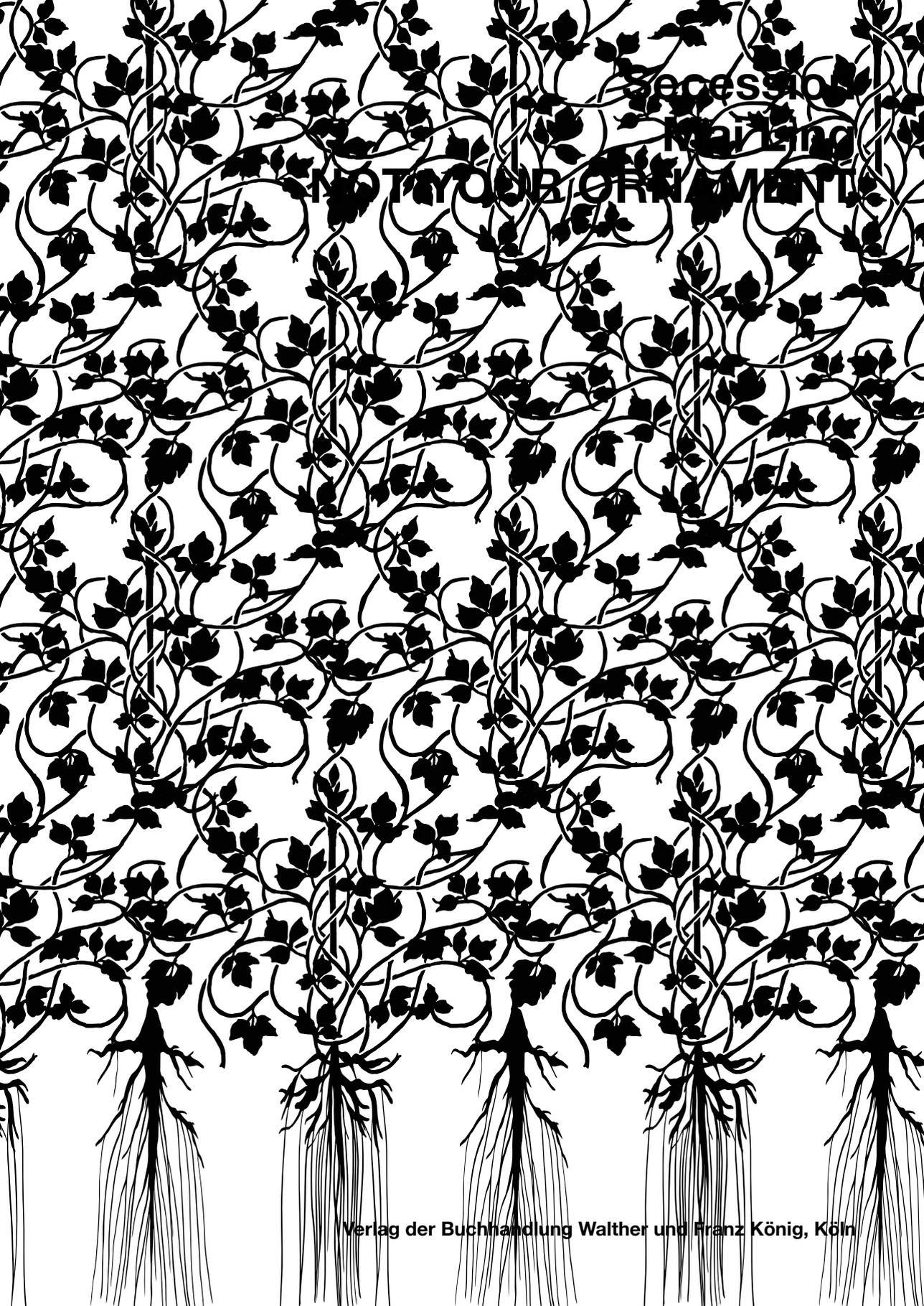


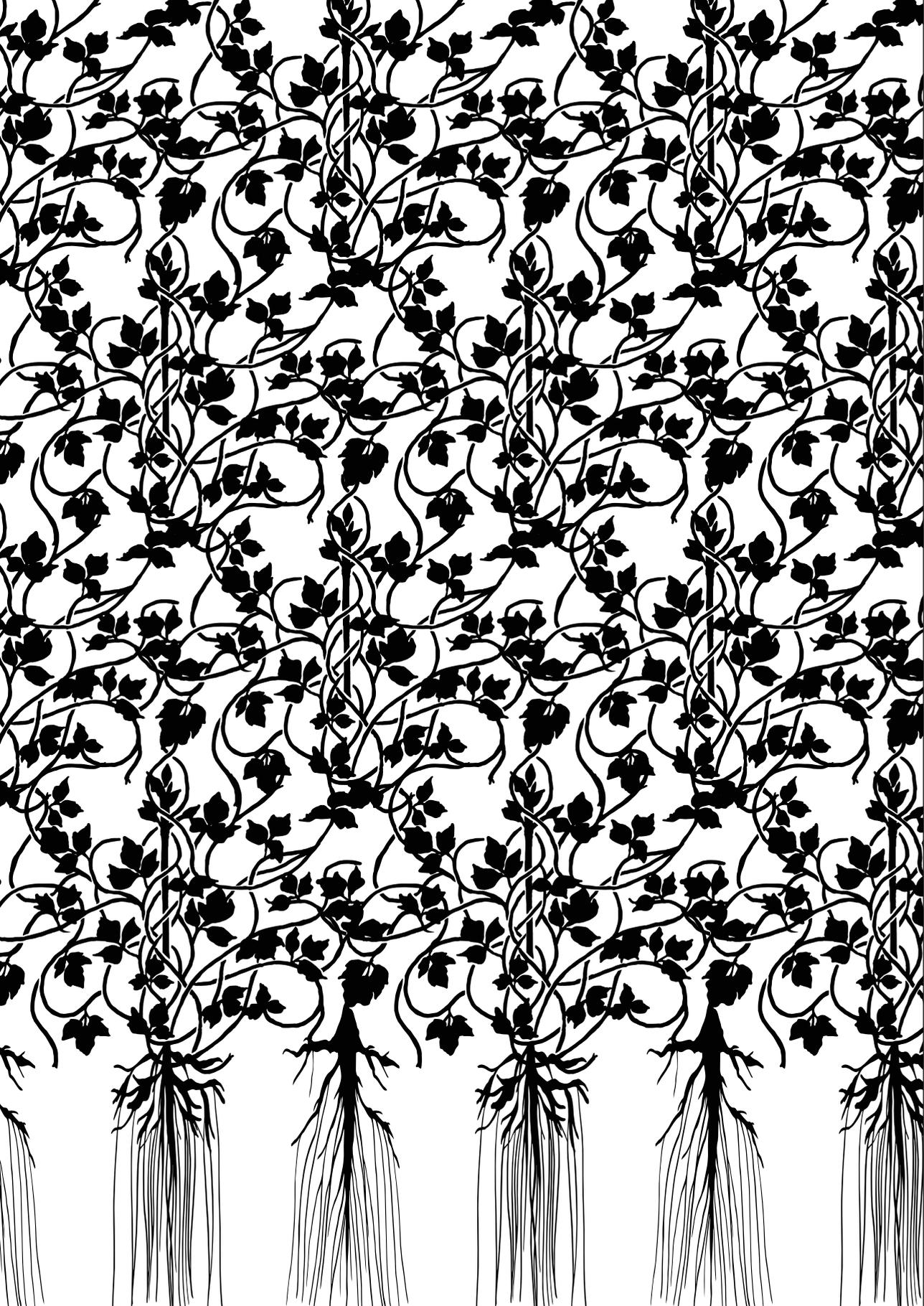
Mai Ling

RESEARCH





Accessio
Nahrung
NOT YOUR ORNAMENTS



17	Ornamentalism, Anne Anlin Cheng
26	Ornamentalismus, Anne Anlin Cheng, übersetzt von Nicole Suzuki
36	Hacking the Institution: A Conversation Between Perilla and Mai Ling
42	Hacking the Institution: Ein Gespräch zwischen Perilla und Mai Ling

Dear Mai Lings,

Originating in East Asia, the leafy vine plant kudzu is widely known as an invasive species in the Western world. It was first introduced as an ornamental plant during the 1876 Philadelphia World Expo and later brought to the US and Europe in the 1930s to decorate building facades and control soil erosion. Soon afterwards, kudzu was demonized as an “ecological villain” that swallows the land, growing on average thirty centimeters per day. No longer desired by the West, kudzu is now considered a serious ecological threat and banned in many countries.

At the same time, kudzu has many healing and practical properties. The entire plant is edible and can be used for medicinal purposes. Its stems can be woven into fabrics, and its nitrogen-fixing roots nourish the soil while holding it in place. The very same roots can be processed into powdered starch for cooking sticky foods and alchemizing biodegradable plastic.

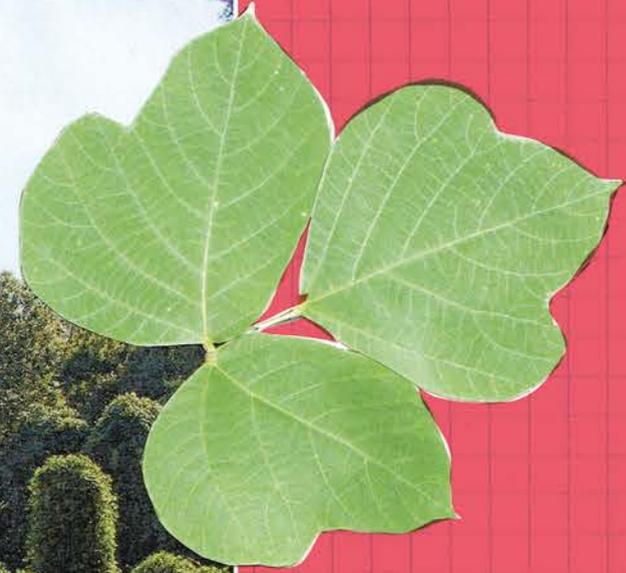
Our research positions the migratory journey of kudzu as our own diasporic and migratory experience under a white, colonial gaze. How do we reconcile the tension between our many given dichotomies: invasive versus resilient, threatening versus healing, and ornamental versus animate? Transforming and becoming with kudzu means developing our own abilities to take up space, merge with our surroundings, meander through obstacles, heal our kin, and spread freely. They say kudzu is difficult to eradicate because of its large, tuberous root structures. Let our own roots grow strong together.

Liebe Mai Lings,

die aus Ostasien stammende, blattreiche Kletterpflanze Kudzu ist in der westlichen Welt weithin als invasive Pflanze bekannt. Sie wurde erstmals 1876 auf der Weltausstellung in Philadelphia als Zierpflanze eingeführt und in den 1930er-Jahren in den USA sowie in Europa zur Dekoration von Gebäudefassaden und zur Bekämpfung der Bodenerosion verwendet. Bald darauf wurde Kudzu als „ökologischer Bösewicht“ verteufelt, der den Boden verschlingt und durchschnittlich 30 Zentimeter pro Tag wächst. Kudzu war im Westen nicht mehr erwünscht, gilt heute als ernsthafte ökologische Bedrohung und ist in vielen Ländern verboten.

Dabei besitzt Kudzu viele heilende und praktische Eigenschaften. Die gesamte Pflanze ist essbar und kann zu medizinischen Zwecken verwendet werden. Ihre Stängel können zu Stoffen gewebt werden, ihre stickstoffbindenden Wurzeln nähren den Boden und halten ihn gleichzeitig fest. Dieselben Wurzeln können zu Stärkepulver verarbeitet werden, um klebrige Speisen zu kochen oder um biologisch abbaubaren Kunststoff herzustellen.

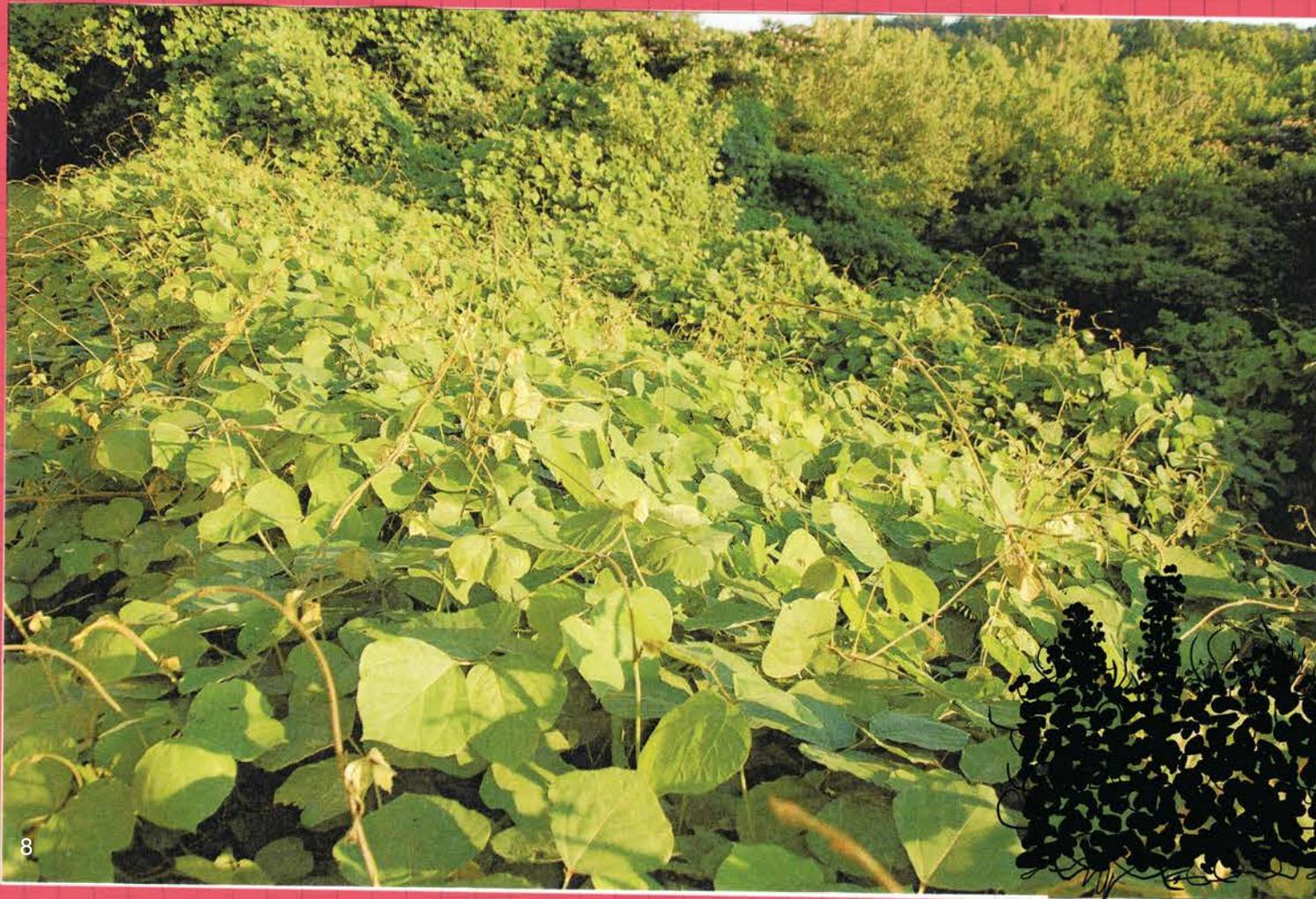
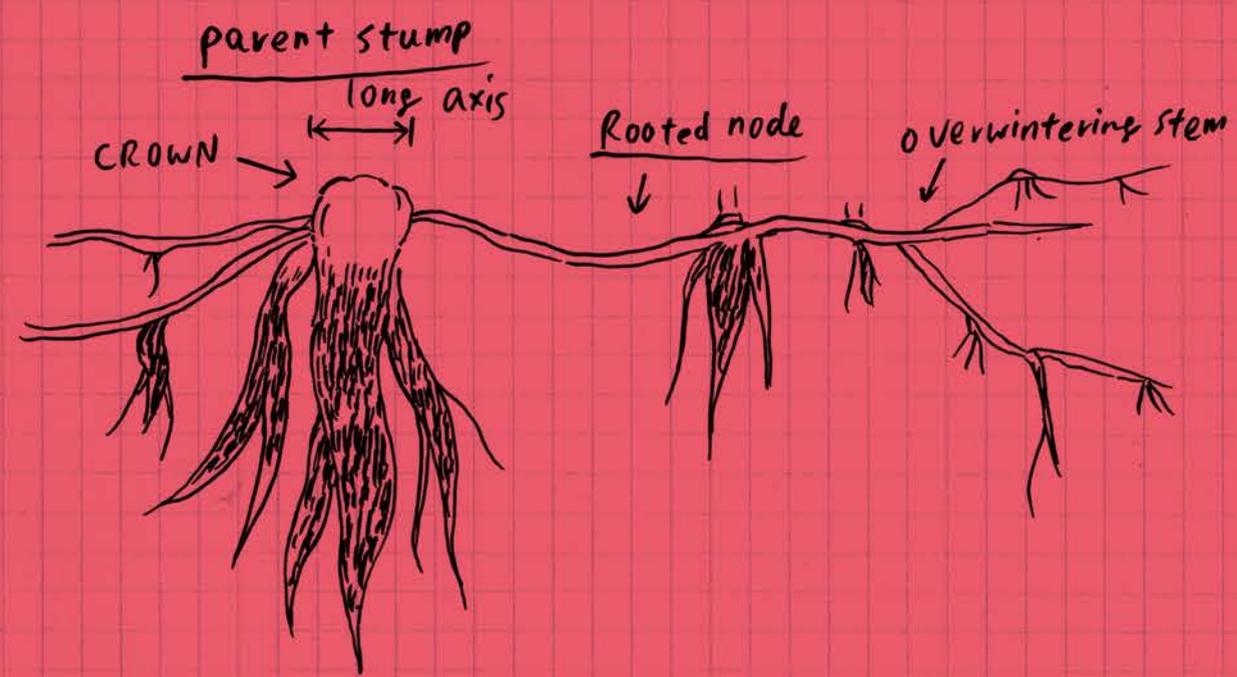
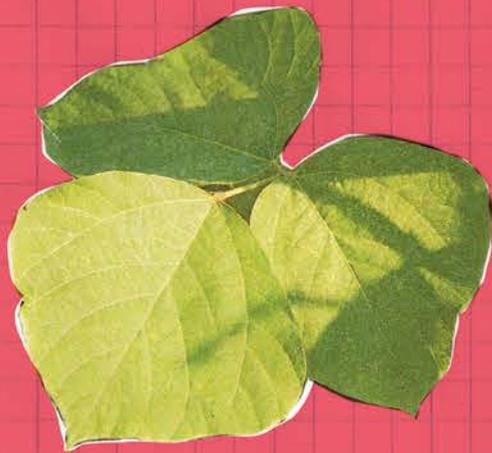
Unsere Forschung verbindet die Migrationsreise von Kudzu mit unserer eigenen Diaspora- und Migrationserfahrung unter einem weißen, kolonialen Blick. Wie können wir die Spannungen zwischen den vielen uns ausmachenden Dichotomien in Einklang bringen: invasiv versus widerstandsfähig, bedrohlich versus heilend, ornamental versus lebendig? Sich mit Kudzu zu verwandeln und zu formen bedeutet, unsere eigenen Fähigkeiten zu entwickeln, Raum einzunehmen, mit unserer Umgebung zu verschmelzen, Hindernisse zu überwinden, die, die uns angehören, zu heilen und sich frei auszubreiten. Man sagt, Kudzu sei wegen ihrer großen, knollenförmigen Wurzelstrukturen schwer auszurotten. Lassen wir unsere eigenen Wurzeln gemeinsam stark werden.



