

version

MR

6



VERZEICHNIS	S	S	EDITORIAL
	0 1	0 2	L I N D A K L Ö S E L
STUDIO / GADIABA KODIO, CHEZ TOI DESIGN	COVER		
EDITORIAL	S 02		
YASMIN EID-SABBAGH	S 03–08		
RAW MATERIAL COMPANY / FATIMA BINTOU RASSOUL SY, DELPHINE BUYSSE, IBRAHIMA THIAM	S 09–14		
ÉCOLE DES SABLES / ALESANDRA SEUTIN	S 15–20		
KENU / ALIBETA SARR, IBAAKU	S 21–26		
UNCERTAIN TERRITORY / MARK CHEHODAIEV	S 27–28		
TECHNOLIOGIES OF ENCHANTMENT / PATRICIA DOMÍNGUEZ	S 29–32		
KRIEGSBILDER / MARGO DUBOVSKA, MARIIA ARSON, RITA KULYK, MARK CHEHODAIEV	S33–38		
ABOUT THE UKRAINE / NOAM CHOMSKY, ZAIN RAZA	S 39–42		
HANS SCHABUS	S 43–45		
ISA ROSENBERGER	S 46–48		
ORTSBEZOGENE KUNST	S 49–50		
HOMMAGE AN PETER WEIBEL	S 51		
BIOGRAPHIEN	S 52		
CD/DVD EDITION KW.I	S 53		
IMPRESSUM	S 54		

In ihrer Rede *The Danger of a Single Story* beschreibt die nigerianische Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie, welche Auswirkungen stereotype Erzählungen darauf haben, wie wir über uns und andere denken. Wenn die immer gleiche Geschichte über eine Person, ein Land oder einen Kontinent erzählt wird, während tausende andere Geschichten verschwiegen werden, dann erzeugt das Scheinrealitäten und Überzeugungen, die sich nur schwer wieder aus unseren Köpfen entfernen lassen. Sie bekommen etwas Endgültiges, auch wenn diese Geschichten einen wahren Aspekt beschreiben: „Wenn ich nicht in Nigeria aufgewachsen wäre und alles, was ich über Afrika wüsste, aus populären Bildern bestünde, würde auch ich denken, dass Afrika ein Ort mit schönen Landschaften, schönen Tieren und unverständlichen Menschen ist, die sinnlose Kriege führen, an Armut und AIDS sterben, unfähig sind, für sich selbst zu sprechen und darauf warten, von einem freundlichen, weißen Ausländer gerettet zu werden.“

Wir Menschen sortieren die Welt und alles, was auf uns an Wahrnehmungen einwirkt, in Geschichten. Narrative haben die Macht unsere Gesellschaften zu formen, unsere Blickwinkel und Perspektiven zu beeinflussen. Neoliberale Erzählungen vom Streben nach Selbstverwirklichung, sich gegenseitig verteufelnde Kriegspropaganda, politisch motivierte manipulative Einflussnahmen, ausgrenzende und rassistische Manifestationen ... diejenigen, die das Privileg haben, die immer gleichen Erzählungen massenhaft medial zu verbreiten, bestimmen, welches Machtgefälle sich durchsetzt. Es geht darum, Gegenperspektiven zu öffnen, Blickwinkel zu erweitern und scheinbar festgeschriebene Erzählungen durch weitere zu ergänzen, um eine differenzierte Formulierung und ein ausgewogenes Bild der Welt zu bekommen.

Auf unserer Reise nach Dakar und in vielen Gesprächen mit dort wirkenden Künstler*innen und Kulturschaffenden haben wir immer wieder einen Appel gehört: Zuhören! Denselben Appel, den auch ruangrupa das Kurator*innenteam der documenta 15 wiederholt aussprach. Für uns heißt das, den Erzählungen ein Stück Raum zu geben, die bisher nicht genügend Gehör fanden, und einen Raum dafür zu öffnen, die eigenen manchmal auch wertenden Überzeugungen aufzuweichen.

VERSION06 hat erstmals ein geographisches Schwerpunktthema und zeigt einen Ausschnitt der Kunstszene in Dakar. Yasmine Eid-Sabbagh spricht über ihre Erfahrung als Künstlerin auf der documenta 15 und ihre Praxis der Verbindung von Kunst und Alltag in Dakar. Alibeta Sarr und Ibaaku stellen ihren kollektiv organisierten Kunst-raum KENU vor. Mit Alesandra Seutin konnten wir über die École des Sables, einem Zentrum für traditionellen und zeitgenössischen afrikanischen Tanz, sprechen. Raw Material Company, eine der wichtigsten zeitgenössischen Kulturinstitutionen, wird von Fatima Bintou Rassoul Sy, Delphine Buysse und Ibrahima Thiam vorgestellt. Dank ActVism Munich konnten wir ein Interview von Zain Raza mit Noam Chomsky über den Ukrainekrieg abdrucken. Über die besonderen Eigenheiten und die Situation der Filmbranche in der Ukraine berichtet die Gruppe Kriegsbilder. Hans Schabus und Isa Rosenberger sprachen mit uns über ihre künstlerische Praxis. Die Inserts stammen diesmal vom ukrainischen Künstler Mark Chehodaiev, der chilenischen Künstlerin Patrizia Domínguez und dem Fachbereich Ortsbezogene Kunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien.



frictional conversations - culinary materialisation / documenta 15 / 2022

Version: Du hast Geschichte, visuelle Anthropologie und Philosophie studiert und dann lange im Libanon in Burj al-Shamali, einem palästinensischen Flüchtlingslager, gelebt und gearbeitet.

Yasmine Eid-Sabbagh: Ich habe erst Geschichte, dann Fotografie studiert und 2001 bin ich zum ersten Mal mit einem Freund in den Libanon gefahren. Wir interessierten uns für die Geschichte des Nahen Ostens und die Realität der Flüchtlingslager, die schon seit 1954 existieren. 1948 wurden viele der Palästinenser*innen vertrieben. Sie warteten einige Jahre hinter der Grenze in der Hoffnung zurückkehren zu können. Nach vier, fünf Jahren fing die Administration an, Flüchtlingslager einzurichten und die Menschen zu verteilen. Wir hatten ein kleines Reise-Recherche-Stipendium und haben einige Monate mit Kindern aus den Flüchtlingslagern fotografisch gearbeitet. Von den Kindern bekamen wir viel Feedback über ihre Lebensrealität und sie haben uns jede Menge Fragen gestellt. Im Kontext meines Master-Studiums kehrte ich 2005 zurück. Ich stellte mir dabei die Aufgabe, wie es sich auf eine ethisch sensible Weise mit den Bewohner*innen Burj al-Shamalis im Medium der Fotografie arbeiten lässt. In der partizipatorischen Projektarbeit gibt es oft missbräuchliche Dynamiken. Auch wenn sich der Blick vermeintlich umkehrt, indem Kameras, mit der Bitte das eigene Leben zu dokumentieren, verteilt werden, werden die Bilder später üblicherweise von dem*r Fotograf*in ausgewählt. Häufig gibt es kaum einen Austausch mit denjenigen, die auf den Bildern sind oder sie gemacht haben. Die Menschen werden eigentlich benutzt, um Zugang zu Privatsphären zu bekommen, zu denen man sonst keinen Zugang hätte. Ich wollte eine Alternative entwickeln, wie man tatsächlich in einem fotografischen Projekt gemeinsam arbeiten kann, und dieses Machtgefälle zumindest adressieren und sichtbar machen. Daraus ist mittlerweile eine fast 20-jährige Arbeit geworden, die sich in verschiedenen Phasen immer wieder weiterentwickelt. Die letzte Phase ist der Verhandlungsprozess um das Bildarchiv, das wir zusammengetragen haben, bei dem es darum geht, wie wir ein Bildarchiv schaffen können, das zwar nicht unbedingt öffentlich zugänglich ist, aber dem wir trotzdem eine Existenz geben. Wie kann man diese Bilder hören, lesen, fühlen oder schmecken, anstatt sie eben zu sehen, denn es gibt einen Widerstand, diese Bilder öffentlich zu zeigen. Und genau damit haben wir z.B. bei der documenta experimentiert.

Version: Und dieser Widerstand kommt von den Leuten im Flüchtlingslager?

Yasmine: Der Widerstand kam teilweise von den Menschen dort und wurde von mir und anderen übernommen, die diese Arbeit im Moment betreuen. Der Widerstand bezog sich bereits auf die initiale Geste, Bilder dem Archiv oder der Kollektion zu übergeben,

Version : Tu as étudié l'histoire, l'anthropologie visuelle et la philosophie, puis tu as vécu et travaillé pendant longtemps au Liban, dans le camp de réfugiés palestiniens de Burj al-Shamali.

Yasmine Eid-Sabbagh : J'ai d'abord étudié l'histoire, puis la photographie, et en 2001, je suis allée pour la première fois au Liban avec un ami. Nous nous sommes intéressés à l'histoire du Moyen-Orient et à la réalité des camps de réfugiés qui existent depuis 1954. En 1948, de nombreux Palestiniens ont été chassés de leur terre. Ils ont attendu plusieurs années derrière la frontière dans l'espoir de pouvoir revenir. Après quatre ou cinq ans, l'administration a commencé à établir des camps de réfugiés et à répartir les gens. Nous avions une petite bourse de voyage et de recherche et avons fait un travail de photographie avec des enfants des camps de réfugiés pendant quelques mois. Les enfants nous ont donné beaucoup d'informations sur leur réalité de vie et nous ont posé toutes sortes de questions. Dans le cadre de mes études de maîtrise, j'y suis retournée en 2005 en me demandant comment travailler avec les habitants de Burj al-Shamali avec le médium qu'est la photographie en introduisant une approche éthique. Dans le cadre de projets participatifs, il y a souvent des dynamiques abusives. Même si le regard semble s'inverser lorsque l'on distribue des appareils photo et qu'on demande aux gens de documenter leur propre vie, les images sont généralement sélectionnées par le facilitateur du projet, et il y a souvent peu d'échanges avec ceux qui sont sur les images ou les ont prises. On profite des gens pour avoir accès à des sphères privées auxquelles on n'aurait pas accès autrement. Je voulais développer une alternative pour établir une réelle collaboration dans un projet photographique et thématiser et rendre visible cette dynamique de pouvoir. Cela dure maintenant depuis presque 20 ans, et le travail s'est développé dans différentes phases. La dernière phase est le processus de négociation sur la collection d'images que nous avons rassemblées, qui consiste à créer une collection d'images qui n'est pas nécessairement accessible au public, mais à laquelle nous donnons néanmoins une existence. Comment peut-on entendre, lire, sentir ou goûter ces images plutôt que de simplement les voir, car il y a une résistance à les montrer publiquement. C'est précisément ce que nous avons expérimenté à la documenta, par exemple.

Version : Et cette résistance vient des gens dans le camp de réfugiés ?

Yasmine : La résistance est venue en partie des habitants du camp et a été reprise par moi et d'autres personnes qui travaillent actuellement sur ce projet. La résistance se référait déjà au geste initial de donner des images à l'archive ou à la collection, en soumettant la cession d'une image à certaines conditions par les résidents de Burj

indem die Bewohner*innen Burj al-Shamalis oder die Projektteilnehmer*innen die Überlassung eines Bildes an bestimmte Bedingungen geknüpft haben. Es ging dabei weniger darum, das aktuelle Leben zu dokumentieren, sondern vielmehr darum, schon bestehende Bilder gemeinsam anzuschauen und zu verstehen. In den Gesprächen über die Bilder kristallisierten sich für jedes Bild andere Konditionen heraus, ob und wenn ja, wo und wie es gezeigt werden kann. Die einzelnen Sammlungen innerhalb des Archivs haben unterschiedliche Größen. Es gibt Sammlungen, für die jemand zwei oder drei Bilder beige-steuert hat und andere, da sind es mehrere Hunderte oder Tausende. Im Austausch mit den Menschen – und das war eigentlich das Interessante an diesem Prozess – war es wichtig zu verstehen, was sie für eine Vorstellung haben, wofür so eine Sammlung oder so ein digitales Archiv gut sein könnte. Es ging dann gar nicht mehr darum, Zugang zu den Bildern zu schaffen, sondern darum, zu verstehen, welche Beziehung sie zu den Bildern haben und welche fotografische Praxis, welche Konzeption von Fotografie, bzw. wie man mit Fotografie umgeht.

Version: Wie groß ist eigentlich dieses Archiv?

Yasmine: Es ist gar nicht so groß wie man annehmen könnte, der aktive Sammelmoment hat zwischen etwa 2005 und 2012 stattgefunden und seitdem kommen eigentlich kaum mehr neue Bilder dazu, weil einfach niemand dort ist, der oder die neue Bilder bzw. Sammlungen in das Archiv aufnehmen könnte. Sehr viel in den Arbeitsprozess ist an mich gebunden, eine Tatsache, die ich heute problematisch finde. Dieses Sammeln ist nichts Automatisches oder Programmierbares. Es hat viel mit dir selbst zu tun und mit der Art und Weise, wie man mit den Menschen spricht und wie man mit ihnen umgeht. Zum Beispiel bin ich zu manchen Menschen über zwei oder drei Monate zum Teetrinken gegangen, um über Bilder oder alles Mögliche zu reden, bevor diese Bilder irgendwann einmal auf dem Tisch lagen, weil es oft gar nicht mehr so sehr um die Bilder selbst ging.

Version: Gibt es einen Unterschied zwischen alten Bildern, die Familiengeschichten erzählen oder auch andere besondere Erlebnisse, und der digitalen Bilderflut auf den Handys? Diese Bilderflut hat ja immer auch etwas Affirmatives, man glaubt vieles schon zu kennen und dieses Abbild setzt sich als Konstante fest.

Yasmine: Es ist ganz klar so, dass das die Schätze waren, die die Menschen zu Hause hatten, viele haben sowieso kaum Fotografien. Als ich 2001 angefangen habe, mich für Fotografie dort zu interessieren, war die digitale Fotografie noch gar nicht so verbreitet. Mitglieder von eher wohlhabenderen Familien waren von außerhalb des Lagers zu Besuch gekommen, hatten Fotos gemacht oder Kameras mitgebracht. Das waren die Familien, die wirklich Bilder aus den 60er, 70er und 80er-Jahren hatten. Dann gab es noch die Bilder, von ambulanten Studiofotograf*innen, die auch in die Camps kamen und da fotografiert haben. Die ersten Studios in den Camps machten erst in den 90er-Jahren auf, das heißt, vorher war Fotografie auf jeden Fall mit einem Außen verbunden und das konnte sich eigentlich nicht jeder leisten. Es gab dann diese typischen Familienfotografien, auf denen man immer die Mutter mit allen Kindern oder allen vom Haushalt abhängigen Personen sieht. Diese sind oft an irgendein Dokument getackert, weil sie diese Bilder brauchten, um zu zeigen, wie viele Köpfe die Familie hat, um zu berechnen, wie viel Reis, Linsen, Öl und so weiter sie bekommen konnten. So gibt es ganz spezifische Fotografien, die immer wieder auftauchen, wie die Porträts von jungen Männern, insofern sie mit 18 oder 19 die libanesische Staatsangehörigkeit hatten, um dann zum Militär zu gehen. Meine Erfahrung in Burj al-Shamali hat für mich einen Prozess in Gang gesetzt, der alles, was ich über Fotografie gelernt hatte, dekonstruierte. Was Fotografie ist, wie sie funktioniert oder wie man gute Fotos macht und wie man mit ihnen umgeht, wie man sie zeigt, all das ist total auseinandernehmbar. Heute habe ich einen ganz anderen Bezug zu Fotografie und beschäftige mich auch ganz anders damit.

Version: Auf der documenta habt ihr Bilder aus den Sammlungen von Burj al-Shamali, in einem bestimmten Framing „gezeigt“ bzw. bearbeitet.

Yasmine: Der Fokus der documenta lag nicht unbedingt auf Ausstellungen oder einem finalen Produkt, sondern es gab die Möglichkeit sich auf Prozesse zu konzentrieren. Ich bin zwar regelmäßig im Libanon – auch in Burj al-Shamali – und führe Gespräche mit individuellen Personen. Aber es war das erste Mal, dass es wieder eine Gelegenheit und dezidiert auch Gelder dafür gab, alle Beteiligten zu versammeln und Zeit mit den Sammlungen zu verbringen und sich mit ihnen zu beschäftigen. Wir haben uns in Vorbereitung auf die documenta regelmäßig getroffen, um unser Projekt zu erarbeiten. Zwei Methoden haben sich herauskristallisiert: Das eine war eine kulinarische Materialisation des Archivs und das andere eine Sound-Materialisation bestimmter Sammlungen. Die Gruppe, das waren Bewohner*innen aus dem Lager, ein paar ehemalige Bewohner*innen, die inzwischen in Europa leben und Nailé Sosa Aragón, eine kubanische Musikerin, mit der wir gearbeitet haben, als es darum ging, die Bilder in Sound zu materialisieren. Ein Einstiegspunkt war mein PhD, das in verschiedene Sektionen gegliedert ist, in Form von Skripten, Essays oder anderen Formaten. Wir nahmen ein Item heraus, lasen und kritisierten es, nahmen es auseinander, schrieben es neu usw., eine Art Re-Reading von Teilen meines PhD. Auf diese Weise sind wir zu einem bestimmten Bild oder zu bestimmten Kollektionen gekommen. Der andere Einstieg war direkt über die Sammlungen. Weil wir sie kulinarisch materialisieren

al-Shamalis ou les participants au projet. Il ne s'agissait pas tant de documenter la vie actuelle que de regarder et comprendre les images existantes ensemble. Dans les discussions sur les images, des conditions différentes se sont cristallisées pour chaque image pour déterminer si elle pouvait ou non être montrée et si oui, où et comment. Les collections individuelles dans l'archive ont des tailles différentes. Il y a des collections pour lesquelles quelqu'un a donné deux ou trois images et d'autres pour lesquelles il y en a des centaines ou des milliers. Dans l'échange avec les gens – et c'était en fait ce qui était intéressant dans ce processus – il était important de comprendre la représentation qu'ils se faisaient de l'utilité d'une telle collection ou de telles archives. Il ne s'agissait plus d'accéder aux images, mais de comprendre leur relation aux images et leur pratique photographique, leur conception de la photographie ou leur manière d'utiliser la photographie.

Version : Quelle est la taille de cette archive ?

Yasmine : Cette archive n'est pas aussi étendue qu'on pourrait le penser. Le moment de collecte actif s'est déroulé entre environ 2005 et 2012, et depuis lors, il n'y a pratiquement plus de nouvelles images qui y ont été ajoutées, car il n'y a tout simplement personne sur place pour ajouter de nouvelles images ou collections à l'archive. Une grande part de ce processus de travail est lié à moi, un fait que je considère aujourd'hui comme problématique. La collecte n'est en rien automatique ou programmable. C'est très lié à toi-même et à la manière dont tu parles aux gens et comment tu interagis avec eux. Par exemple, je suis allée prendre le thé avec certaines personnes pendant deux ou trois mois pour parler des images ou de tout autre sujet avant que ces images n'apparaissent un jour sur la table, car il ne s'agissait souvent plus tellement des images elles-mêmes.



frictional conversations - culinary materialisation / documenta 15 / 2022
Reconstruction camp of Burj al-Shamali / 2007

Version : Y a-t-il une différence entre les vieilles photos qui racontent des histoires de famille ou d'autres expériences particulières et l'afflux numérique d'images sur les téléphones portables ? Cet afflux d'images a toujours quelque chose d'affirmatif, on croit connaître beaucoup de choses et cette image se fige comme une constante.

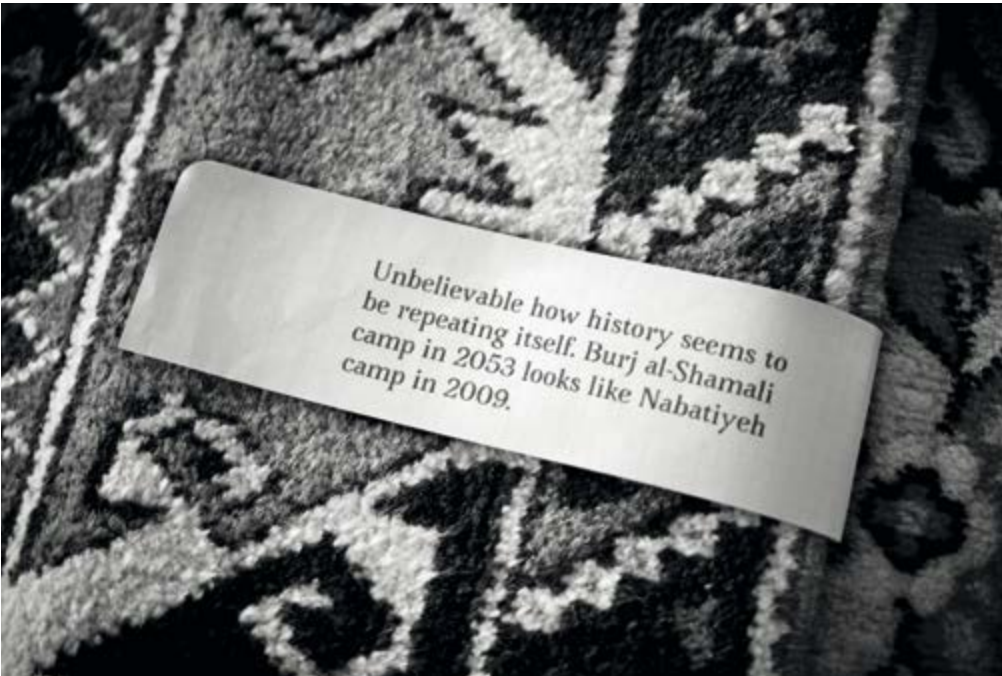
Yasmine : Ces photos étaient les trésors que les gens avaient chez eux, beaucoup n'avaient de toute façon pas beaucoup de photos. Quand j'ai commencé à m'intéresser là-bas à la photographie, en 2001, la photographie numérique n'était pas encore très répandue. Des membres des familles les plus aisées, qui vivaient à l'extérieur du camp, avaient soit fait des photos soit apporté un appareil photo. Ces familles étaient celles qui avaient vraiment des photos des années 60, 70 et 80. Ensuite, il y avait les photos prises par des photographes de studios ambulants, qui venaient également dans les camps pour prendre des photos. Les premiers studios dans les camps ont ouvert dans les années 90, ce qui signifie que la photographie était forcément liée

wollten, war es naheliegend, zu sehen was sie uns mit Blick auf Ernährung anboten, Essen, Produktion von Essen oder Verteilung von Essen. Wir waren 4 Wochen in Kassel vor Ort, jeden Tag haben wir bestimmte Fragestellungen diskutiert und anschließend versucht, das musikalisch umzusetzen und dann weiter über das Ergebnis zu diskutieren: Wie hört sich das an? Welche Emotionen werden provoziert? Funktioniert das mit dem, was wir vorher besprochen haben? Es war ein Prozess und ein gemeinschaftlicher Versuch, über den Diskurs Dinge sichtbar zu machen.

Wir hatten relativ viele geschlossene Sessions, später haben wir für den Materialisierungsprozess auch Öffentlichkeit zugelassen. Besucher*innen haben sich in den Raum gesetzt und zugehört, teilweise haben wir uns neben die Leute gesetzt und ihnen Dinge ins Ohr geflüstert, einfach um ihnen Inputs zu geben und sie mit dem zu verbinden, was gerade immateriell passiert. Daraus ergaben sich auch diese Snippets, die auf dem Boden zwischen den Teppichen lagen. Es waren Ausschnitte aus Konversationen oder Momenten des Austauschs. Wenn wir gerade nicht da waren, konnten die Leute Musik hören und diese Zettel lesen und Indikatoren bekommen, worum es in dem Prozess in diesem Raum geht. Nach sechs Wochen haben wir eine Soundinstallation gemacht, die ständig besucht werden konnte. Leider war der Raum eine ganze Zeit geschlossen, weil die documenta Probleme mit Aufsichtspersonal hatte.

Version: Wie beurteilst du als teilnehmende Künstlerin eigentlich den Umgang der documenta mit den Antisemitismus-Vorwürfen? Der von den Medien extrem hochgeputschte Skandal hat ja leider das eigentliche Anliegen der letzten documenta vollkommen überlagert und die dem Konzept zugrundeliegende Forderung von ruangrupa, nämlich aufeinander zu hören und voneinander zu lernen, eigentlich ins genaue Gegenteil verkehrt.

Yasmine: Da sind wirklich zwei Welten aufeinander geprallt. Von Seiten der documenta-Institution gab es wenig Energie und Verständnis dafür, dass es etwas mehr braucht als ein Minimum institutionellen Services. Sie hatten Schwierigkeiten, sich der Situation anzupassen, dass eben nicht nur Werke produziert und präsentiert



frictional conversations / documenta 15 / 2022

wurden, sondern diskursive Prozesse in Kollektiven stattfinden sollten. Es war ja zum Beispiel vorhersehbar, dass viel mehr Leute vor Ort sein würden als normalerweise. Darauf waren sie überhaupt nicht vorbereitet – auch nicht personell. Es gab Probleme mit rassistischen Angriffen und Beschuldigungen und auch darauf war die documenta unfähig, in angemessener Weise zu reagieren. Zuhören war nicht möglich. Während die Künstler*innen über „safety“ sprachen, die man als Kollektiv gemeinsam herstellt, weil man aufeinander achtet, sich gegenseitig und auch die Differenz respektiert und auf eine Art und Weise aufeinander eingeht, dass jede*r sich sicher fühlen kann, reagierte die documenta darauf mit „security“. Es gab dann ein Treffen mit der Polizei und dem Bürgermeister aus Kassel, bei dem der Polizeichef sagte: „In euren Ländern verstehe ich schon, dass ihr Angst vor der Polizei habt, aber ihr seid ja in Deutschland und hier ist die Polizei, dein Freund und Helfer.“ Das war die Argumentationslinie und es war einfach sehr, sehr traurig, zu sehen, dass es unmöglich war, da weiterzukommen.

Die documenta ist eine On/Off-Institution, die alle fünf Jahre mit einer Menge Mitarbeiter*innen in prekären Arbeitsbedingungen aufgeblasen und dann wieder runtergeschraubt wird auf die Minimumarbeit. Die documenta existiert zwar schon seit 70 Jahren aber es gibt scheinbar keine Kontinuität, kein Lernen der Institution von einer Ausgabe zur nächsten, auch nicht wenn es um Fragen von Gender, Diskriminierung und Rassismus geht. Es gibt keine Antidiskriminierungs- oder Gleichbehandlungsprozeduren. Sie waren einfach reaktionsunfähig und da sind wirklich viele schlimme Sachen passiert, die eigentlich niemals hätten passieren dürfen.

Version: Es gab rassistische Übergriffe von Seiten der Angestellten und der Institution?

à l'extérieur et que tout le monde ne pouvait pas se le permettre. Il y avait ensuite ces photographies de famille typiques, où l'on voit toujours la mère avec tous les enfants ou toutes les personnes dépendant du ménage. Ces photos étaient souvent agrafées à un document car ils en avaient besoin pour montrer combien de personnes il y avait dans la famille, afin de calculer la quantité de riz, de lentilles, d'huile, etc. qu'ils recevraient. Il y a donc des photographies très spécifiques qui reviennent souvent, comme les portraits de jeunes hommes qui avaient la nationalité libanaise à l'âge de 18 ou 19 ans pour entrer dans l'armée. Mon expérience à Burj al-Shamali a déclenché un processus pour moi qui a déconstruit tout ce que j'avais appris sur la photographie. Ce qu'est la photographie et comment elle fonctionne, ou comment prendre de bonnes photos et comment les manipuler, comment les montrer, tout cela est totalement démontable. Aujourd'hui, j'ai un tout autre rapport à la photographie et je m'y consacre aussi de manière très différente.

Version : À la documenta, vous avez présenté des images des collections de Burj al-Shamali, « montrées » ou modifiées dans un certain cadre.

Yasmine : L'accent à la documenta n'était pas nécessairement mis sur les expositions ou sur un produit final, mais il y avait la possibilité de se concentrer sur les processus. Bien que je me rende régulièrement au Liban – y compris à Burj al-Shamali – et que j'y aie des conversations individuelles, c'était la première fois qu'il y avait à nouveau une occasion et des fonds pour réunir tous mes interlocuteurs et passer du temps avec les collections et les étudier. Nous nous sommes régulièrement réunis pour préparer notre projet. Deux méthodes se sont dégagées : l'une était une matérialisation culinaire de l'archive et l'autre une matérialisation sonore de certaines collections. Le groupe était composé de résidents du camp, de quelques anciens résidents maintenant installés en Europe, ainsi que de Nailé Sosa Aragón, une musicienne cubaine avec laquelle nous avons travaillé pour donner une forme sonore aux images. Ma thèse de doctorat, qui est divisée en différentes sections sous forme de scripts, d'essais ou d'autres formats, a fourni un point de départ. Nous choisissons un élément pour ensuite le lire, le critiquer, le déconstruire, le réécrire etc., une sorte de relecture de parties de ma thèse de doctorat. De cette manière, nous sommes arrivés à une image ou à des collections spécifiques. L'autre point de départ était directement lié aux collections. Comme nous voulions les matérialiser sur le plan culinaire, il était évident de rechercher ce qu'elles nous offraient en termes d'alimentation, de production ou de distribution d'aliments. Nous avons passé quatre semaines sur place à Kassel, discutant chaque jour de certaines questions et essayant ensuite de les mettre en musique, puis de discuter du résultat : comment cela sonne-t-il ? Quelles émotions cela provoque-t-il ? Cela fonctionne-t-il avec ce que nous avons discuté auparavant ? C'était un processus et une tentative collective de rendre les choses visibles à travers le processus.

Nous avons eu relativement beaucoup de sessions fermées, mais nous avons également permis au public de participer au processus de matérialisation par la suite. Les visiteurs se sont assis dans la pièce et ont écouté, parfois nous nous sommes assis à côté d'eux et leur avons chuchoté des choses, simplement pour leur donner des idées et les connecter avec ce qui se passait immatériellement. Cela a donné lieu à des extraits qui étaient dispersés sur le sol. Il s'agissait de fragments de conversations ou de moments d'échange, qui se trouvaient alors sur le sol entre les tapis. Lorsque nous n'étions pas là, les gens pouvaient écouter de la musique et lire ces notes pour obtenir des indications sur le processus qui se déroulait dans cette pièce. Après six semaines, nous avons créé une installation sonore qui pouvait être visitée en permanence. Malheureusement, la pièce a été fermée pendant un certain temps parce que la documenta avait des problèmes avec le personnel de surveillance.

Version : En tant qu'artiste participant, comment évalues-tu l'approche de la documenta vis-à-vis des accusations d'antisémitisme ? Le scandale extrêmement médiatisé a malheureusement complètement occulté le véritable objectif de la dernière documenta de cette année et a en fait inversé la demande fondamentale de ruangrupa, à savoir écouter et apprendre les uns des autres.

Yasmine : Il y a vraiment eu une collision entre deux mondes. Du côté de l'institution documenta, il y avait peu d'énergie et de compréhension pour le fait qu'il fallait plus que les services institutionnels minimum. Ils ont rencontré des difficultés à s'adapter à la situation où non seulement des œuvres étaient produites et présentées, mais des processus discursifs devaient avoir lieu dans des collectifs. Par exemple, il était prévisible qu'il y aurait beaucoup plus de monde sur place que d'habitude. Ils n'étaient pas du tout préparés à cela, même pas en termes de personnel. Il y a eu des problèmes avec des attaques racistes et des accusations, et la documenta était également incapable de réagir de manière appropriée. L'écoute n'était pas possible. Alors que les artistes parlaient de « soin et sûreté » (safety) que l'on crée ensemble en tant que collectif en veillant les uns sur les autres, en respectant mutuellement les différences et en interagissant de manière que chacun se sente à l'abri, la documenta a réagi en parlant de « sécurité » (security). Il y a eu ensuite une réunion avec la police et le maire de Kassel, lors de laquelle le chef de la police a dit : « Je comprends bien que vous ayez peur de la police dans vos pays, mais vous êtes en Allemagne et ici la police est votre ami et votre aide. » C'était la ligne d'argumentation, et c'était tout simplement très, très triste de voir qu'il était impossible de progresser de cette manière. La documenta est une institution On/Off qui, tous les cinq ans, est gonflée avec un



frictional conversations - sonic materialisation / documenta 15 / 2022

Yasmine: Ja und ein Runterspielen von rassistischen Übergriffen, die im Vorfeld der documenta passiert sind, sei es durch die Polizei Kassel oder andere Gruppierungen, und Vorfällen, die es während der documenta gab. Da wurden Dinge einfach nicht ernst genommen und Vorfällen nicht nachgegangen.

Version: An der ganzen Diskussion ist irritierend, dass sich die Findungskommission kaum zu Wort gemeldet und sich hinter ruangrupa gestellt hat.

Yasmine: Ich würde sagen, dass viele ihrer Verantwortung nicht nachgekommen sind. Ich glaube, ein Fehler, den wir Künstler*innen vielleicht gemacht haben, war, nicht am Anfang unsere Koffer zu packen und zu gehen. Wir wollten die Hoffnung auf Möglichkeitsräume, die viele Menschen von überall her mitgebracht hatten, nicht einfach zerstören, weil es diesen politischen Konflikt mit der documenta gab. Es gab eine Ausdauer und eine Großzügigkeit von Seiten der Künstler*innen. Wir haben uns selbst organisiert und gleichzeitig unsere Arbeiten gemacht. Das Organisieren ging von Antidiscrimination-Working-Groups über Communication-Working-Groups, zu Hosting-Working-Groups und, und, und ... Es gab Tausende von Working Groups und wir haben versucht eine gemeinsame Haltung zu finden durch die Statements, die veröffentlicht wurden. Trotzdem gibt es vieles, was eigentlich noch nachbearbeitet werden müsste, einfach um zu verstehen, was das für Dynamiken waren, wer im Endeffekt von diesen Dynamiken profitiert hat und wer diejenigen sind, die wieder unbezahlte Arbeit gemacht haben und völlig erschöpft sind.

Version: Vielleicht ist aber auch ein Diskussionsprozess in Gang gekommen, der die Dinge anders beleuchten kann. Wie kommt eine Täternation wie Deutschland dazu, sich eine moralische Deutungshoheit über Antisemitismus anzueignen und quasi Schuldumkehr zu betreiben? Auch der Begriff des „Globalen Südens“ ist ja als abschließende Konstruktion in Frage zu stellen.

Yasmine: Rassismus und Antisemitismus als konkurrierende Diskriminierungsformen gegeneinander auszuspielen ist einfach unproduktiv. Deutschland weigert sich die Interdependenz zwischen Rassismus und Antisemitismus weiter zu beleuchten. Das ist im Kontext der documenta sichtbar geworden und ist auch aktuell in den deutschen Medien an verschiedenen Stellen ablesbar. Das wissenschaftliche Komitee, welches die documenta einberufen hat und das eher wie eine Art Zensur-Komitee agierte, hält sich an die IHRA-Definition für Antisemitismus. Und allein, dass das in Deutschland so hingenommen wird, als wäre das wirklich eine legitime Definition, obwohl sie überall außerhalb Deutschlands als sehr problematisch angesehen wird, kann in Deutschland kaum diskutiert werden. Deswegen sind ja weitere Definitionen des Antisemitismus entwickelt worden, mit konkreteren Beispielen, um einer Instrumentalisierung des Begriffs entgegen zu wirken.

grand nombre de personnel dans des conditions de travail précaires, puis réduite au strict minimum. Bien qu'elle existe depuis 70 ans, il n'y a apparemment aucune continuité, aucun apprentissage de l'institution d'une édition à l'autre, même en ce qui concerne les questions de genre, de discrimination et de racisme. Il n'y a pas de procédures antidiscriminatoires ou d'égalité de traitement. Ils étaient simplement incapables de réagir, et de nombreuses choses terribles se sont produites qui n'auraient jamais dû se produire.

Version : Y a-t-il eu des attaques racistes de la part des employés et de l'institution ?

Yasmine : Oui, et il y a eu une minimisation des attaques racistes qui se sont produites avant la documenta, que ce soit de la part de la police de Kassel ou d'autres groupes, ainsi que des incidents qui se sont produits pendant la documenta. Les choses n'ont tout simplement pas été prises au sérieux, et il n'y a pas eu d'enquête sur les incidents.

Version : Ce qui est troublant dans toute cette discussion, c'est que la commission de sélection s'est à peine exprimée et s'est rangée derrière ruangrupa.

Yasmine : Je dirais que beaucoup de gens n'ont pas assumé leurs responsabilités. Je pense que l'erreur que nous, artistes, avons peut-être commise était de ne pas avoir fait nos valises et de partir dès le début. Nous ne voulions pas détruire l'espoir de l'ouverture de possibilités que de nombreuses personnes de partout avaient apporté, juste en raison de ce conflit politique avec la documenta. Il y avait de la persévérance et de la générosité de la part des artistes. Nous nous sommes organisés nous-mêmes tout en effectuant notre travail. L'organisation allait des groupes de travail sur l'anti-discrimination aux groupes de travail sur la communication, en passant par les groupes de travail sur l'accueil, et ainsi de suite. Il y avait des milliers de groupes de travail et nous avons essayé de trouver une position commune à travers les déclarations qui ont été publiées. Cependant, il y a encore beaucoup de choses qui devraient être retravaillées simplement pour comprendre quelles étaient les dynamiques, qui a finalement bénéficié de ces dynamiques et qui sont ceux qui ont encore effectué un travail non rémunéré et sont complètement épuisés.

Version : Peut-être qu'un processus de discussion a été lancé qui peut éclairer les choses d'une manière différente. Comment une nation coupable comme l'Allemagne peut-elle s'approprier une autorité morale sur l'antisémitisme et inverser la culpabilité ? La notion de „Sud global“ doit également être remise en question en tant que construction excluante.

Version: Du lebst jetzt im Senegal, in Dakar und ihr habt hier eine Art Ort geschaffen, der nach außen hin zwar geschlossen wirkt, wie eine Insel, aber der auch eine gewisse Offenheit hat und über den ihr euch mit der Umgebung vernetzt. Kannst du vielleicht etwas über diesen Ort sagen, wie du und Adrià Ramírez Mena ihn betreibt und warum hier?

Yasmine: Ursprünglich ist dieser Ort tatsächlich ins Leben gekommen, weil wir Kinder haben und es uns wichtig war, dass sie Natur um sich haben. Dakar ist eine Stadt, die laut und belebt ist und es gibt wenig Platz für Kinder. Wir haben vorher in Spanien gelebt, die Kinder sind in der Natur aufgewachsen und wir haben dort ein pädagogisches Projekt ins Leben gerufen, *Ses Milanes – créer a la natura*, einen selbstorganisierten Waldkindergarten, der die Natur als Infrastruktur nutzt. Als wir dann hier auf dieses Haus gestoßen sind – es war zu diesem Zeitpunkt ziemlich runtergekommen – und gesehen haben, dass es diesen riesigen Garten hat, so nah am Meer liegt und einfach auch ein Ort mit viel Platz ist, haben wir uns gedacht, das wäre eine Option an unsere pädagogische Praxis anzuknüpfen und einen Raum zu eröffnen, an dem verschiedene Formen des Gemeinsam Seins und des kritischen Denkens und Handelns zusammenkommen können. Wenn man sich dann aber auf so etwas einlässt, ist das ein richtiger Aufwand, also tatsächlich nochmal ein Projekt, ohne dass wir es so konzipiert hätten, es ist einfach unsere Form, zu leben.

Das hat dann seinen eigenen Lauf genommen, weil Personen auf uns zugekommen sind und uns gefragt haben, ob sie den großen Raum unten nutzen können. Und so hat dort eine Ausstellung stattgefunden für die letzte Dakar-Biennale. Dann gibt es ja auch noch diese alte Garage, eines Abends haben wir uns mit einem Freund über seine Arbeit unterhalten und festgestellt, dass er eigentlich keinen Ort zum arbeiten hatte, also boten wir ihm dafür die Garage an. Er ist sehr vernetzt mit vielen Künstler*innen, die aus der Region kommen, also aus Mali, Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Guinea und so weiter und so treffen wir immer mehr Künstler*innen im weitesten Sinne, die mit einer minimalen Ökonomie selbst versuchen, ihre Praxis weiterzuführen und ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Wir haben viel Platz hier und wir teilen ihn. Manchmal finden Veranstaltungen oder Ausstellungen statt und wer die Möglichkeit hat, gibt etwas in die Renovierungskasse oder repariert selbst das eine oder andere. Es ist ein sehr informeller Ort, es gibt jede Menge Leute, die ihn jetzt schon kennen, aber es ist keine Institution und soll im Moment auch keine sein. Es ist interessant über so eine Formalisierung gar nicht nachdenken zu müssen, sondern zu sehen wie es sich weiterentwickelt, wenn



Studio Gadiaba Kodio, Chez Toi Design / 2022

Yasmine : Opposer le racisme et l'antisémitisme en tant que formes de discrimination concurrentes est tout simplement improductif. L'Allemagne refuse d'examiner davantage l'interdépendance entre le racisme et l'antisémitisme. Cela est devenu visible dans le contexte de la documenta et est également visible actuellement dans les médias allemands à différents endroits. Le comité scientifique qui a convoqué la documenta, qui a agi plus comme un comité de censure, s'en tient à la définition de l'antisémitisme de l'IHRA. Et le fait même que cela soit accepté en Allemagne comme une définition légitime, bien qu'elle soit considérée comme très problématique partout ailleurs, ne peut guère être discuté en Allemagne. C'est pourquoi d'autres définitions de l'antisémitisme ont été développées, avec des exemples plus concrets, pour contrer une instrumentalisation du terme.

