

MUDAM

Baloise Kunstpreis 2022

DE



Tourmaline

Pleasure and Pollinator

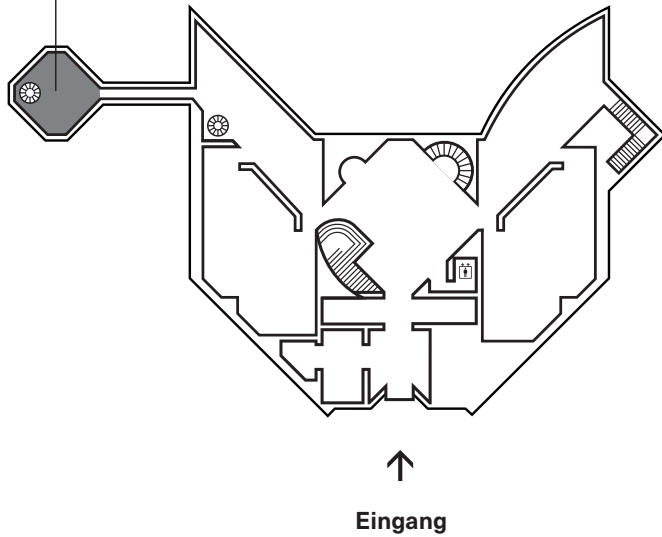
03.03 — 15.10.2023

mudam.com

IVIUDAVI

Ebene 0 und -1

Henry J. and Erna D. Leir Pavilion



Ebene 0

Phantom VIII, 2022

Druck auf Klebefolie

Silver Cloud I, 2022

Druck auf Klebefolie

Silver Wraith, 2022

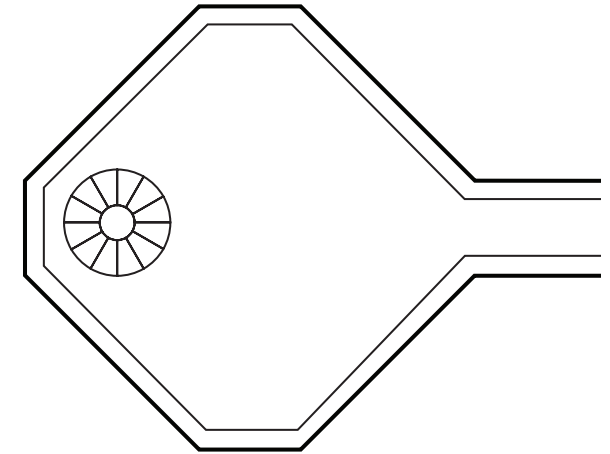
Druck auf Klebefolie

Sweptail, 2022

Druck auf Klebefolie

Alle Werke:

© Courtesy der Künstlerin und
Chapter NY, New York



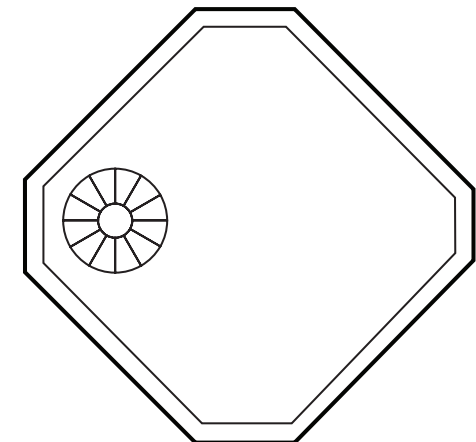
Ebene -1

Pollinator, 2022

Schwarzweißvideo, Farbe, Ton, 5 Min. 8 Sekunden
Sammlung Mudam Luxembourg
Schenkung 2022 — Baloise

It's giving Countach, 2022

Digitaler c-print Abzug
Baloise Kunstsammlung



Tourmaline.

Pleasure and Pollinator

03.03 — 15.10.2023

Kuratorinnen

Marie-Noëlle Farcy

Assistiert von

Line Ajan

Die Ausstellung

Tourmaline ist eine Künstlerin, Autorin und Transgender-Aktivistin, die für ihre Videos und Fotografien aufwändig inszenierte Szenerien schafft, mit denen sie Persönlichkeiten aus der LGBTQIA+ Bewegung und der Queer-Culture die Ehre erweist. In diesen Reflexionen über ihre heutige Bedeutung stützt sich die Künstlerin auf das Konzept der „critical fabulation“ der Literaturwissenschaftlerin Saidiya Hartman (1961, New York). So verwendet Tourmaline in ihren Werken Elemente aus der Geschichtsforschung, greift auf die kritische Theorie zurück und fügt fiktive Details hinzu, um zu zeigen, wie sehr das Unterdrücken und das Vergessen der Geschichte den vorherrschenden historischen Kanon geprägt haben. Tourmaline verwendet in ihren Filmen „found footage“ und andere Archivmaterialien, die sie wegen ihres Potenzials politischen Empowerments schätzt, verleihen sie doch denjenigen, die von den Nachwirkungen der Sklaverei betroffen sind, politische Handlungsfähigkeit und zeichnen gleichzeitig eine imaginäre Genealogie schwarzer queerer Persönlichkeiten nach, zu denen Tourmaline auch sich selbst zählt.

Pleasure and Pollinator ist die erste Einzelausstellung von Tourmaline in einem europäischen Museum. Im Mittelpunkt steht das Video *Pollinator* (2022), mit dem die Künstlerin den Baloise Kunst-Preis gewann und das als Schenkung der Baloise in die Sammlung des Mudam gelangte. Die Ausstellung öffnet im Erdgeschoss mit einem Ensemble von vier Fotos, die in Verbindung zu dem im Untergeschoss gezeigten Film stehen und auf denen die Künstlerin in einem Kleid wie aus dem frühen 20. Jahrhundert zu sehen ist.

