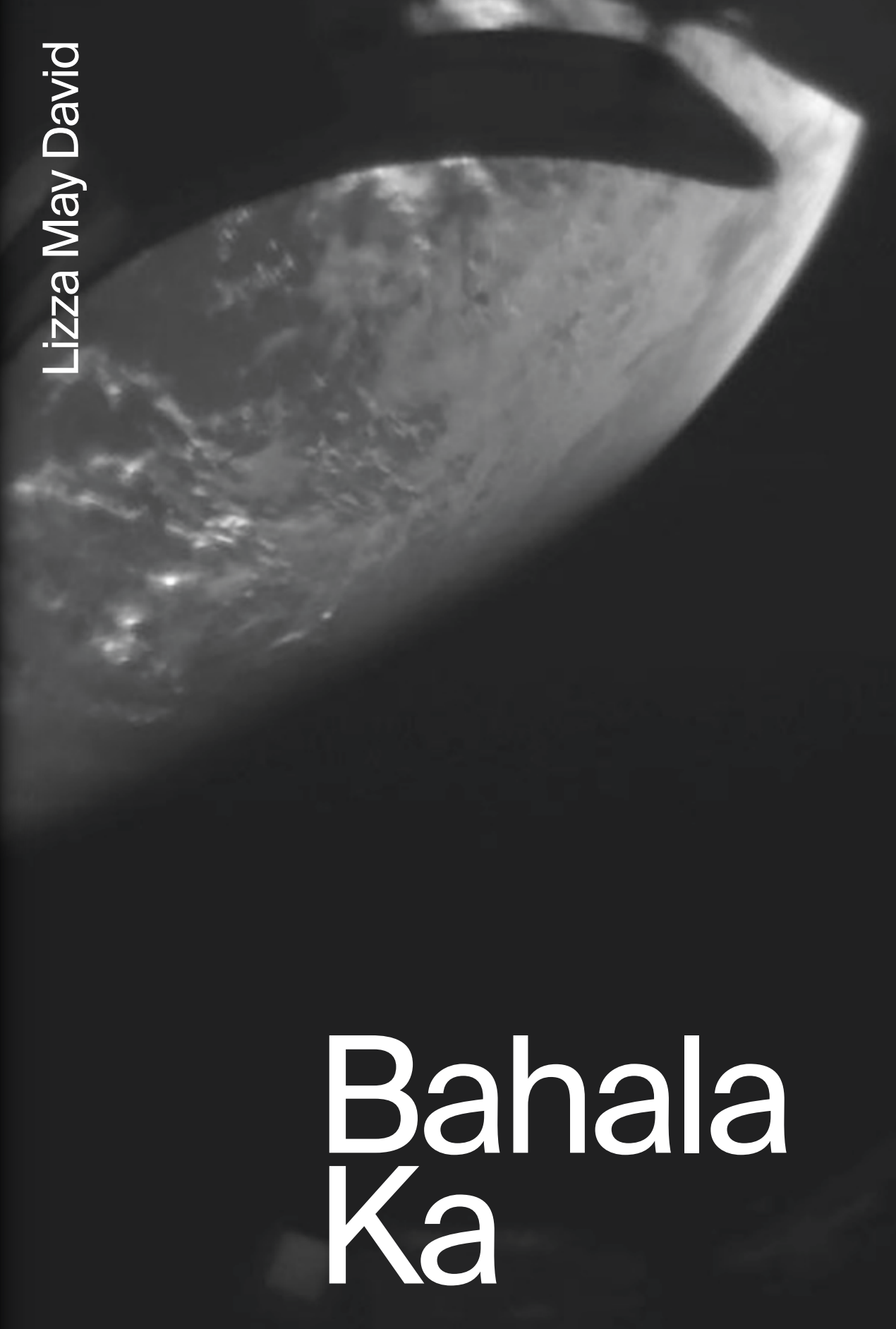


Lizza May David

Bahala Ka

Lizza May David

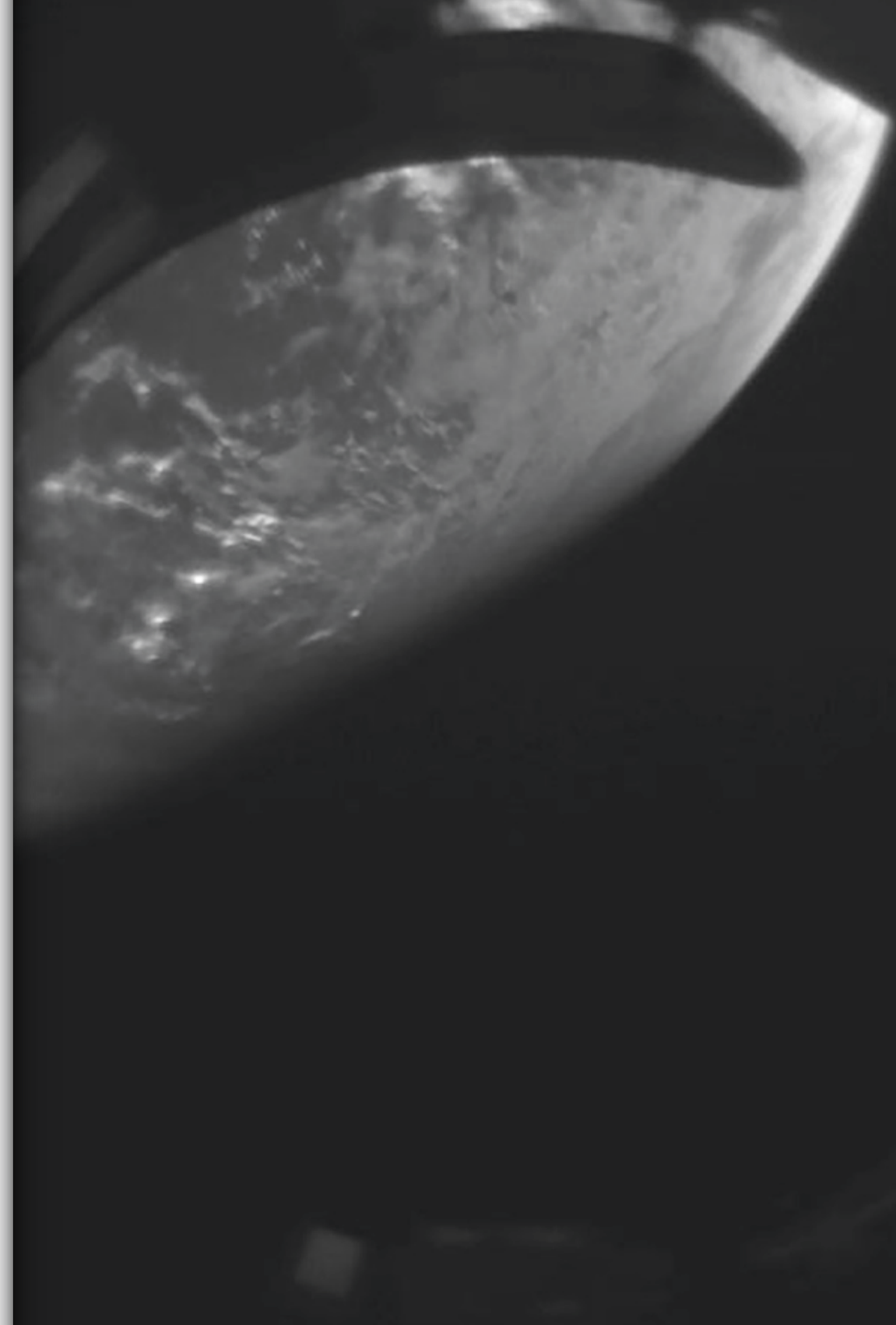
Bahala Ka

Nora Brünger
„What do I know?“ Das Projekt *Bahala Ka* 2
The Project *Bahala Ka* 3

Teobaldo Lagos Preller
A process is disclosed inside a system 12

Lizza May David & Fiona McGovern
HINTERGRUND RAUSCHEN 18
BACKGROUND NOISE 36

Eva Bentcheva
“Depositioning” Documentary „Depositionierung“ des Dokumentarfilms 47



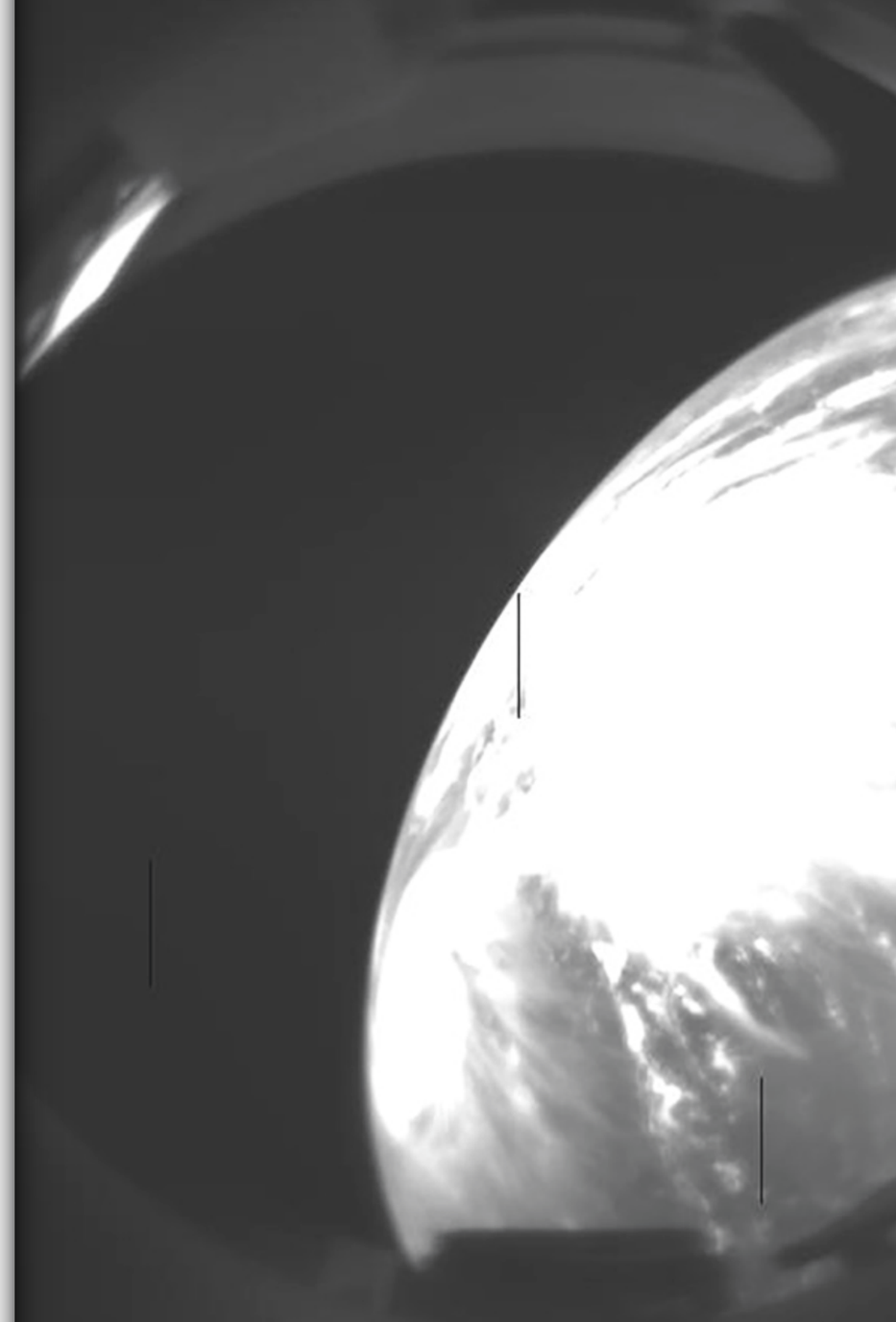
Bahala Ka

Nora Brünger — „What do I know?“ Das Projekt *Bahala Ka* 2
The Project *Bahala Ka* 3

Teobaldo Lagos Preller — A process is disclosed inside a system 12

Lizza May David & Fiona McGovern — HINTERGRUND RAUSCHEN BACKGROUND NOISE 18 36

Eva Bentcheva — “Depositioning” Documentary „Depositionierung“ des Dokumentarfilms 47



Nora Brünger

„What do I know?“ Das Projekt *Bahala Ka*

„Komme was wolle“ (Bahala na) ist eine von vielen möglichen Übersetzungen für „Bahala“, den titelgebenden Ausdruck für das Projekt, in dessen Rahmen dieses Buch erscheint. „Komme was wolle“ kann dabei sinnbildlich für die Arbeitsweise der Künstlerin Lizza May David stehen, deren Projekt die Ausstellung *Bahala Ka [What do I know?]*, eine Performance im Rahmen dieser Ausstellung, ein Künstler:innengespräch, Gespräche der Vor- und Nachbereitung, verschiedene Kollaborationen und nicht zuletzt die Text- und Bildebene dieser Publikation umfasst. „Bahala“ öffnet etymologisch unterschiedliche Blickwinkel: In Alt Tagalog, der frühesten Form der tagalischen Sprachen und damit einer vorkolonialen philippinischen Sprache, steht es mal für eine unendlich große Zahl, mal dafür, für eine Person oder Aufgabe verantwortlich zu sein oder, ganz entgegensetzt, etwas loszulassen, das sich dem eigenen Handlungsspielraum entzieht.[1] Der Ausdruck „Bahala ka“ bedeutet wörtlich übersetzt „Ich überlasse es Dir“. Im Kontext des Ausstellungsprojekts geht es dabei um den direkten Aushandlungsprozess mit einem Gegenüber, den Dialog: Was kann ich anderen überlassen und wie viel Verantwortung übernehme ich selbst? Das gemeinsame Tragen von Verantwortung und das Aushandeln als ständiger gesellschaftlicher Prozess spielen dabei eine zentrale Rolle. Gleichzeitig kann „Bahala Ka“ in diesem Kontext für die Weise stehen, wie wir an Malerei herantreten: Wie viel Raum zur Interpretation der Kunst soll bleiben, welcher Kontext soll vermittelt und welche Interpretationsmöglichkeiten, welches Hintergrundwissen sollen ausbuchstabiert werden? Wo spricht das Material aus sich selbst?

Darüber hinaus steht *Bahala Ka* für den gemeinsam gefassten Mut zu einem dialogischen, ergebnisoffenen Prozess, der die unvorhersehbaren Seitenwege und Abzweigungen, die abseits von hegemonialer Linearität verlaufen, einbezieht und somit dazu aufruft, sich lustvoll und bewusst (ab-)lenken zu lassen, verschiedenen Perspektiven und Stimmen Raum zu geben und das Unvorhersehbare willkommen zu heißen.

Das Jahresprogramm des Kunstvereins Hildesheim 2020 befragte unter anderem jene Räume, die in diesem Zusammenhang bespielt und generiert werden und bot Künstler:innen die Möglichkeit, die Räumlichkeiten des Kunstvereins über mehrere Wochen als Atelier- und Ausstellungsraum zu nutzen. Die Einzelausstellung *Bahala Ka [What do I know?]*, die Anlass der Publikation *Bahala Ka* ist, erstreckte sich im Sommer 2020 über drei von vier Etagen des Kehrwiederturms. Der ungefähr 550 Jahre alte – und damit etwa zeitgleich zum Beginn der spanischen Kolonialisierung auf den Philippinen erbaute, ehemalige Wachturm der Hildesheimer Stadtmauer ist Sitz des Kunstvereins Hildesheim. Das Projekt *Bahala Ka* sollte anschließend über das Jahr und die Einzelausstellung hinauswachsen und wurde über mehrere Monate hinweg zu einem Geflecht gemeinsamer Arbeitsprozesse, in denen die Fäden immer neu aufgenommen und verknüpft wurden. Einer der vielen möglichen, inhaltlichen Ausgangspunkte des Projekts und zugleich bezeichnend für die verschlungenen Wege, die es anhand verschiedener Spuren genommen hat, ist ein Besuch der Herrenhäuser Gärten in Hannover ein Jahr zuvor, im Spätsommer 2019. Lizza May David

1 „Bahala“ bedeutet im Tagalog des 16. Jahrhundert „Hundert Millionen“. Nach Ricardo Manapat wird bei Zahlen über Hundert Millionen „Bahala ka“ (=„Ich überlasse es Dir“) verwendet. Weiter bedeutet „Bahala“ in der Schöpfungsgeschichte Luzons „Gott des Himmels“, eine weitere Bedeutung verweist auf den etymologischen Ursprung im Sanskrit als „bhará“ (=Verantwortung, Gewicht, Bürde). Siehe Manapat, Ricardo, „Mathematical Ideas in Early Philippine Society: Posthumous Essay“, in: *Philippine Studies*, 59 (2011): S. 331-332.

“What do I know?” The Project *Bahala Ka*

“Come what may” (Bahala na) is one of many possible translations for “Bahala,” the titular expression for the project, and the occasion of this book’s publication. “Come what may” can be symbolic of the working method of artist Lizza May David, whose project includes the exhibition *Bahala Ka [What do I know?]*, a lecture performance within the context of this exhibition, an artist talk, pre- and post-project talks, various collaborations and, last but not least, the texts and images of this publication. Etymologically, “Bahala” opens up various perspectives: in Old Tagalog, the earliest form of the Tagalog languages and thus a pre-colonial Filipino language, it can stand for an infinite number, sometimes for being responsible for a person or task or, quite the opposite, for letting go of something that is beyond one’s scope of action. The expression “Bahala ka” literally means “I leave it to you.”[1] In the context of the exhibition project, this is about the direct process of negotiation with a counterpart, about a dialogue: What can I leave to others and how much responsibility do I take myself? As a constant social process, the central roles of sharing responsibility and negotiating that responsibility are at play here. At the same time, “Bahala ka” in this context can stand for the way we approach painting: How much space should be left for interpreting art, what context should be conveyed and what possibilities of interpretation, or what background knowledge should be spelled out? Where does the material speak for itself?

In addition, *Bahala Ka* stands for the shared courage to engage in a dialogical, open-ended process that incorporates the unforeseeable detours and turn-offs that run off the beaten track of hegemonic linearity, and thus calls on us to allow ourselves to be (mis)guided in a pleasurable and conscious way, to give space to different perspectives and voices, and to welcome the unpredictable.

The annual program of the Kunstverein Hildesheim 2020 questioned, among other things, those spaces that were being played with and generated in this context and offered artists the opportunity to use the premises of the Kunstverein as a studio and exhibition space for several weeks. The solo exhibition *Bahala Ka [What do I know?]*, which is the occasion for the publication *Bahala Ka*, extended over three of the four storeys of the *Kehrwiederturm* (engl: tower of return) in summer 2020. The former watchtower on the Hildesheim city wall, which is about 550 years old—and thus built at about the same time as the beginning of Spanish colonisation in the Philippines—is the seat of the Kunstverein Hildesheim. The *Bahala Ka* project was then to grow beyond the solo exhibition throughout the year and become a web of collective working processes over several months, in which the threads were constantly added to and linked anew. One of the many possible starting points for the project, and at the same time indicative of the intertwined paths that it took, was a visit to the Herrenhäuser Gardens in Hanover a year prior, in the late summer of 2019. Lizza May David and I went on a guided tour of the Botanical Gardens together, which focused on the ways in which plants found their way to Europe during the

1 “Bahala” means “one hundred million” in 16th century Tagalog. According to Ricardo Manapat, for numbers more than one hundred million, “Bahala ka” (= “I leave it to you”) is used “Bahala” also means “god of heaven” in Luzon’s creation story, while another meaning points to its etymological origin in Sanskrit as “bhará” (= responsibility, weight, burden). See Manapat, Ricardo. „Mathematical Ideas in Early Philippine Society: Posthumous Essay.“ In: *Philippine Studies*, 59 (3), Ateneo de Manila University, 2011: 331-332.

und ich nahmen gemeinsam an einer Führung durch den Botanischen Garten teil, in der es darum ging, auf welchen Wegen Gewächse während der Kolonialzeit nach Europa gefunden haben. In einer Gruppe aus Hannoveraner Pflanzeninteressierten und Hobbygärtner:innen vertieften wir unser Interesse an in Europa üblichen Nutz- und Gartenpflanzen und deren kolonialen Verstrickungen. Diese zeigen sich bis heute darin, dass etliche Pflanzennamen auf eben jene Europäer:innen hinweisen, die die Gewächse auf ihren Raubzügen nach Europa brachten. In diesem Zusammenhang sprachen Lizza und ich auch über ein Exemplar des Bauhinia-Orchideenbaums, mit dem sie sich in ihrer Zusammenarbeit mit dem mexikanischen Künstler Gabriel Rossell Santillán im Rahmen der gemeinsamen Arbeit *How Many Seas Will You Swim?* (2018/19) beschäftigt hat. Für *Bahala Ka* haben sich Lizza May David und Gabriel Rossell Santillán im Frühling 2021 erneut in einen kollaborativen, dialogischen Prozess begeben. Dabei sind Zeichnungen entstanden, die sich mit Mythen und Assoziationsräumen, Mensch-Tier-Beziehungen und Spuren kolonialer Ausbeutung in Mexiko und auf den Philippinen beschäftigen und die in Ausschnitten im vorliegenden Buch abgebildet sind.