Version : Tu vis maintenant au Sénégal, à Dakar, et vous avez créé ici une sorte d'endroit qui, bien qu'il semble fermé de l'extérieur, comme une île, a également une certaine ouverture, en vous connectant avec l'environnement. Peux-tu parler de cet endroit, de la façon dont toi et Adrià Ramírez Mena le gères et pourquoi ici ?

Yasmine : À l'origine, ce lieu a effectivement vu le jour parce que nous avons des enfants et qu'il était important pour nous qu'ils aient de la nature autour d'eux. Dakar est une ville bruyante et animée, et il y a peu d'espace pour les enfants. Nous avons vécu auparavant en Espagne, les enfants ont grandi dans la nature et nous y avons créé un projet pédagogique, *Ses Milanes - créer a la natura*, un jardin d'enfants forestier auto-organisé qui utilise la nature comme infrastructure. Lorsque nous sommes tombés sur cette maison – elle était à l'époque assez délabrée – et que nous avons vu qu'elle avait un jardin gigantesque, qu'elle était si proche de la mer et que c'était un lieu avec beaucoup d'espace, nous avons pensé que c'était une option pour se rattacher à notre pratique pédagogique et ouvrir un espace où différentes formes d'être ensemble et de pensée et d'action critiques pouvaient se rencontrer. Mais quand on s'engage dans quelque chose comme ça, c'est un vrai effort, donc effectivement encore une fois un projet sans que nous l'ayons conçu comme ça, mais c'est simplement notre façon de vivre.

Cela a ensuite suivi son cours, car des personnes sont venues vers nous pour nous demander si elles pouvaient utiliser la grande salle en bas. Et c'est ainsi qu'une exposition a eu lieu pour la dernière Biennale de Dakar. Et puis il y a aussi cet ancien garage, un soir nous avons discuté avec un ami de son travail et nous avons constaté qu'il n'avait pas vraiment d'endroit pour travailler, alors nous lui avons proposé le garage pour cela. Il est très connecté avec beaucoup d'artistes qui viennent de la région,



Der Künstler Mamady Kanté in Kodios Studio / 2022

sich die Künstler*innen und andere den Ort selbst aneignen. Es gibt auch eine jüngere Gruppe von Tänzer*innen und Akrobat*innen, die letzters hier waren und gefragt haben, ob sie den Garten nutzen können, um Vertikalseil-Workshops mit Kindern zu machen. Und es gibt eine Gruppe von Frauen, die verschiedene Handarbeiten produzieren und diese im März hier ausstellen und verkaufen möchten. So soll das im Moment erst einmal weiterlaufen, diejenigen, die verstehen, was hier eigentlich passiert, sollen mit einsteigen und es soll sich kollektiv selbst verwalten. Nicht kollektiv mit Etikett, sondern viele verschiedene Individuen, die durch ihr Beisammensein eine Art von Kollektiv werden.

Version: Auch wenn ihr den Ort definiert, denn an den ist das ja gebunden ...?

Yasmine: Absolut. Das sind einfach Prozesse. Und im Moment schaue ich nur zu und bin ganz froh darüber. Es ist auch einfach schön wieder in einem anderen Kontext zu sein, auch wenn es für alle schwierig ist, Strategien zu finden, mit der Kunst irgendwohin zu kommen hier im Senegal oder den umliegenden Ländern.

Version: Es ist eine Herausforderung, Sichtweisen, die uns geprägt haben, aufzubrechen. Wir beurteilen alles mit einem europäischen Blick. Der westliche neoliberale Kunstmarkt konzentriert sich auf Werke oder Marken, während Kunst hier offensichtlich auch eine andere Funktion hat.

Yasmine: Es geht mehr um den Prozess, im Austausch mit all den Menschen zu sein und zuzuhören, was eigentlich ihre Erfahrungen sind, im Kunstschaffen, Kunststudieren und Produzieren, und Verbindungen über die Kunst mit anderen Praxen des Alltags herzustellen, um so in der Gesellschaft wirksam zu sein. Und das wirft einfach immer wieder neue Fragen auf, die für mich relevant sind.

donc du Mali, du Burkina Faso, de la Côte d'Ivoire, de la Guinée et ainsi de suite, et ainsi nous rencontrons de plus en plus d'artistes au sens large, qui essaient de poursuivre leur pratique et de gagner leur vie eux-mêmes avec une économie minimale. Nous avons beaucoup d'espace ici et nous le partageons. Parfois, il y a des événements ou des expositions, et ceux qui en ont la possibilité donnent quelque chose à la caisse de rénovation ou réparent eux-mêmes l'une ou l'autre chose. C'est un lieu très informel, il y a plein de gens qui le connaissent déjà maintenant, mais ce n'est pas une institution et ce n'a pas vocation à l'être pour le moment. Il est intéressant de ne pas devoir penser à une telle formalisation, mais de voir comment cela évolue lorsque les artistes et d'autres s'approprient le lieu. Il y a aussi un groupe plus jeune de danseurs et d'acrobates qui sont venus ici l'autre jour et qui ont demandé s'ils pouvaient utiliser le jardin pour faire des ateliers de corde verticale avec des enfants. Et il y a un groupe de femmes qui produisent différents travaux manuels et qui souhaitent les exposer et les vendre ici en mars. C'est ainsi que cela doit continuer pour le moment, ceux qui comprennent ce qui se passe réellement ici doivent y participer et cela doit s'autogérer collectivement. Pas collectivement avec une étiquette, mais beaucoup d'individus différents qui, en étant ensemble, deviennent une sorte de collectif.

Version : Même si vous définissez l'endroit, car c'est lié à ça ... ?

Yasmine : Absolument. Ce sont des processus. Et pour le moment, je suis juste en train de les observer et j'en suis très heureuse. C'est ainsi juste agréable d'être à nouveau dans un autre contexte, même si c'est difficile pour tout le monde de trouver des stratégies pour que l'art aille quelque part ici au Sénégal ou dans les pays environnants.

Version : C'est un défi de rompre avec les points de vue qui nous ont façonnés, car nous jouons tout avec un regard européen. Le marché de l'art néolibéral occidental se concentre sur les œuvres ou les marques, tandis qu'il est clair qu'ici, l'art a également une autre fonction.

Yasmine : Il s'agit davantage du processus, d'échanger avec toutes ces personnes et d'écouter quelles sont leurs expériences dans la création artistique, l'étude de l'art et la production, et de créer des liens avec d'autres pratiques quotidiennes à travers l'art, afin d'être efficaces dans la société. Et cela soulève simplement de nouvelles questions qui sont pertinentes pour moi.



Raw Material Company / 2022

Die Raw Material Company wurde 2008 von Koyo Kouoh, die ursprünglich aus Kamerun stammt, gegründet. Sie studierte in der Schweiz und in Frankreich Bankwesen und Kulturmanagement und hatte irgendwann das Bedürfnis, auf den Kontinent zurückzukehren, um das künstlerische und intellektuelle Schaffen in Afrika zu entwickeln und zu vernetzen. Zunächst ging sie in ihr Herkunftsland und traf dort auf Marilyn Douala Manga Bell, die 1991 gemeinsam mit Didier Schaub in Douala ein Zentrum für zeitgenössische Kunst namens doual'art gründete, mit Künstler*innen arbeitete, Residenzprogramme entwickelte, aber auch ortsspezifische Kunstwerke realisierte, um die Arbeit von Künstler*innen aus Douala über die Landesgrenzen hinaus bekannt zu machen. Seit 2019 ist sie die Geschäftsführerin und Chefkuratorin des Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz MOCAA).

Als Koyo Kouoh Mitte der 90er-Jahre nach Dakar kam, war der Boden für ihre Arbeit in gewisser Weise schon bereitet. Seit den 60er-Jahren hatte sich in der Kulturpolitik dank des ehemaligen Präsidenten Léopold Sédar Senghor und der nach der Unabhängigkeit entstandenen Kunstkollektive viel getan. Senghor entwickelte eine ganze Reihe von künstlerischen Infrastrukturen, die den Anforderungen der Negritude-Bewegung und somit eine afrikanische Ästhetik in den Mittelpunkt stellen sollten, wie die Ecole Nationale des Arts du Sénégal, die Manufactures des arts décoratif in Thies und verschiedene weitere Projekte wie das World Festival of Negro Arts, das als Vorläufer der DAK'ART gilt, heute eine der wichtigsten Biennalen für zeitgenössische afrikanische Kunst auf dem Kontinent. Dakar war also der Ort, an dem man sein musste.

Aber die Kulturpolitik Senghors orientierte sich stets an der Kolonialmacht Frankreich und es gelang ihm nicht die durch die Fragen der Zugänglichkeit und der Bildung hervorgerufene soziale Klassendynamik zu durchbrechen. Auch wenn viele Künstler*innen von dieser Kulturpolitik profitierten, wurden sie in dieser Zeit in gewisser Weise in staatliche Abhängigkeit gebracht. Es war die Regierung, die eine Auswahl traf, ihr Studium bezahlte und verschiedene Arten von Infrastrukturen schuf, die ihnen den Raum gaben, ihre künstlerischen Fähigkeiten zu entwickeln, insbesondere nach den Struktur Anpassungen unter seinem Nachfolger Abdou Diouf in den 80er-Jahren. Es gab und gibt noch heute viele Kunst- und Kulturschaffende, die das als eine Art Diktatur über die Kunst werten und Senghor vorwerfen, sein politisches System und seine Kulturpolitik letztendlich an das französische und damit an das koloniale System gebunden zu haben.

Version sprach mit der Programmdirektorin Fatima Bintou Rassoul Sy und der Programmkuratorin Delphine Buysse sowie dem Künstler Ibrahim Thiam anlässlich der Ausstellung *SUÑU JANT* im Rahmen des Partcours 2022 in Dakar.

Raw Material Company was founded in 2008 by Koyo Kouoh. Originally from Cameroon, she studied bank administration and cultural management in Switzerland and France and at some point felt the need to return to the continent to develop and interconnect artistic and intellectual creation in Africa. First, she went to her country of origin and met Marilyn Douala Manga Bell who, together with Didier Schaub, founded a contemporary art center called doual'art in Douala in 1991, where they worked with artists, developed residency programs, and realized site-specific artworks to promote the work of Douala artists beyond the country's borders. Since 2019, she is Executive Director and Chief Curator of the Zeitz Museum of Contemporary Art Africa (Zeitz MOCAA).

When Koyo Kouoh arrived in Dakar in the mid-1990s, the ground was, in some ways, already prepared for her work. A lot had happened in cultural politics since the 1960s, thanks to former President Léopold Sédar Senghor and the art collectives that emerged after independence. Senghor developed a whole series of artistic infrastructures to meet the demands of the Negritude movement and thus focus on an African aesthetic, such as the Ecole Nationale des Arts du Sénégal, the Manufactures Sénégalaises des Arts Décoratifs de Thiès and various other projects such as the World Festival of Negro Arts which is considered the forerunner of DAK'ART, now one of the most important biennials of contemporary African art on the continent. So Dakar was the place to be.

But Senghor's cultural policy was always oriented toward the colonial power, France, and he did not succeed in breaking the social class dynamics engendered by the questions of accessibility and education. Even though many artists benefited from this cultural policy, they were, in a sense, made state-dependent during this period. It was the government that made selections, paid for their studies, and created various kinds of infrastructures that gave them the space to develop their artistic skills, especially after the structural adjustments under Senghor's successor Abdou Diouf in the 1980s. There were, and still are, many art and culture professionals who see this as a kind of dictatorship over the arts and criticize Senghor for ultimately tying his political system and cultural policy to the French and thus to the colonial system.

Version spoke with the director of programs, Fatima Bintou Rassoul Sy, the curator of programs, Delphine Buysse, and artist Ibrahim Thiam on the occasion of the *SUÑU JANT* exhibition during Partcours 2022 in Dakar.

Fatima: When Koyo came to Dakar, she found a city with many artistic spaces, exhibitions, collectors, but what was lacking apart from the artistic production was a space for critical thinking and writing based on artistic practice and its links to society and

Fatima: Als Koyo nach Dakar kam, gab es dort viele Räume für Kunst, Ausstellungen und Sammler*innen. Was jedoch neben der künstlerischen Produktion fehlte, war ein Raum für kritisches Denken und Schreiben, basierend auf künstlerische Praxis und ihre Verbindungen zur Gesellschaft und Wissensproduktion. Im Senegal lebten viele Künstler*innen, die das Konzept der Negritude in Frage stellten und kritisierten. Dazu gehörte das Laboratoire Agit'Art, das 1974 von Issa Samb und Djibril Diop Mambéty zusammen mit El Sy und dem Dramatiker Yousseoufa John gegründet wurde. Ihr Ansatz war politisch und sie legten den Fokus auf die Gemeinschaft, ihre Manifeste und Installationen warfen Fragen zur zeitgenössischen afrikanischen Gesellschaft auf. Später sollten daraus Kollektive wie TENQ (1996) oder Huit Facettes (1995) hervorgehen.

Es stellte sich die Frage, wer von den Menschen, die im Senegal leben, seine Kultur verkörpern und das Werk von jemandem wie Joe Ouakam – der selbst tief in der Lébou-Gemeinschaft verwurzelt war – verstehen, eine kunsthistorische Bewertung vornehmen könnte? Damals war es wichtig, unsere Kunstgeschichte selbst zu schreiben, dass die meisten entscheidenden Inhalte über unsere Arbeit auch von unserer Generation von Kunstschaaffenden stammen und nicht in die Hände von Kunsthistoriker*innen gelegt werden sollten, die andere Sichtweisen projizieren würden. Aus diesem Grund hat Koyo die Raw Material Company gegründet. Es handelt sich um ein Zentrum für Kunst, Wissen und Gesellschaft, eine Initiative, die sich mit kuratorischer Praxis, künstlerischer Ausbildung, Residenzen, Wissensproduktion und der Archivierung von Theorie und Kunstkritik beschäftigt. Die strukturelle Grundlage der Raw Material Company ist unsere Bibliothek, die sich auf zeitgenössische afrikanische Kunst konzentriert, aber auch Kulturpolitik, Mode und Architektur sowie eine Filmdatenbank umfasst. Jede*r Künstler*in, der hierher kommt, hinterlässt Bücher und andere Ressourcen, die wir mit den Nutzer*innen der Bibliothek teilen können. Wir haben einen Ausstellungsraum und ein öffentliches Kulturprogramm, das in der Regel freitags stattfindet, *Vox-Artis*, bei dem ein*e Künstler*in oder ein*e Kurator*in über seine*ihre Praxis spricht, *Raw Ciné Club*, wo wir im Rahmen von Filmvorführungen diskutieren, *Citéologies* befasst sich mit sozialen Fragen im Zusammenhang mit der Metamorphose der Megalopole, speziell mit Dakar, und *The Argument*, das die Debatte in die Mitte des Raums zurückbringt. Außerdem haben wir ein Residenzprogramm (zwei Forschungsresidenzen pro Jahr und eine Produktionsresidenz), an dem zahlreiche Kulturschaffende und Wissenschaftler*innen aller Disziplinen teilgenommen haben. Ibrahim, der von Anfang an mit uns zusammengearbeitet hat, war Teil unseres lokalen Aufenthaltsprogramms für Künstler*innen aus unserer Gegend, mit denen wir zusammenarbeiten, für die wir uns interessieren und die wir in irgendeiner Weise unterstützen wollen. Sein Engagement hat uns in Bezug auf Forschung, Ressourcen und Verbindungen viel gebracht.

Ibrahim: Ich bin in Saint-Louis geboren und aufgewachsen, und alles begann dort, zu Hause, mit meiner Großmutter, die Färberin war. Ich besuchte schon sehr früh das Französische Institut in Saint-Louis und als ich nach dem Abitur nach Dakar kam, um Wirtschaft zu studieren, begann ich, mich für Kunst zu interessieren. Ich wollte mich an der École des Beaux-Arts für Fotografie einschreiben, aber leider gab es dafür keinen Kurs. Also habe ich viel aus Büchern und vom Kino gelernt. Irgendwann habe ich verstanden, dass ich die Fotografie als etwas Künstlerisches betrachten kann. Ganz am Anfang der Raw Material Company im Jahr 2011 gab es ein Symposium mit vielen Kreativen, Kunsthistoriker*innen, Künstler*innen und anderen Institutionen, die über Kunst und eine Art alternative Bildung sprachen. Das fand ich sehr interessant und von da an habe ich alles verfolgt. RAW ist für mich eine Institution für die Gesellschaft, etwas, das für alle offen ist. Nach meinem Aufenthalt habe ich im Rahmen von Partcours 2020 eine Ausstellung mit dem Titel *D'une rive à l'autre* gemacht. Eigentlich hatte ich mit dieser Arbeit bereits in Saint-Louis begonnen. Es gibt viele Legenden und Traditionen zu Mame Coumba Bang, einem Wassergeist, der von vielen Ritualen begleitet wird. Alles, was zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren liegt, all diese Dinge interessieren mich in meiner Praxis. Danach habe ich eine weitere Arbeit zu Maam Njaré Jaw, eine andere Lébou-Gottheit aus Dakar, gemacht und während meines Aufenthalts bei Raw Material entstand die Idee, diese Forschung mit einer weiteren Gottheit aus der Lébou-Gemeinschaft von Ouakam fortzusetzen. Die Idee war, diesen Synkretismus zwischen der religiösen Seite, dem Animismus und der muslimischen Religion zu zeigen. Gleichzeitig gab es eine Zusammenarbeit mit anderen Künstler*innen, die ebenfalls an der Erforschung der Lébou-Gemeinschaft interessiert waren.

Delphine: Wenn Künstler*innen bei uns sind, bereiten wir eine Reihe von Ressourcen vor, die auf ihre Forschung abgestimmt ist. Eine Bibliografie, aber auch eine Liste von Personen, die sie bei ihrer Forschung unterstützen können, ob sie nun aus dem akademischen Bereich kommen oder nicht: diese können mit Kunst, Kultur, Politik, Wissenschaft oder einem anderen Bereich verbunden sein. Wir gehen mit den Künstler*innen auf eine Reise, um ein Netz um ihre Arbeit zu weben und sie in den richtigen Kontext zu setzen. RAW organisierte auch 3 Symposien, aus denen 3 Zustandsberichte hervorgingen. Das waren Schlüsselmomente für viele Künstler*innen und Kulturschaffende in Afrika, denn sie brachten Theoretiker*innen und Wissenschaftler*innen, nicht nur vom Kontinent, sondern auch Kunsthistoriker*innen aus der Diaspora zusammen. Wir verfolgen einen internationalen Ansatz, der auf die sozialen, soziologischen und kulturellen Gegebenheiten vor Ort eingeht, und wir versuchen, mit unseren Künstler*innen und Kunsttheoretiker*innen darüber nachzudenken, wie wir auf die Bedürfnisse und Wünsche des jeweiligen Kontextes reagieren können. Es ist diese Art von kritischer Methode, die RAW in die zeitgenössische Szene eingebracht hat, bei der es nicht darum

knowledge production. There were many artists living in Senegal who were challenging and criticizing this notion of negritude. Among them, Laboratoire Agit'Art, 1974, founded by Issa Samb and Djibril Diop Mambéty, along with El Sy and playwright Yousseoufa John. Their outlook was political and community focused, publishing manifestos and creating installations that raised issues about African contemporary society. And later, collectives like TENQ (1996) or Huit Facettes (1995) emerged from this.

The question arose: Who among the people living in Senegal, embodying this culture—understanding the work of someone like Joe Ouakam, himself so deeply rooted in the Lébou community—can do an art-historical valuation? At that time, it was important that our art history could be written by us, that most of the critical contents related to our work also come from our generation of artists and not be left into the hands of art historians who would project different prisms. That's why Koyo founded the Raw Material Company. It is a center for art, knowledge, and society, an initiative involved with curatorial practice, artistic education, residencies, and the knowledge production and archiving of theory and art criticism. What structurally grounds Raw Material Company is our library that focuses on contemporary African art—also cultural politics, fashion, and architecture—and contains a film database. Every artist who comes here leaves books and other resources that we can share with the people who use the library.

We have a place for exhibitions and a cultural program for the public that usually happens on Friday: *Vox-Artis*, which gives the opportunity to an artist or curator to speak about his practice, *Raw Ciné Club*, where we have films screenings and discussions, *Citéologies*, which addresses social issues related to the metamorphosis of megalopolis and specifically Dakar, and *The Argument*, which brings the discussion back into the middle of the room. And we also have a residency program (two research residencies and one production residency per year) through which numerous cultural practitioners and scholars of all disciplines have been joining us. Ibrahim, who has been working with us from the beginning, was part of our local residency program for artists who live in our area: artists who we work with, are interested in, and want to support in some way. His involvement brought us a lot in terms of research, resources, and connections.

Ibrahim: I was born and raised in Saint-Louis and everything started there, at home with my grandmother who was a dyer. I attended the French Institute in Saint-Louis at a very early age. When I came to Dakar, after my high school graduation, to study economics, I became interested in art. I wanted to enroll in the École des Beaux-Arts for photography, but unfortunately there was no course for it. So I learned a lot from books and cinema. At some point, I understood that I could look at photography as something artistic. At the very beginning of Raw Material Company, in 2011, there was a symposium

KENU - das LAB'Oratoire des Imaginaires / Soundinstallation / Raw Material Company / *SUÑU JANT*, Partcours 2022

sium with a lot of creatives, art historians, artists, and other institutions, and they were talking about art and a kind of alternative education. I found that very interesting and from then on I followed everything. RAW, for me, is an institution for society, something that is open to everyone.

After my residency, I made an exhibition called *D'une rive à l'autre*, during Partcours 2020. Actually, I had already started this work in Saint-Louis. There are many legends and traditions about Mame Coumba Bang, a water spirit accompanied by many rituals. Everything that lies between the visible and the invisible, these things interest me in my practice. After that, I did a work on Maam Njaré Jaw, another Lébou deity of Dakar, and during the stay at Raw Material, the idea arose to continue this research with another deity living in the Lébou community of Ouakam. The idea was to show this syncretism between the religious side, animism and the Muslim religion. And at the same time, Raw Material is a project that is interesting because there were collaborations with other artists who were also interested in exploring the Lébou community.



v.l.n.r. Ezra Wube, Shezad Dawood, Selly Raby Kane / Raw Material Company / *SUNU JANT*, Partcours 2022

geht, auf äußere Anordnungen wie den Markt zu reagieren, sondern auf den Menschen und die Gesellschaft einzugehen. Es geht auch um Fragen der philosophischen Ästhetik, wenn man weiß, dass sich hier im Senegal viele Künstler*innen nicht als solche bezeichnen oder definieren, sondern sagen, dass sie von der Gemeinschaft zum*r Künstler*in ernannt wurden und sich dann für diese Rolle entschieden haben. Es geht nicht einfach um eine dichotome Sichtweise dessen, was es heißt, im Ausland und/oder im Senegal Künstler*in zu sein. Aber hier gibt es eine historische Realität von Gemeinschaften und Kollektiven. Die Menschen hier versuchen, Formen der Zusammenarbeit zu schaffen und meiner Meinung nach ist das viel stärker ausgeprägt als in anderen afrikanischen Ländern. Deshalb gibt es hier auch viele Künstler*innen, die mit mehreren Medien arbeiten, und die Grenzen zwischen den Disziplinen sind keine klaren Linien.

Verson: Für euch sind also Wissensproduktion und Bildungsarbeit zentrale Anliegen. Ihr greift dabei auf Methoden zurück, die auch in der westlichen Kunstwelt angewandt werden, wie Archive, Bibliotheken, Austausch- und Aufenthaltsprogramme. Gäbe es in Afrika traditionell nicht auch andere Methoden des Wissenstransfers, die man integrieren könnte?

Fatima: Natürlich gibt es die. Aber wir sind grundsätzlich gegen die Idee, dass wir, weil wir – oder die Institution – in Afrika sind, nur traditionelle Lern- oder Vermittlungsmethoden anwenden sollten. Als ob es einen Gegensatz zwischen Authentizität und Zeitgemäßheit gäbe. Gemeint ist damit, dass wir bei der Entwicklung unserer Programme und ihrer Ausgestaltung die Besonderheiten des Kontextes, in dem sie entstehen, berücksichtigen. Das bedeutet, dass wir keine Hierarchie zwischen den Wissensformen aufstellen, die wir in unsere Lehrpläne einbringen oder in den Vordergrund stellen.

Delphine: Die *RAW Académie* ist ein experimentelles Aufenthaltsprogramm für die Erforschung und das Studium künstlerischer und kuratorischer Praxis und Konzepte. Es soll ein fruchtbarer Raum für die Weitergabe von Wissen und kollektiven Experimenten sein, der einem organischen Rhythmus folgt. Das beginnt mit einer Rekontextualisierung in Raum und Zeit, die dann eine Dekontextualisierung in Bezug auf andere, nicht-akademische Formen des Lernens ermöglicht, in denen ererbte, überlieferte oder sogar nicht greifbare Erkenntnisse nebeneinander bestehen. Dies setzt voraus, dass hierarchische Rahmenbedingungen durchbrochen werden und ein Raum für Kritik und Selbstkritik an den Quellen oder Methoden der Bildung erhalten bleibt, in dem auch die Aspekte des Bruchs und des Scheiterns einen vorherrschenden Platz einnehmen.

Verson: Wir haben hier mit einigen Künstler*innen gesprochen, auch darüber, was afrikanische Kunst eigentlich sein kann, ob es sie wirklich gibt. Ein großer Unterschied

Delphine: When we have artists in residence, we prepare a corpus of resources according to the research they are leading. It means a bibliography but also a list of people who can support them in pursuing their research whether they are from the academic sphere or not. They can be connected to art, culture, politics, science, or any other non-academic sector. We go on a journey with the artists, to weave a web around their work and contextualize it. RAW also organized three symposia out of which three condition reports were born. These were key moments for many artists and cultural actors in Africa because they brought together theorists and scholars, not only from the continent, but also art historians from the diaspora.

We take an international approach that responds to local social, sociological, and cultural realities and we try, with our artists and art theorists, to think of how to respond to the needs and desires of the context. It's this kind of critical method that RAW has brought to the contemporary scene, not about responding to external injunctions such as the market, but going back to human beings and society. It also starts with questions of philosophical aesthetics, when you know that here in Senegal a lot of artists don't call or define themselves as such. They say that they've been appointed artist by the community and chosen to take on that role. It's not simply about the dichotomy of what it is to be an artist abroad and/or in Senegal. Here, collectives are a historical reality. How people navigate the system to create forms of cooperation, I believe, is much stronger in Senegal than in other African countries. That's why there are also many artists here who can practice multiple media, the boundaries between disciplines are not straight lines.

Verson: So for you, knowledge production and educational work are central concerns. You use methods that are also used in the Western art world, such as archives, libraries, cultural exchange and residency programs. Wouldn't there traditionally be other methods of knowledge transfer in Africa that could be integrated?

Fatima: Of course there are. But we are fundamentally against the idea that, since we are an organization based on the African continent, we should use only traditional learning or transmission methodologies. As if there was an opposition between authenticity and contemporaneity. What is meant by this is that the development of our programs and their articulation take into account the specificities of the context in which they evolve. This means that we do not create any hierarchy between the forms of knowledge that we invest or put into perspective in our curricula.

Delphine: *RAW Académie* is an experimental residential program for the research and study of artistic and curatorial practice and thoughts. It nurtures a desire to be a generative space for transmission based on knowledge sharing and collective experimentation



Selly Raby Kane / Raw Material Company / *SUNU JANT*, Partcours 2022

zur westlichen Praxis schien uns die gemeinschaftliche Praxis und das soziale Engagement, dass Kunst also gesellschaftliche Funktionen übernimmt.

Fatima: Wir sind nicht auf eine kontemplative Beziehung zur Kunst fixiert. Wir glauben, dass Kunst die Gesellschaft in Bezug auf politische Einstellungen, soziales Engagement und soziale Werte verändern kann. Die Praxis von Laboratoire Agit'Art konzentriert sich auf Happenings, auf die Schaffung von Dramaturgien und künstlerischen Settings, in die die Gemeinschaft einbezogen werden kann, ohne dass sie eine Ausbildung zur Kunst oder Philanthropie bräuchte. Ich meine damit, dass das, was wir tun, verankert ist. Wir publizieren bewusst Französisch und Englisch, um die Barriere zwischen dem frankophonen und dem anglophonen Afrika zu beseitigen und einen Raum zu schaffen, in dem sich viele Menschen afrikanischer Abstammung austauschen können. Die Idee ist, uns alle miteinander zu vernetzen über das, was wir denken, was wir entwickeln, was wir schreiben. Wir versuchen auch, unser Spektrum so weit wie möglich zu erweitern und von Kollektiven oder künstlerischen Institutionen in Afrika, Südostasien, Südamerika oder anderen Orten des so genannten „Globalen Südens“ zu lernen, die mit denselben Herausforderungen und/oder Problemen konfrontiert sind, wenn es um die Entwicklung des künstlerischen Bereichs und der künstlerischen Praxis geht.

Verson: Wir haben in Dakar sehr oft über diese Frage des gegenseitigen Lernens gesprochen; dass auch wir aus den europäischen Ländern etwas vom so genannten „Globalen Süden“ lernen sollten.

Fatima: Es ist keine Frage des Südens gegen den Norden, sondern eher eine Frage des Netzwerks, das wir in den letzten 10 Jahren dank der Arbeit des RAW-Teams und Koyo aufgebaut haben. Sie hat sich in vielen verschiedenen Ländern engagiert, besonders aber in Dakar. Sie hat nie vergessen, dass bestimmte Debatten erst einmal für uns relevant sein müssen, dass sie von den Menschen geführt werden müssen, die täglich in unseren Regionen arbeiten. Jene Menschen, die ein Verständnis für unsere Geschichte, unser Erbe und unsere Mythen haben, sie leben, aufbauen, schreiben und erweitern, damit wir für die aktuellen Herausforderungen gewappnet sind. Vor allem, wenn man weiß, dass es in Europa in den 90er-Jahren viele Ausstellungen über zeitgenössische afrikanische Kunst gab, die von Leuten gemacht wurden, die den Kontinent und die Künstler*innen, über die sie sprachen, nicht kannten. Damals wurden auch die Stimmen der afrikanischen Kritiker*innen und Kunsthistoriker*innen, die seit Jahren eine erstaunliche Arbeit geleistet hatten, nicht beachtet.

Delphine: Die Initiativen hier haben es sich zur Aufgabe gemacht, gegen bestimmte Projektionen auf den afrikanischen Kontinent anzukämpfen. Natürlich war es notwen-

following an organic rhythm. It begins with a recontextualization in space and time, which then allows for decontextualization, regarding other forms of learning—non-academic—where inherited, transmitted, or even non-palpable acquaintances coexist. This implies breaking out of hierarchical frameworks and maintaining a space for criticism and self-criticism of the sources or methods of education, and where the notions of break and failure also occupy a predominant place.

Verson: We talked to some artists here, about what African art can actually be, whether it really exists. A big difference to Western practice seemed to us to be the communal practice and social engagement that art takes on at social functions.

Fatima: We are not fixed on a contemplative relationship with art. We believe that art can change society in terms of political attitudes, social engagement, and social values. Laboratoire Agit'Art's practice is focused on happenings, on creating dramaturgies and artistic settings in which the community can be involved without needing training in art or philanthropy. I mean what we do is anchored. We deliberately publish French and English to remove the barrier between Francophone and Anglophone Africa and create a space for many people of African descent to convey. The idea is to connect us all through what we think, what we develop, what we write. We also try to broaden our spectrum as much as possible and learn from collectives or artistic institutions in Africa, Southeast Asia, South America, or other places of the so-called “Global South” that are facing the same challenges and/or issues when it comes to the development of the artistic field and practice.

Verson: We talked very often in Dakar about this question of mutual learning; that we from the European countries should also learn something from the so-called “Global South.”

Fatima: It is not a question of South versus North but more about the network we have built over the last ten years thanks to RAW team's and Koyo's work. She has navigated in many different countries, but she was specifically engaged in Dakar. What she has never forgotten is that certain debates need to be relevant for us first, to be engaged and undertaken by the very people who are working on a daily basis in our geographies. Those people who see, live, build, write and enlarge the understanding we have of our history, our memory, our myths, so that we are ready to face actual challenges. Especially when you know that in Europe in the 1990s there were many exhibitions on contemporary African art made by people who didn't know the continent and the artists they were talking about. At that time, the voices of the African critics and art historians, who had been doing amazing work for years, were also disregarded.



Opening / Raw Material Company / SUÏNU JANT, Partcours 2022

dig, sich das Wissen wieder anzueignen und darüber zu schreiben, aber ein anderes Problem, mit dem wir konfrontiert sind, ist eine Art Extraktivismus des Wissens. Wir sehen viele Projekte, die mit der schönen Absicht des Austauschs in den Senegal oder nach Afrika kommen, wobei die Auffassung darüber, was ein Austausch in Wirklichkeit ist, sehr unterschiedlich sein kann.

Version: Die Raw Material Company kooperiert auch mit europäischen Institutionen wie z.B. dem Haus der Kulturen Berlin. Welche Aspekte sind euch bei diesen Kooperationen wichtig?

Fatima: Es gibt eine Art Tendenz zu afrikanischer Kunst und dem afrikanischen Kontinent. Es ist so, dass die Menschen hier schon seit Jahren arbeiteten, bevor irgendjemand kam, um von ihnen zu „lernen“. Es gibt einige westliche Organisationen, die mit uns zusammenarbeiten, wenn es darum geht, wie wir uns mit der Geschichte auf dem Kontinent oder in der Diaspora auseinandersetzen. Wir arbeiten mit diesen Organisationen zusammen, mit denen wir Schnittmengen finden. Das bedeutet aber nicht, dass wir uns nicht der Machtdynamik bewusst sind, die durch diese Zusammenarbeit entstehen kann. Es gibt eine ganze Reihe von Institutionen und Wissenschaftler*innen, die sich mit kolonialen Themen und Ausbeutungsstrukturen im Rahmen der Bildung auseinandersetzen und darüber reflektieren. Aber hier auf dem afrikanischen Kontinent werden diese nicht wahrgenommen, weil wir nicht die Infrastruktur oder die Bildungsmöglichkeiten haben, um diese Auseinandersetzungen vor Ort zu fördern. Wir schaffen verschiedene Wege, auf denen diese Reflexion stattfinden kann. Wir gehen zu jeder Konferenz, zu der wir eingeladen werden, und laden unsere Kolleginnen und Kollegen ein, solange die Einladung, die wir erhalten, eine Möglichkeit ist, zu reagieren und unser Ziel zu erreichen. Aber das Wichtigste ist, dass unsere jungen Leute jeden Tag die Tür von RAW aufstoßen können und alles finden, was sie brauchen, um ihre Ideen voranzutreiben und zu entwickeln.

Version: Könnet ihr uns noch etwas über die aktuelle Ausstellung erzählen, bei der es ja um nachhaltige Projekte und auch um Kollektive geht, die sich mit dem Thema beschäftigen?

Delphine: Die Ausstellung war ein langer Prozess, denn Little Sun, die Stiftung von Olafur Eliasson, arbeitet schon seit vielen Jahren mit Raw zusammen. Ihre erste Ausstellung haben sie 2013 hier in Dakar realisiert. Diesmal wollten beide ein Projekt im

Delphine: The initiatives here have made it their mission to fight against certain projections on the continent. Of course, it was a need to reappropriate knowledge and write about it, but another issue we can face is that we are confronted with a kind of extractivism of knowledge. For example, we see many projects coming to Senegal or to Africa with beautiful intentions of exchanges when the meaning of what is an exchange is actually very different.

Version: Raw Material Company also cooperates with European institutions such as the Haus der Kulturen in Berlin. What aspects are important to you in these collaborations?

Fatima: There is a kind of tendency toward African art and the African continent. The thing is that people have been working here for years before anyone came to learn from them. There are some Western organizations that are aligned with us on how we engage with history on the continent or in the diaspora. We work with these organizations with which we create lines of convergence. This does not prevent us from remaining attentive to the power dynamics that these collaborations can create. There are quite a number of institutions and scholars who think and reflect on colonial issues and structures of exploitation within educational frameworks. But here on the African continent they are not noticed because we don't have the infrastructure or the educational opportunities to promote these reflections on the ground. We create different paths where this reflection can take place. We go to every conference we are asked to go to and extend the invitation to our fellow colleagues, as long as the invitation we receive is a way to respond and achieve our goal.

But what matters most is that on a daily basis our young people can push open the door of RAW and find everything they need to drive and develop their ideas.

Version: Can you tell us something about the current exhibition, which is about sustainable projects and the collectives working on this topic?

Delphine: The exhibition was a long process as Little Sun, Olafur Eliasson's foundation, has been collaborating with RAW for many years. They created their first exhibition here in Dakar in 2013. This time, they both wanted to create a project in public spaces with art and solar energy and open up the discussion about climate change justice. So, they decided to invite three organizations or collectives dedicated to community projects to participate. These include Yataal Art, which deals with cultural heritage in Dakar's



Raw Material Company / SUÏNU JANT, Partcours 2022

öffentlichen Raum mit Kunst und Solarenergie realisieren und die Diskussion über die Gerechtigkeit des Klimawandels eröffnen. Sie beschlossen, drei Organisationen oder Kollektive, die sich für Gemeinschaftsprojekte engagieren, zur Teilnahme einzuladen. Dazu gehören Yataal Art, das sich mit dem kulturellen Erbe in der Medina von Dakar befasst und für die Entwicklung spezifischer Praktiken im Zusammenhang mit städtischen Kulturen, aber auch Permakultur und Umweltsensibilisierung bekannt ist, Kër Thioassane, ein Zentrum, das sich mit Kunst, Technologie, Wissenschaft und Gesellschaft befasst, insbesondere mit digitaler Kunst und einer Vertiefung der Debatte über Gemeingüter, und KENU, das die Ouakam-Gemeinschaft durch gemeinschaftsbasierte Projekte und eine besondere Aufmerksamkeit für lebendige Kunst zusammenbringt. Mit der Ausstellung in der Raw Material Company haben wir eine Art Synthese dessen geschaffen, was in anderen Institutionen erarbeitet wurde, und eine Entwicklungskarte von Initiativen und Kollektiven angelegt, die sich in Dakar und im Senegal entwickeln und sich für den Umweltschutz einsetzen.

Fatima: Im Laufe der Jahre haben wir verschiedene Projekte und Residenzprogramme durchgeführt, die sich mit diesem Thema befassen. In dieser Ausstellung zeigen wir zwei Videos, die im Rahmen des Projekts *Fast Forward by Little Sun* entstanden sind. Wir wurden eingeladen, Künstler*innen oder Filmemacher*innen auszuwählen, die einen Film über den Klimawandel drehen sollten. Selly Raby Kanes Film *Jant Yi* spielt in einem dystopischen Dakar, in dem die Menschen Strom aus der Energie ihres eigenen Körpers erzeugen müssen. In diesem Film geht es um den inneren Konflikt, in einem Gebiet namens Sangomar vorhandenes Öl zu fördern, aber gleichzeitig einen heiligen Ort zu zerstören, an dem wir Geister und Ahnen begraben haben, also ein kulturelles Erbe. Das zweite Video ist der Animationsfilm *Possible World* von Ezra Wube. Der Film wurde durch Interviews mit über 100 Menschen aus dem Alltag in Äthiopien inspiriert. Wube erweckt die Träume seiner Gesprächspartner*innen von einer regenerativen Welt zum Leben, beginnend mit bestehenden Praktiken, die sowohl den Gemeinschaften als auch der Umwelt zugute kommen. Der dritte Film wurde von Shezad Dawood, einem Künstler des RAW-Aufenthaltsprogramms, gedreht. *Leviathan the episode 7, Africanah, Ken Bugul & Nemo* der in Dakar gedreht wurde, ist Teil einer Serie von 10 Episoden, in denen Shezad die Frage stellt, welche Art von Gesellschaft oder Welt wir uns für die Zukunft wünschen. In den Filmen, die an verschiedenen Orten der Welt gedreht wurden, interviewt er Anthropolog*innen, Soziolog*innen, Biolog*innen und Aktivist*innen, die sich für den Erhalt von Gemeinschaftsgütern einsetzen.

medina and is known for a specific development of practices linked to urban cultures but also permaculture and environmental sensibilization; Kër Thioassane, which is known as a center working on art, technology, sciences and societies, and especially around digital art and deepening the question of commons; and Kenu, which is gathering the Ouakam community through community-based projects and special attention to living arts. In the Raw Material Company exhibition, we have created a kind of synthesis of what has been done in the other structures and an evolutive map of initiatives and collectives that are developing in Dakar and Senegal and are committed to protecting the environment.

