

Nan Goldin
Seiichi Furuya
Allan Sekula
Joachim Koester
Kolumne / Column

Tobias Zielony
Maren Lübbke-Tidow
Kaucyła Broske
Den Byers
Alanna Lockward

A/D/LUX
16,- €
CH
23,- sFr



Alanna Lockward

Decolonising the (White) Gaze 1 / 4
Who Is Whipping?Dekolonisierung des (weißen) Blicks 1 / 4
Wer peitscht?

»Schwarze und Menschen aus der dritten Welt sollen Weiße über ihr Menschsein aufklären. Frauen sollen Männer aufklären. Lesben und Schwule sollen Heterosexuelle aufklären. Die Unterdrückter halten an ihrem Standpunkt fest und entziehen sich der Verantwortung für ihr Handeln.«¹ Audre Lorde

Übersetzt von Wilfried Prantner

Ihren ersten Dokumentarfilm »Reassemblage« (1981) leitet Trinh T. Minh-ha mit dem Satz ein: »Knapp zwanzig Jahre haben gereicht, zwei Milliarden Menschen dazu zu bringen, sich als unterentwickelt zu begreifen.« Auffällig an diesem Satz ist die Abwesenheit jeglicher historischer Kontinuität zwischen dem Begriff »Entwicklung« und seinem Vorläufer, der »Zivilisierungsmission« der europäischen Moderne. Mit der Analyse solcher epistemischer Kontinuitäten haben Emmanuel Chukwudi Eze und Walter D. Mignolo wesentlich zu unserem Verständnis dekolonialen Denkens, Fühlens und Handelns als untrennbar von Geschichte und Herkunft beigetragen. Beide beschäftigen sich eingehend mit Immanuel Kants gleichzeitiger Erfindung von Anthropologie und Ästhetik und machen begreifbar, weshalb die Einführung des *Weißseins* (und anderer auf dem »Rasse«-Trugschluss beruhender Farbunterscheidungen) bis heute die weltweite Hyphenisierung der Kunst prägt.

Ich werde in dieser Kolumne zeigen, dass die Dekoloniale Ästhetik/Aisthesis in ihren grundlegenden Absichten über Minh-has Vorstellung von der Unübersetzbarkeit der Repräsentation und sogar über das Fanon'sche Projekt hinausgeht, die KolonisorInnen mit ihrer verlorenen Menschlichkeit zu konfrontieren. Im Gegensatz zu diesen setzt das epistemische Projekt auf die Selbstbefreiungsagenden gewisser künstlerischer Praktiken, wobei das Wort »selbst« hier auf eine kollektive, keine individuelle Identität verweist. Würde man die sanktionierte Ignoranz des hegemonialen *weißen* Blicks mit einer dekolonisierenden »Aufklärung« über seine Privilegien kompensieren, könnte das, wie Audre Lorde mahnt, leicht zu einer Reproduktion epistemischer Gewalt führen.² Ein zweiter wichtiger Aspekt meiner Argumentation besteht daher darin, die Dekolonisierung »des« Blicks als eine Folgewirkung und nicht als Hauptziel einer Dekolonialen Ästhetik/Aisthesis anzulegen.

Und noch eine dritte fundamentale Frage wird durch die Dekoloniale Ästhetik/Aisthesis auf innovative Weise eingeführt: die Frage der Heilung, die mit der Befreiung auf eine Art und Weise verbunden ist, die man im haitianischen Créol als *Marassá*, als Zwilingsprinzip bezeichnet: ein unauflösliches Geschwisterverhältnis, das die Dekoloniale Ästhetik/Aisthesis den linearen Narrativen und eurozentrischen Paradigmen entgegenstellt. Den Widerstand gegen das europäisch-kapitalistische Ausbeutungsunternehmen, die Suche nach der heilenden Selbstermächtigung der Befreiung bezeichnen wir als »Dekolonialität«.

In seinem Film »Maluala« (1979) zeigt Sergio Giral, welchen Beitrag die Maroon-Gemeinden zur allzu späten Abschaffung der Sklaverei in Kuba (1886) geleistet haben. Girals filmische Nacherzählung legitimiert verborgene mündliche Überlieferungen; sie sind ein wesentliches Mittel der Dekolonialität, das – wenn überhaupt – nur äußerst schwach mit dem »Kosmopolitismus« verbunden zu sein scheint, der ja eher auf Urbanität und Mobilität zwischen Metropolen verweist. Darum bedarf es auch einer wichtigen

»Black and Third World people are expected to educate white people as to our humanity. Women are expected to educate men. Lesbians and gay men are expected to educate the heterosexual world. The oppressors maintain their position and evade responsibility for their own actions.«¹ Audre Lorde

In the opening statement of her first documentary, »Reassemblage« (1981), Trinh T. Minh-ha asserts: »Scarcely twenty years were enough to make two billion people define themselves as underdeveloped.« Notably, in this statement the historical continuities between the notion of »development« and its predecessor, the European »civilising mission« of modernity, are absent. It is precisely on such epistemic continuities that the analyses of Emmanuel Chukwudi Eze and Walter D. Mignolo have made significant contributions to our understanding of decolonial thinking, sensing, and doing as inseparable from a historical and ancestral context. Both of them delve deeply into Immanuel Kant's simultaneous invention of anthropology and aesthetics, respectively, and help us to understand why the inauguration of *whiteness* (and other colourful distinctions based on the fallacy of »race«) has permeated the hyphenation of art globally until today.

I will argue in this series of columns that the main purpose of Decolonial Aesthetics/AestheSis goes beyond Minh-ha's notion of the untranslatability of representation, and even beyond the Fanonian project of addressing the colonizer in her/his lost humanity. Our epistemic project instead emphasises the self-liberation agendas of certain artistic practices. And by »self« I am referring to a collective rather than an individual identity. As Audre Lorde warns, compensating the sanctioned ignorance of the *white* hegemonic gaze with a decolonising »education« on its privileges could easily become an exercise in the reproduction of epistemic violence.² Therefore, a second essential element of my argumentation is to position the decolonisation of »the« gaze as an aftermath instead of the main target of Decolonial Aesthetics/AestheSis.

A third fundamental matter is introduced largely in an innovative way by Decolonial Aesthetics/AestheSis: the question of healing, which is intertwined with the notion of liberation to the point of what, in Haitian creole, is known as *Marassá* or the »twins principle«. Inseparability as a sister/brotherhood category that in Decolonial Aesthetics/AestheSis is juxtaposed to linear narratives and Eurocentric paradigms. We call the resistance to the exploitative capitalist European enterprise, the quest for the healing self-empowerment of liberation, »decoloniality«.

Sergio Giral in his film »Maluala« (1979) shows how Maroon communities were instrumental in the indeed very belated abolition of enslavement in Cuba (1886). Giral's cinematic re-telling enables the legitimation of hidden oral legacies, a vital tool of decoloniality, which seems to have a rather fragile connection or rather nothing to do with »cosmopolitanism«, which in turn connotes urbanity and mobility among metropolises. This is why an important distinction begs to be mentioned – although we are in epistemic solidarity with what Kobena Mercer in his essay for the Tate Liverpool exhibition »Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic« (29. 1. – 25. 4. 2010) refers to as »... curatorial methods based on the wider concept of diaspora [which] give us an inter-active rather than a separatist narrative and show how artists of different ethnicities were constantly entangled in cross-cultural dialogue«.³

In Ecuador and Colombia, indigenous and Afro-descendant com-



Jeannette Ehlers, *Whip it Good*, 2013. Performance at Ballhaus Naunynstraße, Berlin, during BE.BOP 2013. DECOLONIZING THE “COLD” WAR. Photo: Wagner Carvalho. Courtesy: Art Labour Archives.

munities continue to reinvent themselves against the colonial matrix of power using various artistic and cultural traditions. The Zapatistas have consistently manifested their struggle via artistic practices, and further on, Emory Douglas, the legendary Minister of Culture of the Black Panther Party, has been intensively involved with them, since 2013, by means of sharing his masterful graphic legacy with the youth. This interaction mirrors the precedent of Maroon communities or Palenques in the Caribbean, where escaped and self-organised enslaved people exchanged tools and knowledge of the terrain with the last survivors of the rapidly exterminated indigenous population. It is an interaction between two Decolonial Aesthetics/AestheSis projects – Emory Douglas heralding in his paradigmatic posters the legacy of the Harlem Renaissance and the indigenous struggle of re-existence – that although cross-cultural *par-excellence* does not quite fit into Mercer’s “cosmopolitanism”.

