



Belinda  
Kazeem  
-Kamiński

**kunst  
halle  
wien**





## 5 EINFÜHRUNG

### WERKBESCHREIBUNGEN

- 10 In Search of Red, Black, and Green
- 12 To let them know what we think about them
- 14 Schebestas Schatten
- 16 Fleshbacks
- 18 The Letter
- 20 In Remembrance to the Man Who Became Etched  
into History as „Der Aschanti an der Akademie“
- 22 In Remembrance to the Man Who Became Known as  
Angelo Soliman, (Ante Mortem) I & (Post Mortem) II
- 24 You are awaited, but never as equals
- 26 Ashantee, edited
- 34 Ashantee, edited & annotated
- 36 Strike a Pose & In Remembrance to Ella Williams
- 38 Unearthing. In Conversation
- 42 Yaarborley Dome's Brief

## 32 AUSSTELLUNGSPLAN

- 44 INTERVIEW:  
BELINDA KAZEEM-KAMIŃSKI  
IM GESPRÄCH MIT ANNE FAUCHERET

## 56 BIOGRAFIE

- 58 VERANSTALTUNGS- UND  
VERMITTLUNGSPROGRAMM



# Einführung

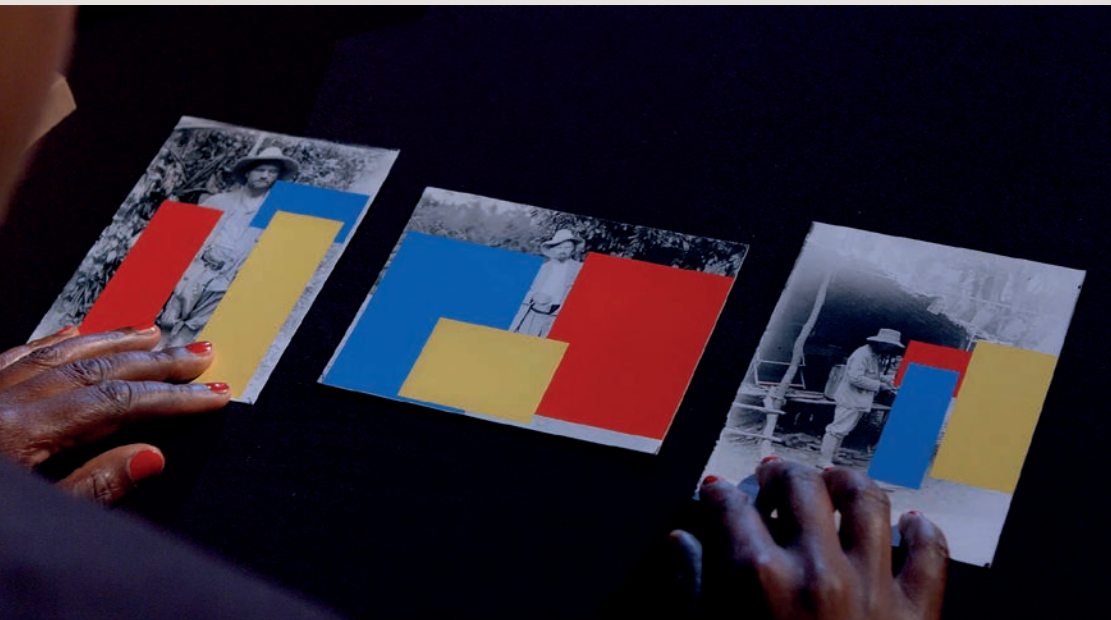
Die Kunsthalle Wien widmet den in Wien lebenden Künstlerinnen\* Ana Hoffner ex-Prvulovic\* und Belinda Kazeem-Kamiński zwei Einzelausstellungen, die vom 22. Oktober 2021 bis zum 6. Februar 2022 gleichzeitig in der oberen Halle der Kunsthalle Wien Museumsquartier zu sehen sind.

Unsere Einladung an Ana Hoffner ex-Prvulovic\* und Belinda Kazeem-Kamiński folgt dem Grundsatz der Kunsthalle Wien, Künstlerinnen\* zu zeigen, die das Erbe von Imperialismus, Kolonialismus und Versklavung hinterfragen und in ihren Praktiken Rassismus und Heteronormativität als politische Instrumente betrachten, die historisch entwickelt wurden (und bis heute verwendet werden), um bestimmte Gebiete und bestimmte Körper zu unterwerfen und auszubeuten.

Die beiden Einzelausstellungen finden gleichzeitig in der oberen Halle statt, sind jedoch durch zwei verschiedene Eingänge zugänglich und durch eine Trennwand separiert. Der Ort, die Architektur und die Dramaturgie wurden dazu entwickelt, die ungeteilte Aufmerksamkeit auf die jeweilige künstlerische Praxis zu lenken, dem Publikum jedoch zugleich die Gelegenheit zu bieten, sich zwischen diesen beiden Universen hin- und herzubewegen und ausgewählte Momente der Begegnung zu ermöglichen.

Die Einladung der beiden Künstlerinnen\* zu Einzelausstellungen in der Kunsthalle Wien geht auf das Jahr 2019 zurück, und die Ausstellungen waren ursprünglich für das Frühjahr 2020 geplant. Doch aufgrund der Covid-19-Pandemie wurde dieses Vorhaben zweimal verschoben. Einerseits hat diese lange Vorbereitungszeit neue Entwicklungen ermöglicht; andererseits waren die Künstlerinnen\* gezwungen, mit dem unvorhersehbaren Rhythmus und der (kontinuierlichen) Überarbeitung des Projekts umzugehen. Die finalen Ausstellungen sind das Ergebnis eines intensiven Dialogs, einer ständigen Selbstreflexion und teils auch von Kompromissen. Die beiden Präsentationen umfassen sowohl bereits bestehende, für die Räume der Kunsthalle Wien neu interpretierte und bearbeitete Werke als auch Neuproduktionen, die eigens für diesen Anlass entstanden sind.

Belinda Kazeem-Kamiński schafft in ihren Arbeiten – seien es Fotoserien, Filme oder Installationen – Raum für Begegnungen,



Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation* (Videostill), 2017

Gespräche und gelegentlich auch Auseinandersetzungen zwischen ihr und dem Publikum, vor allem jedoch zwischen ihr und den Menschen, die ihre Arbeiten, ihre Erinnerungen und ihre Vorstellungen beleben: jene, die zum Verschwinden gebracht wurden und die verstorben sind, jene, die hier sind, und jene, die kommen werden. Die Künstlerin verknüpft kritische Schwarze feministische Theorie, konzeptuelle visuelle Strategien und fiktionale Narration (einschließlich Science-Fiction), und erforscht verschiedene Methoden, um über Zeiten und Räume hinweg zu kommunizieren. Sie unterzieht Blickregimes einer kritischen Untersuchung und dekodiert den rassistischen kulturellen Apparat, der dem fortdauernden System der Unterjochung und Ausbeutung Schwarzer Leben zugrunde liegt; gleichzeitig überwindet sie die Gewalt, die in Archiven, in Museen und in Büchern enthalten ist, indem sie Wege des gegenseitigen Austauschs, der Fürsorge und des Imaginierens erschließt. Belinda Kazeem-Kamińskis Kunstwerke wählen stets Minimalismus statt Opulenz, Verstreuung statt Monumentalität, Flüchtigkeit statt Fixierung und Offenheit statt Geschlossenheit, und sie begrüßen Lücken und Leerstellen. Sie befinden sich in einem ständigen Prozess, in ständiger Selbstreflexion, „in the wake“ (Christina Sharpe), und

sie widmen sich ernsthaft ihrer politischen Aufgabe, Bedingungen zu stellen und die – realen und imaginierten – Räume zu schaffen, um die Vergangenheit zu bearbeiten, die Zukunft zu erfinden und die Gegenwart in ihrem jetzigen Zustand aufzulösen.