Diese überlebensgroßen Selbstporträts in Schwarz-Weiß sind geprägt von einer sinnlich-meditativen Stimmung. Wir



Tourmaline, *Pollinator*, 2022. Collection Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Donation 2022 – Baloise
© Tourmaline / Courtesy the artist and Chapter NY

sehen Tourmaline nachdenklich auf dem Boden sitzen, ihr fließendes Gewand scheint auf die Fülle der Pflanzen hinter ihr zu antworten. Oder sie steht majestätisch in dem üppigen Garten, während sie selbst in der stofflichen Fülle ihres weißen Kleides und derjenigen der Blätter zu verschwinden scheint. In dieser fotografischen Reihe geht es neben dem Verhältnis von Natur und Ornament auch um Fragen der Sichtbarkeit queerer

und schwarzer Körper. Außerdem folgt die Künstlerin erneut einem für sie wichtigen Thema, der Untersuchung der sogenannten „Pleasure Gardens“ – der im frühen 19. Jahrhundert in den USA entstehenden Lustgärten. Während die meisten damals „nur für Weiße“ offen standen, wie die damals übliche Beschilderung unterstrich, gab es doch auch ein paar, deren Besitzer schwarz waren und die Orte der Muße und des

Widerstandes waren. In einem Rückgriff auf das „Lustvolle“ dieser Gärten zeigen die Bilder Tourmaline inmitten eines üppigen Gartens. Diese kontrastreichen Fotos sind von gespenstischer Atmosphäre, bei der von Tourmaline selbst eine geradezu jenseitige Präsenz ausgeht – was durch die geisterhafte Musik in diesem Raum noch unterstrichen wird.

Das Video *Pollinator* stellt sich in den Worten der Künstlerin wie eine „aufsteigende Spirale“ dar. Es beginnt mit Aufnahmen von Tourmaline, die durch den Botanischen Garten von Brooklyn und durch die Edwardianischen Räume des Brooklyn Museums schreitet. Sie werden unterbrochen von Archivaufnahmen der Trauerfeier für Marsha „Pay it no mind“ Johnson (1945, Elizabeth, New Jersey – 1992, New York), einer Aktivistin und Performerin, die an der Stonewall-Revolte von 1969 für die Rechte der Homosexuellen teilgenommen hatte und gemeinsam mit Sylvia Rivera (1951 – 2002, New York) Mitbegründerin von STAR (Street Transvestite Action Revolutionaries) war. Als Kultfigur der New-Yoker Queer-Community war Marsha P. Johnson in zwei anderen Filmen von Tourmaline bereits die zentrale Figur: *Lost in the Music* (2017) und *Happy Birthday, Marsha!* (2018), realisiert jeweils gemeinsam mit Sasha Wortzel (1983, Fort Myres, Florida).

Johnsons Vermächtnis wird in diesem Film weniger in einer linearen Erzählung dargestellt, als in Form einer poetischen Metapher. Tourmaline schreitet durch den Garten und streift über die Pflanzen, womit sie zu einer „Bestäuberin“ wird, die Blütenstaub mit Hilfe ihrer Kleidung überträgt. Diese Szenen werden unterbrochen von privaten Aufnahmen der Künstlerin, die ihren singenden, lachenden und rauchenden Vater zeigen, sowie von Interviews mit Johnsons Freund-inn-en,

von denen einer ihr Foto hält, auf dem sie lächelt. Geschickt zu einem Geflecht montiert, geht aus diesen Szenen als Leitmotiv das Bild der Blume hervor, das zunächst auf dem Kopfschmuck der Künstlerin auftaucht, dann auf der von Johnson getragenen Krone, um schließlich bei ihrer Trauerfeier auf dem Hudson-River zu schwimmen. Auch wenn die Trauer im Mittelpunkt steht, erinnert dieser komplexe Zusammenschnitt doch auch voller Freude an die Vorbildfunktion, die Johnson für Menschen mit Trans- und nichtbinärer Identität in New York hatte. Sie war, im metaphorischen Sinn, ein „Pollinator“ – eine „Bestäuberin“. Und obwohl es um queere Trauer geht, besitzt Tourmalines Arbeit doch auch einen feierlichen Blickwinkel, aus dem sie historische Figuren der Queer-Bewegung mit der heutigen Black Transgender-Community verbindet – eine Herangehensweise, die dem entspricht, was der Historiker D. G. Kelley (1962, New York) als „Traum von Freiheit“ bezeichnet hatte.



Tourmaline, *Pollinator*, 2022. Collection Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean. Donation 2022 – Baloise
© Tourmaline / Courtesy the artist and Chapter NY

Falltüren

Einführung in eine Trans* kulturelle Produktion und Politik der Sichtbarkeit

Tourmaline, Eric A. Stanley und Johanna Burton

*Ein Bild ist nicht notwendigerweise stark, weil es dem*der Betrachtenden etwas Bestimmtes bietet, sondern wegen allem, was es dem*der Betrachtenden offenbar auch wegnimmt.*

– Trinh T. Minh-ha, „Beware of Wolf Intervals“

Fallen

Wir leben in einer Zeit der trans* Sichtbarkeit. Doch wir leben auch in einer Zeit der Anti-Trans*-Gewalt. Diese miteinander verflochtenen Proklamationen bilden – tatsächlich gelebt – den Rahmen für die Gespräche, Interventionen, Analysen und anderen Formen des Wissens, die in *Trap Door: Trans Cultural Production and the Politics of Visibility* festgehalten sind: Folglich nähern wir uns diesem Projekt mit einem tiefgreifenden Gefühl für die sich bietenden Möglichkeiten, das auch Anteile von Angst beinhaltet. Wir drei sind mit unterschiedlichen, sich manchmal überschneidenden Kapazitäten und durch unterschiedliche, sich manchmal überschneidende Selbstidentifikationen in die Produktion, Präsentation und Zirkulation visueller Kultur eingebunden und nutzen sie. Gleichzeitig wissen wir, dass das Versprechen der „positiven Repräsentation“, wenn es im Rahmen der Kosmologie des rassifizierten Kapitalismus produziert wird, letztlich vielen, wenn nicht sogar den meisten trans* und Gender-non-konformen Menschen wenig Rückhalt oder Schutz bietet, insbesondere jenen, die über ein geringes Einkommen verfügen und/oder People of Color sind – eben jenen Menschen, deren Leben und

Arbeit die Grundlage für die Figuration dieses Sichtbarkeitsmoments bilden.

