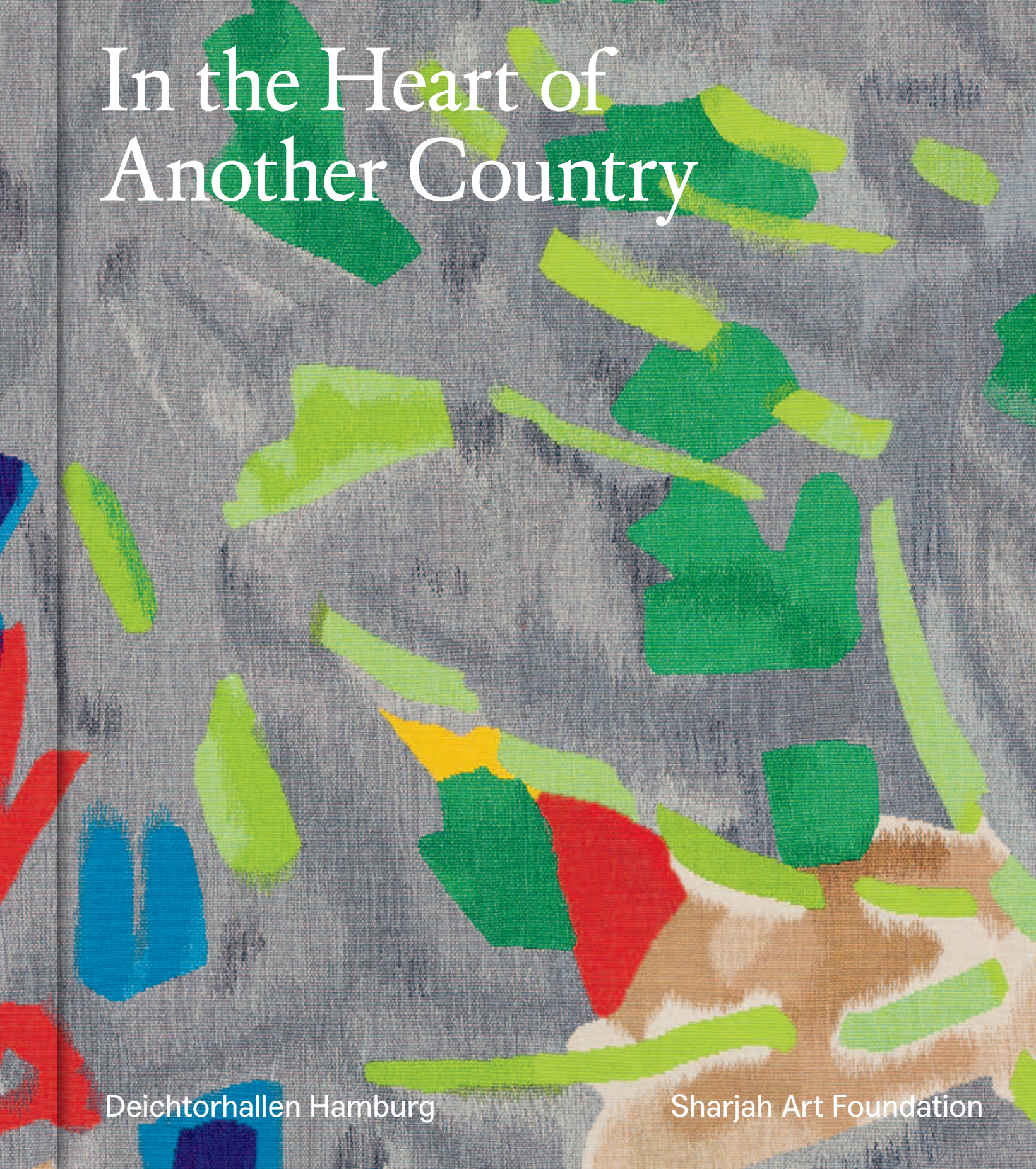


An abstract artwork featuring a grey, textured background. Overlaid on this are various brushstrokes in vibrant colors: shades of green, bright yellow, red, and blue. The strokes are of varying lengths and thicknesses, some appearing as thin lines and others as larger, more solid patches. The overall composition is dynamic and layered.

In the Heart of Another Country

Deichtorhallen Hamburg

Sharjah Art Foundation

In the Heart of Another Country

Omar Kholeif

*Transcendent waves—
Accumulating
You are a conduit to the centre of this universe
The ‘disordered individual’ transpires.
...
It’s ‘okay to feel things deeply’
...
Keep filling the black hole, keep searching outwardly, more—
— Auszug aus „Sonic Exile...“ von Blake Karim Mitchell'*

Die Lebensbedingungen des Exils

Das Exil kann als Zustand, als Lebenskonzept oder vielleicht auch als endloses Lied beschrieben werden. Die Wege des Exils haben ganze Literaturkanons hervorgebracht, von den Schriften des deutschen Kulturkritikers Walter Benjamin bis hin zu den Romanen des in Tansania geborenen britischen Schriftstellers und Literaturnobelpreisträgers von 2021 Abdulrazak Gurnah. Exil bezeichnet im Allgemeinen die Vertreibung von Personen aus ihrem Geburtsland (oder Heimatland)² und wurde in der Vergangenheit als Gefühl der melancholischen Sehnsucht wahrgenommen, wie sie Dante in seinen Versen über das Exil verewigt hat. Mit den Worten „Wie jener, dem sich bei dem nahen Anfall / Des Wechselfiebers schon die Nägel bleichen, / Ganz zittert bei des Schattens bloßem Anblick“ stellte er einen Bezug zwischen seiner Malaria-Erkrankung und seiner offiziellen Verbannung aus Florenz her.³

Seit dem 20. Jahrhundert sind Erzählungen über das Exil oft auch Berichte über eine Kultur des Konflikts. Das Individuum in Bewegung wird häufig als Flüchtling oder, in juristischen Kreisen, als Person auf der Flucht wahrgenommen, die von bestimmten Rechten wie dem Recht auf Arbeit oder Freizügigkeit ausgeschlossen ist.⁴ In der kollektiven Vorstellung kursieren unzählige – klare wie auch verschwommene – Bilder von Vertreibung. Darunter Auswanderungswellen, die ausgelöst wurden durch den Völkermord an den Armenier*innen im Ersten Weltkrieg oder den Vietnamkrieg (1955–1975). Oder Emigration infolge der Zerstreuung der Menschen aus Afrika nach dem angeblichen Ende der Kolonialherrschaft, infolge der Machtübernahme von Diktatoren, des US-Irakkriegs und der Golfkriege (1990–1991 und 2003–2011), des Bürgerkriegs im Libanon (1975–1990) oder der seit dem Palästinakrieg 1948 andauernden Vertreibung der Palästinenser*innen, die im Arabischen als *Nakba* (Verlust oder Niederlage) bezeichnet wird.⁵

Die Vereinigten Staaten – im gängigen Sprachgebrauch trotz der geografischen Ungenauigkeit des Begriffs schlicht als Amerika bezeichnet – stützen sich als Ort, als Nation auf die

In the Heart of Another Country

Omar Kholeif

*Transcendent waves—
Accumulating
You are a conduit to the centre of this universe
The ‘disordered individual’ transpires.
...
It’s ‘okay to feel things deeply’
...
Keep filling the black hole, keep searching outwardly, more—
— Extract from ‘Sonic Exile...’ by Blake Karim Mitchell'*

The Contours of Exile

Exile can be expressed as a condition, a concept, or, perhaps, as a ceaseless song. Routes of exile have formed the basis of entire canons of literature, from the writings of German cultural critic Walter Benjamin through to the 2021 Nobel Laureate for Literature, the Tanzanian-born British novelist Abdulrazak Gurnah. Exile, commonly defined as the expulsion of a person from their native country (or homeland),² was historically deemed a situation that produced melancholic longing, as memorialised in Dante’s poems of exile, which noted, ‘so ill his nails have lost all colour / trembles all over at the sight of shade’, correlating the illness of malaria with Dante’s official exile from Florence.³

The narration of exile since the twentieth century is often synonymous with a culture of conflict. The individual in movement, in motion, is often perceived as a refugee, or, in juridical spheres, as a fugitive, stripped of particular rights of work or onward mobility.⁴ In the collective imagination, one can conjure innumerable images of displacement—some more recognisable than others. Examples include emigration induced through and after the Armenian genocide during World War I, or because of the Vietnam War (1955–1975), or as a result of the dispersion of African humanity after the perceived ends of colonial rule, or in the wake of the rise of dictatorships, or because of the US-Iraq and the Gulf Wars (1990–1991 and 2003–2011), or due to Lebanon’s Civil War (1975–1990), or, the persistent displacement of Palestinians since 1948 during the Palestine War, referred to in Arabic by Palestinians as the *Nakba* (the loss or the defeat).⁵

The United States, referred to in common parlance, despite the geographic inaccuracy, as America, has been a site, a nation, built upon a contorted and conceivably analogous rhetoric as the global home to emigrés despite its violent history of settler-colonialism.⁶ Franz Kafka’s *Amerika*, Susan Sontag’s *In America* and Jim Sheridan’s feature film of the same name are but

verzerrte und dementsprechende Rhetorik, *die* weltweite Heimat von Auswander*innen zu sein, und das trotz ihrer brutalen Vergangenheit als Siedlerkolonie.⁶ Franz Kafkas *Amerika*, Susan Sontags *In Amerika* und Jim Sheridans gleichnamiger Spielfilm sind nur einige wenige Beispiele für die Darstellung der einstigen Aussichten der „imaginierten Gemeinschaften“, die von ihrem als Heimat wahrgenommenen Ort in „die freie Welt“ versetzt wurden.

Beschäftigt man sich mit den Mustern der Indigenität, wird ein zentrales Konzept erkennbar, nämlich das einer fortdauernden Kreolisierung als jener mögliche Daseinsform in der Welt, die Ausgewanderten einen Anspruch auf ihre Identität verleiht.⁷ Der haitianische Schriftsteller Edwidge Danticat, der heute in den USA lebt, hat in diesem Zusammenhang von der Möglichkeit der Haitianer*innen und anderer Schwarzer Menschen aus der Karibik gesprochen, „mobile Traditionen“ bei sich zu tragen, die ihre Existenz sichern und ihnen gleichzeitig als Schutz gegen die mögliche Auslöschung ihrer kulturellen Identität oder des Erbes ihrer gelebten Erfahrungen dienen.⁸ Als Vorreiter dieses Diskurses gilt der verstorbene Schriftsteller Sam Selvon aus Trinidad, der als Erster englische Umgangssprache in seiner Literatur verwendete, um die Verbindung zum historischen Kontext zu wahren. Abdulrazak Gurnah, der in seinen Romanen häufig die Verbindungen und Spannungen zwischen seinem Geburtsland Sansibar und Großbritannien thematisiert, geht noch weiter, indem er seine Romane auf Englisch, Arabisch und Swahili verfasst und sich weigert, nicht-englische Wörter in seinen Büchern kursiv darzustellen, weil sie in seinen Augen dadurch abgewertet würden.⁹

Das Aufkommen der postmodernen Theorie in den 1980er und frühen 1990er Jahren wurde von einer Popularisierung der postkolonialen Theorie begleitet, die in weltweiten Debatten innerhalb und außerhalb akademischer Kreise entwickelt und durch die 1978 erfolgte Veröffentlichung des Werks *Orientalismus* des 2003 verstorbenen Edward W. Said vorangetrieben wurde. In den 1980er und 1990er Jahren hielt Sails Literaturtheorie in die visuellen Künste Einzug, wie beispielsweise auf den Seiten der Zeitschrift *The Third Text*, die zum ersten Mal 1987 unter ihrem heutigen Titel erschien. *The Third Text* wurde in Großbritannien durch den minimalistischen Bildhauer, Maler und Schriftsteller Rasheed Araeen ins Leben gerufen, der später auch die Wanderausstellung *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain* kuratierte, deren erste Station 1989 die Londoner Hayward Gallery war und die für viel Gesprächsstoff sorgte.¹⁰ Parallel dazu entwickelte sich in den 1980er Jahren eine große Solidarität unter Schwarzen Kunstschaffenden in den englischen Midlands. Beispielsweise formierten sich die BLK Group und der losere, aber umfassendere Zusammenschluss des British Black Art Movement, der als Reaktion auf die US-amerikanische Black Arts Movement der 1960er Jahre galt. Künstler*innen traten als Kurator*innen auf, z. B. Lubaina Himid, die ab 1983 Ausstellungen Schwarzer Künstlerinnen an Orten in London wie dem Africa Centre, dem Battersea Arts Centre und dem Institute of Contemporary Arts organisierte.¹¹

Ein besonderes Merkmal dieser Phase des Kunstschaffens war der Glaube an ein „politisches Schwarzsein“ (Political Blackness). Dieser Oberbegriff sollte nach außen die Einheit aller nicht-weißen ethnischen Minderheiten gegen die Hegemonie des Weißseins und der Diskriminierung vermitteln.¹² Das Konzept griff auch jenseits des Atlantiks und beeinflusste den Identitätsbegriff Schwarzer US-amerikanischer Künstler*innen wie Lorraine O’Grady, die 2020 in der Einleitung zu ihren gesammelten Schriften *Writing in Space* anmerkte, sie habe den Begriff einmal verwendet, um intersektionale Gemeinschaften des Schwarzseins und der weiblichen Subjektivität zu erkunden. O’Grady plädiert für ein Bewusstsein, das viele Diasporagemeinschaften und -perspektiven miteinander verbindet. Aus ihrer Sicht bringt der Begriff des „politischen Schwarzseins“ das Konzept der „Hybridität“ klar zum Ausdruck.¹³ Homi K. Bhabha hat diesen

a few examples of the erstwhile possibility engendered for the imagined communities that are transposed from their site of perceived origin to ‘the free world’.

If one is to consider the schematics of indigeneity, there emerges a concept of significance here—of perpetual creolisation, a way of existing in the world that allows the expatriate to lay claim to their identity.⁷ Edwidge Danticat, the Haitian author, now based in the United States, has spoken of the possibility for Haitians and other Black Caribbean peoples’ potential to carry forth ‘mobile traditions’, which enable subsistence, and with that a preventative against the potential erasure of cultural identity, or the legacies of lived experience.⁸ The late Trinidadian author Sam Selvon was a progenitor of this discourse with his literary use of nonstandard English as a means of maintaining connection to a historical context. Abdulrazak Gurnah’s novels, which are often expressive of connections and tensions between Zanzibar, where he was born, and the United Kingdom, extends this, authoring novels in English, Arabic and Swahili, and declining to italicise non-English words in his books, which he intimates would denigrate them to a subaltern status.⁹

The rise of postmodern theory in the 1980s and early 1990s occurred in tandem with the popularisation of postcolonial theory, following global debates both within and outwith the formal academy, ushered in by the late Edward W. Said’s publication of *Orientalism* in 1978. In the 1980s and 1990s, Said’s literary theory expanded into the realm of the visual arts, such as in the pages of *The Third Text* journal, first published under its current banner, in 1987. *The Third Text* was founded in Britain by minimalist sculptor, painter and author Rasheed Araeen, who would go on to curate *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, a widely debated touring exhibition that began at the Hayward Gallery, London, in 1989.¹⁰ In parallel, the 1980s bore witness to the proliferation of artist-led solidarity among Black artists in the English Midlands, with the formation of the BLK Group and the looser, but broader, framework of the British Black Art Movement—perceived as a rejoinder to the American Black Arts Movement of the 1960s. Artists acted as curators, among them Lubaina Himid, who organised exhibitions of Black women artists from 1983 onwards at venues including the Africa Centre, the Battersea Arts Centre and the Institute of Contemporary Arts, all in London.¹¹

A distinctive feature of this cultural moment was a belief in ‘political Blackness’—an umbrella term that outwardly proposed to unify all of Britain’s non-white ethnic minorities against the hegemony of whiteness and discrimination.¹² The concept extended across the Atlantic, affecting the identarian positions of Black American artists such as Lorraine O’Grady, who in the introduction to her 2020 collected writings *Writing in Space* noted that she once used the term to explore intersectional communities of Blackness and female subjectivity. Arguing for a consciousness that embodies multiple diasporic communities and perspectives, O’Grady elucidates how this phrasing allows the concept of ‘hybridity’ to take shape.¹³ Hybridity, a discourse that is deployed in theories of postcolonialism, anti-racism, globalisation and multiculturalism, to name but a few examples, was most profoundly articulated by Homi K Bhabha as an ‘anxiety’-inducing field of study due to its ambiguous nature.¹⁴ To simplify, Bhabha’s suggestion has been that the ‘liminal’ nature of embodying hybridity leaves the individual subject to forms of mimicry—that the dispersed subject *when* hybrid may be perceived as prone to ambivalence regarding their difference, as opposed to forming a situated cultural knowledge about their own history as formerly colonised subjects.¹⁵

Writing these words from the vantage point of the third decade of the second millennium, where the mass medium of the internet has simultaneously connected and collected cultures, while at the same time it has perceptibly flattened them, leaves the subject open to a different

Hybriditätsdiskurs, der in Theorien des Postkolonialismus, des Antirassismus, der Globalisierung und des Multikulturalismus geführt wird – um nur einige wenige Beispiele zu nennen –, besonders eindrücklich beschrieben. Für ihn ist es die inhaltliche Auseinandersetzung mit einer Materie, die durch ihre Mehrdeutigkeit „Ängste“ verursacht.¹⁴ Damit wollte Bhabha, vereinfacht ausgedrückt, sagen, dass das Individuum durch den Schwellenzustand seiner Verkörperung der Hybridität auf den Einsatz von Anpassung oder Nachahmung angewiesen ist. Vertriebene Personen im *Zustand* der Hybridität können in Bezug auf ihre Unterschiede als ambivalent wahrgenommen werden und nicht zwangsläufig über ein gemeinsames kulturgebundenes Wissen ihrer eigenen Geschichte als ehemals kolonisierte Subjekte verfügen.¹⁵

Aus dem Blickwinkel des dritten Jahrzehnts des zweiten Milleniums, in dem das Massenmedium Internet die Kulturen zusammengebracht und erfasst, aber gleichzeitig auch spürbar nivelliert hat, eröffnet sich dem Subjekt eine völlig neue ontologische Perspektive.¹⁶ Unsere Form des „Seins“ in der Welt hat sich grundlegend gewandelt. Durch sein unbeständiges Wesen erfährt das Sein eine fortwährende Aneignung und Wiederbelebung. Die Ausstellung *In the Heart of Another Country* widmet sich diesem Thema aus einer völlig neuen Perspektive, indem sie Kunstwerke und Künstler*innen aus drei Generationen und unterschiedlichen Diasporagruppen in einer imaginär konzipierten Inszenierung präsentiert. Ausgangspunkt für die Ausstellung war die Verbindung des Verfassers dieser Zeilen – und Kurators der Ausstellung – mit den unzähligen gelebten Erfahrungen der hier präsentierten Künstler*innen: Da sind zuallererst die Worte und Formen von Etel Adnan und Simone Fattal. Ihre gemeinsamen Leben und Biografien – ihre unterschiedlichen Herkunft und ihre verschiedenen Akzente in vielen Sprachen. Beide waren durch Konflikte zu einem Leben an verschiedenen Orten gezwungen. Und beide waren queer. Ihre vielfältigen Erfahrungen sind ein Spiegel meiner eigenen Lebenswege. Mit der Zeit ist mir klar geworden, dass mich gerade diejenigen Aspekte bestimmter Lebensumstände, die „sich nicht in Worte fassen lassen“, mit den Menschen verbinden, die in dieser Ausstellung vertreten sind. Für sie und mich allerdings mit dem *Unterschied*, dass sich keine unserer Verbindungen aus einem Gefühl der Unterwürfigkeit, sondern sich durch eine kollektive Affinität ergeben.

