

Biennale

Der maternale Blick und queere Diaspora-Ästhetik

Biennale Arte 2024. Foreigners Everywhere. Venedig, Giardini und Arsenale, 20.4.–24.11.2024. Katalog hg. v. Adriano Pedrosa. Venedig, Edizioni La Biennale di Venezia 2024. 2 Bde., 670 S., ca. 1000 Abb. ISBN 978-88-3665-773-5. € 85,10

Julie Mehretu. Ensemble. Venedig, Palazzo Grassi, Pinault Collection, 17.3.2024–6.1.2025. Katalog hg. v. Caroline Bourgeois. Venedig, Marsilio Arte 2024. 448 S., 150 Farbabb. ISBN 979-125-463175-1. € 45,00

Dr. Sarah Hegenbart
TU München
sarah.hegenbart@tum.de

Der maternale Blick und queere Diaspora-Ästhetik

Sarah Hegenbart



Begrüßt von Yinka Shonibares geflüchtetem Astronauten treten wir ein in ein Geflecht aus grauen Kunstfasern. Diese sind mit Haken und Schnallen so an die Decke des Ausstellungsraumes befestigt, dass sich eine zeltartige Struktur ergibt. Im Zusammenklang mit den vier toskanischen Säulen, um die das Geflecht herum gespannt ist, ergibt sich eine hybride Raumstruktur, die gleichsam als Symbol für das Thema der Biennale stehen könnte: der Transfer von symbolischen Formen in verschiedene diasporische Communities. | Abb. 1 | Fragen des Transfers mit Bezug auf globale Modernismen wurden in den letzten zehn Jahren nicht nur intensiv in der Forschungsliteratur (z. B. Christian Kravagna, *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin 2017), sondern auch in Ausstellungsprojekten (z. B. Sammlungsneupräsentationen im Rahmen des Verbundprojekts *Museum Global*) thematisiert.

Nun blickte die Biennale auf den Formentransfer aus der Perspektive einer queeren Diaspora. David L. Eng beschreibt diese als „a concept providing new methods of contesting traditional family and kinship structures – of reorganizing national and transnational communities based not on origin, filiation, and genetics but on destination, affiliation, and the assumption of a common set of social practices or political commitments“ (Transnational Adoption and Queer Diasporas, in: *Social Text* 76, Vol. 21, No. 3, Fall 2003, 1–37, hier 4. Lange Zitate wurden in englischer Sprache gelassen, aber Kurzzitate werden im Folgenden aus Gründen besserer Lesbarkeit von der Rezensentin ins Deutsche übersetzt).

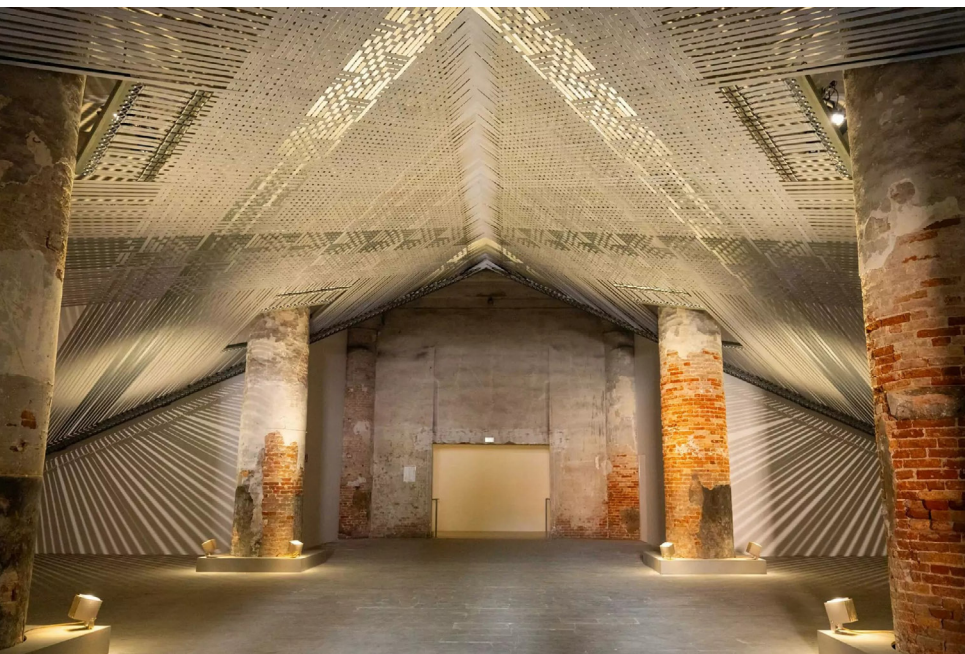
Aufgrund dieser Perspektivierung bietet sich ein Vergleich mit der Ausstellung „Julie Mehretu: Ensemble“ an, die in etwa zeitgleich mit der Biennale stattfand.

