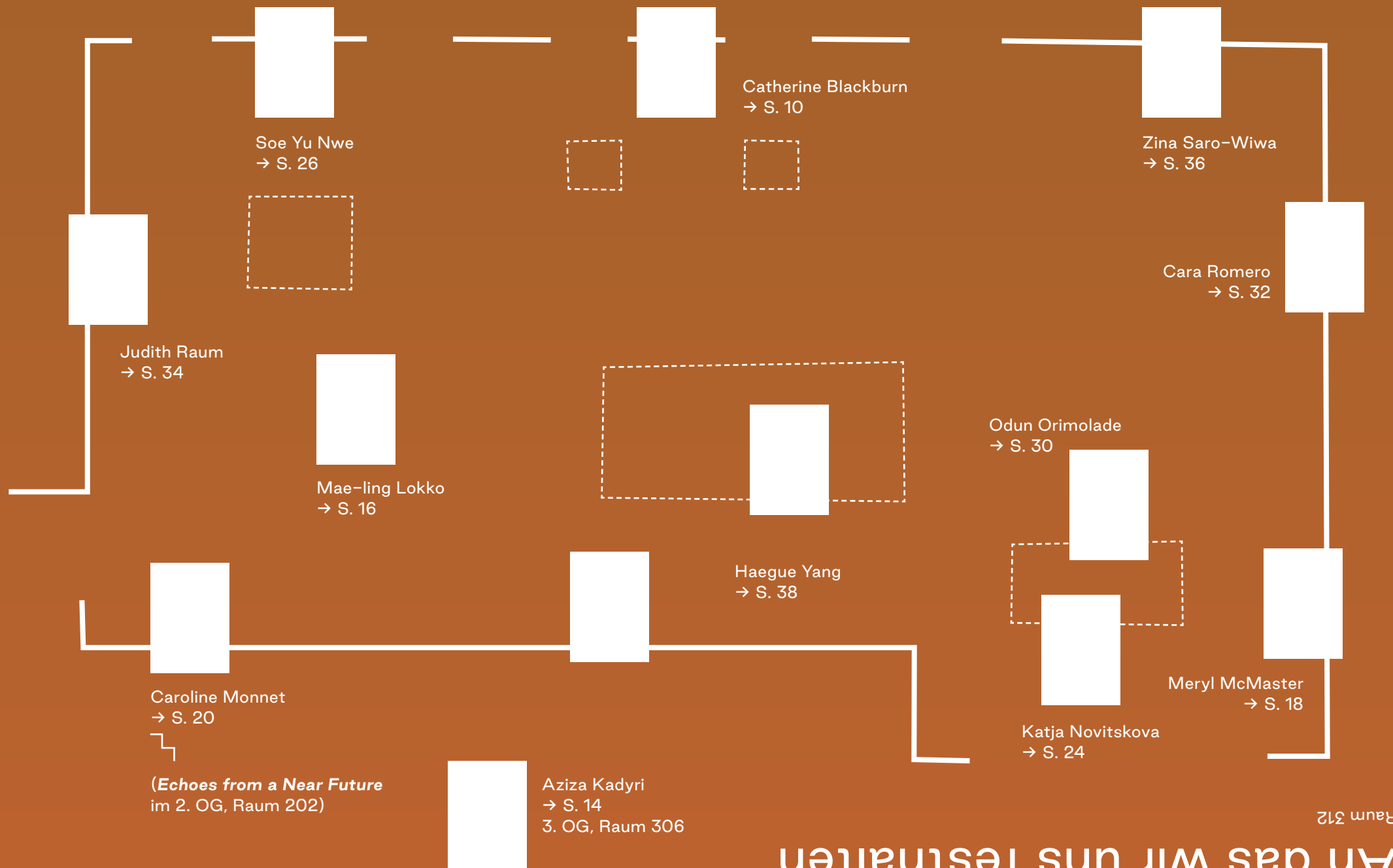


Sich verwandt  
machen

# Sich verwandt machen

Raum 304



Raum 312

An das wir uns festhalten

Zwölf Künstlerinnen machen sich experimentell-forschend auf die Suche nach altem Wissen und schamanischen Praktiken, feiern ihre Großmütter, knüpfen zarte Bande mit Büffeln, setzen die spirituelle Technologie von Masken gegen Extraktivismus und Umweltzerstörung ein, erschaffen ungewöhnliche Assemblagen aus Baumaterialien und lauschen der Stille der Bäume. In den Tagebüchern ihrer Vorfahren entdecken sie Spuren von Resilienz und Überleben. Sie beleben handwerkliche Techniken (digital) neu und erkennen in den feinmaschigen Netzen aus Geometrien Formen der Wissensspeicherung und der visuellen Kommunikation. Sie spekulieren auf das transformative Potenzial von Pilzmycel oder suchen, unsichtbare Kräfte – Quanten oder Geistwesen – in visuelle Formen zu übersetzen. In zarten Farben erzählen sie vom Scheitern einer Liebe zwischen Tier und Mensch und reflektieren die Grenzen der Biotechnologie. Eklektische Wesen aus Stahl und künstlichem Stroh schaffen neue Konstellationen, glasierte Keramiken erweitern den Kreis der Verwandtschaft um einen Brunnen und einen Baum.

Sich verwandt machen versammelt künstlerische Arbeiten, die „Verwandtschaft“ weiter fassen als die unmittelbaren Blutsbande ‚unserer‘ Familienvorstellungen. Die unterschiedlichen Praktiken der Künstlerinnen aus Kanada, Südkorea, Nigeria, Ghana, Myanmar,

Deutschland, Estland, Usbekistan und den Vereinigten Staaten verbinden sich in dem Verständnis, dass wir alle in ein weitgespanntes, dynamisches Netz von Beziehungen mit anderen Menschen, Tieren, Pflanzen, Geistwesen, dem Kosmos – aber auch mit unserem Bürostuhl – eingeflochten sind. Diese relationale Weltsicht ist verknüpft mit einer Kritik an (kolonialen) Gewalt- und Ausbeutungsregimen und autoritären Herrschaftsformen, die Beziehungsvielfalt auf binär organisierte Kleinfamilienmodelle und starre Formen von Zugehörigkeit reduzieren wollen. Dem Verlust von Verbindungen, Artenvielfalt, Sprachen, Ästhetiken und Wissen setzen die Künstlerinnen Widerständigkeit und ein aktives Erforschen marginalisierter Wissensformen und komplexer Ontologien jenseits des Anthropozentrismus und verdrängter Beziehungskonstellationen dagegen. In der transkulturellen Vielfalt der künstlerischen Medien und Positionen wird der Ausstellungsraum als Pluriversum erfahrbar, in dem viele Herangehensweisen auf der Suche nach einem gleichberechtigten Miteinander in Austausch treten. Sie laden dazu ein, eigene, neue Verbindungen und Träume zu spinnen. Die Arbeiten behandeln vier Hauptthemen: Zugehörigkeit und Gemeinschaftlichkeit, Verflechtungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Sphären und Kollektiven, Wiederbelebung und Weitergabe entwerteter Wissenschaften und ihrer Technologien

sowie Fragen nach dem kulturellen Gedächtnis und einem generationsübergreifenden Austausch.

#### Zum Hintergrund der Ausstellung

„In Beziehung ist jedes Subjekt ein Objekt und jedes Objekt ein Subjekt.“ Édouard Glissant

Der Titel *Making Kin* bezieht sich auf Donna Haraway, die erforscht, wie eng wir mit anderen Lebewesen verflochten sind und wie wir durch das Anerkennen dieser Verbundenheit neue Formen des Zusammenseins entwickeln können. Sie betont, dass wir niemals allein menschlich gewesen seien, sondern dass unsere Körper immer schon Genome von Bakterien, Pilzen und anderen Lebewesen einschließen, die unser Leben erst ermöglichen. Haraways Arbeiten stehen im Kontext des Multispecies Turn in den Wissenschaften, zu dem wesentlich die Forschungen von Wissenschaftler:innen aus dem Globalen Süden beigetragen haben. Dieser Turn ist eng verbunden mit einer weiteren Wende in Wissenschaften und Künsten, die transdisziplinär eine beziehungs-basierte Weltsicht konturiert. Der karibische Kulturtheoretiker Édouard Glissant war ein zentraler Denker zeitgenössischer Konzeptualisierungen von Relationalität in biologischer, sozialer und kultureller Hinsicht. Ausgehend von der Geschichte des transatlantischen Versklavungshandel und der archi-

pelischen Geografie der Karibik-inseln formulierte er seine Kritik an westzentrischen und essentialistischen Konzepten von Identität. Für Glissant entsteht aus der Vermischung, die gewaltsam zustande kam, eine neue Praxis des sozialen Miteinanders. Diese entwickelt sich zu einer Form des Widerstands wie auch der Emanzipation. Sie zeugt von einer Resilienz angesichts von Ausbeutung, Entmenschlichung und dem Verlust vertrauter Lebensweisen, Sprachen und Erinnerungen. Aus Sicht von Glissant und anderen Akteur:innen aus dem Globalen Süden muss eine stärker relational ausgerichtete Weltsicht mit einer Dekolonisierung westlicher Hegemonien auf allen Ebenen einhergehen und Gerechtigkeit in den Vordergrund stellen. Der – ursprünglich von zapatistischen Gruppen formulierte – Wunsch nach einer Welt, in der viele verschiedene Welten und Weltanschauungen gleichberechtigt Platz finden, hat mit dem Begriff des Pluriversums Einzug in die Wissenschaften gehalten. Für *Making Kin* ist dieses Konzept zur Leitidee geworden: Die in ihrer Materialität und Ästhetik unterschiedlichen Arbeiten von Künstlerinnen aus verschiedenen Regionen begegnen einander entlang geteilter Werte im Ausstellungsraum und fordern uns – im Sinne Haraways – auf, aktiv Verwandtschaften zu entdecken und neu zu kreieren.

Die multidisziplinäre Anishinaabe-französische Künstlerin **Caroline Monnet** arbeitet

forschungsbasiert und rückt Indigene Wissenssysteme sowie ihre visuellen Übersetzungen in den Mittelpunkt. *In Silence we Speak Volumes* besteht aus industriellen Baumaterialien und thematisiert die häufig prekären Wohnbedingungen Indigener Gemeinschaften. Durch die Einbringung abstrakter Motive und präziser Geometrien in den Holzgrund erneuert Monnet eine Indigene Ästhetik, die zugleich Wissensspeicher und Kommunikationsmittel ist. Ihre Praxis widmet sich der Wiedergewinnung Indigener Kunstformen – jedoch ohne diese strikt von euroamerikanischen Traditionen, etwa der Abstraktion, zu trennen. *Echoes from a Near Future* ist ein Gruppenporträt dreier Frauengenerationen, darunter die Filmemacherin Alanis Obomsawin. Das Werk folgt dem Konzept eines Indigenen Futurismus, der aus der Vergangenheit schöpft, um alternative Zukünfte zu entwerfen.

Die in Berlin lebende Künstlerin **Haegue Yang** zeigt neben Arbeiten ihrer 2021 begonnenen Werkgruppe *Mesmerizing Mesh* (dt. Hypnotisierendes Geflecht) auch skulpturale Werke aus den Serien *Intermediates* und *Sonic Sculptures*. In dieser kuratorisch geschaffenen Koexistenz entfaltet sich Yangs anhaltendes Interesse an vornehmlich koreanischen Traditionen des Schamanismus, die in den 1960er und 1970er Jahren unter der Militärdiktatur als anti-modern diffamiert und massiv unterdrückt wurden. Die Werke verbinden Yangs fortlaufende

Erkundung sowohl der handwerklichen Techniken und charakteristischen Materialien des Schamanismus – darunter Metallglocken, (Kunst)Stroh und *Hanji*-Papier (ein handgeschöpftes Material aus den Fasern des Maulbeerbaumes) – als auch seiner rituellen Aspekte, insbesondere das Schneiden, Falten und Perforieren von *Hanji*.

**Catherine Blackburn** ist eine multidisziplinäre Dënesųfinë-Künstlerin aus Kanada. Sie nutzt handwerkliche Praktiken als dekoloniales Werkzeug um Fragen Indigener Souveränität zu thematisieren. In den hier ausgestellten Arbeiten ehrt sie ihre weiblichen Verwandten: Über die Praxis des Stickens und der Perlenarbeiten näht sie Verbindungen zur Kraft der Vorfahrinnen und zu den Karibus, die für die Gemeinschaft der Dënesųfinë eine wichtige Rolle spielten. Mit einem ironischen Gestus holt Blackburn diese „indianischen Angelegenheiten“ (*NDN Business*) als Mode-Accessoire in die Gegenwart – ein Symbol, in dem sich Verlust und Kommerzialisierung, aber auch neu erkämpfte Souveränität verschränken.

**Aziza Kadyri** verbindet textile Techniken mit Augmented Reality. Als Tochter usbekischer Eltern in Russland geboren, in China aufgewachsen und in Peking sowie in London ausgebildet, lebt sie heute in London. *9 Moons* erforscht die vielschichtigen Identitäten usbekischer Frauen und reflektiert die Fragilität familiärer Erinnerung in der Diaspora. Als Ausgangspunkt

dient ihr die Mitgift ihrer Urgroßmutter: ein handbesticktes *Suzani*, das einst zerschnitten und innerhalb der Familie verteilt wurde. Aus den Fragmenten rekonstruiert Kadyri – materiell wie historisch – die Geschichten ihrer weiblichen Verwandten und reflektiert damit, wie sich Makrogeschichten als Mikropolitiken manifestieren. Die neuen Monde entstanden in Zusammenarbeit mit der Stickerin Yulduz Mukhiddinova und sind durch eine AR-Ebene erweitert. Kadyri vermittelt Wissen über zentralasiatische Textilien und Sticktechniken und betont deren Bedeutung als Formen von Aktivismus und Geschichtenerzählung – insbesondere in Zeiten, in denen Frauen politisch ausgeschlossen waren. Gleichzeitig hinterfragt sie die Trennung von Kunst und „Handwerk“.

Mit performativen und inszenatorischen Herangehensweisen untersucht **Meryl McMaster** in ihren Fotoserien und Videoarbeiten Fragen der Identität, die die Komplexität ihrer eigenen Herkunft zwischen Indigenen und europäischen Wurzeln sowie die enge Beziehung zum Land spiegeln. Die beiden Fotoarbeiten in der Ausstellung fokussieren die Geschichte(n) der Vorfahrinnen der Künstlerin: Angeregt durch das Tagebuch ihrer Urgroßmutter begibt sie sich auf Spurensuche nach dem Leben ihrer weiteren (Ur-)Großmütter. Die übermittelten Erinnerungen dieser Frauen von ihrem Leben in Reservaten, das ihnen eine Gesellschaft von Siedlern und Kolonisten

aufgezwungen hatte, sind entsprechend fragmentarisch. In ihren Fotoarbeiten tritt McMaster in einen Dialog mit ihren (Ur-)Großmüttern und reaktiviert Familiengeschichten, die von Resilienz und Überleben erzählen.

**Soe Yu Nwes** Keramikarbeiten reichen von kleinen, zarten Skulpturen bis hin zu voluminöseren Stücken. Ihre Arbeit hat viele Bezüge, sie selbst spricht von Identität durch Gestaltung, erforscht die Idee von Vertreibung und transnationalen Familiengeschichten bis hin zur Untersuchung der Ästhetik von Schreinen und Devotionalien. In der Ausstellung erweitert sie den Kreis der Verwandtschaften um einen Brunnen und einen Baum aus dem Garten ihrer Großmutter. Baum und Brunnen erhielt sie zu ihrer Geburt als Paten, die sie mit einem Ort ihrer Herkunft verbinden. Als chinesische Immigrantin der dritten Generation in Myanmar ist die Auseinandersetzung mit ihrer Herkunft für die Künstlerin auch mit Gefühlen von Verlust und Entfremdung verknüpft. In den fließenden Übergängen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen macht Soe Yu Nwe die Vielschichtigkeit von Verwandtschaftsbeziehungen sichtbar, für die sie Inspiration aus unterschiedlichen Kulturen zieht.