Der Titel der Ausstellung ist eine Hommage an Etel Adnans Pseudo-Memoiren *In the Heart of the Heart of Another Country*, die in ihrer aktuellen Fassung 2005 durch City Light Books in San Francisco ediert wurden. Vor dem Hintergrund persönlicher und politischer Turbulenzen, die Adnan vom Libanon, wo sie 1925 geboren wurde, nach Europa und in die USA brachten, ist das Buch auch ein stiller Rachefeldzug mit dem hartnäckigen Streben, einer Exilierten die kleinen Freuden des Alltags zu erlauben. Im Vorwort schreibt Adnan von einem „ununterbrochenen Strom kleiner Erfahrungen (...), Ekstasen“¹⁷. Und genau dieser Wunsch, eine völlig andere Lesart der Diaspora zu entwerfen, kommt in dieser Ausstellung zum Ausdruck. In einem Zeitalter der ständigen – als real oder virtuell empfundenen – Bewegung können vertriebene Körper bzw. Künstler*innen in der Diaspora eigenständig über ihre Form der Existenz und Außenwahrnehmung bestimmen. Diese These soll nicht allein über die Seiten dieses Katalogs, sondern auch über die unmittelbare körperliche Erfahrung während eines Besuchs der Ausstellung vermittelt werden, die einen kulturellen Wandel in sich und aus sich heraus bewirkt, und zwar nicht als untergeordnet oder in ständiger Opposition zu einer westlichen Hegemonie. Hier ist es Künstler*innen aus der Diaspora erlaubt, selbst über die Bedingungen der Rezeption ihrer Werke und ihrer Geschichten zu bestimmen.

ontological perspective.¹⁶ Our way of ‘being’ in the world has shifted. It is unsettled by its very nature, subject to constant appropriation and re-animation. The exhibition *In the Heart of Another Country* proffers a reconsidered mode of looking through an imagined scenography of artworks and artists, who stretch across three generations and who hail from multiple diasporas. The starting point of the exhibition emerges through the alliance of the present author, the exhibition’s curator, with the multiple lived experiences of the artists featured herein: first and foremost, with the words and forms of Etel Adnan and Simone Fattal. Adnan and Fattal’s shared life and biographies—their being of multiple places; speaking in divergent accents, in various languages; their having been physically forced to live across multiple geographies due to the burdens of conflict, and their queerness—is a set of experiences that mirrors my own life. Over time, I have come to find the ‘undefinable’ aspects of this circumstance bear some connection to many of the individuals featured within this exhibition. Their, and my, *difference* here, however, is that no one is bound together by subaltern status, but rather, through a collective affinity.

The exhibition’s title pays homage to Adnan’s pseudo-memoir, *In the Heart of the Heart of Another Country*, first published in its current form in 2005 by the San Francisco-based publisher City Light Books. Set against a backdrop of personal and political turmoil, which sees Adnan moving between Lebanon, where she was born in 1925, Europe and the United States, the book, if anything, is quietly avenging in its persistent desire to allow the exiled subject to seek pleasure. As Adnan writes in the initial pages, through ‘the flow of little experiences ... small ecstasies ...’ emerge.¹⁷ It is this very desire to give life to a different perceptual reading of a diaspora that this exhibition imagines. In an era of continuous movement, whether perceived as real or virtual, the dispersed body, the diasporic artist, can exist and be seen on their own terms. It is not merely the pages of this catalogue that will elucidate this argument but, rather, the visceral experience of the exhibition itself, which animates a form of cultural invention that exists in and of itself, not as subordinate, or in constant opposition, to a Western hegemony. The diasporic artist here has the right to set the terms by which their work is seen and their stories heard.

The Radical Power of Personal Experience

*In trembling over the damp
petal-mound, palm-cupped,
I could but cry out,
stricken as the bird
who sees finally itself
reflected in the careful
accident of a bramble-knot*

— BLACKNESSS, WHICH WAS ALWAYS MOVING by Anaïs Duplan¹⁸

In *Body Work: The Radical Power of Personal Narrative*, through an interplay of memoir and analysis, Melissa Febos makes visible the complicit nature individuals play in forging shared narratives—intimacies familiar to many. In academia, it is intimated that the absence of the ‘I’ in scholarly writing, the avoidance of implicating the author within the text, suggests a vacuum,

*In trembling over the damp
petal-mound, palm-cupped,
I could but cry out,
stricken as the bird
who sees finally itself
reflected in the careful
accident of a bramble-knot*

— BLACKNESS, WHICH WAS ALWAYS MOVING von Anaïs Duplan¹⁸

In *Body Work: The Radical Power of Personal Narrative* verdeutlicht Melissa Febos über ein Wechselspiel aus Erinnerung und Analyse, wie Menschen durch eine Art von Komplizenschaft – in einer weithin bekannten Form der Vertrautheit – gemeinsame Narrative entwickeln. In akademischen Kreisen heißt es, dass der Verzicht auf die Verwendung des Wortes „Ich“ in wissenschaftlichen Texten, also die Vermeidung von Verweisen auf Verfasser*innen, den Eindruck eines Vakuums erzeugt. Es wird davon ausgegangen, dass bestimmte Geschichten keine spezifische Form der Subjektivität besitzen, sei es Klasse, ethnische Zugehörigkeit oder natürlich auch Erinnerung, Traumata oder Behinderung – weder in der Wahrnehmung noch tatsächlich.¹⁹ In der Medizin bildet das Durchleben einer Krankheit eines der methodischen Hauptinstrumente für die Weiterentwicklung der Diagnosemöglichkeiten und der Forschung. In den Geisteswissenschaften hat die spürbare Spannung zwischen der dritten und der ersten Person deutlich abgenommen. Es hat sich gezeigt, dass vergessene Archive – die Geschichten der Unsichtbaren – einer Veranschaulichung durch persönliche Ausleuchtung und Konturengebung bedürfen. Das eindringlichste Beispiel für diesen methodologischen Ansatz bietet das wegweisende Konzept der „kritischen Fabulation“, das Saidiya V Hartman, Professorin für Englisch und vergleichende Literaturwissenschaften an der Columbia University, zum ersten Mal 2007 in ihrem Essay „Venus in Two Acts“ formulierte. Darin veranschaulicht sie mithilfe fiktionaler Narrative Aspekte der kritischen Theorie und Archivforschung, um sichtbar zu machen, was in offiziellen Aufzeichnungen und in der Geschichtsschreibung häufig nicht vorkommt.²⁰

Der Künstler und Filmemacher Sky Hopinka erläutert dieses Konzept in seinem bedeutenden Essay „The Center of Somewhere“ auf eindrucksvolle Weise. Darin liefert er eine vertiefte Analyse von Vorstellungen über Indigenität und Herkunft im Zusammenhang mit seinen eigenen künstlerischen Schaffensprozessen. Als amerikanischer Ureinwohner beschäftigt sich Hopinka eingehend mit den allgemeinen Definitionen von Kultur und ethnischer Zugehörigkeit und wirft insbesondere einen Blick auf „Identitäten und ihre Identifikatoren“²¹. Er geht auf das Spannungsfeld ein, das zwischen den spezifischen Absprachen über praktische Aspekte einer „empfundenen Ethnizität“ und dem Akt der „Registrierung“ in einer förmlichen Gemeinschaft besteht. So ist der Künstler zum Beispiel offizielles Mitglied der Ho-Chunk Nation in Wisconsin (wo er offiziell mit einer Nummer registriert ist), erhebt aber auch Anspruch auf seine Abstammung von der Pechanga Band der Luiseño Mission Indians (bei der er nicht registriert ist). Ein Widerspruch, der den Ureinwohnern das Leben erschwert, ein Lebensumstand, der von außen nicht erkennbar ist für all diejenigen, die mit den Prozessen der ethnischen

whereby, it is assumed, particular histories are devoid of specific forms of subjectivity—of class, race, gender, or, indeed, of memory, trauma, disability—perceived or otherwise.¹⁹ In the medical sciences, the lived experience of illness is one of the primary methodological tools for diagnosis and research development. In the humanities, the notable tension of the third voice and the first person has increasingly disappeared. It has become evident that suppressed archives—that the stories of the unseen—require the contouring found in personal illumination. The clearest example in this methodological approach is evidenced in the significant concept of ‘critical fabulation’, articulated by Columbia University professor of English and comparative literature, Saidiya V Hartman, initially in 2007 in the essay, ‘Venus in Two Acts’. Here, critical theory and archival research are illuminated through fictional narrative in order to give visibility to that which official record and history elides.²⁰

A piercing example of this approach comes to life in artist and filmmaker Sky Hopinka’s significant essay, ‘The Centers of Somewhere’, a reflective thesis of ideas that explores indigeneity and heritage in relation to the artist’s own artmaking. Here, Hopinka, who is of Native American heritage, delves into broad concepts of culture and race, specifically, ‘identities and their identifiers’.²¹ The specificities of negotiating the practicalities of ‘perceived ethnicity’ versus the act of being ‘enrolled’ in a formal community, whether that be the artist’s official membership in the Ho-Chunk Nation of Wisconsin (where he is officially enrolled with a number) or his claim to ancestry of the Pechanga Band of Luiseño Mission Indians (in which he is not enrolled), complicates the realities of Indigenous experience, a facet of being that is not outwardly evident to those who are not familiar with the processes of seeking to lay claim or who seek specific forms of ‘belonging’. A survey of the visibility of Native Americans in popular culture deepens the disjuncture between these various ontological modes of living—revealing a hybrid form of consciousness that extends beyond the realm of W.E.B. Du Bois’s notion of double consciousness to suggest what is arguably a kind of meta-consciousness.²²

The life of the diasporic subject and, in turn, the diasporic artist, is an involved and entangled experience that extends beyond the mere notion that the ‘diasporic’ individual is ‘displaced’, ‘exiled’ or ‘dispersed’ from their homeland, or place of birth. Rather, to be diasporic, one has come to understand through intersectional forms of literature that artmaking is a form of embodiment that can be presented in myriad fashions. In the age of the internet, being or seeing through a creolised perspective that unsettles any concept of a master narrative of hegemony is increasingly assumed to be de rigueur due to the hyperlinked, remixed visual culture enabled by this field of vision.²³ Accordingly, to continue to see the world in binaries of East and West, within distinct formulations of hegemony and counter-hegemony, is to re-inscribe a culture of opposites and difference, as opposed to developing the specific shape of a present that is in constant flux. This feels ever more prevalent at a time when digital assimilation and fracture, digital forms of cultural cross-pollination, and newfound forms of consciousnesses have arisen.

The framework of stitching together the narrative of an exhibition, and with it, resuscitating the ‘I’ in the experience of both world-building and -framing, has been commensurate with a more fluent comprehension of what constitutes curatorial practice. Curating is still a field of study that remains largely confined to the examination of exhibition-histories. The physical acts involved in performing the curatorial—i.e., of primary archival research, fundraising, documenting, travelling, negotiating, presenting, acquiring, shipping, insuring, conserving, registering, cleaning, staging, fundraising again, licensing, authoring, presenting, contextualising and, finally, exhibiting—are, all too often, disciplinary details that are perceived to be at the margins of the curatorial narrative: on the cutting-room floor in a movie of flight and fancy.

Zuordnung oder der Suche nach spezifischen Formen der „Zugehörigkeit“ nicht vertraut sind. Eine nähere Beschäftigung mit der Sichtbarkeit US-amerikanischer Ureinwohner*innen in der Populärkultur zeigt, dass die Differenz zwischen den verschiedenen Lebensentwürfen noch größer ist als vermutet. Dabei wird eine hybride Form des Bewusstseins erkennbar, die weit über W.E.B. Dubois’ Begriff des doppelten Bewusstseins hinausgeht und offenbar eine Art Metabewusstsein impliziert.²²

Das Leben des Subjekts und des Kunstschaffenden in der Diaspora beruht auf einem komplexen Netz aus Erfahrungen, die die Grenzen dessen überschreiten, was gemeinhin als „Vertreibung“, „Exil“ oder „Zerstreuung“ von Menschen weg aus ihrer Heimat oder ihrem Geburtsort bezeichnet wird. Vielmehr lassen intersektionale Formen der Literatur und des Kunstschaffens den Schluss zu, dass der Zustand der Diaspora auf vielfältige Weise zum Ausdruck kommen kann. Im Zeitalter des Internets wird eine Existenz- oder Sichtweise aus einem kreolischen Blickwinkel, die jedem Konzept einer großen hegemonialen Erzählung zuwiderläuft, angesichts einer durch diese Perspektive begünstigten verlinkten und neu gemischten visuellen Kultur zunehmend als *de rigueur* erachtet.²³ Folglich würde eine Fortsetzung der binären Unterteilung der Welt in Ost und West mit einer klaren Unterscheidung zwischen hegemonialen und antihegemonialen Kräften dazu führen, eine Kultur der Gegensätze und Unterschiede fortzuschreiben, anstatt die spezifische Form einer Gegenwart im ständigen Fluss zu entwickeln – was sich in einer Zeit der digitalen Assimilationen und Umbrüche, der gegenseitigen kulturellen Befruchtung mit digitalen Mitteln und der neuartigen Bewusstseinsformen anscheinend immer mehr durchsetzt.

Das Zusammenweben eines Ausstellungsnarrativs und damit einhergehend die Wiederbelebung des „Ich“ in der Erfahrung des Aufbaus und der Gestaltung einer Welt beruht auch auf einer flexibleren Auffassung von den Inhalten der kuratorischen Praxis. In der Disziplin des Kuratierens geht es noch immer vor allem um die Auseinandersetzung mit den in einer Ausstellung präsentierten Geschichten. Die physischen Handlungen von Kurator*innen, z. B. erste Recherchen in Archiven, das Fundraising, Dokumentieren, Reisen, Verhandeln, Präsentieren, das Erwerben, Verschicken, Versichern, Einlagern, Registrieren, Reinigen, Aufstellen von Kunstwerken, das erneute Fundraising, Lizenzieren, Verfassen von Texten, Präsentieren, Kontextualisieren und schließlich das Ausstellen an sich werden viel zu häufig als reine Fleißarbeit wahrgenommen und finden keinen Platz im kuratorischen Narrativ – wie die herausgeschnittenen Szenen eines Films über kuratorische Höhenflüge.

Die Korrekturfunktion, die ich im Rahmen dieses aufwendigen Ausstellungsprojekts erkunden möchte, setzt voraus, dass das Kuratieren sowohl einen bekannten Kanon von Geschichten über Ausstellungen und Objekte als auch einen subjektiven Bereich der praktischen Recherche und Intervention im Rahmen einer präzisen Inszenierung beinhaltet. Dieser Text etwa entsteht in einer wenig romantischen Atmosphäre, in glühender Hitze zwischen angestaubten Zettelbergen mit flüchtig über einen Zeitraum von 17 Jahren hingekritzten Notizen. Ordner in verschiedenen Zuständen und Formen verweisen auf meine wechselnden Arbeitsumstände und -materialien. Meine Referenzbilder der vergangenen sechs Jahre sind zwar ordentlich in Schutzhüllen verstaut, doch die billigen Blöcke mit den Notizen zu den Gesprächen mit vielen Künstler*innen dieser Ausstellung, von denen etliche nicht mehr am Leben sind, fristen ihr Dasein in auseinanderfallenden Kartons. Wird sich jemand ihrer annehmen? Haben sie ohne mich, der sie entschlüsseln kann, überhaupt irgendeinen Wert?

Auf digitalen Dateien sind, über mehrere Festplatten verteilt, unzählige Essays und Kritiken gespeichert. In einigen davon habe ich mich mit bestimmten künstlerischen Archiven beschäftigt.

The corrective function I seek to explore within the framework of this involved exhibition-project is that curating consists both of a known canonical field of exhibition and object histories, and of the subjective field of pragmatic research and intervention through precise scenography. There is little romance authoring these words in sweltering heat amidst dust-laden sheets of indexical information that have been scribbled opportunistically in meetings over the course of 17 years. Binders of different ilk and formation illustrate the changing possibilities of the resources at my disposal. My reference images of the past six years may be organised in protective sleeves, while conversations with many of the artists featured within this exhibition, many of whom are no longer alive, are scribbled on cheap notepads in decomposing boxes. Will someone come to their rescue? Do they hold any redeeming value beyond my ability to decode them?

Digital files spread across hard drives hold within them multiple essays and reviews, some of which I authored as a means of examining certain artistic archives, others are photographs of magazines; the ability to physically house them has become an impossibility, the consistently mobile nature of my type of profession does not guarantee that they can always be made visual, present or alive. I must often query whether I am examining the correct artwork, or if the magazine’s picture editor has cropped one of the few pictures of an artwork by an artist they have deemed worthy of representing. This exhibition, in turn, was borne out of fluid historical experiences, which have required historical and visual anchoring. Traditionally, objects, ephemeral or otherwise, are waiting to be made animate by a keeper of some form, if not entirely re-authored in context—a practice that, in theatre and film (which tend to pull from the vestiges of literature), is commonly perceived as disciplinary rather than merely vernacular.

The act of the curatorial is often hollowed of the specific experience of narrating the journey as it were. Accordingly, the goal herein is not to contextualise less recognisable art forms within the frame of familiar genealogies or reference points, as this would be to ignore the historical involvement of archivists, librarians, publishers and exhibition designers, to name but a few examples. The articulation of the various processes and individuals involved in the staging of a curatorial experience intentionally and continuously proffers and allows for varied meanings to form around an artist or artwork. The hierarchy of how connotation is assumed is often the result of institutional forces—presumed seniority or even social standing being a determining factor. Thus, this essay, much like this exhibition, seeks, within the confines of the word limit, to take inventory of as much of the exhibition’s curatorial processes as possible, in both a practical and theoretical sense, an exercise of accounting in real time, a porous assessment that will shift with the further exploration that occurs in the act of staging the project.²⁴

Authoring an exhibition catalogue *before* the crucial act of staging, one of the economic thresholds that is difficult to parse within the field, ignores a certain ‘distance of diplomacy’.²⁵ An exhibition as a proposition embodying a series of possibilities—of a scenography that seeks to embolden the latent meanings held within objects—is a curatorial practice that, at the time of writing a book such as this, is speculative. The realities of budgeting and the in situ experience of art is subject to constant change. This is not to say that the original curatorial intent cannot be realised, but that it is one of constant compromise. Accordingly, readers and audiences shall venture through a travelogue, through what for now is an imagined set of corridors that took six years to realise. Still, this exhibition project recognises relationships that have been developed in my work through primary research over more than 17 years. What is here is a site of accumulating acts that have been brought together to evoke what I hope shall be an affective act of witnessing—the result of which may demand continued investigation.

Dann gibt es Fotoaufnahmen aus Magazinen, von deren Originalen ich mich trennen musste, weil ich durch die mit meinem Beruf verbundene ständige Mobilität nicht sicherstellen kann, sie immer im richtigen Moment ansehen oder präsentieren zu können. Ich muss stets überprüfen, ob ich mich mit dem richtigen Werk befasse oder ob die Bildredaktion eines Magazins eines der wenigen Bilder aus dem Gesamtwerk einer*s von ihr als veröffentlichungswürdig betrachteten Künstlerin oder Künstlers beschnitten hat. Im Gegensatz dazu stützt sich diese Ausstellung auf zusammenhängende Erfahrungen der Vergangenheit, die eine historische und visuelle Verortung erforderten. Traditionell warten – vergängliche oder andere – Objekte darauf, von einer Art Hüter*in zum Leben erweckt oder sogar in einen völlig neuen Kontext gesetzt zu werden. Eine solche Praxis wird in der Welt des Theaters und des Films – die zum Teil auf literarische Fragmente zurückgreift – in der Regel eher als akademisch denn als volkstümlich betrachtet.

Die kuratorische Arbeit sieht in vielen Fällen nicht vor, die spezifische Erfahrung zu vermitteln, eine Geschichte so zu erzählen, wie sie sich zugetragen hat. Aus diesem Grund besteht das Ziel auch nicht darin, weniger eingängige Kunstformen mithilfe vertrauter Genealogien oder Bezugspunkte zu kontextualisieren, weil man auf diese Weise die bisherige Arbeit von Archivar*innen, Bibliothekar*innen, Verleger*innen und Ausstellungsdesigner*innen – um nur einige wenige Beteiligte zu nennen – ignorieren würde. Durch den Hinweis auf die verschiedenen Phasen und Mitwirkenden einer kuratorischen Erfahrung werden für Künstler*innen oder Kunstwerke ganz bewusst und fortwährend zahlreiche Interpretationsmöglichkeiten angeboten. Welche dieser Deutungen vorrangig berücksichtigt werden, wird häufig von den institutionellen Kräfteverhältnissen bestimmt. Dabei spielen Annahmen über Seniorität und sozialen Status eine entscheidende Rolle. Dieses Essay wie auch die Ausstellung unternehmen deshalb den Versuch, innerhalb der Grenzen des Ausdrückbaren eine möglichst umfassende praktische wie theoretische Bestandsaufnahme der kuratorischen Prozesse dieser Ausstellung zu erstellen – eine Echtzeitbilanz und zwangsläufig lückenhafte Bewertung, die sich im weiteren Verlauf des Projekts noch ändern wird.²⁴

Das Verfassen eines Ausstellungskatalogs *vor* der eigentlichen Präsentation – eine der größten ökonomischen Hürden in diesem Zusammenhang – widersetzt sich einer gewissen „diplomatischen Distanz“²⁵. Eine Ausstellung als Vorschlag, der eine Reihe von Möglichkeiten enthält – für eine Inszenierung, die verborgene Bedeutungen der ausgestellten Objekte ans Licht bringen will –, beruht auf einer kuratorischen Praxis, die sich in der Phase der Entstehung eines solchen Buches auf Spekulationen stützt. Die Realität der Finanzierung und das Erleben von Kunst an einem bestimmten Ort unterliegen ständigem Wandel. Dies soll nicht heißen, dass sich der eigentliche kuratorische Plan nicht umsetzen ließe, sondern vielmehr, dass dabei ständig Kompromisse erforderlich werden. Die Leserschaft und das Publikum mögen sich daher auf eine spannende Reise durch mehrere bislang noch imaginäre Korridore begeben, deren Vollendung ganze sechs Jahre in Anspruch genommen hat. In diesem Ausstellungsprojekt werden jedoch auch diejenigen Beziehungen gewürdigt, die ich im Verlauf meiner Primärforschung der vergangenen mehr als 17 Jahren aufbauen konnte. Folglich präsentiert sich hier eine Sammlung von Werken, die – so meine Hoffnung – ein emotionales Zeugnis ablegt und mit der die Auseinandersetzung womöglich noch nicht beendet ist.

