

Karrabing Film Collective

# secession

# **Secession Karrabing Film Collective**

- 5 "We struggle alongside our ancestors!", Natasha Bigfoot, Katrina Lewis-Bigfoot, Rex Edmunds, Cecilia Lewis, Elizabeth A. Povinelli
- 76 Art is Walking in the Grass that Whispers. Karrabing Cinema as Art-Commons, Massimiliano Mollona
- 84 Kunst ist Wandern durchs Gras, das flüstert. Karrabing Cinema als Art Commons, Massimiliano Mollona

**“We struggle alongside  
our ancestors!”**

**Natasha Bigfoot, Rex Edmunds,  
Katrina Lewis-Bigfoot, Cecilia Lewis,  
Elizabeth A. Povinelli**





rather than...

Mebela films im come from country en go back la same country. Take mebela newan film, *Night fishing got ancestors* (Macassans en Berragut). Im follow la dem rock fishtraps we got la meblea country where mebela ancestors en Macassan tubela might be them been friend gidja before berragut been come. Dissun film im askimbet, what nutherwan story bla we history if mebela been keep going la Macassan, tradebet story, tucker, en other dings, en berragut never been come stealimbet country. Mebela dink, yeah, dat would be good. But realwan, berragut been come en dey been just keep coming. En im more worse every time im come backbet. *Merrabekama*. Make you ergetup, realwan.



Our films come from the country and they go back into the country. Take, for example, our newest film, *Night Fishing with Ancestors*, it is based on a set of potential encounters between sea-faring Macassans and our Indigenous ancestors before the arrival of the Europeans. The film asks what other history could have been possible if the Europeans had never invaded and Indigenous people and Macassans had continued to trade foods, stories, and other things. We think that would have been a great history. Unfortunately, the Europeans came and they just keep coming, disaster after disaster. Makes your hair stand on end just thinking about it.

Unsere Filme stammen aus dem Land und kehren wieder dorthin zurück. Nehmen Sie zum Beispiel *Night Fishing with Ancestors*, unseren letzten Film. Er basiert auf der Idee, dass es bereits vor der Ankunft der Europäer\*innen einen regen Kontakt zwischen unseren indigenen Vorfahr\*innen und seefahrenden Makassaren gab. Der Film thematisiert, welche andere geschichtliche Entwicklung möglich gewesen wäre, wenn die Europäer\*innen nie von unserem Land Besitz ergriffen und die australische Urbevölkerung weiterhin mit den südsulawesischen Makassaren Nahrung, Erzählungen und andere Dinge getauscht hätten. Wir glauben, die Geschichte hätte einen wunderbaren Verlauf genommen. Unglücklicherweise kamen die Europäer\*innen, und sie kommen weiterhin, eine Katastrophe nach der anderen. Schon der bloße Gedanke daran lässt einem die Haare zu Berge stehen.



Ancestors.





Idea bla dis film been start long time ago when mebela parents en grandparents, makali, tjemela, been tell mebela, biggest mob fish traps longa Mabaluk. Dey been schoolupbet mebela how before ancestors been crushimup mangrove leaves, dat certain one, stunbet dem fish where dey trapped longa pools like karrabing, en how dey been stick merrapen or barkwan basket langa hole le rock to catch fish where dey runbet got tide. Dey ben tellim meblea, "yeah, you find dem mob ding langa coast heading Wadeye but biggest mob la Mabaluk. Emmi, Mentha, Marriamu en Marritjaben been top mob bla fishtraps. Biggest mob people been heap up dere."

The idea for this film was born a long time ago when our parents and grandparents on both sides told us that there were many rock fish traps around Mabaluk, a little coastal point in Emmiyengal Karrabing country. They described to us how they would crush a certain kind of mangrove leaf to stun the fish that were trapped in the pools when the tide went out, and how they attached baskets to gates in the traps to catch fish running out with the tide. They told us that there were traps from Mabaluk to Wadeye further down south, but most of them were at Mabaluk because the Emmi, Mentha, Marriamu, and Marritjeben that met there were expert builders. Enormous numbers of people gathered there.

Die dem Film zugrunde liegende Idee hatte auch viel Zeit heranzureifen, liegen ihre Anfänge doch in den Erzählungen unserer Eltern und Großeltern (mütterlicher- und väterlicherseits), dass es an der Küste von Mabaluk im Land der Emmiyengal Karrabing viele mit Steinen gebaute Fischfallen gibt. Sie beschrieben uns, wie sie die Blätter einer bestimmten Mangrovenart zerrieben, um damit die Fische zu betäuben, die bei Ebbe im seichten Wasser gefangen waren, und wie sie an den Öffnungen der Fallen Körbe befestigten, um die von der Flut fortgetragenen Fische zu fangen. Sie erzählten uns, dass es solche Fallen von Mabaluk bis zum weiter südlich gelegenen Wadeye gibt, die meisten sich jedoch bei Mabaluk befinden, weil die Emmi, Mentha, Marriamu und Marritjeben, die dort immer zusammentrafen, geschickte Fallenbauer waren. Damals versammelten sich dort unheimlich viele Menschen.



We never been look dem traps where we been growbet, like kids. Wuliya we old people, berragut been lockimup. Mebela Karrabing fourth film, *Night Time Go*, been gamen disun business now—how berragut been musterimupbet mebela ancestors gamen wulia bullockie bla paddock. Dat paddock im been called, Delissaville Settlement, im siddown otherside la Darwin, now im Belyuen, mebela home. But wuliya been human beings en dey been havim roanroan tricks. When berragut no more dere, wuliya say, “Chuck dese hoes, we go drinking or hunting.” When second world war been come up nah, Berragut been dink, “ah dese blackwan aborigines gonna side langa Japanese because we been rubbish wuliya. Dey been guilty, berragut. Dey been sebi wuliya self. “We better send wuliya la Katherine donkey camps.”

Berragut (white man) gone?

We had never seen the traps when we were growing up. The Europeans locked up all the old men and women in camps. Our fourth film, *Night Time Go*, portrays this period—how our parents, grandparents, and great-grandparents were mustered like cattle in Delissaville, a settlement in the middle of Cox Peninsula across from Darwin, NT. It's now called Belyuen and is our home. But they were human beings so they had tricks for evading the European restrictions. When Europeans weren't around, they'd chuck their work and go hunting or drinking. When the Second World War started, Europeans were worried that, because of how bad they treated them, Indigenous people would side with the Japanese. So, Europeans sent everyone to donkey camps in Katherine, about 270 kilometers south of Darwin.

Wir selbst haben die Fallen nie zuvor gesehen. Die Europäer\*innen hatten nämlich alle alten Männer und Frauen in Lager gesperrt. Unser vierter Film, *Night Time Go*, porträtiert die Zeit, als unsere Eltern, Großeltern und Urgroßeltern wie Vieh in Delissaville zusammengetrieben wurden. Diese Siedlung in der Mitte der Darwin gegenüberliegenden Cox-Halbinsel im Northern Territory heißt heute Belyuen und ist der Ort, wo wir zu Hause sind. Und unsere Leute waren Menschen und kein Vieh, sodass sie die europäischen Restriktionen trickreich zu umgehen wussten. Sobald kein Europäer in der Nähe war, ließen sie die Arbeit liegen und gingen auf die Jagd oder was trinken. Als der Zweite Weltkrieg ausbrach, fürchteten die Europäer\*innen, die indigene Bevölkerung würde sich aufgrund ihrer schlechten Behandlung auf die Seite der Japaner\*innen schlagen. Also steckte man alle in Eselskoppeln in Katherine, circa 270 Kilometer südlich von Darwin.

...cooperate in keeping the beaches free of  
Natives and instructing Natives from  
now on they must keep away from all  
beach areas...  
They are to be taken to Delissaville by  
whatever means  
cooperate in keeping the beaches  
free of Natives from now on that  
keep Jack Murray from all beach  
Superintendent, Delissaville

Spur 5m 1945

The Department of the Native Affairs in

Plakānāka for their protection from

the beaches from across Blythe to

Natives around the Darwin area are

to be taken to Delissaville by

whatever means

cooperate in keeping the beaches

free of Natives from now on that

keep Jack Murray from all beach



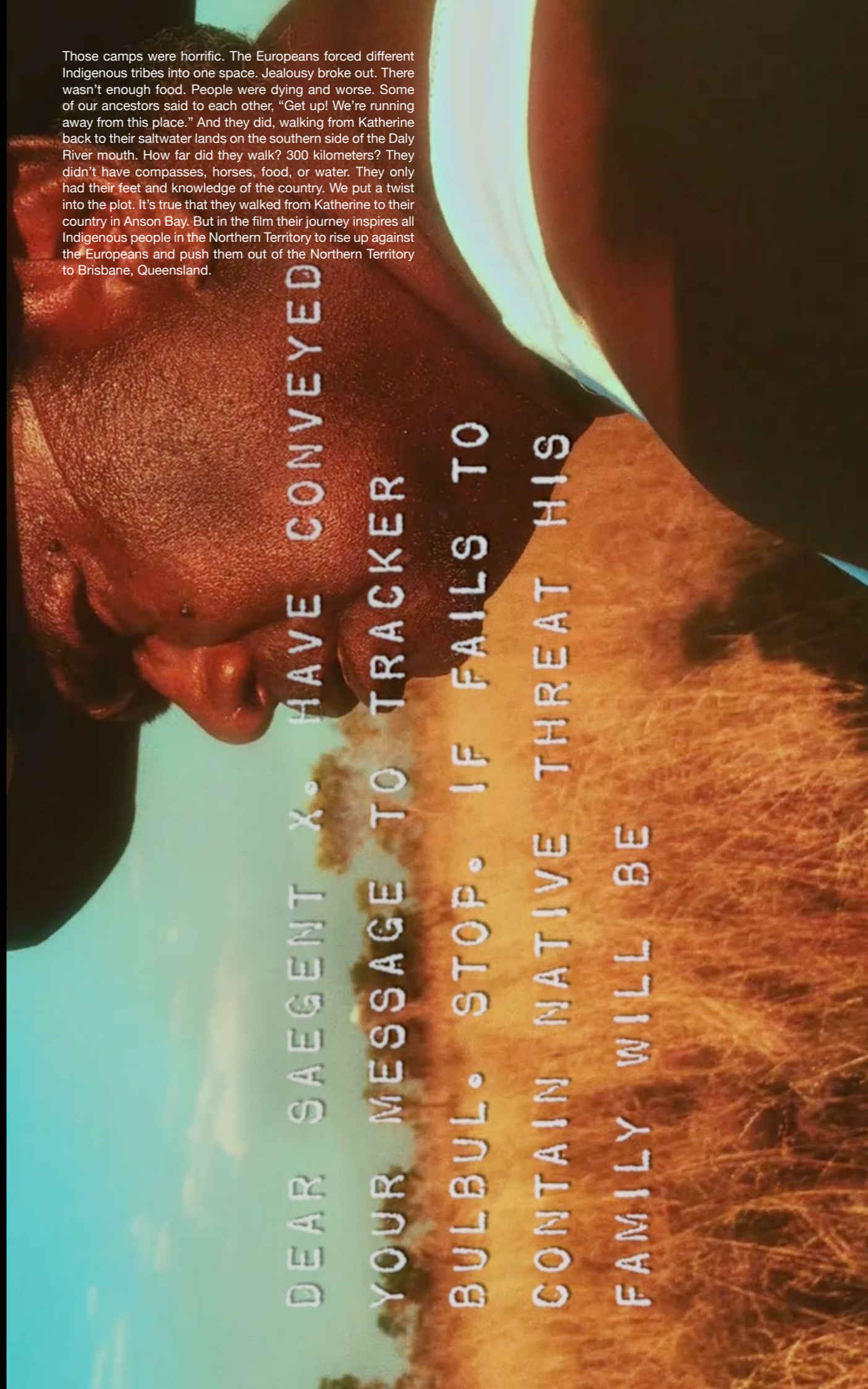
Dem camps been really bad. Alla different tribes been mixed. Morwanna, nah, too much. Food, not enough been. People, dey been dropbet, worse. So, mebela parents, like deir parents been talkbet gid-ja, "Kakathenikarru, we get up gway from dis place." En dey been walk right up, from Katherine right back la country, langa saltwater, south side Daly River mouth. How far disun, 300 kilometers? No compass, no nendu, nothing awa, wuda, nothing but foot en knowledge la wuliya country, mebela country. Film got twist but. Gamen wula aboriginal people been wake up from mebela ancestors idea en dey been get together en drivim berragut right back la Brisbane.

*People fought over food – everything.*



Those camps were horrific. The Europeans forced different Indigenous tribes into one space. Jealousy broke out. There wasn't enough food. People were dying and worse. Some of our ancestors said to each other, "Get up! We're running away from this place." And they did, walking from Katherine back to their saltwater lands on the southern side of the Daly River mouth. How far did they walk? 300 kilometers? They didn't have compasses, horses, food, or water. They only had their feet and knowledge of the country. We put a twist into the plot. It's true that they walked from Katherine to their country in Anson Bay. But in the film their journey inspires all Indigenous people in the Northern Territory to rise up against the Europeans and push them out of the Northern Territory to Brisbane, Queensland.

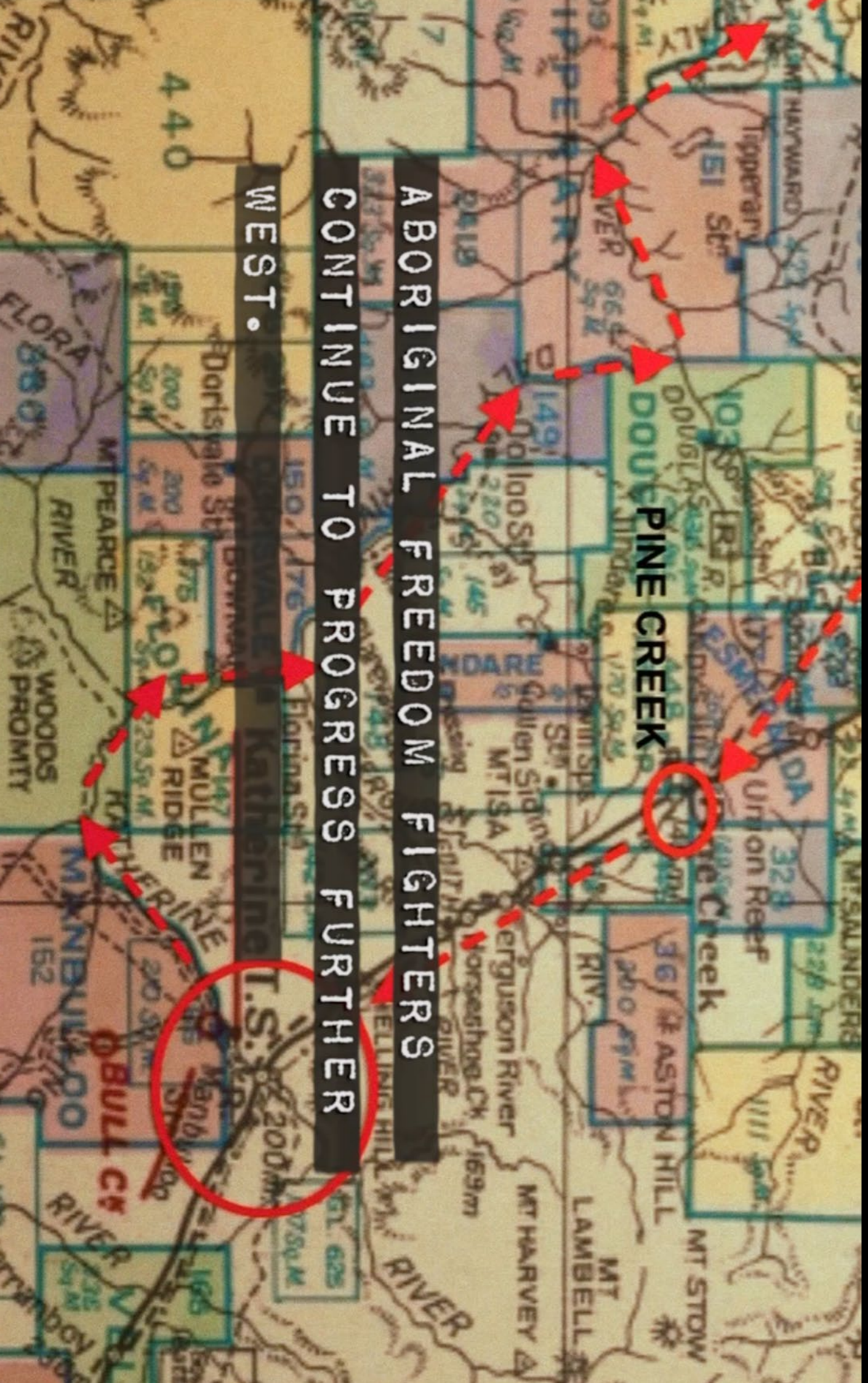
DEAR SAAGENT X. HAVE CONVEYED  
YOUR MESSAGE TO TRACKER  
BULBUL. STOP. IF FAILS TO  
CONTAIN NATIVE THREAT HIS  
FAMILY WILL BE





Die Bedingungen in den Lagern waren schrecklich. Die Europäer\*innen zwangen verschiedene indigene Stämme, auf engstem Raum zusammenzuleben. Es kam zu Rivalitäten, es gab nicht genug zu essen, es gab Tote. Und es wurde immer schlimmer. Bis es einigen zu viel war, sodass sie sagten: „Los, auf! Wir laufen davon!“ Was sie auch taten, sie gingen zu Fuß von Katherine heim zu ihrem Salzwasserland an der südlichen Mündung des Daly River. Wie weit sie gegangen sind? 300 Kilometer? Sie hatten weder Kompass noch Pferde, Proviant oder Wasser. Sie hatten nur ihre Füße und kannten das Land. Unser Plot hält allerdings eine überraschende Wendung bereit. Es stimmt, dass sie von Katherine bis in ihr Land an der Anson Bay gegangen sind, im Film inspiriert aber dieser Marsch alle im Northern Territory beheimateten Indigenen dazu, sich gegen die Europäer\*innen zu erheben und sie aus diesem Gebiet zu jagen, ja bis nach Brisbane in Queensland zu treiben.