Anstelle einer Solo-Retrospektive entschied sich Mehretu zusammen mit Künstler*innen, mit denen sie eng zusammenarbeitet, eine non-linear und dialogisch angelegte Ausstellung zu realisieren. Daher lud sie zu der von Caroline Bourgeois, der leitenden Kuratorin der Sammlung Pinault, organisierten Ausstellung Nairy Baghramian, Huma Bhabha, Robin Coste Lewis, Tacita Dean, David Hammons, Paul Pfeiffer und Jessica Rankin ein. Ein Teil dieser Ausstellung wandert vom 10. Mai bis zum 12. Oktober 2025 nach Düsseldorf ans K21. Die Relevanz von Queerness für das Verständnis von Diaspora betont der Architekturhistoriker Lawrence Chua in einem Interview, das in dem die Ensemble-Ausstellung begleitenden Katalog abgedruckt ist: „This brings us back to the topic of queerness; perhaps one of the things our experiences of diaspora bring to an understanding of the modern is that they queer the definition of modernism. I think of queerness as a thing that is intrinsic to our understanding of diaspora if not the conventional definition. It is this thing that contradicts the ideas of success, of reproduction, of family, of creating a new generation through biology in a new place, but is much more about creating bonds that exceed it.“

(Kat. Julie Mehretu. Ensemble, 359; im Folgenden abgekürzt als MK).

Seltsame Fremde

Diese Sichtweise auf Diaspora-Ästhetik, die sich durch Queerness definiert, vertritt Adriano Pedrosa, der sich als erster Kurator der Biennale offen als queer identifiziert (vgl. Kat. Biennale Arte. Foreigners Everywhere, 55; im Folgenden abgekürzt als BK). Mit der Biennale beabsichtigte Pedrosa, eine Ausstellung voller „foreign, strange, uncanny, and Queer sort of beauty“ (BK, 56) zu präsentieren. Dieses Vorhaben wird in dem der Biennale ihren Titel gebenden Kunstwerk *Stranieri Ovunque – Foreigners Everywhere* von Claire Fontaine zum Thema gemacht. Insbesondere interessiert sich Pedrosa für das Beziehungsgeflecht zwischen dem Subjekt des „straniero“ oder der „straniera“, den Fremden, und verwandten Subjekten. Etymologisch ist der Begriff „straniero/straniera“ eng mit dem Begriff des „Seltsamen“ („strano“) verwandt. Rekurrierend auf das *American Heritage* und das *Oxford English* Wörterbuch argumentiert Pedrosa, dass „seltsam“ auch die grundlegende Bedeutung von „queer“ sei (BK, 69).



| Abb. 1 | Mataaho Collective, Takapau, 2022. Installation. Polyester-Hi-Viz-Zurrgurte (6 km), Schnallen aus rostfreiem Stahl, 480 Karabinerhaken und 960 J-Haken. Venedig, Biennale 2024. © Mataaho Collective ↗

