

Âlut Kangermio

Geboren Born 1822 in Kangeq, GL, gestorben died 1869 in Kangeq, GL

Aus der Serie [From the series *K'avdlunâtsianik*](#) [Über die Altnordischen und die Skrälinger*innen [On the Norsemen and the Skraelings](#)], Nachdruck von reprint from 1968 (Original von original from ca. 1860)

7 Offsetdrucke (von originalen Aquarellen) 7 offset prints (of original watercolors)
Privatsammlung [Private collection](#)

Der gelernte Robbenjäger Âlut Kangermio erkrankt 1858 an Tuberkulose. Dies hindert ihn daran, weiterhin seinem Beruf nachzugehen und mit dem Kajak hinauszufahren. Bettlägerig widmet er sich in der grönländischen Gemeinde Kangeq der Aufzeichnung mündlich überlieferter Erzählungen der Stammesältesten durch Texte, Zeichnungen, Holzschnitte und kleine Aquarelle. In der überfüllten Krankenstube, die er mit seiner gleichermaßen erkrankten Familie auf engstem Raum teilen muss, entsteht seine erste Serie *K'avdlunâtsianik* [Über die Altnordischen und die Skrälinger*innen], eine Bezeichnung der Altnordischen für die Inuit. Die Aquarelle zeigen ein Massaker an Inuit-Frauen und -Kindern, gefolgt vom Niederbrennen einer nordischen Siedlung durch die Grönländer*innen. Hundert Jahre später wird die Serie mit einer Einführung präsentiert, in der es heißt: „Grönland veröffentlicht *sein* Gegenstück zu den Sagen der nordischen Ära, ein lebender Beweis dafür, dass die Skrälinger*innen die endgültigen Sieger*innen des Kampfes mit den Nordländer*innen bleiben.“ Die Nordländer*innen waren Vorgänger*innen der Dän*innen, die bis heute ihre Kolonialherrschaft in der Region fortsetzen.

In 1858 the skilled seal hunter Âlut Kangermio was too ill with tuberculosis to go out in his kayak. Bedridden, he devoted himself to recording the oral histories told by elders in his Greenlandic community of Kangeq through texts, drawings, woodcuts, and small watercolors. It was in this domestic infirmary, crowded with his similarly ill family, that he created the series *K'avdlunâtsianik* [On the Norsemen and the Skraelings]. Skraelings was a term used by the Norse to refer to the Inuit. The watercolors depict a massacre of Inuk women and children, followed by the burning down of the Nords settlement by the Greenlanders. A hundred years later the series was presented with an introduction stating: “Greenland publishes *her* counterpart to the sagas of the Norse era, a living proof that the Skraelings remain the final victors of the struggle with the Norsemen.” The Norse were predecessors of the Danish, who to this day continue their colonial rule in the region.

Amanda Baggs

Geboren [Born](#) 1980 in Campbell, US, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Vermont, US

In My Language, 2007

Video, Farbe, Ton [Video, color, sound](#), 8'36''

Quelle [Source https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1h12jc](https://www.youtube.com/watch?v=JnylM1h12jc)

Mel Baggs (sie benutzt heute ihren Zweitnamen als Vornamen) verwendet Wörter als unvollständige Übersetzungen für ihre Art, die Welt zu erleben. Sie ist eine Künstlerin mit der Diagnose einer Reihe von Beeinträchtigungen, darunter Autismus. Baggs' Arbeit *In My Language* stellt die Frage, ob ihre eigene Unfähigkeit zu sprechen nicht eigentlich die Unfähigkeit der körperlich gesunden Menschen ist, sich auf alternative Formen des Seins in der Welt einzulassen. Die mangelnde Anerkennung der nonverbalen Kommunikation ist nicht nur ein Symptom unserer sensorischen Verarmung, sondern spiegelt auch die Übergriffigkeit unserer Ansprüche wider – und wie diese diktieren, wer oder was als Subjekt betrachtet werden kann. In dem Video zeigt Baggs, die häufig als in einer „eigenen Welt“ lebend beschrieben wird, wie sie in ständiger Konversation mit ihrer gesamten Umgebung ist und wie sie mit allem um sich herum mitsingen kann.

The artist Mel Baggs (today she uses her middle name as her first name) considers words as imperfect translations of her way of experiencing the world. Diagnosed with a range of disabilities, including autism, Baggs' work *In My Language* asks whether one person's inability to speak is in fact the inability of able-bodied people to listen to alternative modes of being in the world. The lack of recognition of non-verbal communication is not only a symptom of our sensorial impoverishment, but also reflects the assault of entitlement and how it dictates who or what can be considered a subject. In the video, Baggs—who is frequently described as living in a “world of her own”—shows how she is in constant conversation with all aspects of her environment and how she is able to sing along with everything around her.

Andrés Fernández

Geboren [Born](#) 1973 in Madrid, ES, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Madrid, ES

Ohne Titel [Untitled](#), 2014

Bleistift auf Papier [Pencil on paper](#)

Ohne Titel [Untitled](#), 2014

Dünnere Filzstift auf Papier [Thin felt-tip pen on paper](#)

Alle Arbeiten [All works](#) Courtesy Debajo del Sombrero, Madrid

Andrés Fernández beschäftigt sich in seiner Praxis immer wieder mit der Erforschung des Mysteriums der Geburt. In seinen Karten des Geburtskanals greift er den persönlichen und einzigartigen Trancezustand des Geborenwerdens auf. Für den Künstler beschreiben diese Karten die Reise durch den Geburtskanal als ein komplexes Netzwerk aus körperlichen, natürlichen und urbanen Elementen und Situationen. Immer wieder taucht auch die rätselhafte Cundinamarca-Station auf, eine für ihn obligatorische Transitzone vor der Geburt. Andrés Fernández, ein Künstler mit Autismus, ist Mitglied von Debajo del Sombrero. Diese Gruppe mit Sitz in Madrid widmet sich seit 2009 der Erforschung, Produktion und Verbreitung von Kunst durch Menschen mit geistiger Behinderung.

A recurrent concern in Andrés Fernández' practice is his exploration of the enigma of birth. In his maps of the birth canal, he revisits this personal and singular experience—the trance of being born. For the artist these maps describe the journey through the birth canal, a complex network of bodily, natural, and urban elements and situations, frequently featuring the enigmatic Cundinamarca Station, for him a mandatory transit zone before birth. Andrés Fernández, an artist with autism, is a member of Debajo del Sombrero, an association based in Madrid that has been dedicated since 2009 to the research, production, and dissemination of art by individuals with intellectual disabilities.

Anonym Anonymous

Fotoalbum [Photo album](#), Berlin, 1974
Persönliche Sammlung [Personal collection](#)

Die Wahl Salvador Allendes zum Präsidenten Chiles 1970 erfuhr als erste „Revolution ohne Waffen“ hohe Anerkennung. Am 11. September 1973 wurde seine Amtszeit mit einem von den USA unterstützten Militärputsch beendet. Innerhalb kurzer Zeit schlossen sich Tausende politisch verfolgte Chilen*innen den wachsenden Flüchtlingsströmen an und entgingen so der Brutalität der rechtsgerichteten Diktaturen des südlichen Kontinents. In Städten auf der ganzen Welt entstanden Chile-Solidaritätskomitees, auch in Westdeutschland, um Aufmerksamkeit zu generieren und die finanzielle Unterstützung der Familien im Exil zu gewährleisten. Die Spendenaktivitäten umfassten Blutspenden – eine Möglichkeit, Geld zu bekommen, und gleichzeitig ein solidarischer Akt mit biopolitischer Bedeutung. Das hier gezeigte Fotoalbum gehört einer damaligen Jugendlichen, die – wie zahlreiche andere ihrer Generation – durch ihre Teilnahme an dieser Solidaritätsbewegung erstmals politisch aktiv wurde. In ihrem Album sehen wir eine Veranstaltung anlässlich des Deutschlandbesuchs von Isabel Allende, der Tochter des ermordeten Salvador Allende, am ersten Jahrestag des Putsches.

In 1970, the election of Salvador Allende as president of Chile was heralded as the “revolution without arms.” On September 11, 1973 his term was cut short by a US-backed military coup. Thousands of Chileans soon joined the growing population of political refugees fleeing the brutality of right-wing dictatorships in the southern continent. Chile Solidarity Committees sprung up all over the world, also in West Germany, and were organized to generate awareness and financial support for families in exile. Their activities included blood donation—a means of raising cash but also a solidarity act with biopolitical implications. The photo album seen here belongs to a then teenage girl, who first became politically active, as many of her generation, through this internationalist solidarity movement. Featured in her album is an event surrounding the visit of Isabel Allende, daughter of assassinated Salvador Allende, to Germany on the first anniversary of the coup.