*Iguana* von **Judith Raum** greift Motive aus der gleichnamigen Erzählung von Anna Maria Ortese von 1965 auf. Darin zeichnet die Autorin ein Bild der Verstrickung zwischen dem ausbeuterischen

Umgang mit der „Natur“ einerseits – verkörpert in der Figur eines reichen Mailänder Grafen auf der Suche nach neuen Ländereien – und andererseits seinem ambivalenten Begehren eines sogenannten Anderen, eines weiblichen Leguans namens Estrellita. In *Iguana* weben sich poetische Motive mit ethischen und politischen Fragen, indem sich das Menschliche und Nichtmenschliche kreuzen, ebenso wie Unterdrückung und Geschlecht, Kolonialismus und Sklaverei: In einem Zustand zwischen Halluzination und Erkenntnis versteht der Graf Estrellitas „Wahrheit“, nach der sie keine Leguanin ist, sondern ein armes Dienstmädchen, das durch Elend, Leidenschaften und Unwissenheit in einen quasi-tierischen Zustand herabgesunken ist. In vier zarten Buntstiftzeichnungen inszeniert Raum choreografierte Versionen einiger Episoden aus der Erzählung. In Drehungen und gequälten Gesten deuten sich die widersprüchlichen Beziehungen und Gefühle der Figuren an. Judith Raum untersucht in ihren künstlerischen Arbeiten oft philosophische Fragestellungen und verbindet wissenschaftliche mit künstlerischer Forschung.

**Zina Saro-Wiwa** ist eine britisch-nigerianische Künstlerin und Tochter des Umweltaktivisten und Schriftstellers Ken Saro-Wiwa, der 1995 ermordet wurde. Ihre Heimat, das Ogoniland, steht in besonderem Maße für das Ineinandergreifen von (post-)kolonialer Gewalt und Umweltzerstörung:

Auf den Versklavungshandel folgte die Ausbeutung des Palmöls und ab den 1950er-Jahren der Ölextraktivismus. *Karikpo Pipeline* bezieht sich auf die gleichnamigen Antilopenmasken, in denen ökologisches Wissen gespeichert und performativ vermittelt wird. Die Maskentänze nicht nur auf den verfallenden Hinterlassenschaften der Ölindustrie, sondern sie feiern auch die Resilienz der Ogoni-Gesellschaften und beziehen sich auf deren relationales Weltverständnis. Im Mittelpunkt steht nicht die unberührte Natur, sondern die Natur als bewohnter Ort, an dem die Lebensgrundlagen und die Gesundheit durch eine lange Geschichte gegenseitiger ökologischer und sozialer Interaktionen geformt wurden.

In **Cara Romeros** *Two Virgins* verschränken sich zwei mörderische Geschichten: Die Arbeit bezieht sich zum einen auf Annie Leibovitz' ikonische Fotoaufnahme von Yoko Ono und John Lennon, die wenige Stunden vor seiner Ermordung 1980 aufgenommen worden war. Zum anderen verweist das Bild auf die nahezu vollständige Ausrottung des nordamerikanischen Bisons Ende des 19. Jahrhunderts durch weiße Siedler. Dadurch wurde den indigenen Kulturen der Prärien nicht nur die Lebensgrundlage entzogen, sondern dies bedeutete auch den Verlust von sozialen und kulturellen Beziehungen sowie relationaler Identitäten. Die Fotokünstlerin Cara Romero lebt als registriertes Mitglied der Cheme-

huevi-Gemeinschaft im Südwesten der USA.

**Odun Orimolade** ist Künstlerin, Wissenschaftlerin und Lehrende an der Kunstakademie von Lagos. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit stehen Erinnerung und Wissen sowie die Frage, wie diese generationenübergreifend weitergegeben werden können. Ihre Papierarbeiten aus der Serie *Infinitum* sind eine Annäherung an das Yoruba-Wissen ihres verstorbenen Vaters über Pflanzen. *Infinitum* entspringt dem Versuch, das Unmögliche zu fassen und zu bewahren: die Bedeutungen und Klänge mündlich überlieferter und teilweise verlorener Worte aus den Erzählungen des Vaters. Im tastenden Erinnern und Neudeuten, jenseits sicherer Sprachgrenzen, manifestiert sich eine relationale Weltsicht: Wie lässt sich das Universelle aus der Vielstimmigkeit der Welt heraus begreifen?

**Mae-ling Lokko** ist Architektin und eine multidisziplinär arbeitende Künstlerin. Ihre Arbeit untersucht Fragen der Nachhaltigkeit durch die Entwicklung neuer Materialien. Trotz der globalen Relevanz ist diese Praxis stark in lokalen Erfahrungen, botanischem Wissen und Produktionskreisen verwurzelt. *Tears of the Coffin Maker* verbindet die ghanaische Sargkunst mit einem kollaborativen Forschungsprojekt. Dieses befasst sich einerseits mit dem Verlust von kulturellem Erbe, andererseits mit materiellen und handwerklichen Praktiken, die sich als Folge des transatlantischen

Versklavungshandels bei den sogenannten Rückkehrer- oder Maroon-Gemeinschaften erhalten haben und weiterentwickelt wurden. Deren transformatives Potential korreliert Lokko mit eigenen Materialexperimenten, hier aus Pilzmyzel gefertigten Miniatursärgen, Sinnbild des Verlustes kultureller Artefakte, die nurmehr als Abdrücke oder Einschlüsse vorhanden sind.

**Katja Novitskova** hybridisiert in ihren Installationen Ästhetiken des Organischen und des Technologischen. Sie untersucht, wie unsere Bilder von „Natur“ von digitalen Bildwelten und Modellierungen aus der Biotechnologie geprägt werden. In *Approximation (The Apocalypse's Many Horsemen)* schichtet sie verschiedene visuelle Bildebenen zwischen Laborutensilien und Tierabbildungen zu einem Tableau auf, das uns eine Geschichte von Verlust erzählt: Der schwarz-gelbe Frosch, beheimatet in Australien, wurde durch einen eingeschleppten Pilz nahezu ausgerottet – trotz der Bemühungen von Wissenschaftler:innen, durch Gen-Editierung in Labors eine resistente Art zu züchten. Die monumentale Symmetrie des Tableaus setzt dem gefährdeten Lebewesen quasi ein Denkmal, steht aber auch für die Entfremdungseffekte dieser Bildwelten.

*Ute Marxreiter and Kerstin Pinther*



Catherine Blackburn x Emily Jan, **Ancestor Dreamin'** [Träumende/r Vorfahr:in] 2022, ungeräuchertes Karibu-Fell, alte und antike Mikroglassperlen, zeitgenössische Perlen, vergoldete Perlen, Karibu-Haarbüschel, Strasskette, echte Perlen, mit Farbstoff sublimierte bedruckte Satinunterlage, Swarovski-Steine, facettierte Kristallanhänger, handgefärbte Hahnenfederfransen, vergoldete Kette und Zubehör, Thermoplast, Epoxidharz, echtes Leder, Blattgold, Courtesy der Mackenzie Art Gallery (Regina, Saskatchewan)

Die für die Ausstellung *Sich verwandt machen* ausgewählten Arbeiten bringen Geschichten(erzählen), Erinnerung und Beziehungen zusammen, um matriarchale Liebe zu feiern. Verbindendes Element ist die tiefe Liebe, die in Indigenem Schmuck zum Ausdruck kommt. Miteinander verwoben sind Materialien, Techniken und Prozesse, die den Futurismus der Dene als Strategie in den Mittelpunkt stellen, unsere Körper als Zeitmaschinen zu verstehen, als die wir das reiche Wissen unserer Vorfahrinnen weitergeben. Die ausgewählten Arbeiten aus der Serie **Convergence** basieren alle auf der Kraft und dem Wissen unserer Großmütter.

In Slow-Fashion-Prozessen schufen sie Werke, die von Absicht und Bedeutung durchdrungen waren – Prozesse, die als *Labour of Love* verstanden werden. Und ebenso kreieren wir von ihnen inspirierte Arbeiten und betten darin Erinnerungen als Teil unseres Lebens ein.

Erinnerung, Geschichten(erzählen) und Verwandtschaftsbeziehungen werden zu wichtigen Grundlagen, wenn wir uns an einige der Lieblingsfarben, -materialien und -techniken unserer Großmütter erinnern. Diese Werke sind lebendige Gefäße, die die innige Liebesbeziehung zum Land ehren – zum Land, das das Volk der Denesųline seit jeher ernährt.

Für die Werke werden natürliche Materialien wie Karibu- und Elchhaut, Fell, Haare und Knochen verwendet. Durch ihre Einbeziehung ehren wir das Land und die immense gemeinschaftliche *Labour of Love*, mit der sie entnommen und verarbeitet werden. Durch Stickereien erforschen wir, wie Indigener Kleidungsschmuck unsere Geschichten, Lehren und unser Wissen in unsere Körper hineinfädelt. Diese Kollektion schafft Handlungsmacht durch die Kraft der Kleidung.

*Catherine Blackburn*



Catherine Blackburn x Sophia Park, **Convergent Evolution** [Konvergente Evolution]  
2022, entnommener Bärenkiefer, 18K-Goldzahnkappen, vergoldete Verzierungen / Perlen-  
fransen, handgefärbte Hahnenfederdetails, Swarovski-Akzente, Courtesy der Künstlerin



Catherine Blackburn, **NDN Business** [NDN Geschäfte / Angelegenheiten]  
2022, Fotodruck  
Courtesy der Künstlerin, Foto: Tira Howard

**9 Moons** untersucht die vielschichtigen Identitäten von Frauen in Usbekistan, ausgehend von einem Erbstück meiner Urgroßmutter Oybibi, deren Name auf Usbekisch „Mondfrau“ bedeutet. Ihre Mitgift – eine große *Suzani*-Stickerei aus der Region Jizzach, die neun Himmelskörper oder „Monde“ darstellt – wurde in Stücke geschnitten und unter den Mitgliedern meiner erweiterten Familie verteilt. Zwei Fragmente, die von meiner unmittelbaren Familie aufbewahrt wurden, bilden den Kern dieser Installation. Die fehlenden „Monde“ zeichnen das Leben meiner Großmütter und Urgroßmütter von den 1920er Jahren bis heute nach. Die fragmentierte Stickerei, die mit Faden zusammengeñäht wurde, bildet einen nicht-hierarchischen Stammbaum – oder eine „Ahnenkarte“. Die unausgesprochenen Kämpfe dieser Frauen gegen Kolonialismus, Dogmatismus, starre Ideologie und tief verwurzeltes Patriarchat in Zentralasien, insbesondere im sowjetischen Usbekistan, werden in einer versteckten digitalen Ebene weiter offenbart, die über den QR-Code zugänglich ist – neu interpretiert durch die traumhafte Brille meiner Kindheitserinnerungen.

Aziza Kadyri

Aziza Kadyri, **Nine Moons** [Neun Monde]  
2023, Textil und Website mit Augmented-Reality-App  
Courtesy der Künstlerin und von eastcontemporary, Milan





Als Gefäße, die den menschlichen Körper sowie wertvolle Besitztümer aufnehmen, teilen Kanus und Särge eine Tradition sakraler afrikanischer und diasporischer Praktiken, die durch ihre Reisen über Land und Wasser, zwischen Leben und Tod, Brücken zwischen Welten schlagen. Die skulpturale Installation **Tears of the Coffin Maker** stellt die fragmentierten Verbindungen zwischen Afrika und seiner Diaspora durch die materielle Ökologie des Ozeans wieder her. In Anlehnung an die ghanaische Sargkunst besteht die Installation aus 58 miteinander verbundenen Särgen, die Haushaltsgegenstände von versklavten Rückkehrer- und Maroon-Gemeinschaften enthalten. Jeder Sarg zeigt die Abdrücke von insgesamt neun Haushaltsgegenständen, die zu einem Myzel-Innenraum herangewachsen sind, während ihre schützenden Außenflächen durch fortlaufende Muster geformt sind, die durch Wasser entstanden sind, das im Laufe der Zeit die Oberfläche des Sandes abgetragen hat.

*Mae-ling Lokko*



**Leave to Me Your Memories** stammt aus meiner Serie *nōhkominak ācimowina | Stories of My Grandmothers*. Diese setzt Familiengeschichten aus Bildern, Gegenständen sowie mündlichen und schriftlichen Überlieferungen meiner drei Nēhiyaw/Métis-Großmütter zusammen, was einen Zeitraum von 130 Jahren umfasst. Alle lebten in der Red Pheasant Cree Nation in Saskatchewan, Kanada. In der Arbeit beschäftige ich mich mit über Generationen hinweg weitergegebenem Wissen und der Widerstandsfähigkeit meiner Großmütter unter kolonialem Druck.

*Leave to Me Your Memories* wurde von Geschichten über meine Urgroßmutter und ihre Kinder inspiriert, die Moorhühner sammelten, um sie in der Stadt zu verkaufen. Zu dieser Zeit veranlasste die Regierung die massenhafte Tötung von Moorhühnern – ein Echo ihres systematischen Bestrebens, die Indigene Bevölkerung durch Internatsschulen zu assimilieren. Sie beseitigte damit etwas, das als Störfaktor für die Besiedlung der Prärie angesehen wurde.

Meryl McMaster

Meryl McMaster, **Leave to Me Your Memories** [Hinterlasse mir deine Erinnerungen], 2022, Giclée Druck auf Aquarellpapier  
Courtesy der Künstlerin, Stephen Bulger Gallery und Pierre-François Ouellette art contemporain



**Time's Gravity** stammt aus meiner Serie *Wanderings*, die traumähnlichen Erfahrungen im Zwischenzustand von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft nachgeht – eine Reflexion über das Selbst im Unbekannten. Dieses Foto greift meine persönliche Geschichte auf und reflektiert entscheidende Lebensereignisse von meiner Geburt bis zu meinen späten Zwanzigern sowie die Bedeutung der Familien-, Gemeinschafts- und Nationalgeschichte, die uns zu dem machen, was wir sind. Das Foto wurde im Winter aufgenommen, einer Zeit, in der in der Kultur der Nēhiyaw überlieferte Geschichten erzählt werden, weil alles schläft und

die Geister nicht gestört werden sollen. Zu dieser Zeit hielten die Historiker:innen der Gemeinschaft auch die wichtigsten Ereignisse des Jahres in Zeichnungen fest, die als „Wintererzählungen“ bezeichnet werden. *Time's Gravity* greift diese Idee des Geschichtenerzählens auf; auf den Rücken dieser Erinnerungen oder Tagebücher sind einfache Bilder zu sehen, die von dieser Tradition inspiriert sind und wichtige Momente und Reflexionen darstellen, die Teil meiner Reise und meiner Identität sind.

Meryl McMaster

Meryl McMaster, **Time's Gravity** [Schwerkraft der Zeit], 2015, Giclée Druck auf Aquarellpapier  
Courtesy der Künstlerin, Stephen Bulger Gallery und Pierre-François Ouellette art contemporain



Caroline Monnet, *In Silence We Speak Volumes* [In der Stille sprechen wir Bände]  
2023, Grobspannplatte, Courtesy der Künstlerin

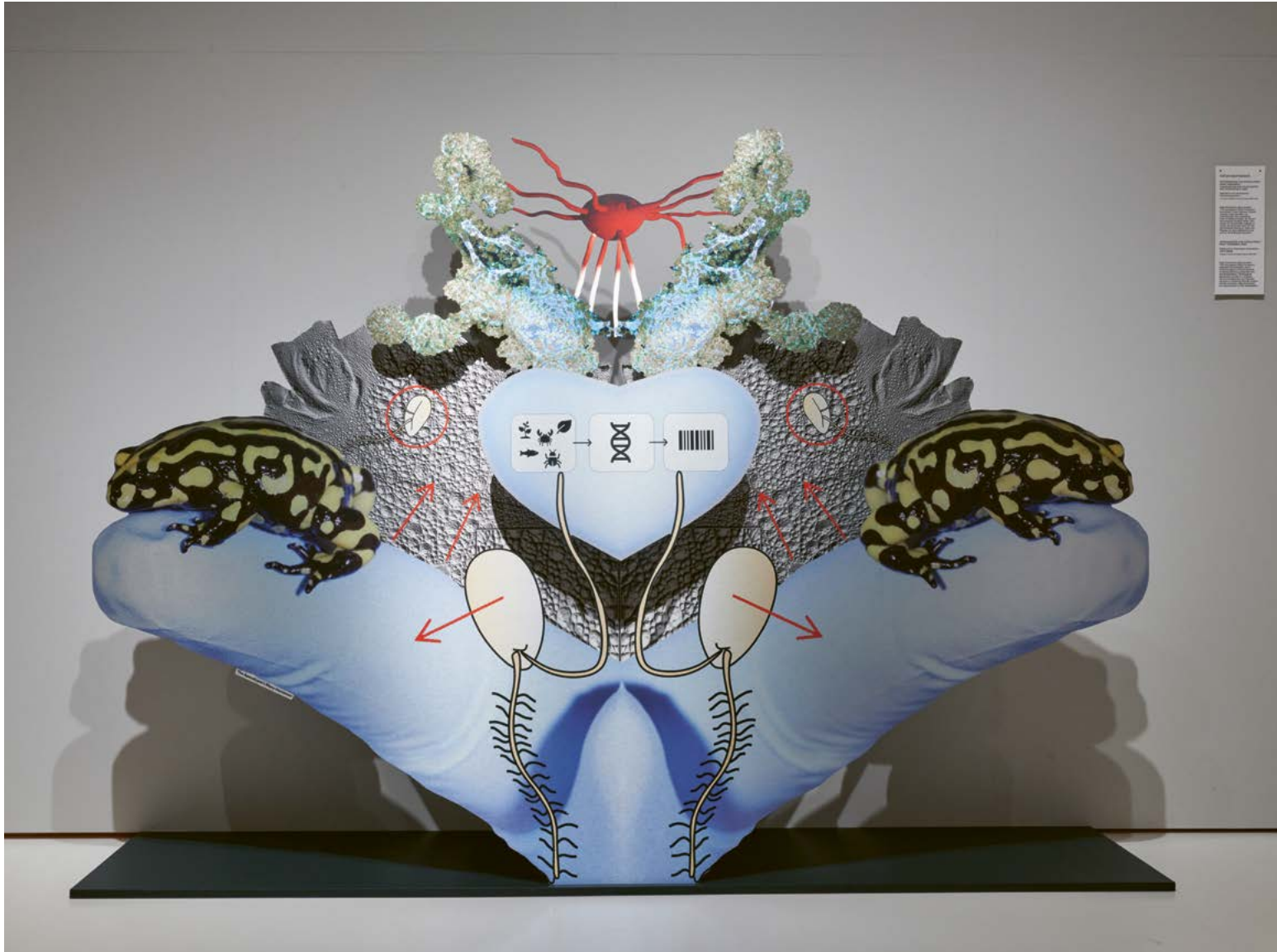
Viele von Monnets Werken artikulieren eine Kritik an der Bauindustrie und ihren schädlichen Auswirkungen auf die Umwelt durch die Ausbeutung natürlicher Ressourcen und die Vertreibung Indigener Bevölkerungsgruppen. Monnet erinnert uns in *In Silence We Speak Volumes* daran, dass unser wirtschaftlicher Wohlstand und unsere Städte durch die Verwertung von Bäumen entstanden sind. Bäume sind Verwandte. Unsere ältesten Verwandten sind höchstwahrscheinlich in den ältesten Gebäuden der Städte gelandet, in denen wir leben. Indem Monnet die Verbindungen zwischen Baumaterialien und ihrer ursprünglichen Ökologie wiederherstellt, bringt sie die materiellen Eigenschaften von Holzwerkstoffen zur Geltung. Sie verleiht ihnen eine neue Bedeutung, indem sie komplexe Muster verwendet, die abgeleitet sind von traditionellen Anishinaabe-Designs.