*Burn me some music/send my roots rain/I'm swept
A struggle at the roots of the mind/Whoever said
it would go on and on like this*

...

*contraband calligraphy/against the war
poetry wages against itself*

— Extract from ‘Waiting for Rain, for Music’ by Adrienne Rich²⁶

Longing—a set of associated feelings conjured by a specific place of perceived belonging—is notable for its potential to elicit endless bouts of melancholy.²⁷ The memorialisation of events and happenings serves as a persistent reminder for the diasporic subject: sites, memories, and places that are no longer in their immediate view or access. The distance in the dispersed image, whichever surface it may transpire upon, is evocative of a relentless despondency. Autobiographical prose, cinema and public events may all act as propulsive triggers.²⁸ For the present author, reading *Out of Egypt*, André Aciman’s memoir of uncertainty from 2007, or Halima Bashir’s *Tears of the Desert*, about the war in Darfur, summoned feelings of nostalgia, pain and interminable ambivalence. Although their experiences were distinct from mine—I could thread correlations—my queerness, disability, class and race, in that order, could be applied to specific details. The terror of attack, and the C-PTSD of a life lived in a trauma loop, made every detail all the more piercing.

These narratives, and many like them, form echoes that continue to hark back to a place—a site, even if one has sought (in this case, I) exile from it. In a different guise, Spike Lee’s *Do the Right Thing* (1989)—the first motion picture screened during my tenure at film school—elicited anger, nostalgia and confusion, pushing me back into the recesses of memory and the years I spent as a child living in South Los Angeles. Although the setting in this instance was New York City, the encoded racial language and ensuing prejudice were all too familiar reminders of life in the City of Angels in the 1990s.

The dominion of art, and specifically of exhibition-making, plays a pivotal role in the activation of memory, especially in the nationalist contexts of exhibitions such as those of the art and architecture biennials of Venice, for example. I recall bearing witness to several ‘firsts’—pavilions for Lebanon, Palestine and Sudan, which would transpire, only to disappear, and then resurface, before vanishing again as a result of economic or socio-political circumstance. In 2015, I curated the national representation of Cyprus—itself a contested and divided nation-state. Despite the curatorial team’s aspiration to win the Golden Lion, I quietly estimated and hoped that my friend and collaborator Hrair Sarkissian, featured in the group show *Armenity*, would be given the prize. It was the centenary of the Armenian genocide, an event that elicits feelings of confusion when situated in a celebratory context such as a prize ceremony.

As *Armenity*’s curator, Adelina Cüberyan v. Fürstenberg held the prized gold statue, the late curator Okwui Enwezor—Artistic Director of the 56th Venice Biennale’s international exhibition—stood behind her, gleaming.²⁹ In that moment, I felt both elation and sorrow. The award ostensibly served as a form of recognition, of a genocide that, to this day, is not publicly acknowledged by the perpetrators who incited the violence that led to mass displacement and

*Burn me some music/send my roots rain/I'm swept
A struggle at the roots of the mind/Whoever said
it would go on and on like this*

...

*contraband calligraphy/against the war
poetry wages against itself*

— Auszug aus „Waiting for Rain, for Music“ von Adrienne Rich ²⁶

Sehnsucht – eine komplexe Gemütsverfassung, ausgelöst von einem Ort der tief empfundenen Zugehörigkeit – kann auf bemerkenswerte Weise endlose Wellen der Melancholie schlagen.²⁷ Der Rückblick auf Ereignisse der Vergangenheit verbindet Menschen in der Diaspora fortwährend mit Orten ihrer Erinnerung, die sie nicht mehr sehen oder besuchen können. In Darstellungen der Vertreibung – unabhängig von ihrer künstlerischen Form – erzeugt diese Distanz ein tiefes Gefühl der Verzweiflung. Autobiografische Schriften, Filme und öffentliche Veranstaltungen können diese Empfindung zusätzlich verstärken.²⁸ Für mich persönlich war die Lektüre von *Out of Egypt (Damals in Alexandria – Erinnerung an eine verschwundene Welt)*, André Acimans Memoiren aus einer Zeit der Unsicherheit aus dem Jahre 2007, oder von Halima Bashirs *Tears of the Desert (Tränen der Wüste)* über den Krieg in Darfur mit Gefühlen der Nostalgie, des Schmerzes und unendlicher Ambivalenz verbunden. Auch wenn sich die darin geschilderten Erfahrungen von meinen unterscheiden, konnte ich einige Schnittstellen ausmachen – mein Queersein, meine Behinderung, meine Klassen- und ethnische Zugehörigkeit waren, in dieser Reihenfolge, auf bestimmte Details übertragbar. Die Schrecken eines Angriffs und die Posttraumatische Belastungsstörung eines Lebens im Traumaloop ließen jede kleinste Einzelheit umso erschütternder erscheinen.

Diese und viele vergleichbare Narrative verweisen wie ein endloses Echo pausenlos auf einen bestimmten Ort – auch wenn ein Mensch (in diesem Fall ich) das Exil gewählt hat. Auf ganz andere Weise rief Spike Lees *Do the Right Thing* (1989) – der erste Spielfilm, der während meiner Zeit an der Filmhochschule gezeigt wurde – Wut, Nostalgie und Verwirrung in mir hervor und ließ mich erneut in die Abgründe der Erinnerung an meine Kindheit im Süden von Los Angeles abtauchen. Auch wenn der Film in New York City spielt, erinnerten mich die Codes der verschiedenen Sprachgemeinschaften und die damit verbundenen Vorurteile doch allzu sehr an mein Leben in der Stadt der Engel in den 1990er Jahren.

Das Kunstschaffen und insbesondere das Ausstellungsmachen tragen ganz wesentlich dazu bei, Erinnerungen zu wecken, insbesondere wenn Ausstellungen nach Nationen unterteilt sind, wie im Falle der Kunst- und Architekturbienalen von Venedig. Ich erinnere mich an viele „erste Male“ – im Zusammenhang mit den libanesischen, palästinensischen oder sudanesischen Pavillons, die errichtet wurden, sofort wieder verschwanden und dann wieder auftauchten, bevor sie erneut wirtschaftlichen oder soziopolitischen Umständen weichen mussten. Im Jahre 2015 kuratierte ich den Pavillon von Zypern – selbst eine umkämpfte und politisch geteilte Insel. Natürlich wollte unser Kurator*innenteam den Goldenen Löwen gewinnen. Doch insgeheim erwartete und hoffte ich, dass mein Freund und Kollege Hrair Sarkissian mit der Gruppenshow *Armenity* den Preis erhalten würde. Der Völkermord an den Armenier*innen lag damals 100

loss of life. I recall convening with Sarkissian in London afterwards—the two of us were about to prepare for his traveling survey exhibition, which I was curating. I queried his feelings, or, rather, sought to challenge my own assumptions. What emerged over the next five years was an open-ended conversation that spoke to the thorny nature of ‘longing’: is it a fictional construct of multiple imaginaries, as articulated by Joana Hadjithomas in the film *ISMYRNE* (2016), in which she and Etel Adnan sit together to piece together their relationship to a site of origin, a place they have chosen to relegate to the realm of the mind, perhaps? If displacement is a choice, can it still offer an emotional reverberation, entangling the diasporic individual in a frenzy? Or, rather, might it serve as a vessel, a means of unbuckling the practicalities of belonging to any particular place and, by proxy, identity?

Rather than fashion an exhibition of didactic inquisition, with prodding surveys and answers, I have adopted the methodological approach that was instilled in me by my closest of mentors. I was taught early on through the writings of Edward Said that one should use every opportunity—platforms and stages, small or large—to speak truth to power.³⁰ The shape and contour of that manifestation, however, shifted considerably in the historical juncture when I began working. Simply being ‘seen’ no longer served as a purposeful win for a community once vanquished or suppressed. Instead, I adopted Jean Fisher’s position of play, as invoked through the figure of the ‘trickster’.³¹ Fisher’s perceptual use of this characterful representative was concerned with unlocking the ‘hermetic’ field in favour of an interplay with ‘hermeneutics’—i.e., a trailing, inquiring performance and composition of the senses. Invoking Michel Serres, my research under Fisher’s supervision encouraged me to consider how the very act of encountering could be made manifest through trespassing, vectoring and capitalising on the opportunism offered to us. For the trickster, as Fisher argues, no form of ‘hegemony’ is ‘ever absolute’.³²

The formal aspects of note within *In the Heart of Another Country* are poetry and song, lyric and opera, as well as the relationship of architecture and the negotiation of tradition. I have used my years of research—amidst the archives and in public forums and beyond—to embody some form of Serres’s ‘troubadour of knowledge’ and present an exhibition in three interleaving chapters.³³ The result is something layered: encrusted with sediments that have left imprints on or within each other.

I have long been preoccupied with ethnicity and its relationship to various forms of perceived cultural ideology, specifically in relation to geographic groupings of art from Africa and western Asia. But rather than speak of ethnicity, I have chosen to interlink the aesthetic, formal and conceptual connections amongst artists, listening to a distributed echo as it harkens, summoning a sense of return. Richard Bell, whose writing I was introduced to by the artist Michael Rakowitz, was influential in this unrelenting pursuit. His writing since the 1990s has argued that the context of ‘Aboriginal art’ is an anthropological categorical field constructed primarily for a white gaze.³⁴ Unlocking the triangles of discomfort formed by the agendas of Indigenous Australian communities, Bell compels his readers to return to the responsibility of art—whether it be political or purely the aesthetic form of art for art’s sake. An artwork or artist’s existence, visibly present or erased from history, it has been repeatedly argued in the reconstituted canon of twentieth and now twenty-first century art history, should not be deterministically linked with the ethnic identity of its maker.³⁵

Deconstructing this topology, the exhibition’s lyrics weave from a formal abundance of sculptures and maps—vessels and vestibules—through to a second chapter, where the portrait is sutured: a reparative context or simply a position to sing, scream and be heard. Here, a synthetic culture is deconstructed by Hassan Sharif, who is consciously positioned next to Rasheed Araeen, whose annotated portraits reflect a dissident energy that inadvertently links

Jahre zurück – ein Jahrestag, der sogar im feierlichen Kontext einer Preisverleihung Gefühle der Verwirrung auszulösen vermag.

Als die Kuratorin von *Armenity*, Adelina Cübeyan v. Fürstenberg, die begehrte Goldstatue entgegennahm, strahlte der inzwischen verstorbene Kurator und künstlerische Leiter der 56. Internationalen Kunstausstellung Biennale, Okwui Enwezor, hinter ihr vor Begeisterung.²⁹ In diesem Moment empfand ich Freude und Bedauern zugleich. Die Auszeichnung war eine Anerkennung – die Anerkennung eines Genozids, der von den Verursacher*innen dieser Gewaltexzesse trotz Massenvertreibungen und des Verlusts unzähliger Menschenleben bis heute nicht offiziell eingestanden wird. Ich erinnere mich an ein anschließendes Treffen mit Sarkissian in London. Wir wollten mit den gemeinsamen Vorbereitungen für eine von mir kuratierte Wanderausstellung beginnen. Ich fragte ihn nach seinen Gefühlen. Womöglich wollte ich auch meine eigenen Überzeugungen hinterfragen. Aus dieser Unterhaltung entwickelte sich in den nächsten fünf Jahren ein ununterbrochenes Gespräch über das heikle Thema „Sehnsucht“ als fiktionales Konstrukt unzähliger Vorstellungswelten. Diesen Gedanken bringt auch Joana Hadjithomas in ihrem Film *ISMIRNA* (2016) zum Ausdruck, als sie im Gespräch mit Etel Adnan versucht, ihre gemeinsame Beziehung zu einem Herkunftsort, den sie in der Erinnerung möglicherweise in die Tiefen ihrer Seelen verbannt haben, zu einem gemeinsamen Bild zusammenzufügen. Wenn die Vertreibung selbst gewählt ist, kann sie dann noch einen emotionalen Widerhall erzeugen, der Menschen in der Diaspora in Aufruhr versetzt? Oder mag sie womöglich als Mittel dienen, um sich von den praktischen Aspekten der Zugehörigkeit zu einem bestimmten Ort und, stellvertretend, zu einer bestimmten Identität zu befreien?

Für die Ausstellung habe ich keinen didaktischen Ansatz gewählt, der Antworten aus Umfragen zitiert, sondern eine methodische Herangehensweise, den mir mein wichtigster Mentor, Edward Said, vermittelt hat. Durch die Lektüre der Schriften von Said habe ich mir schon früh angewöhnt, jede Möglichkeit zu nutzen – jede Plattform oder Bühne, sei sie auch noch so klein –, um „der Macht die Wahrheit zu sagen“³⁰. Allerdings haben sich die Formen und Konturen einer solchen Meinungsäußerung mit den historischen Umwälzungen in meiner ersten Zeit als Kurator grundlegend verschoben. Der simple Akt des „Gesehenwerdens“ wurde von einer einst besiegten oder unterdrückten Gemeinschaft nicht länger zwingend als Gewinn betrachtet. Stattdessen entschied ich mich für die spielerische Position von Jean Fishers Figur des „Tricksters“³¹. Fisher setzt diesen charaktervollen Stellvertreter bewusst ein, um das „hermetische“ Feld zugunsten eines Zusammenspiels mit der „Hermeneutik“ aufzubrechen – beispielsweise in Form einer drängenden, forschenden Performance und Komposition der Sinne. Durch die Auseinandersetzung mit Michel Serres’ Thesen unter Fishers Ägide stellte ich mir schließlich die Frage, ob der eigentliche Akt der Begegnung nicht auch durch Grenz-überschreitung, Verschiebung und die Verwertung der uns zur Verfügung stehenden Möglichkeiten manifestiert werden könnte. Für den Trickster ist laut Fisher keine Form der „Hegemonie“ jemals „absolut“.³²

Zu den formalen Besonderheiten von *In the Heart of Another Country* gehören Gedichte und Lieder, Lyrik- und Opernelemente sowie Bezüge zur Architektur und die Beschäftigung mit Traditionen. Im Anschluss an jahrelange Recherchen – unter anderem in Archiven und öffentlichen Foren – präsentiere ich als eine Art „Troubadour des Wissens“ im Sinne von Serres eine Ausstellung mit drei miteinander verwobenen Kapiteln.³³ Das Ergebnis besteht aus mehreren Schichten – aus Verkrustungen mit Sedimenten, die Spuren auf- oder ineinander hinterlassen haben.

these individuals’ practices. As one weaves their way through the echo chamber of a site that feels as limitless as it is confining, an inroad of possibility ensues. The final chapter, ‘Going South’, interrogates the language of the perceived ‘Global South’ through the lens of the artists and their active movement across multiple spaces and times. As the curtain descends on the final act, you—the visitor, the viewer, the spectator or, perhaps, the interloper—are invited to take your final flight: to extend beyond the realm of this reality and to enter into one anew.

Chapter 1

Architecture by Other Means: The Abstract Body Meets the Concrete City

- 1 *Noticing small details, patterns, smells, or sounds that others do not—
[they profess] this ‘the core’ affliction.*
- 2 *Finding it hard to understand what ‘others’ are thinking or feeling
Isn’t this the most exquisite aspect of life’s disease?*
- 3 *Anxiety everywhere...
Hasn’t post-pandemonium entitled us to this aspect of ‘the’ disorder?*
- 4 *Avoiding eye contact—
Why should ‘you’ bear the privilege of entering into any ‘other’s’ soul?
The practice of art is a dance of constant extraction.
The invitation doesn’t come for free.*
- 5 *Getting upset if someone touches you?
The inner storm of touch and stimulation—the baptic, a choice, a right, or is
this the border of my body no longer contingent to the same rules as everyone else?
dawdle in shame.*
- 6 *Avoid your ‘keen interests’, i.e., hobbies
The curatorial disposition outputs in a swell of toxicity.
An abundance—an obsession with planning—
The danger of exhibition-making, worldbuilding, role-play?
The practice of enacting history presumes a perpetual death,
Murmurs expand and expound into an echo
The resonance of endless endlessness; a path to infinite ends, loop.*

— Extract from ‘The Core Wound...’ by Blake Karim Mitchell³⁶

The disciplinary practice of producing exhibitions can materialise in myriad forms—as chronological displays, as formal groupings of artworks or as presentations that speak to grand societal themes. As a practitioner, I see exhibition-making as a distilled form of knowledge dissemination revealed through an interdisciplinary act of ‘world-building’. The latter, a term commonly used in science-fiction literature, gaming and the realm of speculative futurism, considers that a world must be constructed as a universe unto itself.³⁷ World-building is akin to the contemporary reference of the ‘metaverse’—a contained site with its own distinct feeling, its own language—real or invented, alongside inter-textual references, be they architectural or spatial, conditions that enable the viewer to feel emboldened to unpack latent meanings within the object-sphere, or to construct imagined contexts of their own.³⁸

Ich habe mich lange Zeit mit Ethnizität und ihrem Verhältnis zu verschiedenen Formen einer vermeintlichen kulturellen Ideologie beschäftigt, insbesondere mit Blick auf Gruppen von Kunstschaffenden aus Afrika und Westasien. Dennoch möchte ich nicht von Ethnizität sprechen, sondern ästhetische, formale und konzeptuelle Verbindungen zwischen Künstler*innen herstellen und dabei dem Klang eines Echos der Vielfalt lauschen, das zu einer Art von Wiederkehr aufruft. Richard Bell, auf dessen Werk mich der Künstler Michael Rakowitz aufmerksam machte, war in meinem unablässigen Streben eine wichtige Inspirationsquelle. Seit 1990 vertritt er in seinen Schriften die These, der Begriff der „Aboriginal Art“, also der Kunst der australischen Ureinwohner*innen, sei eine anthropologische Kategorie, die hauptsächlich dem weißen Blick diene.³⁴ Bell macht sich das vielgestaltige Unbehagen im Zusammenhang mit den Anliegen der australischen Ureinwohner*innen zunutze, um seine Leser*innen zu einer Rückbesinnung auf die Verantwortung der Kunst zu bewegen – ob nun aus politischer oder rein ästhetischer Sicht im Sinne einer L’art pour l’art. Im überarbeiteten Kanon der Kunstgeschichte des 20. und nun 21. Jahrhunderts wurde wiederholt darauf verwiesen, dass die sichtbare oder aus der Geschichte gelöschte Existenz von Kunstwerken oder Kunstschaffenden nicht zwingend mit ihrer ethnischen Identität verknüpft werden muss.³⁵

Die Texte der Ausstellung lösen diese Topologie auf und winden sich durch ein Meer der Formen aus Skulpturen und Karten, die als Bindeglied und Übergang dienen, in ein zweites Kapitel voller zusammengestückelter Porträts – ein heilender Kontext oder einfach ein Ort, um zu singen, zu schreien und gehört zu werden. Hier dekonstruiert Hassan Sharif die synthetische Kultur. Seine Werke sind bewusst neben denen von Rasheed Araeen platziert. Dessen mit Kommentaren versehene Porträts strahlen eine rebellische Energie aus, die das Handeln der dargestellten Personen ganz zufällig miteinander verbindet. Auf den verschlungenen Pfaden der Echokammern dieser Ausstellung, die zugleich ein Gefühl der Grenzenlosigkeit und Enge vermitteln, öffnen sich schließlich überraschend neue Wege. Im letzten Kapitel, “Gen Süden” wird die Sprache des sogenannten Globalen Südens aus dem Blickwinkel der Künstler*innen auf ihrer Reise durch zahlreiche Räume und Zeiten hinterfragt. Wenn der Vorhang zum letzten Akt fällt, sind Sie – als Besucher*innen, Betrachter*innen oder vielleicht auch Eindringlinge – aufgefordert, sich auf Ihren letzten Flug zu begeben, bei dem Sie aus der aktuellen in eine völlig neue Realität eintreten.