Flávio de Carvalho

Geboren [Born](#) 1899 in Barra Mansa, BRA, gestorben [died](#) 1973 in Valinhos, BRA

Umschlag des Buches [Cover of the book](#) *Experiência n. 2. Realizada sobre uma procissão de Corpus Christi: uma possível teoria e uma experiência* [Erfahrung Nr. 2. Verwirklicht bei einer Fronleichnamsprozession: eine mögliche Theorie und eine Erfahrung [Experience no. 2. Realized upon a Corpus Christi procession: a possible theory and an experience](#)],

herausgegeben von [published by](#) Irmãos Ferraz, São Paulo, 1931, 2. Auflage
[2nd edition](#) [Ausstellungsdruck](#) [Exhibition print](#)

Quelle [Source](#) Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE-UNICAMP, Campinas

An einem sonnigen Tag im Jahr 1931 beschließt der Künstler Flávio de Carvalho, die Seelen der Gläubigen zu enthüllen und zu berühren. Hierfür geht er durch die Straßen von São Paulo, dem Menschenstrom einer Fronleichnamsprozession entgegen. Er murmelt ketzerische Worte und weigert sich trotzig, seine extravagante grüne Baskenmütze abzulegen. Diese Aktion, vom Künstler *Experiência n. 2* [Erfahrung Nr. 2] genannt, verursachte eine solche Empörung, dass fast ein Lynchmob entstand. Der Künstler veröffentlichte kurz danach im selben Jahr ein Buch mit einer analytischen Beschreibung des Vorfalls. Darin behauptet er, es sei einzig seinem Überlebensinstinkt zu verdanken, dass ihm eine einfallsreiche Flucht gelang.

Seine Zurschaustellung eines dissidenten Körpers vor einer Gruppe glühender Anhänger*innen wurde durch de Carvalhos starkes Interesse an Sigmund Freud und an Massenpsychologie ausgelöst. Fast ein Jahrhundert später spricht *Experiência n. 2* die zunehmende Gewalt und Angst an, die mit dem Aufstieg von Nationalismus und Fanatismus auf der ganzen Welt einhergehen.

On a sunny day of 1931 in the streets of São Paulo, the artist Flávio de Carvalho decided to reveal and touch the souls of the believers. To achieve this, he walked through the crowd of a Corpus Christi procession, moving against the flow of people and murmuring heretical words while defiantly refusing to remove his extravagant green beret. This action, titled by the artist *Experiência n. 2* [Experience no. 2], produced increasing indignation among the crowd, which came dangerously close to becoming a lynch mob. Shortly after, in the book de Carvalho published that same year with an analytical description of the incident, the artist claimed that it was his survival instinct alone that allowed him to find a creative way to escape.

De Carvalho's flaunting of his dissident body before a group of fervent followers was sparked by the artist's deep interest in Sigmund Freud and mass psychology. Almost a century later, it speaks to the spread of fear and violence inherent to the rise of nationalism and fanaticism all over the world.

Flávio de Carvalho

Flávio de Carvalho trägt und zeigt den *New-Look*-Anzug wearing the *New Look* suit auf den Straßen von and walking on the streets of São Paulo, Experiência n. 3, 1956

S/W-Fotografie – Ausstellungsdruck B/w photograph – exhibition print
Quelle [Source](#) Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE-UNICAMP, Campinas

1956 wurde der *New Look*, ein Sommeroutfit für den „neuen Mann“ der Tropen, vom nicht konformen Körper von Flávio de Carvalho präsentiert. Diesem zeitgenössischen Dresscode ging eine umfassende Erforschung der Kleidungskulturen verschiedener Epochen und Regionen durch den Künstler voraus. In einem Prêt-à-porter-Protest wandte sich der Architekt gegen die Unzulänglichkeit der europäischen Kleidung für die Bewohner*innen tropischer Städte. Als flanierendes Manifest stellte de Carvalho die engen Beschränkungen infrage, die in den christlichen Vorstellungen von Religion, Familie und Privateigentum verankert sind. In dieser Ein-Personen-Modenschau verwandelte sich die Stadt nicht nur in eine öffentliche Bühne, sondern es wurde auch sichtbar, dass Städte aus sich bewegenden Körpern bestehen. Der *New Look* stellt eine grundlegende Verbindung her zwischen den Kleidungsstücken, die wir tragen, und der Art und Weise, wie unsere Körper die Welt bewohnen und verändern.

In 1956, the *New Look*, a summer outfit designed for the “new man” of the Tropics was launched on Flávio de Carvalho’s non-conforming body. This contemporary dress code was informed by the artist’s extensive research into the dress cultures of diverse periods and geographies. The architect took to the streets in a prêt-à-porter protest against the inadequacy of European dress for inhabitants of tropical cities. This strolling manifesto contested the narrow constraints embedded in Christian notions of religion, family, and private property. In this one-person fashion promenade, the city not only becomes a public stage but is used to demonstrate how cities are made of moving bodies. The *New Look* makes a fundamental link between the garments we wear and how our bodies inhabit and transform the world.

Flávio de Carvalho

Eine Szene von *A scene of O Bailado do Deus Morto* [Tanz des toten Gottes *Dance of the Dead God*], November 1933

S/W-Fotografie – Ausstellungsdruck B/w photograph – exhibition print

Quelle [Source](#) Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE-UNICAMP, Campinas

1933 gründete Flávio de Carvalho das Teatro da Experiência [Theater der Erfahrung], das im Clube dos Artistas Modernos (CAM) [Club moderner Künstler*innen] in São Paulo stattfand. Die Hauptidee der Initiative war, mit der Psychologie von Unterhaltung zu experimentieren.

De Carvalhos Stück *O Bailado do Deus Morto* präsentierte die Geschichte von der Ermordung eines „haarigen Gottes“, verraten von einer „minderwertigen Frau“. Die Besetzung bestand überwiegend aus schwarzen Laienschauspieler*innen in weißen Nachthemden, die Aluminiummasken trugen. Der ketzerische Inhalt des Stückes und die zur damaligen Zeit unorthodoxe Präsenz schwarzer Körper auf der Bühne wurden als so skandalös angesehen, dass die Polizei den Raum schließen ließ.

In 1933, Flávio de Carvalho founded the Teatro da Experiência [Theater of Experience], which took place at the Clube dos Artistas Modernos (CAM) [Club of modern artists] in São Paulo. The main idea behind the initiative was to experiment with the psychology of entertainment.

De Carvalho's play *O Bailado do Deus Morto* presented the story of the killing of a "hairy God," betrayed by an "inferior woman." The works was performed by a predominantly black cast of non-actors dressed in white nightgowns and wearing aluminum masks. The heretical content of the piece plus the at the time unorthodox presence of black bodies on stage was considered so scandalous that it led to the space being shut down by the police.

Flávio de Carvalho/Raymond Frajmund

Olga Waleska mit den [with the Shiriana](#) (Yanomami)

Expedição Amazônia, Experiência n. 4, August–November 1958

S/W-Fotografie – Ausstellungsdruck [B/w photograph](#) – exhibition print

Quelle [Source](#) Fundo Flávio de Carvalho/CEDAE-UNICAMP, Campinas

1958 kündigte Flávio de Carvalho eine ambitionierte Expedition zum oberen Teil des Flusses Rio Negro an. Inspiriert von einem Presseartikel über die Geschichte einer „weißen Göttin“, die laut diesem von einem indigenen Stamm des Amazonas entführt worden sei, wollte der Künstler einen Film über die Suche nach den verschollenen Nachkommen der verschwundenen Frau drehen. Die Reise geriet aufgrund interner Konflikte außer Kontrolle. Sie brachte alle gängigen kolonialen Metaphern und Fantasien ans Licht, die der mythischen Suche nach dem Anderssein zugrunde liegen. Diese gescheiterte „Experiência“ [Erfahrung] ist ein Beispiel für die kleinen, bewusst versteckten oder einfach vergessenen Erzählungen, die durch die vielen bei der offiziellen Geschichtsschreibung entstehenden Löcher fallen. Welche Schlüsse lassen sich heute aus den weiß-männlichen Verfehlungen von damals ziehen?

In 1958, Flávio de Carvalho announced an ambitious expedition to the upper Rio Negro River. Inspired by a press clipping on the story of a “white goddess” kidnapped by an indigenous tribe of the Amazon, the artist planned to shoot a film in search of the disappeared woman’s lost descendants. The journey fell apart due to internal conflicts that brought forth all the common colonial tropes and fantasies underlining mythical quests for otherness. This failed “Experiência” [experience] is an example of the minor narratives, deliberately hidden or simply forgotten, which fall through the plentiful holes left behind in the construction of official histories. What can white-male derelictions such as these put into play for us in the present?