Das ist die Falle des Visuellen: Es bietet den vorrangigen Weg – oder genauer: es wird uns häufig als der vorrangige Weg angeboten – auf dem trans* Menschen Zugang zu einem lebenswerten Leben haben könnten. Es heißt, dass Repräsentation akute soziale Krisen von Armut über Mord bis hin zu Polizeigewalt beheben könne, insbesondere dann, wenn Repräsentation als „Unterrichtsmaterial“ diene, das es denjenigen, die sich außerhalb unserer eigenen sozialen Nahbereiche und Identitäten befinden, ermöglicht, eine gemeinsame Menschlichkeit zu erahnen. In dem Maße, in dem man ein solches Potenzial in der Repräsentation für möglich hält, muss man auch mit radikalen Widersprüchen rechnen und sich mit ihnen auseinandersetzen – zum Beispiel, wenn unser „transgender tipping point“ genau in dem politischen Moment eintritt, in dem Women of Colour und insbesondere trans* Women of Colour ein deutlich höheres Maß an körperlicher Gewalt erleben. Viele der in *Trap Door* versammelten Essays, Gespräche und Dossiers versuchen, dieses grundlegende Paradoxon zu durchdenken und sich mit seinen Auswirkungen auf die politische Gegenwart und die kunsthistorische Vergangenheit zu befassen, insbesondere im Hinblick auf das fortbestehende – wenn auch unvollständige – Erbe der Repräsentation.

Vielleicht ist es unvermeidlich, dass eine solche Perspektive auf Repräsentation tief in unseren persönlichen Erfahrungen wurzelt, was die vorliegenden Fragen weniger „zeitgenössisch“ als historisch eindringlich und weniger abstrakt als nachdrücklich konkret macht. Als sie sich zum ersten Mal diesem Projekt näherte – und darüber nachdachte, wie Kunst, Mode und andere bildbasierte Werke im

Allgemeinen in der Kultur funktionieren – wurde Tourmaline sofort an eine unschätzbare Lektion erinnert, die sie als Community Organizerin schon früh gelernt hatte:

Wenn die Individuen die Macht über ihre Darstellung haben, erwachsen aus Orten, an denen gemeinhin Unterdrückung oder gewaltsame Ausbeutung stattfindet – sei es nun der Körper, die Arbeit, das Land oder die Spiritualität – immense transformatorische und befreiende Möglichkeiten.

Durch eine solche Sichtweise lässt sich deutlicher erkennen, was für die gegenwärtigen Darstellungen der trans* Kultur auf dem Spiel steht, insofern sie notwendigerweise eine Art Extraktion und Instrumentalisierung – wenn nicht gar eine völlige Umkodierung – der Kunstwerke und Erfahrungen marginalisierter Personen und Gemeinschaften darstellen. In dieser Hinsicht sollten die Bedingungen der Repräsentation nicht losgelöst vom öffentlichen Leben und seiner Reglementierung betrachtet werden. Seymour Pine, der Beamte des New York Police Department, der die Razzien im Stonewall Inn leitete, die dem Aufstand von 1969 vorausgingen, sprach später über das moralisierende Strafgesetzbuch der Stadt, das er in der Nacht des Stonewall-Aufstands durchsetzte. In einem Interview aus dem Jahr 1989 bemerkte er, dass diese Gesetze, die die Grundlage für die New Yorker Anti-Crossdressing-Gesetze bildeten, speziell auf Menschen im öffentlichen Raum abzielten. Infolgedessen unterstrichen die Gesetze die Macht des Miteinanderseins und das Potenzial der Mode, die staatlich geförderte Moral zu destabilisieren, die dem binären Geschlechterverhältnis zugrunde liegt und darüber hinaus die Grundlage dafür bildet, wer sich in der

Öffentlichkeit zeigen sollte und wer nicht. Mit anderen Worten: Der Verstoß gegen die staatlich verordneten Sanktionen – dass man sich für den Staat sichtbar macht – unterstreicht, dass Macht darin liegt, auf eine Weise zusammenzufinden, die nicht den moralischen Geboten des Staates entspricht. Mode und Bilder haben Macht, und genau deshalb versucht der Staat bis heute, solche Selbstdarstellungen zu regulieren und einzuschränken.

Die Politik eines solchen turn ist jedoch nicht monolithisch, und wenn es eine Falle in der Instrumentalisierung der Repräsentation gibt, so gibt es eine andere in ihrer Gestaltung und, genauer gesagt, in ihrer Vereinfachung. Dieses Problem besteht seit den Anfängen der trans* und Schwulen-Bewegung in den Vereinigten Staaten. In den Schattenzonen der schwulen politischen Landschaft, die sich nach dem Stonewall-Aufstand entwickelte, begann eine Gruppe von street queens – darunter Sylvia Rivera, Marsha P. Johnson, Bubbles Rose Marie, Bambi Lamor und Andorra Martin –, sich unter dem Namen Street Transvestite Action Revolutionaries (STAR) zu organisieren. STAR beschäftigte sich mit einer Reihe von Themen, die im Allgemeinen von der weißen Mittelklasse-Schwulenbewegung übersehen wurden, und deren Verwirklichung so sehr von den bedeutenden Ereignissen in Stonewall geprägt war. Um es noch deutlicher zu sagen:

Obwohl ihr Leben, ihre Mode und ihre Arbeit auf demselben verfassungsmäßigen Fundament standen, auf dem die gesamte frühe Schwulenbewegung aufbaute, fanden arme Personen, meist solche of Colour, sowie trans* Menschen, die in der Sexarbeit tätig waren, ihre eigenen Probleme nicht angesprochen

oder innerhalb der Bewegung berücksichtigt.