Dementsprechend stehe nicht nur das fremde Subjekt, sondern auch das queere Subjekt im Fokus der Ausstellung, womit er diese nicht nur in Bezug zu seiner eigenen Erfahrungswelt setze, sondern auch diejenigen miteinbeziehe, die „excluded, sidelined, or marginalised from the primary narratives of contemporary and modern art and culture“ (BK, 69) seien. Ähnliche Subjekte seien der „outsider artist“, der „self-taught artist“ und die sogenannten *artista popular* in Brasilien und Südamerika (vgl. BK, 69). Damit wird allerdings eine Vielzahl an unterschiedlichen Erfahrungswelten auf nicht unproblematische Weise unter einem Schlagwort subsumiert. Pedrosa, der als künstlerischer Leiter des São Paulo Museum of Art (MASP) großes Renommee für die *Histórias*-Ausstellungen erlangte, die sich jährlich einer neuen Geschichte wie der feministischen (2019) oder der brasilianischen (2022) gewidmet haben, knüpft mit der Biennale somit an ein größer angelegtes Projekt an. Insbesondere die vielbesprochene Ausstellung *Afro-Atlantic Histories* (2018) scheint eine Art Blaupause für diese Biennale gebildet zu haben.

Frauenbündnisse

Zunächst noch einmal zurück unter das Zeltdach der Installation „Takapau“ (2022), mit der diese Rezension begann. Hierbei handelt es sich um eine Arbeit des maorischen Mataaho Collective, das dafür mit dem „Goldenen Löwen“ ausgezeichnet wurde. Die vier Maori-Frauen Bridget Reweti, Erena Baker, Sarah Hudson and Terri Te Tau beziehen sich mit dem Titel dieser Installation nicht nur auf traditionelle Maori-Kosmologien, sondern auch auf einen ganz konkreten Gegenstand: auf die in Geburtszeremonien zum Einsatz kommenden Matten, die symbolisch für den „Moment der Geburt“ stehen. Dieser Augenblick der Geburt stellt einen emanzipatorischen Akt dar, der die der Frau innewohnende Kraft zum Ausdruck bringt. Die in Malaysia geborene und in die USA immigrierte Autorin Shirley Geok-lin Lim betont, dass dieser Moment aber auch identitätsstiftend für den Zusammenhalt von Frauen sei und eine zentrale Rolle in weiblichen Erinnerungsprozessen spiele: „Inasmuch

as women see themselves living in or supported by women’s communities, among the earliest of these communities are those formed by mothers, sisters, aunts, and peers. Birth is one of several moments in which the transmission of a female legacy is strongly apparent.“ (Memory and the New-Born: The Maternal Imagination in Diaspora, in: *This Bridge We Call Home: Radical Visions for Transformation*, hg. v. Gloria E. Anzaldúa und AnaLouise Keating, London 2013, 208–222, hier 219).

Die besondere Rolle von Frauenbündnissen spiegelt sich in kollektiv und partizipativ entstandenen Werken wider, wobei sich viele dieser Arbeiten darin ähneln, dass sie auf verschiedene Stoffmaterialien gestickte Alltagsszenen darstellen. Exemplarisch können an dieser Stelle die Arbeiten der chilenischen Kollektive Bordadoras de Isla Negra und Arpilleristas genannt werden. Alltagsszenen, die sich im chilenischen Küstenort Isla Negra abspielen, sind auf der zwei Mal sieben Meter großen bestickten Leinwand von Bordadoras de Isla Negra zu sehen. Während dieses Kollektiv bis 2016 gemeinschaftlich gearbeitet hat, bleibt unklar, wer die Stickereien – ebenfalls Darstellungen von Alltagsszenen wie dem Spazierenfahren eines Babys im Kinderwagen oder dem Bewässern eines Parkstücks – des anderen Kollektivs angefertigt hat.



| Abb. 2 | Güneş Terkol, A song to the World-2, 2024. Stickerei auf Stoff, 198 × 321 cm. Venedig, Biennale 2024 ↗