Ok, Katrina, tell the story about how we found this fishtrap



**ABORIGINAL FREEDOM FIGHTERS  
CONTINUE TO PROGRESS FURTHER  
WEST.**



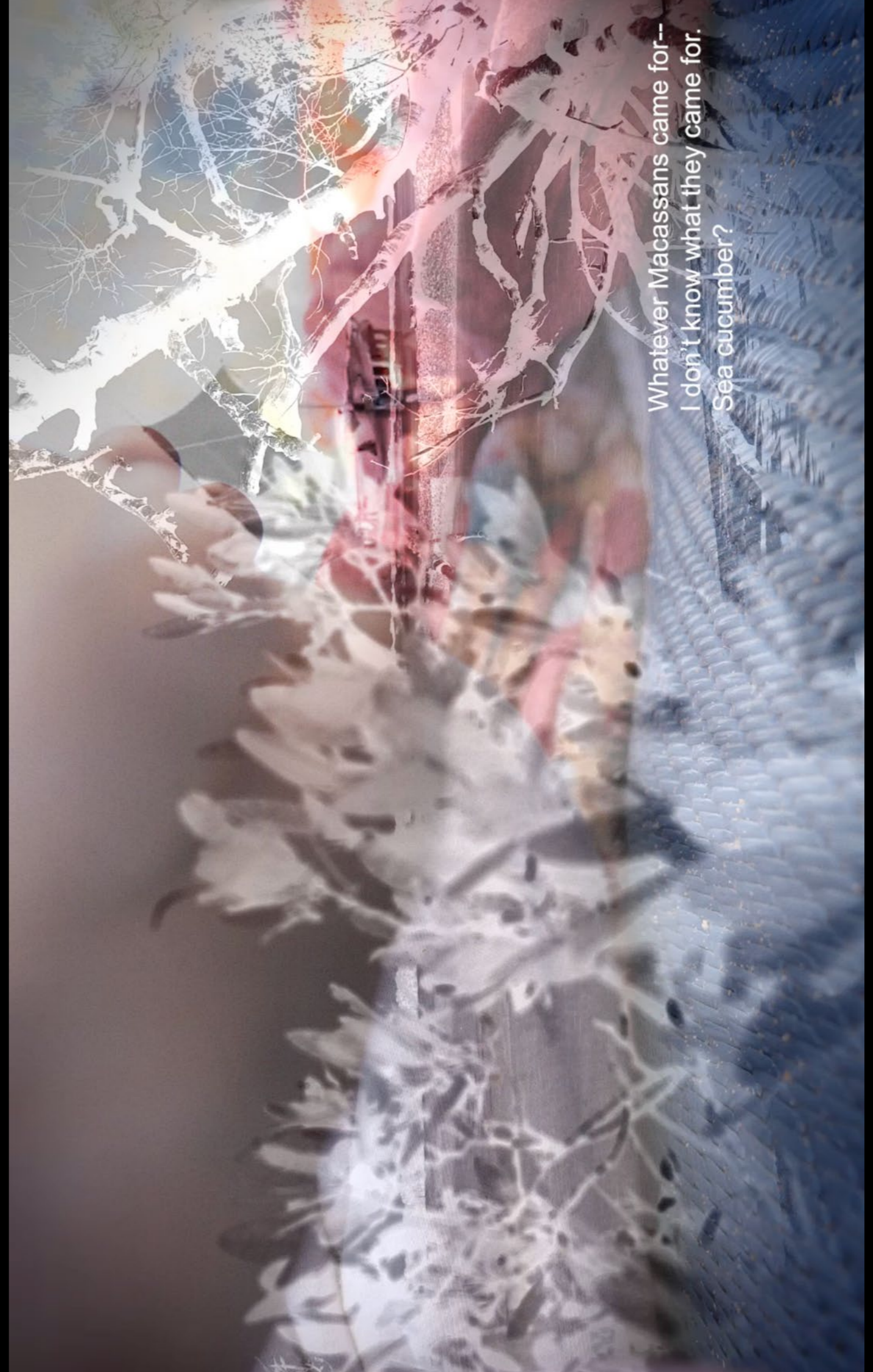
Karrabing, we like we ancestors. We never wait la berragut. We say gidja, come on, we go doim self. Dats how we been first look fishtraps. We been get up en go mebela self. Dat place, Mabaluk, im long way from Belyuen. En im more worse, if like mebela you got nothing good bla motorcar, boat, whatever. No road been den. After we been Karrabing little bit we been say gidja, come on we tagim dat boat en cut across from Bulgul. So like drive three hours to Bulgul den go got boat cross what berragut im call Anson Bay but im biggest saltwater creek. One side im go la sea en other side im go den freshwater up la Daly River way. People can look la map or google Bulgul Community, Daly River mouth, Belyuen, en easy see how far. Anyway we been have old boat, en we been dubup gidja bla fuel, food, everything, so kid en adult could be look country. Some never been look Mabaluk because too far en no good way darrai dem days. Anyway on dat trip, somebela been get off langa Mabaluk bla look rungurrungu. It been Katrina, Beth, en Jacinta. Dey been findim nah, bikerbet bla ninnin till Beth been say, "Hey, yeda, kama! Look what we standing on." En we been see we been standing la side la fishtrap.

Karrabing are like our ancestors. We never wait for the Europeans to do what we think should be done. We say to each other, "Come on, let's do it ourselves. That's how we came to see the fishtraps for the first time. We organized ourselves. Mabaluk is a very great distance from Belyuen. And distance grows the poorer one is. Without really functional trucks, boats, or anything. And there wasn't a road then. But a little after we started Karrabing, we said to each other, "Let's take everyone on this old boat to our southern country by cutting across from Bulgul. So we drove three hours to Bulgul, then boated across Anson Bay, a really large estuarine creek region at the Daly River mouth. You can look this up on a map—search for Bulgul Community, the Daly River mouth, and Belyuen and you will get a sense of the distance. Anyway, we shared the fuel and food for the boat trip so young and could get to our southern country, some for the first time. Some of us got off at Mabaluk to look for mudcrab—Katrina Lewis, Beth Povinelli, and Jacinta Smiler. They found some and started arguing over the use of a hook wire to get the crabs. And then Beth said, "Look, what are we standing on." And we saw we were standing on the side of one of the fishtraps."

Wir Karrabing sind wie unsere Vorfahr\*innen. Wir warten nie darauf, dass die Europäer\*innen tun, was unserer Meinung nach getan werden sollte. Wir sagen einfach: „Kommt, machen wir es doch selbst!“ Anders hätten wir die Fischfallen nie zu sehen bekommen. Wir haben uns selbst organisiert. Mabaluk ist sehr weit von Belyuen entfernt. Außerdem wächst die Entfernung mit der Armut. Ohne einigermaßen funktionstüchtige Fahrzeuge, Boote und so weiter. Und eine Straße gab es damals auch noch nicht. Kurz nach der Gründung von Karrabing hatten wir jedoch die Idee, von Bulgul aus mit dem alten Boot überzusetzen und so alle in unser Land im Süden zu bringen. Wir fuhren also drei Stunden nach Bulgul und überquerten dann mit dem Boot die Anson Bay, den wirklich großen Mündungsbereich des Daly River. Man kann sich das auf der Karte ansehen – suchen Sie die Bulgul Community, die Mündung des Daly River und Belyuen, und Sie werden eine Vorstellung von der Entfernung bekommen. Wir haben uns den Treibstoff und das Essen für die Überfahrt geteilt, sodass wir die Jungen und die Alten in unser angestammtes Land im Süden bringen konnten, das manche zum ersten Mal sahen. Einige von uns gingen bei Mabaluk an Land, um nach Schlammkrabben zu suchen – Katrina Lewis, Beth Povinelli und Jacinta Smiler, die auch welche fanden, aber dann zu diskutieren begannen, ob man sie mit einem Haken aus dem Uferschlamm ziehen soll. Auf einmal sagte Beth: „Schaut, worauf wir stehen!“ Da merkten wir erst, dass wir auf den Steinen einer Fischfalle standen.

We were standing on it and  
Beth said, "Turn around."

Whatever Macassans came for--  
I don't know what they came for.  
Sea cucumber?





Ancestors are always with us.

Since then we've been using the money we make from our films and installations to buy trucks and a good boat. And then finally we bushwhacked a road directly to Mabaluk. We do it the same way our ancestors did. We just know the land and let our ancestors in it guide us based on our experience elsewhere. And we ask them not to punish us for never having been there for a while. We made the short film *The Road* for the Wexner Center's cinetracts program. This was during the beginning of the Covid pandemic, so we incorporated these conditions into the film.

ANCESTORS GOT MEBELA ALLA TIME.

Seither haben wir das Geld, das wir mit unseren Filmen und Installationen verdienen, für den Kauf von Autos und einem guten Boot verwendet und uns schließlich einen Fahrweg durch den Busch direkt nach Mabaluk gebahnt. Wir gehen immer genauso vor, wie es bei uns üblich ist: Wir kennen das Land, lassen uns von den noch immer darin präsenten Ahn\*innen leiten und verlassen uns auf unsere Erfahrungen. Und wir bitten unsere Ahn\*innen, uns nicht dafür zu bestrafen, dass wir schon länger nicht mehr in Mabaluk gewesen sind. Wir haben dazu den Kurzfilm *The Road* für das Cinetracts-Programm des Wexner Center gemacht. Das war zu Beginn der Covid-Pandemie, sodass diese Situation in den Film mitgeflossen ist.

From dere we been shiftim money from where we magim film en we been buyim trucks, goodwan boat. Finally some, we nah, been bushwhack one back road lay beach. Same way like mebela ancestors been doim, likadjet we been find we way got nothing but how we sebi land, like how im work. From datun we ben magim *The Road* for Wexner Center project la cinetracts. Dis been dem first covid years so we been put dat la film again.

THEM PEOPLE WHO GET COVID-19 BAD...

People at heightened risk for severe COVID-19...



We say we made the road as if in one trip, but there were two. On the first one we only got halfway to the coast, or that's what we thought at the time. But by the time we got to where we got, our ancestors had punished us properly. Cecilia, Beth, and Rex were there as well as Kelvin Bigfoot, Gavin Bianamu, and Kieran Sing. We nearly died from a bush fire we ourselves lit. That's our traditional way of managing the land, offsetting fire to the dry grass. But our ancestors changed the direction of the winds and messed with our heads until one of our trucks broke down and we were trapped by the fire. On the second trip with Natasha Bigfoot and her partner Peter Winsley, we showed the ancestors we were serious and they opened up the road and the country for us.

MEBELA CARE BLA COUNTRY  
COUNTRY IM THERE BLA WE  
so the country cares for us in the future.  
We care for the country now

Wir behaupten zwar, dass wir es auf Anhieb geschafft haben uns einen Fahrweg zu bahnen, aber tatsächlich mussten wir zwei Mal ausrücken. Beim ersten Mal haben wir nur die halbe Strecke zur Küste geschafft, jedenfalls dachten wir das. Letztendlich lief es darauf hinaus, dass uns unsere Ahn\*innen ordentlich bestraften. Damals mit dabei waren Cecilia, Beth und Rex sowie Kelvin Bigfoot, Gavin Bianamu und Kieran Sing. Wir wären fast in einem Buschfeuer umgekommen, dabei hatten wir es selbst gelegt. Trockenes Buschland abzubrennen ist ja eine traditionelle Form von Landschaftspflege. Unsere Ahn\*innen lenkten jedoch den Wind in eine andere Richtung und verwirrten uns die Sinne, bis... live, unsere Fahrzeuge eine Panne hatte und wir vom Feuer eingeschlossen waren. Auf unserer zweiten Fahrt mit Natasha Bigfoot und ihrem Partner Peter Winsley zeigten wir den Ahn\*innen, dass wir es ernst meinten, worauf sie uns den Weg in unser Land freigaben.

THEN MEBELA NOT WAITTING  
BLA BERRAGUT CHANGE.

IF WE NO MORE WANT ANCESTORS LA PAST...

We say we been just makim road but realwan im been two trips. Firstwan we been get halfway la alawa, or we been dink la, "ah we must be half way" but by dat time ancestors been really punishbet mebela. Cecilia been in it. Beth been in it. Rex been in it. En nuther mob again, Kelvin Bigfoot, Gavin Bianamu, en Kieran Sing. We been nearly die dat day from fire where we been lightim we self. Clean up wula drywan grass. Dat proper way but ancestors been magim winds wrong en spinimhead bla we en well onebela truck been broke down en stuck. But dat secondwan trip—Natasha been dere en im partner Peter Winsely—where we been come back nah, finishimup job en showim ancestors, na, we serious. Den two easy, wuliya ancestors been openimup road.

Hey, don't say that. I'm  
playing fair and square.







Hier bei uns hat Eifersucht immer eine große Rolle gespielt. So werden die im jeweiligen Land präsenten Ahn\*innen eifersüchtig, wenn man sie nicht regelmäßig besuchen kommt. Sie reagieren darauf, indem sie das Land unzugänglich machen oder unsere Nahrung verbergen. Das ist ihre Art, uns zu bestrafen. Wenn man dann aber das Richtige macht, legt sich ihre Eifersucht, und man wird freundlich aufgenommen. Zwei unserer Filme richten daher den Fokus auf die Eifersucht, und zwar *Wutharr* und *The Jealous One*. Beide Filme beruhen auf wahren Begebenheiten, erzählen aber keine Geschichten im europäischen Sinn, wo zwischen historischer Tatsache und Mythos unterschieden wird. Unsere Vorstellungen von unserem Land werden sowieso als Mythen abgetan.

I found evidence of our ancestors everywhere.

You have to put jealousy front and center in our lands. Ancestors in the lands get jealous if you don't come and visit them regularly. They react by making lands impenetrable, or hiding food. That's their way of punishing us. Everything is jealous first, and then, if you do the right thing, they're nice to you afterwards. This is why jealousy plays a central role in two of our films, *Wutharr* and *The Jealous One*. Both films are based on real events. They are not stories in a European sense, a sense that differentiates between historical fact and myth, with the term myth being used to dismiss our understanding of our country.

I don't know about Lord, but I know about wiring.




You always got to dink bla jealousy la we country. Ancestors jealous if you no more go dere. Dey shut-timup country, hidim food, punish yubela. Everything im jealous first bla attention en after im fine la you. Dat why tubela films we bla jealousy nah. *Wutharr* en *The Jealous One*. Tubela based on real story, not story la berragut understandimim, story like true story. Yubela say fact, but yubela say myth when rubbishing we way.

You dead people must have  
broken the boat motor.

*Wutharr* im based on real life. Nutherwan trip we been take la Mabaluk en other closeup country, Banagula, Banagaiya, Bamayak, Nganthwudi. Boat been breakdown. Some been stranded la Bamayak area—Beth en Rex been dere—en nuther mob been stranded longa nutherwan creek—Natasha en Cecilia been la dat mob. When boat been finally start en wuliya been gettim Rex en Beth mob, people been like bicker why im been breakdown. Some been say Jesus testing, some ancestors jealous, some only we self fault for not properly mindimbet motor. Some been say all three. Anyway film im based on disun realwam, en im show how berragut put imself bla mebela business, police look aroundbet people to be fine for no registration, government lookaroundbet people magim payim biggest fine, church en missionaries promisebet dis en dat. En ancestors, come on, dey heapupbet again la we. Dem stories—all dem parts en places en times—we tanglimupbet so people can be look what we going through. Every which way someone take bite, but mebela keep going. We say, “Come on, we got to be keep it going, pass it down next generation.”

I'll help them fill out the forms.





*Wutharr* is based on a true story. It was another trip we made to Mabaluk and nearby countries—Banagula, Banagaiya, Bamayak, Nganthawudi. On this trip the boat broke down. Some of us were stranded on Bamayak beach—Beth and Rex among others. Another group was stranded at another creek—Natasha and Cecilia were in that group. When the boat finally started and it had picked up Rex, Beth, and the others, everyone started arguing about why the engine broke. Some said Jesus was testing people’s faith. Others said the ancestors were punishing us for not coming to see them more often. Others said it was our own fault for not maintaining the engine properly. Still others claimed all three. So the film is based on these real events and on the ways in which settlers stick their noses into our affairs. How the police are always looking to fine people for not having their trucks and boats registered. Government agencies are always imposing huge fines on people. Missionaries promise all sorts of things. And our own ancestors join in the pile-up. The film weaves together all of these things so that viewers can see what we are going through. Everyone wants to take a bite out of us. But we say to each other, “Come on, we just have to keep going so we can pass down our stories to the next generation.”