Kapitel 1

Architektur mit anderen Mitteln: Der abstrakte Körper trifft auf die konkrete Stadt

- 1 *Noticing small details, patterns, smells, or sounds that others do not—
[they profess] this ‘the core’ affliction.*
- 2 *Finding it hard to understand what ‘others’ are thinking or feeling
Isn’t this the most exquisite aspect of life’s disease?*
- 3 *Anxiety everywhere...
Hasn’t post-pandemonium entitled us to this aspect of ‘the’ disorder?*
- 4 *Avoiding eye contact—
Why should ‘you’ bear the privilege of entering into any ‘other’s’ soul?
The practice of art is a dance of constant extraction.
The invitation doesn’t come for free.*

The first time I stand in the Hall of Contemporary Art, I am alone, between exhibition installations. I do not recall bearing witness to dividing walls, simply an epic expanse—a site that simultaneously felt both too vast and yet, somehow, not eclectic enough for the specificity of the multiple artists whom I was eager to put into conversation. An exhibition as wide-ranging in periodisation and form as *In the Heart of Another Country* emerges as a result of an invitation to the curator, but that summoning quickly becomes a responsibility that demands a negotiation through contradictory politics, a cross-border engagement with language and a willingness to concede to the determinism that a venue weighs onto art itself.

The exhibition’s architect, Todd Reisz,³⁹ begins his investigation into each particulate of my initial exhibition checklist before casting it aside. A situated world is fashioned by hand. I am presented with sheaths of paper, the sheets present interlocking forms, some overlaid, situated into tight-fitting corners. In these sketches, corridors emerge through which to summon different viewing experiences. Reisz created constellations of spaces, small and large, which I had begun to correlate with various artworks, moving through PDF documents, Excel sheets, sketch-up mock-ups and CAD drawings. The shaded areas of his drawings, contoured with his fine marker pen, began to resemble pools of water amidst an archipelago.

We meet several more times. On one occasion, he presents me with slide shows that criss-cross through a series of references, from the Bauhaus to Anni Albers’s *On Weaving*. Another slide reveals these halls to have been markets, another shows similar venues in Germany used as processing sites for asylum seekers. These orientations swell, moving through to a contoured map in ebullient colour: Is this Pangea? Was the proposition of this exhibition to bring the world together, in stark opposition to the manner in which many group shows purporting to represent so-called ‘regions’ of the world have tended to function?⁴⁰

I choose to peer through the map, imagining it as a site for the sensuous pleasures evoked by Huguette Caland and the rhythmic forms of Saloua Raouda Choucair, two pioneers of modern abstraction whose lyrical approach to material enraptures the spectator as it unsettles. Another illustration appears—an antiquated advertisement that reveals that the Deichtorhallen’s hall was once the station for trains commuting to Berlin’s Hamburger Bahnhof, another public visual arts institution that has held within its walls countless stories of travel and movement, enforced or imagined. The exhibition’s theme had found its route in space and time.

With this scenography, the exhibition’s curator could seek to reclaim the diasporic condition as a form of celebration through its hybrid artistic manifestations. The invocation, to produce *an architecture by other means*, is a proposition that speaks to the possibilities created by artists whose practices embrace vernacular architectures alongside references to academic tradition. Here, a topography unfurls through a series of alphabets that come to life, as both literal and lyrical, formal and immaterial. Collectively, they build an alterscape that is coated with personal histories of oppression, relief and reprieve. Ushering us into this arched convening of objects in the exhibition is Jumana Manna’s *Theory of an Unfinished Building (landscape)* (2021), a piece of scaffold dust sheet six metres wide, transposed from the city of Beirut onto a wooden frame more than two-and-a-half metres high. As the narrator of this exhibit, I choose to see this not as a relic of a city in decay but as a transmutation of one form onto another, precarity inherent.⁴¹ Here, it sits on the entry walls of the lobby at the Deichtorhallen, an acknowledgement that every story, every place, every history is perpetually under construction. Just like this experience of narration, there exists something of uncertainty ahead, a casting of doubt or foreshadowing—a demand or, rather, a request of the viewer to take inventory as they proceed into the heart of another country.⁴²

- 5 *Getting upset if someone touches you?*
The inner storm of touch and stimulation—the haptic, a choice, a right, or is
this the border of my body no longer contingent to the same rules as everyone else?
dawdle in shame.
- 6 *Avoid your ‘keen interests’, i.e., hobbies*
The curatorial disposition outputs in a swell of toxicity.
An abundance—an obsession with planning—
The danger of exhibition-making, worldbuilding, role-play?
The practice of enacting history presumes a perpetual death,
Murmurs expand and expound into an echo
The resonance of endless endlessness; a path to infinite ends, loop.
- Auszug aus „The Core Wound...“ von Blake Karim Mitchell³⁶

Es gibt unzählige Formen der Ausstellungspraxis — chronologische Ausstellungen, Ausstellungen mit einer Auswahl von Kunstwerken nach äußeren Kriterien oder Ausstellungen zu großen gesellschaftlichen Themen. In der Praxis betrachte ich das Organisieren von Ausstellungen als destillierte Form der Wissensvermittlung in einem interdisziplinären Akt des „Weltenbaus“. Dieser Begriff aus der Science-Fiction-Literatur, dem Gaming und dem spekulativen Futurismus setzt voraus, dass eine Welt als eigenes Universum erschaffen wird.³⁷ Dieser Weltenbau ist verwandt mit dem modernen Konzept des „Metaversums“, einem geschlossenen Handlungsraum mit eigenen Gefühlswelten und eigenen Sprachen — real oder erfunden –, mit intertextuellen Bezügen zu architektonischen Räumen, um die Betrachtenden zu ermutigen, unterschwellige Bedeutungen auf der Objektebene zu entschlüsseln oder eigene imaginierte Kontexte zu schaffen.³⁸

Bei meinem ersten Besuch in den Deichtorhallen stand ich allein inmitten von Exponaten. An Trennwände kann ich mich nicht erinnern – nur an unendliche Weiten. An einen Ort, der sich zu groß anfühlte und gleichzeitig nicht genug Abwechslung zu bieten schien für die besonderen Ausdrucksformen der vielen Künstler*innen, die ich hier in einen Austausch miteinander bringen wollte. Alles begann mit der Einladung, die Ausstellung *In the Heart of Another Country* zu kuratieren, die aufgrund ihrer formalen Vielfalt besondere organisatorische Anforderungen mit sich brachte. Schon bald stand ich vor der Aufgabe, alle Seiten trotz widersprüchlicher Ansichten über Länder- und Sprachgrenzen hinweg in die Vorbereitungen einzubinden und mich mit den Gegebenheiten dieses Ausstellungsorts für Kunst zu versöhnen.

Der Architekt der Ausstellung, Todd Reisz³⁹, schaute sich zunächst jedes kleinste Detail meiner ersten Checkliste genau an. Dann legte er die Liste zur Seite und schuf von Hand eine neue Ausstellungswelt. Er zeigte mir viele Blätter mit ineinandergreifenden Formen, einige überlappend und passgenau in Ecken platziert. Ich konnte Korridore mit unterschiedlichen Sichtachsen erkennen. Reisz entwarf eine Kombination aus kleinen und großen Räumen, in denen ich – nach einem Blick in PDF-Dokumente, Excel-Tabellen, Modellskizzen und CAD-Zeichnungen – bereits erste Kunstwerke unterbrachte. Die mit einem Finemarker schraffierten Flächen in seinen Entwürfen erinnerten mich an die Bassins in einem Archipel.

Dies war nur eines von vielen weiteren Treffen. Einmal zeigte er mir Dias, die wild von einem Thema zum nächsten sprangen, vom Bauhaus bis zu Anni Albers’ *On Weaving*. Auf einem anderen Dia waren die Deichtorhallen als ehemalige Markthalle zu sehen, ein weiteres zeigte ähnliche Orte in Deutschland, die zu Auffangzentren für Asylbewerber umfunktioniert worden waren. Die immer vielfältigeren Assoziationen fügten sich schließlich zu einer scharf

(I in body now alive)
— From ‘Fracture’ by Adrienne Rich (2007)

Golden coil is swirling, spinning and looping. This work, by Khalil Rabah, greets the viewer from the corner of their field of vision. Take a turn and these glistening objects, arranged gracefully, almost politely, begin to suggest a fortress—a blockade, preventing view to another sightline. The cellular sculptures, *Area C Fields of Gold (Not everything that shines is Gold)* (1994), are not merely a metaphor for militarised lines drawn in the sand. Rather, the work is a performing situation, where 90 bantam objects can be seen accumulating through a formal act of repetition. For some, they may resemble luscious haystacks, inviting one to move to touch them—to consider the possibility of pressing one’s body against the threshold of a fabricated wall—one that prickles as much as it entices. The floor beneath is saturated, the body sinks. Beneath you is Marwan Rechmaoui’s *Beirut Caoutchouc* (2004–2008), a rubber map of his hometown of Beirut. Eyeballs examine the identifying streets, the gates to the city, but a perplexing set of questions arises. Here, the city-lines, the divisive marks delineating Christian and Muslim neighbourhoods—the fragmented scars of Lebanon’s Civil Wars, which occurred from 1975 to 1990—do not appear. This is a speculative fiction of a reconciliation. A site that may have existed before the blood-soaked stains of sectarian violence seeped into the streets. I am walking with you across this expanse.

Before our gaze, leaning, floating, resting, is a tapestry by the late artist and poet Etel Adnan, the individual whose memoir inspired this exhibition’s title. *Mount Tamalpais* (2015) convenes spectators around one of the artist’s primary obsessions. Born in Lebanon in 1925, Adnan’s life was dwelt in France, the United States and Lebanon—in circular loops of back and forth. These movements were dictated by the everyday experience of conflict, the wanton need for expression, comradeship, and companionship. Mount Tam, as it is affectionately known, the artist’s subject, is a site in Marin County, California. The peak often served as a visual respite for Adnan, becoming the subject of many of her small canvasses and tapestries. Its invocation could be interpreted as an act of longing, as much as it is a gratifying reconstitution of a feeling of ecstasy. The frenzy of such bliss is an intentional construction in this act of world-building, where the composition of these intertwined forms suggests a metaverse—a portmanteau that in Latin is suggestive of the act of ‘transcending’ into an altered state of being, of consciousness, beyond the present.⁴³

Anchoring one’s entry into the exhibition hall are two one-and-a-half-metre-high clay sculptures by Adnan’s partner and frequent collaborator, the polymath, Simone Fattal. Fattal’s arched reliefs form part of her *Warrior* series of works, here represented by *Zbat El Himma* and *Abdel Wabab* (both 2016). The genesis for these distorted bodies emerges from Fattal’s literary interests and pursuits. Indeed, Fattal is the founder, publisher and designer of the Post-Apollo Press—undeniably one of the most significant international poetry presses of the twentieth century.⁴⁴ Inspired by prophetic biographies, one figure assumes the identity of a male character, while the other, *Zbat El Himma*, is suggestive of the early dynastic traditions of Palestinians, namely the life of Amina Dhat al Himma, also known as Princess Fatima, the only female subject of the ‘epic novels’ published in Arabic—in this case, *The Tale of Princess Fatima, Warrior Woman: The Arabic Epic of Dhat al Himma*.

umrissenen bunten Karte zusammen: Könnte es Pangäa sein? Und war es nicht die eigentliche Idee dieser Ausstellung, die Welt an einem Ort zusammenzubringen und sich damit von denjenigen Gruppenausstellungen abzuheben, die vorgeben, sogenannte Regionen der Welt abzubilden?⁴⁰

Ich schaute mir die Karte genauer an und stellte sie mir als Projektionsfläche für die sinnlichen Freuden von Huguette Calands Werken und die rhythmischen Formen von Saloua Raouda Choucair vor – den beiden Pionierinnen der modernen Abstraktion, die ihre Betrachter*innen durch ihren lyrischen Umgang mit Materialien zugleich entzücken und verunsichern. Eine weitere Abbildung tauchte auf: eine alte Werbeanzeige für die Deichtorhallen als ehemaligen Ausgangspunkt für Züge zum Hamburger Bahnhof in Berlin – mittlerweile eine weitere öffentliche Institution für visuelle Künste, die in ihren Hallen unzählige Geschichten von Reisen und Bewegung beherbergt hat, durchgeführte wie erdachte. Das Thema der Ausstellung hatte seinen Weg durch Raum und Zeit gefunden.

Die hier beschriebene Szenografie bietet einen angemessenen Rahmen, um die Lebenswelten der Diaspora mithilfe ihrer vielfältigen künstlerischen Manifestationen zu feiern. Die Aufforderung, eine *Architektur mit anderen Mitteln* zu schaffen, ist als Vorschlag an Künstler*innen zu verstehen, die sowohl mit klassischen Architekturformen als auch mit Bezügen zur akademischen Tradition arbeiten. Dabei entfaltet sich eine Topografie aus unzähligen wörtlichen und lyrischen, formalen und immateriellen Assoziationen, die im Zusammenspiel eine *Alterscape* unter einer Schicht aus persönlichen Erfahrungen der Unterdrückung, Befreiung und Amnestie bilden. Den Weg in diese spannungsgeladene Ausstellungswelt weist Jumana Mannas *Theory of an Unfinished Building (landscape) / Theorie eines unfertigen Gebäudes (Landschaft)* (2021), eine sechs Meter breite Collage mit Abdeckfolien aus Beirut, die auf einen mehr als zweieinhalb Meter hohen Holzrahmen gespannt sind. Im Zusammenhang mit dem Narrativ dieser Ausstellung möchte ich das Werk nicht als Relikt einer Stadt im Untergang begreifen, sondern als Transmutation einer Form in eine andere unter prekären Bedingungen.⁴¹ An der Wand im Eingangsbereich der Deichtorhallen erinnert es daran, dass keine Erzählung, kein Ort, keine Geschichte jemals abgeschlossen ist. Wie diese Erfahrung des Erzählens ist der Blick in die Zukunft immer mit Unsicherheit, leisen Zweifeln oder Vorahnungen behaftet – als Forderung oder vielmehr Wunsch an die Betrachtenden nach einer Bestandsaufnahme auf ihrem Weg in das Herz eines anderen Landes.⁴²

Unter den Bögen wandeln

(I in body now alive)

— Auszug aus „Fracture“ von Adrienne Rich (2007)

Goldene Spiralen drehen und winden sich durch Khalil Rabahs Werk, das die Besuchenden im Eingangsbereich der Ausstellung aus dem Augenwinkel wahrnehmen. Bei näherer Betrachtung erinnern die elegant, fast schon liebevoll angeordneten glänzenden Objekte an eine Befestigung, an eine Absperrung, die den Blick auf eine andere Sichtlinie versperren soll. Die netzartigen Skulpturen von *Area C Fields of Gold (Not everything that shines is Gold) / C-Zone Goldenes Feld (Es ist nicht alles Gold, was glänzt)* (1994) sind nicht nur eine Metapher für in den Sand gemalte Frontlinien. Vielmehr fügen sich hier performanceartig 90 kleine Objekte in einem repetitiven Akt

Along the passageways, filled with illustrious maps, dictionary pages and illuminated landscapes, Fattal resurfaces with her lava stone series, in the lyrical *In Our Land of the Drought the Rain is Forever Made of Bullets* (2006). Arabic-language inscriptions present a recurring, gestural act of naming—of the multiple massacres of Palestinian people during the 1948 war. Interwoven is a reference to Adnan’s poem, ‘Jebu’, a critical text that invokes the piercing experiences of the everyday traumas associated with dictatorship, genocide and political unrest. Fattal’s poignant musings emerge from conversations with the mythologies that encompass the Eastern Mediterranean, forming a vessel, a relief towards possible restitution.

An Address without a Postcode

Tonight I think

no poetry

will serve

— Adrienne Rich ⁴⁵

I am standing outside 34 Marie Street in Sausalito, California. I am informed by Google Maps that this is the headquarters of the Post-Apollo Press, which is also where I assume Adnan and Fattal lived for many years. The house is barren, empty, hollowed of all life. It is December 2021 and the news of Adnan’s passing is suddenly presenting itself as an impregnable weight. I have been asked to author an obituary of the poet and artist, whom I last saw during an evening of storytelling in the summer of 2018. She was present with Fattal, at the home of our mutual comrades, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, in Paris. Here I was, back in California, where I had spent a portion of my childhood in the dry and ashen landscapes of South, South, L.A. I had come to fulfil a promise of immigration with my paperwork, but instead, found myself wandering aimlessly, attempting to trace the sites that led to Adnan’s modular forms and compositions.

Adnan started painting at the age of 34. She began writing poetry as a response to the Vietnam War. She studied at prestigious institutions, from Harvard to the University of California, Berkeley—of this, I was informed by her, out of thirst for knowledge and community, as opposed to a formal desire for validation, accreditation or certification. Her biography often reads like an act of mythmaking, but of all her expressions, it was the artist’s rapturous desire to engage with life’s questions that offered me subsistence in our few encounters.

On the final evening of my search for Adnan, I returned to my lodgings, where, in my backpack, I had kept a printed inventory of every possible work to be presented in a show that she had, in essence, inspired—her polyglot experience offering solace.⁴⁶ In the still of night, with but a single desk lamp, I cut out the hundreds of square and rectangular images, beginning to lay them out onto the floor. The decisions and associations were historically anchored by the interplay of abstract forms with the possibility of constructed architectural alphabets. The presentation also sought to create tense dualism—juxtapositions that could confound or reveal new meanings. The inspiration for this emerged as much from Adnan’s illustrated leporellos, as it did from her innovative publication *The Arab Apocalypse* (1980). Here, writing by hand, the artist intuitively acted out her practice of drawing dissonant forms next to her lyric. Each picture only served to magnify the affective horror of the scenes of war re-imagined. Standing over the constellations before me, an indexical key revealed itself.

zu einem Gesamtbild zusammen. Manche mögen darin frische Heuhaufen sehen, die zur Berührung einladen – und möglicherweise dazu, den Körper gegen die Barriere einer aufgeschichteten Mauer zu pressen –, stoppelig und anziehend zugleich. Der Boden gibt nach, der Körper versinkt. Bis man auf Marwan Rechamouis *Beirut Caoutchouc / Beirut Kautschuk* (2004–2008) stößt, einen Stadtplan seiner Heimatstadt Beirut aus Kautschuk. Darauf sind die Hauptstraßen, die Tore in die Stadt zu sehen, doch kommen bei den verwirrten Betrachtenden dennoch Fragen auf. Die Sektorengrenzen, die als Narben des libanesischen Bürgerkriegs (1975–1990) die Stadt in christliche und muslimische Viertel unterteilen, sind nicht gekennzeichnet. Das Werk zeigt die Fiktion einer möglichen Versöhnung. Einen Ort, den es vielleicht einmal gab, bevor die religiös motivierte Gewalt ihre blutigen Spuren in den Straßen der Stadt hinterließ. Wir setzen unseren Besuch fort.

Der Blick wandert weiter und bleibt schließlich an einem Wandteppich der verstorbenen Künstlerin und Dichterin Etel Adnan hängen, deren Memoiren den Titel dieser Ausstellung inspiriert haben. Mit *Mount Tamalpais* (2015) präsentiert sie den Betrachtenden eines ihrer liebsten Motive. Adnan wurde 1925 in Beirut geboren und lebte abwechselnd in Frankreich, den USA und im Libanon. Das Hin und Her zwischen ihren verschiedenen Wohnorten war von täglichen Konflikterfahrungen und von dem dringenden Wunsch nach Ausdrucksmöglichkeiten, Kameradschaft und Gemeinschaft bestimmt. Auf diesem Werk ist der Mount Tam zu sehen – wie er im Volksmund genannt wird –, ein Berg in Marin County in Kalifornien. Adnan liebte den beruhigenden Blick auf seinen Gipfel, den sie auf vielen kleinen Gemälden und Wandteppichen verewigte. Mit der von diesem Berg ausgehenden Magie könnte die Künstlerin Sehnsucht, aber auch die dankbare Erinnerung an ein Gefühl der Verzückung verbunden haben. Die rauschhafte Begeisterung kommt ganz bewusst in diesem Akt der Weltenbildung zum Zuge. Die Anordnung der ineinander verschlungenden Formen deutet auf ein Metaversum hin – ein Kofferwort, das – ein altgriechisch-lateinisches Kompositum – für den Akt des „Übergangs“ in einen anderen Zustand des Daseins, des Bewusstseins außerhalb der Gegenwart steht.⁴³

Der Eingang in die Ausstellungshalle wird von zwei eineinhalb Metern hohen Tonskulpturen von Adnans Lebenspartnerin und langjähriger Arbeitskollegin, der Universalgelehrten Simone Fattal, flankiert. Fattals verzerrte Reliefs *Zhat El Himma* und *Abdel Wabab* (beide 2016) sind Teil ihrer Werkreihe *Warrior / Krieger*in*. Die Entstehung dieser deformierten Körper liegt in Fattals literarischem Interesse und Schaffen begründet. Fattal ist Gründerin, Verlegerin und Grafikerin der *Post-Apollo Press* – zweifellos eine der wegweisenden internationalen Zeitschriften für Poesie im 20. Jahrhundert.⁴⁴ In Anlehnung an die Lebensgeschichten der Propheten stellt eine der Figuren einen Mann dar, während die andere, *Zhat El Himma*, eine Allegorie auf die frühen dynastischen Traditionen des palästinensischen Volkes sein soll. Es geht um das Leben von Amina Dhat al Himma, auch als Prinzessin Fatima bekannt, der einzigen weiblichen Figur in den in arabischer Sprache verfassten „epischen Romanen“ – hier *The Tale of Princess Fatima, Warrior Woman: The Arabic Epic of Dhat al Himma*.