Postcolonial and cultural studies have done a great job in re-inscribing the diverse moments of contact between modernism and the Global South.⁴ We, however, are more interested in liberating and healing ourselves from the colonial and imperial wounds and in re-asserting what for the decolonial option is a fundamental premise: modernity could only come into being thanks to the dirty job of coloniality. The first would not exist without the “other” – they are twins, or *Marassá*.

Jeannette Ehlers is a Caribbean diaspora artist born and based in Denmark. She had never performed live until May 2013 when she challenged the audience with a deceivingly simple action: whipping. A human-size white canvas was hanging from the ceiling of a theatre stage in Berlin, and she flogged at it with in-crescendo intensity for fifteen minutes. She then stopped and invited the audience to repeat the action. One by one, people stood up to follow her appeal. The white canvas was by then tainted with strains of charcoal which the artist rubbed on the lash each time. At some point, one of the co-directors of the space hung the whip from the canvas and we all assumed that the performance was therefore finished. During the Q & A session that followed, painful and puzzling issues arose. I will list some of them randomly as an introduction to the rest of my columns for this year, aiming at contextualising the enormous challenges implied in decolonising “the” gaze: Why do we as Black people feel so uncomfortable when a *white* man or woman is holding the whip? Why do we as Black oppressed people feel so guilty about showing our anger in public? How long should we keep talking about the aftermath of African enslavement? Who can claim the legitimacy of holding the whip?

Differenzierung – ungeachtet unserer epistemischen Solidarität mit den »auf einem allgemeineren Diaspora-Begriff beruhende[n] kuratorische[n] Ansätze[n]«, die »uns eher ein interaktives denn ein separatistisches Narrativ [vorlegen] und zeigen, dass KünstlerInnen unterschiedlicher Ethnien in einem dauernden kulturübergreifenden Dialog standen«³, wie das Kobena Mercer in seinem Essay für die Ausstellung »Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic« an der Tate Liverpool (29. 1. – 25. 4. 2010) nennt.

In Ecuador und Kolumbien erfinden sich indigene und afrodeszendente Communities immer noch gegen die koloniale Machtmatrix und greifen dazu auf verschiedene künstlerische und kulturelle Traditionen zurück. Die Zapatisten haben ihren Kampf stets mit künstlerischen Mitteln geführt. Später arbeitete auch Emory Douglas, der legendäre Kulturminister der Black Panthers, eng mit ihnen zusammen – seit 2013, indem er Jugendliche an seinem grafischen Erbe teilhaben lässt. Das spiegelt den Fall der Maroon-Gemeinden oder Palenques in der Karibik, in denen entflozene, selbstorganisierte SklavInnen mit den letzten Überlebenden der rapide schwindenden indigenen Bevölkerung Werkzeuge und Ortskenntnisse austauschten. Diese Interaktion zwischen zwei Dekolonialen Ästhetik/Aisthesis-Projekten – Emory Douglas, der in seinen paradigmatischen Plakaten das Erbe der Harlem Renaissance weitertrug und der indigene Kampf um eine Gegenexistenz –, passt, obwohl in jeder Hinsicht kulturübergreifend, nicht wirklich in Mercers »Kosmopolitismus«-Begriff.

Die Postcolonial und Cultural Studies haben viel für die Wiedereinschreibung verschiedener Berührungsmomente zwischen der Moderne und dem globalen Süden geleistet.⁴ Wir aber sind eher daran interessiert, unsere kolonialen und imperialen Wunden zu heilen; uns davon zu befreien und erneut ins Spiel zu bringen, was für die dekoloniale Option eine fundamentale Gegebenheit ist: Die Moderne konnte nur durch das schmutzige Geschäft der Kolonialität entstehen. Die eine konnte ohne die andere nicht sein – sie sind Zwillinge, *Marassá*.

Jeannette Ehlers ist eine in Dänemark geborene und lebende Künstlerin aus der karibischen Diaspora. Bei ihrer allerersten Live-Performance im Mai 2013 provozierte sie das Publikum mit einer täuschend einfachen Tätigkeit: Peitschen. Von der Decke einer Berliner Theaterbühne hing eine mannshohe Leinwand, auf die Ehlers mit wachsender Intensität 15 Minuten lang einschlug. Dann hörte sie auf und lud das Publikum ein, es ihr gleich zu tun. Schließlich erhoben sich einzelne Leute, um ihrer Aufforderung nachzukommen. Die weiße Leinwand war zu dem Zeitpunkt bereits mit Streifen aus Kohlestaub überzogen, mit dem die Künstlerin die Peitsche vor jedem Schlag eingerieben hatte. Irgendwann hängte dann einer der Theaterleiter die Peitsche über die Leinwand, und wir alle gingen davon aus, dass die Performance damit zu Ende war. In der folgenden Frage-Antwort-Stunde kamen dann schmerzhaft und verstörende Dinge zur Sprache. Einige davon seien hier als Einleitung zu den folgenden Teilen der Kolumne herausgegriffen, als Kontext für die enormen Herausforderungen, die mit der Dekolonisierung »des« Blicks verbunden sind: Warum fühlen wir *Schwarze* uns so unwohl, wenn ein *Weißer* oder eine *Weiße* zur Peitsche greift? Warum fühlen wir *schwarzen* Unterdrückten uns schuldig, wenn wir unseren Zorn öffentlich zeigen? Wie lange sollen wir noch über die Folgewirkungen der Versklavung der Afrikaner reden? Wer kann für sich in Anspruch nehmen, mit Recht zur Peitsche zu greifen?

1 Audre Lorde, “Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference”, in *Out There: Marginalization and Contemporary Culture*, ed. Russell Ferguson et al. (Cambridge, MA: MIT Press, 1992), p. 281.

2 Both *epistemic violence* and *sanctioned ignorance* are very useful concepts introduced by postcolonial thinker Gayatri Spivak.

3 Kobena Mercer, “Cosmopolitan Contact Zones”, in *Afro Modern: Journeys Through the Black Atlantic*, ed. Tanya Barson et al., exh.cat. (Liverpool: Tate Liverpool, 2010), p. 40.

4 For example, thanks to Mercer I learned that the works of Wassily Kandinsky and Paul Klee were exhibited in Calcutta as early as 1922.

