y mascararas*.⁴ Gesichter zu machen oder Grimassen zu ziehen, wird hier als Widerstandsakt und Reaktion auf verschiedene Formen der Diskriminierungen und Gewalt, die Women of Color erleben, beschrieben. „For me, hacienda caras has the added connotation of making gestos subversivos, political subversive gestures, the piercing look that questions or challenges, the look that says, 'Don't walk all over me,' the one that says, 'Get out of my face'.“⁵ Das Gesicht wird hier als Ort der Vulnerabilität definiert, als ein besonders exponiertes Körperteil, in dem unsere Erfahrungen und internalisierten Verhaltensmuster Ausdruck finden und sich manifestieren. Das Gesicht als Sprachrohr entwickelt einen Katalog von Masken, die eine chamäleonartige Anpassung an Situationen ermöglichen. Durch die wiederholte Performance dieser Gesichter/Masken werden sie zu internalisierten Handlungsoptionen. Gesten, Reaktionen und Verhaltensweisen werden Teil von und konstruieren Identität und sind damit untrennbar mit der eigenen Selbstwahrnehmung verbunden. „'Making Face' is my metaphor for constructing one's identity.“⁶ Dieser Moment, in dem sich die Identität durch das Tragen von Masken bzw. das Reproduzieren von Handlungsmustern, die in Reaktion auf gewaltvolle Momente entstehen, prägt und formiert, birgt gleichzeitig die Gefahr, sich in dieser Performance von Masken und Rollen zu verlieren. Widerstand und das Brechen mit diesen Masken werden nach Anzaldúa durch die Existenz der *interfaces* möglich. Anzaldúa verwendet hier einen Begriff aus dem Kontext des Nähens. Mit *interfaces*⁷ werden Stoffe bezeichnet, die nicht sichtbar unter die sichtbaren Stoffe genäht werden, um diesen Halt und Stabilität zu geben. Auch hier wählt Anzaldúa die Position des Zwischenraums, der einerseits von Fragilität, andererseits von Stärke geprägt ist. Diese nicht sichtbare Schicht im Grenzbereich zwischen der Haut und der äußeren Lage bildet einen (Zwischen-)Raum, von dem aus Handlungsoptionen möglich werden. Die Metapher der *interfaces* produziert eine bildliche Darstellung der Verortung von Selbstermächtigung und Widerstand durch die selbstbestimmte Repräsentation der eigenen Identität. Dabei werden nach außen sichtbare Darstellungen des Selbst zum

Beispiel auf Entstehung und Funktion, ihre Verbindung zu Traumata, ihre Rolle als Widerstandsstrategie oder ihre Überschneidung mit der eigenen Selbstwahrnehmung untersucht. Von den *interfaces* ausgehend können die Außenschichten/die Masken, die Reaktionen auf Bilder und Erinnerungen, die schmerzhaften Erfahrungen beinhalten und symbolisieren, aufgebrochen werden.⁸ Selbstbestimmung und Ermächtigung finden durch die Produktion eigener Masken statt. Nach Anzaldúa besteht die Notwendigkeit dieser selbstbestimmten Identitätsformierung in der Möglichkeit einer differenzierten Repräsentation in der Intersektionalitäten Ausdruck finden können. Der Zwischenraum oder Grenzraum bildet einen Raum, in dem vielfältige, teils widersprüchliche Einflüsse miteinander existieren und sich manifestieren können. To act within that liminal space or to produce these own faces is what Anzaldúa defines as a creative process wherein the production of images comes into play:

“By sending our voices, visuals and visions outwards into the world, we alter the walls and make them a framework for new windows and doors. We transform the *pozos*, *apertures*, *barrancas*, *abismos* that we are forced to speak from. Only then can we make a home out of the cracks.”⁹

Visuals are defined as part of the elements needed to inhabit that liminal space, the borderlands, but Anzaldúa places them in a larger set of visual production, such as visions, projections, and imagination. Anzaldúa conceptualizes creativity in a broader sense, talking not only about writing as an artistic praxis but talking about creative expressions in general that are capable of being “acts of deliberate and desperate determination to subvert the status quo” (xxiv). The way Anzaldúa frames the production of images and art as a way to produce knowledge has been an influence to many artists.¹⁰

Anzaldúa describes art¹¹

- as a way not only to express but also to create identity
- as a spiritual process and one of healing
- as a coping strategy and a strategy of survival
- as a way to resist and to dismantle racist and discriminatory representation propagated by a dominant culture
- as a way to let go of the limits of institutionalized art definitions and to let influences of different cultural backgrounds, everyday life, experiences, and much more become part of artistic expression