Fatima: Over the years, we have carried out various projects and residency programs that address this issue. In this exhibition, we present two videos made during the *Fast Forward by Little Sun* project. We were invited to select artists or filmmakers to make a film about climate change. Selly Raby Kane's film *Jant Yi* is set in a dystopian Dakar where people must generate electricity from the energy in their own bodies. This film is about the inner conflict of extracting existing oil in an area called Sangomar, but at the same time destroying a sacred place where we have buried spirits and ancestors, thus a cultural heritage. The second video is the animated film *Possible World* by Ezra Wube. The film was inspired by interviews with over one hundred everyday people in Ethiopia. Wube brings to life his interviewees' dreams of a regenerative world that begins with existing practices that benefit both communities and the environment. The third movie was made by an artist from the RAW residency program, Shezad Dawood. Titled *Leviathan Episode 7: Africanah, Ken Bugul & Nemo* and filmed in Dakar, it is part of a series of episodes in which Shezad questions the kind of society or world we want in the future. In the films, shot in different locations around the world, he interviews anthropologists, sociologists, biologists or activists working to preserve the goods of the community.



Abschluss des Workshops 100% Sabar / École des Sables / 2022

Die École des Sables ist ein internationales Zentrum für traditionellen und zeitgenössischen afrikanischen Tanz, eine Schule für theoretischen und praktischen Unterricht, ein Forschungslabor und ein Ort für Begegnungen und Austausch, Konferenzen und künstlerische Residenzen.

Der Verein wurde 1998 von der Tänzerin und Choreografin Germaine Acogny, die als Vorreiterin des zeitgenössischen afrikanischen Tanzes gilt, und ihrem Mann Helmut Vogt gegründet. Germaine Acogny, Gründerin und Leiterin von Mudra Afrique (1977-1982) zusammen mit Maurice Béjart, setzte sich schon in jungen Jahren das Ziel, verantwortungsvolle und selbstständige afrikanische Tänzer*innen auszubilden.

Auf einer Fläche von 4,5 Hektar liegt die École des Sables oberhalb des Fischerdorfes Toubab Dialaw, 55 km südlich von Dakar, mit Blick auf den Ozean, einer Lagune und der Savanne. Das Tanzzentrum besteht aus zwei großen Tanzsälen, einer mit Sandboden (400m²), genannt Kër Aloopho, und der andere mit einem westlichen professionellen Boden (280m²), genannt Salle Henriette.

In den verschiedenen Ländern Afrikas ist Tanz ein Mittel zur Übermittlung von Traditionen und der Geschichte von Regionen und Völkern. Die traditionellen Tänze Afrikas sind ein wesentlicher Teil des immateriellen Kulturerbes, sie sind der lebendige Ausdruck von Überzeugungen und erinnern an die Entwicklung dieser Kulturen. Die Acogny-Technik vermittelt die Idee, dass die Tänze Afrikas ein ständiger Dialog mit dem Kosmos sind. Sie konzentriert sich auf die Wirbelsäule, eine Analogie zur Schlange oder zum Baum des Lebens. Die wichtigsten Elemente dieser Technik sind: eine starke Verankerung im Boden und die Bewegungen des Rumpfes und der Wirbelsäule (Wellen, Erschütterungen und Kontraktionen). Viele der Bewegungen sind von der Natur inspiriert – Pflanzen oder Tiere – aber auch von den Elementen des täglichen Lebens in Afrika. Germaine Acogny trainiert Tänzer*innen darin, ihre traditionellen Tänze, ihr Erbe oder ihre Familiengesten in eine zeitgenössische Form zu gießen.

Version: Das ist ein sehr schöner Ort hier. Wer hat die Architektur gemacht und zu welcher Zeit?

Alesandra Seutin: Die Schule wurde 1996 von einer Gruppe in Paris ansässiger Architekten – Architecture et Développement – unter der Leitung von Ludovic Jonar gebaut.

École des Sables is an international center for traditional and contemporary African dances, a school for theoretical and practical teaching, a research laboratory and place for meetings and exchanges, conferences and artistic residencies.

The association was founded in 1998 by dancer and choreographer Germaine Acogny—considered the mother of contemporary African dance—and her husband Helmut Vogt. Acogny, founder and director of Mudra Afrique (1977-1982) together with Maurice Béjart, set herself a goal, at an early age, to train responsible and independent African dancers.

On an area of 4.5 hectares, the École des Sables is located above the fishing village of Toubab Dialaw, 55 km south of Dakar, overlooking the ocean, a lagoon, and the savannah. The dance center consists of two large dance halls, one called Kër Aloopho, with a 400 m2 sand floor, and the other, Salle Henriette, with a 280 m2 Western professional floor.

In the different countries of Africa, dance is a means of transmitting traditions, the history of regions and peoples. The traditional dances of Africa are an essential part of the intangible cultural heritage. They are the living expression of beliefs and remind us of the development of these cultures. The Acogny technique conveys the idea that the dances of Africa are a constant dialogue with the cosmos. It focuses on the spine, an analogy to the snake or the tree of life. The main elements of this technique: a strong anchoring in the ground and the movements of the torso and spine (waves, shakes, contractions). Many of the movements are inspired by nature—plants or animals—but also by the elements of daily life in Africa. Germaine Acogny trains dancers to cast their traditional dances, heritage or family gestures, into a contemporary form.

Version: This is a very beautiful place here. Who did the architecture and at what time?

Alesandra Seutin: The school was built in 1996 by a group of Paris-based architects—Architecture et Développement—led by Ludovic Jonar. The design is by Helmut Vogt, husband of Germaine Acogny, who had a vision and mapped it out. Everything is designed in such a way that you can always see nature, you always have a view of the horizon. When you sit in the restaurant and look at the studio, you also see everything behind it. There is a bench. When you sit on it, you look through the studio, at



École des Sables / 2022

Der Entwurf stammt von Helmut Vogt, dem Ehemann von Germaine Acogny, der eine Vision hatte und diese aufzeichnete. Alles ist so gestaltet, dass man immer die Natur sehen kann, man hat immer einen Blick auf den Horizont. Wenn man im Restaurant sitzt und auf das Studio schaut, sieht man auch alles dahinter. Es gibt eine Bank. Wenn man auf ihr sitzt, sieht man durch das Studio auf die Natur. Die Student*innen sind nie eingeschlossen. Es gab also immer die Idee, dass dieser Ort in die Natur hineingebaut wurde, um mit ihr zusammenzuleben. Als sie hier mit dem Bau begannen, gab es nichts. Es gab nur Felsen, keine Bäume, kein Leben. Viele Leute im Dorf sagten es sei verrückt, gerade hier zu bauen, weil niemand hierher kommen würde. Aber als sie dann anfangen, begann alles zu wachsen, Pflanzen und Bäume.

Version: Was ist die Idee hinter dieser Ausbildungsstätte?

Alesandra: Germaine Acogny wollte schon immer ein Zuhause für Tänzer*innen in Afrika schaffen, um sie aus- und weiterzubilden und so ihr Leben zu verändern. Ihre Vision war, den afrikanischen Tanz auf seinem eigenen Kontinent zu emanzipieren und damit in den internationalen Austausch zu gehen. Genauso sollten Tänzer*innen von der ganzen Welt hierherkommen und mit dem hier erprobten Wissen in ihre Länder zurückkehren.

Version: Sind die Teilnehmer*innen, die hierherkommen bereits professionelle Tänzer*innen?

Alesandra: Es gibt verschiedene Arten von Workshops. Der, der gerade stattfindet, ist zum Beispiel für alle Levels offen. Es gibt einige Profis, einige ältere Tänzer*innen und Personen, die dazwischen liegen. Dieser Workshop ist offen für alle, die sich für Sabar-Tanz interessieren, ein senegalesischer Tanz. Aber wir haben auch eine längere Ausbildung für internationale professionelle Tänzer*innen. Es gibt Workshops für Student*innen aus Afrika und der afrikanischen Diaspora, die drei Jahre lang für zehn Wochen hierher kommen, und dann ein Diplom erhalten. Es gibt also verschiedene Arten von Workshops für alle Levels.

Version: Es gibt doch auch eine Kompanie, oder? Wir haben den Pina-Bausch-Film gesehen, der gerade in den Kinos läuft.

the nature. The students are never enclosed. So, there was always the idea that this place was built into nature, to live with it. When they started building here, there was nothing. There were only rocks—no trees, no life. Many people in the village said it was crazy to build here because no one would come. But then when they started to build, everything—plants and trees—started to grow, .

Version: What is the idea behind this training center?

Alesandra: Germaine Acogny always wanted to create a home for dancers in Africa, to train and educate them and thus change their lives. Her vision was to emancipate African dance on its own continent and thus enter into international exchange. In the same way, dancers from all over the world should come here and return to their countries with the knowledge gained.

Version: Are the participants who come here already professional dancers?

Alesandra: There are different types of workshops. For example, the workshop that's taking place right now is open to all levels. There are some professionals, some older and some in between. This workshop is open to anyone interested in Sabar dance, a Senegalese dance. But we also have a longer training for international professional dancers. There are workshops for students from Africa, and the African diaspora, who come here for ten weeks, three years, and then get a diploma. So, there are different types of workshops for all levels.

Version: There's also a company, right? We saw the Pina Bausch film that is currently in cinemas.

Alesandra: I have been co-artistic director with Wesley Ruizibiza since October 2020. Before us it was Germaine Acogny and then Patrick Acogny, her son. And during their time there was Jant-Bi, a company based at École des Sables that toured the world, but sometime in 2015 it all stopped. When Wesley and I took over as artistic directors, we felt it was very important to restart the choreographic work with dancers in Senegal and the African continent, to create new visions. My connection to École des Sables came through exchanges with some dancers from the company that I met in London. Creating artistic works on top of all the educational work is a way to spread the vision of our

Alexandra: Seit Oktober 2020 bin ich gemeinsam mit Wesley Ruzibiza künstlerische Leiterin. Vor uns waren es Germaine Acogny und dann ihr Sohn, Patrick Acogny. Während dieser Zeit gab es Jant-Bi, eine an der École des Sables ansässige Kompanie, die weltweit auf Tournee ging, aber irgendwann im Jahr 2015 aufhörte. Als Wesley und ich die künstlerische Leitung übernahmen, hielten wir es für sehr wichtig, die choreografische Arbeit wieder aufzunehmen, mit Tänzer*innen im Senegal und auf dem afrikanischen Kontinent zu arbeiten und neue Visionen zu entwickeln. Meine Verbindung zur École des Sables entstand durch den Austausch mit einigen Tänzer*innen der Kompanie, die ich in London kennengelernt hatte. Die Schaffung von künstlerischen Werken zusätzlich zu all der pädagogischen Arbeit ist eine Möglichkeit, die Vision unserer künstlerischen Perspektive zu verbreiten, wie bei Projekten mit der Pina-Bausch-Foundation und Sadler's Wells. Tourneeprojekte machen die École des Sables in der ganzen Welt bekannt. Also beschlossen wir, einen neuen Anfang zu machen, aber dieses Mal mit der Idee, zwei Kompanien zu gründen: Jant-Bi II, die nur aus senegalesischen Tänzer*innen besteht, die wir in gewisser Weise weiterentwickeln und mit denen wir künstlerisch zusammenarbeiten, und Jant-Bi I Germaine Acogny mit Tänzer*innen aus Afrika und seiner Diaspora, die mehr international tourt. Daran arbeiten wir im Moment. Wir haben 10 talentierte Tänzer*innen aus dem Senegal, zwei von ihnen nehmen am Pina-Bausch-Projekt teil. Die meisten Tänzerinnen und Tänzer des Pina-Bausch-Projekts haben ihre Ausbildung direkt an der École des Sables absolviert, andere haben mit Künstler*innen zusammengearbeitet, die an der École des Sables ausgebildet wurden. Es gibt die Idee, mit Jant-Bi II im Senegal auf Tournee zu gehen, um das Publikum für zeitgenössischen Tanz im Senegal und in Afrika weiter zu erschließen. Wir arbeiten auch bereits an Koproduktionen für ein neues Werk für Jant-Bi I Germaine Acogny, das international auf Tournee gehen wird.

Version: Beim Pina-Bausch-Projekt habt ihr ja mit dem Tanztheater Wuppertal zusammengearbeitet. Pina Bausch hat die Idee des Tanztheaters geschaffen. Ihr beschäftigt euch mit traditionellem Tanz. Wie kann man diese beiden Ideen miteinander verbinden? Und was war das Ergebnis dieser Zusammenarbeit?

Alexandra: Ich glaube nicht, dass es so unterschiedlich ist. Wenn die Leute hier tanzen, tanzen sie mit einer Absicht, einem Ausdruck und ihrem Leben. Ich denke, es ist dasselbe, was Pina gemacht hat. Sie hat Leben auf die Bühne gebracht, nicht nur Bewegung. Das ist es auch, was wir hier tun. Die Menschen bringen ihr Leben, ihre Kultur, ihr Wissen und ihre Geschichten ein. Deshalb verbinden wir Sonne, Mond und Sterne



Salle Henriette / École des Sables / 2022

artistic perspective, like with projects such as the collaboration with Pina Bausch Foundation and Sadler's Wells. Touring projects also make people aware of École des Sables around the world. So we decided to start again, but this time with the idea of creating two companies: Jant-Bi II, made up only of Senegalese dancers that we develop in some way and work with artistically, and then Jant-Bi I Germaine Acogny, with dancers from Africa and its diaspora, that tours more internationally. That's what we're working on at the moment. We have ten talented dancers from Senegal. Two of them participate in the Pina Bausch project. Most of the dancers in the Pina Bausch project have trained directly at École des Sables, others trained/worked with artists who were educated at École des Sables. There is an idea to tour in Senegal with Jant-Bi II to continue developing audiences for contemporary dance in Senegal and Africa. We are also already working on coproductions for a new work for Jant-Bi I Germaine Acogny, which will tour internationally.

Version: In the Pina Bausch project, you collaborated with the Tanztheater Wuppertal. Pina Bausch created the idea of Dance Theater. You deal with traditional dance. How can you combine these two ideas? And what was the result of this collaboration?

Alexandra: I don't think it's so different. When people dance here, they dance with an intention, an expression and their life. I think it's the same thing that Pina did. She brought life onto the stage, not just movement. That's also what we're doing here. People bring their lives, their culture, their knowledge and stories. That's why we connect the sun, moon, and stars to the cosmos. It's about our existence and moving naturally with the body and still understanding that you are in space and you are causing something. This collaboration between the two institutions consisted of two components. On the one hand, dancers with training in African dance rehearsed Pina Bausch's choreography of Igor Stravinsky's *Le sacre du printemps*. On the other hand, former and current dancers of the Tanztheater Wuppertal acted as rehearsal leaders and shared their experiences with Pina Bausch and the choreography. I once asked the rehearsal directors how they brought the material closer to our dancers, to make them understand that it is a rite of spring. Sometimes they thought they had to explain something to the dancers from Africa so that they would understand the thoughts behind the movement. But basically, the piece communicated itself through the movement and music. We are used to thinking about why we move, what moves us. Are we moving toward something? I don't move for nothing.



Kër Aloopho / École des Sables / 2022

mit dem Kosmos. Es geht um unsere Existenz und darum, sich mit dem Körper natürlich zu bewegen und trotzdem zu verstehen, dass man sich im Raum befindet und etwas hervorruft. Diese Zusammenarbeit zwischen den beiden Institutionen bestand aus zwei Komponenten. Zum einen haben Tänzer*innen mit einer Ausbildung in afrikanischen Tänzen Pina Bauschs Choreografie von Igor Strawinskys *Le sacre du printemps* einstudiert. Zum anderen haben ehemalige und aktuelle Tänzer*innen vom Tanztheater Wuppertal als Probeleiter*innen ihre Erfahrungen mit Pina Bausch und die Choreografie weitergegeben. Ich habe die Probeleiter*innen einmal gefragt, wie sie das Material unseren Tänzer*innen nähergebracht haben, um ihnen verständlich zu machen, dass es sich um ein Frühlingsritual handelt. Manchmal glaubten sie, sie müssten den Tänzer*innen aus Afrika etwas erklären, damit sie die Gedanken hinter der Bewegung verstehen. Aber im Grunde vermittelte sich das Stück über die Bewegung und die Musik. Wir sind es gewohnt, darüber nachzudenken, warum wir uns bewegen, was uns bewegt und auf was wir uns zubewegen. Ich bewege mich nicht umsonst.

In gewisser Weise mussten sich unsere Tänzer*innen also auf einige ihrer eigenen Geschichten über den Ritus beziehen, die Opfer, man opfert ein Lamm, das Opfer ist die Idee des Wechsels der Jahreszeit. Man opfert etwas zum Wohle einer anderen Sache. Das konnten sie nachvollziehen und damit arbeiten. Und es gab kein Problem. Das Einzige, was ein Hindernis darstellte, war vielleicht die ballettorientierte klassische Art der Choreografie, denn obwohl sie von Pina Bausch stammt, ist sie sehr ballettbasiert. Es wurde versucht, das zu vermitteln, ohne diesen Körpern, die mehrheitlich nicht ballettausbildet sind, Ballett aufzuzwingen, aber dennoch in der Lage zu sein, die Klarheit zu vermitteln, die sie mit der Acogny-Technik erreichen. Das ist vielleicht eine andere Herangehensweise an den Raum und die Interaktion mit sich selbst und anderen. Aber es ist auch immer noch eine kodifizierte Form. Das hat also der Mehrheit geholfen.

Version: Wie stellt ihr die Verbindung zwischen traditionellem und zeitgenössischem Tanz her?

Alexandra: Da kann ich am besten für mich selbst sprechen. Ich hatte eine Ausbildung in zeitgenössischem Tanz und Ballett. Als ich hierher kam, erfuhr ich, wie wertvoll es ist, zur eigenen Tradition zurückzukehren, um eine neue Sprache zu schaffen, zu verstehen, woher man kommt und das Erbe zu schätzen. Wenn man die eigene Tradition, die eigenen Werte, die eigene Kultur kennt, bringt einen das in der Kunst weiter. Das ist wirklich etwas, das ich von diesem Ort und von Germaine Acognys Lehre mitgenommen habe: Wenn du nicht weißt, wohin du gehst, dann geh dorthin zurück, wo du herkommst. Ich hatte immer die Vorstellung, dass ich nach außen schaue, aber ich musste zu mir selbst zurückkehren, um meine eigene Stimme zu erschaffen und zu erkennen, wer ich bin, was meine Identität ist. Das ist das Konzept, würde ich sagen.

Version: Das scheint ein sehr wichtiger Punkt in Afrika oder im Senegal zu sein. Diese Wurzeln zu finden und sich mit diesen Wurzeln zu verbinden.

Alexandra: Ja. Denn ein Baum, dessen Wurzeln nicht verbunden sind, ist in gewisser Weise tot. Wenn du dich also selbst betrachtest, ist der wachsende Teil der Welt in deiner Kultur verwurzelt. Wenn du gebrochen bist, kannst du in gewisser Weise nicht wachsen.

Version: Ist das Dorf in die Aktivitäten der Schule eingebunden?

Alexandra: Ohne das Dorf gäbe es keine Schule. Die meisten Frauen, die hier arbeiten, sind aus dem Dorf. Außerdem kennt nun die ganze Welt Toubab Dialaw und das bedeutet, dass die Leute, die hierher kommen, auch in das Dorf kommen. So entsteht ein Austausch, weil das Dorf in gewisser Weise davon profitiert vom Tourismus und

In a way our dancers had to relate to some of their own stories about the rite, the sacrifices. You sacrifice a lamb; the sacrifice is the idea of seasonal change. You sacrifice something for the sake of another cause. They could understand that and work with it. And there was no problem. The only thing that was an obstacle was maybe the ballet-oriented classical nature of the choreography because even though it's by Pina Bausch, it's very ballet-based. There was an attempt to convey that without imposing ballet on these bodies—the majority of which are not trained in ballet—but still be able to convey the clarity that they achieve with the Acogny technique. It's perhaps a different approach to space and interaction with self and others. But it's also still a codified form. So that has helped the majority.

Version: How do you make the connection between traditional and contemporary dance?

Alexandra: I can best speak for myself on that. I had training in contemporary dance and ballet. When I came here, I learned how valuable it is to go back to your own tradition to create a new language, to understand where you come from and to appreciate your heritage in order to create something new. When you know your own tradition, your own values, your own culture, it takes you further in art. That's really something I learned from this place and from Germaine Acogny's teaching: If you don't know where you're going, go back to where you came from. I always had the idea that I was looking outward, but I had to go back to myself to create my own voice and realize who I am, what my identity is. That's the concept, I would say.

Version: That seems to be a very important point in Africa or in Senegal: to find these roots and connect with them.

Alexandra: Yes. A tree whose roots are not connected is dead, in a sense. So, if you look at yourself, the growing part of the world is rooted in your culture. If you are broken, in a sense you cannot grow.

Version: Is the village involved in the school's activities?



Kër Aloopho / École des Sables / 2022



Abschluss des Workshops 100% Sabar / Ecole des Sables / 2022

von der Kunst und umgekehrt. Wir brauchen das Vertrauen der Dorfbewohner*innen. Wenn wir einen Workshop haben, gehen wir zum Vorstand des Dorfes, um die Gruppe vorzustellen, so dass, wenn die Teilnehmer*innen auf die Straße gehen, jeder weiß, dass sie von der École des Sables kommen, und in gewisser Weise sind sie sicher und es geht ihnen gut. Es ist dann wie eine Familie, unsere Tänzer*innen sind die Kinder des Dorfes, solange sie hier sind.

Version: Kommen auch junge Leute aus dem Dorf zu euch, um Kurse zu machen?

Alesandra: Ja, die Kinder sind uns sehr wichtig, weil sie unsere Zukunft sind. Wir arbeiten mit einer Schule zusammen. Damit die Kinder hierherkommen, müssen wir manchmal auch in das Dorf gehen. Also machen wir auf der Straße Unterricht mit den Kindern. Es geht darum eine Verbindung zum Dorf und zu seinen Bewohner*innen herzustellen. Jedes Mal, wenn es eine Geburt, eine Hochzeit oder einen Todesfall gibt, geht Germaine hin und nimmt daran teil.

Version: Wie wichtig ist es für euch, mit unterschiedlichen Musiker*innen und Künstler*innen zusammenzuarbeiten?

Alesandra: Das halte ich für sehr wichtig. Mit einer Gruppe waren wir während der Biennale in Dakar die ganze Zeit dort, um uns inspirieren zu lassen. Mit den Musiker*innen ist das nicht immer einfach, ich versuche immer wieder Musiker*innen hierher einzuladen, um mit unseren Trommler*innen in einen Austausch zu treten. Hier gibt es eine Kultur der Trommler*innen und des Theaterspiels, aber nicht unbedingt der zeitgenössischen Musik oder des Komponierens. Ich habe zum Beispiel meinen Komponisten Randolph Matthews, der vorwiegend mit Stimme arbeitet, für einen Workshop hierher gebracht. In meiner Praxis arbeite ich mit Stimme und Bewegung. Es war interessant, wie er sich mit einigen der jungen Trommler*innen und Tänzer*innen darüber austauschte, wie man Musik komponiert und welche Klänge man einsetzt, um diese Komposition zu unterstützen. Die Trommler*innen verstehen sich darauf, einen Rhythmus zu spielen, aber für den Tanz zu komponieren ist etwas anderes. Mit den Bassrhythmen geben sie die Grundenergie vor, aber sobald eine Soloeinlage kommt, oder die Tänzer*innen direkt auf die Musik reagieren, sollten sie darauf eingehen können. Es geht um Interaktion. Ich versuche wirklich, mit ihnen an der Idee zu arbeiten, etwas einzustudieren und das gleiche dann noch einmal zu spielen, denn auch da gibt es Probleme. Zwei von ihnen spielen die Kora und sie sind neugieriger darauf, auch andere Instrumente zu benutzen. Wir müssen mit unseren Musiker_innen mehr an ihrer Kreativität arbeiten, denn sie müssen einfach in der Lage sein, sich in gewisser Weise einzubringen.

Alesandra: Without the village, there would be no school. Most of the women who work here are from the village. Also, now the whole world knows Toubab Dialaw and that means that the people who come here also come to the village. There is an exchange because the village benefits, in a way, from tourism and art and vice versa. We need the trust of the villagers. When we have a workshop, we go to the village council to introduce the group so that when the participants walk on the street, everyone knows that they are from École des Sables and, in a way, they are safe and doing well. It's like a family then. Our dancers are the children of the village as long as they are here.

Version: Do young people from the village also come to you to do classes?

Alesandra: Yes, the children are very important to us because they are our future. We work together with a school. In order for the children to come here, sometimes we have to go to the village. We do classes with the children on the street. It's about connecting with the village and its people. Every time there's a birth, a wedding, or a death, Germaine goes and participates.

Version: How important is it for you to collaborate with different musicians and artists?

Alesandra: I think it's very important. With one group, during the Dakar Biennial, we were there all the time, to get inspired. With the musicians it's not always easy. I always try to invite musicians to try an exchange with our drummers. There is a culture of drumming and theater here in Senegal, but not necessarily of contemporary music or composing. For example, I brought my composer, Randolph Matthews, who works primarily with voice, here for a workshop. In my practice, I work with voice and movement. It was interesting how he talked with some of the young drummers and dancers about how to compose music and what sounds to use to support the composition. The drummers know how to play a rhythm, but composing for dance is something else. With the bass rhythms they give the basic energy, but as soon as a solo comes in, or the dancers react directly to the music, they should be able to respond to it. It's about interaction. I really try to work with them on the idea of rehearsing something and then playing the same thing again because there are problems. We also have two that play the kora. They are more curious to use other instruments as well. We need to work more with our musicians on their creativity because they just need to be able to contribute in some way.

Version: Dance always has to do with space and time. So, you also work with architecture and you have different places where you can work differently.

Version: Tanz hat ja immer auch mit Raum und Zeit zu tun. Ihr arbeitet also auch mit Architektur und ihr habt verschiedene Orte, in denen ihr unterschiedlich arbeiten könnt.

Alesandra: Ich habe hier gezielt überall in der Schule mit Räumen gearbeitet. Jeder Raum hat verschiedene Formen und Energien, die kontrastiert werden müssen. Bei einer der letzten Vorstellungen, es war eher eine ruhige Stunde, lief das Publikum im Raum herum. Sie wurden in verschiedene Räume geführt, erst in einen kleineren und dann auf die größte Basis. So konnten sie die Erfahrung machen, dass verschiedene Räume klanglich und visuell wahrnehmbar sind.

Version: Und haben die Schüler*innen auch eigene Choreographien?

Alesandra: Ja. Und es gibt auch Kompanien, die hierher kommen, um zu hospitieren, zu arbeiten und sich auszutauschen, all das passiert hier.

Version: Könntest du noch etwas über die Idee der Verbindung von Bewegung und Kosmologie erzählen? Weil das eine grundlegende Idee des Tanzes von Germaine ist.

Alesandra: Es geht eher um die Idee des Animismus. Das war die erste „Religion“ bevor andere Religionen kamen und bestimmte Ideen kolonisierten. Animismus bedeutet, die Natur zu schätzen. Alles, was uns vom Boden, von der Erde gegeben wird. Es gab nicht unbedingt einen bestimmten Gott oder eine bestimmte Seele. Germaine ist immer noch in diesem Wert verhaftet, weil sie aus einer Yoruba-Kultur stammt, die den Animismus noch immer lebt. Der Kosmos ist also um uns herum. Wenn wir tanzen, legen wir Wert auf die Vorstellung, dass der Kosmos auch in uns ist. Die Idee ist, dass die Welt nicht funktioniert, wenn du dir dessen nicht bewusst bist. Die Sonne geht nicht auf, der Mond geht nicht unter, es gibt eine Art Dysfunktion. So ist es auch, wenn du dir vorstellst, dass dein Brustkorb deine Sonne ist, dein Becken und dein Schambeinbereich deine Sterne und dein Mond und deine Wirbelsäule dein Baum des Lebens. Wenn du dich also bewegst, gehst oder tanzt, sollte alles zusammen funktionieren. Bei anderen Formen des Tanzes neigen wir dazu, zu blockieren. Wenn du also deinen Rumpfbereich verschließt, den ich auch als deine Gefühlsbox bezeichne, kannst du dich nicht ausdrücken, du lebst in gewisser Weise nicht. Wenn du also loslässt und mit dem Boden verbindest und dem Kosmos erlaubt, sich gemeinsam mit dir zu bewegen, dann betrittst du den Raum mit einer anderen Energie. Und darum geht es wirklich. Es geht um Ausdruck und um die Verbindung mit dem Boden und darum, wie diese Schwingung in deinen Körper und dann in den Raum gelangt, was ein sehr performatives Element ist. Du spürst wirklich einen Unterschied, je nachdem ob du den Raum öffnest oder schließt. Und es geht einfach auch darum, das Bewusstsein für den eigenen Körper zurückzubringen.



Abschluss des Workshops 100% Sabar / mitte: Germaine Acogny, rechts: Alesandra Seutin / École des Sables / 2022

Alesandra: I also work in specific spaces everywhere throughout the school. Each space has different shapes and energies that need to be contrasted. At one of the last performances—it was rather a quiet lesson—the audience walked around the room. They were led to different rooms, first to a smaller one and then to the largest. This allowed them to experience that different spaces can be perceived sonically and visually.

Version: And do the students also have their own choreographies?

Alesandra: Yes. And there are also companies that come here for residencies—to observe and work, and to exchange, all that happens here.

Version: Could you tell something else about the idea of connecting movement and cosmology? Because that's a fundamental idea of Germaine's dance.

Alesandra: It's more about the idea of animism. That was the first „religion“ before other religions came and colonized certain ideas. Animism meant appreciating nature. Everything that is given to us from the ground, from the earth. There was not necessarily a particular god or soul. Germaine is still entrenched in that value because she comes from a Yoruba culture that still lives animism. The cosmos is all around us. When we dance here, we value the idea that the cosmos is within us. The idea is that the world doesn't work if you're not aware of that. The sun doesn't rise, the moon doesn't set, there's a kind of dysfunction. It's the same if you imagine that your chest is your sun, your pelvis and your pubic area are your stars and your moon, and your spine is your tree of life. So, when you move and walk or dance, everything should work together. In other forms of dance, we tend to block. If you close off your torso area, which I also call your emotional box, you can't express yourself, you're not living in a sense. When you let go and connect with the ground, and allow the cosmos to move along with you, you enter the space with a different energy. And that's really what it's about. It's about expression and connecting with the ground and how that vibration gets into your body and then into the space, which is a very performative element. You really feel a difference depending on whether you open the space or close the space. It's also just about bringing awareness back to your own body.

<https://ecoledessables.org>



KENU - LAB´Oratoire des Imaginaires / Probe für die Performance beim Partcours 2022

KENU - das LAB´Oratoire des Imaginaires ist ein Kulturraum in Ouakam, Dakar, der Anfang 2020 auf Initiative des Künstlers Alibeta Sarr entstand. Das Kollektiv versteht sich als Ressourcenzentrum für Aktivitäten der Ausbildung, der Vermittlung, der Produktion/Verbreitung und der Forschung. KENU ist in den unterschiedlichsten Künsten, den Kulturen Afrikas und seiner Sprachen verwurzelt und hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Vorstellungswelten, die sozialen Praktiken und das traditionelle Wissen der Gesellschaft von Ouakam zu erforschen. Inspiriert von den Methoden der Aktionsforschung nutzt das LAB´Oratoire Instrumente aus den Sozialwissenschaften, der Volksbildung und der Kunst, um neue Wege des Zusammenwirkens zu erproben, neue Formen kollektiven Handelns im Dienste der Gemeinschaft zu erarbeiten und das aktuelle Potenzial traditioneller Vorstellungswelten zu enthüllen und weiterzuentwickeln.

Version: Wir sind gerade im KENU, eurem Kulturhaus in Ouakam, und ihr probt aktuell eure Performance für den Partcours 2022.

Alibeta: Es wird eine Solar- und Bauminstallation von Jah Gal Doulsy geben. Die Idee dabei war, die afrikanischen Kosmologien zu betrachten, über erneuerbare Energien nachzudenken und wie wir sie mit unseren Mythologien, unserem Glauben verbinden können. Wenn man sich die afrikanische Mythologie anschaut, findet man immer diese Idee des Lebensbaums. Gleichzeitig soll es ein Ort der Begegnung sein, des Sitzens und des Diskutierens. Wir haben ein Märchen geschrieben, das wir dort aufführen werden. Gerade werden die Lieder geprobt, und es wird ein Programm mit Gesprächen geben.

Ibaaku: Gespräche und auch Vorführungen von Filmen, die das gleiche Thema haben, nämlich Umweltfragen. Das sind Filme, die wir hier in KENU mit den verschiedenen Mitgliedern gemacht haben. Es gab Workshops, bei denen Kinder lernten, mit Handys zu filmen, wir haben sie auch dazu angehalten, sich in Ouakam umzusehen und herauszufinden, was sie interessiert, worüber sie hier in Ouakam sprechen wollen und welche Themen ihnen wichtig sind.

Version: Ihr habt uns erzählt wie wichtig es euch ist, die Menschen in Ouakam mit diesem Zentrum in Kontakt zu bringen und sie in das, was ihr tut zu integrieren.

Alibeta: Wir haben am Anfang in diesem Haus gelebt, sind als Musiker aber viel gereist und spielten draußen in Afrika und in Europa. Aber wir haben uns gefragt, wie wir unsere eigene Gemeinschaft einbinden können. Wenn sie keinen Zugang zu dem haben, was wir tun, welchen Sinn hat dann das, was wir tun? Wir haben dieses ganze Kunstsystem kritisiert, dieses Netzwerk des Establishments in der

C’est sous l’impulsion de l’artiste Alibeta Saar que l’espace culturel le KENU-LAB´Oratoire des Imaginaires est né au début de l’année 2020 à Ouakam, une commune de Dakar. Ce collectif se considère comme un centre de ressources autour duquel s’articulent des activités de formation, d’intermédiation, de production-diffusion et de recherches. Enraciné dans les arts les plus divers, les cultures et les langues d’Afrique, KENU a pour mission d’explorer les imaginaires, les pratiques sociales et les savoirs traditionnels de la société ouakamoise. Inspiré par les méthodes de la recherche-action, le LAB´Oratoire utilise des outils appartenant tant aux sciences sociales et à l’éducation populaire qu’au monde artistique en vue d’expérimenter de nouvelles manières de faire-ensemble pour produire de nouvelles formes d’action collective au service de la communauté et révéler et développer les potentialités actuelles des imaginaires traditionnels.

Version : Nous sommes actuellement au KENU, votre maison de la culture à Ouakam, et vous êtes en pleine répétition pour votre performance dans le cadre du Parcours 2022.

Alibeta : Il y aura une installation solaire et d’arbres réalisés par Jah Gal Doulsy. L’idée étant de regarder les cosmologies africaines dans le but de réfléchir aux énergies renouvelables et à la manière dont nous pouvons les relier à notre mythologie ainsi qu’à nos croyances. Quand nous étudions la mythologie africaine, nous retrouvons fréquemment cette idée de l’arbre de vie. En même temps, cela doit être un lieu de rencontre, un lieu où nous pouvons nous asseoir et discuter. Nous avons écrit un conte sur ce sujet que nous jouerons. En ce moment, nous sommes en train de répéter les chansons puis il y aura un programme de discussions.

Ibaaku : Des discussions et aussi des projections de films sur le même thème, à savoir les questions écologiques. Ce sont des films que nous avons réalisés ici à KENU avec les différents membres. Nous avons réalisé des ateliers où les enfants ont pu apprendre à filmer avec des téléphones portables. Nous les avons aussi encouragés à regarder autour d’eux à Ouakam afin de découvrir ce qui les intéresse, les sujets qui leur tiennent à cœur ici à Ouakam et quels sont les thèmes importants pour eux.

Version : Vous nous avez dit combien il était important pour vous de mettre les gens de Ouakam en contact avec ce centre et de les intégrer dans ce que vous faites.

Alibeta : Au début, nous vivions dans cette maison, mais en tant que musiciens, nous avons eu la chance de beaucoup voyager et jouer à l’extérieur, que ce soit en Afrique ou en Europe. Mais nous nous sommes demandé comment nous pouvions intégrer notre propre communauté. S’ils n’ont pas accès à ce que nous faisons, quel est le sens de ce que nous faisons ? Nous avons critiqué tout ce système artistique, ce réseau de l’establishment dans la scène artistique, des galeries aux personnages clés où ce sont

Kunstszene, von den Galerien bis zu den Schlüsselfiguren, es sind immer die gleichen Leute, die Eliten, die Zugang haben. Und wir haben uns gefragt, wenn man sich unsere Gemeinschaften und unsere Geschichte anschaut, was ist die Funktion der Kunst? Ihre Funktion ist sehr sozial und spirituell im täglichen Leben. Kultur ist überall in jedem Dorf. Es gibt keinen spezifischen Ort, an dem man sagen könnte, dies sei das Museum für Kunst oder dies sei der Ort für ein Konzept. Wir wollten also auf diese Relationalität zurückkommen. Ich meine die Verbindung von Kunst und Leben, wie Kunst und Kultur Teil des täglichen Lebens sein können und wie wir über soziale Themen sprechen können. Deshalb begannen wir damit, eine Analyse unseres Umfelds zu erstellen, um es zu verstehen. Aus den Ergebnissen entwickelten wir Kunstveranstaltungen wie z.B. Theateraufführungen und wir engagierten die Gemeinschaft. Die Idee war, das Ganze demokratischer zu gestalten und unsere Beziehung zu Kultur und ihren verschiedenen Funktionen zu überdenken. Ouakam hat einen sehr dörflichen Aspekt. Die Menschen haben ihre eigenen Möglichkeiten, sich mit Kultur und Kunst zu verbinden, andere Arten von Zeremonien. Sie veranstalten immer Zeremonien auf der Straße, immer. Das ist also eine der Grundideen, die den Raum begründet haben, das Gemeinschaftsleben. Es ist so, dass wir Teil der Gemeinschaft sind und wir interagieren.

Version: Das ist ein ganz anderes Konzept als in Europa. Man hat eher ein reaktives Konzept von einem Kunstwerk. Kunstwerke werden für bestimmte Orte gemacht, die auf unterschiedliche Besucher*innengruppen einwirken. Die Genres sind auch relativ getrennt.

Ibaaku: Mit der Kolonisation haben wir auch diese Praxis aus Europa übernommen, also müssen wir die Kunst dekolonisieren. Es geht um die Funktionalität. Es geht immer darum, warum man dieses oder jenes Mittel oder Medium benutzt und wie man es benutzt. Im Süden Senegals benutzen die Menschen immer noch Trommeln, um Nachrichten von einem Ort zum anderen zu schicken. Es sind Töne, aber es steckt eine Funktion dahinter. Masken haben eine Bedeutung, eine Geschichte, sie sind nicht bloße Objekte, z.B. der Kankurang. In unserer Welt der Sprache – Wolof – haben wir verschiedene Wörter für Musik, die mit verschiedenen Kontexten verbunden sind und unterschiedlich verwendet werden. In unserer Tradition gibt es keinen Raum namens Museum. Ein Museum ist ein Ort, an dem man sich all die Artefakte ansehen kann, die aus Afrika gestohlen und dann in ein europäisches Museum gebracht wurden, um sie dort zu betrachten.

Version: Aber was haltet Ihr von der Idee, die gestohlenen Objekte hier in die Museen zurückzubringen?

Alibeta: Zuerst einmal, wenn man etwas stiehlt, muss man es zurückgeben. Und was auch immer die Leute mit dem machen, was ihr zurückgibt, ist nicht euer Problem. Es ist unser Problem. Wenn wir jetzt über das Museum sprechen, ist das Museum ein Teil des Erbes, wir können die Existenz des Museums im Senegal nicht leugnen. Es ist ein koloniales Erbe. Vielleicht müssen wir das Museum neu überdenken.