*Studio Caroline Monnet*



Caroline Monnet, *Echoes from a Near Future* [Echos einer nahen Zukunft]  
2022, Fotodruck, Courtesy der Künstlerin

*Echoes from a Near Future* ist ein Gruppenporträt, das die Zeiten ineinanderfallen lässt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft existieren nebeneinander, beeinflussen sich gegenseitig, keine Erinnerung bleibt zurück, keine Zukunftsmöglichkeit unausgeschöpft. Die weite Zeitlichkeit des Werks wird unterstrichen durch die drei Generationen Indigener Frauen, die hier fotografiert sind. Die Sonne, ob in der Morgen- oder Abenddämmerung, steht unbeirrbar für den Beginn eines neuen Tages, einer neuen Ära. Das Werk befasst sich mit dem Konzept des Indigenen Futurismus, nicht indem es eine idealisierte Vergangenheit ohne Kolonialisierung imaginiert, sondern indem es diese sehr reale Geschichte anerkennt und analysiert – und die Vorstellung entlarvt, dass die Indigene Kultur eine Art Relikt der Vergangenheit sei oder keinen Platz in der Zukunft habe. Die Porträtierten sind allesamt bedeutende Verfechterinnen des Indigenen Lebens und Mitgestalterinnen der aktuellen Kulturlandschaft, darunter die Filmemacherin Alanis Obomsawin. In ihren Gewändern – möglicherweise Sinnbild des Selbst – verschmelzen traditionelle Motive und futuristische Silhouetten wie zeitgenössische Insignien voller Würde. Der scharfe und entschlossene Blick der Porträtierten erinnert uns daran, dass das Vermögen, Zukunft zu imaginieren, unerlässlich ist, um sie bewusst zu gestalten.



Die Skulptur ist ein „Denkmal“ für die Artenvielfalt und die ökologischen Verbindungen zwischen allem Lebendigen, das grafische Elemente aus verschiedenen wissenschaftlichen Quellen zu einer Skulptur vereint. Ein aus Korea stammender Chytridpilz hat sich weltweit verbreitet und ist für einen großen Verlust an Amphibienarten in den letzten 50 Jahren verantwortlich. Der australische gelb-schwarze Corroboree-Frosch sitzt auf einer menschlichen Hand in einem Laborschuh. Die Art ist vom Aussterben bedroht. Die Bemühungen, dies zu verhindern, finden hauptsächlich in Labors statt: mit Versuchen, Gene zu editieren und pilzresistente Frösche oder andere Organismen zu selektieren, die den Fröschen helfen könnten zu überleben. Selbst wenn es Wissenschaftler:innen gelingen sollte, eine ikonische Art zu retten, wird eine große Anzahl weniger fotogener Amphibien aussterben. Das Kunstwerk stellt eine Verbindung zwischen der Kraft des Bildes und seinen realen Konsequenzen her.

Katja Novitskova

Katja Novitskova, **Approximation (The Apocalypse's Many Horsemen)**  
 [Annäherung (Die vielen Reiter der Apokalypse)]  
 2020, Digitaldruck auf drei Schichten Aluminiumausschnitt  
 Courtesy der Künstlerin und von Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlin

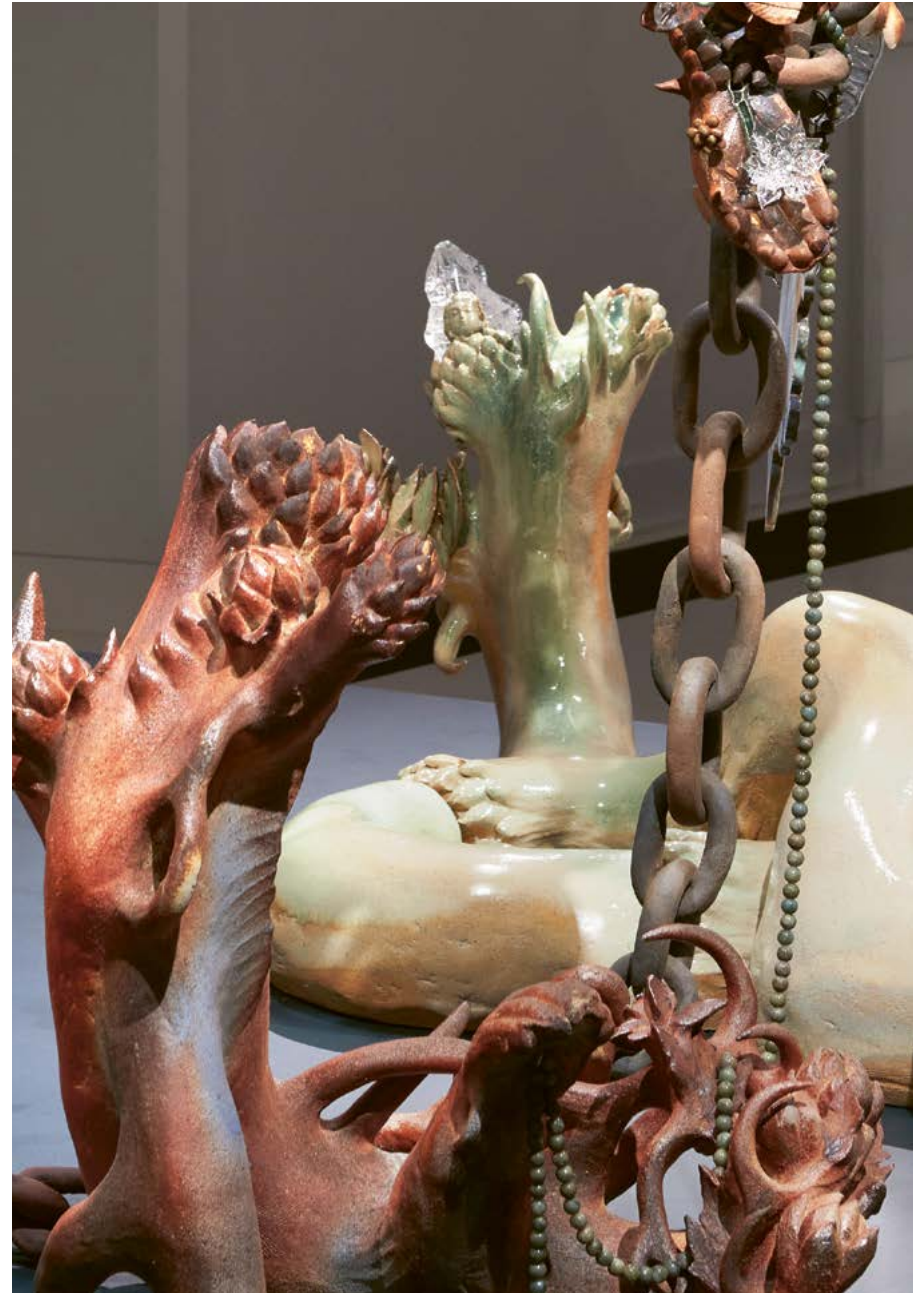


Soe Yu Nwe, **Name Story: The Three Godmothers, a well, a tree and a woman**  
[Namensgeschichte: Die drei Patinnen, ein Brunnen, ein Baum und eine Frau]  
2025, glasierte Keramik, Unterglasuroxide, gegossenes und geformtes Glas, Draht und Klebstoff  
Courtesy der Künstlerin

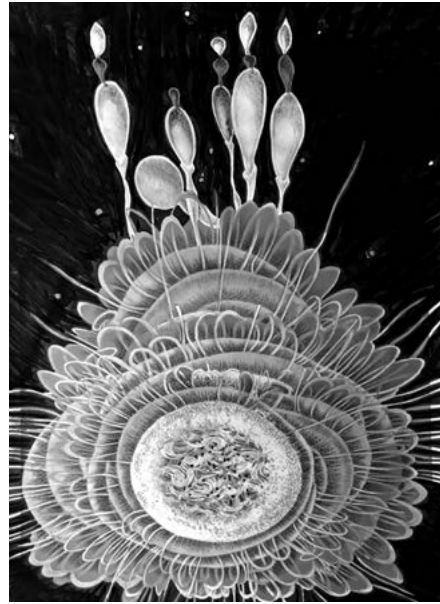
In diesem Werk untersuche ich Animismus, Verwandtschaftsbeziehungen und Mutterschaft in der Kultur, in der ich aufgewachsen bin. Dass nichtmenschliche Wesen meine Patinnen sein können, hat mich immer verwirrt. Ich habe drei Patinnen – eine Freundin meiner Mutter, einen Brunnen beim Haus meiner Großeltern väterlicherseits in Lashio im Shan-Staat und einen Litschibaum in ihrem Garten. Nach traditioneller Praxis in Yunnan wird eine Patin in der Regel durch den Brauch des *zhua mi* (Reis schöpfen) bestimmt. Die Familie nimmt einen Reisbehälter (*pyi*) und gibt jeden Tag eine Schüssel Reis hinein. An dem Tag, an dem der *pyi* voll ist, wird die erste Frau, die das Haus betritt, zur Patin des Kindes. Am Anfang hatte ich also eine Frau als Patin. Von der Patin bekommt man, nachdem die Verbindung etabliert ist, einen neuen Namen. Als wir einmal die Heimatstadt meines Vaters in Lashio besuchten, wachte ich – vielleicht weil ich mich in der fremden Umgebung unwohl fühlte – immer wieder aus meinen Träumen auf und lief weinend durch das Zimmer. Die Älteren, darunter meine Tante und meine Mutter, hielten das für Unglück und vielleicht für das Werk böser Geister, denn man glaubt, dass Kinder empfindlicher für diese Wesen aus einer anderen Welt seien. Sie konsultierten die Freundin meiner Großmutter, die mit unseren Bräuchen vertraut ist. Sie riet meiner Mutter, zwei weitere Patenschaften

für mich zu finden. Meine Mutter beschloss, mich mit dem Brunnen und dem Litschibaum beim Haus meiner Großmutter zu verbinden. Um diese Beziehung zu festigen, änderten sie meinen Namen, indem sie meine „Brunnen“-Patin fragten. Sie verwendeten dabei die traditionellen Mondblöcke, eine Art chinesisches Wahrsageinstrument, mit dem man Rat bei einer Gottheit einholt. Der erste Name, dem das Orakel zustimmte, war *Long* (Drache) *Hua* (Blume), was eine Verbindung zur „Brunnen“-Patin hat, da Drachen als Wächter des Wassers (Brunnen) gelten. Meine Tante fand diesen Namen jedoch zu männlich. Schließlich einigten sie sich auf den Namen *Shu* (Baum) *Hua* (Blume) in Anlehnung an die „Baum“-Patin. Bis heute nennt mich meine Familie *Shu Hua*.

Soe Yu Nwe



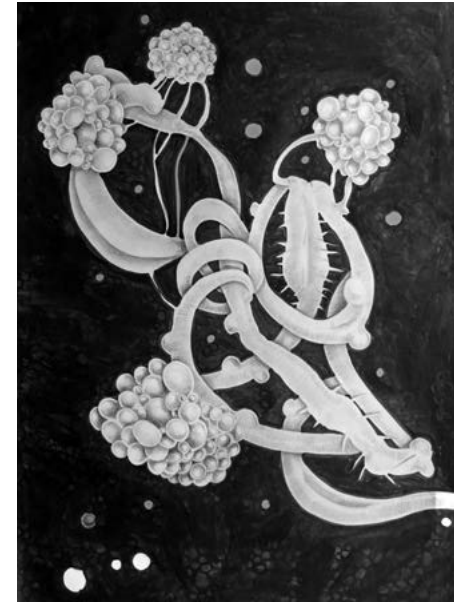
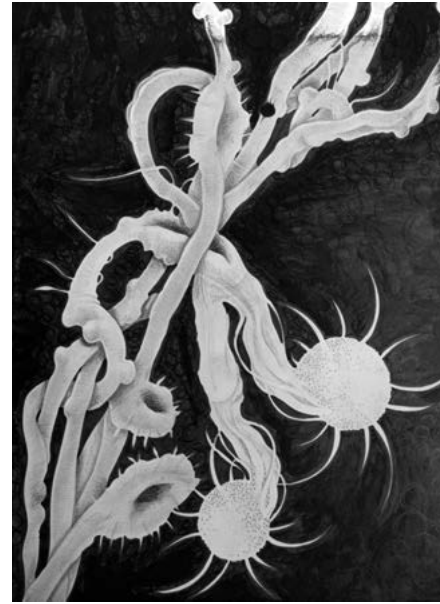
Detail: Soe Yu Nwe, *Name Story: The Three Godmothers, a well, a tree and a woman* [Namensgeschichte: Die drei Patinnen, ein Brunnen, ein Baum und eine Frau]



Eine Allegorie für das Potenzial und die Möglichkeiten, die in den unendlichen Weiten des Weltraums enthalten sind, wo Wissenschaft, Erzählungen und Phantasmagorien in einem Tanz zusammenspielen, der zu Erkenntnis und ihren generativen Kontexten führt. Materie und Energie sind ein Kompass, der die Erforschung des Generativen leitet. Sie sind jedoch mysteriösen Kräften unterworfen, die sie beherrschen. Das komplexe Spiel der Quantenverschränkungen spiegelt die Abstammungslinien der Verfahren wider, in denen Geist, Wissenschaft, Energie und Materie keine Gegensätze sind, sondern miteinander verwobene Kräfte. Es bringt alles mit einer Form von Animismus zusammen. Die sich ständig weiterentwickelnden

Eigenschaften des poetischen dunklen Raums werden zum Geburtsort von Mutationen, Verwandlungen, Emergenzen und Strategiemodi, in denen sich alles verändert. Jenes Spiel ist seinem Wesen nach schwer zu greifen, erfasst das Vertraute und zeigt, wie Wissen und Transformation oft vor den Augen verborgen bleiben. Es fördert eine ganzheitliche Sichtweise beim Verständnis der Realität in sich überschneidenden Bereichen, wie es bei der Weltanschauung der Yoruba und anderen Philosophien der Fall ist. **Infinitum** öffnet sich dem Unbekannten mit Neugier und akzeptiert die Verletzlichkeit, die notwendig ist, wenn man etwas erforschen will.