INTERNATIONAL

Shuruq Harb
Özlem Altın
Malak Helmy
Kolumne / Column

Omar Kholeif
Vanessa Joan Müller
Jens Maier-Rothe
Alanna Lockward

A/D/LUX
16,- €
CH
23,- sFr



Alanna Lockward

Decolonising the (*White*) Gaze 2 / 4
Gordon Parks's Whip and the "Unintended
Liberating Dimension" of Enslavement

Dekolonisierung des (*weißen*) Blicks 2 / 4
Gordon Parks' Peitsche und die »ungewollt
befreiende Dimension« der Versklavung

Ich kann meine Menschlichkeit nicht aufs Spiel setzen, damit du deiner Ambiguität auf den Grund gehen kannst. Das akzeptiere ich nicht. Meine Menschlichkeit ist nicht verhandelbar, oder bloß dazu da, europäische Probleme zu illustrieren.¹ – Chinua Achebe

Übersetzt von Wilfried Prantner

Eines der größten Probleme des Aktivismus in der heutigen Kunst ist das mangelnde Wissen über die ihm innewohnende epistemische Gewalt. Die Kunst ist ihrem eigenen kantischen Mythos vom Schöpfungsakt verhaftet – beinahe unerlösbar. Beinahe.

In Schwellenräumen erweisen sich die Mittel der Dekolonialität als hilfreiche Instrumente zum Befahren eines todbringenden Meeres. Tote afrikanische Körper treiben Europa wieder einmal zur Euphemisierung einer Spielart afrophober Nekrophilie – z.B. als



Still from:
Solomon
Northup's
Odyssey (USA
1984, director:
Gordon Parks).
Courtesy: Past
America Inc.

»Tragödie von Lampedusa« –, so als unterschieden sich diese Leichen in irgendeiner Weise von denen, die bei der »Middle Passage« im Meer landeten. Manche beten, wie der Papst, während andere mehr Geld für Frontex fordern; und wieder andere arbeiten vielleicht schon an neuen Kunstwerken zum Thema. Fest steht: Sie alle eint das geschickte Ignorieren, das zugleich mit der Abschaffung des Versklavungshandels aufkam, das Sich-Reinwaschen von den Nachwirkungen des Kolonialismus mittels »humanitärer Hilfe« und »politischer Kunst«.

Ich will diese Auslöschung hier mit einem Vergleich der Werke dreier schwarzer diasporischer Filmemacher – Sergio Giral, Steve McQueen und Gordon Parks – zeigen und dabei auch kurz auf einen unlängst erschienenen Text von Slavoj Žižek eingehen.

Sergio Giral hat in seiner Trilogie² über die Grausamkeiten des kubanischen Plantagensystems überaus genau darauf geachtet, den Widerstand der versklavten AfrikanerInnen würdig und protagonistisch darzustellen. Obwohl sich dabei verbale, psychische und physische Gewalt zu einer Sinfonie der Grausamkeit verbinden, begleitet vom blinden Wüten der Peitsche, zeigen Girals realistische Filme, wie der Widerstand sich mit Mut und Blut gegen die Barbarei der europäischen »Zivilisierungsmission« erhebt, begleitet von islamischen, yorubaischen, kongolesischen und christlichen Gebeten. Im Gegensatz dazu kommt die Peitsche in Gordon Parks' »Solomon Northup's Odyssey« (1984), der ersten Verfilmung von Solomon Northups Memoiren *Twelve Years a Slave* (1853), fast gar

But you cannot compromise my humanity in order that you explore your own ambiguity. I cannot accept that. My humanity is not to be debated, nor is it to be used simply to illustrate European problems.¹ – Chinua Achebe

One of the most pervasive predicaments of activism in the arts today is the lack of knowledge of the epistemic violence inherent to it. The arts are immersed in their own Kantian myth of creation almost beyond redemption. Almost.

In liminal spaces, the tools of decoloniality are proving helpful in navigating a death-infested ocean. African dead bodies are pushing Europe into euphemising yet another version of Afrophobic necrophilia, using terminology such as "Lampedusa tragedy", as if these corpses were any different from the ones that were drowned in the Middle Passage. Some pray, like the Pope, while others ask for more money for Frontex; maybe new art pieces are already addressing the issue. One thing is certain: they all share in the skilful ignorance born simultaneous to the abolition of the enslavement trade, using "humanitarian aid" and "political art" to whitewash the aftermath of colonialism.

I shall address this erasure by comparing the work of three Black diaspora filmmakers: Sergio Giral, Steve McQueen, and Gordon Parks. Along the way, I will also briefly comment on a recent text by Slavoj Žižek.

Sergio Giral, in his trilogy² on the atrocities of the plantation system in Cuba, was meticulous about portraying the resistance of the enslaved Africans in a dignifying and protagonistic manner. Although verbal, mental, and physical abuse intertwine in a symphony of cruelty accompanied by the whip in all its blind fury, Giral's faithful accounts show how resistance counteracts the barbarism of the European "civilising" mission with courage and blood, supported by prayers of Islam, Yoruba, Congo, and Christian traditions. Taking the opposite direction, the whip is scarcely used in Gordon Parks's "Solomon Northup's Odyssey" (1984), the first film adaptation of Solomon Northup's memoir *Twelve Years a Slave* (1853). What is more, in Parks's version we see a Black man, Northup himself, whipping back at the *white* master in a surprising and redemptory move. In this decolonial approach, the story is told from the perspective of the Black community at large, while the memoir's recent adaptation by Steve McQueen hardly even acknowledges the consistent involvement of Northup's wife in his final rescue. As opposed to stories shared by the enslaved, which are Parks's leitmotif, it is the perspective of the *white* master that is predominant in McQueen's adaptation; in one of the film's last scenes, he depicts the back of a woman in an almost unthinkable state of bleeding deformation after a long and truly unbearable whipping sequence. This beastly whipping scene staged by McQueen, which remains true to Northup's account, is completely absent in Gordon Parks's version.

The so-called "Eurocentric critique of Eurocentrism",³ passionately performed by Slavoj Žižek, constitutes a perfect example of the way in which our Black bodies, which inform our thinking, sensing, and acting today, are systematically erased. Vigorously accompanied by Žižek, we visit a familiar place. Only European legacies can survive and become "history"; African narratives were forever "erased" in the Middle Passage:

"Was Malcolm X not following the same insight when he adopted X as his family name? ... The idea is that this X which deprives the blacks of their particular tradition offers a unique chance to re-

define (reinvent) themselves, to freely form a new identity much more universal than white people's professed universality. (As is well known, Malcolm X found this new identity in the universalism of Islam.) The same experience of the unintended liberating dimension opened up by the very enslavement is beautifully retold in Frederick Douglas' [sic!] narrative of his life, where he reports on the radical change in his life when he went to live as a slave with the family of Mr. and Mrs. Auld.⁴

Dozens of African and Black Diaspora philosophers and thinkers have already published PhDs and countless essays exposing their own views on Douglass. Without quoting any of them, Žižek transcribes long passages of Douglass's autobiography in an essay conceived and articulated to dismantle what he considers are inconsistencies of decolonial thinking. In a *classic* move, Žižek joins humans of *white* Christian European descent in a relentless cultural crusade that, first of all, consists of erasing our histories; it then explains to us who we are in order to diagnose and correct both their own problems and the ones they have created. This (failed) redemption of the Eurocentric critique of Eurocentrism and its insistence on the presumed innocence of the mistress and master, and their current inheritors of violently accumulated privileges, is brilliantly repudiated by James Baldwin: "But it is not permissible that the authors of devastation should also be innocent. It is the innocence which constitutes the crime."⁵

How I came across Parks's earlier version might shed some light on how our diaspora counteracting strategies are operationalised every step of the way. Commenting about my planned comparative analysis of the usage of the whip in Giral and McQueen after Jeannette Ehlers's New York performance of "Whip it Good" (2013), I was told by two separate persons about Parks's 1984 version. I was floored. How could this have slipped my attention? Moreover, how could it have slipped the attention of McQueen himself, who has repeatedly stated in his countless interviews that he found the book thanks to his wife's research and never mentions Gordon Parks's rendition?⁶

The fact that the work of a legendary Black filmmaker is erased from canonical accounts is painfully illustrative of my arguments. I hereby pronounce Parks's purposely and gloriously inaccurate use and avoidance of the whip as the subject of future deliberations against Žižek's "unintended liberating dimension" of enslavement.