KENU - LAB´Oratoire des Imaginaires / 2022

Wenn man Objekte aus einem europäischen Museum in ein Museum wie das Nationalmuseum (in Dakar) bringt, dann hat das Auswirkungen. Wer eine Maske sehen will, geht dann nicht mehr in den Louvre, sondern muss in den Senegal kommen, um sie zu sehen. Aber die Idee ist nicht nur, die Maske in ein Museum zu bringen, bestimmte Objekte werden in die Gemeinden zurückgebracht, um die spirituellen Funktionen wieder aufzunehmen. Auch die Sprache, die wir jetzt gerade sprechen, ist nicht unsere Sprache. Wir sprechen sie jetzt, um mit euch zu kommunizieren. Wir haben also das Erbe der Sprachen und der Museen. Es hängt von uns ab, was wir mit der Zeit daraus machen werden. Die Restitutionsen sind ein erster Schritt. Wir sollten diesen Schritt nicht kleinreden. Aber welche Wege die Afrikaner*innen finden, das Museum zu überdenken, das ist eine zukünftige Aufgabe.

toujours les mêmes personnes, les élites, qui y ont accès. Et nous nous sommes demandé, en regardant nos communautés et notre histoire, quelle est la fonction de l’art ? Sa fonction est profondément sociale et spirituelle dans la vie quotidienne. La culture est partout, dans chaque village. Il n’y a pas de lieu spécifique où l’on pourrait dire que c’est le musée d’art ou que c’est le lieu d’un concept. Nous voulions donc revenir à cette relationalité. J’entends par là le lien entre l’art et la vie, comment l’art et la culture peuvent faire partie de la vie quotidienne et comment nous pouvons appuyer sur ces derniers pour évoquer les sujets sociaux. Nous avons donc commencé par faire une analyse approfondie de notre environnement afin de le comprendre. A partir des résultats, nous avons développé et organisé des événements artistiques tels que des représentations théâtrales et nous avons engagé la communauté. L’idée était aussi de rendre le tout plus démocratique et de repenser notre rapport à la culture et à ces différentes fonctions. Ouakam a un aspect très villageois et un fonctionnement qui lui est propre. Les gens ont leurs propres façons de se connecter à la culture et à l’art, ils ont d’autres types de cérémonies. Ils organisent toujours des cérémonies dans la rue, toujours. C’est donc l’une des idées de base qui a fondé l’espace, la vie communautaire. Nous faisons partie de la communauté et nous interagissons avec elle.

Version : C’est un concept très différent de celui de l’Europe. Nous avons une conception réactive de l’œuvre d’art. Les œuvres d’art sont faites pour des lieux spécifiques, qui ont un impact sur différents groupes de visiteurs. Les genres aussi sont relativement différents.

Ibaaku : C’est avec la colonisation que nous avons adopté cette pratique en provenance d’Europe, nous devons donc décoloniser l’art. C’est une question de fonctionnalité. Il s’agit toujours de savoir dans quel but nous utilisons tel ou tel moyen ou média et comment l’utiliser. Dans le sud du Sénégal, les gens utilisent encore des tambours pour envoyer des messages d’un endroit à un autre. Ce sont des sons, mais il y a une fonction derrière. Les masques ont une signification, une histoire, ce ne sont pas de simples objets. Par exemple, le Kankurang. Dans notre monde linguistique, le Wolof, nous avons différents mots qui désignent la musique, ils sont liés à différents contextes et utilisés de différentes manières. Dans notre tradition, il n’existe pas de lieux que nous appelons musée. Un musée est un endroit où l’on peut voir tous les artefacts qui ont été volés en Afrique et qui ont ensuite été amenés dans un musée européen pour y être exposés.

Version : Mais que pensez-vous de l’idée de ramener les objets volés ici, dans les musées ?

Alibeta : Tout d’abord, si vous volez quelque chose, vous devez le rendre. Et peu importe ce que les gens en font une fois que vous l’aurez rendu, ce n’est pas votre problème. C’est notre problème. Maintenant, si nous parlons du musée, le musée fait partie du patrimoine, nous ne pouvons pas nier son existence au Sénégal. C’est un héritage colonial. Un héritage qu’il faut peut-être repenser. Quand nous ramenons des objets d’un musée européen dans un musée comme le Musée National à Dakar, cela entraîne des répercussions. Celui qui veut voir un masque ne va plus au Louvre, il doit venir au Sénégal pour le voir. Mais l’idée n’est pas seulement de ramener le masque au musée. Certains objets sont ramenés dans les communautés pour reprendre leurs fonctions spirituelles. La langue que nous parlons en ce moment même, elle non plus, n’est pas la nôtre. Nous la parlons maintenant pour communiquer avec vous. Nous avons donc l’héritage des langues et des musées. Il ne dépend que de nous de savoir ce que nous allons en faire avec le temps. Les restitutions sont un premier pas. Nous ne devrions pas minimiser cette étape. Mais les moyens que les Africains trouveront pour repenser le musée, c’est une tâche future.

Version : Vous utilisez une grande variété de médias dans vos actions. Quels rôles jouent la performance, le son, le théâtre, le mouvement ou la danse ? Ces catégories existent-elles vraiment chez vous ?

Alibeta : Si l’on prend le mot rituel, ce mot se rapproche beaucoup du terme performance. En effet, si nous regardons les rituels dans les groupes ethniques Diola au sud ou Serer, ils s’articulent comme une performance. L’art performatif et les rituels peuvent être associés, c’est une question d’espace et d’attention à l’objet et à la symbolique. C’est tout le travail que nous essayons de réaliser, à savoir renommer les choses et se les réapproprier. Mais nous essayons aussi d’intégrer l’héritage colonial, car c’est un héritage que nous ne pouvons pas éliminer. Nous devons donc l’intégrer dans quelque chose de plus grand, le mélanger et le modifier. Il s’agit toujours d’établir un lien avec l’héritage de différentes époques. Nous avons un héritage de la spiritualité et de la culture noir-africaines. Mais nous avons aussi un héritage chrétien, islamique et arabe. La problématique est donc de savoir comment nous pouvons incorporer tous ces héritages différents avec notre héritage originel et créer quelque chose de nouveau ? Je pense que c’est le monde que nous explorons.

Ibaaku : L’ironie, c’est que la plupart de ces concepts s’appellent aujourd’hui performance et art. Le travail que nous effectuons doit rappeler aux gens d’ici que ces concepts ne leur sont pas étrangers. Dans le domaine de la musique électronique, par exemple, il y a beaucoup de consensus sur la façon dont le son peut vous influencer et vous faire entrer dans différents états, comme un état de transformation ou de transe. Les gens d’ici pensent que la musique électronique, le jazz ou le rock sont des choses étrangères. Mais ce n’est pas le cas, c’est quelque chose qui est enraciné dans la culture

Version: Ihr setzt in euren Aktionen alle möglichen Medien ein. Welche Rolle spielen Performance, Sound, Theater, Bewegung oder Tanz? Gibt es bei euch diese Kategorien überhaupt?

Alibeta: Wenn man das Wort Ritual nimmt, kommt das dem Begriff Performance sehr nahe. Denn wenn man sich die Rituale in den ethnischen Gruppen der Diola im Süden oder der Serer ansieht, dann funktionieren sie wie eine Performance. Performative Kunst und Rituale können miteinander verbunden werden, es geht um den Raum und die Aufmerksamkeit für das Objekt und das Symbolische. Das ist die ganze Arbeit, die wir zu leisten versuchen, nämlich Dinge umzubenennen und sie sich wieder anzueignen. Aber wir versuchen auch, das koloniale Erbe zu integrieren, denn es ist ein Erbe, das wir nicht auslöschen können. Wir müssen es also in etwas Größeres integrieren, es vermischen und verändern. Es geht immer darum, eine Verbindung zum Erbe aus verschiedenen Zeiten herzustellen. Wir haben ein Erbe der schwarzafrikanischen Spiritualität und Kultur. Aber wir haben auch ein christliches, ein islamisches und ein arabisches Erbe. Das Problem ist also, wie können wir all dieses unterschiedliche Erbe mit unserem ursprünglichen vermischen und etwas Neues schaffen? Ich denke, das ist die Welt, die wir erforschen.

Ibaaku: Die Ironie liegt ja darin, dass die meisten dieser Konzepte heute Performance und Kunst heißen. Die Arbeit, die wir leisten, soll die Menschen hier daran erinnern, dass diese Konzepte ihnen nicht fremd sind. Im Bereich der elektronischen Musik zum Beispiel gibt es viel Übereinstimmung darüber, wie Klang einen beeinflussen und in verschiedene Zustände versetzen kann, wie zum Beispiel einen transformativen Zustand oder einen Trancezustand. Die Menschen hier denken, elektronische Musik, Jazz oder Rock sei etwas Fremdes. Das ist es aber nicht, es ist etwas, das in der hiesigen Kultur verwurzelt ist, wie die Vorstellung, dass Musik oder Klang eine Botschaft vermitteln oder einen in einen anderen Zustand versetzen kann.

Alibeta: Es gibt einen Kampf der Narrative im Allgemeinen. Es ist ein Kampf der Europäer*innen, wie sie sich selbst darstellen und wie sie ihre Beziehung zur Welt darstellen. Für uns geht es darum, wie wir unsere eigenen Geschichten erzählen. Wenn man sich zum Beispiel die Beziehung zwischen Europa und Afrika anschaut, dann gibt es Tausende von Geschichten, die umgeschrieben werden müssen. Lange Zeit schien es so, als hätte die afrikanische Kunstszene in Europa im Namen der Afrikaner*innen gesprochen. Aber es waren die Europäer*innen, die diese Kunst interpretierten, also waren sie es, die für die afrikanischen Künstler*innen sprachen. Wir befinden uns also in einer Zeit, in der wir uns die Narrative zurückholen müssen.



KENU - LAB´Oratoire des Imaginaires / 2022

locale, comme l'idée que la musique ou le son peut transmettre un message ou vous mettre dans un état différent.

Alibeta : Il y a une lutte des narratifs en général. C'est une lutte des Européens sur la manière dont ils se représentent eux-mêmes et dont ils représentent leur relation au monde. Pour nous, il s'agit de savoir comment nous racontons nos propres histoires. Par exemple, si nous regardons la relation entre l'Europe et l'Afrique, il y a des milliers d'histoires qui doivent être réécrites. Pendant longtemps, il a semblé que la scène artistique africaine en Europe parlait au nom et pour le compte des Africains. Mais ce sont bien les Européens qui ont interprété cet art, ce sont donc eux qui parlent au nom des artistes africains. Nous sommes donc dans une période où nous devons nous réapproprier les récits. Derrière la manière dont les Européens perçoivent l'art africain de manière générale, il y a un certain narratif, mais la façon dont notre propre communauté perçoit l'art exige d'autres récits. Ces sont des narratifs sur la résilience, sur l'autodétermination, sur le fait de s'aimer soi-même, de connaître son histoire, de se réapproprier ses outils, sur la révolution et bien plus encore. Comment pouvons-nous, surtout à partir d'ici, développer nos propres histoires qui éliminent celles qui nous ont été comptées depuis des siècles et cela jusqu'à ce que nos propres communautés aient ce complexe d'infériorité profondément ancrée en elle ?

Version : Les images que nous avons de l'Afrique sont si profondément implantées dans nos esprits parce qu'elles sont encore affirmées aujourd'hui. Comment pensez-vous que l'on puisse changer ces images et ces récits et ouvrir de nouvelles perspectives ?

Alibeta : Chaque civilisation, en son temps, nous a proposé son projet de société. La Mésopotamie, l'Égypte, à chaque époque, des civilisations se sont levées et ont proposé leur vision des choses. Au siècle dernier ce fut le temps de l'Europe. Elle est montée en puissance avec le capitalisme, la technologie, le développement, etc. Mais maintenant, nous assistons à son déclin. La question est donc : qu'est-ce qui viendra ensuite ? Mais nous ne pouvons pas seulement critiquer et réagir. Je suis fatigué de réagir. Car nous ne faisons que réagir à ce que dit l'Europe, la Banque mondiale ou encore le FMI (fonds monétaire international). Nous devons réfléchir à une approche différente de l'humanité, qui soit plus juste, plus écologique. Qui remette l'homme au centre et non pas l'argent. Et nous pensons que la prochaine proposition de ce type peut venir de l'Afrique, car nous avons les ressources adéquates. L'Europe est le continent qui a colonisé le plus grand nombre de pays. Maintenant, les Européens doivent écouter et apprendre des autres. Sur le continent africain, il y a un grand nombre de cultures ainsi qu'un grand savoir. Pas seulement un savoir spirituel, mais aussi un savoir politique. Il



Portrait Issa Samb / KENU - LAB´Oratoire des Imaginaires / 2022

Hinter der Art und Weise wie die Europäer*innen afrikanische Kunst im Allgemeinen wahrnehmen liegt ein bestimmtes Narrativ, aber die Art und Weise wie unsere eigene Gemeinschaft Kunst wahrnimmt, erfordert andere Narrative. Narrative über Resilienz, über Selbstbestimmung, darüber, sich selbst zu lieben, seine Geschichte zu kennen, sich seine Werkzeuge wieder anzueignen, über Revolution und was auch immer. Wie können wir, vor allem von hier aus, unsere eigenen Geschichten entwickeln, die diejenigen verdrängen, die uns jahrhundertlang auf eine Art und Weise erzählt wurden, bis unsere eigenen Gemeinschaften diesen Minderwertigkeitskomplex im Kopf hatten?

Version: Die Bilder, die wir über Afrika haben, sind so tief in unseren Köpfen verankert, weil sie auch heute noch immer wieder affirmiert werden. Wie glaubt ihr, kann man diese Bilder und Narrative verändern und neue Blickwinkel eröffnen?

Alibeta: Jede Zivilisation hat zu ihrer Zeit Projekte für die Gesellschaft vorgeschlagen. Mesopotamien, Ägypten, zu jeder Zeit haben sich Zivilisationen erhoben und etwas vorgeschlagen. Im letzten Jahrhundert war es eben Europa. Es ging aufwärts mit dem Kapitalismus, der Technologie, der Entwicklung und so weiter. Aber jetzt geht es bergab. Die Frage ist also: Was kommt als nächstes? Aber wir können nicht immer nur kritisieren und reagieren. Ich bin es leid, zu reagieren. Denn wir reagieren immer nur auf das, was Europa, die Weltbank oder der internationale Währungsfonds sagen. Wir müssen über ein anderes Konzept für die Menschheit nachdenken, das gerechter ist, das ökologischer ist, das den Menschen ins Zentrum stellt und nicht das Geld. Und wir denken, dass der nächste Vorschlag dieser Art aus Afrika kommen kann, weil wir die entsprechenden Ressourcen haben. Europa ist der Kontinent, der die meisten Länder auf allen Kontinenten kolonisiert hat. Jetzt müssen die Europäer*innen zuhören und von den anderen lernen. Auf dem afrikanischen Kontinent gibt es all diese Kulturen und ein großes Wissen. Nicht nur spirituelles Wissen, sondern auch politisches Wissen. Man denke nur an die Kouroukan Fouga, die Manden-Charta von Mali. Die gab es schon vor der Menschenrechtscharta. In Afrika werden in 20 bis 30 Jahren die meisten jungen Menschen leben und Afrika hat ungeheure Naturressourcen. Es geht also darum, neue Utopien zu entwickeln und eine neue Richtung festzulegen, denn wir wissen, dass das alte System im Niedergang begriffen ist. Und es gibt den Willen der Menschen, eine andere Richtung anzustreben. Die Europäer*innen kommen hierher mit ihrem Bankkonto, ihrem Auto und allem anderen und sind arm, warum? Sie sind auf der Suche nach Sinn. Ich sehe viele von ihnen hier, sehr viele. Sie kommen hierher mit der Pose des*der Retter*in, während sie in Wirklichkeit Bettler*innen sind. Sie suchen nach einem sozialen Projekt, oder nach einem Projekt in der Kultur, um sich das Gefühl zu geben, zu helfen. Sie arbeiten in NGOs und kommen, um Afrika zu retten. Wer rettet hier wen? Das ist ein ganzer Wirtschaftszweig. Tausende der jungen Generation sind daran betei-

suffit de penser à Kouroukan Fouga, la charte du Manden du Mali. Elle fut rédigée avant même la Charte des droits de l'homme. C'est en Afrique que vivront la plupart des jeunes dans 20 ou 30 ans et l'Afrique dispose d'immenses ressources naturelles. Il s'agit donc de développer de nouvelles utopies et de définir une nouvelle direction, car nous savons que l'ancien système est en déclin. Et indéniablement, il y a la volonté des gens d'aller dans une autre direction. Les Européens arrivent ici avec leur compte en banque, leur voiture et tout le reste, mais ils sont pauvres. Pourquoi ? Ils sont en quête de sens. J'en vois beaucoup ici, beaucoup. Ils viennent ici en se présentant tel des sauveurs, alors qu'ils sont en réalité des mendiants. Ils cherchent un projet social ou culturel, pour se donner bonne conscience. Ils travaillent dans des ONG et viennent sauver l'Afrique. Mais qui sauve qui ? C'est tout un secteur économie. Des milliers de personnes de la nouvelle génération y participent. Sur l'ensemble du continent, ils font des projets. Nous devons donc aussi parler de ce que signifie la pauvreté. Qu'est-ce que la vraie pauvreté ?

Version : Un grand nombre de choses sont financées par des fonds étrangers et cela dans le domaine de l'art, de la recherche, des ONG, etc. Comment jugez-vous ce type de financement extérieur ?

Alibeta : Si on regarde cela aujourd'hui, l'Europe a exploité notre pays ainsi que nos ressources pendant des années, ce qui lui a permis de réaliser énormément de profit. Et maintenant, ils nous ramènent ce même argent. Pour moi, l'Europe n'aide pas, elle n'aide personne. Elle ne fait que rendre ce qui nous appartient. Tout dépend de la façon dont on voit les choses. La question est de savoir comment rompre cette relation. Nous, par exemple, nous essayons de nous passer de subventions car nous souhaitons garder notre liberté. Ce qui veut dire que si une personne souhaite nous financer, nous pouvons décider, nous pouvons choisir. C'est ainsi que nous changeons la relation. Quand bien même, vous viendriez avec de l'argent, cela reste nos idées, notre concept et notre matériel, votre financement ne pourrait donc pas fonctionner sans notre concours. De ce fait, vous avez également besoin de quelque chose de notre part.

Version : Pensez-vous que si l'on change de point de vue, les relations changent aussi ? Serait-ce la condition sine qua non pour pouvoir parler de certaines choses à un autre niveau ?

Alibeta : Il est temps de changer les relations et de les réorganiser. Par exemple, toutes ces institutions qui fournissent des moyens financiers savent que cela pose un problème. Elles ont été attaquées par des activistes. Elles savent donc que la manière dont elles mettent en place leur projet n'est pas la bonne. Et dans ce cas, il ne suffit pas de changer d'étiquette, à commencer par l'esclavage, puis son abolition, ensuite le colonialisme et pour finir les activités de développement, c'est finalement le même

ligt. Überall auf dem Kontinent machen sie Projekte. Wir müssen also auch über die Frage sprechen, was Armut bedeutet. Was ist die wahre Armut?

Version: Vieles wird von außen finanziert, im Bereich der Kunst, der Forschung, der NGOs usw. Wie beurteilt ihr diese Art der Finanzierung von außen?

Alibeta: Wenn man sich das heute anschaut, dann hat Europa jahrelang unser Land und unsere Ressourcen ausgebeutet und dabei eine Menge Geld verdient. Und jetzt bringen sie das gleiche Geld zu uns zurück. Für mich ist Europa keine Hilfe, es hilft niemandem. Es gibt nur zurück, was uns gehört. Es kommt darauf an, wie man es sieht. Die Frage ist, wie ich diese Beziehung auflösen kann. Wir zum Beispiel versuchen, ohne Förderungen auszukommen, weil wir frei sein wollen. Wenn also jemand mit Geld kommt, können wir entscheiden, wir können wählen. So ändern wir die Beziehung. Denn selbst wenn ihr mit Geld kommt und wir die Ideen, das Konzept und das Material haben, kann eure Finanzierung ohne uns nicht funktionieren. Ihr braucht also auch etwas von uns.

Version: Du meinst, wenn man den Blickwinkel verändert, ändern sich auch die Verhältnisse? Wäre das die Voraussetzung, um über manche Dinge auf einer anderen Ebene sprechen zu können?

Alibeta: Es ist an der Zeit, die Verhältnisse zu ändern und neu zu gestalten. Zum Beispiel wissen all diese Institutionen, die Finanzmittel bereitstellen, dass das problematisch ist. Sie sind von Aktivist*innen angegriffen worden. Sie wissen also, dass die Art und Weise, wie sie ein Projekt machen, nicht der richtige Weg ist. Und da reicht es nicht, das Etikett zu ändern, erst die Sklaverei, dann ihre Abschaffung, dann der Kolonialismus und später die Entwicklungsarbeit, das ist ja letztlich alles das Selbe. Wir hier in Afrika sollten diese Konzepte nicht einfach so konsumieren, wir müssen selbst aktiv an der Diskussion und den Vorschlägen teilnehmen, die auf der intellektuellen, philosophischen, künstlerischen und politischen Ebene diskutiert werden. Es ist eine Beziehung und jeder hat einen Anteil an dieser Beziehung zu leisten. Zuerst aber müssen die Europäer*innen akzeptieren, dass sie falsch liegen. Das ist das Wichtigste, denn man kann die Menschen nicht jahrhundertlang ausbeuten und immer noch reden und Ratschläge geben. Es geht um Wiedergutmachung und eine offizielle Schuldanerkennung nicht nur um die Rückgabe von Objekten. Das können wir nicht nur den Politiker*innen überlassen. Darauf müsst ihr als Bürger*innen drängen und Druck ausüben, sonst kümmert sich jeder nur um seine kleine Stabilität und Sicherheit. Wir in unseren Ländern haben als Bürger*innen auch eine Verantwortung. Wenn wir mehr Druck auf die Politiker*innen ausüben, werden sie vielleicht verstehen, dass wir das nicht mehr wollen. Die afrikanischen Gemeinschaften und die ehemals kolonisierte Welt haben die Verantwortung, sich ihre eigene Geschichte zurückzuholen, die Wunden zu heilen, das Vertrauen zurückzugewinnen, die eigene Kultur zu schätzen und für die Rechte in den Gemeinschaften politisch und sozial einzustehen. Das Problem ist, dass jeder weiß, dass es notwendig ist, etwas zu verändern, aber die Leute wollen ihre Komfortzone nicht verlassen und ihre Privilegien nicht aufgeben. Viele Menschen wollen Veränderungen, sind aber nicht bereit, den Preis dafür zu zahlen. Es ist aber der einzige Weg, wie wir etwas Neues auf beiden Seiten schaffen können. Wenn wir über die jüngere Generation in Europa sprechen, was wissen die über diese Geschichte? Nichts. Sie nehmen die Gesellschaft, in die sie hineingeboren werden für selbstverständlich. Erst wenn du die Geschichte kennst und weißt wie deine Vorfahren zu ihrem Reichtum gekommen sind, wirst du die schwarzen Menschen, die du auf der Straße siehst, anders sehen. Sie denken, dass alles selbstverständlich ist, dass sie die Netteren, die Klügeren und die Geschickteren auf der Welt sind. Allein die Tatsache, dass sie in ihrer eigenen Wahrheitsblase leben, verursacht dieses Gefälle.

Ibaaku: Wie er sagte, die Leute müssen verstehen, wie Afrika mit Europa im Jetzt verbunden ist. Es geht nicht nur um die Vergangenheit, es geht alles immer noch weiter. Das Coltan und all unsere Handys, der Kaffee, den man trinkt oder die Schokolade, die man isst ... All diese großen Unternehmen sind immer noch in Afrika und beuten immer noch aus, was Europa oder die westliche Welt ernährt. Die Leute müssen also erkennen, dass das nicht nur eine Sache der Vergangenheit ist, sondern dass es immer noch aktuell ist.

Alibeta: Mein Schwerpunkt liegt auf der Frage, welche Verantwortung wir Künstler*innen haben. Denn die Aufgabe ist riesig. Was ist also die Rolle der Künstler*innen auf beiden Seiten? Das ist auch eine der Fragen, über die wir nachdenken, wenn wir an die Macht der Kunst glauben, Kunst, um Veränderungen zu bewirken. Und deshalb konzentrieren wir uns auf die Imagination. Denn wir glauben, dass wir die Frage zuerst im Kopf lösen müssen. Die Vorstellungskraft kann sehr mächtig sein und bestimmte gesellschaftliche Konstruktionen oder sozialen Verhältnisse verändern. Alejandro Jodorowsky, ein chilenischer Künstler, der viel über Generationen-traumata geschrieben hat, würde mir da zustimmen. Die Macht der Kunst besteht darin, eine neue Welt zu manifestieren, eine Welt, die man sich wünscht.

Ibaaku: Und auch, wie man eine neue Welt manifestiert. Man muss auch eine neue Alternative, eine neue Utopie, eine neue Art des Handelns manifestieren, um zu zeigen, dass es möglich ist.

chose. Ici en Afrique, nous ne devrions pas simplement consommer ces concepts, nous devons nous-mêmes participer activement aux discussions et aux propositions qui sont débattues sur le niveau intellectuel, philosophique, artistique et politique. Il s'agit d'un échange et chacun a un rôle à jouer dans cette relation. Mais pour commencer, les Européens doivent reconnaître qu'ils se trompent. C'est le plus important, car on ne peut pas exploiter les gens pendant des siècles et continuer à parler et à prodiguer des conseils. Il s'agit de faire amende honorable et de reconnaître officiellement sa culpabilité, et pas seulement de restituer des objets. Nous ne pouvons pas laisser cela aux seuls hommes et femmes politiques. En tant que citoyens, nous devons insister sur ce point et faire pression, sinon chacun ne se préoccupera plus que de sa propre stabilité et sécurité. Dans nos pays, nous avons aussi une responsabilité en tant que citoyens. Si nous exerçons plus de pression sur nos politiques, ils comprendront peut-être que nous ne voulons plus de cela. Les communautés africaines et le monde anciennement colonisé ont la responsabilité de se réapproprier leur propre histoire, de penser leurs plaies, de retrouver confiance, d'apprécier leur propre culture et de défendre leurs droits au sein de leur communauté et cela aussi bien politiquement que socialement. Le problème est que tout le monde est conscient qu'il est nécessaire de changer, mais les gens ne sont pas prêts à sortir de leur zone de confort ni à abandonner leurs privilèges. Beaucoup de personnes veulent des changements, mais ne sont pas prêts à en payer le prix. C'est l'unique solution pour créer quelque chose de nouveau pour les deux parties. Si nous parlons de la nouvelle génération européenne, que connaissent-ils de cette histoire ? Rien du tout. Ils tiennent pour acquis la société dans laquelle ils sont nés. Ce n'est que lorsque tu connais l'histoire et comment tes ancêtres ont créé leur richesse que tu pourras voir différemment les personnes noires que tu croises dans la rue. Ils pensent que tout va de soi, qu'ils sont les plus gentils, les plus intelligents et les meilleurs du monde. Le simple fait qu'ils vivent dans leur propre bulle de vérité provoque ce décalage.

Ibaaku : Je rejoins son point de vue, les gens doivent comprendre comment l'Afrique est liée à l'Europe dans le présent. Il ne s'agit pas seulement du passé, l'histoire se répète. Le coltan et tous nos téléphones portables, le café que l'on boit ou le chocolat que l'on mange ... Toutes ces grandes entreprises sont toujours en Afrique et continuent d'extraire ce qui nourrit l'Europe ou le monde occidental. Les gens doivent donc se rendre compte que ce n'est pas seulement une chose du passé, mais que c'est toujours d'actualité.

Alibeta : Je me concentre sur la question de la responsabilité des artistes. Car la tâche est immense. Quel est donc le rôle des artistes des deux côtés ? C'est aussi l'une des questions auxquelles nous pensons lorsque nous croyons au pouvoir de l'art, de l'art pour provoquer des changements. Et c'est pourquoi nous nous concentrons sur l'imagination. Car nous pensons que c'est dans notre tête qu'il faut d'abord résoudre cette problématique. L'imagination peut être très puissante et modifier certaines constructions ou conditions sociales. Alejandro Jodorowsky, un artiste chilien qui a beau-



KENU - LAB´Oratoire des Imaginaires / 2022



KENU - LAB´Oratoire des Imaginaires / Performance beim Partours 2022

Version: Interessant ist, dass in dieser Ausgabe von Version eine junge Künstlerin aus Chile einen Beitrag beisteuern wird. Sie beschäftigt sich mit alten Heilritualen und -pflanzen, aber auch mit digitaler Utopie. In ihrer Arbeit gehört alles zusammen und beeinflusst sich gegenseitig.

Ibaaku: Wir sprechen oft davon, dass Elemente auch Schnittstellen haben. Zum Beispiel ist Wasser eine der wichtigsten natürlichen Schnittstellen in unserer Kultur. Diese Idee von Schnittstellen kann man auch in der Technologie sehen. Aber wie können wir diese Lücke schließen? Spiritualität oder Imagination ist nichts Altes oder etwas, das der Vergangenheit angehört, es ist immer noch unsere Realität hier. Es ist immer noch etwas, das die Menschen benutzen wie Werkzeuge, eine Technologie. Für uns kann sie auch eine Lösung oder ein Vorschlag für ein technologisches Problem sein. Wir haben diese Ideen von afrikanischen Technologien oder dem Wi-Fi der Geister. All diese Konzepte dienen dazu, eine Brücke zwischen der heutigen Technologie und der Geschichte, der Kultur oder dem Wissen zu schlagen, das hier noch gelebt wird, aber wir vertrauen noch nicht darauf, uns darauf zu beziehen. Deshalb glauben die Leute einem Handy mehr als einem Krug Wasser.

Alibeta: Wenn wir Leuten einen Bildschirm zeigen, dann glauben sie, was sie sehen, weil sie die Rationalität dahinter verstehen. Es ist ein logischer Grundgedanke. Aber wenn unser Großvater oder Onkel eine Schüssel mit Wasser nimmt und ihnen sagt, ich sehe, was dort passiert, sind Sie misstrauisch. Weil sie die rationalen Möglichkeiten dahinter nicht verstehen. Das afrikanische Wissen ist das mystische Wissen der Spiritualität. Wie können wir also all diese verschiedenen Rationalitäten miteinander verbinden? Das ist ein sehr, sehr dekolonialer Gedanke, weil die Rationalität des Verstandes etwas ist, das von den Europäer*innen in die Welt gebracht und uns aufgezwungen wurde, aber es ist nicht die einzige Rationalität. Wie kann man wissen, dass man nicht nur ein Mensch ist? Du bist ein menschliches Wesen, aber nicht nur ... du bist die Vögel, du bist das Wasser, du bist die Pflanzen, du bist alles und du bist nichts. Wie können wir den Menschen beibringen, zu verstehen, dass es nicht nur der Verstand ist, der existiert? Wir haben also gesehen, welche Gesellschaften die Europäer*innen mit ihrer logischen, mathematischen Rationalität aufgebaut haben, und man kann sehen, wie schwach sie sind. Denn wenn der Verstand keine Kontrolle mehr hat, sind sie verloren. Aber wenn man in einer Gesellschaft lebt, in der man das Universum kennt und Zugang zu anderen Teilen seines Wesens hat, findet man einen festen Boden.

<https://kenulab.org>

coup écrit sur les traumatismes générationnels, serait d'accord avec moi. Le pouvoir de l'art est de manifester un nouveau monde, le monde auquel on aspire.

Ibaaku : Et aussi comment pouvons-nous manifester un nouveau monde ? Il faut aussi dessiner une nouvelle alternative, une nouvelle utopie, une nouvelle façon d'agir, pour montrer que c'est possible.

Version : Il est intéressant de noter que dans ce numéro de Version, une jeune artiste chilienne apportera sa contribution. Elle s'intéresse aux anciens rituels et plantes médicinales, mais aussi à l'utopie numérique. Dans son travail, tout est lié et s'influence mutuellement.

Ibaaku : Nous parlons souvent du fait que les éléments sont également des interfaces. Par exemple, l'eau est l'une des interfaces naturelles les plus importantes dans notre culture africaine. Cette idée d'interfaces peut également être transposée dans la technologie. Mais comment pouvons-nous répondre à cette problématique ? La spiritualité ou l'imagination n'est pas quelque chose d'ancien ou appartenant au passé, c'est toujours une réalité de notre présent. C'est toujours quelque chose que les gens utilisent comme un outil, une technologie. Pour nous, elle peut aussi être une solution répondant à un problème technologique. Nous avons ces idées de technologies africaines ou de « Wi-Fi des esprits ». Tous ces concepts servent à créer une liaison entre la technologie d'aujourd'hui et le passé, la culture ou la connaissance, qui sont encore présents de nos jours mais en lesquelles nous n'avons pas assez confiance pour nous y référer. C'est ce qui explique que les gens croient plus en un téléphone portable qu'en une cruche d'eau.

Alibeta : Lorsque nous montrons un écran aux gens, ils croient en ce qu'ils y voient parce qu'ils comprennent la rationalité qui se cache derrière. C'est un raisonnement logique. Mais si notre grand-père ou notre oncle prend une bassine d'eau et leur dit : « Je vois ce qui se passe là-bas ». Ils se méfient. Parce qu'ils ne comprennent pas les possibilités rationnelles qui en découlent. Le savoir africain est un savoir mystique de la spiritualité. Alors comment pouvons-nous relier toutes ces différentes rationalités ? C'est une pensée très, très décoloniale, parce que la rationalité de l'intellect est quelque chose qui a été apporté dans le monde par les Européens et qui nous a été imposé par ces derniers. Mais ce n'est pas le seul raisonnement. Comment savoir que tu es seulement un être humain ? Tu es peut-être un être humain, mais pas seulement ... tu es un oiseau, tu es l'eau, tu es une plante, tu es tout et tu n'es rien. Comment pouvons-nous apprendre aux gens à comprendre que ce n'est pas seulement la raison qui existe ? Nous avons donc vu quelles sociétés les Européens ont construites avec leur rationalité logique, mathématique, et on peut voir à quel point elles sont faibles. Car si la raison n'a plus de contrôle, ils sont perdus. Mais quand on vit dans une société où l'on reconnaît l'univers et où l'on accède à d'autres parties de son être, on trouve des bases solides.



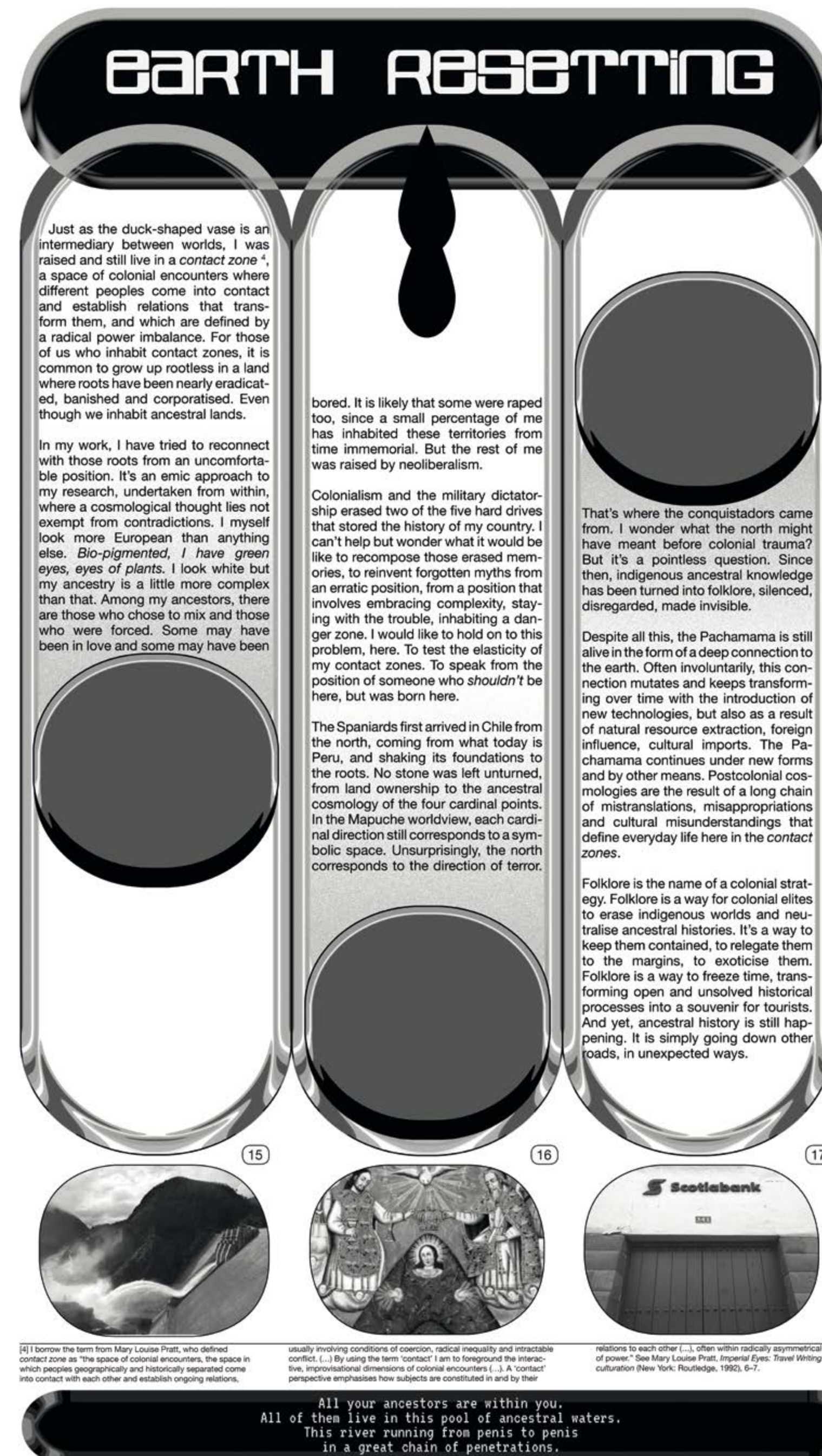
I'm searching for a language to talk about things that are relevant to me, about the impact the war has had on my perception. To talk about the changes that I experienced though not having a personal, direct experience of war.
My work is an image that refers to a private room in Kyiv where I lived between 2019 and 2021. This space holds a special meaning for me as it embodies my first experience of living independently, away from my parents. I use a three-dimensional modeling program to blend my memories with a digital environment, creating a unique scenography and producing a rendered image. It offers a top-down view and the scene depicts a flood. With this work I aim to explore the tension between memories of daily life in the past and my present sensations.



WHEN A CERAMIC VASE AND A DRONE CRY TOGETHER

PATRICIA DOMÍNGUEZ

GASWORKS



EARTH RESETTling

Just as the duck-shaped vase is an intermediary between worlds, I was raised and still live in a *contact zone*⁴, a space of colonial encounters where different peoples come into contact and establish relations that transform them, and which are defined by a radical power imbalance. For those of us who inhabit contact zones, it is common to grow up rootless in a land where roots have been nearly eradicated, banished and corporatised. Even though we inhabit ancestral lands.

In my work, I have tried to reconnect with those roots from an uncomfortable position. It's an emic approach to my research, undertaken from within, where a cosmological thought lies not exempt from contradictions. I myself look more European than anything else. *Bio-pigmented, I have green eyes, eyes of plants.* I look white but my ancestry is a little more complex than that. Among my ancestors, there are those who chose to mix and those who were forced. Some may have been in love and some may have been

bored. It is likely that some were raped too, since a small percentage of me has inhabited these territories from time immemorial. But the rest of me was raised by neoliberalism.

Colonialism and the military dictatorship erased two of the five hard drives that stored the history of my country. I can't help but wonder what it would be like to recompose those erased memories, to reinvent forgotten myths from an erratic position, from a position that involves embracing complexity, staying with the trouble, inhabiting a danger zone. I would like to hold on to this problem, here. To test the elasticity of my contact zones. To speak from the position of someone who *shouldn't* be here, but was born here.

The Spaniards first arrived in Chile from the north, coming from what today is Peru, and shaking its foundations to the roots. No stone was left unturned, from land ownership to the ancestral cosmology of the four cardinal points. In the Mapuche worldview, each cardinal direction still corresponds to a symbolic space. Unsurprisingly, the north corresponds to the direction of terror.

That's where the conquistadors came from. I wonder what the north might have meant before colonial trauma? But it's a pointless question. Since then, indigenous ancestral knowledge has been turned into folklore, silenced, disregarded, made invisible.

Despite all this, the Pachamama is still alive in the form of a deep connection to the earth. Often involuntarily, this connection mutates and keeps transforming over time with the introduction of new technologies, but also as a result of natural resource extraction, foreign influence, cultural imports. The Pachamama continues under new forms and by other means. Postcolonial cosmologies are the result of a long chain of mistranslations, misappropriations and cultural misunderstandings that define everyday life here in the *contact zones*.

