

Beyond Homogeneity präsentiert Positionen der internationalen Gegenwartskunst, die vor dem Hintergrund der Heterogenität und Vielfalt der heutigen Gesellschaft Stellung zur Komplexität der gemeinsamen Wirklichkeit beziehen. Durch ihre künstlerische Praxis tragen sie zur gleichberechtigten Koexistenz der Unterschiede bei.

— Gezeigt werden Werke von zehn renommierten Künstler:innen, die mit unterschiedlichen Mitteln und ästhetischen Strategien das Spannungsverhältnis zwischen Identität und universaler Würde aufzeigen. Mit ihrer Kunst heben sie das binäre Denkschema des Fremden und des Eigenen auf und schaffen Räume für dritte Werte, die das uns Verbindende freisetzen.

Beyond Homogeneity presents positions of international contemporary art that take a stand on the complexity of common reality against the background of the heterogeneity and diversity of today's society. Through their artistic practice, these positions contribute to the equal coexistence of differences.

— On display are works by ten renowned artists who use different means and aesthetic strategies to highlight the field of tension between identity and universal dignity. With their art, they abolish the binary scheme of thinking that separates the foreign from one's own and create spaces for third values that release what unites us.



SYKER VORWERK
ZENTRUM FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

Syker Vorwerk
Zentrum für
Zeitgenössische Kunst

Anfahrtsadresse
Waldstraße 76
28857 Syke

Öffnungszeiten
Mi 14–18 Uhr
Sa 14–18 Uhr
So 11–18 Uhr
Feiertage 11–18 Uhr

+49 (0) 4242-5774 10
info@syker-vorwerk.de
www.syker-vorwerk.de

Texte
Alejandro Perdomo Daniels
Maria Rudy
Nicole Giese-Kroner

Übersetzung
Maria Rudy

Editing
Toby Axelrod

Grafik
Maria Gottweiss

30.01.--08.05.2022
Syker Vorwerk
Zentrum für
zeitgenössische Kunst

B
E
Y
O
N
D
H
O
M
O
G
E
N
E
I
T
Y

\ Kuratiert von
Alejandro Perdomo Daniels

Marwa Arsanios \ Delaine Le Bas /
Helen Cammock / Andrew Gilbert
\ Manaf Halbouni \ Jasleen Kaur /
Mónica de Miranda / Harold Offeh
\ Ahmet Ögüt \ Lerato Shadi

Gefördert durch die

KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

Gefördert von

Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KARIN UND
UWE HOLLWEG
STIFTUNG

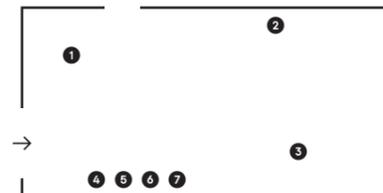
Manaf Halbouni

- ❶ **Fragments Nr. 9, 2020**
Skulptur; Beton, Stahl, Glas; 200 × 100 × 70 cm —
Sculpture; concrete, steel, glass; 200 × 100 × 70 cm
- ❷ **()ULTUR, 2020**
Skulptur; Plexiglas, Blech; 60 × 240 × 10 cm —
Sculpture; acrylic glass, sheet metal; 60 × 240 × 10 cm
- ❸ **UNDOF, 2022**
Installation; Klebeband auf Boden und Wand; Maße variabel —
Installation; adhesive tape on floor and wall; dimensions variable
- ❹ **Nussknacker Nr. 1, 2018**
Skulptur; Beton, Stacheldraht, Holz; 40 × 20 × 10 cm —
Sculpture; concrete, barbed wire, wood; 51 × 20 × 10 cm
- ❺ **Nussknacker Nr. 2, 2018**
Skulptur; Beton, Stacheldraht, Holz; 40 × 20 × 10 cm —
Sculpture; concrete, barbed wire, wood; 51 × 20 × 10 cm
- ❻ **Nussknacker Nr. 3, 2018**
Skulptur; Beton, Stacheldraht, Holz; 40 × 20 × 10 cm —
Sculpture; concrete, barbed wire, wood; 51 × 20 × 10 cm
- ❼ **Nussknacker Nr. 4, 2018**
Skulptur; Beton, Stacheldraht, Holz; 40 × 20 × 10 cm —
Sculpture; concrete, barbed wire, wood; 51 × 20 × 10 cm