Die Werke von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* sind multimediale Installationen, die Film, Fotografie, Objekte und Text miteinander verbinden. Die Künstlerin\* beschäftigt sich eingehend mit der Fabrikation von Geschichte, Erinnerung und Subjektivität, wobei sie\* unterstreicht, dass bei diesen Prozessen das Unbewusste am Werk ist. Entlang welcher Linien von Herrschaft und Ausschluss finden solche Prozesse statt? Welche Geschichten und Praktiken werden weggewischt und ausgeradiert? Wie könnten wir die misogynen und rassistischen Vorurteile entschärfen, die in offizielle (westliche) Geschichten und Darstellungen eingebettet sind? In der Ausstellung erzählt die Künstlerin\* Geschichten von Queerness als Überlebensstrategie, von *non-alignment* als Ethik (und nicht nur als Geopolitik) und von Familie als Raum für selbstgewählte Verwandtschaft. Sie\* inszeniert Momente der Subversion, der Krise und des Widerstands und versucht so herauszufinden, wie ein zeitgenössisches Subjekt verborgene Geschichten ausgraben und sich aneignen kann, um kulturellen, gesellschaftlichen und psychologischen Zuschreibungen zu entkommen. In ihrer\* eingehenden Untersuchung der Rolle von schmutzigem Kapital bei der Finanzierung von Kunstinstitutionen hinterfragt die Künstlerin\* zudem in einer selbstreflexiven Bewegung, inwiefern das Kunstfeld in der Lage ist, minoritäre Alternativen und unangepasste Denkweisen zu begrüßen, zu fördern und für sie einzustehen.

Da wir in einem Land verortet sind, in dem der (wissenschaftliche) Kolonialismus kaum diskutiert wird, in dem die „weiße Unschuld“ (Gloria Wekker) ein unhinterfragtes gesellschaftliches Paradigma ist und in dem die historische Migration und kulturelle Kreolisierung immer noch zugunsten der Vorstellung von einer einzigartigen, ausschließlichen Verankerung im Westen ausgeblendet werden, erschien es uns wichtig, diese beiden Künstlerinnen\* zu präsentieren, die in Wien leben und international tätig sind. Beide erforschen unermüdlich rassistische Blickregime und Praktiken des Fremdmachens, und beide nutzen ästhetische Strategien des Widerstands. Gleichzeitig spricht jede der Künstlerinnen\* aus einer unterschiedlich verorteten Perspektive, die auf unterschiedlichen Erfahrungen beruht, was in zwei eigenständigen Praktiken resultiert.

— Anne Faucheret  
Kuratorin







### IN SEARCH OF RED, BLACK, AND GREEN, 2021

3 C-Drucke auf Aludibond, je 80 × 119,3 cm

Die Protagonist\*in der dreiteiligen Fotoserie *In Search of Red, Black, and Green* (2021) hält Ausschau nach einer Sache, die sich außerhalb des Bildes befindet – etwas, das über den Blick der Betrachtenden hinausgeht und für das Publikum nicht ersichtlich ist. Das Modell nimmt in den drei Fotografien jeweils fast dieselbe Position ein, jedoch stets mit andersfarbigen

Hintergründen: Rot, Schwarz und Grün. Die Farbkombination mag als visueller Code gelesen werden – eine Erinnerung an die Flaggen einiger afrikanischer Nationalstaaten, die im Zuge der Dekolonisierung gegründet wurden. Die dreifarbige Flagge, bestehend aus gleich langen horizontalen Streifen im selben Rot, Schwarz und Grün (von oben nach unten), wird ebenso



Belinda Kazeem-Kamiński, *In Search of Red, Black, and Green*, 2021

als Panafrikanische Flagge, Black Liberation Flag und African-American Flag bezeichnet – mehrere Namen, die sich alle auf ein Symbol der Befreiung Schwarzer Menschen beziehen.

Auf verschlüsselte Weise kommen diese drei Farben zum Einsatz; als kraftvolle Erinnerung an die Befreiungskämpfe der afrikanischen Diaspora sowie für die Freiheit Schwarzer Menschen im Allgemeinen. Diese Freiheit ist noch immer „ein

unvollendetes Projekt“, wie die afroamerikanische Denkerin und Theoretikerin Saidiya Hartman schreibt. Aus diesem Grund unterstreicht Belinda Kazeem-Kamińskis Arbeit die dringende Notwendigkeit, an dem festzuhalten, was emanzipatorische und befreiende Schwarze Projekte angetrieben hat und immer noch antreibt: das Beharren darauf, Freiheit zu imaginieren, zu praktizieren und demnach zu leben, was es bedeuten würde, wirklich frei zu sein.

TO LET THEM KNOW WHAT WE THINK ABOUT THEM,  
aus dem Projekt VOIDS, 2021  
3 Textilflaggen, je 90 x 120 cm

*VOIDS* (2017–2021) besteht aus mehreren Werken in einem breiten Spektrum von Medien und widmet sich den heimsuchenden Erinnerungen einer Gruppe westafrikanischer Darsteller\*innen, die Ende des 19. Jahrhunderts nach Wien gebracht wurden. Die visuellen und konzeptuellen Strategien des Projekts widerstehen der Versuchung, die „Lücken [des Archivs] zu füllen“ (Saidiya Hartman) oder die historischen Zwischenräume des dominanten (nationalen) Narrativs zu schließen. Stattdessen konzentriert sich das Projekt auf die Heimsuchungen des Kolonialismus und verhandelt andauernde Vergangenheiten.

Yaarborley Domei war eine der westafrikanischen Darsteller\*innen, die 1896–1897 nach Europa gebracht wurden, um Teil der Ausstellungen über indigene Volksgruppen aus Afrika zu sein. Während ihres Aufenthalts im Wiener Prater verfasste sie einen Brief, der in der Zeitung *Wiener Caricaturen* veröffentlicht wurde. Yaarborley Domei betont darin ihre Absicht, der Wiener Bevölkerung mitzuteilen, was sie über sie denkt. Davon ist auch der Titel dieses Werkes inspiriert – von einer Zeile im Brief, die lautet: „I am writing all of this to you, so you tell the white people what I think about them“ (Ich schreibe Ihnen das alles, damit Sie den weißen Menschen mitteilen, was ich über sie denke). Die Installation besteht aus drei Asafo-Flaggen, die Belinda Kazeem-Kamiński zusammen mit dem renommierten ghanaischen Flaggenmacher Baba Issako entworfen hat, der an die Tradition der Herstellung von textilen Gedenk- und

Zeremonialflaggen anknüpft. Asafo – übersetzt bedeutet Asafo „das Kriegsvolk“, von *sa* (Krieg) und *fo* (Volk) – waren traditionelle Krieger\*innenorganisationen, die sich um die Verteidigung und das Wohlergehen ihrer Gemeinschaften kümmerten. Jede Asafo hatte ihren eigenen Namen, ihre eigene Nummer, eigene Insignien, einen eigenen Schrein und eine Flagge. Darüber hinaus wurden allen Mitgliedern klar definierte Rollen zugeteilt. Asafo-Flaggen waren nicht nur die Symbole ihrer Gemeinschaften, sondern auch eine visuelle Metapher für das, was ihre Mitglieder miteinander verband, sei es ein historisches Ereignis, ein Gründungsmoment oder ein Aphorismus. Die Flaggen in der Ausstellung wurden zu diesem Zweck geschaffen, nämlich als Gedenken an jene westafrikanischen Darsteller\*innen, die nach Wien gebracht wurden. Sie gehen somit über jene kolonialen Darstellungen hinaus, die im Archiv