Folklore is the name of a colonial strategy. Folklore is a way for colonial elites to erase indigenous worlds and neutralise ancestral histories. It's a way to keep them contained, to relegate them to the margins, to exoticise them. Folklore is a way to freeze time, transforming open and unsolved historical processes into a souvenir for tourists. And yet, ancestral history is still happening. It is simply going down other roads, in unexpected ways.

[4] I borrow the term from Mary Louise Pratt, who defined contact zone as "the space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality and intractable conflict. (...) By using the term 'contact' I am to foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters (...). A 'contact' perspective emphasises how subjects are constituted in and by their

relations to each other (...), often within radically asymmetrical relations of power." See Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes: Travel Writing and Trans-culturation* (New York: Routledge, 1992), 6-7.

All your ancestors are within you.
All of them live in this pool of ancestral waters.
This river running from penis to penis
in a great chain of penetrations.

EARTH: THREE INDUSTRIAL TEMPLES

There is some irony in the fact that hydropower companies have become, together with the oil and wood industries, a core agent in the discovery of indigenous and natural heritage in South America. Of course, they are also a core agent in its destruction. While uncovering burial sites, pre-Columbian objects and fossils of previously unknown whale species, they displace indigenous populations from their land. The extractive industries set natural resources into motion. But they also extract and mobilise our pre-colonial cultural heritage, indigenous communities, entire peoples, animal species and sacred plants; all of which are connection nodes to the land.

Take for example the infamous conflict between Endesa, the leading electricity company in Spain with substantial holdings in Latin America, and the Mapuche-Pewenche indigenous population in southern Chile. In 1998, countless acres of sacred land were flooded in the construction of a hydroelectric dam, displacing the Mapuche communities that inhabited this region since times immemorial. In a matter of weeks, indigenous burial grounds and medicinal forest gardens disappeared alongside thousands of years of biocultural heritage, inextricably bound to this land. Everything was buried under

hard industrial waters, confined inside a colossal neo-temple made of concrete. Today Mapuche activists fight hydropower companies threatening their sacred land all across Chile.

In the Brazilian Amazon, increasing deforestation reveals hundreds of formerly unknown indigenous geoglyphs. And further west, one finds yet another temple of extractivism in Potosí, Bolivia. Although this time it's a temple built from earth: Our Lady of Cerro Rico (which means "Rich Hill", in Spanish). Here the Pachamama is cut down to her most intimate organs. The 18th-Century painting that depicts the Virgin Mary fused with this infamous silver mine is a shocking, anonymous, colonial image. Sometimes reality is not enough and only art, fiction, delirium are in a position to tackle the problem.

In the painting, the Virgin Mary embodies and contains within herself the silver mine. In this way, the Pachamama, Catholicism, colonial extractivism and the origins of capital collapse in a single image. Also known as Sumaj Orcko ("Beautiful Hill", in Quechua),

Cerro Rico was the most productive silver mine in the American colonies. Here the mountain is a container of resources, but also a woman's body. The hill stands for the Virgin Mary, but it's also the Mother Earth, Gaia, a fertility symbol. Not only is the hill being extracted, but so is the Earth, the Pachamama, its feminine energy.

There is no way to know exactly how much of the silver that circulates at a global scale comes originally from that mine. But this much is certain: Cerro Rico paved the way for modern capitalism and financial globalisation. There, in the middle of the arid Altiplano, was the most fertile mine of all the colonies. At the peak of its extractive frenzy, which saw about eight million native people die, Potosí was once the most densely populated city in the world. There are even chronicles that report the existence of toilets made of silver. The secret of what Marx called the "primitive accumulation of capital" is that settler-colonists literally shat on their own abundance.



18



19



20

From uterus to uterus,
until you were made.



25

[In healing therapies with roses,
flowers are placed on the patient's body
to treat physical and psychological trauma.]

Version: Könnt ihr uns etwas über eure Gruppe erzählen? Seid ihr alle Student*innen in Wien und wie und wann seid ihr nach Wien gekommen?

Margo: Am Anfang waren wir nur Leute von der Universität für angewandte Kunst in Wien, die meisten davon Ukrainer*innen. Inzwischen sind auch einige internationale Leute dabei, aus Deutschland, Österreich und sogar Russland. Das kam durch unsere Arbeit und den Organisationsprozess. Aber am Anfang kamen wir alle von der Universität und von dort bekamen wir auch die erste Unterstützung, um das Projekt bekannt zu machen und es tatsächlich zu verwirklichen. Wir sind jetzt etwa 10 Personen.

Version: Was ist eure Motivation, das Filmprogramm für das österreichische Publikum zusammenzustellen? Was wollt ihr beim Publikum hier erreichen?

Margo: Ich denke, eines unserer Hauptziele war es, die Zerstörung auf eine komplexe Art und Weise zu zeigen, so dass die Leute nicht nur ein paar zerstörte Gebäude, abstrakte Menschen oder Zahlen sehen, die nichts hervorrufen. Die Menschen sind einfach nur entsetzt, verstehen aber nicht, worum es eigentlich aus einer kulturellen und komplexen Perspektive geht. Für mich persönlich ist es der beste Weg, um tiefer in die Kultur einzudringen, weil es viele Perspektiven aufzeigt und die Position eines*einer Ukrainers*in, der*die den Krieg erlebt, näher bringt. Wenn man den Kontext kennt, fällt es einem leichter, Empathie für das Geschehen zu empfinden.



Mariupolis / Mantas Kvedaravičius / 2016

Version: Der Krieg hat nicht erst im Februar begonnen, sondern dauert schon seit 2014 an. Für uns hier rücken die Ereignisse erst jetzt richtig nahe und sorgen für Betroffenheit und neue Perspektiven auf die Ukraine. Das liegt auch an der Medienberichterstattung. War das auch ein Grund für euch, das Projekt jetzt zu starten?

Mariia: Das war ein großer Teil unserer Motivation. Uns ist aufgefallen, dass die Menschen hier vor der umfassenden Invasion nicht so viel über die Geschehnisse wussten und sie nicht verfolgten, was für mich eine große Überraschung und eine große Enttäuschung war. Ich lebe seit drei Jahren hier und das hat mich immer ein bisschen wütend gemacht, weil die Ukraine sehr nahe ist und das, was jetzt passiert, auch ein Ergebnis davon ist, dass der Westen es einfach zu lange ignoriert hat. Es ist also sehr wichtig für uns, zu vermitteln, dass der Krieg nicht einfach aus dem Nichts heraus entstanden ist, dass die Eskalation im Februar 2022 nicht einmal der Beginn des Krieges war. Seine Entwicklung war ein jahrelanger Prozess und das ukrainische Kino hat sich mit diesem Thema beschäftigt, seit er im Jahr 2014 begann. Wir wollen zeigen, dass es sich um einen langen Prozess handelt, der das Leben der Ukrainer*innen seit Jahren beeinflusst.

Version: Wer hat die Auswahl des Programms in Wien getroffen?

Rita: Meistens habe ich die Auswahl getroffen. Als Produktionsdesignerin war ich mit der aktuellen Situation der ukrainischen Kinematografie vertraut und hatte Verbindungen zu Regisseur*innen und manchmal auch zu Rechteinhaber*innen.

Version: Wie ist die Situation in der Ukraine für Filmemacher*innen? Vor dem Krieg und in der jetzigen Situation? Gibt es Subventionen und Bildungseinrichtungen?

Rita: Ich würde sagen, dass sich seit dem 24. Februar die Themen und ihre Interpretation auf das wichtigste Thema, die russische Aggression und die Verbrechen gegen das ukrainische Volk, reduziert haben, weshalb, viele Filmemacher*innen, mit ihren Kameras und ihrer Ausrüstung zu den Brennpunkten zurückkehren, um diese Verbrechen zu filmen und Beweise zu sammeln. Alina Gorlova zum Beispiel, die Regisseurin von *No Obvious Signs* macht Dokumentarfilme über Zivilist*innen, die mit dem Leben im Kriegsalltag konfrontiert sind. Auch Maryna Stepanska, eine bekannte ukrainische Regisseurin, dreht in Mykolaiv mit einer Gruppe von Kameralenten Dokumentarfilme.

Version: Can you tell us something about your group? Are you all students in Vienna and how and when did you come to Vienna?

Margo: In the beginning our group was only people from the University of Applied Arts Vienna, and mostly Ukrainians. In the meantime, some international people also participated, from Germany, Austria, and even Russia. This came through our work and organizational process. But in the beginning we all came from the University and that's where we got our first support to promote the project and actually make it happen. We are around ten now.

Version: What is your motivation to put together a film program for an Austrian audience? What do you want to achieve with the audience here?

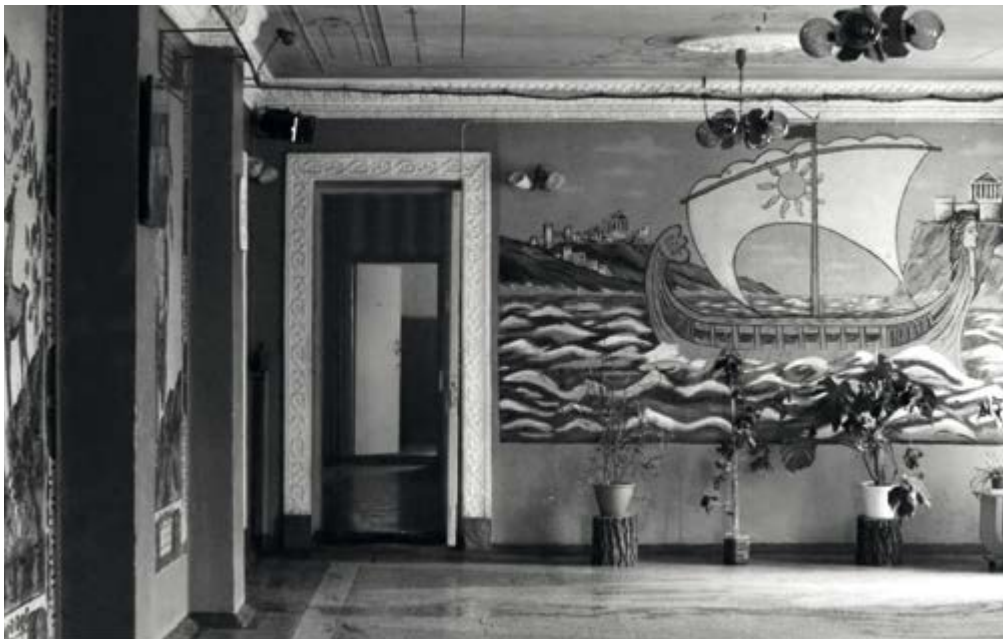
Margo: I think one of our main goals was to show the destruction in a complex way, so that people don't just see some destroyed buildings, abstract people or numbers, which doesn't evoke anything. People are just horrified, but don't understand what it's actually about from a cultural and complex perspective. For me personally, it's the best way to go deeper into the culture because it shows a lot of perspectives and gets closer to the position of a Ukrainian experiencing the war. When you know the context, it's easier to feel empathy for what's happening.

Version: The war did not just begin in February, but has been going on since 2014. For us here, the events are only now really coming close and causing consternation and new perspectives on Ukraine. This is also due to the media coverage. Was that also a reason for you to start the project now?

Mariia: It was a big part of our motivation. We noticed that people here, before the full-scale invasion, didn't know that much [about] what was happening and they didn't keep track, which for me was a big surprise and a big disappointment. I've lived here for three years and it always made me a bit angry because Ukraine is very near and what's happening now is also a result of the West just ignoring it for too long. So, it is very important for us to mediate the fact that the war has not just happened out of nowhere, that the escalation in February 2022 was not the beginning. Its development was a process that's been going for years and Ukrainian cinema has been working with this topic since it started in 2014. We want to show that it's a long process that's been impacting the life of Ukrainians for years.

Version: Who did the selection of the program in Vienna?

Rita: Mostly I did the selection. As a production designer I was familiar with the current situation in Ukrainian cinematography and had connections with directors and sometimes with rights holders.



Mariupolis / Mantas Kvedaravičius / 2016

Version: How is the situation in Ukraine for filmmakers? Before the war and currently? Are there any subsidies and educational institutions?

Rita: I would say that after February 24th, the variations of themes and their interpretation narrowed down to the most important theme, the Russian aggression and crimes against the Ukrainian people. That's why a lot of filmmakers, use their cameras and equipment to go to the hotspots and film these crimes, to have evidence. For instance, Alina Gorlova, who is the director of *No Obvious Signs*, makes documentaries about civilians who are faced with life in a war routine. Also, Maryna Stepanska, a famous Ukrainian director, shoots documentaries in Mykolaiv with a group of cinematographers. There are some production groups that make documentary series about different cities in Ukraine, from war zones. For example, Babylon'13 permanently create and share short films on their YouTube channel so everyone can see them. But in general, the situation of the film industry is very sad because there is no state funding at all and it relies on international funding and help.



Volcano / Roman Bondarchuk / 2018

Es gibt einige Produktionsgruppen, die Dokumentarserien über verschiedene Städte in der Ukraine und aus Kriegsgebieten machen, z. B. Babylon 13, die Kurzfilme auf ihrem YouTube-Kanal veröffentlichen, damit jeder sie sehen kann. Aber im Allgemeinen ist die Situation der Filmindustrie sehr traurig, weil es keinerlei staatliche Finanzierung gibt und auf internationale Finanzierungen und Hilfe angewiesen ist.

Version: Die Filme, die ihr uns geschickt habt, sind wirklich erstaunlich, weil sie eine so hohe Qualität haben, und wir fragen uns, ob es so etwas wie eine Tradition gibt, eine Schule? Die Einstellungen sind beeindruckend, die einzelnen Szenarien wirken fast wie Fotografien, sehr arrangiert, ähnlich wie Roadmovies.

Rita: Bei manchen Filmen ist das für mich eine Mischung aus Außenwirkung, Sinn für Humor und Talent. Vor dem 24. Februar gab es einen Aufschwung der ukrainischen Kinolandschaft. Es sind viele großartige Filme entstanden. Ich denke nicht, dass die Universität als Bildungseinrichtung eine wichtige Rolle für eine Professionalisierung spielt, Autodidakt*innen, Autor*innen, Geschmack und Talent haben einen größeren Einfluss.

Mark: Ich stimme zu, dass einige Filme in unserem Programm auf einer bestimmten Ebene ähnlich sind, die Art und Weise und das Gefühl für das Timing in den Filmen. Aber es ist schwer, dies als einen Einfluss der Universitäten in Kiew zu definieren. Die Nationale Universität I. K. Karpenko-Kary für Theater, Kino und Fernsehen ist die wichtigste Film-universität und ich weiß, dass die meisten unserer Regisseur*innen dort studiert haben oder mit den Leuten dort in Verbindung standen.

Version: Lukyan Galkin von Moviegram nannte *Volcano* „den ukrainischsten Film der letzten Jahre“. In seiner Rezension verwendet er Begriffe wie „magischer Realismus, soziale Absurdität und mächtige unsichtbare Gefahren an jeder Ecke“. Was denkt ihr darüber?

Mark: Ich denke, dass er von einem kulturellen Code spricht, der in diesen Filmen versteckt ist und der von außen, zum Beispiel für Westeuropäer*innen, schwer zu lesen ist. Und genau dieses Gefühl habe ich, wenn ich diese Filme sehe. In gewisser Weise sind es ganz ukrainische Filme, wegen ihrer Mentalität. Es ist wirklich schwer zu erklären, welche Werkzeuge oder Instrumente im Film eingesetzt werden und wie sie umgesetzt werden könnten, denn das ist wirklich sehr sensibel und sehr, sehr dünnes Eis.

Rita: Der Regisseur von *Volcano*, Roman Bondarchuk, sagte in einem seiner Interviews, dass dies eine Art der Rezeption von Realität ist, mit der man in der Ukraine konfrontiert wird. Er sprach von einer Art Absurdität, der man im täglichen Leben ausgesetzt ist. Man kann diese Wahrnehmungen sehr ernst nehmen oder sie mit einer Art Humor betrachten, weil sie zu absurd sind, um sie ernst zu nehmen.

Mariia: Dieser Film zeigt auch die Ironie der „friedlichen Missionen“ von Organisationen wie der OSZE. Der Westen ist sehr stark in einer Rhetorik, die den Schutz der

Version: The films you sent us are really kind of astonishing because they have such high quality and we ask ourselves, if there is a kind of tradition or school? The settings are striking, the individual scenarios seem almost like photographs, very arranged, similar to road movies.

Rita: In some films, this is a mixture of perception and sense of humor and talent. Before the 24th of February, there was a rise of Ukrainian cinematography. A lot of great movies appeared. I don't think that the National University of Cinema, as an educational institution, plays the main role in production. Professionals, autodidacts and authors. Taste, and talent have a greater influence.

Mark: I agree that some films in our program are similar on a certain level: the method, feelings, and sense of timing. But it's hard to define that as an impact of the universities in Kyiv. The National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University is Kyiv's main film university and I know that most of our directors studied there or were connected with the people from there.

Version: Lukyan Galkin of Moviegram called *Volcano* „the most Ukrainian film in recent years.“ In his review he uses terms like “magical realism, social absurdity and powerful invisible dangers at every corner.“ What do you think about this?

Mark: I think he is talking about a cultural code hidden in these films, which is difficult to read from the outside, for example for Western Europeans. And that's exactly the feeling I have when I see these films. In a way, they are totally Ukrainian because of their mentality. It's really hard to explain what tools or instruments make the film and how they could be implemented because that's really very sensitive and very, very thin ice.

Rita: The director of *Volcano*, Roman Bondarchuk, said in one of his interviews that this is a kind of reception of reality that one faces in Ukraine. He mentioned a kind of absurdity, with which one is confronted in daily life. One can take these perceptions very seriously. Or you have to face them with a kind of humor because it is too absurd to take seriously.

Mariia: This film also shows the irony of „peaceful missions“ of organizations like the OSCE. The West is very strong in rhetoric that holds up the protection of human rights at all costs, but when confronted with reality—much more complicated than this rhetoric—and actually has to do something, the West becomes quite helpless and unable to deal with the problems it claims it's able to solve. Either there is a lack of qualified personnel or a lack of will to actually implement these human rights, or the system itself just doesn't work. This film ridicules some of that rhetoric and shows that the real world is much more absurd and much more complicated. The Western conventional value system is actually quite helpless in situations like this.

Margo: The „Ukrainian“ in this film, the absurdity, exists on so many layers and levels of contemporary Ukrainian culture because a lot of people are from the Soviet and



My thoughts are silent / Antonio Lukich / 2019

Menschenrechte um jeden Preis hochhält, aber wenn er mit der Realität konfrontiert wird, die viel komplizierter ist als diese Rhetorik, und er tatsächlich etwas tun müsste, wird er ziemlich hilflos und ist nicht in der Lage, mit den Problemen umzugehen, von denen er behauptet, sie lösen zu können. Entweder mangelt es an qualifiziertem Personal oder am Willen, diese Menschenrechte tatsächlich umzusetzen, oder das System selbst funktioniert einfach nicht. Dieser Film zieht einen Teil dieser Rhetorik ins Lächerliche und zeigt, dass die reale Welt viel absurder und viel komplizierter ist. Das westliche konventionelle Wertesystem ist in Situationen wie dieser eigentlich ziemlich hilflos.

Margo: Das „Ukrainische“ in diesem Film, die Absurdität, auf so vielen Schichten und Ebenen der zeitgenössischen ukrainischen Kultur existiert. Es gibt eine Menge Leute sowohl aus der postsowjetischen Ära als auch der Sowjetzeit, also mit im Grunde völlig unterschiedlichen Hintergründen. Viele Dinge überschneiden und vermischen sich so, dass man an einem bestimmten Punkt das Gefühl hat, in einem grotesken Film zu sein. Es kommt einfach darauf an, auf welcher Ebene man es empfindet, aber man erlebt auf jeden Fall eine Vielzahl von verschiedenen Bedeutungen, Ansätzen und Ansichten. Manchmal ist es schwer vorherzusagen, was als Nächstes passieren wird, also beobachtet man einfach, wie die Realitäten der Menschen nebeneinander bestehen. Es könnte genügen, aufs Land zu fahren, um sich zum Beispiel wie in einem absurden Theater zu fühlen. Stadt und Land sind kulturell sehr weit voneinander entfernt. Der Alltag ist völlig anders und jeden Tag erlebt man etwas Verrücktes, eine Art historischer Raum tut sich auf.

Version: Wir haben uns gefragt, welche Rolle die Geschichte in der ukrainischen Gesellschaft spielt. Nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion hatten viele Länder große Probleme mit einer Dichotomie von fremdbestimmter Sicherheit und der Möglichkeit, Neues selbstbestimmt zu gestalten. Wir haben gehört, dass die russische Sprache in der Ukraine im Moment nicht sehr beliebt ist, obwohl viele Menschen Russisch sprechen. Wie wirkt sich dieser Krieg auf die ukrainische Gesellschaft aus?

Mariia: Ich habe den Eindruck, dass es sich um russische Propaganda handelt, die überall ihre Tentakel hat, auch in den westlichen Medien. Wenn man eine traumatische Erfahrung wie die Besetzung der Heimat durch Russland macht, gibt es natürlich diese seltsamen psychologischen Mechanismen, die viele von uns durchlaufen, so wie ich auch zum Ukrainischen gewechselt bin, obwohl ich immer Russisch gesprochen habe und meine ganze Familie Russisch sprach. Natürlich gibt es immer Radikale, die eine politische Agenda verfolgen, aber sie sind nicht in der Mehrheit. Die Menschen leben schon so lange in einem zweisprachigen Land und ich sehe keine Prozesse, die jetzt zu Aggressionen gegen Russischsprachige führen könnten. Ich habe immer noch viele

post-Soviet eras, basically completely different backgrounds. Many things overlap and mix in such a way that at a certain point you feel like you are in an absurd film. It just depends on what level you feel it, but you definitely experience a variety of different meanings, approaches and views. Sometimes it's hard to predict what's going to happen next, so you just watch how people's realities coexist. It could be enough to go to the countryside to feel like you're in an absurd movie, for example. The city and the countryside are very far apart culturally. Everyday life is completely different and every day you experience something crazy, a kind of historical space opens up.

Version: We asked ourselves how history plays into Ukrainian society. After the collapse of the Soviet Union, many countries had great problems, in a dichotomy of foreign-determined security and the possibility of shaping new things in a self-determined way. We have heard that the Russian language is not popular in Ukraine at the moment, although many people speak Russian. How does this war affect Ukrainian society?

Mariia: It seems to me that this is Russian propaganda, which has its tentacles everywhere, including Western media. When you go through a traumatic experience, like Russia occupying your homeland, of course there are these strange psychological mechanisms that many of us go through, like I also switched to Ukrainian even though I always spoke Russian and my whole family spoke Russian. Of course, there are always radicals pursuing some political agenda, but they are not in the majority. People have been living in a bilingual country for so long and I don't see any processes that could lead to aggression against Russian speakers now. I still have many friends and family members who live in Kyiv and continue to speak Russian and, of course, support Ukraine and the Ukrainian resistance, and none of them are being humiliated for it now. I see this narrative of discrimination against Russian speakers only as a justification for Russian aggression. Russia as an imperialist country can't imagine a society where people with two languages can live peacefully near each other.

Version: For us it is difficult to really understand how Ukrainian society works and what effect the war has on it because we are at the mercy of propaganda from all sides. For example, *No Obvious Signs* is about a woman who works in the military and can't stand the psychological strain. What effects have the war, and the propaganda, had on male and female role models or LGBTQ people?

Mariia: First of all, 22% of the people working or serving in the Ukrainian army are women, which is a large number in itself. And unlike men, they do it by their own choice. This is acknowledged and talked about in the official presentation of the government. There are sociological research projects, such as *Invisible Battalion*, that explore the issue

Freund*innen und Familienmitglieder, die in Kiew leben und weiterhin Russisch sprechen und natürlich die Ukraine und den ukrainischen Widerstand unterstützen, und keiner von ihnen wird jetzt dafür gedemütigt. Ich sehe dieses Narrativ der Diskriminierung von Russischsprachigen nur als Rechtfertigung für die russische Aggression. Russland als imperialistisches Land kann sich keine Gesellschaft vorstellen, in der Menschen mit zwei Sprachen friedlich nebeneinander leben können.

Version: Für uns ist es schwierig, wirklich zu verstehen, wie die ukrainische Gesellschaft funktioniert und welche Auswirkungen der Krieg auf sie hat, denn wir sind der Propaganda von allen Seiten ausgeliefert. In *No Obvious Signs* geht es zum Beispiel um die Situation dieser Frau, die beim Militär arbeitet und die Belastung psychisch nicht aushalten kann. Welche Auswirkungen haben der Krieg und auch die Propaganda auf männliche und weibliche Rollenbilder oder auch LGBTQ-Menschen?

Mariia: Zunächst einmal sind 22% der Menschen, die in der ukrainischen Armee arbeiten oder dienen, Frauen, was an sich schon eine große Zahl ist. Und im Gegensatz zu den Männern tun sie dies aus freien Stücken. Dies wird in der offiziellen Darstellung der Regierung anerkannt und erwähnt. Es gibt soziologische Forschungsprojekte wie *Invisible battlenerian*, die sich mit der Frage der Frauen in der Armee und im Krieg beschäftigen. Diese Untersuchungen zeigen, dass die ukrainische Armee immer noch sehr männerorientiert ist und Frauen sich dort nicht völlig frei und gleichberechtigt fühlen.

Aber ich habe den Eindruck, dass sich das Bild der Frau in diesem Krieg stark verändert. Nicht nur wegen der Soldatinnen, sondern auch wegen der Frauen, die sich freiwillig engagieren, die Journalistinnen sind, Filme drehen, Kunst machen, Ärztinnen sind usw. Frauen werden nicht mehr nur als traditionelle Hüterinnen des Hauses und als traditionell fürsorgliche Mütter und Ehefrauen gesehen. Ich möchte das mit dem Zweiten Weltkrieg und den Erfahrungen der Frauen dort vergleichen, denn Frauen hatten die Verantwortung für ganze Städte, wenn die Männer im Krieg waren, oder sie dienten im Militär, insbesondere als medizinisches Personal. Vor allem sowjetische Frauen sagen in ihren Interviews darüber, dass sie danach völlig vergessen wurden und das Bild des männlichen Retters der Welt in den Vordergrund trat. Das wird jetzt nicht mehr passieren, denn wir leben in einer neuen Ära, in einer Ära der Information, in der es für Regierungen viel schwieriger ist, Informationen zu verbergen, weil viele Menschen Zugang zu Informationen haben. Daher hoffe ich wirklich, dass die Erfahrungen von Frauen im Krieg nach seinem Ende nicht in Vergessenheit geraten. Sie werden Aufmerksamkeit bekommen, denn natürlich sind diese Erfahrungen anders und auch sehr wichtig. Jetzt ist es einfach leichter für uns, darüber zu sprechen.

Version: Und umgekehrt, was macht diese Situation mit den Männern, mit dem Bild der Männer?

Mariia: Historisch gesehen wurde der Krieg immer hauptsächlich mit Männern in Verbindung gebracht, zumindest was die Repräsentation angeht. In der Ukraine gibt es jedoch eine sehr, sehr starke feministische Bewegung, wenn auch mit zahlreichen internen Konflikten. Auch wenn das Bild vom Mann als typischem Kriegshelden in der Ukraine noch sehr stark ist, kann der ukrainische Feminismus viel erreichen. Dieses Bild wird durch viele Menschen, viele Künstler*innen und Soldat*innen dekonstruiert. Ich habe viele Freund*innen aus der LGBTQ-Gemeinschaft, die ebenfalls in der Armee dienen und für die Ukraine kämpfen und all die Probleme durchmachen, mit denen man in einer Gesellschaft konfrontiert werden kann, in der Homophobie und Sexismus immer noch existieren und durch den Krieg noch verstärkt werden, aber das ändert sich sicher.

Mark: Der männliche Teil der ukrainischen Bevölkerung ist verpflichtet, zum Militär zu gehen. Im Moment darf der männliche Teil zwischen 18 und 60 Jahren das Land nicht verlassen, während Frauen die Grenze frei überqueren können. Auf Regierungsebene gibt es unterschiedliche Auffassungen über die Rolle von Frauen und Männern in diesem Krieg. Aber ich habe seit dem Beginn der Invasion keinen Druck von irgendeiner Seite verspürt – obwohl ich hier in Europa war und nicht in die Ukraine zurückgekehrt bin, um mein Land zu verteidigen oder das zu tun, was ich auf legale Weise tun sollte. Aber ich persönlich spüre einen gewissen Druck, der von der Wahrnehmung der Rolle der Männer in der Gesellschaft ausgeht.

Version: Die Hauptfigur in *My Thoughts Are Silent* ist praktisch die Antithese zu diesem traditionellen Bild von Männlichkeit. Er ist sehr groß, 2,15 cm, aber zierlich, und er wirkt sehr verspielt und sensibel. Ich erinnere mich an den subtilen Witz, als der kleine Soldat ihn untersuchen will und zu ihm aufschauen muss. Das ist wirklich lustig. Es gibt eine Menge zweideutiger Aussagen in diesem Film. Kannst du uns ein wenig über den Hintergrund dieses Films erzählen?

Rita: Der Film basiert auf einer wahren Geschichte eines Freundes von Antonio Lukich, der für einen Auftrag verschiedene Geräusche der ukrainischen Fauna aufnehmen sollte. Und er beschloss, mit seinem Vater auf diese Arbeitsreise zu gehen. Antonio fand, dass die Beziehung zwischen Elternteil und Kind ein Herzstück für das Szenario bilden könnte. Die Komposition des Films bewegt sich an der Grenze zwischen Komödie und Drama, und es gibt zwei Hauptstränge: die Szenen mit den Tieren und die Beziehung zwischen der Hauptfigur und seiner Mutter. Für mich, Antonio und Illya Egorov(DOP)

of women in the army and in war. This research shows that the Ukrainian army is still very male-oriented and women do not feel completely free and equal there.

But I feel that the image of women is changing a lot during this war. Not only because of female soldiers, but also because of the women who are volunteering: women who are journalists, filmmakers, artists, doctors, etc. Women are no longer seen only as traditional guardians of the home and caring mothers and wives. I was also thinking about this in comparison to women's experiences in World War II because women were in charge of entire towns when the men were at war, or they served in the military, especially as medical personnel. Soviet women, especially, say in interviews that they were completely forgotten after [WWII] and the image of the male savior of the world came to the fore. This will not happen now because we live in a new era, in an era of information, where it is much more difficult for governments to conceal information because many people have access to it. So, I really hope that the experiences of women in war will not be forgotten after it ends. They will get attention because, of course, these experiences are different and also very important. Now it's just easier for us to talk about it.

Version: And vice versa, what does this situation with men do to the role of men?

Mariia: Historically, war has mainly been associated with men, at least in terms of representation. In Ukraine, however, there is a very, very strong feminist movement, albeit with numerous internal conflicts. Even though the image of men as typical war heroes is still very strong in Ukraine, Ukrainian feminism can achieve a lot. This image is deconstructed through many people, many artists and soldiers. I have many friends from the LGBTQ community who are also serving in the army and fighting for Ukraine. They're going through all the problems one can face in a society where homophobia and sexism—which war reinforces—still exist, but it's changing for sure.

Mark: The male part of the Ukrainian population is obliged to join the military. And at the moment, the male part between eighteen and sixty years old cannot leave the country. Women can cross the border freely. At the government level, there is a different perception of the role of women and men in this war. But I have not felt any pressure from any side since the invasion started in full—although I've been here in Europe and not gone back to Ukraine to defend my country or do what I should do legally. But I personally feel some pressure that comes from the perception of the role of men in society.



My thoughts are silent / Antonio Lukich / 2019

Version: The main character in *My Thoughts Are Silent* is practically the antithesis of this traditional image of masculinity. He is very tall, 215 cm, but delicate and seems very playful and sensitive. And I remember the subtle joke when the little soldier has to examine him and is forced to look up to him. That's really funny. There are a lot of ambiguous statements in this film. Can you tell us a little bit about the background of this film?

Rita: The film is based on the true story of Antonio Lukich's friend who was supposed to record various sounds of Ukrainian fauna for a job. And he decided to go on this work trip with his father. Antonio realized that the relationship between a child and parent would be a strong core for the scenario. The composition of the film oscillates on the border between comedy and drama and there are two main strands: the scenes with the animals and the relationship between the main character and his mother. It was the debut feature film for me, Antonio, and [cinematographer] Illya Egorov, and our ideas far exceeded the budget, which made pre-production and production time very difficult. But that forced us to look for new ideas that would benefit the film. Now, Antonio Lukich has a second feature film, *Luxembourg, Luxembourg*, that will be screened at the 79th Venice International Film Festival in the Horizons competition program—again a drama/comedy about twin brothers who meet their long-lost father in Luxembourg.



No obvious sings / Alina Gorlova / 2018

war es der erste richtige Spielfilm und unsere Ideen überstiegen bei weitem das Budget, was die Vorproduktions- und Produktionszeit sehr schwierig machte. Aber das zwang uns dazu, nach neuen Ideen zu suchen, die dem Film zugutekommen sollten. Inzwischen gibt es einen zweiten Spielfilm von Antonio Lukich, *Luxembourg, Luxembourg*, der bei den 79. Internationalen Filmfestspielen von Venedig im Wettbewerbsprogramm von Horizons gezeigt wird - wieder eine Drama-Komödie über Zwilling Brüder, die in Luxemburg ihren lange verschollen geglaubten Vater treffen.

Mark: Die Hauptrollen in dem Film spielten die Bandmitglieder von Kurgan & Agregat, die Brüder Ramil und Amil Nasirov. Diese Band und ihre Musik sind auch als ukrainisches Kulturzitat etwas ganz Besonderes. Ich möchte noch hinzufügen, dass es im Bereich des Kinos und der Kunst in der Ukraine sehr einfach ist, sehr bekannte und talentierte Leute auf Augenhöhe zu treffen und sich mit ihnen zu vernetzen. Die Beziehungen zwischen den Menschen sind in gewisser Weise sehr horizontal. Die Filme, die wir zeigen, haben einige wichtige Preise gewonnen, nicht nur in der Ukraine, sondern auch im Ausland.

Version: Für *My Thoughts Are Silent* haben die Autor*innen die Rechte am Spice-Girls-Song *Viva Forever* erworben. Das muss ziemlich teuer gewesen sein, also warum?

Rita: Antonio Lukich hat versucht, das Bild seiner eigenen Mutter nachzubilden, und Victoria Beckham ist ihre Lieblingsmusikerin.

Version: Im Film will die Hauptfigur nach Kanada auswandern, in der Ukraine versinkt sie bei dem Versuch, ein spezielles Geräusch einer Ente aufzunehmen, im Sumpf. Hat das eine Art symbolische Bedeutung?

Rita: Viele Menschen hatten den Wunsch, irgendwohin zu gehen, irgendwo im Westen zu leben und zu versuchen, ein besseres Leben in Europa, Amerika oder Kanada zu finden. Natürlich gab es eine Menge Probleme in der Gesellschaft und Korruption in der Regierung. Aber dieser Wunsch, woanders ein besseres Leben zu suchen, hat sich nach dem 24. Februar drastisch geändert und viele Menschen haben ihre Verantwortung für ihr Land erkannt.

Mariia: Als jemand, der selbst die Ukraine verlassen hat, würde ich sagen, dass dies für mich nie durch eine emotionale Verbindung zum Westen motiviert war. Ich war emotional und kulturell mit meinem Land immer sehr verbunden und hatte nie das Gefühl, es verlassen zu wollen. Aber manchmal steht man einfach vor der Frage, ob man die Möglichkeit hat, in seinem Bereich zu arbeiten und davon zu leben, oder ob man Zugang zu einer Ausbildung hat, die man in der Ukraine nicht hat. Leider ist es in

Mark: The main roles in the film were played by band members of Kurgan & Agregat, brothers Ramil and Amil Nasirov. This band, and their music, is also very special as a Ukrainian cultural code. I would also like to add that in the field of cinema and art in Ukraine it is very easy to meet and network with very well-known and talented people at eye level. The relationships between people are very horizontal in a way. The films we show have won some important awards, not only in Ukraine but also abroad.

Version: For *My Thoughts Are Silent*, the authors acquired the rights to the Spice Girls song *Viva Forever*. It must have been quite expensive, so why?

Rita: Antonio Lukic tried to recreate the image of his mother and Victoria Beckham is her favorite musician.

Version: In the film, the main character wants to emigrate to Canada. In Ukraine, while trying to record a special sound of a duck, he sinks in the swamp. Does this have some kind of symbolic meaning?

Rita: Many people had a desire to go somewhere, to live somewhere in the West and try to find a better life in Europe, America, or Canada. Of course, there were a lot of problems in society and corruption in the government. But this desire to look for a better life somewhere else has drastically changed after February 24th and a lot of people realized their responsibility to their country.

Mariia: As someone who left Ukraine myself, I would say that for me this was never motivated by an emotional connection to the West. I was always very emotionally and culturally connected to my country and never felt like I wanted to leave it. But sometimes you are just faced with the question of having the opportunity to work in your field and make a living from it or having access to an education that you don't have in Ukraine. Unfortunately, in the world, some countries have more problems than others. And leaving is not an easy decision and not an easy experience. There are many Ukrainians abroad, but I have a feeling that many of them have never forgotten their country and roots. Maybe the character of *My Thoughts Are Silent* expresses some harsh opinions like, „I will never come back.“ This is the main theme of the film. But these feelings are also motivated by some hopelessness because he needs new teeth and has no money for medical care.

Version: How do you judge the discussion, here in the West, about arms deliveries, pacifism, profiteers in the field of armaments or the energy industry, the role of the USA, etc.? What do you think about the interests of the different actors?

der Welt so, dass einige Länder mehr Probleme haben als andere. Und Wegzugehen ist keine leichte Entscheidung und keine leichte Erfahrung. Es gibt viele Ukrainer*innen im Ausland, aber ich habe das Gefühl, dass viele von ihnen ihr Land und ihre Wurzeln nie vergessen haben. Vielleicht äußert die Figur von *My Thoughts Are Silent* einige harte Meinungen wie: „Ich werde nie wieder zurückkommen“. Das ist das Hauptthema des Films. Aber diese Gefühle sind auch durch eine gewisse Hoffnungslosigkeit motiviert, denn er braucht neue Zähne und hat kein Geld für medizinische Versorgung.

Version: Wie beurteilt Ihr die Diskussion hier im Westen über die Waffenlieferungen? Die Fragen nach dem Pazifismus, den Profiteuren im Bereich der Rüstungs- oder Energiewirtschaft, der Rolle der USA, etc. Was denkt Ihr über die Interessen der verschiedenen Akteur*innen?

Rita: Es ist ein großes Privileg, in Bezug auf den Krieg in der Ukraine Pazifist*in sein zu können und irgendwo im Westen zu sitzen und endlose Gespräche und Diskussionen darüber zu führen, ob man Waffen in die Ukraine schicken soll oder nicht, ob die Ukrainer*innen Widerstand leisten oder den Völkermord an ihrem Volk und die Zerstörung ukrainischer Städte hinnehmen sollen. Ich denke, dass es unmöglich ist, diesen Krieg ohne Waffen zu gewinnen. Für mich ist das offensichtlich, denn Russland wird nicht aufhören und Putin will keine Verhandlungen mit der Ukraine. Er will ihr Territorium. Er will nicht, dass die Ukraine überhaupt existiert. Und das ist nicht erst seit 2014 so. Das hat mit unserer gemeinsamen Geschichte zu tun. Russland verfolgt dort eine imperialistische Agenda.

Mariia: Ich möchte noch hinzufügen, dass Investigate Europe¹ vor nicht allzu langer Zeit einen Bericht veröffentlicht hat, aus dem hervorgeht, dass die Länder der Europäischen Union seit 2014 für Hunderte von Millionen Euro Waffen an Russland verkauft und exportiert haben. Und ich finde es sehr seltsam, dass europäische und vor allem deutsche Intellektuelle das Bedürfnis haben, heute, wo die ukrainische Zivilbevölkerung in einem Völkermord vernichtet wird, einen offenen Brief an Deutschland zu schreiben und ihr Land zu mehr Pazifismus aufzufordern, während die europäischen Länder jahrelang, selbst nach dem Embargo, das nach 2014 gegen Russland verhängt wurde, immer noch Waffen nach Russland exportiert haben. Und mit diesen Waffen wird die Ukraine zerstört. Deshalb möchte ich diese Leute fragen: Wo waren Sie? Wo waren Sie acht Jahre lang? Warum waren Sie so still? Warum habe ich Ihren Protest nicht gehört und warum habe ich Ihre offenen Briefe an Ihr Land nicht gelesen, das die ganze Zeit über Waffen verkauft hat, um Ukrainer*innen zu töten? Und jetzt, wo wir versuchen, unser Heimatland zu schützen, warum ist das plötzlich ein Problem?