Courtesy of the artist

UNDOF nimmt Bezug auf die UNDOF-Zone, eine von einer UNO-Friedenstruppe überwachten Pufferzone zwischen Israel und Syrien. Die räumliche Markierung verweist auf die geopolitische Situation auf den Golanhöhen und deren militärische Bedingtheit. Ohne explizit Partei für eine bestimmte Position zu ergreifen, vergegenwärtigt die Installation ein Konfliktmoment aus dem Aufeinandertreffen der Kulturen und deutet auf die Widersprüchlichkeit hin, die solche Konfliktmomente erzeugen. An diesen Gedanken knüpft *Fragments Nr. 9* an. Es vergegenwärtigt eine formale, durch materielle Konnotationen erzeugte Unstimmigkeit, die auf Unstimmigkeiten anspielt, die durch die Instrumentalisierung christlich-abendländischer Werte im Kontext gesellschaftlicher Polarisierungen entstehen. Die Serie *Nussknacker* zeigt einen ähnlichen Ansatz. Der kulturellen Gediegenheit eines traditionell europäischen Alltagsgegenstands wird durch materielle Eingriffe ein kriegerischer, feindlicher Charakter verliehen. *()ULTUR* setzt hingegen an der Idee des überkulturell Gemeinsamen an. Es zeigt, wie zwei an unterschiedliche Sprachen gebundene Zeichensysteme trotz ihrer Unterschiede eine gemeinsame Bedeutung bilden können.

UNDOF refers to the UNDOF zone, a buffer zone between Israel and Syria monitored by a UN peacekeeping force. The spatial marking refers to the geopolitical situation on the Golan Heights and its military conditionality. Without explicitly taking sides, the installation visualises a moment of conflict from the clash of cultures and points to the contradictions that such moments of conflict generate. *Fragments No. 9* takes up this idea. It visualises a formal incongruity generated by material connotations, which alludes to incongruities caused by the instrumentalisation of Christian occidental values in the context of social polarisation. The *Nussknacker* series shows a similar approach. The cultural solidity of a traditionally European everyday object is given a warlike, hostile character through material interventions. *()ULTUR*, on the other hand, takes up the idea of the supra-culturally common. It shows how two sign systems bound to different languages can form a common meaning despite their differences.



Lerato Shadi

- ❶ **Batho ba me, 2020–2022**
Installation: Farbe, Wand, Neonschrift, Maße variabel —
Installation: paint, wall, neon sign, dimensions variable

Courtesy of the artist and gallery blank projects, Cape Town

Der Formulierung ‚We the people‘ findet sich unter anderem in der Präambel der Verfassung Südafrikas, der Vereinten Staaten von Amerika, Indiens und – im Plural – in der Charta der Vereinten Nationen. Shadi unterzieht die Macht dieser Worte und die darin implizite Genese einer (imaginierten) Gemeinschaft einem Zweifel, öffnet den Raum für anschließende Überlegungen zu der Beschaffenheit des angerufenen ‚Wir‘ und formt die Frage letztendlich zu einer Allusion um, die Ein- und Ausschlussmechanismen weit über den verfassungsrechtlichen bzw. realpolitischen Bezug zu ihrem Gegenstand macht. Shadi platziert die Worte als künstlerische Arbeit und ästhetische Setzung an Ausstellungswände von Kunstinstitutionen, hebt sie dabei aus ihrem verfassungsrechtlichen Kontext heraus und lädt dazu ein, sie in Relation zu dem Kunstsystem zu setzen. Beide Lesarten bleiben nebeneinander bestehen. Die Ambivalenz zwischen Affirmation und Kritik in *Batho ba me* (Setswana: mein Volk) wird durch Shadis Praxis, ihre Werke in dieser Sprache zu betiteln, weitergeführt.

The phrase ‘We the people’ is found in, among other places, the preamble of the constitutions of South Africa, the United States of America, India, and – in the plural – in the Charter of the United Nations. Shadi questions the power of these words and the implicit genesis of an (imagined) community, opens space for reflection on the nature of the invoked ‘we’ and ultimately reshapes the question into an allusion that focuses on inclusion and exclusion mechanisms, far beyond the constitutional or real-political reference. Shadi places the words as an artwork and aesthetic setting on exhibition walls of art institutions, lifting them out of their constitutional context and inviting us to see them in relation to the art system. Both phrases remain readable simultaneously. The ambivalence between affirmation and critique in *Batho ba me* (Setswana: my people) is expressed through Shadi’s practice of titling her works in this language.