*Odun Orimolade*



Odun Orimolade, **Infinitum**

2023, verschiedene Materialien, Zeichnung auf Papier, Courtesy der Künstlerin



Cara Romero, *Two Virgins*  
 2013, Limitierte Auflage 2/10, Fotodruck  
 Courtesy Staatliche Museen zu Berlin

*Two Virgins* ist eine Neuinterpretation von Annie Leibovitz' ikonischem Porträt von John Lennon und Yoko Ono aus dem Jahr 1980 – kurz vor Lennons Tod –, in dem Lennons Nacktheit seine Verletzlichkeit und Liebe symbolisiert. Das Bild zeigt Buffalo Man in einer intimen Situation und erinnert uns daran, dass er kein unfehlbarer Superheld ist, sondern ein unvollkommenes spirituelles Wesen mit komplexen menschlichen Emotionen, genau wie wir. *Two Virgins* ist eine Zusammenarbeit zwischen Cara Romero und dem Mixed-Media- und Performancekünstler Marcus Amerman, dessen künstlerisches Alter Ego Buffalo Man ist. Die Fotografie zeigt Nicole Nez und Buffalo Man und indigenisiert das popkulturelle Bild von John Lennon und Yoko Ono.

Cara Romero

Judith Raums vier großformatige Zeichnungen basieren auf dem irischen Roman *L'iguana* (dt: *Iguana*) der italienischen Autorin Anna Maria Ortese (1914–1998). Auf Drängen einer Gesellschaft, die ihn dazu treibt, Investitionen zu tätigen und anzuhäufen, bereist Orteses Protagonist, Graf Daddo, die Meere. Doch alles weckt in ihm nur Gefühle und Sentimentalität. Es fällt ihm schwer, Inseln zu kaufen, um sie in Ferienressorts zu verwandeln. Lieber lässt er sie unberührt. Auf der nicht kartografierten Insel Ocaña entdeckt Daddo unter Qualen das Andere: das Deformierte, das Ausgegrenzte, das Unterdrückte in all seiner widersprüchlichen und beunruhigenden Andersartigkeit – die eines Tieres, das sich als anders und doch uns gleichend herausstellt, begehrt, betrogen, vernichtet.

Mit Buntstiften inszeniert Judith Raum choreografierte Versionen einiger Episoden des Romans. Hybrid, wandelbar und getränkt von der unwirklichen Leuchtkraft Ocañas, scheinen sie eher zum Vergehen als zum Bleiben bestimmt. Drehungen, komplizierte Verflechtungen der Gliedmaßen und gequälte Gesten deuten die zweideutige Beziehung der Figuren zu Zeit, Raum und innerer Spannung an.

nach Gabi Scardi, 2016, über  
Judith Raums Zyklus *Iguana*



Judith Raum, *Iguana #1-4*  
2015, Buntstift auf Papier  
Courtesy der Künstlerin und Zilberman, Istanbul/Berlin

Schon früh in meiner Praxis fühlte ich mich zu einer ganz besonderen Art von Masken hingezogen, die *Karikpo* genannt wird. *Karikpo*-Masken verkörpern eine Vielzahl von Tieren, werden jedoch meist mit der Antilope in Verbindung gebracht. Sie haben große Antilopenhörner, und es sind meist junge Männer, die sie tragen und mit ihnen Saltos schlagen. Die Masken treten zur Feier der Pflanzsaison auf, um Fruchtbarkeit zu sichern. Sie transportieren eine sehr freudige Symbolik, die von unseren Beziehungen zu den Tieren und zum Boden um uns herum in Ogoni erzählt. Es geht um Fruchtbarkeit, die Lebendigkeit und Unerbittlichkeit des Lebens, um Fröhlichkeit. Die Maske steht für einen Teil unseres eigenen Indigenen Umweltbewusstseins. *Karikpo Pipeline* stellt zwei Erzählungen dieses Ortes einander gegenüber: einerseits das Spirituelle, Ländliche, Landwirtschaftliche, andererseits das Industrielle, Koloniale und Ausbeuterische. Dorthier stammt dieses Werk, aus meinen Lektüren von Land und Landschaften.

Ein weiteres wichtiges Motiv in *Karikpo Pipeline* sind die langen Straßen und Wege, die die Landschaft durchschneiden. Diese langen Straßen und Linien sind von Bedeutung. Meine Mutter erzählt, dass in den 1950er-Jahren, als sie ein Kind war – wahrscheinlich um die Zeit, als Shell mit der Suche nach Ölvorkommen begann –, Kinder von Erwachsenen gewarnt wurden, sie dürften bestimmte

Wege nicht betreten, weil diese „besessen“ seien. Die Vorstellung von spiritueller Besessenheit sollte Kinder fernhalten, die die Schilder vielleicht nicht beachtet hätten. Tatsächlich waren diese Wege jedoch wortwörtlich besessen oder „im Besitz“ der Firma Shell Oil, die dort Pipelines baute. Aber ich finde, das Wort „besessen“ ist so aufgeladen, so interessant. Es wirft die Frage auf: Was bedeutet es, Land zu besetzen oder zu besitzen? Was ist Macht? Es stellt Aspekte räumlicher und geografischer Ethik in Frage. Kulturelle Macht. Die Eroberung der Vorstellungskraft. Den Prozess der Eroberung. Diese Idee von „Besessenheit“ ist unendlich produktiv.

*Karikpo Pipeline* ist eines meiner wenigen Werke, in denen ich mich textuell oder visuell auf die Ölindustrie beziehe. Ogoniland ist tatsächlich einer der magischsten Orte der Welt, wenn man sich richtig auf ihn einlässt. Es ist ein faszinierender und mystischer Ort, und das hat nichts mit Öl zu tun (obwohl Öl an sich weder gut noch schlecht ist. Vielleicht hat es sein eigenes spirituelles Erbe. Vielleicht hat Rohöl eine andere Geschichte, die ihm nicht zugestanden wurde?). Ich denke, meine Arbeit ist eine Art tiefere Hingabe an die Lehren der Erde.

Zina Saro-Wiwa



Zina Saro-Wiwa, *Karikpo Pipeline*  
2015/2021, 5-Kanal-Videoinstallation 24:16 min  
Courtesy der Künstlerin und der Mangrove Arts Foundation



Haegue Yang, *The Intermediate – Airflow of Pyramid Winnow* 2015, Künstliches Stroh, pulverbeschichteter Stahlrahmen, Lenkrollen, Kunstbast, künstliche Pflanzen, Courtesy der Galerie Babara Wien, Berlin

Yang zeigt Werke, die aus ihrer Auseinandersetzung mit traditionellem Papier und dessen rituellen Verwendungsweisen hervorgegangen sind. Seit 2021 entstanden mehrere Werkgruppen, die in dem Zyklus *Mesmerizing Mesh* ihren Höhepunkt finden. Zwei Papiercollagen aus dieser Serie werden mit vier skulpturalen Arbeiten gezeigt, die dieses langjährige künstlerische Interesse an der koreanischen Volkskunst widerspiegeln.

Zwei *Mesmerizing Mesh*-Arbeiten, hergestellt aus *Hanji*, einem traditionellen koreanischen Maulbeerpapier, knüpfen an die sakrale Tradition des Papierschneidens an. ***Shadowland Full Bloom Formation – Mesmerizing Mesh #90*** verbindet *Hanji* zu kaleidoskopischen, kosmologischen Diagrammen. Ausgehend von einer zentralen Symmetrie entstehen dynamische Rotationsmuster, die an jahreszeitliche und ökologische Zyklen erinnern. ***Swaying Ray-Forest Soul Streamers – Mesmerizing Mesh #160*** bezieht sich auf japanische *Shinto*-Rituale, bei denen zickzackförmige Papierstreifen an den Eingängen von Schreinen angebracht werden, um das Böse abzuwehren. Yang fühlt sich angezogen von diesem Akt, ein schlichtes Stück Papier mit einer Art heiligen Präsenz aufzuladen. Sie sieht darin einen „mystischen Sprung“, den sowohl Schaman:innen als auch Künstler:innen von der materiellen in eine spirituelle oder künstlerische Dimension vollziehen.

***Mesmerizing Lantern – Four Guardians in Crimson Mesh*** ist ein frühes Beispiel für Yangs skulpturale Verwendung von *Hanji*. Ausgangspunkt ist die Rolle von Laternen in schamanischen Ritualen, die als Symbole der Trauer und der Segenswünsche für die Seele eines Verstorbenen fungieren. Die Laterne ist mit einer Kette aus Metallglöckchen und Papierblumen verziert und zeigt Papiersilhouetten der vier richtungsbezogenen Schutzgottheiten aus der ostasiatischen Kosmologie.

Die Skulptur ***Mesmerizing Two-Leaf Folding Screen – April Showers Soul Glyph #5*** ist inspiriert von *munjado*, einer koreanischen Volkskunst, bei der chinesische Schriftzeichen, die Lebensmottos repräsentieren, mit symbolischen Bildern gepaart werden. Ursprünglich für eine weitgehend analphabetische Bevölkerung in der feudalistischen Gesellschaft geschaffen, verwischte *munjado* die Grenze zwischen Text und Bild.

***The Intermediates*** greifen Webtechniken auf, die handwerkliche Traditionen agrarischer Gesellschaften neu interpretieren. Durch das Ersetzen organischer Materialien mit Kunststroh und synthetischen Stoffen führt Yang eine Ebene der „Quasi-Authentizität“ ein, die das Flechten als universelle, kulturell fluide Praxis hervorhebt.

***The Intermediate – Airflow of Pyramid Winnow*** ist aus verschiedenen synthetischen



Haegue Yang, *Mesmerizing Two-Leaf Folding Screen – April Showers Soul Glyph #5* 2022, Museum für Asiatische Kunst, Inv.Nr. 2025-5; *Mesmerizing Lantern – Four Guardians in Crimson Mesh*, 2022; *The Intermediate – Airflow of Pyramid Winnow* 2015; *Sonic Celestial Rope – Iridescent Dodecagon Straight Weave* 2021; Courtesy der Galerie Babara Wien, Berlin

Materialien gewebt und verwischt kulturelle Besonderheiten, um die universelle Praxis des Webens mit lokal verfügbaren Materialien wie Palmbältern, Weizen, Reis und Kakteen zu betonen.

***Sonic Celestial Rope – Iridescent Dodecagon Straight Weave*** ist inspiriert von einer koreanischen Volkserzählung über zwei Geschwister, die vor einem Tiger fliehen, indem sie in den Himmel klettern und sich dort in Sonne und Mond verwandeln.

**Sich verwandt machen**

28.11.2025 – 03.08.2026

Die Ausstellung ist Teil des Jahresprogramms *Beziehungsweise Familie* im Humboldt Forum – eine Gemeinschaftsproduktion der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SPK).

**Leitung und Planung des Jahresprogramms** Laura Goldenbaum

**Kuratorinnen** Kerstin Pinther, Kuratorin für Moderne und Zeitgenössische Kunst im Globalen Kontext und Ute Marxreiter, Wissenschaftliche Mitarbeiterin für Bildung und Vermittlung, beide Ethnologisches Museum und Museum für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SPK)

**Grafik** Szandra Tebbe / Studio Ra, Lisa Schweizer

**Druck** optimal media GmbH

**Fotografie** S. 10 © Catherine Blackburn / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 12 © Catherine Blackburn, Foto: Billie Chiasson; S. 13 © Catherine Blackburn, Foto: Tira Howard; S. 15 © Aziza Kadyri / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; © Aziza Kadyri, Screenshot aus 9 Moons Augmented Reality Demo; S. 16 © Mae-ling Lokko, Soe Yu Nwe, Judith Raum / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 18, 19 © Meryl McMaster, Stephen Bulger Gallery and Pierre-François Ouellette art contemporain; S. 20 © Caroline Monnet © Chantier Monnet; S. 22 © Caroline Monnet; S. 24 © Katja Novitskova / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 26, 27, 29 © Soe Yu Nwe, Judith Raum / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 30, 31 © Odun Orimolade; S. 32 © Cara Romero; S. 34, 35 © Judith Raum, Foto: Ludger Paffrath; S. 37 © Zina Saro-Wiwa; S. 38 © Haegue Yang, Studio Haegue Yang, Galerie Barbara Wien, Foto: Kukje Gallery; S. 40, 41 © Haegue Yang / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE;

**Ausstellungsgestaltung und Ausstellungsgrafik** Eva Maria Niemann, Giovanna Vergezzi, Lea Maria Niemann / 4blauheHUFe

**Projektteam Ausstellung** Ulrike Kuschel, Projektkoordination (SHF)

Carmen Abele, Projektassistenz (SHF)

Petra Arnold, Projektassistenz (SHF)

Maria Mazgaj, Technische Produktionsunterstützung (SHF)

Christine Jádi, Registrarin (SHF)

Jens Matuschek, Melanie Scheil – Registrare (SPK)

Maike Voelkel, Konservatorische Leitung (SHF)

Mira Dallige-Smith, Sebastian Kolberg, Katharina Plate, Ulrike Stelzer, Konservatorische Betreuung (SPK)

Melanie Korn, Freiberufliche Restauratorin

Christian Harm Cordes, Vitrintechnik (SHF)

**Vermittlung** Anke Göhring, Susanne Lanckowsky (SPK)

**Lektorat und Korrektorat Ausstellungstexte** Dagmar Deuring, Büro für Texte, Gesine Brede, Simon Cowper, Tradukas GbR

**Übersetzung Ausstellungstexte** Simon Cowper, Tradukas GbR

**Medienplanung und -produktion** LYNX Media Systems GmbH

**Art Handling** Robert Kruse AT

**Ausstellungsproduktion** scala ausstellungsgestaltung Günter Krüger, bbs production & design GmbH, Tischlerei Krautzig GmbH, FACtum Ausstellungsbau GmbH

**Produktion Ausstellungsgrafik** Bartneck Print Artists, Heerlein Werbetechnik GmbH

**Ausstellungsbeleuchtung** Victor Kégli, 50 Lux

**Wir danken allen Künstlerinnen und Leihgeber:innen.**

**Für fachtechnischen Rat und Unterstützung danken wir** Alexander Hofmann, Martin Baasch, Melanie Krebs, Uta Rahman-Steinert, Stefanie Schien, Andrea Scholz, Monika Zessnik.

**Unser Dank gilt den Mitarbeitenden der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, des Ethnologischen Museums und Museums für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie allen hier nicht namentlich Genannten, die zum Gelingen dieses Projektes beigetragen haben.**



# Zeitgenössische Kunst : Zwei Ausstellungen \_ Zeitgenössische Kunst : Zwei Ausstellungen

Zwei Ausstellungen mit zeitgenössischen künstlerischen Positionen erweitern im Rahmen von *Beziehungsweise Familie* den Blick auf ein transkulturelles und relationales Verständnis von Verwandtschaft. In ihrem komplementären Verhältnis versammeln *An das wir uns festhalten* und *Sich verwandt machen* lokale und internationale Künstler:innen, die über Zusammengehörigkeit jenseits von Blutsverwandtschaft oder staatlich normierten Familienbildern nachdenken. Im Zentrum ihrer künstlerischen Praktiken stehen Akte der Autonomie, der Symbiose, der Reaktivierung an den Rand gedrängten Wissens und sensibles Neu-Knüpfen von Verbindungen.

Während *An das wir uns festhalten* zwischenmenschliche Beziehungen in den Fokus rückt, die aus geteilten Erfahrungen von prekären Lebensrealitäten und solidarischen Alltagspraktiken entstehen, geht *Sich verwandt machen* von relationalen Ontologien aus, die (materielle) Verflechtungen zwischen Menschen, dem Land und anderen Lebewesen einschließen. Der Begriff des Kinship wird dabei von Indigenen, aber auch von anderen Akteur:innen genutzt, um vielschichtige Verflechtungen und Familienkonstellationen zu beschreiben, zu dekolonisieren und wiederzubeleben.

Gemeinsam entwerfen beide Ausstellungen eine Poetik der Beziehungsvielfalt und imaginieren Zukünfte aus Fürsorge und Gemeinschaft. Die Pluralität von Verwandtschaftsbeziehungen steht im Kontext transnationaler Migration sowie hybrider und fließender Identitäten, die Verbindungen zwischen Menschen, Technologien, dem Land und tierischen wie spirituellen Entitäten eingehen. Viele künstlerische Arbeiten spiegeln Erfahrungen von Verletzlichkeit von und in Beziehungen, von Gewalt sowie von transgenerationalen Traumata als Folge (Siedler)kolonialer Unterdrückung. Sie zeigen zudem die Untrennbarkeit zwischen dem Persönlichen, Flüchtigen und Intimen und der politischen Dimension von Beziehungsmodellen, wenn es beispielsweise um die Rechte und Sichtbarkeit queerer Familienkonstellationen oder die Präsenz weiblicher Perspektiven innerhalb größerer historischer Erzählungen geht. Mit Resilienz, Sensibilität und Humor zeigen die Künstler:innen in ihren Werken, wie vielfältig und auch widersprüchlich Beziehungen über Generationen und Grenzen hinweg jenseits rigider und ausgrenzender Familienmodelle, gelebt und neu geschaffen werden.

