

Bildnachweise / Image Credits

ars viva 2025

Impressum

Vorwort Foreword
Ulrich Schaefer
Rüdiger Wenzel
Min-yeung Jeon

Colophon

ars viva 2025

Fogo Island Arts

Haus der Kunst
ars viva 2025

Vincent Scheers

Kunsthalle Bremen

k
Kulturkreis
der deutschen
Wirtschaft

Vincent Scheers

ars viva 2025

Wisrah C. V. da R. Celestino

Wisrah C. V. da R. Celestino

ars viva 2025

Helena Uambembe

Helena Uambembe



Text block in the right margin.



Wisrah C. V. da R. Celestino
Schmetterlinge und Leinwand



Wisrah C. V. da R. Celestino
Butterflies and Floral
Agreements



Helena Uambembe



Zugängigkeit erhöhen
Einfluss der Barrierefreiheit und
inklusive Ästhetik



Unsettling Belonging
The Politics of Memory and
Resistant Aesthetics



Pipi Datin



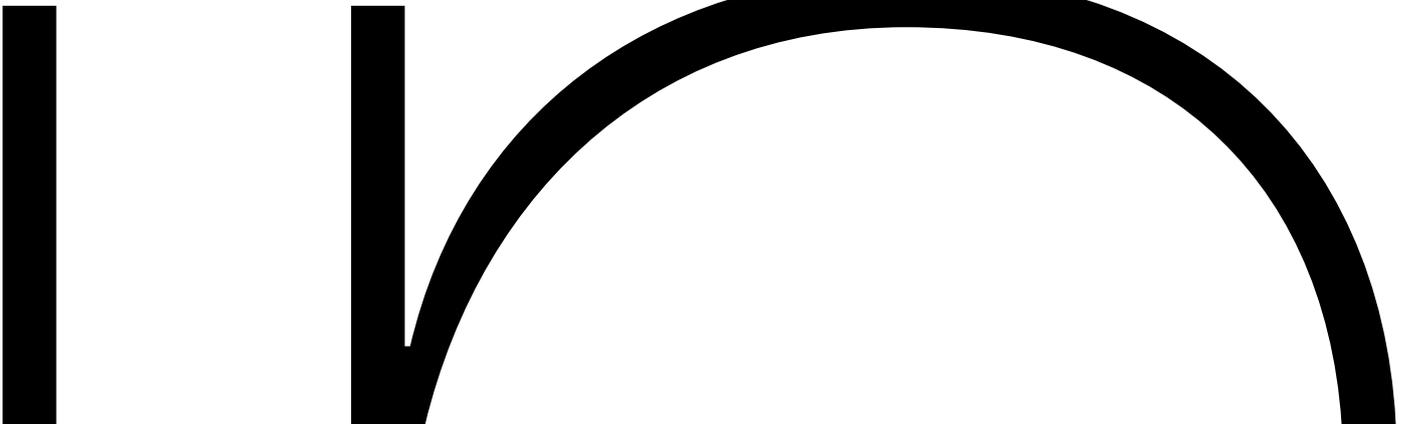
Text block in the right margin.



KERBER

Vincent Scheers

1



Inhalt

3 Die Welt unvorhersagen
Erik Bordeleau

45 Biografie

47 Abbildungsverzeichnis

Contents

3 Ways of Unpredicting the World
Erik Bordeleau

45 Biography

47 List of Illustrations

ars viva 2025

Die Welt unvorhersagen

Erik, Ph.D., ist Philosoph, flüchtiger Planer, Kurator und Essayist. Er arbeitet als Forscher im Bereich der Philosophie an der Universidade NOVA de Lisboa und ist Mitgründer von The Sphere, einem Web 3.0-Research-Creation-Projekt, das neue Finanzierungsökologien für die darstellenden Künste erforscht.

2

3

Ways of Unpredicting the World

Erik, Ph.D., is a philosopher, fugitive planner, curator, and essayist. He works as a researcher in philosophy at NOVA University Lisbon and is the cofounder of The Sphere, a Web 3.0 research-creation project exploring new ecologies of funding for the performing arts.

Vincent Scheers



Erik Bordeleau

Für die etruskischen Piraten begann die Chemie im Inneren, wenngleich sich ihre Existenz sozusagen an der Oberfläche bemerkbar machte; eindeutiger oder ontologisch wahrgenommener Verfall war lediglich ein oberflächliches Symptom eines bereits fundierten Verfalls, Verfall als vorherbestimmte universelle Chemie.

— Reza Negarestani, »The Corpse Bride«

Meist vermitteln Vincent Scheers' Kunstwerke ein Gefühl von Unerbittlichkeit, jedoch subtil und mit Humor. Jede seiner – fundamental ökologischen – Arbeiten generiert ihre eigene Zeitlichkeit und reißt dabei enorme Abgründe der Wahrnehmung in institutionelle Oberflächen, ohne in unnötiges Pathos zu verfallen. Die hier mobilisierten Naturgesetze werden im Rahmen sorgsam gestalteter Dispositive inszeniert und wirken durch eine Reihe natürlicher Träger, die man nicht zwangsläufig als Teil eines Kunstwerks erwarten würde: Bakterien und Pilze, Ethansäure, Bronze, Nessel, Wespen, Stockenten, Moskitos. Die treibenden Kräfte in diesem Theater der Nichtreduzierung und Grausamkeit sind tatsächliche Oxidation und (nicht vollständig) virtuelles Auffressen; ein Theater, zu dem Scheers geduldig – und bis zu einem gewissen Grad sogar gleichmütig – neue und surreale Szenen hinzufügt, Szenen, die vielerlei verstörende Variationen rund um *Das sogenannte Böse* entfalten, Konrad Lorenz' ethologische Studie zur Naturgeschichte des Bösen (1963), eine Geschichte des Erbeutens, Ergreifens und gegenseitigen Besitzens, aus der niemand unbeschadet hervorgeht.

Vincent Scheers' Anfängen als Künstler wohnt der unwiderstehliche Charme dieses rohen, wörtlichen und doch seltsam zärtlichen Verlangens nach der Unumkehrbarkeit fleischlicher Verstrickungen inne. Betrachten wir folgende Szene (von 2017):

Das war meine erste Einzelausstellung. Ich wollte eine positive Erinnerung in eine kleine körperliche Unannehmlichkeit übersetzen, diese Erinnerung mit diesem Ärgernis verbinden und Letzteres dadurch weniger ärgerlich machen.

Ich kontaktierte das Institut für Epidemiologie der Universität Leuven, um dort zu forschen, aber auch um zu fragen, ob ich krankheitsfreie Moskitos für mein Experiment bekommen könnte. Sie wollten gern mitmachen und sagten mir eine Ladung krankheitsfreier Stechmücken zu, *Culex pipiens molestus*.

Nach einem halben Jahr Forschung erhielt ich für die Abschlussausstellung einen Raum im OKK Berlin (<http://www.kritische-kunst.org>). Die Ausstellung bestand aus mehreren Elementen. Es wurde eine Reihe von Zeichnungen ausgestellt, die ich in Brasilien angefertigt hatte, darüber, wie sich eine Tropenkrankheit mit dem Gefühl der Verliebtheit vergleichen lässt. In der Mitte des Ausstellungsraums stand ein kleiner Behälter, in dem die Moskitos gefangen waren. Die Betrachter:innen wurden ermutigt, ihren Arm hineinzustecken, um sich stechen zu lassen. Außerdem wurde das Labor, das ich für die Moskitozucht gebaut hatte, gezeigt, wenn auch teils verdeckt, und in einem anderen Raum wurden in einer Videoinstallation Nahaufnahmen der Mückenlarven bei Rotlicht gezeigt.¹

For the Etruscan pirates, chemistry started from within but its existence was registered on the surface, so to speak; explicit or ontologically registered decay was merely a superficial symptom of an already founded decay, decay as a pre-established universal chemistry.

— Reza Negarestani, *The Corpse Bride*

More often than not, Vincent Scheers's artworks convey a sense of grinding inexorability, yet with a subtle and humorous touch. Each of his artworks, fundamentally ecological in kind, generates temporalities of their own, tearing up institutional surfaces with tremendous perceptual abysses without succumbing to unnecessary pathos. The "laws of nature" they mobilize are staged and put to work through carefully crafted dispositives involving a series of "natural" agents you wouldn't necessarily expect to be part of an artwork: bacteria and fungi, acetic acid, bronze; nettles, wasps, mallard ducks, mosquitoes. Actual oxidation and (not so) virtual devoration are key forces of this theater of irreduction and cruelty; a theater to which Scheers patiently—and, to a certain extent, even serenely—adds novel and surreal scenes, scenes that unfold as many bewildering variations around Konrad Lorenz's classic ethological study on the natural history of evil, *On Aggression* (1963), a history of captures, prehensions, and mutual possessions from which, obviously, no one returns unscathed.

Vincent Scheers's beginnings as an artist bear the irresistible charm of this raw, literal, and yet strangely tender desire for the irreversibility of carnal entanglements. Imagine the following scene (from 2017):

This was my first solo show. The idea was to translate a positive memory into a small physical inconvenience and in this way attach this memory to this annoyance, ultimately making it less annoying.

I got in contact with the department of epidemiology of the University of Leuven to do research, but also to see if they could provide me with disease-free mosquitos to conduct my experiment. They were very excited to participate and agreed to provide me with a batch of disease-free *Culex pipiens molestus* mosquitos.

After half a year of research, I was granted a residency at OKK Berlin (<http://www.kritische-kunst.org>) to make the final exhibition. This consisted of several elements. A number of drawings I made while in Brazil were shown, about comparing a tropical disease to the feeling of being in love. In the center of the exhibition space, there was a small cage in which the mosquitos were kept. Visitors were encouraged to put their arm into the cage to get bitten. Furthermore, the lab I built to grow the mosquitos was shown but concealed partly, and in a separate room a video installation showed macro footage of the mosquito larvae filmed by red light.¹

ars viva 2025

4

5

Mit dieser rückwärts geneigten Erzählung einer tropischen Krankheit beschreibt Scheers *Exotism*, eine Ausstellung, die laut Untertitel »die Produktion einer selektiven Erinnerung« inszeniert. Viele der grundlegenden Elemente, die zukünftige Arbeiten des Künstlers bevölkern sollten, spielen hier bereits eine Rolle. So findet etwa das vollfunktionsfähige, wenngleich teils verdeckte Zuchtlabor einen direkten Widerhall in den Schimmelinkubatoren und anderen technischen Apparaten, mit denen der Künstler später experimentieren sollte. In der Tat konnte der gesamte Ausstellungsraum als ethologisches Labor empfunden werden, in dem die beunruhigende Begegnung von Menschen und Mücken als ahnungslosen Darstellern und Übermittlern tropischer Erinnerungen ausgetragen wird. Genauso wahrnehmbar war der Eigensinn, der die Unannehmlichkeit der gesamten Situation ärgerlich spürbar und auch unabänderlich machte. Die Stimmung in der Ausstellung muss angespannt gewesen sein. Angespannt genug, wie Scheers erzählt, dass einige Betrachter:innen, wie von einem Tropenfieber gepackt oder vielleicht erzürnt über das Schicksal der Stechmücken, eine Art spontaner Moskitobefreiungsfront bildeten und die Tiere aus ihrer Arbeitspflicht befreiten, indem sie ihr Gehäuse zerstörten.

Handle beliebig, sofern sich dies nicht einfach rückgängig machen lässt. Als Ergebnis der Arbeit der Handelnden kehren bestimmte Dinge nicht in ihren ursprünglichen Zustand zurück. Eine Form bildet sich, wie eine Falte. Sie kann als Falte bezeichnet werden, als Schaltrad, eine Unumkehrbarkeit, ein Maxwellscher Dämon, eine Verdinglichung. Der genaue Begriff ist nicht wichtig, solange er eine Asymmetrie benennt. Dann kann man nicht beliebig handeln. Es gibt Gewinner und Verlierer, es gibt Richtungen, und manche werden stärker als andere.²

Bruno Latours frühe Arbeit zur Erfindung der Technik des Pasteurisierungens findet ihren Widerhall in Vincent Scheers' einfallreichen Machenschaften. Das oben genannte Zitat evoziert das fortwährende Spiel von Forderungen dort draußen »in der Wildnis«, als sollte auf eine weitere Fassung der Geschichte der natürlichen Auslese (einschließlich derer von Erinnerungen) verwiesen werden. Doch hier wird auch verdeutlicht, wie wichtig die Erfindung unterschiedlicher Techniken und Finten ist, die notwendigen Dispositive und Apparate, um die »Geheimnisse« der Natur zu lüften, epistemologische Arten des »Emplotments«, um sonst unsichtbare oder kaum bemerkbare Interaktionen zwischen Akteur:innen darzustellen. Ich sehe viele Parallelen zwischen Latours Beharren auf den Apparaten und Methoden der Dramatisierung der unzähligen irdischen Wirkungen des Anthropozäns und Vincent Scheers' sanft enthemmter – und vor allem enthemmender – Beziehung zu den Prozessen der Transformation, der Zersetzung, des Verschlingens und des Verfalls. »Es geht darum, sich weg vom

Vincent Scheers



Exotism, Videostill / video still, 2017

This retroverted tale of a tropical malady is how Scheers describes *Exotism*, an exhibition staging, as the subtitle goes, "the production of a selective memory." Many of the constitutive elements that would populate the artist's future work are already at play here. Note the presence of a fully operational, if partly concealed, reproduction laboratory, something that echoes directly with the mold incubators and other technological apparatuses that the artist would be experimenting with later on. In fact, the whole exhibition space was to be conceived as an ethological laboratory staging the disquieting encounter between humans and mosquitoes as unsuspecting enactors and relays of tropical memories. Also observable was the obstination with which the inconvenience of it all is made annoyingly palpable—and irreversible. The atmosphere in the exhibition must have been tense. Tense enough that, as Scheers recalls, some attendees, caught by a feverish tropical frenzy, or perhaps outraged by the fate reserved for the mosquitoes, decided to form an *ad hoc* mosquito liberation front and release them all from their domestic enrollment by destroying the box in which they were contained.