In Anlehnung an das indigene Konzept der *Nahua*¹² bezeichnet der kreative Formierungsprozess eigener Gesichter und Masken (also die Produktion selbstbestimmter Identitätsdarstellungen und Bilder) auch das Zusammenbringen von Körper und Seele, was Anzaldúa mit „making soul“ bezeichnet. Sie bezieht sich hier auf den Gott *Moyocoyani*, der in der aztekischen Poesie und Philosophie als „the one that acts by itself with absolute freedom“ oder „the one who invents himself“¹³ beschrieben wird. Mit teilweise schmerzhaften Erfahrungen, Bildern oder Projektionen umzugehen und zu brechen und eigene Bilder und damit eigene Gesichter/Identitäten herzustellen, ist nach Anzaldúa also auch ein spiritueller Prozess.

“Inherent in the creative act is a spiritual, psychic component—one of spiritual excavation, of (ad)venturing into the inner void, extrapolating meaning from it and sending it out into the world. To do this kind of work requires the total person—body, soul, mind and spirit.”¹⁴

AnaLouise Keating bezeichnet den Zusammenhang, den Anzaldúa zwischen kreativen und spirituellen Prozessen aufzeigt, als „shaman aesthetics“¹⁵ – ein Konzept das den Zusammenhang zwischen Identität, Kunst/Kreativität und spirituellen Prozessen noch einmal mehr verdeutlicht. Anzaldúa selber charakterisiert ihre Arbeit an dem Sammelband *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*

als diejenige einer „poet-shaman“¹⁶, deren Fähigkeit es ist, „illness“¹⁷ zu erkennen, die Women of Color Leid zufügt und die sich in Form von Metaphern zeigt: „*All Mexicans are lazy and shiftless* is an example of a metaphor that resists change. This metaphor has endured as fact even though we all know it is a lie. It will endure until we replace it with a new metaphor, one that we believe in both consciously and unconsciously.“¹⁸ Die Verbindung von kreativen und spirituellen Prozessen ermöglicht erst Identitätskonstruktionen, die diesen Metaphern Alternativen entgegenstellen. Keating gelingt es in ihrem Fokus auf Anzaldúas Arbeit, den Kern oder Motor nicht nur von Anzaldúas Konzepten des *Haciendo Caras/Making Faces* oder der *shaman aesthetics*, sondern ihrer Wissensproduktion allgemein aufzuzeigen. Wissensproduktion dient der Selbstheilung: „If we're lucky we create, like the shaman, images that induce altered states of consciousness conducive to self-healing.“¹⁹ Der Prozess der Selbstheilung verfolgt dabei nicht allein individuelle Ziele. Gloria Anzaldúa hat in ihrem Schaffen mehrere Methoden entwickelt, die individuelle Prozesse, Erlebnisse und Perspektiven strukturell verankern und trotz der großen Nähe zu subjektiven Prozessen gesamtgesellschaftliche Mechanismen aufzeigen.²⁰ Auch der Entwicklung von und Arbeit an Bildern und Sprache spricht Anzaldúa die Möglichkeit zu, Wissen zu kollektivieren und damit auch eine Heilung kollektiver Wunden zu ermöglichen.

If we've done our job well we may give others access to a language and images with which they can articulate/express pain, confusion, joy, and other experiences thus far experienced only on an inarticulated emotional level. From our own and our people's experiences, we will try to create images and metaphors that will give us a handle on the numinous, a handle on the faculty for self-healing, one that may cure the depressed spirit, the frightened soul.²¹

Individuelle und kollektive Subjektivierungsprozesse sind bei Anzaldúa nicht voneinander zu trennen. Subjektivität besteht oder kann nach Anzaldúa nur im Zusammenhang mit einem Kollektiv entstehen. Im Kontext von *Haciendo Caras/Making Faces* werden aus den einzelnen Stimmen und Schriften von Women of Color kollektive Narrative erzeugt und sichtbar.

Die Philosophin Christa Davis Acampora bezeichnet in Bezug auf Anzaldúas Konzept des *Haciendo Caras/Making Faces* die kollektive Herstellung von neuen Metaphern auch als ästhetische Transformation²².