Kudzu
(*Pueraria montana* (Lour.) Merr.)
• member of the pea/legume family (Fabaceae)



- Kudzu can grow up to 30 cm per day
- The blossoms, leaves, vine tips, and roots are all edible, and flavor is similar to spinach or collard greens



- Nitrogen-fixing roots nourishes and feeds the soil while holding it in place
- Starchy, repository organs of the plant, storing nutrients during winter season
- Tuberos
- Immovability of the roots makes it incredibly difficult to eradicate





Nationalism, Race, and Xenophobia: Disciplinary and the Circuits of Knowledge

Just as the geopolitics of Asia and America have generated a richly textured world of multiple species of Asian Americans, so have other forms of geopolitics. Conversely, this work allows us to recognize the limits of disciplinarity. The narrow lenses of the biological sciences see invasive species purely as a “biological” problem, and the narrow lenses of the humanities see xenophobia or racism as a human problem. Each fails to see how their disciplinary frames need be so much broader and more complex. There are deep links between the nationalization of nature and the naturalization of nation (Sivaramakrishnan 2011). In discussing the case of Europe, Zimmer notes that “as politicized nature, particular landscapes evolved into integral parts of historicism’s search for national pedigrees, something that happened across Europe in the late 18th and early 19th century” (Zimmer 1998: 641). Tracing the rhetoric of invasive species brings the natural world squarely within race and immigration politics. As we have seen before, it is not accidental that historical moments of strong xenophobia in human cultures have been associated with panics about foreign plants, animals, or germs. Indeed, Olwig argues that such ideas of nationalist landscapes/cultures are drawn from a common epistemological template that can be traced back to the Renaissance, when methods of surveying and cartography were rediscovered (Olwig 2003). The links between plant/animal control and human control are well documented; perfection in gardens and peoples is rooted in an ongoing struggle against “difference” (Mottier 2008). And the vast resources of the humanities have amply demonstrated how Hitler’s vision of pure human populations was accompanied by visions of pure gardens,² demonstrated in this quote by the German landscape architect Willey Lange:

4. Alien Nation

can, Karen Cardozo and I argue that we ought to understand the term *Asian/America* as a multispecies *assembling*. Humans, plants, and animals share incredibly intertwined histories. For example, foreign humans come into this land because of the “need” for labor, expertise, skills, or beauty at one point in history only to be severely regulated once they are here, and then rejected, shunned, and sent back once they have outlived their usefulness. We see this in Chinese railroad workers, migrant workers in the farms, mail order brides, technology workers in the 1990s, and of course doctors and nurses (who are still in short supply). Similarly, the now invasive Asian carp was brought into the country as a “worker fish” to help clean algae-filled canals, and kudzu was once promoted by the U.S. government, who paid farmers to plant it for erosion and soil control. Yet these histories get entirely forgotten in the xenophobic quest to eradicate individual ethnic groups or individual species to bolster the idea of a pure nature and nation eliminating its foreigners (Cardozo and Subramaniam 2013).

The Oversexed Female

One of the classic metaphors surrounding immigrants is the oversexualized female. Foreign women are always associated with superfertility—reproduction gone amok. Such a view suggests that the consumption of economic resources by invaders today will only multiply in future generations through rampant overbreeding and overpopulation. Consider this:

Canada thistle is a classic invasive. One flowering stem can produce as many as 40,000 seeds, which can lie in the ground for as long as 20 years and still germinate. And once the plant starts to grow, it doesn’t stop. Through an extensive system of horizontal roots, a thistle plant can expand as much as 20 feet in one season. Plowing up the weed is no help; indeed, it exacerbates the problem; even root fragments less than an inch long can produce new stems . . . The challenge posed by thistle is heightened because, like other troublesome aliens, it has few enemies. (Cheater 1992: 27)

Along with the super-fertility of exotic/alien plants is the fear of miscegenation. There is much concern about the ability of exotic plants to cross-fertilize and cross-contaminate native plants to produce hybrids. Campaigns against the foreign are often constructed around preserving the “genetic integrity” of native species and the prevention of their interbreeding with native populations (Smout 2003). Native females are, of course, in this story, passive, helpless victims of the sexual proclivity of foreign/exotic males.

*We are the decorative, invisible, exotic,
unwanted, fashionable, dirty, adaptive,
invasive, transformable, passive, resilient,
and immovable.*

We are companions along the same journey.

*What kinds of similarities
or modes of kinship
do we find between ourselves
and kudzu?*

Mai Ling is a hybrid:

"She goes by many names: Celestial Lady, Lotus Blossom, Dragon Lady, Yellow Fever, Slave Girl, Geisha, Concubine, Butterfly, China Doll, Prostitute. She is carnal and delicate, hot and cold, corporeal and abstract, a full and empty signifier."

Anne Anlin Cheng, *Ornamentalism*, New York: Oxford University Press, 2019. p.4.

We are all companions along the same journey, resonating with Subramaniam's manifestation - **"Aliens of the world unite! We are all aliens, we are all natives, in this vast entangled naturecultural multiverse."**

Subramaniam, 2014, p.156



Ornamentalism
Anne Anlin Cheng

Introduction

IS THERE ROOM in the dehumanizing history of race to talk about a figure whose survival is secured through crushing objecthood?

This study argues there is a distinct kind of human figure whose endurance and enchantment entail a fusion between synthetic objecthood and organic personhood in ways that demand a fundamental reconceptualization of what Frantz Fanon has named the “racial epidermal schema.”¹ Our principal, though not exclusive, case study for this human formation—ornamental, at once abstract and material, embodied and disembodied—will be the yellow woman. This designation is not meant to essentialize but to name the processes of racialization, with all their historic and living force, that adhere to the Asian/Asian American woman in American culture. The term *yellow woman* denotes a person but connotes a style, promising yet supplanting skin and flesh, an insistently aesthetic presence that is prized and despoiled. The particularity of this kind of object-person who is radically undone yet luminously constructed—that is, meticulously and aesthetically composed yet degraded and disposable—troubles some of our deeply held, politically cherished notions of agency, racial embodiment, subjecthood, and ontology.

[...]

THE ORNAMENT

The history and discourse of racialized femininity are deeply embroiled with the larger philosophic history of the ornament, its complicated relation to modernity, and its enduring entanglement with the Asiatic. Like the yellow woman, the ornament is a category that, for all its glamour, has suffered a long history of denigration. In everyday usage, *ornament* refers to the insignificant, the superfluous, the merely decorative, the shallow, and the excessive. In aesthetic-philosophic history, the ornament triggers heated debates about the differences between excrescence and essence, surface and interiority, the peripheral and the central, femininity and masculinity. From Plato’s critique of bad mimesis to Immanuel Kant’s Third Critique and beyond, the ornament in Western philosophy, while signaling material worth, has for the most part been seen as a distraction, leading us astray from true moral value and genuine beauty. Kant famously claimed that ornamentation/adornment/*parerga* is a form of inessential augmentation that “takes away from the genuine beauty.” E. H. Gombrich warned against the ornament’s dazzling effects to persuade “the mind to submit without reflection.” Siegfried Kracauer and Walter Benjamin worried over the disenchantment produced by the mass

¹ Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, trans. Charles L. Markmann (New York: Grove Weidenfeld, 1967).

ornament. Walt Whitman argued that “[m]ost works are most beautiful without ornament.” And who could forget modernism’s most terse denouncement, Adolf Loos’s dictum that ornament is crime?² In this light, modernism’s minimalist revolution, with its ardent de-ornamentation, is but a continuation of this ancient apprehension about the seduction of the ornament.

At the same time, this famous modernist rejection of the ornament is also something of a myth. As Theo Davis, Alina Payne, and I in different contexts have argued, the ornament and especially its spectral, racial demarcations, far from being exiled, continue to thrive in modern aesthetic practices even, or especially, for those most seemingly allergic to it.³ In *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*, I traced the ways in which the so-called naked modern surface, instead of being an erasure of regressive racial markings, in fact actively recalls and re-materializes some of the most profound racial fantasies of the twentieth century, in particular, the fantasy of black skin. It was while researching that project that I first gleaned the much

bigger picture triggered by the history of the ornament: its articulation of not only the “primitive” but also the “Oriental,” and how it informs the way we think about the denuded modern surface and modern personhood itself.

[...]

[...] the ornament and especially the ornamentality of the Asiatic continue to provide a charged site for the modernists, precisely because the ornament triggers the fluctuation between essence and supplement, depth and surface, utility and decoration, interiority and exteriority, organicity and the inorganic, femininity and masculinity, and finally, Western discipline and Oriental excess. Far from dismissed, the Asiatic ornament and its impulse blossomed in the early twentieth century in the realms of culture, art, literature, law, philosophy, and even economic theory (think of Thorstein Veblen’s notions of excess). In each realm, the glimmering appeal of the ornament encompasses an expansive discourse of racial difference that animates major strains of modernist thinking about gender, nationhood, the human, and the inhuman, in the senses of racial difference as well as synthetic fabrication.

The minor aesthetic category, to follow Sianne Ngai’s lead, of Asiatic feminine ornamentality is therefore far from minor; it bears the traces of some of the deepest and broadest philosophic debates underpinning modernity.⁴ It is nothing less than the very battleground on which struggles over beauty, racial and gender difference, and the boundary of the human are played. For me, then, the ornament resonates on multiple registers: as racialized material artifacts, as a linchpin in modernism’s primal aesthetic crisis (itself also raced and gendered), as a struggle over the superfluity of persons and things, and as a problem about prosthetic humanness.

While the Western philosophic discourse surrounding the ornament, especially at the height of modernism, is expressly one of debasement,⁵ it is nonetheless deeply drawn to the ornament, a paradox that reveals a tenacious and genuine struggle with the problem of beauty, its radiant debt to horror and defilement. We might say that the history of Western art from Titian’s *Tarquin and Lucretia* to Pablo Picasso’s *Guernica* has been endlessly preoccupied with how to come to terms with the meeting of beauty and brutality. But for the yellow woman, this *is* her (im)material condition. As a figure of artistic investment and racial denigration, the yellow woman bears the privileges as well as the penalties for being an aesthetic being.

4 Thanks to Sianne Ngai’s radiantly idiosyncratic study *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting*, we can now never easily dismiss what look like minor, less-than-aesthetic experiences. See Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories: Zany, Cute, Interesting* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015).

5 It is well known that the battle cry for the modernist revolution—the emergence of an aesthetic of minimalism and de-ornamentation articulated by Thoreau, Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe, and Morris—is based on the explicit and vehement rejection of the ornament as regressive, feminine, superfluous. However, as recent scholarship has started to demonstrate, the lure of the ornament persists well into the height of modernism. See Cheng, *Second Skin*, and Payne, *From Ornament to Object*.

2 Immanuel Kant, *The Critique of Judgment*, trans. J. C. Meredith (New York: Oxford University Press, 1952), 65–8; E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, 2nd ed. (New York: Phaidon Press, 1994), 10; Walt Whitman, *Leaves of Grass: Comprehensive Reader’s Edition*, ed. Harold W. Blodgett and Sculley Bradley (New York: New York University Press, 1965), 722; Adolf Loos, “Ornament and Crime,” *The Architecture of Adolf Loos: An Arts Council Exhibition* (London: Arts Council, 1985), 100.

It is beyond the scope of this discussion, but there is a long history of nineteenth-century debate about craftsmanship versus art, a debate that is also as racialized as it is gendered. Dante Gabriel Rossetti writes: “All nations hitherto, as far as we know, have arisen into the power of High Art out of a long-possessed sense and practice of decorative beauty . . . , and most or all have declined in decoration from the period of their elimination in High Art. . . . China, Japan, India, Turkey, and the east generally, have genuine and most lovely decorative art (exposed in some instances to partial deterioration from European influence), and have not yet risen into the stage of what we recognize as High Art.” Rossetti, “The Fine Art of the International Exhibition,” *Fraser’s Magazine for Town and Country* 66:392 (Aug. 1862): 188–199, quotation on 198. (Accessed at Ann Arbor: University of Michigan Library, 2009, vol. 79.)

3 In *Second Skin*, I point out that that the father of modern architecture, Adolf Loos, for example, played out his repulsions and attractions for “regressive” racialized skins on the very surface of his very modern cladding. For another example, Le Corbusier’s impassive coat of white paint, another famous instance of modernist de-ornamentation, I argue, nonetheless embodied a profound longing and provided something of a cover for cross-racial identification with both American blackness and Eastern aesthetics. Both Loos and Le Corbusier’s strict adherence to the ascetic aestheticism of minimalist design remind us that “bareness,” too, is a style. It is, moreover, a style that racializes. See Anne Anlin Cheng, *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface* (New York: Oxford University Press, 2010).

Other scholars, not addressing the racialized aspect of the ornament, have recently also started to point out the survival rather than exorcism of the modern ornament. In *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism* (2012), Alina Payne points out that the regressive ornament disappeared from modern architectural theory only to reemerge as the “modern object.” See Alina Alexandra Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism* (New Haven, CT: Yale University Press, 2012), 9. And more recently, Theo Davis in *Ornamental Aesthetics: The Poetry of Attending in Thoreau, Dickinson, and Whitman* (2016) rescues the ornament from its marginal status as a minor aesthetic category by showing us how ornamental objects offer poets like Henry David Thoreau, Emily Dickinson, and Whitman a mode of attention through which these poets “attend, relate, and respond to the world.” For Davis, the ornament offers a mode of positive attention, what he calls “ornamental attending,” and for the poets he studies, this “ornamental attending” is associated with a form of “laudatory” focus (2). In my project, the ornament is more than a mode of attention. It refers simultaneously to multiple registers: material artifacts, a racialized and gendered philosophic discourse, and a highly problematic anthropomorphic gesture. I recognize the darker sides of the ornamental object and impulse, even as I seek to understand their potentials for different kinds of lives on the dark side. See Theo Davis, *Ornamental Aesthetics: The Poetry of Attending in Thoreau, Dickinson & Whitman* (New York: Oxford University Press, 2016).

Contrary to their promises otherwise, aesthetics and violence both enact experiences that distort the borders between subject and object, consumer and consumed. What kind of life subsists along those porous edges? What can action or agency look like for someone who emerges out of that unmaking? How does an economy of trivial things alter how we think about the indispensability and expendability that inform labor and life, people and things? For the yellow woman, politically treasured notions such as agency, consent, and embodiment take on complications that we have yet to really confront. When it comes to the defiled (raced and gendered) subject, caught in the haunting convergence between aesthetic experience and material abuse, it is not enough to say that she serves as a tool for power or its sublimation, or that she offers nothing but the congealment of commodification. Both statements are undoubtedly true, but neither is sufficient to address the profound, intrinsic, and often unspeakable ways in which the subjugator and the subjugated find themselves or meet each other in and through aesthetic forms.

When we attend to the critical labor of ornament, we will repeatedly find the intersection of beauty and terror, immateriality and corporeality, life and privation across a wide range of domains. Scars blossoming into the shocking beauty of chokecherry. Bare flesh growing like jewel shards. The law adjudicating legal persons through the sartorial. It is at the site of the unexpected entanglement with, or the inconvenient animation of, the ornament during moments of intense pain and privation that we begin to discern how the ornament as aesthetic decoration marks a political problematic about personhood.

The resistance against objectification almost always returns to the reconstitution of the person, just as the reparation for injuries to the body invariably seeks to reprivilege the flesh. I am interested in pursuing a different line of inquiry. I want to inquire after bodies that refuse the ontology or embodiment imputed to them, as well as those bodies that never get these options. [...]

Let us think through, rather than shy away from, that intractable intimacy between being a person and being a thing. Let us try to build a different historiography of raced bodies: one constructed through fabrics, ornaments, and “skins” that never enjoyed the fantasy of organicity; one populated by non-subjects who endure as ornamental appendages. Let us substitute *ornament* for *flesh* as the germinal matter for the making of racialized gender. Let us, in short, formulate a feminist theory of and for the yellow woman.

ORNAMENTALISM

I propose *ornamentalism* as a conceptual framework for approaching a history of racialized person-making, not through biology but through synthetic inventions and ornamentations. First, ornamentalism names the critically conjoined presences of the *Oriental* and the *ornamental*. Second and more importantly, ornamentalism describes the peculiar processes (legally, materially, imaginatively) whereby *personhood is named or conceived through*

ornamental gestures, which speak through the minute, the sartorial, the prosthetic, and the decorative. We can find various examples of subject-as-object enchantment through the nineteenth and twentieth centuries, but Asiatic female ornamentality provides one of the richest, broadest, and most intense sources of power for this alchemy.