- 1 Caryl Phillips, "Out of Africa: Interview with Chinua Achebe", *The Guardian*, <http://www.guardian.co.uk/books/2003/feb/22/classics.chinuaachebe> (accessed 29 April 2014).
- 2 "The Other Francisco" (1975), "Ranchedor" (1975), and "Maluala" (1979).
- 3 Walter D. Mignolo, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000), p. 37.
- 4 Slavoj Žižek, "The Impasses of Today's Radical Politics", *Crisis and Critique* 1/1 (2014), p. 17, http://materializmidialektik.org/wp-content/uploads/2014/01/Zizek_Politics.pdf (accessed 28 January 2014).
- 5 James Baldwin, "My Dungeon Shook: Letter to My Nephew on the One Hundredth Anniversary of the Emancipation", in *The Fire Next Time* (New York: Vintage International, 1992). / James Baldwin, »Mein Verlies ward aufgestoßen: Brief an meinen Neffen zum einhundertsten Jahrestag der Befreiung«: in: Ders., *Hundert Jahre Gleichheit ohne Gleichberechtigung: Eine Warnung an die Weißen*, Reinbek: Rowohlt 1964, S. 15.
- 6 Thanks to the invaluable network of women grassroots diaspora film-makers, I had Parks's film in my hand for review in less than twenty-four hours: / Dank des unersetzlichen Netzwerks diasporischer Grassroots-Filmemacherinnen hielt ich Parks' Film binnen nicht einmal 24 Stunden in Händen: <http://reelisters.com>.

nicht zum Einsatz, und wenn, dann sogar durch einen *Schwarzen*, Northup selbst, der in einem überraschenden und erlösenden Akt seinen *weißen* Herrn zurückschlägt. In dieser dekolonialen Darstellung wird die Geschichte aus der Sicht der *schwarzen* Community erzählt, wogegen Steve McQueen in seiner kürzlichen Verfilmung des Stoffs kaum die unermüdliche Mitwirkung von Northups Frau an dessen schließlicher Rettung zeigt. Im Gegensatz zu den gemeinsamen Geschichten der Versklavten, die das Leitmotiv bei Parks bilden, dominiert in McQueens Film die Perspektive des weißen Herrn; in einer der letzten Szenen des Films zeigt er den Rücken einer Frau nach einer langen, wahrhaft unerträglichen Peitschesequenz in einem fast unvorstellbaren blutig-deformierten Zustand. Diese von McQueen im Einklang mit Northups Bericht inszenierte bestialische Auspeitschung fehlt in Gordon Parks' Version.

Die sogenannte »eurozentrische Kritik des Eurozentrismus«³, die Slavoj Žižek betreibt, ist ein perfektes Beispiel dafür, wie die schwarzen Körper, die unser Denken, Fühlen und Handeln heute bestimmen, systematisch ausgelöscht werden. Von Žižek mit Verve begleitet, bewegen wir uns auf altvertrautem Terrain. Nur das europäische Erbe kann überleben und zu »Geschichte« werden; afrikanische Narrative wurden in der »Middle Passage« für immer »gelöscht«:

»Folgte Malcolm X nicht derselben Einsicht, als er X als Familienname wählte? [...] Es geht darum, dass eben dieses X, das die Schwarzen ihrer jeweiligen Tradition beraubt, eine einmalige Möglichkeit bietet, sich neu zu definieren (erfinden), frei eine neue Identität zu schaffen, die viel universeller ist als die vorgebliche Universalität der Weißen. (Bekanntlich fand Malcolm X diese neue Identität im Universalismus des Islam.) Diese Erfahrung von der ungewollt befreienden Dimension, die sich gerade durch die Versklavung eröffnet, wird sehr schön in Frederick Douglas' [sic!] Lebensgeschichte erzählt, wo er vom radikalen Wandel berichtet, der sich für sein Leben ergab, als er als Sklave in die Familie von Mr. und Mrs. Auld kam.«⁴

An Douglass haben sich Dutzende afrikanische und afrodiasporische PhilosophInnen und DenkerInnen in zahllosen Dissertationen und Essays abgearbeitet. Ohne auch nur eine/n davon zu zitieren, versucht Žižek mithilfe langer Passagen aus Douglass' Autobiografie, die Inkonsistenzen dekolonialen Denkens zu demontieren. In klassischer Manier unternimmt Žižek zusammen mit *Weißen* christlich-europäischer Herkunft einen unerbittlichen kulturellen Kreuzzug, der uns erst unserer Geschichten beraubt und uns dann erklärt, wer wir sind, um die eigenen, von ihnen selbst geschaffenen Probleme zu diagnostizieren und zu korrigieren. Diese (missglückte) Erlösung durch die eurozentrische Kritik des Eurozentrismus und dessen Beharren auf der vermeintlichen Arglosigkeit von Herrin und Herr sowie der heutigen Erben gewaltsam erworbener Privilegien wird von James Baldwin brillant zurückgewiesen: »Nicht zulässig aber ist es, dass die Verantwortlichen für Zerstörung und Tod uns als schuldlos gelten. Es ist die Arglosigkeit, die hier das Verbrechen darstellt.«⁵

Die Art, wie ich auf Parks' frühere Verfilmung stieß, wirft vielleicht ein wenig Licht auf den Umstand, wie die Gegenstrategien der Diaspora auf Schritt und Tritt operationalisiert werden. Als ich nach der New Yorker Aufführung von Jeannette Ehlers' Performance »Whip it Good« (2013) von meinem Vorhaben eines Vergleichs der Verwendung der Peitsche bei Giral und McQueen erzählte, wiesen mich gleich zwei Personen auf die Version von Parks hin. Ich war sprachlos. Wie konnte mir das entgehen? Und wie konnte es erst recht McQueen entgehen, der in zahlreichen Interviews immer wieder erklärte, er sei durch die Recherchen seiner Frau auf das Buch gestoßen, und der Gordon Parks' Version nirgendwo erwähnt?⁶

Dass die Arbeit eines legendären *schwarzen* Filmemachers einfach aus dem Kanon gestrichen wird, ist eine schmerzliche Bestätigung meiner Argumentation. Ich erkläre Parks' bewusst und grandios unrichtige Verwendung bzw. Vermeidung der Peitsche zum Thema künftiger Einsprüche gegen Žižeks »ungewollt befreiende Dimension« der Versklavung.