Ich habe das Gefühl, dass diese Art von offenen Briefen und Erklärungen nur dazu dienen, das heiße Thema auszunutzen, um sich selbst zu profilieren: „Ah, ich habe eine sehr entgegengesetzte Position. Ich vertrete nicht das offizielle Narrativ. Ich bin ein*e Intellektuelle*r mit einer anderen Sichtweise“. Denn anders kann ich mir diese Heuchelei nicht erklären.

Die Europäische Union muss aufhören, so zu tun, als ob sie nichts mit Russland zu tun hätte. Es gibt diese seltsame Dichotomie von Russland und der NATO. Russland und die NATO-Länder oder Russland und die Länder der Europäischen Union arbeiten zusammen. Vielleicht haben sie einen Konflikt auf der Ebene der diplomatischen Beziehungen, aber das ändert nichts an der Tatsache, dass die ganze Zeit über Geld von der Europäischen Union nach Russland geflossen ist und immer noch fließt.

Und deshalb ist es jetzt nur fair, der Ukraine zu helfen, das Problem zu lösen und den Krieg zu gewinnen, der nicht so zerstörerisch wäre, wenn der Westen früher reagiert und jegliche Beziehungen zu diesem Terrorstaat vollständig beendet hätte. Und wenn in einem Land Menschen getötet werden, wenn deine Freund*innen und deine Familie in ständiger Gefahr sind, ermordet zu werden, und wenn du Menschen verlierst, die du liebst oder kennst, dann willst du einfach, dass das aufhört, und die einzige Möglichkeit, die du hast, ist um Schutz und Waffen zu bitten. Man hat einfach keine andere Wahl.

Wir können sehen, was mit den besetzten Gebieten geschehen ist. Wir können sehen, was mit Bucha geschehen ist. Die Russen, da bin ich mir sicher, werden jeden töten, der ihnen nicht passt. Sie wollen diese Gebiete nur, um ihre Militärbasen dort zu behalten und sie als Parkplatz für ihre Panzer und aus reinen Macht- und Ressourcengründen zu nutzen. Und alle Menschen, die dort leben, werden einer sehr, sehr harten Welle der Unterdrückung und Gräueltaten ausgesetzt sein. Für mich ist es also keine Frage, wofür wir kämpfen.

Rita: It's a great privilege to be a pacifist in terms of the war in Ukraine and sit somewhere in the West and have endless conversations and arguments about whether or not to send weapons to Ukraine, whether Ukrainians should resist or whether they should accept the genocide of their people and the destruction of Ukrainian cities. I think that it's impossible to win this war without weapons. To me this is obvious because Russia is not going to stop and Putin does not want negotiations with Ukraine. He wants their territory. He doesn't want Ukraine to exist at all and that's not just since 2014, that's based on our common history. Russia has an imperialist agenda there.

Mariia: I would also like to add that Investigate Europe¹ published a report not too long ago showing that European Union countries have been selling and exporting arms to Russia for hundreds of millions of euros since 2014. I find it very strange that European, and especially German, intellectuals feel the need to write an open letter to Germany—when Ukrainian civilians are being destroyed in a genocide—and call on their country to be more pacifist, while for years—even after the embargo imposed on Russia after 2014—European countries were still exporting weapons to Russia. Ukraine is being destroyed with these weapons. So, I would like to ask these people: “Where were you? Where have you been for the last eight years? Why have you been so silent? Why didn't I hear your protests and why didn't I read your open letters to your country, which all this time has been selling weapons to kill Ukrainians? And now that we are trying to protect our homeland, why is this suddenly a problem?”

I have a feeling that these kinds of open letters and statements are just to exploit a hot topic, for people to profile themselves and say, „Ah, I have a very opposite position. I do not like the official representation. I'm an intellectual with a different point of view.“ I can't explain this hypocrisy in any other way.

The European Union has to stop pretending that it has nothing to do with Russia. There is this strange dichotomy with Russia and NATO. Russia and NATO countries, or Russia and European Union countries, are working together. Maybe they have a conflict at the level of diplomatic relations, but that doesn't change the fact that all along money has been flowing, and is still flowing, from the European Union to Russia.

So now it's only fair to help Ukraine solve the problem and win the war, which would not be so destructive if the West had reacted earlier and completely ended any relationship with this terrorist state. When people are being killed in a country and your friends and family are in constant danger of being murdered and you lose people that you love or know, you just want that to stop and the only option you have is to ask for protection and weapons. It's just not a matter of choice.



War Note / Roman Liubiy / 2020

We can see what happened to the occupied territories. We can see what happened to Bucha. The Russians, I am sure, will kill anyone who is not to their liking. They want these territories just to keep their military bases there and use them as a parking lot for their tanks and for pure power and resources. And all the people who live there will be subjected to a very, very harsh wave of repression and atrocities. So, for me, there's no question what we're fighting for.

No Obvious Signs (2018), dir. by Alina Gorlova
War Note (2020), dir. by Roman Liubiy
My Thoughts Are Silent (2019), dir. by Antonio Lukich / m.youtube.com/watch?v=Wbar3Nlm8
Mariupolis (2016), dir. by Mantas Kvedaravičius / takflix.com/en/films/mariupolis
Volcano (2018), dir. by Roman Bondarchuk / takflix.com/en/films/volcano

¹ Laure Brillaud, Ana Curic, Maria Maggiore, Leila Miñano & Nico Schmidt, "EU-Mitgliedsstaaten haben auch nach dem Embargo von 2014 Waffen nach Russland exportiert," Investigate Europe online, March 17, 2022, www.investigate-europe.eu/de/2022/eu-staaten-exportierten-waffen-nach-russland, accessed May 21, 2023.

Zain Raza: Professor Noam Chomsky, vielen Dank für Ihre Teilnahme an unserem heutigen Gespräch. Wie geht es Ihnen?

Noam Chomsky: Oh, ich muss Sie bitten, langsam und deutlich zu sprechen, denn ich höre nicht sehr gut.

Raza: Ich werde sehr langsam und deutlich sprechen. Ich möchte mit der Situation in der Ukraine beginnen. Der Krieg in der Ukraine dauert nun schon 111 Tage und Russland konzentriert sich hauptsächlich auf die östlichen Regionen. Die westlichen Länder, allen voran die Vereinigten Staaten, unterstützen die Ukraine finanziell und militärisch mit mehr als nur Raketenwerfern, Hubschraubern, gepanzerten Mannschaftstransportern und Flugabwehrraketen. Selbst Deutschland beschloss im April, die bisherige Politik, nur defensive Waffen zu liefern, zu ändern, und beliefert die Ukraine nun mit offensiven Waffen. Wie beurteilen Sie die bisherige Politik der USA und ihrer Verbündeten?

Chomsky: Eines müssen wir uns ganz einfach vor Augen halten. Ein Krieg kann auf zwei Arten enden: Entweder kommt es zu einer Kapitulation der einen oder der anderen Seite, oder eine diplomatische Einigung wird erzielt. Das ist eine Binsenweisheit, darüber lässt sich nicht streiten. Was ist aber eine diplomatische Einigung? Bei einer diplomatischen Einigung müssen beide Seiten die Situation akzeptieren, auch wenn es ihnen nicht gefällt. Das ist das Wesen einer diplomatischen Einigung. Betrachten wir nun die Politik. Die Politik der USA, die die NATO anführt, lehnt eine diplomatische Einigung ab. Das ist eindeutig. Dies wurde kürzlich auf dem Luftwaffenstützpunkt Ramstein in Deutschland bekräftigt, als die Vereinigten Staaten die NATO-Mächte und andere, die sogenannte Kontaktgruppe, einberiefen und im Grunde die Direktive festlegten: Der Krieg müsse bis zu einer schweren Beeinträchtigung Russlands fortgesetzt werden. Und zwar so gravierend, dass es zu keiner erneuten Aggression in der Lage ist. Denken Sie einmal 30 Sekunden lang darüber nach. Das bedeutet, dass Russland stärker beeinträchtigt werden müsste als Deutschland durch den Versailler Vertrag, denn dieser war offenbar nicht ausreichend, um Deutschland von einer erneuten Aggression abzuhalten. Das bedeutet also, dass Russland im Grunde – ich kann es nicht einmal beschreiben – vielleicht eine Art Morgenthau-Plan, der zwar nicht angenommen wurde, aber ein Versuch war, Deutschland in eine Agrargesellschaft zu verwandeln. Nun, soviel zur Logik.

Wenden wir uns den Tatsachen zu. Tatsache ist, dass Russland dies niemals akzeptieren wird. Niemals. Wenn das die Position der NATO ist, dann wird Russland mit Sicherheit die Waffen einsetzen, die es bekanntermaßen besitzt, um die Ukraine zu verwüsten und die Voraussetzungen für einen möglichen Atomkrieg zu schaffen, der alles vernichten könnte. Das ist die offizielle Strategie. Offizielle US-Politik. Es gibt eine Alternative. Man sollte nach einer diplomatischen Lösung streben. Vor der Invasion war das durchaus möglich. Aber wie die USA, das Außenministerium, offiziell erklärte, werden keinerlei russische Sicherheitsbedenken berücksichtigt, insbesondere keine Bedenken hinsichtlich eines NATO-Beitritts. Die Politik der USA besteht vielmehr darin, ein so genanntes erweitertes Programm zur Schaffung der Voraussetzungen für die Integration der Ukraine in die NATO umzusetzen. Jeder hochrangige US-Beamte, der sich in den letzten 30 Jahren – lange vor Putin – mit Russland beschäftigte, hat Washington unmissverständlich klar gemacht, dass ein NATO-Beitritt der Ukraine von keinem russischen Staatschef akzeptiert würde, weder von Jelzin, noch von Gorbatschow noch von Putin, von keinem. Nun, George Bush der Erste hat sich daran gehalten. Der zweite George Bush verwarf dies, er bot der Ukraine den Beitritt zur NATO an. Dagegen legten Frankreich und Deutschland damals vernünftigerweise ihr Veto ein. Aber die Macht der USA war so überwältigend, dass das Thema auf der Tagesordnung blieb und jetzt weiter ausgebaut wird. Das wiederum bedeutet: keine Diplomatie.

Die Alternative wäre die von mir soeben beschriebene. Russland wird, wenn die Notwendigkeit besteht, möglicherweise nicht, die vorhandenen Waffen einsetzen, von denen wir alle Kenntnis haben, um die Ukraine zu verwüsten und die Voraussetzungen für einen internationalen Krieg zu schaffen. Das ist im Grunde die derzeitige Situation. Es ist also in Ordnung, über die Lieferung von Waffen zu sprechen. Die Ukraine braucht Waffen zur Verteidigung, aber das verfehlt den Kern des Problems. Können wir die totale Vervüstung verhindern? Es kann diesbezüglich nur einen Weg geben, durch diplomatische Möglichkeiten. Die sind inzwischen begrenzt. Vor der Invasion waren sie umfassender. Jetzt haben sie sich natürlich reduziert, aber es gibt noch immer einige Möglichkeiten.

Raza: Der Krieg hat auch die Militärausgaben der westlichen Länder erhöht und den Ruf nach einem NATO-Beitritt anderer Länder wie Schweden, Finnland und anderen verstärkt. Deutschland investiert derzeit Hunderte von Milliarden Euro in das eigene Militär und kauft, unter anderem, amerikanische F-35-Tarnkappen-Kampffjets, die auch Atombomben tragen können, mit denen Russland angegriffen werden könnte. Welche Auswirkungen haben Ihrer Meinung nach Militärausgaben im In- und Ausland? Und wird die NATO-Erweiterung zum Schutz des Westens beitragen?

Chomsky: Eine interessante Situation entwickelt sich in den westeuropäischen Ländern, Schweden, Finnland, Deutschland und anderen. Einerseits zeigt sich eine gewisse Freude über die Tatsache, dass das russische Militär sich als Papiertiger erwiesen hat. Es war nicht einmal in der Lage, Städte zu erobern, die nur wenige Kilometer von der Grenze entfernt sind und von einer überwiegend aus Bürger*innen bestehenden Armee verteidigt werden. So wurde das ganze Gerede über die russische Militärmacht als leere Behauptung entlarvt und alle freuen sich darüber, wie wunderbar das sei. Das ist die eine Idee. Die zweite Idee besteht in der Vorstellung, dass wir uns so sehr vor dem Papiertiger fürchten müssen, dass wir

Zain Raza: Professor Noam Chomsky, thank you so much for joining us today. How are you?

Noam Chomsky: Oh, I have to ask you to talk slowly and clearly because I'm not hearing very well.

Raza: I will talk very slowly and clearly. I would like to start with the situation in Ukraine. The war in Ukraine has been going now for 111 days and Russia is focusing mainly on the eastern regions. Western countries led by the United States are supporting Ukraine financially and militarily with more than missile launchers, helicopters, armored personnel carriers, anti-aircraft missiles. Even Germany decided, in April, to break with its policy of only sending defensive weapons and is now supplying Ukraine with offensive weapons. How do you assess the policy of the US and its allies so far?

Chomsky: There's a very simple fact that we have to keep in mind. A war ends in one of two ways, either one side or the other capitulates, or else there's some kind of diplomatic settlement. That's a truism—can't debate it. What's a diplomatic settlement? A diplomatic settlement is something that each side tolerates, even if they don't like it. That's the nature of a diplomatic settlement. Now let's look at policy. US policy, which guides NATO, is to refuse a diplomatic settlement. That's very explicit. It was recently reinforced at the Ramstein Air Base in Germany, where the United States called together the NATO powers and others, called the Contact Group, and basically laid down the directive. The war must continue until Russia is severely harmed. In fact, harmed so severely that it will not be able to undertake any such aggression again. Now, think about that for thirty seconds. It means Russia must be harmed more than Germany was at the Versailles Treaty because that obviously wasn't enough to stop Germany from returning to aggression. So that means Russia has to basically be—can't even describe it—maybe something like the Morgenthau Plan, which was not accepted, but it was an effort to turn Germany into an agricultural society. Well, that so much is logic.

Let's turn to fact. Fact is, Russia is never going to accept this. Never. If that's the position that NATO is taking, then Russia will certainly use the weapons that we all know it has to devastate Ukraine and set the stage for a possible nuclear war, which may wipe out everything. That's official policy. Official US policy. Well, there is an alternative. Try to seek a diplomatic settlement. Now, before the invasion, that was quite possible. But as the US, the State Department, publicly stated, we will not take into consideration any Russian security concerns, no concerns about joining NATO in particular. In fact, US policy was to move toward what was called an enhanced program for laying the stage for Ukrainian integration into NATO. Every high US official who knows anything about Russia for the last thirty years, long before Putin, has made it very clear to Washington that Ukraine joining NATO is a red line that no Russian leader will ever accept: Yeltsin, Gorbachev, Putin, anyone. Well, George Bush the First lived up to that. The second George Bush dropped it when he invited Ukraine into NATO. That was vetoed at the time by France and Germany, sensibly. But US power was so overwhelming that it stayed on the agenda and now it's moving forward. This in turn means: no diplomacy.

That alternative is what I just said. Russia, if the need comes to that for them, may not use the weapons that, of course, they have—we all know that—to devastate Ukraine to set the stage for international war. That's basically the situation as it now stands. So just talking about sending weapons is okay. Ukraine needs weapons to defend itself, but it's missing the major point. Can we prevent total devastation? And there's only one way to do that. That's by pursuing diplomatic options. They have narrowed now. They were broader before the invasion. Now, of course they've narrowed, but still there's some openings.

Raza: The war has also driven up military spending in Western countries and increased calls for other countries such as Sweden, Finland, etc., to join NATO. Germany is now investing a hundred billion euros in its own military, including buying American F-35 stealth fighter jets that can also carry nuclear bombs capable of attacking Russia. Can you tell us about the impact that military spending at home and abroad has? And will NATO expansion serve to protect the West?

Chomsky: Well, there's an interesting situation developing in the Western European countries, Sweden, Finland, Germany, and others. On the one hand, they are gloating over the fact that the Russian military, who was demonstrated to be a paper tiger, couldn't even conquer cities a couple of kilometers from the border, defended by a mostly citizen's army. So, all the talk about Russian military power was exposed as empty and they are all now gloating about this, how wonderful it is. That is one idea. The second idea is that we have to be so terrified of the paper tiger that we have to vastly increase military spending. Germany alone will, under current projections, probably spend as much as Russia does on military spending and it is a far more advanced society, of course. That is Germany alone, not the rest of NATO and not of course the United States, which overwhelms everyone by a huge margin in military power.

So, there are at least two ideas. One, the Russian military is totally incompetent, can't conquer cities a couple miles from the border. Two, we have to be terrified of the paper tiger and rearm to the teeth. Actually, George Orwell had a name for that: he called it "doublethink," the capacity to have two contradictory ideas in mind and believe them both. He thought that was a property of ultra-totalitarian societies and obviously was wrong. [It] seems to be perfectly possible in free, democratic societies. If you can think of any other



Julian Assange mit Noam Chomsky in der equadorianischen Botschaft in London / 2015

die Militärausgaben enorm erhöhen müssen. Allein Deutschland wird nach den derzeitigen Prognosen wahrscheinlich ähnlich hohe Militärausgaben tätigen wie Russland und es ist natürlich eine weitaus fortschrittlichere Gesellschaft. Nur Deutschland allein, nicht die restlichen NATO-Mitglieder und natürlich auch nicht die Vereinigten Staaten, die mit ihrer militärischen Macht alle anderen übertreffen.

Es gibt also mindestens zwei Ideen. Erstens: Das russische Militär ist völlig inkompetent und kann nicht einmal Städte erobern, die nur ein paar Kilometer von der Grenze entfernt sind. Zweitens: Wir müssen uns vor diesem Papiertiger fürchten und massiv aufrüsten. George Orwell hatte eine Bezeichnung dafür, er nannte es „doublethink“. Die Fähigkeit, zwei widersprüchliche Ideen im Kopf zu haben und sie beide zu glauben. Er dachte, das sei eine Eigenschaft ultra-totalitärer Gesellschaften und hat sich offensichtlich geirrt. In freien demokratischen Gesellschaften scheint dies durchaus möglich zu sein. Wenn Ihnen eine andere Erklärung für diese Entwicklungen einfällt, würde ich sie gerne hören. Es besteht keine realistische Möglichkeit, dass Russland irgendjemanden angreifen wird. Das könnten sie kaum bewältigen. Sie mussten sich ohne das Eingreifen der NATO zurückziehen. Aber wir können uns fragen, warum. Warum sollten wir dies glauben?

Für Schweden ist das offensichtlich. Schweden verfügt über eine sehr bedeutende Militärindustrie, Saab ist ein wichtiger Produzent. Man hätte gern einen größeren Markt. Außerdem ist sowohl für Schweden, als auch für Finnland, eine weitere Militarisierung und eine tiefere Integration in die NATO wichtig. Schweden und Finnland sind bereits in das NATO-Kommando, in gemeinsame Übungen und so weiter eingebunden. Aber wenn sie sich auf einen vollständigen Beitritt zur NATO zubewegen, was bedeutet, dass sie die Vorherrschaft der USA akzeptieren – das macht die NATO aus –, dann trägt das zu einem weiteren Vorstoß nach rechts bei, um das zu demonstrieren, was von der Sozialdemokratie übrig geblieben ist. Und natürlich sind die mächtigen Wirtschaftskräfte, die rechtsgerichteten Elemente in beiden Ländern darüber sehr erfreut. Ich sollte hinzufügen, die Vereinigten Staaten sind hocherfreut. Abgesehen von der kriminellen Aggression hat Putin auch sehr töricht gehandelt. Er trieb Europa in die Hände Washingtons, das größte Geschenk, das er den Vereinigten Staaten machen konnte. Während des gesamten Kalten Krieges gab es im Wesentlichen zwei Möglichkeiten: Die eine war die so genannte atlantische Option, ein Beitritt zur NATO, um den Vereinigten Staaten untertan zu werden, eine Art Vasalleneid. Die zweite Option bestand in der Unabhängigkeit Europas, die manchmal als dritte Kraft in internationalen Angelegenheiten bezeichnet wird. Das waren de Gaulle, Willy Brandts Ostpolitik, Gorbatschows gemeinsames Haus Europa.

Tatsächlich schlug George Bush der Erste eine Partnerschaft für den Frieden vor, die sich davon nicht sonderlich unterschied. Clinton zerschlug dies, als er Bushs Versprechen missachtete, die NATO nicht weiter nach Osten auszuweiten. Und dann verstieß Bush der Zweite

explanation for that, I would like to hear it. There is no conceivable possibility that Russia will attack anyone. They can barely handle this. They had to back off without NATO involvement. But we can ask ourselves why. Why believe this?

Well, in Sweden it is perfectly obvious. Sweden has a very substantial military industry. [The] Saab industry is a major producer. They'd love to have a bigger market. Furthermore, for both Sweden and Finland a further militarization and deeper integration into NATO is important. Sweden and Finland are already integrated into the NATO command, joint exercises and so on. But if they move towards joining NATO totally, that means accepting US domination—that's what NATO is—then that helps move them further to the right to dismantle what's left of social democracy. And of course, powerful business forces and right-wing forces in both countries are delighted with this. I should say the United States is ultra-delighted. Putin, apart from the criminal aggression, also acted very stupidly. What he did was drive Europe into Washington's pocket, the greatest gift he could give to the United States. All through the Cold War there have been basically two options for NATO. One was what's called the Atlanticist option: [They] joined NATO to become subservient to the United States, kind of a vassal community. The second option was for Europe to become an independent force, sometimes called a "third force" in international affairs. That's de Gaulle, Willy Brandt's „Ostpolitik,“ and Gorbachev's "Common European Home."

Actually, George Bush the First proposed a "Partnership for Peace," which was not very different from this. Clinton dismantled it when he violated Bush's promise not to expand NATO to the east. And then the second Bush violated it radically, when he invited Ukraine into NATO. But these options were still available before the invasion. Emmanuel Macron had made some tentative gestures towards approximation. Putin, in his stupidity, totally rejected them and instead drove Europe into the hands of NATO. From the Russian point of view, [this is] utter imbecility apart from the criminality of the invasion. But the United States is utterly delighted. If you go to the offices of Lockheed Martin they are euphoric. Finally, they've been trying for years to get Europe to raise its military spending. They wouldn't do it. Now the fossil fuels. They've also been trying to get Germany to end Nord Stream. But it didn't get anywhere. Now Russia has handed it to the United States on a silver platter. I mean, from Russia's point of view, apart from the criminality of the aggression, it's completely stupid. But that's the way small groups of autocrats behave. Russia is now apparently run by a little clique of tough guys in Putin's close circle. They're interested in themselves. It's a kleptocracy. They are robbing the country blind. That's all they're thinking about. And they couldn't think through the fact that they're handing the United States a major gift. The United States is euphoric. Fossil fuel companies are delighted. They can now increase fossil fuel production, wrecking the environment, destroying the prospects for human life, and they're even praised for it. What could be better? So, Putin just ... it's almost unbelievable the stupidity.

gegen das Abkommen, als er der Ukraine einen NATO-Beitritt anbot. Diese Optionen waren auch vor der Invasion noch verfügbar. Emmanuel Macron hatte einige zaghafte Gesten der Annäherung gemacht. Putin hat diese in seiner Unvernunft zurückgewiesen und stattdessen Europa in die Hände der NATO getrieben. Aus russischer Sicht völliger Irrsinn, von der kriminellen Natur der Invasion ganz zu schweigen. Aber die Vereinigten Staaten sind hocherfreut. Wenn man in die Büros von Lockheed Martin blickt, herrscht dort Euphorie. Schließlich haben sie jahrelang versucht, Europa zu einer Erhöhung seiner Militärausgaben zu bewegen, ohne Erfolg. Nun die fossilen Brennstoffe. Sie haben außerdem versucht, Deutschland zur Beendigung von Nord Stream zu bewegen. Aber das hat nicht geklappt. Und nun serviert Russland den USA das Ganze auf einem Silbertablett. Ich meine, aus russischer Sicht ist das, abgesehen von der verbrecherischen Aggression, völlig idiotisch. Aber so verhalten sich kleine Gruppen von Autokraten. Russland wird jetzt offenbar von einer kleinen Gruppe harter Kerle im engen Kreis um Putin geführt. Sie sind ausschließlich auf sich selbst bedacht, es ist eine Kleptokratie. Sie rauben das Land gnadenlos aus. Das ist alles, woran sie denken. Dabei haben sie nicht bedacht, dass sie den Vereinigten Staaten damit ein großes Geschenk machen. Die Vereinigten Staaten sind euphorisch. Die Konzerne für fossile Brennstoffe sind begeistert. Sie können jetzt die Produktion fossiler Brennstoffe steigern, die Umwelt zerstören, die Lebensperspektiven der Menschen vernichten und werden dafür sogar noch gelobt. Was könnte besser sein? Putin hat also einfach ... es ist fast unfassbar, wie töricht er ist.

Raza: Die Situation in einem historischen Kontext zu begreifen, wie Sie sich bemühen, oder auch nur über die Risiken eines Atomkriegs zu sprechen, wird schnell als Whataboutism abgetan oder als Putin-Argumentation oder als Rechtfertigung für den russischen Krieg. Dies ist sowohl in den Leitmedien als auch in den sozialen Medien zu beobachten. Es hat den Eindruck, dass die einzige mögliche Antwort, die wir derzeit geben können, in einer Eskalation der Situation besteht. Wie können wir diese Debatten überwinden, mit denen versucht wird, die russische Invasion zu rechtfertigen, während zum Beispiel Sie und viele andere versuchen, einfach den Kontext und die Rolle, die der Westen gespielt hat, darzustellen?

Chomsky: Eines der auffälligsten Merkmale des modernen Zeitalters ist der gravierende Rückgang des rein rationalen Diskurses. Die Art von Kommentaren, die Sie überall hören, ist einfach unglaublich. Abgesehen von der offiziellen US-Politik halten führende Persönlichkeiten wie Richard Haas, eine wichtige Figur der Außenpolitik, des Council on Foreign Relations und ähnlichem, Reden, in denen sie erklären, dass wir den Sieg der Ukraine sicherstellen müssen. Das Gleiche hört man von Personen in Deutschland. Was soll das heißen? Wie kann die Ukraine Russland besiegen? Sie können so viele Waffen in die Ukraine liefern, wie Sie wollen, sie werden Russland damit nicht besiegen. Jeder, der etwas Verstand hat, weiß das. Das Gleiche gilt für Deutschland. Das, was man in den sozialen Medien vernimmt, auf die Sie sich bezogen haben, ist eine andere Form des totalen Schwachsinn. Es gibt keine Möglichkeit, die Invasion zu rechtfertigen. Keine. Sie können zu Recht sagen, dass eine Provokation stattgefunden hat. Ja, die Art von Provokation, die ich bereits erwähnt habe. Wenn die USA erklären, sie würden keine Rücksicht auf russische Sicherheitsbedenken nehmen, während sie die Ukraine gegen die Ratschläge so ziemlich aller hochrangigen US-Beamten, die sich damit auskennen, einschließlich der derzeitigen und früheren CIA-Direktoren, in das NATO-Militärkommando einbinden wollen, ist das alles eine Provokation. Aber Provokation ist keine Rechtfertigung. Eine kriminelle Aggression ist durch nichts zu rechtfertigen. Diese Art von Verbrechen ist gleichzusetzen mit dem Einmarsch der USA in den Irak und dem Einmarsch von Hitler und Stalin in Polen. Das Nürnberger Tribunal bezeichnete diese Handlungen als das „höchste internationale Verbrechen“. Es unterscheidet sich von anderen Kriegsverbrechen dadurch, dass es die Gesamtheit des Bösen umfasst, das darauf folgt. Das ist die russische Invasion. Ohne Rechtfertigung. Provokation im Übermaß. Keine Rechtfertigung. Auch hier muss erst ein wenig nachgedacht werden, um das zu verstehen.

Aber ein paar Minuten Nachdenken übersteigt anscheinend die Kapazität eines Großteils der sozialen Medien, ebenso wie die Kapazität der führenden Persönlichkeiten in Deutschland, den Vereinigten Staaten und anderen, die vollkommenen Unsinn reden. Wenn man fragt, wie erreicht die Ukraine einen Sieg über Russland, ohne dass die Ukraine völlig verwüstet wird? Völlig eindeutig. Aber anscheinend jenseits der Kapazität des Denkvermögens. Ich sollte hier vielleicht noch etwas anderes erwähnen. Ich bin sicher, Sie kennen die berühmte Weltuntergangsuhr des Bulletin of the Atomic Scientists, die jetzt 100 Sekunden vor Mitternacht anzeigt. Drei Gründe werden dafür genannt: Einer ist die wachsende Gefahr eines Atomkriegs. Der zweite Grund ist das Versagen bei der Bewältigung der Klimakrise, die durch die russische Invasion noch verschärft wurde. Und der dritte Grund ist der Zusammenbruch des Raumes für rationalen Diskurs. Das war bereits vor der Invasion so. Jetzt ist es noch schlimmer. [...]

Raza: Ich möchte einige sozioökonomische Angelegenheiten beleuchten. In den westlichen Ländern ist die Inflation hoch. In den USA wurde im Mai mit 8,6 % die höchste Rate seit 40 Jahren verzeichnet, in Deutschland waren es 7,9 %. Was ist Ihrer Einschätzung nach die Ursache dafür? Ist es der Krieg in der Ukraine? Westliche Sanktionen, die Löhne der Arbeitnehmer*innen oder die Profitgier der Kartelle für fossile Brennstoffe? Einige behaupten sogar, dass die Sozialausgaben während der COVID-Krise jetzt die Inflation verursachen würden. Was kann zum Schutz der Öffentlichkeit getan werden und wie schätzen Sie die Inflation ein?

Chomsky: Zunächst ist festzuhalten, dass die starke Inflation bereits vor der Invasion in der Ukraine bestand, was sie zwar verschärft hat, aber nicht sehr stark. Betrachtet man die Daten, so war sie vorher fast genauso hoch. Unter den Wirtschaftswissenschaftler*inne

Raza: Understanding the situation in a historical context like you are attempting to do, or even talking about the dangers of nuclear war, is quickly dismissed as whataboutism or peddling Putin talking points or justifying the Russian war. This has been happening on the mainstream media as well as social media. It seems that the only answer we can give here at the moment is to escalate it. How can we overcome these debates trying to justify the Russian invasion, while, for example, you and many others try to simply present the context and the role that the West played?

Chomsky: One of the very striking features of the modern age is the serious decline in simply rational discourse. The kind of commentary that you hear across the board is just unbelievable. So, one of the leading figures in ... apart from official US policy, you find people like Richard Haas—a major figure in foreign policy, the Council on Foreign Relations and so on—making speeches in which he says we have to ensure that Ukraine wins the war. You hear the same from people in Germany. What does that mean? How does Ukraine defeat Russia? You can pour all the arms you want into Ukraine; it's not going to defeat Russia. Everybody with a brain knows that. The same in Germany. What you hear on social media, that you're referring to, is another form of total nonsense. There is no way to justify the invasion. None. You can say correctly that there was provocation. Yes, [the] kind of provocation that I mentioned. When the US says it's not going to consider Russian security concerns when it's been moving to integrate Ukraine into the NATO military command—against the advice of just about every high US official that knows anything about this, including the current and past CIA directors—that's all provocation. But provocation does not yield justification. There is nothing that can justify criminal aggression, a kind of crime that ranks with the US invasion of Iraq, the Hitler and Stalin invasion of Poland. These are what the Nuremberg Tribunal called the “Supreme International Crime,” different from other war crimes in that it includes the totality of evil that follows. That's the Russian invasion. No justification. Plenty of provocation. No justification. Now again, it takes a few minutes of thought to understand this.

But a few minutes of thought is apparently beyond the capacity of much of the social media, just as it is beyond the capacity of the leading figures in Germany, the United States, and others who are talking perfect nonsense. When you ask, “How do you proceed to get Ukraine to defeat Russia, short of Ukraine being totally devastated?” [It's] perfectly obvious, but apparently beyond the capacity of thought. I should mention maybe something else here. I'm sure you're familiar with the famous Doomsday Clock of the Bulletin of the Atomic Scientists, now saying 100 seconds to midnight. They give three reasons. One is the growing threat of nuclear war. Two is failure to deal with the crisis of climate destruction, both made worse by the Russian invasion. And the third is the collapse of an arena of rational discourse. That was before the invasion. Now, it's worse. [...]

Raza: I want to examine some socioeconomic issues. Inflation is running high in Western nations. The US experienced the highest rate in forty years at 8.6% in May, whereas Germany experienced 7.9%. What, in your assessment, is driving this? Is it the war in the Ukraine? Western sanctions, workers' wages, or the fossil fuel cartels' grief of profitability? Some even claim that social spending during COVID is now causing inflation. What can be done to protect the public and how do you assess inflation?

Chomsky: Well, first of all, the high inflation was prior to the Ukraine invasion. That exacerbated it, but not by very much. [When] you look at the figures, it was almost as high before. There's a lot of debate, amongst the economists, of what's causing it. But the basic consensus, I think, is that the main factor that's causing it is supply chain disruptions. The globalization, the neoliberal globalization project, followed business principles. That means: try to be as efficient as possible. Don't waste anything. Well, that's a program for disaster. It means if anything goes wrong, everything collapses. We're seeing that dramatically in the United States with the health system, not so much in Germany. The United States has a scandalous health system, it is run on business principles. No excess capacity, no excess beds, because that's not efficient. So, what happens when COVID comes? No beds in the hospitals. No resources for testing. You work by business principles, you can be efficient as long as nothing goes wrong, as soon as it does it is a disaster. You have container ships piled up in the Los Angeles harbor and cannot unload them. Well, all of this is combining with the fact that during the worst of the pandemic, people were cutting down on spending. Now there's a tremendous amount of demand, supplies aren't coming in. Yes, you get inflation. There's another factor: monopolization. That was the result of the neoliberal programs and their German equivalents and so on. Austerity. These have all led to sharply reduced regulation and increased concentration of economic power in almost every domain. Agriculture, manufacturing, energy. Sharp moves towards monopolization. Well, monopolization means you have the capacity to raise prices and they're doing it. There're tremendous corporate profits in the last couple of years. [A] large part of it is just, they're free to raise prices as much as they want. That's a major factor in inflation: energy, agriculture, just about every area. Well, all of these things combined, you have serious economic problems. [...]

Raza: I'm not sure if you heard about this because I read that you don't look at Hollywood a lot, but there was a big trial with this Hollywood actor, Johnny Depp, and his ex-wife, Amber Heard. The trial was followed by millions, and even billions, of people worldwide. Almost all major media outlets gave razor sharp coverage of the trial. By contrast, however, the freedom-of-the-press trial of the century, the case of Julian Assange, who may be extradited to the US soon, has not received even a fraction of this coverage. Can you explain why people are so disinterested in the case of Assange?

n gibt es viele Diskussionen über die Ursachen dafür. Aber der Grundkonsens ist, glaube ich, dass die Unterbrechung der Versorgungsketten der Hauptverursacher ist. Die Globalisierung, das neoliberale Globalisierungsprojekt, folgte wirtschaftlichen Grundsätzen. Das bedeutet, dass so effizient wie möglich vorgegangen werden soll. Keine Verschwendung. Aber das ist ein Programm für Katastrophen. Denn sobald ein Problem auftritt, bricht alles zusammen. Wir sehen das dramatisch in den Vereinigten Staaten beim Gesundheitssystem, nicht so sehr in Deutschland. Die Vereinigten Staaten haben ein skandalöses Gesundheitssystem, es wird nach unternehmerischen Prinzipien geführt. Keine zusätzliche Kapazität, keine zusätzlichen Betten, denn das wäre nicht effizient. Was passiert also im Falle von COVID? Keine Betten in den Krankenhäusern. Keine Ressourcen für Tests. Man arbeitet nach unternehmerischen Grundsätzen, Effizienz ist gewährleistet, solange keine Probleme auftreten, aber sobald es zu Problemen kommt, droht eine Katastrophe. Im Hafen von Los Angeles stapeln sich Containerschiffe, die nicht entladen werden können. Zu all dem kommt noch hinzu, dass die Menschen während der schlimmsten Zeit der Pandemie, ihre Ausgaben gekürzt haben. Inzwischen ist die Nachfrage enorm hoch, und die Versorgung ist nicht mehr gegeben. Ja, das führt zu Inflation.

Es gibt einen weiteren Faktor: Die Monopolisierung. Sie war das Ergebnis der neoliberalen Programme oder der deutschen Äquivalente davon und dergleichen. Austerität. All dies führte zu einem drastischen Rückgang an Regulierungen und einer zunehmenden Konzentration wirtschaftlicher Macht in fast allen Bereichen. Landwirtschaft, Produktion, Energie. Ein deutlicher Schritt in Richtung Monopolisierung. Monopolisierung bedeutet, dass die Möglichkeit zur Erhöhung der Preise gegeben ist und das ist auch der Fall. In den letzten Jahren gab es enorme Profite für die Konzerne. Das liegt zum großen Teil an der Freiheit, die Preise beliebig zu erhöhen. Dies ist ein wichtiger Faktor für die Inflation: Energie, Landwirtschaft, so gut wie alle Bereiche. Alle diese Faktoren zusammengenommen führen zu ernsthaften wirtschaftlichen Problemen. [...]

Raza: Ich bin mir nicht sicher, ob Sie von diesem Thema gehört haben, denn ich habe gelesen, dass Sie sich nicht viel mit Hollywood befassen. Es fand ein umfangreicher Prozess im Fall des Hollywood-Schauspielers Johnny Depp und seiner Ex-Frau Amber Heard statt. Der Prozess wurde von Millionen, sogar Milliarden von Menschen weltweit verfolgt. Fast alle großen Medien berichteten ausführlich über den Prozess. Im Gegensatz dazu wurde über den bedeutendsten Prozess des Jahrhunderts bezüglich der Pressefreiheit, den Fall Julian Assange, der möglicherweise bald an die USA ausgeliefert wird, nicht einmal ein Bruchteil davon berichtet. Können Sie uns erklären, warum sich die Öffentlichkeit so wenig für den Fall Assange interessiert? Und warum die Medien den Fall ignorieren und so etwas wie einem Hollywood-Skandal viel mehr Aufmerksamkeit schenken als einem skandalösen Verfahren, bei dem es um Pressefreiheit und Demokratie geht?

Chomsky: Julian Assange beging ein schweres Verbrechen. Er agierte als aufrichtiger Journalist. Das kann nicht zugelassen werden. Die herrschenden Machtapparate haben ein Interesse daran, dass gewisse Dinge vor der Bevölkerung verborgen bleiben. Dagegen hat Assange verstoßen. Er hat der Bevölkerung Informationen zugänglich gemacht, auf die sie ein Recht hat und die die herrschenden Machtsysteme ihr vorenthalten wollen. Informationen über Kriegsverbrechen, zum Beispiel. Ein Verbrechen. Das muss bestraft werden. Seit sechs Jahren wird er deshalb unter Bedingungen gehalten, die fast an Folter grenzen. Zuerst isoliert in einer Wohnung, denn die ecuadorianische Botschaft ist eine kleine Wohnung. Ich habe ihn dort besucht. Er hatte weniger Rechte als ein Gefangener in der Todeszelle, der wenigstens nach draußen gehen und die Sonne sehen kann; nicht so Assange. Dann steckten die Briten ihn in ein Hochsicherheitsgefängnis, weil er die Kaution nicht entrichtete. Der UN-Berichterstatter über Folter bezeichnete dies als regelrechte Folter. Er ist persönlich, offen gesagt, am Ende.

Jetzt droht ihm die Auslieferung an die Vereinigten Staaten, wo er den Rest seines Lebens in einem Hochsicherheitsgefängnis verbringen könnte: Das ist die Strafe für ein schwerwiegendes Verbrechen. Die Bürger*innen werden nicht über Dinge informiert, von denen sie Kenntnis haben sollten, die Mächtigen verhindern dies. Dass die meisten Journalist*innen ihn nicht verteidigen, ist empörend. Sie sind diejenigen, die ihn an vorderster Front unterstützen sollten. Einige tun es, darunter einige sehr gute, aber zu viele eben nicht. Das ist ein echter Skandal. Auch ein Skandal in Australien. Er ist ein australischer Staatsbürger. Australien hätte von Anfang an auf seine Auslieferung nach Australien drängen müssen. Weltweit hat man Angst, den Vereinigten Staaten auf die Füße zu treten. Spezialist*innen für internationale Beziehungen können ihre Essays veröffentlichen, aber Tatsache ist, dass die Welt ähnlich geführt wird wie die Mafia. Wenn der Pate Befehle erteilt, befolgt man sie besser, sonst gerät man in Schwierigkeiten. Wir erleben das überall.