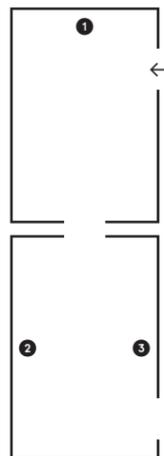
Harold Offeh

- Stranger in the Village, 2019–2022**
Dreikanal-Videoinstallation; Sockel, Bänke, Wandfarbe, Klebefolie, Video, Farbe, Ton; Maße variabel —
Three-channel video installation; plinths, benches, wall paint, adhesive foil, video, colour, sound; dimensions variable
- 1 Mito Queer Stories, 2019**
Video, 63'15", Farbe, Ton — Video, 63'15", colour, sound
- 2 Mito Contextual Stories, 2019**
Video, 60'51", Farbe, Ton — Video, 60'51", colour, sound
- 3 Mito Migrant Stories, 2019**
Video, 57'18", Farbe, Ton — Video, 57'18", colour, sound

Courtesy of the artist

Stranger in the Village ist eine immersive Dreikanal-Video- und Rauminstallation. Sie verbindet installative und innenarchitektonische Elementen mit Videoarbeiten und schafft so eine räumliche Situation, die wie ein dreidimensionales Verkehrszeichen wirkt. Es deutet auf den Inhalt der Arbeit hin, der vom Titel angedeutet wird. Er verweist auf James Baldwins Essay *Stranger in the Village* von 1953, in dem der afroamerikanische Schriftsteller die Erfahrung der Fremdheit als gleichgeschlechtlich orientierte, Schwarze Person verarbeitet. Aus der Überschneidung von Fremdheitserfahrungen, die Harold Offeh selber während seiner Künstlerresidenz in Mito, Japan, im März 2019 beobachtet, entwickelt er einen intersektionalen künstlerischen Ansatz entlang multiperspektivischer Wirklichkeitshorizonten. Indem der Künstler seinen eigenen Standpunkt als ausländische, Queer-Schwarze Person reflektiert, richtet er den Fokus auf drei Fremdheitsperspektiven in Mito: die Perspektive sesshafter Migrant:innen, die Perspektive der Mitglieder der Queer-Community und die akademische Perspektive auf das Phänomen der Migration in Japan. Harold Offeh dreht dazu drei Filme, in denen er die Mitglieder bzw. Vertreter:innen der jeweiligen Perspektive interviewt.

Stranger in the Village is an immersive three-channel video and spatial installation. It combines installation and interior design elements with video works to create a spatial situation that resembles a three-dimensional traffic sign. It hints at the content of the work, which is suggested by the title. It refers to James Baldwin's essay *Stranger in the Village* from 1953, in which the African-American writer processes the experience of strangeness as a same-sex, black person. From the intersection of experiences of foreignness that Harold Offeh himself observes during his artist residency in Mito, Japan, in March 2019, he develops an intersectional artistic approach along multiperspectival horizons of reality. Reflecting on his own point of view as a foreign, queer-black person, the artist focuses on three perspectives of foreignness in Mito: the perspective of settled migrants, the perspective of members of the queer community and the academic perspective on the phenomenon of migration in Japan. Harold Offeh makes three films in which he interviews members or representatives of each perspective.



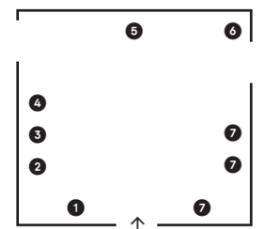
Mónica de Miranda

Der Werkkomplex bietet eine teils fiktive, teils dokumentarische Geschichte in verschiedenen Kapiteln. Es ist ein Porträt einer geografischen und historischen Realität, die mit der Insel São Tomé an der Westküste Afrikas verbunden ist. São Tomé und Príncipe bilden einen Inselstaat, der seit dem 16. Jahrhundert bis 1975 unter portugiesischer Kolonialherrschaft stand. Die *Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe* (MLSTP) beherrschte das Land als Einheitspartei die ersten 15 Jahre nach dem Ende der Kolonialzeit. — Mónica de Miranda zeigt Orte zwischen Ruinen und Wald, zwischen den utopischen Visionen der modernistischen Avantgarde und den Bildern nach dem Untergang des Sozialismus und seiner Ideologien. *All that burns melts into air* (Alles, was brennt, löst sich in Luft auf) suggeriert ein neues Manifest, das sich auf eine sozialistische Utopie bezieht, die jetzt aber mit ökologischer Bedeutung und Dringlichkeit von Veränderungen durchzogen ist. Die Metapher verweist auf die sozialen und politischen Veränderungen während des Aufstiegs der Befreiungsbewegungen in Afrika oder des afrikanischen Sozialismus. — Die Installation erforscht die Erfahrung der Moderne, ihre Utopien und ihre Überreste als Ruinen und vergessene Erinnerungen, die in den Verfall verlassener Gebäude eingraviert sind. Alles, was sich in Luft auflöst, handelt gleichzeitig von zerstörerischen und produktiven Kräften und ihrem ständigen Prozess der Zerstörung und Erneuerung.