Der Name Arpilleristas, der dem anonymen Kollektiv verliehen wurde, leitet sich von den Arpilleras ab, womit von Frauengruppen gemeinschaftlich gestickte Bilder bezeichnet werden, die während der Militärdiktatur von Augusto Pinochet populär waren und dazu dienten, bei Verkäufen ins Ausland finanzielle Einnahmen für die chilenische Bevölkerung zu erwirtschaften. Vermutlich kamen die Arbeiten der Arpilleristas auch durch eine solche Transaktion in den 1980er Jahren in die USA, wo sie nun zur Sammlung des El Museo del Barrio in New York gehören.

Die in Istanbul lebende Künstlerin Güneş Terkol verfolgt mit ihren Stickereien, die globale Krisen wie den Krieg in der Ukraine aufgreifen, einen partizipativen Ansatz. Ausgangspunkt dafür sind feministische Workshops, die als Plattform für einen Austausch über gegenwärtige Krisen und Missstände fungieren. Die im Rahmen dieser Workshops formulierten Erzählungen bindet Terkol dann in ihre Arbeiten ein. Die in Venedig gezeigte Arbeit | Abb. 2 | greift dabei ortsspezifisch auf eine Szene zurück, die zehn auf drei Gondeln verteilte, stehende Frauen darstellt, die wie Sprechblasen arrangierte Ballons halten, auf denen bestimmte Anliegen, wie beispielsweise Freiheit für die Ukraine, mitgeteilt werden. Mit dieser Auseinandersetzung mit Bündnissen und partizipativen Arbeiten, die auch auf der *documenta fifteen* behandelt wurden (vgl. den Beitrag von Eva Blüml in der vorliegenden Ausgabe, 287ff. ↗), verdeutlichen diese Exponate der Biennale exemplarisch, dass eine queere Diaspora, wie David L. Eng (2003, 4) sie definiert, sich durch das Neuorganisieren von nationalen und transnationalen Gemeinschaften in Hinblick auf gemeinsame soziale Praktiken und politische Überzeugungen konstituiert.

Für die Kunstwissenschaft hat vor allem Kobena Mercer das Konzept der Diaspora anwendbar gemacht. Anstelle von Mercers grundlegendem Aufsatz zur Diaspora-Ästhetik enthält der Ausstellungskatalog dessen Text „Art History After Globalization: Formations of the Colonial Modern“, der ebenso wie „Diaspora Aesthetics“ ursprünglich als eigenes Kapitel in dem Band *Travel & See. Black Diaspora Art Practices*

since the 1980s (Durham/London 2016) erschien. Dabei prägte insbesondere die von Mercer als Merkmal der Diaspora beschriebene Dialektik des „interactive back-and-forth“, das Aufgreifen und In-Bezug-Setzen verschiedener künstlerischer Formen, das Ausstellungskonzept der Biennale (243).

Dialogizität im Palazzo Grassi

Realisiert wurde das dialogische Konzept auch im Palazzo Grassi durch Mehretus Entscheidung, sieben Künstler*innen einzuladen, mit denen sie in den letzten Jahren eng zusammengearbeitet hat. Einer von ihnen ist David Hammons. Seine Arbeit *Oh say can you see* (2017) | Abb. 3 | – der Titel rekurriert auf die erste Zeile der Nationalhymne der USA – ist eine zerlöcher- te und zerfaserte Version von Hammons ikonischer



| Abb. 3 | David Hammons, *Oh say can you see*, 2017. Stoff, zwei Metalltüllen, 242,6 × 154,2 cm. Kat., S. 101
© David Hammons; Bonn, VG Bild-Kunst 2025



| Abb. 4 | Julie Mehretu, *Black City*, 2007. Tusche und Acryl auf Lw., 305 × 489 cm.
© Julie Mehretu; Fair Use 