Die Remise

Gegründet [Founded](#) 2018 in Berlin, DE

Team der ersten Ausstellung in der Nürtingen-Grundschule, Berlin [Team of the first exhibition at the Nürtingen elementary school](#), Berlin
Kuratorische Leitung [Curatorial concept](#) Carmen Mörsch
Szenografie der Ausstellung [Scenography of the exhibition](#) Carmen Mörsch, in Zusammenarbeit mit [in collaboration with](#) Stefan Bast und [and](#) Markus Schega, Melina Gerstemann, Shanti Suki Osman, Jacqueline Aslan, Aylin Turgay

Miriam Schickler, Ayşe Güleç, Carmen Mörsch
Das Archiv schweigt (oder doch nicht)?, 2018

Angelika Levi
Heinrich-Zille-Grundschule elementary school Bela 5a, Ferdinand 5a, Hayrunisa 5a, Carl 6a, Nina 6b, Betül 6c
Nürtingen-Grundschule [elementary school](#) Rita 456 E, Jasmin 456 O, Selina 456 O, Luke 456 D, Bela 456 G, Züleyha 456 E
Fatma Cakmak, Ayse Preissing, Ali Akyol aus dem [from the](#) Mauergarten
Der Mauergarten, 2018

Carmen Mörsch, Stefan Bast, Tobi Euler
Werkstatt für Schulbuch-Umbau, 2018

Julia Brunner, Stefan Endewardt
Heinrich-Zille-Grundschule [elementary school](#) Leo 5a, Milo 5a, Ibrahim 6a
Nürtingen-Grundschule [elementary school](#) Marlon 456 C, Lilli 456 G, Laith 456 H, Thove 456 B, Ömer 456 F, Hüsseyin 456 H, Umut 456 G, Eda 456 B, Eda 456 D
Die Tardis, 2018

Shanti Suki Osman, Miriam Schickler
Heinrich-Zille-Grundschule [elementary school](#) Cem 5a, Lucia 5a, Pavel 6a, Rosa 6b, Malek 6c
Nürtingen-Grundschule [elementary school](#) Alma 456 K, Ceren 456 O, Lika 456 L, Ahmad 456 O
Klaus Eckschen: Hörspiel, 2018

Alle Arbeiten [All works](#) Courtesy Die Remise

Die Remise ist ein lebendiges Archiv, ein Treffpunkt, ein Lern- und Ausstellungsraum für Besucher*innen jeden Alters. Das Projekt begann mit dem Archiv der Nürtingen-Grundschule, das in einem alten Kutscherhaus auf dem Hof der Schule eingerichtet wurde. Es verschafft Einblicke in die Geschichte der Schule und die der Migration in ihrer Nachbarschaft in Berlin-Kreuzberg. Die Remise befasst sich mit institutionellem Rassismus an deutschen Schulen. Sie hat sich zur Aufgabe gemacht, die marginalisierten Stimmen derer sichtbar zu machen, die seit den 1960er-Jahren die Schule besuchten. Zum Teil sind das Eltern derzeitiger Schüler*innen. Der Raum versucht, Nachbar*innen, Schüler*innen und Lehrer*innen zusammenzubringen, um die ungehörten Geschichten in einer sicheren und einladenden Atmosphäre zu teilen. Die Remise hilft, diese Geschichten zu erzählen, und will damit ein Bewusstsein für die jüngere Geschichte und deren Auswirkungen auf die fortbestehende weiße Hegemonie im Bildungssystem schaffen. Diese Faktoren und die strukturelle Diskriminierung prägen weiterhin den Alltag der Familien. Ähnliche Archive existieren stillschweigend in Schulen und Häusern überall um uns herum.

Bei der ersten Ausstellung von Die Remise im Februar 2019 griffen Schüler*innen zusammen mit zeitgenössischen Künstler*innen auf Archivmaterial der Schule zurück, um zu fragen, welche Art von Wissen ans Licht gebracht und wie es ausgestellt werden sollte. Die Verlagerung von Die Remise hier in diesen Raum ist als Einladung zu verstehen, nicht nur den Geschichten aus anderen Ecken der Stadt zuzuhören, sondern mit ihnen zu interagieren und auch die eigenen Geschichten zu teilen.

Die Remise is a living archive, a meeting place, a learning and exhibition space for visitors of all ages. The project started with the archive of the Nürtingen elementary school set up in an old coachhouse in the schoolyard as a way of looking into the history of schools and migration in Berlin-Kreuzberg, their neighborhood. Die Remise deals with the history of institutional racism in German schools, in an attempt to bring forward the marginalized voices of those who attended the school from the 1960s onwards, some now the parents of current pupils. The space attempts to bring neighbours, students, and teachers together to meet and share these silenced stories in a safe and welcoming environment. By helping these stories to be told, Die Remise intends to raise consciousness on the impact that perpetuated whiteness has had on the education system. This racialization and structural discrimination is still experienced by families today, and similar archives exist silently, in schools and homes, all around us.

For the first exhibition of Die Remise in February 2019, students, together with contemporary artists, drew on archival material from the school to ask what kind of knowledge is important for them to bring forward and how it should be displayed. Dislocating Die Remise by showing it here is an invitation not only to engage with stories coming from a different neighborhood of the city, but also to share the stories you carry with you.

Eiko Grimberg

Geboren [Born](#) 1971 in Karlsruhe, DE, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE und [and](#) Leipzig, DE

Rückschafehler (Protokoll), 2013

Offsetdruck [Offset print](#)

Foto [Photo](#): Eva Kemlein, 1950

Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum

Privatsammlung [Private collection](#), Berlin

Eiko Grimberg untersucht, wie sich ideologische und politische Veränderungen in der Architektur widerspiegeln. Er benutzt das künstlerische Medium der Fotografie, um die vieldeutige Topografie der Ruinen, die uns umgeben, sichtbar zu machen. Nach dem Zweiten Weltkrieg reißt die DDR das zerstörte Berliner Schloss ab – das Bild, das hier zu sehen ist, entstammt Eva Kemleins Dokumentation des Abrisses von 1950. Das Poster von Grimberg ist eine Hommage an Kemlein, eine jüdische Fotografin, die den Krieg im Exil und im Untergrund überlebt. Sie lässt sich in der DDR nieder, wo sie die Zerstörung dessen fotografiert, was viele als Symbol des preußischen Imperialismus betrachten. An der Stelle des Schlosses errichtet die DDR ihren ikonischen, 1976 eingeweihten Palast der Republik, der neben dem Parlament auch ein großes Kulturzentrum beherbergt. Zu der Einrichtung gehören eine Kegelbahn, eine Diskothek und ein großer Konzertsaal. Was wir im Gegenzug nicht sehen, ist die andere Seite des Plakats mit Bildern der feierlichen Grundsteinlegung für eines der polemischsten Megaprojekte des wiedervereinigten Berlins im Jahr 2013.

Examining shifts in ideology and politics through architecture, Eiko Grimberg uses photography to bring forth the meandering topography of the ruins that surround us. After World War II the destroyed royal Berlin Castle was torn down by the GDR, the image corresponds to Eva Kemlein's 1950 documentation of the demolition. The poster by Grimberg is a tribute to Kemlein, a Jewish photographer who survived the war in exile and in hiding, and who resettled in the GDR where she photographed the destruction of what many considered a symbol of Prussian imperialism. In its place the GDR constructed its iconic "Berlin Palace," "a building for the people" inaugurated in 1976, which housed not only the parliament but also a huge cultural center. The facilities included a bowling alley, a discotheque, and a great concert hall. As a counterpoint, on the other side of the poster, what we don't see are images of the 2013 ceremony setting of the foundation stones of what would become one of the most polemic mega-projects of reunified Berlin.

Felix Brüggemann

Geboren [Born](#) 1971 in Hamburg, DE, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE

The courtyard of the rebuilt palace that will house the Humboldt Forum, a new museum in Berlin, under construction in July 2018 [Der Innenhof des wieder-aufgebauten Schlosses, das das Humboldt Forum, ein neues Museum in Berlin, beherbergen wird; im Bau befindlich im Juli 2018], Juli July 2018

Ausstellungsdruck [Exhibition print](#)

Courtesy Felix Brüggemann

Nach dem Fall der Berliner Mauer wird der Palast der Republik langsam abgerissen (2006-08), trotz des Widerstands derer, die darin eine Auslöschung der DDR-Geschichte sehen, um das ursprüngliche Berliner Schloss wiederaufzubauen. Das neue Berliner Schloss wird das Humboldt Forum beherbergen, in dem mehrere Sammlungen außereuropäischer Geschichte versammelt sind, die eine Debatte über Fragen der Restitution ausgelöst haben. Die eskalierende Kontroverse um das Projekt führte zu Rücktritten in der Beratungsgruppe und zu einer internationalen Presseberichterstattung. Dieses Bild wurde im Oktober 2018 in einem Artikel der New York Times veröffentlicht und zitiert mehrere Demonstrant*innen: „Dies wird ein Denkmal für die Kolonialzeit.“ Einer der drei Gründungsdirektoren wird ebenfalls zitiert und reagiert auf die Kritik, indem er das Projekt als „Psychogramm Deutschlands“ definiert.

After the fall of the wall, the GDR's Palace of the Republic was slowly demolished (2006-08) in order to rebuild the original Berlin Castle, despite the resistance of those who felt it would be an erasure of GDR history. The new Berlin Castle will house the Humboldt Forum, bringing together several collections of non-European history, which has sparked a debate around issues of restitution. The escalating controversy around the project led to resignations in its advisory panel and international press coverage. This image was published in a New York Times article in October 2018, quoting several protesters who sentenced: “this will be a memorial to the colonial era,” one of the three founding directors is also quoted, responding to the critiques by defining the project as a “psycho-gram of Germany.”