Since the mid-nineteenth century, art historians have used the term “ornamentalism” to refer to the deployment of ornament for decorative purposes, especially when done in excess.⁶ I, however, wish to resuscitate what seems to have gone completely unheard so far in the term’s evocation: its almost homophonic resonance with Orientalism. As noted above, the intertwining of the Orient in the history of the ornament has largely gone critically unnoticed even as it has always exerted its force. Recently the term *ornamentalism* enjoyed a revival thanks to historian David Cannadine’s intriguing study *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire*. Yet even there, the sonic and semiotic residue of Orientalism behind the term remains mute. This is because Cannadine argues that class, more than race, provided the lens through which Britain imagined its empire hierarchically. His project is thus not interested in the racial imaginary or even in the ornament per se, since ornamentalism for Cannadine refers broadly to a set of social rituals.⁷ But I believe that retrieving the Oriental logic of ornamentation and, conversely, the ornamental technologies of Orientalism will open up important conversations about some of the most basic terms structuring our notions of race, persons, and the human, as well as the categories of modernism and Orientalism.

Orientalism is a critique, ornamentalism a theory of being. The latter, for me, names the perihumanity of Asiatic femininity, a peculiar state of being produced out of the fusion between “thingliness” and “personness.” As such, ornamentalism often describes a condition of subjective coercion, reduction, and discipline, but it can *also* provoke considerations of alternative modes of being and of action for subjects who have not been considered subjects, or subjects who have come to know themselves through objects. The making

⁶ According to the *Oxford English Dictionary*, the term *ornamentalism* was first used in 1862 by art critic Dante Gabriel Rossetti in *Fraser’s Magazine for Town and Country* (195): “The Belgian sculpture verges towards Ornamentalism and an ill-poised aim at picturesqueness.” The article, entitled “The Fine Art of International Exhibition,” discusses the arbitrary delineations between fine art and industrial art, the latter implying craftsmanship, which was then distinguished from “fine” and “high” art. (William Morris will be found saying that the Japanese were great craftsmen but not artists.) Rossetti here attends to the “finest art practiced anywhere in any corner of the globe . . . Japanese art” and the development of exhibitions in Europe through the years. The quoted sentence is part of a longer paragraph on the different “styles” of art throughout the world. See chapter 3 [editors’ note: of the original book Anne Anlin Cheng, *Ornamentalism*, New York: Oxford University Press, 2019, pp. 86-106.] for a discussion of the perceived difference between Chinese and Japanese aesthetics for the Western aesthete and consumer precisely as a debate over ornament and a set of issues about restraint versus excess. But for now let us simply note that even in this reference, the racial connotation of “ornamentalism” was clearly present. The entire article may be found on the Hathi Trust online archive: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005488906;view=1up;seq=199> (accessed February 2, 2017), 188–199.

⁷ David Cannadine, *Ornamentalism: How the British Saw Their Empire* (New York: Oxford University Press, 2001). *Ornamentalism* for Cannadine does not refer to artifacts but more broadly to sets of rituals and ceremonies that the British deployed to export Britishness to the far corners of their empire. Cannadine’s treatise concentrates on British influence on its colonies, whereas my project suggests that it is important to also see how the “the empire” infiltrated and shaped Britishness.

of personhood through synthetic assemblage or accretion can be impoverishing and additive. It can produce a person-assemblage that destroys autonomy but one that disrupts the privileged notion of natural bodies as well. It encapsulates a history of dehumanization, but it also speaks to a desire for objectness in the dream of the human. Ornamentalism thus offers us a capacious theoretical rubric by which to attend to the afterlife of a racialized and aestheticized subject that remains very much an object, even as the human stakes remain chillingly high.

The political stakes of “ornamentalist personhood” emerge beyond the dichotomies that normally inform our discussions about race, social justice, and the primacy of the human for both: dichotomies such as subject/object, interiority/exteriority, agency/oppression. To attend to ornamentalism is to ask how racial personhood can be assembled not through organic flesh but instead through synthetic inventions and designs, not through corporeal embodiment but rather through attachments that are metonymic and hence superficial, detachable, and migratory. Parsing the transformative magic of ornamentalism will allow us to address those bodies that, even as they are being deprived of it, do not seek humanity; to acknowledge those bodies that repel rather than instantiate the attempts to equip them with psychic or corporeal interiority. Ornamentalism thus serves as a critical framework through which I track this haunting alchemy between persons and things and its strange products.

This account of ornamentalism differs conceptually from an existing body of scholarship on sartorial performance or self-decoration as intentional or redemptive acts of self-affirmation. In lieu of traditional notions of agency, ornamentalism helps us address the unexpected, perhaps even unspeakable, forms and residues of ontology and survival. It is easy to identify the wrongness of treating someone like a thing for one’s own invidious gains, but it is much harder to understand or to judge when one treats oneself like a thing. In making room for stranger forms of less-than-human agency that might erupt out of these moments of ornamentalist transformation, I hope to clear some new ground beyond the political cul-de-sacs of feminist and race studies: the impasse between victimization and agency, antiessentialism and authenticity, and so on. Ornamentalism for me poses less a dilemma of identity than a problematic about the imbrication of personhood and materialization. *Ornamentalism* is therefore an admittedly inelegant word that names an elegant—that is to say, seamless—alchemy between things and persons. Those of us invested in the critique of power have long been alert to the crisis of persons who have been turned into things, but we should also attend to the ways in which things have been taken for persons and how this impacts our ideas about human ontology and aliveness. If, on the one hand, race studies have, understandably, been overinvested in the redemption of the flesh, and if, on the other, new materialism has too quickly abandoned or neglected the human stakes, this study hopes to open a conversation in that lacuna.

The goals of taking this insidious elision between the Oriental and the ornamental as the foundation for a yellow feminist theory are, therefore: (1) to detach us from the ideal of a natural and an agential personhood that invariably accompanies critiques of power and from which the Asiatic woman is already always foreclosed; (2) to take seriously what it means to live as an object, an aesthetic supplement; (3) to attend to peripheral and alternative modes of ontology and survival; (4) and finally, to contend that the discourse of Asiatic femininity—at once pervasive and marginal, enhancing and disparaging, dated and yet contemporary—is part of a much larger debate about beauty and violence, as well as about life and artificiality, nestled in the making of modern Euro-American personhood.

So what does ornamentalism allow us to see that an understanding of Orientalism alone does not? Let us return in plate 16 to the iconic Victorian image of “the Chinese Lady” [editors’ note: a lithograph of Afong Moy published in 1835, appeared in the original text]. Little is known about her; even the accuracy of her Chinese name is dubious.⁸ At the level of fact, there is no rescuing her; she is lost to history. At the level of theory, she remains reified. Psychoanalytic fetishism, for one, would tell us that this is a scene of lack and compensation: Moy’s racial and sexual lack has been displaced onto her sartorial splendor even as it is iterated through her bound feet, which are neatly and conspicuously displayed on a little stool. Marxist fetishism would train our gaze on the proliferation of commodified objects. Indeed, every object in this room—the chintz, the silk, the mahogany or rosewood implied by the furniture, the tea, the sugar, the porcelain, and of course the Asian woman herself—is saturated with colonial and imperial history.

[...]

The lady in question here is part of a composition of objects revolving around a dynamic exchange between foreground and background, skin and fabric, persons and things. This still tableau is very much alive. The immobile lady’s ontological promise, her imagined interiority, is not just framed but also deeply infused by the built environment. Even as her “interiority” has presumably been displaced by flat surfaces—indeed, textiles—there is nonetheless an affective, sensorial, and semiotic reciprocity at work in this scene. She accessorizes the furnishings, while the furnishings accessorize her; she lends the human element to this theater even as the props lend her a human domesticity.

[...]

The peculiar materialism and materiality of “yellow decorativeness” press us to reconsider the facticity of racialized presence. Simultaneously consecrated and desecrated, materialized and displaced, the yellow woman challenges us

8 John Kuo Wei Tchen, *New York before Chinatown: Orientalism and the Shaping of American Cultures, 1776–1882* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999), 101–106.

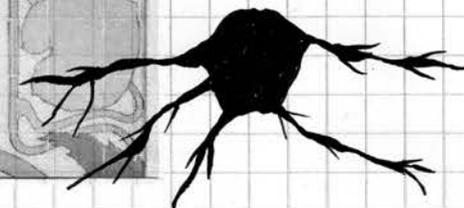
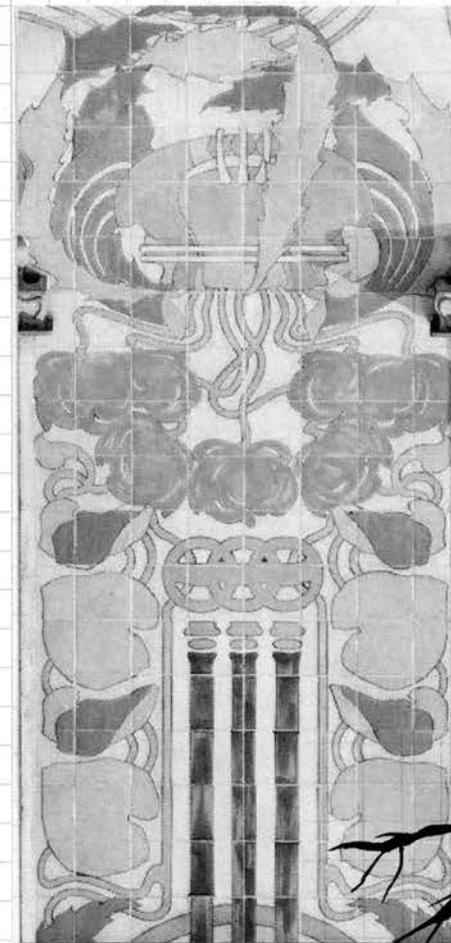
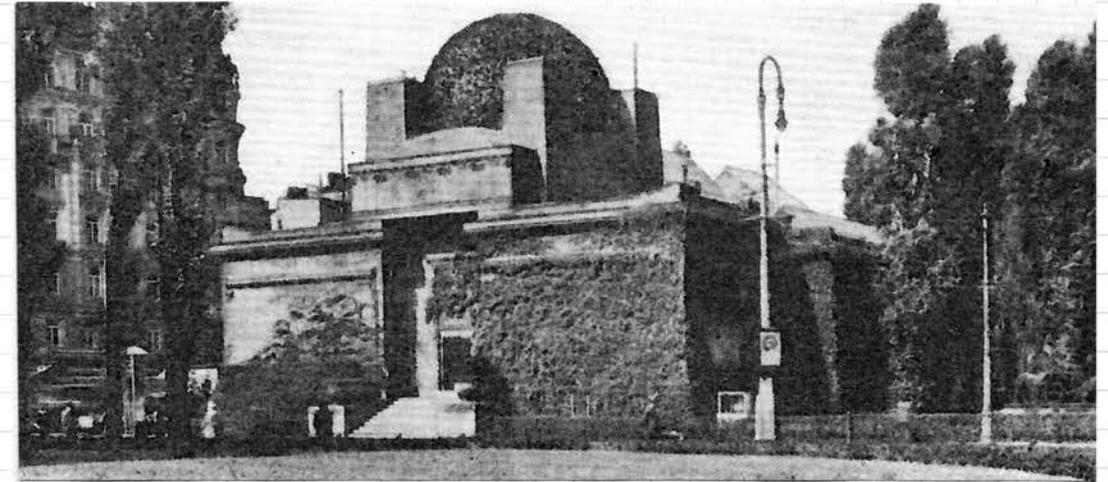
to formulate a humane politics that accommodates artifice and objectness. The history that I invite us to consider here delivers a particular production of personhood that calls for a different kind of reading and a new account of race making. The imbrication or transference between things and bodies—commodified, yes, but also always asked to act and emit “beingness”—demands that we understand commodities in transit as neither simply cargo nor easily translatable back into cherished human subjects.

[...]

[...] Ornamental personhood points us to a different genealogy of modern personhood. This synthetic being, relegated to the margins of modernity and discounted as a nonperson, holds the key to understanding the inorganic animating the heart of the modern organic subject. She/it brings into view an alternative form of life, not at the site of the free modern subject and his celebrated autonomy, but on the contrary, at the encrusted edges and crevices of defiled, feminine, ornamented bodies.

Throughout this project I do not attempt to secure redemptive, subversive agency as acts of self-will or intention, because the subjects that haunt this study are those for whom will and intention have been severely compromised. Nor am I offering up the real or the authentic as antidotes to a thick sediment of misrepresentations. On the contrary, the very premise of this project takes seriously, rather than simply decries, the intractable imbrication among femininity, the ornamental, and the Oriental, in order to explore the entanglement of living and living-as-thing. Certainly the center (the white, masculine, organic personhood of Western modernity) uses the marginal (the racial and gendered other) oppositionally in order to fortify its borders, but more important, the so-called marginal (that artificial, ornamental, Oriental femininity) is more integral to the historic, philosophic, cultural, and even legal making of modern personhood than suspected. What follows attempts to track the traces of this critical component in the constitution of Western personhood from nineteenth-century legal concepts of proper personhood to twenty-first-century scientific imaginings about the future of persons.

This text is an excerpt from the book: Anne Anlin Cheng, *Ornamentalism*, New York: Oxford University Press, 2019.



Einleitung

Gibt es in der entmenschlichenden Geschichte von *race* [als soziokulturelles Konstrukt und sozialwissenschaftliche Analysekategorie; Anm. d. Übers.] Raum, um über eine Figur zu sprechen, deren Fortleben durch eine erdrückende Objekthaftigkeit sichergestellt wird?

In dieser Publikation wird die These vertreten, dass es eine besondere Art von menschlicher Figur gibt, deren Beständigkeit und Reiz eine Verschmelzung von synthetischer Objekthaftigkeit und organischer Personenschaft in einer Weise in sich birgt, die eine grundlegende Rekonzeptualisierung dessen erfordert, was Frantz Fanon das „epidermische Rassenschema“ genannt hat.¹ Unsere hauptsächliche, wenn auch nicht ausschließliche, Fallstudie für diese menschliche Formation – ornamental, zugleich abstrakt und materiell, verkörpert und körperlos – wird die Gelbe² Frau sein. Diese Bezeichnung soll nicht essenzialisieren, sondern die Prozesse der Rassifizierung mit all ihrer historischen und gegenwärtigen Kraft benennen, die der asiatischen/asiatisch-amerikanischen Frau in der amerikanischen Kultur anhaften. Der Ausdruck *Gelbe Frau* bezeichnet eine Person, aber zugleich auch einen Stil, der Haut und Fleisch verspricht und doch ersetzt, eine eindringliche ästhetische Präsenz, die geschätzt und entwertet wird. Die Besonderheit dieser Art von Objekt-Person, die radikal zunichtegemacht und doch brillant konstruiert ist – d. h. akribisch und ästhetisch komponiert und doch degradiert und entbehrlich –, bringt einige unserer tief verwurzelten, politisch hochgehaltenen Vorstellungen von Handlungsfähigkeit, rassifizierter Verkörperung, Subjektivität und Ontologie ins Wanken.

[...]

DAS ORNAMENT

Die Geschichte und der Diskurs über rassifizierte Femininität sind eng mit der umfassenderen philosophischen Geschichte des Ornaments, dessen komplizierter Beziehung zur Moderne und dessen anhaltender Verstrickung mit dem Asiatischen³ verwoben. Wie die Gelbe Frau ist auch das Ornament eine

Kategorie, die trotz ihres Glanzes eine lange Geschichte der Herabwürdigung erlebt hat. Im alltäglichen Sprachgebrauch bezieht sich *Ornament* auf das Unwesentliche, das Überflüssige, das bloß Dekorative, das Seichte und das Exzessive. In der Geschichte der philosophischen Ästhetik löst das Ornament hitzige Debatten über die Unterschiede zwischen Auswuchs und Kern, Oberfläche und Innerem, Peripherie und Zentrum, Femininität und Maskulinität aus. Von Platons Mimesiskritik bis zu Immanuel Kants „Kritik der Urteilskraft“ und darüber hinaus wurde das Ornament in der westlichen Philosophie, obwohl es einen materiellen Wert signalisiert, größtenteils als Ablenkung betrachtet, die uns auf Abwege – weg vom wahren moralischen Wert und der echten Schönheit – bringt. Kant hat bekanntlich behauptet, dass Ornamente/Verzierungen/Parerga eine Form der unwesentlichen Ergänzung sind, die „der echten Schönheit Abbruch [tun]“. Ernst H. Gombrich warnte vor der blendenden Wirkung von Verzierung, die „dazu verführt, ohne viel Bedenken der Lockung zu folgen“. Siegfried Kracauer und Walter Benjamin waren besorgt darüber, dass das Ornament der Masse zu einer Entzauberung führen könnte. Walt Whitman argumentierte: „Die meisten Schöpfungen sind am schönsten ohne Ornament.“ Und wer könnte die schärfste Kritik der Moderne vergessen: Adolf Loos' Diktum, dass das Ornament ein Verbrechen sei?⁴ In diesem Sinne ist die minimalistische Revolution der Moderne mit ihrer inbrünstigen Entornamentierung nur eine Fortsetzung dieser alten Sorge über die Verführung durch das Ornament.

Gleichzeitig ist diese bekannte modernistische Ablehnung des Ornaments auch eine Art Mythos. Wie Theo Davis, Alina Payne und ich in verschiedenen Zusammenhängen argumentiert haben, sind das Ornament und insbesondere das Gespenst seiner rassifizierenden Abgrenzungen weit davon entfernt, in der Verbannung zu sein, und gedeihen in modernen ästhetischen Praktiken weiter, selbst oder gerade bei denen, die scheinbar allergisch darauf reagieren.⁵

4 Immanuel Kant, *Werke in zwölf Bänden*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Band 10, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, S. 139–142; Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, übers. v. Albrecht Joseph, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982, S. 29; *Walt Whitmans Werk*, übers. v. Hans Reisiger, Berlin: S. Fischer Verlag, 1922, S. 14; Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“, in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden. Erster Band*, hg. v. Franz Glöck, Wien/München: Herold, 1962, S. 276–288.

Es würde den Rahmen dieser Diskussion sprengen, aber es gibt im 19. Jahrhundert eine lange Geschichte der Debatte über Handwerk versus Kunst, eine Debatte, die außerdem ebenso durch Rassifizierungen wie geschlechtsspezifisch geprägt ist. Dante Gabriel [Anm. d. Übers.: Am Ende des Faksimiles finden sich die Initialen W. M., es scheint also, dass eine Verwechslung vorliegt und es sich hier um William Michael Rossetti, den Bruder von Dante Gabriel, handelt] Rossetti schreibt: „Alle bisherigen Nationen haben sich, soweit wir wissen, aus einem seit Langem vorhandenen Sinn für und einer Praxis von dekorativer Schönheit zur hohen Kunst emporgeschwungen ..., und in den meisten oder in allen haben Dekorationen seit ihrer Abschaffung in der hohen Kunst abgenommen ... China, Japan, Indien, die Türkei und der Osten im Allgemeinen haben wahre und sehr schöne dekorative Kunst (in einigen Fällen einer teilweisen Verschlechterung wegen des europäischen Einflusses ausgesetzt) und sind noch nicht auf die Stufe dessen aufgestiegen, was wir als hohe Kunst anerkennen.“ (dt. Übers.: Nicole Suzuki) William Michael Rossetti, „The Fine Art of the International Exhibition“, in: *Fraser's Magazine for Town and Country*, Jg. 66, Nr. 392 (Aug. 1862): S. 188–199, hier: S. 198. Abgerufen in Ann Arbor: University of Michigan Library, 2009, vol. 79.