Die Mitglieder von STAR sammelten genügend Geld, um eine Wohnung in der Lower East Side zu mieten, und nannten sie STAR House. Dieser kleine persönliche Akt des Widerstands und der Verweigerung schuf einen Raum, in dem diejenigen, die sich der Forderung nach Assimilation widersetzen, zusammenkommen und sich gegenseitig unterstützen konnten. In einer Zeit, in der die Gewalt zunahm, leisteten die Mitglieder von STAR allein dadurch, dass sie miteinander Zeit verbrachten und sich umeinander kümmerten, revolutionäre Arbeit. Das Beispiel von STAR und sein endgültiges Schicksal zeigen die Kluft zwischen Repräsentation und Realität in aller Deutlichkeit. Wie der Schriftsteller Arthur Bell damals in „STAR Trek. Transvestites in the Streets“ in der Wochenzeitung *Village Voice* beschrieb, wurde STAR aus seinem Mietshaus vertrieben, als der Vermieter beschloss, das Gebäude in ein Hotel für Schwule umzuwandeln. Dies sei ein Beispiel dafür, so Bell, wie das schwule New York gentrifiziert und weißgewaschen werde, während arme Menschen oder PoC aus der neu anerkannten und politisch definierten Nomenklatura verdrängt würden. Bezeichnenderweise besaß der Vermieter von STAR, Mike Umbers, eine Schwulenbar in der Christopher Street (sie hieß Christopher's End), die während des Aufstiegs der Schwulenbewegung kommerziell erfolgreich wurde. Tatsächlich war Umbers später ein Sponsor der Gay Pride-Kundgebung von 1973 – der berühmtesten ersten „unpolitischen“ Veranstaltung –, bei der Rivera auf die Bühne trat, um die Menschen an ihre Brüder und Schwestern zu erinnern, die immer noch im Gefängnis saßen, trotz der Fortschritte, die im größeren kulturellen Kontext erzielt

wurden. Zumindest teilweise versucht *Trap Door*, sich in ähnlicher Weise einer Lösung zu widersetzen.

Türen

Wir sind uns bewusst, dass Repräsentation dazu benutzt werden kann und wird, die Möglichkeiten von trans* Personen einzuschränken, sich in feindlichen Welten zu entfalten. Aber wir bleiben hartnäckig. Dieser Sammelband nimmt die Tatsache ernst, dass Repräsentationen nicht einfach eine bereits existierende Realität wiedergeben, sondern auch Türen in neue Zukünfte sind. In der Tat erfordern die Begriffe der Repräsentation heute gerade wegen ihrer formativen und transformativen Kraft eine neue kritische Aufmerksamkeit. Einfach ausgedrückt:

Wenn wir uns nicht um Repräsentation kümmern und nicht gemeinsam daran arbeiten, neue visuelle Grammatiken zu entwickeln (während wir uns an verdrängte erinnern und sie wieder ans Licht bringen), dann bleiben wir in den Fallen der Vergangenheit gefangen.

Trap Door nutzt die weitreichendsten Beispiele aus der Kunst und der visuellen Kultur, die wir uns vorstellen können. Wir wehren uns gegen die Kanonisierung von trans* Kunst (obwohl wir viele Künstler*innen einbezogen haben, die in einem solchen Vorhaben auftauchen könnten). Wir wollen die Grenzen der kulturellen Produktion so radikal aufheben, dass diese Kategorie Modi der Selbstgestaltung, des Machens, des Tuns und des Seins umfassen kann, die außerhalb des eigentlichen „Künstlerischen“ liegen. Dieser Ansatz ergibt sich zum Teil aus unseren eigenen unterschiedlichen kreativen Praktiken, die künstlerische, aktivistische, kritische und

kuratorische Bestrebungen umfassen. Unsere individuellen Ansätze sollten jedoch unser kollektives Verlangen nach einer anderen visuellen Grammatik unterstreichen. Erics Film *Homotopia* (2006) und seine Fortsetzung *Criminal Queers* (2016), bei der er gemeinsam mit Chris E. Vargas Regie führte, reagieren beispielsweise auf die zeitgenössische Trans*- und Queer-Politik und setzen Camp und Humor ein, um schwierige und verzwickte Themen zu behandeln. *Homotopia* ist eine radikale queere Kritik an der Institution der Homo-Ehe. Sowohl als theoretische Verpflichtung als auch als materielle Beschränkung wurde der Film ohne Budget und ohne Förderung gedreht. Alle Schauspieler*innen, die auf dem Bildschirm zu sehen sind, waren Freund*innen, Geliebte oder Ex-Geliebte; sie arbeiteten gemeinsam, schrieben ihre eigenen Drehbücher und entwickelten ihre eigenen Figuren. *Criminal Queers* war wiederum eine Art Antwort auf Fragen, die das Publikum bei Vorführungen von *Homotopia* stellte. Die Leute fragten oft: „Wenn wir nicht unsere ganze Zeit und Energie in die Homo-Ehe stecken sollen, wofür sollten wir dann kämpfen?“ Während Eric und Chris nicht zu viele Vorschriften machen wollten, schlugen sie mit *Criminal Queers* gleichwohl vor, dass die Abschaffung der Gefängnisse einer der vielen Kämpfe sein könnte, für die sich trans*/queere und Gender-non-konforme Communitys einsetzen sollten.

Wichtig ist, dass die Gender- und trans* Identitäten in beiden Filmen unbestimmt bleiben. Eric und Chris wussten, dass sie sich nicht auf die vorherrschende visuelle Ökonomie von trans* Bildern einlassen wollten. So gibt es keine Szenen, in denen Brüste abgebunden werden, kein „Ausziehen“, keine visuellen Hinweise, die die Zuschauer*innen zu der Annahme verleiten könnten, sie „wüssten“, wer diese Figuren „wirklich sind“. Im Gegensatz dazu überließen Eric

und Chris es den Schauspieler*innen, mit ihrem jeweiligen Gender zu arbeiten und es so zu vermitteln, wie sie es für richtig hielten: Die Schauspieler*innen mögen auf der Leinwand durchaus eigene Persönlichkeiten entwickelt haben, die mehr oder weniger denen ähneln, die sie im täglichen Leben sind, vielleicht haben sie aber auch davon abweichende Figuren entwickelt. Eric und Chris entschieden sich dafür, ein trans*/Gender-non-konformes Universum in den Mittelpunkt zu stellen, ohne dem*der Zuschauer*in die visuelle Befriedigung der „Entdeckung“ zu geben. Was wiederum dazu führte, dass Personen, die denselben Film gesehen haben, fragten: „Warum kommen in euren Filmen nur cis Personen vor?“ und „Warum kommen in euren Filmen nur trans* Personen vor?“ Obwohl sich die Mehrheit der Personen in beiden Filmen als trans* identifizierten, haben Eric und Chris die Genderfrage unbeantwortet gelassen, um sehen zu können, in welche anderen Richtungen wir alle solche Projekte führen könnten.

