

**S P I N N I N G  
T R I A N G L E S :  
A N S T O S S Z U E I N E R  
S C H U L E F Ü R  
G E S T A L T U N G**

DESSAU 04.01.–22.01.2019  
BERLIN 24.01.–27.01.2019  
KINSHASA 06.04.–14.04.2019  
BERLIN 22.07.–18.08.2019  
HONGKONG 08.10.–12.10.2019

KÜNSTLERISCHE LEITUNG Bonaventure Soh Bejeng Ndikung  
KURATORIN/KONZEPT Elsa Westreicher  
KO-KURATORIN Arlette Ndakoze  
KURATORISCHE UNTERSTÜTZUNG Elena Agudio  
KURATORISCHE ASSISTENZ António Mendes Jorinde Spletstößer  
RECHERCHE Raisa Galofre Lili Somogyi  
MANAGEMENT Lynhan Balatbat-Helbock Lema Sikod  
KOMMUNIKATION Anna Jäger  
KOOPERATIONSPARTNER Académie des Beaux-Arts de Kinshasa Banka (Design Recherche)  
Hochschule Anhalt KinArt Studio Ndaku Para Site (Hong Kong) Timbela Batimbela Yo  
Tinyhouse University e.V. VorOrt Haus Dessau  
UNTERSTÜTZUNG Astrid Matron (Goethe-Institut) Patricia Mouboua (Académie des Beaux-Arts)  
FÖRDERUNG Gefördert im Fonds Bauhaus heute der Kulturstiftung des Bundes

DESSAU 04.01.–22.01.2019  
BERLIN 24.01.–27.01.2019  
KINSHASA 06.04.–14.04.2019  
BERLIN 22.07.–18.08.2019  
HONGKONG 08.10.–16.10.2019

MIT Sinzo Aanza Akinbode Akinbiyi Maria Isabel Alves Aouefa Amoussouvi Arjun Appadurai  
Mouctar Bah Clara Lobregat Balaguer Jose Bamenikio Banka (Jonathan Bongi, Jean Kemba, Elie Mbansing,  
Malaya Rita, Jean-Jacques Tankwey) Christian Benimana Marc Berger (Schwarzdruck) Bildhauerwerkstatt  
im Kulturwerk des BBK Berlin Chabela (Isabelle Guipro) Kate Danyu Chen Lawrence Chua Sebastian Cichocki  
Cosmin Costinas Decolonising Design (Luiza Prado, Pedro Oliveira) Cheick Diallo Lema Diandandila  
Eddy Ekete Caroline Ektander Olani Ewunet Lupe Fiasco Lamin Fofana Iliana Fokianaki  
\*foundationClass (Ulf Aminde and Miriam Schickler) Handgewebt Berlin (Andrea Milde) Tan Zi Hao Marc Herbst  
Iviart Izamba Henri Kalama Keramikmanufaktur Uta Koloczek Saskia Köbschall Koyo Kouoh Kunst im  
Kontext (Juan Alfonso, Zambrano Almidón, Miguel Azuaga, Adriana Bickel, Santiago Calderon, Musquiqui Chihying,  
Carina Erdman, Wanda Growe, Redwane Jabal, Gregor Kasper, Ana Krstic, Lisa Kuhlmann, Pablo Santacana López,  
Beatriz Rodriguez, Natalia Rodriguez, Marta Sala, Alessandra Plaza Saravia, Helga Elsner Torres, Aliza Yanes)  
Kristina Leko Van Bo Le-Mentzel Lisanga Bankoko (Lema Diandandila, Mavita Kilola, Mbo Mbula, Lutadila Lukombo)  
Pan Lu Saki Mafundikwa Dominique Malaquais Malaysia Design Archive Simon Malueki Edna Martinez  
Lambert Mousseka Henrike Naumann Oracle Ngoy Christian Nyampeta Cedrick Nzolo Ahmet Öğüt  
Colette Poupie Onoya Eliana Otta Sugata Ray Tabita Rezaire Lorenzo Sandoval Eda Sarman  
Jean-Paul Sebhayji Uwase Teren Sevea Andreas Siagian Simon Soon Juan Sossa Tau Tavengwa Ema Tavola  
Katerina Teaiwa Nada Tshibuabua Ola Uduku VorOrt Haus Dessau (Alexander Lech, Katja Petry)  
We Make It (Franziska Brandt and Moritz Grünke) Dana Whabira

# K O N Z E P T

Wäre die Deutbarkeit eines Vermächtnisses gegeben, natürlich, transparent, einstimmig, würde es nicht nach Interpretation rufen und sich ihr gleichzeitig verwehren, würden wir nichts von ihm erben. Wir wären von ihm betroffen, wie durch eine natürliche oder genetische Ursache. Man erbt immer von einem Geheimnis, das sagt: „lies mich, wirst du es je können“

