

Fragen rund um Queer/ness erfahren aktuell mitunter eine größere, wenngleich ungebrochen kontroverse Aufmerksamkeit. In diesem Zusammenhang ist es sehr zu begrüßen, dass die *kritischen berichte* im Editorial von Heft 1 aus diesem Jahr selbstkritisch anmerken, dass sie Gender und Queer Studies zu wenig Raum geben, und als Konsequenz «Queerness in den Kunstwissenschaften» als Debattenthema 2023 wählen.¹ Als Kunstwissenschaftlerinnen und Mitglieder der in der Fachgesellschaft Geschlechterstudien/Gender Studies angesiedelten AG *Queering: Visuelle Kulturen und Intermedialität* plädieren wir aus mikropolitischer Sicht für ein Queering von Kunst_Geschichte_Wissenschaft.² In unserem Beitrag legen wir daher mit Bezug auf Argumentationen von Eve Kosofsky Sedgwick, die in den Literaturwissenschaften und der Queer Theory tätig war, den Fokus auf Perspektiven reparativer Praxen. Die Frage nach dem Überleben stellt den Ausgangspunkt von Sedgwicks Überlegungen zum Reparativen dar – insbesondere von marginalisierten Subjekten. Dieses Interesse ist im Kontext des AIDS-Diskurses seit den 1990er Jahren zu verorten, innerhalb dessen Sedgwick die aktivistische Wissenschaftlerin und Freundin Cindy Patton «über die mutmaßliche Naturgeschichte von HIV» befragte.³ Aus Pattons Antwort, «[v]orausgesetzt, wir hätten eines Tages keinen Zweifel mehr an alledem [strukturelle Gewalt] – was wüssten wir dann, was wir nicht sowieso schon wissen?», resultieren unter anderem Sedgwicks Fragen an eine paranoide Perspektive.⁴ «Paranoid» meint in diesem Kontext (nicht ganz ohne Selbstironie), sich primär der Analyse von Macht- und Gewaltverhältnissen zu verschreiben, wohingegen der Fokus «reparativ» jene Praxen und Möglichkeits(t)räume untersucht, die sich mit dem Überleben von minorisierten Subjekten intersektional auseinandersetzen.

Von daher beabsichtigen wir im Folgenden, nachdem wir in gebotener Kürze einige wenige Forschungspositionen angeführt haben und auf den Queerness-Debattenkontext eingegangen sind, zwei Kurzanalysen von Arbeiten von Lena Rosa Händle und Gauri Gill vorzustellen. Hierbei fragen wir: Welches Wissen wird durch reparative Praxen sicht- und kommentierbar? Welche queer(end)en Imaginationen werden wahrnehm- und erfahrbar? Und welche Rolle spielen hierbei das Lachen, das Dokumentarische, das Reenactment und das Prekäre? Uns ist wichtig ist zu betonen, dass reparative Praxen nicht über paranoide zu stellen sind, vielmehr gilt es, das Potenzial und die Verschränkung beider Praxen herauszustellen. Wie in den Kurzanalysen ersichtlich wird, sind auch wir als Kunstwissenschaftlerinnen als «Paranoide» tätig, die sich im Queering von Kunst_Geschichte_Wissenschaft mit der Beforschung von Macht- und Gewaltverhältnissen sowie Wissens- und

Affektkonstellationen beschäftigen. Tom Holert etwa verweist zum 50jährigen Jubiläum in seinem *kritische berichte*-Beitrag «Kritische Kommunikation statt Kritik-Kommunikation» auf Sedgwick und plädiert für die Durchdringung von paranoiden Kritik und reparativen Praxen gemäß den «paranoiden Erfordernissen [...] nicht-paranoiden Wissens».⁵