In the course of struggles organized around racial identity, gender identity, or class identity, aesthetics potentially plays an important role, both in how people cope with experiences of oppression and discrimination, and also how they appropriate their sense of themselves and their aspirations from within those struggles, out of those conditions.²³

Anzaldúa selbst betont, dass Ästhetik in diesem Schaffen neuer Masken eine wichtige Rolle spielt, dieses aber nicht darauf reduziert werden darf: „Creative acts are forms of political activism employing definite aesthetic strategies for resisting dominant cultural norms and are not merely aesthetic exercises.“²⁴ Davis Acampora wiederum spricht von einer „aesthetic agency“, um die Verbindung zwischen Handlungsmacht und der transformativen Rolle von Ästhetik herzustellen. Der kollektive Charakter in der Produktion von Ästhetik ergibt sich durch symbolische Formen, die in der Lage sind, Wissen zu erwerben und weiterzugeben.²⁵ Ästhetische Verschiebungen symbolischer Repräsentationen beeinflussen allerdings nicht nur unser Wissen, sondern ebenso die Vermittlung und den Erwerb solcher Gefühle und Fähigkeiten, die sie „aesthetic sensibilities“²⁶ nennt. Diese ästhetischen Empfindungs- oder Wahrnehmungsfähigkeiten produzieren, betont Davis Acampora, eine andere Wahrnehmung, ein anderes Sehen. Damit erweitert sie die Definition des Sehens; es ist nicht auf visuelle Aspekte beschränkt, sondern meint ein umfassenderes Wahrnehmen. Auch wenn Davis Acampora hier nicht explizit von spirituellem Wissen spricht, ermöglicht diese Definition oder Erweiterung dennoch den Raum, um auch diese Form von Wissen mitzudenken. „For many of the authors here,

such 'seeing' grounds a different cognitive perspective, a different way of understanding the world, one's place within it, and how the world might possibly be negotiated and reorganized."²⁷ Davis Acamporas Definition von Ästhetik als handelnde und Sensibilität produzierende Agentin, die in der Lage ist, Machtverhältnisse zu artikulieren und damit zu brechen und gleichzeitig als Akteurin in einem kollektiven Setting zu verstehen, erscheint mir eine sinnvolle Ergänzung zu Anzaldúa, die sich dem Begriff von Ästhetik nicht tiefergehend widmet.

Ich möchte noch einmal auf meine eigene künstlerische Arbeit zurückkommen, ohne den Anspruch zu verfolgen, ein resümierendes Ende für diesen Artikel zu schreiben. Eingeladen wurde ich zu diesem Text ursprünglich, um das Konzept *Haciendo Caras/Making Faces* zu erläutern, auf das sich mein künstlerischer Beitrag für dieses Onlinemagazin, *Looking Back Forward_Quip Nayr*, unter anderem bezieht. Der Genealogie meiner Auseinandersetzung, Begegnung und Arbeit mit dem Konzept *Haciendo Caras/Making Faces* folgend habe ich den Text mit meiner wissenschaftlichen Diplomarbeit²⁸ begonnen und beende ihn mit einem Bezug auf meine künstlerische Arbeit. Ich verstehe Anzaldúas Definition von Ästhetik und Kunst als Teil von spirituellen Prozessen, individuellen wie kollektiven Identitätsformierungen, die Arbeit mit und die Produktion von Bildern als möglicherweise heilenden, transformativen und widerständigen Akt. Das ist ein Wissen, das es nicht nur zu verstehen, sondern zu erfahren gilt. Meine künstlerische Arbeit *Looking Back Forward_Quip Nayr* ist demnach ein Versuch, diese Prozesse nachzuvollziehen und auszuloten, für mich erfahrbar zu machen. Ich lade alle Leser_innen dieses Artikels dazu ein, diesen letzten Abschnitt gemeinsam mit meinen Bildern zu ,lesen':

Die Textilien, auf denen ich meine fotografische Arbeit und Texte reproduziert habe, bestehen aus verschiedenen Materialien, die für textile Produkte als *interfaces*, zu Deutsch Einlagematerial, verwendet werden. In mehreren meiner künstlerischen Arbeiten verwende ich diese Textile, die ich mit verschiedenen organischen Substanzen färbe (zum Beispiel mit Kaffee oder schwarzem Tee), um sie farblich verschiedenen Nuancen meiner eigenen Hautfarbe anzugleichen. Die Textile sind, inspiriert durch das Konzept von Anzaldúa, zu einem Material geworden, das ich als Symbol für Haut verwende, wodurch die Arbeit immer auch ein Selbstporträt darstellt - ich kehre quasi Zwischenschichten meiner eigenen Erscheinung nach außen und symbolisiere damit Formierungsprozesse der eigenen Identität. Durch die Überlagerung verschiedener Schichten und die Exponierung von Nähten und Fäden möchte ich den Charakter der Schichtung und Konstruktion aufrechterhalten.