Jacques Derrida, *Spectres of Marx*, 1994<sup>1</sup>

Das Jetzt ist ein Zucken, ein Krampf, ein Beben. Ein panischer, hyper-medialisierter, hyper-geteilter, hyper-realer, hyper-verbergender, hyper-öffentlicher Rausch, der gleichsam Individuen und Institutionen erfasst. Das Jetzt ist ein Kollektiv, das eine Welle menschengemachter Probleme auf sich zu rollen sieht. Eine Welle, die uns aus der Vergangenheit überholt und scheinbar dauerhafte Strukturen – jedenfalls schien sie einem Prozent der globalen Bevölkerung einmal stabil – umwälzt und umstülpt. Die Nebenwirkungen und unerkannten Folgen zu vieler Masterpläne und „Fortschritt“-versprechender Initiativen und Ausbeutungen strömen auf uns ein, während wir alle, individuell und kollektiv, darum ringen, eine Zukunft auszumachen. Zukunft an sich, aber auch: Zukunft für „uns alle“.

In dieses „Jetzt“ hinein sprechen Stimmen aus der Vergangenheit, die prophetisch, hellseherisch ein ganzes Jahrhundert überspannend, immer noch zu uns sprechen:

Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er [der Engel] eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.

Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, 1940<sup>2</sup>

Dieses häufig verwendete Zitat von Walter Benjamin wird nicht alt. Immer wieder offenbart es die Schattenseiten der Moderne, in der wir leben, ihre Mythen, Überzeugungen und Auswirkungen. Das Bild, das er sprachlich zeichnet, hat viele Ursprünge und viele Ebenen, sowohl zeitlich als auch geografisch. Und doch konzentrierte sich diese Vielschichtigkeit zu einer Erkenntnis, und zwar durch eine langjährige Auseinandersetzung mit einem Werk, das einen direkten Bezug zum Bauhaus und dessen Entstehungszeit hat. Es verweist auf das Gemälde *Angelus Novus*, das der Bauhausmeister Paul Klee 1920 gemalt hatte und das über zwei Jahrzehnte in Walter Benjamins Obhut sorgsam aufbewahrt wurde. Es hat diese zwanzig Jahre gedauert, bis dieses Werk zu „sprechen“ begann.

Und es ist in diesem „Jetzt“, dass Handlungen aus der Vergangenheit handeln. In die Zukunft hinein, mit Möglichkeiten, Jahrzehnte überspannend:

Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

Walter Gropius, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, 1919<sup>3</sup>

Das sind die Worte eines anderen Walters, Walter Gropius, aus dem Gründungsmanifest des Bauhauses, das zum Inbegriff der gelebten, geschaffenen, geliebten und gehassten, begrüßten und aufgezwungenen „Moderne“ und ihrer Formsprache wurde. Die für die Moderne typische Pionierrolle, die sich aus einem utopischen Glauben an eine universelle und einheitliche Zukunft speist, steht in krassem Kontrast zur dystopischen Vision Walter Benjamins, in der „Einheit“ am ehesten in dem gemeinsamen Nenner eines unausweichlichen, linearen Sogs besteht, und einem exponentiell wachsenden, himmelhohen Trümmerhaufen.

Trotz des Kontrastes ist die tieferliegende Verbindung nicht zu übersehen. Tatsächlich sind beide Aussagen verwandt. Beide sind Kinder ihrer Zeit, gleichzeitig Vater und Sohn, Mutter und Tochter. Als sich gegenseitig bedingende Konstrukte charakterisieren sie die inhären-

<sup>1</sup> Derrida, J. 2006 (1st pub. 1994), *Spectres of Marx*. Routledge. London. Eigene Übersetzung. "If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. We would be affected by it as by a cause-natural or genetic. One always inherits from a secret-which says 'read me, will you ever be able to do so?'"

<sup>2</sup> Benjamin, W. 1940, *Über den Begriff der Geschichte*, Gesammelte Schriften, I:2. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

<sup>3</sup> Gropius, W. 1919, *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*. Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Staatliches Bauhaus Weimar, Nr. 1. archive.thuab.uni-jena.de/staatsarchive/receive/ThHStAW\_file\_00000230

tenten und konfliktreichen Energien, die die „Moderne“ ausmachen – eine Moderne, die ihren ästhetischen Ausdruck in dem fand, was wir nun unter dem Begriff „Modernismus“ subsumieren und der diese Impulse in seiner Formgebung trägt.