The body of works tells a partly fictional, partly documentary story in chapters. It is a portrait of a geographical and historical reality linked to the island of São Tomé on the west coast of Africa. São Tomé and Príncipe form an island country that was under Portuguese colonial power from the 16th century until 1975. The *Movimento de Libertação de São Tomé e Príncipe* (MLSTP) ruled the country as a single party for the first 15 years after the end of the colonial period. — Mónica de Miranda shows places between ruins and forest, between utopian visions of the modernist avant-garde and images after the demise of socialism and its ideologies. *All that burns melts into air* suggests a new manifesto that refers to a socialist utopia, but is now infused with ecological meaning and urgency for change. The metaphor refers to the social and political changes during the rise of liberation movements in Africa, or African socialism. — The installation explores the experience of modernity, its utopias and its remnants, as ruins and forgotten memories engraved in the decay of abandoned buildings. *All that burns melts into air* is simultaneously about destructive and productive forces and their constant process of renewal.

- All that burns melts into air, 2020**
Werkgruppe — body of works
- 1 Whales whispers, 2020**
Fotografie; Inkjetdruck auf Baumwollpapier; 50 × 75 cm — Photography; inkjet print on cotton paper; 50 × 75 cm
- 2 Mirror Me, 2020**
Fotografie; Inkjetdruck auf Baumwollpapier; 70 × 105 cm — Photography; inkjet print on cotton paper; 70 × 105 cm
- 3 Façade, 2020**
Fotografie; Inkjetdruck auf Baumwollpapier; 53 × 80 cm — Photography; inkjet print on cotton paper; 53 × 80 cm
- 4 Floor, 2020**
Fotografie; Inkjetdruck auf Baumwollpapier; 33 × 50 cm — Photography; inkjet print on cotton paper; 33 × 50 cm
- 5 Sea whisper, 2020**
Fotografie; Inkjetdruck auf Baumwollpapier; 70 × 105 cm — Photography; inkjet print on cotton paper; 70 × 105 cm
- 6 All that burns melts into air, 2020**
Video, 7' 37", Farbe, Ton — Video, 7' 37", color, sound
- 7 Roça, 2020**
Fotografie dreiteilig; Inkjetdruck auf Baumwollpapier; 70 × 100 cm, 70 × 80 cm, 70 × 80 cm — Photography three-part; inkjet print on cotton paper; 70 × 100 cm, 70 × 80 cm, 70 × 80 cm

Courtesy of the artist and Sabrina Amrani, Madrid



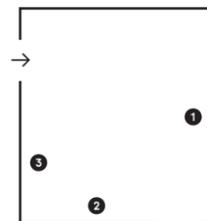
Delaine Le Bas

- St Sara Kali George, 2020–2022**
Werkgruppe — body of works
- 1 & Yes The World Is On Fire, 2021**
Installation; Fotografie, Stoff handbemalt, gestickt;
Maße variabel — Installation; photography, fabric
hand painted, embroidered; dimensions variable
- 2 The The The Policy Policing Politics Of Of Of
Local Local And Global And Global Biographies
Locations Geographies 020921030921070921, 2021**
Malerei; Tusche und Farbe auf Kattun; 165,5 × 161 cm —
Painting; ink and paint on calico; 165.5 × 161 cm
- 3 St Sara Kali George Sussex Downs Summer,
2020–2021**
Installation; Fotografie, Collage, Organdy,
Stickerei auf Kattun; Maße variabel — Installation;
photography, collage, organdie, embroidery on
calico; dimensions variable

Courtesy of the artist and Yamamoto Keiko Rochaix, London
Photography the artist and Lincoln Cato

St Sara Kali George ist ein Werkkomplex, der als medienübergreifende Installation mit einem performativen Bezug inszeniert wird. Er dreht sich um die androgyne Gestalt *St Sara Kali George*, eine von der Künstlerin geschaffene Kunstfigur und performative Referenz, mit der sie verschmilzt. Sie bezieht sich sowohl auf die Schutzpatronin der Roma, die heilige Sara Kali, und den heiligen Georg, der unter anderem Schutzpatron zahlreicher Roma-Gruppen in Osteuropa ist, und vereint beide in der Figur einer kriegerischen, genderfluiden, zeitlosen Heiligen. Wie ihre Bezugsheiligen ist *St Sara Kali George* auch eine Schutzpatronin. Sie soll jene Menschen schützen, die aufgrund ihrer ethnischen, kulturellen und geschlechtlichen Identität von der Mehrheitsgesellschaft diskriminiert, marginalisiert, rassifiziert oder unterdrückt werden. Damit verweist die Künstlerin auf die Evidenz asymmetrischer Verhältnisse und Ungleichheiten in der Gesellschaft. Vor dem Hintergrund der ethnischen und kulturellen Identität der Künstlerin als Romni nimmt *St Sara Kali George* den Charakter eines Aktes der Selbstermächtigung durch Kunst an.