127

2014

Camera Austria

INTERNATIONAL

A/D/LUX

16,- €

CH

23,- sFr

Paola Yacoub

Peter Friedl

Trevor Paglen

Kolumne / Column

Stefan Tarnowski

Raimar Stange

Norman M. Klein

Alanna Lockward

4 192310 616005 00127

Alanna Lockward

Decolonising the (White) Gaze 3 / 4
Healing Sara Bartman in the “Continent of
Black Consciousness”

Dekolonisierung des (weißen) Blicks 3 / 4
Die Heilung Sara Baartmans auf dem Kon-
tinent schwarzen Bewusstseins

Auch Guillén suchte danach, bis er es im Hinterhof fand, weil da Son gespielt wurde.
Langston Hughes fand es beim Träumen.
Und wir?
Sollen wir uns weiterhin ekstatisch nach dem reinen Wesen des universellen, zeitlosen, ahistorischen Menschen verzehren?
Nein! Wir müssen den Menschen ebenfalls suchen! Wir müssen unablässig in jedem Winkel unseres Landes nach ihm fragen!
Wir haben zu viel Zeit damit verloren, ans Tor des Westens zu klopfen.¹ – Antonio Lockward Artilles

Guillén also looked for it until he found it in the backyard because there was Son.
Langston Hughes found it dreaming.
How about us?
Shall we continue to long in ecstasy for the essential purity of the universal, timeless, a-historical [wo]man?
No!, We must also look for [wo]man! We must ask about [her/]him in each corner of our land without rest! We have wasted too much time knocking at the door of the West.¹
– Antonio Lockward Artilles

Übersetzt von Wilfried Prantner

In ihrem einflussreichen Aufsatz »Marcus Garvey & the Continent of Black Consciousness« fasst Erna Brodber ihre Ansicht von der unentwirrbaren Verflechtung der Erzählungen des *Schwarzseins* im Süden der USA mit jenen der englischsprachigen Karibik zusammen, die zu den ausführlichen karibischen und US-amerikanischen Konzeptionen des Panafrikanismus à la W.E.B. Du Bois und Marcus Garvey führten:

»Dass so viele Menschen zu so unterschiedlichen Zeiten sich spontan zu diesem Verhalten hingezogen fühlten, verleiht dem Panafrikanismus seine Substanz. Dieses von so vielen geteilte Gefühl beschrieb einen Kontinent schwarzen Bewusstseins, der Afrika und die geografischen Regionen umfasste, in die es AfrikanerInnen von den Anfängen der Sklaverei in der Neuen Welt bis in die Tage Garveys verschlug.«²

Deshalb bettet Brodber ihren Beitrag zu den Black Diaspora Studies am Beispiel ihres Romans *Louisiana* (1994) poetisch in eine Geschichte ein, die immer noch auf ihre angemessene Anerkennung wartet.

Aktuelle Kunstdiskurse und künstlerische Praktiken beruhen auf der Vorherrschaft des Westens. So wird zum Beispiel der Begriff Panafrikanismus hauptsächlich mit dem afrikanischen Kontinent und der Allianz zwischen seinen Staaten verbunden. In den Black Diaspora Studies dagegen, und Brodber ist dafür paradigmatisch, kommen einem bei diesem Begriff unweigerlich zwei Namen in den Sinn: W.E.B. Du Bois und Marcus Garvey. Die zweimalige Nennung dieser Namen auf so knappem Raum ist meinem Willen geschuldet, das Erbe zur Geltung zu bringen, aus dem sich meine Interpretation globaler Kolonialität speist. Mit wenigen Ausnahmen wie Puerto Rico und dem Land der Saharouis, bei denen es sich um »echte« Kolonien handelt, gehören die in der Kunstwelt gängigen Repräsentations- und Legitimationssysteme der Kolonialität des Plantagensystems (eines Kolonialismus ohne Kolonien) an.

In seinem Gedicht »Nets have many holes«³ bietet uns der global-karibische Performer und Dichter Quinsy Gario eine transformative Sicht dessen, wie die Moderne weiterhin unseren Blick auf uns selbst prägt. Er beschreibt dort nämlich unsere Präsenz im White Cube wie folgt: »Wir sind die Invasoren und Besetzer der *modernen Kunstplantagen*.« Auf den Spuren Garios habe ich die gnadenlose Hyphenisierung weltweiter Kunsttraditionen durch die Erben *weißer* Vorherrschaft in der zeitgenössischen Kunst als symptomatisch für die »Kunstplantagen der Moderne« beschrieben.⁴

Neuere statistische Daten, die im Rahmen eines Kunstprojekts in New York erhoben wurden, kommen zu dem Ergebnis, dass die

In her seminal essay “Marcus Garvey & the Continent of Black Consciousness”, Erna Brodber synthesises her notion of the inseparable entanglement of the narratives of Blackness in the US South with those of the English-speaking Caribbean, contributing to the extensive Caribbean and US conceptualisations of pan-Africanism à la W.E.B. Du Bois as well as à la Marcus Garvey:



Teresa María Díaz Nerio,
Hommage à Sara Bartman,
2007. Performance 40'
video, colour, no sound,
5'. Courtesy: the artist and
Art Labour Archives.
Photo: Sarah Gerats.

“That so many persons at so many different times and in so many different areas felt spontaneously moved towards this behaviour is what gives Pan-Africanism its essence. This feeling, common to so many, described a Continent of Black Consciousness which included Africa and the geographical areas to which Africans were dispersed from the early days of New World’s slavery to Garvey’s time”.²

Correspondingly, Brodber uses her novel *Louisiana* (1994) as a vehicle to poetically embed her contribution to Black Diaspora Studies in a history that is still waiting to be properly acknowledged as such.

Current art discourses and practices are based on a notion of Western supremacy, the notion of pan-Africanism for example, is mostly related to the continent and the alliances between its countries. In Black Diaspora Studies, by contrast, and Brodber is a paradigmatic example in this regard, two names inevitably come to mind when the term is mentioned: W.E.B. Du Bois and Marcus Garvey. The repetition of their names within a short interval is inspired by my determination to insert the legacies that inform the ways in

which I interpret global coloniality. With few exceptions such as Puerto Rico and the Sahrawi nation, that are both “real” colonies, prevalent systems of representation and legitimation in the art world are immersed in the plantation system mentality of coloniality (colonialism without colonies).

In his poem “Nets have many holes”,³ global Caribbean performer and writer, Quinsy Gario, offers a transformative perspective on how modernity persists in shaping our views on ourselves by describing our presence in the White Cube as follows: “We are the invaders and squatters of the *modern art plantations*.” Following Gario’s path, I have paraphrased the relentless hyphenation of planetary art traditions by the inheritors of *white* privilege in contemporary art as symptomatic of “the art plantations of modernity”.⁴

Recent statistical data developed as an art project in New York City has reached the factual conclusion that the art scene is 200 per cent *whiter* than the current demographic ethical imperatives of this city:

“In the introductory text on their website (written by Woolard, Murphy, and Jahoda), BFAMFAPhD offers a series of statistics that may stun even the most politically minded art-worlders. Importantly, however, they draw not just on race or ethnicity alone, but on the two combined—a categorization that’s termed ‘mutually exclusive race and ethnicity’. [...] To say, in light of this, that the art world has a diversity problem seems like a comical understatement. [...] But the most interesting feature [...] is that you can filter the data by gender, borough, race, and education level to see how it plays out in different ways. Asian artists are more likely to be rent burdened than their non-artist peers, for instance, and whereas 14.1% of black male artists live in poverty, only 6.5% of white male artists do.”⁵

Challenging this state of affairs is what artists from the “Continent of Black Consciousness” have in common. They have chosen to dismantle the coloniality of knowledge and being, and to create the possibilities of sensing that strip the hegemonic “supremacy” of modernity by means of confronting its violent racialising gaze, among other similarly radical undertakings. The performance and video piece by the Dominican Diaspora artist Teresa María Díaz Nerio, “*Hommage à Sara Bartman*” (2007)⁶ is a splendid case in point. Díaz Nerio stands motionless for thirty minutes on a pedestal while the audience is compelled to reproduce the same derogatory voyeuristic action of the original “act”. What is at stake in this re-staging is not the actual humanity of Sara Bartman, but the inescapability of modernity-coloniality’s constructed gaze on the Other, especially with regards to Black people and above all Black women. By juxtaposing her own experience as a Black immigrant to Bartman’s historical narrative, Díaz Nerio draws her own healing path. This curative aspect of artistic practice is articulated by Decolonial Aesthetics/AestheSis with the stamina of Otherness, of coloniality, while resonating with planetary initiatory and shamanic traditions that state that (wo)man is a microcosm who possesses, in her/his own corporal kingdom, the ability to understand the world, the only way in which it may be transformed.