Feministische Gesundheitsrecherchegruppe Feminist Health Care Research Group (Inga Zimprich/Julia Bonn)

Gegründet **Founded** 2015 in DE

Inga Zimprich – geboren **born** 1979 in DE, lebt und arbeitet **lives and works** in Berlin, DE

Julia Bonn – geboren **born** 1975 in DE, lebt und arbeitet **lives and works** in Berlin, DE

Practices of Radical Health Care: Materialien zur Gesundheitsbewegung der 70er und 80er Jahre *Practices of Radical Health Care: Materials of the Health Movement of the seventies and eighties*, 2018–19

Publikationen **Publications**

Erschienen im Selbstverlag der Feministischen Gesundheitsrecherchegruppe
Self-published by Feminist Health Care Research Group

Die Publikation wurde unterstützt durch die Arthur Boskamp-Stiftung und die Gerda-Weiler-Stiftung für feministische Frauenforschung
The publication has been made possible with the support of Arthur Boskamp-Stiftung and Gerda-Weiler-Stiftung for Feminist Women's Research

Als künstlerisches Rechercheprojekt erarbeitet die Feministische Gesundheitsrecherchegruppe (Inga Zimprich/Julia Bonn) Ausstellungen, Publikationen, Workshops und Zines, in welchen sie Räume herstellt, in denen wir Verletzlichkeit teilen und (Zugangs-)Bedürfnisse anerkennen können. In diesen Formaten setzt sich die Feministische Gesundheitsrecherchegruppe kritisch mit dem Paradigma von Leistungsfähigkeit und Gesundheit auseinander, das auch im Kunstfeld vorherrscht. In ihrer jüngsten Arbeit *Practices of Radical Health Care: Materialien zur Gesundheitsbewegung der 70er und 80er Jahre* (2018–19) gehen sie den selbstermächtigenden und kollektiven Entwürfen radikaler Fürsorge nach, die im Rahmen der Gesundheitsbewegung – einer sozialen Bewegung an der Schnittstelle zwischen der Hausbesetzer*innenszene und der zweiten Welle der Frauen*bewegung – entwickelt wurden.

Gegenwärtig besteht die Feministische Gesundheitsrecherchegruppe aus der Künstlerin, Körperarbeiterin und Mutter Julia Bonn und der Künstlerin, Kuratorin und Mutter Inga Zimprich. Ihre Arbeit widmet sich der Entwicklung künstlerischer, feministischer und selbstermächtigender Perspektiven auf Gesundheitspflege.

As an artistic research project, the Feminist Health Care Research Group (Inga Zimprich/Julia Bonn) creates installations, workshops, and zines, in which they aim to create space in order to share vulnerability, to acknowledge and respond to access and other needs, and to interrogate the internalized, ableist paradigms that determine our understanding of productivity in the art field. In their recent work *Practices of Radical Health Care: Materials of the Health Movement of the seventies and eighties* (2018–19) they investigate the radical, self-empowering and collective approaches that were developed by the health movement, a social movement at the intersection of the squatting scene and second wave feminism.

The Feminist Health Care Research Group currently consists of the artist, body worker, and mother Julia Bonn and artist, curator, and mother Inga Zimprich. Their work is dedicated to generating artistic and self-empowering, emancipatory approaches to health care.

Florian Gass

Geboren [Born](#) 1966 in München, DE, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE

Ohne Titel [Untitled](#), 2003

Bleistift und Öl auf Papier [Pencil and oil on paper](#)

Ohne Titel [Untitled](#), 2003

Bleistift und Öl auf Papier [Pencil and oil on paper](#)

Alle Arbeiten [All works](#) Courtesy Florian Gass

Léo Corrêa

Lebt und arbeitet [Lives and works](#) in Rio de Janeiro, BR

A meteorite on exhibit is seen inside the entrance of the National Museum after an overnight fire in Rio de Janeiro, Brazil, Monday, Sept. 3, 2018. Firefighters dug through the burned-out hulk of Brazil's National Museum on Monday, a day after fire gutted the building, as the country mourned the irreplaceable treasures lost and pointed fingers over who was to blame [Zu sehen ist ein Meteorit, ausgestellt im Eingang des Nationalmuseums nach dem Nachtbrand am Montag, 3. September 2018. Feuerwehrleute gruben diesen am Montag, einen Tag, nachdem das Feuer das Gebäude ausgebrannt hatte, in der Ruine des brasilianischen Nationalmuseums aus. Zur gleichen Zeit trauerte das Land um die unersetzlichen Schätze, die verloren gegangen waren, und zeigte mit den Fingern auf die Schuldigen], 3.9.2018

Tapete – Ausstellungsdruck [Wallpaper – exhibition print](#)

Courtesy picture alliance/AP Photo

Am 2. September 2018 zerstörte ein Brand die älteste wissenschaftliche Einrichtung Brasiliens. Das seit Jahren von Regierungsbehörden stark vernachlässigte und unterfinanzierte Museo Nacional da Universidade do Rio de Janeiro, das der Bundesuniversität Rio de Janeiro angehört, galt als eines der wichtigsten Museen für Naturkunde und Anthropologie in Nord-, Mittel- und Südamerika. Inwiefern mobilisiert ein solches Feuer unser Unbewusstes? Wie gestaltet es unsere imaginierte Zukunft? Die Flammen verwüsteten nicht nur das historische Gebäude, sondern noch verheerender einen unbekanntem, aber beträchtlichen Teil der 20 Millionen darin enthaltenen Exponate. Die weite Zerstörung verursachte irreversible Schäden an den dokumentarischen Sammlungen des Museums, einschließlich ethnologischer Artefakte regionaler Ureinwohner*innen und Aufzeichnungen nicht mehr gesprochener Sprachen. Der Bendegó-Meteorit gehört zu den wenigen Überlebenden der Katastrophe.

On September 2, 2018 a fire razed the oldest scientific institution in Brazil to the ground. Thoroughly neglected and underfunded by government authorities for years, the Museo Nacional da Universidade do Rio de Janeiro, associated with the Federal University of Rio de Janeiro, was considered among the most important museums of natural history and anthropology in the Americas. In what way does such a fire mobilize our unconscious? How does it shape our imagined futures? The blaze ravaged not only the historical building, but more devastatingly a still unknown yet significant amount of the 20 million objects held within it. The widespread destruction waged irreversible damage to the museum's documentary collections, including ethnological artifacts of the original inhabitants of the region, and recordings of languages no longer spoken. The Bendegó meteorite is among the very few survivors of the catastrophe.

Marwa Arsanios

Geboren [Born](#) 1978 in Washington, D.C., US, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE und [and](#) Beirut, LB

excerpt from a conversation with doctor Khalisseh [Auszug aus einem Gespräch mit Doktor Khalisseh], 14.8.2019

Tusche auf Papier [Ink on paper](#)

Courtesy Marwa Arsanios

Dies ist ein transkribierter Auszug auf Arabisch und in englischer Übersetzung aus einem Gespräch zwischen der Künstlerin Marwa Arsanios und der Pflanzenheilkundlerin Khalisseh in der Region Derbesiyeh in Nordsyrien. In ihrer Arbeit beschäftigt sich Doktor Khalisseh mit den Eigenschaften und der medizinischen Verwendbarkeit lokaler Pflanzen. Der Text beschreibt verschiedene Kräuter und Öle, die sie nutzt, um Verbrennungen, Narben und Erkrankungen der Bänder zu heilen. Das Gespräch wurde im Rahmen einer Recherche zu Arsanios' Film *Who is Afraid of Ideology?* [Wer hat Angst vor Ideologie?] (2019) geführt.

This is a transcribed excerpt, in Arabic and in English translation, from a conversation between the artist Marwa Arsanios and herbal medicine doctor Khalisseh in the region of Derbesiyeh in Northern Syria. Doctor Khalisseh's practice involves research into the properties and medical uses of local plants. The text describes several herbs and oils that she uses to cure burns, scars, and diseases of the ligaments. The conversation was conducted as part of a research for Arsanios' film *Who is Afraid of Ideology?* (2019).

Mauricio Gatti

Geboren [Born](#) 1941 in Montevideo, UY, gestorben [died](#) 1991 in Montevideo, UY

En la selva hay mucho por hacer, CIDOB-TM (Centro de Información y Documentación en Barcelona del Tercer Mundo), Barcelona, 1977

Buch [Book](#)

Im Urwald gibt es viel zu tun, Altberliner Verlag, Berlin, 1987

Malbuch [Colouring book](#)

Dans la forêt vierge il y a fort à faire, Association pour l'Art et l'Expression Libres, Toulouse, 2002

Buch [Book](#)

En la selva hay mucho por hacer, Editorial NORDAN-comunidad, Montevideo, 2012/1972

Buch [Book](#)

Der junge uruguayische Anarchist Mauricio Gatti wird 1971 inhaftiert. *Im Urwald gibt es viel zu tun* ist sein Versuch, seiner dreijährigen Tochter Paula von der politischen Gefangenschaft zu erzählen. Gatti schickt seiner Tochter Briefe, in denen er in Zeichnungen die Geschichte einer Gruppe von Tieren beschreibt, die sich im Urwald organisieren und schließlich von einem Jäger gefangen und in den städtischen Zoo verschleppt werden. Mithilfe eines kleinen Mädchens und in Freiheit lebender Tiere können die Zooinsass*innen endlich fliehen und in den Dschungel zurückkehren. Nach Gattis Freilassung im Jahr 1972 wurden die Briefe in *Im Urwald gibt es viel zu tun* in Buchform gebündelt und in der Widerstandsbewegung des Landes verbreitet. Infolge des Putsches von 1974 sah sich Gatti aufgrund zunehmender Brutalität gezwungen, ins Exil zu gehen. Mehrere internationale Neuauflagen des Buches wurden, hauptsächlich im Rahmen politischer Kampagnen zur Unterstützung lateinamerikanischer Geflüchteter und Exilant*innengemeinden in den 1980er-Jahren, veröffentlicht. Zu jener Zeit galt das Buch als Werkzeug für die Solidaritätskämpfe – und als ein ebensolches Werkzeug scheint die darin erzählte Geschichte heute weiterhin relevant zu sein, da Kinder immer noch diese Gefahren durchleben.