Belinda Kazeem-Kamiński in Zusammenarbeit mit Baba Issaka,  
*To let them know what we think about them*, 2021

zu finden sind. Belinda Kazeem-Kamiński hat sich hierbei für drei szenische Motive entschieden: ein Porträt eines Mädchens nach einer Fotografie, vermutlich von Peter Altenberg, eine Hand, die einen Sankofa-Vogel hält, und eine andere Hand, die eine (goldene) Erdnuss hält. Die Erdnuss – eine Pflanze, deren Geschichte sich mit der Geschichte der Versklavung überschneidet – bezieht sich hier auch auf das österreichische Wort „Aschanti“, das für Erdnüsse verwendet wird

und ursprünglich die deutsche Übersetzung für „Asante“ ist, also für das Volk des Asante-Königreichs in der Region, wo sich das heutige Ghana befindet. Der Sankofa-Vogel bildet ein zentrales Symbol in der afrikanischen Diaspora. Auf seinem Weg in die Zukunft – manchmal mit einem Ei im Schnabel – blickt er zurück, um das Vergangene nicht zu vergessen, um sich immer daran zu erinnern, was vorher war, und um eine Zukunft aufzubauen.

Siehe auch die Werkbeschreibungen von:  
*Yaarborley Domei's Brief*, 2021, S. 42–43  
*The Letter*, 2019, S. 18–19



## SCHEBESTAS SCHATTEN, 2017/2021

3 digitale C-Prints auf Papier, je 9 × 13 cm

*Schebestas Schatten* (2017/2021) besteht aus drei Schwarz-Weiß-Fotografien im Postkartenformat, welche sich in einem Schaukasten befinden und jeweils zum Teil mit einer blauen, gelben oder roten Farbfläche abgedeckt sind. Auf den unbedeckten Stellen der Originalfotos sind einige Schatten sichtbar, die auf die Körper und die Kleidung der fotografierten Personen geworfen werden; so zeichnet sich der verschwommene Umriss eines Doppelhuts ab – eigentlich sind es zwei übereinander gestapelte Hüte.

Der Schatten scheint die unbeabsichtigte Signatur vom Autor des Fotos zu sein, Paul Schebesta (1887–1968). Tatsächlich befinden sich im Archiv der Österreichischen Nationalbibliothek Hunderte von Fotografien, die dem österreichisch-tschechischen Missionar, Autor, Pädagogen und Ethnografen zugeschrieben werden. Es sind Fotos, die er vermutlich von seinen Reisen in die heutige Demokratische Republik Kongo mitgebracht hat. Gezeigt werden größtenteils Menschen, denen er begegnete, die er beobachtete und in inszenierten Szenen ablichtete, um sie als die Verkörperung des „Anderen“ darzustellen, was letztlich das

westliche rassistische Kolonialnarrativ nährte. Diesen Zielen folgend, zeigen die Fotos den Fotografen selbst nur in geringerem Maß. Paul Schebesta war sich wahrscheinlich des Vorteils seiner Abwesenheit bewusst. Diese ermöglichte es ihm, als eine Art unsichtbarer Schöpfer in Erscheinung zu treten. Auf einigen wenigen Fotos ist er aber zu sehen, oder zumindest sein Schatten. Es sind genau diese Fotos, die Belinda Kazeem-Kamiński in ihr Werk aufgenommen hat. Durch ihre Entscheidung, sich auf ein kleines, aber grundlegendes Detail zu konzentrieren, nämlich auf den Schatten, den der Hut/die Hüte und der Körper des kolonialen Fotografen werfen, verwandelt die Künstlerin das Unsichtbare in das Sichtbare und vice versa: Der unsichtbare Autor wird sichtbar gemacht, während die hypervisibilisierten und unterworfenen Modelle durch ihre vorübergehende Unsichtbarkeit Schutz erhalten.

Dieses Werk ist eine Vorstudie für *Unearthing. In Conversation*, 2017. Siehe die Werkbeschreibung auf S. 38–41.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Schebestas Schatten*, 2017/2021

**FLESHBACKS**, aus dem Projekt VOIDS, 2021

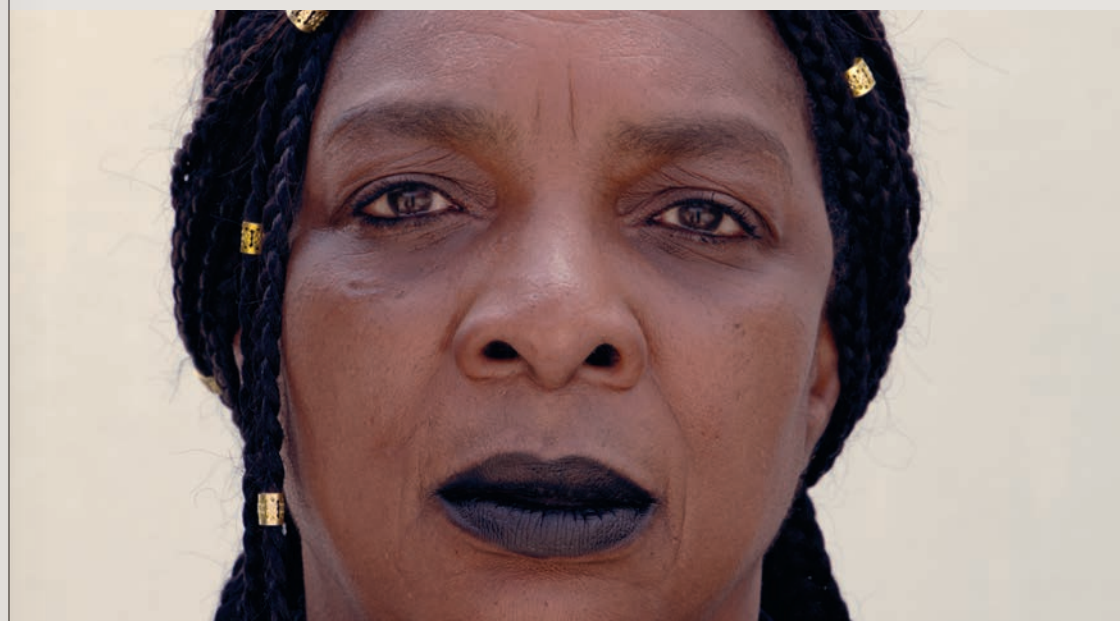
3 Videoprojektionen, Farbe und Ton, 4:3, insgesamt 6 min

*Fleshbacks* (2021) ist ein dreiteiliger Kommentar zu *The Letter* (2019). Die Protagonist\*innen des Films werden in verschiedenen städtischen Settings gezeigt. Es handelt sich nicht um die gleichen Darstellenden wie in *The Letter*, dennoch offenbart sich eine gewisse Verbindung durch die Gegenstände, die von den Darstellenden in *Fleshbacks* verwendet werden (ein Vergrößerungsglas sowie Werkzeuge für Restaurator\*innen), ebenso wie durch die schwarzen Overalls, die sie tragen. Im Laufe des Films tritt ein Wandel ein. Die Darstellenden beginnen, sich in der Stadt zu bewegen – sie steigen Treppen hinauf, laufen bergauf, klettern auf Leitern – sie folgen einem Gefühl, einem Ruf, der sie in eine Zone führt, in der die Grenzen zwischen Wien und Accra, zwischen damals und heute, zwischen dem Hier und dem Dort verschwimmen und schließlich überholt sind.

