

RHEA
DILLON

GESTURAL
POETHICS

Rhea Dillon	GESTURAL POETICS	7
Søren Grammel	Kuratorischer Text Curatorial Text	10 21
Impressum Imprint		28

Whispered—at the top of my lungs
piercing space and parting seas
you rest on the lips of the
broken, smacked and smothered.
Prayer.

Air.

There's so much air in the word for wishes for, wishes of.
Wistful woes
or wisdom wonder
carried on the spirit air.

Heir.

Successor of The Work. New Wor(l)d.

More than that;

bestowed

Less than that;

perceived. -er.

E R

In emergence we find light for this dark room
Rimmed with saints who expire at the touch of the living's
breath, therefore,
no holy in this spirit
or, on being the pronounced dead.

Gestural Poethics präsentiert neue Arbeiten der in London geborenen Künstlerin, Dichterin und Autorin Rhea Dillon (geb. 1996).

In ihrer Arbeit setzt sich Dillon mit den gelebten Erfahrungen Schwarzer Individuen und Gemeinschaften auseinander. Dabei verhandelt sie die existenzielle Frage nach Zugehörigkeit an der Schnittstelle fortlaufender Reflexionen über rassistisch geprägte Geschichtsbilder, strukturelle Diskriminierung und die fortwirkenden Vermächtnisse des Kolonialismus in westlichen Gesellschaften und Institutionen. Ihr künstlerisches Denken und Forschen, das sich über verschiedene Medien vollzieht – von Skulptur und Malerei bis hin zu Poesie und olfaktorischer Arbeit –, führt post-minimalistische und konzeptuelle Ansätze mit postkolonialer Theorie und Kritik zusammen. Dillon bearbeitet Materialien, die historisch mit Kolonialismus, Rassismus und rassistischer Gewalt aufgeladen sind – und überführt deren konfliktreiche Bedeutungsgehalte durch Strategien der Aneignung und Umdeutung in neue ästhetisch-politische Konstellationen.

Im Zentrum der Ausstellung stehen Skulpturen, in denen das Motiv des Spatens⁰ durch eine Abfolge feiner, subtil gestischer Ölfarbstiftformen untersucht wird, die in einen Dialog mit hölzernen Rahmenkonstruktionen treten. Was zunächst als eine Frage formaler Abstraktion erscheinen mag, erweist sich bei näherer Betrachtung als tief verwoben mit der gewaltvollen historischen Bedeutung und symbolischen Last, die dem Spaten im Kontext des strukturellen Rassismus der britischen Gesellschaft eingeschrieben ist. Der Begriff wird als herabwürdigende Bezeichnung für Schwarze Menschen eingesetzt – insbesondere gegenüber Angehörigen der Windrush-Generation und deren Nachkommen. Seine bis heute andauernde

Zirkulation verweist auf das Fortbestehen kolonial-rassistischer Strukturen in der britischen Gesellschaft und auf die Verflechtung von Alltagssprache mit Formen sprachlicher Gewalt – ein Zusammenhang, den Samuel Selvon bereits in den 1950er-Jahren in seinem Roman *The Lonely Londoners* sichtbar machte¹. Indem Dillon sich das Motiv künstlerisch immer wieder neu aneignet, verleiht sie jedem einzelnen Spaten eine eigene ästhetische Identität und Würde. So verwandelt sie ein mit Verletzung und Bedrohung behaftetes Symbol in eines des Widerstands – der Spaten wird als Schild umgedeutet.

Diese Form der Umdeutung ähnelt Iose Gayatri Spivaks Konzept der „critical reinscription“, der kritischen Umschrift, bei der es nicht allein darum geht, hegemoniale Diskurse zu dekonstruieren, sondern sie durch Neu-Codierung umzuschreiben². Anstatt ein koloniales Signifikat in statischer Form zu wiederholen, bedient sich Dillons skulpturale Praxis einer Form der Wiederholung, die fragmentiert, verschiebt und neu kontextualisiert – eine Strategie, die Spivak als „displaced repetition“ bezeichnet: ein gezielter Zitatvorgang, der das ursprüngliche Zeichen weder entschärft noch schlicht reproduziert, sondern es in ein anderes semiotisches Gefüge überführt, in dem die eingeschriebene Gewalt weder verdrängt noch affirmiert wird. Dieses Verfahren steht in enger Verbindung mit Judith Butlers Theorie der performativen Wiederholung mit Differenz, in der das Zitieren selbst zum Ort subversiver Bedeutungsverschiebung wird, sowie mit Homi Bhabhas Begriff der Iteration als Ort der Ambivalenz – in dem jede Wiederkehr eines Zeichens das Potenzial birgt, eine andere Bedeutung anzustoßen. Dillons serielle Variationen des Spatenmotivs zielen somit nicht bloß auf eine Umdeutung des Symbols; vielmehr destabilisieren sie dessen semantischen Kern, indem sie es aus rassifizierten Bedeutungskontexten herauslösen und auf eine Lesart von Blackness bestehen, die sich symbolischer Festschreibung und semantischer Vereinnahmung entzieht.