Tourmalines Film *Happy Birthday, Marsha!* (2018), bei dem sie gemeinsam mit Sasha Wortzel Regie führte, erzählt die Geschichte von Marsha P. Johnson in den Stunden vor den Stonewall-Unruhen. Der Film zeigt Mya Taylor in der Rolle von Johnson, einer Schwarzen Trans-Künstlerin und Aktivistin mit Behinderung – eine der ersten, die sich in der Nacht der Unruhen der Razzia im Stonewall Inn widersetzte. Der Film geht über die bloße Darstellung einer Zeit hinaus, in der trans* People of Colour unterdrückt wurden oder außergewöhnlich handelten, und erzählt eine viel komplexere Geschichte, die die Hierarchie der erzählten Geschichte genauso in Frage stellt wie jene Archive, die verhindern, dass unsere Geschichten als trans* und Gender-non-konforme Menschen überhaupt ans Licht kommen. In Anlehnung an Saidiya Hartman ermöglicht *Happy Birthday, Marsha!* das

Entstehen einer Geschichte, „die über die Fiktion der Geschichte hinausgeht [...], die das Archiv konstituiert und bestimmt, was über die Vergangenheit gesagt werden kann“.

Während der Dreharbeiten zu diesem Film erkannte Tourmaline, von welcher großen Bedeutung Ästhetik und Bilder sind und wie sie gegen die aktuelle Instrumentalisierung von trans* Sichtbarkeit als Werbung für den Staat bestehen können. *Happy Birthday, Marsha!* erreicht seine Ziele, indem er sich auf Marshas Schönheit konzentriert und auf die wunderbare Art und Weise, in der sie und ihre Mitstreiter*innen das Leben und die Welt um sie herum abseits des staatlichen Blickfeldes gestalten. Der Film zeigt etwas, das normalerweise nicht auf der Leinwand zu sehen ist:

Ein trans* Leben samt seiner intimen Geselligkeit und seinen Beziehungen. Was im Film zu sehen ist, entzieht sich sowohl dem Rationalen als auch dem Moralischen: wie Marsha und ihre Freundinnen zusammenkamen, zusammen lachten und arbeiteten, der Welt gemeinsam einen Sinn gaben und, dank Marsha, gemeinsam träumten.

Eine der Szenen in *Happy Birthday, Marsha!* wurde nicht zufällig im New Museum gedreht – nicht in dessen Ausstellungsräumen, sondern im angrenzenden Gebäude, in dessen einem Stockwerk derzeit Atelierräume für Residenzkünstler*innen untergebracht sind. Über Sasha (die damals als Pädagogin am New Museum arbeitete) lernte Johanna Tourmaline und das außergewöhnliche Filmprojekt kennen. Diese Begegnung war der Beginn eines Dialogs über institutionelle Verantwortung und Zugehörigkeitsketten, über die Politik von Allianzen, Freund*innenschaften und

den Aufbau von Plattformen. Und diese Begegnung führte schließlich zu einem Gespräch über dieses Buch.

Johannas langjähriges Engagement für Bildung und Pädagogik, das sich im musealen und akademischen Kontext manifestiert, verbindet diskursive Engagements mit solchen, bei denen es um Fragen der Repräsentation in der Kunst geht, und betrachtet die gegenwärtigen Umstände aus einer historischen Perspektive. Die Suche nach alternativen Ansätzen in Sachen Repräsentation – oder besser gesagt: nach Klarheit über den Einsatz von Repräsentation – hat Johannas kuratorische und diskursive Projekte bestimmt, die stets im Feminismus und seinen ständig notwendigen Erweiterungen und Selbstbewertungen verankert waren.

Die Anerkennung der historischen Besonderheit und der Begrenztheit von Dialogen, die sich mit Subjektivität befassen, sowie die Gegenüberstellung von zeitgenössischen Entwicklungen in Kunst und Kultur mit früheren Bemühungen kann nun eine Ausarbeitung und Neuformulierung einer kritischen Sprache ermöglichen.

Die veränderte Landschaft für Kunstinstitutionen, künstlerische Produktion und sogar Identität in einem sich rasch verändernden politischen Klima verleiht solchen Überlegungen eine echte Dringlichkeit – ganz zu schweigen von der Notwendigkeit, sich in Projekten zu engagieren, die sich dem Widerstand gegen immer komplexere Formen der Vereinnahmung und Unterdrückung widmen. Während dieser, unser Moment in der Kultur in dieser Hinsicht recht prekär erscheint, eröffnet er auch radikale neue Möglichkeiten, und diese wollen wir hier in den Vordergrund stellen.

Zu diesem Zweck haben wir Überlegungen von Autor*innen aufgenommen, die sich mit Aspekten wie Selbststilisierung, Drag, Direkter Aktion, Stimme, Ton, Fürsorge und Absicherung, Technologie, Dokumentation und Arbeit und vielen anderen Themen befassen. In jedem Fall stellt sich die Frage, ob Sichtbarkeit ein Ziel ist, auf das man hinarbeiten, oder ein Ergebnis, das man um jeden Preis vermeiden sollte. In der Tat prägt diese Frage – ungelöst und unlösbar – die Diskussionen, die, so unterschiedlich sie auch sein mögen, allesamt von essenziell zu nennender Dringlichkeit sind. Mit anderen Worten: Viele der Beitragenden reflektieren darüber, was es heißt, zu sein, und was es heißt, dieses Sein mit den Strukturen zu verrechnen, die es entweder widerlegen oder sich aneignen (und manchmal beides gleichzeitig). Unser Ansatz ist, dass wir angesichts eines solchen Paradoxons den Begriff des Seins selbst in Frage stellen und neue Formen des Erkennens, der Identifikation und des kollektiven Bemühens benennen (wenn auch nicht kodifizieren) müssen. Wie die Autor*innen Morgan Bassichis, Alexander Lee und Dean Spade an anderer Stelle festgestellt haben – und wie Jeannine Tang in den letzten Zeilen ihres Aufsatzes bekräftigt –, „könnte die Unmöglichkeit sehr wohl unsere einzige Möglichkeit sein“. Bassichis, Lee und Spade fahren provokativ fort:

„Was würde es bedeuten, die Unmöglichkeit unserer Lebensweise und unserer politischen Visionen willkommen zu heißen, statt sie zu scheuen?“ Eine solche Unmöglichkeit sollte jedoch weder als bedrohlich noch als Krisenzustand angesehen werden, sondern vielmehr als eine radikale Einladung, anders zu phantasieren und zu träumen. Dieses Buch will unbeirrt auf einen

kulturellen Kontext hinweisen, der wenig Verwendung für das Unmögliche hat und dennoch gezwungen ist, sich mit dessen Existenz und Fortbestehen auseinanderzusetzen.