Wir, als Enkelkinder, egal auf welchem Teil der Erde, wurden mit großer Wahrscheinlichkeit in eine Bauhaus-Welt geboren wurden. Wir sind ihre „Erben“, ob wir es wollen oder nicht. Daher können wir weder die positiven Ergebnisse dieser Schule ignorieren, noch ihre komplizierte Stellung in Anbetracht der destruktiven und negativen Auswirkungen der Moderne.<sup>4</sup>

Genau an dieser Stelle, an diesem Riss, der sich zwischen dem euphorischen Gründungsmoment und der „Katastrophe“ auftut, müssen wir mit unseren Fragen ansetzen, hier müssen wir unsere Ohren spitzen. Als „Erben“, 100 Jahre nach dem Gründungsmoment, müssen wir auf Resonanzen hören. Auf hohe Frequenzen oder tiefe, auf einen drückenden Bass, omnipräsent und unglaublich laut. „Bauhaus“ scheint so viele Stimmen und Vergangenheiten zu tragen,<sup>5</sup> scheint in so vielen Dingen und Orten präsent zu sein, dass die Echos weit von einer harmonisierten, glatten Komposition entfernt sind, die einfaches Hören ermöglichen würde. Unser „Jetzt“ ist schwanger mit dieser Vergangenheit und bewohnt von ihren vielköpfigen und vielhändigen Kindern. Zum Guten oder zum Schlechten – man kann sich nicht ganz sicher sein. Aber es ist unbestreitbar, dass das Bauhaus erfolgreich war, insofern als es zu dem „Sturm“ passt, „den [wir] Fortschritt nennen“ (Benjamin, siehe oben).

Wenn wir versuchen, mit größerer Vorsicht und Aufmerksamkeit in diesen Gründungsmoment hineinzuhören, dann erkennen wir, dass Gropius den Nerv seiner Zeit traf. Nicht nur, weil er eine hyperbolische Sprache benutzte, die am Anfang des 20. Jahrhunderts en vogue war, sondern auch, weil er einen kühnen Schachzug wagte, um eine Antwort auf soziale, politische und wirtschaftliche Fragen zu erproben. In Anbetracht der

gewichtigen Herausforderungen von Industrialisierung und Nachkriegsdisorientierung in der Gesellschaft, zeichnete er das Bild einer Armee von Gestalter\*innen, die Lösungen für sich schnell veränderende Alltagswelten erschaffen und Antworten für wirtschaftliche Fragen und sich verfestigende moderne Bedingungen erarbeiten würden. Im Kern des Manifests, und in der Art wie es sich in der Lehre und den Umsetzungen entfaltete, findet sich eine zentrale Frage: Wie wollen wir, als Individuen und Gemeinschaft, in diesen neuen Umständen leben? Und unausweichlich daraus folgernd: welche Masterpläne können wir „für eine Gesellschaft“ vorschlagen, wie „wir“ sie uns vorstellen?

Würden wir diesen Gründungsmoment und seine zentrale Frage im Jetzt aufnehmen, welche Auswirkungen würde das für dieses „Jetzt“ haben, also dem „Jetzt“ seiner Erben? Wie würde ein Ort wie S A V V Y Contemporary – The Laboratory of Form-Ideas, mit seinen neun Jahren kontinuierlichen Hinterfragens von existierenden Machtverhältnissen und strukturellem Rassismus in unseren Gesellschaften und Lehrsystemen, auf die zentralen Fragen antworten „welche Art Zukunft, und welche Art Zukunft ‚für uns‘, d.h. ‚für uns alle‘?“. Wie würde S A V V Y Contemporary seine Erfahrungen als „performativer“ Ort vertiefen und nutzen? Wenn wir eine neue Schule für Gestaltung postulieren würden, 100 Jahre nach dem Bauhaus, aus welchem Ort heraus und durch welche Geste müsste dies geschehen?

Die Antwort lautet: Vom „himmelhohen Trümmerhaufen“ der Geschichte. Durch eine Geste des Drehens der Dreiecke, des Umdrehens der Sanduhr, also in dem wir eine scheinbar stabile, hierarchisierte Form ins Schwanken bringen, sie beschleunigen, ihre Kontur verwandeln, ihren Inhalt aufwirbeln, ihr Verständnis von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft herausfordern.

Denn wir wissen, wie es auch andere schon benannt haben,<sup>6</sup> dass der Anstoß dazu außerhalb etablierter Strukturen erfolgen muss, mit einer Perspektive, die „Fortschritt“ und „Zukunft“ anders denkt, als es die „westlichen“ Konzeptionen vorsehen. Das bedeutet, indem wir uns vorwärts-rückwärts bewegen und den „himmelhohen Trümmerhaufen“ vor uns werfen. Denn dieser „Trümmerhaufen“ ist physisch reell. Er ist nicht in irgendeine weitentfernte Vergangenheit gerückt, für immer hinter dem „Engel der Geschichte.“ Er wurde nur bewusst in weiter Ferne gehalten, sonst irgendwo, irgendwo „anders.“ Er befindet sich nur nicht in den Metropolen des geopolitischen Westens, nicht dort wo die sogenannte „Kreativindustrie“ sich befindet, oder die