Act as you wish, so long as this cannot be easily undone. As a result of the actants' work, certain things do not return to their original state. A shape is set, like a crease. It can be called a trap, a ratchet, an irreversibility, a Maxwell's demon, a reification. The exact word does not matter so long as it designates an asymmetry. Then you cannot act as you wish. There are winners and losers, there are directions, and some are made stronger than others.²

Bruno Latour's early work around the invention of the technique of pasteurization resonates closely with Vincent Scheers's imaginative machinations. The excerpt quoted above evokes the game of claims constantly at play out there "in the wild," as if pointing to yet another version of the history of natural selection (including that of memories). But more interestingly, perhaps, it also emphasizes the importance of the invention of different techniques and artifices, the necessary dispositives and apparatuses employed for the purposes of revealing nature's "secrets," epistemological modes of emplotment to showcase otherwise invisible or barely noticeable interactions between agents.

I see many parallels between Latour's insistence on the apparatuses and methods of dramatization of the myriad of earthly agencies of the Anthropocene and Vincent Scheers's gently disinhibited—and most importantly, *disinhibiting*—relation to processes of transformation, corrosion, devoration, and decay. "It's a question of moving on from the vertigo of power to the simple, banal positivity of forces,"³ as the French philosopher would say. And this positivity, just like selective memory, is the object of a production—precisely that which results from the workings of *dis-positives*. Latour reminds us

Schwindel der Macht hin zu der einfachen, banalen Positivität von Kräften zu bewegen«,³ wie es der französische Philosoph ausdrücken würde. Und diese Positivität ist – genau wie die selektive Erinnerung – das Objekt einer Produktion, eben das, was aus der Funktionsweise von Dis-positiven entsteht. Latour vergegenwärtigt uns, dass wir nicht die künstlerischen und historischen Dimensionen vernachlässigen sollten, die jedwedem Versuch innewohnen, die unterschiedlichen Stränge unserer Geogeschichten zu verflechten. Eng angelehnt an Donna Haraways Forderung, für unsere schwierigen Zeiten genügend Narrative zu umfassen, argumentiert er: »Das große Paradox des ›wissenschaftlichen Weltbilds‹ liegt in seinem Erfolg, Historizität aus der Welt abgezogen zu haben. Und damit einhergehend natürlich auch die innere Narrativität, die wesentlicher Bestandteil des In-der-Welt-Seins ist – oder wie Donna Haraway sagen würde, des ›mit der Welt‹ Seins.«⁴ Wir wissen, dass Latour in seinen letzten Lebensjahren großes Interesse daran hatte, herauszufinden, wie sich künstlerische Ressourcen mobilisieren ließen, um seine Zeitgenoss:innen angesichts des gegenwärtigen planetarischen Zusammenbruchs zu sensibilisieren. Und ich denke, dass Vincent Scheers' Arbeit durch die zahlreichen in ihr geborgenen, sorgsam erarbeiteten Situationen in gewisser Weise diese Herausforderung annimmt, die innere Narrativität von Prozessen und Dingen stattfinden zu lassen. Oder wir könnten uns Timothy Morton in seinem grundlegenden Werk *All Art Is Ecological* anschließen und somit sagen, »im weiteren Sinne« sei »nichts absichtlos«.⁵ Diese paradoxe Einsicht halte ich für wesentlich in der Auseinandersetzung mit den tiefen Zeitlichkeiten, die sich durch Vincent Scheers' Werk ziehen.

Der Klarheit halber: Nirgendwo in Scheers' Arbeiten finden sich Spuren pädagogischer oder aktivistischer Absichten, um unser Bewusstsein dafür zu stärken, wie sich die Bedingungen unseres Daseins auf Erden verbessern ließen. Und Hoffnung wird durch Scheers' Kunst sicherlich auch nicht geweckt. Vielmehr haben seine Kunstwerke etwas Störendes an sich, auf eine bittersüße Art und Weise, die ich persönlich als überaus vergnüglich empfinde. Doch indem er auf poetische und unverhoffte Art und Weise eine Vielfalt natürlicher und zivilisatorischer Prozesse klug inszeniert und miteinander verflocht, verordnet Scheers uns eine Wahrnehmung, die den Glauben an eine stabile, vorhersehbare und letztlich seelelose Erde eines restriktiven wissenschaftlichen Weltbilds grundlegend infrage stellt. Sowohl im Hinblick auf wissenschaftliches Wissen als auch auf die Art von Kunst, die Vincent Scheers kultiviert, geht es hier um ein gewisses Geschick im Dramatisieren oder »Theatralisieren« der Beziehungen zwischen Elementen und damit einhergehend um eine dauerhafte Veränderung unserer Beziehung zu ihnen. Oder in den Worten von Robin Mackay, Direktor des Verlags Urbanomic, der sich auf innovative spekulative Kunst und Philosophie spezialisiert: »Die geschicktesten Verfasser erschaffen eine Art stereoskopischer – oder multiskopischer – Sichtweise, die sich zwischen unterschiedlichen Informationsräumen, unterschiedlichen Zuschauerräumen hin und her bewegen kann ...«⁶

In Scheers' jüngster Reihe – *Grooming* – finden sich zahlreiche Beispiele dieser geschickten Nutzung aufwendiger technischer Apparate zur Erstellung verstörender künstlerischer Protokolle, die Betrachter:innen herausfordern, die Ränder unseres gegenwärtigen zivilisatorischen Kontinuums zu hinterfragen. So verbindet beispielsweise *Self-Fulfilling prophet* (2023) mythopoetische Kräfte mit den nur allzu konkreten Kräften der Chemie. In Vincent Scheers' eigenen Worten:

Die Arbeit besteht aus einem echten Bronzeornament, das den Kopf des Silenos darstellt, eines griechischen

that we shouldn't neglect the artistic and historical dimensions inherent to any attempt to weave the various threads of our geostories. Closely aligned with Donna Haraway's call for encompassing enough narratives for our troubled time, he suggests that: "The great paradox of the 'scientific world view' is to have succeeded in *withdrawing historicity* from the world. And with it, of course, the inner *narrativity* that is part and parcel of being in the world—or, as Donna Haraway prefers to say, 'with the world'."⁴ We know that in the last years of his life, Latour was very much interested in figuring out how to mobilize the resources of art to make his contemporaries more sensible to the current planetary collapse. And I think that Vincent Scheers's work somehow answers that challenge to bring about the inner narrativity of processes and things, through the many carefully crafted situations it harbors. Or again, and "in a larger sense," we could say alongside Timothy Morton in his seminal *All Art Is Ecological*, "nothing is un-designed."⁵ This paradoxical insight is crucial, I believe, to engage with the deep temporalities that are piercing through the artist's work.

To be clear: nowhere in Vincent Scheers's work do we find any trace of pedagogical or activist intent to make us more aware of what could be done to improve our earthly conditions of existence. And his art certainly doesn't foster any kind of hope either. If anything, his artworks tend to be aggravating, in a bittersweet way that I personally can't help but feel is most enjoyable. And yet, by cleverly staging and entangling in poetic and unsuspecting ways a variety of natural and civilizational processes with one another, he subtly brings us into a regime of perception that fundamentally challenges the belief in a stable, predictable, and, ultimately, de-animated Earth championed by a restrictive scientific worldview. What is at stake here, both in scientific knowledge and in the type of art that Vincent Scheers favors and cultivates, is a certain dexterity for dramatizing or "theatralizing" relations between elements and, by doing so, altering durably our relation to them. Or in the words of Robin Mackay, editor of Urbanomics, a publishing house specializing in cutting edge speculative art and philosophy: "What is achieved by the most skilled plotters is a kind of stereoscopic—or *multiscopic*—way of looking at things, one that is able to shift between different information-spaces, different theatrons . . ."⁶

His latest series of artwork, entitled *Grooming*, presents numerous examples of such skillful use of elaborate technical apparatuses to generate disturbing artistic protocols, challenging the viewer to question the very edges of our current civilizational continuum. *Self-Fulfilling prophet* (2023), for instance, is a powerful iteration bringing together mythopoetic powers and the all too concrete powers of chemistry. In Vincent Scheers's own words:

The work consists of an original bronze ornament representing the head of Silenus (a Greek demigod). Silenus was a mythological figure who was known for turning into a sort of oracle when drunk on wine. In his oracle state, he then began telling ugly truths about existence, for example: "Sometimes it's better not to have existed at all."

In the work, the bronze ornament is placed in a glass container filled with wine. Oxygen is added to the wine, which speeds up the process of turning it into vinegar. Vinegar essentially being acetic acid then slowly dissolves the bronze. One could argue that the story of Silenus hereby comes full circle.

A strange alchemy is at play here. Of course, the tone of the work is unmistakably acerbic. One is reminded of another type of inconvenience, that of *being born*, as Emil Cioran once

Halbgotts. Die Mythengestalt Silenos war bekannt dafür, betrunken zu einer Art Orakel zu werden. In diesem Zustand erzählte er hässliche Wahrheiten über das Dasein, etwa »Manchmal ist es besser, überhaupt nicht existiert zu haben«.

In dieser Arbeit wird die Bronzeverzierung in einen Glasbehälter voller Wein gelegt. Dem Wein wird Sauerstoff zugefügt, wodurch er schneller zu Essig wird. Da Essig im Grunde Ethansäure ist, zersetzt er allmählich die Bronze. Silenos' Geschichte schließt sich hierdurch gewissermaßen.

Eine seltsame Alchemie spielt sich hier ab. Der Ton des Kunstwerks ist natürlich eindeutig ein saurer. Man wird an eine andere Art von Ungelegenheit erinnert, die des Geborenwerdens, wie Emil Cioran einst bekanntlich sagte. Das Kunstwerk kann auch als eine technisch ausgereifte Vanitas gelesen werden, eine tradierte Art der allegorischen Arbeit, angesichts derer sich der Betrachter oder die Betrachterin mit der Unvermeidlichkeit des Todes und der Vergänglichkeit irdischer Errungenschaften und Vergnügen auseinandersetzen muss. Die auflösende Wirkung der Ethansäure auf ein kulturell aufgeladenes historisches Artefakt, gefertigt aus einem Halbedelmetall, vergegenwärtigt uns die inhärente Flüchtigkeit unserer Versuche kultureller Inschriften – und in diesem konkreten Fall unserer Vorspiegelung ritualisierter Weissagung. Und doch, aus Gründen, die womöglich nur den Verfasser dieses Essays interessieren, die jedoch mit dem Umstand zu tun haben, dass die Erde, auf der wir leben, und alle natürlichen Prozesse, aus denen sie besteht, nicht länger einfach als stabiler und vorhersehbarer Hintergrund des menschlichen Dramas gesehen werden können, löste dieses Kunstwerk eine naturalistische Meditation über die molekularen Zusammensetzungen und die Natur von Mineralität selbst aus. Und an dieser Stelle weiß ich die zwanglose Freiheit besonders zu schätzen, mit der Scheers eine Komplizenschaft gegenüber organischen wie anorganischen Materialien schafft; wie er sich den zwiespältigen und ungelösten Mühen des Lebens widmet; sein besonderer Humor, wenn er alltägliche Gemeinheiten und andere bezahnte Noumena inszeniert. Denn betreten wir den Wirkungsbereich von Scheers' Arbeiten, bringt uns dies zweifelsohne näher an sämtliche materiellen Kräfte, die den Planet Erde aktiv gestalten und wandeln, und das in einer Art und Weise, wie sie zumeist zahnlose posthumanistische Diskurse nie zustande bringen.