5 In *Second Skin* weise ich darauf hin, dass zum Beispiel der Vater der modernen Architektur, Adolf Loos, seine Abscheu gegen und sein Hingezogensein zu „regressiver“ rassifizierter Haut auf der Oberfläche seiner sehr modernen Gebäudeverkleidungen auslebte. Und auch Le Corbusiers leidenschaftsloser weißer Anstrich, ein weiteres berühmtes Beispiel für die Entornamentierung

In *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface* habe ich nachgezeichnet, auf welche Weise die sogenannte nackte moderne Oberfläche, anstatt eine Auslöschung regressiver rassifizierender Markierungen zu beinhalten, tatsächlich aktiv einige der tiefgreifendsten rassifizierten Fantasien des 20. Jahrhunderts, insbesondere die Fantasie Schwarzer Haut, in Erinnerung ruft und rematerialisiert. Bei den Recherchen zu diesem Projekt wurde mir zum ersten Mal bewusst, dass die Geschichte des Ornaments ein viel größeres Bild ergibt: Es bringt nicht nur das „Primitive“, sondern auch das „Orientalische“ zum Ausdruck, und es prägt unser Denken über die bloßgelegte moderne Oberfläche und moderne Personenschaft selbst.

[...]

[...] das Ornament und insbesondere die Ornamentalität des Asiatischen bleiben für die Modernist*innen ein spannungsgeladener Schauplatz, genau deshalb, weil das Ornament ein Fluktuieren zwischen Essenz und Supplement, Tiefe und Oberfläche, Nutzen und Dekoration, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Organischem und Anorganischem, Femininität und Maskulinität und schließlich westlicher Disziplin und orientalischem bzw. asiatischem⁶ Exzess auslöst.

der Moderne, verkörperte meiner Meinung nach dennoch eine tiefe Sehnsucht und bot eine Art Deckmantel für die Identifikation über *race* hinweg sowohl mit der sozialen und kulturellen Identität Schwarzer Menschen in den USA als auch mit östlicher Ästhetik. Loos wie Le Corbusier erinnern uns mit ihrer strikten Einhaltung der asketischen Ästhetik des minimalistischen Designs daran, dass auch „Schmucklosigkeit“ ein Stil ist. Noch dazu ein Stil, der rassifiziert [Anm. d. Übers.: Rassifizierung bezeichnet einen Prozess und eine Struktur, in denen Menschen in rassistischer Weise auf der Grundlage ausgewählter Merkmale (wie z. B. Aussehen, Lebensformen oder auch imaginärer Merkmale) kategorisiert, stereotypisiert und hierarchisiert werden.]. Vgl. Anne Anlin Cheng, *Second Skin. Josephine Baker and the Modern Surface*, New York: Oxford University Press, 2010.

Andere Wissenschaftler*innen, die sich nicht mit den rassifizierten Aspekten des Ornaments befassen, haben in letzter Zeit ebenfalls damit begonnen, das Fortleben statt den Exorzismus des modernen Ornaments hervorzuheben. In *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism* (2012) weist Alina Payne darauf hin, dass das regressive Ornament aus der modernen Architekturtheorie verschwand, um dann als das „moderne Objekt“ wieder aufzutauchen. Vgl. Alina Alexandra Payne, *From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism*, New Haven, CT: Yale University Press, 2012, S. 9. Und in jüngerer Zeit hat Theo Davis in *Ornamental Aesthetics. The Poetry of Attending in Thoreau, Dickinson & Whitman* (2016) das Ornament aus seinem marginalen Status als unbedeutende ästhetische Kategorie befreit, indem er uns zeigt, wie ornamentale Objekte Dichter*innen wie Henry David Thoreau, Emily Dickinson und Walt Whitman eine Form der Aufmerksamkeit bieten, durch die diese Dichter*innen „sich der Welt zuwenden, mit ihr in Beziehung treten und auf sie reagieren“ (dt. Übers.: Nicole Suzuki). Für Davis bietet das Ornament eine Form der positiven Aufmerksamkeit, die er „ornamentale Aufmerksamkeit“ nennt, und für die von ihm untersuchten Dichter*innen ist diese „ornamentale Aufmerksamkeit“ mit einer Form von „anerkennendem“ Fokus verbunden (S. 2). In meinem Projekt ist das Ornament mehr als nur eine Form der Aufmerksamkeit. Es verweist gleichzeitig auf mehrere Register: materielle Artefakte, einen rassifizierten und vergeschlechtlichten philosophischen Diskurs und eine höchst problematische anthropomorphe Geste. Ich nehme Notiz von den dunklen Seiten des ornamentalen Objekts und Impulses, während ich versuche, ihr Potenzial für verschiedene Arten von Leben auf der dunklen Seite zu verstehen. Vgl. Theo Davis, *Ornamental Aesthetics. The Poetry of Attending in Thoreau, Dickinson & Whitman*, New York: Oxford University Press, 2016.

6 Anm. d. Übers.: In der englischen Originalausgabe steht hier der Begriff „Oriental“, der mehrere mögliche Bedeutungen hat, insbesondere: aus dem Orient stammend, auf den Orient bezogen oder im Orient gelegen; aus einer Region, die üblicherweise als Osten bezeichnet wird, stammend, zu ihr gehörend oder für sie charakteristisch; aus Asien stammend, auf Asien bezogen oder in Asien gelegen, insbesondere Ostasien. Dementsprechend sind auch mehrere Übersetzungen ins Deutsche möglich. Der Begriff „Oriental“ (engl.) bzw. „orientalisch“ (dt.) wird mittlerweile vor allem wegen der

Weit davon entfernt, abgetan zu werden, erlebten das asiatische Ornament und seine Impulse im frühen 20. Jahrhundert in den Bereichen Kultur, Kunst, Literatur, Recht, Philosophie und sogar Wirtschaftstheorie (man denke nur an Thorstein Veblens Vorstellungen vom Exzess) eine Blütezeit. In jedem Bereich bringt der verlockende Reiz des Ornaments einen umfassenden Diskurs über rassifizierte Unterschiede mit sich, der wichtige Strömungen des modernen Denkens über Geschlecht, Nation, das Menschliche und das Unmenschliche im Sinne von rassifizierten Unterschieden sowie auch synthetischer Erzeugung belebt.

Die als unbedeutend bewertete ästhetische Kategorie der asiatischen weiblichen Ornamentalität, um mit Sianne Ngai zu sprechen, ist also alles andere als unbedeutend; sie trägt die Spuren einiger der tiefsten und umfassendsten philosophischen Debatten, die der Moderne zugrunde liegen.⁷ Es handelt sich dabei um nichts Geringeres als um genau den Schauplatz, auf dem die Kämpfe um Schönheit, Unterschiede in Bezug auf Rassifizierung und Geschlecht sowie die Grenzen des Menschlichen ausgetragen werden. Für mich findet das Ornament also auf mehreren Ebenen Widerhall: als rassifiziertes materielles Artefakt, als Dreh- und Angelpunkt in der ursprünglichen ästhetischen Krise der Moderne (die ihrerseits ebenfalls von Kategorisierungen in Bezug auf Rassifizierung und Geschlecht geprägt ist), als Kampf um die Überflüssigkeit von Personen und Dingen und als Problematik des prothetischen Menschseins.

Auch wenn der westliche philosophische Diskurs im Zusammenhang mit dem Ornament, vor allem in der Hochphase der Moderne, ausdrücklich von Entwertung geprägt ist,⁸ so ist er doch zutiefst vom Ornament angezogen, ein Paradox, das ein hartnäckiges und genuines Ringen mit dem Problem der Schönheit, ihrer hervorstechenden Schuldigkeit gegenüber Grauen und Befleckung offenbart. Man könnte sagen, dass die westliche Kunstgeschichte von Tizians *Tarquinius und Lucretia* bis hin zu Pablo Picassos *Guernica* unaufhörlich mit der Frage beschäftigt war, wie man mit dem Aufeinandertreffen von Schönheit und Brutalität umgehen kann. Aber für die Gelbe Frau ist dies ihre (un)materielle Situation. Als Figur künstlerischer Auseinandersetzung und rassistischer Herabwürdigung erfährt die Gelbe Frau sowohl die Privilegien als auch die Sanktionen dafür, ein ästhetisches Wesen zu sein.

mit ihm einhergehenden exotisierenden Zuschreibungen, seiner Assoziationen mit Kolonialismus sowie seiner reduktionistischen und homogenisierenden Tendenzen kritisiert. Die Verwendung des englischen Begriffs „Oriental“ in Bezug auf Personen mit verschiedenen (vermeintlichen) asiatischen Herkunftsn bzw. Identitäten wird heutzutage als beleidigend empfunden.

7 Dank Sianne Ngais brillanter, idiosynkratischer Studie *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting* können wir nun nicht mehr so leicht abtun, was wie unbedeutende, wenig ästhetische Erfahrungen aussieht. Vgl. Sianne Ngai, *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.

8 Es ist bekannt, dass der Schlachtruf der modernistischen Revolution – das Aufkommen einer Ästhetik des Minimalismus und der Entornamentierung, die von Thoreau, Loos, Le Corbusier, Mies van der Rohe und Morris artikuliert wurde – auf der ausdrücklichen und vehementen Ablehnung des Ornaments als regressiv, feminin, überflüssig beruht. Wie die jüngere Forschung jedoch zu zeigen beginnt, hält die Verlockung des Ornaments bis weit in die Blütezeit der Moderne an. Vgl. Cheng, *Second Skin*, a. a. O. und Payne, *From Ornament to Object*, a. a. O.

Entgegen ihrer anderslautenden Versprechungen bewirken sowohl Ästhetik als auch Gewalt Erfahrungen, die die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, Konsument*innen und Konsumierten verzerren. Welche Art von Leben existiert entlang dieser porösen Grenzen? Wie kann Handeln oder Handlungsfähigkeit für eine Person aussehen, die aus dieser Entgrenzung hervorgeht? Wie verändert eine Ökonomie der trivialen Dinge unser Denken über die Unentbehrlichkeit und Entbehrlichkeit, welche Arbeit und Leben, Menschen und Dinge ausmachen? Für die Gelbe Frau sind politisch geschätzte Begriffe wie Handlungsfähigkeit, Zustimmung und Verkörperung mit Komplikationen verbunden, mit denen wir uns noch nicht wirklich auseinandergesetzt haben. Wenn es um das befleckte (rassifizierte und vergeschlechtlichte) Subjekt geht, das in der uns nicht loslassenden Konvergenz von ästhetischer Erfahrung und materiellem Missbrauch gefangen ist, reicht es nicht aus zu sagen, dass sie als Werkzeug der Macht oder ihrer Sublimierung dient oder dass sie nichts anderes bietet als eine erstarrte Form der Kommodifizierung. Beide Aussagen sind zweifellos zutreffend, aber keine von ihnen reicht aus, um die tiefgreifenden, inhärenten und oft unbeschreiblichen Arten und Weisen anzusprechen, in denen sich Unterwerfende und Unterworfenen in und durch ästhetische Formen finden oder einander begegnen.

Wenn wir uns mit dem Wirken des Ornaments und dessen entscheidender Bedeutung befassen, stoßen wir immer wieder auf die Überschneidung von Schönheit und Schrecken, Immaterialität und Körperlichkeit, Leben und Entbehrung in einer Vielzahl von Bereichen. Wunden, die in erschreckender Weise zur Schönheit eines Kirschbaumes erblühen.⁹ Entblößtes Fleisch, das wie Juwelensplitter wächst. Das Gesetz, das rechtliche Personenschaft anhand von Bekleidung zuspricht. An der Stelle der unerwarteten Verstrickung mit dem Ornament oder der unbequemen Belebung des Ornaments in Momenten intensiver Schmerzen und Entbehrungen beginnen wir zu erkennen, wie das Ornament als ästhetische Dekoration eine politische Problematik von Personenschaft markiert.

Der Widerstand gegen die Verdinglichung kehrt fast immer zur Rekonstitution der Person zurück, so wie die Wiedergutmachung von Verletzungen des Körpers beständig auf die Reprivilegierung des Fleisches ausgerichtet ist. Ich bin daran interessiert, einen anderen Ansatz zu verfolgen. Ich möchte nach den Körpern fragen, die die ihnen unterstellte Ontologie oder Verkörperung ablehnen, sowie nach den Körpern, die diese Optionen nie erhalten. [...]

Denken wir über diese hartnäckige enge Beziehung nach, die existiert zwischen dem, ein Mensch zu sein und eine Sache zu sein, statt davor zurückzuschrecken. Wir wollen versuchen, eine andere Geschichtsschreibung rassifizierter Körper zu entwickeln: eine, die aus Stoffen, Ornamenten und „Häuten“

9 Anm. d. Übers.: Cheng referiert hier auf Toni Morrisons Roman *Beloved* (1987; deutsch: *Menschenkind*, 1989), der von den immensen Traumata erzählt, die durch die Sklaverei verursacht wurden. Sethe, die Protagonistin des Romans, hat auf ihrem Rücken Narben von Peitschenhieben, die Morrison als blühenden Wildkirschbaum beschreibt. Dies dient Cheng als Beispiel dafür, dass Ornamentalismus eine bestimmte rassifizierte Kategorie benennt, aber auf verschiedene rassifizierte Subjekte angewendet werden kann – „[i]t designates a specific racial category but can be applied to different racial subjects“, wie Cheng auf Seite 14 des englischen Originaltextes schreibt.

konstruiert ist, die nie in den Genuss der Fantasie kamen, organisch zu sein; eine, die von Nicht-Subjekten bevölkert wird, die als ornamentales Beiwerk erhalten müssen. Nehmen wir als Keimzelle für die Entstehung des rassifizierten Geschlechts das *Ornament* anstelle des *Fleisches*. Um es kurz zu machen: Formulieren wir eine feministische Theorie von und für die Gelbe Frau.

ORNAMENTALISMUS

Ich schlage *Ornamentalismus* als konzeptionellen Rahmen vor, um sich der Geschichte dessen zu nähern, wie rassifizierte Personen ins Leben gerufen werden, und zwar nicht durch Biologie, sondern durch synthetische Erfindungen und Ornamentierungen. Erstens verweist Ornamentalismus sowohl auf das, was als *orientalisch* [englisch: Oriental] bezeichnet wurde, als auch auf das, was als *ornamental* bezeichnet wurde, und wie beides auf maßgebliche Weise miteinander verbunden ist. Zweitens, und das ist noch wichtiger, beschreibt Ornamentalismus die eigentümlichen Prozesse (rechtliche, materielle, imaginative), durch die *Personenschaft durch ornamentale Gesten benannt oder konzipiert wird*, die durch die kleinen Dinge, Kleidungsstücke, das Prothetische und das Dekorative sprechen. Wir können im 19. und 20. Jahrhundert verschiedene Beispiele dafür finden, welchen Reiz das Subjekt-als-Objekt hat, aber die asiatische weibliche Ornamentalität bietet eine der reichsten, umfassendsten und intensivsten Kraftquellen für diese Alchemie.

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts verwenden Kunsthistoriker*innen den Begriff „Ornamentalismus“, um den Einsatz von Ornamenten zu dekorativen Zwecken zu bezeichnen, vor allem, wenn sie im Übermaß verwendet werden.¹⁰ Ich möchte jedoch das aufgreifen, was bei der Anrufung des Begriffs bisher völlig ungehört geblieben zu sein scheint: seine fast homofonen Anklänge an Orientalismus. Wie bereits erwähnt, ist die Verflechtung des Orients mit der Geschichte des Ornaments weitgehend ohne kritische Beachtung geblieben, obwohl sie schon immer ihre Kraft ausgeübt hat. Kürzlich erlebte

10 Dem *Oxford English Dictionary* zufolge wurde der Begriff „Ornamentalismus“ erstmals 1862 von dem Kunstkritiker Dante Gabriel [Anm. d. Übers.: Es scheint, dass eine Verwechslung vorliegt und es sich hier um William Michael Rossetti, den Bruder von Dante Gabriel, handelte] Rossetti in *Fraser's Magazine for Town and Country* (S. 195) verwendet: „Die belgische Skulptur neigt zum Ornamentalismus und zu einem unpassenden Streben nach Pittoreskheit“ (dt. Übers.: Nicole Suzuki). Der Artikel mit dem Titel „The Fine Art of International Exhibition“ (dt.: Die hohe Kunst der internationalen Ausstellung) befasst sich mit den willkürlichen Abgrenzungen zwischen „fine art“ und gewerblicher Kunst, wobei Letztere handwerkliches Können impliziert, das damals von „fine art“ und „high art“ unterschieden wurde. (William Morris wird behaupten, die Japaner*innen seien große Handwerker*innen, aber keine Künstler*innen.) Rossetti widmet sich hier der „edelsten Kunst, die irgendwo auf der Welt praktiziert wird ... der japanischen Kunst“ (dt. Übers.: Nicole Suzuki), und der Entwicklung der Ausstellungen in Europa im Laufe der Jahre. Der zitierte Satz ist Teil eines längeren Absatzes über die verschiedenen „Stile“ der Kunst in der Welt. Siehe Kapitel 3 [Anm. d. Übers.: gemeint ist hier das dritte Kapitel der Originalausgabe: Anne Anlin Cheng, *Ornamentalism*, New York: Oxford University Press, 2019], in dem der wahrgenommene Unterschied zwischen chinesisches und japanischer Ästhetik für westliche Ästhet*innen und Konsument*innen genau als eine Debatte über Ornamente und eine Reihe von Fragen über Zurückhaltung versus Exzess diskutiert wird. An dieser Stelle sei jedoch nur erwähnt, dass selbst in diesem Verweis die rassifizierte Konnotation von „Ornamentalismus“ eindeutig vorhanden war. Der gesamte Artikel kann im Online-Archiv des Hathi Trust eingesehen werden: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015005488906;view=1up;seq=199> (abgerufen am 12. Juli 2023), S. 188–199.

der Begriff *Ornamentalismus* dank der interessanten Studie *Ornamentalism. How the British Saw Their Empire* des Historikers David Cannadine ein Revival. Doch auch hier bleibt der klangliche und semiotische Nachhall des Orientalismus unbeachtet. Dies liegt daran, dass Cannadine argumentiert, dass die Bevölkerungsklasse, mehr noch als *race*, das Blickfeld bildete, durch das Großbritannien sich sein Reich hierarchisch vorstellte. In seinem Projekt geht es also nicht um das rassifizierte Imaginäre oder gar um das Ornament an sich, denn Ornamentalismus bezieht sich für Cannadine im weitesten Sinne auf eine Reihe von sozialen Ritualen.¹¹ Ich glaube jedoch, dass die Betrachtung der orientalischen Logik der Ornamentierung und umgekehrt der ornamentalen Technologien des Orientalismus wichtige Gespräche über einige der grundlegendsten Begriffe eröffnen wird, die unsere Vorstellungen von *race*, Personen und dem Menschlichen strukturieren, sowie über die Kategorien des Modernismus und des Orientalismus.