4 Um einen Einblick auf die Auswirkungen in Japan zu bekommen, lohnt sich Junichiro Tanizaki's Essay *In Praise of Shadows*: "it is on occasions like this that I always think how different everything would be if we in the Orient had developed our own science. Suppose for instance that we had developed our own physics and chemistry: would not the techniques and industries based on them have taken different form, would not our myriads of everyday gadgets, our medicines, the products of our industrial art – would they not have suited our national temper better than they do? [...] If my complaints are taken for what they are, however, there can be no harm in considering how unlucky we have been, what losses we have suffered, in comparison with the Westerner. [...] We would have gone ahead very slowly, and yet it is not impossible that we would one day have discovered our own substitute for the trolley, the radio, the airplane of today." Tanizaki, J. 1977. *In Praise of Shadows*, Leete's Island Books, Maine. S. 7 f

5 Siehe Bauhaus-Archiv Berlin (Hg.) 2010, *bauhaus global*, Neue Bauhausbücher Band 3, Gebr. Mann Verlag, Berlin. Siehe auch Bittner, R., Rhombert, K. (eds.) 2013, *Das Bauhaus in Kalkutta. Eine Begegnung kosmopolitischer Avantgarden*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern. Siehe auch Marion von Osten 2013, *The 'Arab village' of Stuttgart in Bauhaus – Die Zeitschrift der Stiftung Bauhaus Dessau*, Ausgabe 5, Juni 2018, *Tropen/Tropics*: „Zu betonen ist daher [...] dass nicht nur asiatische Einflüsse wie die japanische Leichtbauweise oder Muches und Ittens Interesse an der Mazdanan-Lehre (eine westliche Rezeption asiatischer Heilsvorstellungen), sondern auch die Handwerks- und Baukunst Afrikas großen Einfluss auf das künstlerische Selbstverständnis des Modernismus hatten. Der ‚afrikanische Stuhl‘ oder andere Gebrauchsgegenstände aus der Weimarer Phase des Bauhauses sprechen diese sehr konkrete Formensprache, die offen artikuliert, dass sie von Handwerkstraditionen des Südens gelernt hat und angetreten ist, dies weiter zu tun. Diese Übersetzung oder Verwandlung ‚vormoderner‘, ‚vernakulärer‘ Gestaltungsstrategien in die Moderne selbst ist ein noch wenig bearbeitetes Forschungsfeld, das in den nächsten Jahren viele neue Einsichten eröffnen wird. [...] Im Kontext der aktuellen Debatten um eine transkulturelle Moderne wird daher deutlich, dass der Modernismus nicht Ursprunglos, also eine Erfindung europäischer Künstler war, die die außereuropäische Kunst nur umdeuten, um den Kanon der westlichen Künste herauszufordern, wie es viele theoretische Ansätze des Primitivismus behauptet haben. Sondern vielmehr, dass die Aneignungsprozesse des Modernismus erst im spezifischen Kontext des europäischen Kolonialismus möglich geworden waren, der die Infrastruktur und den kulturellen Rahmen darstellte, in dem diese Aneignungsprozesse möglich wurden“ S. 65 f

6 Siehe zum Beispiel Pedro J. S. Vieira de Oliveira und Kodwo Eshun „Für Eshun sind westlich-zentrierte Theorien bloß ein Mittel, um über sich selbst zu sprechen, und dementsprechend nur eine Projektion ihres eigenen Bildes der Zukunft, wie sie sein könnte, sein sollte oder sein müsste: die Forschungs- und Entwicklungsabteilung innerhalb einer Zukunftsindustrie, die davon träumt, das Morgen vorherzusehen und zu kontrollieren“ (Pedro J. S. Vieira de Oliveira, *Design at the Earview: Decolonizing Speculative Design Through Sonic Fiction*, in: *Design Issues* Vol. 32 N°2, MIT Press Journals, MIT Press, Cambridge (Massachusetts). Zitat von Kodwo Eshun, *Further Considerations of Afro-futurism*, CR: *The New Centennial Review* 3, N°2, 2003: 291). Eigene Übersetzung.

angeblichen „Ideenhubs“ und „Zukunftslabs“ sich verorten. Der „Trümmerhaufen“ wurde ausgelagert, „anderen“ überlassen, die eigentlich „wir“ sind, und zwar „wir alle“.