Die selbsterfüllende Prophezeiung der Nichtexistenz, dargestellt durch den chemischen Prozess der metallischen Korrosion, schlägt ab einem gewissen Punkt um. Wenn die Auflösung kultureller Existenz plötzlich für eine andere Art existenziellen Dramas Platz macht – das einer sich langsam entwickelnden Zusammensetzung von Metallen und Mineralien –, findet eine Renaturierung unserer wahrnehmerischen Gewohnheiten statt. Und tatsächlich erfährt der Bereich der Geologie derzeit eine bedeutende epistemologische Verschiebung, da in vielen Kilometern Tiefe bakterielles Leben entdeckt wird – Mikroben und Bakterien, die sich buchstäblich von Steinen ernähren. Und dies wirkt sich direkt darauf aus, wie wir die Formation metallischer Verbindungen in Erdkern und -kruste wahrnehmen:

Leben, insbesondere mikrobielles Leben, hat einen Großteil der Mineralien auf der Erde geschaffen, natürlich auftretende anorganische feste Verbindungen mit hoch organisierten atomischen Strukturen oder einfacher ausgedrückt, sehr elegante Steine. Heute gibt es auf der Erde über 6000 unterschiedliche Mineralien, die meisten davon Kristalle wie Diamant, Quartz oder Grafit. In ihrer Anfangs-

famously proclaimed. The artwork can also be read as a technically sophisticated vanitas, a traditional type of allegorical work that compels the viewer to reflect on the inevitability of death and the transient nature of earthly achievements and pleasures. The dissolving effect of the acetic acid on a culturally charged historical artifact made of a relatively precious metal no doubt reminds us of the inherent ephemerality of our attempts at cultural inscription—and in this particular case, of our pretenses to ritualistic divination. And yet, for a reason that perhaps only engages the writer of this essay, but that no doubt has to do with the fact that the Earth we live on and all the natural processes it is made of can no longer be simply taken as a stable and predictable backstage on which the human drama would unfold; this artwork also triggered a naturalist meditation on molecular compositions and the very nature of minerality. And that's where I particularly appreciate the unpretending freedom with which Scheers generates complicity with organic and inorganic materials; the way it stays with the ambiguous and unresolved trouble of living; his peculiar humor as he stages daily abjections and other fanged noumena. For entering in the orbit of Scheers's work no doubt brings us into proximity with all material forces actively transforming and shaping the Earth we live on, in a way that mostly defanged post-humanist discourses will never manage to.

At some point, the self-fulfilling prophecy of inexistence displayed through the chemical process of metallic corrosion reverts. A rewilding process of our perceptive habits is at work, as the dissolution of cultural existence suddenly makes space for another type of existential drama, that of the slowly evolving composition metals and minerals. Incidentally, the field of geology is currently experiencing a profound epistemological shift, as we are discovering bacterial life kilometers deep into the core of the Earth—microbes and bacteria feeding on rocks, literally. And that has a direct incidence on how we conceive the formation of metallic compounds populating the Earth's core and crust:

Life, in particular microbial life, has forged a large quantity of Earth's minerals, which are naturally occurring inorganic solid compounds with highly organized atomic structures, or, to put it more plainly, very elegant rocks. Today Earth has more than 6,000 distinct mineral species, most of which are crystals such as diamond, quartz and graphite. In its infancy, however, Earth did not have much mineral diversity. Over time, the continuous crumbling, melting and resolidifying of the planet's early crust shifted and concentrated uncommon elements. Life began to break apart rock and recycle elements, generating entirely new chemical processes of mineralization. **More than half of all minerals on the planet can occur only in a high-oxygen environment, which did not exist before microbes, algae and plants oxygenated the ocean and atmosphere.**⁷

Rewilding from Within and Without

Let's take a step back from this unabashedly cosmic, planetary perspective and approach the vitality at work in Vincent Scheers's oeuvre from a more localized, if devouring, angle. Another way to characterize this whole *Grooming* series—of which *Self-Fulfilling prophet* is a part—is through the recurring tension it showcases, to paint it in broad strokes, between wilderness and the katachonic forces of domesticity. This tension is fully on display in *Wild* (2023), which uses tar lure to depict a cartoonish animal trapped in an enclosing circle; or in *Landscaping* (2023), where the sentiment of claustrophobia and entrapment is induced by means of a train track circuit assembled on a suspended table.

phase verfügte die Erde jedoch über keine große mineralische Diversität. Das fortwährende Bröckeln, Schmelzen und Wiedererstarren der frühen Erdkruste verlagerte und konzentrierte im Laufe der Zeit ungewöhnliche Elemente. Leben fing an, Gestein aufzubrechen und Elemente anders zu verwenden, wodurch völlig neue chemische Prozesse der Mineralisierung entstanden. **Über die Hälfte aller auf der Erde vorkommenden Mineralien können nur in einer sauerstoffreichen Umwelt auftreten, die es nicht gab, bevor Mikroben, Algen und Pflanzen die Meere und die Atmosphäre mit Sauerstoff anreicherten.**⁷

Renaturierung von außen wie von innen

Treten wir einen Schritt zurück von dieser unerschrocken kosmischen, planetaren Perspektive und nähern uns der Lebendigkeit in Vincent Scheers' Werk von einem örtlich begrenzteren und zugleich überaus einnehmenden Blickwinkel aus. Eine weitere Beschreibungsmöglichkeit der Reihe *Grooming* (zu der *Self-Fulfilling prophet* gehört) liegt in der wiederkehrenden Spannung zwischen der Wildnis und der Domestizierung, um es grob zu benennen. Klar erkennbar ist diese Spannung in *Wild* (2023): In einem Kreis ist ein cartoonartiges Tier gefangen, gemalt mit Kiefernteer, das in der Jagd auch als Köder eingesetzt wird; oder in *Landscaping* (2023): Das Gefühl von Klaustrophobie und des Gefangenseins wird hier durch Modelleisenbahngleise erzeugt, montiert auf einen aufgehängten Tisch.

Auch im Titel der Reihe ist diese grundlegende Spannung zwischen Renaturierung und Domestizierung enthalten. »Grooming« bedeutet an erster Stelle Pflegen und Putzen. Diese generische Tätigkeit erweitert sich schnell auf das Tierreich, wo die Fellpflege oder -säuberung eines Haustiers gemeint sein kann, etwa eines Pferdes oder Hundes. Im Kontext von Vincent Scheers' genereller Ethologie dürfte jedoch interessanter sein, dass »grooming« auch bezeichnet, wie Tiere sich selbst untereinander rituell und gegenseitig pflegen. »Grooming« erweitert also ganz wörtlich den Bereich des Intimen, des Schutzes, des Rituals und des Häuslichen; jedoch nicht ohne ein potenzielles Gefühl der Bedrohung, sobald es sich auf die Kontaktaufnahme zu Kindern bezieht, beispielsweise online. Wie nicht anders zu erwarten, macht sich Scheers' Widerspenstigkeit auch hier schnell bemerkbar und verdeutlicht, wie rasch sich das Häusliche zu einer »toxischen Beziehung« verkehren kann, wie es etwa *Threshold* (2023) nahelegt, eine Reihe von Gemälden, die in einer Mischung aus natürlichen und synthetischen Pigmenten Pflanzen in einem Gewächshaus zeigen. Oder wie der Künstler selbst sagt: In einem botanischen Garten sollen Pflanzen ihr Wachstumspotenzial ausschöpfen. Erreicht die Pflanze jedoch den Grenzwert der Institution (das Dach), ist sie plötzlich gewaltsam abgeschnitten. Das ähnelt dem Phänomen, das wir in der Psychologie als »toxische Beziehung« bezeichnen würden.

Zu den synthetischen Pigmenten der Komposition gehört Bleiche. Bleiche ist ein generischer Name für desinfizierende und sterilisierende Produkte, die aufgrund ihrer bakteriziden Eigenschaften typischerweise zum Putzen eingesetzt werden. Das Desinfektionsmittel nimmt in dieser Reihe eine entscheidende Rolle ein. In *Untitled* (2023) sind Blumen kopfüber in eine durchsichtige Vase getaucht, die eine Mischung aus Wasser und Bleiche enthält. Mit seinem Faible für Zwiespältigkeit und Unbestimmtheit erklärt Scheers, dass Blumenläden eine kleine Menge Bleiche in das Blumenwasser gäben, um Bakterien abzutöten und die Blumen somit länger frisch zu halten. Er schreibt jedoch auch, dass »zu viel Bleiche die Farben der Blumen ausbleicht. In dieser Arbeit werden die eingetauchten Blumen zugleich erhalten und aufgelöst«.

This core tension around rewilding and domesticating is cleverly encapsulated in the title of the series itself. Grooming first suggests keeping things clean and tidy. This generic activity rapidly extends to the animal kingdom, where it can mean brushing or cleaning the coat of a domestic animal, like a horse or a dog. And more interestingly for sure in the context of Vincent Scheers's general ethology, grooming also refers to how animals themselves ritually maintain one another's bodies or appearances (we speak in this case of social or mutual grooming). Therefore, grooming, quite literally, extends the realm of the intimate, the protective, the ritual, and the domestic; although not without a potential sense of threat when extended to the befriending of children (think of online grooming, for instance). And as one can already expect, Scheers's unruly inclination rapidly pokes through, highlighting how the domestic can rapidly turn into a "toxic relationship," as suggested in *Threshold* (2023), a series of paintings that represents plants in a greenhouse using a combination of "natural" and synthetic pigments. As the artist explains:

Plants in a botanical garden are encouraged to grow to their maximum potential. When the plant, however, reaches the threshold of the institution (the roof), it is suddenly violently cut off. This is similar to what we would call in psychology "a toxic relationship."

Interestingly, the synthetic pigments used in the composition also include bleach. Bleach is a generic name for disinfecting and sterilizing products typically used for cleaning because of their bactericidal properties. The disinfectant agent happens to play a crucial role in the artwork series. In *Untitled* (2023), flowers are immersed heads-down in a transparent vase that contains a mix of water and bleach. With his usual taste for ambiguous states of indeterminacy, Scheers explains that flower shops add a small amount of bleach to the flower's water to kill bacteria, which helps to keep them fresh for a longer period. However, he writes, "too much bleach bleaches out the flowers' colors. In this work the flowers inside are simultaneously preserved and dissolved."

The institutional role of bleach as a disinfecting agent in Vincent Scheers's work only comes to full expressive power in negative, when contextualized in relation to his other defining occupation, as a nurse. In *Incubator Studies* (2023), arguably one of the artist's most iconic works of art and part of another series of work entitled *History of a Criminal*, watercolor portraits of dandelions are laced with a layer of nutrient agar, and then enclosed in steel-framed incubators that regulate heat and moisture, thus creating ideal conditions for hosting and growing the special mixture of molds and bacteria that Vincent Scheers has collected from various public spaces. The result is both a series of seemingly imprisoned and rapidly degrading paintings; and the accelerated flourishing of molds on the surface of a particularly conducive canvas, thus becoming the proliferating anti-hero of this peculiar arrangement, depending on one's perspective. In a way that echoes the early work in which he had cultivated a colony of mosquitoes, the incubators are now hosting swarming life forms that are generally considered hostile to human activities. This manner of accelerating decay through controlled means yet again triggers a perverse joy as it playfully counter-effectuates the usual institutional norms of preservation and cleanliness, especially in a museal and exhibition context. Vincent Scheers's explication is worth quoting in extenso, as it offers an inestimable angle on how his art practice is embedded in a peculiar relation to the all-too-natural experience of decaying bodies, yet rarely brought to the fore in most artistic contexts:

8

9

Vincent Scheers

1. »Exotism«, *Organ Kritischer Kunst*, Juni 2017, <http://www.kritische-kunst.org/exotism/>.
2. Bruno Latour, *The Pasteurization of France* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), p. 160.
3. Bruno Latour, "Préface de la nouvelle édition," in *Irreductions* (Paris: La découverte, 2001), p. 8 (my translation).
4. Bruno Latour, "Agency at the Time of the Anthropocene," *New Literary History* 45, no. 1 (2014), p. 14.
5. Timothy Morton, *All Art Is Ecological* (London: Penguin Books, 2021), p. 79.
6. Robin Mackay, "Stages, Plots, and Traumas," in *Futures & Fictions*, ed. Henriette Gunkel, Ayesha Nameed, and Simon O'Sullivan (London: Repeater Books, 2017), p. 89.
7. Ferris Jabr, "The Mysterious, Deep-Dwelling Microbes That Sculpt Our Planet," *The New York Times*, June 24, 2024, <https://www.nytimes.com/2024/06/24/magazine/earth-geomicrobiology-microbes.html> (my emphasis).
8. "I asked a man what Law was. He replied it was a guarantee of the exercise of possibility. That man was called Galli Mathias. I ate him." Oswaldo de Andrade, "The Anthropophagic Manifesto," in *Where to Sit at the Dinner Table?*, ed. Pedro Neves Marques (Berlin: Archive Books, 2014), p. 103. "Antropofagia is commonly understood as the self-attributed name of the Brazilian modernist vanguard of the 1920s, which famously reemerged in the post-war Brazilian artistic counter-culture" (p. v).

Die institutionelle Rolle von Bleiche als Desinfektionsmittel in Vincent Scheers' Arbeit erreicht erst als Negativ ihre ganze Ausdruckskraft, nämlich wenn sie in Beziehung zu seiner anderen entscheidenden Beschäftigung gesetzt wird, der als Pflegekraft. In *Incubator Studies* (2023), womöglich eines der maßgeblichsten Werke des Künstlers und Teil der Reihe *History of a Criminal*, wurden Aquarellbilder von Löwenzähnen mit einer Schicht Nährstoff-Agar bestrichen und dann in Stahlrahmen-Inkubatoren eingelassen; diese regulieren Wärme und Feuchtigkeit dahingehend, dass die idealen Bedingungen geschaffen werden, um die spezielle Mischung von Schimmel und Bakterien zu züchten, die Vincent Scheers an unterschiedlichen öffentlichen Orten gesammelt hat. Das Ergebnis ist zum einen eine Reihe scheinbar gefangener und sich rasch zersetzender Gemälde; sowie das beschleunigte Gedeihen von Schimmel auf der Oberfläche einer dafür besonders geeigneten Leinwand, der somit zum wuchernden Antiheld dieser Inszenierung wird, ganz nach jeweiliger Perspektive. Wie in einem Widerhall der frühen Arbeit, in der Scheers Stechmücken züchtete, beherbergen die Inkubatoren nun schwärmende Lebewesen, die gegenüber menschlichem Tun gemeinhin als feindlich gelten. Diese kontrollierte Beschleunigung von Verfall löst abermals eine perverse Freude daran aus, wie hier spielerisch vertrauten institutionellen Normen der Konservierung und Sauberkeit entgegengewirkt wird, gerade im Kontext von Museen und Ausstellungen.