*Hai Nam Nguyen, Minh Duc Pham, Ute Marxreiter, Kerstin Pinther*

# Zeitgenössische Kunst : Zwei Ausstellungen \_ Zeitgenössische Kunst : Zwei Ausstellungen

Gemeinsam entwerfen beide Ausstellungen eine Poetik der Beziehungsvielfalt und imaginieren Zukünfte aus Fürsorge und Gemeinschaft. Die Pluralität von Verwandtschaftsbeziehungen steht im Kontext transnationaler Migration sowie hybrider und fließender Identitäten, die Verbindungen zwischen Menschen, Technologien, dem Land und tierischen wie spirituellen Entitäten eingehen. Viele künstlerische Arbeiten spiegeln Erfahrungen von Verletzlichkeit von und in Beziehungen, von Gewalt sowie von transgenerationalen Traumata als Folge (Siedler)kolonialer Unterdrückung. Sie zeigen zudem die Untrennbarkeit zwischen dem Persönlichen, Flüchtigen und Intimen und der politischen Dimension von Beziehungsmodellen, wenn es beispielsweise um die Rechte und Sichtbarkeit queerer Familienkonstellationen oder die Präsenz weiblicher Perspektiven innerhalb größerer historischer Erzählungen geht. Mit Resilienz, Sensibilität und Humor zeigen die Künstler:innen in ihren Werken, wie vielfältig und auch widersprüchlich Beziehungen über Generationen und Grenzen hinweg, jenseits rigider und ausgrenzender Familienmodelle, gelebt und neu geschaffen werden.

*Hai Nam Nguyen, Minh Duc Pham, Ute Marxreiter, Kerstin Pinther*

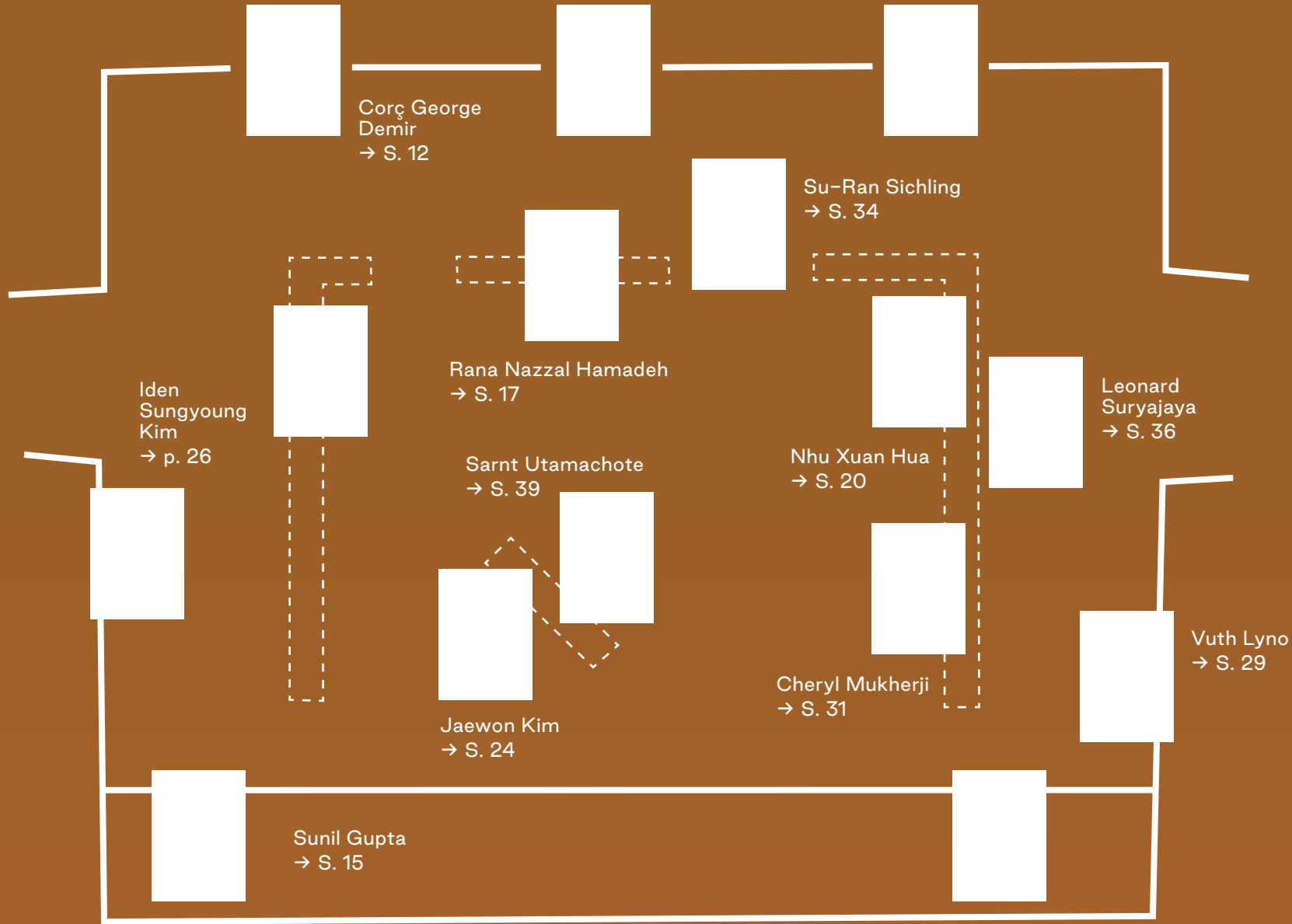
# Zeitgenössische Kunst : Zwei Ausstellungen \_ Zeitgenössische Kunst : Zwei Ausstellungen

Zwei Ausstellungen mit zeitgenössischen künstlerischen Positionen erweitern im Rahmen von *Beziehungswise Familie* den Blick auf ein transkulturelles und relationales Verständnis von Verwandtschaft. In ihrem komplementären Verhältnis versammeln *An das wir uns festhalten* und *Sich verwandt machen* lokale und internationale Künstler:innen, die über Zusammengehörigkeit jenseits von Blutsverwandtschaft oder staatlich normierten Familienbildern nachdenken. Im Zentrum ihrer künstlerischen Praktiken stehen Akte der Autonomie, der Symbiose, der Reaktivierung an den Rand gedrängten Wissens und sensibles Neu-Knüpften von Verbindungen. Während *An das wir uns festhalten* zwischen menschliche Beziehungen in den Fokus rückt, die aus geteilten Erfahrungen von prekären Lebensrealitäten und solidarischen Alltagspraktiken entstehen, geht *Sich verwandt machen* von relationalen Ontologien aus, die (materielle) Verflechtungen zwischen Menschen, dem Land und anderen Lebewesen einschließen. Der Begriff des Kinship wird dabei von Indigenen, aber auch von anderen Akteur:innen genutzt, um vielschichtige Verflechtungen und Familienkonstellationen zu beschreiben, zu dekolonisieren und wiederzubeleben.

An das wir  
uns festhalten

# An das wir uns festhalten

Raum 312



Raum 304

Sich verwandt machen

## Positionen zeitgenössischer Kunst im Jahresprogramm *Beziehungsweise Familie*

Was macht uns zu dem Menschen, der wir sind? Es sind die Zusammenhänge, in die wir hineingeboren werden oder hineinwachsen: die Familie oder andere kollektive Formen des Sich-Verwandtmachens, an denen auch nicht-menschliche Wesen beteiligt sind. Das Jahresprogramm lotet den Status der Verhältnisse aus und zeigt, wie grundsätzlich wandelfähig und veränderbar, aber auch wie essenziell politisch, wie problematisch und heilsam diese Verbindungen sind und immer schon waren. Vice versa nehmen sie Einfluss auf Menschen, Gesellschaften, Kulturen und Umwelten. Die entscheidende Frage beantworten sie immer wieder aufs Neue: Wie wollen wir zusammen leben?

Insbesondere der eigenständige Beitrag zeitgenössischer Positionen in drei temporären Ausstellungen macht das Dazwischen, die Annäherung und das Mit-Sein in all ihren Schattierungen fühlbar und bildet damit die große Klammer vom Hier und Jetzt ins Zukünftige. Experimentell forschend, schmerzhaft analytisch und visionär werden Relationen neu begründet – über Geburt, Wiedergeburt, Transformation und zerfließende Grenzen.

Laura Goldenbaum  
Programmleiterin Jahresprogramm  
*Beziehungsweise Familie*

Das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin vertiefen im akteursübergreifenden Jahresthema *Beziehungsweise Familie* ihre Zusammenarbeit mit der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss. Mit den beiden Ausstellungen *Sich verwandt machen* und *An das wir uns festhalten* stehen 24 internationale und lokale künstlerische Positionen im Zentrum, die das Thema Familie transkulturell erweitern. Die Vielfalt, Dichte und Präsenz der künstlerischen Arbeiten in den Ausstellungen setzen sowohl für das Jahresthema Familie als auch im Kontext der Sammlungspräsentationen einen bedeutsamen Akzent und stärken in herausragender Form den Dialog zwischen den Sammlungen und der zeitgenössischen Kunst. Sie führen damit die seit 2023 etablierte Reihe von künstlerischen Interventionen und Ausstellungen, wie *Kimsooja – (Un)Folding Bottari (2023)*, *Über Grenzen. Künstlerischer Internationalismus in der DDR (2024)* und *Takehito Koganezawa. Eins auf Zwei, Zwei aus Eins (2025)* fort.

Die beiden Ausstellungen schaffen noch eine weitere Verbindung, indem sie das Prinzip Zusammenarbeit zugrunde legen, das in CoMuse, im kollaborativen Museum, seit 2023 fokussiert und erprobt wird: Sie wurden gleichermaßen von kuratorischen Teams erarbeitet – einmal von den Gastkuratoren Minh Duc Pham und Hai Nam Nguyen und einmal seitens

der Museen von Kerstin Pinther und Ute Marxreiter, die in der Zusammenarbeit kuratorische (Einzel) Autorität in eine kollaborative und multiperspektivische Arbeitsweise überführen. Die große Bandbreite der künstlerischen Arbeiten zwischen raumgreifenden Installationen, Videoarbeiten, Fotokunst, Zeichnung und skulpturalen Arbeiten lädt die Besucher:innen der Museen auf sinnliche Weise zum Nachdenken und zur Diskussion über die wichtigen Themen Beziehungen und Familie ein.

Alexis von Poser  
Stellvertretender Direktor des  
Ethnologischen Museums und des  
Museums für Asiatische Kunst



Video: Rana Nazzal Hamadeh, *Something from there* 2020, Video, 7 min, Courtesy der Künstlerin  
 Vitrine: Rana Nazzal Hamadeh, *1/1000th of a Dunam*, 2019–, Erde, Plastikbeutel, Courtesy der Künstlerin

Für viele besteht die Bilderbuchvorstellung von Gemeinschaft aus drei Personen: Vater, Mutter und Kind sitzen gemeinsam an einem festlich gedeckten Tisch voller Speisen, die die Mutter den ganzen Tag lang zubereitet hat. Sie lachen ausgelassen und halten sich vielleicht sogar zum Gebet an den Händen.

In Wirklichkeit spiegelt dieses Bild jedoch eher eine Sehnsucht als eine gelebte Realität wider. Das Ideal der Kleinfamilie ist so stark institutionalisiert und verinnerlicht worden, dass es für viele von uns eine Projektion darstellt, etwas, an dem wir uns messen, aber nichts, das den eigenen Lebensrealitäten wirklich entspricht. Die Politisierung der heteronormativen Familie diente lange Zeit als Mittel der sozialen Kontrolle. Während und nach der Industriellen Revolution förderte man dieses Modell, um auf die zunehmende Urbanisierung zu reagieren und auch, um Arbeits- und Wohnverhältnisse politisch zu stabilisieren.

Der deutsche Titel *An das wir uns festhalten* klingt wie ein Versprechen, das jedoch nicht benennt, worauf es sich stützt. Es bleibt offen und verweist zugleich auf etwas, das in die Arbeiten eingeschrieben ist. Der Titel verweist so auf eine Möglichkeit, sich gegenseitig Halt zu geben, wenn feste Anker fehlen. In dieser Unbestimmtheit spiegeln sich Erfahrungen wider, die viele queere oder migrantische Lebensrealitäten prägen. Das scheinbar Vage dessen

ist keine Leere, sondern bildet vielmehr einen geteilten Ausgangspunkt an Orten, an denen vertraute Sicherheiten fehlen. Es beinhaltet Distanz und Möglichkeit zugleich und eröffnet einen Raum, in dem neue Formen des Begegenseins entstehen können. Das im Titel enthaltene Versprechen vermittelt dabei weniger eine Garantie als eine Einladung, sich trotz brüchiger Grundlagen auf Beziehungen einzulassen und sie zu bewahren.

Historisch betrachtet fungierte die Kleinfamilie auch als Disziplinarmaßnahme. Das Familienleben wurde mit Moral belegt, Arbeit nach Geschlechtern aufgeteilt und der Wohnungsbau auf Wirtschaftswachstum und Staatsaufbau abgestimmt. In diesem Zusammenhang diente die Familie als politisches Instrument, das Löhne, Arbeit und Eigentum stabilisierte und zugleich vorgab, wer überhaupt als Haushalt galt. Darüber hinaus wurde sie innerhalb der heteronormativen Gesellschaftsordnung als Zufluchtsort angesehen. Ihre Definition ist maßgeblich durch Geschlechternormen, Sexualität sowie kulturelle und religiöse Vorgaben geprägt. Das Bild der klassischen Kleinfamilie – Vater, Mutter, Kind, verbunden durch Blutsverwandtschaft oder rechtliche Bindungen – erzählt jedoch nur einen Teil der Geschichte.

Für viele Menschen, insbesondere für queere Personen, Menschen mit Migrationshintergrund oder mit Behinderung, bildet

dieses starre Konzept die eigene Lebenswirklichkeit nicht ab.

Das Problem ist ein strukturelles. Selbst wenn die Kleinfamilie zu funktionieren scheint, neigt dieses Modell dazu, Fürsorgearbeit als etwas Natürliches und Privates zu betrachten. Jenseits dessen bleiben die gleichen Belastungen bestehen, die zu tagtäglichen Aushandlungsprozessen um Anerkennung und Zugang führen. Fürsorgearbeit ist keine Aufgabe, die sich auf das häusliche Umfeld beschränkt. Sie bildet ein Geflecht wechselseitiger Beziehungen, in denen Unterstützung körperlich wie emotional über Körper, Zeiten und Entfernungen hinweg wandert. Sie wird kollektiv erlernt, aufgeteilt und getragen, selbst dort, wo Gesetzgebung und Infrastruktur hinterherhinken. In dieser Hinsicht lässt sich Gemeinschaft eher als eine Praxis denn als Proklamation verstehen. Die Kluft zwischen gelebter Realität und amtlicher Anerkennung ist nicht nur kultureller, sondern auch rechtlicher Natur. Selbstgewählte Verwandtschaft wird in Fällen von Adoption, Pflegegenehmigung, Erbschaft, Aufenthaltssstatus oder Krankenversicherung häufig nicht anerkannt. Zugehörigkeit entsteht bereits lange vor der rechtlichen Validierung und entfaltet sich oft ungeachtet dessen, was vom Gesetz registriert werden kann. Die Ausstellung widmet sich der alltäglichen Rechtmäßigkeit von Fürsorge, in der Bindungen auch ohne offizielle Belege real sind.

*An das wir uns festhalten* entstand aus der Notwendigkeit heraus, über eine Welt nachzudenken, die von sozialer und politischer Instabilität geprägt ist, von Klimakrisen und Kriegen, welche tiefgreifende Auswirkungen auf globale Migration und Vertreibungsstrukturen haben. Diese sich überlappenden Ausgangsfaktoren legen die Widersprüche und die Doppelmoral offen, die in den Grundwerten des westlichen Neokolonialismus und Imperialismus verankert sind. Derlei Strukturen agieren nicht aus einem einzigen Machtzentrum heraus, sondern sie verflechten lokale Eliten, mediale Öffentlichkeit und regionale Geschichten miteinander. Die Ausstellung zeigt, wie sich imperiale Logiken verbreiten und wie sie in bestimmten Kontexten verweigert, übersetzt oder bekämpft werden. Auf der Ebene alltäglicher Wirtschaftsbeziehungen ist Fürsorgearbeit ungleich verteilt: bezahlt und unbezahlt, formell und informell, oft transnational und prekär. Diese Bedingungen bestimmen, wer frei ist, dazuzugehören, und wer Verwandtschaftsbeziehungen durch Verträge, Überweisungen und Visa aushandeln muss. Die Arbeiten zeichnen diese Reibungen als Texturen des alltäglichen Lebens nach.