Auf den Seiten von *Trap Door* sind einundzwanzig Beiträge versammelt, die verschiedene Formen annehmen: individuell verfasste und gemeinsam geschriebene Essays, historisch und zeitgenössisch illustrierte Dossiers sowie transkribierte Round-Table-Gespräche und Dialoge. Die meisten Texte wurden speziell für diesen Band verfasst und können als bewusste Teilnahme an einem sich entwickelnden Diskurs verstanden werden, dessen Konturen in Frage gestellt werden (sollen). Zu diesem Zweck bieten selbst jene Texte, die sich der Aufgabe stellen, einen historischen Rahmen für die heutige trans* Landschaft zu schaffen, eher einzelne Versionen der Vergangenheit an, als dass sie ein Metanarrativ von ihr postulierten. Zum Beispiel legt Abram J. Lewis in „Trans History in a Moment of Danger. Organizing Within and Beyond ‚Visibility‘ in the 1970s“ die komplexen und manchmal gegensätzlichen Stränge frei, die die Aktivitäten und das Denken dieser Gruppen vorantrieben – von antipatriarchalischem Feminismus über die Kommunikation zwischen Tierarten bis hin zu heidnischer Magie. „Out of Obscurity. Trans Resistance, 1969-2016“, ein begleitender Artikel von Grace Dunham, untersucht und analysiert heutige aktivistische Organisationen im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen aus den 1970er-Jahren, mit besonderem Augenmerk auf die Gesundheitsversorgung und die Abschaffung der Gefängnisse. In „The Labor of Werqing It. The Performance and Protest Strategies of Sir Lady Java“ untersucht Treva Ellison das Leben und

die Arbeit der Performerin Sir Lady Java in den 1960er-Jahren, um eine Kritik des rassifizierten Kapitalismus zu formulieren, die sich leicht auf unsere Gegenwart übertragen lässt. Und in „Cautious Living. Black Trans Women and the Politics of Documentation“ reflektieren die Aktivist*innen Miss Major Griffin-Gracy und CeCe McDonald in einem von dem Journalisten Toshio Meronek organisierten Gespräch die Gefahren ebenjener Repräsentation – und des Alltags –, die sie beide jahrzehntelang für sich ausgehandelt haben.

Aushandlungen stehen auch im Mittelpunkt der Texte, die sich speziell mit der künstlerischen Produktion befassen: Roy Pérez' „Proximity. On the Work of Mark Aguhar“ untersucht die Entscheidung der verstorbenen Künstlerin, ihren Körper zur Kunst zu machen, und fragt, wo die Repräsentation in einer solchen Konfiguration beginnt und wo sie endet. In „Dynamic Static“ widerspricht Nicole Archer der Vorstellung, dass so etwas wie eine queere oder trans* „Ästhetik“ ausfindig zu machen wäre, und stellt durch die eingehende Betrachtung mehrerer Künstler*innen einen Modus des „pattern-jamming“ vor, der seine Wurzeln in älteren Modellen der Institutionskritik hat. Jeannine Tang nimmt in „Contemporary Art and Critical Transgender Infrastructures“ die Institutionen selbst in die Pflicht und fordert von ihnen ein neues Bewusstsein für ihre Imperative, die dazu neigen, trans* Praktizierende auszuschließen (oder zu absorbieren). In „Introducing the Museum of Transgender Hirstory and Art“ fordert Chris E. Vargas mit den Mitteln der Satire und des bissigen Humors echte Veränderungen und alternative Modelle für die Präsentation und Kontextualisierung von trans* Kunst.

Ein roter Faden, der sich durch viele der hier versammelten Beiträge zieht, ist, wenig überraschend, das Archiv – oder, vielleicht besser: die Archive.

In Stamatina Gregorys und Jeanne Vaccaros „Canonical Undoings. Notes on Trans Art and Archives“ bewerten die Autorinnen die gegenwärtige strukturelle Sackgasse, in der sich viele befinden, wenn sie Geschichten schreiben, die zuvor abgelehnt oder ausgelöscht wurden. Die Autorinnen schlagen, genau wie Morgan M. Page in „One from the Vaults. Gossip, Access, and Trans History-Telling“, alternative Modelle vor, um die Vergangenheit zurückzuholen und zu verbreiten. In diesen beiden Texten stehen Archive jedoch für weit mehr als nur für die Aufbewahrung von Geschichte: Das Archiv wird als ein aktiver, gegenwärtiger Ort betrachtet, der genau jene Menschen unterstützt und fördert, die ihn aufsuchen und damit zur Fortentwicklung seiner Bestände beitragen. Zu diesem Zweck betrachtet Mel Y. Chens „Everywhere Archives. Transgendering, Trans Asians, and the Internet“ die Art und Weise, wie nutzergenerierte Archivstrukturen wie YouTube-Tags gegenderte und rassifizierte Identifikationen neugestalten können.

Zwei Round-Table-Gespräche befassen sich mit der Beziehung zwischen Geschichte und Zukunft: Moderiert von Tavia Nyong'o konzentriert sich „Representation and Its Limits“ mit den Teilnehmer*innen Lexi Adsit, Sydney Freeland, Robert Hamblin und Geo Wyeth auf die Fallstricke der Sichtbarkeit und der Repräsentation von trans* Personen innerhalb von Institutionen, die weiterhin auf ausgrenzende, gewalttätige Weise funktionieren. „Models of Futurity“, mit den Teilnehmer*innen Kai Lumumba Barrow, Yve Laris Cohen und Kalaniopua Young, und moderiert von Dean Spade,

konzentriert sich auf zeitgenössische Beispiele struktureller Gewalt und spekuliert gleichzeitig über mögliche Zukünfte und Alternativen, die außerhalb dieser Logik funktionieren.