Angeregt durch das Gespräch im Botanischen Garten sowie durch Lizzas und Gabriels Kollaboration begann ich mich für die Geschichte einer der Pflanzen zu interessieren, die neben meinem Schreibtisch auf der Fensterbank steht. Nur ein paar Wochen später fand ich sie in einer Ausstellung im Gropius Bau in Berlin unter dem Namen „Elephant Ears“ wieder und schickte Lizza ein Foto dieses recht winzigen Exemplars der Pflanze, die in einer gläsernen Medizinflasche mit Namensetikett verwahrt war. In der Antwort auf meine E-Mail sendete Lizza mir ein Foto von sich neben einem weiteren Exemplar, das völlig andere Dimensionen zeigte – die Pflanze auf diesem Bild spannte an einem Wegesrand auf den Philippinen unter freiem Himmel ihre großen Blätter über Kopfhöhe auf. Ähnliche Skalierungen und Verschiebungen von Perspektiven sowie das Finden von möglichen Zusammenhängen durch eine Spur, ein zunächst vielleicht zufällig erscheinendes Element wie das der Zimmerpflanze, fanden sich auch in der Ausstellung in Hildesheim wieder. Hier etwa in Form der Auseinandersetzung mit Luft, Satellitenbildern und indigenen Chants. Dabei zeigt sich ein für Lizza May Davids Arbeitsweise charakteristisches, relationales Denken in Kreuzungen, Wendepunkten, Überschneidungen und Verzweigungen. Dieses Denken transportiert auch die Frage „What do I know?“, die den zweiten Teil des Ausstellungstitels bildet und die Lizza May David als ein Werkzeug zur Selbstbefragung bezeichnet. Dieses Werkzeug in Form einer ebenso einfachen wie tiefgehenden Frage hat eine aktivierende Funktion in dem Unterfangen, sich auf widerständige Weise mit gewaltvollen Wissens- und damit Machtsystemen auseinanderzusetzen. Die Beschäftigung mit Pflanzen bildet dabei nur eine der möglichen Spuren, die den Blick auf größere Zusammenhänge, wie etwa die Kontinuität kolonialer Gewalt, öffnen und ein Denken abseits der etablierten, meist bestehende Machtverhältnisse reproduzierenden Erzählungen ermöglicht.

Die im Juni 2020 eröffnete Ausstellung *Bahala Ka [What do I know?]* fand kurz nach Beginn der Pandemie und damit in einem besonderen Stadium individueller und gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse statt, in dem das Aushalten eines offenen Prozesses der Unordnung und des Ungewissen ein besonders umgreifender Teil der gesellschaftlichen Wahrnehmung wurde. Das Atmen und das Element der Luft gerieten ebenfalls in eine besondere Bedeutung im Alltag. Daher erscheint es wie ein logischer Schritt, dass Lizza May David bei ihrem ersten Arbeitsaufenthalt in Hildesheim die Fenster des Kehrwiederturms öffnete und, wie sie es formulierte, den Wind einlud. Mittels

colonial period. Amongst a group of Hanoverian plant enthusiasts and hobby gardeners, our interest deepened in the myriad and various plants, common in Europe and their colonial entanglements. These still show themselves today in the fact that several genus names refer to the very Europeans, who brought the plants to Europe after their raids. Lizza and I also talked about a specimen of the Bauhinia orchid tree, which she used in her collaboration with the Mexican artist Gabriel Rossell Santillán for their collective work *How Many Seas Will You Swim?* (2018/19). For *Bahala Ka*, Lizza May David and Gabriel Rossell Santillán engaged in a collaborative, dialogic process for the second time in the spring of 2021. This resulted in drawings, dealing with myths and spaces of association as well as human-animal relationships and traces of colonial exploitation in Mexico and the Philippines, excerpts of which are reproduced in this book.

Inspired by the conversation in the Botanical Garden as well as Lizza and Gabriel's collaboration, I became interested in the story of one of the plants that stands next to my desk on the windowsill. Just a few weeks later, I found it again in an exhibition at the Gropius Bau in Berlin under the name “Elephant Ears” and sent Lizza a photo of this rather tiny specimen of the plant, which had been labeled and preserved in a glass medicine bottle. In response to my e-mail, Lizza sent me a photo of herself next to another specimen that showed completely different dimensions– the plant in this picture was stretching its large leaves above head-height in the open air on the edge of a path in the Philippines. The scaling and shifting of perspectives, while finding possible connections through a trace or an element that may seem random at first, such as that of the houseplant, were themes also found in the exhibition in Hildesheim. For instance, in the form of an examination of air, satellite images and indigenous chants. Here, a relational way of thinking in intersections, turning points, overlaps and ramifications, characteristic of Lizza May David's way of working, becomes apparent. This thinking also conveys the question “What do I know?,”which forms the second part of the exhibition title and which Lizza May David describes as a tool for self-questioning. This tool, in the form of a question that is as simple as it is profound, has an activating function in the endeavour to deal with violent systems of knowledge and thus power in a resistant manner. A preoccupation with plants is only one of the possible traces that open up a view onto larger contexts, such as the continuity of colonial violence, and enable thinking beyond the established narratives that often reproduce pre-existing power relations.

The exhibition *Bahala Ka [What do I know?]*, which opened in June 2020, took place shortly after the beginning of the pandemic and thus at a particular stage of individual and social negotiation processes. Enduring an open-ended process of disorder and uncertainty became a particularly all-encompassing part of social perception. Breathing and the element of air also came to have a special significance in everyday life. It therefore seems like a logical step that Lizza May David, during her first working stay in Hildesheim, opened the windows of the Kehrwiederturm and, as she put it, invited the wind in. Using sound and smoke, she observed the circulation of air in the Kehrwiederturm, resulting in several drawings, one of which was on display in the lower room of the exhibition next to a small reference library. After the exhibition, Lizza May David continued to explore the element of air in the aftermath of the exhibition together with Teobaldo Lagos Preller, with whom she talked about the book *The Forgetting of Air in Martin Heidegger* by the feminist philosopher and psychoanalyst Luce

Klang und Rauch beobachtete sie die Luftzirkulationen im Kehrwiederturm, woraus mehrere Zeichnungen entstanden, von denen eine im unteren Raum der Ausstellung neben einer kleinen Recherchebibliothek zu sehen war. Im Nachgang der Ausstellung setzte Lizza May David die Beschäftigung mit dem Element der Luft gemeinsam mit Teobaldo Lagos Preller fort. Mit ihm sprach sie im Winter nach der Ausstellung auf gemeinsamen Spaziergängen über das Buch *The Forgetting of Air in Martin Heidegger* der feministischen Philosophin und Psychoanalytikerin Luce Irigaray sprach. Diese philosophischen Spaziergänge durch das winterliche Berlin verarbeitete Teobaldo Lagos Preller in einem Text, der sich umherschweifend durch die Themen der Ausstellung, Skalierungen, Satelliten als metaphorische Gebilde sowie das verbindende, schwierig greifbare Element Luft bewegt.

Die Auseinandersetzung mit Klang und Luft hat auch in die Arbeit *mmmmmmm* (2020) Eingang gefunden, die in der mittleren Etage der Ausstellung gezeigt wurde. Der Titel der Arbeit verweist auf die Oral History indigener Bevölkerungen der Philippinen. Eine Besonderheit der Chants, mit deren Rahmung sich David beschäftigt hat, ist, dass das Singen in Form eines Summens und Einstimmens an der Stelle begonnen wird, an der zuletzt mit dem Singen aufgehört wurde. Dadurch entsteht eine besondere Form der Zeitlichkeit, in der die Pause ebenso wichtig sein kann wie das Anknüpfen – die Leerstelle, die keine ist. Die im Ausstellungstitel formulierte Frage „What do I know?“ dreht sich um genau diese Leerstellen, die bei näherem Hinsehen Bedeutung erhalten. Das Konzept des Nicht-Wissens, das Lizza May David im Sinne dieser Frage immer wieder beschäftigt, verweist auch auf die Suche nach einer gesellschaftlichen Erinnerungskultur, die die Wissenslücken vor unserer Haustür sichtbar werden lässt, in Form einer notwendigen Selbstbefragung und Hinterfragung der eigenen Kompliz:innenschaft in Strukturen, die durch koloniale und rassistische Kontinuitäten Gewalt ausüben. In der vorliegenden Publikation wird diesen Leerstellen in Form von drei Zeichnungen ein weiterer Platz eingeräumt. Sie richten den Blick auf Lücken im kulturellen Gedächtnis und in den medialen Aufmerksamkeiten, indem sie Bezüge zu rassistischen Anschlägen herstellen, die in der jüngeren deutschen Geschichte stattgefunden haben, bezogen auf Hildesheim beinahe direkt „vor der Haustür“, nämlich in Hoyerswerda (1991) und Rostock-Lichtenhagen (1992) sowie Solingen (1993).[2]

2 Die Zeichnungen beziehen sich auf die Bildcollage *Erinnerungslandschaft 1990er – Häuser statt Menschen mit Gesichtern und Geschichten* aus Kien Nghi Has Vortrag zum MEGA Seminar „FORGET US NOT – Widerständig und kollektiv Erinnern aus Asiatisch-Deutscher Perspektive“, korientation e.V., 8. September 2021.
3 Siehe auch: https://www.dw.com/de/erinnerung-an-solinger-brand-anschlag/a-16845515. Abgerufen am 21. September 2021.

Die Zeichnungen zeigen die Leerstelle, an der das Haus der türkischen Familie Genç vor über zwanzig Jahren in Flammen aufging und an der im Gedenken an die Opfer heute fünf Kastanien stehen.[3] Eine weitere Zeichnung zeigt das sogenannte Sonnenblumenhaus in Rostock-Lichtenhagen mit seinem wandfüllenden und leicht wiedererkennbaren Relief aus Sonnenblumen. Ein Foto der Sonnenblumen auf dem Giebel des Hauses findet sich immer wieder auch neben aktuellen journalistischen Texten.[4] Sie berichten unter anderem davon, wie die damalige Reaktion der Politik auf diesen Anschlag den Boden für die Dublin-Regeln und die Verschärfung der heutigen, tödlichen Asylpolitik Europas bereitete – ein Umstand, der einmal mehr die Kontinuitäten rassistischer Gewalt erahnen lässt. Tagespolitische Ereignisse beschäftigen die Künstlerin immer wieder und bilden einen Teil des „Hintergrundrauschens“, mit dem sich auch das Gespräch zwischen ihr und Fiona McGovern in dieser Publikation befasst. Es setzt in schriftlicher Form das Gespräch fort, das die beiden im Rahmen

4 Siehe auch: Prenzel, Thomas (Hg.), *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen. Kontext, Dimensionen und Folgen der rassistischen Gewalt*, Rostock: Universität Rostock, 2012 (= Rostocker Informationen zu Politik und Verwaltung, 32). Verfügbar unter: https://www.ipv.uni-rostock.de/storages/uni-rostock/Alle_WSF/IPV/Forschung/Graue_Reihe/grauereihe32.pdf. Abgerufen am 21. September 2021.

Irigaray on walks together in the winter following the exhibition. Teobaldo Lagos Preller has processed these philosophical walks through wintry Berlin into a text that wanders through the themes of the exhibition: scaling, satellites as metaphorical entities and the unifying, difficult-to-touch element of air.

The exploration of sound and air is also inherent in the work *mmmmmmm* (2020), found on the middle floor of the exhibition. The title of the work refers to the oral history of indigenous peoples in the Philippines. A distinctive feature of these chants, which Lizza May David studied, is that by humming and tuning, the singing is begun at the point where it was last stopped—a particular form of temporality in which the pause can be just as important as the link-up, the blank space that is not one. The question posed in the title, “What do I know?”, revolves precisely around these spaces, which take on meaning upon closer inspection. The concept of not-knowing, which Lizza May David repeatedly engages with in terms of this guiding question, points to the search for a social culture of memory that allows the gaps in knowledge to become visible on our doorstep, in the form of a necessary self-questioning and the questioning of our own complicity in structures that perpetrate violence through colonial and racist continuities. In this publication, these voids are further given a place in the form of three drawings in the book. They direct attention to gaps in cultural memory and media attention by making references to the racist attacks that have taken place in recent German history, relating directly to “the doorstep” of Hildesheim; namely in Hoyerswerda (1991) and Rostock-Lichtenhagen (1992) as well as Solingen (1993).[2] The drawings show the empty space where the house of the Turkish family Genç went up in flames more than twenty years ago, and where five chestnut trees stand today in memory of the victims.[3]

Another drawing shows the so-called Sunflower House in Rostock-Lichtenhagen, with its wall-filled and eponymous, easily recognisable relief of sunflowers. A photo of the sunflowers on the gable of the house can also be found time and again, printed next to present-day journalism.[4] Among other things, they report on how the political reaction to this attack at the time prepared the ground for the Dublin Regulation and the tightening of Europe’s current, deadly asylum policy—a circumstance that once again foreshadows the continuities of racist violence.

2 The drawings refer to the photo-collage *Erinnerungslandschaft 1990er – Häuser statt Menschen mit Gesichtern und Geschichten* from Kien Nghi Ha's lecture at the MEGA online seminar “FORGET US NOT–Widerständig und kollektiv Erinnern aus Asiatisch-Deutscher Perspektive,” korientation e.V., 8 September 2021.
3 See also: https://www.dw.com/de/erinnerung-an-solinger-brandanschlag/a-16845515. Accessed on 21 September 2021.
4 See also: Prenzel, Thomas (Ed.). *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen. Kontext, Dimensionen und Folgen der rassistischen Gewalt.* Rostock, University of Rostock, 2012 (= Rostocker Informationen zu Politik und Verwaltung, 32). https://www.ipv.uni-rostock.de/storages/uni-rostock/Alle_WSF/IPV/Forschung/Graue_Reihe/grauereihe32.pdf. Accessed 21 September 2021.

Lizza May David is constantly preoccupied with current political events, which form part of the “background noise” that is discussed in the conversation between her and Fiona McGovern in this publication. The piece serves as a printed continuation of the talk that took place at the foot of the Kehrwiederturm as a part of the lecture performance on July 30, 2020, furthering their mutual search for an answer to the question: How could postcolonial painting be defined? In their conversation, they discuss that, which is not visible in the exhibition: how Lizza May David approaches her work as well as the charged relationship between the concrete and the abstract. Among others, the background noise is composed of biographical, everyday and current political events, as well as an extensive examination of research material, theoretical and historical texts. In the exhibition in Hildesheim, which otherwise featured abstract paintings and a drawing created on site, visitors were able to make concrete references to this background noise by displaying texts, found in a

der Ausstellung in Hildesheim geführt haben. Ausgehend von der Lecture Performance, die am 30. Juli 2020 am Fuße des Kehrwiederturms stattfand und anknüpfend an die gemeinsame Suche nach einer Antwort auf die Frage, wie sich postkoloniale Malerei definieren ließe, beschäftigen sie sich mit dem, was in der Ausstellung nicht sichtbar wurde: Mit Lizza May Davids Arbeitsweise und mit dem Spannungsverhältnis von konkretem und abstraktem Ausdruck. Das Hintergrundrauschen setzt sich unter anderem aus biografischen, tagespolitischen, alltäglichen Ereignissen sowie einer intensiven Auseinandersetzung mit Recherchematerial, theoretischen und historischen Texten zusammen. Die Besucher:innen der Ausstellung in Hildesheim, in der ansonsten abstrakte Malereien und eine Zeichnung zu sehen waren, konnten sich die konkreten Verweise auf dieses Hintergrundrauschen durch Texte erschließen, die in einer Leseecke bereitgestellt waren.

Lizza May Davids frühere Videoarbeiten aus den 2010er-Jahren, denen sich Eva Bentcheva in ihrem Beitrag zur vorliegenden Publikation widmet, fangen konkrete biografische Erzählungen mit den Mitteln des dokumentarischen Erzählens ein. Themen wie Care, Verantwortung und unsichtbare Arbeit stehen hier im Fokus, etwa in Form von Portraits philippinischer Gastarbeiter:innen, die über ihre Erfahrungen als sogenannte Overseas Fillipino Workers berichten. Bentcheva schlägt hier eine Brücke zur Ausstellung in Hildesheim, indem sie das Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Konkretion thematisiert, in welchem sich auch das Konzept des Nicht-Wissens bewegt, das Lizza May David in der Frage „What do I know?“ aufwirft. Bentcheva beschreibt, dass Lizza May David in ihren dokumentarischen Arbeiten ebenfalls auf der Suche nach dem „Nicht-Wissen“ ist und im Resultat den Blick aus einer Perspektive auf die Dinge richtet, die Ambivalenzen zulässt und die im Fall der dokumentarischen Arbeiten differenzierte Lesarten diasporischer Lebensläufe vorschlägt.

In der Ausstellung in Hildesheim spielt die Perspektive des Blicks ebenfalls eine wichtige Rolle, zunächst in ihren räumlichen Dimensionen. Im oberen Ausstellungsraum, der einen weiten Blick auf die Stadt eröffnet, waren die Malereien *Diwata I–III* zu sehen. Das großformatige Triptychon, dessen Reproduktion beim Aufklappen des Einbands im vorliegenden Buch sichtbar wird, zeigt abstrakte Gesten, Farbspektren und Verdichtungen und erinnert dabei formal an abstrakten Expressionismus oder an Strukturen, die den Landschaftsaufnahmen eines Satellitenbildes ähnlich sind.[5] Vor Ort wurde bei näherem Hinsehen der Prozess deutlich, in dem sich auch die Ausstellung befand: Die frische Ölfarbe war teilweise noch feucht, der Geruch nach frischem Leinöl hing eindrücklich in der Luft. An manchen Stellen auf der Leinwand, an denen die Farbe bereits trocknete, brachte sie ein fast körperliches Schrumpeln hervor. Das wandfüllende Triptychon konnte in dieser Größe gezeigt werden, weil Lizza May David die Keilrahmen erst vor Ort zusammenbaute, mit Leinwand bespannte, grundierte und schließlich bemalte – und damit sowohl ihre körperlichen, als auch die räumlichen Grenzen auslotete. Die Größe des Formats und die Abstraktion weckten klassische Assoziationen mit Malerei und ihren Zuschreibungen: Die große Geste und ein Anklang an die Historie der westlichen Kunstgeschichte wurden in dem atmosphärisch aufgeladenen Raum spürbar. Gleichzeitig brach die Künstlerin auf mehrere Weisen mit diesen Kontexten, da sich die Malerei hier nicht in sich selbst und ihrer kanonischen Geschichte erschöpft: zum einen durch die für einen Ausstellungszusammenhang ungewöhnliche Präsentationsweise – die Bilder waren an die Wand gelehnt oder am Boden

5 Für ihre Ausstellung *Untitled Painting #1–∞* in der Galerie 1335 Mabini in Manila, Januar 2020, entwickelte Lizza May David Arbeiten, die sich malerisch mit dem Konzept der Unendlichkeit im Verhältnis zum Körper beschäftigen. Dort entstand eine Serie kleinformatiger Malereien unter dem Titel *Diwata*, in der philippinischen Mythologie bedeutet das: „Behüter des Himmels“. Dabei ging sie von Bildern aus, die der philippinische Erdbeobachtungssatellit Diwata-2 produzieren, deren Solarpanele auch Vorbild für die Farbigkeit der Arbeit *mmmmmmm* (2020) in der mittleren Etage der Ausstellung in Hildesheim bildeten.

reference library. Lizza May David's earlier video works from the 2010s, as Eva Bentcheva reflects in her contribution, capture concrete, biographical narratives by means of documentary storytelling. Themes such as care, responsibility and invisible labour are the focus here, for example in the form of portraits of Filipino guest workers, who report on their experiences as so-called Overseas Filipino Workers. Bentcheva builds a bridge to the exhibition in Hildesheim by discussing the field of tension between abstraction and reification, where the concept of not-knowing is also at play, as it is phrased in Lizza's question "What do I know?" Bentcheva describes how Lizza May David is also searching for "not-knowing" in her documentary works and as a result, looks at things from a perspective that allows for ambivalences and, in the case of the documentary works, proposes differentiated readings of diasporic lives.