Auch das von Dillon für die Skulpturen verwendete Sapeli-Mahagoni ist mit historischen Bedeutungsebenen aufgeladen. Das afrikanische Hartholz wurde von den europäischen Kolonialmächten im Kontext des transatlantischen Dreieckshandels für den Bau von Schiffen und Transportkisten verwendet – materielle Infrastrukturen, die auch zur gewaltsamen Verschleppung versklavter Afrikaner*innen dienten. Insofern ist das Material selbst von den Spuren kolonialer Gewalt gezeichnet. Zugleich verweist die Künstlerin damit auf Systeme der Lagerung und des Transports, um die Machtfrage des „Framing“ zu thematisieren – also die Art und Weise, wie sowohl Gegenstände als auch kulturelle Praktiken und deren Hersteller*innen innerhalb institutioneller Systeme präsentiert und dabei „gerahmt“ werden. So thematisieren die Skulpturen auch jene Deutungsansprüche, die institutionellen und gesellschaftlichen Strukturen stets zugrunde liegen – und die nicht zuletzt auch die Künstlerin selbst sowie ihr Werk innerhalb des Kunstbetriebs betreffen.

Mittels der in dieser Ausstellung gezeigten Werke untersucht Dillon das Potenzial des Gestischen als Mittel, um sich von der Dominanz eines westlich-kartesischen Subjektmodells zu entkoppeln, das von Denise Ferreira da Silva als ausschließend und von einer rassistisch geprägten „Logik der Differenz“ strukturiert kritisiert wurde³. Als eine Voraussetzung für Schwarze Existenz schlägt Silva den kritischen Bruch mit dieser philosophischen Fixierung vor. In diesem Sinne hat Dillon sich selbst als „unhinged from self-consciousness“ beschrieben, als sie diese Werke schuf – eine Formulierung, die nicht nur auf die affektive Intensität und konzeptuelle Radikalität ihres Vorgehens verweist, sondern zugleich ihren bewussten Versuch betont, im Schaffensprozess die selbstreflexiven Strukturen von Subjektivität temporär außer Kraft zu setzen. In der Kunstgeschichte lassen sich – wenn auch aus völlig unterschiedlichen Beweggründen – immer wieder Strategien finden, das Bewusstsein als Kontrollinstanz durch gestische Verfahren umgehen zu wollen, etwa in der ersten Hälfte des

20. Jahrhunderts im Kontext der *écriture automatique* (automatisches Schreiben).

In ihren Gedichten und poetischen Arbeiten wiederum setzt Dillon Verfahren der Verschlüsselung ein, etwa das gezielte Auslassen einzelner Textpassagen. Ein Beispiel hierfür ist das Gedicht, das Rhea Dillon in der Ausstellung präsentiert. Einige der Verse sind als Wandtext lesbar, andere erscheinen nur indirekt in Form der Titel der im Raum verteilten Skulpturen. Jede Skulptur steht somit für eine der ausgelassenen Zeilen. Um das Gedicht in seiner Gänze zu erfassen, sind die Besucher*innen aufgefordert, die Skulpturentitel den jeweiligen Leerstellen gedanklich zuzuordnen. Damit knüpft Dillon an Techniken an, wie sie in literarischen Texten Schwarzer Autorinnen wie Toni Morrison zu finden sind – als ästhetische Verweigerung gegenüber einem Lesbarkeitsanspruch, der von dominanten (oft weißen) Deutungshorizonten geprägt ist⁴. In dieser Geste der „Lücke“ liegt auch die Kraft des poetischen Verfahrens innerhalb der Ausstellung.

