

Mathieu Kleyebe Abonnenc

1977 in Cayenne, Französisch-Guayana, lebt und arbeitet in Sète, Frankreich

Mathieu Kleyebe Abonnencs Arbeit rekonstruiert den unvollendeten Film *Guns for Banta* (1970) von Sarah Maldoror, der legendären, aus Guadeloupe stammenden französischen Regisseurin. Der Film sollte die Geschichte des Kampfes und des frühen Todes von Awa erzählen, einem Mädchen vom Land, das sich der Afrikanischen Partei für die Unabhängigkeit von Guinea und Kap Verde anschließt und für die Befreiung von Guinea-Bissau kämpft. Maldorors Film wurde von der algerischen Regierung in Auftrag gegeben, doch ein Konflikt zwischen der Regisseurin und dem Auftraggeber verhinderte die Fertigstellung. Das einzige materielle Zeugnis seiner Existenz sind Fotos, die von Kriegsphotografen am Filmset aufgenommen wurden. Abonnencs Arbeit versucht, die kollektive Erinnerung an Maldorors unvollendeten Film wiederherzustellen, dessen Hauptziel es war, das Engagement von Frauen und Kindern im Kampf um die Unabhängigkeit darzustellen. Ergänzt werden die Fotos durch ein Voiceover-Gespräch zwischen Abonnenc, der Regisseurin und ihrem Ex-Partner, dem angolanischen Schriftsteller Mário Pinto de Andrade.

Omar Ba

1977 in Dakar, Senegal, lebt und arbeitet in Dakar, Senegal

Dieses Werk von Omar Ba ist ein eindrucksvolles malerisches Denkmal für die Ära der afrikanischen Dekolonisation und für Cheikh Anta Diop als einen der führenden Intellektuellen dieser Bewegung. Vor dem Hintergrund einer Weltkarte und westlicher Bauwerke der imperialen Moderne, wie dem Eiffelturm und Big Ben, treten uns drei Figuren in westafrikanischer Kleidung entgegen. Dazwischen auf schmalen Podesten Kunstwerke aus dem alten Ägypten. Omar Ba verweist hier auf die wissenschaftlichen Arbeiten des senegalesischen Anthropologen und Historikers Diop, die auf die Anerkennung der historischen Verbindung zwischen den Kulturen Subsahara-Afrikas und des im westlichen Diskurs als weiß oder „hamitisch“ beschriebenen Ägypten abzielten. In Publikationen wie *Nations nègres et culture* (The African Origin of Civilization) hatte Diop seit den 1950er-Jahren die ägyptische Zivilisation als Schwarz charakterisiert und ihren Einfluss auf die griechische Antike nachzuweisen versucht. Diops antikoloniale historische Wissenschaft, die auch als „afrozentrisch“ bezeichnet wurde, hatte großen Einfluss auf die Befreiungsbewegungen auf dem Kontinent und der afrikanischen Diaspora sowie deren Bemühungen um postkoloniale Konzepte von Identität und Geschichte.

Radcliffe Bailey

1968 in Bridgeton, USA – 2023 in Atlanta, USA

Schwarze Geschichte und kulturelle Überlieferung sind das zentrale Thema der Kunst von Radcliffe Bailey. Von der traditionellen afrikanischen Kunst und der Geschichte der Sklaverei über die antikolonialen Revolutionen und die Befreiungsbewegungen in den USA bis zur afroamerikanischen Musik hat der Künstler seit den 1990er-Jahren viele Facetten dieser Geschichte der Gewalt und des Widerstands in Bildern, Skulpturen und Installationen verarbeitet. Erinnerung begreift Bailey als eine Medizin zur Behandlung der Krankheit des Rassismus. Seine Skulptur *Untitled* (2010) erinnert an die haitianischen Revolutionäre Toussaint Louverture und Jean-Jacques Dessalines, die um 1800 den französischen Kolonialismus stürzten und die erste freie Schwarze Nation in Amerika begründeten. Die Verwendung von Glitter verweist aber auch auf spirituelle und heilende Praktiken aus dem haitianischen Voudou. *Mahalia* (2021) ist eine malerische Referenz an die Gospelsängerin und Bürgerrechtsaktivistin Mahalia Jackson. In der Struktur ist das Bild inspiriert von den berühmten Quilts von Gee's Bend in Alabama. Charakteristisch für Baileys Verfahren ist hier die Verschmelzung von musikalischen und textilen Techniken der Schwarzen Resilienz, die auch auf Kindheitserinnerungen an das Leben im Haus der Großeltern zurückgeht.

Yto Barrada

1971 in Paris, Frankreich, lebt und arbeitet in Tanger, Marokko, und New York, USA

Im turbulenten Sommer 1966 war die Mutter von Yto Barrada, eine 23-jährige marokkanische Studentin, eine von 50 „Young African Leaders“, die zu einer vom State Department geförderten Tour durch die USA eingeladen wurden. Mit Spiel, Poesie und Humor untersucht der Film *Tree Identification for Beginners* diese inszenierte Begegnung zwischen Nordamerika und Afrika und den aufkeimenden Geist des Ungehorsams – die panafrikanische, trikontinentale und Anti-Vietnamkriegs-Bewegung –, der eine ganze Generation prägen sollte. Der Film kombiniert 16-mm-Stop-Motion-Animationen von Montessori-Spielzeug mit Voiceovers von Barradas Mutter und anderen „Crossroads-Africa“-Teilnehmer*innen sowie historischen Figuren wie dem Black Panther Stokely Carmichael. *Untitled (Nougat Cross Section Flavor Sampler)* aus dem Jahr 2016, Barradas skulpturale Arbeit aus marokkanischen Süßigkeiten, bezieht sich auf Skulpturen aus den 1960er-Jahren der libanesischen Künstlerin Saloua Raouda Choucair, die heute als eine zentrale Figur des arabischen Modernismus gilt.