Vincent Scheers' Erläuterung soll hier vollständig wiedergegeben werden, da sie gut zeigt, wie seine künstlerische Praxis in einer besonderen Beziehung zu der nur allzu natürlichen (in den allermeisten künstlerischen Kontexten jedoch kaum je im Vordergrund stehenden) Erfahrung verfallender Körper verortet ist:

1. "Exotism," *Organ of Critical Arts*, June 2017, <http://www.kritische-kunst.org/exotism/>.
2. Bruno Latour, *The Pasteurization of France* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), p. 160.
3. Bruno Latour, "Préface de la nouvelle édition," in *Irreductions* (Paris: La découverte, 2001), p. 8 (my translation).
4. Bruno Latour, "Agency at the Time of the Anthropocene," *New Literary History* 45, no. 1 (2014), p. 14.
5. Timothy Morton, *All Art Is Ecological* (London: Penguin Books, 2021), p. 79.
6. Robin Mackay, "Stages, Plots, and Traumas," in *Futures & Fictions*, ed. Henriette Gunkel, Ayesha Nameed, and Simon O'Sullivan (London: Repeater Books, 2017), p. 89.
7. Ferris Jabr, "The Mysterious, Deep-Dwelling Microbes That Sculpt Our Planet," *The New York Times*, June 24, 2024, <https://www.nytimes.com/2024/06/24/magazine/earth-geomicrobiology-microbes.html> (my emphasis).
8. "I asked a man what Law was. He replied it was a guarantee of the exercise of possibility. That man was called Galli Mathias. I ate him." Oswaldo de Andrade, "The Anthropophagic Manifesto," in *Where to Sit at the Dinner Table?*, ed. Pedro Neves Marques (Berlin: Archive Books, 2014), p. 103. "Antropofagia is commonly understood as the self-attributed name of the Brazilian modernist vanguard of the 1920s, which famously reemerged in the post-war Brazilian artistic counter-culture" (p. v).

The inspiration for these works came in part from my experience of working as a nurse. I work with paralyzed patients, helping them in their daily lives. Because these people are often sitting or lying down for longer periods of time, they start to develop wounds. One of my jobs is to clean and take care of these wounds, a process which involves a lot of disinfecting and making sure everything is sterile. In this sterilization process, a lot of useful bacteria are killed as well, which creates its own set of problems.

The incubator also serves as the anti-version of a device found in most big institutions. When a contaminated work arrives at a museum, it is put into a decontamination room, a specially designed space which is filled with a toxic gas exterminating all life forms inside.

In the incubator studies however, life forms are encouraged to grow and populate the work.

This conceptual and artistic rapprochement between molds and canvas and bodies and bedsores is deeply moving. Vincent Scheers's work is enmeshed in the dynamic interplay between organic and inorganic forces, inviting us to reconfigure our understanding of art and its relationship with the world, away from any sterilizing conventions, following a meridian of devoration that shares more than one affinity with Brazil's anthropophagic metaphysics.⁸ In a time where art is often expected to conform to preestablished narratives and institutionalized definitions, Scheers facetiously disrupts these expectations by immersing us in a landscape of transformative, animalistic, and entropic energies. His insistence on aggression, corrosion, and dissipative forces serves as a poignant reminder of the latent, abject forces that lead toward perishing and decomposition, omnipresent in his work.

Die Inspiration für diese Arbeiten ist teils meiner Erfahrung als Pflegekraft geschuldet. Ich arbeite mit gelähmten Patient:innen und unterstütze sie im Alltag. Weil diese Menschen oftmals lange sitzen oder liegen, bekommen sie Wunden. Es gehört zu meinen Aufgaben, mich um diese Wunden zu kümmern und sie zu reinigen, was viel Desinfektion erfordert, man muss sicherstellen, dass alles steril ist. Durch das Sterilisieren werden auch viele nützliche Bakterien abgetötet, was wiederum ganz eigene Probleme mit sich bringt.

Der Inkubator dient zudem als Anti-Version eines Geräts, das die meisten Institutionen besitzen. Wenn ein verunreinigtes Kunstwerk in einem Museum ankommt, wird es in einen Dekontaminationsraum gebracht, einen speziell gestalteten Raum, der mit einem giftigen Gas gefüllt wird, das sämtliche Lebensformen auslöscht.

In den *Incubator Studies* hingegen werden Lebensformen zum Wachstum und zur Besiedelung des Werkes angeregt.

Diese konzeptionelle und künstlerische Annäherung zwischen Schimmel und Leinwand und Körpern und Wundliegen ist tief berührend. Vincent Scheers' Werk ist verstrickt in das dynamische Zusammenspiel organischer und anorganischer Kräfte und lädt uns dazu ein, unser Verständnis von Kunst und ihrer Beziehung zur Welt neu zu kalibrieren, weg von sterilisierenden Konventionen und entlang eines Meridians des Verschlingens, der mehr als nur eine Wesensnähe zur anthropophagischen Metaphysik Brasiliens aufweist.⁸ Zu einer Zeit, da von Kunst oftmals erwartet wird, vorherbestimmten Narrativen und institutionalisierten Definitionen zu entsprechen, unterbricht Scheers diese Erwartungen mit Spott und trägt uns in eine Landschaft transformativer, animalistischer und entropischer Energien. Sein Beharren auf Aggression, Korrosion und dissipativen Kräften dient uns als deutliche Erinnerung an die verborgenen und bitteren Kräfte, die Tod und Zersetzung mit sich bringen, in seinem Werk allgegenwärtig.

Abschließend bin ich an die barocken Details einer Strafe der Etrusker erinnert, wie sie der »Lepra-Philosoph« Reza Negarestani beschreibt, der ausführlich zu Prozessen der Verwesung und Zersetzung publiziert hat. Die Chemie der Verwesung wurde zu einem antiken Foltermittel: Manchmal empfindet man wohl wirklich, es wäre besser gewesen, nie existiert zu haben.

Ein lebender Mensch, Mann oder Frau, wurde mit obsessiver Genauigkeit an eine verwesende Leiche gebunden, Gesicht an Gesicht, Mund an Mund, Gliedmaße an Gliedmaße, jeder Körperteil an sein entsprechendes verwesendes Gegenüber. Derart an ihr verwesendes Double geknebelt, wurde der Mann oder die Frau liegen gelassen, um selbst zu verrotten ...

Wenngleich das Schwarzwerden der Haut eine oberflächliche Undifferenzierung der Verwesung markierte (das Verschmelzen von Körpern zu einem schwarzen Schleim), bedeutete es für die Etrusker – Scharfrichter von metaphysischer Bildung und alchemistischer Findigkeit – eine ontologische Exposition des Verwesungsprozesses, der bereits im Inneren begonnen hatte ...

Die Philosophie der Ideen und die Lehre des Seins qua Sein gründen auf der Zersetzung und handeln in Übereinstimmung mit der Chemie der Verwesung.⁹

In conclusion, I'm reminded of the baroque details of Etruscan punishment as told by a "leper philosopher" who wrote extensively about processes of putrefaction and decomposition, Reza Negarestani. The chemistry of decay turned into an ancient torture device: sometimes, indeed, one feels like it would have been better to not have existed at all.

A living man or woman was tied to a rotting corpse, face to face, mouth to mouth, limb to limb, with an obsessive exactitude in which each part of the body corresponded with its matching putrefying counterpart. Shackled to their rotting double, the man or woman was left to decay. . . .

Although the blackening of the skin indicated the superficial indifferenciation of decay (the merging of bodies into a black slime), for the Etruscans—executioners gifted with metaphysical literacy and alchemical ingenuity—it signaled an ontological exposition of the decaying process which had already started from within. . . .

The philosophy of Ideas and the science of being qua being are fundamentally built upon putrefaction and act in accordance with the chemistry of decay.⁹

8. »Ich fragte einen Mann, was das Gesetz sei. Er antwortete, es sei eine Garantie der Ausübung von Möglichkeiten. Dieser Mann hieß Galli Mathias. Ich aß ihn.« Oswaldo de Andrade, »The Anthropophagic Manifesto«, in: Pedro Neves Marques (Hrsg.), *Where to Sit at the Dinner Table?*, Archive Books, 2014, S. 103. »Anthropophagie gilt gemeinhin als der selbst verliehene Name der brasilianischen Avantgarde des Modernismus in den 1920er-Jahren, die in Brasiliens künstlerischer Gegenkultur der Nachkriegszeit wieder auflebte« (S. v).

9. Reza Negarestani, »The Corpse Bride: Thinking with Nigredo«, in: *Collapse #4*, Urbanomic, 2008, S. 130f.

9. Reza Negarestani, »The Corpse Bride: Thinking with Nigredo,« in *Collapse #4* (London: Urbanomics, 2008), pp. 130–31.

Wisrah C. V. da R. Celestino



Inhalt

3 Wisrah C. V. da R. Celestino:
Schmetterlinge und Leihgaben
Haris Giannouras

45 Biografie

47 Abbildungsverzeichnis

Contents

3 Wisrah C. V. da R. Celestino:
Butterflies and Rental Agreements
Haris Giannouras

45 Biography

47 List of Illustrations

ars viva 2025

Wisrah C. V. da R. Celestino: Schmetterlinge und Leihgaben

Haris Giannouras (*1994 in Thessaloniki, Griechenland) lebt und arbeitet in Frankfurt am Main, Deutschland. Er arbeitet eng mit Künstler:innen zusammen und agiert dabei als Autor, Kurator, Produzent und Lehrender.

2

3

Wisrah C. V. da R. Celestino: Butterflies and Rental Agreements

Haris Giannouras (b. 1994, Thessaloniki, Greece) lives and works in Frankfurt, Germany. He collaborates closely with artists, assuming the role of the writer, curator, producer, and teacher.

Wisrah C. V. da R. Celestino

Haris Giannouras

Form und Wert sind in mehr als einer Hinsicht füreinander wesentlich. Sie gehen Hand in Hand, durchfließen einander, fügen sich manchmal zusammen, berühren sich und gehen wieder; sie rutschen, geben nach und umarmen sich. Sie sind bedingt, dazu bestimmt, sich zu einem Gemenge von Sinneseindrücken und Halluzinationen zu umschlingen. Wie wir uns Fragen der Form widmen, insbesondere, wenn sich diese mit Fragen der Eigentümerschaft befassen, wurde in den letzten Jahren vielfach revidiert und hat zu neuen Lesarten, Neupositionierungen und auch Missverständnissen geführt. Gleichermaßen haben sich die Ansätze verändert, wie sich Machtsysteme mit Bedacht aushöhlen und von innen heraus verschieben lassen. Formen, Werte und wie sich Eigentümerschaft etablieren lässt, sind Punkte, die ich in Wisrah C. V. da R. Celestinos Arbeiten betrachten möchte.

Leihgaben

Das Werk *RENTAL/FATHER* (2023) basiert auf einem Arrangement, einer Partitur. Partituren entstammen oftmals der Musik, dem anhaltenden Vertrauen, in der Wiederholung mit jeder Darbietung dasselbe Ergebnis erzielen zu können. Doch die Grenzen und Wirkungen dieser Darbietungen sind von Faktoren abhängig, die über schriftliche Anweisungen hinausgehen. Sie stellen fließende Demarkationen dar, die einen ganz eigenen Geist entwickeln und sich immer schwieriger nachverfolgen und kontrollieren lassen. Bei dieser Komposition umfasst eine Wiederholung ein im Ausstellungsraum platziertes Tor. Tore sind etwas Eigentümliches; je nach eigenem Standpunkt trennen sie Dinge voneinander, verschließen sie voreinander. In zahlreichen Geschichten werden Tore zu Grenzen, mit sämtlichen dazugehörigen unschönen Machtdynamiken. Wo ein Gebiet in ein anderes überläuft, können Tore abgrenzen, eine Trennungslinie markieren. Gleichzeitig können sie ein Sicherheitsmechanismus sein, Eindringlinge abwehren und, falls notwendig, Schutz gewähren. Sie stehen in ständiger Beziehung zu ihrer Umgebung und zu den Menschen, die auf sie stoßen.

Das hier eingesetzte Tor wurde vom Vater der Künstler:in entworfen und von einem Familienfreund hergestellt, einem örtlichen Schlosser in der Heimatstadt der Familie, Buritizeiro im brasilianischen Bundesstaat Minas Gerais. Neben einem schmaleren Segment für Fußgänger:innen umfasst das Tor zwei Flügel, die sich zu einem Autostellplatz hin öffnen sollen, obgleich die Familie zu der Zeit, als das Tor vor ihrem Haus stand, kein Auto besaß. Als das Mauerwerk für das Tor errichtet wurde, kippte ein Stück und schlug auf den Ellenbogen der Künstler:in, mit dem Ergebnis einer noch heute sichtbaren Narbe. Beim Eingang in den Kunstkontext muss sich das Tor jedoch zwangsläufig wandeln.