Einen weiteren Anknüpfungspunkt stellt der erste Queerness-Debattenbeitrag von Susanne Huber und Daniel Berndt dar, der anhand gut ausgewählter historischer Positionen einen reflektierenden Einblick in «Queere Ansätze in der Kunstgeschichte» gibt und «für eine Praxis des undisziplinierten Denkens und Lernens» plädiert.⁶ Zum einen charakterisieren die Autor:innen «Queerness als Gefühl der Verbundenheit, Solidarität und soziales Potential» als Ausgangspunkt, um Machtverhältnisse sicht-, artikulier- und kritisierbar zu machen.⁷ Zum anderen müsse ein «desire to create new contexts» Teil einer queeren Kunstgeschichte sein.⁸ Diesen Gedanken möchten wir mit unserem Augenmerk auf reparative Praxen, die ein solches Begehren darstellen können, weiterführen und uns – als kleinen Kontrapunkt zum ersten Debattenbeitrag – direkt auf künstlerische Arbeiten beziehen. Ganz unmittelbar thematisieren die uns hier interessierenden Fotografien auch Raumpraxen, die im Mittelpunkt des zweiten Queerness-Debattenbeitrags von Stefan Gruhne stehen.⁹ Dass Raumpraxen als «Gedächtnis- und Gefühlsspeicher», so Gruhne, fungieren können, kann (kunst-)wissenschaftlich nicht als wichtig genug erachtet werden.¹⁰ Speicherfunktionen lassen sich zudem auf entsprechende Aspekte des Dokumentierens, des (Nicht-)Speicherns und (Nicht-)Archivierens in Fotografien rund um Fühlen, Denken und Handeln anwenden. Darüber hinaus sind Überlegungen und Forderungen des Reparativen in den Kunst- und visuellen Kulturwissenschaften in jüngster Zeit verschiedentlich benannt worden, meist im Feld von Dekolonisierung, aber auch in dezidiert intersektionalen und explizit queer(end)en Perspektivierungen. Aufgrund der Wichtigkeit dieser Positionierungen seien einige aktuelle Beispiele angeführt: Kader Attia etwa schrieb als Kurator der 12. Berlin Biennale 2022 der Kunst nicht nur das «Potenzial zur Selbstermächtigung» zu, sondern auch dasjenige, die Gegenwart zu «dekonstruier[en]», «um sie zu reparieren, sie weiterzuentwickeln und neue Formen ihrer Interpretation zu finden».¹¹ In der 2022/23 im Martin-Gropius-Bau in Berlin präsentierten Ausstellung *YOYI! Care, Repair, Heal* ging es um die Sichtbarmachung von Indigenem Wissen und dessen reparative Wirkmacht in aktuellen Ungleichheitsverhältnissen.¹² Im Kontext von Klimakrise und Klimaungerechtigkeit arbeitet Katrin Köppert 2022 in ihren Analysen von Fotografien aus der Demokratischen Republik Kongo, die sich mit der Bergbauindustrie (namentlich Uran und Cobalt), dekolonialer Ökologie, Elektromobilität und Digitalität auseinandersetzen, mit «reparative readings» und plädiert für eine «cultivation of affect».¹³ Von Queer of Color-Kritik in der Kunst und Fragen der Orientierung in Sinne von Sara Ahmed handelt 2023 die Dissertation von Rena Onat, die sich für Reorientierungen hin zu reparativen Praxen ausspricht, was sie anhand zeitgenössischer Arbeiten mit Blick auf Strategien des Überlebens detailliert untersucht.¹⁴ Auch Barbara Paul betont 2023 im Kontext von Inter* und der Kunst von Ins A Kromminga die Bedeutung des Reparativen als «lebenserhaltende» Praxis, indem in das Bilderrepertoire vergangener Jahrzehnte und mehr noch Jahrhunderte und in die dort anzutreffende «versteckte Gewalt» interveniert wird.¹⁵

Lachen als reparative Praxis, Lachen als Queering. *Laughing Inverts* (2015) von Lena Rosa Händle