*Wutharr* basiert auf folgender wahren Geschichte: Wieder einmal sollte es nach Mabaluk und in die benachbarten Stammesländer Banagula, Banagaiya, Bamayak, Nganthawudi gehen. Diesmal hatte das Boot eine Panne, sodass es einige von uns, unter anderen Beth und Rex, an den Bamayak-Strand verschlug und eine andere Gruppe an einer kleinen Bucht festsaß, darunter Natasha und Cecilia. Als das Boot schließlich doch ablegen konnte und Rex, Beth und die anderen eingesammelt waren, entzündete sich ein Streit darüber, warum wohl der Motor gestreikt hat. Ein paar meinten, dass Jesus unsere Glaubensfestigkeit prüfen wollte. Andere sahen darin eine Strafe der Ahn\*innen, weil wir sie nicht öfter besuchen. Einige dachten, dass die Schuld bei uns lag, weil wir den Motor nicht regelmäßig warten. Manchen wiederum erschienen alle drei Begründungen plausibel. Der Film basiert also einerseits auf dem, was wir auf unserer Reise erlebt haben, andererseits geht es um das selbstherrliche Auftreten der Weißen, die ständig meinen, ihre Nase in unsere Angelegenheiten stecken zu müssen. Oder um das Vorgehen der Polizei, die sich darauf konzentriert, den Leuten Strafen aufzubrummen, weil sie für ihre Autos und Boote keine Zulassung haben. Die Behörden verhängen immer hohe Geldstrafen, die Missionare versprechen alles Mögliche, und unsere Ahn\*innen mischen auch noch mit. Der Film verwebt die verschiedenen Stränge, um eine indigene Perspektive auf die Welt zu vermitteln, in der wir leben und an der wir uns abkämpfen. Alle wollen ein Stück von uns abbeißen. Wir aber sagen: „Los, wir müssen weitermachen, damit wir unsere Geschichten an die nächste Generation weitergeben können.“





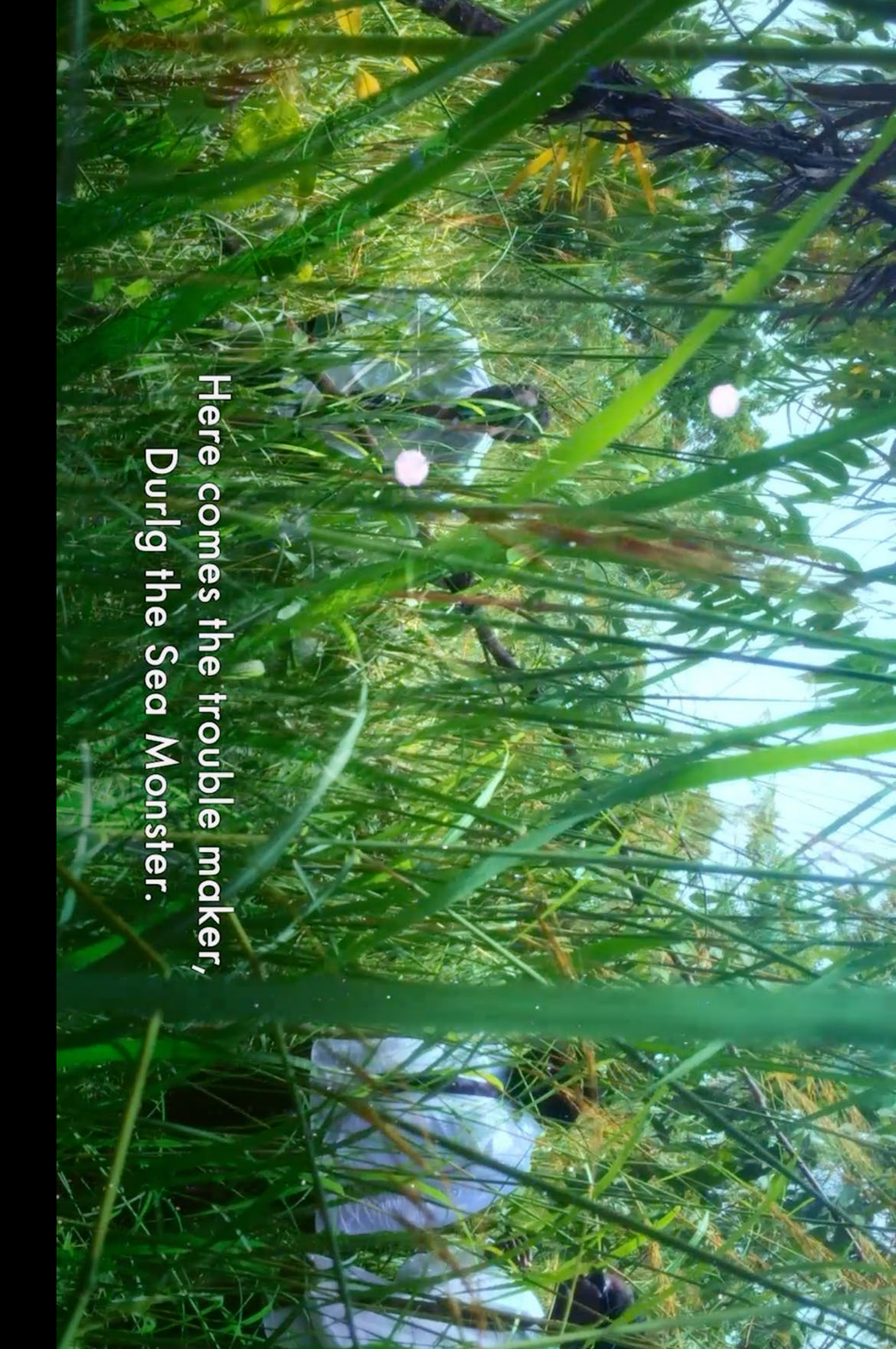


Make it happen. Burn the car  
and strand them here.




*Jealous One* nutherwan bla jealousy. Im based on true story bla mebela country. Before people been, rungurrungurr, wurri, demtubela eagles, whitewan en blackwan, en dherrawin been havim corroboree. Mebela sebi place where wuliya been come from en been corroboreebet en where wuliya been go. Disun proper story bla country. Anyway, dem first fourbela yu dey been corroboree magim, but dat last wan, dat dherrawin, im never been invited. What for? Yah. But imben jealous, sidown number four leg nah. "Me punishwuliya, me drownim fire so dat mob got no fire." But dat bird, rirrim, dat ridem been listen la wulia, listen la dat wurri, must be, singoubet, "Ridem koi!" en im been savim fire. Well, dat Bianamu mob where wuliya pickimup dherrawin from kagal, durlg wuliya say got batjemal, wuliya proper jealous like wuliya dherrawin. So we been magim samesame but like today where threebela Bianamu en Bigfoot not invted la party en wuliya wild so wuliya burnimup dem trucks long way country where party im en try chuck petrol la sea. Because dat not old story. Dat story im keep going la we bodies en generations. So in dat film, same ding happening got *Dogs Talked*, wula berragut putimself again. Like berragut want to boss who allowed le im roanroan country. You got northern land council, fisheries, bullocky mob, wuliya wanna say, you allowed to be do dis, you not allowed to be do dat. Wuliya worst jealous one nah.





Here comes the trouble maker,  
Durlg the Sea Monster.



*The Jealous One* is also about jealousy. It is based on actual events in our country. Before there were people, a mudcrab, a blue-tongued lizard, a black and a white eagle, and a sea serpent were having a corroboree, a traditional form of Australian indigenous dance. We know where these animals came from, where they were sitting and where all of them went. This is an ancestral truth. Anyway, the first four were having a corroboree, but they didn't invite the sea serpent. Why not? We don't know. We do know that this made the sea serpent jealous, made him lay down with his legs crossed. "I am going to punish these people. I am going to take their fire and drown it in the sea so they have no fire." But the chicken hawk heard the blue-tongued lizard call out to it, "Come here, chicken hawk!" and the chicken hawk saved the fire at the last minute. Well, the Bianamus who belong to the Sea Serpent totem of this story through their father's father—we call the sea serpent *dherrawin* in Emmiyengal and they call it *durlg* in their language, Batjemahl—are jealous people just like their totem. So, we set the story in the present about how some Bianamus and Bigfoots are not invited to a party and they decide to break the revelers' cars and chuck the petrol into the sea. Our land narratives are in our bodies and travel across generations. In the film, like in *When the Dogs Talked*, settlers stick their nose into our business. In this case, they want to decide who is allowed to go where even though it is our country. So we have to navigate the Northern Land Council, Fisheries, cattle stations, and others who try to boss over Indigenous people.

Unser zweiter Film zum Thema Eifersucht, *The Jealous One*, folgt ebenfalls wahren Begebenheiten aus dem Land der Emmiyengal. Bevor es Menschen gab, trafen sich eine Schlammkrabbe, eine blauzüngige Echse, ein schwarzer und ein weißer Adler sowie eine Seeschlange zum Corroboree. Wir wissen, woher sie kamen, wo sie saßen und wohin sie gingen. Dieses Wissen wird nämlich von Generation zu Generation weitergegeben. Die ersten vier haben sich also zum Corroboree getroffen, aber die Seeschlange nicht eingeladen. Warum? Das wissen wir nicht. Wir wissen nur, dass die Seeschlange eifersüchtig wurde und sich mit gekreuzten Beinen hinlegte. „Ich werde sie alle bestrafen. Ich werde ihnen das Feuer wegnehmen und im Meer versenken.“ Aber der Habicht hörte, wie die Blauzungenechse nach ihm rief, und kam herbei, um in letzter Minute das Feuer zu retten. Die Bianamus, die über den Vater ihres Vaters dem Seeschlangentotem aus dieser Geschichte zugehören, sind jedenfalls so eifersüchtig wie ihr Totem, das die Emmiyengal als *dherrawin* bezeichnen und von den Bianamus in ihrer Sprache Batjemahl *durlg* genannt wird. Im Film haben wir die Geschichte in der Gegenwart angesiedelt: Einige Bianamus und Bigfoots werden nicht zu einer Party eingeladen und beschließen daraufhin, die Autos der Feiernenden zu demolieren und den Sprit ins Meer zu kippen – die Geschichten unseres Landes sind in unseren Körpern und wandern von Generation zu Generation weiter. Und wieder einmal stecken Siedler\*innen ihre Nase in unsere Angelegenheiten. Diesmal wollen sie entscheiden, wer in unserem eigenen Land wohin gehen darf. Wir jedoch müssen immer zwischen den Mächtigen lavieren, dem Northern Land Council, der Fischereiverwaltung, den Rinderfarmer\*innen und anderen Leuten, die Chef\*in spielen wollen.

Kelvin, you're a Mudi Saltwater Fish  
Dreaming. We're all from the saltwater.





But im not jealousy like berragut im dink. Im like where people or place or dat ding im wannim attention, like why you no more look la me, like why you no more come visit la me, why you only la darun? So mebela always got to be round en round from disai to dat, go dere, but den don't forget dat other wan startupbet straightaway. Never end because no matter where you dat nutherwan startingupbet nah.



We're not talking about jealousy in the way many white people do. Jealousy is something triggered by lack of attention. "Why don't you come see me?" "Why don't you come visit me?" "Why do you only care about seeing that person, place, or thing?" So, we have to go in circles, shifting from one place to another. Wherever we go we have to remember that where we left is already getting jealous. It never ends. It can't end because no matter where you go you have left another place behind.

Wir verstehen unter Eifersucht etwas anderes als die meisten Weißen. Lässt es jemand an Aufmerksamkeit mangeln, fängt sie schon zu nagen an: „Warum kommst du nicht zu mir?“ „Warum besuchst du mich nicht?“ „Warum interessierst du dich nur für diese Person, diesen Ort oder dieses Ding?“ Wir müssen uns daher im Kreis bewegen, von einem Ort zum nächsten. Wohin wir auch gehen, wir dürfen nicht vergessen, dass jeder Aufbruch erneut Eifersucht heraufbeschwört. Das hört nie auf. Es kann gar nicht aufhören, denn egal, wohin man geht, man hat den anderen Ort bereits hinter sich gelassen.

What about me?






Because we're connected  
with the same coastline here.



Karrabing, we're all one.  
We're five different groups...





Anyway, in the same way that we heard about the fishtraps, but never saw them, we heard about our totems, about the different ways we are related to one another through our relations to land. Our parents and great-grandparents held onto all the stories about Barramundi, Long Yam, Sun, Star, Blow Fly, Sea Serpent, Wild Dog, and how these places are connected to each other. But people need to go and see their country. Look at it and let it know you. Some of us had been to many of these places before. After we built the road to Mabaluk and Bamayak, however, everyone could see their totems close-up. When we make the films, they become more alive because they are no longer jealous, no longer angry. Look, there they are truly standing there.

Genauso, wie wir von den Fischfallen zunächst nur gehört, sie aber nie gesehen haben, verhielt es sich auch mit unseren Totems – man hat uns erzählt, wie wir durch die Beziehung zu unserem Stammesland miteinander verbunden sind. Unsere Eltern und Großeltern haben alle Geschichten von Barramundi, Long Yam, Sonne, Stern, Schmeißfliege, Seeschlange, Wildhund bewahrt und an uns weitergegeben, wie sie auch die ihnen zugeordneten Orte kennen und um die inneren Verbindungen wissen. Die Menschen müssen jedoch ihr Land besuchen, müssen es sehen, sich ihm vorstellen! Einige von uns haben das bereits getan. Aber erst nachdem wir einen Fahrweg durch den Busch nach Mabaluk und Bamayak gebahnt hatten, konnten endlich alle ihre Totems aus nächster Nähe sehen. Durch unsere Filme sind sie wieder voller Leben und nicht mehr eifersüchtig oder verärgert. Schaut, da stehen sie wirklich!

We're all connected into one group.



When we go into art, it's like...



Since we been make Karrabing dem realwan stories been grow stronger la we young people en also country listen we again. Ah, dis mob im care. Le. More we go more im open up en showimbet mebela what true. So, yeah, before we been know, like dem stories mebela grandmother en sistergirl been say, le dem fishtraps, dem totems like Dherrawin, Runurrurungurru, Mudi, Murrumurru, Kaingmerrhe, Penedjibhe, Kalanguk, Debin, en how wuliya connectupbet. But should be people go le dem place en look gidja, you le dat place nah. Some been look dem places before. But when we been magin road, well now big mob been dere. En dem stories la dem films im been come more alive, like realwan, ancestors can't be jealous na, no more wild na. Yeda, yuwaiya, therrawin kamanetheni, kama kaiya.

in order to get people to understand....



So we went from film to art....





Berragut sometime dink, oh dem totems im past, like dey been before. Maybe dey dink, ok, wuliya aborigines believe dem dings been shapeim country, but not realwam. Or maybe dey dink, ah, all dem realwan people im long gone nah. But we country, alla totems, animals, plant, water, alla country nah, im altogether same time. Past im here la we en we future gonna be like la we kids, grandkids, edje, mana. Dem totems dey struggling again. Must be dey dink sometimes, "No body care la we nah. We go underground, hide, shutimupbet everything." If wuliya do dat, den you can't find food. Berragut im say "Im right, nothing dere, only animal plant, sand water, likadjet. But, like we say la we new film, how we gonna live la land if animal en everything can't be live im roanroan way. Dey been dere first. Ancestors before. En if we wannim dem we got to be keep wuliya strong. If nothing den, sebi, nothing, how anything be if nothing im dere?"



It tells our story and then when we go back to our country...



Settlers sometimes think the totems are in the past, they belong to the time before we came. Maybe they think, ok, Indigenous people believe that totem ancestors shaped the country, but this is just a myth. Or maybe they think real Indigenous people don't exist anymore. But all of our country, our totems, the animals, plants, water, and land are still here, existing in the same time frame. The past is with us and we will be with it in the future, when we are the ancestors for our grandchildren and great-grandchildren. The totems are struggling alongside us. They must sometimes think, "No one cares about us anymore. We should hide ourselves underground, and bury everything of worth." If they do that then we won't be able to find food. Settlers say, "That's ok, there's nothing there anyway except animals, plants, sand, water, et cetera." But like we say in the new film, how can we live off our land if animals and everything don't exist in their own way? They were there first. Our ancestral totems before them. If we want them to continue to exist, then we need to keep them strong. If there is nothing then there will be nothing. How can anything be if nothing is left?

Siedler\*innen neigen mitunter zu der Ansicht, dass unsere Totems der Vergangenheit angehören, der Zeit vor der Kolonisierung. Vielleicht denken sie: „Okay, die Urbevölkerung glaubt, dass Totem-Ahn\*innen das Land erschaffen haben, aber das ist nur ein Mythos. Außerdem gibt es keine wirkliche Urbevölkerung mehr.“ Dabei gibt es das alles noch immer, unser Land, unsere Totems, Tiere und Pflanzen, das Wasser. Und alles existiert in einer Zeit. Die Vergangenheit ist ein Teil von uns, und mit ihr werden wir als Vorfahr\*innen unserer Enkelkinder und Urenkel\*innen in der Zukunft sein. Die totemistischen Ahn\*innen kämpfen an unserer Seite. Bestimmt denken sie sich manchmal: „Niemand kümmert sich mehr um uns. Wir sollten uns in der Erde verbergen und alles Wertvolle vergraben.“ Wenn sie das tun, haben wir nichts zu essen. Die Siedler\*innen hingegen sagen: „Ist schon okay, hier gibt's sowieso nichts außer Tieren, Pflanzen, Sand, Wasser und so weiter.“ Dieser Thematik wenden wir uns in unserem neuen Film zu. Wie können wir von unserem Land leben, wenn nichts mehr auf seine eigene Weise existieren kann, ob Tiere oder Pflanzen? Sie waren zuerst da, und davor unsere Totemahn\*innen. Wenn wir wollen, dass sie weiterexistieren, dann müssen wir uns um sie kümmern, ihnen beistehen. Wenn nämlich nichts mehr existiert, dann wird es auch nichts mehr geben. Wie kann etwas sein, wenn es nichts mehr gibt?

We see a lot of...we sort of feel spirits there.



Well, we're giving back to the ancestors, right?



Well, we're giving back to the ancestors, right?





Giving back what they gave us in the beginning.



If we la gallery or museum sometime we build out dat film. Sometime we been magim *Graffiti Dreamings*, where we spray paint old corrugated iron got name en line la we totems. Kids im learn again how to be lineimup properly when im do dat. Other time we heap up la government rules la we land. Or we show dem totems made from all kind dis en dat because land im being destroyed but ancestor land im still be dere.





If we are showing our films in a gallery or museum, we sometimes build installations out of the film's subject matter. Sometimes we spray paint the names of our totems as a visual map. The younger kids learn as they help out. At other times we create a stack of government laws and regulations pertaining to our lands. Sometime we create the form of one or another of our totems out of recycled material to show that, although our land is being damaged, its power to shape reality is still strong.

Wenn wir unsere Filme in Galerien oder Museen zeigen, setzen wir manchmal den thematischen Fokus installativ um. Wir arbeiten aber auch mit Graffiti und sprays zum Beispiel die Namen unserer totemistischen Ahn\*innen wie eine Landkarte auf die Wand. Die jüngeren Kids lernen, indem sie uns zur Hand gehen. Ein anderes Mal bilden wir Stapel aus Regierungsgesetzen und Verordnungen, die unser Land betreffen. Dann wieder fertigen wir eines unserer Totems aus Recyclingmaterial, um zu zeigen, dass unser Land zwar zerstört wird, aber noch immer die Kraft besitzt, die Gegenwart zu gestalten.

So if you look right way you see mebela films wuliya always la dis samewan struggle. Country, we, everything keep strugglebet because berragut im can't give up. Struggle im past, present en future.

So if you look at our films from a certain angle, you can see that they are all about the same struggle. Our land, ourselves and everything joining in the struggle because settlers refuse to give up. This struggle is past, present, and future.