African American Flag (1990), die die Farben der panafrikanischen Flagge auf die Strukturen der Fahne der Vereinigten Staaten von Amerika überträgt. Mercer interpretiert Hammons' Flagge als Zeichen der Identifikation mit der Schwarzen Diaspora. Fast alle der von Mehretu ausgewählten Künstler*innen haben selbst Diaspora-Erfahrung. Der Katalog (in italienischer, französischer und englischer Sprache) enthält neben Abbildungen der in der Ausstellung gezeigten

Werke (leider ohne Beschreibungen) Interviews und Essays (von Patricia Falguières, Hilton Als, Jason Moran und Julie Mehretu selbst). Falguières beschreibt Mehretus besondere Form der Zeitlichkeit. So setze diese durch das Ineinanderrücken verschiedener Architekturen unterschiedliche Zeitebenen miteinander in Beziehung, wodurch es ihr gelinge, politische und historische Nuancen auf ihren Leinwänden neu zu erkunden: „But this temporality that she uncovers, the



| Abb. 5 | Julie Mehretu, *Ghosthymn (after the Raft)*, 2019–21. Tusche und Acryl auf Lw., 365,8 × 457,2 cm.
© Julie Mehretu; Fair Use. Kat., S. 50/51

logic of overlapping and superimposition, is also the invention of an ambiguous space, difficult to identify, from which painting emerges, an in-between space that she has explored tirelessly ever since.” (MK, 324). Die Art und Weise des künstlerischen Abarbeitens an Zwischenräumen spiegelt sich aber auf sehr unterschiedliche Weise in der Materialität der Werke wider. Während die zeichnerische Handschrift in Arbeiten wie *Black City* (2007) | Abb. 4 | und *Invisible Line (collective)* (2010–11), einer Auftragsarbeit für die Pinault Collection, noch stark durch den zeichnerischen Gestus geprägt ist und imaginäre, aber auch ortsspezifische Architekturen erschafft, bildet das vergrößerte digitale Bild das Fundament für Arbeiten wie *They departed for their own country another way* (2023) und *Ghosthymn (after the Raft)* (2019–21). | Abb. 5 | Das Arrangieren der einzelnen Exponate in einer Art und Weise, die es ihnen erlaubt, echoartig und diskursiv aufeinander zu reagieren, greift die nicht-lineare Erfahrung von Zeit in der Diaspora auf. So reagieren beispielsweise Jessica Rankins abstrahierte Erinnerungslandschaft *Or Spirit Everywhere* (2023) und Paul Pfeiffers Skulptur *Incarnator (Pam-panga)* (2018) aufeinander.


Pfeiffer, mit dem (und Lawrence Chua) Mehretu den künstlerischen „Diskursraum“ (MK, 318) Denniston Hill gegründet hat, betont, wie grundlegend die jüdische Erfahrung für das Verständnis von Diaspora sei: „There’s a level of bias in American biography as a genre favoring stories of immigration that center the US as a destination for migration from the Global South. Being involved with Torah studies for the past couple of years, I now see the term ‘diaspora’ as a repeating pattern or looping structure originating with the Torah and the narration of Jewish identity“ (MK, 356). Somit gelingt es der diasporischen Perspektive sowohl im Palazzo Grassi als auch auf der Biennale, ein neues Potential für Bündnismöglichkeiten zwischen verschiedenen Diasporen zu eröffnen. Während bei Ausstellungen wie der *documenta fifteen* akribisch nachgezählt wurde, wie viele jüdische Positionen hier vertreten waren, ist bei der Biennale bereits das Oberthema ein genuin jüdisches.