Mit dem Künstler:innenbuch *Laughing Inverts* aus dem Jahre 2015 hat Lena Rosa Händle, in Wien lebend, ein eigenes und eigensinniges visuelles Archiv erarbeitet.¹⁶ Dieses Archiv handelt vom Lachen – von einem Lachen, das nicht mit Humor zu verwechseln ist, sondern als eine körperliche Handlung und Haltung verstanden werden kann. Lachen beruht zumeist auf einem denormalisierenden Impuls und vermag insofern, politisches Potenzial zu entwickeln. Im Fall von *Laughing Inverts* sind dies normativitäts- und binarismuskritische visuelle Aussageformationen rund um Geschlecht, Sexualität und Begehren: intervenierend, widerständig und transgressiv, reparativ und queerend. Eine wichtige Prämisse bildet aus unserer Sicht hierbei die Performativität von Körpern und, wie Sedgwick detailliert darlegt, die von Wissen samt damit verknüpfter Effekte und Affekte, Reflexivität und Relationalität. Sedgwick betont, dass reparative Praxen oft auf «versteckte Gewalt», die es zu «enthüllen» gilt, abzielen würden, dass es in diesem Kontext um ein «Überlebensprojekt» gehe und «wie es dem Selbst und den Gemeinschaften gelingt, Nahrung aus den Objekten einer Kultur zu ziehen – selbst aus einer Kultur, deren erklärtes Begehren es häufig war, sie nicht zu nähren».¹⁷ Bei diesen «neuen», reparativen Aushandlungen als (über-)lebenserhaltende Bestrebungen sind Prozesse der Resignifizierung bedeutsam, die das Visuelle ebenso wie die zugehörigen Rahmungen umfassen. Nach José E. Muñoz handelt es sich bei reparativen Praxen vor allem um «a resource to imagine something else».¹⁸

Im silberfarbenen Einband im Format 24 × 16,4 cm entfaltet sich mit *Laughing Inverts* in den Händen beim Um-, Weiter- und Durchblättern auf 200 Seiten eine Abfolge von Fotografien. Mit direktem Bezug zum Begriff «Inverts» setzt das Buch auf dünnem Papier mit schwarz-weißen, «invertierten Kopien von Fotografien» ein, die für ein ««Umdrehen» und «das Innere nach außen [K]ehren»» stehen.¹⁹ Damit wird das Thema zunächst ästhetisch-medial eingeführt, bis auf Seite 13 der Name der Künstler:in und der Buchtitel aufscheinen, gefolgt von weiteren invertierten Fotografien. Ab Seite 25 beginnt auf dickerem Papier der Hauptteil mit Farbfotografien (bis Seite 184).²⁰ Es wird rasch deutlich, dass es sich bei den titelgebenen «Inverts» oder Invertierten auch hier um eine überholte Bezeichnung für queere Menschen handelt, die visuell sehr divers repräsentiert werden. Für Händles Fotografien ist insgesamt kennzeichnend, dass sie eine gelebte Realität im Sinne von Nähe dokumentieren und fast so etwas wie Teilnahme ermöglichen. Die Perspektivierung des «Laughing» ist so angelegt, dass die Körper überwiegend in Prozessen des Lachens zu sehen gegeben werden, ohne in die Kamera zu blicken. Keine Person wird – wie ansonsten oft zu beobachten ist – ausgelacht und auf diese Weise diskriminiert. Stattdessen treffen wir mit den einzelnen *Laughing Inverts*-Fotografien im Feld des Lachens auf eine Umkehrung, die durchweg positiv rezipierbar ist und die als reparative Praxis wahrgenommen werden kann.

Zwei Doppelseiten des Buches seien herausgegriffen: Beispiel 1 (Abb. 1) gibt links eine Person zu sehen, in Sportkleidung auf einem Stuhl sitzend, die Hände leicht erhoben und zu Fäusten geballt und mit einem Lachen im Gesicht.²¹ Dieses lässt sich als ein freudiges, einen befriedigenden Gedanken oder einen Erfolg begleitendes Lachen deuten. Als Betrachtende können wir an dieser narrativ zwar nicht näher ausgestalteten Handlung trotzdem sehend teilhaben. Im Kontext von Queerness erscheint Beispiel 2 (Abb. 2) inhaltlich paradigmatisch:²² ein sich über die Doppelseite



1 Lena Rosa Händle: *Laughing Inverts*, 2015, Künstler:innenbuch, [S. 42]



2 Lena Rosa Händle: *Laughing Inverts*, 2015, Künstler:innenbuch, [S. 152–153]

erstreckendes Vorhang-Bild mit einem gold und rot schimmernden, in Faltungen drapierten Stoff mit Glamoireffekt, der an nur wenigen Stellen durch den Blick auf eine unverputzte Wand und eine rote Gitterstruktur leicht gebrochen wird. Es sind die zu sehen gegebenen Ambivalenzen von Falten, Verhüllen und Verbergen, von Glamour, Trash und einer potenziellen Aufführung, die für diese Fotografie und ihre visuell-affektive Bedeutungsproduktion als charakteristisch hervorzuheben sind. Die Arbeit operiert zudem im Austausch mit den Betrachtenden (und den weiteren Fotografien des Künstler*innenbuchs) mit der wunderbaren Option des Imaginierens von all dessen, was sich hinter dem Vorhang abspielen könnte – nicht nur, aber maßgeblich im Feld von *Laughing Inverts*.