Orientalismus ist eine Kritik, Ornamentalismus eine Theorie des Seins. Letzteres benennt für mich die Perihumanität der asiatischen Femininität, einen eigentümlichen Seinszustand, der sich aus der Verschmelzung von „Dinghaftigkeit“ und „Personhaftigkeit“ ergibt. Als solches beschreibt Ornamentalismus oft einen Zustand von subjektivem Zwang, Reduktion und Disziplin, aber er kann auch Überlegungen zu alternativen Seins- und Handlungsweisen für Subjekte hervorrufen, die nicht als Subjekte betrachtet wurden, oder für Subjekte, die sich selbst erst durch Objekte erfahren haben. Die Bildung von Personenschaft durch synthetische Assemblage oder Akkretion kann herabmindernd wirken und additiv sein. Sie kann eine Person-Assemblage hervorbringen, die Autonomie zerstört, aber auch eine, die die privilegierte Vorstellung von natürlichen Körpern aufbricht. Sie beinhaltet eine Geschichte der Entmenschlichung, spricht aber auch von einem Wunsch nach Objektivität im Traum des Menschlichen. Ornamentalismus bietet uns also eine umfassende theoretische Rubrik, mit der wir uns mit dem Nachleben eines rassifizierten und ästhetisierten Subjekts befassen können, das in hohem Maße ein Objekt bleibt, auch wenn der menschliche Einsatz, der auf dem Spiel steht, erschreckend hoch ist.

Das, was in politischer Hinsicht in Bezug auf „ornamentalistische Personenschaft“ auf dem Spiel steht, geht über die Dichotomien hinaus, die normalerweise unsere Diskussionen über *race*, soziale Gerechtigkeit und den Vorrang des Menschlichen für beides bestimmen: Dichotomien wie Subjekt/Objekt, Innerlichkeit/Äußerlichkeit, Handlungsfähigkeit/Unterdrückung. Die Beschäftigung mit Ornamentalismus bedeutet, sich zu fragen, wie rassifizierte Personenschaft nicht durch organisches Fleisch, sondern durch synthetische Erfindungen und Entwürfe, nicht durch leibliche Verkörperung, sondern durch

metonymische und damit oberflächliche, ablösbare und unstete Anhaftungen hergestellt werden kann. Die Analyse der transformativen Magie von Ornamentalismus wird es uns ermöglichen, uns mit jenen Körpern zu befassen, die nicht nach Menschlichkeit streben, auch wenn man sie ihrer beraubt; die Körper anzuerkennen, die die Versuche, sie mit einer psychischen oder körperlichen Interiorität auszustatten, eher abwehren als instanzieren. Ornamentalismus dient also als kritischer Rahmen, durch den ich dieser uns nicht loslassenden Alchemie zwischen Personen und Dingen und ihren seltsamen Ausflüssen nachspüre.

Diese Darstellung von Ornamentalismus unterscheidet sich konzeptionell von den bestehenden wissenschaftlichen Arbeiten über die Funktion von Bekleidung oder über Selbstdekoration als absichtliche oder erlösende Akte der Selbstbestätigung. Anstelle traditioneller Vorstellungen von Handlungsfähigkeit hilft uns Ornamentalismus dabei, die unerwarteten, vielleicht sogar unausprechlichen Formen und Rückstände von Ontologie und Überleben anzusprechen. Es ist leicht zu erkennen, dass es falsch ist, jemand wie eine Sache zu behandeln, um sich selbst Vorteile zu verschaffen, aber es ist viel schwieriger, zu verstehen oder zu beurteilen, wenn jemand sich selbst wie eine Sache behandelt. Indem ich Raum für seltsamere Formen der Handlungsfähigkeit von Personen, die sich selbst nicht in vollem Ausmaß als Mensch sehen oder so gesehen werden, schaffe, welche aus diesen Momenten ornamentalistischer Transformation hervorgehen könnten, hoffe ich, einen neuen Weg jenseits der politischen Sackgassen in feministischer Forschung und in den *race studies* zu finden: jenseits des Impasses zwischen Viktimisierung und Handlungsfähigkeit, Antiessenzialismus und Authentizität und so weiter. Ornamentalismus stellt für mich weniger ein Identitätsdilemma dar als vielmehr ein Problem der Überlappung von Personenschaft und Materialisierung. *Ornamentalismus* ist also ein zugegebenermaßen unelegantes Wort, das eine elegante, d. h. nahtlose Alchemie zwischen Dingen und Personen bezeichnet. Diejenigen von uns, die sich mit Machtkritik befassen, sind seit Langem auf die Krise von Personen aufmerksam, die zu Dingen gemacht wurden, aber wir sollten auch darauf achten, auf welche Weise Dinge für Personen gehalten werden und wie sich dies auf unsere Vorstellungen von menschlicher Ontologie und Lebendigkeit auswirkt. Wenn einerseits die *race studies* sich verständlicherweise zu sehr der Rehabilitierung des Fleisches angenommen haben und wenn andererseits der Neue Materialismus den Einsatz in menschlicher Hinsicht, der auf dem Spiel steht, zu schnell aufgegeben oder vernachlässigt hat, hofft diese Studie, ein Gespräch über diese Lücke zu eröffnen.

Die Ziele, die sich daraus ergeben, wenn man diese hintergründige Elision zwischen dem, was als *orientalisch* [englisch: Oriental] bezeichnet wurde, und dem, was als *ornamental* bezeichnet wurde, als Grundlage für eine Gelbe feministische Theorie nimmt, sind also: (1) uns von dem Ideal einer natürlichen und handlungsfähigen Personenschaft zu lösen, das unweigerlich mit Machtkritik einhergeht und von dem die asiatische Frau immer schon ausgeschlossen ist; (2) ernst zu nehmen, was es bedeutet, als Objekt zu leben, als ästhetische Beifügung; 3) sich mit peripheren und alternativen Formen von

11 David Cannadine, *Ornamentalism. How the British Saw Their Empire*, New York: Oxford University Press, 2001. Für Cannadine bezieht sich Ornamentalismus nicht auf Artefakte, sondern im weiteren Sinne auf eine Reihe von Ritualen und Zeremonien, die die Brit*innen einsetzten, um *Britishness* [Anm. d. Übers.: gemeint ist hier die Art von hierarchischer Gesellschaft, die nach Ansicht von Cannadine in Großbritannien existierte] auch in die entlegensten Winkel ihres Reiches zu exportieren. Cannadines Abhandlung konzentriert sich auf den Einfluss Großbritanniens auf seine Kolonien, wohingegen mein Projekt darauf hinweist, dass es wichtig ist, auch zu sehen, wie „das Empire“ *Britishness* infiltriert und geformt hat.

Ontologie und Überleben zu befassen und schließlich 4) zu argumentieren, dass der Diskurs über asiatische Femininität – zugleich weit verbreitet und marginal, aufwertend und herabsetzend, veraltet und doch zeitgemäß – Teil einer viel größeren Debatte über Schönheit und Gewalt sowie über Leben und Künstlichkeit ist, die in die Entstehung der modernen euro-amerikanischen Personenschaft eingebettet ist.

Was also lässt uns Ornamentalismus erkennen, was ein Verständnis von Orientalismus allein nicht vermag? Kehren wir in der Abbildung 16 zurück zum ikonischen viktorianischen Bild der „Chinese Lady“ [eine Lithografie von Afong Moy, veröffentlicht 1835; Anm. d. Hrsg.]. Es ist wenig über sie bekannt; selbst die Richtigkeit ihres chinesischen Namens ist unsicher.¹² Auf der Ebene der Tatsachen gibt es keine Rettung für sie; sie ist in der Vergangenheit verloren. Auf der Ebene der Theorie bleibt sie vergegenständlicht. Der psychoanalytische Fetischismus etwa würde darauf hinweisen, dass es sich um eine Szene von Mangel und Kompensation handelt: Moys rassifizierte und sexuelle Unzulänglichkeiten wurden auf ihre prachtvolle Kleidung übertragen und werden sogar durch ihre eingebundenen Füße unterstrichen, die ordentlich und auffällig auf einem kleinen Hocker präsentiert werden. Der marxistische Fetischismus würde unseren Blick auf die Vermehrung von warenförmigen Objekten lenken. In der Tat ist jeder Gegenstand in diesem Raum – der Chintz, die Seide, das Mahagoni- oder Palisanderholz der Möbel, der Tee, der Zucker, das Porzellan und natürlich die asiatische Frau selbst – von kolonialer und imperialer Geschichte durchdrungen.

[...]

Die Dame, um die es hier geht, ist Teil einer Komposition von Objekten, die um einen dynamischen Austausch zwischen Vordergrund und Hintergrund, Haut und Stoff, Personen und Dingen kreisen. Das unbewegte Tableau ist durchaus sehr lebendig. Die ontologische Verheißung der immobilen Dame, ihre imaginierte Interiorität, wird von ihrer erbauten Umgebung nicht nur eingerahmt, sondern auch tief durchdrungen. Auch wenn ihre „Interiorität“ vermutlich durch flache Oberflächen – nämlich Textilien – verlagert wurde, so ist in dieser Szene doch eine affektive, sensorische und semiotische Wechselwirkung am Werk. Sie ist ein Accessoire für das Mobiliar, während das Mobiliar ihr Accessoire ist; sie verleiht diesem Theater das menschliche Element, so wie die Requisiten ihr eine menschliche Häuslichkeit verleihen. [...]

Der eigentümliche Materialismus und die Materialität „Gelber Dekorativität“ drängen uns, die Faktizität rassifizierter Präsenz zu überdenken. Die Gelbe Frau, die gleichzeitig geheiligt und entheiligt, materialisiert und verlagert wird, fordert uns heraus, eine humane Politik zu formulieren, die Kunstgriff und Objektivität berücksichtigt. Die Geschichte, die wir hier betrachten sollen, bietet eine besondere Herstellung von Personenschaft, die nach einer anderen Lesart und einer neuen Darstellung dessen, wie *race* geschaffen wird, verlangt.

Die Überlappung bzw. Übertragung zwischen Dingen und Körpern – die zwar als Ware betrachtet werden, aber auch immer aufgefordert sind, zu handeln und „Seiendheit“ auszustrahlen – erfordert, dass wir Waren im Transit weder als einfache Fracht noch als leicht in wertgeschätzte menschliche Subjekte zurückübersetzbar verstehen.

[...]

[...] Ornamentale Personenschaft weist uns auf eine andere Genealogie moderner Personenschaft hin. Dieses synthetische Wesen, das an den Rand der Moderne gedrängt und als Nicht-Person abgetan wird, ist der Schlüssel zum Verständnis des Anorganischen, das das Herz des modernen organischen Subjekts belebt. Sie/es bringt eine alternative Lebensform ins Blickfeld, nicht am Schauplatz des freien modernen Subjekts und seiner gefeierten Autonomie, sondern im Gegenteil an den verkrusteten Rändern und Ritzen besudelter, weiblicher, ornamentierter Körper.

In diesem Projekt versuche ich nicht, befreiende, subversive Handlungen als Akte des eigenen Willens oder der Intention zu erfassen, denn die Subjekte, die uns in dieser Studie umtreiben, sind diejenigen, bei denen Wille und Intention stark beeinträchtigt wurden. Ich biete auch nicht die Wahrheit oder Authentizität als Gegenmittel zu einem dicken Bodensatz von Falschdarstellungen an. Im Gegenteil, die Prämisse dieses Projekts ist es, die unlösbare Überlappung von Femininität, Ornamentalem und Orientalischem ernst zu nehmen, anstatt sie einfach nur zu beklagen, um die Verstrickung von Leben und Leben-als-Ding zu untersuchen. Sicherlich benutzt das Zentrum (die weiße, männliche, organische Personenschaft der westlichen Moderne) das Randständige (das rassifizierte und vergeschlechtlichte Andere) in oppositioneller Weise, um seine Grenzen zu festigen, aber noch wichtiger ist, dass das sogenannte Randständige (die künstliche, ornamentale, orientalische Weiblichkeit) integraler als vermutet in die historische, philosophische, kulturelle und sogar rechtliche Gestaltung moderner Personenschaft eingebunden ist. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, den Spuren dieser entscheidenden Komponente in der Konstitution der westlichen Personenschaft von den rechtlichen Konzepten des 19. Jahrhunderts bis zu den wissenschaftlichen Vorstellungen im 21. Jahrhundert über die Zukunft der Person nachzugehen.

Dieser Text ist ein Auszug aus dem Buch: Anne Anlin Cheng, *Ornamentalism*, New York: Oxford University Press, 2019.

12 John Kuo Wei Tchen, *New York before Chinatown. Orientalism and the Shaping of American Cultures, 1776–1882*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, S. 101–106.

**Hacking the Institution:
A Conversation Between Perilla
and Mai Ling**

P (Perilla) Thank you for inviting us to do this interview! We are really excited that your exhibition focuses on kudzu – as you know we have named ourselves after an edible plant. But let’s start at the beginning, how did Mai Ling come into being?

M (Mai Ling) Back in 2018, artists, curators, researchers, and cultural workers of Asian descent were not really connected to each other in Austria. We knew about our existence, but didn’t have a platform or network to share our experiences. So we decided to have a coffee together, to get to know each other, and then naturally, we realized that we need to do something. After several meetings, we decided to start an association and collective and do artistic interventions.

P How was it when you started, what did you expect? Did you already have the idea of doing something for the community?

M At that time, we didn’t really think about what kinds of reactions we would get. But it was a very empowering moment that we could speak out as a collective by sharing our own experiences.

M I think it was a collective practice of labeling racism. It was invisible in the Austrian context and when we said there is anti-Asian racism, nobody acknowledged that. So we first made a list of words and sentences that were associated with exoticized Asian female bodies. Because we are not only talking about racism but also about gendered and sexualized racism.

M In the beginning, we also went through our own learning journeys to understand, name, and process our experiences, feelings, and emotions.

M Especially when we experienced racism and sexism, it felt very shameful and there was still a lot of stigma tied to it. So we usually didn’t talk about that. Initially, we shared our experiences, but made them anonymous. It was very important for us to have a level of distance from the experiences and to understand that they are not our fault, but that there is actually a society that creates this structure of racism and sexism.

M There were a lot of personal stories in our early works, they were really painful, very personal, but under the name of Mai Ling, we could protect ourselves without exposing our personal wounds.

P How did you come up with the name “Mai Ling”?

M While discussing Asian stereotypes and prejudice, we did research and found a sketch by a white German cabaret artist named Gerald Polt. In this 1979 sketch, he sits next to his new bride, Mai Ling, and talks about her while she sits in silence.

M Mai Ling has this problematic, but multi-hybrid identity that we could claim. She was sold in a catalog from Bangkok, wears a kimono, and cooks Chinese food. We found it very ironic. We were searching for something transnational, and Mai Ling embodied the hybridity of an Asian female figure, but constructed through a white patriarchal lens. We decided to work with this figure because this is already how we are perceived here.

P What was your reaction when you first saw it? Because to us it’s extremely violent

and until today I’ve probably never watched the whole clip because I just couldn’t bear it.

M When you came to our exhibition *Who is Mai Ling?* at the Austrian Association of Women Artists (VBKÖ) in 2021, we also discussed this issue. It’s obviously really difficult but I think it’s also important to contextualize our experience historically. Some may say this is purely a reproduction of the violence, but we need to reappropriate or reclaim our agency out of that.

M We always face that question the extent to which we should visualize the trauma and abuse and when we shouldn’t. Because it’s also important to gain awareness towards violence and sometimes we cannot avoid exposing these wounds. This is always the difficulty in the practice of Mai Ling.

M Thirty or forty years after the show there was an anniversary to celebrate Polt, and he performed the same act on stage with the same actress who remained silent. And the name of the actress was kept secret. This says a lot about the problem at hand.

P Why do you think it is so difficult for white people here to understand this concept of anti-Asian racism?

M There is this common misconception in white societies that Asians are not affected by racism. But also there’s the model minority myth of the “integrated” migrant. People think that we are quite submissive, we put our heads down, work hard, and live well, and therefore they believe that we don’t experience racism—which is simply prejudice. This narrative was created by Western society and is used to pit migrant groups against each other.

M I would say that the discourse, especially theoretical discourse, is far behind in

Austria compared to the US, UK, or Australia, but I also don’t think that we should just copy everything, because it has to be context specific. I think that the work we do as part of Mai Ling is creating new discourse in the Austrian context. For example, people were coming up to us after the cooking performance, *Mai Ling Kocht*, saying, “Wow, I’m thinking about Asian food in a completely different way and now I can see the politics behind it.” This is the reality that we are dealing with.

M Discourse is not just about academic writing, it is about how we act in our everyday practice and work—which is, in our case, activism and art, as we are artists and curators.

M Sometimes I am not even sure if Mai Ling should do so many so-called “art projects,” because I have the feeling that our function for the community is much more important than for the art world. I don’t want to do this for the art world. I want to do this for the community, for the society we live in.

M I feel like for the white audience, especially the white arts audience, a lot of the stuff that we do just kind of goes over their heads. They can only ever have a surface level understanding of what we do.

M They just find it cool.

M We don’t want to be consumed in this way. We don’t want to serve.