Der Titel *Fleshbacks* bezeichnet ein Wort, das Belinda Kazeem-Kamiński geschaffen hat – eine Verschmelzung der Wörter „flashback“, einer Rückblende in einem Roman oder einem Film, und „flesh“ (Leib). Die Künstlerin stützt sich hier auf die von der afroamerikanischen Wissenschaftlerin Hortense Spillers

getroffene Unterscheidung zwischen „body“ (Körper) und „flesh“ (Leib), wobei das körperliche Regime nur freien oder befreiten Subjektpositionen zugestanden wird. Diese können bestimmen, auf welche Art und Weise Bedeutung aus ihnen abgeleitet und ihnen auferlegt wird. Hingegen wird „Leib“ zur Bezeichnung Schwarzer Körper verwendet, welche in der Folge des Versklavungshandels und seiner „zu Leibe machenden“ Gewalt nur als Körperfragmente oder als eine Masse an Leibern wahrgenommen werden. So schreibt Hortense Spillers: „Vor dem ‚Körper‘ existiert der ‚Leib‘. [...] Denken wir an den ‚Leib‘ als primäre Erzählung, so denken wir auch an seine Verbrennung, Teilung und Zerrissenheit – wir denken an Leiber, die an die Klüsen des Schiffes gefesselt wurden oder über Bord fielen, entkamen.“ (*Mama’s Baby, Papa’s Maybe: An American Grammar*, 1987, S. 67; Übersetzung: Daphne Nechyba). Der Leib ist der Schauplatz für Gewalt, aber auch für eine neue Art von Beziehung.

Siehe auch die Werkbeschreibung von *The Letter*, 2019, S. 18–19.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Fleshbacks* (Videostills), 2021

### THE LETTER, aus dem Projekt VOIDS, 2019

Videoprojektion, Farbe und Ton, 16:9, 18 min

Als Inspiration für dieses Werk dient ein offener Brief, welcher 1896 von Yaarborley Domei – einer Frau aus Westafrika, welche im Rahmen einer sogenannten Völkerschau ausgestellt wurde – verfasst und in der Zeitung *Wiener Caricatures* veröffentlicht wurde. Das Video erzählt Domeis Geschichte auf spekulative und futuristische Weise neu, um die Macht des bestehenden Archivs bei der Konstruktion eines kollektiven Gedächtnisses und des Blicks auf die „Anderen“ zu untersuchen.

Mehr als hundert Jahre nach der Veröffentlichung des Briefs folgen drei Protagonist\*innen, von der Künstlerin als „Empath\*innen“ bezeichnet (es handelt sich um Menschen, die stark Empathie empfinden, die Gefühle anderer nachvollziehen können), den Spuren von Yaarboley Domeis Leben. Sie brechen in ein Archiv ein, um deren Geschichte zu ergründen, die in Bruchstücken erzählt wird und sie heimzusuchen scheint. Mit Handschuhen und schwarzer Kleidung ausgestattet gehen sie mit langsamen Schritten durch die Gänge des Archivs, schieben dessen schwere Türen auf und ziehen Schubladen heraus. Anschließend versammeln

sie sich, um ein Ritual durchzuführen, bei dem sie auf einem Tisch kleine Schätze in Raum und Zeit arrangieren, die sie mitgebracht zu haben scheinen. Eine goldene Schere in der Form eines Vogels, goldene Erdnüsse, rote Kerzen, Kristalle, ein pinkfarbened Feuerzeug, ein mit Anmerkungen versehenes Buch, Stücke eines Waxstoffs und mehr. Ohne ein Wort zu sagen, scheinen die Empath\*innen – indem sie Dinge aneinander weitergeben, indem sie fühlen, berühren, riechen und empfinden – in Kommunikation mit einem Anderswo zu treten und zeitüberspannende Verbindungen zu finden. Sie scheinen genau die Beziehungen zu erleben, welche das gewaltvolle Archiv beharrlich einzudämmen, zum Schweigen zu bringen und auszulöschen versucht. Und sobald die Empath\*innen den Archivraum verlassen, geschieht etwas Mysteriöses: eine Schublade öffnet sich, ein Bild erscheint auf der Wand ... das Archiv selbst scheint nun heimgesucht zu sein.

Siehe auch die Werkbeschreibungen von:  
*Yaarborley Domeis Brief*, 2021, S. 42–43

*To let them know what we think about them*, 2021, S. 12–13



Belinda Kazeem-Kamiński, *The Letter* (Videostill), 2019



IN REMEMBRANCE TO THE MAN WHO  
BECAME ETCHED INTO HISTORY AS

„DER ASCHANTI AN DER AKADEMIE“, 2021  
Druck auf Hartschaumplatte, Holzsockel, Holzhocker, Vorhang,  
Kaurimuscheln

Dieses Werk ist einem Schwarzen Modell gewidmet, das im Zeichensaal der Akademie der bildenden Künste Wien vor einer Gruppe von (männlichen) Kunststudierenden posierte. Er erscheint zusammen mit einem anderen Modell, einem weißen Mann, auf einer Lithografie von Franz Wolf aus dem Jahr 1833, entstanden nach einer Zeichnung von Johann Nepomuk Hoehle. Beide Männer sind beinahe vollständig nackt und treten auf einer Tribüne in Erscheinung, die vor dem Hintergrund drapierter Vorhänge errichtet ist. Die Requisiten, welche nur zu dem Schwarzen Modell zu gehören scheinen, unterstreichen den eigentlichen ideologischen Zweck des Settings. Die Pfeile im Köcher sowie eine Keule, Kaurimuscheln und etwas, das eine Kalebasse sein könnte, runden die Inszenierung des Schwarzen Modells als perfektem „Anderen“ ab. Eine solche Darstellung fördert den Diskurs um die angebliche „Wildheit“ und „Primitivität“ der „Anderen“ im Gegensatz zur westlichen „Zivilisation“. Das gesamte Setting zielt weniger darauf ab, Kunststudierenden das Zeichnen von Körpern beizubringen, als darauf, die Idee eines fundamentalen zivilisatorischen Unterschieds zwischen den Abgebildeten zu festigen,

der durch die beiden vermeintlich gegensätzlichen Körper und ihre Eigenschaften vermittelt werden soll. Die Verortung dieser Szene innerhalb der institutionellen Kunstwelt unterstreicht die historische Verstrickung akademischer und kultureller Institutionen in Praktiken der Unterwerfung, Objektifizierung und Ausbeutung von Menschen im Kontext von Versklavung und Kolonialismus sowie deren Fortdauern in der Gegenwart.

Das Wechselspiel der Blicke der Kunststudierenden zeigt, wie rassistische Dichotomien zum Spektakel gemacht werden – nicht nur durch den Aufbau des Bildes, sondern auch durch die Betitelung der Lithografie sowie der Blattserie, in der diese publiziert wurde: *Der Aschanti an der Universität der Bildenden Künste Wien* (Lithografie) und Heft 9 des *Journal Pittoresque: Mahlerische Darstellungen der neuesten merkwürdigsten Begebenheiten und Erscheinungen im Leben*.

Aschanti ist die deutsche Bezeichnung für Asante, die sich auf die Bevölkerung des Asante-Königreichs bezieht. In der österreichischen Umgangssprache ist „Aschantinuss“ auch eine Bezeichnung für Erdnuss.