St Sara Kali George is a body of work staged as a cross-media installation with a performative reference. It centres on the androgynous figure *St Sara Kali George*, an art figure and performative reference created by the artist, with whom she merges. She refers to both the patron saint of the Roma, St Sara Kali, and to St George, who is, among other things, the patron saint of numerous Roma groups in Eastern Europe, and unites both aspects in the figure of a warlike, genderfluid, timeless saint. Like her saints of reference, *St Sara Kali George* is also a patron saint. She is supposed to protect those people who are targets of discrimination, marginalised, racialised or oppressed by the majority society because of their ethnic, cultural and gender identity. In this way, the artist points to evidence of asymmetrical relations and inequalities in society. Against the background of the artist's ethnic and cultural identity as a Romni, *St Sara Kali George* takes on the character of an act of self-empowerment through art.



Jasleen Kaur

- I keep telling them these stories, 2018**
Zweikanal-Videoinstallation; Teppich, Video, 9'22",
Farbe, Ton — Two-channel video installation;
carpet, video, 9'22", colour, sound

Courtesy of the artist

In der Videoinstallation *I keep telling them these stories* greift Jasleen Kaur auf Ton- und Bildmaterial aus ihrem privaten Archiv zurück, das sie auf Reisen und bei Familientreffen in Indien und Schottland aufgenommen hat, und kombiniert es mit Archivmaterial dieser beiden geografischen Punkte. Zu Beginn rezitiert eine körperlose Stimme einen von der Künstlerin geschriebenen Text, gefolgt von Liedern aus verschiedenen Quellen. Surinder Kaur ist eine berühmte und frühe Punjabi-Sängerin und Songwriterin, die die Teilung zwischen Pakistan und Indien miterlebt hat. Zu den anderen Liedern gehören Volkslieder von Hochzeitszeremonien und Aufnahmen von einem Musikkurs, den Kaur besuchte, wo sie Kompositionen der Sikh-Musik aus der Zeit vor der Kolonialisierung und der Teilung gelernt hat. Die von den britischen Kolonialherren gezogenen Grenzen finden ihre Parallele in den Aufnahmen des Herstellungsprozesses von Globen. Der Globus selbst, der ein Einzelstück ist, wird hier von weißen Händen reproduziert und geformt — eine Anspielung auf die Kolonialmacht, während andere Hände mit dem Kochen beschäftigt sind und so sich selbst und ihre Gemeinschaften ernähren und versorgen.

In the video installation *I keep telling them these stories* Jasleen Kaur draws sound and visual material from her private archive, shot during travels, family gatherings in India and Scotland and combines them with archival footage of these two geographical points. At the beginning a disembodied voice recites a text written by the artist, followed by songs from various sources. Surinder Kaur (1929–2006) was a famous Punjabi singer songwriter who lived through the partition between Pakistan and India. Included are folk songs from wedding ceremonies and recordings from a music class Jasleen Kaur attended, where she learned pre-colonial, pre-partition Sikh music compositions. These borders drawn by the British colonialists find their parallel in the footage of the manufacturing process of globes. Here, the globe itself is reproduced and moulded by white hands — alluding to the colonial power — while other hands are occupied with cooking, thus sustaining and nurturing themselves and their communities.

Marwa Arsanios

Who is afraid of ideology?, 2017–2020
Trilogie — Trilogy

1 Part I, 2017
Video, 18'16", Farbe, Ton —
Video, 18'16", colour, sound

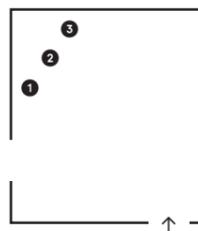
2 Part II, 2019
Video, 38'44", Farbe, Ton —
Video, 38'44", colour, sound