In 1971 Mauricio Gatti, a young Uruguayan anarchist, was imprisoned. *En la selva hay mucho por hacer* [In the jungle there is much to do] is his attempt to communicate about political prison with his three-year-old daughter Paula. Gatti sent his daughter letters telling—through drawing—the tale of a group of animals organizing in the jungle, trapped by a hunter and taken to the city zoo. The animals finally manage to escape and return to the jungle, with the help of a little girl and the free animals. After Gatti's release in 1972, the letters were turned into the book *En la selva hay mucho por hacer*, distributed in resistance circles within the country until the coup in 1974, after which things became too brutal and he went into exile. The book was republished internationally on several occasions, mainly within the context of political campaigns supporting Latin American refugees and exile communities in the 1980s. At the time the story was considered a tool for the solidarity struggles, such a tool seems as relevant today when children themselves continue to endure these perils.

Mirja Reuter

Geboren [Born](#) 1986 in Bamberg, DE, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE

Ohne Titel [Untitled](#) (aus der Serie [from the series hybrids](#)), 2011
Marker auf Papier [Marker on paper](#)

Ohne Titel [Untitled](#) (aus der Serie [from the series hybrids](#)), 2011
Ölpastellkreide auf Papier [Oil pastel chalk on paper](#)

Alle Arbeiten [All works](#) Courtesy Mirja Reuter

Florian Gass

Geboren [Born](#) 1966 in München, DE, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE

[setzt uns wieder zusammen](#) [[put us back together again](#)], 2010
Öl auf Leinwand [Oil on canvas](#)
Courtesy Florian Gass

In schnellen Strichzeichnungen lässt Mirja Reuter Körper von Menschen und Tieren aufeinandertreffen. Die Arbeiten, die hier zu sehen sind, vermitteln Unbehagen in Bezug auf die Kindheit und die ihr inhärenten Machtverhältnisse.

Die Arbeiten von Florian Gass erinnern durch frei schwebende Gliedmaßen, Torsi und Köpfe oder anhand der empfindlichen Skelette, die uns stützen, an die Zerbrechlichkeit unserer atmenden Körper.

Ihre kollaborative Praxis entwickelten Mirja Reuter und Florian Gass in ihrer langjährigen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen. Gemeinsam mit den Teilnehmenden jeden Alters geben sie der Erfindungskraft aus dem Alltag, den Erfahrungen und der Vorstellungskraft der Beteiligten Raum. Die Arbeit umfasst den Bau temporärer Strukturen, häufig unter freiem Himmel, die von den gemeinschaftlichen Produktionen ausgefüllt werden. Ihre Workshops reichen von der Entwicklung mobiler Figurentheater über spektakuläre Rennstrecken für selbstgebaute Fahrzeuge bis hin zu Schattentheatern und selbstgemachten Maskeraden.

Informationen über die kostenlos stattfindenden Workshops für Kinder im Raum der 11. Berlin Biennale bei ExRotaprint finden Sie auf unserer Website unter www.11.berlinbiennale.de oder auf Anfrage unter experiences@berlinbiennale.de.

Mirja Reuter often combines animal and human bodies in quick line drawings, those seen here convey an uneasiness regarding childhood and its inherent power relations.

The works of Florian Gass recall the fragility of our breathing bodies through depictions of free-floating limbs, torsos, and heads, or as reminder of the delicate skeletons that support us.

The collaborative practice of Mirja Reuter and Florian Gass has developed through many years of working with children. Together with participants of all ages they give space to the inventive force coming from the everyday life, experiences, and imagination of those involved. The work often includes the building of temporary structures, frequently in open-air settings to house and care for these collaborative creations. Their workshops range from mobile puppet-theaters, spectacular racetracks for self-built vehicles, shadow-puppet shows, and self-made masquerades.

See our website www.11.berlinbiennale.de for information on the free children's workshops that will take place at the space of the 11th Berlin Biennale at ExRotaprint, or contact experiences@berlinbiennale.de.

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

A los artistas del mundo... / To the Artists of the World... – Museo de la Solidaridad Salvador Allende, México/Chile, 1971–1977, MUAC Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, Mexico City / Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago, 2016

Poster/Umschlag des Ausstellungskatalogs mit dem Foto der Kulturveranstaltung „Chile tiene Arte con Allende“ [Das Volk hat Kunst mit Allende] im Rahmen der Präsidentschaftskampagne 1969 Poster/cover of the exhibition catalog, with the photograph of the “Chile tiene Arte con Allende” [The People have Art with Allende] cultural event, in the framework of the 1969 presidential campaign
Foto Photo: Luis Poirot

Salvador Allende ist ein chilenischer Arzt und Marxist, der viermal für das Präsident*innenamt kandidiert. In seinen Präsidentschaftskampagnen werden Kunst und Ausstellungen systematisch eingesetzt. Die Wanderausstellung *El pueblo tiene Arte con Allende* [Das Volk hat Kunst mit Allende] wird vom Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular [Komitee der bildenden Künstler*innen der Volkseinheit] organisiert, das hier bei einer Demonstration zu sehen ist. Die Ausstellung besteht aus 30 Siebdrucken, die wenige Wochen vor der Wahl im August 1970 an 80 verschiedenen Orten in ganz Chile gleichzeitig ausgestellt werden. Der „Katalog“, bestehend aus einem einzigen Blatt Papier, besagt: „Wir wollen eine Kunst schaffen, die Zeugnis von den Kämpfen und Realitäten des Volkes ablegt, eine freie Kunst, die sich nicht kolonisieren lässt. Eine Kunst, die rebellisch und neu ist. Eine mutige Kunst, die man nicht kaufen kann.“ Diese Drucke wurden weltweit ausgestellt und an Institutionen in Kuba, Kolumbien, Peru und in der DDR gespendet.

Art and exhibitions were used systematically in the presidential campaigns of Salvador Allende, a Chilean doctor and Marxist who ran for president four times. The itinerant exhibition *El pueblo tiene Arte con Allende* [The People have Art with Allende] was organized by the Comité de Artistas Plásticos de la Unidad Popular [Committee of Visual Artists of the Popular Unity], which is shown participating in a demonstration. The exhibition consisted of a set of 30 silkscreens simultaneously exhibited in 80 different locations throughout Chile in August 1970, just weeks before the election. The “catalogue,” consisting of a single sheet of paper, states: “We want to make an art that can bear testimony to the struggles and realities of the people, a free art that does not allow itself to be colonized. An art that is rebellious and new. A courageous art that cannot be bought off.” These prints were exhibited around the world and donated to institutions in Cuba, Colombia, Peru, and the GDR.

Museo de la Solidaridad Chile. Donación de los artistas del mundo al gobierno popular de Chile, Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile / Instituto de Arte Latinoamericano Universidad de Chile, 1972
Originaler Ausstellungskatalog, 22 S. Original exhibition catalog, 22 p.
Privatsammlung [Private collection](#)

Kann ein Museum als Waffe benutzt werden? Das Museo de la Solidaridad Chile [Museum der Solidarität Chile] (1971–73) ist aus einer kleinen Gegenkampagne mit dem Namen „Operación Verdad“ [Operation Wahrheit] hervorgegangen, mit der die chilenische „Revolution ohne Waffen“ gegen eine von der CIA gesponserte Schmierkampagne verteidigt werden sollte. Das Museum basierte auf dem Prinzip, dass Kunst und Politik untrennbar miteinander verbunden sind. Künstler*innen spendeten ihre Werke als politischen Akt der Solidarität. Es begann als „schöne und großzügige“ Idee eines Museums, das frei und offen für alle ist, die dem geopolitischen Monopol der Kunst durch die Interessen der kapitalistischen Metropolis entgegenwirken. Hier ist der Katalog der ersten Ausstellung zu sehen, die 1972 in Santiago de Chile eröffnet wurde. Das Museum wurde als Sammlung „für das Volk, vom Volk“ zur Unterstützung der emanzipatorischen Kämpfe der „Dritten Welt“ konzipiert und umfasste zum Zeitpunkt des Militärputsches am 11. September 1973 über 700 Kunstwerke. Die Sammlung des Museums wuchs bei verschiedenen Stationen im Exil als Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende [Internationales Museum des Widerstands] (1975–89) weiter an. Nach der Redemokratisierung wurde der bis heute laufende Prozess der Rückgewinnung der Sammlung zum Museo de la Solidaridad Salvador Allende (1992–heute).