Wenn man unsere Arbeiten aus einer bestimmten Perspektive betrachtet, erkennt man, dass sie immer vom gleichen Kampf handeln: Es geht uns um unser Land, um uns und um alles, was hier mit uns gegen Ausbeutung und Unterdrückung kämpft. Dieser Kampf ist Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.

And his fingers curled up like claws—  
paws.



So im no more matter if film im in dis time or dat. *When the Dogs Talked*, mebela first film, when we been homeless, en we been first startimupbet Karrabing, im like today time. En disun film im based on dat struggle. So in dat film, Cecilia gonna loosim house because welfare mob say too many overcrowding. But where people gonna live? Nothing house la rent en too expensive again. So in dat film, wula mob livebet la im house, Cecilia, biggest mob adult kids everywhere la couch mattress la floor, must be bathtub again. Wuliya decide, we try findim Cecilia or house we loosimim. Dey try go findimim. Truck le wuliya break down half way la bush—place mebela been living langa tents—en wuliya walk half way la nutherwan family. Den wuliya argubet. “We go back save house or stay la bush en teach kids dat Dog Totem story.” Where kid no more listen or dink, come on, what you mean biggest dog been walk en talk before. Same time dem welfare keep coming like ticking bomb. But everyone just keeps going. Never give up. Well, maybe somebela!

Do you believe in your mother's Dreaming?

So it doesn't matter whether any one of our films is set in the past, present, or future. Our first film, *When the Dogs Talked*, which we made when we were homeless and created Karrabing, is set in the present. This film is based on the same struggle. In it, Cecilia is going to lose her house because the welfare department says there are too many people living in it. But if not there, where will people live? There is little government housing and the rent is also too expensive. So the film shows how everyone lived in her house. People were everywhere, couch, mattresses on the floor, even in the bathtub. Everyone decides they have to find Cecilia so they don't lose their housing. But on the way to their outstation, where they think she has gone, their old truck breaks down. They walk the rest of the way. When they find their relatives they begin to argue whether everyone should go back and save the housing or stay in the bush and teach their kids the Wild Dog totem. And they are trying to do so even though their young and teenage kids find it hard to believe that dogs once walked and talked like humans. All along the welfare crew are lurking like a ticking time bomb. But everyone keeps trying to hold onto land, never giving up. Well, maybe some give up!

Es spielt somit keine Rolle, ob unsere Filme in der Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft angesiedelt sind. *When the Dogs Talked*, unser erster Film, spielt in der Gegenwart und entstand, als wir kein Dach über dem Kopf hatten und als Karrabing zu arbeiten begannen. Der Kampf bleibt der gleiche: Cecilia wird ihr Haus verlieren, weil dort laut Sozialamt zu viele Menschen wohnen. Aber wo sollen die dann leben? Es gibt nur wenige Sozialwohnungen, und auch die Mieten sind kaum leistbar. Der Film zeigt, wie man in Cecilians Haus zusammenlebte. Die Leute waren überall, auf der Couch, auf Matratzen auf dem Boden, sogar in der Badewanne. Allen ist klar, dass sie Cecilia finden müssen, damit sie nicht ihre Unterkunft verlieren. Doch auf dem Weg zur Outstation, wo man sie vermutet, bleibt der alte Wagen liegen, sodass sie den Rest des Weges zu Fuß zurücklegen müssen. Nachdem sie ihre Verwandten gefunden haben, beginnen sie darüber zu diskutieren, ob sie zurückgehen und um das Haus kämpfen sollen oder ob es nicht besser wäre, im Busch zu bleiben und ihren Kindern alles über das Wildhundtotem beizubringen. Was sie dann auch versuchen, obwohl es die Kids kaum glauben können, dass Hunde einst wie Menschen gingen und sprachen. Dazu kommen noch Sozialarbeiter\*innen, die sich die ganze Zeit in Lauerstellung befinden – eine tickende Zeitbombe. Dennoch versuchen alle, weiterhin an ihrem Land festzuhalten, niemals aufzugeben. Na ja, ein paar geben vielleicht auf.

If dat *Night Time Go* en *Night Fishing with Ancestors* langa past, *Dog Talked* im langa present, like *Jealous One* en we *Day in the Life*, where we just showim gamen one full day la normal day langa Belyuen where nothing work en berragut im no more care. Got music from young people. Rex im call out la ancestors, “Come on yubela, get rid of these berragut.” En ancestors do dat.

If *Night Time Go* and *Night Fishing with Ancestors* are set in the past, *When the Dogs Talked* is set in the present, as is *The Jealous One* and *Day in the Life*. *Day in the Life* is about what a normal day is like at Belyuen, where nothing works and white people don't care. Young adult Karrabing composed the music. In the film, Rex Edmunds calls out to the ancestors, “Come on, get rid of these white people. And they do.”


Während *Night Time Go* und *Night Fishing with Ancestors* in der Vergangenheit spielen, sind *When the Dogs Talked* sowie *The Jealous One* und *Day in the Life* in der Gegenwart angesiedelt. *Day in the Life* dokumentiert einen normalen Tagesablauf in Belyuen – nichts funktioniert, und den Weißen ist alles egal. Die Filmmusik stammt von jüngeren Mitgliedern unseres Kollektivs, die beschwörende Anrufung der Ahn\*innen übernahm Rex Edmunds: „Kommt schon, jagt die Weißen davon.“ Was sie dann auch tun.



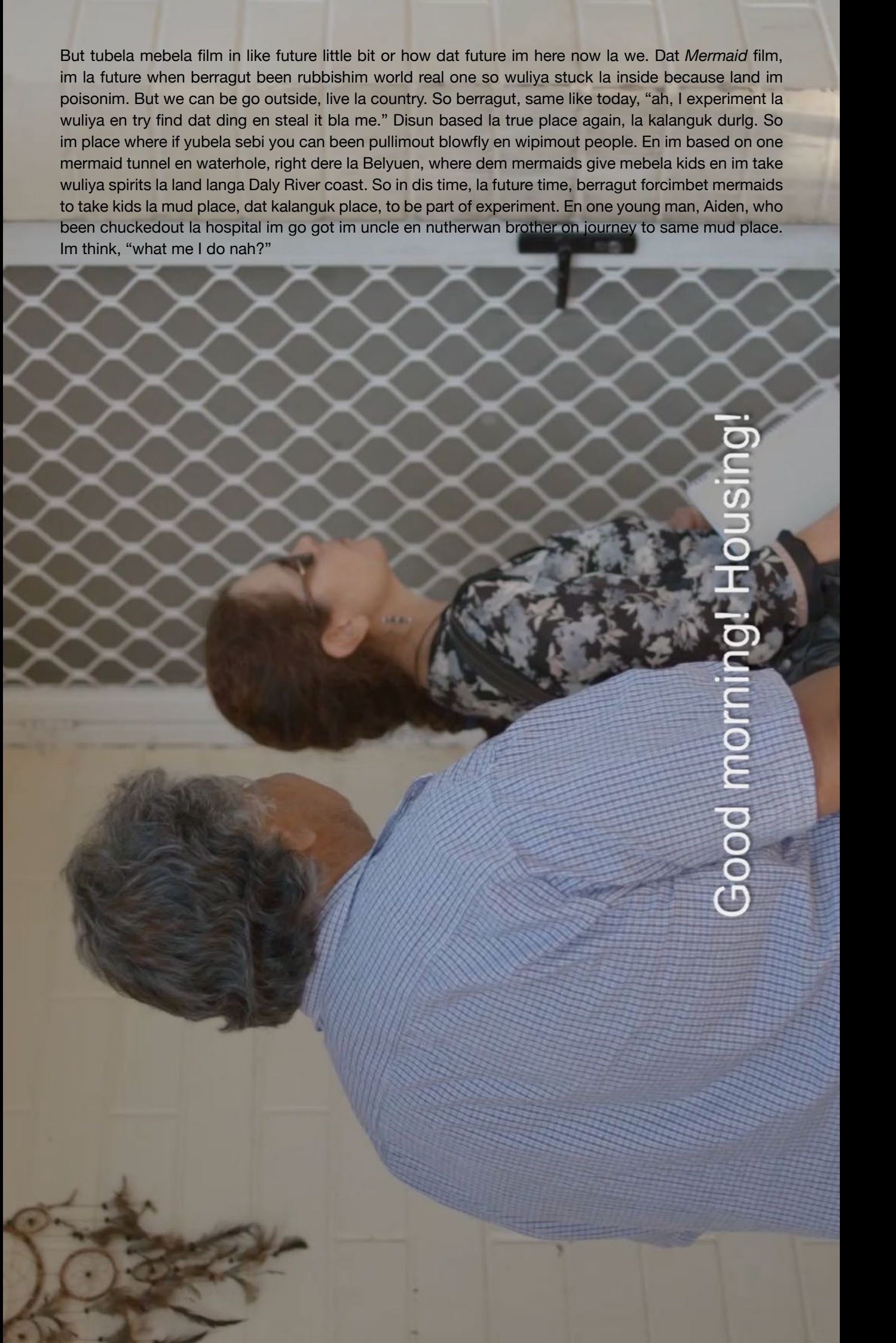


From dingo rubbing sticks together with his little paws?





Must be a machine dug this hole.



But tubela mebela film in like future little bit or how dat future im here now la we. Dat *Mermaid* film, im la future when berragut been rubbishim world real one so wuliya stuck la inside because land im poisonim. But we can be go outside, live la country. So berragut, same like today, “ah, I experiment la wuliya en try find dat ding en steal it bla me.” Disun based la true place again, la kalanguk durlg. So im place where if yubela sebi you can been pullimout blowfly en wipimout people. En im based on one mermaid tunnel en waterhole, right dere la Belyuen, where dem mermaids give mebela kids en im take wuliya spirits la land langa Daly River coast. So in dis time, la future time, berragut forcimbet mermaids to take kids la mud place, dat kalanguk place, to be part of experiment. En one young man, Aiden, who been chuckedout la hospital im go got im uncle en nutherwan brother on journey to same mud place. Im think, “what me I do nah?”


Good morning! Housing!





But two of our films are set in the near future, or how that future is what we are already living. *Mermaids, or Aiden in Wonderland*, is set in the near future, when white people have so polluted the world that they cannot go outside without perishing. But we can and do live in our country. In the future the film says that white people will do the same thing they do now. "Ah, let's experiment on them and try to find what is keeping them alive and steal it from them." This film is also based on true events that shaped our country, in this case the blowfly totem. It's a place that, if you know what to do, you can release huge blowflies that kill everyone. The film is also based on a mermaid tunnel and one of its above-ground waterholes right behind the Belyuen Community. These mermaids give us children sometimes and they also take our spirit to our lands along the Daly River mouth coast. In the film, however, white people force mermaids to take children to the mud place, the blowfly totem place, as part of their experiment. One young man, Aiden, who has been thrown out of the hospital experiment, travels with his uncle and other brother to the mud place and has to decide whether he will release the blowflies.





Zwei unserer Filme spielen in der nahen Zukunft, das heißt in einer Zukunft, in der wir bereits leben. In *The Mermaids*, or *Aiden in Wonderland* haben die Weißen die Erde derart verseucht, dass sie einen längeren Aufenthalt im Freien nicht überleben würden. Uns scheint es jedoch nichts auszumachen, leben und bewegen wir uns doch unbehelligt in unserem Land. In der Zukunft, so der Film, werden die Weißen dasselbe tun wie heute, nämlich ein paar medizinische Experimente an uns durchführen, um herauszufinden, was uns am Leben hält und wie sie es in ihren Besitz bringen können. Auch dieser Film basiert auf wahren Begebenheiten, auf Ereignissen, die unser Land geformt haben, in diesem Fall das Schmeißfliegentotem – ein Ort, an dem man, wenn man weiß, was man zu tun hat, riesige, todbringende Schmeißfliegen in die Welt entlassen kann. Außerdem geht es in diesem Film noch um einen Nixentunnel und eines seiner oberirdisch gelegenen Wasserlöcher gleich hinter Belyuen. Diese Wasserwesen schenken uns nicht nur Kinder, sondern begleiten unseren Geist in unsere angestammten Länder entlang der Küste an der Mündung des Daly River. Im Film zwingt man sie jedoch, die Kinder im Rahmen des Experiments zum Schlammplatz, dem Ort des Schmeißfliegentotems, zu bringen. Aiden, ein junger Mann, der aus dem Spitalsexperiment geflogen ist, reist mit seinem Onkel und einem Bruder zu diesem Ort, wo er entscheiden muss, ob er die Schmeißfliegen in die Welt entlässt.



The Mermaids take all the young kids to the Island.



Many toxicological and epidemiological...

ENVIRONMENTAL  
MICROBIOLOGY  
OPPORTUNITIES

...check temperature and humidity and rainfall  
because climate is changing...



And play games with my friends.



The *Family and the Zombie* been little kid idea. “Ah, can we go paint up got totem design en paint up Beth got zombie.” So im comeupbet film where dem kids are future ancestor en Beth him future berragut zombie. Beth trying to eatim dem kids, im also eatimbet batteries, en kids track dat zombie, no more listenbet wuliya parents who been tellimim, “don’t go la rusty car, wuliya berrabut nunu dere.” Meanwhile wula really craziwan berragut advertisement im popup—like coke saying ah we good for water, en dem chemical companies, ah we good for bees, en dem electric battery mob ah we good for environment when biggest lithium mine im poisoning la we land behind Belyuen.



The children came up with the idea for *The Family and the Zombie*. “Can we go do clay face painting with our totems and paint Beth like a zombie?” So the idea came from there, and in the film the children are in the future—they are future ancestors—and Beth is a white zombie remnant. Beth is trying to eat the children—she also eats batteries—and the children are trying to track her even though their parents tell them to stay away from the old rusty cars where the remnant white zombies live. Throughout are cuts of really crazy white advertisements, like one from Coca-Cola claiming to be good water stewards, and chemical companies claiming to be good stewards of bees, and electric battery companies claiming to be good for the environment even though a huge lithium mine is poisoning lands just south of Belyuen.

Die Idee zu *The Family and the Zombie* entstand, als sich die Kids einmal unsere Totems mit Ton aufs Gesicht malen und Beth in einen Zombie verwandeln wollten – im Film leben die Kinder in der Zukunft, sie sind zukünftige Vorfahr\*innen, und Beth ist ein weißer Zombie aus der Vergangenheit, der am liebsten Kinder verspeist, aber auch Batterien isst. Die Kids sind ihm jedoch auf der Spur, obwohl ihnen ihre Eltern eingeschärft haben, sich von den alten verrosteten Autos fernzuhalten, wo sich die verbliebenen weißen Zombies verstecken. Montiert in die Geschichte sind Ausschnitte aus wirklich verrückten Werbespots, etwa wenn Coca-Cola behauptet, verantwortungsvoll mit der Ressource Wasser umzugehen, oder Chemieunternehmen bekunden, die Bienen zu schützen, und Batteriehersteller\*innen beteuern, dass ihnen die Umwelt am Herzen liegt, obwohl sie südlich von Belyuen den Abbau von Lithium betreiben und mit ihrer gigantischen Mine weite Gebiete kontaminieren.

Fraser An Wek know we represent a race for the purpose of settling new colonies.

SENATOR FOR QUEENSLAND





**GOKE** WE SUGK MATTA LIKENOON

# WATER

...water sustainability program...



In welchen historischen Kontext auch immer unsere Filme eingebettet sind, sie stammen aus dem uns jeweils zugehörigen Land und kehren wieder dorthin zurück. Das Land wurde von Ahnenwesen und Menschen erschaffen, für die wir kämpfen und die wir unterstützen, wie wir auch für unser Land und für andere Interessen eintreten. Alle unsere Filme beruhen auf und handeln von diesen Kämpfen. Den Erlös unserer filmischen Arbeit verwenden wir dafür, unsere Beziehung zu unserem Land zu verbessern, indem wir zum Beispiel Boote, Kleintransporter, Solaranlagen und Wassertanks kaufen oder Fahrwege anlegen. Alles ist auf Gegenseitigkeit gegründet. Unsere Filme erzählen von dieser Bindung an das Land und unseren Beziehungen. Als Emmiyengal haben wir verschiedene Bezeichnungen für verschiedene Arten von Beziehungen und Verwandtschaftsverhältnissen (patrilineare Ahnen/Totems, Schweiß, Geburtstotems, gemeinsamer Name), die alle darauf verweisen, wie Menschen und Orte miteinander verbunden sind. Auch in unseren Installationen gehen wir auf diese engen, vielfältigen Beziehungen ein.

**White people came and turned everything upside-down.**






# JEALOUS WEISH

So, no matter their historical situation, all of our films come from our lands, and they go back into the land. The land was shaped by our ancestral totems and humans, we struggle to support them and other things in our lands, and our films arise from and about all of these struggles. The money we make from our films is used to enhance our relations to it, like buying boats, trucks, solar power, water tanks, making dirt roads. It is a two-way struggle. The stories in our films arise from the land and our relationships to it. In Emmiyengal, we have different words for different kinds of relation—patrilineal totemic/totems, sweat, birth totems, shared names. All of these point to the various ways that people and places are related to each other. We also use our installations to point to these same multiple ways of being related.

So, we film, no matter if im past present or future, im show how wuliya same because wuliya im come from country en im go back la country, im been shaped up bet from we totem ancestors en humanwan, mebela struggle to be support dem dings la land, en we film show all dis kindabet. Money we make, im go la boat, truck, solar, water tank, road, likadjet. Twoway disun. Stories im come from land en we relations to land. Emmi we got different word la different relations: dherrawin, minthine, mirrh, ngirrwat. Wuliya point how we related gidja, people en place. With mebela installation too, berragut we try showim different relations we gottim.



....rubbed against itself.

They used to have human being hands before.





In the last section of *The Family and the Zombie*, we montaged old footage of trips to places into the various films we made based on those trips. So going to the country is the basis of the films, but in going to the country to make the films we also support the country.

Im letzten Teil von *The Family and the Zombie* taucht altes Filmmaterial von Reisen auf, das wiederum in Ausschnitte unserer Filme montiert ist, die von diesen früheren Reisen inspiriert wurden. Unterwegs sein, das Land kennenlernen ist also Ausgangspunkt jeder Erzählung, aber indem wir unterwegs sind, um Filme zu machen, unterstützen wir gleichzeitig das Land.