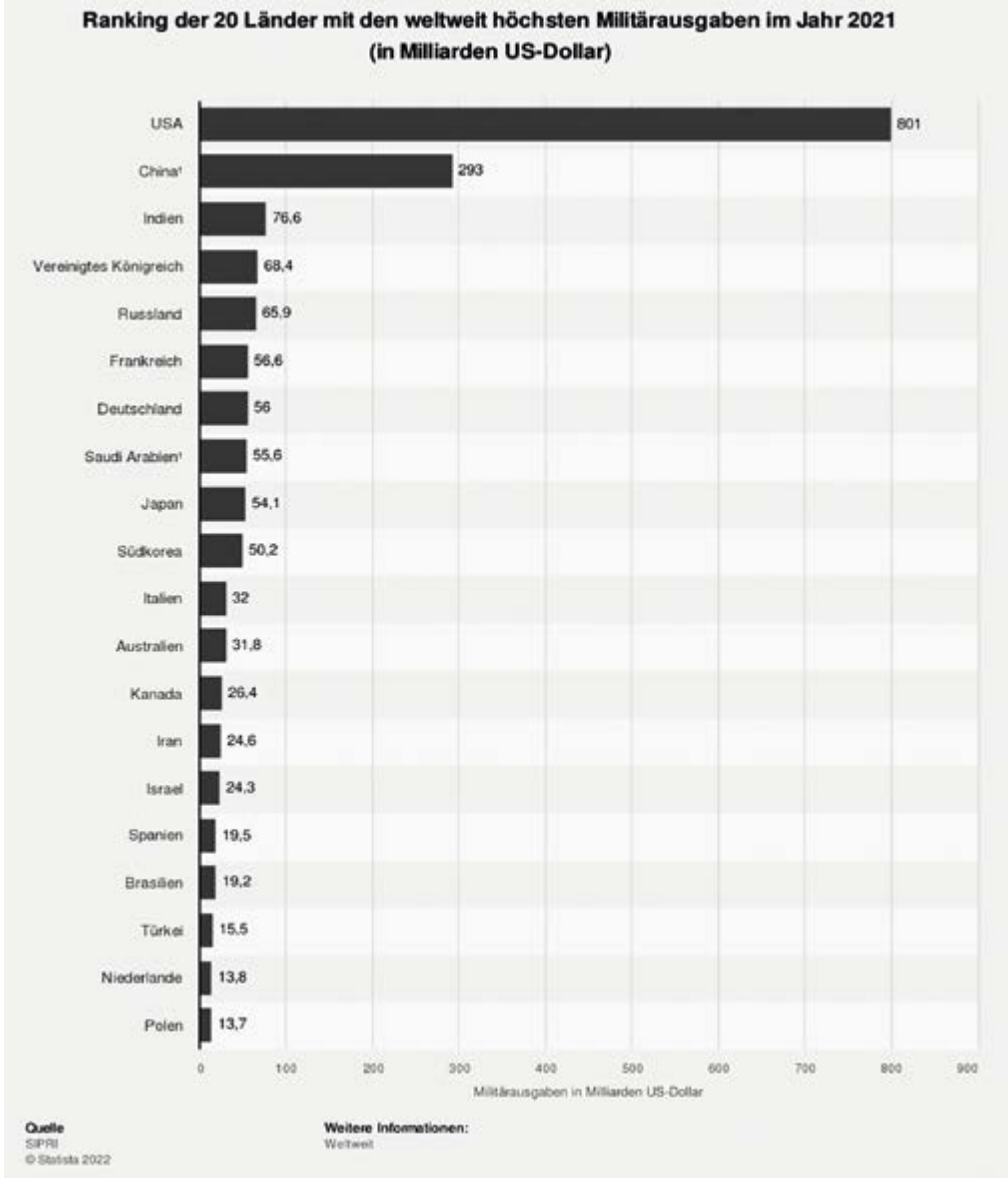
Nehmen wir zum Beispiel die Situation im Iran. Die Vereinigten Staaten sind aus dem gemeinsamen Abkommen, dem Atomabkommen, ausgestiegen und haben damit gegen die Anordnungen des Sicherheitsrates verstoßen. Sie verhängten sehr harte Sanktionen, um den Iran für die Verletzung des Abkommens durch die Vereinigten Staaten zu bestrafen. Europa ist darüber nicht erfreut. Europa ist gegen die Sanktionen und hat sich nachdrücklich gegen sie ausgesprochen, dennoch befolgt es sie. Es hält sich an sie. Denn der Pate darf nicht verärgert werden. Glauben Sie, was Sie möchten, aber so funktioniert die Welt nun einmal. Dasselbe gilt für die Kuba-Sanktionen: 60 Jahre Folter gegen Kuba. Die ganze Welt spricht sich dagegen aus. Schauen Sie sich die UN-Abstimmungen an, 184 zu 2, die Vereinigten Staaten und Israel, aber weiterhin halten sich alle daran. Der gleiche Grund: Verärgere den Paten nicht, denn er verfügt über genügend Waffen, um dich zu bestrafen. Und dank Putins Dummheit nun sogar noch mehr.

And why the media ignores it and gives something like a Hollywood scandal much more coverage than a scandal involving freedom of the press and democracy.

Chomsky: Well, Julian Assange committed a major crime. He acted as an honest journalist. Can't have that. There are things that systems of power want to be concealed from the population. Assange violated that. He brought to the general population information that they have every right to have and that power systems don't want them to have. Information about war crimes, for example. That's a crime. You have to be punished for that. So, he's been kept in conditions of virtual torture for six years now. First isolated in an apartment, the Ecuadorian embassy is a small apartment. I visited him there. He had fewer rights than a prisoner on death row who can at least walk outside and see the sun; not Assange. Then the British put him in a high security prison for the crime of not paying bail. The UN Rapporteur on Torture simply described this as torture. He is personally frankly destroyed.

Now he's facing extradition to the United States where he could spend the rest of his life, such as it is, in a high security prison. Well, that's punishment for a major crime. You don't tell citizens things they ought to know but the powerful don't want them to know. The failure of most journalists to defend him is outrageous. They're the ones who should be right in the front defending him. Some are, very good ones, but too many are not. It's a real scandal. Also, a scandal in Australia. He is an Australian citizen. Australia should have been pressing hard for him to be released to Australia at the very beginning of this. Everyone in the world is afraid of stepping on the toes of the United States. Might as well face it: the world is ... you know, international relations specialists can publish their essays, but the fact is that the world is run very much like the Mafia. If the Godfather lays down orders, you better follow them or you're in trouble. We see this all over.

Like take the Iran situation. The United States pulled out of the joint agreement, the nuclear agreement, in violation of Security Council orders. It imposed very harsh sanctions to punish Iran for the fact that the United States is violating the agreement. Europe doesn't like it. Europe opposes the sanctions and it's spoken out strongly against them, but it follows them. It adheres to them. Because you don't anger the Godfather. Pretend whatever you like, but that's the way the world works. Same on the Cuba sanctions; sixty years of the torture of Cuba. The whole world is against it. You look at the UN votes, 184 – 2, United States and Israel, but everyone adheres to it. The same reason: you don't anger the Godfather, he has plenty of weapons to punish you. More weapons, thanks to Putin's stupidity.



Auszug aus einem Interview von Zain Raza mit Naom Chomsky im Auftrag von acTVism Munich, einem unabhängigen und gemeinnützigen Mediennetzwerk vom 15.6.2022

<https://www.activism.org/politics/noam-chomsky-ukraine-russa-nato-assange>
<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1104744/umfrage/aender-afrikas-mit-den-hoechsten-militaerausgaben>

Version: Bei deinen Arbeiten geht es immer um Bewegung. Wieso ist das für dich so wichtig, diese Bewegung in der Kunst?

Hans Schabus: Ich denke, dass das mein Interesse an Skulptur ist. Skulptur ist ein Motiv für Bewegung, sie kennt keinen idealen Betrachter*innenstandpunkt, so wie ein Bild, Foto, Theater oder Kino. Da setzt oder stellt man sich hin und schaut auf etwas, auch wenn man sich darauf zu oder wegbewegt. Skulptur will erfahren werden, das heißt, sie bildet ein ganz aktives Bezugsfeld zu meinem Körper, sie fordert ein Verhältnis, um sie zu ergründen und deswegen bin ich in Bewegung. So ist die Skulptur im weiteren Sinne ein Werkzeug, um Bewegung zu veranschaulichen.

Version: Teilweise lenkst du auch die Bewegungsabläufe der Besucher*innen, du assoziiert Bewegung, wie z.B. bei dieser Treppenskulptur, oder du setzt dich selbst in Bewegung wie bei deinen Radtouren quer durch Amerika oder vom Norden Europas in den Süden. Und auch bei den Ausstellungen, denkst du den Weg vom Atelier ausgehend zur Institution mit.

Hans: Genau, und das ist schon eine Bezugnahme, denn es beginnt mit einem existenziellen Vorgang oder einem Befragen der eigenen Situation: Wo bin ich überhaupt, was tue ich da? Wie kommen wir überhaupt dorthin? Und was ist da? Grundsätzliche Fragen an mich selbst, an meine Umgebung und an mein Gegenüber und diese Befragungen münden dann eben in verschiedene Vorgehensweisen. Die Situation zu begreifen, ist die Grundlage für Entscheidungen. Für mich ist die Erfahrung jenseits des Visuellen wichtig und interessant, eine physische Wahrnehmung eines Raums, einer Ausstellung oder einer Arbeit. Und deshalb geht es auch darum den*die Betrachter*in zu aktivieren, dieses Verhältnis aufzubauen oder zu befragen.

Version: Nehmen wir das Kunsthaus Bregenz als Beispiel. Es scheint, als denkst du dich vom Atelier aus zum Kunsthaus hin und darüber hinaus noch weiter. So als würde diese Institution als solche vollkommen egal sein. Sie steht da halt einfach herum. Institutionskritik ist vielleicht nicht das richtige Wort, aber dein Vorgehen hat etwas Anarchisches. Du akzeptierst sie eigentlich nicht.



Atelieransicht / 2023

Hans: Ich versuche die Institution durch ihre Umgebung zu begreifen oder zu kontextualisieren. Die Institution ist also im besten Falle eine Marke auf einer Reise. Das ist etwas, was mich in der Tat immer wieder beschäftigt, schon bei meiner ersten institutionellen Ausstellung in der Secession. Das war ein Versuch, die Repräsentation zu brechen und zu hinterfragen. Es ging darum, buchstäblich andere Wege zu finden, die Institution zu bearbeiten oder sich in sie hineinzuarbeiten. Einfach andere Zugänge zu finden, also nicht von vorne, sondern von hinten oder unten oder oben, um zu zeigen, dass es um grundsätzliche Anliegen geht. Auf welchen Fundamenten die Institution steht und was Hierarchien sind.

Version: Ist das nicht eigentlich gleichgültig? Letztendlich geht es doch um den Raum, egal was draufsteht. Theoretisch könnte es auch ein ausgeräumtes Geschäftslokal sein.

Hans: Ja, das schon, aber gehen wir zu den Beispielen, Secession und Kunsthaus Bregenz zurück. Ich wollte nicht, dass die Menschen über den Haupteingang in den Hauptraum kommen. Es war mir einfach unangenehm, mich dieser Bedeutung zu ergeben. Oder auch der Pavillon in Venedig, da einfach drüber zu bauen, mich nicht vereinnahmen zu lassen von dieser Struktur, von dieser Bedeutung und Repräsentation. Es geht darum, dass du eher den Hintereingang suchst und quasi den Dienstboteneingang nimmst, als den roten Teppich. Einerseits ist es so wie du sagst, der Raum ist ein Raum und der Raum erfordert prinzipielle oder grundsätzliche Reflexion, Vorgehen und Interessen. Aber zur Hinwegung ist es für mich

tatsächlich immer interessant, einen anderen Zugang oder Weg zu finden als den, der mir in erster Linie angeboten wird.

Version: Also Raum als Skulptur, könnte man ja sagen.

Hans: Unbedingt, der Raum ist eine Skulptur. Der Luftraum in einer Architektur ist die größtmögliche Skulptur. Es geht eigentlich um diese.

Version: Wenn du die Radtouren machst, gibt es ja keinen architektonischen Raum, außer du sitzt im Zug. Wie fasst du das als Skulptur auf, diesen Raum, der da entsteht?

Hans: Für mich ist das eine Form von Vermessung, also skulpturale Vermessung. Ein in Bezug setzen oder auch sich in ein Verhältnis setzen. Wenn man so etwas macht, hat man viel Zeit darüber nachzudenken, was Raum an und für sich ist, wie er sich gliedert und strukturiert, die Strukturen, Landschaft, Gesellschaft. Wo Bewegung auf Stillstand, oder vermeintlichen Stillstand trifft, am Rand der Straße, passieren unglaublich interessante Dinge. Der Konflikt, der da entsteht. Mich interessiert Bewegung im Verhältnis zum Stillstand. Auch meine Bewegung oder die Bewegung der Besucher*innen einer Ausstellung im Verhältnis zur manifesten Architektur, zum Stillstand.

Version: Vermessen hat ja auch immer etwas mit Marken setzen zu tun, hast du da ein Konzept, wie z.B. alle 20 Kilometer eine Postkaste schreiben?

Hans: Ich weiß die Tagesdaten, ich kenne meine Route. Eigentlich geht es darum, einen Weg zu finden, unterwegs möglichst wenig Entscheidungen treffen zu müssen und das kann ich im besten Fall, wenn ich weiß, ich fahre heute von da nach dort. Dann haben wir auf dem Weg nichts anders zu tun, als dorthin zu kommen. Die Befreiung liegt eigentlich in diesem starren Konstrukt der Route.

Version: Du legst also ein Raster fest, dann ist es ein Prozess, den du durchläufst. Diese Arbeit könnte doch eigentlich als Kunstwerk oder als künstlerische Arbeit auch ohne jedes Überbleibsel bestehen.

Hans: Das sind auch grundsätzliche Fragen. Was ist das Werk oder durch was manifestiert es sich?

Version: Dann gibt es aber diese Salben, die du in der Ausstellung zeigst, die Hundeleine, oder die Postkarten. Und es gibt den Film, eine Art Zeitraffer, 30 Sekunden pro Tag. Das ist ja etwas anderes, als die Reise. Der Prozess als Kunstwerk, wie vermittelt sich der?

Hans: Das sind Formen von Wegmarkierungen, die ich da mache. Eigentlich sind das Dinge, die in Zwischenräumen passieren. Aber diese Markierungen haben natürlich nicht denselben Informationsgehalt. Die Frage ist, wie kann ich meine Existenz, meine Situation, meine Bewegung, wie kann ich dem etwas abringen? Ich habe mich immer wieder mit dem kalendarischen Fortlauf der Dinge beschäftigt. Es gibt ein Zitat von Leibnitz: „Der Raum ist die Ordnung gleichzeitig existierender Dinge und die Zeit ist die Ordnung des Aufeinanderfolgens.“ Wie begreife ich mich in diesen Phänomenen oder in diesem Kosmos. Ich versuche, einen Filter zu finden, wie ich bestimmte Prozesse durchlebe. Das Atelier steht hier für das Sesshafte, um nicht zu sagen den Stillstand, und wird dem Unterwegssein oder der Bewegung gegenübergestellt. Welche Elemente gibt es bzw. welche strukturellen Überlegungen kann ich anstellen, um das in irgendeiner Weise abzubilden? So gesehen ist so eine Reise für mich auch der Versuch dem Vorgang etwas abzurufen. Das ist für mich als Künstler wichtig. So ist es auch mit den täglichen 30 Sekunden Video zur Seite. Das hat vielleicht auch etwas mit einer Form von Kontrolle bzw. ihrem Verlust zu tun. Ich muss nicht darüber nachdenken und das schönste Bild auswählen. Aber über die Summe der Bilder entsteht etwas, ich sehe wie sich die Landschaft verändert, wie sich der Kontinent zeigt. Das sind für mich schon Dinge, die es auch zu begreifen gilt. Ich würde jetzt nicht sagen, was ist das eigentliche Werk? Das gehört für mich zusammen.

Version: Aus dem was man nicht überschauen kann, eine Struktur zu gewinnen und über diese Struktur etwas zu zeigen?

Hans: Es ist eine Form von Kartografie. Egal, ob es im Atelier ist, in der Landschaft oder in der Bewegung.

Version: Du gehst ja nicht nur vom Atelier aus, du verschiebst die Räume, indem du das „Sesshafte“ auch ausstellst. Da gibt es einerseits das Atelier wie in der Secession und dann die mobile Bar, einen Container, den man beliebig aufstellen kann. Und dich interessiert auch die Bar an und für sich, da gibt es dann schnellen Service, da kann man Leute kennen lernen und da gibt's auch manchmal Konzerte. Was war für dich eigentlich diese Intention der Bar, die noch dazu mobil ist?

Hans: Die Bar ist ein Ort, der für Künstler*innen wichtig ist, weil wir viel Zeit alleine verbringen, um aus unseren Rändern heraus die Dinge zu aktivieren, die wir im Ver-



Atelieransicht / 2023

hältnis zur Gesellschaft abbilden wollen, und deswegen sind die Bars immer wichtige Verhandlungsorte, wo man wieder Gemeinschaft erfahren und in Kommunikation treten kann. Egal, ob man sich ganz konkret über solche Dinge unterhält oder man sich einfach zerstreut. Grundsätzlich ist das ein interessanter Träger für Kunst. Wir kennen ja diese Tschocherl, die innen voller Privatmythologie sind. Diese Ansammlung von Dingen nach außen zu kehren und innen etwas ganz Nüchternes zu machen, das war meine Überlegung. In der Galerie wollte ich mich auch autark machen in dem Sinne, dass ich ein eigenes Klo habe, Wasser und so weiter. Die Bar war dann einmal in der Woche nach den Öffnungszeiten der Galerie geöffnet, während der Galerie-Öffnungszeiten konnte man um die Bar nur herumgehen, aber nicht hinein. Nach den Öffnungszeiten einmal in der Woche konnte man in die Bar hinein, aber nicht rundum gehen. Andere grundsätzliche Überlegungen waren für mich auch Fragen des Austausches und der Ökonomie. In einem Raum wie der Galerie, wo es um Verkauf und Präsentation geht, mich hinzustellen und Getränke zu servieren. Und diese Getränke kosten etwas und ich habe ein Einkommen in der Galerie, außerhalb der Öffnungszeiten.

Version: Du stülpst quasi das Private in das Professionelle, Distanzierte hinein, so wie eine Gebärmutter.

Hans: Interessant, ja. Im MUMOK war für mich tatsächlich die Herausforderung, einen Weg zu finden, die Bar trotzdem mit dem öffentlichen Raum zu verbinden, weil ich unten im Erdgeschoss des Museums keinen eigenen Zugang legen konnte. Deswegen wollte ich, dass die Besucher*innen des *Café Hansi* keinen Eintritt fürs Museum zahlen müssen, aber sehr wohl für die Getränke. Wenn die Bar offen war konnten sie sich an der Kasse einen Gutschein fürs *Café Hansi* holen und wenn sie gescheit waren, haben sie sich einfach die Ausstellung angeschaut und sind vielleicht gar nicht in die Bar gegangen. Aber dadurch, dass man umsonst in die Bar gehen konnte, war sie mit dem öffentlichen Raum verbunden. Die Motive für das *Café Hansi* sind eben diese Fragen der Autonomie und des Teilens. Was wir alle tun als Künstler*innen ist teilen. Wir leben von dem Umstand des Teilens und das ist in einer Bar natürlich schön veranschaulicht.

Version: Du arbeitest ja auch viel mit Text, wie literarische Titel oder die Druckerplatten in der Galerie Krinzinger. Welchen Stellenwert hat für dich Text? Ist er Material wie Stein oder Holz?

Hans: Ich sehe Sprache als ein Werkzeug für Kommunikation. Wenn ich direkt mit Text arbeite, wie bei den Druckerplatten, geht es darum mit Informationen zu arbei-

ten. Text ist ganz strukturelle, grundsätzliche Information und darüber hinaus gibt es bestimmte Titel und Sätze, um Inhalte, Bedeutung und Überlegungen zu bearbeiten? Die Sprache ist eine Form von Wahrnehmungsapparatur. Versprachlichen heißt ja auch verschriftlichen, versinnbildlichen, visualisieren, also das Wahrnehmen besprechen. Sprache ist Ordnung, das heißt, ich ordne die Dinge und strukturiere die Verhältnisse, die in der Arbeit passieren oder in der Beschäftigung mit bestimmten Themen. Sprache hat in der Hinsicht viele verschiedene Qualitäten: einerseits das Fragmentieren, dann wieder das Zusammensetzen und die Zwischenräume, die sich dadurch ergeben, das was zwischen den Wörtern oder den Buchstaben steht. Sprache erzeugt einerseits Lehrstellen und gleichzeitig Perspektive, Fokus und Bestimmtheit. Das ist vergleichbar mit der Form der Wegmarken.

Version: Waren das gesammelte Druckerplatten oder hast du die aufbereiten lassen?

Hans: Tatsächlich nicht. In den Druckereien wurde mir gesagt, dass sie relativ schnell recycelt werden. Die drucken auf beiden Seiten, dann werden sie geschreddert und wieder eingeschmolzen. Wir haben diese Konzertposter mit genau dieser Information [Konzerte, die während der Pandemie nicht stattfinden konnten] nachgesetzt. Manche habe ich im Internet gefunden, andere haben wir nachgestellt und belichten lassen. Ursprünglich wollte ich ja nur die Platten für die Installation haben, aber dann habe ich sie auf Chinapapier gedruckt, vorne und hinten. Für mich ist es immer wieder wichtig diesen Bruch zu suchen, dass nach einer großen Arbeit wieder etwas Kleines passiert, dass ich mir einen anderen Weg suche und etwas Ephemereres mache.

Version: Da fallen ja auch die Kataloge bzw. Künstlerbücher darunter, die du gemeinsam mit der Grafikerin Dorothea Brunialti machst. Das sind eigentlich eigene künstlerische Arbeiten, wo sich z.B. Skulpturen miteinander unterhalten, die Sammlung der Absagen an Gordon Matta Clark oder der Kalenderkatalog vom Kunsthaus Bregenz.

Dein Biennale-Projekt 2005 zeigte schon so etwas wie die Essenz von allem, mit dem du dich beschäftigst. Es gibt die Bewegung, die Videos der Anreise, die kartografische Auseinandersetzung, die Verkehrung von innen und außen, es gab diese Klappen, durch die man rausschauen konnte und natürlich den Berg. Wie war das eigentlich? Der Ort ist ja nicht unbedingt prädestiniert für so ein Monsterprojekt.

Hans: Ich hab mir da schon schwer getan ... österreichischer Pavillon. Mein erster Impuls war, ich will nicht da drinnen sein. Ich will drüber oder dahinter oder davor oder was auch immer. Ich hab dann nach einem Motiv gesucht, vor dem Berg gab es ande-



Atelieransicht / 2023

re Motive. Ich habe mich mit einem Zirkuszelt beschäftigt, mit einer Achterbahn und bin dann auf diesen Berg gekommen. Ich bin ja direkt an der italienischen Grenze aufgewachsen, wir haben als Kinder immer in den Schützengraben des ersten Weltkriegs am Bergkamm gespielt und jede Menge Überbleibsel gefunden. Der erste Weltkrieg war sehr präsent. Der Berg ist deshalb so interessant, weil er nicht nur Form, sondern auch Behälter ist. Das hat mich in der Verbindung mit dem Hoffmann Pavillon irgendwie interessiert. Hoffmann ist eine der österreichischen Ikonen der Architektur. Er hat einen Pavillon gebaut, den er als das Tor zum Süden bezeichnete. Kaum war man drinnen in dem Tor, war man auch schon wieder draußen, hinten war eine Mauer und hinter der Mauer war noch eine Mauer. Und dann hab ich mich natürlich gefragt, was ist das für ein Tor zum Süden? Am letzten Ende der Giardini war das eine ziemlich verwahrloste Situation – räumlich –, wenn man das als Tor nimmt.

Version: Die Ambivalenz an der Lage ist interessant, denn man ist einerseits Teil der Biennale, dann aber doch wieder nicht. Aber dieser axiale Bau? Eigentlich geht man schon lieber hindurch als links und rechts in die Kabinette, die mit unserer heutigen Kunst auch nicht mehr so viel zu tun haben.

Hans: Da sind natürlich einige Aspekte dazugekommen: Diese Insel ist erst Ende des 19. Jahrhunderts aufgeschüttet worden, mit dem neuen Hafen, und Venedig ist einfach erstarrt, ohne besondere Tiefen und Höhen. Dieser Umstand des Hineinschütters in die Lagune ist eine Methode, wie sie ihr Land gewonnen haben. Und mir war es eine Methode den Pavillon zu überschütten.

Version: In der letzten Zeit haben wir öfter über den Zusammenhang von Kunst, Denkmälern und nationaler Repräsentanz diskutiert. Wie siehst du das in dem Zusammenhang?

Hans: Es ist eine Zuweisung, eine Vereinnahmung. Aber man kann sich frei machen. Deswegen waren das auch genau meine Überlegungen, sich in irgendeiner Weise selbst zu ermächtigen. Das Wort Pavillon kommt ja vom Schmetterling, der für kurze Zeit seine volle Schönheit zeigt. Und jetzt haben wir dort aber lauter Pavillons, die Zement gewordene Grabsteine sind. Die stehen alle unter Denkmalschutz, unglaublich alte Schmetterlinge, die ihre Schönheit schon verloren haben. Wie begegnet man denen? Und das war dann eben diese Baracken-Architektur aus Teerpappe und Holz mit dem Titel *Das letzte Land*. Das Beste war, dass ich zwei Tage nach der Eröffnung schon im Flieger nach L.A. gesessen bin, zum Schindler Stipendium. Ich war einfach weg und hab danach fast nichts mitbekommen. 2005 war das Internet auch noch etwas anderes. Man ist schon sehr ausgesetzt und wird verwendet, von wem auch immer.

Version: Du hast bei Bruno Gironcoli studiert und jetzt eine Professur an der Angewandten. Wie hat sich das Studium seither verändert? Damals gab es mehr oder weniger zwei Alternativen: Analog oder digital, man hat das Konzept Stadt infrage gestellt, weil das Internet immer besser funktioniert hat, und es gab natürlich die damals neue elektronische Musik der 90er-Jahre. Heute gibt es ganz andere Bruchstellen.

Hans: Das Studium war damals emanzipatorischer mit Blick auf Gesellschaft, etwas anderes zu machen, neue Wege zu finden. Der Betreuungslevel war viel niedriger gemessen an dem, was heute stattfindet. Es gibt andere Angebote, man ist in diversen Kreisläufen eingebunden, auch im internationalen Austausch. In dieser Hinsicht bin ich genauso Lernender wie Lehrender, so wie die Studierenden Lehrende und Lernen-de sind. Ich schau mir ein Stück weit selber zu, wie ich gewesen bin oder wie ich jetzt wäre. Das Tolle und das Großartige am Jungsein ist, dass es ein fast bedingungsloses Vorne gibt. Und wenn wir alt werden, dann merken wir, wie größer und mächtiger das Hinten wird und dieses Hinten auch eine große Belastung sein kann. Es ist schön zu sehen, dass es diese Belastung bei den Jungen nicht gibt. Deswegen kann ich ihnen schwer etwas zuschreiben, wie sie sich womöglich fühlen in dem Verhältnis, wie ich mich damals gefühlt habe. Gleichzeitig denke ich mir, wir stehen heute wirklich anders in der Welt und wir haben in einem viel stärkeren und umfassenderen Umfang mit den Konsequenzen unserer Gesellschaft zu tun, als wir es damals hatten, als wir studiert haben vor 25, 30 Jahren. So dass wir nicht mehr über einen emanzipatorischen Ort reden können, sondern dass es da um andere Konsequenzen im Verhältnis zur Gesellschaft geht.

Version: Würdest du sagen, dass es einen stärkeren Professionalisierungsdruck gibt?

Hans: Der Professionalisierungsdruck ist sowieso immer stark und groß, das war er auch damals. Aber womöglich ist es heute schwieriger, einen Weg zu finden. Ich sehe es wirklich nicht so, dass wir Menschen für den Kunstmarkt ausbilden, sondern dass wir gemeinsam an einer Form von ästhetischer Begleitung unserer Gesellschaft arbeiten. Erfahrung und Wissen behindert auch. Deswegen ist die Jugend so wichtig, weil sie uns zeigt, dass wir weitermüssen.

Version: In deinen letzten Arbeiten ...*das weite Land, woher sie kommt*, *MANDA*, *Café Vienne* oder *Courage* beschäftigst du dich mit den Lebensgeschichten vor allem jüdischer Frauen und Künstlerinnen der 1930er-Jahre. Was interessiert dich an diesen Frauen?

Isa Rosenberger: Was mich schon lange begleitet, ist ein Interesse an diesen verbor-genen, vergessenen und vernachlässigten Geschichten und das sind eben oft Frauenge-schichten. Begonnen hat das eigentlich schon 2001 mit einem Stipendium in Sarajewo. Damals habe ich angefangen mich mit den Transformationsprozessen in Osteuropa auseinanderzusetzen und auch mit damit einhergehenden ökonomischen Prozessen. Irgendwann war mir klar, dass ich auch mit der Geschichte, in der ich verwurzelt bin, arbeiten muss. Und beschäftigt man sich mit österreichischer Geschichte, ist man sehr bald beim Nationalsozialismus. Es geht um Geschichten, die es wert sind, noch einmal angeschaut und vielleicht auch für unsere Gegenwart aktiviert zu werden. Oft bin ich über die Orte auf diese Lebensgeschichten gekommen. Eine Freundin hat mir ein Buch über Ausdruckstanz im Wien der Zwischenkriegszeit geschenkt und so habe ich erfahren, dass diese Tänzerinnen sehr oft in Volkshochschulen aufgetreten sind, vor allen Dingen in der Volkshochschule Ottakring, die eine wichtige Plattform für die Avant-gardekultur der Wiener Moderne war. Es gab den Anspruch, Kultur und avanciertes Wissen in die Arbeiter*innenvorstadt zu bringen. Und für diese Tänzerinnen, die nicht in der Oper haben auftreten können, waren die Volkshochschulen wichtige Bühnen. Dort wurde viel experimentiert, auch als Ausdruck von Freiheit. So bin ich auf Gertrud Kraus gestoßen, ihr gesellschaftspolitisch wacher Zugang und ihr Engagement haben mich sehr interessiert. Sie ist dann nach Tel Aviv emigriert und hat den israelischen Mo-dern Dance mitbegründet. Eigentlich geriet sie später, als Martha Graham und Modern Dance aus den USA in Israel wichtig wurden, noch einmal in Vergessenheit. Später hat sie als Malerin und Bildhauerin gearbeitet und war eine engagierte Pädagogin.

Version: Bei deiner Bauhaus-Arbeit *MANDA*, spielt die Ausbildung von Frauen im Hin-tergrund ja auch eine Rolle. Da wurden Frauen zwar per Statut gleichberechtigt zum Studium zugelassen, aber in der Umsetzung sah das ganz anders aus.

Isa: In Wirklichkeit sind die Frauen, zumindest während eines Großteils des Bestehens des Bauhauses, bis zu 90% in die Weberei abgeschoben worden. Nur die Bühnenwerk-statt, die fakultativ war und für die es keine handwerkliche Ausbildung brauchte, bot auch für die Frauen einen relativ großen Freiraum. In meiner Arbeit wird explizit ange-sprochen, dass Tanz in Wirklichkeit nie ein Hierarchieverhältnis von Choreograph*in zu Tänzer*in sein kann, sondern dass es immer um einen Dialog geht, denn nur die Tänze-rin kann sagen, was überhaupt möglich ist und wie sie etwas körperlich umsetzen kann. Also geht es auch darum, dass Manda von Kreibitz, die den Stäbetanz gemeinsam mit Oskar Schlemmer entwickelt hat, nicht genannt wird, während um Oskar Schlemmer ein Mythos gebaut wurde. ...*das weite Land, woher sie kommt* und *MANDA* haben für mich viel miteinander zu tun, denn beide Male geht es, durch die Brille des Tanzes, um eine Reformpädagogik und die Vernachlässigung der Leistungen von Frauen. Wobei die Volkshochschule eher anti-elitär war, wir gehen wirklich in die Arbeiter*innenvorstadt, und das Bauhaus natürlich eher elitär, in beiden Fällen ging es aber um den Ansatz einer neuen Pädagogik, wenn auch aus verschiedenen Richtungen.

Version: Die Performances wie z.B. der Stäbetanz haben einen stark fiktionalen Anteil, auch wenn sie als eine Art Reenactment angelegt sind. Du kooperierst dabei meist mit Tänzerinnen, Sängerinnen oder Schauspielerinnen, die ihre eigene Interpretation ein-bringen. Welche Bedeutung haben diese Kooperationen für dich?

Isa: Ich würde sie als Annäherungen bezeichnen, weil wir eben nicht reenacten können, was wir nicht wissen. Für mich ist der Begriff der temporären Allianz sehr wesentlich. Darunter verstehe ich, dass man unterschiedliche Kompetenzen und Interessen zusam-menbringt, bei den Tänzerinnen ganz spezifisch ihr Körperwissen. Ich suche nach den Personen, mit denen ich diese Projekte realisieren kann. Andrea Amort, eine Wiener Tanzhistorikerin, hatte mir Loulou Omer empfohlen und als wir uns das erste Mal im Kaffeehaus trafen, erzählte sie mir, dass ihre Mutter eine Schülerin von Gertrud Kraus in Tel Aviv war. Sie hatte ihr erzählt, dass sie als kleines Mädchen immer wieder die Straße hinunter ging und Klaviermusik aus einem Kellerlokal hörte. Dort fand der Unterricht von Gertrud Kraus statt, wo sie später eine Gratis-Ausbildung erhalten sollte, weil ihre Familie so arm war. Letztlich war es nicht nur eine Tanz-, sondern eine Kunstausbildung mit Musik und Malerei. Loulou Omer selbst spielt Klavier, sie singt, sie tanzt und spricht im Video. Das meine ich mit Körperwissen, das über Gertrud Kraus an die Mutter weitergegeben wurde und von der Mutter an die Tochter und dann so wieder zurück-kommt auf diese originale Bühne.

Version: Diese originalen Bühnen und Orte sind dir sehr wichtig. Entweder sind sie Drehorte für deine Filme oder sie bilden die Architekturen für deine Installationen. Aber auch in älteren Arbeiten wie *Nový Most* oder *Ružinov* spielt die Architektur des Ortes eine große Rolle.

Isa: Orte sind für mich Träger von Erinnerung oder auch von Ideen oder Wissen.

Version: Kann es sein, dass wir die Ideen der Moderne nicht verstanden haben? Mo-derne bedeutet eigentlich Reduktion. Deine Filmsettings sind jedoch sehr individuell gestaltet, wie z.B. das Café Jelinek, die Tapeten, die gelbe Farbe an der Wand, der grüne

Tisch oder dieser angehobene doppelte Boden. Wenn man sich unsere Räume heute anschaut, dann sind die Wände alle weiß, die Böden sind überall gleich grau, auch in Galerien und Ausstellungsräumen. Nehmen wir die Moderne zu ernst?

Isa: Wo du das ansprichst, fällt mir gerade ein, dass Tim Ingold für mich eine wichti-ge Inspiration war, als ich am Bauhaus-Projekt recherchiert habe. In *A Brief History of Lines* sagt er, dass man alles – singen, tanzen, sprechen, erzählen, leben – an der Linie festmachen kann. Das kann man sowohl auf den Stäbetanz beziehen, als auch auf die in diesem Fall gebrochenen Lebenslinien. Dann schreibt er aber, dass wir die Moder-ne immer mit der geraden Linie assoziieren, die mit einer Klarheit verbunden wird, in Wirklichkeit aber eine irrationale Linie ist, die eigentlich in etwas Totalitäres münden kann. Ich hatte ja das Glück zwei Monate im Oskar-Schlemmer-Meisterhaus wohnen zu dürfen und konnte erleben, wo diese Ideen herkommen, dort ist alles bunt und liebevoll gestaltet, alle Details bis hin zur Türklinke. Die Räume strahlen eine erstaunliche Gebor-genheit aus. In der heutigen Architektur ist davon vieles verloren gegangen und eine Reduktion übriggeblieben, die oft fast ein bisschen brutal und lebensfeindlich wirkt. Für Alexander Gottlieb Baumgarten, ein Philosoph, der Mitte des 18. Jahrhunderts den Begriff der Ästhetik überhaupt erst eingeführt hat, war Ästhetik die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis. Der ganze Körper nimmt etwas wahr und das ist eigentlich ein Gedanke, den ich auf meine Ausstellungen zu übertragen versuche. Es geht ja auch um unsere Körpererfahrung und einen Erfahrungsraum, in dem alle Sinne gefordert sind.



MANDA, 2023, / Courage, 2015 / Ausstellungsansicht Kunsthaus Graz / 2023

Version: Es gibt die historische Erzählung, in Form von Archivmaterial, Performances an für die Erzählung wichtigen Orten, du involvierst Historikerinnen und Wissenschaft-lerinnen, die Displays spielen eine wichtige Rolle bei der Besucher*innenführung ... Du spannst einen sehr dichten Referenzbogen, der das Thema aus unterschiedlichsten Perspektiven beleuchtet. Wie entwickelst du diese Arbeiten? Wie gehst du vor?

Isa: Das ist immer ein Vortasten, bei dem auch der Zufall eine große Rolle spielt. Ich finde in der Recherche etwas, das mich interessiert und eine Richtung vorgibt. Zum Beispiel hatte ich dieses Bild vom Stäbetanz, das bei mir lange im Atelier hing und mit dem ich etwas machen wollte. Zufällig habe ich dann Tim Ingold gelesen und wollte eigentlich etwas auf der historischen Bauhausbühne machen. Aber ich wollte kein Reenactment machen, außerdem ist mir diese historische Bühne ideologisch zu aufgeladen. Dann machte ich einmal eine Tour durch die Bauhaus-Depots mit und dachte mir: Das ist ein guter Ort. Einerseits wird dort jenes gesammelt, was wert erscheint, aufge-hoben zu werden, andererseits ist das aber auch ein Ort des Vergessens, wo Dinge viel-



Got it rough 'cause I'm a she, 2021 / Ausstellungansicht Kunsthaus Graz / 2023

leicht jahrzehntelang verstauben. Und es ist auch der Ort, der für alles steht, was nicht gesammelt wird und das ist historisch gesehen oft die Kunst von Frauen und die performative Kunst. Diese verschiedenen Bedeutungsebenen haben mich dazu bewogen, das Video dort zu drehen. Das war ein bisschen kompliziert, in einem Museumsdepot mit vielen wertvollen Gegenständen zu filmen, zwei Personen mussten uns immer begleiten. Drei Tage lang sind die Tänzerin Celia Millan und ich durch das ganze Depot gegangen, haben viele Fotos gemacht und überlegt, was interessante Szenen sein könnten. So haben wir einen Drehplan entwickelt. Das war ein gemeinsames Herantasten.

Version: Auch wenn es in deinen Arbeiten um die Geschichte dieser Frauen geht, um die Brüche in ihren Lebensläufen, verweisen sie doch immer wieder auf gegenwärtige Situationen. Gerade in der gegenwärtigen politischen Lage. Glaubst du, dass sich Geschichte wiederholt, besonders dann, wenn sie nicht wirklich aufgearbeitet ist?

Isa: Das ist für mich ein ganz wesentlicher Leitgedanke. Wenn ich mich mit der Vergangenheit auseinandersetze, setze ich mich immer auch mit der Gegenwart und der Zukunft auseinander. Und ich mag den Untertitel von Kurt Kladlers Text (in *Schatten, Lücken, Leerstellen*) *Wenn die Gegenwart Licht und Schatten auf die Vergangenheit wirft*. Wir schauen immer mit unserer Gegenwart auf die Vergangenheit, die Schatten der Vergangenheit sind nicht losgelöst von der Gegenwart und unseren Erfahrungen. Das Erinnern an sich ist eine Tätigkeit, ein imaginativer und schöpferischer Prozess. Ich glaube nicht, dass wir rekonstruieren können, was wirklich war. Erinnerung ist immer auch etwas Imaginatives. Aber wir können versuchen, uns anzunähern und auch Formen des Handelns zu finden, die vielleicht inspirierend sind. In *Espiral* habe ich sehr explizit versucht, auszudrücken, dass sich Geschichte zwar nicht eins zu eins wiederholt, aber in Spiralen immer wieder Echos von etwas kommen, was schon einmal war, und dass wir uns anschauen können, wie andere damit umgegangen sind.