Ein altes griechisches Lied erzählt von Kindern, die auf Feldern spielen.¹ Sie laufen umher, spielen und rennen mit dem Wetter um die Wette, bis sich die Sonne zur Zeit zurückzieht und das Tageslicht schwindet. Sie jagen Schmetterlinge und unter dem aufgehenden Mondlicht zu tanzen, sollten sie von der Nacht überrascht werden. In einer ihrer vielen Geschichten von Freude und Unfug treffen die Kinder auf einen Bankier, der am Fluss entlanggeht. Er ist gut gekleidet, trägt einen Leinen-Zweireiher und leichte braune Wildlederschuhe. Seine Uhr ist eine dieser überbeuerten Gold-Rolox, und seine Kravatte scheint aus hochwertiger rosafarbener Seide gefertigt. Der Bankier ist anfangs neugierig und erkundigt sich ob der seltsamen Umtriebe der Kinder. Tänzer, Zeitvergeuder und Schmetterlingsjäger seien Nichtsnutze und sicherlich keine guten Vorbilder für die nächste Generation. Einen Augenblick lang sind die Kinder verwirrt, betrachten den Mann mit wacher Ehrlichkeit, bevor sie ihn endgültig links liegen lassen. Der Bankier lässt sich nicht abweisen und insistiert, mehr über die

Form and Value are intrinsic to each other in more ways than one. They go hand in hand, flow through one another, they sometimes braid by, they touch, and go; they slide, surrender, and embrace. They are conditional, bound to envelop into what could be described as a twisting of sensations and hallucinations. The ways in which we engage with questions of *form*, particularly as they lean over toward issues of ownership, have undergone a myriad of revisions in recent years, which has led to new readings, repositionings, and misunderstandings. The *careful* act of disemboweling systems of power, dislocating them from the inside, has shifted equally. Forms, values, and ways of instituting ownership are some of the issues I will consider in the work of Wisrah C. V. da R. Celestino.

Rental Agreements

RENTAL/FATHER (2023) is a work born out of scoring. Scores often come from music, from the persistent trust in repeating oneself, hoping that the outcome will be the same in each performance. However, the boundaries and effects of these performances depend, respectively, on factors surpassing written-out instructions. They are fluid demarcations that grow up to have a mind of their own, increasingly hard to track down and control. One of the iterations of the score includes a gate placed inside an exhibition space. Gates are a peculiar thing; depending on your positioning and point of view, they tend to close things from one another, to divide them. There are many stories of gates becoming borders, with all the messy power dynamics that such things entail. Gates can hence delimitate and demarcate the limits of one area as it tends to spill into another. At the same time, they can operate as a safeguard mechanism, meant to keep intruders away and provide protection if needed. They appear constantly relational to their surroundings and to the people they encounter.

The gate employed here was designed by the artist's father and fabricated by a friend of the family, a local locksmith in their hometown, Buritizeiro, in the drylands of Minas Gerais, Brazil. While used at their family home, in addition to a smaller section designed for pedestrian use, it included a metal two-piece part meant for a parking garage, even though the family didn't own a car at the time. While putting up the wall that supported the gate, a part of the structure fell over, hitting the artist on the elbow, resulting in a scar they still carry. Entering, however, the context and field of art, the gate is bound to change.

There is an old Greek song that speaks of children playing down by the fields.¹ They run around, play games, and race to catch up with the weather before the sun crawls back to his untimely home and the daylight slips away. They hunt butterflies for a living with the joyful premise of releasing them back out into the wild and dance under the fresh moonlight should the nighttime catch them off guard. During one of their countless stories of joy and mischief, the children encounter a banker walking by the river. He is well dressed, sporting a double-breasted linen suit and a pair of light suede shoes in shades and hues of brown. His watch is one of those overpriced gold Rolex pieces, and his tie is made of what appears to be fine-quality pink silk. Curious at first, the banker inquires about the children's peculiar actions. Dancers, timewasters, and butterfly hunters are no good for anything, and certainly not good role models for the next generation to look up to. The children are dazed for a quick second, consider him with sharp honesty before dismissing him for good. The banker, not one to take no for an answer, insists on knowing more about the children's situation, furthering his poignant inquiry into their heritage, lineage, and family names.

The façade of a family home comes closer and closer as the children rush to make their way back. The banker quickly

Kinder zu wissen als diese selbst, und stellt weiter strenge Fragen zu ihrer Herkunft und ihren Namen.

Als die Kinder nach Hause eilen, scheint die Fassade eines Familienhauses immer näher zu kommen. Der Bankier wird rasch zu Hintergrund, zu bloßem Lärm, einschließlich Anzug, Armbanduhr und allem Drum und Dran. Das Tor vor dem Haus öffnet sich und lässt die Kinder ein, es schließt sich hinter ihnen und sie atmen befreit aus, während die Figur des Bankiers zum Stoff von Mythen und Erfindung wird.

Findet das Tor Eingang in das System Kunst, wirft das Fragen nach Eigentümerschaft und Privatbesitz auf: Wer muss bei wem borgen? Besteht das Werk in der Wiederholung, funktioniert es also innerhalb der Beschränkungen einer Wiedergabe der von der Künstler:in erstellten Komposition, müssen wir die Frage von Form und Wert stellen, um die Logik des Werks besser zu navigieren. Um jedoch die Warenbeziehungen dieser spezifischen Situation deutlicher zu umreißen, müssen kurz eine Figur und eine Kontur ihres Niedergangs vorgestellt werden: die *Manager:innen*.

Manager:innen

Schon im späten 19. Jahrhundert wurde auf das Entstehen eines Manager:innen-Kapitalismus verwiesen. Seitdem wurde eine neue Art von Mittler:innen immer wichtiger, anders als die altmodischen Risikoanleger:innen, die sich die Produktionsmittel zu eigen machten.² Früher drehte sich das System um ein Individuum, das eigenes Geld investierte oder in späteren Stadien von Banken und ähnlichen Einrichtungen lieh und somit Produktion und Profite kontrollierte. Mittlerweile stehen an der Spitze der Pyramide neue Figuren, die kompetenten Manager:innen, CEOs oder CFOs, ein Unternehmen anführend, das sich im Besitz großer Mischkonzerne oder Banken befindet. Er oder sie ist Teil einer Kette von Ereignissen, die darüber bestimmt, wie Güter fließen, welche Art von sozialen Beziehungen sie aufbauen und wie die Güter wellenartig auf- und absteigen. Die Manager:innen werden somit wichtiger als

4

5

1. Das Lied heißt «Τα παιδιά κάτω στον κάμπο» («Die Kinder unten auf dem Felde»), Musik und Text stammen von Manos Hadjidakis. Als Grundlage des Textes nutzte Hadjidakis Fragmente eines Beitrags zu einem Theaterstück von 1946. Das Stück war auch Teil des Soundtracks der surrealistischen Tragikomödie *Sweet Movie* (1974) des jugoslawischen Regisseurs Dušan Makavejev.
2. Karl Marx, «Die Rolle des Kredits in der kapitalistischen Produktion», in: *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, Band 3, Kapitel 27.

1. The song mentioned here is «Τα παιδιά κάτω στον κάμπο» (The Urchins Down in The Meadow), with music and lyrics by Manos Hadjidakis. The lyrics were based on fragments of a 1946 contribution by Hadjidakis to a theater piece. The music was included in the soundtrack for the 1974 surrealist cult comedy-drama «Sweet Movie» by the Yugoslav filmmaker Dušan Makavejev.
2. Karl Marx, «The Role of Credit in Capitalist Production», in *The Capital: A Critique of Political Economy* (New York: International Publishers, 1967), p. 438.

die Eigentümer:innen. In vielen Fällen ersetzen sie sogar die Eigentümer:innen, da diese als Einzelfiguren nicht mehr existieren.

Das Werk *Privacy* (2023) ist eine Komposition aus unterschiedlichen Vorhängen, alle Leihgaben von Familienmitgliedern der Künstler:in, ohne Vorgaben zu Größe und Material. Die hier getroffene Vereinbarung besteht zwischen der Künstler:in und der Familie. Mit dem Ausleihen von Vorhängen aus den Häusern von Verwandten verweist Wisrah C. V. da R. Celestino auf den Kontext dieser Gegenstände, welche Erinnerungen ihnen innewohnen, und lädt sie mit neuen Werten auf; weniger auf Grundlage einer sich als Medium darstellenden Struktur, sondern vielmehr als ein zugleich warmherziger und eindrücklicher Ansatz, um Eigentümerschaft zu verlernen. Hier geht es nicht um den Tod des Urhebers, eine obsolet gewordene Figur. Hier wird vielmehr für die Kinder plädiert, die Schmetterlinge fangen und sie dann wieder freilassen, wenn die Sonne untergeht und sie nach Hause zum Abendessen eilen.

Lot (2022)

Kapitalismus und Kolonialismus gehen miteinander einher. Ein klares frühes Beispiel dieser Kodifizierung findet sich in den frühesten Schriften zu Landbesitz in Verbindung mit sogenannter »Verbesserung«.³ 2022 schuf Wisrah C. V. da R. Celestino in der Schweiz ein Werk mit dem Titel *Lot*, auch dieses basierend auf einer auszuführenden Komposition. Die Komposition im Garten der Residenz, wo sich die Künstler:in zu der Zeit aufhielt, beinhaltete auf Grundlage der Maße ihres damaligen oder vorherigen Studios ein Stück Land zu umgrenzen. Dokumentation macht die durchgeführte Arbeit sichtbar, die Kennzeichnung der Umgrenzung, die bearbeitete und gehegte Fläche, hineintransplantiert in den restlichen Garten, der unberührt blieb. In der Geschichte kolonialer Gewalt war der Wert einer Landfläche an ihre spekulative Wirtschaftlichkeit gebunden. Nutzung, Pflege und Geschichte verschwanden als legitime Gründe eines Anspruchs auf Erde, Wind und Feuer. Der Wert, der mit der Verbindung von Arbeit und Produktivität in einem Stück Land einhergeht, konnte in den Augen jener frühen Kapitalisten als Argument für Eigentümerschaft ausreichen, und infolgedessen konnte auch das Versäumnis des »Verbesserns« dazu führen, dass ein Individuum den Besitz seines Landes verwirkte.⁴ Ein Verständnis der frühen Stadien dieser ausbeuterischen Beziehungen erweist sich als nützliches Werkzeug für künstlerische Arbeiten, die mit den Spuren eines langwährenden kolonialen Erbes brechen wollen.⁵ Die Kodierungen dieses Systems zu unterlaufen, muss von innen heraus geschehen und erfordert, die Zwecke von Pachtbestimmungen und landwirtschaftlichen Gesetzen neu zu denken und ihre bisherige innere Leere zu offenbaren.

Kunst als weitere Form der Produktion von Waren, die in Umlauf gesetzt werden – einschließlich der damit einhergehenden Verknüpfungen zu Systemen, Formen und Werten – stößt beizeiten auf ein großes Missverständnis hinsichtlich der eigenen Fähigkeit, in einer von Manager:innen bestimmten Welt kritisch zu bleiben. Kritische Praktiken beruhen darauf, die Mechanismen von Machtsystemen offenzulegen. Und viele Künstler:innen haben sich erfolgreich aus skeptischer Perspektive mit dem System Kunst auseinandergesetzt, ob sie die Büroräume einer Galerie ausstellten, vom Publikum üblicherweise unbemerkte Gänge oder Heizungssysteme herausstellten oder einen Leihvertrag rahmten und ihn in Galerieräume hängten. Die Geschwindigkeit, mit der seit den späten 1960er-Jahren neue Arbeiten in dieser Tradition produziert wurden, hat zu einer weitgehenden Fetischisierung und/oder Ästhetisierung von derlei Handlungen beigetragen. Man könnte sogar soweit gehen, von einer konformistischen moralischen

The agreement set in place here is between the artist and their family. By borrowing a set of curtains from their relatives' homes, the artist highlights the context of these objects, the memories they hold, and charges them with a new set of values; based not so much on a structure that presents itself as a medium but on a kindhearted yet poignant means of unlearning ownership. The case here is not about the death of the author, for that figure is long since obsolete. The case here is for the children gathering butterflies, which they will return, right before the sun sets and they must rush home for dinner.

Lot (2022)

The colonial project is inextricably linked to the expansion of the systems discussed here. Capitalism and Empire go hand in hand. A clear early example of the codification of this can be found in the first writings surrounding land ownership as it relates to so-called improvement.³ In 2022, Wisrah C. V. da R. Celestino made a work in Switzerland titled *Lot*, also based on a written score to be executed. The premise of the score was to demarcate a lot or plot of land in the nearby garden of the residency where the artist was involved at the time, based on the dimensions of their current or previous studio. Documentation renders visible the work being done here, the marking that showcases its borderlines, the area worked and taken care of, having been transplanted inside the rest of the garden, which remained untouched. Within the histories of colonial violence, a land's value was linked to its speculative profitability. Occupancy, care, and history disappeared as valid reasons for a claim over earth, wind, and fire. The value that comes with mixing labor and productivity into a piece of land can suffice as an argument for ownership in the eyes of those early capitalists, and by extension, the failure to "improve" can lead to an individual having to forfeit their land.⁴ Understanding the early stages of these exploitative relations is a very useful tool for artworks that are built to break with the traces of their long-lasting colonial heritage.⁵ Subverting this system's codes is an inside job that requires taking back what renting regulations and agrarian laws are meant to do, gutting them out, and exposing how hollow they are on the inside.