Kunstszene 200 Prozent *weißer* ist als es den aktuellen demografisch-ethischen Imperativen der Stadt entspricht:

»Im einleitenden Text auf ihrer Website (verfasst von Woolard, Murphy und Jahoda) führt [die Gruppe] BFAMFAPhD eine Reihe von Statistiken an, die selbst die politisch interessiertesten Angehörigen der Kunstwelt überraschen dürften. Noch dazu beziehen sie sich dabei nicht nur auf rassische oder ethnische Zugehörigkeit, sondern eine Verbindung von beidem, eine Kategorie, die sie als ›einander ausschließende Rassiertheit und Ethnizität‹ bezeichnen. [...] Angesichts dieser Daten ist es eine lächerliche Untertreibung, von einem Diversitätsproblem der Kunstwelt zu sprechen. [...] Der interessanteste Aspekt [...] ist, dass man die Daten nach Geschlecht, Stadtteil, Rassiertheit und Bildungsgrad filtern kann, um zu sehen, wie sich das jeweils unterschiedlich auswirkt. So leiden etwa asiatische KünstlerInnen stärker unter hohen Mieten als nicht künstlerisch tätige AsiatInnen, und 14,1 % der schwarzen männlichen Künstler leben in Armut, wogegen es bei den weißen nur 6,5 % sind.«⁵

Die Infragestellung solcher Zustände ist genau das, was KünstlerInnen vom »Kontinent schwarzen Bewusstseins« miteinander verbindet. Sie haben sich dafür entschieden, die Kolonialität des Wissens und des Seins zu demontieren und Möglichkeiten des Wahrnehmens zu schaffen, die die »Vormachtstellung« der Moderne durch die Konfrontation mit ihrem gewaltsam rassierenden Blick und durch andere radikale Unternehmungen brechen. Die Performance und Videoarbeit der dominikanisch-diasporischen Künstlerin Teresa María Díaz Nerio, »*Hommage à Sara Bartman*« (2007)⁶ ist ein herausragendes Beispiel. Díaz Nerio steht dabei dreißig Minuten bewegungslos auf einem Podest und zwingt das Publikum, das herabwürdigende voyeuristische Verhalten des ursprünglichen Betrachtungsakts zu reproduzieren. In dieser Reinszenierung geht es nicht um die Humanität Sara Baartmans, sondern um die Unausweichlichkeit des durch die Moderne-Kolonialität konstruierten Blicks auf den Anderen, vor allem auf *Schwarze* und insbesondere *schwarze* Frauen. Indem sie ihre eigene Erfahrung als *schwarze* Migrantin neben das historische Narrativ von Baartman stellt, markiert Díaz Nerio den Weg zu ihrer eigenen Heilung. Dieser therapeutische Aspekt künstlerischer Praxis wird in der dekolonialen Ästhetik/ÄstheSis mit dem Beharrungsvermögen der Andersheit, der Dekolonialität artikuliert, mit Anklängen an globale Initiations- und Schamanismustraditionen, die den Menschen zum Mikrokosmos erklären, der im Reich des eigenen Körpers die Fähigkeit zum Verständnis der Welt besitzt: der einzigen Möglichkeit, sie zu verändern.

- 1 Antonio Lockward Artilles, “Prólogo”. In: *Permanencia del llanto*, Santo Domingo: Ediciones del Frente Cultural 1965.
- 2 Erna Brodber, *The Continent of Black Consciousness: On the History of the African Diaspora from Slavery to the Present Day*, London: New Beacon Books 2003, S. 102f.
- 3 <http://framerframed.nl/en/dossier/nets-have-many-holes/> (Stand: 30. Juli 2014).
- 4 »Rund 80 Prozent der graduierten Studierenden im Fach Museumswissenschaft sind weiß. Das ist ein Problem, wenn – wie Fachleute sagen – die Diversität des führenden Museumspersonals als Signal dafür gewertet wird, wie willkommen Minderheiten in einer Institution sind.« Ben Davis, »Diversify or Die: Why the Art World Needs to Keep Up With Our Changing Society«, in: *Blouin Artinfo* (gepostet am 16. November 2012), <http://www.blouinartinfo.com/news/story/840695/diversify-or-die-why-the-art-world-needs-to-keep-up-with-our> (Stand: 30. Juli 2014). Den Begriff »Kunstplantagen der Moderne« führte ich in einem in *Social Text / Periscope* publizierten Essay mit dem Titel »Black Europe Body Politics: Towards an Afropean Decolonial Aesthetics« ein. http://socialtextjournal.org/periscope_article/black-europe-body-politics-towards-an-afropean-decolonial-aesthetics/ (Stand: 30. Juli 2014).
- 5 Jillian Steinhauer, »Report Finds NYC’s Art World 200% Whiter Than Its Population«, in: *Hyperallergic* (gepostet am 30. Juni 2014) <http://hyperallergic.com/135474/report-finds-nycs-art-world-200-whiter-than-its-population/> (Stand: 30. Juli 2014).
- 6 »Diese Arbeit erhellt Leben, Tod und Nachleben einer südafrikanischen Khoisan-Frau, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts in England und Paris zu Unterhaltungszwecken vorgeführt wurde. Sara Baartman wurde konserviert und unter dem ikonischen Namen ›Hottentottenvenus‹ als Objekt im Musée de l’Homme in Paris ausgestellt. 1995 forderte Nelson Mandela die Repatriierung ihrer sterblichen Überreste, die erst 2003 ihre letzte Ruhestätte fanden.« Künstlerstatement von Teresa María Díaz Nerio.

128

2014

Camera Austria

INTERNATIONAL

Viktoria Binschok
Roman Schramm
Luis Jacob
Kolumne / Column

Christina Natlacen
Pablo Larios
David Balzer
Alanna Lockward

A/D/LUX
16,- €
CH
23,- sFr



Übersetzt von Wilfried Prantner

Im ersten Teil dieser Kolumne, die sich der Dekolonialisierung der Ästhetik und der Befreiung der Aisthesis widmet,¹ wies ich der Dekolonisierung »des« Blicks, als einem der von mir vorgeschlagenen Wege kognitiven und sinnlichen Umlernens, eine sekundäre Rolle zu. Nach einem kürzlichen Aufenthalt in der Karibik wurde mir klar, dass die Unvollständigkeit dieses Arguments darauf zurückzuführen ist, dass ich vornehmlich für ein hegemoniales weißes Publikum und nicht für eines aus dem globalen Süden schreibe. Ich werde mich hier dem dekolonialen Bewusstsein, das zu dieser Einsicht führte, anhand dreier Anekdoten nähern.