Die gegenwärtige Landschaft indes ist von Gewalt geprägt, und, wie viele Autor*innen dieses Bandes feststellen, stößt die Kunst innerhalb des Symbolischen an ihre Grenzen. micha cárdenas' „Dark Shimmers. The Rhythm of Necropolitical Affect in Digital Media“ denkt über den Umstand nach, dass wir den physischen und psychischen Auswirkungen und Affekten der technologisch bedingten Gewalt immer weniger entkommen können. In „Blackness and the Trouble of Trans Visibility“ befasst sich Che Gossett einmal mit der Frage, wie das Erbe der Sklaverei die heutige Gewalt gegen Schwarze und trans* Menschen beeinflusst, und dann mit den Interventionen radikaler Schwarzer Denker zur Destabilisierung der Binarität zwischen Mensch/Tier und derjenigen der Geschlechter. Park McArthur und Constantina Zavitsanos setzen sich in „The Guild of the Brave Poor Things“ poetisch mit der Zerbrechlichkeit von Körpern und der Stärke der Kollaboration auseinander, während sie gleichzeitig Ideologien der ableness betrachten. In Heather Loves „The Last Extremists?“ werden verschiedene Formen der Affinität und der Allianzen erforscht – und hinterfragt – und die Akzeptanz der Mainstream-Medien für queere und trans* Inhalte angesichts eines zunehmend konservativen schwulen Mainstreams betrachtet. Sara Ahmed analysiert in „An Affinity of Hammers“ die Art und Weise, wie der Feminismus, der oft als mit trans* und queerer Politik verbunden angesehen wird, von radikalen, trans* Personen ausgrenzenden Feminist*innen (TERFS) als gewalttätiges Werkzeug gegen trans* Frauen eingesetzt wird.

In „Existing in the World. Blackness at the Edge of Trans Visibility“, einem Gespräch zwischen Juliana Huxtable und Che Gossett, schlägt Juliana vor, dass das Existieren und Fortbestehen nicht nur Akte des Widerstands, sondern auch der Einmischung sind. Dieser Gedanke schwingt in Eva Haywards „Spiderwomen“ mit, in dem die Autorin die Möglichkeit untersucht, dass Körperlichkeit eine Art sinnliche Transaktion nicht nur zwischen Körper und Umwelt, sondern auch zwischen den Arten zum Ausdruck bringt – in einer Begegnung, die beide Parteien verändert; ein Gedanke mit immensen politischen Konsequenzen. „All Terror, All Beauty“, ein Gespräch zwischen Wu Tsang und Fred Moten, kommt zu dem Schluss, dass Schlussfolgerungen im nicht-binären Denken strittig bleiben müssen, obwohl dies kaum bedeuten kann, dass man zum Relativismus zurückkehrt. Wie Fred sagt:

„Die Absolutheit liegt im Versuch, nicht im Ergebnis.“

Die größte Anstrengung von *Trap Door* – seine Absolutheit, falls es sie gibt – besteht darin, dem Paradox der trans* Repräsentation in der Gegenwart zu erlauben, ihre Form in Gesprächen zu finden, die nicht versuchen, ihre eigenen Widersprüche zu glätten. Um ein offenes Netzwerk von Resonanzen zu ermöglichen und rote Fäden zwischen den Texten zu spinnen – zum Beispiel durch die Bilder der Schwelle und der Falle, mithilfe der rekonfigurierten Parameter des Archivs und der Institution, sowie durch die Forderung nach Schönheit und Glamour als in der Welt sein von trans* Menschen – haben wir uns dagegen gestraubt, die Beiträge in thematische Kategorien einzuteilen. Fragen der Repräsentation ziehen unweigerlich Fragen der Selbstrepräsentation nach sich, und deshalb möchten wir die Begriffe, die wir zu diesem Thema verwenden, offen

ansprechen. (In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass wir uns dafür entschieden haben, Begriffe, die Selbstbestimmung ermöglichen, nicht zu standardisieren; so erscheinen beispielsweise die Wörter „Schwarz“ und „trans“ und ihre verwandten Begriffe hier in vielen Variationen, so wie es von den Autor*innen gewünscht wird, die sie verwenden).

In der heutigen komplexen Kulturlandschaft werden trans* Menschen viele „Türen“ geboten – Zugänge zur Sichtbarkeit, zu Ressourcen, zur Anerkennung und zum Verständnis. Doch wie viele der hier versammelten Essays zeigen, sind diese Türen fast immer auch „Fallen“ – sie bieten trans* Körpern, trans* Geschichten und trans* Kultur nur insofern einen Platz, als diese gezwungen werden können, sich nach hegemonialen Modalitäten zu richten.

Dabei handelt es sich um keine neue Geschichte; verschiedene Arten von „Outsider Art“ wurden in der Vergangenheit vom Kunstmarkt oder dem akademischen Betrieb in Anspruch genommen, die sie dazu nutzten, dominante Narrative voranzutreiben, um sie dann wieder hinauszudrängen. Doch neben den Türen, die immer schon Fallen sind, gibt es auch Falltüren, jene raffinierten Konstruktionen, die keine Ein- oder Ausgänge sind, sondern geheime Durchgänge, die einen an andere, oft noch unbekannte Orte führen. (Es ist genau diese Doppeldeutigkeit zwischen Sehen und Wissen, zwischen der Figur und dem Neuland, die Schwellen eröffnen und die den Text von McArthur und Zavitsanos einleitet: „Was macht eine Tür zu Falle: wenn man sie kennt? Oder wenn man

weiß, dass man sie nicht kennt?“) Das ist der Raum, von dem wir glauben, dass er existiert, und das ist der dritte Begriff, der die anderen anerkennt, sich aber weigert, an sie gebunden zu sein.