In the exhibition in Hildesheim, the perspective of the gaze is also crucial, firstly in its spatial dimensions. In the upper exhibition room, which opens up a wide view of the city, the paintings *Diwata I–III* were on view. The large-format triptych, whose reproduction becomes visible when the cover to this book is opened, shows abstract gestures, colour spectra and condensations, formally reminiscent of abstract expressionism and of structures similar to the landscape photographs of a satellite image.[5] On site, a closer look revealed the process that the exhibition was also undergoing: some of the fresh oil paint was still damp, and the smell of fresh linseed oil hung impressively in the air. In some places on the canvas where the paint was already drying, it produced an almost physical shrinking. The triptych filled the wall; a size made possible only because Lizza May David assembled the stretcher frames on site, covered them with canvas and primed them before painting–thus exploring both her physical and spatial limits. The size of the format and the abstraction evoked classical associations with painting and its attributions; the grand gesture and an echo of the history of Western art history were palpable in the atmospherically charged space. At the same time, the artist broke with these contexts in several ways, as painting here is not exhausted in itself and its canonical history. On the one hand, through the mode of presentation, which was unusual for an exhibition context–the paintings were leant against the wall or installed on the floor–and on the other, through the artist's situatedness and research on decolonial content, to which she devoted herself intensely in her process and which always accompanied and preceded the painting in this project.

The concept of situated knowledge, developed in the 1980s by the biologist, philosopher and critical science theorist Donna Haraway in her search for a feminist and thus power-critical objectivity, can be transferred here to the practice of painting. Lizza May David intertwines her subjective, situated gaze as an artist with the camera's machine-like view of the world through the satellite. The latter can be associated with what Haraway calls the "divine trick,"[6] and stands for the perspective of the supposedly neutral ob server, who provides an unmarked, "divine" perspective and thus claims the power of interpretation. The subjectivity and autonomy that the artist maintains in her painting, and the knowledge that she embodies, is intertwined with

5 For her exhibition *Untitled Painting #1—∞* in 1335Mabini Gallery, Manila, Januar 2020, Lizza May David painted works that deal with the concept of infinity in relation to the body. There, she created a series of small-scale paintings titled *Diwata*, stemming from Filipino mythology for "guardian of the sky". As inspiration, she took images produced by the Philippine earth observation satellites Diwata-2, whose solar panels also formed the model for the colourfulness of the work *mmmmmmm* (2020) on the middle loor of the exhibition in Hildesheim.

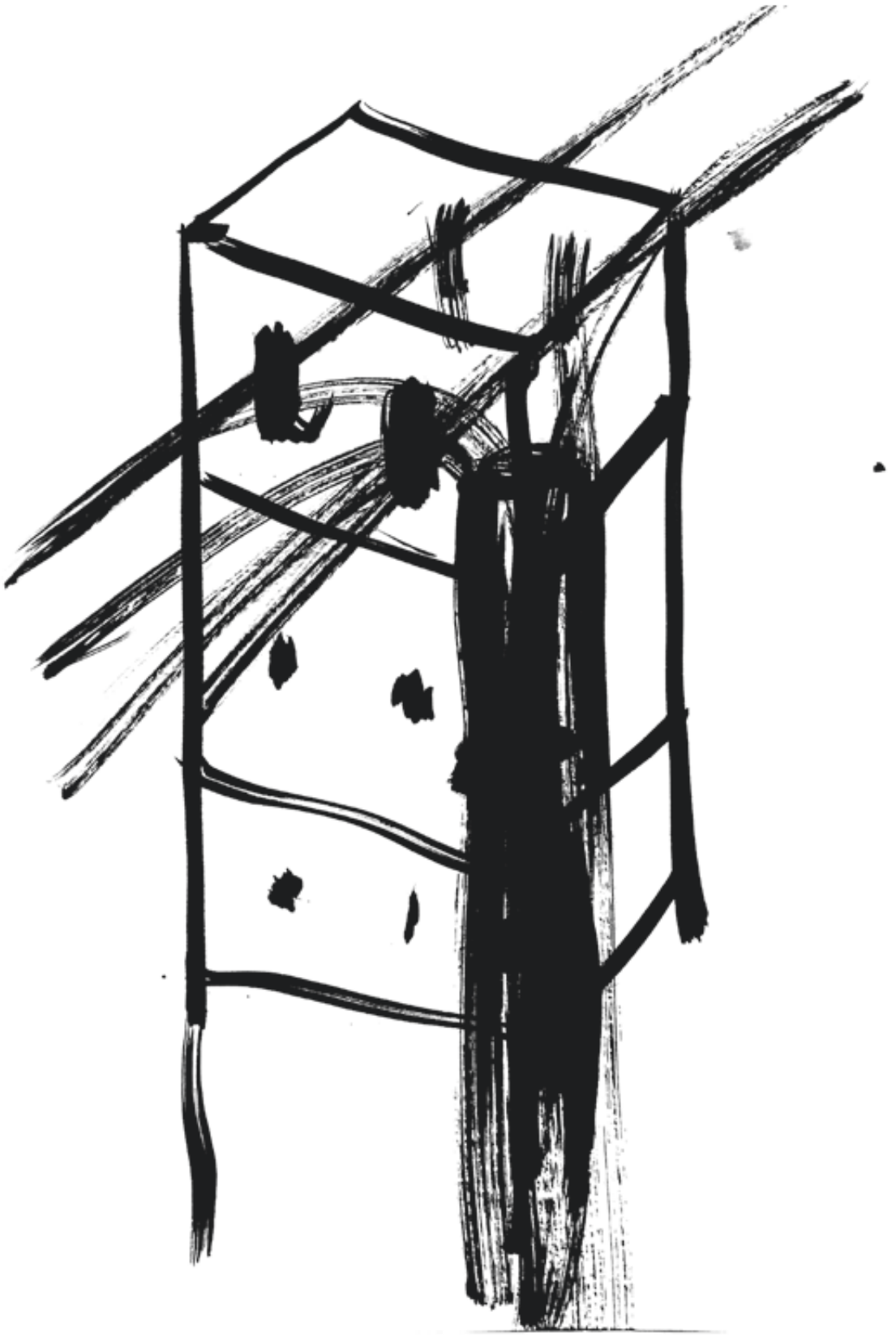
6 See Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." In: *Feminist Studies*, 14(3), Autumn 1988: 575-599. See also: Haraway, Donna J.. "The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others." In: Grossberg, Lawarence, Nelson, Cary and Treichler, Paula (Ed.). *Cultural Studies*. New York: Routledge, 1992: 295-336.

installiert, zum anderen durch die Situierung der Künstlerin, ihre Recherche dekolonialer Inhalte, der sie sich im Arbeitsprozess intensiv widmete und die dem Malen stets einher- und vorausging.

Das Konzept des situierten Wissens, das die Biologin, Philosophin und kritische Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway in den 1980er-Jahren auf der Suche nach einer feministischen und damit machtkritischen Objektivität entwickelte, lässt sich hier auf die Malerei übertragen. Lizza May David verschränkt ihren subjektiven, situierten Blick als Künstlerin mit dem maschinellen Blick der Kamera durch den Satelliten auf die Welt. Letzterer kann mit dem assoziiert werden, was Haraway als „göttlichen Trick“[6] bezeichnet und was für die Perspektive des vermeintlich neutralen Beobachters steht, der eine unmarkierte, „göttliche“ Perspektive vorgibt und damit die Deutungsmacht beansprucht. Die Subjektivität und Autonomie, die die Künstlerin sich in ihrer Malerei erhält und das Wissen, das sie verkörpert, vereint sie mit dem Motiv des Satellitenbilds, indem sie Skalierungen vornimmt, Abstraktion und Intuition einschreibt und das vermeintlich neutrale Maschinenbild sowie den Blick von oben ebenfalls als etwas Subjektives erfahrbar macht. Das vermeintlich neutrale, wissenschaftliche Wissen, die mechanische Objektivität der Satellitenaufnahme, wird intersubjektiv, verkörpert und im Sinne Haraways aus einer partialen Perspektive heraus horizontal verhandelbar. Es öffnet sich zugleich, zusammengebracht mit der eingangs und im Titel der Ausstellung aufgeworfenen Frage „What do I know?“, auf der imaginativen Ebene des Denkens und im Sinne der Aktivierung und des Verfolgens von Spuren ein Möglichkeitsraum: Was könnte ich also alles noch wissen?

6 Vgl. Haraway, Donna J., „Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: dies. (Hg.), *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt am Main u. a.: Campus, 1995, S. 73–97. Sowie: Haraway, Donna J., „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: dies., *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*, Hamburg: Argument, 1995, S. 11–80.

the motif of the satellite image by scaling, inscribing abstraction and intuition, and making the supposedly neutral machine image and the view from above similarly experienceable as something subjective. The allegedly neutral, scientific knowledge, the mechanical objectivity of the satellite images becomes intersubjective, embodied and, in Haraway’s sense, horizontally negotiable from a partial perspective. At the same time, brought together with the question raised at the beginning and in the title of the exhibition “What do I know?”, a space of possibility opens up to thinking imaginatively as it activates and looks for further traces: What else could I know?



A process is disclosed inside a system

Teobaldo Lagos Preller

Air could be this nothing of Being: the Being of Being. It could be this secret that Being keeps, could be that in which earth and sky, mortals and divinities, belong together.[1]

1 Irigaray, Luce. *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Austin: University of Texas Press, 1999: 74.

There was an unspoken pact in the walks within the pandemic viral context: The pact is to keep a distance from each other, to develop a story beyond linear coherence and to approach a subject with gentleness and with no rush for precision. The walks had a particular effect on Lizza May David and me, as we reflected on relationships and their fundamental balance between distance and proximity, between living together and helping the other to live, between forgetting and forgiving. The ephemeral quality of air, an element essential to life, reminded us of the common path we were walking along. Our steps were accompanied by words from the book *The Forgetting of Air in Martin Heidegger (L'oubli de l'air chez Martin Heidegger)* by Luce Irigaray. In it, she understands air as a fundamental element for thinking, which is excluded by different ways of exercising hegemony in order to give primacy to elements such as earth or fire—central to Heidegger's assimilative idea of *dwelling for being*.[2] This idea of dwelling and solidity is opposed to be an almost invisible, *gaseous* possibility to embody and assimilate crisis and change, the unspoken and the silenced.[3]

2 Luce Irigaray asserts an aphoristic definition to explain this lack of empathy of the Heideggerian thinking system towards a capacity to embody crisis and change from the perspective of female bodies: "Being—he said—is the house of man. To be and to dwell amounts to the same thing." The definition goes on: "What remains unthought is that dwelling is the fundamental trait of man's condition. It still remains unsaid, hidden in language, which, nevertheless, expresses it: in silence. This fundamental character of man's relationship to the spoken—man's dwelling in language in a language as the framing for a home of and for man— is forgotten in what is habitual." (Irigaray, 1994: 67).

3 See ibid.

Our encounters took place after talking about our personal conditions of otherness (me as a Chilean-Mexican writer with a "migration background" in Europe; Lizza as a Filipinx-Asian-German artist), which implied a primordial decision: to reconnect traces, pieces of material, evidences of some huge explosion in a distant and fictitious past. Air is the environment, connecting all fragments, allowing light to make its whole ephemeral constitution visible.

It is, actually, impossible to destroy air as long as there is no other element replacing it. If someone enters a room, the mass of air inside it will adapt itself to the new presence, and some of it will even be breathed in, decomposing and transforming into something else from within the body. Air will not disappear, but be elsewhere, some inside being pushed towards an outside. It is the substance for living: "Breathing corresponds to the first autonomous gesture of the living human being. To come into the world supposes inhaling and exhaling by one self."[4] Thinker and writer Cristina Grammatikopoulou asserts complementarily, "it's the air's ubiquitous presence that becomes an absence and a path to oblivion."[5] Air is not about building for dwelling, it is about bridging and forming a world from modulated air: words, murmurs, traces of light.

4 Ibid.

5 Grammatikopoulou, Christina, "Remembering the Air: Luce Irigaray's Onthology of Breath at Interartive: A Platform for Contemporary Art and Thought." Barcelona, May 2015. https://interartive.org/2014/05/irigaray-air. Accessed 2 March 2021.

The disclosure of a process is set inside a system of coordinates in Lizza's exhibition *Bahala Ka [What do I know?]* at the Kunstverein Hildesheim. She shows me some digital images of the exhibition space and tells me that her research subject starts from the etymology of the titular Tagalog phrase "Bahala ka" to display an exercise of bridging as opposed to one of building for dwelling. Through painting as a material for an expanded present, the artist uses a formula to reflect on air, starting from her own pictorial practice. Conventions on form, on framing and displaying inside the multiple-storeyed exhibition space are questioned and re-adapted to a space in which air penetrates, stays and leaves in a cyclic way. One of two schematic drawings of air circulation inside the venue, the Kehrwiederturm, *Air Circulation Axonometry 1&2* (2020), is displayed on the wall downstairs, guiding this physical and aesthetic process. The viewer is then confronted with different decisions that they must make: to look at the ground of the second floor, where one rectangular figure, composed of seven paintings, crosses the base of the tower. It's *mmmmmmm* (2020), a painting that lies on the floor, waiting to dry. Or to go up the stairs, and discover how light and air diffract while entering the side window. *Diwata I–III* (2020), a large-scale, three-part painting leans against the wall, a light-coloured image made on traces directly related to the act and the process of its own making, closes a cycle in the upper space of the tower.

To walk inside that structure results in a restriction in the freedom of movement, while at the same time implying a modulation of the energy that is present all over the space of the tower, canalised by this gas we breathe in and out in order to be, change, move, go. Air particles move like a logarithm—a number multiplying itself several times in a constant exponential process—a system of several walking layers, fragments of the phantasmagoric. We carry them as we walk.

The Being of the envelope is the mirror-play, the round dance of making each appear within the whole, which gathers together the world as a world.[6]

6 Irigaray, 1994: 72.

By the beginning of the winter, the way you walk is the way you display force as a body onto the ground, breaking the air that surrounds you. You walk through light and cold air, getting an intermittent impulse, a signal from the visible part of your immediate reality as well as of your immediatememory. It seems contradictory, as you, an imagined viewer, explore Lizza's paintings from an immediate distance, limited by the conditions of the pandemic. Listening to Lizza's voice, I imagine her paintings relating to some kind of temporary light, reflecting on the material, becoming a place of temporary dwelling, some shining surface achieved on the outer layer of the crystallisations, displayed on the floor. The paintings explore the gesture and movement of a body as well as perceive phenomena related to the shining of a picture: how colours, forms and senses dissolve into light and optic signals, increasing the distance between the present and what we once experienced and photographed, increasing the levels of uncertainty. How to come to terms with the past, if we abandon everything related to its formal definition: its volume, weight and density? Floating towards the past implies taking the opposite route of a trajectory, a form of retraction force, inversions of direction, distance and speed. An inverse force connects present and past inside the act of painting itself. The purpose seems to be the dissolution of boundaries, the melting and fusing of two layers of bodily experience, the speed and force from the outside with the speed and force from the inside into the outside. In the middle: a point of departure in which one "can thus be bound to the others in the Being of their Being: the simpleness of death."[7]

7 Ibid.

When we talk about Lizza's past and its trajectories, I feel that the works in *Bahala Ka [What do I know?]* are like vortexes between different realities. The surface of the paintings reflects the light coming in, the air is drying the paint all over the canvas, a process has been unchained, in which we can only recognise the present, imagining what was, as she was painting, and what will be when the painting—beyond the physical act of doing it—is done. This sensation of a point in the middle of a process is the one you get when you belong to several places at the same time. The pictures remind me of a light murmur, an omnipresence, the traces of light left after looking in a mirror. The traces left by gestures and hand movements in paintings such as *Diwata I–III*

and its transformation into the bodily, material, performative level of painting as a practice are an example of a model for the reconstruction of the past beyond representation and beyond any loyalty to the chronological. We meet at some other time and invert the signal, probably reconstructing it in the form of moving satellites.

The presence of paintings within the space of *Bahala Ka [What do I know?]* challenges traditional ways of reflecting on one's own (non-) presence, introducing the viewer to a multi-directional-object setting that reminds us of floating: pictures can be in front of, on top, beneath, around us. A resemblance of some rest-shine, some rest-shadow, coming from a sky that is being gazed upon. The murmur leaves a signal: every act of painting thus implies an act of voicing—or semi-voicing. The murmur takes the form of a visual surface, the result of gestures for the transformation of materials and traces of light. Every historical trajectory is registered in them: the travelling movements of Diwata-2, the details of solar panels on the sides of the satellite as an adventurous machine for interspatial communication, the shining black on black of *mmmmmm*: "One sameness, transparent, in which each one can come into presence and receive-give to each the reflection of its Being."[8]

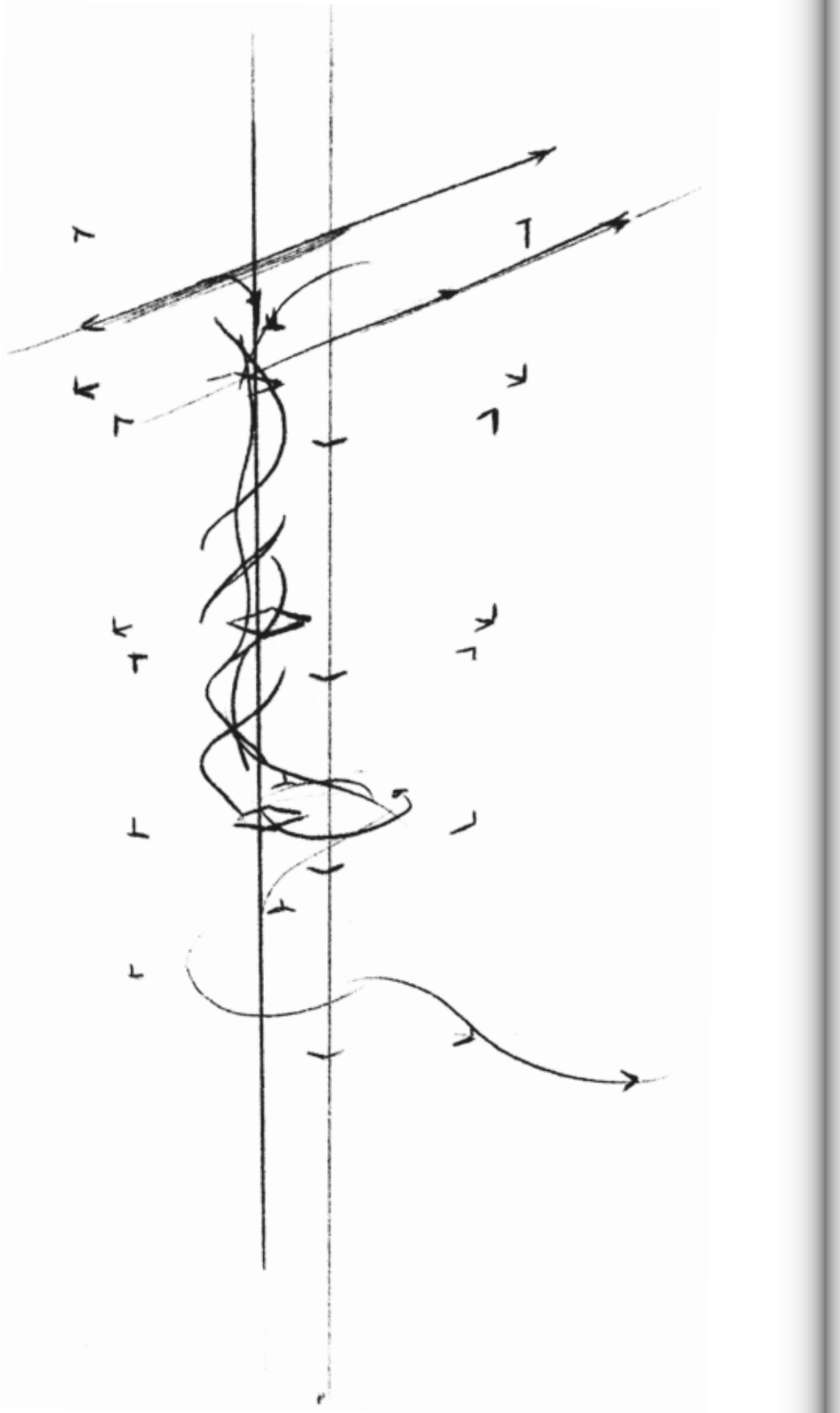
It is a human wish to frame reality, to establish limits to preserve life as well as our connection to the real and the unreal. Similar to a hand, inverting its movements towards proximity, it is a body, recognising its own limits by forgetting familiarity, an alien body inside itself. The frame is expanded on the canvas and becomes a place for transition and transcendence. The "inside" of a frame is a scenario for gestures that resemble or happen to be traces of a presence in some outside, being reflected like a mirror from inside its own limits.