Die erste handelt vom Versuch einer Kollegin, mir die schmerzhafteste Erfahrung mitzuteilen, die sie in Jamaika nach einem Vortrag über karibische KünstlerInnen gemacht hatte. Jemand aus dem Publikum war auf sie zugekommen und hatte sie gefragt, woher sie als weiße kubanische Kunsthistorikerin das »Recht« nähme, über schwarze jamaikanische KünstlerInnen zu sprechen. Ich war gerade in Eile, als sie mir das erzählte, und so konnte ich ihr nicht erklären, dass anti-weißer Rassismus ein Oxymoron, ein Ding der Unmöglichkeit ist, und auch nicht, dass ihr karibisches Weißsein in Europa für unzureichend gehalten würde. Dank dieser Episode wurde mir bewusst, dass das einleitende Argument dieser Kolumne einen fundamentalen Aspekt der Dekolonisierung des weißen Blicks unterstrich: nämlich die interne Dynamik des *Othering*. Meine Kollegin war sich ihrer Rolle als kolonisiertes Subjekt deshalb nicht bewusst, weil sie als Weiße in der extrem segregierten Gesellschaft Kubas sozial privilegiert war. Hätte sie ihre Geschichte etwa einer weißen Deutschen erzählt, wäre sie sich ihres Status als kolonisiertes Subjekt sofort bewusst gewesen, da Weißsein in Europa auch eine geopolitische Kategorie darstellt.

Aufgrund ihrer brutalen Kolonialgeschichte leiden fast alle KaribInnen unter katastrophalen sozialen Ungleichheiten, die oft durch spirituelle Rituale und politische Aufmärsche bewältigt werden. Manchmal gehen diese beiden Formen mit dreidimensionalen Objekten einher. So etwa in Puerto Rico, der ältesten noch bestehenden Kolonie der Welt, wo sich in einer faszinierenden Tradition antikoniale Re-Existenz, Spiritualität und Bildhauerei verbinden. »Santos de Palo« sind aus lokalen Hölzern, Lehm und Stein gefertigte christliche Ikonen, die ursprünglich von ungelerten Künstlern, den spanischen Priestern, geschaffen wurden. Heute sind sie eine authentische Form puerto-ricanischer (»Volks«-)Kunst. Obwohl die Dreidimensionalität als auch die Sakralität dieser Figuren sind in die legendäre puerto-ricanische Grafischule eingegangen, die sie sich angeeignet und zu Ikonen des Widerstands gegen den kulturellen und politischen US-Imperialismus gemacht hat. In einer leidenschaftlichen Präsentation eröffnete uns eine Studentin in meinem Workshop-Seminar »Decolonial Aesthetics and Curating from a Caribbean Perspective«², dass ihr eben erst jemand gesagt habe, diese Ikonen seien das hässlichste Stück . . . , das er je gesehen habe. Sie war am Boden zerstört. Noch mehr zu schaffen machte ihr allerdings der Umstand, dass sie nicht in der Lage war, »die eigentliche Schönheit dieser Figuren« zu vermitteln. Ich dankte ihr, dass sie uns an einem wesentlichen Aspekt der Bewusstwerdung im Dekolonisierungsprozess teilhaben ließ, nämlich der Einsicht, dass es

In the first column of this series dedicated to the decolonisation of Aesthetics and the liberation of Aesthesis,¹ one of my proposed thinking and sensing paths of unlearning conferred a secondary role to the decolonisation of "the" gaze. After my recent visit to the Caribbean, I realised that the incompleteness of this argument was the result of writing for a hegemonic white audience instead of a Global South one. I shall approach the decolonial self-awareness that led to this realisation by way of three anecdotes.

The first one happened when a colleague tried to explain the painful moment she experienced in Jamaica after presenting a paper on Caribbean artists. After her session, someone in the audience



BE.BOP 2013. Poster. Neil Kenlock, graffiti: Keep Britain White, Balham, London, 1972. Poster designed by Nayeli Zimmermann, SV Associates. Courtesy: Autograph ABP.

approached her and demanded an explanation on her "rights" as a white Cuban art historian to talk about Black Jamaican artists. When she told me this, I was rushing out. So it was impossible to explain to her that anti-white racism is an oxymoron, an impossibility, and also that in Europe her Caribbean whiteness would be found lacking. Thanks to this episode, I understood that the opening argument of my first column was oblivious to a fundamental aspect of the decolonisation of the white gaze, namely, the internal dynamics of othering. My colleague's role as a colonised subject was invisible to her since her whiteness has secured her social privileges in Cuba's extremely segregated society. If she had told this story to a white German, for example, her status as colonised subject would have become clear to her, since in Europe whiteness is also a geopolitical category.

Due to brutal colonial histories, Caribbean people share abysmal social inequalities that are usually self-mediated by spiritual rituals and political performance. Sometimes these two forms are combined in tridimensional objects, as in the oldest existing colony in the world, Puerto Rico, where a fascinating tradition synthesises anticolonial re-existence, spirituality, and sculpture. "Santos de Palo" are Christian icons made of native wood, clay, and stone first created by untrained artists, the Spanish colonial priests. They are now an authentic representation of Puerto Rican ("folk") art. Both the tridimensional quality of these figures and their sacrality have become part of the epic Puerto Rican school of graphics, which has appropriated and transformed them into icons of resistance to US cultural and political imperialism. In a passionate presentation by a student in my workshop-seminar on "Decolonial Aesthetics and Curating from a Caribbean Perspective",² she shared that someone had told her, precisely on that day, that the icons were the ugliest piece of . . . ever. Devastated, what distressed her even more was her inability to convey "how beautiful these figures really are". I thanked her for sharing with us a crucial aspect of self-awareness in a decolonisation process, which is realising that the so called "universality" of Aes-

thetics is nothing more and nothing else than a Eurocentric invention. I told her that her appreciation and feeling for these figures embodies what decolonising Aesthetics and liberating Aesthetics is all about.

The third episode took place during a panel of the event dedicated to Caribbean culture, where my workshop-seminar was included, when one of my questions remained predictably unanswered: What must happen before Cuban intellectuals acknowledge the segregation prevalent in their cultural institutions? I introduced my question by exposing how “lucky” Dominicans are after the infamous Constitutional Court Ruling 168/13 from 23 September 2013. “Thanks” to this ruling, we know how racist Dominicans are today, specially against Haitians and their descendants among “us”.³ In retrospect, my Cuban colleagues’ silence illustrates what I intended to demonstrate here from the start: decolonising the vision that colonised subjects have of themselves is intrinsic to the decolonisation of the *white gaze*. If the implications of my question were only accessible to a handful of people in the audience, it is because one of the pivotal aspects of decoloniality is to stop self-identifying with the colonisers.

As a coda to this journey of self-awareness in *Camera Austria International*, here is an extensive quote with a lapidary conclusion and a handful of inventive strategies on tracing and performing decoloniality. It was written by a student for a similar workshop on Decolonial Aesthetics, taught by Walter D. Mignolo in the United States:

“But coloniality didn’t end in 1963, when the British let your country go. ... Coloniality continues, in fact, whenever bright young men and women from *all over the world* decide to cap off their educations by going on pilgrimage to the pinnacles of Western civilisation. ... Coloniality is far from over: it is all over. ... Modernity is someone saying to you: *look, we have made you better*. And you believing it. ... What can you do, then? Coloniality cannot be un-done, any more than you can un-read Chaucer or un-see Caravaggio, and it is undeniable that these things have broadened your mind. ... This means that it is not enough to simply read Confucius alongside Aristotle, or to turn from the Uffizi to the Asian Civilizations Museum. That is part of it, certainly, but it doesn’t go far enough. ... You may not see much decolonial art at Cambridge, but, just as the colonial aesthetic works on us in myriad and subtle ways, so can performances of decoloniality, if we learn to see them. So as you walk through the grand college gates, look out for the homeless man, who refuses to move from his corner no matter what important procession comes by. ... Think about the British Indian girl who wears a sari to class every day. And listen again to Joshua’s accent, and hear in it not failure to communicate, but a casual, everyday protest—a way of saying, I don’t have to sound like you to be worthy of being heard.”⁴