Blicke in ausgewählte nationale Pavillons

Mit ihrem kabbalistischen Raumschiff *Light to the Nations (Licht der Völker)* skizziert Yael Bartana im deutschen Pavillon, wie diese Zukunftsvisionen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens funktionieren könnten. | Abb. 6 | Nebenam im kanadischen Pavillon stellt Kapwani Kiwanga ihre afrofuturistischen Vorstellungen von der Zukunft vor, wobei sie architektonische Raumebenen ineinanderfließen lässt, um die historischen Zeitebenen neu zueinander in Beziehung zu setzen. Das Modell linearer Geschichtsschreibung wird so außer Kraft gesetzt und in diasporische Perspektiven auf Zeit transformiert. Kiwanga bezieht sich dabei auch auf die Geschichte Venedigs, womit es ihr gelingt, auch ortsspezifische Communities in die Narrative der diesjährigen Biennale zu integrieren. Dieser in die Zukunft gerichtete Blick ist charakteristisch für die maternal geprägte Perspektive der Diaspora, für die durch die Geburt der Fokus in die Zukunft verschoben wird. Durch den zukunftsweisenden Moment des neuen Lebens wird die für die in der Diaspora Lebenden typische Nostalgie durchbrochen. Denn: „The new-born is about the future, not the past“ (Lim 2013, 215).

Dieser optimistische Blick in die Zukunft wird jedoch immer wieder durch die Brutalität der gegenwärtigen Krisen gebrochen. Dies wurde beispielsweise im russischen Pavillon deutlich. Da dieser seit Beginn des Angriffskriegs auf die Ukraine nicht mehr von Russland selbst bespielt werden darf, lud Russland nun Bolivien ein, dort auszustellen – eine perfide Geste der Pseudo-Solidarisierung mit Ländern im Globalen Süden. Kuratiert wurde Boliviens erste nationale Ausstellung auf der Biennale von Esperanza Guevara, der Ministerin für Kulturen, Dekolonisation und Depatriachalisierung höchstpersönlich. Der Ausstellungstitel „Qhip Nayra Uñtasis Sarnaqapxañani“ rekurriert auf die Lebensphilosophie der Aymara, wobei diese im Kontext des von Russland zur Verfügung gestellten Pavillons wie der pure Zynismus wirkt. Denn die Aymara lehnen aus Respekt für das Territorium der Ahnen Grenzen ab und leben zwischen drei Ländern.



| Abb. 6 | Yael Bartana, *Light to the Nations*, 2022–24. Verschiedene Medien. Venedig, Deutscher Pavillon, Biennale 2024. © Yael Bartana 

Tagespolitische Krisen manifestierten sich auch im israelischen Pavillon, den die Künstlerin Ruth Patir erst öffnen wollte, wenn ein Waffenstillstand zwischen Israel und der Hamas erzielt sei und alle Geiseln der Hamas freigelassen worden seien. Durch die Glasfront konnten Besucher*innen aber zumindest einen Blick auf ein in der *(M)otherland*-Ausstellung gezeigtes Video erhaschen. Auch dieser Blick auf zerbrochene, weibliche, antike Figuren, die durch das Medium des Films revitalisiert wurden, war ein maternal-diasporischer. Hier beschäftigte sich die Künstlerin mit Hinblick auf die bei ihr prognostizierte genetische Mutation mit der Frage, ob sie selbst Kinder haben möchte. Außerdem reflektierte sie die matrilineare Ausrichtung des Judentums.

Die Thesen des Biennale-Katalogs

Der Katalog zur Biennale, der aus zwei Bänden besteht (einem Band, der Interviews, Essays sowie Kurzeinträge zu den Exponaten der Ausstellung enthält, und einem, der die Ausstellungen in den nationalen Pavillons beschreibt), trägt in gewisser Weise die Kritik an dieser Globalausstellung vor. Zwar verbleibt es im Vagen, ob diese Selbstkritik von Pedrosa so gewollt war, aber da die ausgewählten Essays alle bereits in anderen Publikationen erschienen sind und

somit im Vorfeld bereits bekannt waren, lässt sich dies zumindest vermuten.