Can a museum be used as a weapon? The Museo de la Solidaridad Chile [Museum of Solidarity Chile] (1971–73) grew out of a small-scale counter-information campaign called “Operación Verdad” [Operation Truth], aimed to defend the Chilean “revolution without arms” against a CIA-sponsored smear campaign. The museum was based on the principle that art and politics are inseparable, and artists donated their works as a political act of solidarity. It began as a “beautiful and generous” idea of a museum free and open to all that counters the geopolitical monopoly of art by the interests of the capitalist metropolis. Here is the catalog of its first exhibition, which opened in 1972 in Santiago de Chile. Conceived as a collection “for the people, by the people” to support the emancipatory struggles of the “Third World,” the museum comprised over 700 artworks at the time of the military coup on September 11, 1973. It continued to grow as a museum in exile during its itinerant existence as the Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende [International Museum of Resistance] (1975–89). During redemocratization the ongoing process of recovering the collection was turned into the Museo de la Solidaridad Salvador Allende (1992-to date).

Osías Yanov

Geboren [Born](#) 1980 in Buenos Aires, AR, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Buenos Aires, AR

Buttplug

Billddokumentation [Image documentation](#) – *The Order of Orgies*, Installation [installation](#), 2016

Hahnemühle-Druck auf Alu-Dibond – Ausstellungsdruck [Hahnemühle print mounted on Alu-Dibond](#) – [exhibition print](#)

Courtesy Osías Yanov

Osías Yanov arbeitet mit der transformierenden Kraft von Erotik. Seine häufig kollaborative Praxis besteht darin, mit einem tieferen Verständnis der Verkörperung von Begehren und dessen Unterdrückung zu experimentieren. 2016 arbeitete er mit mehreren Werken der Sammlung des Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado in Quito, Ecuador um sich Objekten der Sammlung anzunähern. Bei dem Versuch, sich mit dem systematisch unterdrückten und unsichtbar gemachten Wissen, das diesen Werken inhärent ist, wieder zu verbinden, schafft Yanov neue Anschlüsse.

Die Abbildung zeigt seine Interpretation einer Figur der Valdivia-Kultur (3500–1800 v. Chr.), welche die westliche archäologische Forschung üblicherweise mit der weiblichen Entwicklung und Fruchtbarkeit verbunden hat. Yanov setzt eine Politik von nicht-binären und Trans-Körpern ein, um eine Figur aus einer matriarchalischen Gesellschaft für die Gegenwart zu erforschen und zu transformieren.

Osías Yanov works with the erotic as a transformative force. His frequently collaborative practice involves experimenting with a deeper understanding of the embodiment of desire and its repression. In 2016, he worked closely with several pieces belonging to the collection of the Museo de Arte Precolombino Casa del Alabado in Quito, Ecuador. In this attempt to reconnect with the systematically oppressed and invisibilized forms of knowledge that these objects have been part of, he traces new trajectories.

The image shows the artist's interpretation of a figurine from the Valdivia culture (3500–1800 BC), which Western archaeological research has consensually linked to female development and fertility. Yanov engages a politics of trans and non-binary bodies, as a way of exploring and transforming a figure from a matriarchal society for the present.

Sheroanawe Hakihiiwe

Geboren [Born](#) 1971 in Sheroana, Amazonas, VE, lebt und arbeitet in der Yanomami-Gemeinschaft von [lives and works in the Yanomami community of Platanal, VE](#) und [and](#) in Caracas, VE

ATAYU HE WAKĒMI (oruga de cabeza roja), 2015

Tinte auf Bananenfaserpapier [Ink on banana fibre paper](#)

Privatsammlung [Private collection](#), Madrid

Sheroanawe Hakihiiwe verwendet pflanzliche Tinte und handgeschöpftes Papier, um die Geschichten, die Mythen und den Alltag seines Volkes nachzuzeichnen. Er verlässt sich auf die Erinnerungen seiner Mutter und seiner Verwandten, um die Natur des spirituellen Glaubens sowie der kulturellen und sozialen Praktiken seiner Yanomami-Gemeinschaft, der Pori Pori, zu erforschen. Der Künstler, ein erfahrener Pfeilmacher und Hängemattenweber, hat die Yanomami-Körpermalerei entgegen der traditionellen Anwendung auf das Medium Papier gebracht. „Wir bemalen uns bei einem Fest, um zu zeigen, dass wir glücklich sind, und um das Lied des Schamanen deutlich zu hören, wenn er uns ruft.“ Sein grafisches Compendium aus geraden, parallelen, gekrümmten und gepunkteten Linien, Bögen, Kreisen, Dreiecken, Gittern und Spinnennetzen oder Ringen erinnert häufig an Insekten, Tiere und Geister des Oberen Orinoco, wie die in dieser Zeichnung dargestellte rote Raupe.

Sheroanawe Hakihiiwe uses vegetable ink and handmade paper to trace the stories, myths, and everyday life of his people. He relies on the memories of his mother and relatives to explore the nature of spiritual beliefs and the cultural and social practices of his Yanomami community, the Pori Pori. The artist, a skilled arrow maker and hammock weaver, has expanded Yanomami body painting to the non-traditional medium of paper. “We paint ourselves when there is a celebration, to show that we are happy and to hear the shaman’s song clearly when he calls us.” A graphic compendium of straight, parallel, curved, and dotted lines, arcs, circles, triangles, grids, webs, and rings evokes the insects, animals, and spirits of the Upper Orinoco—as with the red caterpillar, which is called upon in the present drawing.

Teatro da Vertigem

Gegründet **Founded** 1992 in São Paulo, BR

Auszug aus der Videoaufzeichnung von **Excerpt of video recording of *BR-3***,
Rio Tietê, São Paulo, BR, 2006, 5'02"
Courtesy Teatro da Vertigem

Das Teatro da Vertigem [Theater des Schwindelgefühls] ist ein in São Paulo ansässiges Theaterkollektiv. Die Gruppe feierte kürzlich ihr fünfundzwanzig-jähriges Bestehen und führte Präsentationen und Performances in Städten in ganz Brasilien und weltweit auf, einschließlich Bogotá, Aarhus, Brüssel, Lissabon, Caracas, Köln und Breslau. Das Teatro da Vertigem ist auch ein „Theater der Erfahrung“, in dem Auseinandersetzungen mit dem städtischen und sozialen Umfeld stattfinden und der Begriff der Zuschauerschaft durch die Performances häufig aufgelöst wird. Durch die experimentelle Entwicklung des Stücks *BR-3* und die inbegriffene Neuinterpretation klassischer brasilianischer Intellektueller, wie Sérgio Buarque de Hollanda, Darcy Ribeiro und Milton Santos, hat das Teatro da Vertigem zur Vertiefung der Debatte um die nationale Identität Brasiliens beigetragen. Das Stück basiert auf umfangreichen Feldforschung mit drei verschiedenen „Brasilien“: Brasilândia, ein Stadtteil am Stadtrand von São Paulo; Brasília, die Hauptstadt im Zentrum des Landes und Brasiléia, eine Stadt im hohen Norden des Bundesstaats Acre, nahe der Grenze zu Bolivien. *BR-3* präsentiert eine Gegenüberstellung von Spektakulärem und Archaischem. Es deckt die Widersprüche zwischen einem allgemeinen Mangel an Orientierung oder Regie und dem Wunsch des Volkes nach nach einem neuen geistlichen Oberhaupt auf.

Teatro da Vertigem [Theater of Vertigo] is a theater collective based in São Paulo. The group recently celebrated its twenty-fifth anniversary, organizing performances and presentations in many cities in Brazil and around the world, including Bogotá, Aarhus, Brussels, Lisbon, Caracas, Cologne, and Wrocław. Teatro da Vertigem is also a “theater of experience” in the way they engage with their urban and social surroundings, frequently dismantling the notion of spectatorship through their performances.

Teatro da Vertigem’s experimental development of the play *BR-3* has helped deepen the debate around Brazilian national identity through their reinterpretation of classic local intellectuals, such as Sérgio Buarque de Hollanda, Darcy Ribeiro, and Milton Santos. The piece is based on extensive fieldwork involving three different “Brazils”: Brasilândia, a neighborhood located in the outskirts of São Paulo; Brasília, the capital city in the country’s center; and Brasiléia, a city in the high, northern region of Acre, almost on the border with Bolivia. *BR-3* presents a juxtaposition of the spectacular and the archaic, revealing the contradictions between a general lack of direction or leadership and the people’s desire for a new pastor.

Teatro da Vertigem

Gegründet **Founded** 1992 in São Paulo, BR

Auszug aus der Videoaufzeichnung von **Excerpt of video recording of *A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0***, Unterführung der Straße **subterranean passage of the street** Rua Coronel Xavier de Toledo, São Paulo, BR, 2014, 8'25"
Courtesy Teatro da Vertigem

A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0 fand als Beitrag der 31. Bienal de São Paulo in einer engen und überfüllten Unterführung zur Straße Rua Coronel Xavier de Toledo in der Innenstadt statt. Publikum, Schauspieler*innen und Passant*innen verschmolzen zu einem Drama, in dem alle zuschauten, während sie gleichzeitig durch einen Fensterkorridor gesehen wurden. Inspiriert von einer Lesung von *L'Épuisé* von Gilles Deleuze, erkundete die Performance die Möglichkeit der Transformation durch Erschöpfung.