Das zu erkennen hat Konsequenzen. Lassen wir einen weiteren Walter sprechen, Walter D. Mignolo:

Das übergreifende und notwendige Konzept der Kolonialität/Moderne, beinhaltet den Bedarf, ja, den starken Bedarf, Makronarrative aus der Perspektive der Kolonialität zu bauen. [...] Makronarrative aus der Perspektive der Kolonialität sind nicht das Gegenstück zur Welt- oder Universalgeschichte, sondern ein radikaler Aufbruch von solchen globalen Projekten. Sie sind weder (oder nicht nur) revisionistische Narrative, noch Narrative, die beabsichtigen, eine andere Wahrheit zu erzählen. Viel eher sind es solche, die auf der Suche nach einer anderen Logik sind. [...] [um] die Grundbedingungen von Gesprächen und deren Inhalte zu verändern (überzeugt hier, von Trouillots Nachdrücklichkeit in dieser Angelegenheit), den „abstrakten Universalismus“ moderner Epistemologien und Weltgeschichte zu verrücken, während man sich zur Alternative einer Totalität neigt, verstanden als ein Netzwerk lokaler Geschichten und multipler lokaler Hegemonien. Ohne solche Makronarrative, erzählt aus der geschichtlichen Erfahrung multipler lokaler Historien (der Geschichten von Moderne/Kolonialität), wäre es unmöglich die Sackgasse zu durchbrechen, in die hinein sich die moderne Epistemologie [...] als herrschende Wissensform entwickelt hat.“ [...] „Folglich wird die Geopolitik des Wissens ein wirkmächtiges Konzept [...] um Grenzepistemologien zu legitimieren, die aus den Wunden kolonialer Geschichten, Erinnerungen und Erfahrungen entstehen.“<sup>7</sup>

Folgen wir dem Argument, dann erlauben uns „Makronarrative aus der Perspektive von Kolonialität“ oder „border-thinking“ (Grenz-Denken) uns erlauben, die „Sackgasse [herrschender Wissensformen] zu durchbrechen“. Wenn wir diese Überlegung verfolgen und sie im Bereich Gestaltung denken, kommen wir der Forderung nah, dass neben dem hörbaren Aufruf zu „border-

thinking“ auch einer für „border-making“ nötig ist. Mit eigenen Bedingungen.

S A V V Y Contemporary ist sich der kolonialen Voreingenommenheit der Strukturen, in denen wir leben, sehr bewusst. Wir haben viele Jahre damit verbracht, diese Bedingungen zu analysieren und gegen sie zu agieren. Die Moderne ist per se kolonial („Die Moderne, ich wiederhole, trägt das schwere Gewicht und die schwere Verantwortung von Kolonialität auf ihren Schultern.“<sup>8</sup>) und der Modernismus ist dementsprechend eng mit ihr verstrickt.

Die Wechselwirkung zwischen Kolonialismus und Bildung ist von einigen untersucht worden, in manchen Fällen auch im Bereich der ästhetischen Bildung.<sup>9</sup> Dies gilt ebenso für den Zusammenhang zwischen Gestaltung und Kolonialismus, am markantesten im Feld der Architektur.<sup>10</sup> Die Tatsache, dass die „Kolonien da waren um Rohstoffe abzubauen, wortwörtlich aber auch ästhetisch,<sup>11</sup> hat das Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit im geopolitischen Westen noch nicht erreicht und wird nach wie vor als „ein noch wenig bearbeitetes Forschungsfeld“<sup>12</sup> betrachtet. Auch wenn das Thema allmählich in Diskussion innerhalb von Gestaltungskreisen auftaucht, ist es ohnehin bereits gelebte Realität im globalen Süden und der Diaspora.

Trotzdem sind Gestaltungslehre, ihr Diskurs und die Praxis nach wie vor von westlichen Gestaltungsprinzipien und -philosophien bestimmt. Zu oft werden sogar die Aneignungen im Kern moderner Gestaltung in Design Studies und Gestaltungsgeschichte vernachlässigt, bzw. verschwiegen, auch wenn es Bemühungen gibt, dies zu ändern.<sup>13</sup> „Border voices“ (Grenz-Stimmen) werden oft generell ignoriert, und betreten nur selten unter eigenen Bedingungen die Bühne dieses Diskurses.

Aber es sind genau diese Stimmen, denen man mit großer Dringlichkeit zuhören sollte. Denn tatsächlich wurde der „himmelhohe Trümmerhaufen“ genau vor deren Füße geworfen, wenn nicht gar direkt in die Wohnorte. Er wurde an Körpern erlebt und in Geschichte und Geschichten übertragen, in Philosophien und Alltag.

Die Schlussfolgerung scheint unausweichlich: Wenn S A V V Y Contemporary den Gründungsmoment von

7 Mignolo, W. D. 2012, *Local Histories/Global Designs: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking* (1st pub. 2000), Princeton University Press, Princeton. Eigene Übersetzung. "The overarching, and necessary, concept of Coloniality/Modernity implies the need, indeed, the strong need, for building macronarratives from the perspective of coloniality. [...] Macronarratives from the perspective of coloniality are not the counterpart of world or universal history, but a radical departure from such global projects. They are neither (or at least not only) revisionist narratives nor narratives that intend to tell a different truth but, rather, narratives geared toward the search for a different logic. [...] [In order to] change the terms of the conversation as well as its content (persuaded by Trouillot's insistence on the issue) to displace the "abstract universalism" of modern epistemology and world history, while leaning toward an alternative to totality conceived as a network of local histories and multiple local hegemonies. Without such macronarratives told from the historical experiences of multiple local histories (the histories of modernity/coloniality), it would be impossible to break the dead end against which modern epistemology [...] [has] framed hegemonic forms of knowledge." [...] "Thus, the geopolitic of knowledge becomes a powerful concept [...] to legitimize border epistemologies emerging from the wounds of colonial histories, memories, and experiences." S. 22 f.