Mit dem Lachen werden sogenannte Invertierte und vermeintliche Gewissheiten verkehrend verändert (wobei es nicht um direkte Gegensätze gehen muss), sodass das vorherrschende Bilderrepertoire und das dominante Blickregime eine ‚Reparatur‘ erfahren. Die Künstler:in bedient sich dabei «reparativer Motive und Positionalitäten» und operiert im Sinne eines Queering mit «Affekten, Ambitionen und Risiken» oder, mit Händles Worten, stellt eine «queere lachende Haltung» zur Diskussion.²³

«Acts of Resistance and Repair.»²⁴ *Acts of Appearance, Untitled 5* (seit 2015) von Gauri Gill

Die indische Künstlerin Gauri Gill dokumentiert in der Serie *Acts of Appearance* (seit 2015) Bevölkerungsgruppen der ländlich-verarmten Gegend Jahwar im indischen Bundesstaat Maharashtra: Alltagssituationen und Porträts von Menschen in zuweilen kargen Landschaften oder inmitten des Dorfgeschehens. In der im Folgenden im Fokus stehenden Fotografie *Untitled 5* (Abb. 3) geht es um reparative Strategien, die nach den Möglichkeiten des Überlebens fragen. Im Zentrum steht die Verhandlung von anachronistischen visuellen Strategien und Zeitlichkeiten – und zwar über die Sichtbarmachung und Kritik von Machtstrukturen und deren binäre Logik hinaus.²⁵ Sedgwick bereits für Händles Fotografien relevanter und weiter oben zitierter Gedanke zum Verhältnis des Selbst, der Gemeinschaften und der aus den Objekten einer Kultur zu ziehenden ‚Nahrung‘ stellt dabei den Ausgangspunkt der Analyse dar.²⁶

Zu sehen ist eine alltägliche Situation: Zwei weiblich gelesene Personen haben sich an einer Wasserstelle versammelt. Vorne im Bild blickt eine sitzende, ältere Person auf die Wasserpumpe. Eine danebenstehende Person betätigt den Hebel, sodass Wasser in die dafür vorgesehenen Behälter fließt. Etwas im Hintergrund steht eine dritte männlich gelesene Person und betrachtet das Geschehen. Dahinter öffnet sich eine trockene Wüstenlandschaft, die durch einen gleichmäßig blauen Himmel begrenzt wird. Im Dunst des Horizonts sind vage Gebirgsketten auszumachen. Eine alltägliche Situation also? Nur beinahe, denn die drei Protagonist:innen sind maskiert. Die Maske der im Vordergrund sitzenden Person ist von tiefen Falten geprägt, ihr fortgeschrittenes Alter wird dadurch augenscheinlich zur Aufführung gebracht. Die pumpende Person trägt auf ihrer Maske weiblich gelesene Gesichtszüge, was sie in ihrer vergeschlechtlichten Performanz als Frau ins Bild rückt. Die Person im Hintergrund hat eine Kuhmaske angelegt. Die Kategorien Alter, Geschlecht und ‚mehr-als-menschlich‘ machen die Protagonist:innen zu anonymisierten Vertreter:innen der Dorfgemeinschaft. Zugleich werden hybride Identitäten zwischen menschlichen und mehr-als-menschlichen Wesen, Körpern und Objekten, Alter und Geschlecht entworfen.

Masken von Gottheiten und Dämonen sind fester Bestandteil der kunsthandwerklichen Tradition der Indigenen Adivasi-Gemeinschaften der Kokna und Warli im