Like la nunu film, la dat last part, we show how dat real life im go la oldwan film but also newan film, and tubela im go back to country again. Like tubela support gidja.



Dis newan film samesame la we other films. We dink what them old people be teach we, like fish-traps dere. En we listen alla little trick got what dey been say. "Dink la murrtomurto how im long yam dherrawin." But mainwan we still kakathenikarru, yeda. Dat the main thing. Get up en go look country. How else mebela listen what im saying, how im struggling like today got mining everywhere en climate change worse.

This new film, *Night Fishing with Ancestors*, is just like our other films. We begin by thinking about what our ancestors taught us, in this case, there are fishtraps there. And we also listen to all the little hints they peppered in their stories. "Think about how the Long Yam Dreaming was once a long beach spit." But mainly we still get up and go look. That's the main thing. Get up and go look after your country. How else are we to hear what it's telling us, how it's struggling today as mining expands everywhere and climate change intensifies?

Der neue Film, *Night Fishing with Ancestors*, ist genauso entstanden wie unsere anderen Filme. Zunächst denken wir darüber nach, was uns unsere Vorfahr\*innen gelehrt haben, in diesem Fall, wo es dort Fischfallen gibt. Wir achten auf all die kleinen Hinweise, die sie in ihre Erzählungen eingebaut haben. „Denk mal daran, wie Long Yam Dreaming eine lange Landzunge war.“ Das Wichtigste aber ist, dass wir uns auf den Weg machen und uns alles ansehen. Steh auf und kümmere dich um dein Land! Wie könnten wir sonst hören, was es uns zu erzählen und wie es heute zu kämpfen hat, während man die Minen immer tiefer treibt und der Klimawandel voranschreitet.

Be future ancestors.

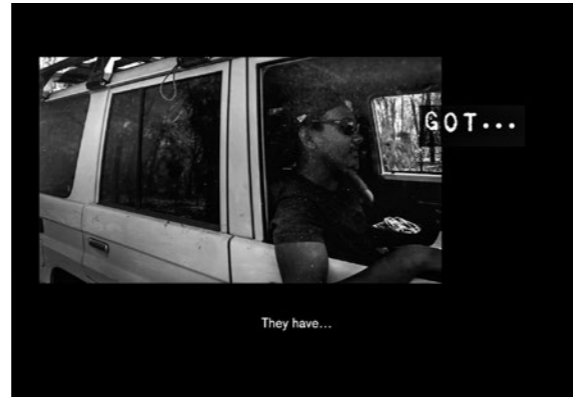
Be the future's ancestors.

Seid die zukünftigen Vorfahr\*innen!





*The Family*, 2021, 29 min 23 sec



*The Road.*, 2020, 2 min 03 sec



*Day in the Life*, 2020, 31 min 42 sec



*Roan Roan, and Connected*, 2020, 4 min 30 sec



*Just because you can't see it*, 2020, 2 min 26 sec



*Mermaids, or Aiden in Wonderland*, 2018, 27 min



*The Mermaids Mirror Worlds*, 2018, 26 min 29 sec



*Night Time Go*, 2017, 31 min 10 sec



*The Jealous One*, 2017, 29 min 17 sec



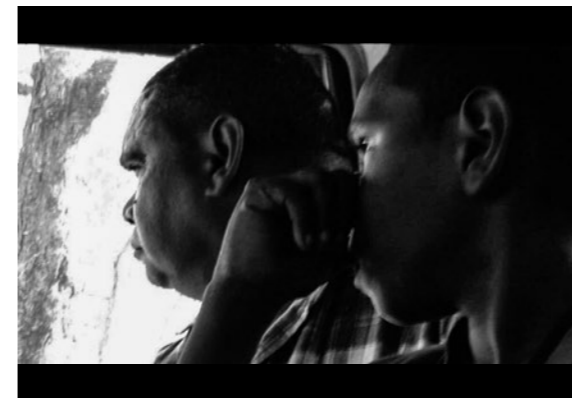
*Wutharr, Saltwater Dreams*, 2016, 28 min 53 sec



*Windjarrameru, The Stealing C\*nt\$*, 2015, 35 min 02 sec



*When the Dogs Talked*, 2014, 33 min 55 sec



*Karrabing! Low Tide Turning*, 2012, 14 min 01 sec



# Art is Walking in the Grass that Whispers. Karrabing Cinema as Art-Commons

Massimiliano Mollona

*“It was the mid 1980s. Betty Bilawag, in her mid-sixties, seemed to notice immediately. She and Grace Binbin, then in her late fifties, were tending a fire on a beach at a well-traversed day camp. I was in my early twenties and had just strolled up after a long walk down a rocky point. [...] Because they had not gotten to the end of the rocky point in many years, the tides not being right when they were there, Bilawag and Binbin had been wondering if it (durlgmö) was still there or had moved away and what either event might indicate. As they watched me turn at the end of the point and begin to head back, but then pause, they wondered whether the durlgmö still remembered them, thought about them, and would show this thought of them by showing itself to me. They knew that manifesting was a mode of showing care, of gathering in and securing in situ. But because they had not been there in years, they could not assume this materialized index of care. The durlgmö may have buried itself as a statement of anger or jealousy—jealousy that the women had cared more about other places or things [...] and as we continued long into the afternoon, other joining us, many remarked that the durlgmö was surely happy to hear us turning our attention so singularly in its direction, not forgetting about it and thus keeping it with us in the here and he now.” (E. Povinelli, Geontologies)<sup>1</sup>*

The episode described above took place at the beginning of Povinelli’s fieldwork in Beyluen and poetically captures the deep human entanglement both within the Karrabing community, where the younger generations act as sensory supports/extensions of the older ones, helping them to sense beyond their reach, and between the community and a land imbued with ancestral presence. For the Karrabing, entanglement is a kind of ethics, and the acknowledgment of ancestral presence in the land—in the form of signs of mythical actions which took place in the Dreamtime past—is a form of care for it, of “sweating” into it, so that it can continue to be giving and generous and not to withdraw, out of disappointment or “jealousy.”

But in a deeply relational world, assessing the manifestations of the ancestors against mere appearances is not easy, and requires a collective interpretative labor based on mutual listening and attention and on careful sensory observations: in the passage above, a small hesitation or reverie of one member of the community is read as a silent acknowledgment of a sacred presence by the other members and generates material and cosmological connections and reverberations across human and non-human bodies.

The cinema of the Karrabing Film Collective turns this ethics of entanglement into an aesthetic form by setting up a process of visualization aimed not so much at capturing an already existing reality, but at showing a world in flux in which images are not only manifestations of the precarious existence of Aboriginal communities under the regime of settler capitalism, but also actualizations of the world of the Dreaming that resist and upturn the colonial logic of existence and representation.

## Improvisational Realism—Between Third and Fourth Cinema

Third Cinema was a revolutionary film movement that emerged in the 1960s in the global south as tool of political mobilization against military regimes and colonial powers. Mounting a radical critique of the documentary film form—its white, male, and voyeuristic gaze; its authorial, and hierarchical modes of production and distribution; and its function as state propaganda—Third Cinema devised democratic and participatory film processes, a popular and non-elitist visual grammar, grassroots forms of production and distribution, and a powerful social realist style that reflected “allegorically” the underdevelopment and “hunger”<sup>2</sup> of the global south. Cinema as tool of decolonial freedom is a way of “unlearning imperialism,”<sup>3</sup> of challenging the imperial ways of looking, not just inside the frame of representation, but also with regard to the social relations and power structure surrounding it.



During the 1980s, cultural globalization and multiculturalism reproduced racial ideologies via ethnic naturalizations and cultural recognition while simultaneously fostering practices of diasporic cinema and indigenous media that challenged not only the nationalist/developmentalist framework within which decolonial cinema still operated, but also its focus on the working class as a privileged revolutionary subject. For instance, the Black Audio Video Film Collective in the UK linked image-making to the diasporic experience of racism and violent nationalism through which empire had reconstituted itself in Britain, stirring the documentary tradition towards a multisensory, expanded, and prefigurative cinema.<sup>4</sup> Likewise, Indigenous or *Fourth Cinema*, as described by Māori filmmaker Barry Barclay, generated community-based languages and processes that placed the focus of the filmic process on the reproduction of indigenous knowledge and culture in order to counter the genocidal violence of the settlers' state and sought to develop forms of autonomy and sovereignty outside it through both local and transnational linkages.<sup>5</sup> More recently, visual art revived the documentary tradition,<sup>6</sup> embracing opacity instead of transparency to convey the experience of dispossession of brown and black subjects under colonial capitalism, and espousing a form of visuality based on proximity and empathy<sup>7</sup> rather than objective distance.

The Karrabing Film Collective (KFC) uses the term “improvisational realism” to describe their experience of daily incarceration and dispossession “where actors and character seldom coincide”<sup>8</sup> as well as their efforts to remake forms of land and social existence which are under threat. Improvisational realism brings together two different kinds of cinematic realisms: the social realism of *Third Cinema*, associated with the documentation of poverty and dispossession of the community, unfolding in the present and conveyed through the observational visual register (long shots, naturalistic sound and settings, minimal editing); and the hallucinatory and subversive surrealism of *Fourth Cinema*, revolving around ancestral manifestations grounded in the mythical past, opened to multiple registers and modes of access, embodiment, and manifestations, and conveyed through an experimental art register (saturated colors, quick edits, asynchronous sound).

Improvisational realism operates in the “ancestral present,” that is, at the threshold between the history of dispossession that constantly returns and the future of the ancestors' potential manifestations. As such, improvisational realism actualizes future forms of indigenous life and sovereignty as a form of resistance to the genocidal violence of the settlers' state, including through cultural assimilation. Against it, the cinema of the Karrabing acts as a form of “cultural maintenance”<sup>9</sup> based on telling and retelling stories, rediscovering *durlgs* and sacred sites, and re-establishing land sovereignty. The Karrabing “actors” thread these two dimensions of the film process, the real and the potential, with playful irony, acting, in true Artaudian tradition,<sup>10</sup> both as themselves and as their ancestral doubles, aware that the value of filmmaking lies beyond the truth of images, at their edges, cracks, and borders, where imperfections and inconsistencies reveal different modes of storytelling, sweating into the land and making relations. Central to their filmmaking process is the involvement of younger generations, which we see growing older in subsequent films and for which it represents both a form of play and a way of learning to care for the ancestors.

The mix of genres is evident in the film *Windjarrameru, The Stealing C\*nt*, about a group of young Indigenous men hiding from the police in a toxic swamp after being falsely accused of stealing some beer. The film begins with a slow cinematic observation of the young men smoking and drinking in the contaminated swamp, and of their condition of “toxic sovereignty”<sup>11</sup> that is, the experience of connecting to a land which was contaminated, depleted, and successively abandoned by western mining corporations—here the white miners are played by members of the Karrabing community. As the day unfolds and a soft sunset light filters through the trees, a strange feeling of intimacy and connection with the contaminated

surroundings kicks in. One the youngsters says, “We are safe here, we are inside the radiation area here.” Countering this sense of containment, the younger siblings tell them, “Do not get intoxicated on drinks,” suggesting the same trans-generational solidarity of the introductory quote. But towards the end, the film changes genre abruptly. The group experiences a collective dream, in which the ancestors appear, in full ceremonial gears, threatening them with punishment. Breaking with observational realism, the presence of the ancestors is rendered through a psychedelic aesthetic with faded, oversaturated, and fast-paced images. Their arrival feels liberating, although that the community's only choice is between incarceration and self-contamination, comes as a painful statement (“Let's go to jail, it's better than the horrors in the bush.”)

Thus improvisational realism does not indicate a genre, a new form of indigenous or third world aesthetics, but the practice of co-producing social connectivity and movement in a world reified and petrified by settler capitalism. The KFC's transition from the documentary register and an authorial and “professional” production process—pre-scripted, shot on film, and with the aid of professional DPOs and editors—towards a sci-fi aesthetic, relying entirely on smartphones, and a self-organized and improvised production process, was not just an artistic choice, but an ethical commitment to a decolonial and anti-capitalist mode of existence. Firstly, the shift of emphasis from documenting the experience of dispossession to actualizing the potential that lies outside the camera frame, through acts of collective imagination and surrealist prefiguration, stresses the potential of cinema as a mode of cosmopolitical actualization rather than a simple registering of bare forms of survival. In this light, traditional distinctions between documentary and fiction or ethno-fiction become irrelevant. Secondly, the group's self-organized film production entails the rejection of the alienated, abstract, and heteronormative social relations of the bureaucratic and corporate world surrounding the Karrabing, and the enactment of absorptive modes of kinship and connectivity. Because “all scenes are improvised based on members' experience, desires, and mutual understanding,”<sup>12</sup> the film process is like a tide, with people moving together and apart in different rhythms and forms while nevertheless remaining part of the same ensemble and “formless formation.”<sup>13</sup>

*Mermaid* is an example of the KFC fully embracing indigenous aesthetics, a sci-fi genre, and an explicit anti-colonial message. Here we are projected in the “not so distant future,” in which Europeans can no longer survive outdoors in a land and seascape poisoned by capitalism, but Indigenous people seem able to. It tells the story of Aiden, a young indigenous man who returns home after a long period of captivity during which he was forced to be part of a medical experiment to save the white people. As he travels with his father and brother through chemical swamps, burning forests, and sacred waterholes, Aiden slowly becomes acquainted with the mysterious landscape both contaminated by extractive capitalism and enlivened with ancestral presence: mermaids kidnap children in water holes and keep them locked underwater; humans transform into flying cockatoos or zombies searching for food, and kids are forced by white scientists to drink mud in long plastic pipes. Through jump cuts, fragmented editing, color saturation, animations, and atmospheric sound editing, viewer experience the toxic dream of extractive capitalism as they walk with Aiden towards two possible catastrophic endings: one unleashed by the fury of the ancestors and the other by the greed of extractive capitalism.

### Filmmaking as Labor of Dreaming

Anthropologist Patrick Wolfe argues that the aboriginal notion of *dreamtime* was “invented” by Victorian anthropologists to show the superiority of European culture vis-à-vis the irrational, hallucinatory, antisocial, and ritualistic mentality of those “primitive people” who lived at the margins of Europe at a time when psychoanalysis



had discovered a similar irrational and dark impulse at the heart of the white possessive individual.<sup>14</sup> This sort of racist trope, which is perpetuated today in the form of cultural recognition,<sup>15</sup> radically differs from the Karrabing concept of dreaming as a form of material engagement with the land, marked by an ethics of responsibility, care, and openness.

In Australian aboriginal thought, the Dreaming is the mythical dimension associated with the creation of the world, when great creative beings came to the earth and travelled across the land and the sea to make the world as we know it. Dreaming as ancestral form is connected to movement—to the earth's desire to move. According to anthropologist Deborah Bird Rose, "Dreaming ecologies are marked by the tracks of the dreaming—walking, slithering, crawling, flying, chasing, hunting, weeping, dying, giving birth."<sup>16</sup> A world in movement is one of open-ended and multi-centric entanglements, relations, connections, and multiple temporalities. It is permeated by the ethics of contingency and improvisation and the duty to remake the world anew every day by actualizing ancestral movement.

If, from an aboriginal perspective, all matter is the congealed labor of mythical actors,<sup>17</sup> the labor of dreaming is a specific way of being in the world that both connects and subverts the intentionality of the dreaming, turning congealed matter and knowledge back into movement. The labor of dreaming is the labor of care and attention; it is the interpretative labor of differentiating between manifestations and appearances; it is the affective labor of looking after a jealous country which has withdrawn due to the carelessness and toxicity of capitalist "development"; it is the labor of bringing the world back to life against the petrifying effects of the extractive economies and dehumanizing bureaucracy of the settler state.

In fact, inverting the anthropological gaze,<sup>18</sup> it is the dream of the white possessive individual—of turning the earth into a vast toxic pit through extensive mining and mass tourism—which is a monstrous hallucination and a wild form of animism whereby money appears to generate more money and wealth, but is in fact responsible for much dispossession and destruction. As actualization of ancestral potential and refusal of the white possessive dreams, the cinema of the Karrabing can be considered a form of "decolonial dreaming": a process of collective prefiguration, re-enactment, and cosmopolitical production of ancestral knowledge and forms of livelihood which were destroyed through various forms of state violence.

The tensions between the reality of dispossession and the autonomy that comes from actualizing the mythical potential is evident in the film *Wutharr: Saltwater Dreams*, in which an extended Indigenous family argues about what caused their boat's motor to break down and leave them stranded out in the bush. Here, the Karrabing seek to actively counter their present precarious condition, represented by the breakdown of an essential means of economic survival, by interpreting the landscape and caring for the ancestors, but it becomes clear that such actualization of indigenous autonomy runs counter the law of the settler state. Visually suspended between black-and-white photos of the Delissaville war internment camps<sup>19</sup> and the current housing of the Karrabing, the community seems to experience a surreal sense of temporal displacement. We witness their confusion "what year is now... 1952? No, we are in 2015 and the world is changing... No it is not changing." On closer examination, the two conditions of encampment turn out to be the very similar, and history seems to repeat itself since, without a permit to fulfil their ancestral obligations, the Karrabing face imprisonment. "We are stuck in the middle of the nowhere," Rex says.

Cinema as decolonial dreaming—that is, the cinematic actualization of ancestral potential as a form of "survival"<sup>20</sup> against the present of colonial and capitalist dispossession—operates at different levels.

First, as a way of constituting the Karrabing as an autonomous political subject, not in the abstract and through self-representation, but through the movements of the camera on the land and through the thick enfoldings and forms of sociability produced by such movement. Such thick sociability, catalyzed by the camera, challenges the political imaginary of the settlers' state, split between the white "self-possessive individual"<sup>21</sup> and the "premodern" indigenous subject, defined by its association with tribes, clans, and totems. Karrabing is an Emmiyengal word referring to low tides, which create connections between places—the reefs, mangroves, and shorelines—and open up new possibilities for fishing, crabbing, and clamming. Grounded in living connections and embodiments across human and non-human realms, Karrabing is a form of *praxical* sociability, "a mode of sameness in difference"<sup>22</sup> that runs counter to the western abstract relationalities of individualism and undifferentiated sameness and "the oceanic feeling"<sup>23</sup> of the masses.