8 Siehe 7, S. 43 "Modernity, let me repeat, carries on its shoulders the heavy weight and responsibility of coloniality." Eigene Übersetzung

9 Siehe Spivak, G. C. 2013, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge. Also cf. Mudimbe, V.Y. 1994, *The Idea of Africa*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis: „Für die Künstler\*innen, die in kolonialen Werkstätten und Kunsthochschulen ausgebildet wurden, hat der Lehrplan wirkmächtige Reflexe und Reaktionen verordnet. Sogar in den konservativsten Institutionen [konservativ im Sinn, dass es um das ‚Bewahren‘ des ‚afrikanischen Geistes‘ der Künstler\*innen ging], bedeutete Bildung eine Bekehrung, oder zumindest eine Öffnung zu einer anderen kulturellen Tradition. Für alle Künstler\*innen wurde die organische Realität der Moderne in den Diskursen, Werten, Ästhetiken und der Ökonomie des Kolonialismus verkörpert.“ Eigene Übersetzung. [“For the artist trained in colonial-era workshops and art schools, the curriculum there has been prescribed powerful reflexes and responses. Even in the most conservative [in the sense of conservatively “preserving” the “African spirit” of the artists] institutions, education meant a conversion, or at least an opening, to another cultural tradition. For all these artists, the organic reality of a modernity was embodied by the discourses, values, aesthetics, and exchange economy of colonialism.”] S. 161

10 Siehe Konferenzen wie *The Colonial Modern*, Haus der Kulturen der Welt, 23.10.–25.10.2008

11 Fiss, K. 2009, *Design in a Global Context: Envisioning Postcolonial and Transnational Possibilities*, Design Issues Vol. 25, MIT Press Journals, MIT Press, Cambridge (Massachusetts)

12 Siehe 5, Marion von Osten

13 Siehe u.a. Adamson, G., Riollo, G., Teasley S. (Hgs.) 2011, *Global Design History*, Routledge, London

1919 aufnehmen will, dann muss eine Schule für Gestaltung entstehen, die Grenz-Epistemologien in das Machen überträgt, in die Gestaltung.

Wir schlagen eine neue Schule für Gestaltung vor, die als Prototyp die Lebenswelt betritt, und eine Form der Wissensvermittlung entfacht, die in der Lage ist, neue Prinzipien, und somit neue Formen des Gestaltens, des Alltags und Zusammenlebens zu postulieren.

Damit dies geschehen kann, werden wir Dreiecke drehen, die Sanduhr umschwenken, Geographien umkehren, und Import-Export Beziehungen auf den Kopf stellen. Und somit ist die erste Frage: Wo findet die Schule ihren Funken?

Wo sonst, als in einem Land wo der „himmelhohe Trümmerhaufen“ der Geschichte Millionen Tote angehäuft hat, von denen sechs Millionen allein der jüngsten Moderne, also den letzten zwanzig Jahren (1996–2016) zuzurechnen sind? Wir sprechen hier nicht von den Opfern des Kolonialismus und dem transatlantischen Sklavenhandel, dem Holocaust oder anderen tragischen Ereignissen in früheren Jahrzehnten, sondern von unserer Gegenwart, in vollem Bewusstsein, dass dies untertriebene Zahlen sind, die in den letzten zwei Jahren weiter gestiegen sind. Wir sprechen hier von der Demokratischen Republik Kongo, wo die Ausbeutung von Rohstoffen, die unsere elektrischen Apparate füttern, mit der Ermordung einer ganzen Region dieser Erde einhergeht – „Jetzt“?

Der Ort, den wir vorschlagen, ist Kinshasa, die Hauptstadt dieses Landes.

Hier werden Akteur\*innen der weitläufigen Kunst- und Designszene eine Schule gründen, die etablierte Formate und Pädagogik herausfordert – zu ihren eigenen Bedingungen, entsprechenden Philosophien, Ideen, Geschichten und Bedürfnissen.