Mohamed Bourouissa

1978 in Blida, Algerien, lebt und arbeitet in Gennevilliers, Frankreich

In seinen fotografischen und filmischen Werken der letzten zwei Jahrzehnte arbeitet Mohamed Bourouissa, basierend auf eigener Erfahrung, zu Problemen der Migration und der Ausgrenzung von Minderheiten, vor allem junger Männer in den französischen Vorstädten, zu ihren prekären Lebensumständen und kulturellen Ausdrucksformen. Für *The Whispering of Ghosts* besucht Bourouissa die psychiatrische Anstalt in seiner Geburtsstadt Blida in Algerien, in der Frantz Fanon in den 1950er-Jahren als Psychiater arbeitete, ehe er sich der algerischen Widerstandsbewegung gegen die französische Kolonialherrschaft anschloss. Der Künstler spricht mit Bourlem Mohamed, einem früheren Patienten der Klinik, über seine Erfahrungen als Freiheitskämpfer im antikolonialen Krieg und den Garten der psychiatrischen Anstalt, den er 1969 angelegt und über lange Zeit gepflegt hatte. Für Fanon, der sich als Arzt gegen die Segregation von französischen und algerischen Patient*innen in der Klinik engagiert hatte, bildete die gemeinsame Gartenarbeit eine Möglichkeit der Überwindung der kolonialen Grenze in der Therapie. „Bourlem Mohamed’s work“, schreibt der argentinische Kurator Carlos Basualdo, „exists as a testimony of Fanon’s clinical reforms, the embodied echo of an emancipatory gesture.“

Diedrick Brackens

1989 in Mexia, USA, lebt und arbeitet in Los Angeles, USA

Diedrick Brackens versteht sich als Weber. Im Unterschied zu dem gewaltigen historischen Erbe der Malerei und Skulptur begreift Brackens das Weben als eine befreiende Praxis für einen queeren und Schwarzen Künstler. Seine äußerst haptischen Arbeiten reflektieren in ganz eigener Formen- und Zeichensprache Probleme von Rassismus, queerer Identität, Krankheit und Tod. Abgeleitet von westafrikanischen Webtechniken, verweisen die teils abstrakten, teils figurativen Arbeiten auf afroamerikanische Kulturtraditionen, auf Symbolwelten und Rituale des amerikanischen Südens sowie auf die untrennbar mit der Sklaverei verbundene Baumwolle. Brackens beschäftigt sich mit Beziehungen zwischen Formen, Rhythmen und den klanglichen Qualitäten von Mustern, aber auch mit der Beziehung eines jungen Künstlers von heute zu den Vorfahr*innen in Kunst und Aktivismus. In seinen Textilien kommuniziert er mit den Ahn*innen, von Aaron Douglas aus der Harlem Renaissance über die ländliche Moderne der Quilt-Macherinnen von Gee's Bend in Alabama bis zu Felix Gonzalez-Torres.

Serge Attukwei Clottey

1985 in Accra, Ghana, lebt und arbeitet in Accra, Ghana

Serge Attukwei Clottey ist bekannt für seine aus gelben Kunststoffkanistern gefertigten Objektbilder, die das Erbe des Kolonialismus vor dem Hintergrund ökologischer Probleme und des Alltagslebens der Menschen in Ghana reflektieren. Neben diesen „afrogallonistischen“ Arbeiten beziehen sich Clotteys neuere Malereien auf die erste Generation von Fotografen der afrikanischen Dekolonisation, insbesondere auf die Studiofotografien von Seydou Keïta in Mali. Indem er ein bestimmtes Klebeband verwendet, erinnert der Künstler aber auch an einen Fall von rassistischer staatlicher Gewalt in Österreich, wo Clottey vor zehn Jahren eine Artist Residency absolvierte. Im Jahr 1999 wurde der nigerianische Asylbewerber Marcus Omofuma während eines Abschiebefluges von der Polizei getötet, indem man ihm den Mund zugeklebt hatte, um seinen Protest zum Schweigen zu bringen. Clottey greift auf dieses Material der Unterdrückung zurück, um Bilder der Befreiung und der afrikanischen Selbstbestimmung zu malen, wie sie in Keïtas Fotografien aus den 1950er-Jahren zum Ausdruck kommen.