Ein weiterer zentraler Aspekt von Dillons künstlerischer Praxis ist die Olfaktion, exemplarisch veranschaulicht in ihrer Arbeit *NEGR-OID* (2022). Diese Arbeit geht aus einer kritischen Auseinandersetzung mit der fortwährenden Präsenz rassistischer Stereotype hervor, die nach wie vor die Wahrnehmung und Repräsentation der physischen Präsenz Schwarzer Menschen in rassifizierten medialen und öffentlichen Strukturen bestimmen. Dillon komponierte fünf Duftakkorde, um – in ihren eigenen Worten – „den Geruch Schwarzer Körper als etwas Sinnliches, Schönes und Vielschichtiges zu behaupten“. Der Titel verweist auf das Suffix „-oid“, das wörtlich „... in der Erscheinung von“ bedeutet und historisch in klassifizierenden Diskursen verwendet wurde, um vermeintlich „Minderwertiges“, „Anderes“ oder „Nicht ganz Menschliches“ zu kennzeichnen. Mit dieser Arbeit erschließt Dillon eine sinnliche Dimension, die in der bildenden Kunst eher selten thematisiert wird: Nicht nur das Sehen, auch der Geruchssinn trägt zur Konstruktion – und potenziellen Subversion – rassifizierter Imaginäre bei.

Dillons Werk steht in engem Zusammenhang mit globalen dekolonialen Bewegungen und setzt sich mit deren theoretischen Positionen sowie mit Schriften zeitgenössischer Autor:innen wie Achille Mbembe auseinander. In *Necropolitics*⁵ beschreibt dieser, wie das Leben bestimmter Bevölkerungsgruppen von herrschenden Strukturen als „entbehrlich“ markiert wurde und wird. An diese umfassendere Kritik struktureller Gewalt anschließend zeigt Saidiya Hartman in ihrem wegweisenden Buch *Scenes of Subjection*⁶, wie die Traumata der Sklaverei generationenübergreifend nachwirken.

In Interviews verweist Dillon zudem immer wieder auf Stuart Hall, dessen Buch *The Fateful Triangle* eine grundlegende Revision zentraler Begriffe wie Identität, „race“, Nation und Ethnizität angestoßen hat⁷. Hall betont, dass diese Konzepte historisch so eng miteinander verwoben sind, dass jede Vorstellung einer homogenen nationalen Identität konzeptuell kollabiert. Er beschreibt eine „Spaltung“ des postkolonialen Subjekts, das sich zwischen auferlegten Identifikationen und den Verwerfungen kultureller Entortung bewegt, während Achille Mbembe aufzeigt, wie staatliche Repräsentationsmechanismen den Schwarzen Körper als Fremdkörper konstituieren – mit der Folge, dass Menschen zwar im Besitz eines Passes sein können, jedoch nicht gleichwertig als Staatsbürger:innen anerkannt werden.

Dillons Kunst antwortet auf diesen prekären Zustand, der sich als „post-state“ bezeichnen lässt. In diesem Kontext reflektiert sie auch die Bedeutung der Unterscheidung zwischen „Landing“ und „Arrival“ und stellt die grundlegende Frage, wie das Gefühl kultureller Zugehörigkeit überhaupt entstehen soll, wenn sich die gesellschaftlichen Strukturen gegen die eigene Existenz richten⁸. Viele ihrer Arbeiten bewegen sich in diesem Zwischenraum – sie üben Kritik an Institutionen, während sie sich innerhalb dieser bewegen; sie machen koloniale Vergangenheit sichtbar, während sie zugleich nach neuen Möglichkeiten für zukünftige Bedingungen suchen.

Die Künstlerin ist selbst eine Nachfahrin der Windrush Generation – jener Menschen, die in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Karibik nach Großbritannien migrierten und von denen viele bis heute unter staatlicher Diskriminierung und der Verweigerung grundlegender Staatsbürgerrechte leiden – ein Erbe fortbestehender struktureller Ungleichbehandlung⁹.