Auf dem weiteren Weg durch die Ausstellung, vorbei an illustren Karten, Wörterbuchseiten und erleuchteten Landschaften, ist erneut Fattal zu sehen. In ihrer Lavastein-Reihe mit dem klangvollen Titel *In Our Land of the Drought the Rain is Forever Made of Bullets / In unseren Ländern der Dürre besteht der Regen für ewige Zeiten aus Kugeln* (2006) erinnert sie mit arabischen Inschriften wiederholt an die zahlreichen Massaker an der palästinensischen Bevölkerung während des Kriegs von 1948. Sie enthalten auch ein Zitat aus Adnans Gedicht „Jebu“, in dem die Künstlerin kritische Worte für die alltäglichen traumatischen Erfahrungen mit Diktaturen, Genoziden und politischen Unruhen findet. Fattal schöpft ihre ergreifenden Gedanken aus Mythologien, die das östliche Mittelmeer wie ein Gefäß umfassen – ein Hilfsmittel der möglichen Wiedergutmachung.

There is a key to the immortal alphabets of *In the Heart of Another Country*. It can be found in Huguette Caland's *Bribes de Corps* (1979)—an explosive painting in yellow, suggestive of an opulent embodied, non-binary form: two poles, soldered or, more appropriately, sutured together. Beside Caland, I have situated a painting from 1950 by Saloua Raouda Choucair, *Composition with Green Module*—a meticulously composed dreamscape that at once appears akin to a puzzle of overlaid forms, the fragments appearing ethereal, floating, suggestive of an act of transcendence. Palimpsest-like forms glide to the surface, scratching the edges of our gaze like the globules of a lava lamp, ascending, a surprise, a relief, a love affair. Finally, Etel Adnan's modestly sized composition *Untitled* (2012) is as much a calculated abstraction, as it is an evocation of the economy of spirit of the late artist Kazimir Malevich and his obsession with the mystical world, a milieu that has been articulated by Adnan as 'weightless', each square invoking a different action.⁴⁷

The dissonant, spectral, floating forms found in these three works present a typological sketch of possibilities that bind the artists herein through their pursuit of a possible architecture—one that does not necessarily exist within the bounds of reality. From within this view and these vantage points, connotations begin to form across the work of artists, including Tiffany Chung, Hassan Sharif, Monir Shahroudy Farmanfarmaian and Adam Henein. What emerges in this assemblage is an articulation of how geometric forms locate the diasporic body—its encounter, its essence and material—into a situated place. The elegant, rounded forms in Choucair's painting spring into her gouaches, forging distinctive moons across altered horizons, such as the one found in the late David Koloane's *Untitled (the moon over Hillbrow Tower)* (1998–2010). The latter's architectonic vision of what was once the tallest high-rise in Africa returns the viewer to a long-standing question regarding the interrelationship between modernism's outmoded notion of progress and its resulting obsession with construction and, indeed, ultimately destruction.⁴⁸

Sensorial dissonance emerges in a following instant in Anwar Jalal Shemza's *Advancing and Receding* (1963), a hallucinogenic, trance-like diptych that refracts the gaze through its overlaid tessellating composition of infinite circles and squares. Shemza was born and raised in Pakistan before emigrating to Britain after his undergraduate studies. Colloquial and official records note that the artist was exasperated by the epistemic prejudice against non-Western art within the academy in the United Kingdom. He was noted to have developed his distinctive style after attending a lecture by E.H. Gombrich, who chose to describe 'Islamic art' and its attendant forms, as 'purely functional'. It was believed that this moment fostered a significant shift in Shemza's practice, leading to what was called a 'double prism' or a dualistic vision, as is articulated in this representation.⁴⁹

Continuous loops push and contort the body across the gallery, around corridors, moving from dimly lit spaces to the brightness of day. In these moments, floors become ceilings, and ceilings become floors. The precariousness of construction a returning motif, emblematised in expressions by Rasheed Araeen, such as in *Sculpture No. 2* (1965), Susan Hefuna's tri-part presentation of *Building* from 1991 and the horizon where one finds Saloua Raouda Choucair's *Interform* (1960–62).

Choucair, who was the subject of a retrospective at the Tate Modern in 2013, had aspirations of transforming her propositional structures into larger-than-life architectural forms, but such pursuits were uncommon in the 1940s for a woman with little financial means. Convention,

Tonight I think

no poetry

will serve

— Adrienne Rich⁴⁵

34 Marie Street in Sausalito, Kalifornien. Laut Google Maps sollte sich hier der Hauptsitz der *Post-Apollo Press* befinden. Vermutlich haben auch Adnan und Fattal viele Jahre hier gelebt. Das leerstehende Haus bot einen trostlosen und verlassenem Anblick. Damals im Dezember 2021 legte sich die Nachricht von Adnans Tod wie ein tonnenschweres Gewicht auf meine Seele. Ich wurde gebeten, einen Nachruf auf die Dichterin und Künstlerin zu schreiben, die ich zuletzt im Sommer 2018 an einem vom Geschichtenerzählen erfüllten Abend gesehen hatte. Damals war sie gemeinsam mit Fattal im Pariser Haus unserer gemeinsamen Freunde, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige, zu Besuch. Und nun war ich zurück in Kalifornien, wo ich in den trockenen und staubigen Landschaften des Südens, im tiefsten Süden Los Angeles’, einen Teil meiner Kindheit verbracht hatte. Eigentlich wollte ich mich endlich um die Papiere für meine Einwanderung kümmern. Doch stattdessen wanderte ich ziellos umher, auf der Suche nach den Orten, die Adnans modulare Formen und Bildkompositionen geprägt hatten.

Adnan begann mit der Malerei im Alter von 34 Jahren. Erste Gedichte schrieb sie als Reaktion auf den Vietnamkrieg. Ihr Studium führte sie an namhafte Institutionen, von Harvard bis an die University of California in Berkeley. Wie sie mir erzählte, stand dabei vor allem ihr Streben nach Wissen und Gemeinschaft und weniger der Wunsch nach einem formalen Ausbildungsbeleg im Vordergrund. Ihre Biografie liest sich an vielen Stellen wie ein Akt der Mythenbildung. Und doch war es in all ihrer expressiven Vielfalt vor allem dieser ungestüme Wunsch, die großen Fragen des Lebens zu ergründen, der mich bei unseren wenigen Begegnungen am nachhaltigsten beeindruckte.

Als ich am letzten Abend meiner Spurensuche zu meiner Unterkunft zurückkehrte, kramte ich in meinem Rucksack nach einer ausgedruckten Liste aller Werke für eine Ausstellung, zu der mich Etel Adnan maßgeblich inspiriert hatte. Ihre polyglotte Lebensweise hatte ich schon immer als tröstend empfunden.⁴⁶ In der Stille der Nacht, im schummerigen Licht einer Schreibtischlampe, schnitt ich Hunderte von quadratischen und rechteckigen Abbildungen aus und verteilte sie auf dem Boden. Bei meinen Entscheidungen für bestimmte Konstellationen orientierte ich mich am traditionellen Zusammenspiel abstrakter Formen und den vielfältigen Möglichkeiten der Architektur. Diese Form der Präsentation sollte auch eine dualistische Spannung erzeugen, und zwar durch eine Gegenüberstellung von Werken, die Verwirrung erzeugt, aber auch neue Bedeutungen entstehen lässt. Als Inspiration dienten Adnans illustrierte Leporellos und ihr innovatives Buch *The Arab Apocalypse* (1980). Hier hatte die Künstlerin intuitiv handschriftliche Einträge und schnell angefertigte Zeichnungen neben ihren Gedichten eingefügt. Mit jedem einzelnen Bild wollten sie den emotionalen Schrecken der von ihr erinnerten Kriegsszenen hervorheben. Die Arrangements vor mir am Boden fügten sich fast wie von selbst in eine Ordnung.

then, would become a practice the artist would persistently eschew. Choucair studied biology and took art lessons, avoiding what was then deemed ‘formal’ training in favour of pursuits developed from her travels in Paris and Cairo.⁵⁰ It was after an extended period in Egypt in the mid-1940s that Choucair returned to Beirut to work at the American University library and began her exploration of a ‘non-objective form’ of artmaking, as she described it, alongside her continued pursuit and study of sculpture.⁵¹ In the intervening years, the artist lived in relative obscurity, as she innovated with her stacked poem walls in accumulating verses, her dual sculptures and her infinite propositional reliefs, fusing what some have deemed to be Islamic motifs with a Sufi-like form of pure transcendental abstraction.⁵²

Choucair’s art sought to inhabit what could also be correlated as the One Dimension, a movement and principle articulated by Iraqi modernist Shakir Hassan Al-Said, a distilled and pure experience—a total art.⁵³ To connote the spiritual within the frame of the abstract does not deny the work’s politic or polemic. The artist, who, by the age of 100, began to be recognised formally as one of the global pioneers of abstract modernism, committed herself to practising despite the perpetual conflict that ensnared her living conditions. Little financial success as an artist throughout much of her working life meant that much of her art was kept in unregulated storage, some of her beloved pieces lost to the shroud, or still wounded in disrepair. Nonetheless, Choucair was relentless, arguing that the pursuit of ‘making art’ was tantamount to the expression of ‘thought itself’. Thus, she forged a path that persists in its evocative potential—an artist insistent against odds unbalanced.⁵⁴

The First Finissage

No unclaimed, cremated mothers this year

Nor collateral white skin

...

The prison foot races the museum

My instrument ends

I mean, what is a calendar to the slave?

...

— Extract from ‘I Make Promises Before I Dream’ by Tongo Eisen-Martin⁵⁵

The multitude of stories that a corner of an exhibition can hold are intended to surprise and to nourish expressions, emotions and animations in the perceptual field. But the story does not end here. In the composed gallery that interleaves the first chapter with the second in the exhibition, palimpsests by Ahmed Shibrain appear—stained with the wounds of memory, mapping inner musings created after he criss-crossed from Britain back to Sudan. Here, Shibrain co-developed the Khartoum School, living and working as an educator for most of his life. Cross-border conversations emerge from paintings on these walls around the delicate material of paper, in particular, papyrus, an ancient form produced from the pithy stem of a water plant. Here, it is saturated in zigzagged colour by the late draughtsman Adam Henein.

Hassan Sharif, the late pioneer of contemporary art in the United Arab Emirates, has created a playful and performative language for the expression of art amidst the pages of his

Es gibt Schlüssel zu den unendlichen Ausdrucksformen von *In the Heart of Another Country*. Sie finden sich zum Beispiel in Huguette Calands *Bribes de Corps* (1979) – einem bildgewaltigen Gemälde in gelber Farbe mit einen ausladenden nicht-binären Körper aus zwei Teilen, die zusammengeschweißt oder besser zusammengenäht zu sein scheinen. Daneben habe ich ein Gemälde von Saloua Raouda Choucair aus dem Jahr 1950 platziert, *Composition with Green Module / Komposition mit grünem Modul* – eine sorgfältig arrangierte Traumlandschaft, die zugleich wie ein Puzzle aus übereinanderliegenden Figuren anmutet, dessen Teile ätherisch, fließend, im Akt der Transzendenz verhaftet scheinen. Palimpsestartige Formen gleiten an die Oberfläche, kratzen auf ihrem Weg an unseren Blickwinkeln wie die Bläschen in einer Lava-lampe und vermitteln ein Gefühl der Überraschung, Erleichterung, Verliebtheit. Die kleinformatige Bildkomposition *Untitled / Ohne Titel* (2012), in der Etel Adnan bewusst das Mittel der Abstraktion einsetzte, erinnert schließlich auch an die gegenstandslose Malerei des verstorbenen Künstlers Kasimir Malewitsch und seinen Hang zur Mystik. In Adnans Werk kommt dieser Aspekt über eine gewisse „Schwerelosigkeit“ zum Ausdruck – jede Form scheint in eine andere Richtung zu streben.⁴⁷

Die unstimmigen, geisterhaft fließenden Formen in diesen drei Werken verbinden die beteiligten Künstlerinnen miteinander als typologische Muster der Möglichkeiten für ihr gemeinsames Streben nach neuen Ausdrucksformen, die sich auch jenseits der Realität bewegen können. Aus diesem Blickwinkel entstehen Assoziationen mit den Werken von Künstler*innen wie Tiffany Chung, Hassan Sharif, Monir Shahroudy Farmanfarmaian und Adam Henein. Die Anordnung der Werke macht deutlich, wie geometrische Formen den Körper in der Diaspora – sein Ausgesetztsein, sein Wesen, seine Materialität – an einem bestimmten Punkt verorten können. Die eleganten, abgerundeten Formen aus Gouache, die sich auf Choucairs Gemälden entfalten, bilden deutlich erkennbare Monde vor einem diffusen Horizont – wie auch auf *Untitled (the moon over Hillbrow Tower) / Ohne Titel (Der Mond über dem Hillbrow Tower)* (1998–2010) des verstorbenen Künstlers David Koloane. Dessen architektonische Vision eines Gebäudes – einst das höchste Hochhaus in Afrika – fordert die Betrachtenden auf, sich erneut die alte Frage zu stellen: Was ist das Verhältnis zwischen dem überholten Fortschrittsbegriff der Moderne und dem daraus resultierenden Bauwahn, der letzten Endes auch eine Zerstörungswut in sich trug?⁴⁸

Anwar Jalal Shemzas sinnlich dissonantes Diptychon *Advancing and Receding* (1963) versetzt die Betrachtenden mit seinen übereinanderliegenden Mosaiken aus einer unendlich anmutenden Abfolge von Kreisen und Quadraten in einen halluzinations-, ja tranceartigen Zustand. Shemza wuchs in Pakistan auf und emigrierte im Anschluss an erste Studienjahre nach Großbritannien. Aus informellen und öffentlichen Quellen ist bekannt, dass der Künstler von den erkenntnis-theoretischen Vorurteilen gegenüber nicht-westlicher Kunst in akademischen Kreisen seiner neuen Heimat frustriert war. Seinen charakteristischen Stil soll er im Anschluss an eine Vorlesung bei E. H. Gombrich entwickelt haben, der die „Islamische Kunst“ und ihre Elemente als „rein funktional“ bezeichnete. Diese Erfahrung hatte offenbar einen maßgeblichen Einfluss auf Shemzas künstlerische Neuausrichtung, bei der er sich fortan auf das sogenannte Doppel-prisma oder eine dualistische Vision konzentrierte – wie im ausgestellten Werk zu sehen.⁴⁹

Auf gewundenen Pfaden irren wir weiter durch die Ausstellung und passieren schwach beleuchtete Räume, bis wir schließlich wieder ans Tageslicht gelangen. Die Begriffe oben und unten verlieren in diesen Momenten an Bedeutung. Die Vergänglichkeit des Gebauten als wiederkehrendes Motiv versinnbildlichen Rasheed Araeens *Sculpture No. 2 / Skulptur Nr. 2*

notebooks. Only as we bear witness to them, we notice that they have been stitched shut. Concealed, a summoning of and for revelation, awaits. A constant double take is required of the spectator. Earthly forms appear as squares, as cubes, free-flowing and stacked in the art of Marcos Grigorian. Next to his relief of nine squares, a small table is occupied by Kamel Youssef, a surrealist of a fashion. This arrangement reveals limp bodies that have become seized, appearing comatose, but the spectre of life lingers in the distance. The passageway through these alphabetic routes leads to a waiting room, past *Before the Departure (Black Paintings)* (1963–64) by Rasheed Araeen. His black-and-white matrices, expressive of his signature form of postcolonial restitution, lead to our destination: a wall with a picture by Ali Kazim. With but one gleaming eye visible to viewer, a gentleman presents himself, staring. His face, concealed by a giant white bird—a suggestion of potential movement, of chance, of flight; phantastic and dream-like, much as the artists herein, artists, who have lived, wept, and leapt—springs forward onto the pages.

Chapter 2

Reclaimed Portraits: Invisible Acts of Repair

*remember we were brought here from the clear waters of our dreams
that we might be named, numbered and forgotten
that we were made visible that we might be looked on with contempt
that they gave us their first and last names...*
...
*close our smoky mouths around their dreams
swallow them as they gaze upon us
never to be full —
snap, crackle
amen.*

— Excerpt from ‘Arrival’ by Jay Bernard⁵⁶

*[the story actually, perhaps, maybe, begins in the middle—somewhere]*⁵⁷

What is the impetus in reclaiming a portrait of oneself? To stitch and solder the seams of a canvas—a fabric, a given material—to fill in the interstices of what history has obfuscated, or, perhaps, to serve a corrective function within the realm of one’s own imagination? For many, this author included the first memories of the places that we have been routed from, may have been experienced through the lens of Orientalist painting, a tradition that grew in popularity in Africa and western Asia in the 19th century. These paintings, created by Western European flâneurs, presented what Nasser Rabbat distilled as some of the key ‘Orientalist stereotypes’.⁵⁸ Paintings across an expansive arch of history, by artists from Eugène Delacroix, David Roberts and Frédéric de Buzon, to Hermann David Salomon Corrodi and Charles Théodore Frère, to cite a few, presented large ‘history-style’ paintings of oil on canvas, where ‘tribal chieftains, guards or mystics’ were the central subjects. But as a cursory glance of these examples reveals, the site of the harem, which proffered the potential of Said’s ‘exoticised East’, is perhaps one of the most popular of rendered scenes.⁵⁹

(1965), Susan Hefunas dreiteiliges Werk *Building / Gebäude* (1991) und Saloua Raouda Choucairs *Interform / Zwischenform* (1960–1962).

Choucair, der 2013 eine Retrospektive in der Tate Modern gewidmet war, wollte ihre ausdrucksstarken Skulpturen ursprünglich in überlebensgroße architektonische Formen übertragen. Doch solche Pläne waren in den 1940er Jahren für eine Frau mit geringen finanziellen Mitteln nicht zu verwirklichen. Gerade darum konzentrierte sie sich in ihrer Kunst fortan auf andere unkonventionelle Ausdrucksformen. Sie studierte Biologie, nahm Kunstunterricht und vermied alles, was zu dieser Zeit als „formale“ Ausbildung galt. Stattdessen entwickelte sie künstlerische Ansätze aus ihrer Zeit in Paris und Kairo weiter.⁵⁰ Nach einem längeren Aufenthalt in Ägypten kehrte Choucair Mitte der 1940er Jahre nach Beirut zurück, um in der Bibliothek der Amerikanischen Universität zu arbeiten. Damals begann sie ihre Arbeit mit – wie sie es nannte – „ungegenständlichen Formen“ des Kunstschaffens und widmete sich weiterhin dem Studium der Bildhauerei.⁵¹ In dieser Zeit lebte die Künstlerin relativ zurückgezogen und experimentierte mit Poesiewänden aus sich kumulierenden, gestapelten Versen, mit modularen Skulpturen und mit aussagestarken Reliefs, in denen sie nach Meinung einiger Betrachter*innen islamische Motive mit einer Sufi-inspirierten Form reiner metaphysischer Abstraktion verband.⁵²

Mit ihrer Kunst wollte sich Choucair der Form der One Dimension nähern, einer Bewegung, die in ihrem Grundsatz durch den irakischen Modernisten Shakir Hassan Al-Said als destillierte und reine Erfahrung – als absolute Kunst – geprägt worden war.⁵³ Sie geht davon aus, dass politische oder polemische Elemente eines Werks nicht beeinträchtigt werden, wenn auch spirituelle Elemente auf der abstrakten Ebene mitschwingen. Die Künstlerin, die im Alter von hundert Jahren schließlich auch offiziell weltweit als eine der Vorreiter*innen des abstrakten Modernismus anerkannt wurde, gab ihre Arbeit trotz der ständigen Konflikte, die ihr Leben bestimmten, niemals auf. Da ihr zu Lebzeiten kein großer finanzieller Erfolg vergönnt war, konnte sie viele ihrer Kunstwerke nicht sicher lagern, sodass einige der von ihr besonders geliebten Stücke nicht überlebten oder bis heute Narben davontragen. Nichtsdestotrotz hielt Choucair an ihrer Überzeugung fest, dass jedes „Kunstschaffen“ mit einer „Meinungsausßerung“ gleichzusetzen sei. Ihr Lebensweg steht damit stellvertretend für das Schicksal von Menschen, die allen Widrigkeiten zum Trotz an ihrer Kunst festhalten.⁵⁴

Die erste Finissage

No unclaimed, cremated mothers this year

Nor collateral white skin

...

The prison foot races the museum

My instrument ends

I mean, what is a calendar to the slave?

...