Of what is the voice?

Of air.[9]

Diwata-2 is the name of a space satellite launched by the Philippines in some inner future from inside this story. Satellites are devices emitting, receiving, repeating signals. We invert the force once again and throw them into the air, projecting them towards and beyond any atmospheric border, beyond the limit of any gas. Then they get tied to our earth in the form of a distant, yet

8 Ibid.: 73.
9 Ibid.: 48.



close relationship. Gravitational force—one form of attraction to the earth, under which every living and non-living object is submitted—makes them turn around our world and provide perspective onto the surface. They carry signals, sounds, shoot photos and forward them onto earth. Because satellites are messengers in the sky.

Voice is an element of disruption and political agency, namely one that has the possibility to transform the world. Soil is an element related to logic, repressed by an eternal fight between logos and facts. The signal coming from the satellite is one that takes the form of a trajectory. It could be now, or now, or now, expanding itself constantly. As we thought out loud at the beginning of our walks, we were imagining a projector that has been turned on, being grasped by a rolling machine, shot with and through light. Then we would see a number expanding itself towards any future. *Bahala Ka*: The metaphor of a permanent, spatially and temporarily long number, some third place, where our messages are to be set aside or thrown into the air; left in time and space for someone else to read.

A satellite traces a line in the sky and beyond. It transfers a signal from the present, a new, common myth beyond the limits of a world as we know it. Its symmetric form, its volume, its iconic forms are put down to earth by an agent in the form of paintings, installations and different references inside the exhibition spaces, as if we would be placed in a complex system for intercommunication. The force invested in projecting *Diwata*—named after mythological female or male fairy-like beings living in Acacia and the Balete Trees—into outer space is inverted towards a system of elements for remembrance.

HINTERGRUND RAUSCHEN

oder:
Was ist eigentlich
Postcolonial Painting?

Ein Gespräch
zwischen
Lizza May David
(LMD) &
Fiona McGovern
(FMcG)

Im Rahmen der Ausstellung *Bahala Ka [What do I know?]* fand am 30. Juli 2020 eine Lecture Performance von Lizza May David auf der Holzplattform vor dem Kunstverein Hildesheim statt. Im Zuge dessen verlas die Künstlerin jeweils auf DIN A4-Blätter ausgedruckte E-Mails, Kurznachrichten, Telegram- und andere Messenger-Chats, die sie innerhalb eines Tages erhalten oder selbst versendet hatte. Jede vorgelesene Nachricht heftete sie anschließend mit einem Stück Klebeband an ihren Körper, sodass nach und nach ihr gesamter Körper mit den bedruckten Zetteln bedeckt war. Die letzte Nachricht bezog sich auf eine spontan organisierte Protestaktion vor der Philippinischen Botschaft in Berlin. Diese richtete sich gegen das vom philippinischen Präsidenten Rodrigo Dutertes unterschriebene Anti-Terror-Gesetz, das die freie Meinungsäußerung massiv einschränkte. Parallel zum Verlesen dieser letzten Nachricht malte Lizza May David mit schwarzer Tinte die Worte „Solidarity Against Silencing“ [1] auf ein Stück unaufgespannte, grundierte Leinwand, die vor ihr auf dem Boden lag. Die Lecture Performance endete damit, dass die Künstlerin das so zu einem Protestplakat gewordene, bemalte Leinen vom Boden hoch hob, damit die Treppen zum Kunstverein emporstieg und durch dessen Eingangstür verschwand. Nach einer kurzen Pause führten Lizza May David und Fiona McGovern ein Gespräch, das Verbindungslinien zwischen der Lecture Performance und der Ausstellung aufspürte und diese in den größeren Kontext von Lizza May Davids künstlerischer Praxis setzte. Es wird an dieser Stelle in schriftlicher Form fortgeführt.

1 Siehe: https://www.facebook.com/SolidarityAgainstSilencing/ Abgerufen am 8. September 2021.

FMcG Lizza, deine Lecture Performance gab einen recht ungefilterten Einblick in deinen Alltag, sowohl als Künstlerin als auch Privatperson. „Es ist einfach ein Tag“, waren deine Worte, als wir uns vorab darüber austauschten. Ich denke, dass hieran sehr gut deutlich wurde, wie für dich tagtäglich künstlerische Auseinandersetzungen, Textlektüre, Recherche, Auseinandersetzungen mit der eigenen Identität und Identitätspolitiken im Allgemeineren mit konkretem politischem Engagement Hand in Hand gehen. Ebenfalls deutlich wurde, welche Rolle hierbei das Internet und soziale Netzwerke spielen – als Kommunikations- und Recherchetool, aber auch Informationslieferant:innen und als Möglichkeit, mit unterschiedlichen Communities und Mitgliedern der philippinischen Diaspora in Verbindung zu treten und zu bleiben. Insofern macht diese Lecture Performance auch etwas sichtbar, das für deine Ausstellung *Bahala Ka [What do I know?]* im Hildesheimer Kunstverein grundlegend war, ihr aber, zumindest auf dem ersten Blick, nicht sofort anzumerken ist. Die Lecture Performance zeigt die Prozesse hinter den Kulissen auf, eine Art ewiges Hintergrundrauschen. Dieses tritt mal mehr, mal weniger in den Vordergrund, je nach dem, was auf gesellschaftspolitischer und persönlicher Ebene gerade passiert. Was denkst du, würdest du dem zustimmen?

LMD Ja, es gibt einige Prozesse, die an der Ausstellung nicht ablesbar sind. Auch gibt es Erzählungen, die eher wie „nebenbei“ angesprochen werden. Erste Hinweise gibt es bereits auf der Einladungskarte und dem Poster, das einen Eintrag aus *Numbers and Units in Old Tagalog*[2] wiedergibt. Es geht hierbei um das philippinische Wort mit seinen unterschiedlichen Bedeutungen: 1. Hundert Millionen, 2. Hunderttausend, 3. Geldwährungen je nach Region, 4. Gewicht, Kosten, Pflege und Verantwortung oder 5. *Bahala na*, was so viel heißt wie „Komme, was wolle“. Der nächste Hinweis auf das von dir genannte „Hintergrundrauschen“ ist ein philippinisches Bambusinstrument, das neben den Einladungskarten am Eingang lag. Dieses *Balingbing* genannte Instrument besaß ich noch von der Aufführung der Komposition *Udlot Udlot* des philippinischen Komponisten José Maceda in Berlin 2018.[3] Mit Hilfe des *Balingbings* habe ich mich für den Sound des Kehrwiederturms sensibilisiert und die Räume rhythmisch erfahren. Der Sound brachte mich in Aktion, darüber kam ich auf das Thema der Luft und dann auf das politische Sprechen, welches wieder eine Verbindung zur Performance schafft. Des Weiteren lädt eine kleine Referenzbibliothek mit einer Zeichnung des Kehrwiederturms im Zwischenstockwerk zu einem ersten Verweilen ein. Die Zeichnung illustriert die Luftströmungen durch den Turm und diente mir in der Ausstellungsvorbereitung als Skizze. Die Referenzbibliothek umkreist auf vernakulärer Ebene Wörterbücher, epische Überlieferungen und wissenschaftliche Texte in Bezug auf die vorkolonialen Philippinen. In den beiden weiteren Etagen konnten die Fenster geöffnet bleiben und durch den Luftstrom wurde der Trocknungsprozess der dort gezeigten Ölgemälde unterstützt. Auch die Titel der Malereien, *mmmmmmm* und *Diwata I–III*, geben weitere Hinweise: *mmmmmmm* bezieht sich konkret auf Textstellen der Sugidanon, den epischen Gesängen der Panay Bukidnon, einer indigenen Gemeinschaft von der Inselgruppe Visayas auf den Philippinen. Die *mmmmmmms* markierten die Unterbrechung zwischen den Gesängen, die von Nacht zu Nacht gesungen wurden. Sie eröffnen einen Raum der Pause und mit dem Einsummen fahren die Chanters mit dem Singen fort: „Nadi gani gadulog, Dutu gainmudungan“. Vom archaischen Binukidnon übersetzt heißt dies: „Da, wo wir aufhörten, fahren wir fort.“[4] Der Titel *Diwata* bezieht sich auf einen Teil der philippinischen Mythologie und wird als „ephemeral entity“, als flüchtiger Geist[5] beschrieben. Gleichzeitig trägt auch ein Mikro-Satellit diesen Namen, eine Satellitenreihe aus dem PHL-Microsat Program[6]. Der Satelliten-Blick von oben und das assoziierbare Motiv der Malerei, die an Landschaftsaufnahmen von Google-Maps denken lässt, können auf politische Aspekte von Überwachungs- und Kriegstechnologien verweisen. Was mich dabei interessiert ist, wie sich die daraus resultierenden Fragen von Perspektive und Display – in diesem Fall der von Haraway beschriebene „Gottestrick“[7] im Malereidiskurs diskutieren lässt. Hiermit schlage ich vor, Malerei als Beitrag zu Haraways „situated knowledges“[8] zu verstehen, da aus der verkörperten Erfahrung heraus Wissen generiert wird.

2 Potet, Jean-Paul G., *Numbers and Units in Old Tagalog*, Morrisville: Lulu Press, 2016, S. 130-131.

3 Das Instrument *Balingbing* wurde von der Co-Kuratorin Dayang Yraola den Performer:innen gegeben und die Aufführung fand 2018 im Berliner Projektraum Archive Books in Zusammenarbeit mit SAVVY Contemporary statt: https://www.deutschlandfunkkultur.de/reihe-untraining-the-ear-what-has-all-this-got-to-do-with.3685.de.html?dram:article_id=427724. Abgerufen am 26. April 2021.

4 Magos, Alicia P. und Ramirez, Anna Razel Limoso, *Kalampay, Sugidanon (Epics) of Panay*, Buch 5, Quezon City: UP Press, Diliman, 2016, S. 37.

5 So heißt es etwa „... an ephemeral entity, a thing of the air“, in: Dimacali, Timothy James, *From the Sea to the Stars: The forgotten journeys of the Philippines' ancient explorers*, Masterarbeit, Massachusetts Institute of Technology, 2018, S. 4.

6 Siehe https://phl-microsat.upd.edu.ph. Abgerufen am 26. April 2021.

7 Haraway, Donna, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,“ in: *Feminist Studies* 14, 3 (Herbst, 1988), S. 581.

8 Ebd., S. 590.

FMcG Bevor wir genauer auf die Ausstellung eingehen, noch eine Frage zurück zu deiner Lecture Performance: Was hat dich letztlich dazu bewogen, für die geplante Veranstaltung zur Ausstellung dieses Format zu wählen und es nicht etwa bei einem eher herkömmlichen Künstler:innengespräch zu belassen? Sie war ja nicht von vornherein Teil des *Bahala Ka*-Projekts.

LMD Es ist letztlich ein Format zwischen Performance und Lecture Performance geworden. Wenn ich dieses Format nun mit der Malerei vergleiche, sehe ich zwei unterschiedliche Aspekte im Umgang mit Realität: Politischer Aktivismus und Abstrakte Malerei. Die Malerei produziert den Raum für Assoziationen, wobei im Format der Performance konkrete Unterhaltungen wiedergegeben werden. Auch die bereits erwähnte Demonstration wird direkt thematisiert, die anlässlich eines vom philippinischen Präsidenten Rodrigo Dutertes unterschriebenes Anti-Terror Gesetzes stattfand. Es ist ein Gesetz, welches Anfang Juni 2020 im Klima eines bereits hunderte von Opfern zu beklagenden Anti-Drogen-Krieges und der Herausforderungen der Corona-Pandemie verabschiedet wurde. Dieses Gesetz gibt den Behörden das Recht, Personen ohne Haftbefehl festzunehmen und zu kriminalisieren und schafft es, den Terrorismus-Begriff soweit zu dehnen, dass das Recht auf freie Meinungsäußerung gefährdet ist. Das Protokollartige der Performance wird zu einer Art Register eines diasporischen Subjektes in Reaktion auf die Politik des Herkunftslandes. Das Material sind Konversationen und Nachrichten, die mich in einer Art andauerndem Alarmzustand halten. Wie verhalte ich mich zu diesem Strom von Informationen? Nicht erst seit dem ersten Lockdown, seit der Black Lives Matter-Bewegung oder dem sich seit Covid-19 verschärfenden anti-asiatischen Rassismus bin ich in diesem Zustand. Es geht mir um das Erahnen des Ausmaßes imperialer Gewalt, die ich zurück bis zu den vorkolonialen Philippinen nachverfolgen will – transgenerational, von der Schockstarre bis zum Wutausbruch. Dieses Anliegen wollte ich durch die Malerei wirken lassen, als Suggestion einer vorkapitalistischen Imagination.[9] Durch die historische Entwicklung des Tafelbildes, wie es Isabelle Graw in Westeuropa zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert verortet, interessieren mich (auch meine eigenen) Verstrickungen und Kompliz:innenschaft mit einem eurozentrischen Kunstbegriff im Hinblick auf den transnationalen Kontext.

9 Siehe auch Graw, Isabelle, *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*, Zürich: diaphanes, 2017, S. 353.

FMcG Fast beiläufig hat die Lecture Performance dabei einen Titel erhalten, der an sich schon sehr aufschlussreich ist: *Postcolonial Painting*. Deutlich wird daran nicht zuletzt, was eine vermeintlich so beiläufige Frage wie die meinige danach, ob du einen guten Text spezifisch zu postkolonialer Malerei kennst, alles auslösen kann. Ich möchte dir an dieser Stelle zunächst noch einmal dafür danken, dass ich dir überhaupt so eine Frage stellen kann

und dass darüber auch zwischen uns ein „constant flow of investigations“, wie du es mal genannt hast, entstanden ist. Die Frage ergab sich, du hast es im Zuge der Lecture Performance vorgelesen, aus der Vorbereitung zu unserem, hier nun verschriftlichten Gespräch und meiner Auseinandersetzung mit der Frage nach deiner Positionierung als Malerin. Dazu muss ich sagen, dass ich keine Expertin für Malerei bin, dein Ansatz aber einer ist, den ich extrem spannend finde, gerade da er sich nicht in der Malerei als Malerei erschöpft. Vielmehr liegt ihr eine – vergleichbar mit deiner Lecture Performance – letztlich hochkomplexe Bezugsstruktur und fortlaufende Auseinandersetzung mit den von dir genannten Themenfeldern, aber eben auch sehr realen Lebensumständenzu Grunde. Und dennoch bzw. gerade deswegen, und das finde ich so beeindruckend, wirken deine Gemälde nie von Theorie überfrachtet oder von direkten politischen Äußerungen und Stellungnahmen durchzogen, im Gegenteil.

LMD Der Prozess, den deine Frage nach einem Text über postkoloniale Malerei ausgelöst hat, hat mich vor einem Stapel ausgedruckter PDF-Texte und verstaubter Bücher wiederfinden lassen sowie in einem Gespräch zwischen der Kuratorin Lynhan Balatbat-Helbock und mir mit dem Ergebnis, dass wir unsere eigenen Texte schreiben müssen. Dabei kann ich erstmal vor allem aus der Praxis sprechen. Aber womit beginnen? Nach patriarchalen Strukturen suchen und die Bedingungen genauer untersuchen, in die Malerei eingebettet ist? Ich bin vorsichtig damit, mit Begriffen wie „postkolonial“ und „dekolonial“ zu arbeiten. Im Zusammenhang mit der Lecture Performance fand ich es eher interessant, Elemente aus dem Entwicklungsprozess der Ausstellung und der Malereien sichtbar zu machen, die ich sonst herauseditieren würde oder die zu dem gehören würden, was unsichtbar bliebe. Der Text über postkoloniale Malerei wird zur Sichtbarmachung des „ewigen Hintergrundrauschens“ und damit zu einem „Vordergrundrauschen“. Die Performance *Postcolonial Painting* wird zu meinem Textvorschlag, bestehend aus dem Fluss von Emails, Kurznachrichten, Telegram- und anderen Messenger-Chats – als Textur auf meinem Körper.

FMcG Würdest du sagen, dass in diesen Akten des Transfers und des Übersetzens auch das politische Potenzial der Abstraktion liegt?

LMD Ich denke, dass Übersetzung an sich bereits politisch ist, vor allem aus dem diasporische Raum gedacht. Auch im Kontext von *Bahala Ka* als Aushandlungsraum finden Übersetzungsleistungen statt. Wieviel Übersetzungsarbeit muss ich leisten, damit ich verstanden werde? Wie viel Interpretationsarbeit überlasse ich dem:der Betrachter:in? Meine Malerei passiert zwar *neben*[10] dem

10 Siehe auch den Beitrag von Eva Bentcheva in dieser Publikation, S. 46.

„constant flow of investigations“, sie bedingen und inspirieren sich aber gegenseitig. Das Fragmentarische ist die Spur einer historischen Zersplitterung, in der das Erinnern und Vergessen Möglichkeiten sind, sich dem Abwesenden zu nähern. *Bahala Ka* lässt sich als Positionierung im diasporischen Raum verstehen, um von dort aus den Spuren imperialistischer Gewalt *indirekt* entgegenzuwirken.[11] Das politische Potenzial des Abstrakten entsteht somit aus diesem Zusammenhang heraus und weil es Themen nicht direkt für sich beansprucht oder kommodifiziert. Das Abstrakte wird aus dem diasporischen Raum heraus formuliert und verweigert sich der, Repräsentation. Das „ewige Hintergrundrauschen“ mit seinen Gesprächen, dem Informieren, der Recherche und der Community-Arbeit wird zur Notwendigkeit. Organisatorische Arbeit führt zur Sichtbarmachung des diasporischen Raums, das ist politischer Aktivismus und für mich Bedingung und Inspiration für eine dekoloniale Malereipraxis.

11 Zu „speaking nearby“ und indirekter Sprache siehe auch Chen, Nancy N., „‚Speaking Nearby': A conversation with Trinh T. Minh-Ha“, in: *Visual Anthropology Review*, 1 (Frühjahr, 1992), S. 87.

FMcG Wir hatten in unseren Vorgesprächen auch über das problematische Label der „Migrantenkunst“ gesprochen und darüber, wie sich deine früheren Videoarbeiten zu deiner heutigen Malereipraxis verhalten. Die Videos *Cycles of Care* (2011, mit Claudia Liebelt), *Looking Inwards* oder auch *The Model Family Award* (beide 2008) befassen sich noch sehr direkt mit diasporischen Arbeitsverhältnissen ausgehend von den Erfahrungen deiner philippinischen Verwandtschaft und haben eher dokumentarischen Charakter. In deinen Gemälden, wie denjenigen in der Ausstellung *Bahala Ka [What do I know?]*, hat dieses Wissen um diasporische (Arbeits-)Realitäten zwar ebenfalls Eingang gefunden, auch durch den physisch sehr fordernden Malprozess: Du hast zwei Wochen im Turm des Kunstvereins verbracht, um diese Gemälde herzustellen und mit sehr dickem Farbauftrag gearbeitet. Das Ergebnis entzieht sich aber einem Label wie dem der „Migrantenkunst“. Wer möchte, kann in *Diwata I–III* vor allem ein abstraktes Landschaftsgemälde oder eben die schon genannte Referenz auf Google Maps sehen. Bei *mmmmmmm* liegen eher Referenzen auf die abstrakte Malerei von Pierre Soulages nahe oder aber auf minimalistische Ansätze im Sinne von Carl Andres Bodenplatten, auch wenn deine Ästhetik durch die physische Präsenz des Farbauftrags – überhaupt der Verwendung von Malerei als Medium – eine ganz andere ist.