william cordova

1969 in Lima, Peru, lebt und arbeitet in Lima, Peru, Miami und New York, USA

Die Bühne der Sex Pistols bei ihrem letzten Konzert im Jahr 1978 und Sätze aus einer Rede von Malcolm X von 1964; der Aufgang zum Strafgerichtshof in Manhattan und Jimi Hendrix' Band of Gypsys, die 1969 den Song *Voodoo Child* als „Nationalhymne der Black Panthers“ ankündigt: In seinen kurzen, teilweise nur wenige Sekunden langen Filmen aus den letzten 20 Jahren montiert william cordova Ton- und Bildfragmente aus politisch-aktivistischen und musikalischen Quellen zu dialektischen Bildern von zivilem Ungehorsam und subkultureller Rebellion. Dabei greift der Künstler auf Techniken und ästhetische Konzepte revolutionärer Filmschulen zurück, insbesondere des sowjetischen Kinos der 1920er-Jahre und des lateinamerikanischen Third Cinema der 1960er- und 1970er-Jahre. In den ursprünglich auf Super 8 entstandenen Miniaturen – häufig unter Verwendung von Raubkopien – experimentiert cordova mit Bildern der Zeit und Formen des Erzählens, um die komplexen Beziehungen zu befragen, in denen politische und künstlerische Befreiungsbewegungen sich gegenseitig befruchten.

this one's 4U (pa' nosotros), ein Holzgerüst, das zur Seite gedreht ist, um eine veränderte Wahrnehmung und Funktion zu symbolisieren, beinhaltet einen Videoprojektor und ein großes weißes Laken. Beides verweist auf das Genre des Third Cinema, das von den argentinischen Filmemachern Fernando Solanas und Octavio Getino 1969 geprägt wurde. Das Third Cinema steht für die Dringlichkeit, die Werte des Hollywood-Films abzulehnen, um Beispiele zu schaffen, zu erfinden und zu diskutieren, die eine wahrheitsgetreue Darstellung des alltäglichen Lebens liefern. Das Werk evoziert durch die simultane Projektion zweier Filme – die Projektion der Bildspur von *Tupac Shakur: Thug Angel, the Life of an Outlaw* (2002) von Peter Spierer und die Audioprojektion von *Tupac Amaru* (1984) von Federico García Hurtado – parallele Narrative. Garcías *Tupac Amaru* ist eine filmische Erzählung über den von indigenen und afrikanischen Sklaven angeführten Aufstand des Andenführers in Peru gegen die spanische Herrschaft im Jahr 1780. *Tupac* von Peter Spierer dokumentiert das Leben und die Zeit des oft missverstandenen Aktivisten und Rap-Künstlers Tupac Amaru Shakur, der nach dem Andenführer Tupac Amaru benannt wurde. Sowohl der Túpac des 18. als auch der des 20. Jahrhunderts wurden oft mit zivilem Ungehorsam in Verbindung gebracht und trugen dazu bei, das gesellschaftspolitische Bewusstsein in Amerika, der Karibik und darüber hinaus zu schärfen. Die Art und Weise, wie wir Körper, ethnische Zugehörigkeit, Sprachen, Landschaften, *race*, Vergangenheit und Gegenwart wahrnehmen, ist ein immer wichtiger werdender Teil unserer in Veränderung befindlichen Realität.

(william cordova)

Atul Dodiya

1959 in Mumbai, Indien, lebt und arbeitet in Mumbai, Indien

Die Bilder Atul Dodiyas zitieren Elemente aus dem malerischen Werk des Dichters Rabindranath Tagore und blenden sie über Motive aus dem politischen Leben von Mahatma Gandhi. Die indische Gesellschaft des frühen 21. Jahrhunderts ist geprägt vom Aufstieg der hindu-nationalistischen BJP und ihrer Politik der Identifikation indischer Kultur mit der hinduistischen Religion. Vor dem Hintergrund von Intoleranz, Unterdrückung und Gewalt, insbesondere gegen Muslime, bezieht sich Dodiya Kunst immer wieder auf die Konzepte der säkularen Gesellschaft und der Gewaltfreiheit aus der Zeit der indischen Unabhängigkeitsbewegung. Die in *Avant-Garde and Liberation* präsentierten Bilder stammen aus einer Serie, in welcher der Künstler auf die mediale Präsenz von Mahatma Gandhi Bezug nimmt: „There are images of Gandhi everywhere. Every second street is named after him, his face is on stamps, on currency, in government offices, but his spirit is nowhere. As I reflected on him I began to realize that Gandhi had much in common with a new art technique called conceptual art. The series changed my life, and my concerns shifted to the social arena. Today, I feel Gandhi is more relevant than ever before.“ Ebenso aktuell erscheint dem Künstler der kosmopolitische Geist Tagores, der Indiens Identität als Vereinigung aller kulturellen Unterschiede verstand. Über die Szenen aus Gandhis Kampagnen malt Dodiya Motive aus Tagores abstrakt-kalligrafischer Malerei der 1920er- und 1930er-Jahre, die das poetische Pendant zu Gandhis performativer Politik der Befreiung bilden.