Ranajat Guha betont das „zeitliche Dilemma“ (BK, 130) des diasporischen Subjekts, das einerseits „die Anerkennung von der Gesellschaft erlangen möchte, in die es migriert ist, wobei gerade diese Teilhabe dadurch erschwert wird, dass seine zukunftsweisenden Impulse als fremd und seine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit als Nostalgie aufgefasst werden könne“ (BK, 130). Kobena Mercer verweist auf die Schwierigkeit „eine nachhaltige Sehweise zu entwickeln, nachdem einflussreiche Arten des Sehens dekonstruiert worden seien“ (BK, 135). Naine Terena de Jesus kritisiert, dass die Kommerzialisierung indigener Kunst dazu führe, deren narrativen und sozialen Kontext zu vernachlässigen (vgl. BK, 146). Jaider Esbell, dessen kommerzieller Erfolg als indigener Künstler ihn psychisch extrem belastet hat, schlägt das Konzept von CIA „Contemporary Indigenous Art“ vor, um „Fallen wie Machtsystemen und kolonialen Konzepten eine eigene Falle zu stellen“ (BK, 150).

Luce Delire befasst sich vor allem mit (auf der Biennale zu kurz gekommener) Institutionenkritik. Wie kann die Forderung nach *representational justice* aber in Ausstellungsräumen realisiert werden, die durch die Kulturgeschichte von „cis-white patriar-

chial subjectivity“ (BK, 160) geprägt sind? Als ein cisweißer patriarchaler Raum könnte historisch auch die Ausstellungsumgebung der Biennale mit ihrem Fokus auf nationale Formen der Repräsentation verstanden werden, der Institutionenkritik sicherlich gutgetan hätte. Vereinzelt nehmen Ausstellungen in den nationalen Pavillons diese vor. So ist zum Beispiel in den spanischen Pavillon eine „migrantische Kunstgalerie“ eingezogen, um koloniale Machtasymmetrien in den Sammlungsbeständen spanischer Museen zu hinterfragen. Das kongolesische Kunstkollektiv Cercle d'Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC) thematisiert im niederländischen Pavillon extraktive Philosophien.

Ticio Escobar setzt sich im Katalog mit Kanonisierungsprozessen auseinander und kritisiert das Historisieren indigener Kunst. Damit verknüpft ist die Frage, wie durch das Konzept der queeren Diaspora Kanonisierungsprozesse, zu denen eine globale Ausstellung wie die Biennale zwangsläufig beiträgt, durchbrochen werden können. Eine Anregung dafür liefert Beate Söntgen in ihrem 2022 in *Texte zur Kunst* erschienenen Aufsatz zur Kunstgeschichtsschreibung und dem Schweigen der Archive (Auch Klio dichtet... | Über Kunstgeschichtsschreibung und das Schweigen der Archive, in: *Texte zur Kunst* 128,

Dezember 2022, 31–40). Sie schlägt vor, Saidiya Hartmans Konzept der kritischen Fabulation mit einer intensiven Faktenrecherche zu verknüpfen. Gerade diese Faktenebene kam auf der Biennale leider zu kurz, da viele der Labels so kleingedruckt waren, dass sie im Ausstellungsgewimmel unlesbar wurden. Detaillierte Kontextualisierungen der Exponate fehlen leider auch im Katalog, dessen Essayteil mit dem fundamentalen Aufsatz von Walter D. Mignolo zur Kolonialität als dunkler Seite der Moderne schließt. Bekanntlich betrachtet Mignolo dekoloniale Optionen als Strategie, um globale Zukunft zu konstruieren. Auch hierbei steht Partizipation im Zentrum: „Global futures need to be imagined and constructed through de-colonial options; that is, working globally and collectively to de-colonise the colonial matrix of power; to stop the sand castles built by modernity and its derivatives. Museums can indeed play a crucial role in the building of de-colonial futures.“ (BK, 194) Für diesen partizipativen Prozess hat die *documenta fifteen* zahlreiche Angebote gemacht, die auf der Biennale etwas zu kurz kommen. Eine Perspektive der queeren Diaspora-Ästhetik hätte aber gerade von partizipativen und relationalen Momenten, in denen sich der maternale beziehungsstiftende Blick ausdrückt, deutlich profitiert.