Die Fläche, die durch das Vernähen verschiedener Stoffschichten miteinander entsteht, ermöglicht mir außerdem, andere Medien zu inkludieren, wie in diesem Fall Text und Fotografien, die Teil der Textile werden. Es entsteht eine Collage von verschiedenen Elementen, deren teils fragile, teils stabile Verbindungen eine gemeinsame Konstruktion ergeben, die von Fragmentierung und Wandel gekennzeichnet ist.

Auch in der fotografischen Reproduktion meines eigenen Körpers werden durch die Mehrfachbelichtungen Zwischenräume und Schichten meines Porträts sichtbar. Die in dieser Arbeit inkludierten Textfragmente kommen aus verschiedenen Notizen, Texten und Gedichten, die ich in der Zeit der Produktion dieser Arbeit verfasst habe. Einzelne Sätze und Worte sind daraus entnommen und wurden neu zusammengesetzt. Auch hier fokussiere ich mich auf den Raum, der zwischen den Zeilen entsteht, und die Assoziationen, die sich durch die Fragmentierung und Zusammensetzung einzelner Textelemente ergeben.

Diese Arbeit ist im Kontext meiner Auseinandersetzung mit Berlin, der Stadt in der ich aufgewachsen bin, entstanden und geht der Frage nach, was es für mich bedeutet, an einen Ort zurück zu kehren, in dem ich aufgewachsen bin und zu dem ich 12 Jahre später zurückkehre. Trotz dieses konkreten Zusammenhangs möchte ich in dieser Arbeit den Produktionsprozess und Suche einer bildlichen Darstellung und Repräsentation verhandeln, die nicht bis in alle Details durchdacht und konzipiert wurden, sondern auf der Suche sind, sich im Produzieren erst formieren und sich auch aus einer materiellen und intuitiven Reflexion

ergeben.

Looking Back Forward_Quip Nayr
2018
Berlin/Wien

- 1 Gloria Anzaldúa: *Making Face, Making Soul. Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Feminists of Color*. (San Francisco 1990), xxiv.
- 2 At that moment I had already been familiar with Gloria Anzaldúa, but only with her text “La conciencia de la mestiza: Towards a New Consciousness”. This chapter from her book *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (Anzaldúa, Gloria: *Borderlands La Frontera: The New Mestiza*, San Francisco 2007 [1987] is, in my perception, her most-read text in the German-speaking academic context, specifically within the field of Gender Studies. Many feminists of color such as Fatima El-Tayeb, Maria do Mar Castro Varela, Encarnación Gutiérrez Rodríguez, Jin Haritaworn, and others have criticized the absence of perspectives within German-speaking academia from feminist of color for many years. „Doch wo bleiben die theoretischen Auseinandersetzungen in der Queerbewegung mit dem Schwarzen Feminismus und den Schriften von Migrantinnen? Die Auseinandersetzung mit Konzepten wie dem Gloria Anzaldúas oder Cherrie Moragas ‚Queer of Color‘, die Rassismus, Kolonialismus und Antisemitismus als konstitutive Bestandteile der westlichen Gesellschaft betrachten, findet bis heute kaum Beachtung.“ (Encarnación Gutiérrez Rodríguez; María do Mar Castro Varela: “Queer Politics im Exil und in der Migration”, in: *Queering Demokratie: Sexuelle Politiken*, (Berlin, 2000). Abridged and edited version by migrazine.at. URL: <http://migrazine.at/artikel/queer-politics-im-exil-und-der-migration> [accessed March 2, 2019]) This is not the place to further elaborate on the critiques of academics, social movements, associations, and activists in German-speaking countries who are queer/feminists of color. But writing about Gloria Anzaldúa in this context means acknowledging that I am neither the first nor the only person in academia who has written about her and that writing about her and referencing her work is part of a larger political struggle by feminists/lesbians/queers/trans*people and women* of color against a genealogy of a white feminism.
- 3 Analouise Keating: “Writing, Politics, and las Lesberadas: Platitando con Gloria Anzaldúa”, in: *Chicana Leadership: The Frontiers Reader*, edited by Yolanda Flores Niemann Yolanda, Susan H. Armitage, Patricia Hart, and Karen Weathermon. (Lincoln, 2002), 122
- 4 Anzaldúa 1990, xv-xvi. Wenn ich Texte lese, geschieht es meist automatisch, dass ich mir in dieser Sprache Notizen mache, die ich dann anschließend zu einem Text zusammenfüge. In diesem Fall waren meine Notizen auf Deutsch und Englisch. Indem ich die Absätze in den jeweiligen Sprachen belassen habe, in denen sie entstanden sind, möchte ich meinen Denkprozess sichtbar machen, der bei mir (wie auch bei vielen anderen Menschen) in verschiedenen Sprachen stattfindet.
„Until I can take pride in my language, I cannot take pride in myself.“ (Anzaldúa 1987, 81)
- 5 Anzaldúa 1990: xv.
- 6 Anzaldúa 1990, xvi.
- 7 *Interface* wird im Deutschen (wenn nicht vom Nähen gesprochen wird) mit Schnittstelle, Oberfläche oder auch Grenzfläche übersetzt. Alle diese Übersetzungen beschreiben sehr gut die Eigenschaften, die Anzaldúa diesem Ort des Dazwischens zuschreibt; es ist ein Ort der Überschneidungen, des Zusammenkommens, ein produktiver oder aktiver Grenzbereich. Im Gegensatz zur Lücke, die eine Leere impliziert, geht es hier um die Notwendigkeit der Existenz dieses Zwischenraums.
- 8 Anzaldúa 1990, xvi.
- 9 Anzaldúa 1990, xxv. Viele Texte von Gloria Anzaldúa sind mehrsprachig und ohne Übersetzungen verfasst. Wie sehr sie dadurch mit akademischen Definitionen von Wissensproduktion brach, zeigt sich auch darin, wie unüblich es ist, wenn einzelne Begriffe einer anderen Sprache nicht übersetzt werden. Ich habe gelernt, diesen Moment des Nichtverstehens einzelner Vokabeln auch als Teil einer Leseerfahrung zu deuten, die uns darauf hinweist, dass nicht alles Wissen immer zugänglich ist oder sein will, dass die Entstehung von Wissen immer auch lokal verortet ist und kontextspezifisches Wissen nicht universell verständlich ist, dass die eigene