3 Gauri Gill: *Acts of Appearance, Untitled 5*, seit 2015, Archivpigmentdruck, 61 × 40,6 cm

indischen Maharashtra: Die Pappmaché-Masken werden in Vorbereitung des jährlich stattfindenden Bohada-Festes gefertigt.²⁷ Gill knüpft an diese Tradition der rituellen Masken an, indem in Kollaboration mit den Brüdern Subhas und Bhagvan Dharma Kadu und mit der Dorfgemeinschaft gemeinsam Masken entwickelt werden, die anstelle von Mythologien Alltagssituationen wiedergeben – das alternde Gesicht tritt an die Stelle einer Gottheit.²⁸ Diese kollaborative Herangehensweise in Form der Zusammenarbeit mit lokalen Kunsthandwerker:innen oder Künstler:innen – hier mit den Adivasi-Gemeinschaften der Kokna und Warli – stellt eine grundlegende Arbeitsweise von Gill dar.²⁹ Das traditionelle Handwerk wird durch diese Praxis in einen anderen Zusammenhang transferiert. Zum einen wird anstelle des Überirdischen nunmehr das Alltägliche zu sehen gegeben, was anachronistische Zeitlichkeiten, die den Masken eingeschrieben sind, evozieren kann. Zum anderen werden die Masken in Fotografien inszeniert, die neue Erzählungen und produktive Störungen im Sinne eines feministischen Spekulierens hervorbringen. Gill nimmt folglich eine Hinwendung zum Hier und Jetzt vor, zu den gegenwärtigen Lebensweisen, die oft auch ein Überleben beinhalten. Diese Verschiebungen produzieren Ambivalenzen. Es wird vor allem Indigenes Wissen sichtbar gemacht. Zugleich werden die Protagonist:innen durch die Masken unsichtbar gemacht und veranschaulichen doch eine Vielheit. Daher kann von reparativer Sichtbarmachung und Sichtbarkeiten gesprochen werden, die einen «schützenden» Raum markieren.

Darüber hinaus wohnt den Masken – in den rituellen Praktiken wie auch in den Fotografien – ein performatives Spiel inne, das als Reenactment existentieller Lebensweisen und -formen markiert werden kann: Marginalisierte Bevölkerungsgruppen wie die Adivasi-Gemeinschaften werden in ihren Lebensumständen und durch das traditionelle Kunsthandwerk dokumentierend und «dokumentiert» zu sehen gegeben. Die existenzielle Verwundbarkeit ihres Lebens, etwa durch Trockenheit oder durch die Beschlagnehmung von Landstrichen für den Bau von Kraftwerken, wird in Gills Arbeit ebenfalls thematisiert.³⁰ Durch ihre kollaborative Herangehensweise, die oft an ein monatelanges Zusammenleben mit den Dorfgemeinschaften gebunden ist, erweitert sich das Dokumentarische im Sinne eines «Be-Suchens» um ein «Mit-Leben». Die Zeitlichkeit und der soziale Austausch spiegeln sich formal in Gills überwiegend serieller Herangehensweise im Fotografischen entgegen der Praxis von Einzelbildern. Im Anschluss an Sedgwick stehen folglich nicht nur die «paranoide» Analyse und die Ursache von strukturellen Gewaltverhältnissen im Fokus, sondern auch das Prekäre in seiner Alltäglichkeit, das nach dem Überleben fragt und zugleich Lachen machen kann. *Acts of Appearance* macht Praxen sichtbar, die in Anlehnung an Sedgwick reparativ wirken und dadurch über repräsentationskritische Wirkungsweisen hinausgehen: Gills fotografisches Schaffen sind «widerständige» und «reparierende» Akte – wie es der Titel ihrer Einzelausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt 2022 bereits suggeriert.³¹