Art as another form of commodity production that gets put into circulation—forging linkages and tethered to systems, forms, and values—has in some cases stumbled upon a big misunderstanding when it comes to reflecting on its capacity to remain critical in a world run by managers. Critical practices are reliant on rendering visible the functioning mechanisms of systems of power. And there have been many artists in the past who were successful in engaging with the art system through a skeptical lens, be it by exhibiting a gallery's office space, marking corridors usually unnoticed by the informed viewer, highlighting heating systems, or framing a loan contract and hanging it inside a gallery space. The velocity with which new work was made following these traditions and generations since the late 1960s contributed to a large fetishization and/or aestheticization of such acts. In a sense, one can even go as far as to argue for a conformist moral tale of institutions washing away their sins under the premise of self-critique. However, by shifting our gaze for a moment, spending more time with collected objects, assortments of curtains donated by family members, gates, and cutouts in a garden, a wonderful complexity arises. One that I would argue holds a critical stance when it comes to picking apart notions of ownership if we allow two elements to come into our minds and crooked hearts: agency and complicity.

Love's Labor

Let's go back to the gate. Wisrah C. V. da R. Celestino entered

Erzählung zu sprechen, nach der sich Institutionen unter der Vorgabe von Selbstkritik ihrer Sünden entledigen. Verlagern wir jedoch kurz unseren Blick und verweilen länger bei den gesammelten Objekten, bei der Zusammenstellung von aus der Familie gespendeten Vorhängen, bei Toren und bei Ausschnitten in einem Garten, entsteht eine wunderbare Vielschichtigkeit. Eine Vielschichtigkeit, die im Hinterfragen von Eigentümerschaft einem kritischen Blick standhielte, solange wir zwei Elementen Zugang zu unserem Geist und unseren betrügerischen Herzen gewähren: Handlungsmacht und Komplizenschaft.

Liebesmüh

Kehren wir zurück zu dem Tor. Wisrah C. V. da R. Celestino ist mit ihrem Vater ein Vertragsverhältnis eingegangen, sowohl für die kurzfristige oder dauerhafte Ausstellung des Werks in einer Institution als auch für dessen Aufnahme in eine Sammlung. Wann immer die Arbeit gezeigt, verliehen oder in sonst einer Form verbreitet wird, ist der Empfänger des Honorars der Vater. Die Künstler:in selbst ist nicht direkt eingebunden, da ihre Familie in Verbindung mit der Institution gesetzt wurde. Werk wie Künstler:in agieren somit auf einer Management-Ebene, heutzutage eine kritischere Position, als es etwa ein auktoriales Verschwinden für sich beanspruchen könnte. Handlungsmacht ist die Macht, innerhalb einer bestimmten Situation einen Wandel zu bewirken, und hier wird die Logik eines Kunstwerks als diese Situation verstanden. Die Handlungsmacht, die den Weg der Künstler:in beeinflusst, ihn jedoch nie vollständig wiedergibt, wird zum kritischen Mittel, einer neuen Art und Weise, um Verträge zu schließen und die konzeptionellen Regeln festzulegen, die Leben und Tod eines Werks bestimmen. Die Künstler:in widmet sich hier einer Auflösung, sie destabilisiert die Sicherheitsvorrichtungen und -klauseln des Systems. Trotzdem befindet sie sich in keiner abgeschiedenen Position, ist keine vom Kontext entrückte Heiligenfigur, sondern mitten im Zentrum. Nicht im Sinne einer neuen Art von Autorenschaft, sondern eher im Sinne einer Verantwortung. Es geht um Komplizenschaft – die Künstler:in steht nicht außerhalb oder gegen ihre Arbeit und die Institution, sondern versteht ihre Rolle hierin und ummantelt sie schützend mit ihrer kritischen Perspektive.⁶ Sollte die Figur der Manager:in auf die vertraglichen Verpflichtungen stoßen, die Geschäftsbedingungen, die zum Vorschein kommen, während das Tor zusammenstürzt, würde sie in den Abgrund stürzen. Sie würde erwachen und merken, dass sie im Büro überflüssig geworden ist.

Kritisch zu sein, ist ein Akt der Fürsorge, nicht die feindselige Handlung von Manager:innen. Die kritische Haltung liegt im kurzen Ausborgen eines schönen Schmetterlings, im fortwährenden *Unworlding* von Monolithen und Ganzheiten, in der Neukartierung von Wertesystemen.

Am Tor versammeln sich die Kinder, ungeduldig wartend, bis sie wieder nach draußen dürfen. Unter ihnen wartet auch ein kleines Kind mit gelben Schuhen und grünen Hosen, um endlich nach draußen zum Spielen zu dürfen. Ungeduld ist eine Tugend, wenn man sich im Wettlauf gegen die Zeit befindet, wenn die Sonne einen Stundenlohn erhält und der Mond Überstunden machen muss. Wieder öffnete sich das Tor, »Wandere langsam, mein schöner Mond, wandere langsam«,⁷ dachte das Kind, als es mit den anderen nach draußen eilte und sich in den Garten wagte. Schmetterlinge warten ja nur selten.

into a contractual relationship with their father both for the exhibition, that is, the permanent or short-term showing of the work in the context of an institution, and for the placement of the gate in a collection. Whenever the work is to be shown, rented, or entered in any other form into circulation, their father is the one receiving payment. The artist is not directly looped into this, as their family is introduced in the engagement with the institution. The work and the artist hence operate on a dispersed managerial level far more critical than an author's disappearance can today claim to be. *Agency* is the power to enact change, to implement transformation inside a specific situation, here understood as the logic of an artwork. Informing but never re-presenting the artist's path, *agency* becomes a vehicle for criticality, a new way of writing up contracts and spelling out conceptual regulations framing the life and the death of a work. The artist here engages in an undoing, destabilizing the safety guards and security clauses of the system. Yet they are not secluded, a holy figure distant from the context at play, but someone in the center of it. Not in the sense of a newly inscribed authorship, a concept which I think would lead us down a very different path, but more along the lines of ensuring accountability. What is at stake here is complicity, the notion that the artist is not standing outside or against their work and institution but understands their part and role in it and builds on encapsulating that role within their critical framework.⁶ Should the figure of the manager come across the contractual obligations, the terms and conditions that emerge whilst the gate comes crashing down, they would fall over the edge. They would wake up and realize they are no longer needed at the office since they have become obsolete.

Being critical is an act of care, a child of love, and not a hostile movement of a manager. It lies in the borrowing of a beautiful butterfly, in the constant *unworlding* of monoliths and totalities, in the remapping of systems of value.

The children, impatiently waiting to go out again, gather by the gate. Amongst them, a small child with yellow shoes and green pants waits their turn to go out and play. Impatience is a virtue, if you are racing against time, if the sun is paid by the hour and the moon must do overtime. The gate opened again, "go slowly my lovely moon, go slowly,"⁷ thought the child as they rushed to go along and venture out into the garden.

Butterflies rarely wait for anyone.

3. Ellen Meiksins Wood, *Der Ursprung des Kapitalismus: Eine Spurensuche*, aus dem Englischen von Harald Eitzbach, Laika-Verlag, 2015.

4. Walter Rodney, »Afrikas Beitrag zur kapitalistischen Entwicklung Europas: Die Kolonialzeit«, in: *Wie Europa Afrika unterentwickelte*, aus dem Englischen von Andreas Brandl, Manifest Verlag, 2023, S. 120–148.

5. Zur Verbindung zwischen Kolonialismus und globalem Kapitalismus vgl. María Inigo Clavo, »Modernity vs. Epistemodiversity«, in: *e-flux journal* 73 (Mai 2016), <https://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity/>.

6. Zu Handlungsmacht und Politik im Kontext konzeptioneller Traditionen vgl. Adrian Piper, »Some Thoughts on the Political Character of This Situation«, in: *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Art Criticism, 1967–1992*, Band 2, MIT Press, 1996, S. 43.

7. Khaled Hosseini, *Drachenläufer*, aus dem Englischen von Angelika Naujokat und Michael Windgassen, Berlin Verlag, 2003, S. 181.

3. Ellen Meiksins Wood, *The Origin of Capitalism: A Longer View* (London: Verso, 2017), p. 158.

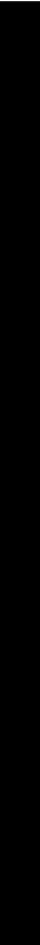
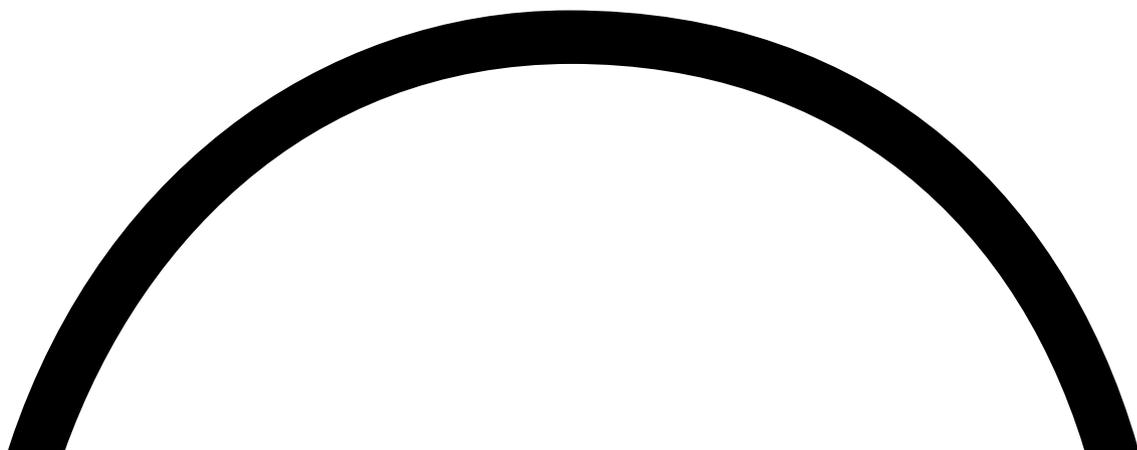
4. Walter Rodney, »Africa's Contribution to the Capitalist Development of Europe: The Colonial Period,« in *How Europe Underdeveloped Africa* (Washington, DC: Howard University Press, 1982), pp. 147–202.

5. On the link between colonialism and international capitalism discussed here, see María Inigo Clavo, »Modernity vs. Epistemodiversity,« *e-flux journal* 73 (May 2016), <https://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity/>.

6. On agency and politics in the context of conceptual traditions, see Adrian Piper, »Some Thoughts on the Political Character of This Situation,« in *Out of Order, Out of Sight: Selected Writings in Art Criticism, 1967–1992*, vol. 2 (Cambridge, MA: MIT Press, 1996), p. 43.

7. Khaled Hosseini, *The Kite Runner* (London: Penguin Publishing Group, 2003), p. 94.

Helena Uambembe



Inhalt

3 Zugehörigkeit enthüllen:
Politiken der Erinnerung und relationaler
Ästhetiken
Péjú Oshin

45 Biografie

47 Abbildungsverzeichnis

Contents

3 Unearthing Belonging:
The Politics of Memory and Relational
Aesthetics
Péjú Oshin

45 Biography

47 List of Illustrations

ars viva 2025

Zugehörigkeit enthüllen:
Politiken der Erinnerung und
relationaler Ästhetiken

Péjú Oshin ist eine britisch-nigerianische Kuratorin, Autorin und Dozentin. Ihre Arbeit bewegt sich an der Schnittstelle von Kunst, Stil und Kultur, mit einem besonderen Fokus auf Liminalitätstheorie im Rahmen ihrer Arbeit mit bildenden Künstler:innen, Marken und Menschen in aller Welt. Sie lebt in London.

2

3

Unearthing Belonging:
The Politics of Memory and
Relational Aesthetics

Péjú Oshin is a British-Nigerian curator, writer, and lecturer based in London. Her work sits at the intersection of art, style, and culture with a focus on liminal theory through working with visual artists, brands, and people globally.

Helena Uambembe

Péjú Oshin

Was hat es zu bedeuten, wenn die von uns bewohnten Orte ein Gefühl der Zugehörigkeit, aber auch eine anhaltende Unruhe auslösen?

Helena Uambembe taucht in ihrer künstlerischen Praxis ein in die Komplexitäten persönlicher und gemeinschaftlicher Geschichte. Ihre Arbeiten ergeben eine wirkmächtige Tapisserie, in der sich Themen der Verdrängung, der tiefen Verbundenheit zu Land und gemeinschaftliches Erzählen miteinander verweben. Diese Erkundung beschränkt sich nicht auf ein einzelnes Medium, da Uambembes künstlerischer Weg durch den Geist gelenkt ist und zwischen Performance, Installation und der Erzeugung von Vignetten changiert, Letztere beziehen sich auf Kernerinnerungen eines vor ihr gelebten Lebens.