Belinda Kazeem-Kamiński, *In Remembrance to the Man Who Became Etched into History as „Der Aschanti an der Akademie“* (Installationsansicht, Detail), 2021



IN REMEMBRANCE TO THE MAN WHO BECAME  
KNOWN AS ANGELO SOLIMAN, (ANTE MORTEM) I  
AND (POST MORTEM) II (2015)

2 C-Prints, gerahmt, je 47,6 × 71 cm

Die zweiteilige Fotoarbeit *In Remembrance to the Man Who Became Known as Angelo Soliman, (Ante Mortem) I and (Post Mortem) II* (2015) befasst sich mit der musealen Zurschaustellung des Leichnams von Angelo Soliman (Geburtsdatum unbekannt – 1790) – einer historischen Figur des 18. Jahrhunderts in Wien – im ehemaligen k.u.k. Hof- und Naturalienmuseum. Vom afrikanischen Kontinent entführt und versklavt, stand der Mann, der als Angelo Soliman bekannt wurde, schließlich im Dienste des Fürsten von Liechtenstein. Unmittelbar nach seinem Tod, sehr wahrscheinlich

aufgrund eines Schlaganfalls, wurde sein Körper ausgestopft und daraufhin ausgestellt.

Belinda Kazeem-Kamiński rückt jene Gegenstände in den Fokus, die Soliman zugeschrieben wurden – einen Turban, pyramidenförmige Objekte, einen metallenen Löwen sowie rote, blaue und weiße Federn. Es handelt sich um Gegenstände, die zu seinen Lebzeiten (*ante mortem*) sowie auch nach seinem Tod (*post mortem*) seiner Objektifizierung dienen. Sie wurden von der Künstlerin auf einem roten Samthintergrund angebracht, nummeriert und beschriftet, bevor sie gerahmt



Belinda Kazeem-Kamiński, *In Remembrance to the Man Who Became Known as Angelo Soliman, (Ante Mortem) I & (Post Mortem) II*, 2015

wurden. Der objektifizierte Mensch ist abwesend, während die Werkzeuge seiner einstigen Objektifizierung bestehen bleiben und zum Gegenstand einer künstlerischen Auseinandersetzung werden. So gelingt es Belinda Kazeem-Kamiński, dem vöyeuristischen Zwang und den rassistischen Vorurteilen, von denen (westliche, ethnografische) museale Darstellungsformen geprägt sind, zu widersprechen. Das Diptychon zeigt jedoch nicht nur die Schaukästen mit Solimans Requisites; auf beiden Fotografien sind auch zwei Arme mit weißen Handschuhen und schwarzen Ärmeln zu sehen, welche die Schaukästen umfassen und die Figur der Wächter\*in

oder Restaurator\*in heraufbeschwören. Durch das Erzeugen eines „Rahmens innerhalb eines Rahmens“ betont das Werk die Wesenheit des Museumsapparates und seine unerbittliche Logik, zu sammeln, zu bewahren und auszustellen. Darüber hinaus setzt sich die Künstlerin mit dem gesamten Ausstellungskomplex auseinander, insbesondere mit dessen Verflechtung in und Funktion betreffend der Aufrechterhaltung grundlegender Zweiteilungen der westlichen Ideologie: hier/dort, wir/die Anderen, das Bekannte/das Fremde, Kultur/Natur. Sie hinterfragt skopische Regime und kommt zu dem Schluss, dass der Blick niemals unschuldig ist.

YOU ARE AWAITED, BUT NEVER AS EQUALS,  
aus dem Projekt VOIDS, 2021  
Diashow, 26 Schwarz-Weiß-Dias, Maße variabel

*You are awaited, but never as equals* (2021) bedient sich eines Mediums, das an den akademischen Kontext erinnert, und zwar der Diashow. Das Werk zoomt in das Bild einer Postkarte hinein, zersetzt es und legt somit die ihm zugrunde liegende Gewalt offen. Die Postkarte zeigt die Ankunft einer Gruppe Westafrikaner\*innen in Wien im Jahr 1896. Bei der Schiffsankunft der Gruppe nach einem Auftritt in Budapest wurde sie von hunderten (weißen) Menschen „willkommen“ geheißen. Die Gruppe wurde von der Menschenmenge angestarrt, es wurde auf sie gezeigt und sie wurden mit Blicken und Gesten förmlich auseinandergenommen. Die Komposition der Fotografie – und die Tatsache, dass diese überhaupt als Postkarte gedruckt wurde – unterstreicht den Gegensatz zwischen dem, was als Norm gilt, und seinem Pendant, dem „Anderen“. Auch die Art und Weise, wie Schwarze Körper objektifiziert werden und wie deren „Andersartigkeit“ zum Spektakel gemacht wird, zeigt die Fotografie. Indem die Künstlerin nur vergrößerte und entmaterialisierte Ausschnitte der Blicke und Gesten des

Publikums zeigt, verhindert sie die Reproduktion des ursprünglichen visuellen Erlebnisses und entschärft somit den panoptischen, objektifizierenden und gewalttätigen weißen Blick auf Schwarze Körper. Zudem unterstreicht sie das Ausmaß, in dem eine von Rassismus geprägte Ideologie sich in einer unüberschaubaren Anzahl weißer Menschen festgeschrieben hat, weitergetragen wurde und wird.

Siehe auch die Werkbeschreibungen von:  
*Yaarborley Domeis Brief*, 2021, S. 42–43  
*The Letter*, 2019, S. 18–19  
*Schebestas Schatten*, 2017/2021, S. 14–15  
*Unearthing. In Conversation*, 2017, S. 38–41



Belinda Kazeem-Kamiński, *You are awaited, but never as equals*  
(Auszüge aus Diashow), 2021



ASHANTEE, EDITED,  
aus dem Projekt VOIDS, 2017–2021  
Künstler\*innenbuch, Auflage: 15 + 1

*Ashantee, edited* (2017–2021) sowie *Ashantee, edited and annotated* (2021) sind das Resultat einer lang anhaltenden Auseinandersetzung der Künstlerin mit einem Buch des österreichischen Autors Peter Altenberg (1859–1919). Unter dem Titel *Ashantee* beschreibt Peter Altenberg seine wiederholten Beobachtungen und Kommunikationsversuche mit den westafrikanischen Darsteller\*innen, welche im heutigen Wiener Prater, vormals bekannt als Tiergarten am Schüttel, auftraten. Entgegen der allzu häufigen Wahrnehmung von Peter Altenbergs Schriften als einem ersten Schritt zur Kritik an der Objektivierung afrikanischer Menschen im kolonialen System zeigt Belinda Kazeem-Kamiński, dass Peter Altenbergs von tiefgreifender Ignoranz, rassistischen Vorurteilen und pädophilen Tendenzen geprägter Text weder den von ihm beschriebenen Menschen eine Stimme verleiht noch dass Peter Altenberg selbst frei von rassistischen und exotisierenden Vorannahmen und Stereotypen war. Stattdessen manifestiert sich in dem Text eine voyeuristische Distanz und eine von Dandyismus gekennzeichnete kritische Haltung gegenüber dem Wiener Bürger\*innentum des 19. Jahrhunderts.

Die Künstlerin legte ein besonderes Augenmerk auf sprachliche

und typografische (An)Zeichen, die Peter Altenbergs Verweigerung hinsichtlich jeglicher Positionierung zu dem Geschriebenen aufzeigen. In etwa seine Verwendung der dritten Person, wenn er von sich selbst spricht („Sir Peter“), sowie seine wiederholte Verwendung von „—“ und „— — —“. Die Künstlerin interpretiert diese Symbole als Unterbrechungen, Pausen, Zögern oder Ellipsen in der Erzählung, weshalb sie den Entschluss fasste, bereits vorhandene Leerstellen zu erweitern, indem sie alle mit Rassismus und Sexismus unterlegten Sätze und Passagen aus dem Text entfernte. In der ersten Version kratzte Belinda Kazeem-Kamiński die Buchstaben händisch weg. Für die Gestaltung eines Künstler\*innenbuchs in Zusammenarbeit mit der Kunstpädagogin Renate Höllwart entfernte die Künstlerin Peter Altenbergs Worte digital. So gelang es ihr, sich von dem zu lösen, was ihr die Sicht versperrte – der gewalttätige Blick und die Stimme des europäischen männlichen Schriftstellers und Kolonisators. Und sie schuf Platz für etwas anderes: Worte mit Informationsgehalt, welche die Künstlerin möglicherweise zu weiteren Auskünften über die westafrikanischen Darsteller\*innen führen würden. Dabei offenbarten sich weiterführende Verbindungen, wie etwa die Sprache, die von



Belinda Kazeem-Kamiński, *Ashantee, edited*  
(Auszug aus dem Künstler\*innenbuch), 2017–2021

den Darsteller\*innen gesprochen wurde – Ga (eine Sprache, die Peter Altenberg in seinem Buch zu transkribieren versuchte und die von zeitgenössischen Kommentator\*innen oft als Fantasiesprache missverstanden wurde) – sowie eine Adresse in Accra.