Resümierend lässt sich festhalten: Mit den Kurzanalysen wollten wir verdeutlichen, dass reparative Praxen zum einen darauf angewiesen sind, in diesem Sinne gelesen und erfahren zu werden. Zum anderen zielen sie darauf ab, den vermeintlichen «Common Sense» unter anderem über Pluralisierungen im Feld von Geschlecht, Sexualität und Begehren zu verunsichern und die Bereitschaft zu fördern, an einer Veränderung mitzuarbeiten. Reparative Praxen stellen keine «neue» Gegenfolie zu paranoiden Praxen dar; vielmehr reagieren sie auf deren Potenziale. Dadurch bilden sie im Sinne eines Queering weitere soziale, verbundene und mitunter gar vergemeinschaftlichte Solidaritäten innerhalb von Kunst_Geschichte_Wissenschaft. Somit sind Wissenschaftler:innen stets zu einem kritischen, selbstreflektierenden und eben auch reparativen Queer*ing herausgefordert – mit dem Bestreben, ein entsprechend verändertes queer(end)es Wissen, Archivieren und Imaginieren, Verkörpern und Fühlen zur Diskussion zu stellen. Ästhetisch-mediale Argumentationen operieren etwa, wie die zwei Analysebeispiele veranschaulichen, mit Reenactment und Lachen als Verfahrensweisen, die in Ordnungen zu intervenieren und strukturell widerständig zu wirken vermögen, sowie mit eigensinnigen Ausformulierungen des Dokumentarischen. Gerade das Künstlerisch-Dokumentarische ermöglicht, Prekäres lustvoll sichtbar zu machen, Affizierungen, Utopien und Allianzen zu provozieren – und Anderes mehr. In diesem Zusammenhang ist an Donna Haraway und ihr Plädoyer, «die Werkzeugkiste offener zu halten», zu erinnern, um weiterhin gemeinsam an einem Queering zu arbeiten.³² Dieses Arbeiten wird, wie Lauren Berlant wenige Monate nach dem Tod von Sedgwick mit Blick auf «reparative desire» und die Frage «What Survives» notiert, wesentlich vom Umgang mit reparativen Praxen und damit verwobenen Affekten, Bedeutungen, Imaginationen und Visionen bestimmt, von «the unclarity of what repair would fix, how it would feel as process and telos, and whether it would be possible, desirably, or worth risking».³³ Schließlich findet sich bei Berlant zumindest noch eine, wenn auch, wie hinzuzufügen wäre, relationale Gewissheit, nämlich, dass «repair» «is never completed».³⁴