LMD In der vorherigen Ausstellung *Untitled Painting #1–∞*, die im Februar 2020 in Manila zu sehen war, habe ich die *Diwata*-Malereien als kleine Formate ausgestellt. Dabei habe ich in *Bahala Ka [What do I know?]* die Malerei soweit hochskaliert, dass sie die Grenzen meines Körpers auslotete. Wieviel kann mein Körper tragen, greifen, fassen, malen? Wie groß kann dieses Bild in den Räumen des Kehrwiederturms sein? Mit welchen Maßen kann ich umgehen? Diese Auslotung fand ich ziemlich spannend, aber auch körperlich herausfordernd. Interessant finde ich auch Wertfragen der Leinwand, also den Wert der Malerei im Verhältnis zur Arbeitskraft im marxistischen Sinne[12] und Fragen von Klasse, Gender, Care und Reproduktionsarbeit: Wer kümmert sich um das Kind? Es sind Fragen, die in den frühen Videoarbeiten eine Rolle gespielt haben und die bis heute in übersetzter Form in meinen Arbeiten hindurchwirken. In der Recherche zu *Bahala Ka [What do I know?]* ging ich zurück in die Zeit des vorkolonialen Archipelagos. Beispielsweise erzählen die Überlieferungen des *Sugidanon von Tuos*[13] von heiligen Bräuchen, Regeln und wichtigen Gesetzen in der Bukidnon-Community auf der Insel Panay, Philippinen. Sprachlich bedeutet *Bahala* auch Fürsorge und Verantwortung. Außerdem gibt es eine kontinuierliche Verbindung zu *Care* und Erinnerung in einigen Dialekten im philippinischen Archipelago.

12 Siehe auch Graw, 2017, S. 26-27.

13 Siehe hierzu Frederico „Tuohan“ Caballero im Vorwort zu Magos/Ramirez, 2016, S. xxx-xxxi.

FMcG Darin liegt auch eine direkte Verbindungslinie zu den genannten Videoarbeiten. Ich finde es bezeichnend, dass im Zuge des aktuellen politischen Klimas ein neues Interesse an ihnen entstanden ist. Zugleich haben sie eine andere Kontextualisierung erfahren: *Cycles of Care* etwa war in der sich an deine Einzelausstellung anschließende Gruppenausstellung *caring structures* im Kunstverein Hildesheim zu sehen. Wie blickst du heute auf diese Arbeiten?

LMD Wenn ich auf meine frühen Videoarbeiten blicke, gab es einen Punkt, an dem mir die künstlerische Arbeit zu direkt mit meiner eigenen Biografie verknüpft war. In diesem Zusammenhang fällt mir ein kürzlich stattgefundenes Gespräch zwischen Mark Terkessidis und Hito Steyerl ein, in dem sie zwischen den Migrationserfahrungen erster und zweiter Generation in Deutschland differenzieren.[14] Als Terkessidis davon sprach, dass die erste Generation noch als „Ausländer“ bezeichnet wurden, erinnerte mich das an meine eigene Erfahrung hinsichtlich meines Aufenthaltstatus und dessen Fragilität bis zum Besitz eines deutschen Passes. Es war ein Aufwachsen mit der Folge, dass ich die eigene Muttersprache verlernt habe, eine Erfahrung, die ich mit vielen anderen Menschen mit ähnlicher Geschichte teile. Ein Videoprojekt nannte ich damals *Relearning my mother tongue* (2006). Ich habe davon ein unfertiges Video und 12 Stunden uneditiertes Material. Später entschied ich mich, mit der Unsichtbarkeit als Modus zu arbeiten, indem ich das unfertige Video und die Mini-DV-Kassetten selbst als Archiv zeigte. Mich beschäftigen Themen wie Erinnerung, Archive im Verhältnis zum Körper, auch im intergenerationalen Sinn. Gleichzeitig kristallisierte sich damals der Drang nach einer eigenständigen Malereipraxis und damit eine Überprüfung dessen, wie mir Kunst gelehrt wurde und wie Kunstgeschichte

14 Steyerl, Hito im Gespräch mit Terkessidis, Mark, „Cancel Culture: Identitäre Bewegung 2.0?“ https://www.paranoia-tv.com/de/program/content/377-hito-steyerl-im-gesprch-mit-mark-terkessidis-cancel-culture-identitre-bewegung. Abgerufen am 26. April 2021.

geschrieben wird. Gerade durch meine Situiertheit habe ich mich durch gestisches „Mark-Making“ mit Themen von Subjektivität, Authentizität oder Kritikalität beschäftigt und mich in einer Phase des „Bad Paintings“ mit Zuschreibungen, Labels und Klischees auseinandergesetzt, besonders wenn meinen Gemälden etwas „Exotisches“ oder „Dschungelhaftes“ zugeschrieben wird. Die der Malerei oft affizierte Kritikalität hat für mich einen kalibrierenden Effekt, der mich von all diesen Fragen und Themen distanzieren lässt. Der Dialog mit der Malerei hat etwas Widerständiges. Wenn es nur um Farbe und Leinwand geht, findet eine Überprüfung statt – *What do I know?* – die selbst die Kritikalität in Frage stellt. Ob abstrakt, figurativ in der Malerei, in Sprache oder im Film, ich verstehe diese als Technologien des Erinnerns, die mit changierenden Schärferelationen von Nähe und Distanz Wirklichkeiten produzieren. Das Hintergrundrauschen ist das Sich-Einlassen auf einen Erinnerungsprozess, um die Erfahrung des kolonialisierten Körpers in ihrer Komplexität zu begreifen und als Wirklichkeit zu konstituieren.

DIWA = DISTANCE

BACKGROUND NOISE

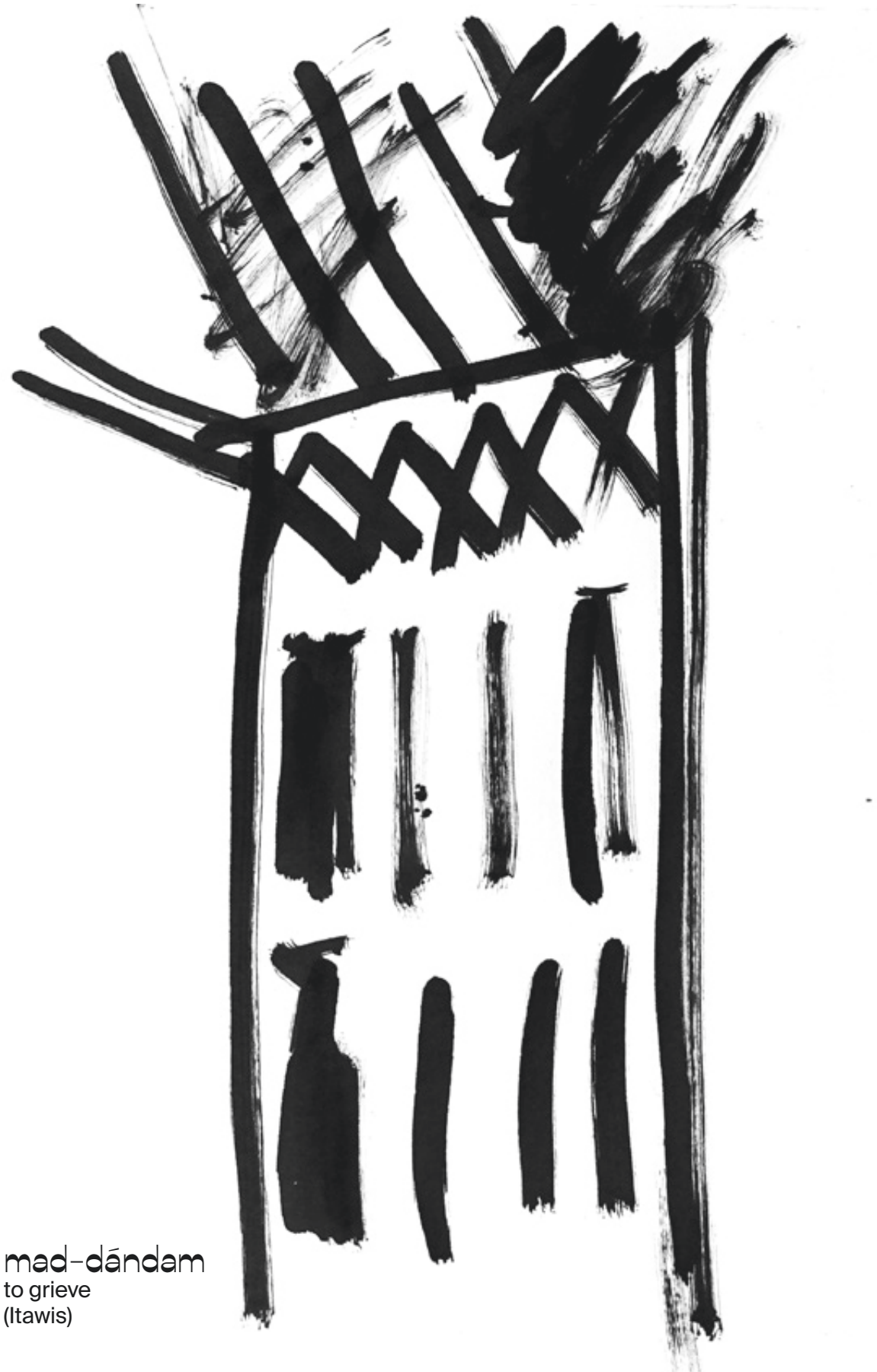
or:
What is
Postcolonial
Painting
Actually?

A conversation
between Lizza May
David (LMD) &
Fiona McGovern
(FMcG)

On the 30th July 2020, a lecture performance by Lizza May David took place on the wooden platform in front of the Kunstverein Hildesheim as a part of the exhibition *Bahala Ka [What do I know?]*. During which, the artist recited emails, short messages and, Telegram and Messenger chats, which she had written and received over the course of a day, and that were now printed on individual sheets of A4 paper. She then attached each message onto her body with a piece of tape, so that her body gradually became covered with the printed notes. The last message pertained to a spontaneously organised protest in front of the Philippine Embassy in Berlin. The protest had been directed against the Anti-Terror Law, signed by the Philippine president, Rodrigo Duterte, which severely restricted freedom of expression. While reading this out loud, Lizza May David painted the words "Solidarity Against Silencing"[1] in black ink on a piece of stretched-out, primed canvas on the floor in front of her. The lecture performance concluded with the artist lifting the canvas—now transformed into a protest poster—off the floor, ascending the staircase of the Kunstverein and vanishing through the entrance. After a short break, Lizza May David and Fiona McGovern carried out a conversation in which they outlined connections between the lecture performance and the exhibition, while situating them within the wider context of Lizza May David's artistic practice. This dialogue is continued here in the written form.

1 See https://www.facebook.com/SolidarityAgainstSilencing/. Accessed 8 September 2021.

FMcG Lizza, your lecture performance gave a rather unfiltered glimpse into your everyday life, both as an artist and as a private person. "It's just a day," were the words you used when we were discussing it before. I think this showed very clearly how, for you, daily conversations, readings, research, and debates about art, your own identity and identity politics in the broader sense go hand-in-hand with concrete political engagement. It also became evident what role the internet and social media play here—as communication and research tools, as well as providers of information and platforms that establish and maintain connections with different communities, and with members of the Philippine diaspora. In this respect, this lecture performance also makes visible an aspect which was fundamental to the exhibition *Bahala Ka [What do I know?]* at the Kunstverein Hildesheim, which at first glance was not clearly noticeable. Namely, the lecture performance showed behind-the-scenes processes, which served as a sort of eternal background noise. At times, this comes more to the foreground and at other times less, depending on which socio-political and personal developments are currently taking place. What do you think, would you agree?



mad-dándam
to grieve
(Itawis)

LMD Yes, there are several processes that are not visible in the exhibition. There are also narratives which are told "in passing." The first clues already appear on the invitation card and the poster, which were reproduced from an entry in the book *Numbers and Units in Old Tagalog*.[2] This is about the different understandings of the Filipino word *Bahala*: 1. one hundred million; 2. a hundred thousand; 3. monetary currencies depending on region; 4. weight, cost, maintenance and responsibility, or; 5. *Bahala na*, which means more or less "come what may." The next reference to the "background noise" you mentioned is a Filipino bamboo instrument placed next to the invitation cards at the entrance. I still have this instrument known as *Balingbing* from the performance *Udlot Udlot* by the Philippine composer, José Maceda, which was restaged in Berlin in 2018.[3] With the help of the *Balingbing*, I sensitised myself to the sound in the tower of the Kunstverein, known as the "Kehrwiederturm," and experienced the rhythm of the space. The sound mobilised me into action, and thus I came up with the theme of air and politicised speech, which created a connection to the performance. Furthermore, a small reference library, which included an illustration of the Kehrwiederturm on the mezzanine level, invited visitors to linger around. A drawing nearby illustrated the tower's air currents, which helped me process while I was preparing for the exhibition. The reference library further encompassed dictionaries, epic oral traditions and scholarly texts about the precolonial Philippines. The windows on the two upper floors allowed a flow of air to enter, which helped the oil paintings on display to dry. Likewise, the titles of the paintings, *mmmmmmm* and *Diwata I–III*, give further clues: *mmmmmmm* makes a concrete reference to sections of the *Sugidanon*, an epic chant of the *Panay Bukidnon*, an indigenous community from the Visayan island group in the Philippines. The "mmmmmmm" mark the breaks between the chants sung each night. They create space for a pause. Following each hum, the chanters continue singing: "Nadi gani gadulog, Dutu gainmudungan." Translated from the archaic Binukidnon, this means "where we paused, we shall begin."[4] The title *Diwata* relates to a part of Philippine mythology, which is described as an "ephemeral entity," or transient spirit.[5] *Diwata* is also the name of one of the micro satellites from the PHL-Microsat Research Program in the Philippines.[6] The satellite view from above—or the associative motif of painting, brings to mind the landscaping shots of Google Maps. This indirectly points to the political aspects of surveillance and war technology. What interests me is how notions of display and perspective—especially what Donna Haraway calls a "god trick of seeing everything from nowhere"[7]—are being discussed in contemporary painting discourse. With this, I propose painting as an expansion of Haraway's concept, "situated knowledges,"[8] in the sense that it is grounded in embodied experience as a way of generating knowledge.

2 Potet, Jean-Paul G. *Numbers and Units in Old Tagalog*. Morrisville: Lulu Press, 2016: 130–131.

3 The instrument *Balingbing* was given to the performers by the co-curator Dayang Yraola and the enactment took place in 2018 in the Berlin-based project room Archive Books, in collaboration with SAVVY Contemporary. https://www.deutschlandfunkkultur.de/reihe-untraining-the-ear-what-has-all-this-got-to-do-with.3685.de.html?dram:article_id=427724. Accessed 26 April 2021.

4 Magos, Alicia P. and Ramirez, Anna Razel Limoso. *Kalampay, Sugidanon (Epics) of Panay*, Book 5, Quezon City: UP Press, Diliman, 2016: 37.

5 The approximate translation is "...an ephemeral entity, a thing of the air", in: Dimacali, Timothy James. *From the Sea to the Stars: The forgotten journeys of the Philippines' ancient explorers,* thesis, Massachusetts Institute of Technology, 2018: 4.

6 See https://phl-microsat.upd.edu.ph. Accessed 26 April 2021.

7 Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies* 14, 3 (Autumn, 1988): 581.

8 See ibid.: 590.

FMcG Before we talk about other aspects of the exhibition, one more question about your lecture performance: what drove you to choose this format rather than approach it as a more conventional artist talk? It was not originally foreseen as part of the *Bahala Ka* project.

LMD It ultimately became a format between performance and a lecture performance. If I now compare this format to painting, I see two different gestural approaches in dealing with reality: political activism and abstract painting. Painting produces a space for interpretation, whereas performance addresses the viewer directly. The previously mentioned demonstration, which took place on the occasion of the Anti-Terror Law signed by the Philippine president, Rodrigo Duterte, is also directly addressed in the performance. It is a law which was passed in the beginning of June 2020 amidst a climate of suffering from the "War on Drugs" and the Corona pandemic. This law gives the authorities the right to detain and charge people without a warrant of arrest, and manages to stretch the term "terrorism" to such an extent that the right to freedom of expression is threatened. In light of this, the protocol-like nature of the performance serves as a kind of artistic register of reactions to the politics of the "country of origin." The materials behind the work are the very conversations and news reports which keep me in a state of constant alert. How do I react to this flood of information? I have been in this state not only since the first lockdown but also since the Black Lives Matter movement as well as the anti-Asian racism, which intensified during Covid-19. What I am concerned with here is fore-shadowing the scale of imperial violence, which I would like to trace back to the precolonial Philippines—trans-generationally, from a state of paralysis to the eruption of rage. I wanted to express this concern through painting, which, for me, acts as a "suggestion" of a pre-capitalistic imagination.[9] Through the lens of the historic development of panel painting, which Isabelle Graw located in Western Europe between the 15th and 18th centuries, I was interested in entanglements and complicity (including my own) with the Eurocentric concept of art in light of a transnational context.

9 See Graw, Isabelle. In: *Die Liebe zur Malerei. Genealogie einer Sonderstellung*. Zurich: diaphanes, 2017: 353.

FMcG Almost incidentally, the lecture performance was given a title, which in itself was very revealing: *Postcolonial Painting*. If nothing else, it made clear what can be triggered by an allegedly simple question such as mine on whether you know any good texts, specifically on postcolonial painting. I am grateful that I can even ask you this question and would like to thank you again for this "constant flow of investigations," as you once called it, that has developed between the two of us. The question arose, and you read it out in the lecture performance, in preparation to this conversation and my inquiry into your positioning as a painter.

I must admit that I am not an expert on painting; nevertheless, I find your position extremely interesting precisely because it is not limited to painting as painting. What is at the core here—as you expounded in your lecture performance—is ultimately a complex structure of references and a continuing engagement with the themes you mentioned. Yet, there is also a consideration of circumstances very much grounded in real life. Or perhaps even precisely because of this, I find it so impressive that your paintings never seem overloaded with theory or permeated with direct political expressions and statements; on the contrary.

LMD The process triggered by your question about a text on postcolonial painting led me to find myself in front of a pile of printed PDF texts and dusty books, as well as in my conversations with curator Lynhan Balabat-Helbock, during which we drew the conclusion that we needed to write our own texts. In my case, I can speak mainly from practical experience. But where to begin? Should we search within the patriarchal structures and explore the specific conditions within which painting is embedded? I am cautious about working with terms such as "postcolonial" and "decolonial." In connection with the lecture performance, I found it rather interesting to visualise elements from the development of the exhibition and paintings, which would have otherwise been edited out by me or remained invisible. The text on postcolonial painting thus becomes a visualisation of the "eternal background noise," instead making them "foreground noise." The performance, *Postcolonial Painting*, imprints my textual proposal—comprised of a flow of emails, short messages, Telegram and Messenger chats—as "texture" on my body.

FMcG Would you say that the political potential of abstraction also lies within these acts of transfer and translation?

LMD I think that translation in itself is already political, especially if considered from a diasporic position. Likewise, translations also take place in the context of *Bahala Ka* as a space of negotiation. How much translation work do I need to undertake in order to be understood? How much room for interpretation do I grant the viewer? My painting takes place alongside the "constant flow of investigations"; the two inform and mutually inspire each other.[10] In doing so, there comes to be a fragmentary element in this project which traces a historical splintering; here, remembrance and forgetting are seen as possibilities to approach the absent. *Bahala Ka [What do I know?]* may in this context also be understood as a positioning within a diasporic space from which to indirectly counteract the remnants of imperial violence.[11] The political potential of abstraction thus arises from this context precisely because it does not directly address or commodify these themes. The abstract, formulated out of

10 See contribution by Eva Bentcheva in this publication: 46.

11 For more on "speaking nearby" and indirect speech, see Chen, Nancy N. "'Speaking Nearby': A conversation with Trinh T. Minh-Ha." In: *Visual Anthropology Review*, 1 (Spring, 1992): 87.

dumdóm
the act of
remembering the past;
reminiscence; memory
(Waray-Waray)

this diasporic space, refuses to be represented. The "eternal background noise" with all its conversations, information, research and community work becomes a necessity. Organisational work is central to visualising the diasporic space. *That* is political activism, and for me: a condition and inspiration for my decolonial painting practice.