Die erste Drehung und Bewegung des Umschwenkens wird in Dessau stattfinden, wo das berühmte Weltkulturerbe des Bauhauses steht. Eine mobile Miniaturversion des ikonischen Werkstattflügels erscheint hier im Januar 2019 und beginnt mit Fragen und Spiegelbildern, Irritationen und Brücken. Dieser geklonte kleine Bruder, die kleine Schwester, Sohn oder Tochter der imposanten Vater-/Mutterfigur ist eigentlich eine „Wohnmaschine“. Eine fünfzehn Quadratmeter große Wohnung, die ebenso eine Ausstellungsfläche bietet. Die Glasfassade, von Studierenden der Fachhochschule für Holztechnik und Gestaltung Hildesheim gebaut, wird zur Membran, die das öffentliche und private, das sichtbare und unsichtbare, Eigentum, Verzerrungen und die eigene Geschichte aushandelt. Während eines Monats in Dessau formt die „Wohnmaschine“ sich um, emanzipiert sich, verbündet sich neu, findet Fragen, probiert Ansätze, wandert und erkennt neue Plätze des Ankommens. Der stöbernde Bauch dieser lebenden Maschine birgt bereits Schnitt-

stellen zwischen Kinshasa und Dessau mit Bezug zur neokolonialen Realität unserer Gegenwart. So werden Elemente aus Dessau auch bis nach Kinshasa klingen.

Hier nun wird eine Austauschplattform für Wissenstransfer zwischen verschiedenen Akteur\*innen des sogenannten „Globalen Südens“ initiiert werden. Während Workshops und eines mehrtägigen Symposiums werden die Teilnehmer\*innen vorherrschende Zustände diskutieren, Lösungsansätze hinterfragen, über Erfolge und Misserfolge, Möglichkeiten und Unmöglichkeiten sprechen. Unterschiedlichste Formate werden diese Gespräche auf verschiedene Fahrten bringen, wir werden uns zwischen Vorträgen, Spaziergängen, Diskussionen, Musik und Performances bewegen. Verschiedene Workshops laden zu weiterem Austausch ein, in denen nicht nur über soziales und politisches Klima, Bedingungen unseres „Jetzt“ sowie die Praxis und Lehre von Gestaltung nachgedacht wird, sondern diesen Herausforderung auch durch praktisches Tun begegnet wird.

In Diskussionsrunden wird im Nachhinein ein realistisches Konzept einer Schule für Gestaltung diskutiert und hinterfragt. Dieser spekulative Rahmen wird einen Raum schaffen, in dem einige Annahmen feststehen: Eine solche Schule kann nicht zeitlich begrenzt sein, sie würde andauern und gelebt werden. Sie würde für das Umfeld geschaffen werden, aus welchem heraus sie entsteht (Kinshasa) und bliebe dabei offen, sich auch in anderen Geographien weiterzuentwickeln, was zu unserer dritten Drehung führt.

In dieser dritten Umkehr wird sich die „Schule“ aktivieren, die ebenso gut auch „Unschule“ genannt werden kann – in Berlin bei S A V V Y Contemporary –The Laboratory of Form-Ideas. Vom 22.07. bis 18.08.2019 machen wir Platz für eine „Schule“ für Gestaltung, die sich entlang der Verwicklungen von Modernität und Kolonialität bewegt und deren Auswirkung auf das „Weltschaffen“ sowie deren offensichtliche und weniger offensichtliche Masterpläne hinterfragen wird.

40 Teilnehmer\*innen sowie fünf Gäste aus Kinshasa werden dieser „Schule“ allmählich Form geben, in dem sie Methoden und Praktiken entlang der genannten Erörterungen untersuchen. Gemeinsam werden Formen des Zusammenlebens und gemeinsamen Gestaltens ausgehandelt und somit neue Konzeptionen einer globalen Realität vorgeschlagen. Dabei fungiert die Infrastruktur aus Studios und Werkstätten in Berlin-Wedding und um S A V V Y Contemporary herum als eine kooperative Basis für die Teilnehmer\*innen.

Jede Woche werden öffentliche Vorträge oder im weitesten Sinne „Beiträge“ von Denker\*innen, Künstler\*innen und Gestalter\*innen wie Arjun Appadurai, Olani Ewunnet, Henri Kalama, Kristina Leko, Dominique Malaquais, Lorenzo Sandoval und vielen anderen

präsentiert werden. Die Teilnehmer\*innen der "Schule" werden Van Bo Le-Mentzels Wohnmaschine als Ort und Plattform für öffentliches Engagement aktivieren. Zum Ende dieses langen Prozesses des kollektiven Denkens und Tuns wird die "Schule" ihre Türen öffnen und interessierten Besucher\*innen ermöglichen, sich mit den fertigen und unfertigen Arbeiten auseinanderzusetzen.

In der vierten, umkehrenden Drehung des Projekts wird das Projekt für den Kunstraum Para Site in Hongkong freigegeben, der ein Symposium und Workshops ausrichtet. Hier werden die in diesem Langzeitprozess aufgetauchten Diskussionen aufgenommen und fortgesetzt und dabei die Perspektiven auf Gestaltungspraktiken und -diskurse in einem weiteren, spezifischen Kontext verschoben.