Dillons Einsatz von Abstraktion, Fragmentierung und poetischer Andeutung ist eine bewusst gewählte Strategie, um weder dem oft exotisierenden Blick eines weißen Publikums nachzugeben noch Blackness auf das rein Dokumentarische oder Realistische zu reduzieren. Stattdessen sucht Dillon nach einem Spannungsverhältnis, in dem Schwarze Geschichte und Gegenwart zugleich konfrontativ und subtil ins Werk gesetzt werden. Die Verbindung minimalistischer Formen mit einer in den Materialien tief verankerten Referentialität ermöglicht ihr, eine weitreichende Kritik an postkolonialen Machtverhältnissen zu artikulieren. Dillon fordert ihr Publikum dazu auf, ihre symbolische Sprache ernst zu nehmen und sich auf eine Ungewissheit einzulassen, statt vorschnellen Deutungen zu folgen. Diese reduzierte Lesbarkeit und die widerständige Beschaffenheit ihrer Objekte lässt sich als „Black Amorphicity“ verstehen: eine ästhetische Strategie, die deren Unfassbarkeit in eine Form von Stärke übersetzt.

Die Verweigerung, sich nahtlos in die Kategorien westlicher Kunstgeschichte einordnen zu lassen, spiegelt den philosophischen und politischen Impuls wider, dass Blackness nicht einfach als konsumierbare Kategorie verstanden werden darf. Blackness entzieht sich, bleibt in Bewegung und wird zu einem performativen Mittel der Infragestellung. In diesem Sinne bewegt sich auch Dillons künstlerisches Vokabular kontinuierlich zwischen unterschiedlichen Medien – von Skulptur und Malerei bis hin zu poetischen Texten und olfaktorischen Arbeiten. Mit kritischer Sensibilität für die Wahl ihrer Materialien und einer stets auf das Wesentliche reduzierten Formen-

sprache entwickelt Dillon künstlerische Ausdrucksformen, die von menschlicher Verletzlichkeit ebenso wie von Widerstandskraft im Spannungsfeld rassistischer Ungleichheitsverhältnisse erzählen.

Der Heidelberger Kunstverein freut sich, mit Gestural Poethics Rhea Dillons erste institutionelle Einzelausstellung in Deutschland zu zeigen und so eine konzentrierte Auseinandersetzung mit einem zentralen Aspekt ihres facettenreichen künstlerischen Werks zu eröffnen.

Fussnoten

⁰ Im englischen werden sowohl der Spaten als auch das Piktogramm gleichermaßen als „spade“ bezeichnet

¹ Samuel Selvon, *The Lonely Londoners* (London: Longman, 1956).

Selvon gilt als eine zentrale Figur der karibischen Diaspora im Großbritannien der Nachkriegszeit. In seinem Roman beschreibt er den alltäglichen Rassismus und die soziale Ausgrenzung, denen Schwarze Einwanderer im London der 1950er-Jahre ausgesetzt waren – einschließlich der Verwendung rassistischer Begriffe wie „Spade“.

² Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* (London: Macmillan, 1988); *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999).

Spivak entwickelt das Konzept der critical reinscription als Strategie, hegemoniale Diskurse nicht nur zu dekonstruieren, sondern sie durch Wiederholung und Umcodierung kritisch umzuschreiben – mit dem Ziel, bestehende Machtstrukturen von innen heraus zu destabilisieren.

³ Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); *Difference Without Separability: Being Human in Pursuit of Justice* (Durham: Duke University Press, 2016).

Da Silva kritisiert die kartesianische Vorstellung eines autonomen, rationalen Subjekts als kolonial und rassifiziert. Ihr Werk zielt darauf ab, dominante erkenntnistheoretische Modelle zu dekonstruieren, indem sie relationale und nicht-separierbare Formen des Seins vorschlägt.

⁴ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992); *The Site of Memory*, in: *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, hg. v. William Zinsser (Boston: Houghton Mifflin, 1987). Morrison nutzt narrative Leerstellen – Auslassungen, Verschweigen und das Schreiben für ein primär Schwarzes Publikum – als Mittel literarischer Selbstermächtigung. So eröffnet sie Räume für Schwarze Innerlichkeit und entzieht sich den dominanten Anforderungen an Lesbarkeit und Transparenz.

⁵ Achille Mbembe, „Necropolitics“, in: *Public Culture* 15, Nr. 1 (März 2003), S. 11–40; erweitert in: *Necropolitics* (Durham: Duke University Press, 2019; Erstveröffentlichung auf Französisch: Éditions Karthala/La Découverte, 2016).