- 1 Through the concept of Aesthetics, Western philosophy colonised Aesthetics in the name of modernity, establishing norms to distinguish, within its own history, the concept of “art” from other “similar and different” expressions (popular art, folklore, arts and crafts); this distinction played the role of a deflected mirror image towards the non-European world. If Western philosophy colonised Aesthetics (sensing), and “art” was the instrument to carry on this goal, then decolonising Aesthetics means to liberate Aesthetics. / Mit dem Begriff der Ästhetik kolonisierte die westliche Philosophie die Aisthesis im Namen der Moderne, d. h. sie führte Normen ein, um in ihrer eigenen Geschichte den Begriff »Kunst« von »ähnlichen und anderen« Begriffen (Volkskunst, Folklore, Kunsthandwerk) abzuheben. Diese Unterscheidung spielte die Rolle eines auf die außereuropäische Welt umgelenkten Spiegelbilds. Wenn die westliche Philosophie die Aisthesis (das sinnliche Wahrnehmen) kolonisiert hat und die »Kunst« das Mittel dazu war, dann bedeutet Dekolonisierung der Ästhetik die Befreiung der Aisthesis. Walter D. Mignolo, “Decolonial Aisthesis and Other Options Related to Aesthetics”, in Alanna Lockward and Walter D. Mignolo (eds.), *BE.BOP 2012: Black Europe Body Politics* (Berlin: Ballhaus Naunynstraße, 2012), pp. 5–8, esp. p. 7, <http://blackeuropebodypolitics.files.wordpress.com/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf>, accessed 20 October 2014.
- 2 Curatorial Seminar in Havana, 29.9. – 3.10.2014, <http://artlabourarchives.wordpress.com/2012/08/23/curatorial-seminar-in-havana/>, accessed 20 October 2014.
- 3 For more detailed information on these issues see / Für ausführlichere Hintergrundinformationen dazu vgl. Roberto Zubano, “For Blacks in Cuba, the Revolution hasn’t begun”, *New York Times Sunday Review*, 23 March 2013, http://www.nytimes.com/2013/03/24/opinion/sunday/for-blacks-in-cuba-the-revolution-hasnt-begun.html?_r=0, accessed 17 November 2014; and Kumera Genet, “The Domin-

sich bei der angeblichen »Universalität« der Ästhetik um eine eurozentrische Erfindung handelt. Ich sagte ihr, dass ihre Wertschätzung und ihr Verständnis für diese Figuren nichts anderes bedeute, als die Ästhetik zu dekolonisieren und die Aisthesis zu befreien.

Die dritte Geschichte ereignete sich bei einer Podiumsdiskussion im Rahmen der gleichen Veranstaltung zur karibischen Kultur, bei der auch mein Workshop-Seminar stattfand. Dort blieb eine meiner Fragen vorhersehbarerweise unbeantwortet: Was muss geschehen, damit kubanische Intellektuelle die in ihren kulturellen Institutionen herrschende Segregation anerkennen? Ich leitete die Frage mit der Feststellung ein, wie »glücklich« sich DominikanerInnen nach dem berühmten Verfassungsgerichtsurteil 168/13 vom 23. September 2013 schätzen könnten. »Dank« dieses Urteils wüssten wir nun, wie rassistisch DominikanerInnen heute sind, besonders gegenüber HaitianerInnen und ihren unter »uns« lebenden Nachkommen.³ Nachträglich ist das beredte Schweigen meiner KollegInnen ein weiterer Beleg für das, was ich hier aufzuzeigen versuche: Die Dekolonisierung des Selbstbildes kolonisierter Subjekte ist ein integraler Bestandteil der Dekolonisierung des *weißen Blicks*. Wenn sich die Implikationen meiner Frage nur einer Handvoll Leuten im Publikum erschlossen, so deshalb, weil einer der Angelpunkte der Dekolonialität darin besteht, aufzuhören, sich mit den Kolonisatoren zu identifizieren.

Als Coda zu dieser Bewusstseins erkundung in *Camera Austria International* sei hier ein ausführliches Zitat mit einer lapidaren Schlussfolgerung und einigen interessanten Strategien zum Erkennen und zum Performen von dekolonialer Ästhetik angehängt. Es stammt von einer Teilnehmerin in einem ähnlichen Workshop über Dekolonialität, den Walter D. Mignolo in den Vereinigten Staaten abhielt:

»Die Kolonialität endete aber nicht 1963, als die Briten unser Land gehen ließen. [...] Kolonialität findet immer noch statt, wenn junge kluge Köpfe aus *aller Welt* beschließen, zum Abschluss ihres Bildungswegs eine Pilgerfahrt zu den Gipfelpunkten der westlichen Zivilisation zu unternehmen. [...] Kolonialität ist alles andere als vorüber: Sie ist überall. [...] Die Moderne gibt Dir zu verstehen: *Schau dich doch an, wir haben dich besser gemacht*. Und du glaubst es auch noch. [...] Was also tun? Kolonialität lässt sich nicht ungeschehen machen, so wie man Chaucer nicht ungelesen und Caravaggio nicht ungesehen machen kann. Und diese Dinge haben ja unleugbar das eigene Bewusstsein erweitert. [...] Es genügt also nicht, einfach nur Konfuzius neben Aristoteles zu lesen oder von den Uffizien ins Museum für Asiatische Zivilisationen zu gehen. Das gehört fraglos mit dazu, aber es geht nicht weit genug. [...] Man bekommt vielleicht in Cambridge nicht viel dekoloniale Kunst zu sehen, doch so wie die koloniale Ästhetik ständig subtil auf uns einwirkt, so können das auch Performances der Dekolonialität tun, wenn wir sie wahrzunehmen lernen. Wenn du also durch die Prachtore der Universität gehst, achte auf den Obdachlosen, der sich weigert, seinen Platz zu räumen, egal was für ein bedeutender Aufmarsch gerade stattfindet. [...] Denke über das britisch-indische Mädchen nach, das jeden Tag im Sari zum Unterricht kommt. Und höre noch einmal auf Joshuas Akzent; vernimm darin nicht nur ein mangelhaftes Kommunikationsvermögen, sondern einen beiläufigen, alltäglichen Protest – seine Art zu sagen: Ich muss mich nicht anhören wie du, um es wert zu sein, gehört zu werden.«⁴

ican Republic is cementing the Foundations of Apartheid“, *HuffPost Black Voices*, 17 November 2014, http://www.huffingtonpost.com/kumera-genet/the-dominican-government-_b_6141618.html, accessed 7 November 2014.

- 4 Michelle K., “To my Eighteen-Year-Old Self, on your Departure for Cambridge September 21st, 2003”, in Alanna Lockward and Walter D. Mignolo (eds.), *BE.BOP 2013: Decolonizing the “Cold” War* (Berlin: Ballhaus Naunynstraße, 2013), pp. 24–33, esp. pp. 30–32. This text was originally conceived as an assignment for the seminar on Decolonial Aesthetics taught by Walter D. Mignolo at Duke University. The extraordinary insights offered by the author moved us to ask for her permission to publish it. The author asked to remain anonymous. / Der Text entstand ursprünglich als Studienarbeit für Walter D. Mignolos Seminar über Dekoloniale Ästhetik an der Duke University. Die von der Verfasserin vermittelten außergewöhnlichen Einsichten bewegten uns dazu, sie um die Abdruckerlaubnis für unseren Katalog zu bitten. Die Autorin wollte anonym bleiben. See also: <http://decolonizingthecoldwar.files.wordpress.com/2013/03/bebop-2013-catalogue-online.pdf>, accessed 20 October 2014.