Eine entscheidende Perspektive auf Uambembes Werk bietet Christina Sharpes Konzept der »Wake Work«. ¹ Sharpe beschreibt Wake Work als eine Form der fortwährenden Hinwendung zu den Traumata Schwarzen Lebens, als einen Prozess der Trauer, der Erinnerung und des Widerstands. Uambembes Installationen, die sich oftmals mit Geschichten von Vertreibung und Verlust auseinandersetzen, lassen sich als eine Form der Wake Work betrachten. Sie schaffen ein Umfeld, in dem spirituelle und gemeinschaftliche Verbindungen gedeihen können und somit historische Traumata kollektiv verarbeitet werden können, wie etwa in *Caminho do Mato, Caminho de Flores, Flores de Amor* (2019) zu sehen ist.

In dieser Performance verweist Uambembe auf das Bataillon 32, eine südafrikanische Militäreinheit, die sich aus Angolanern zusammensetzte, darunter Uambembes Vater. Im Kern dieser Performance stehen Handlungen des Erinnerns und des Wiederverbindens, wodurch individuelle Sehnsucht zu einer gemeinschaftlichen Erforschung von Identität und Zugehörigkeit wird.

Dieser Aspekt Uambembes findet Widerhall in Theorien kultureller Erinnerung und diasporischer Identität. So verdeutlicht beispielsweise Stuart Halls Arbeit zu kultureller Identität und Diaspora das dynamische Wesen der Identitätsbildung in diasporischen Gemeinschaften. Hall zufolge ist kulturelle Identität kein fester Stoff, sondern eine Positionierung, dauerhaft im Fluss und geprägt durch geschichtliche und kulturelle Kontexte. ² Uambembes Blick auf ihr angolanisches Erbe mittels Musik und Installation – wie etwa in *Pim Pam Pum* (2021) – steht beispielhaft für diesen dynamischen Prozess der Identitätsbildung.

Uambembes Werk wohnt eine spirituelle Dimension inne, die sich an eine Reihe zeitgenössischer theoretischer Bezugsrahmen knüpfen lässt. Sylvia Wynters Forderung nach einer Neukonzeptionalisierung des Menschlichen anhand diverser Arten des Seins und Wissens ³ bietet eine wertvolle Perspektive zum Verständnis dieses Aspekts von Uambembes Praxis. Wynter setzt sich dafür ein, der Bedeutung des Menschlichen mit einem inklusiveren Verständnis zu begegnen, einem Verständnis, das diverse kulturelle und spirituelle Perspektiven umfasst. Uambembes Installationen, die häufig als rituelle oder spirituelle Räume wirken, verkörpern diese expansive Sicht auf menschliche Erfahrung und auf ihre Performances. Die Künstlerin spiegelt ein wachsendes Bewusstsein für ihren Körper in den von ihr geschaffenen Räumen und für die Notwendigkeit von Liebe und Fürsorge.

Mit der Zeit hat sich Uambembe immersiven Installationen zugewandt und schafft darin Umgebungen, die den Betrachter oder die Betrachterin völlig einnehmen. Ihre Arbeit macht Kerngedanken der Beziehungsästhetik sichtbar und erfahrbar, eine Bewegung, die sich dem Schaffen sozialer Begegnungen durch Kunst verschreibt. Uambembes Körper fungiert hierbei als Behältnis, um komplexe Themen der Identität und Zugehörigkeit zu kommunizieren, in Einklang mit einflussreichen Theorien der Performancekunst, wie etwa in der Performance *Those that we left behind* (2021).

What does it mean when the places we inhabit stir a sense of belonging but also a persistent disquiet?

For the artist Helena Uambembe, her artistic practice delves into the complexities of personal and communal histories. Her work functions as a powerful tapestry, weaving together themes of displacement, the profound connection to land, and the act of collective storytelling. This exploration isn't confined to a single medium, as Uambembe's artistic journey reflects a practice that is led by the spirit and oscillates between performance, installation, and the production of vignettes of core memories of a life lived before her.

Christina Sharpe's concept of "wake work" offers a crucial perspective on Uambembe's practice. ¹ Sharpe describes wake work as a form of continuous engagement with the traumas of Black life, a process of mourning, remembrance, and resistance. Uambembe's installations, which often grapple with histories of displacement and loss, can be seen as a form of wake work. They create environments where spiritual and communal connections can flourish, allowing for collective processing of historical traumas, as can be seen in *Caminho do Mato, Caminho de Flores, Flores de Amor* (2019).

The aforementioned performance highlights the 32 Battalion, a South African military unit composed of Angolan nationals, including Uambembe's father. Key to this performance are acts of remembering and reconnecting, thus transforming personal longing into a communal exploration of identity and belonging.

This aspect of Uambembe's work resonates with theories of cultural memory and diasporic identity. For instance, Stuart Hall's work on cultural identity and diaspora emphasizes the dynamic nature of identity formation in diasporic communities. Hall argues that cultural identity is not a fixed essence but a positioning, constantly in flux and shaped by historical and cultural contexts. ² Uambembe's engagement with her Angolan heritage through music and installation, as seen in *Pim Pam Pum* (2021), exemplifies this dynamic process of identity formation.

Uambembe's work is imbued with a spiritual dimension that aligns with several contemporary theoretical frameworks. Sylvia Wynter's call for reconceptualizing humanity through diverse ways of being and knowing ³ provides a valuable lens for understanding this aspect of Uambembe's practice. Wynter argues for a more inclusive understanding of what it means to be human, one that incorporates diverse cultural and spiritual perspectives. Uambembe's installations, which often function as rituals or spiritual spaces, embody this expansive view of human experience and of her performances. She reflects on a growing awareness of her body in the spaces she creates and of the need for love and care.

Over time, Uambembe's practice has evolved to encompass immersive installations, creating environments that fully engage the viewer. Within her work, central tenets of relational aesthetics, a movement that emphasizes the creation of social encounters through art, can be seen and experienced. Her body serves as a vessel to communicate complex themes of identity and belonging, aligning with seminal theories in performance art, such as in her performance *Those that we left behind* (2021).

Peggy Phelan's theories on performance art further illuminate Uambembe's approach. ⁴ Phelan emphasizes performance art's resistance to commodification and historical erasure. She posits that the power of performance lies in its disappearance—its ability to exist in the moment and then vanish, leaving only memories and interpretations. This ephemerality aligns with Uambembe's performances, which create powerful, fleeting experiences that resist easy categorization or preservation.

ARS VIVA 2025

Peggy Phelans Theorien zur Performancekunst werfen ein weiteres Licht auf Uambembes Ansatz. ⁴ Phelan verdeutlicht, wie widerstandsfähig Performancekunst gegenüber Kommodifizierung und geschichtlichem Verschwinden ist. Sie argumentiert, dass die Kraft der Performance eben in ihrem Verschwinden liege – in der Fähigkeit, im Augenblick zu existieren, sich dann aufzulösen und lediglich Erinnerungen und Interpretationen zurückzulassen. Diese Flüchtigkeit steht im Einklang mit Uambembes Performances, die wirkmächtige, vorübergehende Erfahrungen schaffen, die sich einer einfachen Kategorisierung oder Konservierung widersetzen.

Uambembes Untersuchung von Identität und Geschichte erfährt zweifelsohne Antrieb durch die Schriften radikaler Schwarzer Intellektueller. Ein weiterer Einfluss auf ihren künstlerischen Werdegang ist spekulative Literatur mit ihrem Vermögen, die Welt infrage zu stellen und neu zu imaginieren. Und schließlich nimmt die Archivtheorie mit ihrem Fokus auf der Bewahrung und Interpretation der Vergangenheit in Uambembes Untersuchung historischer Narrative eine wesentliche Rolle ein. Durch dieses gehaltvolle Gewebe an Einflüssen schafft Uambembe Kunstwerke, die überaus persönlich sind und zugleich eine universelle Resonanz erzeugen.

In der Reifung von Uambembes Künstlerische Praxis haben wir die Einführung von Installationen erlebt, die ein Publikum dazu einladen, Raum und Erfahrungen miteinander zu teilen. Diese Verschiebung spiegelt eine relationale Betrachtungsweise wider, in der Kunst zu einer gelebten, gemeinschaftlichen Handlung wird. Uambembes Installationen, wie jene, die 38 Tonnen Sand umfassten, machen Galerien zu Orten der kollektiven Hinwendung und Erinnerung.

Diese Entwicklung in Uambembes Werk ist eng angelehnt an Nicolas Bourriauds Konzept der Beziehungsästhetik. ⁵ Bourriaud zufolge sollte zeitgenössische Kunst danach bewertet werden, welche zwischenmenschlichen Beziehungen sie darstellt, erzeugt oder anregt. Er argumentiert, Kunst könne »temporäre Gemeinschaften« schaffen und soziale Interaktionen fördern, die über das bloße Betrachten hinausgehen. Indem sie Umgebungen schaffen, die Teilnehmende dazu ermuntern, sich einander wie auch dem Kunstwerk selbst zu widmen, verkörpern Uambembes Installationen dieses Prinzip. Durch den Gebrauch von Elementen wie Sand und Lehm erzeugen Uambembes Installationen eine greifbare Empfindung von Ort und Geschichte und laden Teilnehmende zu einer gemeinschaftlichen Erkundung von Erinnerung und Identität ein.

Stuart Halls kulturelle Studien dienen als weiterer theoretischer Bezugsrahmen für das Verständnis von Uambembes relationalem Ansatz. ⁶ Hall betont, wie wichtig Kultur in der Prägung kollektiver Identitäten und Erfahrungen sei. Laut Hall sind kulturelle Praktiken – auch Kunst – nicht nur bloße Reflektionen der Gesellschaft, sondern aktive Gestalter in der Konstruktion sozialer Realität. Indem sie gemeinschaftliche Erfahrungen und geteilte Narrative befördern, harmonisieren Uambembes Installationen mit Halls Auffassung von Kultur als einem dynamischen, partizipativen Prozess.

Uambembe begann ihren künstlerischen Weg mit Performance, einem Medium, durch das sie sich körperlich und emotional mit ihrem Publikum auseinandersetzen konnte. Amelia Jones verweist in ihren Schriften zur Performancekunst auf deren vergängliches Wesen und ihr Vermögen zu direkten, unmittelbaren Begegnungen. Jones argumentiert weiter, Performancekunst stelle traditionelle Vorstellungen von Kunst als statischem, kommodifizierbarem Objekt infrage, indem sie Kunst stattdessen als gelebte Erfahrung wiedergebe. ⁷ In Uambembes Performances, die sich durch ihre Flüchtigkeit und zugleich starke Wirkkraft auszeichnen, findet diese Auffassung einen tiefen Widerhall.

4

5

Helena Uambembe

Uambembes Performances sind zutiefst persönlich und erfordern Vertrauen und gegenseitigen Respekt zwischen der Künstlerin und jenen, die sie zu Aufführungen einladen. In der Tradition feministischer Prinzipien der körperlicher Autonomie und körperlichem Respekt, wie von bell hooks und Audre Lorde formuliert,⁸ betont die Künstlerin die Notwendigkeit von Schutz und Einverständnis.

Im Widerstand gegen Unterdrückung stellt das Werk von bell hooks Selbstbestimmtheit und Handlungsfreiheit in den Vordergrund und verdeutlicht hierbei, wie wichtig es für marginalisierte Individuen – insbesondere Schwarze Frauen – ist, das Recht, die eigenen Erfahrungen und Identitäten zu definieren, für sich zu beanspruchen und geltend zu machen. Uambembes Beharren auf Einverständnis und Sicherheit in ihren Performances verkörpert dieses Prinzip und stellt sich gegen Erwartungen, dass Künstler:innen auf Zuruf für Darbietungen verfügbar zu sein hätten.

Lorde benennt die Kraft der Erotik als Quelle persönlicher wie politischer Ermächtigung. Sie argumentiert, dass die Hinwendung zur eigenen erotischen Kraft – grob als eine tiefe, lebensbejahende Kraft verstanden – für eine Selbstverwirklichung und den Widerstand gegen Unterdrückung wesentlich ist. Uambembes Performances, die oftmals intime und verletztliche Ausdrücke umfassen, lassen sich so verstehen, dass sie diese erotische Kraft im Dienste künstlerischen und politischen Ausdrucks nutzen. In Uambembes Haltung zu Einverständnis und Sicherheit findet sich zudem Saidiya Hartmans Forschung zu rassifizierter Gewalt und der Kommodifizierung Schwarzer Körper wieder. Hartman forscht zu der langen Geschichte von Ausbeutung und Objektivierung Schwarzer Körper, insbesondere in Performancekontexten.⁹ Indem sie ihren Bedarf nach Einverständnis und Sicherheit geltend macht, reklamiert Uambembe ihre Wirkkraft als Künstlerin, widersetzt sich darin historischen Mustern der Ausbeutung und unterstreicht ihr Recht auf Autonomie und Respekt.