Ausgehend von queeren Perspektiven und Lebensrealitäten versammelt die Ausstellung elf asiatische und asiatisch-diasporische Künstler:innen, deren Praktiken verschiedene Formen von Verwandtschaft, Fürsorge und

Zugehörigkeit nachzeichnen. Wir verwenden „asiatisch und asiatisch-diasporisch“ als einen offenen Rahmen für unterschiedliche Herkunft und Erfahrungen. Die Arbeiten stammen aus mehreren Sprachen, Generationen, Migrationsgeschichten, überlappenden Klassenverhältnissen und Glaubensrichtungen. Was sie verbindet, ist die Frage, wie Bindungen unter Druck geformt werden.

Die Arbeiten hinterfragen die Vorstellung von Familie als Institution und beleuchten Momente der Fragilität, jene Stellen, an denen die traditionellen Familienstrukturen nicht die Erfüllung bieten können, die sie versprechen. Methoden der Fürsorge bilden die Säulen der Ausstellung: Bildwelten entstehen in Zusammenarbeit, und Urheber-schaft wird mit den Akteur:innen geteilt. Aufmerksamkeit selbst wird als Ressource begriffen. Zustimmung, Rhythmus und Zugang werden als formale Qualitäten der Arbeiten verstanden und nicht als Ergänzungen am Rande. Durch diese queere Perspektive entfalten sich alternative Familienmodelle, die sich entlang individueller Bedürfnisse und einer Suche nach geteilter Freude neugestalten. *An das wir uns festhalten* widersetzt sich den lauten, bunten Bildern queerer Emanzipation und wendet sich stattdessen den zarten, ruhigen und intimen Texturen queeren Lebens zu.

Die Ausstellung übersetzt ihre Motive direkt in die Ausstellungsarchitektur und bringt sie

durch einen ruhigen, kaum wahrnehmbaren Eingriff zum Vorschein. Der Korridor, der durch weiches Tageslicht und vorbeigehende Menschen belebt wird, wird zu einem Ort, an dem Sichtbarkeit und Repräsentation in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen.

**Leonard Suryajaya** reagiert auf diese Offenheit mit inszenierten Verwandtschaftsbeziehungen, die sich einer Verallgemeinerung entziehen. Seine Collagen tragen das Gewicht einer diasporischen Biografie, die von Assimilation, Schweigen und Brüchen der Staatsbürgerschaft geprägt ist und in der der Akt der Erlangung legaler Zugehörigkeit mit vererbten Folgen von Exil verflochten ist. Entgegen etablierter heraldischer Hierarchien ordnet **Corç George Demir** Symbole der Abstammung neu, indem er sie durch queere, migrantische und in der Arbeiter:innenklasse verankerte Erfahrungen nutzt, um zu hinterfragen, wer eigentlich befugt ist, Verwandtschaft innerhalb institutioneller Narrative zu definieren.

Dort, wo Intimität auf gesetzliche Strukturen in Delhi trifft, stellt **Sunil Gupta** eine Spannung heraus, die die projizierte Emanzipation des Westens sowohl als Versprechen als auch als Grenze entlarvt. Die Fotografien entstanden in einer Zeit, die von der Kriminalisierung gleichgeschlechtlicher Intimität und dem Mangel an öffentlichen Ausstellungsräumen in Indien geprägt war. Sie dokumentieren den Druck der Sichtbarkeit als eine Form des inneren

Exils. Sie erinnern daran, dass dieses Versprechen mit dem Er-starken rechtsextremer Bewe-gungen auch im Westen brüchig wird und erkämpfte Freiheiten für queere Menschen wieder unter Druck geraten. **Vuth Lyno** stellt mehrere Familienporträts in einen Dialog mit inszenierten Erin-nerungen, sodass Rollen, Nähe und Zustimmung offen verhandelt werden können. Die porträtierten Personen bestimmen ihre Haltung im Bild selbst und lassen Dar-stellung zu etwas werden, das ge-meinsam ausgehandelt wird.

**Iden Sungyoung Kim** verortet Prä-senz ebenso in der Mikropolitik alltäglicher Gesten und stellt Frauen nicht als passive Pflegekräfte in den Vordergrund, sondern als han-delnde Subjekte, die Sorgearbeit mitgestalten. Gemeinsam aktivieren diese Positionen den Korridor als Ort kontinuierlicher Bewegung. Hier treffen selbstgewählte Dar-stellungen auf äußere Zuschreibun-gen, die auf sie einwirken, sie for-men und bisweilen in Frage stellen.

An der Schwelle zwischen Gang und Binnenraum stellt **Su-Ran Sichling** die Frage, ab wann private Bilder Teil öffentlicher Beziehungen und Machtverhältnisse werden. Ein Metallzaun übersetzt eine Illus-tration aus einem DDR-Schulbuch in den Raum und bildet eine trans-parente Barriere, klar erkennbar, aber nicht passierbar. So wird deut-lich, dass Rollen nicht nur aus dem entstehen, was zu sehen ist, sondern auch aus dem Raum und dessen relationalen Bedingungen,

die unsere Art der Welterfahrung bestimmen. Die Schwelle verbin-det die Exponiertheit des Korridors mit dem Schutz des Innenraums. Sie lässt die Abbildung so zu einem Verhältnis im Raum werden und markiert den Moment, an dem Form, räumliche Position und Wahrnehmung ineinanderlaufen.

Beim Betreten des Innen-raums verändert sich die Atmo-sphäre, und ein anderer Rhythmus setzt ein. Der Tempowechsel öffnet den Blick für Fragen, wie Fürsorge über Zeit, Distanz und Diaspora hin-weg aufrechterhalten wird und wie Zugehörigkeit entsteht, wenn Unterstützung knapp wird oder gänzlich wegbricht. Der Innenraum fasst diese veränderten Zeitebenen und Empfindungen zu einem ge-meinsamen Feld der Nähe. **Cheryl Mukherji** platziert ein von der Mutter angefertigtes Porträt neben Aufnahmen, in denen die Mutter selbst, gesehen durch die Überwa-chungskamera Mukherjis, er-scheint. Dadurch werden Beobach-ten und Gesehenwerden als wechselseitiger Impuls erfahrbar. **Nhu Xuan Hua** arbeitet dagegen mit Familienarchiven, in denen Ge-sichter verschwimmen und damit Mechanismen sichtbar gemacht werden, durch die Erinnerungen ent-standen und Beziehungen innerhalb des häuslichen Kontexts gehalten, verhandelt oder zurückgehalten werden. Die Unschärfe erinnert da-ran, wie Familien Lesbarkeit in-nerhalb ihrer Grenzen bestimmen, wie Nähe gewährt, geschützt oder entzogen wird. Das Wechselspiel

von Fürsorge und Darstellung setzt sich in **Sarnt Utamachotes** Verflechtung von Wiegenliedern mit Szenen der Fürsorge und dem „weißen Blick“ fort. Sie formuliert eine Weigerung, sich vereinnahmen oder vereinfacht darstellen zu lassen. In dieser Umgebung tritt **Iden Sungyoung Kim** als Teil einer schwesterlichen Konstellation auf und widmet sich der Aufgabe, Behinderung innerhalb eines repressiven politischen Systems sichtbar zu machen. Ihre Position unterstreicht, wie Fürsorgearbeit Beziehungen zusammenhält und belastet. So bereitet sie den Boden für Fragen von Verletzlichkeit, die an anderen Stellen im Raum wie-derkehren. **Jaewon Kim** bewahrt das Vertrauen innerhalb einer von HIV geprägten Partnerschaft und lässt Zärtlichkeit gegenüber dem Rauschen der Stigmatisierung bestehen. Mit Verweis auf die me-dizinische Realität der Nicht-Übertragbarkeit bei nicht nachweis-barer Viruslast eröffnet die Arbeit einen anderen Blick auf die wahr-genommene Distanz zwischen den Partnern. Statt als Bedrohung erscheint sie als ein Raum, in dem Intimität ausgehandelt werden kann. **Rana Nazzal Hamadeh** ver-webt Stimme, Landschaft und Erde zu einer Praxis der Zugehörigkeit, die durch das Exil entsteht und sich dennoch darin fortschreibt. Ihre Arbeiten machen sichtbar, wie Bo-den, Erinnerung und Verwandt-schaft durch politische Kräfte ver-mittelt werden. Sie hinterfragen die institutionelle Unterscheidung

zwischen sanktionierten Narrativen und jenen gelebten Praktiken, ge-genüber denen sich Zugehörigkeit behauptet.

In allen diesen Positionen erscheint Familie weniger als eine feste Struktur, sondern vielmehr als ein Verhandlungsfeld, das von Vertreibung, Sehnsucht, Fürsorge und den Bedingungen geprägt ist, die bestimmen, wer gesehen werden und wer sprechen darf. In diesem Licht kann Queerness als eine Praxis verstanden werden, Be-ziehungen anders zu gestalten. Sie umfasst Strategien, um über Distanz hinweg Bindungen zu knüpfen und zu gestalten, vorge-gene Rollen zu hinterfragen und Formen der Fürsorge aufrecht-zuerhalten, die über die Grenzen von Gesetz, Eigentum und Kern-haushalt hinausreichen. Queerness wird sichtbar in Gesten der Auf-merksamkeit, des Schutzes und der Solidarität, die auch dann weiter-bestehen, wenn vertraute Bezugs-punkte wegfallen. *An das wir uns festhalten* verweist auf das unwegsame Gelände, in dem Ver-wandtschaft nicht im Voraus garantiert ist, sondern erst, durch fortwährende Handlungen des Zusammenhaltens, Anpassens und Verbundenbleibens inmitten von Unsicherheit Gestalt annimmt.

*Hai Nam Nguyen (HNN),  
Minh Duc Pham (MDP)*



*One's Coats of Armours* entwirft eine eigene Heraldik. Die Arbeit macht queere und migrantische Erfahrungen aus der Arbeiter:innenklasse sichtbar und verwandelt die klassische Symbolsprache der Wappenkunde in ein Instrument der Selbstbefragung. An die Stelle von Standeslogik und Geburtsprivilegien treten Herkunft, Wahlverwandtschaft und gelebte Arbeit. Ornament wird zur Erinnerung, Zier zum Zeugnis. Aus Zeichen wächst ein Archiv der Zugehörigkeit.

*Coat of F* verkörpert das Familienwappen einer Arbeiter:innenfamilie. Es trägt Spuren von alltäglichen Werkzeugen, Oberflächen und Stoffen. Regionale Bezüge, persönliche sowie politische Familiengeschichten verdichten sich zu einem Gefüge, das Verbundenheit markiert. Im Vokabular der Heraldik werden Tiere zu Emblemen. Hier verweist das Pferd auf Mobilität, Arbeit und das Überschreiten von Distanzen, angelehnt an die Geschichte der Gastarbeit. Der Deutsche Schäferhund verankert die Szene im deutschen Kontext, wo Zugehörigkeit zwischen Schutz und Kontrolle verhandelt wird.

*Coat of Q* ist ein queeres Wappen, das dazu anregt, Ahnen neu zu denken. Ikonen, Bezugspunkte und persönliche Konstellationen bilden ein Netz, in dem Freundschaften, Erinnerungen und Gemeinschaft ineinandergreifen. Queerness erscheint als eine bewusst gewählte Verwandtschaft, die nicht in starren Linien verläuft,

sondern vielmehr als Geflecht. Zugehörigkeit wird gesucht, erprobt und solidarisch getragen. Auch die Sprache rückt in die Bildlogik der Heraldik. Beschimpfungen werden als Geusenwörter angeeignet und umgewertet. Aus der Verletzung wird so ein Zeichen von Stolz und Resilienz.

*In Coat of L* verdichten sich die Spuren von 16 Jahren Arbeit hinter der Bar. Gläser, Lichter, Gesetzen und kleine Rituale der Schicht werden zu einer eigenen Ikonografie. Es ist ein Arbeitswappen, das nicht den Rang, sondern die Tätigkeit als solche ehrt: das Sich-in-Routinen-Verlieren, das rhythmische Bewegen zwischen Menschen, Gesprächen, Getränken. Arbeit erscheint hier als Form des Daseins, als Chronik des gelebten Körpers.

Gemeinsam bilden die drei Wappen eine alternative Chronik. Demir nutzt die visuelle Grammatik der Heraldik, um die Konstrukte von Familie, Herkunft und Identität zu erweitern. *One's Coats of Armours* verschiebt das klassische Bildvokabular hin zu Zeichen der Arbeit, Wahlverwandtschaft und queeren Bezugssystemen und fragt, wie Zugehörigkeit im Zusammenspiel von Erinnerung, Symbolen und gelebter Praxis entsteht. Statt die Heraldik als Abzeichen einer Ordnung zu belassen, öffnet die Serie ihre Mittel zu einem Medium, in dem sich Lebenslinien kartieren lassen und sich eine oft übersehene Gemeinschaft aus Erfahrungen formt.

Corç George Demir, HNN, MDP

1997, im fünfzigsten Jahr der indischen Unabhängigkeit, wurden schwule Männer weiterhin unterdrückt. Während Nationalisten, Kommunisten und Technokraten der Weltbank soziale Reformen zur gerechteren Verteilung von Wohlstand entwarfen, hüllten sie sich in Bezug auf Homosexualität in Schweigen.

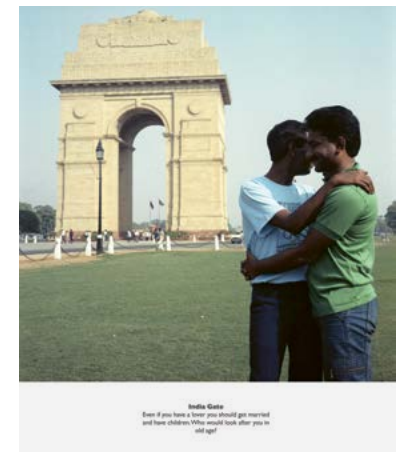
Viele schwule Männer sahen sich außerstande, nach Indien zurückzukehren. Die meisten lebten am Rande der Gesellschaft und standen unter dem Druck, eine „normale“ Fassade zu wahren. Einige wenige Privilegierte konnten diesem Druck entgehen. Nur eine sehr kleine Zahl – diejenigen, die das Stigma einer so genannten „schmutzigen Angewohnheit“ trugen, darunter auch Männer, die sich selbst als schwul bezeichneten – traten aus ihrem selbst auferlegten inneren Exil heraus. Die verfassungsrechtlichen Errungenschaften im Westen wurden zwar wahrgenommen, ließen sich jedoch nicht einfach auf Indien übertragen. Zugleich verstärkte HIV/AIDS gängige Stereotypen, insbesondere die Behauptung, Homosexualität sei „westlich“, eine Vorstellung, die schon minimaler Kontakt mit der lokalen Szene entkräftete.

Angesichts der Komplexität des Landes, das durch Gemeinschaft, Kaste, Klasse sowie die Kluft zwischen Stadt und Land geprägt ist, fehlte es an einer einheitlichen Identität. Einzelpersonen und kleine Gruppen bemühten sich, ein Gemeinschaftsgefühl herzustellen.

Impulse kamen häufig aus der feministischen Bewegung, da vielen Männern die Sprache für Veränderungen fehlte, insbesondere, wenn dies ihre Beziehungen zu ihren Herkunftsfamilien gefährdete.

Die hier gezeigte Arbeit ist eine Momentaufnahme dieser Lage. Sie ist in Delhi verortet und konzentriert sich auf Orte, an denen schwule Männer einander begegnen. Die Beteiligten waren sich einig, dass klare politische Forderungen schwer zu formulieren seien, die Debatte jedoch im Kulturbereich beginnen könnte. Die Arbeit wurde zunächst in London gezeigt, da man sie Indien nicht präsentieren wollte. Seit 2018 hat sich die Rechtslage verändert. Der Oberste Gerichtshof Indiens hat einvernehmliche gleichgeschlechtliche Sexualität entkriminalisiert und damit die Kolonialgesetzgebung aufgehoben.