3 Part III — Micro Resistencias, 2020
Video, 31'16", Farbe, Ton —
Video, 31'16", colour, sound

Courtesy of the artist and mor charpentier, Paris

In der filmischen Trilogie *Who is afraid of Ideology?* tastet Marwa Arsanios das Verhältnis von Land und Menschen in verschiedenen Konstellationen ab. Dabei ist dieses Verhältnis vielschichtiger und vieldeutiger, als diese binäre Gegenüberstellung andeutet. Mit ‚Land‘ kann Geographie, Nationalstaat, Agrikultur, Natur, Klima umfasst werden, mit ‚Mensch‘ Bürger:innen, Ethnien, Bäuer:innen, militante Widerstandsgruppen, Jurisprudenz. Auch diese Grenzsetzung Land — Mensch wird in den Filmen durchlässig gemacht, wenn sich Arsanios auf post-humanistische Denkerinnen wie Karen Barad bezieht, oder wenn sie die klare Abgrenzung des menschlichen Subjekts von seiner Umwelt in Frage stellt: Auf der Ebene des Mikroskopischen betrachtet geht ein menschlicher Körper in seine Umwelt über, da beide als Ansammlungen von Bakterien betrachtet werden können. Grenzen und deren Implikationen ziehen sich durch die drei Filme durch. In Part I kommen kurdische Frauen zu Wort, die sich als Teil einer Guerillagruppe in bergige Gebiete zurückzogen und dort lebten. In *Part II* wird das Frauendorf Jinwar im Norden Syriens porträtiert. *Part III* wurde in der Region Tolima in Kolumbien gedreht und thematisiert die Bestrebungen der indigenen Gruppen, autonom zu leben. In allen drei Teilen zeigt Arsanios Menschen und ihre Beziehungen zu dem Land, auf dem sie leben. Zum Teil sind diese Beziehungen neu geschaffene und zum Teil transgenerationale. Sie verbindet jedoch alle eine Resistenz zu den gewaltvollen, unterdrückenden und ausbeuterischen Erfahrungen im kapitalistischen, nationalstaatlichen und patriarchalen Status quo und der Anspruch, ihr Leben frei von diesen zu gestalten.

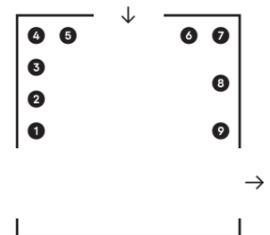
In the film trilogy *Who is afraid of Ideology?*, Marwa Arsanios explores relationships between land and people in various constellations. These relationships are more complex and ambiguous than this binary juxtaposition suggests. The term ‘land’ can encompass geography, the nation state, agriculture, nature, climate: ‘people’ can encompass citizens, ethnic groups, peasants, militant resistance groups, jurisprudence. The border between land and people is also made permeable in the films when Arsanios refers to post-humanist thinkers such as Karen Barad and when she questions the clear separation of the human subject from its environment: on a microscopic level, a human body merges with its environment, as both can be seen as collections of bacteria. Boundaries and their implications run through the three films. Part I features Kurdish women who retreated and lived in mountainous areas as part of a guerrilla group. In *Part II*, the women's village of Jinwar in northern Syria is portrayed. *Part III* was filmed in the Tolima region of Colombia and focuses on the efforts of indigenous groups to live autonomously. In all three parts, Arsanios shows people and their relationships to the land where they live, some of which are newly created and some of which are transgenerational. However, they all share a resistance to the violent, oppressive and exploitative experiences of the capitalist, nation-state and patriarchal status quo and an aspiration to live their lives free of these.



Andrew Gilbert

Die Gesamtinstallation spielt auf die Einrichtung eines Kabinetts in einem antiquierten Militärmuseum oder einem vergleichbaren ethnografischen Museum an. Inhaltlicher Bezug ist die Gewalt, die durch den europäischen Kolonialismus in die Welt gesetzt wurde. Behandelt wird das Grauen der kolonialen Gewalt, die kolonialen Feldzüge der europäischen Mächte, ihre imperialistischen Eroberungsansprüche, die damit verbundene Produktion von Propagandabildern, den blinden Glauben an eine kulturelle, zivilisatorische, ethnische und biologische Überlegenheit der Europäer gegenüber den von ihnen selbst als ‚primitiv‘ eingestuften Völkern sowie die weiße Vormachtstellung. *From the Cape to Cairo — Civilization* ist eine Interpretation von Joseph Keplers gleichnamiger Karikatur von 1898, die die britischen Militärexpeditionen im Sudan Ende des 19. Jahrhunderts als vermeintliche Mission der ‚Zivilisation‘ entlarvt. *The White Man's War* bezieht sich auf den Krieg zwischen Großbritannien und den beiden größten Burenrepubliken im Gebiet des heutigen Südafrikas 1899–1902. *Voortrekker Monument Winburg* wirft einen kritisch Blick auf das Voortrekker-Denkmal in der südafrikanischen Stadt Winburg, das an die großen Taten der Weißafrikaner erinnert. *The War on Terror has been a great success!* bezieht sich sowohl auf die britische Invasion in Afghanistan 1842 als auch auf den folgenschweren Rückzug der USA aus dem Land 2021. *Sacred Fetish Head of Lord Kitchener* stellt den britischen Feldmarschall und Kriegsminister Herbert Kitchener dar, der unter anderem Konzentrationslager in Südafrika errichten ließ. *New Concentration Camp Flavoured Chile Con Carne, South Africa, 1900* soll ein solches Konzentrationslager darstellen. *The Beast Of Brexit* verweist auf den EU-Austritt des Vereinigten Königreichs. *Bojo tied to rock ... and skinned alive* zeigt den britischen Premierminister Boris Johnson. *Hast du Lust? ... Ja, ich habe Lust ... auf ein Emperor Andrew Instant Coffee (tm)* spielt auf die Erotisierung des als ‚exotisch‘ gelesenen weiblichen Körpers in Werken der Kunstgeschichte und den damit zusammenhängenden kolonialen Blick an.