Mbembe analysiert, wie sich Souveränität in kolonialen und postkolonialen Kontexten nicht nur als Kontrolle über das Leben, sondern auch über den Tod manifestiert. Er führt den Begriff der death-worlds ein – Existenzräume, in denen Leben unter Bedingungen struktureller Gewalt zur prekären Randexistenz reduziert wird.

⁶ Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Hartman untersucht die fortwirkenden Nachleben der Sklaverei und zeigt, wie rassistische Herrschaft sowohl durch Spektakel als auch durch strukturelle Vernachlässigung aufrechterhalten wird. Ihre Analyse macht deutlich, dass Freiheit unter Bedingungen fortdauernder Ausgrenzung unvollständig bleibt.

⁷ Stuart Hall, *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017).

Hall dekonstruiert starre Begriffe von „Rasse“, „Ethnizität“ und nationaler Zugehörigkeit. Mit dem Konzept des splitting beschreibt er die konflikthafte Position des postkolonialen Subjekts, das zwischen auferlegten Fremdzuschreibungen und kultureller Entortung oszilliert.

⁸ Rhea Dillon im Gespräch mit Alex Bennett und Ufuoma Essi, „One's Place Within“, in: *Mousse* Nr. 81 (Sommer 2022).

In diesem Interview spricht Dillon über ihre multidisziplinäre Praxis, die Auswahl ihrer Materialien und die symbolische Mehrdeutigkeit ihrer Werke. Das Gespräch gibt Einblick in die konzeptuellen Rahmungen ihres künstlerischen Denkens.

⁹ Im Kontext einer zeitgenössischen, filmisch-medialen Auseinandersetzung mit diesen Themen ist auf Steve McQueen zu verweisen: *Small Axe* (BBC/Amazon, 2020).

Die fünfteilige Filmreihe – *Mangrove*, *Lovers Rock*, *Red*, *White and Blue*, *Alex Wheatle and Education* – verarbeitet die Erfahrungen westindischer Communities im London der späten 1960er- bis mittleren 1980er-Jahre. Der Titel, entlehnt einem Lied von Bob Marley, verweist auf McQueens Anliegen, die britische Geschichtsschreibung aus Schwarzer Perspektive neu zu rahmen und dominante Narrative zu hinterfragen.

Alle hier zitierten Bücher sind im Leseraum im Untergeschoss (Licht-hof) des Heidelberger Kunstvereins zur Einsicht ausgelegt.



Rhea Dillon: Gestural Poethics

Gestural Poethics presents recent works by the London-born artist, poet, and writer Rhea Dillon (b. 1996).

Her practice engages with the lived experiences of Black individuals and communities, placing the existential question of belonging at the intersection of ongoing reflections on racialised histories, systemic discrimination, and the enduring legacies of colonialism within Western societies and institutions.

Her artistic inquiry, pursued across various media—from sculpture and painting to poetry and olfactive work—draws on post-minimalist and conceptualist approaches, while actively engaging with postcolonial theory and critique. In her work, Dillon confronts materials historically associated with colonialism, racism, or racial violence—reworking their charged legacies through strategies of appropriation and reinterpretation.

At the centre of the exhibition is a group of sculptures that investigate the motif of the spade through a sequence of delicate, subtly gestural oil stick shapes, brought into dialogue with wooden structural forms. What may initially appear to be a matter of formal abstraction reveals itself, upon closer consideration, to be deeply entangled with the violent historical inscriptions and symbolic weight the spade carries within the context of structural racism in British society. For more than half a century now, the word has been used—and continues to be used—as a racial slur directed at Black people, particularly those of the Windrush Generation. Its continued circulation reflects the persistence of colonial-racist structures within British society and the entanglement of everyday language with forms of violence—a connection already addressed by Samuel Selvon in the 1950s in *The Lonely Londoners*¹. By continually reappropriating the motif through artistic means, Dillon endows each

spade with its own aesthetic identity and dignity. In this way, she transforms a symbol associated with injury and threat into one of resistance—the spade is reframed as a shield. This mode of reinterpretation loosely recalls Gayatri Spivak’s concept of “critical reinscription”—a form of critical overwriting concerned not merely with deconstructing hegemonic discourse, but with transforming its symbolic register and unsettling its historical connotations through recoding². Rather than reiterating a colonial signifier in static form, Dillon’s sculptural practice mobilises a mode of repetition that fragments, defers, and recontextualises—what Spivak refers to as “displaced repetition”: a strategic citation that neither neutralises nor simply reproduces the original, but reinscribes it within a different semiotic regime, where its sedimented violences are neither disavowed nor re-legitimised. This approach resonates with Judith Butler’s concept of performative repetition with a difference, whereby the act of citation becomes a site of subversion, as well as with Homi Bhabha’s notion of iteration as a locus of ambivalence—in which every return of the sign carries the potential to “mean otherwise.” Dillon’s serial variations of the spade thus do not merely “transform” a symbol; they expose the instability of its meaning by dislodging it from the apparatus of racialised signification, insisting on a reading of Blackness that resists both symbolic containment and semantic closure.