Belinda Kazeem-Kamińskis Künstler\*innenbuch ist eine

überarbeitete Version von Peter Altenbergs *Ashantee* (1897), die (entsprechend dem ursprünglichen Layout) mit Leerstellen versehen ist. Die Doppelseiten des Buches sind in der Arbeit *Ashantee, edited & annotated* (2021) ausgestellt. Das vollständige Künstler\*innenbuch ist im Kunsthalle Wien Shop im Museumsquartier zu sehen.

Siehe auch die Werkbeschreibung für *Ashantee, edited & annotated*, 2021, S. 34.

Dir und

Allen

— — —

gewidmet

Belinda Kazeem-Kamiński, *Ashantee, edited*  
(Auszüge aus dem Künstler\*innenbuch), 2017–2021

— 6 —

— 7 —

Afrika — — — Afrika  
— — —

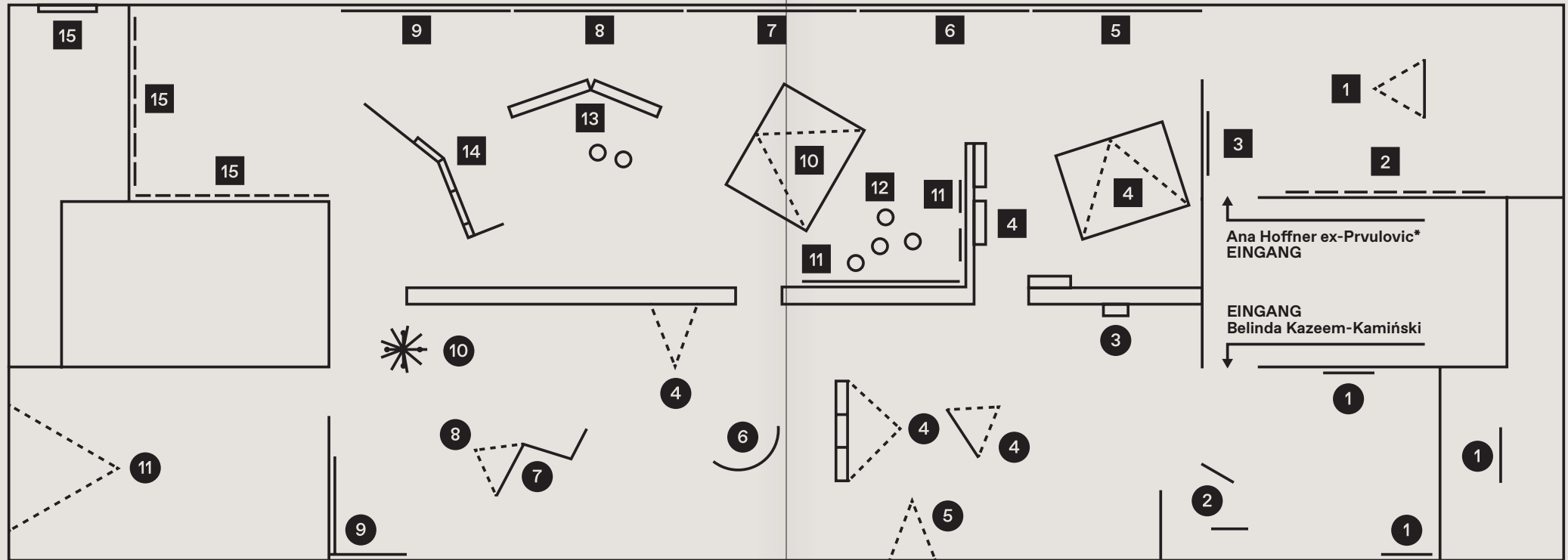
— 33 —

küste ACCRA Westküste Gold-  
nambó Tioko — — — Mo-  
big Akolé  
Akóschia

Tioko  
Monambó Monambó

Belinda Kazeem-Kamiński, *Ashantee, edited*  
(Auszüge aus dem Künstler\*innenbuch), 2017–2021





## Belinda Kazeem-Kamiński

- 1 In Search of Red, Black, and Green, 2021  
S. 10–11
  - 2 To let them know what we think about them, 2021  
S. 12–13
  - 3 Schebestas Schatten, 2017/2021  
S. 14–15
  - 4 Fleshbacks, 2021  
S. 16–17
  - 5 The Letter, 2019  
S. 18–19
  - 6 In Remembrance to the Man Who Became Etched into History as „Der Aschanti an der Akademie“, 2021  
S. 20–21
  - 7 In Remembrance to the Man Who Became Known as Angelo Soliman, (Ante Mortem) I & (Post Mortem) II, 2015  
S. 22–23
  - 8 You are awaited, but never as equals, 2021  
S. 24–25
  - 9 Ashantee, edited & annotated, 2021  
S. 34
  - 10 Strike a Pose, 2017–2021, & In Remembrance to Ella Williams, 2021  
S. 36
  - 11 Unearthing. In Conversation, 2017  
S. 38–41
- Außerhalb des Ausstellungsraums:
- Ashantee, edited, 2017–2021  
S. 26–31  
(Kunsthalle Wien Shop)
- Yaarborley Domeis Brief, 2021  
S. 42–43  
(in der Tageszeitung *Der Standard*)

## Ana Hoffner ex-Prvulovic\* (Weitere Informationen zu diesen Werken: s. Ausstellungsguide „Ana Hoffner ex-Prvulovic\*\*“)

- 1 After the Transformation, 2013
  - 2 Future Anterior – Illustrations of War, 2013
  - 3 Fifty-One Pieces – Believing in Art, 2016
  - 4 Freud Film, 2017/2021
  - 5 Private View – Blue Blood, 2021
  - 6 Private View – Modern Members, 2021
  - 7 Private View – Big Safari, 2021
  - 8 Private View – Special Gift, 2019
  - 9 Private View – Silent Weapon, 2018
  - 10 Non-aligned Relatives, 2021
  - 11 (from left to right) Simultaneous Contrast, 2018  
The Queer Family Album, 2018  
Disavowals or Cancelled Confessions, 2016  
Double Still Lives, 2016
  - 12 Speech Objects #1, #2, #3, and #4, 2018–2021
  - 13 Духовна Деколонизација (Spiritual Decolonization) – Part I, 2021
  - 14 The Bacha Posh Project, 2016/2021
  - 15 Active Intolerance – Part II, 2021
- Außerhalb des Ausstellungsraums:
- Active Intolerance – Part I, 2021 (Museumsquartier, Eingang Halle E+G)

ASHANTEE, EDITED & ANNOTATED,  
aus dem Projekt VOIDS, 2021  
Drucke auf Papier, je 84,1 × 59,4 cm, Maße variabel