Perspektive immer auch eine limitierte ist, dass unterschiedliche Sprachkenntnisse (in diesem Fall zum Beispiel des Englischen, Spanischen, Tex-Mex, Spanglish oder auch von Vokabeln aus dem Nahuatl) unterschiedlich viel Aufwand erfordern, sich einem Text anzunähern und dieser Aufwand und diese Differenzen auch mitgelesen werden können.

- 10 Imapna Caceres and I were able to present several artistic positions in dialogue with Anzaldúa's definition and perception of knowledge production in the exhibition "Back/s Together," which was presented in 2018 at The Austrian Association of Women Artists (VBKÖ) Vienna
- 11 I do not intend to write a complete list here; rather, I want to express my focus for this article.
- 12 Mit dem Überbegriff Nahua lassen sich verschiedene indigene Gruppen bezeichnen, die Nahuatl sprechen. Ein Großteil lebt auf dem Territorium des heutigen Mexikos.
- 13 Manuel Aguilar-Moreno: Handbook to Life in the Aztec World, (New York, 2006), 145.
- 14 Anzaldúa 1990, xxiv.
- 15 Gloria Anzaldúa: „Haciendo caras, una entrada“, in: The Gloria Anzaldúa Reader, edited by Keating, Ana Lousie and The Gloria E. Anzaldúa Literary Trust. (Durham, 2007 [1987]), 124
- 16 Anzaldúa 2009, 121.
- 17 Ebd.
- 18 Anzaldúa 2009, 122 (Herv. i. O.).
- 19 Ebd.
- 20 Siehe zum Beispiel ihr Konzept der „Autohistoria“, Anzaldúa 2009, 319
- 21 Anzaldúa 2009, 122.
- 22 Christa Davis Acampora: "On Unmaking and Remaking, An Introduction (with obvious affection for Gloria Anzaldúa)", in: *Unmaking Race, Remaking Soul: Transformative Aesthetics and the Practice of Freedom*, edited by Davis Acampora, Christa, L. Cotton, Angela, 1-17. (New York, 2007), 2.
- 23 Daniel Blue: Interview with Christa Davis Acampora, in: Nietzsche Circle 2007, S. 18, http://www.nietzschecircle.com/ACAMPORA_INTERVIEW_DB.pdf [accessed February 15, 2019].
- 24 Anzaldúa 1990, xxiv.
- 25 Vgl. Davis Acampora 2007, 5.
- 26 Ebd.
- 27 Ebd.
- 28 Melgarejo Weinandt, Verena: *Grimmassen ziehen- Masken aufbrechen- Strukturen freilegen: Fragmentarische Analyse einer Fotocollage*. Akademie der bildenen Künste Wien 2016 (unveröffentlichte Diplomarbeit).