Presented at the 31st Bienal de São Paulo, *A ÚLTIMA PALAVRA É A PENÚLTIMA 2.0* took place in a narrow and crowded underground passage to the street Rua Coronel Xavier de Toledo, in downtown São Paulo. During the performance, the audience, actors and actresses, and passers-by blended together in a drama where everyone was watching while being seen through a corridor-window. Inspired by a reading of *L'Épuisé* [The Exhausted] by Gilles Deleuze, the performance explored the possibility of transformation through depletion.

Teo

Geboren [Born](#) 2014 in Copenhagen, DK, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Copenhagen, DK und [and](#) Berlin

Kinderzeichnung [Children's drawing](#), 2019

Bleistift auf Papier [Pencil on paper](#)

Persönliche Sammlung [Personal collection](#)

Diese Zeichnung wurde zusammen mit der folgenden Meldung am 3. April 2019 online auf den sozialen Medien veröffentlicht:

„Vor drei Wochen, einen Tag, bevor mein Partner wegen schwerer klinischer Depression ins Krankenhaus eingeliefert wurde, hat mein vierjähriger Sohn diese Zeichnung über die Krankheit seines Vaters angefertigt. Seine Theorie besagt, dass sich eine traurige Biene in seinen Körper geschlichen hat und ihn von innen nach außen sticht (die beiden anderen Figuren über seinem Vater sind unsere Freunde, die eine Magengrippe hatten. Auch sie haben Bienen, nur eine andere Art). Ich fand es bemerkenswert, dass mein vierjähriger Sohn seine eigene Sprache finden konnte, um über Krankheit zu sprechen. Letzten Freitag kam mein Sohn ins Krankenhaus. Er hatte einen Unfall in seinem Kinderzimmer, brach sich an zwei Stellen den Arm und musste operiert werden. Es ist noch unsicher, ob weitere Operationen nötig sind. Er ist jetzt zu Hause bei mir, erholt sich, und ich bin erleichtert, dass das, was an ihm kaputt ist, repariert werden kann. Ich weiß, dass er eher früher als später aus dem Krankenhaussystem entlassen wird. Mein Geburtstag fand zwischen zwei Krankenhäusern statt. Es war eigentlich ganz nett. Zwei Frauen, die ich bewundere, kamen zu mir und schenkten mir das schönste Geburtstagsgeschenk aller Zeiten: Sie kamen, um meine reproduktive Arbeit mit mir zu teilen. Es fühlte sich an wie Schwesternschaft. Ich bin unendlich dankbar und glücklich für die Unterstützung, für die Freundschaften, die (mich) uns zusammenschweißen. Das ist Überleben, in Liebe und Kampf. Vielen Dank für die Fürsorge.“

This drawing was posted online on social media together with the following message on April 3, 2019:

“Three weeks ago, the day before my partner was hospitalized for severe clinical depression, my four year old son made this drawing about his father’s illness. His theory is that a sad bee sneaked inside his body and is stinging him from the inside out (the two other figures, above his father, are our friends who had a stomach flu. They also have bees, just of a different kind). I thought it was fundamental that my four year old was able to find his own language to speak to illness. Last Friday my son went into hospital. He had an accident at his nursery, broke his arm in two places, and needed to be operated. It is still unsure whether more operations are in order. He is now at home with me, recovering, and I am so relieved that what is broken in him can be fixed. I know he will be liberated from the hospital system sooner than later. My birthday happened between one hospital and another. It was actually quite nice. Two women I admire came over to my place and gave me the nicest birthday present ever: they came to share my reproductive work with me. It felt like sisterhood. I feel so grateful and fortunate for my support structures, the friendships that hold (me) us together. They are survival, in love and struggle. Thank you for all the care.”

Till Gathmann

Geboren [Born](#) 1977 in Paderborn, DE, lebt und arbeitet [lives and works](#) in Berlin, DE

Animationselemente (Striche) Elements for animation (strokes), 2019
5 Aquarelle auf Papier, auf Karton aufgezogen 5 watercolors on paper mounted on cardboard

Modell für vier Elemente Model to study four elements, 2019
Baumwollgurtband, Baumwolle, Draht, Schaumgummikugeln und Maurerschnur
Cotton webbing, cotton wool, wire, foam rubber balls, and mason's cord

Alle Arbeiten [All works](#) Courtesy Till Gathmann

„Wie man einen Gestaltungsprozess beginnen kann: (1) Konzentriere dich auf die Pläne, Referenzen, Objekte und Fantasien deines Gegenübers. Achte besonders darauf, *wie* sie beschrieben werden. (2) Betrachte all das als Material im weitesten Sinne. (3) Merke dir die Bilder und Ideen, die in diesem Prozess auftauchen, um dich dem Material weiter zu nähern. (4) Betrachte diese Erinnerungen als Modelle des Verstehens. (5) Finde und füge Dinge zusammen, um diese Modelle zu vergegenständlichen. (6) Konzentriere dich auf die Implikationen des Materials, die tatsächliche Materialität der objektivierten Modelle (zum Beispiel weich/hart, Draht, biegsam) und folge ihrer Logik. (7) Verwende diese Objekte, um mit dem Gegenüber zu kommunizieren, und finde heraus, *ob* sie für sich selber sprechen können.“
Till Gathmann

“How to start a design process: (1) Focus on the plans, references, objects, and fantasies of the counterpart. Pay particular attention to the way these are described. (2) Consider this material in the widest sense. (3) Memorize the images and ideas that emerge in this process as a way of getting closer to the material. (4) Consider these memories as models of understanding. (5) Find and assemble elements to objectify these models. (6) Concentrate on the material implications, the actual materiality of the objectified models (i.e. soft/hard, wire, bending) and follow their logic. (7) Use these objects to communicate with the counterpart, figure out *if* they can speak on their own terms.”
Till Gathmann

Unsigniert Unsigned

Akhmim-Stickerei Akhmim Embroidery, ca. 2000
Stickerei auf Stoff Embroidery on textile
Privatsammlung Private collection

Akhmim ist eine für ihre Textilien bekannte Stadt bei Sohag, Oberägypten. Heute wird als „Akhmim“ insbesondere ein eigener Stickstil bezeichnet, der für die Gemeinden in der Region von Bedeutung ist. Die Stickerei wurde seit den 1960er-Jahren von verschiedenen Frauenorganisationen praktiziert, unter anderem im Gemeindezentrum von Akhmim, das zuerst eine Kinderkrippe und Ärzt*innenpraxis war und zu einem wichtigen Referenzpunkt für die Akhmim-Stickerei und ihre Rolle bei der Zusammenführung von Frauen wurde. Oft begleiten Kinder ihre als Künstlerinnen arbeitenden Mütter zu Stickstunden und beginnen schon in jungen Jahren, selbst Stickereien herzustellen. In einer Variation des einfachen und schnell ausgeführten „Überlappungsstichs“ zeigen die Arbeiten Geschichten und Szenen aus ihrem Alltag, wie die hier gezeigten Hirt*innen und grasende Ziegen.

Akhmim is a city in the Sohag region of Upper Egypt, known for its hand-woven textiles. Today it gives its name to a peculiar embroidery style relevant to communities in the local area. In the 1960s, embroidery was taken up by different women's organizations, such as the Akhmim Community Center, which started out as a nursery and medical dispensary to become an important reference for Akhmim embroidery and its role in bringing women together. Children often accompany their artist mothers to their embroidery sessions, and begin making their own pieces from a very young age. Using a simple and quickly-executed variation of the "overlapping stitch," the works depict scenes from their everyday life, such as the shepherds and grazing goats seen here.

Unsigniert Unsigned

Camilo Catrillanca, 2018

Demoposter, Holzschnittreproduktion auf Papier Demo poster,

woodcut reproduction on paper

Privatsammlung Private collection

Camilo Catrillanca war ein 24-jähriger, den Mapuche angehöriger Aktivist, der am 14. November 2018 von einer taktischen Spezialeinheit der chilenischen Polizei ermordet wurde. Er wurde mit einem Schuss in den Rücken getötet, als er unbewaffnet mit einem Traktor über sein Land fuhr. Kurz darauf widerlegte durchgesickertes Polizeimaterial die Behauptung, dass Schüsse von Catrillanca ausgingen. Dieses Ereignis reiht sich ein in eine lange Liste von Vertuschungen und falscher Beweisführung der Polizei gegen die Mapuche-Bevölkerung, die größte indigene Gruppe Chiles. Die Hinrichtung Catrillancas löste im ganzen Land Proteste aus, im Rahmen derer sein Porträt reproduziert, gemalt und an Wände geklebt wurde und somit eine massive Verbreitung erfuhr. Dieser Druck wurde während einer Kundgebung im Dezember 2018 verteilt. Demonstrant*innen hielten das zarte Papier mit Sorgfalt als Aufruf zur Gerechtigkeit für die Mapuche in die Höhe.