Second, filmmaking is a way of reclaiming the land by enfolded it with movements that track the ancestral travels and register their manifestations as *durlg* or sacred marks on the landscape. It produces a counter-topology of the region which challenges the white possessive principle of property, based on the fragmentation and abstraction of the land for exclusive (ab)use by specific individuals or groups as constructed by the western legal and anthropological imagination—as families, clans or lineages, or tribes. As I have already mentioned, such land reclamation takes the form of toxic sovereignty, that is, of attending and caring for an environment that has withdrawn due to the toxic effects of extractive capitalism, especially extensive mining.<sup>25</sup>

Toxicity and environmental depletion are central in *The Family and the Zombie*, set in an ancestral future, and revolving around two broad questions posed at the beginning of the film: "Where do zombies, plastic, batteries, and old cars that litter the landscape come from? And where do we (the children) come from?" As the camera follows the future ancestors, interpreted by four children, as they roam through a landscape ravaged by old and new forms of extractive capitalism (discarded cars, plastic bottles, electric batteries) images become increasingly saturated and out of sync, to capture not only the hallucinatory and alienated white dream (in the form of corporate communiqués by Monsanto, mining corporations, and mainstream media) but also the multi-dimensional point of view of the ancestors and their multiple manifestations as jealous fishes, talking dogs, or sacred bees. These two kinds of moving fragments, the abstract and reified ones of capitalism and the embodied and living ones of the ancestors, collide in the same cinematic space through the figure of a white zombie played by Povinelli, grotesquely binging on contaminated food and toxic waste, adding a comical register to the dark surrealism of the film. As the film unfolds, the answer to the two questions above slowly emerges. It is through endurance—that is, the ongoing transmission, evaluation, and co-production of "dream labor" and "sweating" into the country—that the fragments of ancestral agency, moving across different times and geographies, can be pieced together again and transmitted to future generations. Filmmaking, then, is precisely that line of movement that re-enfolds and reorders fragments of ancestral power, both its visual outline and its materializations, by following with the camera the steps of the children/ancestors.

Finally, Karrabing Cinema is a form of endurance—a way of crafting the future, "mattering forth of the present," and gathering energy in excess of the exhaustion of indigenous life under settler capitalism. The philosopher Lauren Berlant describes KFC's production as cinema of precarity; that is, both an ontological condition of openness and a gathering of material forces necessary for the community's survival. But perhaps such stress on precarity underplays the fact that endurance is also a form of ethics based on what Māori filmmaker Barry Barclay calls *Tikanga*, "the right way" or "customary way" of making images, informed by guardianship, reciprocity, and forms of circulations that make the community



grow and thrive, in excess of the logic of scarcity embodied in so much contemporary cinema. Cinema as endurance is based on a cosmopolitical energetics that exists “beyond capitalist value.”<sup>27</sup>

### Karrabing Cinema as Art Commons

When Sam-Yazzie, a Navajo elder, was asked for permission by anthropologists Worth and Adair to film in his community, he queried the anthropologists whether filming would do the sheep any harm.<sup>28</sup> They replied that no, filming would not harm the sheep. Sam Yazzie paused for a few seconds and asked if it would do them any good. The anthropologists replied that no, filming would not make them any good. Sam-Yazzie paused again and said, “Then, why make movies?”

Like Sam-Yazzie, indigenous communities do not distinguish between the realm of art, and, say, economics or ethics, as Western capitalist societies do. Art is part of a broader set of skills and tools to access and value the environment, craft a sustainable livelihood, reproduce ancestral heritage and develop forms of being and living in common. Images or objects abstracted from their everyday use have no intrinsic value, artistic or otherwise.

So what does decolonized and post-capitalist art look like, an art based not on the myths of beauty, creativity, craftsmanship, and priceless value? What happens when we get rid of “artistic” images—the petrified and reified versions of reality akin to the commodity form—and look at them instead as living bodies, shimmering, and swelling at the margins of the frame? Can post-capitalists and decolonial images do the sheep any good? Can they make a depleted forest fertile again? Can they heal the earth wounded by extensive mining, or can they clean toxic swamps?

As a mode of dwelling in a more than human world, as a form of knowledge at the crossroads of cosmology and political economy, as a vision of the cosmos in movement rooted in the ancestral present, as a mode of horizontal and thick sociability, and as a gesture of survivance based on the collective remaking of practices of land use and of ecological knowledge destroyed by settler capitalism, Karrabing cinema not only represents the condition of living at the margins, it also succeeds in changing it through the very process of filming. Karrabing cinema is an instance of “art commons”:<sup>29</sup> a practice of enfolding, re-enchanting, and re-socializing those human and more than human entities that have been enclosed, abstracted, and reified by the violent action of settler states and capitalist corporations.

- 1 E. Povinelli, *Geontologies* (Durham: Duke University Press, 2016), 62.
- 2 G. Rocha, “The Aesthetics of Hunger,” S. MacKenzie (ed.) *Film Manifestos and Global Cinema Cultures* (Berkeley: University of California Press, 2014).
- 3 A. Azoulay, *Unlearning Imperialism* (London, Verso, 2019).
- 4 J. Fisher, “In Living Memory...Archive and Testimony, in the Films of the Black Audio Film Collective,” K. Eshun and A. Sagar, eds., *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective* (Liverpool: Liverpool University Press, 2007).
- 5 B. Barclay, *Our Own Image. A Story of a Māori Filmmaker* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015), 25.
- 6 E. Balsom, “The Reality Based Community,” *E-flux Journal* no. 83 (June 2013).
- 7 The link between opacity, proximity, and empathy is made by film scholar Tina Camp in *A Black Gaze: Artists Changing How We See* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2021), 167.
- 8 E. Povinelli, *Geontologies* (Durham: Duke University Press, 2016), 86.
- 9 T. Lea and E. Povinelli, “Karrabing: An Essay in Keywords,” *Visual Anthropology Review* vol. 34 no.1 (2018): 42.
- 10 For surrealist writer and dramatist Antonin Artaud, every person has a double personality as “actor.” The anthropologist Jean Rouch used such an Artaudian framework in his famous ethnographic film *Les Maitres Fous* documenting a possession ritual taking place in Accra, Ghana.
- 11 E. Povinelli, *Geontologies* (Durham: Duke University Press, 2016), 137
- 12 T. Lea and E. Povinelli, “Karrabing: An Essay in Keywords,” *Visual Anthropology Review*, vol. 34 no.1 (2018): 41.
- 13 S. Harney, F. Moten, S. Ruiz, and H. Vorlouis, “Resonances: A Conversation on Formless Formations,” *e-flux journal* no. 121 (October 2021).
- 14 P. Wolfe, “On Being Woken Up: The Dreamtime in Anthropology and in Australian Settlers Culture,” *Comparative Studies in Society and History*, vol. 33 no. 2 (1991): 197–224
- 15 E. Povinelli, *The Cunning of Recognition. Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism* (Durham: Duke University Press, 2002).
- 16 D. Bird Rose, “Dreaming Ecology Beyond the Between,” *Religion & Literature*, vol. 40 no.1 (2008): 111.
- 17 E. Povinelli, *Geontologies* (Durham: Duke University Press, 2016), 59
- 18 I am referring to Stuart Kirsch’s notion of reverse anthropology in *Reverse Anthropology, Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in Nuova Guinea* (Redwood: Stanford University Press, 2006).
- 19 Delissaville was the old name for Belyuen.
- 20 G. Vizenor, *Survivance Narratives of Native Presence* (Lincoln, University of Nebraska Press, 2009).
- 21 A. Moreton-Robinson, *The White Possessive: Property, Power and Indigenous Sovereignty* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015).
- 22 T. Lea and E. Povinelli, “Karrabing: An Essay in Keywords,” *Visual Anthropology Review*, vol. 34 no.1 (2018): 41.
- 23 E. Povinelli, “The Ancestral Present of Oceanic Illusions: Connected and Differentiated in Late Toxic Liberalism,” *Routes/Worlds* (London: Sternberg Press, 2022).
- 24 It was precisely the imposition of the white principle of property upon Aboriginal communities in the Indigenous Land Act that triggered internal divisions and violence between “the original owners of the land” and dispossessed Aboriginal communities such as the Karrabing, who had to leave Belyuen and live in encampment.
- 25 Most recently of lithium, the material contained in electric batteries.
- 26 E. Povinelli, “In The Event of Precarity. A Conversation with Lauren Berlant,” *Routes/Worlds* (London: Sternberg Press, 2022).
- 27 D. da Silva and M. Mollona, *Beyond Value* BAK, 2022.
- 28 S. Worth and J. Adair, *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, (Bloomington: University of Indiana Press, 1972).
- 29 M. Mollona, *ART/COMMONS. Anthropology Beyond Capitalism* (London: Zed Books, 2021).



# Kunst ist Wandern durchs Gras, das flüstert. Karrabing Cinema als Art Commons

Massimiliano Mollona

„Es war Mitte der 1980er-Jahre. Betty Bilawag, Mitte 60, schien es sofort zu bemerken. Sie und Grace Binbin, damals Ende 50, hüteten ein Feuer am Strand eines gut besuchten Tagescamps. Ich war Anfang 20 und hatte mich nach einem langen Spaziergang ans Ende einer felsigen Landzunge auf den Rückweg zu ihnen gemacht. [...] Viele Jahre schon waren Bilawag und Binbin nicht mehr an der Spitze dieser Felszunge gewesen, weil es zum Beispiel bei Flut nicht möglich war, sodass sich die beiden gefragt hatten, ob es (*durlgmö*) noch da oder irgendwohin verschwunden war und was das eine oder das andere bedeuten könnte. Als sie mich beobachteten, wie ich mich an der Spitze der Landzunge umdrehte und zurückzugehen begann, dann aber innehielt, fragten sie sich, ob sich *durlgmö* noch an sie erinnerte, noch an sie dächte und das dadurch zu erkennen geben würde, dass es sich mir zeigte. Sie wussten, dass eine Manifestation eine Form der Fürsorge ist, des Einbeziehens und Schützens in situ. Weil sie aber schon jahrelang nicht mehr dort gewesen waren, konnten sie diesen materialisierten Index der Fürsorge nicht als selbstverständlich voraussetzen. *durlgmö* könnte sich ja voller Wut irgendwo verborgen haben – oder aus Eifersucht, weil sich die Frauen mehr um andere Orte oder Dinge gekümmert hatten [...], und da wir bis in den späten Nachmittag hinein weitermachten und andere sich hinzugesellten, sagten viele, dass *durlgmö* jetzt bestimmt sehr glücklich darüber sei, unsere volle Aufmerksamkeit zu haben und nicht vergessen zu werden, sondern mit uns im Hier und Jetzt zu sein.“ (Elizabeth A. Povinelli)<sup>1</sup>

Diese Episode aus der Anfangszeit von Povinellis Feldforschung in Belyuen fängt das dichte Geflecht von menschlichen Beziehungen ein, ob nun innerhalb der Gemeinschaft der Karrabing, in der die jüngeren Generationen gewissermaßen als erweiterte Sinne der älteren fungieren und sie so das für sie Unerreichbare wahrnehmen lassen, oder zwischen der Gemeinschaft und einem Land, in dem die Vorfahr\*innen präsent sind. Für die Karrabing hat dieses Beziehungsgeflecht auch eine ethische Dimension, bedeuten doch das Akzeptieren und das Respektieren der – in Form von topografischen Zeichen traumzeitlicher mythischer Handlungen – präsenten Ahn\*innen, dass man für das Land Sorge trägt, sich in das Land „schwitzt“, damit es weiterhin freigiebig und großzügig bleibt und sich nicht aus Enttäuschung oder Eifersucht zurückzieht.

In einer zutiefst relationalen Welt ist es jedoch nicht einfach, die Manifestationen der Ahn\*innen von bloß eingebildeten Erscheinungen zu unterscheiden, sodass es kollektiver Interpretationsarbeit bedarf, die auf dem Einanderzuhören, der Aufmerksamkeit und einer geschärften sensorischen Wahrnehmung basiert, wie oben beschrieben, wo ein kurzes Zögern oder die Reverie eines Mitglieds der Gemeinschaft von den anderen stillschweigend als Erkennen und Respektieren einer spirituellen Präsenz gedeutet wird, was materielle und kosmische Verbindungen schafft und in menschlichen und nichtmenschlichen Körpern widerhallt.

Das Karrabing Film Collective überträgt diese Ethik des Eingebundenseins in eine ästhetische Form, indem es einen Prozess der Visualisierung in Gang setzt, der nicht so sehr darauf abzielt, eine bereits existierende Realität einzufangen, als vielmehr eine Welt im Fluss zu zeigen, was wiederum Bilder hervorbringt, die sowohl Manifestationen der prekären Existenz der indigenen Gemeinschaften unter dem Regime des Siedler\*innenkapitalismus sind wie auch filmische Darstellungen der Welt der Traumzeit, die der kolonialen Logik von Existenz und Repräsentation völlig zuwiderläuft.

## Improvisierter Realismus – zwischen Third und Fourth Cinema

Das Third Cinema war eine revolutionäre Kinobewegung, die in den 1960ern im globalen Süden entstand und das Medium Film für die politische Mobilisierung gegen Militärregimes und Kolonialmächte einsetzen wollte. Dabei wurde auch radikale



Kritik am Dokumentarfilm geübt – an seinem weißen, männlichen, voyeuristischen Blick, seinen auktorialen und hierarchischen Produktions- und Distributionsweisen und seiner Funktion als Staatspropaganda – , und man entwickelte im Gegenzug demokratische und partizipatorische Filmprozesse, eine populäre und nichtelitäre visuelle Grammatik, alternative Formen von Produktion und Distribution sowie einen kraftvollen sozialrealistischen Stil, der „allegorisch“ die Bedingungen der Unterentwicklung und des „Hungers“ des globalen Südens widerspiegelte.<sup>2</sup> Kino als Instrument der Dekolonisation ist ein Weg, den „Imperialismus zu verlernen“, imperialistische Sichtweisen zu hinterfragen, und zwar nicht nur in den Bildern, also innerhalb des Rahmens der Repräsentation, sondern auch in Hinblick auf die sozialen Beziehungen und die sie umgebende Machtstruktur.<sup>3</sup>

Kulturelle Globalisierung und Multikulturalismus reproduzierten in den 1980er-Jahren durch die Einbürgerungen ethnischer Minderheiten und deren kulturelle Anerkennung einerseits rassistische Ideologien, andererseits förderten sie aber auch die Praktiken des Kinos der Diaspora und der indigenen Medien, die nicht nur den nationalistischen/entwicklungspolitischen Rahmen, in dem sich das dekoloniale Kino noch immer bewegte, sondern auch seine Konzentration auf die Arbeiter\*innenklasse als privilegiertes revolutionäres Subjekt infrage stellten. Das in England beheimatete Black Audio Video Film Collective verknüpfte zum Beispiel die Bildproduktion mit der diasporischen Erfahrung von Rassismus und gewalttätigem Nationalismus (auf denen sich das britische Weltreich gründete) und ermutigte so die dokumentarische Tradition zu einem multisensorischen, erweiterten und präfigurativen Kino.<sup>4</sup> Indigenes Kino oder Fourth Cinema, wie es vom Maori-Filmemacher Barry Barclay beschrieben wurde, setzte ebenfalls auf gemeinschaftsbasierte Sprachen und Prozesse, richtete dabei aber das Augenmerk auf die Reproduktion von indigenem Wissen und indigener Kultur, um der genozidalen Gewalt des Siedler\*innenkolonialismus entgegenzuwirken, wie man auch versuchte, durch lokale sowie transnationale Vernetzung wieder Formen der Autonomie und Souveränität außerhalb dieses Systems zu entwickeln.<sup>5</sup> In jüngerer Zeit hat die bildende Kunst die Tradition des Dokumentarfilms neu belebt,<sup>6</sup> indem sie die Idee von Opazität statt Transparenz aufgegriffen hat, um die Erfahrung der Enteignung Brauner und Schwarzer Subjekte im kolonialen Kapitalismus zu vermitteln und mit einer Form der Visualität zu arbeiten, die nicht auf objektiver Distanz, sondern auf Nähe beruht.<sup>7</sup>

Das Karrabing Film Collective verwendet den Begriff „improvisierter Realismus“ nicht nur in Verbindung mit den alltäglichen Erfahrungen der Gruppe mit Inhaftierung und Enteignung, da in den Filmen „Darsteller\*innen und Charaktere selten übereinstimmen“<sup>8</sup>. Der Begriff steht auch für die Bemühungen um die Neugestaltung von Formen der Landnutzung und des menschlichen Zusammenlebens, die bedroht sind. Der improvisierte Realismus verbindet zwei verschiedene Arten von filmischem Realismus: den Sozialrealismus des Third Cinema, der mit der Dokumentation der Armut und Enteignung der Gemeinschaft verbunden ist, sich in der Gegenwart entfaltet und durch das beobachtende visuelle Register vermittelt wird (Totale, nicht manipulierte Tonspur, natürliche Settings, minimaler Schnitt), und den halluzinatorischen und subversiven Surrealismus des Fourth Cinema, der sich um die in der mythischen Vergangenheit begründeten Manifestationen der Ahn\*innen dreht, für vielfältige Arten der Herangehensweise, Verkörperung und Manifestation offen ist und durch ein experimentelles künstlerisches Register vermittelt wird (gesättigte Farben, schneller Schnitt, asynchroner Ton).