Robert Gabris

1988 in Hnúšťa-Likier, Slowakei, lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Mit *Insectopia* reagiert Robert Gabris auf die Zumutungen und Zuschreibungen, denen sich ein Künstler in vielen Kunstinstitutionen ausgesetzt sieht, wenn seine Arbeiten aus der Erfahrung eines queeren Rom in einer Gesellschaft entstehen, die von rassistischen und sexistischen Vorstellungen geprägt ist. Die Arbeiten mit Körperabdrücken verweisen auf wissenschaftliche und polizeiliche Praktiken der Sammlung und Klassifikation von Pflanzen und Tieren – und schließlich auch Menschen, die zu Studienobjekten und Ausstellungsstücken gemacht wurden, um Kontrolle und Macht über sie auszuüben, weil sie als von der bürgerlichen und heterosexuellen Norm abweichend betrachtet wurden. Seine „Skepsis gegenüber der Anthropologie, Ethnografie und der institutionellen Macht der Museen“ bringt der Künstler in Papierarbeiten, großen Stoffbahnen und dem Video einer Performance in Florenz zum Ausdruck. Mit der Technik des Körperabdrucks bezieht sich Gabris auf die *Body Prints* des afroamerikanischen Künstlers David Hammons, die dieser im Zuge des Black Arts Movement der 1960er-Jahre ausführte. Gabris' Verwandlung in ein Insekt in den Zeichnungen und Performances von *Insectopia* lässt sich im Rahmen eines Widerstands gegen die soziale und institutionelle Gewalt der Einordnung und als Behauptung der Selbstbestimmung verstehen: „I don't emigrate, I don't assimilate, I don't integrate. If you want to identify my fingerprints, you have to go through my *Insectopia*.“

Jojo Gronostay

1988 in Hamburg, Deutschland, lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Der politische Aufbruch afrikanischer Länder der Unabhängigkeitszeit brachte neben neuen Ausdrucksformen in der Literatur, dem Film, der Kunst und der Fotografie auch eine spezifische Baukultur mit sich. Wie in den anderen Künsten der Dekolonisation finden sich auch in der Architektur der 1960er- und 1970er-Jahre Formen und Konzepte, die für Befreiung standen und auf die Zukunft afrikanischer Gesellschaften nach dem Ende des Kolonialismus verwiesen. In *Avant-Garde City* (2023) widmet sich Jojo Gronostay den heutigen Erscheinungsformen avantgardistischen Bauens in Städten wie Accra, Abidjan oder Dakar. Wie beiläufig aus der Bewegung heraus aufgenommen und mit einem Klangstück von Sami Mandee hinterlegt, erscheinen die modernistischen und brutalistischen Gebäude der Unabhängigkeitszeit zwischen profanen Zweckarchitekturen und gebauten Manifestationen des globalisierten Kapitalismus. Gronostay, der seit Jahren über neokoloniale Aspekte der Zirkulation von Menschen und Waren zwischen Europa und Afrika arbeitet, zeigt uns die architektonische Avantgarde der Dekolonisation im urbanen Zusammenhang, wobei die Form des Displays im Ausstellungsraum wiederum auf jene frei stehenden Video Walls Bezug nimmt, die uns in Einkaufsstraßen bewegte Werbebilder präsentieren.

Leslie Hewitt

1977 in New York, USA, lebt und arbeitet in Houston, USA

Die fotografisch-skulpturalen Arbeiten von Leslie Hewitt werfen komplexe Fragen von Zeitlichkeit, Erinnerung und Geschichte auf. Die Fotografien in schweren und an die Wand gelehnten Holzrahmen zeigen wiederum an die Wand gerückte stillebenhafte Arrangements aus Fotos, Büchern, Sperrholzplatten und Steinen oder Muscheln. Ähnlich den niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts, in denen die Gegenstände sie selbst sind, aber auch als Symbole fungieren – unter anderem der Vergänglichkeit des Lebens – und auf das globale Handelsimperium der Niederlande verweisen, lösen die Arbeiten Hewitts einen langsamen Prozess der Entschlüsselung aus, auch wenn es oft scheint, als würden sich die Gegenstände vom Blick der Betrachter*innen abwenden. Dieser Widerstand gegenüber einer konsumierenden Wahrnehmung korrespondiert mit Hewitts Verweisen auf Publikationen des 1947 in Paris gegründeten panafrikanischen Verlagshauses *Présence Africaine* oder die Erzählungen des afrosurrealistischen Autors Henry Dumas aus dem Black Arts Movement der 1960er-Jahre. Im postkolonialen Stilleben tritt der Internationalismus der Schwarzen Kunst und Befreiungspolitik an die Stelle des kolonialen Handels im Stilleben des 17. Jahrhunderts.

Iman Issa

1979 in Kairo, Ägypten, lebt und arbeitet in Wien, Österreich und Berlin, Deutschland

Die vier in *Avant-Garde and Liberation* ausgestellten Displays von Iman Issa sind Teil einer unabgeschlossenen Werkgruppe von Selbstporträts als andere oder – wie ihr Titel sagt – Stellvertreter*innen, die ein Eigenleben führen. Die beinahe abstrakten Arbeiten bringen die Problematik dieser Ausstellung auf den Punkt: Wie lässt sich die Beziehung beschreiben oder darstellen, in der sich zeitgenössische Künstler*innen zu Figuren der dekolonialen Moderne verhalten? Was heißt es, sich mit einer historischen Person und ihrer Kunst oder ihrer Position gegenüber der Gesellschaft zu identifizieren? Die (Selbst-)Porträts der Künstlerin gehen von einer schematischen Kopfform aus, die entsprechend der jeweiligen Person, als die sich Iman Issa porträtiert, abgewandelt wird. Die ausgestellten Objekte beziehen sich auf: Doria Shafik, eine führende Persönlichkeit der ägyptischen Frauenbewegung in der Mitte des 20. Jahrhunderts; den Dichter Georges Henein, Gründungsmitglied der Kairoer surrealistischen Gruppe Art et Liberté in den 1930er-Jahren; den ägyptischen Dichter und Bildungsreformer Taha Hussein sowie auf den Kunst- und Religionsphilosophen Ananda Coomaraswamy, der in der Swadeshi-Bewegung für die indische Unabhängigkeit engagiert war und westliches und östliches Denken zu vereinen versuchte. Issas *Self-Portraits* sind von kurzen Texten begleitet, die etwas zum Verhältnis der Künstlerin zu den Persönlichkeiten sagen, es aber nicht erklären. Die meisten von uns kennen das Gefühl einer deutlichen Identifikation, auch wenn man sie sprachlich nicht genau beschreiben kann. Wie die Künstlerin sagt: „I relate exactly but at the same time I don't fully understand.“