Sunil Gupta





**Hauz Khas.**

It must be marvellous for you in the West  
with your bars, clubs, gay liberation  
and all that.

vorherige Seite: Sunil Gupta, *Exiles – India Gate*, 1987

Sunil Gupta, *Exiles – Haus Khaz*, 1986

Fotografie, Digitaldruck auf Textil, Courtesy des Künstlers und der Galerie Matèria, Rom

In *Something from there* setzt Rana Nazzal Hamadeh Gespräche, Erinnerungen, Ortsaufnahmen und Materialien zueinander in Beziehung. Es entsteht ein offenes Narrativ, das zwischen Exil und Heimat pendelt und von den Stimmen der Eltern Hamadehs getragen wird. Der Vater spricht von seiner Vertreibung im Jahr 1948 und davon, dass er seitdem nicht zurückgekehrt ist. Die Mutter spricht von ihrer Heimatstadt aus und bringt die Gegenwart des Ortes in die Erzählung. Ihre Geschichte wird nicht im Detail auserzählt und prägt doch den Klang.

Das „Etwas von dort“ (engl. *Something from there*) bleibt bewusst unbenannt und ist doch gegenwärtig. Vielleicht ist es Erde, ein Stück Land, die Spur der Vorfahren. Der Film öffnet den Blick auf die Verbindung von Körper und Boden. Er fragt, wie Erinnerung trägt, wenn der Zugang und Besitz von Land verwehrt bleiben, und wie Zeichen eine Heimat lebendig halten, die anderswo geleugnet wird. Erde, Staub, Stein und Klang tragen Spuren von Herkunft. Sie verankern Verbundenheit im geteilten Wissen und in der Praxis des Erinnerns.

*1/1000th of a Dunam* führt diese Arbeit an der Materie fort. Die Künstlerin sammelt Erde aus verschiedenen Regionen Palästinas und macht sie als Archiv sichtbar. Jede Probe ist ein kleines Fragment, unscheinbar und doch konkret. Gemeinsam bezeugen sie Palästina als eine gelebte, kollektive Wirk-

lichkeit. In der Vitrine entsteht daraus eine stille Topografie des Widerstands.

Beide Arbeiten fragen, wie Erinnerung Gestalt annimmt, wenn Orte nicht erreichbar sind oder wenn ihre Namen umkämpft bleiben. Sie machen deutlich, dass Zugehörigkeit nicht nur über Dokumente entsteht, sondern über Praktiken des Sorgens und des Teilens. Sammeln, Beschriften und Arrangieren werden zur Methode. Stimmen tragen Wissen, Erde erinnert an Wege, Häuser und Menschen, ohne sie auszustellen.

Das Queere an Hamadehs Arbeit zeigt sich in der Abwesenheit fester Bezugspunkte. Orte bleiben prekär, Namen sind umkämpft, sichtbare Zeichen von Besitz treten in den Hintergrund. Dennoch halten die Arbeiten an Verbundenheit fest. Familie definiert sich über Erde, Klang und Erinnerung. Der Boden erscheint als Medium für Geschichten und Beziehungen. So entsteht eine Form von Verwandtschaft jenseits der Heteronorm, in der Bindungen gewählt und geteilt werden, die im Erzählen entstehen und im Widerstand gegen Auslöschung fortbestehen. Die Arbeit ist eine direkte Intervention in die institutionelle Machtlogik: Wer hat die Autorität, Familie zu definieren? Wer beansprucht die Macht, Zugehörigkeit zu bestimmen?

HNN, MDP



Rana Nazzal Hamadeh, *Something from there*  
2020, Video, 7 min, Courtesy der Künstlerin

Sebastia سبسطية	Jerusalem القدس
Al-Lid اللد	Balata Camp مخيم بلاطة
Salfit سلفيت	Tulkarem Camp مخيم طولكرم
Bethlehem بيت لحم	Safad صفد
Tabaria طبريا	Qabatia قباطية
Yata يطّا	Dheisheh Camp مخيم الدهيشة
Haifa حيفا	Beesan بيسان
Nablus نابلس	
Yafa يافا	
Ein Hawd عين حوض	
Ni'lin نعلين	
Qalqilya قلقيلية	
Jericho أريحا	

Rana Nazzal Hamadeh, *1/1000th of a Dunam*  
2019 – , Erde, Plastikbeutel, Courtesy der Künstlerin



***Le garage a des yeux jaunes –  
Archive from the year '96***

***The white dress, the Roses and  
the Black Window – Archive from  
year '72***

***Untitled, Archive from the year '70***

***Home – Archive from the year '72***

***The parade – Archive from the  
year '96***

*(siehe folgende Seite, v.l.n.r.)*

Verblasste Farben, sich überlagernde Konturen und Gesichter, die nur andeutungsweise auftauchen. Nhu Xuan Hua arbeitet mit Fotografien aus dem Familienarchiv und überführt sie in eine Gegenwart, in der Erinnerung nicht feststeht, sondern in Bewegung gerät. Der Begriff „Tropismus“ bezeichnet in der Biologie eine Hin- oder Abwendung als Reaktion auf einen Reiz. Hua greift diese Idee auf und macht innere Bewegungen sichtbar, die von Erinnerung und Gefühl ausgelöst werden. Die Eingriffe sind digital, doch sie wirken wie Spuren von Zeit. Linien ziehen sich durch Körper, Flächen lösen sich aus dem Motiv, Dinge scheinen zu wandern und bleiben dennoch präsent. Nichts verschwindet vollständig. Die Bilder halten fest und lassen zugleich los.

Die Serie verhandelt das Weiterwirken von Erinnerung in der Diaspora. Viele der abgebildeten Ereignisse liegen vor der Geburt der Künstlerin, und doch besteht eine

enge Verbindung, die sich als gelerntes Wissen äußert. Die Eingriffe sind keine nachträgliche Illustration, sondern eine eigene Lesart. Sie sprechen von dem, was überliefert wurde, und von dem, was sich im Weitergeben verändert. So entstehen Bildräume, die Vertrautheit zulassen und zugleich irritieren. Man sieht Nähe und spürt doch eine Distanz, die nicht nur räumlich ist, sondern auch zeitlich und sozial.

Im Ausstellungsrundgang werden diese Fotografien zu Momenten des Innehaltens. Sie geben Orientierung, ohne zu fixieren, und öffnen den Blick für Beziehungen, die sich tastend bilden. Huas Serie fügt sich in einen Parcours aus wechselnden Atmosphären, zwischen Innen und Außen, zwischen persönlicher Erinnerung und öffentlicher Wahrnehmung. Die fünf ausgewählten Arbeiten markieren Stationen, an denen sich Geschichten überlagern und wieder lösen. Ein Wohnzimmer trägt Spuren eines gemeinsamen Alltags. Ein Garten verschluckt beinahe eine Figur. Eine Gruppe verdichtet sich zu einem vibrierenden Feld aus Farbe und Bewegung. Die Bilder wirken wie kleine Anker, an denen man kurz Halt findet, bevor man weitergeht. So entsteht eine leise Kartografie zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die nicht auf Eindeutigkeit zielt, sondern auf Resonanz und auf Bezüge, die jede und jeder für sich weiterdenken kann.

*HNN, MDP*



Nhu Xuan Hua, *Tropism, Consequences of a Displaced Memory*  
2016–2022, Pigmentdruck, Alu-Dibond, (1/6+2)  
Courtesy der Künstlerin und der Galerie Anne-Laure Buffard

*What did we find in the darkness where the black light disappeared... Even if nothing is in the dark, that doesn't mean nothing can be seen. Intimate breath is maintained in blurry sight, the breath is given into, other moments would be found and illuminated. Jaewon Kim*

**Nuance** erzählt von einer Liebesbeziehung zwischen einer HIV-positiven und einer HIV-negativen Person. Ausgangspunkt ist U=U, also die medizinische Realität, dass eine nicht nachweisbare Viruslast nicht übertragbar ist. Von hier aus öffnet das Werk einen Erfahrungsraum, in dem Vertrauen, Nähe und Fürsorge verhandelt werden. Die Arbeit besteht aus 42 Fotografien, die sich wie Erinnerungen überlagern. Bilder treten hervor, verschwinden wieder, verdecken einander und lassen neue Bedeutungen entstehen. Stimme und Musik geben einen inneren Takt und verbinden das Sichtbare mit dem Gesprochenen.

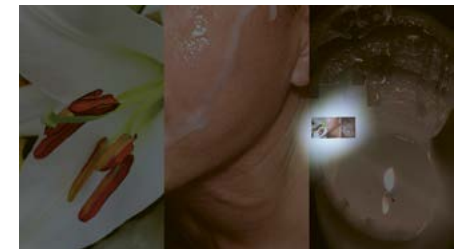
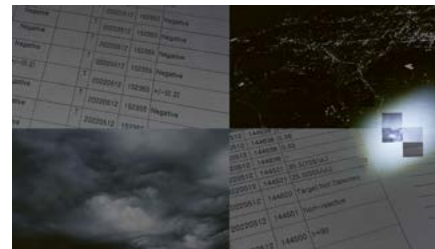
Kim beschreibt eine „Lücke“ zwischen zwei Menschen. Diese Lücke wirkt zunächst wie eine Gefahr. Sie kann als Distanz, Unsicherheit, als Stigma erlebt werden. Im Verlauf des Videos wird sie zum Raum der Annäherung. Sie erlaubt es, Maß zu finden, Grenzen zu achten und Vertrauen zu bilden. Aus Wärme, Atem, Haut und Licht entsteht eine poetische Sprache für Intimität, die ohne Pathos auskommt. Die Bildfolgen wechseln zwischen Detail und Fläche. Manchmal bleibt der Blick an einer Ober-

fläche hängen, manchmal öffnet er sich ins Offene. So entsteht ein Rhythmus von Berührung und Rückzug.

**Nuance** verschiebt den Fokus von Risiko auf Beziehung. Das Werk zeigt, wie Liebe jenseits von gesundheitlichen Normen gelebt wird. Verlässliche Medikation schützt den Körper und verändert unser Verständnis von Sicherheit. Vorurteile bleiben weiterhin spürbar, doch sie bestimmen nicht das Narrativ. Entscheidend wird, was zwei Menschen miteinander aushandeln. Die Arbeit macht erlebbar, dass Intimität aus vielen kleinen Gesten wächst und dass Fürsorge eine alltägliche Praxis ist.

Auf diese Weise wird **Nuance** zu einem ruhigen Bekenntnis. Zwischen Bild und Stimme entwickelt sich eine gemeinsame Gegenwart, in der Intimität als geteilte Arbeit sichtbar wird. Aus diesen Momenten entsteht ein stilles Bekenntnis, das sich nicht in einer eindeutigen Aussage erschöpft. Was bleibt, ist ein Blick, den zwei Menschen miteinander halten.

*Jaewon Kim, HNN, MDP*



Jaewon Kim, **Nuance**

2022, Video, 6:13 min, Auftragsarbeit für Visual AIDS for Day With(out) Art  
Courtesy des Künstlers



Iden Sungyoung Kim, *The next day after you died*  
2022, Silbergelatineabzug auf Barytpapier, Courtesy der Künstlerin

Iden Sungyoung Kim verbindet analoge Fotografie, Text und Projektion, um Fürsorge sichtbar zu machen, wo sie oft unsichtbar bleibt. Ihre fotografische Sprache versteht sie als zeichnende Fotografie. Sie arbeitet analog, stetig und körperlich und baut so eine eigene Erzählung, die sich gegen das Vergessen richtet. Die Negative und Abzüge sind als dauerhaftes Archiv gedacht. Sie überdauern eine einzelne Biografie und halten Spuren fest, die im kulturellen Gedächtnis leicht verloren gehen. Jedes Bild wirkt wie eine Fußnote, die auf verborgene Geschichten von Menschen, Gesellschaft und Politik verweist.

*The next day after you died* entsteht aus der Nähe zur Schwester, die mit einer schweren Behinderung lebt. Kim hält ihren Alltag fest und macht eine Beziehung sichtbar, die von Fürsorge und von Zeit getragen ist. Die Bilder zeigen private Momente und kleine Handlungen. Der Werkkomplex ist Ausdruck schwesterlicher Verbundenheit und zugleich ein Protest gegen eine Gesellschaft, die Menschen mit Behinderungen an den Rand drängt. In Südkorea wird Normalität stark an Leistungsfähigkeit geknüpft. Kims Arbeit widerspricht dieser Logik, indem sie Aufmerksamkeit schenkt und Dauer herstellt. Nähe entsteht nicht im schnellen Zugriff, sondern in der wiederholten, geduldigen Beobachtung.

*Your care never left our home* führt diese Arbeit in den

Raum weiter. Fotografien zeigen Bewegungen der Fürsorge. Hände schneiden, halten, waschen, falten. Die Gesten erscheinen fragmentiert und verlangsamt, als kehrten sie Stück für Stück ins Gedächtnis zurück. Ein Diaprojektor bildet Namen von Frauen der Elterngeneration an der Wand ab. Sie treten aus der anonymen Mutterrolle heraus und werden als Individuen angesprochen. So wird häusliche Arbeit dokumentiert und gewürdigt. Die Installation macht sichtbar, dass Care nicht verschwindet, wenn sie unbezahlt bleibt. Sie bleibt im Haus, im Körper, in den Bildern.

Beide Arbeiten verknüpfen persönliche Erfahrung mit einer sozialen Wirklichkeit. Sie zeigen, dass Fürsorge über zeitliche und räumliche Distanzen hindurch getragen werden kann. Die analoge Methode bindet Vergangenheit an Gegenwart und öffnet einen dritten Raum des Erinnerns. Aus privaten Momenten wird ein öffentliches Wissen. Aus zarten Gesten wird eine klare Haltung.

*Iden Sungyoung Kim, HNN, MDP*



*Thoamada II* porträtiert queere Personen in Kambodscha und ihre Familien. Die Serie ist als Diptychon gedacht. Jedes Paar besteht aus einem Familienporträt und einem zweiten Bild, das eine wichtige Erinnerung frei inszeniert. So entstehen zwei Blickrichtungen auf Zugehörigkeit. Die eine zeigt, wie sich eine Familie öffentlich darstellen möchte. Die andere öffnet einen Raum, in dem persönliche Geschichte und Gefühl sichtbar werden.

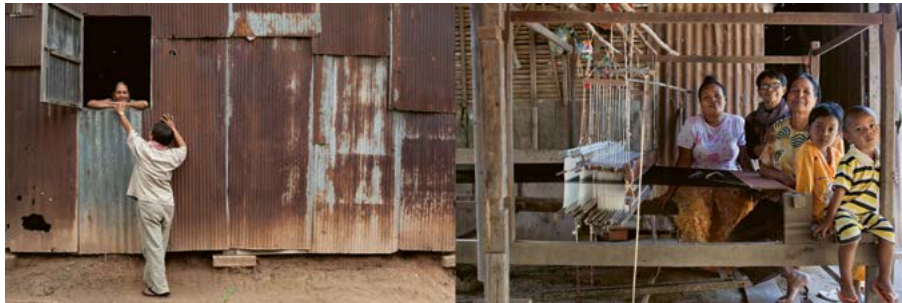
Ausgangspunkt sind Gespräche mit lesbischen, schwulen, bisexuellen und Trans-Personen und ihren Angehörigen. Für das Gruppenbild entscheiden die Familien selbst über Aufstellung und Position. Dies erlaubt Einblicke in Rollen, Nähe und Abstand, aber auch in Wünsche nach Sichtbarkeit. Die Erinnerungsaufnahme wird gemeinsam mit dem Künstler erarbeitet. Sie hält wichtige Momente der Beteiligten fest, etwa eine Geste, einen Ort, einen Alltagsgegenstand. Zwischen beiden Bildern entsteht so ein vulnerables Gefüge aus Intimität und Erwartung, Respekt und Aushandlung. In dieser gelebten Praxis zeigen sich die Protagonist:innen zwischen eigener Sehnsucht und sozialem Rahmen.

*Thoamada II* knüpft an das frühere Projekt *Thoamada* aus dem Jahr 2011 an, das sich mit schwulen und bisexuellen Männern befasste. Die neue Arbeit weitet den Fokus auf LGBTQ+-Familienkonstellationen. Die fotografische

Methode ist dialogisch. Sie lädt Beteiligte ein, ihre eigene Bildsprache zu formen, und macht sichtbar, wie Identität und Zugehörigkeit in einem konkreten Umfeld entstehen. Das begleitende Fotobuch versammelt Auszüge aus den Gesprächen sowie Texte darüber, wie nicht heteronormative Familien in Kambodscha Fragen von Sichtbarkeit und Identität verhandeln.

*Hinweis des Künstlers:* Die Fotografien und Texte entstanden im Jahr 2013. Seitdem hat sich vieles verändert. In den porträtierten Familien gab es Verluste und Umbrüche. Sanhs Ehefrau aus *The Door Knocker* und Sithas Ehefrau aus *The Salt Seeker* sind verstorben. Dareth und Chamroeun aus *The Makeup Artist* haben sich getrennt und sind einander weiterhin freundschaftlich verbunden. Das öffentliche Bewusstsein hinsichtlich der kambodschanischen LGBTQ+-Community und die Debatten über sie haben zugenommen. Sichtbarkeit und Aktivismus sind stärker geworden, vor allem auf Bühnen und in sozialen Medien. Gleichgeschlechtliche Paare heiraten zunehmend nach traditionellen Bräuchen, auch wenn die zivile Ehe rechtlich nicht anerkannt ist. Aktuelle Forderungen betreffen die rechtliche Anerkennung der Geschlechtsidentität in Personaldokumenten, das Adoptionsrecht für gleichgeschlechtliche Paare und die Öffnung der Ehe.