The sapele mahogany used by Dillon in her sculptures is likewise imbued with layers of historical significance. The African hardwood was employed by European colonial powers during the transatlantic triangular trade for the construction of ships and transport crates—materials and infrastructures also used in the forced transport of enslaved Africans. At the same time, by alluding to systems of transport and containment, the works interrogate institutional regimes of “framing”—the ways in which cultural objects and their makers are presented, positioned, and interpreted. In doing so, Dillon subtly counter-displays the authority of these structures—including those in which her own work is situated within the art system.

Through the artworks in this exhibition, she explores the potential of the gestural as a means of decoupling from the dominance of a Western model of subjectivity, critiqued by Denise Ferreira da Silva for being exclusionary and structured by racialised logics of difference³. Accordingly, da Silva proposes a critical break with the Western philosophical fixation on self-consciousness as a precondition for Black existence. In this spirit, Dillon has described herself as having become “unhinged” from self-consciousness during the process of creating these works—a formulation that underscores not only the affective intensity and conceptual radicality of her method, but also her conscious attempt to momentarily suspend the self-reflexive structures of subjectivity through the act of making. Art history, too, reveals recurrent strategies—albeit driven by vastly different motivations—for circumventing consciousness as a mechanism of control through gestural processes, as seen, for instance, in the early 20th century in the context of *écriture automatique* (automatic writing).

In her poems and poetic works, Dillon employs techniques of encryption—such as the deliberate omission of individual passages of text. An example of this is the poem presented in the exhibition. While some of its lines appear directly as wall text, others seem to have been omitted—only to re-emerge indirectly as the titles of the sculptures dispersed throughout the space. Each sculpture thereby stands in for one of the missing lines. In order to apprehend the poem in its entirety, visitors are invited to mentally assign the titles of the sculptures to the respective absences. In doing so, Dillon draws on techniques found in the literary works of Black women authors such as Toni Morrison⁴—an aesthetic refusal to comply with regimes of legibility shaped by dominant (often white) interpretive frameworks. In this gesture of “the gap” lies the force of the poetic method within the exhibition.

Another aspect of Dillon’s artistic practice is olfactory work, exemplified by her work *NEGR-OID* (2022). The piece emerges

from a critical engagement with the persistent presence of racist stereotypes that continue to shape how the physical presence of Black individuals are perceived and represented within racialised media and public structures. Dillon composed five scent accords to, in her own words, “claim the scent of Black bodies as something sensual, beautiful, and multilayered.” The title refers to the suffix “-oid,” literally meaning “in the appearance of,” which has historically been employed in scientific and class discourse to designate what was perceived as “lesser,” “other,” or “not fully human.” Through this work, Dillon activates a sensory register rarely explored within the visual arts: not only vision, but also olfactory perception contributes to the construction—and potential subversion—of racialised imaginaries.

Dillon’s work is closely aligned with global decolonial movements and engages with their theoretical trajectories, drawing on the writings of contemporary authors such as Achille Mbembe. In *Necropolitics*, Mbembe outlines how the lives of certain populations have historically been—and continue to be—rendered “disposable” by dominant power structures⁵. Building on this broader critique of structural violence, Saidiya Hartman, in her seminal book *Scenes of Subjection*, demonstrates how the traumas of slavery reverberate across generations⁶. Dillon also frequently references Stuart Hall in interviews, particularly his book *The Fateful Triangle*, which catalysed a fundamental rethinking of core concepts such as identity, “race,” nation, and ethnicity⁷. Hall emphasises that these terms are so deeply entangled historically that any notion of a coherent national identity ultimately collapses conceptually. He describes a condition of “splitting” that marks the postcolonial subject—a subject negotiating between imposed identifications and the complexities of cultural displacement—while Mbembe, in a related move, shows how the state’s regimes of representation constitute the Black body as a foreign element within the national imaginary—so that one may hold a passport and yet not be fully recognised as a citizen.