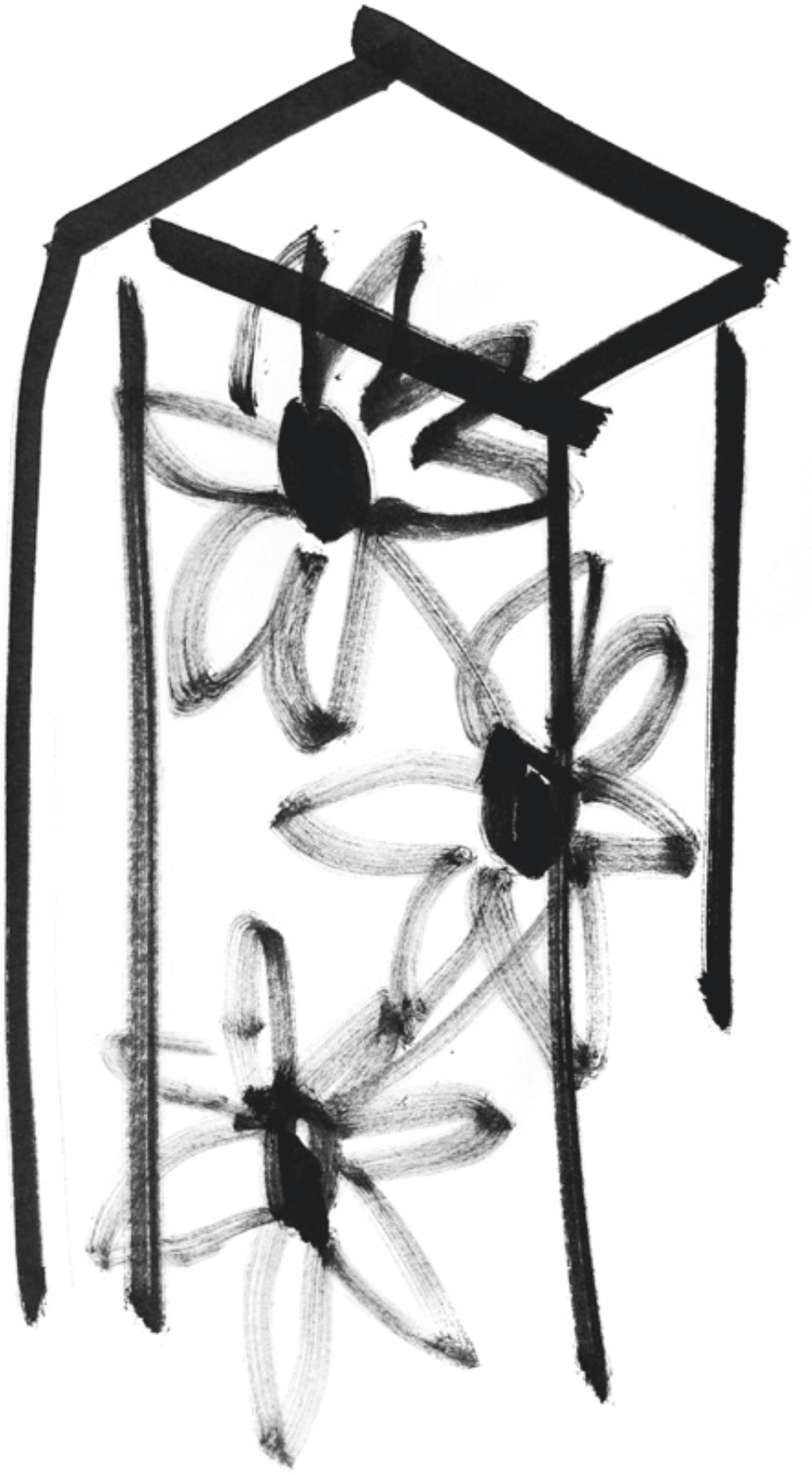
FMcG In our conversation preceding the event, we also spoke about the problematic label of "migrant art" and, moreover, how your earlier video works relate to your present-day painting practice. The videos *Cycles of Care* (2011, with Claudia Liebelt), *Looking Inwards* or *The Model Family Award* (both 2008) still concern themselves very directly with diasporic working conditions based on the experiences of your Philippine relatives and are much more documentary in character. The knowledge of diasporic labour realities also finds form in your paintings such as those shown in *Bahala Ka [What do I know?]*. This additionally surfaced through the very physically challenging process of painting: you spent two weeks in the tower of the Kunstverein in order to produce the paintings and worked with very thick layers of paint. The result, however, evades the label of "migrant art." If one wishes, they can see an abstract landscape painting or even the previously mentioned references to Google Maps in *Diwata I–III*. In *mmmmmmm*, references to the abstract painting of Pierre Soulages are rather more closely connected to minimalist approaches such as those of Carl Andre's floor works. Nevertheless, your work is completely different by virtue of the physicality of layering the paint and in the very use of painting as a medium.

LMD I previously exhibited the *Diwata* paintings in a small format as part of an earlier exhibition, *Untitled Painting #1–∞*, shown in February 2020 in Manila. In *Bahala Ka [What do I know?]*, I scaled up the painting to such an extent that it explored the limits of my body. How much can my body carry, grasp, touch, paint? How large could this picture be within the rooms of the Kehrwiederturm? What dimensions could I work with? I found this experimentation quite exciting, but also physically challenging. I also find questions around the value of the canvas interesting, that is to say the worth of the painting in relation to the labour that goes into it, in the Marxist sense,[12] as well as questions of class, gender, care and reproductive work: who takes care of the child? These questions played a role in my previous video works and permeate my present works in translated forms. In the research for *Bahala Ka [What do I know?]*, I went back in time to the precolonial archipelago. For instance, in the *Sugidanon*, the *Tuos* tell the sacred customs, rules and important laws in the Bukidnon community on the island of Panay in the Philippines.[13] In spoken language, *Bahala* also means care and responsibility. Likewise, there is a continuous link to care and remembrance in some dialects in the Philippine archipelago.

12 See Graw, 2017: 26-27.

13 See Caballero, Frederico "Tuohan" in the foreword for Magos/Ramirez, 2016: xxx-xxxi.

sa gi-rumdóm
in memoriam, in memory of
(Bikol)



FMcG Therein lies a direct line connecting to the video works I mentioned. I find it significant that a new interest in them has arisen in the course of current political events. Concurrently, they have experienced a different contextualisation: *Cycles of Care*, for instance, was shown in the group exhibition *caring structures* at the Kunstverein Hildesheim, which followed your solo exhibition in 2020. How do you look at these works today?

LMD When I look at my earlier video works, there was a point when I felt my artistic works were too directly connected to my own biography. In this context, I remember a recent conversation between Mark Terkessidis and Hito Steyerl in which they differentiate between first and second generation migrant experiences in Germany.[14] When Terkessidis spoke of the first generation still being referred to as “foreigners”, it reminded me of my own experience with my residence status and its fragility until I had a German passport. The consequence was growing up and forgetting my mother tongue, an experience that I share with many other people with similar histories. At the time, I named one video project *Relearning my mother tongue* (2006-), of which I still have the unfinished video as well as 12 hours of unedited material. I later decided to work with invisibility as a mode by showing the incomplete video itself and the accompanying mini DV cassettes as an archive. I was concerned with themes such as memory and archives in relation to the body in an intergenerational sense. At the same time, the urge for an independent painting practice crystallised itself and, along with it, a desire to review how I was taught art and how art history is written. Precisely because of my situatedness, I have dealt with the themes of subjectivity, authenticity or criticality through gestural “mark-making”. In an earlier phase of creating “Bad Painting”, I also dealt with labels and clichés, especially when terms such as “exotic” or “jungle-like” were attributed to my paintings. Criticality, often attributed to this form of painting, has a calibrating effect for me; it allows me to distance myself from all these questions and themes. The dialogue with painting itself has something resistive. If it is only about paint and canvas, there is a sense of self-assessment—*What do I know?*—even questioning criticality itself. Whether we are dealing with abstraction or figuration in painting, language or film, I understand these all as technologies of memory. They produce realities with changing degrees of sharpness in relation to closeness and distance. Through this, the “background noise” becomes involved in a process of remembrance in order to understand the experience of the colonised body in its complexity, as well as to constitute this as reality.

14 Steyerl, Hito and Terkessidis, Mark. “Cancel Culture: Identitäre Bewegung 2.0?”, https://www.paranoia-tv.com/de/program/content/377-hito-steyerl-im-gesprch-mit-mark-terkessidis-cancel-culture-identitre-bewegung. Accessed 26 April 2021.

“Depositioning” Documentary
The Video Works of Lizza May David

Eva Bentcheva

“This is the main door of the house.” Thus begins a video by Lizza May David’s aunt, Nerissa “Nerry” Hernandez, of her employer’s apartment in Hong Kong. Having worked there as a domestic helper since 2002, Nerry was visited in 2005 by her niece. During this trip, David asked to see her place of work in person as part of the research for a planned film. To protect her employer’s privacy and her own employment, Nerry denied the request and instead decided to personally record an unauthorised “behind-the-scenes” tour of the apartment ahead of planned renovations using a camcorder. Six months after returning from Hong Kong to Berlin, David unexpectedly received this video cassette accompanied by a hand-written letter from Nerry.

Nerry’s video offers a “portal” into her life as a migrant domestic worker. On the one hand, it echoes Arjun Appadurai’s notion of the “migrant archive”:[1] a body of images and footage exchanged between migrants and their families as a way of maintaining ties during their separation whilst abroad. In this sense, it is a gesture of kinship, love and trust. On the other hand, it is also a reflection of the surrounding discussions on the (self)construction of Overseas Filipino Workers (OFWs). While this topic has recently been popularised through artworks and documentaries on OFWs’ uploading of clips and images onto social media sites,[2] Nerry’s footage exists as an analogue predecessor. It is an early hybrid between documentary, subjective narrative and self-portrait. As such, it calls for more nuanced forms of filmmaking in order to convey the complexities of a labour hidden from public view, or what Trinh T. Minh-ha outlines in her essay, “Documentary Is/Not a Name” (1990), as a strategy of “depositioning”[3] documentary.

“There is no such thing as documentary,”[4] Trinh states emphatically, later elaborating, “if life’s paradoxes and complexities are not to be suppressed, the question of degree and nuance is incessantly crucial.”[5] Highlighting the early roots of documentary filmmaking in artistic practice (rather than journalism or ethnographic research), Trinh’s essay is an appeal for critical self-reflection “to challenge representation itself.”[6] This task was taken up by Lizza May David in a series of video works produced be-

1 Appadurai, Arjun. “Archive and Aspiration.” In: Brouwer, Joke and Mulder, Arjen (Ed.). *Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam: V2 Publishing/NAI Publishers, 2003: 23.
2 Self-documentation of OFWs has come to be thematised in a number of artworks and documentaries notably including Stephanie Comilang’s experimental video *Lumapit Sa Akin, Paraiso [Come to Me, Paradise]* (2016), Baby Ruth Villarama’s documentary *Sunday Beauty Queen* (2016) and Vanessa Scully’s *Maid in Mayfair* (2018).
3 Trinh, Minh-ha T. “Documentary Is/Not a Name.” In: *October*, 52 (Spring, 1990): 96.
4 Ibid.: 77.
5 Ibid.: 89.
6 Ibid.: 95.

„Depositionierung“ des Dokumentarfilms[1]: Die Videoarbeiten von Lizza May David

Eva Bentcheva

„Das ist der Haupteingang des Hauses.“ So beginnt ein Video von Lizza May Davids Tante Nerissa „Nerry“ Hernandez von der Wohnung ihres Arbeitgebers in Hongkong. Nachdem sie dort seit 2002 als Haushälterin gearbeitet hatte, besuchte ihre Nichte sie im Jahr 2005. Im Zuge ihrer Recherche für einen geplanten Film bat David auf dieser Reise ihre Tante, auch ihren Arbeitsort sehen zu können. Nerry aber lehnte ihre Bitte ab, um die Privatsphäre ihres Arbeitgebers sowie ihre eigene Anstellung zu schützen. Stattdessen beschloss sie vor einer angekündigten Renovierung, eine ungenehmigte Tour „hinter den Kulissen“ mit einer Videokamera selbst zu filmen. Sechs Monate nach ihrer Rückkehr von Hongkong nach Berlin erhielt David unerwartet diese Videokassette zusammen mit einem handgeschriebenen Brief von Nerry. Das Video eröffnet ein „Portal“ in Nerrys Leben als migrantische Hausangestellte. Einerseits erinnert es an Arjun Appadurais Idee eines „migrant archive“, eines Migrationsarchivs[2]: eine Sammlung an Bildern und Filmmaterial, die sich Migrant:innen und ihre Familien schickten, um ihre Verbindung während ihrer Trennung aufrechtzuerhalten. In diesem Sinne ist es eine Geste der Verwandtschaft, der Liebe und des Vertrauens. Andererseits ist es auch eine Reflexion der breiteren Diskussionen über die (Selbst-)Konstruktion der Overseas Filipino Workers (OFWs), der philippinischen Arbeitnehmer:innen im Ausland. Während dieses Thema in letzter Zeit durch künstlerische Arbeiten und Dokumentarfilme bekannt gemacht wurde, die OFWs als Videoclips und Bilder auf Social Media Plattformen teilten,[3] bleibt Nerrys Filmmaterial analoger Vorgänger. Es ist ein vorzeitiger Hybrid zwischen Dokumentation, subjektiver Erzählung und Selbstdarstellung. Als solches erfordert es differenziertere Formen des Filmemachens, um die Komplexität einer der Öffentlichkeit verborgenen Arbeit zu vermitteln, oder was Trinh T. Minh-ha in ihrem Essay „Documentary Is/Not a Name“ (1990) als eine Strategie der „Depositionierung“[4] des Dokumentarfilms beschreibt.

„So etwas wie Dokumentarfilm gibt es nicht“,[5] erklärt Trinh nachdrücklich, um später auszuführen „wenn die Paradoxien und Komplexitäten des Lebens nicht unterdrückt werden sollen, ist stets die Frage nach dem Grad und der Nuance von entscheidender Bedeutung.“[6] Indem sie die frühen Ursprünge des dokumentarischen Filmemachens in der künstlerischen Praxis (und nicht im Journalismus oder in der ethnografischen Forschung) hervorhebt, ist Trinhs

1 Anm. d. Übersetzerin: Bezugnehmend auf den von Trinh T. Minh-ha verwendeten Begriff „depositioning“ wird in dieser Übersetzung „Depositionierung“/„depositionieren“ synonym und in Anführungszeichen verwendet.
2 Appadurai, Arjun, „Archive and Aspiration“, in: Brouwer, Joke und Mulder, Arjen (Hg.), *Information Is Alive: Art and Theory on Archiving and Retrieving Data*, Rotterdam: V2 Publishing/NAI Publishers, 2003, S. 23.
3 Die Selbstdokumentation von OFWs wurde in einer Reihe von künstlerischen Arbeiten und Dokumentarfilmen thematisiert, darunter Stephanie Comilangs experimentelles Video *Lumapit Sa Akin, Paraiso* [Come to Me, Paradise] (2016), Baby Ruth Villaramas Dokumentarfilm *Sunday Beauty Queen* (2016) und Vanessa Scullys *Maid in Mayfair* (2018).
4 Trinh, Minh-ha T.: „Documentary Is/Not a Name“, in: *October*, 52 (Frühjahr, 1990), S. 96.
5 Ebd., S. 77.
6 Ebd., S. 89.

tween 2006 and 2011.[7] Going beyond discussions of gender and labour rights, these focus on diasporic identities and memories, as well as representations and (self)constructions of Filipina domestic and care workers. Three works in particular–*Two Years More* (2006), *Looking Inwards* (2008) and *The Model Family Award* (2008)–resonate with Trinh's decolonial criticality.

Combining documentary filmmaking with narrative and visual fragmentation, David's films seek to decentralise any single source of authority. They do so in order to probe into OFW identities not as fixed, but as polyvocal, temporal and continually "translating" between lived realities and state/cultural fictions. These early experiments with "depositioning" documentary furthermore hold an important relationship to David's later works. A deeper look reveals the germinal roots of David's ongoing search for artistic forms, which challenge dominant systems of representation, authority and epistemology.

7 David's series of films comprises *Two Years More* (2006), *Looking Inward* (2008), *The Model Family Award* (2008), *Mapagsangunni Street* (2008) and the collaborative film with Claudia Liebelt, *Cycles of Care* (2011).

Two Years More 2006

"Depositioning" first appears in *Two Years More*. Filmed during David's aforementioned visit to Hong Kong and the Philippines in 2005, this work charts Nerry's life in Hong Kong and her return to the Philippines after the completion of a three-year contract. Presented through the perspective of the artist-as-observer, Nerry is seen commuting through Hong Kong, going to church and socialising with fellow domestic workers on Sundays. The film subsequently documents her arrival in Manila, where she presents her family with gifts before going to visit her investment properties. Finally, she is seen reuniting with her husband and sons in the village of Ogod.

Looking beyond the biographical narrative of Nerry, the film deploys fragmented sequencing, as well as multiple voices and languages. Footage filmed by David in Hong Kong and the Philippines is interspersed with excerpts from Nerry's home movie (seen here as a "film within a film"). While the artist lends the main narrative voice of the film (notably speaking in German), her account is interlaced with other exchanges. Commentators include Nerry and other family members, as well as interviews with workers' rights activists and even David's own mother, who "frame" Nerry within broader discussions. These include employment in the Philippines, political scandals around then president, Gloria Macapagal Arroyo and the socio-economic conditions of migrants in HongKong.

Essay ein Aufruf zur kritischen Selbstreflektion „um die Repräsentation selbst infrage zu stellen."[7] Diese Aufgabe wurde von Lizza May David in einer Reihe von Videoarbeiten aufgegriffen, die zwischen 2006 und 2011 entstanden.[8] Sie geht über die Diskussionen um Gender- und Arbeitsrechte hinaus und konzentrieren sich auf diasporische Identitäten und Erinnerungen sowie Repräsentationen und (Selbst-)Konstruktionen von philippinischen Haushälterinnen und Pflegekräften. Insbesondere drei Arbeiten – *Two Years More* (2006), *Looking Inwards* (2008) und *The Model Family Award* (2008) – lassen Trinhs kritische dekoloniale Analyse durchscheinen.

Durch die Verbindung von dokumentarischem Filmemachen mit narrativer und visueller Fragmentierung möchten die Filme jede einzelne Quelle der Autorität dezentralisieren. Sie tun dies, um die Identitäten der OFWs nicht als feststehende, sondern als vielstimmige, zeitlich begrenzte und kontinuierliche „Übersetzung" zwischen Lebensrealitäten und staatlichen/kulturellen Fiktionen zu untersuchen. Diese frühen Experimente der „Depositionierung" des Dokumentarfilms weisen darüber hinaus wichtige Bezüge zu Davids späteren Arbeiten auf. Ein tieferer Blick offenbart die Keimzellen von Davids fortlaufender Suche nach künstlerischen Ausdrucksweisen, die dominante Systeme der Repräsentation, Autorität und Erkenntnistheorie hinterfragen.

7 Ebd., S. 95.
8 Davids Filmreihe umfasst *Two Years More* (2006), *Looking Inward* (2008), *The Model Family Award* (2008), *Mapagsangunni Street* (2008) und den gemeinsamen Film mit Claudia Liebelt *Cycles of Care* (2011).

Two Years More 2006

„Depositionierung" erscheint erstmals in *Two Years More* . Gedreht während Davids bereits erwähntem Besuch in Hongkong und auf den Philippinen im Jahr 2005, zeichnet diese Arbeit Nerrys Leben in Hongkong und ihre Rückkehr auf die Philippinen nach der Ableistung eines dreijährigen Vertrags nach. Aus der Perspektive der Künstlerin als Beobachterin präsentiert, sieht man Nerry, wie sie durch Hongkong fährt, zur Kirche geht und sich sonntags mit anderen Hausangestellten trifft. Anschließend dokumentiert der Film ihre Ankunft in Manila, wo sie ihrer Familie Geschenke überreicht, bevor sie ihre Investitionsimmobilien besucht. Am Ende sieht man ihre Wiedervereinigung mit ihrem Ehemann und ihren Söhnen in dem Dorf Ogod.

Über die biografische Erzählung Nerrys hinaus setzt der Film eine fragmentierte Sequenzierung sowie verschiedene Stimmen und Sprachen ein. Das Filmmaterial, das David in Hongkong und auf den Philippinen gedreht hat, wird mit Ausschnitten aus Nerrys Video durchsetzt (hier als „Film im Film" zu sehen). Während die Künstlerin dem Film die Haupterzählstimme verleiht (sie spricht vor allem auf Deutsch) ist ihr Bericht mit anderen Beiträgen verwoben. Unter den Kommentator:innen sind Nerry

This polyvocal and layered sequencing of voices, places and temporalities serves two important functions: firstly, it captures a desire on the part of the artist to challenge documentary as neutral, scientific and authorial. It does so by visualising how "diverse subjectivities become entangled with one another."[8] Secondly, it also carves out–and fractures–the figure of Nerry. She does not appear only as a disempowered domestic helper within an invisible labour of "reproduction", as OFWs have often been depicted in international media and sociological research.[9] Rather, she emerges in the Philippine context as a devoted mother and daughter, as well as a matriarchal figure, investor and successful "global" entrepreneur. All the while, she is presented striving to uphold the semblance of a heteronormative family structure.