Wir wollen, dass diese Schule weitreichende Folgen hat: für eine neue Art des Denkens und Machens, um Debatten innerhalb und außerhalb der Gestaltungskreise zu schüren und um zu hinterfragen, wie Gestaltungshochschulen heute konzipiert und geleitet werden. Wenn man den Traum weit spannen darf, hoffen wir, dass dies nicht die letzten Aktualisierungen dieser Schule sind, sondern die ersten.

Wir hoffen, dem 100-jährigen Jubiläum des Bauhauses nicht nur eine kritische Stimme hinzuzufügen, und nicht nur in Diskussionen über das Bauhaus und seiner Verwicklung mit Kolonialität stecken zu bleiben, sondern dieser Kolonialität performativ etwas entgegenzusetzen, im „Jetzt“, im Bewusstsein dieses „Jetzt“, mit den inhärenten Vergangenheiten und der Möglichkeit, etwas daraus zu schaffen, Lösungen vorzuleben, eine andere Vorstellung:

Die Welt braucht eine epistemologische Veränderung, die Sehnsüchte neu gestaltet. Die globale Gegenwart erfordert dies. [...] [Wir brauchen Poeten], die die Gewohnheiten der Menschen organisieren können [...] Wenn es sich allerdings bloß um ein Umformen von Wünschen handelt oder um den Ersatz einer Gewohnheit gegen eine andere – durch pädagogische Fingerfertigkeit, dann wird es keine Befähigung dazu geben, dieses Entdecken für eine kontinuierliche epistemologische Bemühung zu erhalten. Wir müssen lernen, der epistemo-epistemologischen Differenz Gewalt anzutun und uns daran erinnern, dass genau das „Bildung“ ist und somit weiter daran arbeiten, den Glauben auf das Terrain der Vorstellungskraft zu verlagern, als Versuch Erkenntnis zu erreichen.

Gyatri Spivak, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, 2013<sup>14</sup>

T E X T Elsa Westreicher

---

<sup>14</sup> Spivak, G. C. 2013, *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, Harvard University Press, Cambridge. Eigene Übersetzung. "The world needs an epistemological change that will rearrange desires. Global contemporaneity requires it." (p. 2), "[We need poets] capable of organizing other people's habits" (p. 6) "If, however, this is only a 'rearrangement of desire' of the substitution of one habit for another through pedagogical sleight-of-hand, there will be no ability to recover that discovery for a continuity of epistemological effort. We must learn to do violence to the epistemo-epistemological difference and remember that this is what education "is," and thus keep up the work of displacing belief onto the terrain of the imagination, attempt to access the epistemic" (S. 10)

# MEHR INFORMATIONEN

savvy-contemporary.com

facebook.com/savvyberlin

S A V V Y Contemporary – The laboratory of form-ideas ist Kunstraum, Plattform für Diskurse, Treffpunkt für gute Gespräche, Gerichte und Getränke – ein Ort gemeinschaftlicher Gastlichkeit. Es verortet sich an der Schwelle zwischen Konzepten vom Westen und Nicht-Westen, um diese zu verstehen und zu dekonstruieren. Es hat eine Vielzahl an Projekten durchgeführt - Ausstellungen, Performances, Filmvorführungen, Vorträgen, Konzerten, Lesungen, Diskussionsrunden, Tanz. S A V V Y Contemporary hat ein partizipatives Archiv für deutsche Kolonialgeschichte aufgebaut sowie ein Dokumentationszentrum für Performance-Kunst, eine Bibliothek und ein Residenzprogramm. Der Kunstraum kooperiert in Bildungsprojekten mit Schulen und beschäftigt sich mit Geschichte und soziopolitischen Realitäten seiner Nachbarschaft, die mit den Überlegungen und Diskursen des Projekts eng verflochten sind.

S A V V Y Contemporary ist Elena Agudio Antonia Alampi Jasmina al-Qaisi Lynhan Balatbat-Helbock Bona Bell Marleen Boschen Federica Bueti Pia Chakraverti-Wuerthwein Olani Ewunnet Raisa Galofre Johanna Gehring Anna Jäger Kimani Joseph Laura Klöckner Cornelia Knoll Kelly Krugman Nathalie Mba Bikoro António Mendes Kamila Metwaly Wilson Mungai Arlette-Louise Ndakoze Bonaventure Soh Bejeng Ndikung Abhishek Nilamber Jeff Obiero Beya Othmani Elena Quintarelli Marleen Schröder Jörg-Peter Schulze Lema Sikod Lili Somogyi Jorinde Splettstößer Laura Voigt Elsa Westreicher

Design Elsa Westreicher Fonts Grow (through a generous partnership with DINAMO Foundry, abcdinamo.com) Neutral (carvalho-berna.com)  
S A V V Y Contemporary e.V. Amtsgericht Charlottenburg (Berlin) AZ: VR 31133 B Gerichtstraße 35 13347 Berlin