Dillon’s work responds to this precarious condition, which can be described as “post-state.” In this context, she reflects the distinction between “landing” and “arrival,”⁸ raising the vital question of how a sense of cultural belonging is supposed to take shape when societal structures are fundamentally antagonistic to Black existence. Many of her works inhabit this liminal space—they critique the institution while operating within it; they bring colonial histories to the fore while simultaneously seeking new conditions for the future. The artist herself is a direct descendant of the Windrush Generation—those people who migrated from the Caribbean to Britain in the decades following the Second World War, many of whom continue to suffer under systemic state discrimination and the denial of citizenship rights to this day—an enduring legacy of structural inequality⁹.

Dillon’s use of abstraction, fragmentation, and poetic suggestion is a deliberately chosen strategy to resist both the often exoticising gaze of white audiences and any reductive framing of Blackness as merely documentary or realist. Instead, she seeks a dynamic tension in which Black histories and contemporary realities are brought into the work with both confrontation and subtlety. By combining minimalist forms with a material referentiality that is deeply embedded, she articulates a far-reaching critique of postcolonial power structures. Dillon calls on viewers to take her symbolic language seriously and to engage with a degree of uncertainty rather than defaulting to rapid interpretation. This attenuated legibility and the resistant quality of her objects may be understood as “Black amorphicity”: an aesthetic tactic that transforms elusiveness into a form of strength.

Refusing to be neatly situated within the categories of Western art history, Dillon’s practice reflects the philosophical and political impulse that Blackness must not be consumed as a readily available category. Blackness eludes, remains in motion, and becomes a performative tool of critique. In this

sense, Dillon’s artistic vocabulary continually moves between media—from sculpture and painting to poetic texts and olfactory works. With her critical sensitivity for choosing materials and her stringently reduced formal vocabulary, Dillon develops artistic innovations that articulate the specific vulnerability and resilience of Black existence within structurally racist systems.

The Heidelberger Kunstverein is pleased to present *Gestural Poethics*, Rhea Dillon’s first institutional solo exhibition in Germany, offering a focused engagement with a central strand of her multifaceted artistic practice.

Notes

- ¹ Samuel Selvon, *The Lonely Londoners* (London: Longman, 1956). Selvon is regarded as a pivotal figure of the Caribbean diaspora in post-war Britain. His novel portrays the everyday racism and social exclusion experienced by Black immigrants in 1950s London, including the use of racial slurs such as “spade.”
- ² Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?* (London: Macmillan, 1988); *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1999). Spivak introduces the concept of critical reinscription as a strategy for not only deconstructing hegemonic discourse, but rewriting it through repetition and recoding, thereby destabilising dominant structures from within.
- ³ Denise Ferreira da Silva, *Toward a Global Idea of Race* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007); *Difference Without Separability: Being Human in Pursuit of Justice* (Durham: Duke University Press, 2016). Da Silva critiques the Cartesian notion of the self-contained, rational subject as a colonial and racialised construct. Her work aims to unsettle dominant epistemologies by proposing relational, non-separable modes of being.

- ⁴ Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992); *The Site of Memory in Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, ed. William Zinsser (Boston: Houghton Mifflin, 1987). Morrison employs narrative silences and omissions as forms of literary self-determination, creating space for Black interiority and resisting dominant expectations of transparency and explanation.

- ⁵ Achille Mbembe, “Necropolitics,” *Public Culture* 15, no. 1 (March 2003): 11–40; expanded in *Necropolitics* (Durham: Duke University Press, 2019; originally published in French by Éditions Karthala/La Découverte, 2016).

Mbembe analyses how sovereign power in colonial and postcolonial contexts extends not only over life but over death. He introduces the concept of death-worlds—zones of existence where life is reduced to precarity under structural violence.

- ⁶ Saidiya Hartman, *Scenes of Subjection: Terror, Slavery, and Self-Making in Nineteenth-Century America* (Oxford: Oxford University Press, 1997).

Hartman explores the enduring afterlives of slavery, showing how racial domination is sustained through both spectacle and neglect, and how freedom remains incomplete in the context of continued structural exclusion.