The overall installation alludes to the arrangement of a cabinet in an antiquated military museum or a comparable ethnographic museum. The content refers to the violence that was brought into the world by European colonialism. It deals with the horror of colonial violence, the colonial campaigns of the European powers, their imperialist claims of conquest, the associated production of propaganda images, the blind belief in a cultural, civilizational, ethnic and biological superiority of the Europeans over the peoples they themselves classified as ‘primitive’, and white supremacy. *From the Cape to Cairo — Civilization* is an interpretation of Joseph Kepler’s 1898 cartoon of the same name, which exposes the British military expeditions in the Sudan at the end of the 19th century as a supposed mission of ‘civilisation’. *The White Man’s War* refers to the war between Britain and the two largest Boer republics in what is now South Africa in 1899–1902. *Voortrekker Monument Winburg* takes a critical look at the Voortrekker monument in the South African town of Winburg, which commemorates the great deeds of the White Africans. *The War on Terror has been a great success!* refers to both the British invasion of Afghanistan in 1842 and the momentous US withdrawal from the country in 2021. *Sacred Fetish Head of Lord Kitchener* depicts British Field Marshal and Secretary of War Herbert Kitchener, who, among other things, established concentration camps in South Africa. *New Concentration Camp Flavoured Chile Con Carne, South Africa, 1900* is meant to depict such a concentration camp. *The Beast Of Brexit* refers to the UK’s exit from the EU. *Bojo tied to rock ... and skinned alive* shows the British Prime Minister Boris Johnson. *Hast du Lust? ... Ja, ich habe Lust ... auf ein Emperor Andrew Instant Coffee (tm)* alludes to the eroticisation of the female body read as ‘exotic’ in works of art history and the associated colonial gaze.



The Royal Cabinet of the Rise and Fall of Emperor Andrew’s Instant Coffee Company, 2022
Installation; Malerei gerahmt, Skulptur freistehend, Teppich, Wandtapete; Maße variabel —
Installation; painting framed, sculpture free-standing, carpet, wallpaper; dimensions variable

1 From the Cape to Cairo — Civilization, 2015
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 70 × 99,5 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 70 × 99.5 cm

2 The White Man’s War, 2020
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 64 × 50 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 64 × 50 cm

3 Bojo tied to rock ... and skinned alive, 2020
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 40 × 30 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 40 × 30 cm

4 Sacred Fetish Head of Lord Kitchener, 2020
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 64 × 50 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 64 × 50 cm

5 New Concentration Camp Flavoured Chile Con Carne, South Africa, 1900, 2018
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 30 × 40 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 30 × 40 cm

6 The Beast Of Brexit, 2018
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 50 × 64 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 50 × 64 cm

7 The War on Terror has been a great success!, 2021
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 64,5 × 49,5 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 64.5 × 49.5 cm

8 Hast du Lust? ... Ja, ich habe Lust ... auf ein Emperor Andrew Instant Coffee (tm), 2019
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 70 × 100 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 70 × 100 cm

9 Voortrekker Monument Winburg, 2020
Malerei; Aquarell, Acryl und Fineliner auf Papier, gerahmt; 100 × 70 cm — Painting; watercolour, acrylic and fineliner on paper, framed; 100 × 70 cm

Courtesy of the artist and Sperling, Munich

Ahmet Ögüt



The Missing T, 2018

Einkanal-Videoinstallation; Sand, Baumstamm, Video, 10'04", Farbe, Ton — Single channel video installation; sand, log, video, 10'04", colour, sound