— Auszug aus „I Make Promises Before I Dream“ von Tongo Eisen-Martin⁵⁵

Die vielen Geschichten, die in jedem Winkel dieser Ausstellung Platz finden, sollen überraschen und die Wahrnehmung für neue Ausdrucksformen, Emotionen und Animationen öffnen. Doch

With the enveloping interest in the genre during the 1980s, a generation that was brought up in the 1980s was schooled to believe that these paintings served as one of the few representative examples where one’s perceived culture could be seen. The Royal Academy of Arts in London in 1984 staged an exhibition, *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, which travelled to the National Gallery of Art in Washington, D.C., an exhibit that, as Rabbat infers, seemed to avoid the global implications generated by the debates that ensued following the 1978 publication of Edward Said’s treatise on ‘Orientalism’, even while ‘quoting it’ in their interpretative material.⁶⁰

The narrative is complicated by the matter of education. The earliest art schools in megapolises such as Cairo, where the Cairo College of Fine Arts (formerly the fine art school) was founded in 1908 by Prince Yusuf Kamal, welcomed trans-border, international groups of students.⁶¹ The curriculum was notable for its engagement with Western art and artists.⁶² The school’s first director, the French artist Guillaume Laplagne, if not a customary Orientalist per se, is recognised for sculptural forms of acquiescent female figures as well as festooned metal reliefs of Black and Brown bodies, producing a perceived tribal representation from up and down his travels of the African countries along the Nile. Returning to the matter of the affective—and the potential—of the diasporic subject’s desire to feel a connection towards felt and perceived notions of ‘home’, the question of ambivalence surfaces. If the visual references of one’s perceived self, generated from within the walls of the nation-the continent-the culture’s very own walls was deemed mimetic, a poor, or reductive facsimile of western modernism, and the alternative presented are the workings of the orientalist narrative, how then does the diasporic subject lay claim to their artistic pursuits, without being conceivably reduced to one’s ethnic or geographic point of origin?⁶³

The intimation in the realm of modern art, or more appropriately from the current vantage point of the contemporary, has traditionally necessitated that the diasporic artist adopts an identity that is not one’s own. This claim of becoming and living is often dubbed impostor syndrome.⁶⁴ In 1980, the literary critic, author and poet Michelle Cliff, who was born in Jamaica, held US citizenship and was educated in the United Kingdom, presented her penetratingly precise treatise on race and the act of ‘passing’ in her collection, *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*. In ‘passing’, she unfolds the tense dualism of embodying a form of identity that is expected of the racialised or othered subject, noting that ‘this camouflage terrorises me / This pattern of skin which makes a being invisible against its habitat’.⁶⁵ The contour of assimilating comes into fuller view when Cliff professes that ‘passing’ demands a desire to become invisible. ‘[To live a] ghost life’. The melancholy espoused in these sentences is suggestive of a figure who can no longer look themselves in a mirror, or lay claim to themselves; they are situated within ‘an ignorance of contradictions’.⁶⁶

The tone of Cliff’s text opens with a probing interior self-inquiry, but develops into action, serving to salvage the ruin. It was this instrumental book, whose first edition sits before me in weathered form, that inspired the ongoing ontological journey of the exhibition *In the Heart of Another Country*. When Cliff professes, ‘We are not exotic / or aromatic / or poignant... / we are ordinary / All this has happened before’, we are, indeed, born with the realities of inevitable violence experienced by the racially encoded, prejudiced imagination. It is thus assumed that a mindset, developed by ulterior forces, has sought to situate art in hierarchical categorical fields and folds that are not our own. The inference drawn from this narrative is that if one is not willing to ‘accept’ the realities of variances in ontology and perception as inherent, that they are themselves complicit in the acts of mythmaking around specific subjects and histories. This creates ongoing dissociating—distancing subjects from history’s field of vision.⁶⁷

The exhibition’s second chapter endeavours to cluster and unbuckle through association and formal interrogation the concept of what it means to reclaim one’s images, and by proxy, one’s

wir haben das Ende der Geschichte noch nicht erreicht. Die Bildergalerie, die das erste mit dem zweiten Kapitel der Ausstellung verbindet, zeigt Palimpseste von Ahmed Shibrain, in denen die Wunden der Erinnerung und der emotionale Aufruhr seiner verschlungenen Rückkehr von Großbritannien in den Sudan deutlich zutage treten. Im Sudan war Shibrain maßgeblich am Aufbau der Khartoum School beteiligt und fast sein gesamtes Leben lang als Lehrmeister tätig. Andere Gemälde an diesen Wänden vermitteln grenz- und grenzenüberschreitende Dialoge. Der verstorbene Zeichner Adam Henein hat hier großzügig Aquarellfarben in abstrakten Mustern auf feine Bögen aus Papyrus aufgetragen – einer antiken Form von Papier aus dem Mark einer Wasserpflanze.

Hassan Sharif, der verstorbene Pionier der zeitgenössischen Kunst in den Vereinigten Arabischen Emiraten, schuf eine spielerische und performative Sprache, um aus den Seiten seiner Notizbücher kleine Kunstwerke zu machen. Bei genauerer Betrachtung stellen wir jedoch fest, dass sie zugenäht wurden und uns in diesem Zustand förmlich dazu einladen, die Geheimnisse ihres Inneren aufzudecken. Genaues Hinsehen ist erforderlich. In den Werken von Marcos Grigorian tauchen irdische Formen als freischwebende und übereinandergeschichtete Rechtecke und Würfel auf. Neben seinem Relief aus neun Quadraten ist auf einem Tisch ein Werk von Kamel Youssef zu sehen, einem ganz eigentümlichen Surrealisten. Das Arrangement zeigt schlaffe Körper in scheinbar bewusster Erstarrung, über die das Gespenst des Lebens in der Ferne wacht. Entlang dieser Vielfalt an Ausdrucksformen passieren wir auf dem Weg in einen Warteraum das Werk *Before the Departure (Black Paintings) / Vor der Abreise (Schwarze Bilder)* (1963–1964) von Rasheed Araeen. Vorbei an den schwarz-weißen gitterartigen Strukturen, die charakteristisch für seinen künstlerischen Umgang mit der postkolonialen Restitution sind, haben wir unser Ziel erreicht und blicken an der Wand auf ein Bild von Ali Kazim: darauf ein Mann, der uns mit nur einem sichtbaren Auge anschaut. Sein Gesicht wird von einem großen weißen Vogel verdeckt, der für Bewegung, Gelegenheit, Flucht stehen könnte. Ali Kazim bietet ein fantastisches und träumerisches Bild, wie die meisten der hier präsentierten Künstler*innen, die gelebt, geweint und mit ihrer Kunst den Sprung nach vorn gewagt haben.

Kapitel 2

Zurückgewonnene Porträts: Unsichtbare Wiederherstellung

*remember we were brought here from the clear waters of our dreams
that we might be named, numbered and forgotten
that we were made visible that we might be looked on with contempt
that they gave us their first and last names...*
...
*close our smoky mouths around their dreams
swallow them as they gaze upon us
never to be full –
snap, crackle
amen.*

— Auszug aus „Arrival“ von Jay Bernar⁵⁶

*[the story actually, perhaps, maybe, begins in the middle—somewhere]*⁵⁷

heritage. It seeks to articulate in diaphanous, often contradictory, form without the taxing microscope of being held as subaltern in a view fashioned through or by the minds of a Western interloper, moving freely due to the privileges afforded them through and by the legacies of colonial rule.

This clustering comes to full life in a scenography I have entitled, ‘The Painted Crowds’. I had to resist the desire to insert the word ‘shroud’ within this constellation of formal and aesthetic imaginings. Here, Anuar Khalifi summons the spectator to enter the world through a gaze entirely his own—a portrait of Jesus on water this is not. Rather, *MAWQIF* (2020) serves as a recouped reading of history’s most politicised of religious events. In the centre of this magisterial site is work by Ibrahim El-Salahi, who presents miniature forms anchored around a ghost that has been summoned to life in a swooping concave cell that evokes the prison in which he was once held in Sudan. Mohan Samant’s grouping of buoyant figures, peering at us in saturated watercolours, bursts with ebullience, as they, his subjects—the onlookers—continue peering at the audience from within.

Ahmed Morsi’s funerary scene presents gaunt, sketch-like figures of humanity, raising a tense evocation of the earliest humans on Earth. Semiha Berksoy’s painting on board represents a singular longing for the maternal—an homage, as much as it as a gesture of self-care. Meanwhile, Huguette Caland’s rounded forms give breath to a kind of opacity of difference in form and colour. In these canvases, the rendered body of flesh—whether it is natively female or not, whether it is non-gendered or non-binary, is a porous suggestion left for the onlooker to decipher. This, like everything presented here, is a place where, once again, the philosophical concept of hermeneutics resurfaces; it is for your senses to complete and convene with the details of the story.

Chapter 3

Going South: Travels from Gulf to Gulf, from Coast to Coast

*desire intensifies on the
silver edge of the sea. my friends,
don’t wait for me any longer, my heart
is in the abundance of the same
spring as yours*

— An Excerpt from ‘Time’ by Etel Adnan⁶⁸

The concept of the ‘Global South’ became more pronounced in the 1990s when global leaders felt that that a field of reference was required to refer to the differing socioeconomic and political context of sites inclusive of South America, Africa and parts of Asia; the south was also a visual—a perceptual—reality.⁶⁹ For numerous reasons, many of the decolonising movements and efforts in both the academy and the field of aesthetics have deployed this term as an interlinking reference even within discussions of solidarity. Still, academic Walter D Mignolo was quick to point out the polemical reverence for the phrase, which he argued had in some respects merely replaced the use of the now-derogatory expression, Third World.⁷⁰ Indeed, much of the reason that the ‘Global South’ is still referred to as such is because of ongoing debates around what in the West might seem unfathomable: ‘the digital divide’.

Was könnte einen Menschen dazu bewegen, eine Darstellung von sich selbst zurückzufordern? Oder eine Leinwand – einen Stoff oder ein anderes Material – zusammenzunähen oder -zuzurren, um die Zwischenräume der vergessenen Geschichten zu füllen oder vielleicht auch korrigierend in die eigenen Vorstellungswelten einzugreifen? Viele mögen die von mir ausgesuchten ersten Erinnerungen an die Orte unserer Herkunft durch die Linse der orientalischen Malerei wahrgenommen haben, einer Tradition, die im 19. Jahrhundert in Afrika und Westasien an Popularität gewann. Die davon beeinflussten Gemälde westeuropäischer Flaneure bildeten ab, was Nasser Rabbat als zentrale „orientalistische Stereotype“ herausgearbeitet hat.⁵⁸ Künstler verschiedener historischer Epochen, von Eugène Delacroix, David Roberts und Frederic de Buzon bis hin zu Hermann David Salomon Corrodi und Charles Théodore Frère – um nur einige wenige zu nennen – schufen großformatige Ölgemälde auf Leinwand im Stil der „Historienmalerei“, auf denen Stammesfürsten, Wachen oder Mystiker die Hauptfiguren waren. Ein flüchtiger Blick auf diese Beispiele zeigt jedoch, dass der Harem als Ort der von Said postulierten „Exotisierung des Orients“ vermutlich am häufigsten als Motiv verwendet wurde.⁵⁹

Im Zuge eines umfassenden Interesses für das Genre in den 1980er Jahren wurde eine ganze Generation angehender Künstler*innen in dem Glauben gelassen, diese Gemälde gehörten zu den wenigen repräsentativen Darstellungen dessen, was sie als eigene Kultur wahrnahmen. Die Royal Academy of Arts in London veranstaltete 1984 eine Ausstellung mit dem Titel *The Orientalists: Delacroix to Matisse / Die Orientalisten: Von Delacroix bis Matisse*, die anschließend auch in der National Gallery of Art in Washington DC zu sehen war – eine Ausstellung, die laut Rabbat ganz offensichtlich die Augen vor den weltweiten Entwicklungen verschloss, die durch die Debatten im Anschluss an die Veröffentlichung von Edward Saids Studie zum „Orientalismus“ im Jahr 1978 ausgelöst worden waren.⁶⁰

Das Narrativ wird durch die Frage der Bildung noch verkompliziert. Die ersten Kunsthochschulen in Metropolen wie Kairo, wo Prinz Yusuf Kamal im Jahr 1908 das Cairo College of Fine Arts (ehemals Schule der Schönen Künste) gegründet hatte, empfingen über die Landesgrenzen hinweg auch Studierende aus aller Welt.⁶¹ Der Lehrplan sah in besonderem Maße die Auseinandersetzung mit Kunst und Kunstschaffenden aus der westlichen Welt vor.⁶² Erster Direktor der Schule war der französische Künstler Guillaume Laplagne. Obwohl kein Orientalist der alten Schule, war er für seine skulpturalen Darstellungen fügsamer Frauenfiguren und seine mit schwarzen und braunen Körpern geschmückten Metallreliefs bekannt. Mit diesen Kunstwerken wollte er Stämme darstellen, die er auf seinen Reisen durch afrikanische Länder entlang des Nils getroffen hatte. Ausgehend von der Gefühlsebene und dem – möglichen – Wunsch des Individuums in der Diaspora nach einer Verbindung zu einem gefühlten und wahrgenommenen „Heimat“-Begriff, springt an diesem Punkt die Frage der Ambivalenz auf. Wenn die visuellen Bezüge der eigenen Selbstwahrnehmung, die sich ausschließlich innerhalb der Grenzen einer Nation, eines Kontinents, einer Kultur [sic] bilden, als mimetisch, unzureichend oder als schlechte Kopie des westlichen Modernismus wahrgenommen werden und Werke auf Grundlage des orientalistischen Narrativs die einzige Alternative bieten, wie sollen Kunstschaffende in der Diaspora dann ihre eigene Stimme finden, ohne Gefahr zu laufen, auf ihre ethnische oder geografische Herkunft reduziert zu werden?⁶³

Mit dem Eintritt in das Reich der modernen oder, aus heutiger Perspektive besser gesagt, zeitgenössischen Kunst ist für Kunstschaffende in der Diaspora seit jeher das Erfordernis verbunden, eine andere als die eigene Identität anzunehmen. Der damit verbundene Anspruch an das eigene Werden und Leben wird häufig als Moment eines Hochstaplersyndroms gewertet.⁶⁴ Im Jahr 1980 präsentierte die in Jamaika geborene und in Großbritannien ausgebildete

Here, the ‘Global South’ is denoted as alternative not because the internet does not exist in these sites, but even more so because there is a gross inequity amongst the local populaces. The cost of and access to high-speed broadband being prime impediments.⁷¹

The invocation of ‘Going South’ in this case—the exhibition’s finale is intended with irony—refers both to how political terminology often frames the politics of artmaking and, equally, to the presumptive cultural notion in vernacular English that ‘going south’ is equivalent to a nosedive towards failure. Conversely, in these repurposed rooms, Taus Makhacheva resuscitates a displaced museum by literally placing it on a tightrope walker’s journey in *Gamsutl* (2009) and CAMP studio presents the interiority of lives lived on multiple ships, fashioning a route that merges auto-ethnography with fiction in *From Gulf to Gulf to Gulf* (2009–13). Meanwhile, Ahmed Mater reconstitutes an archive of the holiest of cities in Islam, Mecca, presenting nostalgic images of the Kaaba (The Cube) taken with various view finders, alongside elements gleaned from an archive of more than 100 found objects gathered during his lifetime. The veracity of these performing entities may be brought into question by some, but they are intended to be expressive of the codification and commoditisation of a culture that many believe should be held sacred—unsullied by any form of economic intervention.

In a gallery alcove, the late Egyptian artist Amal Kenawy’s face, flat and stretched out on a mixed-media canvas, glints at the viewer. She is suspended between the world of the living and an imaginary afterlife. This painting, *You Will Be Killed 2* (2006), which is also the subject of a film by the same name, reflects Kenawy’s examination of life in an Egyptian state governed psychiatric hospital. Is it ever possible to heal when the very sight of a person’s image, such as in this painting or their attendant biography, presumes them dead? Are there means to disrupt the industrial complex, medical or otherwise, in order to fashion spaces where an individual is able to heal?

At the very end of this breadth of space sit the skulls of seven birds—an extinct specimen, the northern bald ibis. They would travel, according to the artist Hrair Sarkissian, from Palmyra in Syria, across Saudi Arabia to Ethiopia and back. The female bird, Zenobia, is a sacred entity, recognisable from antiquity, found in hieroglyphics. Sarkissian’s birds, whose extinction was declared to have been reversed temporarily with the discovery of a group of seven birds, despite humanity’s efforts, were lost again to history. The bald ibis could not be rescued from the inevitable violence that had come to subsume the life of its flight path. Here, 3D-printed skulls gleam above meticulously formed museum stands, which anchor them into the ground; they become embodied, almost human in form. On one wall, a glinting silver plate traces the birds’ historic route; on another, a photograph shows the last time they were believed to have been seen in the sky. Ahead of them is a looping path—a sweeping satellite film of the world as they may have seen it. If this installation, *Final Flight* (2017–19) leaves us with one thing, it is that the world of the northern bald ibis is still out there for us; it exists, it lives, it breathes, and it is for all of us who remain on this Earth to take a hold, a sense of accountability for it.

US-Amerikanerin und Literaturkritikerin, Schriftstellerin und Dichterin Michelle Cliff in ihrer Schriftensammlung *Claiming an Identity They Taught Me to Despise* eine messerscharfe Studie zur ethnischen Herkunft und Identitätsfindung (Passing). Im Beitrag „Passing“ analysiert sie die dualistischen Spannungen, die mit der von einer rassifizierten oder „zum Anderen gemachten“ Person erwarteten Verkörperung einer bestimmten Identität einhergehen. Sie stellt fest: „Diese Tarnung macht mir Angst / Diese Hautfarbe, die ein Lebewesen in seinem Lebensraum unsichtbar macht.“⁶⁵ Das Ausmaß dieser Anpassung tritt klarer zutage, wenn Cliff bekennt, ein solches Passing setze den Wunsch voraus, unsichtbar zu werden, das Leben eines Phantoms zu führen. Derart düstere Gedanken sind charakteristisch für Menschen, die nicht mehr in den Spiegel schauen oder Anspruch auf eine eigene Identität erheben können. Sie sind in einem „fehlenden Bewusstsein für die Widersprüche“⁶⁶ gefangen.

Am Anfang ihres Textes richtet Cliff den Blick zunächst nach innen, entwickelt dann jedoch aktive Strategien, um zu retten, was noch zu retten ist. Ihr Buch, dessen zerknitterte Erstausgabe ich in Händen halte, hat den Entstehungsprozess der Ausstellung *In the Heart of Another Country* ganz wesentlich beeinflusst. Cliff stellt treffend fest: „Wir sind weder exotisch / noch aromatisch / oder rührend ... / wir sind ganz normal / Das ist alles schon einmal passiert.“ Tatsächlich werden wir nach unserer Geburt mit einer Realität der unausweichlichen Gewalt durch rassistisch kodierte, vorurteilsbehaftete Vorstellungen konfrontiert. Äußere Einflüsse haben die Unterteilung der Kunst in hierarchische Kategorien bestimmt, die uns nicht entsprechen. Folglich machen sich alle, die starren Unterscheidungen von Daseins- und Wahrnehmungsformen nicht als gegeben „akzeptieren“ wollen, mitschuldig an der Mythenbildung um bestimmte Menschen und Geschichten. Dies hat zur Folge, dass diese Menschen aus dem Blickwinkel der Geschichte verschwinden.⁶⁷

Im zweiten Kapitel der Ausstellung soll das Konzept der Restitution des eigenen Bildes und stellvertretend des eigenen Erbes über Assoziationen und formale Fragestellungen zusammengefasst und analysiert werden. Dabei steht eine transparente und oft auch widersprüchliche Form der Darstellung im Mittelpunkt. Die belastende Herabwürdigung zu Untertanen nach den Vorstellungen westlicher Eindringlinge, die dank ihrer Privilegien während der Kolonialzeit alle Freiheiten genossen, findet hier keinen Platz.

Zur besseren Verdeutlichung habe ich eine Inszenierung mit dem Titel *The Painted Crowds / Die bemalten Menschenmassen* zusammengestellt. Dabei musste ich dem Drang widerstehen, das Wort „shroud“ (Leichentuch, Totenhemd) in diese Konstellation aus formalen und ästhetischen Gedankenwelten einzufügen. Anuar Khalifi fordert uns hier auf aus seinem ganz persönlichen Blickwinkel die Welt zu betrachten – und er sieht darin keinesfalls ein Bildnis von Jesus, der über das Wasser geht. Vielmehr bietet *MAWQIF* (2020) eine weitere Lesart für eines der am stärksten politisierten religiösen Ereignisse der Geschichte. Im Mittelpunkt des formvollendeten Arrangements findet sich ein Werk von Ibrahim El-Salahi. In diesem Werk hat er Miniaturfiguren um einen Geist herum angeordnet, der in einer gewölbeartigen Zelle zum Leben erweckt wurde, die seiner eigenen Gefängniszelle im Sudan nachempfunden ist. Mohan Samants Gruppe von Figuren in kräftigen Aquarellfragen hingegen hat ihren Blick voller überschäumender Lebensfreude von innerhalb des Bildes auf die Betrachtenden gerichtet.