Der improvisierte Realismus operiert in der „Gegenwart der Ahn\*innen“, das heißt an der Grenze zwischen der Geschichte der Enteignung, die sich ständig wiederholt, und der Zukunft potenzieller Manifestationen der Ahn\*innen; er verwirklicht also zukünftige Formen indigenen Lebens und indigener Souveränität als eine Form des Widerstands gegen die genozidale Gewalt des Siedler\*innenkolonialismus, was auch die kulturelle Assimilation mit einschließt. Das filmische Werk der Karrabing

ist dagegen eine Art „Kulturpflege“, die auf dem Erzählen und Weitererzählen von Geschichten beruht, auf dem Wiederentdecken von *durlgs* und spirituellen Plätzen und dem Wiedererlangen der Landrechte.<sup>9</sup> Die „Schauspieler\*innen“ der Karrabing verweben mit spielerischer Ironie diese beiden Dimensionen des Filmprozesses, die reale und die potenzielle, indem sie in der wahren Tradition Artauds nicht nur als sie selbst, sondern auch als ihre Ahn\*innendoubles agieren – wobei ihnen durchaus bewusst ist, dass der Wert des Filmemachens jenseits der Wahrheit der Bilder liegt, nämlich an ihren Rändern, Rissen und Grenzen, wo Unvollkommenheiten und Widersprüche zum Vorschein bringen, dass es verschiedene Methoden gibt, Geschichten zu erzählen, in das Land zu schwitzen und Beziehungen herzustellen.<sup>10</sup> Im Prozess des Filmemachens von zentraler Bedeutung ist die Einbeziehung der jüngeren Generationen, die wir in den Filmen heranwachsen sehen und für die das Ganze nicht nur eine Art Spiel darstellt, sondern auch eine Möglichkeit zu lernen, wie man sich um die Ahn\*innen kümmert.

Die Vermischung der Genres zeigt sich im Film *Windjarrameru, The Stealing C\*nt\$*, in dem es um eine Gruppe junger indigener Männer geht, die sich in einem verseuchten Sumpfgebiet vor der Polizei verstecken, nachdem sie fälschlicherweise des Diebstahls von Bier beschuldigt worden sind. Der Film beginnt langsam, beobachtet die jungen Männer, die im kontaminierten Sumpf rauchen und trinken, offenbart ihre „toxische Souveränität“, das heißt, die Erfahrung, einem Land verbunden zu sein, das von westlichen Bergbauunternehmen vergiftet und ausgebeutet und danach aufgegeben wurde (die weißen Bergleute werden von Mitgliedern der Karrabing-Community gespielt).<sup>11</sup> Als sich der Tag zu Ende neigt und weiches Dämmerlicht durch die Bäume dringt, stellt sich ein seltsames Gefühl der Vertrautheit und Verbundenheit mit der verseuchten Umgebung ein, sagt doch einer der Jugendlichen: „Hier sind wir sicher, wir sind innerhalb der Strahlungszone.“ Ein Gefühl der Sicherheit, dem die jüngeren Geschwister mit einer Warnung vor Alkoholkonsum begegnen, was auf die gleiche generationenübergreifende Solidarität wie im einleitenden Zitat hinweist. Gegen das Ende wechselt der Film jedoch abrupt das Genre. In einem kollektiven Traum begegnet die Gruppe den zeremoniell gekleideten Ahn\*innen, die jedoch den Jugendlichen mit Strafe drohen. Hier wird mit dem beobachtenden Realismus gebrochen und die Anwesenheit der Ahn\*innen in eine psychedelische Ästhetik mit verblassten, übersättigten und schnell geschnittenen Bildern übersetzt. Wenn die Ankunft der Ahn\*innen auch befreiend wirkt, so ist sich die Gruppe dennoch schmerzlich der Tatsache bewusst, dass ihr nur die Wahl zwischen Gefängnis und Sichvergiften bleibt („lieber ins Gefängnis als den Horror im Busch“).

Der improvisierte Realismus steht also nicht für ein Genre, eine neue Form von indigener oder Dritte-Welt-Ästhetik, sondern für die Praktik, gemeinsam in einer vom Siedler\*innenkapitalismus verdinglichten und versteinerten Welt soziale Bindungen einzugehen und Bewegung zu ermöglichen. Vom dokumentarischen Register wie auch vom auktorialen und „professionellen“ Produktionsprozess – mit Drehbuch, auf Film gedreht und unter Mitwirkung professioneller Kameralente und Cutter\*innen – zu einer Sci-Fi-Ästhetik, die sich ausschließlich auf Smartphones stützt, sowie zu einem selbst organisierten und improvisierten Produktionsprozess überzugehen war für das Karrabing Film Collective nicht nur eine künstlerische Entscheidung, sondern wird als eine ethische Verpflichtung, als ein Bekenntnis zu einer dekolonialen und antikapitalistischen Seinsweise verstanden. Erstens wird durch Darstellungen kollektiver Imagination und surrealistischer Präfiguration der Schwerpunkt vom Dokumentieren der Erfahrung der Enteignung auf die Verwirklichung jenes Potenzials verlagert, das außerhalb des Bildausschnitts liegt, was wiederum das Potenzial des Kinos als eines Mediums zur kosmopolitischen Verwirklichung und nicht zum einfachen Aufzeichnen der bloßen Formen des Überlebens betont. Unter diesem Blickwinkel wird die traditionelle Unterscheidung zwischen Dokumentarfilm und Fiktion (oder Ethno-Fiktion) irrelevant. Zweitens bedeutet die selbst organisierte Filmproduktion auch die Zurückweisung der entfremdeten, abstrakten



und heteronormativen sozialen Beziehungen des Verwaltungsapparats und der Konzernwelt, mit denen die Gruppe ständig konfrontiert wird, sowie die Etablierung erweiterter Formen der Verwandtschaft und Verbundenheit. Da „alle Szenen improvisiert sind und auf den Erfahrungen, Sehnsüchten und dem gegenseitigen Verständnis der Gruppenmitglieder beruhen“<sup>12</sup>, gleicht der Filmprozess den Gezeiten, indem sich Menschen in unterschiedlichen Rhythmen und Formen zu- und auseinanderbewegen und doch immer Teil desselben Ensembles und derselben „formlosen Formation“ bleiben.<sup>13</sup>

*Mermaids, or Aiden in Wonderland* ist ein Beispiel dafür, wie das Karrabing Film Collective eine indigene Ästhetik, ein Sci-Fi-Genre und eine explizit antikoloniale Botschaft zu seiner eigenen Sache macht. Diesmal werden wir in eine „nicht so ferne Zukunft“ versetzt, in der Land und Meer vom Kapitalismus vergiftet sind und die Europäer\*innen – im Gegensatz zu den Indigenen – nicht mehr in der Lage sind, im Freien zu überleben. Erzählt wird die Geschichte von Aiden, einem jungen indigenen Mann, der nach langer Gefangenschaft, in der er an einem medizinischen Experiment zur Rettung der Weißen teilnehmen musste, nach Hause zurückkehrt. Begleitet von seinem Vater und seinem Bruder, durchquert er von Chemikalien vergiftete Sümpfe und brennende Wälder, wandert zu heiligen Wasserlöchern und wird langsam mit der geheimnisvollen Landschaft vertraut, die kontaminiert ist vom auf Rohstoffen basierenden Kapitalismus und belebt von der Präsenz der Ahn\*innen: Mehrjungfrauen entführen Kinder und halten sie in Wasserlöchern gefangen, Menschen verwandeln sich in fliegende Kakadus oder hungrige Zombies, und Kinder werden von weißen Wissenschaftler\*innen gezwungen, aus langen Plastikschläuchen Schlamm zu trinken. Und während sich der toxische Traum des rohstoffbasierten Kapitalismus in Jump-Cuts, fragmentierten Schnitten, gesättigten Farben, Animationen und einer atmosphärischen Tongestaltung vor unseren Augen entfaltet, gehen wir mit Aiden auf zwei mögliche und gleichermaßen katastrophale Versionen des Endes zu: die eine ausgelöst durch den Zorn der Ahn\*innen, die andere durch die Gier des Kapitalismus.

### Filmemachen als Arbeit des Träumens

Der Ethnologe Patrick Wolfe argumentiert, die Vorstellung der australischen Urbevölkerung von einer *Traumzeit* sei eine „Erfindung“ viktorianischer Anthropologen, um zu einer Zeit, als die Psychoanalyse auch im Herzen des weißen besitzergreifenden Individuums einen irrationalen und dunklen Impuls entdeckt hatte, die Überlegenheit der europäischen Kultur gegenüber der irrationalen, halluzinatorischen, asozialen und ritualistischen Mentalität jener „primitiven Völker“ zu behaupten, die am Rande oder außerhalb Europas lebten.<sup>14</sup> Diese rassistische Trope, die heute in der Form von kultureller Anerkennung fortbesteht, unterscheidet sich grundlegend von dem, was die Karrabing unter *Dreaming* verstehen: eine Form der intensiven Auseinandersetzung mit dem Land, die durch eine Ethik der Verantwortung, des Sorgetragens und der Offenheit gekennzeichnet ist.<sup>15</sup>

In der Vorstellung der australische Urbevölkerung ist die Traumzeit die mythische Dimension, die mit der Erschaffung der Welt assoziiert wird, als große Schöpferwesen aus der Erde hervorgingen und sich durch das Land und das Meer bewegten, um die Welt so zu gestalten, wie wir sie kennen. Die Traumzeit der Ahnenwesen ist mit Bewegung verbunden, mit dem Wunsch der Erde, sich zu bewegen. Laut der Anthropologin Deborah Bird Rose sind „Ökologien der Traumzeit durch die Spuren der Träume gekennzeichnet: gehen, kriechen, krabbeln, fliegen, verfolgen, jagen, weinen, sterben, gebären“<sup>16</sup>. Eine Welt in Bewegung ist eine Welt mit einem nach allen Seiten hin offenen und multizentrischen Geflecht aus Beziehungen und Verbindungen sowie vielfältigen zeitlichen Referenzen. Eine Welt getragen von der Ethik der Kontingenz und Improvisation – mit der dem Menschen daraus erwachsenden Verpflichtung, sie jeden Tag neu zu gestalten, indem die Bewegungen der Vorfahr\*innen reflektiert und aktualisiert werden.

Wenn aus der Perspektive der australischen Urbevölkerung alle Materie erstarre Arbeit ist, ein Hinweis auf einstige mythische Geschehnisse, dann ist die Arbeit des Träumens eine spezifische Art des In-der-Welt-Seins, die die Intentionalität des Träumens einbezieht und gleichzeitig unterläuft, wird doch erstarre Materie und altes Wissen wieder in Bewegung versetzt.<sup>17</sup> Die Arbeit des Träumens ist eine Arbeit des Sorgetragens und der Zuwendung; sie ist eine interpretative Arbeit, bei der zwischen Manifestationen und Erscheinungen genau differenziert wird, und sie ist gefühlsbetont, um ein eifersüchtiges Land zu umsorgen, das sich infolge der Unachtsamkeit und Toxizität der kapitalistischen „Entwicklung“ zurückgezogen und verschlossen hat. Nicht zuletzt ist es die Arbeit, eine durch rohstoffbasierte Ökonomien und die entmenschlichende Bürokratie des Siedler\*innenkolonialismus versteinerte Welt wieder zum Leben zu erwecken.

Keht man den anthropologischen Blick um, dann ist der Traum des weißen besitzergreifenden Individuums, die Erde durch extensiven Bergbau und Massentourismus in eine riesige Giftmülldeponie zu verwandeln, was natürlich eine monströse Halluzination ist oder eine wilde Form des Animismus, in der Geld mehr Geld und Reichtum zu generieren scheint, tatsächlich aber für massive Enteignung und Zerstörung verantwortlich ist.<sup>18</sup> In seiner Verwirklichung des Potenzials der Vorfahr\*innen und Zurückweisung des weißen possessiven Traums kann das Karrabing Cinema als eine Form von „dekolonialem Traum“ betrachtet werden: als ein Prozess der kollektiven Präfiguration, Reinszenierung und kosmopolitischen Produktion von ur-altem Wissen und Lebensformen, die durch staatliche Gewalt zerstört wurden.

Das Spannungsverhältnis zwischen der Realität der Enteignung und der Autonomie, die sich aus der Verwirklichung des mythischen Potenzials ergibt, zeigt sich im Film *Wutharr, Saltwater Dreams*, in dem eine erweiterte indigene Familie darüber streitet, warum der Motor ihres Bootes ausgefallen und man im Busch gestrandet ist. Hier versuchen die Mitglieder von Karrabing, ihrer gegenwärtigen prekären Lage, repräsentiert durch den technischen Defekt eines für das wirtschaftliche Überleben unerlässlichen Bestandteils, aktiv zu begegnen, indem sie die Landschaft interpretieren und sich um die Vorfahr\*innen kümmern, allerdings wird auch klar, dass die Verwirklichung indigener Autonomie den Gesetzen des Siedler\*innenstaats zuwiderläuft. Auf der visuellen Ebene changiert der Film zwischen Schwarz-Weiß-Fotos der Internierungslager zur Zeit des Zweiten Weltkrieges in Delissaville und den heutigen Wohnbedingungen der Karrabing.<sup>19</sup> Die Gemeinschaft scheint auch mit einem surrealen Gefühl von Zeitverschiebung zu kämpfen: „Welches Jahr haben wir denn heute ... 1952? Nein, wir haben 2015, und die Welt verändert sich ... Nein, sie verändert sich nicht.“ Wenn man das Ganze genauer betrachtet, erkennt man, dass sich beide Arten der Unterbringung im Grunde gleichen, wie sich auch die Geschichte wiederholt, denn ohne Genehmigung, ihren angestammten Verpflichtungen nachkommen zu dürfen, droht den Karrabing das Gefängnis. „Wir sitzen mitten im Nirgendwo fest“, meint Rex.

Kino als dekolonialer Traum – das heißt die filmische Umsetzung des Potenzials der Vorfahr\*innen als eine Form von „*survance*“, als Widerstandspraktik gegen die heutige koloniale und kapitalistische Enteignung – operiert auf verschiedenen Ebenen.<sup>20</sup>

Erstens als ein Weg der Karrabing, sich selbst als autonomes politisches Subjekt zu konstituieren, nicht abstrakt und durch eine Selbstdarstellung, sondern durch die Bewegungen der Kamera auf dem Land und die sich daraus ergebenden dichten Beziehungsgeflechte und unterschiedlichen Formen des „Miteinanders“. Diese dichte, von der Kamera herbeigeführte Soziabilität stellt das politisch Imaginäre des Siedler\*innenkolonialismus infrage, das gespalten ist in das weiße „nur an sich selbst denkende Individuum“ und das „prämoderne“ indigene Subjekt, das sich durch seine Zugehörigkeit zu Stämmen, Clans und Totems definiert.<sup>21</sup> *Karrabing* ist das Wort der Emmiyengal für Ebbe, die ja auch Verbindungen schafft – zwischen



den Riffen, Mangroven und Uferzonen – und Möglichkeiten eröffnet, Fische und Krabben zu fangen oder Muscheln zu finden. Auf der Grundlage von lebendigen Verbindungen und Verkörperungen in allen menschlichen und nichtmenschlichen Reichen ist Karrabing eine Art praktizierte Soziabilität, „eine Form von Gleichheit in der Differenz“<sup>22</sup>, die der westlichen abstrakten Relationalität des Individualismus, der undifferenzierten Gleichheit und „dem ozeanischen Gefühl“ der Massen zuwiderläuft.<sup>23</sup>

Zweitens ist Filmemachen ein Weg, sich Land anzueignen, indem man es mit Bewegungen überzieht, die den Wanderungen der Vorfahr\*innen nachspüren und deren Manifestationen als *durlg* oder heilige Zeichen in der Landschaft erkennen. Auf diese Weise entsteht eine Gegentopologie der Region, die das weiße Prinzip von Besitz und Eigentum hinterfragt, da es auf einer fragmentierten und abstrahierten Vorstellung von Land basiert und die Nutzung (oder den Missbrauch) exklusiv bestimmten Personen oder Gruppen überträgt, wie sie von der westlichen juristischen und anthropologischen Imagination konstruiert werden – Familien, Clans oder Linien oder Stämme.<sup>24</sup> Wie bereits erwähnt, geht diese Art der Aneignung mit einer toxischen Souveränität einher, das heißt, dass man sich mit der Umwelt auseinandersetzt und für sie Sorge trägt, auch wenn sie sich aufgrund der toxischen Wirkung des rohstoffbasierten Kapitalismus, insbesondere des extensiven Bergbaus, zurückgezogen hat.<sup>25</sup>

Toxizität und die Erschöpfung natürlicher Ressourcen stehen im Zentrum des Films *The Family and the Zombie*, der in einer mythischen Zukunft angesiedelt ist und sich um zwei grundsätzliche Fragen dreht, die gleich zu Beginn gestellt werden: „Woher kommen die Zombies, das Plastik, die Batterien und die alten Autos, mit denen die Landschaft zugemüllt ist? Und woher kommen wir (die Kinder)?“ Die Kamera folgt den zukünftigen Vorfahr\*innen, gespielt von vier Kindern, die durch eine verwüstete Landschaft streifen: Schrottkarren, die am Straßenrand vergammeln, Plastikflaschen, Batterien, Akkus und was die alten und neuen Formen des rohstoffbasierten Kapitalismus noch zu bieten haben. Nach und nach werden die Farben immer intensiver, und Bild und Ton beginnen auseinanderzulaufen, um nicht nur den halluzinatorischen und entfremdeten weißen Traum einzufangen, und zwar in Form von Werbebotschaften von Monsanto, Bergbaukonzernen und Mainstreammedien, sondern auch den multidimensionalen Blickwinkel der Ahn\*innen und ihrer vielfältigen Manifestationen, sei es als eifersüchtige Fische, sprechende Hunde oder heilige Bienen. Diese zwei Arten von sich bewegenden Fragmenten, die abstrakten und verdinglichten des Kapitalismus und die verkörpern und lebendigen der Ahn\*innen, kollidieren im selben filmischen Raum in der Figur eines von Povinelli gespielten weißen Zombies, der sich auf groteske Weise mit kontaminierten Lebensmitteln und Giftmüll vollstopft, was den dunklen, düsteren Surrealismus des Films durch ein wenige Komik auflockert. Wie sich im Laufe des Films auch langsam die Antwort auf die beiden Fragen herauskristallisiert. Jedenfalls braucht es Ausdauer, das heißt die laufende Übertragung, Bewertung und Koproduktion von „Traumarbeit“ und „Ins-Land-Schwitzen“, um die Fragmente und Spuren des Wirkens der Ahn\*innen, die sich durch verschiedene Zeiten und geografische Räume bewegen, wieder zusammensetzen und an künftige Generationen weiterzugeben. Filmemachen ist also genau die Bewegungslinie, die die Fragmente der Macht der Vorfahr\*innen, ob nun als sichtbare Konturen oder Materialisierungen, wieder verbindet und neu anordnet, indem die Kamera den Schritten der Kinder/Ahn\*innen folgt.