- ⁷ Stuart Hall, *The Fateful Triangle: Race, Ethnicity, Nation* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2017). Hall deconstructs fixed concepts of race, ethnicity, and national identity. He introduces the idea of splitting to describe the conflicted positionality of the postcolonial subject, caught between imposed identifications and cultural dislocation.

- ⁸ Rhea Dillon in conversation with Alex Bennett and Ufuoma Essi, “One’s Place Within,” *Mousse* no. 81 (Summer 2022).

In this interview, Dillon reflects on her multidisciplinary practice, material choices, and symbolic references, offering insight into the conceptual and literary frameworks behind her work.

- ⁹ In this context, as a more recent engagement with the subject matter in the medium of the moving image, see also: Steve McQueen, *Small Axe* (BBC/Amazon, 2020).

The five-part anthology—*Mangrove*, *Lovers Rock*, *Red, White and Blue*, *Alex Wheatle*, and *Education*—processes the experiences of West Indian communities in London from the late 1960s to the mid-1980s. The title, drawn from Bob Marley’s song “Small Axe,” signals McQueen’s intent to reframe British history through the lens of Black life and resistance.

All books cited in these endnotes are available for consultation in the reading room located in the lower level (Lichthof) of the Heidelberger Kunstverein.

Ausstellung | Exhibition

Rhea Dillon: Gestural Poethics
Heidelberger Kunstverein 15.6.2025 – 7.9.2025
Kurator | Curator: Søren Grammel
Co-Kuratorin | Co-Curator: Fabienne Finkbeiner
Installation: Roman Anokhin, Marvin Laufer
Lektorat Reader | Reader-editing: Mira Königs
Adresse Ausstellung | Exhibition Address: Hauptstraße 97,
69117 Heidelberg, Deutschland

Alle Leihgaben mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin,
Croy Nielsen, Wien & Soft Opening, London | All loans courtesy of the
artist, Croy Nielsen, Vienna & Soft Opening, London

Publikation | Publication

Gedicht | Poem: Rhea Dillon, 2022-24
Text: Søren Grammel
Korrektur | Copy Editing: Fabienne Finkbeiner, Mira Königs
Grafik & Satz | Design & Typesetting: Benjamin Kivikoski,
Bureau Progressiv, Stuttgart
Druck | Print: ZVD – Druckerei Heidelberg
ISBN: 978-3-948096-90-8

Bilder | Images:

Seiten | pages: 18 & 19
Rhea Dillon, or wisdom wonder, 2022-25, Sapeli-Mahagoni, Ölstift
und Papier | Sapele mahogany, oil stick, and paper, 95.2 × 125 × 23 cm

Seiten | pages: 30 & 31
Rhea Dillon, E R, 2022-25, Sapeli-Mahagoni, Ölstift und Papier |
Sapele mahogany, oil stick, and paper, 95.2 × 125 × 23 cm

Heidelberger Kunstverein

Büro | Office: Bauamtsgasse 3, 69117 Heidelberg, Deutschland
Email: hdkv@hdkv.de
Webadresse | Website: www.hdkv.de

Team: Søren Grammel (Direktor | Director), Fabienne Finkbeiner
(Kuratorin | Curator), Roberta Pfingsten (Admin | Administrator),
Mira Königs (Werkstudentin | Student Assistant)

Vorstand | Board of Directors: Dr. Steffen Sigmund
(Erster Vorsitzender | Chair), Prof. Dr. Brigitte Sölch (Stellvertretende
Vorsitzende | Deputy Chair), Matthias Günther (Schatzmeister |
Treasurer), Dr. Ute Clement, Diana Frasek

Beirat | Advisory Board: Katharina Andes, Julia Behrens (Sprecherin |
Spokesperson), Prof. Dr. Dr. Niels Bergemann, Carolin Ellwanger,
Stefan Hohenadl, Dr. Herbert A. Jung, Cholud Kassem, Matthias Kutsch,
Cora Maria Malik, Claudia Paul, Jürgen Popig, Prof. Mario Urlaub

Mitglieder | Members: 812 (Stand Juni 2025 | as of June 2025)
Werde Mitglied! | Join us!

Mit Unterstützung von | With the support of





HDKV

**HEIDELBERGER
KUNSTVEREIN**

**HAUPTSTRASSE 97
69117 HEIDELBERG**

**ÖFFNUNGSZEITEN
DI-SO 11-18 UHR**

**INFO
HDKV.DE**