M But this is kind of difficult because in order to talk about this issue, sometimes we need visibility and we need a stage, so that’s why we need a strategy. Sometimes we provoke in order to speak out, but then sometimes we need closed and safe spaces for ourselves and for our communities.

P Can you talk a bit more about the differences in how you adapt your practices according to different settings?

M After several performances and events, we came to understand that we have to navigate ourselves with a line between an activist practice that is towards a white majority and a practice towards creating spaces for BIPOC (Black, Indigenous, and People of Color).¹ We adapt those strategies, our tone of voice, the type of activities we do, the type of methodology, and the way in which we interact with the participants according to the audience we're performing for and with.

M We have learned this through working within festivals and institutions with a largely white audience because we can't really escape from the white gaze. Immediately we became these tokenized objects. Especially when we are talking about pleasure, resistance, and survival, the white gaze upon us still expects us to perform for them. The pleasure and resistance are supposed to be shared among ourselves and among the community. And I think that's why we became more aware of choosing the right action for the right setting.

M Our work often pivots between activism in predominantly white spaces and healing practices and community building within BIPOC spaces. I personally prefer to be in a more BIPOC and healing space because it gives us a lot more energy, rather than being in a white cube that takes energy from us.

¹ In the German speaking countries, there is a discussion on the definition of "Indigenous." The term refers to the descendants of early inhabitants of an area, especially those who have been colonized by a group of settlers.

M But sometimes, even within our community, people expect us to be angry and to point the finger at the white audience because of our previous works. *Mai Ling Kocht*, for example, was a bit provocative. We have also made several public statements about racism and tokenism. But if we are always in a fighting mode, it gets exhausting. Whenever we face and fight against the structural toxicity of Austrian institutions that overtly tokenize us while inviting us to perform, we often feel injured. So it was a natural transition to create a new project that's about healing.

P It's interesting to see how you have developed since you started. Back in 2020, when we did the first interview with Mai Ling, we talked a lot about the strength that anonymity gives you as a collective to point out structural racism, whereas now, you have this focus on community building. For me, the works that you created during COVID-19, *Mai Ling Kocht* and *Mai Ling Speaks*, seem to be at the intersection between pointing out anti-Asian racism and community building.

M In 2020 we received the *kültür gemmal* scholarship and we started to work on the performance series *Mai Ling Kocht*. The series dealt with food culture that is strongly connected to Asian stereotypes and migration history. With COVID-19, when everyone was getting into a frenzy with *Hamsterkauf* (panic buying) and buying all kinds of comfort food, these issues with anti-Asian racism came to the fore. While seeking pleasure and resistance under the precarious situation, we dealt with that through the medium of ASMR and *mukbang* and we explored the social and political nuances surrounding food and migration. Then we started *Mai Ling Speaks*, a series of online performances, lectures, and interviews connecting the active voices dealing with the anti-Asian ramifications of the pandemic. We interviewed Kenneth Tam, founder of "We are not Covid" and member

of Stop DiscriminAsian (SDA) as well as "korientation," an organization for Asian-German perspectives, and many more.

M This was a time when Mai Ling started to receive many invitations to online gatherings from other communities in Europe. It was empowering to realize that there are so many different organizations and communities that we never knew about before.

P Right now your work focuses on pleasure as an agency of resistance. Where does the topic of ornamentalism come in?

M Asian femininity has always been described in ornamental language, like "her skin is very silky" for example. In our research process, we came across Asian American scholar Anne Anlin Cheng's theory of ornamentalism. She analyzed how European and American imagination has constructed Asian femininity as a hybrid of human being and decorative object. We are fascinated by her theory because that exactly describes Mai Ling! Drawing from the racial logic proposed in Black feminism, Cheng created the vocabulary to talk about the Asian female bodies that are sexualized but dehumanized and often perceived as ornament or decoration in white society—much like Chinese ceramics. Her theory does not mean to specify a single reading of Asian femininity, but rather opens up the possibility of dealing with a blind spot within race and gender discourses while reclaiming agency for "dehumanized subjects" that do not embody the humanity of the modern West.

M Especially in the context of Vienna, the modernists and orientalist had so much power through drawing female bodies and plants as ornaments and decorations in both domestic and public spaces. That legacy still continues today. We want to reclaim this ornamentalization in the Mai Ling context.

P The Asian male body is also treated in the same way, right? It is also dehumanized, desexualized, and feminized. So this doesn't concern the Asian female body alone, but all Asian bodies.

M Exactly. It's also important to mention that Asian male bodies are racialized in a different way in relation to white patriarchy. But, as we face various cis-hetero normativity and patriarchies, we at Mai Ling are specifically focusing on Asian FLINT* (German acronym for women, lesbian, inter, non-binary, and trans) bodies.

P And how did this connection with ornamentalism and kudzu come about?

M While dealing with the ornamental logic of gender and race, we were looking at the history of the Art Nouveau movement, which the Secession is part of, and the different plant species that were represented in typical Art Nouveau aesthetics. While exploring popular "exotic" plants, we came across kudzu.

M We were also generally thinking about plants as species that have always been in migration. This agency of a migratory existence and ongoing horticulture colonialism reminded us of ornamental house plants and invasive plants.

M Kudzu incorporates a couple of elements that we already experimented with.

M We have been exploring stickiness in the past few years, and then we found out that the kudzu root starch is also sticky. It ticked all the boxes. Every part of the plant is edible, and so fascinating to experiment with.

M Also, kudzu has this interesting story. It was first introduced as an ornamental plant from Asia to the US and Europe, and then imported to reduce soil erosion. Later it was banned and listed as a “risky alien.” It is on the list of the 100 most invasive plants in the world. The story of kudzu overlaps with the need and excess of Asian labor and how the cultural side of Asianness is consumed at the same time.

M I mean, the kudzu and all the laborers, they were actually forced to migrate towards the West because of their needs, right? They needed labor for the plantation or the railroad, and for the kudzu, they wanted to improve their soil. So, it actually begins with their needs.

M I have heard that in Germany they’ve even hired refugees to remove kudzu.

M That’s so messed up. Even in the US when they had these kudzu eradication campaigns, they used phrases like “they’re terrorizing the native species and they’re stealing land.” This is so similar to how migratory and diasporic populations are seen. It’s so hard to ignore these parallels.

M So we are talking about kudzu in the context of migratory, ornamental, and edible plants and the pleasure that stickiness brings us.

P But this concept of stickiness is also perfect for community building, right?

M Yes, stickiness has always been in our practice along with the feeling of pleasure and comfort through cooking and eating together. For one of the *Mai Ling Kocht* events, we came up with the concept of “let’s stick together.” On the one hand, stickiness is seen

as dirty, like how Asian food is sometimes seen as dirty in white society, but we can also use it to be united in solidarity and to act in resistance.

M Before that, we also did the performance *Mai Ling Kocht: We all eat dirt*, where we were trying to accentuate the dirtiness, the smells, and the stickiness because we were focusing on these fermented and pickled foods. The point of it was you can’t just clean up one aspect of us and then make everything consumable and acceptable. If you want to accept us, you have to also accept the “dirtiness.”

M Let’s say we leave a little bit of mess for them too.

P Is there something else you want to say about your working progress for the current exhibition?

M As we said before, we are aware that we need to deal with the white gaze while at the same time we want to seek our own pleasure. And we wanted to work with people and communities so that we could nurture each other in production by using Mai Ling as a platform to connect various voices. So there have been a lot of challenges.

M I think it’s a way of hacking the institution because if we enter a white space/cube, we’re automatically othered or tokenized, but then if we’re given this platform, let’s use it to at least give back to the community or make new connections with people or collaborate or tell a new story. Because it’s not a nice experience to always work with these institutions, there’s so much inequality, microaggressions, and mansplaining.

M In a way, our presence at the Secession is also a reminder that they need to change and reform their ways of working to allow

for different bodies and voices to be in that space—to be represented, and also to allow for various types of formats like community oriented practices. Also, we want to pay all the people involved, and it is extremely challenging to produce collective works within an institutional structure that is designed for a single artist.

M There is emotional labor involved with our work, and as FLINT* of Color we are also learning and trying to undo our internalized racism. This needs to be acknowledged amongst the communities. And, of course, society as a whole needs to unlearn racism. So that also needs to be recognized, as well as the fact that it is not our role to teach.

M But this is what we have to fight for all the time because every time we have an event we get questioned when we talk about racism and sexism. Some people say that this has already been done, that this happened quite a long time ago. But for us this is not about the trend of diversity or rhetoric of inclusion, these are everyday practices, and it is never done.

M Mai Ling is a reminder. We are always here and we always have to tell people that this work is not done.



The Beautiful Alien Girl, 2019
HD video, color, 7:15 min.



Who is Mai Ling?, 2019
Performative intervention at 36|PROJECTCELL



Not Funny!, 2020
Online collective protest at Echoraume



Mai Ling Kocht 2: Eating as pleasure and protest, 2021
HD video, color, 12:27 min.

Hacking the Institution: Ein Gespräch zwischen Perilla und Mai Ling

P (Perilla) Vielen Dank für die Einladung, dieses Interview mit euch zu machen! Wir finden es ziemlich aufregend, dass bei eurer Ausstellung Kudzu im Mittelpunkt steht – wie ihr wisst, haben wir uns nach einer essbaren Pflanze benannt. Aber lasst uns am Anfang beginnen: Wie ist Mai Ling entstanden?

M (Mai Ling) Vor 2018 waren Künstler*innen, Kurator*innen, Forscher*innen und Kulturschaffende asiatischer Herkunft in Österreich nicht wirklich miteinander vernetzt. Wir wussten zwar von unserer jeweiligen Existenz, hatten aber keine Plattform oder kein Netzwerk, um unsere Erfahrungen zu teilen. Also machten wir uns aus, gemeinsam auf einen Kaffee zu gehen, um uns kennen zu lernen. Da wurde uns natürlich klar, dass wir etwas tun müssen. Nach einigen Treffen beschlossen wir, einen Verein und ein Kollektiv zu gründen und künstlerische Interventionen zu gestalten.

P Wie war es, als ihr angefangen habt? Was habt ihr erwartet? Hattet ihr da schon den Wunsch, etwas für die Community zu tun?

M Damals haben wir nicht wirklich darüber nachgedacht, welche Reaktionen wir bekommen würden. Aber es war ein sehr empowernder Moment, uns als Kollektiv äußern zu können, indem wir unsere eigenen Erfahrungen teilten.

M Ich denke, es war eine kollektive Praxis, Rassismus als solchen zu benennen. Er war im österreichischen Kontext unsichtbar, und als wir sagten, dass es antiasiatischen Rassismus gibt, hat das niemand anerkannt.

Also haben wir zuerst eine Liste von Wörtern und Sätzen erstellt, die mit exotisierten asiatischen Frauenkörpern in Verbindung gebracht wurden. Denn wir sprechen nicht nur über Rassismus, sondern auch über genderspezifischen und sexualisierten Rassismus.

M Am Anfang haben wir auch unsere eigenen Lernprozesse durchlebt, durch die wir unsere Erfahrungen, Gefühle und Emotionen verstehen, benennen und verarbeiten konnten.

M Vor allem wenn wir Rassismus und Sexismus erlebten, fühlte es sich sehr beschämend an und war immer noch stark stigmatisiert. Deshalb haben wir normalerweise nicht darüber gesprochen. Anfangs teilten wir unsere Erfahrungen, aber machten sie anonym. Es war sehr wichtig für uns, eine gewisse Distanz zu den Erfahrungen zu haben und zu verstehen, dass sie nicht unsere Schuld sind, sondern dass die Gesellschaft diese Strukturen von Rassismus und Sexismus schafft.

M In unseren frühen Arbeiten gab es viele persönliche Geschichten; sie waren äußerst schmerzhaft, sehr persönlich, aber unter dem Namen Mai Ling konnten wir uns schützen und diese Geschichten teilen, ohne unsere persönlichen Wunden zu zeigen.

P Wie seid ihr auf den Namen „Mai Ling“ gekommen?

M Als wir über asiatische Stereotypen und Vorurteile diskutierten, recherchierten wir und haben einen Sketch von einem weißen deutschen Kabarettisten namens Gerhard Polt gefunden. In diesem Sketch aus dem Jahr 1979 sitzt er neben seiner neuen Ehefrau Mai Ling und spricht über sie, während sie still dasitzt.

M Mai Ling hat diese problematische, aber vielschichtige Identität, die wir für uns einfordern konnten. Sie wurde in einem Katalog aus Bangkok verkauft, trägt einen Kimono und kocht chinesisches Essen. Wir fanden das sehr ironisch. Wir waren auf der Suche nach etwas Transnationalem, und Mai Ling verkörperte die Mischform einer asiatischen Frauenfigur, die jedoch durch eine weiße, patriarchale Perspektive konstruiert wurde. Wir haben entschieden, mit dieser Figur zu arbeiten, weil wir hier bereits auf diese Weise wahrgenommen werden.

P Was war eure Reaktion, als ihr den Sketch zum ersten Mal gesehen habt? Wir finden ihn nämlich sehr gewaltsam, und ich selbst habe mir den Clip bis jetzt nie ganz angesehen, weil ich es einfach nicht ertragen konnte.

M Als ihr 2021 bei unserer Ausstellung *Who is Mai Ling?* bei der Vereinigung bildender Künstler*innen Österreichs (VBKÖ) wart, haben wir dieses Thema auch besprochen. Natürlich ist es extrem schwierig, aber eben auch wichtig, unsere Erfahrung in einem historischen Kontext zu sehen. Manche sagen vielleicht, dass es nur eine Reproduktion von Gewalt sei, aber wir müssen uns unsere Handlungsmacht aus dem wieder aneignen beziehungsweise zurückfordern.

M Wir sind immer mit der Frage konfrontiert, in welchem Ausmaß wir unser Trauma und den Missbrauch visualisieren sollen und wann nicht. Es ist nämlich auch wichtig, ein Bewusstsein gegenüber dieser Gewalt zu entwickeln, und manchmal lässt es sich nicht vermeiden, diese Wunden zu zeigen. Das ist immer die Schwierigkeit in der Praxis von Mai Ling.

M 30 oder 40 Jahre nach der Show gab es einen Jahrestag, um Polt zu feiern, und er führte denselben Sketch auf der Bühne mit

derselben Schauspielerin auf, die schwieg. Der Name der Schauspielerin wurde geheim gehalten. Das sagt viel über das Problem aus, um das es hier geht.

P Warum, glaubt ihr, ist es so schwierig für weiße Menschen, hier das Konzept von antiasiatischem Rassismus zu verstehen?

M Es ist eine verbreitete Fehlannahme in weißen Gesellschaften, dass Asiat*innen nicht von Rassismus betroffen sind. Es gibt aber auch den Mythos der „Vorzeigeminderheit“ von „integrierten“ Migrant*innen. Menschen denken, dass wir unterwürdig und angepasst sind, uns unterordnen, hart arbeiten und gut leben. Und deswegen glauben sie auch, dass wir Rassismus nicht erleben – was einfach nur ein Vorurteil ist. Es ist ein Narrativ, das von der westlichen Gesellschaft geschaffen wurde und dazu verwendet wird, unterschiedliche migrantische Gruppen gegeneinander auszuspielen.

M Ich würde sagen, dass der Diskurs, insbesondere der theoretische, in Österreich, verglichen mit den USA, Großbritannien oder Australien, ziemlich viel Nachholbedarf hat. Andererseits denke ich nicht, dass wir einfach nur alles kopieren sollten, weil auch auf spezifische Kontexte geachtet werden muss. Ich denke, dass die Arbeit, die wir mit Mai Ling machen, einen neuen Diskurs im österreichischen Kontext anregt. Nach unserer Kochperformance *Mai Ling Kocht* zum Beispiel, sind Leute zu uns gekommen, um zu sagen: „Wow, ich sehe asiatisches Essen jetzt in einem ganz anderen Licht und erkenne auch die politische Ebene dahinter.“ Das ist die Realität, mit der wir es zu tun haben.

M Beim Diskurs geht es nicht nur um akademisches Arbeiten, sondern auch darum, wie wir in unseren alltäglichen Handlungen

und unserer Arbeit agieren – was in unserem Fall, da wir Künstler*innen und Kurator*innen sind, Aktivismus und Kunst bedeutet.

M Manchmal bin ich mir nicht einmal sicher, ob Mai Ling so viele „Kunstprojekte“ machen sollte, weil ich finde, dass unsere Rolle für die Community viel wichtiger ist als für die Kunstwelt. Ich will das nicht für die Kunstindustrie machen. Ich will das für die Community und für die Gesellschaft machen, in der wir leben.

M Ich habe das Gefühl, dass das weiße Publikum, vor allem das weiße Kunstpublikum, vieles von dem, was wir tun, gar nicht versteht. Das Verständnis der Zuschauer*innen bleibt immer nur auf einer oberflächlichen Ebene.

M Sie finden es einfach cool.

M Wir wollen aber nicht auf diese Art konsumiert werden. Wir wollen nicht dienen.

M Aber das ist oft schwierig. Um über dieses Thema sprechen zu können, brauchen wir manchmal Sichtbarkeit und eine Bühne. Deswegen brauchen wir eine Strategie. Manchmal provozieren wir, um unsere Meinung zu sagen, aber dann wiederum brauchen wir auch Safe Spaces [sichere, geschützte Räume] für uns selbst sowie auch für unsere Communitys.

P Könnt ihr ein bisschen mehr über eure unterschiedlichen Vorgehensweisen erzählen, wie ihr diese, je nachdem, wie die Rahmenbedingungen sind, anpasst?

M Wir haben nach einigen Performances und Veranstaltungen realisiert, dass der Grat zwischen unserer aktivistischen Praxis, die an die weiße Mehrheit gerichtet ist,

und unserer Praxis, diese Räume für BIPOC-Personen [Schwarze, Indigene und People of Color]¹ zu schaffen, sehr schmal ist und wir uns darauf zurechtfinden müssen. Wir passen also unsere Strategien, unseren Umgangston, die Art der umgesetzten Aktivitäten und Vorgangsweise sowie die Art und Weise, wie wir mit Teilnehmenden interagieren, an das Publikum an, mit dem und für das wir performen.