Janine Jembere

1985 in Magdeburg, Deutschland, lebt und arbeitet in Wien, Österreich

Für die Fotoserie *Channelling (Vienna)* (2023) hat Janine Jembere von ihr geschätzte Künstler*innen in Wien mit geschlossenen Augen fotografiert. Als Betrachter*innen sehen wir in die Gesichter der Porträtierten, doch nicht in ihre Augen, und so haben wir das Gefühl, als würden sie mehr sehen als wir. Wie in einer spirituellen Kontaktaufnahme mit Verstorbenen oder weit entfernten Personen verbinden sich die Porträtierten mit Künstler*innen, Musiker*innen und Poet*innen aus den Befreiungsbewegungen des 20. Jahrhunderts wie der antikolonialen Filmemacherin Sarah Maldoror oder der afroamerikanischen Künstlerin Faith Ringgold. Die analogen Fotografien wurden angefertigt, nachdem Jembere zuvor mit der dargestellten Person ein Gespräch über die historische Bezugsperson führte, von der sie inspiriert ist. *Channelling (Vienna)* rückt die Kontinuität von Widerstandsbewegungen und die aus der Gemeinschaft gewonnene Stärke in den Blickpunkt. „My intent is twofold“, sagt die Künstlerin, „to create a record of ‘who is here,’ and to acknowledge those who are present with us – in a broader sense – our ancestors in spirit or those whose dreams we cherish and whose work we continue. I also hope for new connections to emerge through shared (or newly found) references and desires.“

patricia kaersenhout

1966 in Den Helder, Niederlande, lebt und arbeitet in Amsterdam, Niederlande

Die künstlerische Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen Formen des Rassismus in den Niederlanden (und Europa im Allgemeinen) führte patricia kaersenhout in den letzten 20 Jahren mehrfach zur kritischen Neubetrachtung der Geschichte der Sklaverei, des Kolonialismus und des antikolonialen Widerstands. In ihrem neuen Film rückt die Künstlerin die Frauen der Négritude-Bewegung in den Mittelpunkt einer historisch-spekulativen Reflexion über befreiende Schwarze Identitätskonzepte und einengende Geschlechterverhältnisse. Ausgehend von dem First International Congress of Black Writers and Artists 1956 in Paris, thematisiert kaersenhout die Unsichtbarkeit Schwarzer Frauen auf den Bühnen der panafrikanischen Befreiungsbewegung. Verkörpert durch Schauspielerinnen, begegnen Suzanne Césaire und die Schwestern Jeanne und Paulette Nardal, die neben Léopold Sédar Senghor und Aimé Césaire in den 1930er-Jahren zu den Mitbegründer*innen der Négritude gehörten, den Künstlerinnen Josephine Baker und Frida Kahlo, um sich über Surrealismus, Dekolonisation, Kunst und Sexualität auszutauschen. Eine poetisch-ästhetische Hommage an die weibliche Schwarze Avantgarde zwischen Paris, Martinique, Mexiko und Mississippi.

Belinda Kazeem-Kamiński

1980 in Wien, Österreich, lebt und arbeitet in Wien, Österreich

In der Videoarbeit *O.T., K.T.C.I.* (2022/2024) performt Belinda Kazeem-Kamiński in einen schwarzen Overall gekleidet, sodass sich nur die Unterarme und das Gesicht von der dunklen Umgebung abheben. In zeichenhafter Körpersprache schreibt die Künstlerin mit ausgestreckten Armen einen kurzen Satz, der die Initialen des Titels aufschlüsselt: „Kill the Cop Inside“ ist eine Aufforderung zur Befreiung des Geistes von der Macht der unterdrückenden Gewalt. Die Formulierung nimmt Bezug auf den brasilianischen Theatermacher Augusto Boal, der in den 1960er-Jahren mit dem „Theater der Unterdrückten“ eine performative Kunst der Befreiung entwickelte. Boal prägte die Vorstellung vom „Cop in the Head“ als Bild der internalisierten Unterdrückung, die es vielen Menschen nicht erlaubt, an politischen Widerstandsformen teilzunehmen. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Polizeigewalt gegen Schwarze Menschen beruft sich die Sprache der gestreckten Arme und geballten Fäuste, mit der die Künstlerin den Aufruf zur Selbstbefreiung darstellt, auf die Black-Power-Geste der 1960er-Jahre. „Die Geschichten von gestern sind Werkzeuge für das Heute und Antworten für das Morgen“, schrieb Cindy Sissokho zu Kazeem-Kamińskis Aufgreifen und Weiterführen der historischen Bewegungen zur Dekolonisierung des Bewusstseins.