In Ahmad Morsis Begräbnisszene beschwören hagere, skizzenhafte Gestalten in einer spannungsgeladenen Darstellung die ersten Menschen auf Erden. Semiha Berksoys Ölgemälde auf Hartfaserplatte zeigt die ungezügelte Sehnsucht nach dem Mütterlichen zugleich als Huldigung und Geste der Selbstfürsorge. Huguette Caland lässt mit ihren abgerundeten, fast atmenden Körpern alle Unterschiede zwischen Formen und Farben verschwimmen. Beim Blick

auf ihre Gemälde müssen sich die Betrachtenden selbst die Frage beantworten, ob die dargestellten Körper von Geburt aus weiblich, geschlechtslos oder nicht-binär sind. Auch dieser Teil der Ausstellung erschließt sich erneut auf dem Wege der philosophischen Hermeneutik – alle weiteren und abschließenden Details der Geschichte liegen in der Auslegung der Betrachtenden.

Kapitel 3

Gen Süden: Reisen von Golf zu Golf, von Küste zu Küste

*desire intensifies on the
silver edge of the sea. my friends,
don't wait for me any longer, my heart
is in the abundance of the same
spring is yours*
— Auszug aus „Zeit“ von Etel Adnan⁶⁸

Das Konzept des „Globalen Südens“ gewann in den 1990er Jahren an Bedeutung, als die internationalen Staats- und Regierungschefs nach einem gemeinsamen Bezugsrahmen für die unterschiedlichen sozioökonomischen und politischen Kontexte in den Ländern Südamerikas, Afrikas und Teilen Asiens suchten. Der Süden war auch eine visuelle – eine wahrgenommene – Realität.⁶⁹ In mehreren akademischen und ästhetischen Dekolonisierungsbewegungen wurde das Konzept als verbindendes Element sogar in Solidaritätsdebatten aufgegriffen. Allerdings bezeichnete der Wissenschaftler Walter D. Mignolo den Begriff schon bald als streitbar, da er seiner Meinung nach nur als Ersatz für die Verwendung der inzwischen als abwertend geltenden Bezeichnung Dritte Welt diene.⁷⁰ Tatsächlich liegen zahlreiche Ursachen, dass der „Globale Süden“ immer noch als solcher bezeichnet wird, in der Tatsache begründet, dass viele laufende Debatten um die aus westlicher Sicht möglicherweise nicht nachvollziehbare Problematik der „digitalen Kluft“ kreisen. Hier wird der „Globale Süden“ nicht nur deshalb als Alternative verwendet, weil es an diesen Orten kein Internet gibt, sondern vor allem, weil die Ungleichheit zwischen den Bevölkerungsgruppen hier besonders groß ist. Die Kosten für und der Zugang zum Hochgeschwindigkeitsbreitbandnetz stellen für die Menschen ein zentrales Hindernis dar.⁷¹

In diesem Fall ist die Aufforderung „Gen Süden“ – am Abschluss der Ausstellung kommt bewusst das Element der Ironie zum Einsatz – sowohl als Anspielung darauf zu verstehen, dass die politische Wortwahl häufig einen Einfluss auf Strategien in der Kunst hat, als auch darauf, dass mit dem Begriff „going south“ in der englischen Umgangssprache offenbar ein völliger Misserfolg bezeichnet wird. Im Umkehrschluss erweckt Taus Makhacheva in umfunktionierten Galerieräumlichkeiten ein verlassenes Museum zum Leben, indem er das Gebäude in *Gamsutl* (2009) wie ein Seiltänzer durchschreitet. CAMP-Studio präsentiert Einzelheiten aus dem Leben von Menschen auf verschiedenen Schiffen und zeichnet in *From Gulfto Gulf / Von Golf zu Golf* (2009–2013) eine Fahrtroute nach, die Autoethnografie mit Fiktion verbindet. Ahmed Mater rekonstruiert ein Archiv der heiligsten Stadt des Islam, Mekka, mit nostalgischen Bildern der Kaaba – des „Würfels“ –, die mit zahlreichen Bildsuchern aufgenommen wurden, und kombiniert sie mit Objekten aus einem Archiv mit mehr als 100 gefundenen Objekten, die er in seinem Leben bisher zusammengetragen hat. Die Aussagekraft dieses Arrangements erschließt sich möglicherweise nicht allen Betrachtenden. Dennoch steht es

sinnbildlich für die Kodifizierung und Kommodifizierung einer Kultur, die aus Sicht vieler Menschen als heilig gelten und keinen ökonomischen Gesetzmäßigkeiten unterliegen sollte.

Aus einer Nische schaut uns das Gesicht der verstorbenen ägyptischen Künstlerin Amal Kenawy von einer Mixed-Media-Leinwand an. Offenbar flach am Boden liegend, scheint sie zwischen der Welt der Lebenden und einem imaginären Jenseits zu schweben. Das Gemälde *You Will Be Killed 2 / Du wirst getötet werden 2* (2006) ist auch das Thema eines gleichnamigen Films, in dem sich Kenawy mit dem Leben in einer staatlichen psychiatrischen Klinik in Ägypten auseinandersetzt. Besteht jemals die Möglichkeit auf Heilung, wenn allein der Anblick einer Person – wie in diesem Gemälde – und ihre Biografie auf ihren baldigen Tod hindeuten? Können wir von den vorgesehenen – medizinischen oder anderen – Abläufen abweichen, um für das Individuum Räume der Heilung zu schaffen?

Ganz am Ende der großen Halle sind sieben Vogelschädel des ausgestorbenen Waldrapps aufgereiht. Nach Angaben des Künstlers führt die Zugroute dieser Vögel alljährlich vom syrischen Palmyra über Saudi-Arabien nach Äthiopien und zurück. In Hieroglyphen finden sich Darstellungen des Vogelweibchens Zenobia, einer Heiligen aus der Antike. Sarkissians Vögel, deren offizielles Aussterben mit der Entdeckung einer Kolonie von sieben Vögeln noch einmal revidiert wurde, gelten heute allen menschlichen Bemühungen zum Trotz als verschollen. Der Waldrapp konnte der allgegenwärtigen Gewalt, die das Leben auf seiner Flugroute erschütterte, nicht entkommen. Für die Ausstellung wurden die Knochenabgüsse eines 3D-Schädelmodells des Vogels auf eleganten Sockeln aufgereiht, um sie mit dem Boden zu verankern. Sie erhalten dadurch etwas Körperliches, fast schon Menschliches. An einer Wand ist eine silberglänzende Karte mit der Zugroute der Vögel zu sehen, an einer anderen zeigt eine Fotografie den Moment, als die Vögel vermutlich zum letzten Mal am Himmel gesichtet wurden. Darüber läuft in einer Endlosschleife ein aus der Perspektive der Vögel aufgenommener Satellitenfilm von ihrer Zugroute. Wenn uns diese Installation *Final Flight / Letzter Flug* (2017–2019) eines sagen will, dann dies: Die Welt des Waldrapp wartet dort draußen noch immer auf uns. Sie existiert, sie lebt, sie atmet. Und wir, die wir noch auf dieser Erde weilen, haben die Aufgabe und die Verantwortung, uns ihrer anzunehmen.

Endnoten

- Blake Karim Mitchell, „Sonic Exile...“ (2022), in: O. Kholeif, *The Bad Self/I AM HIGHLY SENSITIVE PEOPLE*, erscheint voraussichtlich 2023 in London.
- Edward W. Said, *Out of Place: A Memoir*, London 2000.
- Guy P. Raffa, „Dante’s Exile“, in: *Lapham’s Quarterly*, 2020. Verfügbar unter: <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/dantes-exile>, Zugriff am 31. Juli 2022.
- E. S. Kim, *The Fugitive: Murder and Exile in the Age of Heroes* (Dissertation), 2017.
- Siehe Donald Bloxham, *The Great Game of Genocide: Imperialism, Nationalism, and the Destruction of the Ottoman Armenians*. Oxford 2005; Walid Khalidi, *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians 1876–1948*. Washington, D.C., 1984; sowie Stephen Sheehi, „The Nahda After-Image, or All Photography Expresses Social Relations“, in: *Third Text*, Vol. 26, No. 4 (Juli 2012), S. 401–414; Adel Manna, „Nakba and Survival: The Story of Palestinians Who Remained in Haifa and the Galilee, 1948–1956“, Oakland 2022.
- Siehe George M. Fredrickson, *Not Just Black and White: Historical and Contemporary Perspectives on Immigration, Race, and Ethnicity in the United States*, New York 2005; Desmond King, *Making Americans*, Cambridge, MA, 2000; Sarah M.A. Gualtieri, *Between Arab and White: Race and Ethnicity in the Early Syrian American Diaspora*, Berkeley, CA, 2009.
- Für einen Überblick über die Konzepte der Kreolisierung, insbesondere im Zusammenhang mit dem Schriftsteller und Philosophen Édouard Glissant aus Martinique, siehe: Sanyu Ruth Mulira, „Édouard Glissant and the African Roots of Creolization“, in: *Ufahamu: A Journal of African Studies*, 38(2); verfügbar unter: <https://escholarship.org/content/qt0830m6m8/qt0830m6m8.pdf?t=nlj870> (Zugriff am 1. August 2022).
- Dany Laferrière und Martin Munro, *Edwidge Danticat: A Reader’s Guide*, Charlottesville, VA, 2010.
- Alexander Alter und Alex Marshall, „Abdulrazak Gurnah Awarded Nobel Prize in Literature“, in: *New York Times*, 2021; verfügbar unter: <https://www.nytimes.com/2021/10/07/books/nobel-prize-literature-abdulrazak-gurnah.html> (Zugriff im Juli 2022).
- Rasheed Araeen, *The Other Story: Afro-Asian Artists in post-war Britain*. London 1989; also see: Jean Fisher, „The Other Story and Past Imperfect“, in: *Tate Papers*, 2009; verfügbar unter: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect> (Zugriff am 15. Januar 2022).
- Ausführliche Informationen bietet das Archiv *Making Histories Visible* der University of Central Lancashire, an der Himid, die das Archiv gründete und verwaltete, Professor Emeritus ist. Hinweise zu *The Thin Black Line* und dem Folgeprojekt *The Thin Black Lines* finden sich unter: <https://makinghistoriesvisible.com/curations/thin-black-lines/> (Zugriff am 7. August 2022).
- Ein Überblick über diese Debatten findet sich bei Aamna Mohdin, „Political Blackness: A Very British Concept with a complex history“, in: *Quartz*, 2018; verfügbar unter: [https://qz.com/1219398/political-blackness-a-](https://qz.com/1219398/political-blackness-a-very-british-concept-with-a-complex-history/)

very-british-concept-with-a-complex-history/

(Zugriff am 7. August 2022).

- Lorraine O’Grady, *Lorraine O’ Grady: Writing in Space 1973–2019*, hg. v. Aruna D’Souza, Durham, NC, 2020), S. 1–6. Vgl. „Lorraine O’Grady with Jarrett Earnest“, in: *Brooklyn Rail*, 2016; verfügbar unter: <https://brooklynrail.org/2016/02/art/lorraine-ogrady-with-jarrett-earnest> (Zugriff am 31. Juli 2022).
- Siehe Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. London 1994; Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, MA, 1993; und Stuart Halls Essay von 1990, „Cultural Identity and Diaspora“, in: J. Rutherford (Hg.), *Identity: Community, Culture, Difference*, London 1990.
- Marjorie Perloff, „Cultural Liminality/ Aesthetic Closure?: The Interstitial Perspective of Homo Bhabha“, 1998; verfügbar unter: <https://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/bhabha.html> (Zugriff am 7. August 2022).
- Zu diesem Thema gibt es zahlreiche Bücher, unter anderem James Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, London und Brooklyn, NY, 2018; Shoshana Zuboff, *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*, New York 2019; Legacy Russell, *Glitch Feminism*. London und Brooklyn, New York 2020. An acht Büchern war ich als Autor oder Co-Autor beteiligt. Zu den wichtigsten Referenzen gehören *You Are Here: Art After the Internet* (Cornerhouse und SPACE, 2013/14); *Re-thinking Trust in the Age of the Internet* (Sternberg Press, 2015), *Moving Image* (MIT Press/Whitechapel, 2015), *Art in the Age of Anxiety* (MIT Press, 2021) und *Internet_Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs* (Phaidon 2023).
- Etel Adnan, *In the Heart of the Heart of Another Country*, San Francisco 2005, S. 1–4; dt.: *Im Herzen des Herzens eines anderen Landes*, Frankfurt a. M. 2018, S. 142.
- Anaïs Duplan, „BLACKNESS, WHICH WAS ALWAYS MOVING“, in: id., *Take This Stallion*, New York 2016, S. 5
- Melissa Febos, *Body Work: The Radical Power of Personal Narrative*, Manchester 2022, S. 4, 65, 82, 105–153.
- Saidiya V. Hartman, „Venus in Two Acts“, in: *Small Axe* 12, Nr. 2 (Juni 2008), S. 1–14.
- Sky Hopinka, „The Centers of Somewhere“, in: K. Nguyen und J Gerrity (Hg.), *Why are they So Afraid of the Lotus?*, London und San Francisco 2021, S. 24.
- Folgendes Zitat steht sinnbildlich für Dubois’ Begriff des doppelten Bewusstseins: „Es ist sonderbar, dieses doppelte Bewusstsein, dieses Gefühl, sich selbst immer nur durch die Augen anderer wahrzunehmen, der eigenen Seele den Maßstab einer Welt anzulegen, die nur Spott und Mitleid für einen übrig hat.“ Dieser Text ist ein Auszug aus W.E.B. Dubois, *The Souls of Black Folk* (1903), Reprint: Oxford (Oxford World Classics), dt.: *Die Seelen der Schwarzen*, Freiburg 2003.
- Hier beziehe ich mich auf kulturelle Bewegungen, die wie Black Lives Matter über soziale Medien zu Protesten mit Veranstaltungen wie dem „Blackout Tuesday“ aufrufen. Diese anspruchsvolle Form des Bürger*innen-journalismus wurde als Möglichkeit, den Staat zur

Rechenschaft zu ziehen, wohl erstmals mit dem Aufkommen von Blogs während der US-Invasion im Irak 2003 genutzt. Sie rückte erneut in den Fokus der Öffentlichkeit mit dem „Arabischen Frühling“, der 2010 in Tunesien seinen Anfang nahm und schließlich auch auf Ägypten übergriff. Der mediale Output, insbesondere von Kollektiven wie Mosireen, die ihre Beiträge auf YouTube veröffentlichten, war ein beeindruckendes Beispiel für die Möglichkeiten medialer Kommunikation-skampagnen im Internet-Zeitalter.

- Kritiker*innen werden meinen Rückschluss auf Rosalind Krauss’ gesammelte Schriften *Perpetual Inventory* und auf ein Konzept erkannt haben, dem ich mich immer wieder in mehreren von mir initiierten Ausstellungen gewidmet habe. Dafür veranstalte ich dieselbe Ausstellung am selben Ort einige Jahr später, um den spezifischen Kontext des historischen Zeitpunkts in unserem Leben zu verdeutlichen. Krauss reflektiert in ihrer hochgeschätzten Textsammlung über den modernistischen Impuls der Kunst als „Medium“ und seiner Spezifität und plädiert gemeinsam mit Lyotard für die post-modernistische Auflösung des modernistischen Konzepts der „großen Erzählung“. Siehe R. E. Krauss, *Perpetual Inventory*, Cambridge, MA, 2010.
- Vgl. Richard Dyers Beitrag im Katalog zur Ausstellung *Near*. Sharjah Art Museum: Sharjah, UAE, 1998, S. 20.
- Adrienne Rich, „Waiting for Rain, for Music“ (2007), in: id., *Tonight No Poetry Will Serve*, New York 2011, S. 13–14.
- Gavin Doyle, „Diaspora blues: Eileen Myles, Melancholia, and the Loss of Irish-American identity“, in: *Irish Studies Review*, Vol: 26, No:1, 2018, S. 80–97.
- Sara Clarke Kaplan, „Souls at the Crossroads, Africans on the Water: The Politics of Diasporic Melancholia“, in: *Callaloo* 30, no. 2, 2007, S. 511–26.
- Siehe die offizielle Website von Armenty, der nationalen Repräsentanz von Armenien auf der 56. Biennale von Venedig; verfügbar unter: <https://www.armenity.net/> (Zugriff am 16. August 2022).
- Edward W. Said, „Speaking truth to power“, in: id., *Representations of the Intellectual*, London 1994, S. 65.
- Jean Fisher, „Coyote Comes Laughing“ (1986), in: id., *Vampire in the Text: Narratives of Contemporary Art*, London 2003, S. 214–218.
- Jean Fisher, „Tricksters, Troubadours, and Bartleby“ (2009), Norma U Lifton Lecture, School of the Art Institute of Chicago 2013.
- Michel Serres, *The Troubadour of Knowledge*, Ann Arbor, MI, 1997; dt.: *Troubadour des Wissens – Versuch über das Lernen*, Zürich 2015.
- Richard Bell, „Bell’s Theorem: Aboriginal Art – It’s a White Thing!“, 2002; verfügbar unter: <http://www.kooriweb.org/foley/resources/art/bellesay.html> (Zugriff am 15. August 2022).
- „Equality and Diversity in the Cultural Sector in England (Report)“, Arts Council England, 2011; verfügbar unter: https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/download-file/Equality_and_diversity_within_the_arts_and_cultural_sector_in_England.pdf (Zugriff am 16. August 2022).

Notes

- Blake Karim Mitchell (2022) ‘Sonic Exile...’. In O. Kholeif (ed. Forthcoming 2023) *The Bad Self/I AM HIGHLY SENSITIVE PEOPLE*. London: Sylvia and Cathy. Pg: TBD.
- Edward W. Said (2000) *Out of Place: A Memoir*. London: Granta Books.
- Guy P. Raffa (2020) ‘Dante’s Exile’ in *Lapham’s Quarterly*. Available at: <https://www.laphamsquarterly.org/roundtable/dantes-exile>, accessed 31 July 2022.
- E. S. Kim (2017). *The Fugitive: Murder and Exile in the Age of Heroes* (Doctoral dissertation).
- See: Donald Bloxham (2005) *The Great Game of Genocide: Imperialism, Nationalism, and the Destruction of the Ottoman Armenians*. Oxford: Oxford University Press and Walid Khalidi (1984) *Before Their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians 1876–1948*. Washington D.C.: Institute for Palestine Studies, 1984, as well as Stephen Sheehi (2012). ‘The Nahda After-Image, or All Photography Expresses Social Relations’. *Third Text*. Volume: 26. No. 4 (July 2012). Pgs.: 401–414.
- See: George M. Fredrickson (2005) *Not Just Black and White: Historical and Contemporary Perspectives on Immigration, Race, and Ethnicity in the United States*. New York: Russell Sage Foundation and Desmond King (2000) *Making Americans*. Cambridge, MA: Harvard University Press and Sarah M.A. Gualtieri (2009) *Between Arab and White: Race and Ethnicity in the Early Syrian American Diaspora*. Berkeley, CA: UC Press.
- For an overview of concepts of creolisation, most precisely associated with the Martinican writer and philosopher, Édouard Glissant, see: Sanyu Ruth Mulira (2005) ‘Edouard Glissant and the African Roots of Creolization’. Ufahamu: A Journal of African Studies, 38(2). Available at: <https://escholarship.org/content/qt0830m6m8/qt0830m6m8.pdf?t=nlj870>, accessed 1 August 2022.
- Dany Laferrière und Martin Munro (2010) *Edwidge Danticat: A Reader’s Guide*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Alexander Alter und Alex Marshall (2021) ‘Abdulrazak Gurnah Awarded Nobel Prize in Literature’. *New York Times*, available at: <https://www.nytimes.com/2021/10/07/books/nobel-prize-literature-abdulrazak-gurnah.html>, accessed July 2022.
- Rasheed Araeen (1989) *The Other Story: Afro-Asian Artists in post-war Britain*. London: Hayward Gallery. Also see: Jean Fisher (2009) ‘The Other Story and Past Imperfect’. *Tate Papers*. Available at: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/12/the-other-story-and-the-past-imperfect>, accessed 15 January 2022.
- Detailed information can be accessed through the ‘Making Histories Visible’ archive at the University of Central Lancashire, where Himid is Professor Emeritus, and founded and oversaw this archive. Reference to *The Thin Black Line* and its successor, *The Thin Black Lines* is available here: <https://makinghistoriesvisible.com/curations/thin-black-lines/>, accessed 7 August 2022.