M Wir haben das durch unsere Arbeit auf Festivals und in Institutionen gelernt, wo es vorwiegend ein weißes Publikum ist, weil wir dem weißen Blick nicht wirklich entkommen können. Wir werden sofort zu diesen tokenisierten Objekten. Besonders wenn es um Vergnügen, Widerstand und Überleben geht, gibt es noch immer diese Erwartungshaltung durch den weißen Blick, dass wir für sie performen (sollen). Das Vergnügen und der Widerstand sollen unter uns und in der Community geteilt werden. Deswegen, denke ich, sind wir uns darüber bewusster geworden, die richtige Maßnahme und Handlung für das richtige Umfeld zu wählen.

M Unsere Arbeit dreht sich um Aktivismus in vorherrschend weißen Räumen sowie auch um Heilungspraktiken und Community Building in BIPOC-Räumen. Ich persönlich bevorzuge, in einem BIPOC- und heilsamen Raum zu sein, weil es uns so viel mehr Energie gibt als in einem weißen Kubus, der uns Energie abverlangt.

M Aber selbst in unserer Community kommt es wegen unserer früheren Arbeit manchmal vor, dass sie sich von uns erwartet, wütend zu sein und mit dem Finger auf das weiße Publikum zu zeigen. *Mai Ling*

¹ Es gibt im deutschsprachigen Raum die Debatte um die Definition des Begriffs „Indigene“. Der Begriff bezieht sich auf die Nachfahr*innen von früheren Bewohner*innen eines Gebiets, insbesondere diejenigen, die von einer Gruppe von Siedler*innen kolonisiert wurden.

Kocht beispielsweise war etwas provokativ. Wir haben auch einige öffentliche Stellungnahmen zu Rassismus und Tokenismus gegeben. Aber es ist auslaugend und anstrengend, die ganze Zeit im Kampfmodus zu sein. Und wenn wir mit struktureller Toxizität von österreichischen Institutionen konfrontiert sind und dagegen ankämpfen, unverhohlen tokenisiert zu werden, während sie uns für eine Performance einladen, fühlen wir uns oft verletzt. So gesehen war es ein natürlicher Prozess, in etwas Neues überzugehen, ein neues Projekt zu schaffen, bei dem es um Heilung geht.

P Es ist interessant zu sehen, wie ihr euch seit euren Anfängen entwickelt habt. Als wir 2020 das erste Interview mit Mai Ling gemacht haben, haben wir viel über die Kraft gesprochen, die die Anonymität euch als Kollektiv gibt, um auf strukturellen Rassismus hinzuweisen. Jetzt hingegen legt ihr euren Fokus auf Community Building. Für mich wirken die Arbeiten, die ihr während Covid-19 gemacht habt, *Mai Ling Kocht* und *Mai Ling Speaks*, wie eine Schnittstelle zwischen dem Aufzeigen von antiasiatischem Rassismus und Community Building.

M Wir haben 2020 das kältür gemma! Stipendium bekommen und da mit der Arbeit für die Performance-Reihe *Mai Ling Kocht* begonnen. Die Reihe setzt sich mit Esskultur auseinander und ist stark mit asiatischen Klischees und Migrationsgeschichte verknüpft. Als alle mit Covid-19 in einen Hamsterkauf-Rausch gerieten und alle Arten von Comfort Food [Wohlfühlessen] kauften, rückten die Probleme um antiasiatischen Rassismus in den Vordergrund. Auf der Suche nach Genuss und Widerstand in dieser prekären Situation halfen uns das Medium ASMR und *Mukbang*, damit umzugehen, und wir erkundeten die sozialen und politischen Nuancen rund um Essen und Migration. Danach begannen wir mit *Mai Ling Speaks* – einer

Reihe von Online-Performances, -Vorträgen und -Interviews, die die aktiven Stimmen, die sich mit der antiasiatischen Tendenz im Zuge der Pandemie auseinandersetzen, vernetzt und zusammenbringt. Wir haben Kenneth Tam interviewt, den Gründer von „We are not Covid“ und Mitglied von Stop DiscrimAsian (SDA) sowie von „korientation“, einer Organisation für asiatisch-deutsche Perspektiven, und viele mehr.

M In dieser Zeit begann Mai Ling viele Einladungen zu Online-Treffen von anderen Communitys aus Europa zu bekommen. Es war empowernd zu sehen, dass es so viele unterschiedliche Organisationen und Communitys gibt, von denen wir davor nichts wussten.

P Derzeit liegt der Fokus eurer Arbeit auf Vergnügen und Genuss als einer Form und einem Mittel des Widerstands. Wo kommt da das Thema „Ornamentalismus“ ins Spiel?

M Asiatische Femininität wurde immer schon in einer ornamentalen, dekorativen Sprache beschrieben, wie zum Beispiel „Ihre Haut ist sehr seidig“. Während unserer Recherchen stießen wir auf die asiatisch-amerikanische Wissenschaftlerin Anne Anlin Cheng und ihre Theorie des „Ornamentalismus“. Sie analysierte, wie die europäische und amerikanische Imagination asiatische Femininität als eine Mischung aus Mensch und Dekorationsobjekt konstruiert hat. Wir sind von ihrer Theorie fasziniert, weil das genau Mai Ling beschreibt! Ausgehend von den Denkmustern, die zur Konstruktion von Rassismus beitragen und mit dem sich der Schwarze Feminismus auseinandergesetzt hat, hat Cheng ein Vokabular entwickelt, um über asiatische Frauenkörper zu sprechen, die sexualisiert werden, aber entmenschlicht sind und in der weißen Gesellschaft oft als

Ornament oder Dekoration wahrgenommen werden – ähnlich wie chinesische Keramik. Ihre Theorie zielt nicht darauf ab, eine einzige Lesart asiatischer Weiblichkeit festzulegen, sondern eröffnet vielmehr die Möglichkeit, einen blinden Fleck innerhalb von Rassismus- und Genderdiskursen zu bekämpfen und gleichzeitig die Handlungsmacht „entmenschlichter Subjekte“, die nicht die Menschlichkeit des modernen Westens verkörpern, zurückzufordern.

M Vor allem im Wiener Kontext hatten die Modernist*innen und Orientalist*innen so viel Macht durch das Zeichnen weiblicher Körper und Pflanzen als Ornamente und Dekorationen in privaten und öffentlichen Räumen. Das ist ein Vermächtnis, das bis heute bestehen geblieben ist. Wir wollen diese Ornamentalisierung im Kontext von Mai Ling zurückfordern.

P Der asiatische männliche Körper wird ja auch so behandelt, oder? Er wird entmenschlicht, desexualisiert und feminisiert. Also betrifft es nicht nur den asiatischen weiblichen Körper, sondern alle asiatische Körper.

M Genau. Es ist auch wichtig zu erwähnen, dass asiatische männliche Körper anders rassifiziert werden in Bezug auf das weiße Patriarchat. Aber da wir mit mehreren Dingen konfrontiert sind, Cis-hetero-Normativität und Patriarchaten, konzentrieren wir uns bei Mai Ling gezielt auf asiatische FLINT* [Frauen, Lesben, inter, nichtbinär und trans]-Körper.

P Und wie ist diese Verbindung zwischen „Ornamentalismus“ und Kudzu zustande gekommen?

M Während wir uns mit den Prinzipien des „Ornamentalismus“ in Bezug auf Gender und Ethnizität beschäftigten, widmeten wir uns der Geschichte der Jugendstil-Bewegung, wovon die Secession Teil ist, sowie verschiedenen Pflanzenarten, die in der typischen Jugendstil-Ästhetik vorkamen. Beim Erkunden beliebter „exotischer“ Pflanzen sind wir auf Kudzu gestoßen.

M Wir dachten auch im Allgemeinen über Pflanzen als Arten nach, die schon immer in Migration waren. Die Handlungsfähigkeit eines wandernden Daseins und der fortlaufende Kolonialismus des Gartenbaus erinnerten uns an Zier- und Zimmerpflanzen und invasive Pflanzen.

M Kudzu umfasst auch eine Anzahl an Elementen, mit denen wir schon experimentiert haben.

M Über die letzten Jahre haben wir uns mit Klebrigkeit auseinandergesetzt und schließlich herausgefunden, dass die Stärke der Kudzuwurzel auch klebrig ist. Kudzu erfüllte alle Kriterien. Jeder Teil der Pflanze ist essbar, und es ist so faszinierend, damit zu experimentieren.

M Außerdem hat Kudzu eine interessante Geschichte. Zunächst wurde sie als Zierpflanze aus Asien in die USA und nach Europa eingeführt und danach als Erosionsschutz importiert. Später wurde Kudzu verboten und als „gefährlicher Eindringling“ eingestuft. Kudzu steht auf der Liste der 100 invasivsten Pflanzen der Welt. Die Geschichte von Kudzu überschneidet sich mit der Nachfrage und dem Überschuss an asiatischen Arbeitskräften und wie gleichzeitig die kulturelle Komponente des Asiatisch-Seins konsumiert wird.

M Ich meine, Kudzu und all die Arbeitskräfte mussten in den Westen migrieren, weil

sie für die Plantagen oder den Eisenbahnbau gebraucht wurden. Und Kudzu wurde benötigt, um ihre Böden aufzubessern. Es beginnt also mit den Bedürfnissen des Westens.

M Ich habe gehört, dass sie in Deutschland sogar Flüchtlinge angeheuert haben, um Kudzu zu entfernen.

M Das ist so daneben. Sogar in den USA, als es diese Kudzu-Ausrottungskampagnen gab, wurden Formulierungen verwendet wie „Sie terrorisieren die einheimischen Arten“ und „Sie stehlen Land“. Das ist ähnlich, wie die migrantische und diasporische Bevölkerung gesehen wird. Es ist sehr schwer, diese Parallelen zu ignorieren.

M Deswegen reden wir über Kudzu im Kontext von Migrations-, Zier- und essbaren Pflanzen und der Freude und dem Genuss, die uns die Klebrigkeit bringt.

P Aber dieses Konzept von Klebrigkeit ist auch perfekt für das Community Building, oder?

M Ja, Klebrigkeit war schon immer Teil unserer Praxis, gepaart mit dem Gefühl von Genuss und Geborgenheit durch gemeinsames Kochen und Essen. Für eine der Veranstaltungen von *Mai Ling Kocht* haben wir uns das Konzept „Let’s stick together“ [Lasst uns zusammenhalten/zusammenpicken] überlegt. Einerseits wird Klebrigkeit als schmutzig betrachtet, so wie asiatisches Essen in der weißen Gesellschaft manchmal als schmutzig angesehen wird, aber wir können sie auch dafür nutzen, um in Solidarität vereint zu sein und im Widerstand zu handeln.

M Davor hatten wir auch die Performance *Mai Ling Kocht: We all eat dirt* [Wir essen alle Dreck] gemacht, bei der wir versucht haben, die Schmutzigkeit, die Gerüche und die Klebrigkeit hervorzuheben,

indem wir unseren Schwerpunkt auf fermentierte und eingelegte Speisen gelegt haben. Da geht es darum, dass du nicht einfach nur einen Aspekt von uns säubern kannst und damit alles konsumierbar und akzeptabel machen kannst. Wenn du uns akzeptieren willst, musst du auch die „Schmutzigkeit“ akzeptieren.

M Sagen wir, wir hinterlassen auch mal ein bisschen Dreck für sie.

P Gibt es sonst noch etwas, das ihr gerne zur eurer Arbeitsentwicklung für die aktuelle Ausstellung sagen möchtet?

M Wie schon gesagt, wir sind uns bewusst, dass wir uns mit dem weißen Blick auseinandersetzen müssen, während wir gleichzeitig aber auch unsere eigenen Freuden und Genüsse verfolgen wollen. Und wir wollten mit Menschen und Communitys zusammenarbeiten, damit wir uns gegenseitig unterstützen und Kraft geben können in der Produktion, indem wir Mai Ling als Plattform verwenden, um verschiedene Stimmen zu vernetzen. Es gab eine Vielzahl an Herausforderungen.

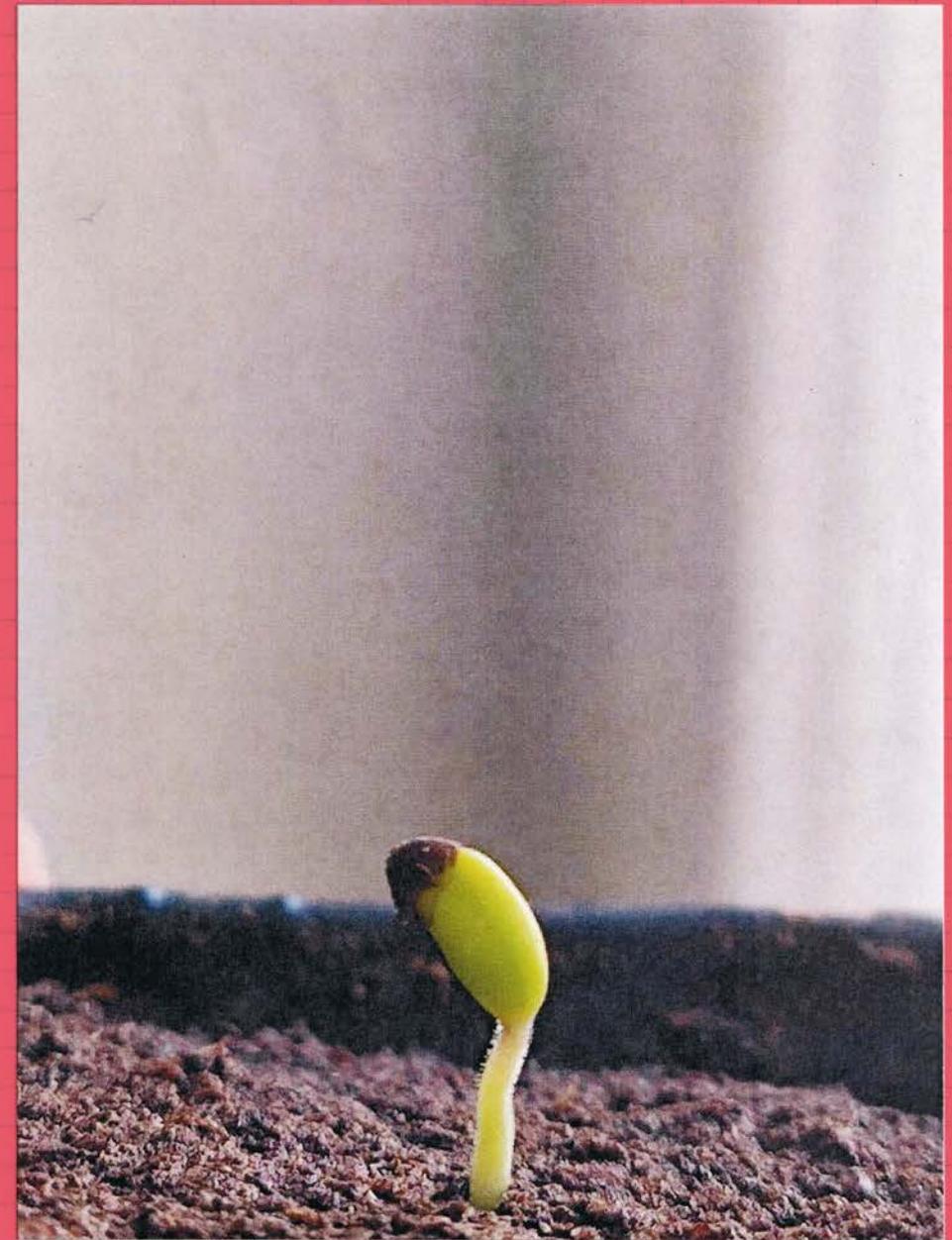
M Ich denke, es ist eine Art, die Institution zu zerlegen, denn sobald wir einen weißen Raum/Kubus betreten, werden wir automatisch als fremd markiert oder tokenisiert. Aber mit dieser Plattform können wir der Community zumindest etwas zurückgeben oder auch neue Bekanntschaften und Verbindungen aufbauen oder kollaborieren oder eine neue Geschichte erzählen. Es ist nämlich keine schöne Erfahrung, immer mit diesen Institutionen zusammenzuarbeiten, es gibt so viel Ungleichheit, Mikroaggressionen und Mansplaining.

M Auf eine gewisse Weise ist unsere Anwesenheit in der Secession auch eine Erinnerung daran, dass sie ihre Verhaltensweisen ändern und reformieren müssen, um anderen Gruppen und Stimmen Platz zu machen – damit sie repräsentiert werden und auch, um verschiedene Formate sowie Community-orientierte Praktiken zu ermöglichen. Außerdem wollen wir alle Beteiligten bezahlen. Es ist eine erhebliche Herausforderung, kollektive Arbeiten in einer institutionellen Struktur zu produzieren, die auf Einzelkünstler*innen ausgerichtet ist.

M Unsere Arbeit erfordert emotionale Arbeit, und als FLINT* of Color lernen und versuchen wir auch, unseren internalisierten Rassismus abzubauen und uns davon loszulösen. Das muss in den Communitys zur Kenntnis genommen werden. Und natürlich muss auch die Gesellschaft als Ganzes Rassismus entlernen. Auch das muss anerkannt werden, genauso wie die Tatsache, dass es nicht unsere Aufgabe ist, zu lehren.

M Aber dafür müssen wir die ganze Zeit kämpfen, weil wir bei jeder Veranstaltung hinterfragt werden, wenn wir über Rassismus und Sexismus sprechen. Manche sagen, dass es schon längst erledigt und schon so lang her sei. Aber es geht uns nicht um den Trend der Diversität oder der Inklusionsrhetorik, das sind alltägliche Abläufe und Handlungen, und das ist nie erledigt.

M Mai Ling ist eine Mahnung. Wir sind immer hier, und wir müssen den Menschen sagen, dass die Arbeit noch nicht getan ist.



Fw: 29.04 Kudzu Stickiness Workshop

Von: Mai Ling

Vollansicht

02.05.2023 um 20:08 Uhr

Dear all,

Hope you had a lovely weekend and good rest:)
Thank you so much again for participating in the workshop and taking this kudzu journey with us!

For those who took kudzu seeds with you, please see the instruction below.