These multiple, at times conflicting, identities (reinforced through the film's fragmented form and register) mirror an understanding of diasporic identity not as fixed but rather as a state of perpetual fluctuation, change and "becoming."[10] Returning to Trinh's caution against equating documentary with a singular truth, however, David has noted that the making of *Two Years More* marked a realisation in her work.[11] Namely, that the well-known documentary mode (the recording of conversations, observation of everyday contexts, settings, etc.) can never fully "translate" the experiences of an Other.

8 Lizza May David cited in Bentcheva, Eva, and David, Lizza May . "From L to E: Working with Archival Contingencies." In: *Ctrl +P*, 19 (December, 2019): 27.

9 The term 'reproduction' is borrowed from feminist scholar Silvia Federici, who uses it to describe the labour conducted by women in their care for children and the elderly, as well as household work, which often remains under-acknowledged, unpaid or precarious. See Federici, Silvia. "Women, Reproduction and the Construction of Commons." In: *E-Flux* (April 2015). https://www.artandeducation.net/classroom/video/66075/silvia-federici-women-reproduction-and-the-construction-of-commons. Accessed 10 February 2021.

10 Diaspora scholar Khachig Tölölyan has described diasporas as being in a state of perpetual "becoming", arguing for the need to recognise the temporal nature of migration and identity. See Tölölyan, Khachig. "The Contemporary Discourse of Diaspora Studies." In: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, 3 (2007): 649-50.

11 Oona Lochner has described the boundaries between selfhood and otherness in David's works, noting "Lizza not only reflects on how the perceptions of self and others interact in forming identity. She also raises the question of who, in fact, has the power to decide what is to be seen and what remains untold, and how regimes of knowledge production correlate with economic power relations in the globalized world." Lochner, Oona. "Holding the Blanks in Place– Knowledge and its Loss in the Works of Lizza May David." In: Lizza May David, Graduate School for the Arts and University of the Arts Berlin (Ed.), *the canvas and the monkey,* Bielefeld/Berlin: Kerber, 2016: 78.

12 See Balsom, Erica. "'There is No Such Things as Documentary': An Interview with Trinh T. Minh-ha." *Frieze*, November 2018. https://www.frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha. Accessed 18. Oktober 2021.

Looking Inwards 2008

In an attempt to further develop strategies of "depositioning", David's subsequent videos relinquish the artist's authorial voice altogether. In its place, they embrace what Trinh terms an act of "talking nearby", rather than "talking about."[12] Following the completion of *Two Years More*, David revisited Nerry's original footage, converting it into an independent video, titled *Looking Inwards.* Administering minor edits (such as blanking out the faces of the Hong Kong family when they appear in photographs), David's rendition emphasises the role of self-documentation and self-representation. Unlike *Two Years More*, the voices of David and other "commentators" are altogether absent. Instead, Nerry takes on the role of tour-guide and documentary filmmaker.

Filming in secret, she choreographs an unauthorised tour. She moves from one room to the next using a handheld camera, narrating details of the middle-class apartment's layout whilst offering close-up glimpses into prized possessions and functional

9 Lizza May David zitiert in Bentcheva, Eva und David, Lizza May, „From L to E: Working with Archival Contingencies", in: *Ctrl+P*, 19 (Dezember, 2019), S. 27.

10 Der Begriff „Reproduktion" ist der feministischen Wissenschaftlerin Silvia Federici entlehnt, die damit die Arbeit von Frauen in der Kinderbetreuung, Altenpflege und im Haushalt beschreibt, die oft unterschätzt, unbezahlt oder prekär bleibt. Siehe Federici, Silvia, „Women, Reproduction and the Construction of Commons", in: *E-Flux* (April 2015). https://www.artandeducation.net/classroom/video/66075/silvia-federici-women-reproduction-and-the-construction-of-commons. Abgerufen am 10. Februar 2021.

11 Der Diasporaforscher Khachig Tölölyan hat Diasporas als einen Zustand des ewigen „Werdens" beschrieben und die Notwendigkeit dargelegt, die zeitliche Natur von Migration und Identität anzuerkennen. Siehe Tölölyan, Khachig, „The Contemporary Discourse of Diaspora Studies", in: *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 27, 3 (2007), S. 649–50.

12 Oona Lochner hat die Grenzen zwischen Selbst- und Anderssein in Davids Arbeiten beschrieben und merkt an: „Lizza reflektiert nicht nur, wie die Wahrnehmungen des Selbst und von Anderen bei der Identitätsbildung zusammenwirken. Sie wirft auch die Frage auf, wer tatsächlich die Macht hat, zu entscheiden, was gesehen wird und was unerzählt bleibt und wie Ordnungen der Wissensproduktion mit wirtschaftlichen Machtverhältnissen in der globalisierten Welt korrelieren." Lochner, Oona, „Holding the Blanks in Place–Knowledge and its Loss in the Works of Lizza May David", in: Lizza May David, Universität der Künste Berlin und Graduiertenschule der UdK Berlin (Hg.), *the canvas and the monkey*, Bielefeld/Berlin. Kerber, 2016: 78.

und andere Familienmitglieder:innen sowie Interviews mit Aktivist:innen für Arbeiter:innenrechte und sogar Davids eigene Mutter, die Nerry in breitere Diskussionen „einrahmen". Dazu gehören die Arbeitsverhältnisse auf den Philippinen, politische Skandale um die damalige Präsidentin Gloria Macapagal Arroyo und die sozio-ökonomischen Bedingungen von Migrant:innen in Hongkong.

Diese vielstimmige und vielschichtige Sequenzierung von Stimmen, Orten und Zeitlichkeiten erfüllt zwei wichtige Funktionen: Erstens wird darin der Wunsch der Künstlerin deutlich, das Dokumentarische als neutral, wissenschaftlich oder auktorial infrage zu stellen. Sie tut dies, indem sie visualisiert, wie „verschiedene Subjektivitäten miteinander verflochten werden."[9] Zweitens wird dadurch auch die Figur der Nerry herausgearbeitet – und aufgebrochen. Sie erscheint nicht nur als entmachtete Haushälterin in einer unsichtbaren „Reproduktionsarbeit", wie OFWs in internationalen Medien und soziologischer Forschung häufig dargestellt wurden.[10] Vielmehr tritt sie im philippinischen Kontext als aufopferungsvolle Mutter und Tochter auf sowie als matriarchalische Figur, Investorin und erfolgreiche „globale" Unternehmerin. Gleichzeitig wird gezeigt, wie sie sich bemüht, den Anschein einer heteronormativen Familienstruktur aufrechtzuerhalten.

Diese multiplen, zuweilen widersprüchlichen Identitäten (verstärkt durch die fragmentarische Form und das Register des Films) spiegeln ein Verständnis von diasporischer Identität als nicht feststehend, sondern vielmehr einen Zustand ständiger Fluktuation, Veränderung und „des Werdens".[11] Um auf Trinhs Warnung zurückzukommen, einen Dokumentarfilm mit einer singulären Wahrheit gleichzusetzen, hat David indessen angemerkt, dass die Entstehung von *Two More Years* in ihrer Arbeit eine Erkenntnis hervorgebracht hat.[12] Und zwar, dass die bekannte Art, Dokumentarfilme zu drehen (die Aufzeichnung von Gesprächen, die Beobachtung des alltäglichen Kontexts, der Umgebung etc.), die Erfahrungen eines Anderen niemals vollständig „übersetzen" kann.

Looking Inwards 2008

In einem Versuch, Strategien der „Depositionierung" weiterzuentwickeln, verzichtet David in ihren folgenden Videoarbeiten gänzlich auf die Autorinnenstimme der Künstlerin. Stattdessen nehmen sie Bezug auf das, was Trinh als einen Akt des „talking nearby" anstelle von „talking about" bezeichnet.[13] Nach der Fertigstellung von *Two Years More* hat David Nerrys Original Filmmaterial wiederaufgegriffen, um daraus ein eigenständiges Video zu machen, das den Titel *Looking Inwards* trägt. Durch kleine Bearbeitungen (wie das Unkenntlich-machen der Gesichter der Familie in Hongkong, wenn sie auf Fotografien erscheinen) unterstreicht Davids Umsetzung die Funktion der Selbst-Dokumentation

13 Vgl. Balsom, Erica, „'There is No Such Things as Documentary': An Interview with Trinh T. Minh-ha", in: *Frieze* (November 2018), https://www.frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha. Abgerufen am 18. Oktober 2021.

utilities. At times, her camera's gaze is almost forensic. As Nerry hones in on a collection of toy soldiers, wallpaper and children's toys, she renders a much deeper look than a real-life visit would have yielded. At the same time, she offers a glimpse into her own subjectivity, skimming hurriedly around the "master's bedroom", lingering for the longest amount of time in the children's room, kitchen and servants' quarters, and concluding with a demonstration of her labour by hanging up laundry.

Despite its seemingly autobiographical nature, *Looking Inwards* resonates strongly with Trinh's notion of "speaking nearby." While initially reworked by David into an artwork with the aim of empowering Nerry's voice, the video in effect highlights existing tropes surrounding OFWs which Nerry unknowingly evokes. For instance, she narrates in the global and "official" language of the Philippines, English. Likewise, her register changes between the first and third person when referring to herself, creating a sense of fragmentation and detachment, as if Nerry were viewing herself from an exterior vantage point.

The resulting effect is not only an exposition of Nerry's life in Hong Kong. It is also an illustration of a struggle to "deposition" herself. Her uncertainty whether to present herself as the subject or object of the film is, however, rooted in much more than her personal dilemma. It stems from a broader "economy of representation" surrounding OFWs, which has anchored individuals such as Nerry within notions of home, family, religion, culture and, in the case of women, duty, care and womanhood.[13] The ways in which Nerry subliminally references these "anchoring points" reveal themselves when viewed in conjunction with another of David's works, *The Model Family Award*.

The Model Family Award 2008

Since the 1990s, there has been a push by the Philippine government to promote the image of female OFWs as mothers and martyrs, as well as empowered returnees with agency and resources to sustain entire communities. These images have been publicly promulgated through what Deirde McKay has described as state-organised "performances and eruptions of affect."[14] David's *The Model Family Award* (2008) captures one such official performance.

The film presents edited excerpts of real footage shot by David posing as a journalist at the annual ceremony known as the 2007 "Model OFW Family of the Year Award" (MOFYA). Initiated by a branch of the government's Department of Labour and Employment known as the Overseas Workers Welfare Administration, this nationwide competition annually calls upon NGOs, people's organisations and religious groups to nominate "model OFWs"

13 For examples of exhibitions asserting OFWs within national narratives, notably including *At Home & Abroad: 20 Contemporary Filipino Artists* (1998), see Bentcheva, Eva. "Distinguishing Artistic Mobility from Diaspora through Philippine Art History." In: Flores, Patrick and Pazzini-Parracciani, Loredana (Ed.). *Interlaced Journeys: Diaspora and the Contemporary in Southeast Asia*, Hong Kong: Osage Art Foundation, 2020: 29-46.

14 McKay, *Deirdre. Global Filipinos. Migrants' Lives in the Virtual Village*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2012: 60.

und Selbst-Repräsentation. Im Gegensatz zu *Two Years More* sind die Stimmen von David und anderen „Kommentator:innen" hier gänzlich abwesend. Stattdessen übernimmt Nerry die Aufgabe einer Reiseführerin und Dokumentarfilmemacherin.

Heimlich filmend, choreografiert sie eine unautorisierte Tour. Mit einer Handkamera bewegt sie sich von einem Raum zum nächsten, erzählt ausführlich Details über die Aufteilung der bürgerlichen Wohnung und ermöglicht dabei immer wieder Einblicke in wertvolle Besitztümer und die zweckmäßige Einrichtung aus nächster Nähe. Zuweilen ist ihr Blick durch die Kamera fast forensisch. Wenn Nerry eine Sammlung an Spielzeugsoldaten, Tapeten und Kinderspielzeug ins Visier nimmt, gibt sie einen viel tieferen Einblick, als es ein tatsächlicher Besuch ergeben hätte. Gleichzeitig gewährt sie einen Einblick in ihre eigene Subjektivität, wenn sie eilig durch das Schlafzimmer ihres Arbeitgebers streift, am längsten im Kinderzimmer, in der Küche und im Bedienstetenraum verweilt und abschließend ihre Arbeit demonstriert, indem sie Wäsche aufhängt.

Trotz des scheinbar autobiografischen Charakters schwingt in *Looking Inwards* Trinhs Auffassung von „speaking nearby" nachhaltig mit. Zunächst von David in eine künstlerische Arbeit ausgearbeitet, um Nerrys Stimme zu stärken, zeigt das Video tatsächlich bestehende Tropen auf, die OFWs umgeben und die Nerry unbewusst hervorruft. Beispielsweise erzählt sie in der globalen und „offiziellen" Sprache der Philippinen: in Englisch. Gleichermaßen wechselt ihr Register zwischen der ersten und der dritten Person, wenn sie auf sich selbst Bezug nimmt, was ein Gefühl der Fragmentierung und Distanziertheit erzeugt, als ob Nerry sich von einem äußeren Standpunkt aus selbst betrachten würde.

Das daraus resultierende Ergebnis ist nicht nur eine Darstellung von Nerrys Leben in Hongkong. Es ist auch eine Veranschaulichung von Nerrys Bemühung, sich selber zu „depositionieren". Ihre Verunsicherung, ob sie sich als Subjekt oder Objekt des Films präsentieren soll, ist aber in viel mehr als ihrem persönlichen Dilemma verwurzelt. Sie entstammt einer weitreichenden „Wirtschaft der Repräsentation", die OFWs umgibt und die Individuen wie Nerry in ihren Vorstellungen von „Zuhause", Familie, Religion, Kultur und – im Fall von Frauen – Pflicht, Fürsorge und Weiblichkeit verankert haben.[14] Die Art und Weise, wie Nerry unterbewusst auf diese „Verankerungspunkte" verweist, offenbaren sich, wenn man sie in Verbindung mit einer anderen Arbeit von David betrachtet, *The Model Family Award*.

14 Für Beispiele von Ausstellungen,die OFWs innerhalb nationaler Erzählungen Geltung verschaffen, siehe insbesondere *At Home & Abroad: 20 Contemporary Filipino Artists* (1998). Siehe Bentcheva, Eva, „Distinguishing Artistic Mobility from Diaspora through Philippine Art History", in: Flores, Patrick und Pazzini-Parracciani, Loredana (Hg.), *Interlaced Journeys: Diaspora and the Contemporary in Southeast Asia*, Hongkong: Osage Art Foundation, 2020, S. 29–46.

The Model Family Award 2008

Seit den 1990ern hat die philippinische Regierung versucht, das Image weiblicher OFWs als Mütter und Märtyerinnnen zu propagieren und Rückkehrerinnen mit Entscheidungsbefugnissen und Ressourcen zu befähigen, ganze Gemeinden

from the Philippines' three main island regions, Luzon, Visayas and Mindanao. The nominees are subsequently judged according to criteria such as sustenance of a wholesome family, civic and community involvement, ensuring children's education and success in managing a family income. The winners and their families are ultimately invited to an award ceremony in the capital where they receive prizes such as money, flight tickets and mobile phone contracts.

At first glance, David's footage of the ceremony appears to be journalist coverage—one among many at this highly televised event. A closer look, however, reveals a purposefully fragmented use of the camera. Set against the otherwise slick and choreographed ceremony, David zooms unsteadily in and out of the stage, offering sidelong glances to the observant crowd or background decoration. This amateur effect, on the one hand, underscores David's status as an outside observer. On the other hand, it suggests a critical search to unravel the rhetoric and iconography through which the state takes credit for OFW successes.

zu unterstützen. Diese Bilder wurden öffentlich bekannt gemacht durch das, was Deirde McKay als staatlich organisierte „Performances und Emotionsausbrüche" bezeichnet hat.[15] Davids *The Model Family Award* (2008) fängt eine solche offizielle Performance ein.

Der Film zeigt bearbeitete Ausschnitte aus Filmmaterial, das David als angebliche Journalistin bei der jährlichen Zeremonie des „Model OFW Family of the Year Award" (MOFYA) 2007 gedreht hat. Dieser landesweite Wettbewerb, der von einer Abteilung des Ministeriums für Arbeit und Beschäftigung initiiert wurde, bekannt als Overseas Workers Welfare Administration, ruft jedes Jahr NGOs, Verbände und religiöse Gruppen dazu auf, „vorbildliche OFWs" aus den drei Hauptinselregionen der Philippinen Luzon, Visayas und Mindanao zu nominieren. Die Nominierten werden daraufhin nach Kriterien wie Unterhalt einer intakten Familie, bürgerliches und kommunales Engagement, Gewährleistung der Ausbildung der Kinder und Erfolg bei der Verwaltung des Familieneinkommens bewertet. Die Gewinner:innen und ihre Familien werden schließlich zu einer Preisverleihung in die Hauptstadt eingeladen. Hier erhalten sie Geschenke wie Geld, Flugtickets und Mobiltelefonverträge.

Auf den ersten Blick sehen Davids Aufnahmen der Zeremonie aus wie eine journalistische Berichterstattung –

15 McKay, Deirdre, *Global Filipinos. Migrants' Lives in the Virtual Village*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2012, S. 60.

Viewed in conjunction with Nerry's home footage, *The Model Family Award* underscores discrepancies between OFW lived realities and the rhetoric of heroism, success and duty espoused on a government level. David uses close-up shots to scrutinize the lining up of advertising from private companies invested in OFW labour (e.g. the telecommunications company Globe, Western Union, travel agents and airlines) alongside the winners and their families on the stage. Reminiscent of the format of beauty pageants, this close-up gaze alludes to a concealment of hardships and mundane labour. In line with this, David's edits also highlight moments where sarcasm and humour permeate the lengthy speech of the award's presenter. His nonchalant comments and jokes about the size of women's hands or their number of children reveal deep-seated class hierarchies and gender stereotypes within the spectacle of appreciation.

Beyond Documentary: In Pursuit of "Not-Knowing"

David's focus on misalignments between lived realities and propaganda serves much more than mere criticism.[15] It also prompts a "depositioning" away from what is

eine unter vielen bei diesem vielfach im Fernsehen übertragenen Ereignis. Bei näherer Betrachtung zeigt sich jedoch ein gezielt fragmentierter Einsatz der Kamera. Im Gegensatz zu der ansonsten glatten und choreographierten Zeremonie zoomt David ungleichmäßig auf die Bühne und wieder heraus und wirft seitliche Blicke auf die aufmerksame Menge oder die Hintergrunddekoration. Dieser amateurhafte Effekt unterstreicht einerseits Davids Status als außenstehende Betrachterin. Andererseits regt er eine kritische Suche an, um die Rhetorik und Ikonographie zu enträtseln, durch die der Staat sich den Erfolg der OFWs als Verdienst anrechnet.

In Verbindung mit Nerrys Video unterstreicht *The Model Family Award* die Diskrepanzen zwischen den Lebensrealitäten der OFWs und der Rhetorik von Heldentum, Erfolg und Pflicht, die auf Regierungsebene propagiert wird. David verwendet Nahaufnahmen, um die Auswahl an Werbung für private Unternehmen, die in OFW-Arbeit investieren (z. B. das Telekommunikationsunternehmen Globe, Western Union, Reisebüros und Fluggesellschaften) zusammen mit den Gewinnerinnen und ihren Familien auf der Bühne genau zu untersuchen. Diese an das Format von Schönheitswettbewerben erinnernden Nahaufnahmen spielen auf die Verschleierung von Entbehrungen und alltäglicher Arbeit an. In diesem Sinne heben Davids Bearbeitungen auch Momente hervor, in denen Sarkasmus und Humor die lange Preisrede des Moderators durchdringen. Seine unbekümmerten

directly visible, to underlying historical references. In the case of MOFYA, the highly influential representation of working classes as "the new heroes of the country"[16] lends a resonance to Philippine Social Realism. Emerging in the 1970s, Social Realism was born in the Philippines out of opposition to a dictatorial regime and Martial Law (1962–86) under President Ferdinand Marcos.[17] Defined by its figurative, allegorical and multimedia strategies, Philippine Social Realism played an instrumental role in social and political discourses. It triggered political resistance and uprisings by depicting the working class as both trapped within the oppressive forces of capitalism, neo-colonialism, dictatorship and religion, as well as harbouring enormous potential for change.