Schließlich bedeutet Karrabing Cinema, etwas mit Ausdauer zu betreiben – einen Weg, die Zukunft zu gestalten, „aus der Gegenwart heraus zu materialisieren“ und trotz der Erschöpfung, die für das indigene Leben im Siedler\*innenkapitalismus bezeichnend ist, neue Energie zu sammeln. Die Philosophin Lauren Berlant beschrieb die Arbeit des Karrabing Film Collective als Kino des Prekären, das heißt sowohl in seiner ontologischen Bedingung der Offenheit wie auch im Sammeln von

materiellen Kräften, die für das Überleben der Gemeinschaft notwendig sind.<sup>26</sup> Aber vielleicht wird durch diese Betonung der Prekarität in den Hintergrund gedrängt, dass Ausdauer auch eine Form der Ethik ist, die auf dem basiert, was der maorische Filmemacher Barry Barclay *Tikanga*, den „richtigen Weg“ oder den „üblichen Weg“ der Bildproduktion, nennt. Dieser Weg ist von tätigem Beistand, Gegenseitigkeit und Formen der Zirkulation geprägt, die die Gemeinschaft wachsen und gedeihen lassen und über die Logik des Mangels hinausgehen, die in so vielen zeitgenössischen Filmen zum Ausdruck kommt. Kino als Ausdauer basiert auf einer kosmopolitischen Energetik, die „jenseits kapitalistischen Werts“ existiert.<sup>27</sup>

### Karrabing Cinema als Art Commons

Als Sam Yazzie, ein Mediziner der Navajo, von den Ethnologen John Adair und Sol Worth um die Erlaubnis gebeten wurde, in seiner Gemeinschaft zu filmen, wollte er zunächst wissen, ob das Filmen den Schafen schaden würde, was die Ethnologen verneinten.<sup>28</sup> Nach einer kurzen Pause fragte Sam Yazzie, ob es den Schafen guttun würde, was die Ethnologen ebenfalls verneinten. Sam Yazzie hielt wieder kurz inne, bevor er die nächste Frage stellte: „Warum dann filmen?“

Wie Sam Yazzie unterscheiden indigene Gemeinschaften nicht zwischen Kunst und beispielsweise Ökonomie oder Ethik, wie es kapitalistische westliche Gesellschaften tun. Kunst ist nur ein Teil eines ganzen Spektrums von Fähigkeiten und Werkzeugen, mit denen man sich Zugang zur Umwelt verschafft, ihr Wertschätzung erweist, seinen Lebensunterhalt bestreitet, das Erbe der Vorfahr\*innen reproduziert und Formen des gemeinschaftlichen Zusammenlebens entwickelt. Bilder oder Objekte, die von ihrem alltäglichen Gebrauch abstrahiert werden, haben keinen intrinsischen Wert, weder künstlerisch noch auf irgendeine andere Weise.

Wie sieht nun also dekolonisierte und postkapitalistische Kunst aus, eine Kunst, die nicht auf den Mythen von Schönheit, Kreativität, handwerklichem Können und unschätzbarem Wert beruht? Was passiert, wenn wir uns von „künstlerischen“ Bildern – den versteinerten und verdinglichten Versionen der Realität in Warenform – befreien, wenn wir Bilder stattdessen als lebendige Körper betrachten, die an den Rändern flimmern, die sich ausdehnen? Werden postkapitalistische und dekoloniale Bilder den Schafen guttun? Können sie einen abgeholzten Wald wieder wachsen lassen? Können sie die vom extensiven Bergbau verwundete Erde heilen oder giftige Sümpfe dekontaminieren?

Als eine Art des Existierens in einer mehr-als-menschlichen Welt, als eine Form von Wissen an der Schnittstelle von Kosmologie und politischer Ökonomie, als eine Vision des Kosmos in Bewegung, die in der Gegenwart der Vorfahr\*innen verwurzelt ist, als ein Modus horizontaler und dichter Soziabilität, als eine Geste der *survivance* und auf der kollektiven Neugestaltung der vom Siedler\*innenkapitalismus zerstörten Praktiken der Landnutzung und des ökologischen Wissens basierend: Das Karrabing Cinema zeigt nicht nur die Bedingungen des Lebens am Rand, es gelingt ihm auch, sie zu verändern, und zwar durch ebendiesen Prozess des Filmens. Das Karrabing Cinema ist ein Beispiel für „Gemeinschaftskunst“: menschliche und mehr-als-menschliche Wesen, die durch das gewalttätige Vorgehen des Siedler\*innenkolonialismus und der kapitalistischen Konzerne eingesperrt, abstrahiert und verdinglicht wurden, mit dieser künstlerischen Praktik einzubinden, wieder zu verzaubern und neu zu sozialisieren.<sup>29</sup>

Aus dem Englischen übersetzt von Friederike Kulcsar



- 1 E. Povinelli, *Geontologies*, Durham/NC: Duke University Press, 2016, S. 62.
- 2 Siehe G. Rocha, „The Aesthetics of Hunger“, in: S. MacKenzie (Hg.), *Film Manifestos and Global Cinema Cultures*, Berkeley: University of California Press, 2014.
- 3 Siehe A. Azoulay, *Unlearning Imperialism*, London: Verso, 2019.
- 4 Siehe J. Fisher, „In Living Memory ... Archive and Testimony in the Films of the Black Audio Film Collective“, in: K. Eshun, A. Sagar (Hg.), *The Ghosts of Songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective*, Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- 5 Siehe B. Barclay, *Our Own Image. A Story of a Māori Filmmaker*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015, S. 25.
- 6 Siehe E. Balsom, „The Reality-Based Community“, in: *E-Flux Journal*, 83 (2013).
- 7 Die Verbindung zwischen Nähe und Schwarzem Blick hergestellt hat die Filmtheoretikerin Tina Campt in *A Black Gaze: Artists Changing How We See*, Cambridge/MA: MIT Press, 2021, S. 167.
- 8 Povinelli, *Geontologies*, a. a. O. (zit. Anm. 1), S. 86.
- 9 Siehe T. Lea, E. Povinelli, „Karrabing: An Essay in Keywords“, in: *Visual Anthropology Review*, 1 (2018), S. 42.
- 10 Dem surrealistischen Autor und Dramatiker Antonin Artaud zufolge hat jede Person ein „schauspielendes“ Double. Der Ethnologe Jean Rouch bediente sich dieser artaudschen Konstruktion in seinem berühmten ethnografischen Film *Les Maîtres fous*, der ein Ritual in Accra, Ghana, dokumentiert, in dessen Verlauf die Teilnehmenden besessen werden.
- 11 Siehe Povinelli, *Geontologies*, a. a. O. (zit. Anm. 1), S. 137.
- 12 Lea, Povinelli, „Karrabing“, a. a. O. (zit. Anm. 9), S. 41.
- 13 Siehe S. Harney, F. Moten, S. Ruiz, H. Vorlouis, „Resonances: A Conversation on Formless Formations“, in: *E-Flux Journal*, 121 (2021).
- 14 Siehe P. Wolfe, „On Being Woken Up: The Dreamtime in Anthropology and in Australian Settler Culture“, in: *Comparative Studies in Society and History*, 2 (1991), S. 197–224.
- 15 Siehe E. Povinelli, *The Cunning of Recognition: Indigenous Alterities and the Making of Australian Multiculturalism*, Durham/NC: Duke University Press, 2002.
- 16 D. Bird Rose, „Dreaming Ecology Beyond the Between“, in: *Religion & Literature*, 1 (2008), S. 111.
- 17 Siehe Povinelli, *Geontologies*, a. a. O. (zit. Anm. 1), S. 59.
- 18 Ich verweise hier auf Stuart Kirschs Begriff der „umgekehrten“ Ethnografie in *Reverse Anthropology: Indigenous Analysis of Social and Environmental Relations in New Guinea*, Redwood City: Stanford University Press, 2006.
- 19 Delissaville war der alte Name von Belyuen.
- 20 Siehe G. Vizenor (Hg.), *Survivance: Narratives of Native Presence*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2009.
- 21 Siehe A. Moreton-Robinson, *The White Possessive: Property, Power, and Indigenous Sovereignty*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2015.
- 22 Lea, Povinelli, „Karrabing“, a. a. O. (zit. Anm. 9), S. 41.
- 23 Siehe E. Povinelli, „The Ancestral Present of Oceanic Illusions: Connected and Differentiated in Late Toxic Liberalism“, in: dies., *Routes/Worlds*, London: Sternberg Press, 2022.
- 24 Diese Übertragung des weißen Prinzips von Besitz auf indigene Gemeinschaften im Indigenous Land Act provozierte gruppeninterne Meinungsverschiedenheiten und Gewalt zwischen den „original owners of the land“ und enteigneten indigenen Gemeinschaften wie zum Beispiel den Karrabing, die Belyuen verlassen und in einem Lager leben mussten.
- 25 In jüngster Zeit vor allem Lithium, das für Batterien und Akkus benötigt wird.
- 26 Siehe E. Povinelli, „In the Event of Precarity ... A Conversation with Lauren Berlant“, in: dies., *Routes/Worlds*, a. a. O. (zit. Anm. 23).
- 27 Siehe D. da Silva, M. Mollona, *Beyond Value*, BAK, 2022.
- 28 Siehe S. Worth, J. Adair, *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, Bloomington: University of Indiana Press, 1972.
- 29 Siehe M. Mollona, *Art/Commons: Anthropology Beyond Capitalism*, London: Zed Books, 2021.

## Biographies

The **Karrabing Film Collective** is a grassroots Indigenous based media group. Filmmaking provides a means of self-organization and social analysis for the Karrabing. Screenings and publications allow the Karrabing to develop local artistic languages and forms and allow audiences to understand new forms of collective Indigenous agency. Their medium is a form of *survivance*—a refusal to relinquish their country and a means of investigating contemporary social conditions of inequality. The films represent their lives, create bonds with their land, and intervene in global images of Indigeneity.

Karrabing consists of over 30 members, all but one Indigenous stakeholders for the land, with ages from new-born to elder. The Karrabing Indigenous Corporation seeks to integrate their parents, and grandparents' ways of life into their contemporary struggles to educate their children, create economically sustainable cultural and environmental businesses, and support their homeland centers.

**Massimiliano Mollona** is an anthropologist and filmmaker based at the Department of the Arts (DAR) at the University of Bologna and specializing in economic and political anthropology and the anthropology of art. His projects focus on extractivism, class and labor struggles, militant cinema, and art/commons. He is one of the founding members of the Institute of Radical Imagination (IRI) and of the Laboratory for the Urban Commons (Athens).

## Biografien

Das **Karrabing Film Collective** ist eine basisdemokratische indigene Mediengruppe. Das Filmemachen ist für die Karrabing ein Mittel zur Selbstverwaltung und gesellschaftlichen Analyse. Vorführungen und Publikationen ermöglichen es den Karrabing, lokale künstlerische Sprachen und Formen zu entwickeln und dem Publikum neue Formen kollektiver indigener Handlungsfähigkeit zu vermitteln. Ihr Medium ist eine Form des *Überlebens* – eine Weigerung, ihr Land aufzugeben, und ein Mittel, um gegenwärtig soziale Bedingungen der Ungleichheit zu untersuchen. Die Filme repräsentieren ihr Leben, schaffen Verbindungen zu ihrem Land und greifen in globale Bilder von Indigenität ein.

Karrabing besteht aus über 30 Mitgliedern im Altersspektrum von Neugeborenen bis zu älteren Menschen, die mit einer Ausnahme alle indigene Interessenvertreter\*innen für das Land sind. Die Karrabing Indigenous Corporation ist bestrebt, die Lebensweise ihrer Eltern und Großeltern in ihre heutigen Kämpfe um die Ausbildung ihrer Kinder einzubetten, wirtschaftlich nachhaltige Kultur- und Umweltunternehmen zu gründen und ihre Home Centres zu unterstützen.

**Massimiliano Mollona** ist Anthropologe und Filmemacher und arbeitet am Institut für Kunst (DAR) der Universität Bologna. Er ist spezialisiert auf ökonomische und politische Anthropologie und die Anthropologie der Kunst. Seine Projekte konzentrieren sich auf Extraktivismus, Klassen- und Arbeitskämpfe, militantes Kino und Kunst/Commons. Er ist eines der Gründungsmitglieder des Institute of Radical Imagination (IRI) und des Laboratory for the Urban Commons (Athen).



This book is published on occasion of the exhibition **Karrabing Film Collective. *They pretending not to see us...*** at the **Secession, April 28–June 18, 2023.**

**Publisher:**

Secession

**Editor:**

Bettina Spörr

**Publication manager:**

Tina Lipsky

**Series design concept:**

Sabo Day

**Graphic design:**

Sabo Day

Rosen Eveleigh

**Photo credits:**

Karrabing Film Collective

**Texts:**

Karrabing Film Collective

Massimiliano Mollona

**Translations:**

Elizabeth A. Povinelli (Creole > English)

Friederike Kulcsar (English > German)

**Copyediting & proofreading:**

Elizabeth A. Povinelli (Creole)

Tradukas GbR (English)

Martin Gastl (German)

**Printed & produced by:**

Medienfabrik Graz

**Print Run:**

400

**Intervention by the artist:**

Karrabing Film Collective has created a limited-edition series of four cards for the publication, one of which is enclosed with each copy. The faces of the cards show image-text collages in Karrabing's characteristic technique of layering and superimposition. Historic photographs and maps, video stills and texts blend into one another, speaking to historic and present-day injustices, to colonial power relations and the quest for self-determination and independence. The messages could not be any more explicit: "They pretend not to see us," "white people only want what is valuable in their eyes," "then they tried to massacre us so we wouldnt be there," "another history still exists in the sands."

Stamped on the reverse of the cards is a creative manifesto that outlines the group's practice and approach to filmmaking: NO STORYBOARD, NO SCRIPT, WE MAKE OUR FILMS FROM OUR LIFE AND LANDS FOR OUR LIFE AND LANDS.

© 2023 Secession, Karrabing Film Collective, the authors, and Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln

Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König  
Ehrenstr. 4  
D - 50672 Köln

**Distribution:**

Buchhandlung Walther König

Ehrenstr. 4,

D - 50672 Köln

Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53

verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

ISBN 9783-7533-0445-8

**Printed in the EU**

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.d-nb.de>.

In case individual copyright holders are not cited, please contact the publisher.

**Secession**

**Exhibition**

**Karrabing Film Collective**

*They pretending not to see us...*

**Curator:**

Bettina Spörr

**Installation crew:**

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

Andrei Galtsov

with

Simon Bures

Tristan Giessler

Desiree Palmen

Alex Pasch

Christian Rasser

Christoph Voglbauer

Marit Wolters

Marton Zalka

and others

The exhibition program is conceived by the Board of the Secession.

**Board of the Association of Visual Artists Secession**

**President:**

Ramesch Daha

**Vice-presidents:**

Barbara Kapusta

Nick Oberthaler

**Secretary:**

Michael Part

**Treasurer:**

Axel Stockburger

**Members:**

Ricarda Denzer

Wilfried Kühn

Ulrike Müller

Lisl Ponger

Sophie Thun

Anna Witt

Jun Yang

**Auditors:**

Thomas Baumann

Susi Jirkuff

**Management:**

Annette Südbeck

**Curators:**

Jeanette Pacher

Bettina Spörr

Annette Südbeck

**Junior curator:**

Christian Lübbert

**Gallery managers:**

Miriam Bachmann

Hans Weinberger

**Facility manager,**

**audiovisual engineering:**

Andrei Galtsov

**Publication manager:**

Tina Lipsky

**Public relations:**

Julia Kronberger

**Marketing:**

Urte Schmitt-Ulms

**Visual concept,**

**graphic design Secession:**

Sabo Day

**Archive:**

Katja Brestyensky

Tina Lipsky

Hessam Samavatian

**Art education coordination:**

Verena Österreicher

(sabbatical year)

Stella Reinhold-Rudas

**Art education:**

Grzegorz Kielawski

Sophia Rohwetter

**Accounting:**

Monika Vykoukal

**Shop management:**

Gabriele Grabler

**Assistant to the management:**

Kathrin Schweizer

**Administrative assistant:**

Albert Warpechowski

**Visitor service:**

Mario Heuschober

Niklas Hofstetter

Anita Husar

Fiona Idahosa

Nakale Lefaza-Botowamungu

Gloria Linares-Higueras

Carmen Linares de Schubert

Robert Rendina

Sabine Schlemmel

Björn Schwarz

**Cleaners:**

Emine Koza

& Firma Simacek

**Web design:**

Treat Agency



The Board of the Secession would like to thank the Friends of the Secession for supporting the project with their research.

#### **Board of the Friends of the Secession**

##### **President:**

Sylvie Liska

##### **Vice-president:**

Gabriela Gantenbein

##### **Treasurer:**

Dr. Primus Österreicher

##### **Members:**

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-Sándor

Jacqueline Nowikovsky

Franz Seilern

Stefan Weber

#### **Patrons of the Friends of the Secession**

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm—Dorotheum

KR Anton Feistl

Roman & Margot Fuchs—Sammlung Fuchs

Dr. Burkhard & Gabriela Gantenbein

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Louis & Mafalda Kahane

Dr. Christoph & Bernadette Kraus—Kraus & Kraus Family Office

Franz Krummel & Mira Kloss-Zechner

Marie-Eve Lafontaine—Kahan Art Foundation

Maria Lassnig Foundation

Ronald & Jo Carole Lauder

Dr. Robert & Sylvie Liska

Hema Makwana & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Thomas Moskovics—Bank Winter & Co

Dr. Arend & Brigitte Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Franz Seilern

Stefan Stoltzka—SLE Schuh GmbH

Gordon VeneKlasen Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein


Otto Ernst Wiesenthal—Hotel Altstadt Vienna

Katharina Wruss

Main Sponsor

**ERSTE** 

 **Stadt  
Wien** | Kultur

 Bundesministerium  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

freunde  
der  
**secession**

#### **secession**

Vereinigung bildender Künstler\*innen

Wiener Secession

Friedrichstraße 12

1010 Vienna

[www.secession.at](http://www.secession.at)