Anmerkungen

- 1 Redaktion der kritischen berichte/Vorstand des Ulmer Vereins: Kunstgeschichte kommunizieren. Editorial, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 2–5, hier S. 5. – Angemerkt sei, dass vor allem in den 1990er Jahren von den jährlich erscheinenden vier Heften der *kritischen berichte* stets ein Heft der feministischen Kunstwissenschaft (mit jeweils spezifischem Thema) gewidmet war.
- 2 Die interdisziplinär zusammengesetzte AG interessiert sich «für die queer(end)en – d. h. normativierende Bedingtheiten und Effekte überschreitende – Potenziale visueller und intermedialer Kulturen.» Wir befassen uns insbesondere «mit (trans-/multi-/medialen) Imaginationen, Vorstellungen, Verkörperungen, Inszenierungen, Affekten, Bildern, Bedeutungen, Symbolen und Konstruktionen von Geschlecht, Sexualität und Begehren, die unter spezifischen historischen und politischen Bedingungen in der Gesellschaft entstehen und zirkulieren.» Vgl. Queering. Visuelle Kulturen & Intermedialität, in: <https://www.fg-gender.de/ag-queering-visuelle-kulturen-intermedialitaet/>, Zugriff am 03.04.2023.
- 3 Eve Kosofsky Sedgwick: Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen (engl. 2003), in: Angelika Baier u. a. (Hg.): Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie, Wien 2014, S. 355–399, hier S. 355.
- 4 Ebd., S. 356.
- 5 Sedgwick, zitiert in Tom Holert: Kritische Kommunikation statt Kritik-Kommunikation, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 46–51, hier S. 50.
- 6 Susanne Huber/Daniel Berndt: A desire to create new contexts. Queere Ansätze in der Kunstgeschichte, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 1, S. 66–78, hier S. 76; vgl. ebd., S. 71 auch „eine Form des undisziplinierten [...] Forschens“ (Herv. i. Orig.).
- 7 Ebd., S. 76.
- 8 Lauren Berlant und Michael Warner zitiert in: ebd., S. 76.
- 9 Stefan Gruhne: Queere Raumpraxis: Das Forum Queeres Archiv München als Gedächtnis- und Gefühlsspeicher, in: kritische berichte 51, 2023, Nr. 2, S. 108–114.
- 10 Ebd., S. 108.
- 11 Kader Attia: Einführung, in: 12. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst. Still Present!, Ausst.-Kat., Berlin, Berlin Berlinale für zeitgenössische Kunst 2022, S. 20–41, hier S. 40.
- 12 Wir verwenden die Schreibweise «Indigenen», um zu markieren, dass es sich um eine soziale Konstruktion handelt. Vgl. u. a. https://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/programm/2022/yoyi-care-repair-heal/rosenthal_museumsjournal.html, Zugriff am 03.04.2023.
- 13 Katrin Köppert: Cultivating Affect: Reparative Readings against Climate Change's *White Sentiment*, in: Jakob Claus/Petra Löffler (Hg.): Records of Disaster: Media Infrastructures and Climate Change, Lüneburg 2022, S. 137–150, hier S. 137.
- 14 Rena Onat: Queere Künstler_innen of Color. Verhandlungen von Disidentifikation, Überleben und Un-Archiving im deutschen Kontext, Bielefeld 2023 (im Druck), S. 285–288.
- 15 Barbara Paul: *What is queer today is not queer tomorrow*. Die Installation *Ahnen* (2014) von Ins A Kromminga und queering Kunstwissenschaft, in: Lisa Hecht/Hendrick Ziegler (Hg.): *Queerness in der Frühen Neuzeit?*, Wien/Köln 2023, S. 37–58, hier S. 53.
- 16 Lena Rosa Händle: *Laughing Inverts*, Heidelberg/Berlin 2015; vorausgegangen sind 2006–2010 Fotografien und 2011 ein auf 24 Exemplare limitiertes Künstler:innenbuch.
- 17 Sedgwick 2014 (wie Anm. 3), S. 356–357, S. 395, 380.
- 18 José Esteban Muñoz: *Race, Sex, and the Incommensurate*. Gary Fischer with Eve Kosofsky Sedgwick, in: Lauren Berlant (Hg.): *Reading Sedgwick*, Durham 2019, S. 152–165, hier S. 160. Vgl. auch Anja Michaelen: Sedgwick, Butler, Mulvey: Paranoide und reparative Perspektiven in Queer Studies und medienwissenschaftlicher Geschlechterforschung, in: Manuela Günter/Annette Keck (Hg.): *Kulturwissenschaftliche Perspektiven der Gender Studies*, Berlin 2018, S. 97–116, hier S. 114.
- 19 Lachen, Fotografie und Drag. Gespräch zwischen Ellen Clarke und Rosa Lena Händle, in: Händle 2015 (wie Anm. 16), o. S.
- 20 Das Buch enthält keine Seitenzahlen; es wurde für diesen Beitrag durchgezählt. Ab Seite 187 sind drei Texte zur Arbeit abgedruckt.
- 21 Händle 2015 (wie Anm. 16), [S. 42].
- 22 Ebd., [S. 152–153].
- 23 Sedgwick 2014 (wie Anm. 3), S. 395; Clarke/Händle 2015 (wie Anm. 19), o. S.
- 24 So der Titel der Einzelausstellung zu Gauri Gill in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (13.10.2022–08.01.2023).
- 25 Vgl. Michaelen 2018 (wie Anm. 18), S. 99.
- 26 Vgl. Sedgwick 2014 (wie Anm. 3), S. 395.
- 27 Vgl. Jisha Menon: Performance und Prekarität in Gauri Gills *Acts of Appearance*, in: Esther Schlicht (Hg.): *Acts of Resistance and Repair*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle, Heidelberg 2022, S. 237–245, hier S. 238.
- 28 Vgl. ebd., S. 238.
- 29 Vgl. hierzu auch die Serie *Fields of Sight* (seit 2013), an der Gill in Kollaboration mit dem Künstler Rajesh Vangad arbeitet.
- 30 Vgl. <https://www.bpb.de/themen/asien/indien/44424/indiens-bedrohte-ureinwohner/>, Zugriff am 28.04.2023.
- 31 Vgl. https://www.schirn.de/ausstellungen/2022/gauri_gill/, Zugriff am 27.04.2023.

32 Donna Haraway: Wir sind immer mittendrin, in: Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt/New York 1995, S. 98–122, hier S. 108.

33 Laurent Berlant/Lee Edelman: What Survives, in: Lauren Berlant (Hg.): Reading Sedgwick, Durham 2019, S. 37–62, hier S. 41.

34 Ebd., S. 42.

Bildnachweise

1 Händle 2015 (wie Anm. 16), S. 42 und mit freundlicher Genehmigung der Künstler:in

2 Ebd., S. 152–153 und mit freundlicher Genehmigung der Künstler:in

3 Schlicht 2022 (wie Anm. 27), S. 52