While David did not personally partake in the Social Realist networks of the 1970s and 1980s, her work continues to channel their commitments. Her films, in particular, do so by exploring the juncture between highly personal experiences and abstract concepts such as "imperialism", "capitalism" and "power" via strategies of what Patrick Flores has described as "abstraction amid diligent, perspicacious figuration."[18] Honing in on the MOFYA's showcasing of women as mothers, martyrs, as well as political and economic agents, David spotlights a misappropriation of the visual language of Social Realism. Where it had once served as a symbol of resistance against a dictatorial government, the rhetoric of heroism has now been coopted by the government to "buy" into the success of OFWs and foster further recruitment.

Important to note, however, is that David subtly expresses a critical, personal standpoint in the film through her camerawork and framing (in contrast to the explicit commentary in *Two Years More*). The observational nature of *The Model Family Award* leaves room for considerations of the positive, perhaps even non-political, ramifications of such "performances and eruptions of affect." This extends to the social and emotional well-being of OFWs and their families whose predicaments and aspirations, David admits, she will never fully know. This resistance to didacticism gives rise to a new framework in David's works, that of *not-knowing*.

This notion was recently taken up as a central premise in David's exhibition *Bahala Ka [What do I know?]* (2020) at the Kunstverein

15 Jonathan Beller has argued that a recurrent investigation in Philippine experimental painting and film since the 1990s has been the intersection of image-making, government control and commodification. See Beller, Jonathan. *Acquiring Eyes: Philippine Visuality, Nationalist Struggle, and the World-Media System.* Manila: Ateneo de Manila University Press, 2008: 2-3.
16 Direct quote from *The Model Family Award* (2008).
17 Alice Guillermo has characterised Social Realism as espousing a "shared point of view which seeks to expose or lay bare the true conditions of Philippine society." Guillermo, Alice G. *Social Realism in the Philippines.* Manila: Asphodel, 1987: 50.
18 Flores, Patrick. "Social Realism: Turns of a Term in the Philippines." *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 34 (2013): 69.
19 Trinh, 1990: 97.

Pablo Baen Santos, Krista, 1984. Oil on canvas. Ateneo Art Gallery Collection

Kommentare und Witze über die Größe von Frauenhänden oder die Anzahl ihrer Kinder offenbaren tief sitzende klassistische Hierarchien und Geschlechterstereotypen innerhalb des Spektakels der Anerkennung.

Jenseits des Dokumentarischen: Auf der Suche nach dem „Nicht-Wissen"

Davids Fokus auf die Widersprüche zwischen Lebensrealitäten und Propaganda dient weit mehr als bloßer Kritik.[16] Er führt auch zu einer „Depositionierung" von dem, was zunächst sichtbar ist, hin zu den zugrundeliegenden historischen Bezügen. Im Fall des MOFYA lässt sich die äußerst einflussreiche Darstellung der Arbeiter:innenklasse als „die neuen Held:innen des Landes"[17] innerhalb des philippinischen Sozialrealismus vergleichen. Der Sozialrealismus entstand in den 1970er-Jahren auf den Philippinen aus dem Widerstand gegen ein diktatorisches Regime und das Kriegsrecht (1962–86) unter Präsident Ferdinand Marcos.[18] Durch bildliche, sinnbildliche und multimediale Strategien bestimmt, spielte der philippinische Sozialrealismus eine entscheidende Rolle in sozialen und politischen Diskursen. Er löste politischen Widerstand und Aufstände aus, indem er die Arbeiter:innenklasse sowohl als gefangen innerhalb den unterdrückenden Zwängen des Kapitalismus, des Neokolonialismus, der Diktatur und der Religion darstellte, als auch als ein enormes Potenzial für Veränderungen.

Obwohl David nicht persönlich Teil der sozialrealistischen Netzwerke der 1970er- und 1980er-Jahre war, führt ihre Arbeit deren Engagement fort. Insbesondere in ihren Filmen untersucht sie die Schnittstellen zwischen sehr persönlichen Erfahrungen und abstrakten Konzepten wie „Imperialismus", „Kapitalismus" und „Macht" anhand von Strategien, die Patrick Flores als „Abstraktion inmitten sorgfältiger, weitsichtiger Gestaltung" beschrieben hat.[19] Indem sie sich auf die Darstellung von Frauen durch den MOFYA als Mütter, Märtyerinnen sowie politische und wirtschaftliche Akteurinnen konzentriert, rückt David eine Zweckentfremdung der Bildsprache des Sozialen Realismus in den Fokus. Während sie einst als Symbol des Widerstandes gegen eine diktatorische Regierung diente, wurde die Rhetorik des Heldentums nun von einer Regierung vereinnahmt, um den Erfolg der OFWs zu „kaufen" und ihre weitere Rekrutierung zu fördern.

Es ist jedoch wichtig zu erwähnen, dass David in dem Film ihren kritischen persönlichen Standpunkt durch die Kameraführung und den Schnitt formuliert (anders als die ausformulierten Kommentare in *Two Years More*). Der beobachtende Charakter von *The Model Family Award* lässt Raum für Überlegungen zu den positiven, vielleicht sogar unpolitischen Auswirkungen solcher „Performances und Emotionsausbrüche". Dies erstreckt sich auf das soziale und emotionale Wohlergehen der OFWs und ihrer Familien,

16 Jonathan Beller hat argumentiert, dass eine seit den 1990er Jahren immer wiederkehrende Untersuchung in philippinischer experimenteller Malerei und Film die Schnittstelle zwischen Bildherstellung, staatlicher Kontrolle und Vermarktung war. Siehe Beller, Jonathan, *Acquiring Eyes: Philippine Visuality, Nationalist Struggle, and the World-Media System*, Manila: Ateneo de Manila University Press, 2008, S. 2-3. Direktes Zitat aus *The Model Family Award* (2008).
17 Direktes Zitat aus *The Model Family Award* (2008).
18 Alice Guillermo beschreibt den Sozialrealismus als einen Verfechter eines „gemeinsamen Standpunkts, der versucht, die wahren Bedingungen der philippinischen Gesellschaft aufzudecken oder zu untergraben" In: Guillermo, Alice G.: *Social Realism in the Philippines*, Manila: Asphodel, 1987, S. 50.
19 Flores, Patrick, „Social Realism: Turns of a Term in the Philippines", in: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 34 (2013), S. 69.

Hildesheim in Germany. In this exhibition, David situated "not-knowing" as an active stance and tool for expressing circulations of ideas, observations and experiences over the prevalence of canons. This is captured via an interweaving of abstract colour paintings with a conceptual framework predicated on language and translation around the Tagalog term *Bahala*. David unravels *Bahala* as a series of "depositioned" meanings; from a precolonial word denoting one-hundred million, to notions of care, abandonment, neglect, fatalism ("happen what may"), and even a transfer of responsibility ("I put myself in your hands"). Returning to Trinh, who writes, "perhaps then, an imagination that goes towards the texture of reality is one capable of working on the illusion in question and the power it exerts",[19] David's address to her viewers–*Bahala Ka [What do I know?]*– is an invitation for empathy, self-reflection and multiple ways of knowing–the germinal roots of which may be traced throughout her earlier films.

deren missliche Lagen und Hoffnungen sie, wie David zugibt, niemals vollständig kennen wird. Dieser Widerstand gegen Didaktik führt zu einem neuen Rahmen in Davids Arbeiten, dem des *Nicht-Wissens*.

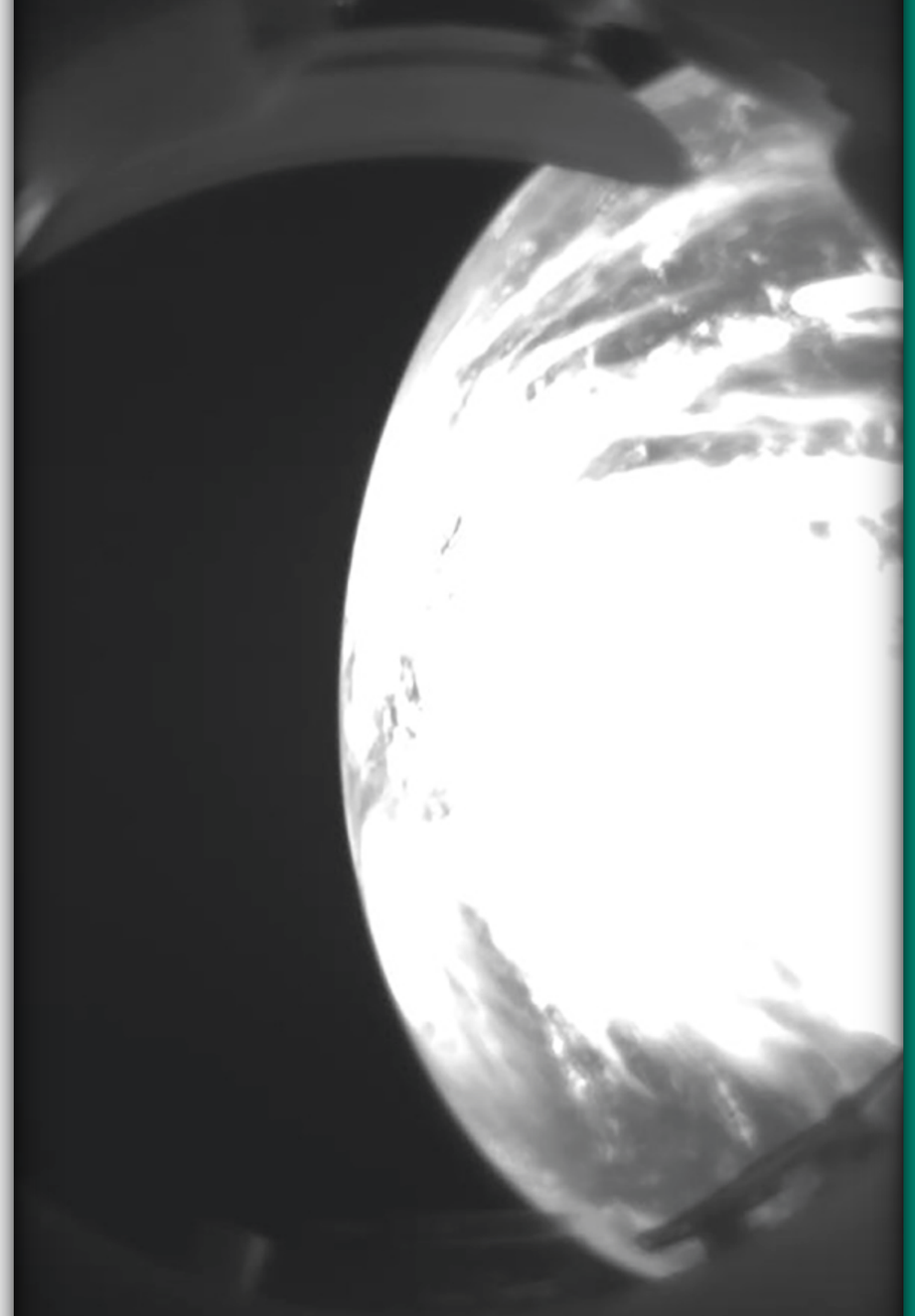
Dieser Gedanke wurde kürzlich als zentrale Prämisse in Davids Ausstellung *Bahala Ka [What do I know?]* (2020) im Kunstverein Hildesheim in Deutschland aufgegriffen. In dieser Ausstellung verortete David das „Nicht-Wissen" als aktive Haltung und Werkzeug, um Zirkulationen von Ideen, Beobachtungen und Erfahrungen über die Vorherrschaft von Kanons auszudrücken. Dies wird durch eine Verflechtung von abstrakten Farbmalereien mit einem konzeptuellen Rahmen erfasst, der auf Sprache und Übersetzung rund um den Tagalog-Begriff *Bahala* basiert. David enträtselt Bahala als eine Reihe „depositionierter" Bedeutungen; von einem vorkolonialen Wort, das Hundert Millionen bedeutet, zu Vorstellungen von Fürsorge, Verlassenheit, Vernachlässigung, Fatalismus („happen what may") und sogar einer Übertragung von Verantwortung („I put myself in your hands."). Um auf Trinh zurückzukommen, die schreibt, „vielleicht ist dann eine Vorstellung, die sich dem Aufbau von Realität nähert, eine, die geeignet ist, an der fraglichen Illusion und an der Macht, die sie ausübt, zu arbeten".[20] Davids Ansprache an die Betrachter:innen – *Bahala Ka [What do I know?]* – ist eine Einladung zu Empathie, Selbstreflektion und vielfachen Formen des Wissens – deren Keimzellen sich in ihren früheren Filme wiederfinden lassen.

20 „Perhaps then, an imagination that goes towards the texture of reality is one capable of working on the illusion in question and the power it exerts", in: Trinh, 1990, S. 97.

Lizza May David dankt / would like to thank:
Nora Brünger & Fiona McGovern für euer Vertrauen und eure großzügige Unterstützung / for your trust and generous support; Myriam Eckart; Dominik Steiner & Elaine; Gabriel Rossell Santillán; Filipinx-Asian-German Networks & korientation e.V.; Ian Harvey A. Claros on the concept of „memory“ apart from western thought / über das Konzept „Erinnerung“ unabhängig vom westlichen Denken, Liby Limoso for introducing / für das Kennenlernen von Regina Villanueva & Leopoldo Caballero

Poster
Bahala Ka

Lizza May David dankt / would like to thank:
Nora Brünger & Fiona McGovern für euer Vertrauen und eure großzügige Unterstützung / for your trust and generous support;
Myriam Eckart; Dominik Steiner & Elaine; Gabriel Rossell Santillán; Filipinx-Asian-German Networks & korientation e.V.; Ian Harvey
A. Claros on the concept of „memory“ apart from western thought / über das Konzept „Erinnerung“ unabhängig vom westlichen Denken, Liby Limoso for introducing / für das Kennenlernen von Regina Villanueva & Leopoldo Caballero



Impressum / Colophon

Lizza May David
Bahala Ka

Herausgeberinnen / Editors
Nora Brünger, Fiona McGovern

Autor:innen / Authors
Eva Bentcheva, Nora Brünger, Lizza May David, Teobaldo Lagos Preller, Fiona McGovern

Übersetzungen / Translation
Eva Bentcheva 36–45
Lane Peterson 3–10
Lena Fließbach 45–58

Lektorat / Copyediting
Mario Müller, Universitätsverlag Hildesheim (DE)
Lane Peterson (EN)

Gestaltung / Graphic Design
a r c

Druck und Bindung / Printing and Binding
Elbe Druckerei, Wittenberg

Papier / Paper
Enviro Top, Maxi Gloss

Schrift / Typeface
Suisse Int'l + Works, Ribes Black

Bildnachweise / Photo credits
© Samuel Henne: 30–31
Natalie Toczek: 27–29, 32–34
Lizza May David: Umschlag / Cover (Painting / Malerei *Untitled #1–∞*)
PHL-Microsat Program: Umschlag / Cover (Satellitenaufnahmen lizenziert unter / Satellite images licenced under CC BY-SA 4.0)

Zeichnungen / Drawings
Lizza May David 11, 16, 37, 43, 44
Gabriel Rossell Santillán & Lizza May David 18, 22, 26

© 2021
Lizza May David, die Autor:innen. Alle Rechte vorbehalten. / All rights reserved.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This book was published on the occasion of the exhibition
Lizza May David:
Bahala Ka [What do I know?]
Kunstverein Hildesheim,
27.6.–9.8.2020 /
June 26—August 9, 2020

Universitätsverlag Hildesheim
Universitätsplatz 1, 31141 Hildesheim

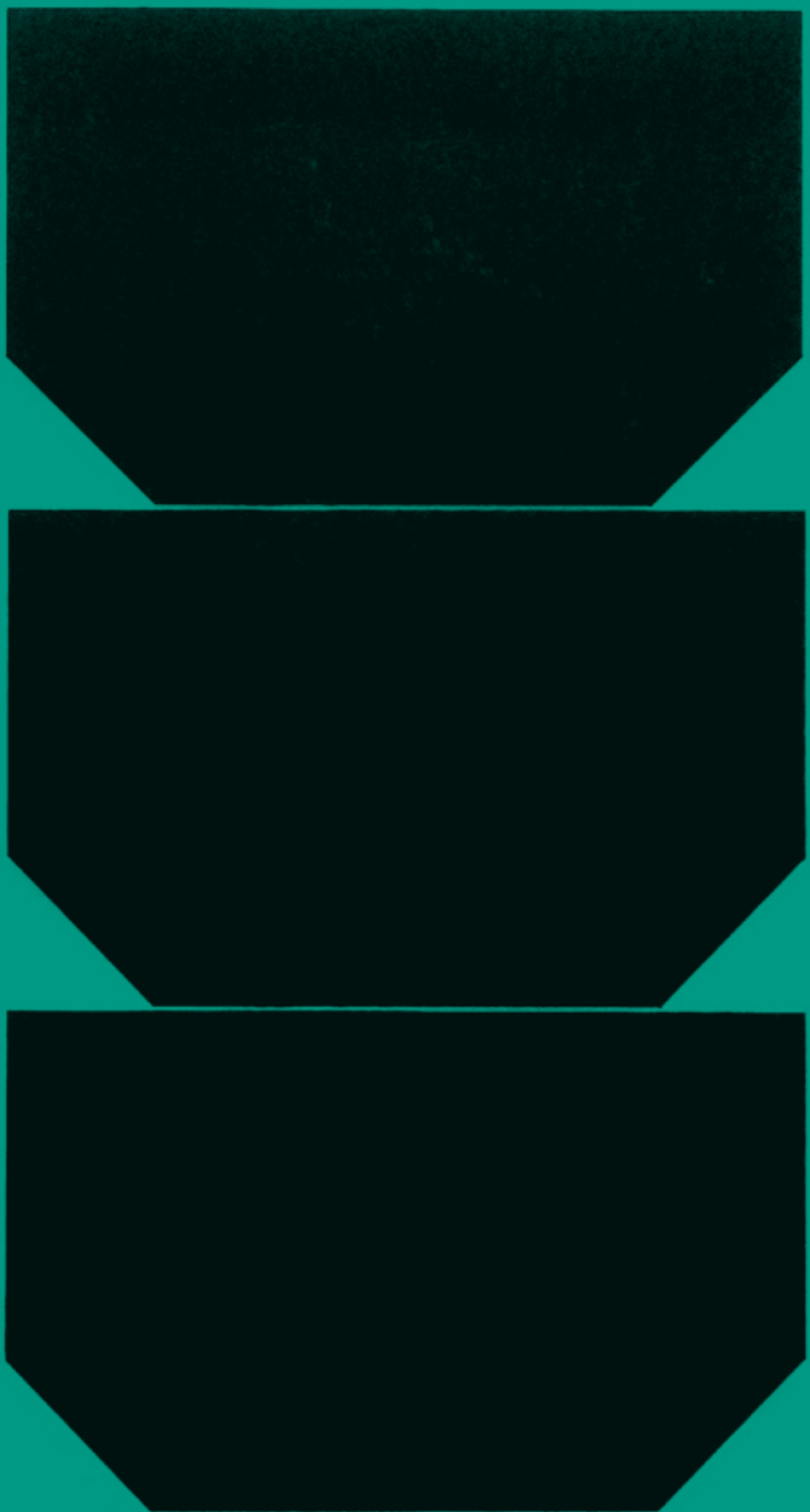
Kunstverein Hildesheim
Kehrwiederturm
Am Kehrwieder 2, 31134 Hildesheim
www.kunstverein-hildesheim.de

Künstlerische Leitung / Artistic director
Nora Brünger

Kuratorische Assistenz / Curatorial Assistants
Clara Kiehnlein, Cara Schröder

Kunstvermittlung / Art Education
Lisa Modrakowski, Maria Nesemann

DOI: 10.18442 / 199
ISBN: 978-3-96424-056-9

Auflage / Print Run
300

Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur
STIFTUNG KUNSTFONDS
Niedersächsische Sparkassenstiftung
Sparkasse Hildesheim Goslar Peine
Stadt Hildesheim
Kunstverein Hildesheim