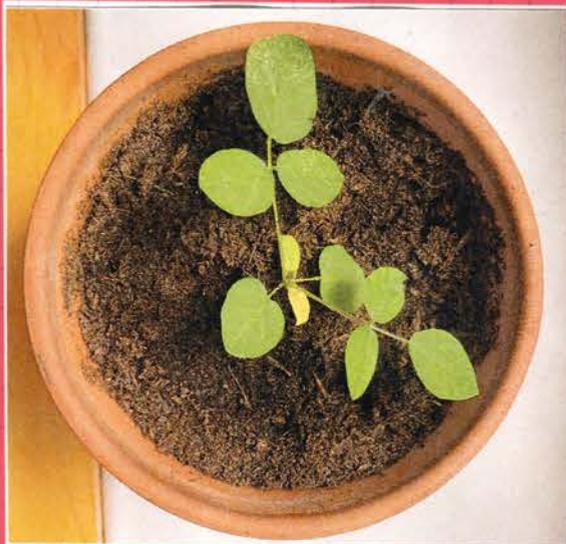
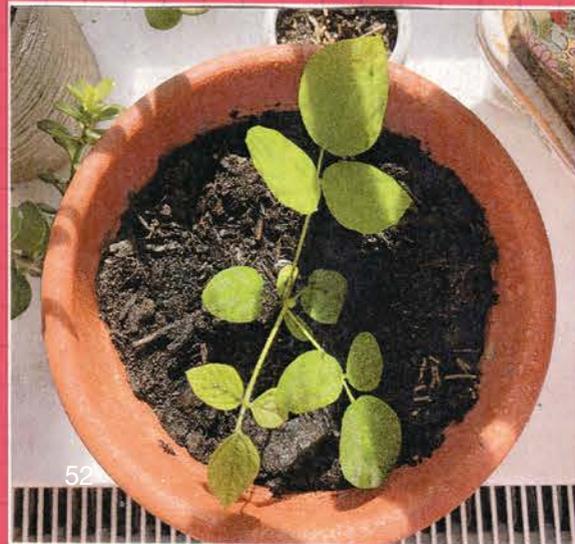
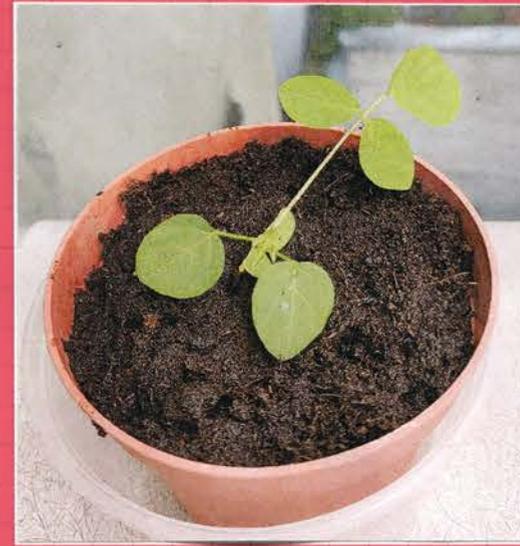
✂️How to care for your kudzu plant ✂️

- Keep your cocos in a humid place in your house
- It should never dry out so **keep it moist**
- Ideal temperature is 24-28 degrees (if possible)

Once your plant has sprouted and the roots have not overgrown..

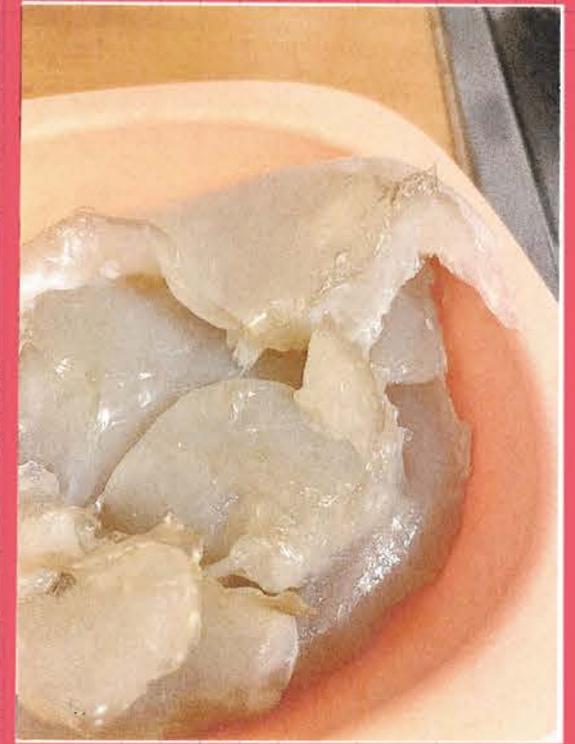
- Transplant it into a bigger pot with fresh soil. Water after transplantation
- Take care of your plant by **watering** it approximately **once a week**
- Water only when the soil is dry







EXPLORING THE STICKINESS



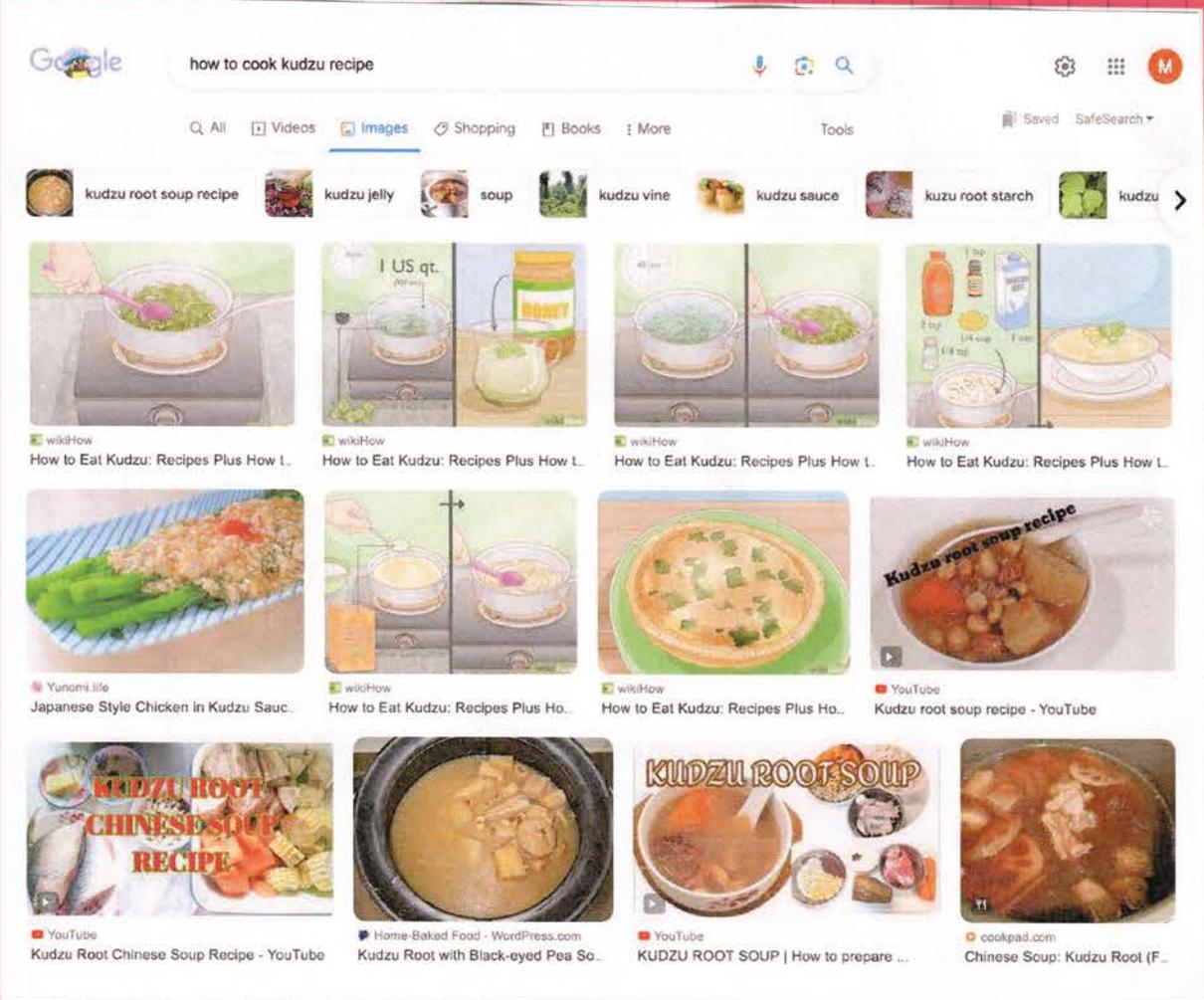
4 key components of bioplastic

<u>Plastic</u>		<u>Bioplastic</u>
Acid	—	Vinegar
Polymer	—	Starch
Plasticizer	—	Glycerin
Solvent	—	Water



EXPERIMENTS
WITH KUDZU
BIOPLASTIC



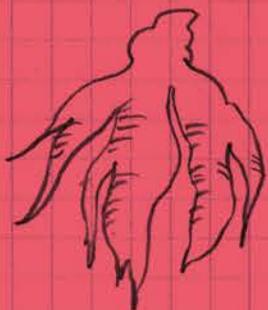


Flower



tea, syrup,
 food coloring

Roots

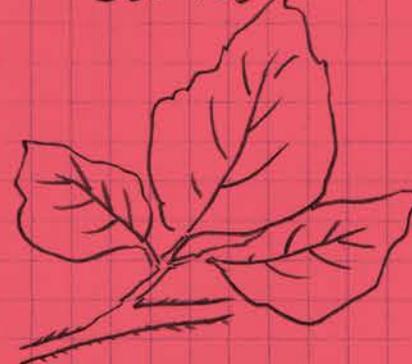


starch
 Herbal medicine

edible as vegetables
 (stir fry, deep fry,
 steam, boil ...)
 Vine / sprout



Leaves



Tea, edible as vegetables
 (stir fry, deep fry, steam, boil ...)

COOKING WITH INVASIVE PLANTS



- removing oxalic acid
- leave all parts in water over the night



Kudzu x Japanese Knotweed



Japanese Knotweed tea ↗

























Biographies

Anne Anlin Cheng is Professor of English at Princeton University and author of *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*; *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface* and *Ornamentalism*. She contributes to *New York Times*, *The Atlantic*, *The Nation*, *The Washington Post*, and *Los Angeles Review of Books*. She is Ford Scholar in Residence at MoMA, NY, in 2023-2024.

Mai Ling, founded in 2019, is an artist collective and association based in Vienna, offering a platform to share and exchange experiences, especially of Asian FLINT*.

Nicole Suzuki founded the publishing house Zaglossus in 2009, which she directed until 2021, and where she was particularly responsible for translations and academic editing. Currently she is part of the curatorial department at Kunsthalle Wien, where she heads the publishing division. She holds a PhD in political science and is a PhD-in-Practice candidate at the Academy of Fine Arts Vienna.

Perilla is an association by and for the Asian diaspora in German-speaking countries founded in Vienna, 2020 by Shi Yin, Noo Poravee, Pete Prison IV and Weina Zhao. Since 2021 they have been publishing *Perilla Zine* and hosting the concert series *Perilla Zine Beat* and the Asian diaspora mobile library *WANDAPANDA & TIGER*.

Biografien

Anne Anlin Cheng ist Professorin für Anglistik an der Princeton University und Autorin von *The Melancholy of Race: Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*; *Second Skin: Josephine Baker and the Modern Surface*; und *Ornamentalism*. Sie schreibt für die *New York Times*, *The Atlantic*, *The Nation*, *The Washington Post* und *Los Angeles Review of Books*. 2023–2024 ist sie Ford Scholar in Residence am MoMA, NY.

Mai Ling ist ein 2019 in Wien gegründetes Künstler*innenkollektiv und ein Verein, der eine Plattform für den Austausch von Erfahrungen bietet, insbesondere für asiatische FLINT*.

Nicole Suzuki gründete 2009 den Verlag Zaglossus, den sie bis 2021 leitete und in dessen Rahmen sie insbesondere für Übersetzungen und wissenschaftliches Lektorat zuständig war. Derzeit ist sie Teil der kuratorischen Programmabteilung in der Kunsthalle Wien und leitet dort den Bereich Publikationen & Editionen. Sie ist promovierte Politikwissenschaftlerin und PhD-in-Practice-Kandidatin an der Akademie der bildenden Künste Wien.

Perilla ist ein Verein von und für die asiatische Diaspora im deutschsprachigen Raum, gegründet 2020 in Wien von Shi Yin, Noo Poravee, Pete Prison IV und Weina Zhao. Seit 2021 geben sie *Perilla Zine* heraus, veranstalten die Konzertreihe *Perilla Zine Beat* und organisieren die asiatisch-diasporische Wanderbibliothek *WANDAPANDA & TIGER*.

Mai Ling's exhibition *NOT YOUR ORNAMENT* with *Kudzu* (*Pueraria montana* var. *lobata* / *Pueraria phaseoloides* / *Pueraria tuberosa*), *Alocasia Amazonica*, *Hongshan Bi*, *Yuwol June C.*, *nathan c'ha*, *Karin Cheng*, *Ananas Comosus*, *Oliver Cortez*, *Alocasia Cucullata*, *Quynh Dong*, *Ficus Elastica*, *Aspidistra Elatior*, *estudio elgozo*, *Debbie Galias*, *Susanne Songi Griem*, *Oi Pui Hoang*, *Reynoutria Japonica*, *Eszter Katalin*, *Zhameli Khairli*, *Marco Akira Klebel*, *Aki Lee*, *Daniel Lercher*, *Virginia Lui*, *Mary Maggic*, *Dracaena Marginata*, *Mika Maruyama*, *Stephanie Misa*, *Sammi B. Moss*, *Aki Namba*, *Miwa Negoro*, *Lydia Nsiah*, *Cocos Nucifera*, *Pete Prison IV*, *Mimosa Pudica*, *Dracaena Sanderiana*, *Selina Shirin Stritzel*, *Nicole Suzuki*, *Beatrice Tang*, *Chin Tsao*, *Suchart Wannaset*, *Thatsanee Wannaset-Holy*, *Tsai-Ju Wu*, *Hui Ye*, and *Alocasia Zebrina*.

This book is published on the occasion of the exhibition Mai Ling. NOT YOUR ORNAMENT at the Secession, September 15–November 12, 2023.

Publisher:
Secession
Editor:
Mai Ling
Christian Lübbert
Publication manager:
Tina Lipsky
Series design concept:
Sabo Day
Graphic design:
Sabo Day
Rosen Eveleigh
Photo credits:
pp. 6-7 (upper): Gsmith (CC BY-SA 3.0) https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kudzu_field_horz2.JPG (accessed: 2.7.2023); p. 7: Douglas Goldman (CC BY-SA 4.0, Image crop), <https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Pueraria3.jpg> (accessed: 2.7.2023); p. 8 (right-upper): Forest & Kim Starr; pp. 8-9 (left-upper and bottom): Bubba73 (Jud McCranie) (CC BY-SA 3.0), <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:KudzuPlants.JPG> (accessed: 2.7.2023); p. 25 (upper): Secession Archive, Inv. Nr. P.I.2.13; All images otherwise indicated: Mai Ling
Texts:
Anne Anlin Cheng
Mai Ling
Banu Subramaniam
Weina Zhao
Translations:
Noo Poravee
Selina Shirin Stritzel
Nicole Suzuki
Copyediting & proofreading:
Johannes Payer (German)
Tradukas GbR (English)
Researchers:
Virginia Lui
Mika Marayama
Aki Namba
Miwa Negoro
Printed & produced by:
Medienfabrik Graz
Print run:
400

Intervention by the artist:
Kudzu-bioplastic *Stick Together*, produced by Mai Ling in Vienna. Each sticker on the dust jacket has a different shape and size. (See the ingredients on p.55)

© 2023 Secession,
Mai Ling, the authors, the photographers and Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln

Reference and credit for reprinted text excerpts: *Ornamentalism* by Anne Anlin Cheng (pp.1, 4, 14-33), New York: Oxford University Press, 2019. All rights reserved. Reproduced with permission of the Licensor through PLSclear. *Ghost Stories for Darwin: The Science of Variation and the Politics of Diversity* by Banu Subramaniam (pp.109, 148, 156), Champaign, IL: University of Illinois Press, 2014. All rights reserved.

Special thanks to Yela An, Simon Brugner, Ting-Jung Chen, Anne Anlin Cheng, cn, Georgia Holz, Hotpotposse, Timothy A. Jones, Justin Wooyoung Jun, Yul Koh, Sophia Liu, Hubert Marz, Michikazu Matsune, Niklas Nigl, Susana Ojeda, Denise Palmieri, Miae Son, Judie Sun, Lola Tsang, XING, June Young, Yu Yu, Vina Yun, beat1060 Bewegungsstudio, Vereinigung bildender Künstler*innen Österreichs (VBKÖ), and all of Mai Lings who kindly shared their stories

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

Distribution:
Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4,
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0523-3

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 publishers.

Secession

**Exhibition
Mai Ling
NOT YOUR
ORNAMENT**

Curator:
Christian Lübbert
Installation crew:
Miriam Bachmann
Hans Weinberger
Andrei Galtsov
with
Said Gärtner
Tristan Giessler
Eric Kressnig
Desiree Palmen
Christian Rasser
Christoph Voglbauer
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
Philipp Fleischmann
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:
N. N.
**Visual concept,
graphic design
Secession:**
Sabo Day
Archive:
Tina Lipsky
Hessam Samavatian
**Art education
coordination:**
Verena Österreicher
Art education:
Paul Buschnegg
Grzegorz Kielawski
Sophia Rohwetter
Accounting:
Monika Vykoukal
Shop management:
Gabriele Grabler
**Assistant to the
management:**
Kathrin Schweizer
**Administrative
assistant:**
Albert Warpechowski

Visitor service:
Mario Heuschöber
Niklas Hofstetter
Anita Husar
Fiona Idahosa
Liana Isakhanyan
Nakale Lefaza-
Botowamungu
Gloria Linares-
Higuera
Carmen Linares
de Schubert
Robert Rendina
Sabine Schlemmel
Björn Schwarz
Wei Ling Zheng
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

Susanne Breiner Wojnar

KR Anton Feistl

Roman & Margot Fuchs – Sammlung Fuchs

Dr. Burkhard & Gabriela Gantenbein

DI. Manuel Hajek – Vasko & Partner Ingenieure

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 – Dr. Éva Kahán Foundation

Maria Lassnig Foundation

Ronald & Jo Carole Lauder

Dr. Robert & Sylvie Liska

Hema Makwana & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Galerie Meyer Kainer

Thomas Moskovics – Bank Winter & Co

Dr. Arend & Brigitte Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Markus Schafferer

Franz Seilern

Stefan Stolzka – SLE Schuh GmbH

Stefan Szyszkowitz – EVN AG

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