Zoe Leonard

1961 in New York, USA, lebt und arbeitet in New York, USA

Für *Tipping Point* hat Zoe Leonard 53 Exemplare der Erstausgabe von James Baldwins Buch *The Fire Next Time* (1963) gesammelt und zu einem Stapel arrangiert. Die Anzahl der Bücher entspricht den Jahren, die zwischen dem Erscheinen von Baldwins Buch über die zerstörerische Kraft des Rassismus in den USA und der Ausführung von Leonards Arbeit vergangen sind. Die Künstlerin, deren Arbeiten seit den 1980er-Jahren immer wieder auf subtile Weise von Unterdrückung und Widerstand handeln, hatte sich schon seit langem mit Baldwins berühmter Warnung an die amerikanische Gesellschaft beschäftigt. Doch erst unter dem Eindruck der zahlreichen Morde an unbewaffneten Schwarzen Menschen durch die Polizei in den 2010er-Jahren setzte Zoe Leonard ihre Überlegungen zu dem Buch in ein Werk um, das wie wenige andere zugleich einfach und komplex die Aktualität der historischen Kämpfe artikuliert. Die Form der Skulptur erinnert an Objekte der gleichzeitig mit Baldwins *Fire Next Time* entstandenen Minimal Art und deren Verfahren der Serialität. Bei *Tipping Point* ist das Motiv der Wiederholung aber politisch verstanden: Wie oft muss diese seit Baldwin häufig wiederholte Warnung ausgesprochen werden? Und wann ist der gesellschaftliche Kipppunkt erreicht?

Vincent Meessen

1971 in Baltimore, USA, lebt und arbeitet in Brüssel, Belgien

In Jean-Luc Godards Spielfilm *La Chinoise* (1967) über eine maoistische Gruppe der Student*innenbewegung in Frankreich spielt Omar Blondin Diop einen militanten afrikanischen Philosophiestudenten und damit auch sich selbst. Wenig später ist Diop, der von den Situationist*innen inspiriert war, ein afrikanisches Theater des Lebens konzipierte und über Andy Warhols Film *Chelsea Girls* (1966) publizierte, Mitbegründer einer marxistisch-leninistischen Gruppe, die gegen die neokoloniale Politik im Senegal unter Léopold Sédar Senghor agitierte. Wegen der Mitwirkung an einem Plan zur Befreiung von internierten Kameraden verurteilt, stirbt Diop 1973 unter nicht geklärten Umständen im Gefängnis von Gorée. Vincent Meessens Film *Juste un Mouvement* wurde in Dakar mit Laienschauspieler*innen und Angehörigen von Diop sowie ehemaligen Weggefährt*innen gedreht, unter anderem mit dem Künstler Issa Samb. Der Film aktualisiert Godards *Chinesin* im Sinne einer Reflexion über die Befreiungsbewegungen der Dekolonisation und des globalen „1968“, die afrikanisch-europäisch-chinesischen Beziehungen heute, das politische Weiterleben von Omar Diops Ideen und das revolutionäre Potenzial der Kunst und des Kinos.

The Otolith Group

Gegründet 2002 in London, Vereinigtes Königreich, von Anjalika Sagar und Kodwo Eshun

Anjalika Sagar, 1968 London, lebt und arbeitet in London, Vereinigtes Königreich

Kodwo Eshun, 1967 London, lebt und arbeitet in London, Vereinigtes Königreich

Der Film beginnt mit dem Rezitieren eines in Bengali geschriebenen Gedichts, in dem Rabindranath Tagore am Ende des 19. Jahrhunderts nach der Gegenwärtigkeit des Jetzt in der Zukunft fragt, nach der Wahrnehmung der Kunst in 100 Jahren. *O Horizon* nähert sich aus der Distanz eines Jahrhunderts den fortschrittlichen Bildungsprojekten des indischen Dichters. The Otolith Group begreift ihren Film als eine Studie des Lernens und zeigt uns Menschen, die üben und lernen, vom Tanzen über Chinesisch und Geschichte bis zur Gartenarbeit. Tagore entwickelte seine ganzheitlich, sozial und ökologisch ausgerichteten Schulen und die kosmopolitische Welt-Universität Visva-Bharati in Santiniketan in Abgrenzung zum britischen Erziehungssystem. Vor dem Hintergrund ihrer aktuellen Bedrohung durch die hindu-nationalistische Politik der Modi-Regierung erinnert *O Horizon* an die befreienden Potenziale des Lernens und der avantgardistischen Skulpturen von Ramkinkar Baij auf dem Campus dieser Institutionen der Dekolonisation.