Schwellen

Trap Door ist also als ein unvollkommenes Experiment. Wir erheben nicht den Anspruch, die erste oder gar endgültige Stimme zu sein, wenn es um die vielen Möglichkeiten geht, wie „trans*“ und „Kunst“ miteinander kollidieren können. In dieser Hinsicht müssen wir feststellen, dass, von einigen wichtigen Ausnahmen abgesehen, der Großteil der hier versammelten Personen in den Vereinigten Staaten ansässig ist oder hauptsächlich dort arbeitet. Der Geltungsbereich dieses Buches ist daher geopolitisch begrenzt. Gleichzeitig fühlten wir uns von Beginn des Projekts an verpflichtet, die Stimmen von aufstrebenden, meist außerhalb der Kunstwelt anerkannten Künstler*innen und Kulturproduzent*innen einzubeziehen. Angesichts der Tatsache, dass Gender immer die Sprache von race spricht (ganz zu schweigen von Behinderung, Sexualität, Klasse usw.), wollten wir darauf hinarbeiten, das vermeintliche Weißsein sowohl der trans* Studien als auch der visuellen Kultur zu durchbrechen. Auch wenn wir auf die politischen Wurzeln des gegenwärtigen Diskurses verweisen, müssen wir betonen, dass diese Aufsatzsammlung in der Zeit spezifischer Kämpfe entstanden ist. Von der Abschaffung der Gefängnisse bis #BlackTransLivesMatter wollten wir weiterhin die Art und Weise in den Mittelpunkt stellen, in der die Frage des Visuellen immer auch eine Frage des Politischen ist. Aus diesem Grund haben wir, wie bereits erwähnt, die Arbeit zahlreicher aktivistischer Kollektive aufgenommen – uns ist bewusst, dass ihre Arbeit eine eigene wichtige Intervention

darstellt. Wir möchten jedoch hinzufügen, dass die Kunst selbst als aktivistisch angesehen werden kann und sollte, und wir möchten keine klare Trennung vornehmen zwischen dem, was als „politisch“ und dem, was als „künstlerisch“ gilt, auch wenn uns klar ist, dass einige Menschen sich bei ihren Aktivitäten einem viel größeren unmittelbaren Risiko aussetzen.

Auch wenn das Buch Trap Door Überlegungen über die unvorstellbar schwierigen Bedingungen unserer Gegenwart anstellt, ist das Beharren auf Vergnügen, Selbstfürsorge, Schönheit, Fantasie und Träumen als Schlüsselemente für einen nachhaltigen radikalen Wandel hier doch ein zentraler Aspekt.

Daher betrachten wir die Beiträge der an diesem Buch Beteiligten als eine Kombination aus künstlerischen und aktivistischen Impulsen, die gleichzeitig durch tiefgründige Forschung als auch durch wild spekulierendes Denken entstanden sind. Wir hoffen, dass wir durch die Veröffentlichung eines so außergewöhnlichen Spektrums an Werken und Vorstellungen andere in die Lage versetzen, das Gleiche zu tun – und mehr. Tatsächlich fordert der vorliegende Band von seinen Leser*innen und der breiteren Öffentlichkeit Antworten und weiteren Austausch. Denn wenn wir hier ein anderes Bild von Trans*-Erfahrung und -Kultur anbieten, so geschieht dies zwangsläufig unter Ausschluss von so vielem anderen. Im Machen dieses Bandes wiederholen wir ebenjene Probleme der Repräsentation, mit denen wir uns auseinandersetzen wollen, und dennoch werden wir weiterhin das Bekannte und das Unbekannte benennen und umbenennen, ohne Garantien, für eine Ästhetik – also die Materialität – des trans* Gedeihens.

Dieser Essay wurde für diese Broschüre angepasst. Der Originaltitel lautet „Known Unknowns: Eine Einführung in Trap Door“. Die Endnoten der Autor*innen sind in der Originalfassung zu finden: Tourmaline, Eric A. Stanley und Johanna Burton, Hrsg., Trap Door, S. xv - xxvi, © 2017 Massachusetts Institute of Technology, mit freundlicher Genehmigung von The MIT Press.

Übersetzung ins Deutsche von Anne Waak

Die Künstlerin

Tourmalines (1983, Roxbury, Massachusetts) Werk wurde in bedeutenden Gruppenausstellungen gezeigt, wie auf der Biennale von Venedig bei *The Milk of Dreams* (2022), bei *Mountain/Time* im Aspen Art Museum (2022), bei *The Slipstream: Reflection, Resilience, and Resistance in the Art of Our Time* im Bronx Museum of the Arts, New York (2021) und bei *Critical Fabulations* im MoMA, New York (2021). Ihre Arbeiten sind Teil bedeutender öffentlicher Sammlungen, wie derjenigen des Brooklyn Museum, New York; des Los Angeles County Museum of Art, des Metropolitan Museum of Art; New York; der National Gallery of Victoria, Melbourne oder der Tate Modern, London. Sie ist außerdem die Preisträgerin des Guggenheim-Fellowship 2021. Sie lebt und arbeitet in New York.

Tourmaline ist Preisträgerin des Baloise Kunst-Preises 2022. Sie ist die siebte Künstlerin, deren Werk dank der Großzügigkeit der Baloise in die Sammlung des Mudam eingeht, seit das Museum 2015 Partner dieses Preises wurde.

Baloise Kunstpreis 2022

Der Baloise Kunst-Preis wird in jedem Jahr an zwei Künstler der Abteilung Statements auf der Kunstmesse Art Basel vergeben. Dieser 1999 gegründete Preis zeichnet Nachwuchskünstler aus und finanziert die Schenkung eines oder mehrerer ihrer Werke an die beiden Partnermuseen.

Newsletter

Abonnieren sie unseren Newsletter und erhalten Sie wöchentlich Neuigkeiten zu den Highlights von Mudam:

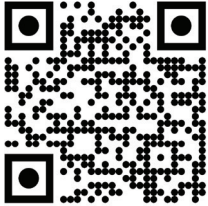
mudam.com/newsletter

Soziale Netzwerke

**@mudamlux #mudamlux
#openmuseum #tourmaline
#baloiseartprize**

Programm

Vollständiges Programm auf:
mudam.com



Danksagungen

Mudam Luxembourg – Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean bedankt sich beim Ministerium für Kultur, bei allen Stiftern und Sponsoren und im besonderen bei

The Leir Foundation, JTI, Luxembourg High Security Hub, Allen & Overy, Banque Degroof Petercam Luxembourg, Cargolux, The Loo & Lou Foundation, Herrn und Frau Norbert Becker-Dennewald

sowie

Arendt & Medernach, Baloise, Banque de Luxembourg, CapitalatWork Foyer Group, Elvinger, Hoss & Prussen, PwC, Atoz, AXA Group, Société Générale, Soludec SA, Swiss Life Global Solutions, Bonn & Schmitt, Dussmann Services Luxembourg, Indigo Park Services SA, Les Amis des Musées d'Art et d'Histoire und American Friends of Mudam.

Cover: Tourmaline, *It's giving Countach*, 2022, Digital c-print, Baloise art collection © Courtesy the artist and Chapter NY