- For an overview of these debates, view: Aamna Mohdin (2018) “‘Political Blackness’: A Very British Concept with a complex history.’ *Quartz*. Available at: <https://qz.com/1219398/political-blackness-a-very-british-concept-with-a-complex-history/>, accessed 7 August 2022.
- Lorraine O’Grady (2020) *Lorraine O’ Grady: Writing in Space 1973–2019*, ed. Aruna D’Souza (Durham, NC: Duke University Press, 2020), 1–6. Also see: ‘Lorraine O’Grady with Jarrett Earnest’ (2016) in *Brooklyn Rail*. Available at: <https://brooklynrail.org/2016/02/art/lorraine-ogrady-with-jarrett-earnest>, accessed 31 July 2022.
- See: Homi K. Bhabha (1994) *The Location of Culture*. London: Routledge and Paul Gilroy (1993) *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press and Stuart Hall’s essay from 1990, ‘Cultural Identity and Diaspora’. In J. Rutherford (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence Wishart.
- Marjorie Perloff (1998) ‘Cultural Liminality/ Aesthetic Closure?: The Interstitial Perspective of Homo Bhabha.’ Available at: <https://writing.upenn.edu/epc/authors/perloff/bhabha.html>, accessed 7 August 2022.
- A constellation of books exists on the subject including, but not limited to, James Bridle (2018) *New Dark Age: Technology and the End of the Future*. London and Brooklyn, NY: Verso; Shoshana Zuboff (2019) *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Also: Legacy Russell (2020) *Glitch Feminism*. London and Brooklyn, NY: Verso. I have also authored or co-authored 8 books. Key references here include, *You Are Here: Art After the Internet* (Cornerhouse und SPACE, 2013/14); *Re-thinking Trust in the Age of the Internet* (Sternberg Press, 2015), *Moving Image* (MIT Press/Whitechapel, 2015), *Art in the Age of Anxiety* (MIT Press, 2021) und *Internet_Art: From the Birth of the Web to the Rise of NFTs* (Phaidon 2023).
- Etel Adnan (2005) *In the Heart of the Heart of Another Country*. San Francisco: City Light Books. Pgs.: 1–4.
- Anaïs Duplan (2016) ‘BLACKNESS, WHICH WAS ALWAYS MOVING’. *Take This Stallion*. New York: Brooklyn Arts Press. Pg. 35.
- Melissa Febos (2022) *Body Work: The Radical Power of Personal Narrative*. Manchester: Manchester University Press. Pgs.: 4, 65, 82, 105–153.
- Saidiya V. Hartman, ‘Venus in Two Acts’, *Small Axe* 12, no. 2 (June 2008). Pgs.: 1–14.
- Sky Hopinka (2021) ‘The Centers of Somewhere’. In K. Nguyen und J Gerrity (eds.) *Why are they So Afraid of the Lotus?* London, UK and San Francisco, USA: Sternberg Press and The Wattis Institute. Pg. 24.
- Dubois’ concept of double consciousness is emblemized in the following excerpt: ‘It is a peculiar sensation, this double consciousness, this sense of always looking at oneself through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity.’ This text is excerpted from W.E.B. Dubois (1903) *The Souls of Black Folk* (Reprint). Oxford: Oxford University Press (Oxford World Classics).

- Here, I am invoking cultural movements such as the Black Lives Matters movement’s mobilisation of social media in protest movements with events such as ‘Blackout Tuesday’, a sophisticated form of citizen journalism—a mechanism of holding the state accountable, which arguably began with the rise of blogging during the U.S. invasion of Iraq in 2003, with a forceful return to public attention during the ‘Arab Uprisings’ that began in 2010 in Tunisia, with clustered activity in Egypt. The media output, in particular, of collectives such as Mosireen, who outputted their content through YouTube, was a phenomenal example of the ways in which media communication campaigns can function in a networked era.
- Critics will recognise my inference of Rosalind Krauss’s collected writings, *Perpetual Inventory*—a framework, which I have paid regular attention to via a series of exhibitions that I have initiated, whereby I re-stage the same exhibition, in the same site, a number of years later, bringing into view the context-specificity of the historical moment in which we live. Krauss’s widely revered collection reflects on the modernist impulse of art’s ‘medium’ and its specificity, deploying Lyotard as a means to argue for post-modernism’s dilution of modernism’s concept of the ‘master narrative’. See R. E Krauss (2010) *Perpetual Inventory*. Cambridge, MA: The MIT Press (October Books).
- Richard Dyer (1998) contribution in the exhibition catalogue for *Near*. Sharjah Art Museum: Sharjah, UAE. Pg. 20.
- Adrienne Rich (2007/2011) ‘Waiting for Rain, for Music’. *Tonight No Poetry Will Serve*. New York: W.W. Norton & Co. Pgs.: 13–14.
- Gavin Doyle (2018) ‘Diaspora blues: Eileen Myles, Melancholia, and the Loss of Irish-American identity.’ *Irish Studies Review*. Vol: 26. No:1. Pgs.: 80–97.
- Sara Clarke Kaplan (2007) ‘Souls at the Crossroads, Africans on the Water: The Politics of Diasporic Melancholia.’ *Callaloo* 30, no. 2. Pgs.: 511–26.
- See: Official Website of ‘Armenty’, the national representation of Armenia at the 56 th Venice Biennale. Available at: <https://www.armenity.net/>, accessed 16 August 2022.
- Edward W Said (1994) ‘Speaking truth to power’. *Representations of the Intellectual*. London: Vintage. Pg. 65.
- Jean Fisher (1986/2003) ‘Coyote Comes Laughing’ *Vampire in the Text: Narratives of Contemporary Art*. London: Iniva. Pgs:214–218.
- Jean Fisher (2009/2013) ‘Tricksters, Troubadours, and Bartleby’. Norma U Lifton Lecture, School of the Art Institute of Chicago.
- Michel Serres (1997) *The Troubadour of Knowledge*. (Trans: Sheila Glaser and William Paulson). Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Richard Bell (2002) ‘Bell’s Theorem: Aboriginal Art – It’s a White Thing!’ Available at: <http://www.kooriweb.org/foley/resources/art/bellesay.html>, accessed 15 August 2022.
- Equality and Diversity in the Cultural Sector in England (Report) (Arts Council England, 2011). Available at: <https://www.artscouncil.org.uk/sites/default/files/>

36 Blake Karim Mitchell, „The Core Wound...“ (2022), in: O. Kholeif, *The Bad Self/I AM HIGHLY SENSITIVE PEOPLE*, erscheint voraussichtlich 2023 in London.

37 Trent Hergenrader, *Collaborative Worldbuilding for Writers and Gamers*, London 2019.

38 Eddie Paterson, Timothy Simpson-Williams, Will Cordner, *Once Upon a Pixel: Storytelling and Worldbuilding in Video Games*, Boca Raton, FL, 2020.

39 Reisz erhielt das Angebot für eine Zusammenarbeit, nachdem er 2020 erfolgreich an der Konzeption der lichtbrechenden zellenartigen Räume der Ausstellung *Art in the Age of Anxiety* (2020) in der Sharjah Art Foundation mitgewirkt hatte. Die Wahl fiel nicht allein deshalb auf ihn, weil er unser Anliegen einer Wiederverwertung von Materialien im Sinne des Klimaschutzes teilt, sondern auch, weil er als Künstler in der Sammlung der Sharjah Art Foundation vertreten ist.

40 Morad Montazami, „Réviser le canon, revivre les mondes arabes“, in: *CRITIQUE D'ART* (46), 2016.

41 Joseph Choonara, „The Precarious Concept of Precarity“, in: *Review of Radical Political Economics*, Vol. 52(3), 2020, S. 427–446.

42 Ansgar F. Nünning, „Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration“, in: „Recent Trends in Narratological Research“, in: John Pier (Hg.), *Recent Trends in Narratological Research*, 1999; verfügbar unter: <http://books.openedition.org/pufr/3950> (Zugriff am 13. August 2022).

43 „The Origin of Metaverse“, in: „What is the metaverse?“, in: *Merriam Webster Dictionary*; verfügbar unter: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/meaning-of-metaverse> (Zugriff am 13. August 2022).

44 Siehe <https://litmuspress.org/about/the-post-apollo-press/#:-:text=The%20Post%2DApollo%20Press%20%E2%80%93%20Litmus%20Press&text=Founded%20in%201982%20by%20Simone,translation%20ofor%20over%20thirty%20years> (Zugriff am 14. August 2022); Karl Roesler, „An Interview with Simone Fattal of the Post-Apollo Press“, in: *Rain Taxi*, 2020; verfügbar unter: <https://www.raintaxi.com/counting-the-new-age-an-interview-with-simone-fattal-of-the-post-apollo-press/> (Zugriff am 14. August 2022); Mirene Arsanios, „Post Apollonian“, in: *Ibraaz*, 2013; verfügbar unter: <https://www.ibraaz.org/interviews/74> (Zugriff am 14. August 2022).

45 Adrienne Rich, *Tonight No Poetry Will Serve*, New York 2007/2011, S. 25.

46 In meinem kurzen Tribut an Etel Adnan im Poetry Magazine bringe ich, wenn auch womöglich nur andeutungsweise, den Trost zum Ausdruck, der mit dem für Menschen in der Diaspora erforderlichen Sprachenwechsel verbunden ist. Siehe O. Kholeif, „To Speak with Many Tongues at Once“, in: *Poetry*, Issue: April 2016; verfügbar unter: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/88728/to-speak-with-many-tongues-at-once> (Zugriff am 14. August 2022).

47 Sébastien Delot, „Etel Adnan“, Bern und Luxembourg: Zentrum Paul Klee and MUDAM, 2018, S. 55 und S. 314.

48 Errol Haarhoff, „Appropriating modernism: Apartheid and the South African Township“, in: *ITU A/Z*, Vol. 8, S. 184–195.

49 Aphra Shemza, „My grandfather, Anwar Jalal Shemza“, in: *Tate Papers*, 2015; verfügbar unter: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-35-autumn-2015/my-grandfather-anwar-jalal-shemza> (Zugriff am 14. August 2022).

50 Jessica Morgan, *Saloua Raouda Choucair*, London 2013.

51 Salwa Mikdadi, *Forces of Change: Artists of the Arab World*, Washington, D.C.: International Council for Women in the Arts, 1994.

52 Helen Khal, *The Woman Artist in Lebanon*, Beirut 1988, Beirut University College: Institute for Women’s Studies in the Arab World.

53 Charbel Dagher, *Shakir Hassan Al Said: The One and Art*, Paris 2021.

54 Kaelen Wilson-Goldie, „Saloua Raouda Choucair: Beirut Exhibition Center“, in: *Artforum*. Vol. 50, No.5, 2012.

55 Tongo Eisen-Martin, „I Make Promises Before I Dream“, in: *Blood on the Fog*, San Francisco 2021, S. 67–68.

56 Jay Bernard, „Arrival“, in: *Surge*, London 2019, S. 1.

57 Anmerkung des Verfassers.

58 Nasser Rabat, „Occidental Tourists“, in: *Artforum*, Juli/August 2020; auch verfügbar unter: <https://www.artforum.com/print/202006/nasser-rabbat-on-inspired-by-the-east-83284> (Zugriff am 16. August 2022).

59 Ebd.

60 Ebd.

61 Elina Sairanen, „Cairo’s School of Fine Arts“, 2020; verfügbar unter: <http://mathqaf.com/2020/12/16/cairos-school-of-fine-arts/> (Zugriff am 16. August 2022).

62 Dina Ramadan, „Modernity and Artistic Subjectivity“, Vortrag auf der Konferenz *Tracing an Imperfect Chronology*, 22. Oktober 2016, Whitechapel Gallery, London; Programm verfügbar unter: <https://www.whitechapelgallery.org/events/barjeel-art-foundation-conference/> (Zugriff am 16. August 2022).

63 Hier beziehe ich mich auf mehrere Werke, insbesondere jedoch auf E. H. Gombrich, *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*, London und New York 2006 (Neuauflage). Für eine erste Lektüre finden sich weitere Anregungen und Auseinandersetzungen bei Mohamed El Metmari, „Re-reading the Exotic Other in Western Paintings“; Khalid Chaouch, „American Painters’ Pre-Colonial Morocco“; Adrienne L. Childs, „The Black Exotic: Tradition and Ethnography in Nineteenth Century Orientalist Art“; und in Salwa Mikdadis bereits erwähntem „Forces of Change“.

64 Ein kurzer Überblick über die mit dem Hochstapler-syndrom verbundenen Verhaltensweisen findet sich bei Jaruan Sakulku, „The Impostor Phenomenon“, in: *The Journal of Behavioural Science*, Vol. 6, Issue 1, 2011, S. 75–97.

65 Michelle Cliff, „Passing“, in: id., *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*, Watertown, MA, 1980, S. 3.

66 Ebd. S. 5.

67 Ebd. S. 7.

68 Etel Adnan, *Time* (übers. v. Sarah Riggs), New York 2003/2019, S. 37; dt.: *Zeit* (übers. v. Klaudia Ruschkowski), Hamburg 2021.

69 Amitav Acharya, „Studying the Bandung conference from a Global IR perspective“, in: *Australian Journal of International Affairs*, Vol. 70, No. 4, 2016, S. 342–357.

70 Walter D. Mignolo, „THE GLOBAL SOUTH and WORLD DIS/ORDER“; in: *Journal of Anthropological Research*, Vol. 67, No. 2, 2011, S. 165–188.

71 Dhwani Goel, „the global digital divide is reminiscent of colonialism“, 2021; verfügbar unter: <https://blogs.lse.ac.uk/brexit/2021/05/06/the-global-digital-divide-is-reminiscent-of-colonialism/> (Zugriff am 15. August 2022).

download-file/Equality_and_diversity_within_the_arts_and_cultural_sector_in_England.pdf, accessed 16 August 2022.

36 Blake Karim Mitchell (2022) ‘The Core Wound...’. In O. Kholeif (ed. Forthcoming 2023) *The Bad Self/I AM HIGHLY SENSITIVE PEOPLE*. London: Sylvia and Cathy. Pg: TBD.

37 Trent Hergenrader (2019) *Collaborative Worldbuilding for Writers and Gamers*. London, UK: Bloomsbury Academic.

38 Eddie Paterson, Timothy Simpson-Williams, Will Cordner (2020) *Once Upon a Pixel: Storytelling and Worldbuilding in Video Games*. Boca Raton, FL: CRC Press, an imprint of the Taylor & Francis Group.

39 Reisz was invited to collaborate with me, after successfully co-conceiving the refractive, cellular spaces of the exhibition, *Art in the Age of Anxiety* at Sharjah Art Foundation in 2020. Reisz was selected not only for his sensitivity to one of our primary concerns of material re-use in the age of climate emergency, but equally, because he himself, is an artist featured in the Sharjah Art Foundation Collection.

40 Morad Montazami (2016) ‘Réviser le canon, revivre les mondes arabes’. In *CRITIQUE D'ART* (46).

41 Joseph Choonara (2020) ‘The Precarious Concept of Precarity’. *Review of Radical Political Economics*. Voume: 52(3). Pgs.: 427–446.

42 Ansgar F. Nünning (1999) ‘Reconceptualizing the Theory and Generic Scope of Unreliable Narration In: Recent Trends in Narratological Research’. In John Pier (ed.) Recent Trends in Narratological Research. Available at: <http://books.openedition.org/pufr/3950>, accessed 13 August 2022.

43 ‘The Origin of Metaverse’. In ‘What is the metaverse?’ *Merriam Webster Dictionary*. Available at: <https://www.merriam-webster.com/words-at-play/meaning-of-metaverse>, accessed 13 August 2022.

44 See the following: <https://litmuspress.org/about/the-post-apollo-press/#:-:text=The%20Post%2DApollo%20Press%20%E2%80%93%20Litmus%20Press&text=Founded%20in%201982%20by%20Simone,translation%20ofor%20over%20thirty%20years>, accessed 14 August 2022. Also: Karl Roesler (2000) ‘An Interview with Simone Fattal of the Post-Apollo Press’. *Rain Taxi*. Available at: <https://www.raintaxi.com/counting-the-new-age-an-interview-with-simone-fattal-of-the-post-apollo-press/>, accessed 14 August 2022. Also see: Mirene Arsanios (2013) ‘Post Apollonian’. *Ibraaz*. Available at: <https://www.ibraaz.org/interviews/74>, accessed 14 August 2022.

45 Adrienne Rich (2007/2011) *Tonight No Poetry Will Serve*. New York: W.W. Norton & Co. Pg. 25.

46 My short tribute to Etel Adnan in Poetry Magazine, while not perfect, articulates the comfort through and from the acts of code-switching demanded of the diasporic individual. See: O. Kholeif (2016) ‘To Speak with Many Tongues at Once’. Poetry. Issue: April 2016. Available at: <https://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/88728/to-speak-with-many-tongues-at-once>, accessed 14 August 2022.

47 Sébastien Delot (2018) Etel Adnan. Bern und Luxembourg: Zentrum Paul Klee and MUDAM. Pg. 55 and Pg. 314.

48 Errol Haarhoff (2011) ‘Appropriating modernism: Apartheid and the South African Township.’ *ITU A/Z*. Volume 8. Pgs.: 184–195.

49 Aphra Shemza (2015) ‘My grandfather, Anwar Jalal Shemza’. In *Tate Papers*. Available at: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-35-autumn-2015/my-grandfather-anwar-jalal-shemza>, accessed 14 August 2022.

50 Jessica Morgan (2013) *Saloua Raouda Choucair*. London: Tate Publishing.

51 Salwa Mikdadi (1994). *Forces of Change: Artists of the Arab World*. Washington, D.C.: International Council for Women in the Arts.

52 Helen Khal (1988). The Woman Artist in Lebanon. Beirut, Lebanon: Beirut University College: Institute for Women’s Studies in the Arab World.

53 Charbel Dagher (2021) *Shakir Hassan Al Said: The One and Art*. Paris: Editions Skira Paris.

54 Kaelen Wilson-Goldie (2012) ‘Saloua Raouda Choucair: Beirut Exhibition Center’. *Artforum*. Volume 50. No.5.

55 Tongo Eisen-Martin (2021) ‘I Make Promises Before I Dream’. *Blood on the Fog*. San Francisco: City Light Books. Pgs.: 67–8.

56 Jay Bernard (2019) ‘Arrival’. *Surge*. London: Chatto & Windus. Pg. 1.

57 Intervention by the author.

58 Nasser Rabat (2020) ‘Occidental Tourists’. *Artforum*. July/August. Also available at: <https://www.artforum.com/print/202006/nasser-rabbat-on-inspired-by-the-east-83284>, accessed 16 August 2022.

59 Ibid.

60 Ibid.

61 Elina Sairanen (2020) ‘Cairo’ School of Fine Arts’. Available at: <http://mathqaf.com/2020/12/16/cairos-school-of-fine-arts/>, accessed 16 August 2022.

62 Dina Ramadan (2016) ‘Modernity and Artistic Subjectivity’. Presented at the conference, *Tracing an Imperfect Chronology*, Saturday 22 October 2016, Whitechapel Gallery, London. Programme available here: <https://www.whitechapelgallery.org/events/barjeel-art-foundation-conference/>, accessed 16 August 2022.

63 In these citations I am invoking a range of references, but in particular, E.H. Gombrich (re-print 2006) *The Preference for the Primitive: Episodes in the History of Western Taste and Art*. London and New York: Phaidon. For other references and debates, consider, Mohamed El Metmari’s ‘Re-reading the Exotic Other in Western Paintings’; Khalid Chaouch’s ‘American Painters’ Pre-Colonial Morocco’; Adrienne L. Childs’s ‘The Black Exotic: Tradition and Ethnography in Nineteenth Century Orientalist Art’ and Salwa Mikdadi’s aforementioned, ‘Forces of Change’, as a starting point.

64 For a cursory definition or examination of the tendencies of Imposter Syndrome, see: Jaruan Sakulku (2011) ‘The Impostor Phenomenon’. *The Journal of Behavioural Science*. Volume: 6. Issue:1. Pgs.: 75–97.

65 Michelle Cliff (1980) ‘Passing’. *Claiming an Identity They Taught Me to Despise*. Watertown, MA.: PersephonePress. Pg.3.

66 Ibid. Pg. 5.

67 Ibid. Pg. 7.

68 Etel Adnan (2003/2019) *Time* (translated by Sarah Riggs). New York: Nightboat Books. Pg. 37.

69 Amitav Acharya (2016) ‘Studying the Bandung conference from a Global IR perspective’. *Australian Journal of International Affairs*. Volume: 70, No:4. Pgs.: 342–357.

70 Walter D. Mignolo (2011) ‘THE GLOBAL SOUTH and WORLD DIS/ORDER.’ *Journal of Anthropological Research*. Vol. 67. No. 2 (2011). Pgs.: 165–88.

71 Dhwani Goel (2021) ‘the global digital divide is reminiscent of colonialism’. Available at: <https://blogs.lse.ac.uk/brexit/2021/05/06/the-global-digital-divide-is-reminiscent-of-colonialism/>, accessed 15 August 2022.