In *Ashantee, edited & annotated* (2021) überträgt Belinda Kazeem-Kamiński ihre Eingriffe in Peter Altenbergs Buch in den dreidimensionalen Raum. Die Buchseiten wurden im Posterformat ausgedruckt und direkt an die Wand geklebt. Sie bilden die erste Schicht einer Installation, die im Laufe der Ausstellung wachsen wird; die Künstlerin wird weitere Fragmente, wie etwa Fotografien, Bilder und Texte, hinzufügen, welche die erste Schicht des Kunstwerkes ergänzen, überlagern und sogar zunichtemachen werden.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Ashantee, edited*  
(Auszug aus dem Künstler\*innenbuch), 2017–2021

**STRIKE A POSE (2017–2021)  
& IN REMEMBRANCE TO ELLA WILLIAMS (2021)**  
8 digitale C-Drucke auf Papier, Metallständer, 255 cm hoch,  
160 cm Durchmesser

In der Fotoinstallation *Strike a Pose* (2017–2021) hängen sechs Fotografien von einer Metallstruktur, während zwei weitere Porträts (mit eigenem Titel: *In Remembrance to Ella Williams*, 2021) an der Wand angebracht sind. Das Werk reflektiert eine bestimmte Pose, die der Künstlerin bei ihrer Recherche mehrmals begegnet ist, nämlich der ausgestreckte Arm (hauptsächlich war es der Arm des Ethnografen, aber auch der Arm der Darstellerin). Die Pose symbolisiert ein kolonialistisches Repräsentationssystem, welches auf der Klassifizierung, Unterwerfung und Objektifizierung von Menschen beruht, und ist somit ein Symbol für ungleiche Beziehungen und Machtgefälle. Durch die Intervention der Künstlerin, die als „Andere“ dargestellten Personen mit Farbflächen zu bedecken, betonen die vom Display hängenden Fotografien nun die Haltung des Ethnografen; ursprünglich war dieser neben den anderen Personen als übertrieben groß abgebildet, doch jetzt zeigt seine autoritative Geste ins Leere.

An der Wand neben der Metallstruktur hängt ein ausgeschnittenes, mit Gelenken versehenes fotografisches Porträt von Ella Williams, einer afroamerikanischen Darstellerin, die als

*Abomah the African Giantess* bekannt wurde. Die Darstellerin tourte Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts durch ganz Europa. Die von ihr eingenommene Pose symbolisiert keineswegs eine ermächtigende Geste, sondern bewies nur das gut durchdachte, systematische und perverse Vorhaben, Schwarze Körper als „Andere“ zu konstruieren (auf Englisch: Othering), und zwar mit allen verfügbaren Mitteln. Belinda Kazeem-Kamińskis Werk zeigt Ella Williams nicht in ihrer inszenierten Position, sondern bringt die Darstellerin – in einer Geste sanfter (und transformativer) Fürsorge – zurück in eine Ruheposition.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation* (Videostill), 2017

## UNEARTHING. IN CONVERSATION, 2017

Videoprojektion, Farbe und Ton, 16:9, 13 min

In der Videoprojektion *Unearthing. In Conversation* (2017) tritt Belinda Kazeem-Kamiński auf einer Bühne vor einem leeren Saal auf. An einem Tisch sitzend nimmt sie einige Fotos aus Kartonschachteln heraus. Es handelt sich um Porträts vom Anfang des 20. Jahrhunderts, welche den österreichisch-tschechischen Ethnografen, Missionar, Autor und Pädagogen Paul Schebesta abbilden, während er mit Menschen aus dem damaligen belgischen Kongo (der heutigen Demokratischen Republik Kongo) posiert. Die Bilder sind jedoch nicht in ihrer ursprünglichen Form zu sehen: die Künstlerin hat verschiedenste visuelle Strategien angewandt, um die Gewalt der Bilder zu umgehen und den voyeuristischen Blick zu verhindern. Während sie die Fotos bewegt, spricht die Künstlerin mit den abgebildeten Menschen und versucht, über den rassistischen Filter des kolonialen Archivs hinaus zu kommunizieren. Sie wendet sich auch an uns – das abwesende Publikum, dessen Blick ebenso niemals unschuldig sein kann. Belinda Kazeem-Kamiński hinterfragt gleich mehrere Facetten des kolonialen Erbes, wie es eine dominierende Geschichtsschreibung geschaffen und einen voyeuristischen Blick erzeugt hat. So sagt die Künstlerin

in der ersten Zeile des Videos: „Dies ist in Erinnerung an alle, die noch kommen werden.“ Der Blick in die Vergangenheit ermöglicht es, nach einer anderen Zukunft Ausschau zu halten und von einer anderen Gegenwart zu träumen. Und zwar von einer Gegenwart, welche im positiven Sinne von den Fehlern ihrer Vergangenheit „heimgesucht“ wurde und dadurch in der Lage ist, sich auf eine Zukunft vorzubereiten, die von dem Trauma befreit ist, ständig als „Andere“ konstruiert werden. In dem Werk geht es darum, künstlerische und diskursive Methoden zu finden und Strategien der Repräsentation sowie Strukturen des Sehens neu zu konfigurieren, um sie von der ihnen inhärenten Gewalt loszulösen.

*Unearthing. In Conversation* wurde auf österreichischen sowie internationalen Festivals vorgeführt, u.a. bei: Diagonale in Graz; International Film Festival in Rotterdam, Niederlande; Vancouver Film Festival, Kanada; European Media Art Festival in Osnabrück, Deutschland; Africa in Motion Film Festival in Glasgow, Vereinigtes Königreich. Der Film wird von *sixpackfilm* vertrieben und ist Teil der Sammlung des mumok – Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien.

Siehe auch die Werkbeschreibung von *Schebestas Schatten*, 2017/2021, S. 14–15.



Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation* (Videostill), 2017





Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation* (Videostills), 2017

YAARBORLEY DOMEİS BRIEF,  
aus dem Projekt VOIDS, 2021  
Künstlerischer Beitrag in der Tageszeitung *Der Standard*

Am 18. Oktober 1896 wurde ein offener Brief von Yaarborley Domei an die Wiener Bevölkerung in der Zeitschrift *Wiener Caricaturen* veröffentlicht. Zusammen mit anderen Menschen aus der damals von den europäischen Kolonialmächten als Goldküste bezeichneten Region, dem heutigen Ghana, war Yaarborley Domei nach Europa gebracht worden, um alltägliche Aktivitäten, aber auch eingübte Gesten in Ausstellungsgeländen auszuführen, die von Rassismus, Exotismus und Voyeurismus lebten. Die westliche Welt organisierte solche kolonialen Ausstellungen ab der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Ausstellungen wie diese festigten die Praxis des *Othering* (der Konstruktion des Anderen), durch die die koloniale Expansion aufrechterhalten wurde und die damit verbundene Ausbeutung bis heute fortgeschrieben wird.

In ihrem Brief beschreibt Yaarborley Domei die Umstände der Ausstellung und wie sie und andere Darsteller\*innen von dem Publikum behandelt und angestarrt wurden, wie mit ihnen interagiert wurde. Ihre Erzählung thematisiert die Gewalt der Blicke und des Verhaltens vonseiten des Publikums. Sie deutet auf präzise Weise auf Rassismus und Sexismus hin, ohne diese

Begriffe jemals zu verwenden, und erkennt somit intersektionale, also sich überschneidende, gleichzeitig auftretende Formen der Diskriminierung, bevor diese als soziales Phänomen anerkannt wurden. Der Brief thematisiert nicht nur das, was ihr angetan wurde. Yaarborley Domei betont ihre eigene Auslegung des Verhaltens der Besucher\*innen sowie ihren Stolz, diesem Verhalten Widerstand leisten zu können, und fordert, nach Hause nach Accra zurückzukehren. Yaarborley Domei hebt besonders ihre Handlungsfähigkeit und ihren Willen hervor, sich auf jede erdenkliche Weise zu wehren, beispielsweise durch das Kratzen von Besucher\*innen, die ihr zu nahe kamen. Der Brief wurde auf Ga verfasst, von ihrem Ehemann Kwaku Domei, der auch die Gruppe der Asante-Darsteller\*innen leitete, ins Englische übersetzt und letztendlich von der Redaktion der *Wiener Caricaturen* ins Deutsche übertragen.