Courtesy of the artist

Ögüt's Einkanal-Videoinstallation nimmt Bezug auf die mexikanische Karibikstadt Tulum, der Stätte einer der letzten von den Maya errichteten und bewohnten Städte. Entlang des Motivs eines fehlenden Buchstabens auf dem Willkommensdenkmal am Eingang der Stadt entwickelt der Künstler eine filmische Erzählung, die auf die Maya-Symbolik anspielt und Interviews mit kürzlich entlassenen Polizeibeamten mit Maya-Abstammung einbezieht, die in Maya-Sprache darüber berichten, weshalb sie entlassen wurden. Sie protestierten für ihre Grundrechte als Beamte und gegen institutionalisierte Korruption. Ihr Bericht bringt Umstände zutage, die die Grundsätze jeder rechtsstaatlichen Demokratie untergraben. Sie setzten sich für grundlegende Rechte ein und mussten dafür die Beeinträchtigung ihrer Existenzgrundlage hinnehmen. Während die Videoarbeit einerseits auf institutionalisierte Korruption, asymmetrische Machtverhältnisse, gesellschaftliche Ungleichheiten und Ausgrenzungen sowie andererseits auf die Identität und Würde der Maya-Nachfahren verweist, thematisiert sie auch die politischen, kulturellen und gesellschaftlichen Spannungen zwischen der mexikanischen Dominanzgesellschaft und den unterprivilegierten und zum Teil marginalisierten Maya-Nachfahren. Auf diese Weise erschließt der Film einen Zusammenhang, der die Nachwirkungen der Kolonialzeit offenbart.

Ögüt's single-channel video installation refers to the Mexican Caribbean city of Tulum, the site of one of the last cities built and inhabited by the Maya. Following the motif of a missing letter on the welcome monument at the entrance to the city, the artist develops a cinematic narrative that alludes to Mayan symbolism and incorporates interviews with recently dismissed police officers of Mayan descent who speak in Mayan about why they were let go. They had been protesting for their basic rights as public servants and against institutionalised corruption. Their account reveals circumstances that undermine the principles of any constitutional democracy. They stood up for basic rights and had to accept the loss of their jobs in return. While the video refers on the one hand to institutionalised corruption, asymmetrical power relations, social inequalities and exclusions, and on the other hand to the identity and dignity of the Mayans, it also addresses the political, cultural and social tensions between the Mexican dominant society and the underprivileged and partly marginalised descendants of the original Mayan peoples. In this way, the film confronts the aftermath of the colonial era.

Helen Cammock



There's A Hole In The Sky Part I, 2016

Video, 19'6", Farbe, Ton — Video, 19'6", colour, sound

Courtesy of the artist and Kate MacGarry, London

Die Videoarbeit verbindet statische Filmsequenzen ohne bedeutsame Handlungsvorgänge mit durchgehenden Tonaufnahmen, die eine monologische Erzählung wiedergeben. Die Filmszenen wurden auf Barbados gedreht. Die Erzählung, die aus eigenen Gedanken und Zitaten fremder Autor:innen besteht, verbindet poetische Fragmente, subjektiv getränkte Geschichtsdeutungen, Alltagsbetrachtungen sowie sozialkritische wie philosophische Gedanken miteinander. Thematischer Ausgangspunkt ist die auf die Versklavung Schwarzer Menschen und die Kolonisierung karibischer Territorien durch europäische Mächte zurückzuführende Zuckerindustrie und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Tourismus auf Barbados. Dabei sinniert die Sprecherin über das afrokaribische Subjekt, die Machtverhältnisse, die durch Versklavung und Kolonisierung geschaffen wurden und aufrechterhalten werden, die postkoloniale Gegenwart, die darin erhaltenen Kolonialstrukturen und über Migration. Die Arbeit stellt nicht nur eine Verbindung zwischen dem Privaten und dem Makropolitischen her, sondern verortet das Thema auch in einer transgeografischen und transhistorischen Achse.

The video work combines static film sequences without significant action and with continuous sound recordings that reproduce a monologue. The film scenes were shot in Barbados. The narration, which consists of the artist's own thoughts and quotations from other authors, combines poetic fragments, subjectively imbued interpretations of history, everyday observations and socially critical and philosophical thoughts. The thematic starting point is the sugar industry, which can be traced back to the enslavement of black people and the colonisation of Caribbean territories by European powers, and its relationship to current tourism in Barbados. The speaker ponders the Afro-Caribbean subject, the power relations created and maintained by enslavement and colonisation, the postcolonial present, the colonial structures preserved therein, and migration. The work not only establishes a link between the private and the macro-political, but also locates the issue in a trans-geographical and trans-historical axis.