Version: Ist es wirklich so, dass das Erinnern widerständig sein kann? Eigentlich müsste doch jeder wissen, was vor 70, 80 Jahren passiert ist. Glaubst du, dass das Öffnen der Erinnerungsräume das Widerständige befördern kann?

Isa: Ich finde es spannend, darauf hinzuweisen, was gewesen ist und inwiefern das eine Inspiration sein kann. Stella Kadmon kam mit dem ersten Schiff nach dem Krieg zurück nach Wien und gründete 1948 das Theater der Courage in Wien, das seit 1960 in den bis heute bestehenden Räumlichkeiten am Franz-Josefs-Kai angesiedelt war. Als Jüdin

widmete sie sich dezidiert dem Antifaschismus. Emmy Werner erzählt in dieser Arbeit (*Courage*), dass in den Stücken gesellschaftspolitische Themen bis hin zur Abtreibung behandelt und zum Teil im ORF live übertragen wurden. Da wurden gesellschaftliche Debatten angestoßen, um Wirksamkeit zu entfalten und Handlungsmodelle zu entwickeln, die auch für uns interessant sind.

Version: Geht es dabei um Selbstermächtigung oder Selbstwirksamkeit von Frauen oder Migrant*innen?

Isa: Ein Ausgangspunkt für *...das weite Land, woher sie kommt* war das Stück *Die Stadt wartet* von Gertrud Kraus, das 1934 auf der Bühne im damaligen Volksheim aufgeführt worden ist, basierend auf dem Märchen *Musik der Großstadt* vom Maxim Gorki. Darin geht es um einen „Knaben“, der vom Land in die Stadt geht, und den Zwiespalt zwischen seiner Angst zu vergessen, was er hinter sich lässt, und vor dem, was auf ihn zukommt, und seiner Erwartung und Vorfreude. Für mich lag es nahe, das mit dem gegenwärtigen Thema der Migration zu verknüpfen, deswegen habe ich in der Volkshochschule einen Workshop mit migrierten Jugendlichen gemacht. Das war ein ganz pragmatischer Zugang. Wir haben über Zeichnung und Tanz ihren Weg in die Stadt nachbearbeitet und dabei ist eigentlich etwas sehr Schönes entstanden. Da schließt sich auch wieder der Bogen zu Gertrud Kraus, die nach Palästina emigrieren musste, während diese Jugendlichen hauptsächlich aus diesem arabischen Raum immigriert sind.

Version: Du arbeitest ja immer wieder mit marginalisierten Gruppen von Menschen wie in *Monument for the Women's Center*, wo du mit einer Gruppe von Frauen aus einer ehemaligen Filmfabrik in der DDR arbeitest oder in *Got it rough 'cause I am a She* mit drei von Obdachlosigkeit bedrohten Frauen, die jetzt in der VinziRast Wien leben.

Isa: Ja, meistens sind es Frauen, mit denen ich zusammengearbeitet habe. Das sind alles in irgendeiner Form Expertinnen, Expertinnen des Alltags. Mir geht es dabei weniger um Selbstermächtigung, wie du vorhin gesagt hast, sondern darum wie man sich austauschen und gemeinsam Wissen generieren, produktiv machen und zur Verfügung stellen kann. Es geht eigentlich in allen Projekten auch um Fragen der Ökonomie und um die Wechselwirkung zwischen Individuum, dem gesellschaftlichen Rahmen und den Spielraum, den wir selber haben. Im selben Jahr (1928) als Manda von Kreibitz den Stäbetanz entwickelte, war auch Lu Märten am Bauhaus. Die Schriftstellerin und Frauenrechtlerin schrieb schon 1914 in *Die Künstlerin*, dass der neuen kapitalistischen Entwicklung nie



...das weite Land, woher sie kommt, 2020 / Ausstellungansicht Kunsthaus Graz / 2023

eine Neuorganisation des privaten Raumes erfolgt sei. Sie analysierte damals schon, dass die Care-Arbeit, wie wir es heute nennen, immer bei den Frauen liegt. Und diese Thematik findet auch in der Arbeit mit den Frauen aus der VinziRast ihren Widerhall, wenn die Rede davon ist, dass die Covid-Pandemie Frauen überproportional getroffen hat, weil Care-Arbeit meist nach wie vor von Frauen geleistet wird und auch häusliche Gewalt stark zugenommen hat.

Version: Wie gehst du auf diese Frauen zu? Bzw. welche Rolle nimmst du in dieser Zusammenarbeit ein? Normalerweise bist ja diejenige, die in dem Moment nicht in derselben Position ist.

Isa: Das ist natürlich eine heikle Frage. Bei diesen temporären Allianzen bringen wir alle unsere Interessen und unsere Kompetenzen ein, genauso stelle auch ich meine Kompetenzen zur Verfügung. Bei den von Obdachlosigkeit bedrohten Frauen trafen wir uns zum Beispiel auch als Künstlerinnen. Margaret Carter ist eine Jazzsängerin, die im Porgy & Bess auftritt und Offizierin der US-Force war, eine sehr beeindruckende Frau, die jetzt aus verschiedenen Gründen in der VinziRast lebt. Eine zweite hat in Odessa bildende Kunst studiert und eine wirklich beeindruckende Ausstellungsliste, die dritte kommt aus der Textilbranche. Alles Frauen mit wertvollen Kompetenzen. Ich bringe meine künstlerische Kompetenz ein, jedes Projekt ist dabei anders gelagert und meine Rolle changiert in gewisser Weise zwischen Initiatorin, Workshop-Leiterin, Regisseurin, Produzentin. Und mir ist auch wichtig zu betonen: es ist immer bezahlte Mitarbeit.

Version: Du beschäftigst dich in *Espiral* mit ökonomischen Ausbeutungsstrukturen insbesondere in Südosteuropa und referenzierst dazu das Tanztheaterstück *Totentanz in acht Bildern* von Kurt Jooss. Dazu integrierst du Textelemente über den österreichischen Finanzimperialismus. Kannst du uns diesen Zusammenhang genauer erläutern?

Isa: Ich habe mehrere Arbeiten über Transformationsprozesse in Osteuropa gemacht. Als ich einmal in Zagreb zu einer Ausstellung eingeladen war, gemeinsam mit der Künstlerin Kristina Leko, gingen wir durch die Stadt und überlegten, zu welcher Thematik jede von uns arbeiten könnte. Überall waren österreichische Banken: die Raiffeisen, die ERSTE usw. Das war 2010. Ich habe dann zufällig ein Bild vom Lübecker Totentanz gesehen und dann bei meiner Recherche das Ballett *Der Grüne Tisch* von Kurt Jooss entdeckt (1932). Er hatte sich auch vom Lübecker Totentanz inspirieren lassen. Das Stück gilt als das erste politische Ballett, das seine Erfahrungen mit der Weltwirtschaftskrise, der Weimarer Republik und

dem aufsteigenden Faschismus in Tanz übersetzt. Am grünen Tisch wird ja sprichwörtlich alles verhandelt, mächtige Männer in Schwarz tanzen um diesen Tisch und er steht für eine Art Kasino-Kapitalismus. Ich wollte sein Ballett in unsere Gegenwart übersetzen und habe nach einer Tänzerin gesucht. Ich bin dann auf Amanda Piña gestoßen, die mir bei unserem ersten Treffen erzählte, dass sie an einer Schule in Santiago de Chile studiert hatte, die von einem Schüler Jooss' gegründet worden war. Die Schule heißt Centro de Danza Espiral. So hatte ich also zwei Spiralen, die ich verbinden konnte. Zum einen die Finanzspirale und einen Expansionsprozess, der es österreichischen Banken ermöglichte, in den neuen EU-Ländern hohe Gewinne einzufahren. Über die chilenisch-österreichische Tänzerin Amanda Piña ergibt sich die Verbindung zu Chile, das ja auch Modellversuch für den Neoliberalismus war. Und mit Kurt Jooss, seinem Schüler Patricio Bunster und dem Centro De Danza Espiral in Santiago de Chile wird gleichzeitig auch die Geschichte einer widerständigen Ästhetik erzählt, die bis in die Gegenwart Wirksamkeit entfaltet. Diese Schule war und ist auch ein sozial engagiertes Projekt, in dem Kinder aus ärmeren Familien unterrichtet werden.

Version: Geschichte ist doch immer etwas im Nachhinein Konstruiertes, je nachdem was verdrängt oder aus welchen Gründen auch immer unterschlagen wird. Wie verhinderst du, dass du selbst etwas manifestierst oder konstruierst?

Isa: Natürlich konstruiere ich auch Geschichte. Ich versuche aber offenzulegen, dass es konstruierte Geschichten sind. Ich gebe Einblicke in die Prozesse und Recherchematerialien, die zum Teil ja auch ausgestellt werden, und es gibt einen Hintergrund durch die Interviews mit Expertinnen. Nora Sternfeld hat es so beschrieben, dass es eben nicht um das Schließen der Lücken geht. Diese Leerstellen, die mich faszinieren, sind immer Projektionsflächen, das regt mich zu denken an. Sie offen zu halten oder einfach auch etwas zu verschieben und in Bewegung zu bringen, das finde ich ein spannendes Moment. Das Zeigen, Verbergen, halb opak durchsehen, nicht wieder verschleiern. In der Ausstellung im Kunsthaus Graz gibt es so viel Raum, dass mehrere Arbeiten nebeneinanderstehen und die Besucher*innen sich ihre eigenen Geschichten bauen können, während sie durchgehen und sich überlegen, wo sie verweilen und da oder dort drüben ein paar Minuten hineinhören wollen. Da können sich vielleicht eigene Geschichten entfalten, weil es viele Überlagerungen zwischen den Arbeiten gibt.

Version: Bis du so etwas wie eine Erzählerin?

Isa: Ja. Das ist ein schöner Begriff, damit kann ich mich gut identifizieren. Geschichte(n) erzählen.

12:11 FK okay, ill start with throwing in how i sometimes explain our study programm (trying to make the effort to say something uniforming about our diverse class-practices)site specific art as i understand it, is about dealing with places.(I understand the german name Ortsbezogene much better than the english "site").Its art that engages with its environment, analyses/contemplates and compares places, to then ultimately draw idea from that and create artistic expression.

Although it is true that there is no clear materiality to it,I think it can be said, that there is a repertoire (which could be interesting to try to list extensively and accurately) consisting of Maps, Plans, official papers, walls, streets, Shields, Drawing, intervention, found objects, etc. and documentary media like fotography, film, spoken words, Writing; Media which help to create context. Although these things seem interesting to alot of students, the final artistic works sometimes are expressed then in more "artistic" shape. (like drawings, prints, films, performances)

18:15 JH I would also say there is a difference between the english and the german term.While site specific art is really thought to be at a specific place, Ortsbezogen is a bit broader.A work can also relate to a place while shown somewhere else.This could be f.e.a film.

Both somehow engage with a place. This could be as an example through the history of it or the political significance. I think there is a tendency for political approaches within our class.

19:52 EZ recently i thought about that if i work with a site (a public space, a physical space...) i feel like in the beginning of the process it's like asking a question to it. and through the question establishing some kind of connection.getting to know it.

the question can be sth like: "ah and what would you like me to do?" or "why are you like this?" or "whats up with this part of you?" a bit as if it were human, and then i think about what i can do to make this more visible (but of course it's a bit bullshit because of course in the end it's about what i am able to see, what i am able to do, what others saw and so on...)

13:30 PHH I sometimes wonder how artistic works are discussed in classes other than the "site-specific art class". I think maybe the difference is that - even if all media and topics are "allowed" everywhere - the focus of the discussions shifts.

I remember a ZKF situation where we were discussing a painting work and rather conceptual questions came up in the class and I asked a colleague who was doing a guest semester in our class and actually came from the painting class how they would start the discussion or what the discussions would revolve around and she said that they would probably discuss, for example, why the paintings were hung that way, on the height etc. And this discussion did not come up in our class, rather other questions seemed to be important. Also because the class is not "specialised" in a medium, i.e. there is not necessarily an in-depth understanding of a medium, works are discussed differently and it is perhaps less about the nerdy peculiarities of a medium.

18:06 GOO Hi guys, we need to finish this until the end of the month, so we should have everything done by Thursday. As the talk didn't developed enough, I wanted to ask you if it would be better for you to decide for a time period (maybe 1 - 3 hours) in which we all have to be active and contribute to the chat at least once? What do u think? Do you have some other idea?

18:17 EZ oh... maybe yeah lets do that?

maybe we need a good starting question as well...

10:34 MFP Yes let's do that.Doesn't need to be a conversation I guess, we could just write our ideas, thoughts, also can react to others...

11:00 GOO Which day?Probably once in the evening, maybe today or tomorrow? Or we do 2 sessions in order for all the people to participate. Around 6-8pm Monday and Tuesday? What do u think? Then we also have a Wednesday in order to finish it

12:39 EZ as we decided, till tonight post sth (anything) about site specificity for you

Maybe it's helpful to distinguish site speci-ficity in our class in these two categories –Communication within the class/feedback –Working practices of the students

what paul said about our class: "Site-specific art leaves the studio to engage with concrete places and real spaces - with the "spatial manifestations" of the material world in which we locate ourselves. Such a place can be an idea, but also built architecture, nature, landscape, society, public space, exhibition space, digital space, fictional space, our living space. As part of the course, we want to research these places in detail, experiment with them and transform them. The choice of means is completely open; the focus is on finding the right method, form and medium. This can range from photography, installation, painting, performance, intervention, sculpture, sound and video to text."

@communication: I agree to what Pauline states, that there is no concentration on one media, but an attempt to talk about the decisions that were made about the material, the space, the audience, the context. As there is the format of dialogue partners, in which colleagues help to introduce one's artwork,discussions in the class try to have a mood of understanding. Different Feedback methods are being tried out.

I think the attempt to define site specificicici is a bit funny to me. In a time where no classic fine arts disciplin stays in its narrow framing, why doing that with site specificitycity? But to be honest, i dream most of the times site specific

I think the attempt to define site specificicici is a bit funny to me. In a time where no classic fine arts disciplin stays in its narrow framing, why doing that with site specificitycity?

But to be honest, i dream most of the times site specific

"site-specific" art refers to art that engages in immediate dialogue with its location

Ok but like when would you say: this is def not Site specific Art?

everything can be site specific

Inside institutions it means it comments it and even possibly critiques its host

I think it's more a question of to what extent is a certain project site-specific? How big of a relevance a certain site has on a projects concept

institution's history, its relationship with audiences and neighbouring communities, and much more

what is site unspecific :P

So would u say an artwork that deals with institutional critic is because of this also site-specific?

Related to Side Specific Art insite Institutions: to address the power dynamics and aesthetics of the host institution

i just remember reading the universities Description of their broad understanding of "Site" and how That could just as well be a body, the Internet or literally a t h o u g h t

Well then it's really every artwork site-specific, i would not be so radical

16:47 MFP Yes of course :) Site Specific Art emphasise on curators and on curating and curation

16:59 MS I think site specific art is process that deals with a specific site (actual or fictional, space or state), influence it or even create one through generation of a situation. For me that includes also every artwork, research or process that radically deals with "site" as an umbrella term.

16:59 EZ hmm isnt that then defined differently? as institutional critique? i dont think every site specific work needs to be or "deserves" the lable of institutional critique

17:01 MFP It's what my work is referring to, not every "in situ" art piece is institutional critique. Not to forget "off-site" art, the space between the artist and the audience outside of a gallery or institutional space.

17:07 AN Exactly!

Site specific art for me is the "art" which gives to the cite opportunity to appear/speak/beeeeeeee in its SPECIFICity

We make the space to become a space and wait for unexpectedness and let the things happen and share it with whiteness!

Although it stays unclear who is whitness in the situation)

17:12 MS exactly I think it is okay to define the word Site radically and be open about it, what makes an artwork site specific or not is rather the degree that site as such is in the center of the art work.

17:12 VIC Yes but i believe that a lot of "sites" are socially constructed in most parts so in the end a lot of thoughts no?

17:13 MFP Every possibility of creating a room, space, frame, system, reference, shoe laces...

17:25 GOO Yes of course but at which point do we talk about the characteristic of site-specificity in an artwork? We agree that each artwork is to some extent site-specific, especially if everything can be a site (also a thought or a white cube). But for some artworks the discussion about their site-specificity is completely irrelevant. So I think the important aspects are (1) when the site is the starting point or very important point in the concept of the work and (2) when the artwork looses something (part of the concept or its story, or even it's material elements) when its transferred to another space and is therefore not perceived as the whole or at least not perceived as the same in another space.

So for me the artwork which is about an artist's inner world, her thought or feelings is not site-specific or not site-specific enough to characterize it as site-specific. When a painting of an artist's inner world is transferred from one to another exhibition space the artwork stays the same, it doesn't loose anything.

17:37 AN Yeah this cool idea.

when it's constructed

it has stable narrative about itself.

And here come we...)

First point yeees

Second point- then the transferring issue could be interesting challenge for site specific

17:40 MFP For me even the inner space can be put into relation to an actually site

17:41 GOO Yes of course in relation but it's still the site which is not movable, not being able to see it completely in another space. The inner space is in this case only the part of the artwork, which works with the certain space

12:23 SAV Unter Ortsbezogene Kunst verstehe ich die Auseinandersetzung mit dem Ort oder der Räumlichkeit, in der man ausstellt. Im Zentrum steht das harmonisieren der Räumlichkeiten mit dem Kunstwerk. Es geht nicht darum, nur an das präsentieren des Kunstwerkes zu denken-sondern weiter an den Raum und den Ort zu denken. Daneben kann es sich auch um einen psychischen Ort handeln, den man mit dem Ausstellungsort in Verbindung setzt.

for me I had this imagination with site specific art, that especially the public space takes importance in creating works. that the focus lies on other spaces than the white cube per se. breaking up the conservative art world by questioning spaces that are usually been occupied or established for art in general.

funnily i see it's a wider perspective on "site" than one can even think of, which makes it very interesting to discuss it

Yes my understanding was also very similar at first, maybe it got a bit more vague now with all of the different understandings in our class

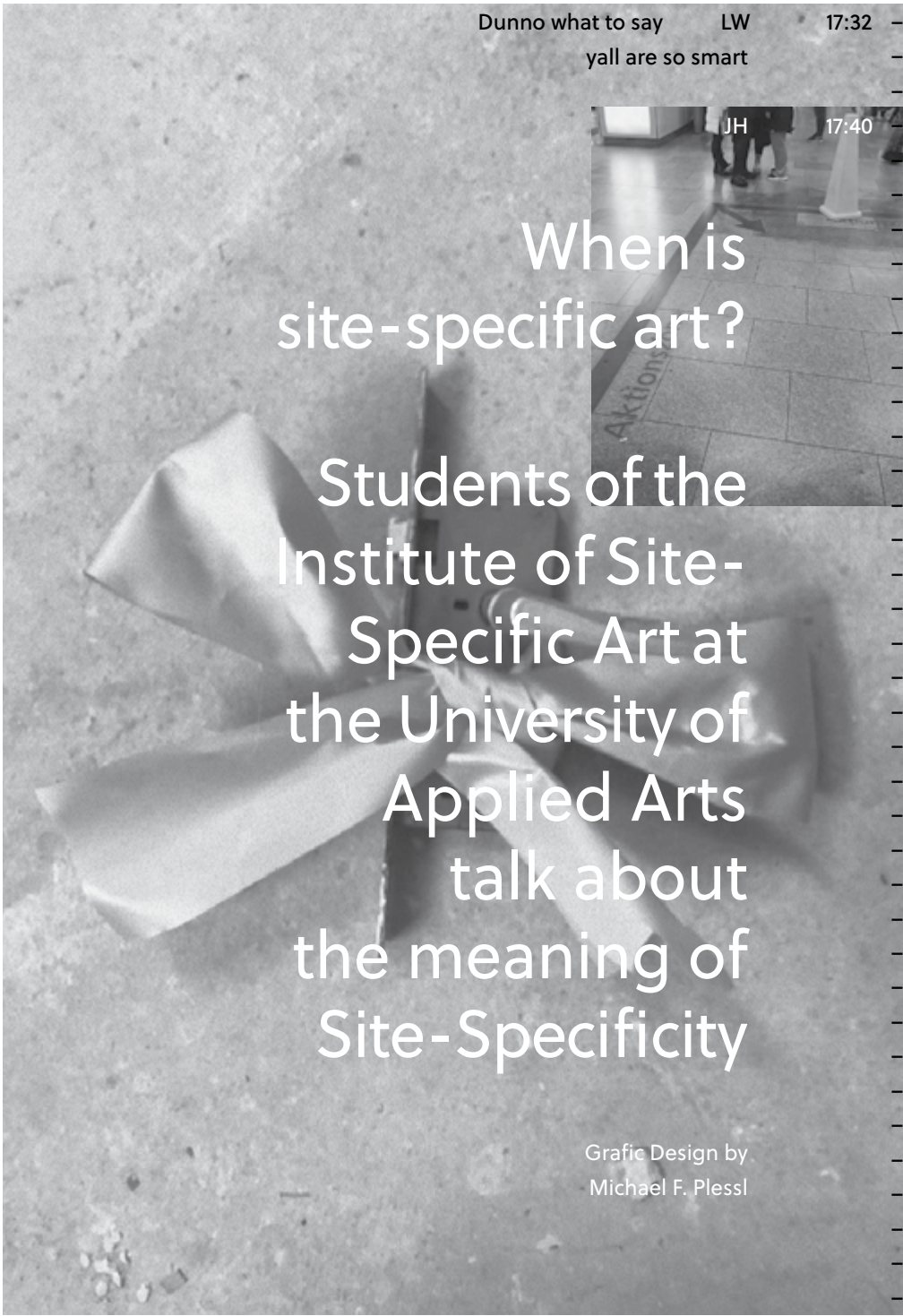
thinking about the room or site in general, how one own's work is presented and can interact with the space is also discussed in other classes, which for me would need a more radical thought of "site-specific" then

Yes i agree, all art is in a certain relation to the space around it

That doesn't make it site-specific

Yes but for example in my home uni, we only think about how we can present our own work the best, but we don't think about the place, there are no thoughts about it

interesting, in my usual class we do an exhibition every year and it's crucial to visit the space in forward, before thinking about the work. it's not necessary that the work has to deal with the space itself, but at least the architecture and structure of the space has an importance. but yeah, probably it's also more about the presentation in the end, but it makes a difference how the given space for it looks like I guess





Peter Weibel - Hotel Morphila Orchester / *dead in the head* / CD / 2008
ORDER: edition@kwi-version.org

Mariia Arson ist eine Autorin und Übersetzerin aus Kiew. Sie lebt derzeit in Wien und studiert Kreatives Schreiben an der Universität für angewandte Kunst. Als Mitglied der Gruppe Kriegsbilder schreibt Mariia Texte für die sozialen Medien und moderiert gemeinsam mit anderen Kolleg*innen Diskussionen mit dem Publikum nach den Vorführungen.

Fatima Bintou Rassoul Sy ist Kuratorin und Kulturvermittlerin mit einem Abschluss der Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne in Ausstellungswissenschaften und -techniken. Nach vielen Jahren an Institutionen wie dem Musée du Louvre, dem Musée Rodin, dem Grand Palais und der Fondation Louis Vuitton kehrte sie 2018 nach Dakar zurück und begleitete die Eröffnung des Museum of Black Civilisations. Heute ist sie Kuratorin bei RAW Material Company, wo sie sowohl Ausstellungen konzipiert und diskursive Programme leitet. Ihre Forschung konzentriert sich auf die Kulturpolitik Senegals von den 1960er-Jahren bis heute sowie auf die Marktdynamik, die auf die zeitgenössische Kunstszene des afrikanischen Kontinents und seiner Diaspora einwirkt.

Delphine Buysse ist eine in Belgien geborene Kuratorin. Seit 2018 lebt sie in Dakar und war Teil des Kurator*innenteams der 14. Biennale von Dakar. Buysse hat einen Abschluss in Kommunikation und einen MBA in Kulturmanagement. Sie studiert Philosophie und ist Doktorandin in Kunstsoziologie an der Cheikh Anta Diop Universität Dakar. Ihr Schwerpunkt liegt auf dem urbanen Raum und sie arbeitet mit gemeinschaftsbasierten Initiativen zusammen, um einen besseren Zugang zu zeitgenössischer Kunst auch in Bezug auf das Digitale zu fördern. Seit 2019 arbeitet sie mit Initiativen wie dem KIKK-Festival (Kunst, Wissenschaft und Technologie) in Belgien und Kër Thioissane in Dakar. Sie gründete zwei Organisationen in Dakar zur Unterstützung aufstrebender Künstler*innen und lehrte am ISAC Institut Supérieur des Arts et des Cultures.

Mark Chehodaiev (*1997) studierte an der National Academy of Fine Arts and Architecture in Kiew Szenografie und Kinematografie. 2019 schloss er den Kurs für zeitgenössische Kunst an der Kiewer Akademie für Medienkunst ab und begann seine künstlerische Praxis. Seit 2021 studiert er Bildende Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien. In seiner Praxis liegt sein Hauptaugenmerk auf dem Thema der Präsenz und der Bewahrung von Erinnerung. Er ist Mitbegründer der Gruppe Kriegsbilder und hier Moderator von Ausstellungen und Diskussionen.

Noam Chomsky ist ein US-amerikanischer Sprachwissenschaftler sowie politischer Publizist und Aktivist. Er ist emeritierter Professor für Linguistik am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und gehört zu den bekanntesten Linguisten der Gegenwart. Er übte durch die Verbindung der Wissenschaftsdisziplinen Linguistik, Kognitionswissenschaften und Informatik besonders in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts starken Einfluss auf deren Entwicklung aus. Seine Beiträge zur allgemeinen Sprachwissenschaft sowie seine Modelle der generativen Transformationsgrammatik veränderten den bis dahin vorherrschenden US-amerikanischen Strukturalismus. Seit seiner Kritik am Vietnamkrieg trat er immer wieder als scharfer Kritiker der US-amerikanischen Außen- und Wirtschaftspolitik in Erscheinung und wurde als Kapitalismus- und Globalisierungskritiker weltweit bekannt.

Margo Dubovska wurde in Kiew geboren. 2019 beendete sie die Kiewer Kunstschule und begann im Bereich Grafikdesign und Content Management zu arbeiten. Seit 2021 studiert sie Medienkunst an der Universität für angewandte Kunst Wien. In ihrer künstlerischen Praxis kombiniert sie analoge und digitale Ansätze, die oft auf persönlichen Erfahrungen beruhen. Nach Ausbruch des Krieges wurde sie zu einer der Gründer*innen der Gruppe Kriegsbilder, bei der sie für die visuelle Kommunikation und das Design verantwortlich ist.

Patricia Domínguez (*1984, Santiago, Chile) vereint in ihrer Arbeit die experimentelle Forschung zu Ethnobotanik, Heilpraktiken und Extraktivismus. Sie konzentriert sich auf das Aufspüren digitaler und spiritueller Beziehungen zwischen lebenden Arten in einem zunehmend unternehmerischen Kosmos. Sie hat einen MFA vom Hunter College, NY (2013) und ein Botanical Art Illustration Certificate vom New York Botanical Garden (2011). Derzeit ist sie Direktorin der ethnobotanischen Plattform *Studio Vegetalista*. Neben internationalen Ausstellungen in u.a. New York, London, Berlin und Madrid erhielt sie zahlreiche Preise wie den Beca Botin (2022) und den SIMETRIA-Preis für die Teilnahme an einer Residenz am CERN (2021). Sie leistete einen Beitrag für die Health Edition *Documents of Contemporary Art* und für die *stage* plattform von TBA21 (beide 2020). www.patriciadominguez.cl

Yasmine Eid-Sabbagh hat einen Hintergrund in Fotografie. Sie kombiniert Forschungs-, Gesprächs-, Bild- und (Meta-)Archivierungspraktiken, um über die Wirkung von Fotografien und Vorstellungen von Kollektivität und Macht nachzudenken. Eines ihrer Langzeitprojekte untersucht die (Un)möglichkeiten der Repräsentation durch einen Verhandlungsprozess über ein potenzielles digitales Archiv, das in Zusammenarbeit mit den Bewohner*innen von Burj al-Shamali, einem palästinensischen Flüchtlingslager in der Nähe von Tyr, Libanon, erstellt wurde. 2018 promovierte sie am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften an der Akademie der bildenden Künste Wien. Eid-Sabbagh ist seit 2008 Mitglied der Arab Image Foundation (<http://www.arabimagefoundation.org>). Für *Vies possibles et imaginaires* (gemeinsam mit Rozenn Quéré) erhielt sie 2011 den 8th Vevey International Photography Award und 2013 den Arles Discovery Award. Sie war 2018/2019 Stipendiatin der BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht.

Manfred Grübl vertritt einen weit gefassten Kunstbegriff. Seine vielseitige Arbeit umfasst Installation, Performance, Foto, Video und Skulptur und stellt eine Weiterführung dieser Medien dar. Grübl interveniert im öffentlichen Raum. Die Rezipient*innen macht er zu diversen Akteur*innen seiner Kunst. Die Auffassung von Kunst als subjektives umfassendes Erlebnis, nicht als starres Objekt im Raum, sondern als Interaktion und Kommunikation, charakterisiert Grübls Herangehensweise. 2018 erhielt er den Großen Kunstpreis des Landes Salzburg.

Ibaaku ist ein Soundkünstler, der die Möglichkeiten von Sound durch kollaborative und interdisziplinäre Arbeit erforscht, die Bereiche wie visuelle Kunst und Performance berühren. Er begann Anfang der 2000er-Jahre in der senegalesischen Hip-Hop-Szene als Produzent und Sänger, führte mehrere musikalische Projekte durch und schloss sich verschiedenen Kollektiven an (LZ3, Les petites pierres, Agit, I-Science). Seit 2020 ist er Präsident des Vereins Baraka Global Arts, mit dem er sich für die Strukturierung des senegalesischen Kultursektors einsetzt. Er ist Gründungsmitglied von KENU - LAB'Oratoire des Imaginaires. Vor kurzem hat er zusammen mit Alibeta das erste Musiklabel für zeitgenössische und elektronische Musik aus dem Senegal mitbegründet: Miziku Tey Records.

Linda Klösel studierte an der Akademie der bildenden Künste Wien, sie ist freie Autorin, Redakteurin und Mitarbeiterin im Büro für Öffentlichkeitsarbeit an der Akademie der bildenden Künste Wien. Konzeption und Durchführung von Projekten wie Art, Music & Environment (gemeinsam mit Gertraud Presenhuber) oder Version (gemeinsam mit Manfred Grübl). Publikationen: *Birgit-Jürgenssen-Preis 2004-2013*, 2013, *Georg Kargl – Fine Arts since 1998 – BOX since 2005*, 2006.

Rita Kulyk ist eine ukrainische Künstlerin, die in Wien lebt. Sie studierte Filmdesign an der National Academy of Fine Arts and Architecture in Kiew. Nach ihrem Abschluss arbeitete sie als Filmausstatlerin. Ihre Praxis umfasst Kurz- und Spielfilme. Seit Oktober 2021 studiert sie Digitale Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien und begann ihre unabhängige künstlerische Praxis, die auf der Kombination von digitalen Techniken mit realen Objekten und Materialien in virtuellen und realen Räumen basiert. Sie ist Mitbegründerin der gemeinnützigen Initiative Kriegsbilder und verantwortlich für das Filmprogramm und die Kommunikation.

Ortsbezogene Kunst ist ein Fachbereich an der Universität für angewandte Kunst Wien, der sich mit konkreten Orten und realen Räumen auseinandersetzt – mit den „räumlichen Manifestationen“ der materiellen Welt, in der wir uns verorten. So ein Ort kann sowohl eine Idee als auch gebaute Architektur, Natur, Landschaft, Gesellschaft, öffentlicher Raum, Ausstellungsraum, digitaler Raum, fiktionaler Raum oder unser Lebensraum sein. Geleitet wird der Fachbereich von Paul Petritsch.

Isa Rosenberger ist Künstlerin und lebt und arbeitet in Wien. Sie studierte an der Universität für angewandte Kunst Wien und lehrt als Senior Lecturer an der Akademie der bildenden Künste Wien. In ihren filmisch-installativen Arbeiten verwebt Isa Rosenberger Geschichtsspuren – vergessener oder marginalisierter, oft feministischer und jüdischer Frauengeschichte – zu multiperspektivischen Historiografien, in welchen Lücken und Leerstellen konstitutiv sind. Sie hat ihre künstlerischen Arbeiten international in zahlreichen Gruppen- und Einzelausstellungen gezeigt, zuletzt in der Ausstellung *Isa Rosenberger. Schatten, Lücken, Leerstellen* im Kunsthaus Graz. <http://www.isarosenberger.net>

Zain Raza ist Gründer und leitender Redakteur von acTVism Munich. Er ist Journalist, Aktivist und Kulturveranstalter in München. Als Aktivist war er an der Organisation einer Reihe von Demonstrationen beteiligt, unter anderem an *March Against Monsanto*, und als Kulturveranstalter hat er Hunderte von Menschen durch sein Event *Pakistani on the Menu* zusammengebracht, welches Essen, Kunst und Musik vieler verschiedener Kulturen präsentiert. 2013 gründete er acTVism Munich e.V. – ein unabhängiges, gemeinnütziges und zweisprachiges Online-Mediennetzwerk.

Alesandra Seutin ist eine multidisziplinäre Performance-Künstlerin und Choreographin, deren Schwerpunkt auf der Erforschung von Bewegung als Grundlage für Theater, Medien und ortsspezifische Arbeiten liegt. Seutin arbeitet international, wobei sie ihre Zeit hauptsächlich im Senegal, in Belgien und in England verbringt, wo sie zwei international tourende Tanzkompanien künstlerisch und kreativ leitet, von denen sie eine selbst gegründet hat: Alesandra Seutin I Vocab Dance. Seutin ist Co-Künstlerische Leiterin der berühmten École des Sables in Senegal, gemeinsam mit Wesley Ruzibiza. Da sie selbst an dieser Institution unter Germaine Acogny ausgebildet wurde, ist Seutin eine weltweite Botschafterin und Lehrerin der Acogny-Technik.

Hans Schabus wurde 1970 in Watschig / Österreich geboren und lebt in Wien. Von 1991 bis 1996 studierte er Bildhauerei bei Bruno Gironcoli an der Akademie der bildenden Künste Wien. Seit 2012 unterrichtet er an der Universität für angewandte Kunst Wien, wo er die Abteilung für Skulptur und Raum leitet. Er zeigt seine Arbeiten seit 1992 im nationalen wie internationalen Kontext.

Saliou Sarr aka Alibeta wurde 1983 in Tambacounda, Senegal, in einer Musikerfamilie geboren. Als engagierter Künstler reist er zwischen verschiedenen künstlerischen Welten wie Musik, Film und Theater und stellt die Vermittlung in den Mittelpunkt seiner Arbeit. Er erkundet verschiedene akustische und visuelle Territorien und mischt alle Arten von kosmischen und kosmopolitischen Materialien. Vom Afro-Jazz bis zu den Gesängen der Serer (Ndioup), vom Afro-Root bis zu den Mandingo-Gesängen spielt er mit den reinsten westafrikanischen Einflüssen. 2020 gründete er KENU - LAB'Oratoire des Imaginaires, einen Kunstraum, der die Vorstellungskraft, die sozialen Praktiken und das traditionelle Wissen der Ouakam-Gesellschaft erforscht.

Ibrahima Thiam wurde 1976 in Saint-Louis, Senegal, geboren und zog nach Dakar, wo er Wirtschaftswissenschaften studierte. Nach einem vom Goethe-Institut organisierten Workshop während des Fotomonats in Dakar 2009 entdeckte er seine Leidenschaft für die Fotografie. Er ist Autodidakt und interessiert sich für Erinnerung, Archive, afrikanische Überlieferungen, Mythen und Legenden. Seit einigen Jahren hat er eine Praxis entwickelt, die die Gottheiten der Lébou-Gemeinschaften erforscht. Seine Arbeiten waren in mehreren nationalen und internationalen Gruppenausstellungen zu sehen.

Peter Weibel († 1. März 2023) war ein österreichischer Künstler, Ausstellungskurator, Kunst- und Medientheoretiker. Seit 1986 war Peter Weibel künstlerischer Berater der Ars Electronica, von 1992 bis 1995 auch ihr künstlerischer Leiter. Von 1993 bis 1999 kuratierte er den österreichischen Pavillon auf der Biennale von Venedig. Zwischen 1992 und 2011 war er Chefkurator der Neuen Galerie Graz. 2008 kuratierte er die Internationale Biennale von Sevilla. 2011 war er Kurator für die 4. Moskau Biennale. Er leitete seit Januar 1999 das Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe.



Burghart Schmidt / *Zur Null Utopie* / CD



DY'NA:MO, Bernhard Fleischmann, Franz Graf, Elisabeth Gröbl, RASHIM, Conlin Bradley *03-1* / CD



Martin Brandlmayer / *Live in Schrattenberg* CD



Peter Androsch, Didi Bruckmayr und Bernd Preinfalk / *Auszüge aus Rochaden und Paraphrasen* / CD



DY'NA:MO / *so* / CD



Christian Egger / *Guy the Guy* / CD



Gerwald Rockenschau / DVD



Manfred Wakolbinger / *inhale-exhale* / DVD



Karlheinz Essl / *SNDT@X* / 2 CDs



Werner Möbius / *no thing that exists* / CD



Marie-Therese Escribano / Wiener Festwochen 1961 / CD



NATA_A / *Polyplan* / DVD



Olga Neuwirth / Cover Flora Neuwirth / CD



Andreas Kurz / *Signal-to-Noise* / CD



Eli Gottlieb & Martin Guttman / *double lecture* / DVD



NORSCQ / *gelatinosa - substancia* / CD



Elisabeth Gröbl / *GRÜBL* / CD



Chra / *spring 2018 retour of evil* / CD



Daniel James Newnham / *DIN 'ISTORY* / CD



Albers / Ludwig Gerstacker, Hanno Millesi, Stefan Sandner, Christian Wallner featuring Christian Schwarzwald / *um 1993* / CD



Manfred Gröbl, Anna Jermolaewa / *Alarm* / CD



Alexei Borisov & Adam Ebringer / *Summer Mixdown* / CD



Franz Graf / 10 CDs unterschiedliche Covers



RASHIM / Messingscheibe präpariert für Plattenspieler



Manfred Gröbl / *line 1* / CD



Philipp Quehenberger / *Rosetta* / CD



Elisabeth Gröbl / *FII* / CD



Bernhard Gal / *Jon 'S A. Revisted* / CD



G.rizo / *Projections* / CD

DANK AN

Mariia Arson, Fatima Bintou Rassoul Sy, Delphine Buysse, Mark Chehodaiev, Noam Chomsky, Margo Dubovska, Patricia Domínguez, Scott Evans, Yasmine Eid-Sabbagh, Claudia Hitzenberger, Ibaaku, Christian Kravagna, Claudia Kaiser, Gadiaba Kodio, Rita Kulyk, Katrin Lugbauer, Thomas Levenitschnig, Mara Niang, Paul Petritsch, Adriá Ramirez Mena, Isa Rosenberger, Zain Raza, Alesandra Seutin, Hans Schabus, Alibeta, Ibrahima Thiam, Peter Weibel

Wir danken unseren Förderern und privaten Sponsoren für ihre Unterstützung:

Corporate Momentum, Bildrecht, Georg Heindl Kulturpreis, Wiener Räume, Bundeskanzleramt Österreich, acTVism Munich, Ortsbezogene Kunst Wien

FOTONACHWEIS

Manfred Gröbl
Yasmine Eid-Sabbagh
Manfred Gröbl
KENU
Mark Chehodaiev
Patricia Dominguez
Yui Mok / PA / picturedesk.com
SIPRI © Statista
Manfred Gröbl
© Werner Kaligofsky / Bildrecht Wien 2023
Ortsbezogene Kunst / Universität für angewandte Kunst in Wien
Manfred Gröbl

Cover, U4
S 03-06
S 07-25
S 22, 26
S 27-28
S 29-32
S 40
S 42
S 43-45
S 46-48
S 49-50
S 51

GRAPHIC DESIGN

Manfred Gröbl

REDAKTION

Linda Klösel, Manfred Gröbl

LEKTORAT

Scott Evans, Linda Klösel, Catherine Huguenin

DRUCK

Quatro Print
Heršpická 800/6, 639 00 Brno, CZ
<http://quatroprint.cz>

HERAUSGEBER*INNEN

Manfred Gröbl, Linda Klösel

KUNST WISSEN INTERVENTION

Bürgerspitalgasse 18/11, 1060 Vienna, AT
office@kwi-version.org

© 2023 Autor*innen/Künstler*innen, Kunst Wissen Intervention
Alle Rechte vorbehalten.
Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch die Rechthinhaber*innen
Printed in the EU
ISBN 978-3-9519840-4-9



ISBN 978-3-9519840-4-9



9 783951 984049