Camilo Catrillanca was a 24-year-old Mapuche activist murdered by a tactical unit of the Chilean police on November 14, 2018. He was shot in the back while riding a tractor on his land, unarmed. Shortly afterwards, police footage was leaked which contradicted their claims that Catrillanca had fired at them, adding to a long list of cover-ups and false evidence planted by the police in cases against the Mapuche people, the largest indigenous group of Chile. Catrillanca's assassination spurred protests across the country, his image widely reproduced, painted, and wall-pasted. This print was handed out during a rally in December 2018, the thin paper held up delicately by demonstrators as a call for justice for the Mapuche people.

Unsigniert Unsigned

[Wählt Frieden! Choose Peace!], 2006

Siebdruck auf Baumwolltaschentuch Silkscreen on cotton handkerchief

Privatsammlung Private collection

Der Ausbau einer US-Militärbasis in der südkoreanischen Hafenstadt Pyeongtaek im Jahr 2001 führte dazu, dass dieselbe Community seit dem Zweiten Weltkrieg zum dritten Mal vertrieben wurde. Das löste in den umliegenden Dörfern lokalen Widerstand aus, der bald Studierenden-, Arbeiter*innen-, Bauernschaft sowie, Friedens- und feministische Organisationen in ganz Korea mobilisierte. Daraufhin gründeten Aktivist*innen und Dorfbewohner*innen fünf Jahre später die von „Krieg und Brutalität“ freie Zone von Daechuri, die zum Zentrum der Bewegung wurde und nächtliche Mahnwachen und Volksversammlungen abhielt. Auf dem Höhepunkt des Kampfes im Jahr 2006 bereiste eine Traktor-Karawane Südkorea, um das Bewusstsein für den sogenannten „Daechuri-Widerstand“ zu schärfen. Dabei verteilten sie Materialien, wie das gezeigte Taschentuch, das arbeitende Reisbäuerinnen und -bauern bei der Arbeit darstellt und aussagt: „Wählt Frieden! Gegen die Erweiterung der US-Militärbasis in Pyeongtaek!“ Ende 2006 wurde Daechuri von über 10.000 Bereitschaftspolizist*innen und Militärtruppen zwangsgeräumt. Heute steht dort die größte US-Militärbasis außerhalb des Territoriums der Vereinigten Staaten.

The US military base in Pyeongtaek, South Korea, announced its expansion in 2001, forcing the third displacement of the same community since World War II. This sparked local resistance in the surrounding villages, soon mobilizing student, labor, peace, and feminist organizations across the country. Activists and villagers founded the “war and brutality” free zone of Daechuri, which became the center of the movement and held nightly vigils and people’s assemblies. At the peak of the struggle, in 2006, a tractor caravan toured South Korea to raise awareness of the “Daechuri resistance,” distributing material such as the handkerchief here, depicting rice farmers at work alongside the statement: “Choose Peace! Against the expansion of the US military base in Pyeongtaek!” In late 2006, Daechuri was violently evicted by over 10,000 riot police and troops. Today there stands the largest US military base outside United States territory.

Unsigniert Unsigned

Poster „Wir Frauen – die wir den Kindern das Leben geben, haben die Pflicht, für den Frieden zu kämpfen. Das wollen wir tun, solange Atem in uns ist. – Für Frieden und Sozialismus – Gegen NATO-Hochrüstung“ [„We women—who give life to children, have the duty to fight for peace. This is what we want to do as long as we are breathing.—For peace and socialism—Against NATO armament”], herausgegeben von published by Verlag für Agitations- und Anschauungsmittel (VAA), 1984
Faksimile Facsimile

Quelle Source Archiv der sozialen Demokratie der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn

Poster „Auch Deutschland muß sterben, damit wir leben können“ [“Germany must die too, so that we can live”], herausgegeben von published by Schokofabrik Frauenzentrum e.V., 1992
Faksimile Facsimile

Quelle Source FFBIZ – das feministische Archiv, Berlin

Die Verwendung und Reproduktion von Bildern der Künstlerin Käthe Kollwitz (1867–1945) zeugt von der Relevanz und Kraft ihrer Arbeiten auch außerhalb des Bereichs der Kunst. Kollwitz' Arbeiten wurden von Antifaschist*innen, der Antikriegsbewegung und für die unterschiedlichsten Belange der Frauenbewegung genutzt. Das Bild der Künstlerin auf einem Plakat gegen die NATO-Aufrüstung zeigt eine schützende Mutter, die sich weigert, ihre Kinder dem Blutbad der Kriegsmaschinerie auszuhändigen. Kollwitz selbst verlor ihren Sohn im Ersten und ihren Enkel im Zweiten Weltkrieg.

Ein Schokofabrik-Flyer enthält eine stempelgroße Reproduktion von Kollwitz' Radierung *Nie wieder Krieg* (1924), die zu einer antifaschistischen Ikone geworden ist. „Deutschland muss sterben, damit wir leben können“ – der Text aus einem Song der Punkband Slime ist eine subversive Umkehrung nationalistischer Parolen. Beide Elemente vereinen sich in diesem kurzlebigen Medium des linken queeren Feminismus, dessen Ablehnung patriarchaler Strukturen nicht zuletzt die Demontage des Nationalstaates einfordert.

The use and reproduction of images by artist Käthe Kollwitz (1867–1945) bears testimony to the relevance and power of her work outside the realm of art. Kollwitz' work has been used by antifascists, the antiwar movement, and many different facets of the women's movement. In the image by the artist on a poster protesting the NATO armament, a mother holds her children close, refusing to hand them over as carnage for the war machine. Kollwitz herself lost her son and grandson to World Wars I and II.

A Schokofabrik flyer contains a stamp-sized reproduction of Kollwitz' etching *Never Again War* (1924), that has become an antifascist icon. “Deutschland muss sterben, damit wir leben können” [Germany must die so we can live]—lyrics from a song by the punk band Slime—is a subversive inversion of nationalist slogans. Both elements come together in this sheet of ephemera of queer leftist feminism, whose rejection of patriarchal social structures also necessitates the dismantling of the nation state.

Virginia de Medeiros

Geboren [Born](#) 1973 in Feira de Santana, BR, lebt und arbeitet [lives and works](#) in São Paulo, BR

Generosa, aus der Serie [from the series Guerrilheiras](#), 2017

Hahnemühle-Druck auf Alu-Dibond – Ausstellungsdruck Hahnemühle print
[mounted on Alu-Dibond – exhibition print](#)

Courtesy Virginia de Medeiros

„Ich heiße Generosa Maria und ich wohne im ‚9 de Julho‘, einem besetzten Haus, das von Movimento Sem Teto do Centro [Bewegung der Obdachlosen der Innenstadt São Paulos] organisiert wird. Diese Bewegung hat mir die Möglichkeit eröffnet, auch heute, da die Immobilienspekulation uns an die Peripherie der Stadt zwingt, wo wir in Slums und/oder in gesundheitsschädlichen Unterkünften leben müssen, für menschenwürdige Wohnverhältnisse zu kämpfen. Ich bin auch Teil der Gruppe Ilú Obá De Min (der Yorùbá-Name eines ausschließlich aus afro-amerikanischen Frauen bestehenden Blocks beim Karneval) und der Marcha das Mulheres Negras [Marsch der Schwarzen Frauen], zweier Bewegungen, die sich für Gleichheit in Bezug auf Gender, *race* und Klasse einsetzen. Das politische Bewusstsein hat mich vor jener Unwissenheit gerettet, die uns verblendet, die uns unserer Rechte beraubt und dafür sorgt, dass wir einfach alles über uns ergehen lassen. Als schwarze, bisexuelle Frau aus der Peripherie der Stadt habe ich mich in einen politischen Körper verwandelt, inspiriert vom Aktivismus so vieler Frauen. Als Virginia de Medeiros mich davon überzeugt hat, dieses Bild zu machen, musste ich gleich an Marielle Franco denken: eine schwarze, bisexuelle Frau aus der Peripherie, die auf brutale Weise ermordet wurde, weil sie für das Überleben der schwarzen Jugendlichen gekämpft hat.“

“My name is Generosa Maria, I currently live in the squat ‘9 de Julho‘ run by the Movimento Sem Teto do Centro [Central São Paulo Roofless Movement], a movement which provides me with the means to fight for dignified housing conditions at a time when speculators are forcing us to live on the margins, in slums and/or unhealthy pensions. I am also part of the group Ilú Obá De Min (the Yorùbá name of an all-women afro carnival *bloco*) and of the Marcha das Mulheres Negras [March of the Black Women], movements that promote racial, social, and gender equality. My political consciousness saved me from the kind of ignorance that blinds us, deprives us of our rights, and forces us to simply endure. As a black, bisexual woman from the periphery, I turned myself into a political body, inspired by the activism of many other women. When Virginia de Medeiros convinced me to do this picture, I immediately thought of Marielle Franco: a black, bisexual woman from the periphery who was brutally assassinated due to her struggle for the survival of our black youth.”