Fahamu Pecou

1975 in New York, USA, lebt und arbeitet in Atlanta, USA

Die Arbeiten von Fahamu Pecou reflektieren das Bild Schwarzer Männlichkeit in der visuellen Kultur der US-amerikanischen Gesellschaft, vom angeblich bedrohlichen Jugendlichen über den coolen Rapper bis zum Spektakel des Schwarzen Todes in den Medien. Der Künstler versteht seine Malerei als Befragung des Schwarzen Körpers, Geistes und der Seele, die jeweils durch Konzepte der Hip-Hop-Kultur, der Négritude und der Ifá (spirituelle Yoruba-Kosmologie) dargestellt werden. Mit *Fire!!*, *Revue du Monde Noir* oder *The Crisis* zitieren die ausgestellten Bilder Covers von bedeutenden Publikationen des neuen Schwarzen Selbstbewusstseins der Harlem Renaissance und der Négritude aus den 1920er- bis 1940er-Jahren. Der Künstler projiziert sich als elegant gestylter junger Mann mit afrikanischen Plastiken in die historischen Szenarien. Die Werktitel wie *Real NEGUS do Real Things* variieren Titel von Hip-Hop-Nummern – hier von Notorious B.I.G., wobei Negus der Titel des äthiopischen Königs ist – oder beziehen sich wie *Return to My Native...* auf Klassiker der antikolonialen Dichtung, in diesem Fall das 1939 erschienene *Cahier d'un retour au pays natal* von Aimé Césaire.

Fahamu Pecous Zeichnungen aus der Serie *Egun Dance* beruhen auf einer Performance, die Elemente von Hip-Hop-Tanz und Yoruba-Ritualen zum Weiterleben nach dem Tod verband. Mit *New World Egungun* erinnerte der Künstler 2016 vor der Mother-Emanuel-Kirche in Charleston, wo 2015 neun Gläubige von einem Weißen erschossen wurden, an die Opfer Antischwarzer Gewalt seit Dr. Martin Luther King Jr., deren Namen in die Kleidung des Performers eingearbeitet sind. Auch der Kurzfilm *Emmett Still* (der 15-jährige Emmett Till wurde 1955 in Mississippi von weißen Männern ermordet) handelt von der historischen Kontinuität des Schwarzen Todes unter Bedingungen weißer Vorherrschaft. Er reflektiert die alltägliche Angst, die das beständige Schwarze Sterben durch die Gewalt der Polizei oder selbsternannte Autoritäten in jungen Schwarzen Männern erzeugt. Der Film, für den der Künstler, unter anderem mit dem Rapper Killer Mike, Songs schrieb und performt, integriert Ausschnitte aus einer Rede von James Baldwin zur Kontinuität des weißen Terrors. *Emmett Still* konfrontiert schließlich die Gegenwart des rassistischen Todes mit der erlösenden Kraft der Yoruba-Spiritualität, des Hip-Hop und der Kunst.

Cauleen Smith

1967 in Riverside, USA, lebt und arbeitet in Los Angeles, USA

Eine Gruppe von zwölf Frauen in bunten Gewändern zieht in der Morgendämmerung durch das weitläufige Gelände des Outdoor-Museums in der kalifornischen Wüste, das der afroamerikanische Künstler Noah Purifoy angelegt hat. Während sie ihre Transparente hochhalten, lauschen die Frauen an Transistorradios der afrofuturistischen Musik und den spirituellen Texten von Alice Coltrane sowie Sätzen aus dem Manifest des Combahee River Collective von 1977 gegen die mehrfache Unterdrückung Schwarzer Frauen. Der Titel des kurzen Films bezieht sich auf die Schwarze Feministin Sojourner Truth, eine der bekanntesten Kämpferinnen gegen die Sklaverei im 19. Jahrhundert. *Sojourner* handelt von der Fortsetzung der Kämpfe im 20. Jahrhundert und der Gegenwart und bezieht sich auf erfolgreiche Projekte des Community Building zur Befreiung von sexistischer und rassistischer Unterdrückung. In den Worten der Künstlerin dreht sich der Film um „Demonstrationen für einen abolitionistischen Feminismus, radikale Großzügigkeit und utopische Projekte“. *Sojourner* baut auf einer komplexen Ansammlung von Bezügen auf, die auf wunderbare Weise historische und neuere Befreiungsbewegungen – von der Abschaffung der Sklaverei und der frühen Frauenbewegung über das intersektional orientierte Combahee River Collective der 1970er-Jahre bis zum abolitionistischen Feminismus von heute – mit radikalen ästhetischen Praktiken in der Kunst und Musik der 1960er- und 1970er-Jahre verbinden.

Maud Sulter

1960 in Glasgow, Schottland gestorben 2008 in Dumfries, Schottland

Hysteria (1991) ist ein frühes und signifikantes Beispiel für ein Kunstwerk, das die Bedeutung Schwarzer Künstler*innen der Vergangenheit für die Kämpfe Schwarzer Künstler*innen der Gegenwart aufzeigt. Die ghanaisch-schottische Künstlerin Maud Sulter zählte in den 1980er-Jahren zur Generation des Black British Arts Movement, dessen Selbstorganisation in einer rassistischen Gesellschaft und einem ausschließenden Kunstbetrieb auch die kritische Auseinandersetzung mit Kolonialgeschichte beinhaltete. Auf Grundlage ihrer eigenen Erfahrungen und Bestrebungen als Schwarze Künstlerin in Großbritannien bezieht sich Sulter in *Hysteria* auf das transkulturelle Leben und die Karriere der 1907 gestorbenen afroamerikanischen und Native American Bildhauerin Edmonia Lewis, die lange in Rom lebte und deren Werk der Abschaffung der Sklaverei und Schwarzen Befreiungspolitiken verpflichtet war. Sulters mehrteilige Arbeit, deren Titel an die psychopathologischen Studien von Jean-Martin Charcot erinnert, die auch für Freuds Psychoanalyse einflussreich waren, besteht neben Marmorplaketten mit den Namen der Protagonist*innen aus großformatigen Fotografien, die wie ein Storyboard anmuten und sich im Stil an die Studiofotografie des 19. Jahrhunderts anlehnen. Aus konservatorischen Gründen ist *Hysteria* derzeit nicht reisefähig. Wir präsentieren daher eine Auswahl von Fotografien und Dokumenten zur Werkgruppe, zusammengestellt von Deborah Cherry (The Estate of Maud Sulter) und Malcolm Dickson (Street Level Photoworks, Glasgow).