Als wiederkehrendes Thema Uambembes zeigt sich das Verhältnis zwischen Land und Identität. Ihre Installationen widmen sich den Komplexitäten von Landbesitz und Zugehörigkeit und stellen dabei infrage, ob es möglich sei, Land zu besitzen, oder ob das Land eher uns besitze. Diese Sondierung spiegelt die Verschiebung und kulturelle Versetzung wider, die viele Menschen in der afrikanischen Diaspora erfahren. Um sich diesem Aspekt Uambembes Werk zu nähern, bieten Achille Mbembes Überlegungen, wie der Kolonialismus traditionelle Beziehungen zum Land unterbrach, einen lohnenswerten theoretischen Rahmen. Mbembe zufolge veränderte der Kolonialismus afrikanische Beziehungen zu Land grundlegend, indem er Konzepte wie Privatbesitz und territoriale Grenzen mit sich brachte, die oftmals im Widerspruch zu traditionellen Auffassungen standen.¹⁰ Uambembes Installationen, die sich häufig Erde und Sand bedienen, können als Versuche gesehen werden, an diese unterbrochenen Beziehungen zum Land wieder anzuknüpfen und sie neu zu denken.

In der Literatur bietet NoViolet Bulawayos Roman *Glory* (2022) eine Parallele zu Uambembes Erforschung von Land und Identität. Wie Uambembe in ihren Installationen verhandelt Bulawayo in ihrem Schreiben die Komplexitäten von Heimat, Vertreibung und der Rückgewinnung von Identität in einem postkolonialen Kontext.¹¹ Beide Künstlerinnen nutzen ihre jeweiligen Mittel, um zu erkunden, wie Individuen und Gemeinschaften das Erbe von Kolonialismus und Vertreibung navigieren.

Uambembes Kunst wirkt als Form des Widerstands, sie hinterfragt historische und gegenwärtige Formen der Ausbeutung und Vertreibung. Ihre künstlerische Praxis steht für die Idee, dass Kunst ein wirkungsvolles Werkzeug der sozialen Kritik und Wandlung sein kann.

political expression. Uambembe's stance on consent and safety also resonates with Saidiya Hartman's exploration of racialized violence and the commodification of Black bodies. Hartman's work examines the long history of exploitation and objectification of Black bodies, particularly in performance contexts.⁹ By asserting her need for consent and safety, Uambembe reclaims her agency as an artist, resisting historical patterns of exploitation and emphasizing her right to autonomy and respect.

A recurring theme in Uambembe's work is the relationship between land and identity. Her installations explore the complexities of land ownership and belonging, questioning whether it is possible to own the land or if the land owns us. This exploration reflects the displacement and cultural dislocation experienced by many in the African diaspora. Achille Mbembe's discussion on colonialism's disruption of traditional relationships with land provides a valuable theoretical framework for understanding this aspect of Uambembe's work. Mbembe argues that colonialism fundamentally altered African relationships to land, introducing concepts of private property and territorial boundaries that were frequently at odds with traditional understandings.¹⁰ Uambembe's installations, which often involve manipulating earth and sand, can be seen as attempts to reconnect with and reimagine these disrupted relationships to land.

NoViolet Bulawayo's 2022 novel *Glory* offers a literary parallel to Uambembe's exploration of land and identity. Bulawayo's work, like Uambembe's installations, grapples with the complexities of home, displacement, and the reclamation of identity in a postcolonial context.¹¹ Both artists use their respective mediums to explore how individuals and communities navigate the legacies of colonialism and displacement.

Uambembe's art functions as a form of resistance, challenging historical and contemporary forms of exploitation and displacement. Her practice embodies the idea that art can be a powerful tool for social critique and transformation.

Frantz Fanon's analysis of culture's role in decolonization provides a theoretical foundation for understanding this aspect of Uambembe's work. Fanon argues that cultural production plays a crucial role in the process of decolonization, helping to forge new national identities and resist colonial narratives.¹² Uambembe's art, which often engages with histories of colonialism and displacement, can be seen as participating in this ongoing process of cultural decolonization.

Angela Davis's emphasis on art and culture in social movements further illuminates the political dimensions of Uambembe's practice. Davis highlights art's ability to inspire and mobilize communities, arguing that cultural production is an essential component of social and political resistance.¹³ Uambembe's installations, which foster communal engagement and reflection on difficult histories, exemplify this understanding of art as a catalyst for social change.

Uambembe's work intersects with contemporary theories of archival practices and speculative fiction. Her installations transform archival practices into living, communal experiences, where the past is actively engaged with the present. This approach aligns with the concepts explored in Simone Osthoff's *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*,¹⁴ where Alain Badiou's "Passion for the Real" underscores the role of representation and documentation in contemporary art. Badiou's work emphasizes the importance of engaging with historical realities in artistic practice, a principle that Uambembe embodies in her installations that bring historical narratives into the present.

Octavia E. Butler's speculative fiction, particularly *Parable of the Sower* from 1993,¹⁵ provides another lens for

Zum Verständnis dieses Aspekts von Uambembes Werken kann Frantz Fanons Analyse der Rolle der Kultur in der Entkolonialisierung als theoretische Grundlage dienen. Fanon zufolge nimmt die kulturelle Produktion im Prozess der Entkolonialisierung eine wesentliche Rolle ein, indem sie daran mitwirkt, neue nationale Identitäten zu schaffen und kolonialen Narrativen zu widerstehen.¹² Uambembes Kunst, häufig Geschichten des Kolonialismus und der Verdrängung gewidmet, kann als Bestandteil dieses fortdauernden Prozesses der kulturellen Entkolonialisierung gesehen werden.

Auch Angela Davis' Fokus auf Kunst und Kultur in sozialen Bewegungen ist angesichts der politischen Dimensionen in Uambembes Werk erhellend. Davis verweist auf das Vermögen von Kunst, Gemeinschaften anzuregen und zu mobilisieren, und argumentiert, dass kulturelle Produktion ein wesentlicher Bestandteil sozialen und politischen Widerstands sei.¹³ Uambembes Installationen, ausgelegt auf eine gemeinschaftliche Beteiligung und ein Betrachten schwieriger Geschichte, verkörpern diese Auffassung von Kunst als Beschleuniger sozialen Wandels.

Uambembes Werke bilden eine Schnittstelle mit zeitgenössischen Theorien archivalischer Praktiken und spekulativer Literatur. Ihre Installationen verwandeln archivalische Praktiken in lebende, gemeinschaftliche Erfahrungen, in denen die Vergangenheit aktiv in die Gegenwart eingebunden wird. Dieser Ansatz folgt den Konzepten, die Simone Osthoff in *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*¹⁴ untersucht, worin Alain Badiou's »Passion des Realen« die Rolle der Repräsentation und Dokumentation in der zeitgenössischen Kunst betont. Badiou unterstreicht, wie wichtig es sei, dass sich eine künstlerische Praxis mit historischen Realitäten auseinandersetze; mit Installationen, die historische Narrative in die Gegenwart transportieren, verleiht Uambembe diesem Prinzip eine körperliche Form.

Einen weiteren Blickwinkel auf Uambembes Arbeit bietet die spekulative Literatur Octavia E. Butlers, insbesondere *Die Parabel vom Sämann*,¹⁵ im Original 1993 erstveröffentlicht. Butlers Erzählung stellt Anpassungsfähigkeit und Resilienz im Angesicht eines gesellschaftlichen Zusammenbruchs in den Vordergrund, Themen, die sich in Uambembes Nutzung von Kunst als Mittel, um Geschichte zu navigieren und neu zu imaginieren, wiederfinden. Sowohl Butler als auch Uambembe schaffen Werke, die historisches Erbe verhandeln und zugleich mögliche Zukünfte imaginieren.

Ein letztes theoretisches Rahmenwerk zu Uambembes Werk findet sich in Édouard Glissants *Poétique de la relation*. Glissant konzentriert sich auf die Vernetztheit kultureller Identitäten und Geschichten und argumentiert zugunsten eines relationalen Ansatzes zum Verständnis von Kultur und Identität. Dieses Konzept der Relationalität zeigt sich in Uambembes Installationen, die Räume schaffen, in denen unterschiedliche Geschichten und Identitäten interagieren und sich wandeln können. Im Widerstand gegen koloniale Denkweisen konzentriert sich Glissant auch auf die Bedeutung von Opazität – das Recht, nicht vollständig gewusst oder verstanden zu sein.¹⁶ Dieses Prinzip spiegelt sich in Uambembes Performances, die sich oftmals leichter Interpretation widersetzen und ein Maß an Geheimnis oder Zwiespältigkeit für sich beanspruchen.

Helena Uambembes künstlerische Praxis steht für eine komplexe Auseinandersetzung mit persönlicher und gemeinschaftlicher Geschichte, mit Theorien zu Performance und Beziehungsästhetik sowie mit postkolonialer Kritik zu Land und Identität. Sie stellt konventionelle Auffassungen von Kunst infrage und schafft immersive Umgebungen für eine gemeinschaftliche Teilhabe und Reflexion.

Uambembes Kunst wirkt als Form des Widerstands und der Entkolonialisierung, sie fordert das Publikum dazu heraus, sich schwieriger Geschichte zu stellen und sich dem fortdauernden Prozess der kulturellen Rückgewinnung zuzuwenden.

Uambembe bietet eine wirkmächtige Kritik an Ausbeutung und Vertreibung und schafft zugleich Räume für eine gemeinschaftliche Besinnung und ein Umdenken. Ihre Kunst lädt Betrachter:innen dazu ein, sich den fortwährenden Prozessen der kulturellen Transformation und Neubestimmung zu widmen, die die Vernetzung von Identitäten und Geschichten in einer globalisierten Welt in sich bergen.

Durch ihr facettenreiches Schaffen und indem sie eine Brücke zwischen persönlicher Erzählung, gemeinschaftlicher Geschichte und kritischer Theorie schlägt, trägt Uambembe zum heutigen Kunstdiskurs bei. Mit ihrer Arbeit zeigt sie, wie Kunst soziale Interaktion befördern, historische Narrative in Frage stellen und neue Arten des Verstehens und Seins in der Welt erzeugen kann. Uambembes künstlerisches Schaffen bezeugt somit das Vermögen von Kunst, sich komplexen sozialen und historischen Realitäten zu stellen und zugleich gerechtere und inklusivere Zukünfte zu imaginieren.

1. Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*, Duke University Press, 2016.
2. Stuart Hall, »Cultural Identity and Diaspora [1990]«, in: Paul Gilroy, Ruth Wilson Gilmore (Hrsg.), *Selected Writings on Race and Difference*, Duke University Press, 2021.
3. Sylvia Wynter, »The Pope Must Have Been Drunk, the King of Castile a Madman: Culture as Actuality, and the Caribbean Rethinking Modernity«, in: Alvina Ruprecht and Cecilia Taiana (Hrsg.), *Reordering of Culture: Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*, Carleton University Press, 1995.
4. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, Routledge, 1993.
5. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Le presses du réel, 2002.
6. Stuart Hall, *Cultural Studies 1983: A Theoretical History*, Duke University Press, 2016.
7. Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*, Minnesota University Press, 1998.
8. bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press, 1984; Audre Lorde, *Sister Outsider*, aus dem Englischen von Eva Bonné und Marion Kraft, Hanser, 2021.
9. Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America*, Oxford University Press, 1997.
10. Achille Mbembe, *Kritik der schwarzen Vernunft*, aus dem Französischen von Michael Bischoff, Suhrkamp, 2014.

11. NoViolet Bulawayo, *Glory*, aus dem Englischen von Jan Schönherr, Suhrkamp, 2023.
12. Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, aus dem Französischen von Traugott König, Suhrkamp, 1966.
13. Angela Y. Davis, *Abolition Democracy: Beyond Empire, Prisons, and Torture*, Seven Stories Press, 2005.
14. Simone Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos, 2009.
15. Octavia E. Butler, *Die Parabel vom Sämann*, aus dem Englischen von Dietlind Falk, Heyne, 2023.
16. Édouard Glissant, *Poétique de la relation*, Gallimard, 1990.

1. Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016).
2. Stuart Hall, »Cultural Identity and Diaspora [1990],« in *Selected Writings on Race and Difference*, ed. Paul Gilroy and Ruth Wilson Gilmore (Durham, NC: Duke University Press, 2021).
3. Sylvia Wynter, »The Pope Must Have Been Drunk, the King of Castile a Madman: Culture as Actuality and the Caribbean Rethinking of Modernity,« in *Reordering of Culture: Latin America, the Caribbean and Canada in the Hood*, ed. Alvina Ruprecht and Cecilia Taiana (Ottawa: Carleton University Press, 1995).
4. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).
5. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Le presses du réel, 2002).
6. Stuart Hall (1983).
7. Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: Minnesota University Press, 1998).
8. bell hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center* (New York: South End Press, 1984) and Audre Lorde, *Sister Outsider* (Trumansburg, NY: Crossing Press, 1984).
9. Saidiya V. Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (New York: Oxford University Press, 1997).
10. Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre* (Paris: La Découverte, 2013), published in English as: *Critique of Black Reason*, trans. Laurent Dubois (Durham, NC: Duke University Press, 2017).

11. NoViolet Bulawayo, *Glory* (New York: Viking Press, 2022).
12. Frantz Fanon, *Les damnés de la terre* (Paris: Maspero, 1961), published in English as: *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1963).
13. Angela Y. Davis, *Abolition Democracy: Beyond Empire, Prisons, and Torture* (New York: Seven Stories Press, 2005).
14. Simone Osthoff, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium* (New York and Dresden: Atropos, 2009).
15. Octavia E. Butler, *Parable of the Sower* (New York: Warner Books, 1993).
16. Édouard Glissant, *Poétique de la relation* (Paris: Gallimard, 1990), published in English as: *Poetics of Relation*, trans. Betsy Wing (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1997).

ars viva 2025