Vuth Lyno, HNN, MDP



Vuth Lyno, *Thoamada II*,  
 from top to bottom: *The Babysitter*, *The Door Knocker*, *The Make-up Artist*  
 2012–2013, Adaption einer Fotopublikation, 4 Diptychen auf Alu-Dibond, 4 Texte gedruckt  
 auf Bristolkarton, Courtesy des Künstlers



Cheryl Mukherji, *Self Portrait with Maa*  
 2024, Inkjet-print, Courtesy Cheryl Mukherji

Transkription

**Promise Me, 2020**

7:37 min

(Telefon klingelt)

Shoma

Ja, ich höre.

Shoma?

Ja, ich höre, was ist passiert?

Ich will nichts mehr tun. Ich will niemandem mehr etwas beweisen, Shoma.

(Schluchzend)

Sei einfach mit jemandem zusammen... denk daran, sei nicht so dumm wie ich und verliebe dich nicht. Verstehst du? Sei nicht so dumm wie ich und ruiniere nicht dein Leben, indem du dir alles von dieser Person gefallen lässt und dann nach 25 Jahren...

(Schluchzend)

Sei glücklich beta (liebvolle Anrede: „mein Kind“), ich werde nicht mehr lange bei dir sein. Wähle deinen Partner mit Sorgfalt, damit du glücklich leben kannst. Sei nicht so ein emotionaler Dummkopf wie ich. Versprich mir, dass du nicht so wirst wie ich. Shoma?

Ich höre dir zu, Mumma.

Shoma?

Haan mumma, ich höre dir zu.

Ich liebe dich sehr, bacha (Kind).

Ich liebe alle meine drei Kinder sehr.

(Schluchzend) Ich liebe sie alle. Ich vergleiche sie nicht. Für mich sind sie alle etwas ganz Besonderes.

Alle sind etwas ganz Besonderes.

Aah, ich bin jetzt sehr müde. Haan?

(gedämpfte Stimme in der Ferne)

Haan, aa rahi hoon. (Hindi: „Ja, ich

komme“) *Aami jaacchi eyibaar.*

(Bengalisch: „Ich gehe jetzt“)

Bis dann.

*Maa, bleib stark, theek aache?*

(Bengalisch: „Alles okay?“) Ich ruf

wieder an.

Nein, ruf mich nicht an, ich melde

mich wieder, wenn ich Lust habe,

okay?

Okay.

Tschüss.

Tschüss.

(Klaviermusik im Hintergrund)

Es ist nun 450 Tage her, seit ich dich das letzte Mal außerhalb eines Bildschirms gesehen habe, und 12 Minuten, seit ich dich auf einem Sofa vor einer cremefarbenen Wand auf dem Bildschirm gesehen habe. Wenn ich dich so still liegen sehe, wird mir bewusst, dass das Sofa den größten Teil des Raumes einnimmt und dein Körper darauf: näher am Ausgang. Ich bin das einzige deiner drei Kinder, das so über dich nachdenkt: 8.000 Kilometer entfernt, einen Donnerstagsmorgen damit verbracht, dich und den braunen Teefleck am Boden meiner Tasse anzustarren, den Kopf zwischen meinen Handflächen gesenkt, jedes Wort flüsternd für den Rest des Tages.

(Maa singt *Aami Chini Go Chini* am Telefon)

Cheryl Mukherji



Cheryl Mukherji, **Promise Me**, 2020, Video, 7:37 min, Courtesy Cheryl Mukherji  
**Self Portrait with Maa**, 2024, Inkjet-print, Courtesy Cheryl Mukherji

Die Esstischszene wirkt vertraut und bleibt doch fern. Das Motiv stammt aus einer Schulfibel für Erstleser:innen und wird in eine präzise Metallzeichnung übersetzt. Das Objekt steht als Vorgartenzaun im Raum, blockiert bewusst einen Durchgang und greift so in die offene Architektur der Ausstellung ein. Man kann durch sie hindurchsehen, aber nicht hindurchgehen. Diese räumliche Setzung macht die häuslich inszenierte Situation öffentlich. Im Zentrum der Arbeit steht dabei nicht die Familie, sondern ein Tischensemble mit einem Service. Sowohl Ober- als auch Unterkante rahmen das Motiv und zitieren Silben aus der Fibel „Lesen und Lernen“ von 1966: „PA PA AM“ und „MA MA AM“. Die formale Umsetzung bleibt bewusst nüchtern. Ein präziser Laserschnitt konturiert die Szene und erinnert an historische DDR-Zaunanlagen. Material, Farbe und Maßstab verankern das Werk in einem konkreten visuellen Gedächtnis und führen es in die Gegenwart.

**Curriculum (Lesen und Lernen, S. 7)** knüpft an Sichlings lange Auseinandersetzung mit Zäunen und Grenzziehungen an. Zäune spiegeln Erwartungen, sortieren Körper und erzeugen ein Bild von Gemeinschaft. Sichling macht sich die Doppelseitigkeit von Zäunen zunutze und setzt sie in Relation zur Ambivalenz von Lehrwerken. Diese vermitteln Sicherheit, weil sie Ordnung versprechen. Zugleich schreiben sie unterschwellig Rollen fest, etwa wer

kocht, wer sitzt, wer schaut und wer gesehen wird. Die Szene bleibt unbesetzt. Die Komposition aus Tischgedeck, Stühlen und Fibel-Silben affirmiert Familie als Ordnung, die Rollen vorgibt und Zugehörigkeit definiert. Die Abwesenheit markiert, wer nicht mitgedacht ist, und legt die Ausschlüsse dieser Bildlogik frei. Deutlich wird, wie didaktische Bilder Erwartungen produzieren und Abweichungen ausblenden, während gelebte Wirklichkeiten vielfältiger und widersprüchlicher sind. So öffnet das Werk einen Raum, in dem vertraute Bilder neu gelesen werden können und in dem Fürsorge als stille Praxis der Aufmerksamkeit sichtbar wird.

*Su-Ran Sichling, HNN, MDP*



Su-Ran Sichling, **Curriculum (Lesen und Lernen, S. 7)**  
2025, Stahl, gelasert, geschweißt, lackiert, Courtesy der Künstlerin



Leonard Suryajaya, *Parting Gift*  
2022 – , Fotoinstallation mit Wandtapete und 6 Fotografien auf Alu-Dibond  
Courtesy des Künstlers

In *Parting Gift* verbinden sich inszenierte Fotografien mit Elementen der Collage zu dichten Bildräumen voller Muster, Stoffe und Requisiten. Farbe, Textur und Geste überlagern sich, bis aus dem scheinbaren Chaos ein Rhythmus entsteht. Die Serie verhandelt queere Selbstbehauptung im Spannungsfeld familiärer Erwartungen und migrantischer Erfahrungen, in denen Anpassung häufig vorausgesetzt wird.

Die Arbeit ist ein biografischer Schnitt: Nach 18 Jahren in den USA wurde Suryajaya US-Staatsbürger. Infolge dieser Entscheidung musste er seine indonesische Staatsbürgerschaft aufgeben. *Parting Gift* ist gleichzeitig Abschied und Gabe. Dieser Verlust wiederholt eine ältere Wunde: Der Großvater floh in den 1920er Jahren aus China und suchte Sicherheit, war aber als Angehöriger der chinesischen Minderheit in Indonesien Verfolgung ausgesetzt. 1965 fielen Hunderttausende der Gewalt zum Opfer. Die Familie überlebte, doch Schweigen und Assimilation wurden zum Preis der Zugehörigkeit. Aufgewachsen als Buddhist in einer mehrheitlich muslimischen Gesellschaft und ausgebildet an christlichen Schulen, lernte Suryajaya, sich anzupassen und Spuren zu tilgen, um die eigene Sicherheit zu bewahren.

Diese Lektionen wirken bis heute auf Suryajaya. In Teilen Indonesiens ist Queerness kriminalisiert, auch wird seine Ehe nicht anerkannt. In den USA bleiben Migration und queere Rechte umkämpft.

Zwischen kollektiven Erwartungen und individueller Ausnahme entsteht eine kaum auflösbare Spannung. Kunst wird für Suryajaya zur Methode des Aushaltens und Erfindens. Sie erlaubt ihm, sich zwischen Nationen und Normen zu verwurzeln, ohne eine Seite wählen zu müssen.

*Parting Gift* begann als Dokumentation der Hochzeit und Schwangerschaft seiner Schwester. Der Blick des queeren Bruders, dem dieselbe Anerkennung verwehrt bleibt, verschob die Arbeit in eine Meditation über Familie und Verlust. Als die Schwester das Kind verlor, wurde Trauer zum Motor der Arbeit. Suryajaya und sein Mann trauerten in Chicago. Später inszenierte der Künstler in Indonesien ein Familienporträt um einen kleinen Sarg, zusammen mit der Schwester, den Eltern und den Schwiegereltern. Das Bild bricht Tabus und verwandelt Trauer in Sichtbarkeit.

Suryajaya arbeitet mit einer großformatigen Filmkamera, doch der Prozess ähnelt eher dem Community-Theater. Verwandte und Freund:innen wirken mit. Requisiten, Humor, Zärtlichkeit und Widerspruch tragen die Bilder. *Parting Gift* sucht keine Auflösung. Die Serie lebt in der Frage nach Zugehörigkeit. Sie spricht von Wurzeln, die Halt geben, wenn sie geprüft werden, und von Liebe, die Verantwortung einfordert. Aus Verlust entsteht eine Wahrheit, die hält.

Leonard Suryajaya, HNN, MDP



Leonard Suryajaya, *Mom's Heaven*, 2025

*Where the colonizer undresses her, the native's nakedness stares back at him both as the defiled image of his creation and as the indifferent gaze that says, "there was nothing – no secret – to be unveiled underneath my clothes. That secret is your phantasm"*

(Rey Chow, *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*, 1993, S. 52 Indiana University Press)

Eine mehrteilige Videoinstallation ***I am not your mother*** entfaltet sich in drei einfachen Gesten: Ein Baby wird im Fluss gebadet, es wird gefüttert, in den Schlaf gewiegt. Die Rollen übernehmen überwiegend alleinerziehende Mütter und queere weibliche Personen in Berlin. Das Publikum nimmt die Perspektive des Babys ein und hört Schlaflieder, erinnert und neu gesungen von Trans-Frauen von den Philippinen, aus Thailand und Laos. Mit jeder Wiederholung verändern sich Nähe und Distanz, Sorgen und Begehren.

Die Arbeit eröffnet einen Raum, in dem trans:feminine Weiblichkeit, queere Reproduktion und ancestrale Technologien miteinander in Resonanz treten. Im Zentrum steht das Prinzip der Wahlverwandtschaft, das in queeren Communities Halt geben kann und zugleich selbstverständliche Anerkennung fordert. Die Sorgearbeit von Frauen und Trans-Frauen aus dem Globalen Süden wird sichtbar und zugleich als ausbeutbares Ver-

hältnis hinterfragt. Durch die Linse von Pha Kee Ma, einer vorkolonialen menstruativen Technologie, sowie im Nachdenken über den touristischen Blick legt die Installation westliche Fantasien von der einheimischen Mutter frei. Die Figuren im Bild wenden sich ihrem Gegenüber halbherzig zu, wie Kinder, die sich verlaufen haben. So berührt die Arbeit die lange Geschichte der Aneignung und Entwertung indigener Kulturen – eine Geschichte, die fortwirkt, wenn Intimität zur Bühne eines kolonial geprägten Blicks wird.

Video: Sarnt Utamachote, with support from Nordic Media House (Klaus Salminen and Christine Paulus)

Cast: Panlert Sriptom, Kodchawarn Chaiyabutr, Krisanta Caguioa-Moennich, Lea Millares-Sylvester, Riako Napitupulu, Raras Theresa Farah Umaratih, Ayra Velasquez Dimaapi, Nguyen Phuong Huyen, Yustina Haryanti

Lullaby Contributors: Nikki, Bee, Vanasay Khamphommala, Fan Wu  
Sound Studio Recording: Tobias Purfürst

*Sarnt Utamachote*, HNN, MDP



Sarnt Utamachote, *I am not your mother*  
2020/2025, 3-Kanal-Videoinstallation und Audio, 14 min  
Die Arbeit entstand im Auftrag von Darunee Terdtoontaveedj für das International Film  
Festival Rotterdam 2020, Courtesy Sarnt Utamachote

# Impressum

## An das wir uns festhalten

28.11.2025 – 03.08.2026

Die Ausstellung ist Teil des Jahresprogramms *Beziehungswiese Familie* im Humboldt Forum – eine Gemeinschaftsproduktion der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), des Ethnologischen Museums und des Museums für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz (SPK).

**Leitung und Planung des Jahresprogramms** Laura Goldenbaum

**Kuratorinnen** Minh Duc Pham und Hai Nam Nguyen

**Szenografischer Entwurf** Minh Duc Pham und Hai Nam Nguyen

**Grafik** Szandra Tebbe / Studio Ra, Lisa Schweizer

**Druck** optimal media GmbH

**Fotografie** S. 6 © Rana Nazzal Hamadeh / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 12/13 © Corç George Demir / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 15/16 © Sunil Gupta, Foto: Sunil Gupta; S. 18/19 © Rana Nazzal Hamadeh, Foto: Rana Nazzal Hamadeh; S. 21/22/23 © Nhu Xuan Hua / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 25 © Jaewon Kim, Foto: Jaewon Kim; S. 26 © Iden Sungyoung Kim / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 28 © Iden Sungyoung Kim, Foto: Iden Sungyoung Kim; S. 29 © Vuth Lyno, Foto: Vuth Lyno; S. 31 © Cheryl Mukherji, Foto: Cheryl Mukherji; S. 33 © Cheryl Mukherji / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 35 © Su-Ran Sichling / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 36/38 © Leonard Suryajaya / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE; S. 40/41 © Sarnt Utamachote / Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss (SHF), Foto: GIULIANI | VON GIESE

**Ausstellungsgestaltung und Ausstellungsgrafik** Eva Maria Niemann, Giovanna Vergezzi, Lea Maria Niemann / 4blauheHUFe

**Projektteam Ausstellung** Ulrike Kuschel, Projektkoordination (SHF)

Carmen Abele, Projektassistenz (SHF)

Petra Arnold, Projektassistenz (SHF)

Maria Mazgaj, Technische Produktionsunterstützung (SHF)

Christine Jádi, Registrarin (SHF)

Jens Matuschek, Melanie Scheil – Registrare (SPK)

Maïke Voelkel, Konservatorische Leitung (SHF)

Mira Dallige-Smith, Sebastian Kolberg, Katharina Plate, Ulrike Stelzer, Konservatorische Betreuung (SPK)

Melanie Korn, Freiberufliche Restauratorin

Christian Harm Cordes, Vitrintechnik (SHF)

**Vermittlung** Anke Göhring, Susanne Lanckowsky (SPK)

**Lektorat und Korrektorat Ausstellungstexte** Dagmar Deuring, Büro für Texte, Gesine Brede, Simon Cowper, Tradukas GbR

**Übersetzung Ausstellungstexte** Simon Cowper, Tradukas GbR

**Medienplanung und –produktion** LYNX Media Systems GmbH

**Art Handling** Robert Kruse AT

**Ausstellungsproduktion** scala ausstellungsgestaltung Günter Krüger, bbs production & design GmbH, Tischlerei Krautzig GmbH, FACtum Ausstellungsbau GmbH

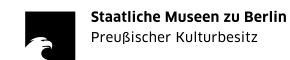
**Produktion Ausstellungsgrafik** Bartneck Print Artists, Heerlein Werbetechnik GmbH

**Ausstellungsbeleuchtung** Victor Kégli, 50 Lux

**Wir danken allen Künstlerinnen und Leihgeber\*innen**

**Unser Dank gilt den Mitarbeitenden der Stiftung Humboldt Forum im Berliner Schloss, des Ethnologischen Museums und Museums für Asiatische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz sowie allen hier nicht namentlich Genannten, die zum Gelingen dieses Projektes beigetragen haben.**

**Iden Sungyoung Kim dankt der Performerin Yon Natalie Mik für ihre künstlerische Mitwirkung und dem Suwon Museum of Art für Produktionsunterstützung.**



Jaewon Kim wurde gefördert durch:

**K-arts on the GO**