Die Serie großformatiger Polaroid-Fotos gehört zu den bedeutenden Arbeiten der schottisch-ghanaischen Künstlerin und Dichterin. Der Titel bezieht sich auf das Gedicht *Die Juwelen* aus dem Zyklus *Les Fleurs du Mal* (1857) von Charles Baudelaire, in dem der französische Dichter seine aus Haiti stammende Geliebte Jeanne Duval als nur mit ihrem Schmuck bekleidet exotisiert. Während Duval, die auch von Édouard Manet gemalt und von Nadar fotografiert wurde, in der westlichen Kulturgeschichte meist als „Muse“ der weißen Künstler gilt und wenig von ihrer eigenen Arbeit als Tänzerin und Schauspielerin die Rede ist, unternahm Maud Sulter über viele Jahre hinweg eine identifizierende Forschung zu den Handlungsspielräumen einer Schwarzen Frau im Milieu der künstlerischen Avantgarde ihrer Zeit: „My ongoing visual fascination with Jeanne Duval began in 1988 with a visceral response to a Nadar photograph captioned *Unknown Woman*. There she stared at me willing me to give her a name, an identity, a voice. So for over a decade, I have been image making with her in mind.“ Die fotografische Suche nach einer anderen Vorstellung von der Persönlichkeit der Vorläuferin schlägt sich in Sulters Selbstporträts als Jeanne Duval in einer Art Lexikon des gestischen und mimischen Ausdrucks nieder, der auf den Kampf gegen die Beschränkungen durch koloniale Geschlechterrollen verweist. Die verschiedenen Schmuckstücke, die Sulter hier einsetzt, sind aufgeladen mit Geschichten von Sklaverei und kolonialer Weltwirtschaft.

Vivan Sundaram

1943 in Shimla, Indien – 2023 in New Delhi, Indien

In den letzten 20 Jahren seines Lebens beschäftigte sich Vivan Sundaram immer wieder mit Persönlichkeiten der indischen Moderne. Aus seiner Ablehnung der Gewalt, der Ausgrenzungspolitik und des verengten Geschichtsbildes der hindu-nationalistischen Bewegung rückte Sundaram progressive und kosmopolitische Künstler*innen aus der Zeit der Unabhängigkeitsbewegung ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Neben der Malerin Amrita Sher-Gil (1913–1941), einer Tante von Sundaram, der sich der Künstler in jahrelangen Recherchen, Publikationen und einer Serie digitaler Fotomontagen mit dem Titel *Re-take of Amrita* (2001–2002) widmete, war der Bildhauer Ramkinkar Baij (1906–1980) ein wichtiger Bezugspunkt. In der Werkgruppe *409 Ramkinkars* hat Sundaram mehrere Skulpturen des bengalischen Modernisten in eigenen Werken neu interpretiert. Wie *Mill Re-Call* ist *One and the Many* Teil dieses Komplexes und besteht aus 220 Terrakottaskulpturen, die Sundaram in einem generationenüberspannenden Dialog mit einer Gruppe junger Künstler*innen ausführte. Sie beziehen sich auf die monumentalen Skulpturen *Santhal Family* (1938) und *Mill Call* (1956), mit denen der avantgardistische Künstler die politische Rolle der Subalternen in den indischen Befreiungskämpfen würdigte. „I passionately desire a connection with Ramkinkar“, schrieb Sundaram, „he prods me to make radical choices – as he did in his time, and so valiantly.“

Moffat Takadiwa

1983 in Karoi, Simbabwe, lebt und arbeitet in Harare, Simbabwe

Moffat Takadiwa fertigt skulpturale Bilder aus Materialien, die er auf Mülldeponien in Simbabwe sammelt. Aus den Tasten ausrangierter Computertastaturen etwa entstehen in Takadiwas Werkstatt Objekte, die auf antikoloniale Denker wie den kenianischen Schriftsteller Ngũgĩ wa Thiong'o verweisen (der 1986 das einflussreiche Buch *Decolonising the Mind* veröffentlichte) und die Kritik an der kolonialen Sprach- und Bildungspolitik auf dem afrikanischen Kontinent üben. Aus diesen Elementen einer dekonstruierten „europäischen Sprache“ entwickelt der Künstler Formen und Zeichen, die wiederum auf die Ästhetik fast ausgelöschter lokaler Traditionen oder auf Musiker wie Thomas Mapfumo Bezug nehmen, der in den politischen Befreiungskämpfen im südlichen Afrika eine wichtige Rolle spielte.