Für diese Arbeit veröffentlicht Belinda Kazeem-Kamiński den Brief von Yaarborley Domei erneut in einer Tageszeitung. Einige Auszüge aus Domeis Brief erscheinen auch in Belinda Kazeem-Kamińskis Werk *The Letter* (2019), welches dieses Werk inspiriert und ihm seinen Titel verliehen hat. Hier



Belinda Kazeem-Kamiński, *The Letter* (Videostill), 2019

entschied sich die Künstlerin, Yaarborley Domeis Brief aus dem sogenannten deutschen „Original“ in Ga rückzuübersetzen – eigentlich eine Übersetzung einer Übersetzung.

Die Künstlerin ist sich der Unzuverlässigkeit der deutschen Fassung als historisches Dokument bewusst und behandelt sie

deshalb als spekulatives Objekt, das sie noch mehr entfremdet, indem sie den gesamten Übersetzungsprozess in der umgekehrten Richtung angeht: vom Deutschen ins Englische und dann wieder zurück in Ga. Am Ende steht eine Übersetzung einer Übersetzung einer Übersetzung.

Siehe auch die Werkbeschreibung von *The Letter*, 2019, auf S. 18–19.

INTERVIEW:

# Belinda Kazeem-Kamiński im Gespräch mit Anne Faucheret

*Du arbeitest vorwiegend mit Material aus Archiven und Museen, ob Fotografien, Objekte oder Schriftstücke, die als Ausgangspunkt deiner künstlerischen Forschung dienen. Um es zum Einstieg ganz allgemein zu fassen: Deine Praxis besteht im Finden visueller, auditiver und performativer Strategien, mit denen du die Auslöschung von Erinnerungen in der dominanten Geschichtsschreibung, das Fortdauern von Versklavung und Kolonialismus in heutigen sozialen Strukturen und den in Blickregimen eingeschriebenen Rassismus angeht und ihnen entgegentrittst. Kannst du etwas zu deiner Arbeit mit dem Blick sagen?*

Ich sehe mich als eine Person, die schon in früher Jugend Beobachterin war. Ich bin nicht die einzige Schwarze Künstlerin und Autorin, die darauf hinweist, dass es zwischen dem Umstand, zum Objekt des weißen Blicks gemacht zu werden, und dem aus der Beobachtung skopischer Regime gewonnenen Wissen eine Verbindung gibt. Michele Wallace, Frantz Fanon, James Baldwin, May Ayim und viele andere sind hier zu nennen. In meiner Dissertation – auf die ich in diesem Gespräch wahrscheinlich noch öfter zurückkommen werde, weil die Arbeit daran für den Prozess der Entwicklung und das Überdenken einiger in dieser Ausstellung versammelter Kunstwerke prägend war – lade ich an einem gewissen Punkt weitere Stimmen und Erfahrungen ein: nämlich von Yaarborley Domei, einer der westafrikanischen Performer\*innen, die 1896–1897 in Wien waren; Kwassi Bruce, einem togolesisch-deutschen Musiker und Unternehmer, der zu

dieser Zeit in Berlin lebte; und dem bereits genannten Frantz Fanon, einem Psychiater und Philosophen aus Martinique.<sup>1</sup> Dabei gehe ich der Frage nach, was sie in einem Gespräch über den weißen Blick zueinander gesagt hätten, da alle drei sich sehr klar über die Funktion dieses Blicks äußerten. Das Schreiben dieses Kapitels, wie auch meine Arbeit mit Archivmaterial, basiert auf meinem Interesse, skopische Regime auseinanderzunehmen, zu analysieren und offenzulegen. Es geht nicht um den Blick an sich. Es geht um die Art, wie die Handlung des Schauens mit Wissensproduktion verbunden und zu einem mächtigen und gewaltvollen Mittel der Klassifizierung wird. Skopische Regime sind strukturell eingebettet, und doch werden sie unsichtbar gemacht und in der Folge normalisiert. Anhand meiner Orchestrierung des Blicks als Strategie, das unsichtbar Gemachte zu zeigen, lässt sich erfassen, wie ich arbeite. Das wird in vielen meiner Arbeiten deutlich; ich denke da an *In Remembrance to the Man Who Became Known as Angelo Soliman, (Ante Mortem) I & (Post Mortem) II* (2015), oder *You are awaited, but never as equals* (2021).

*Deine Kunstwerke widersetzen sich der Fixierung und Monumentalität, sie beziehen Freiräume und Lücken ein und sind offen dafür, ständig weiterentwickelt, neu gelesen und umgestaltet zu werden. Sie liefern kritische Inhalte und öffnen zugleich Räume für das Unbekannte, anstatt einen pädagogischen oder didaktischen Weg einzuschlagen. Könntest du diesen Ansatz der Offenheit und den fortwährenden Prozess der Überarbeitung erläutern?*

Deine Formulierung gefällt mir. So habe ich es eigentlich noch nie gesehen – dass ich mich in einem fortwährenden Prozess der Überarbeitung befinde –, aber es ist total stimmig. Ich habe schon erwähnt, dass das Schreiben meiner Dissertation auch eine Art der Wiederbegegnung mit meinen früheren Arbeiten war, besonders mit den Filmen *Unearthing. In Conversation* (2017) und *The Letter* (2019). Jetzt, nach Abschluss der Arbeit an *Fleshbacks* (2021), den drei filmischen Kommentaren zu *The Letter*, kann ich es kaum erwarten, wieder zu schreiben. Viele Verbindungen – zu Arbeiten anderer Künstler\*innen, zu Texten und Geschichten –, die ich nicht vorhergesehen hatte, haben sich aufgetan. Es macht mir Freude, wie meine Arbeiten mich immer wieder überraschen.

Meist beginne ich schreibend an einem neuen Projekt zu arbeiten. Dabei entsteht beispielsweise ein Text, in dem ich meinen Drang reflektiere, etwas Bestimmtes zu tun. Das kann ein genaues Konzept sein oder eine lose Sammlung von Wörtern. Manchmal ist der Text schon das Werk, aber oft setze ich das, was ich tun möchte, in einem anderen Medium um. Da ich am Ergebnis und am Prozess gleichermaßen interessiert bin, verwende ich das Schreiben dazu, meine Ideen nochmals Revue passieren zu lassen. Das führt manchmal zur Eröffnung eines weiteren Überarbeitungsdurchgangs. Dann gehe ich zu meinem Werk, zum Beispiel einer Collage, zurück und mache es neu. Ich bringe kleine Veränderungen an oder verwerfe es komplett und fange von vorne an. So mache ich endlos weiter, wenn die jeweilige Arbeit das verlangt. Zwischen den Überarbeitungsdurchgängen liegen vielleicht Wochen, Monate oder sogar Jahre. Manche Arbeiten rufen nach Neubearbeitung; sie wollen aktualisiert werden. Und ich bin offen dafür, mich dabei im Kreis zu bewegen und auf neuerliche Aktualisierungen einzulassen. Zu Beginn meiner Befassung mit Avery Gordons Begriff „haunting“ für die Art und Weise, wie gewaltvolle Vergangenheiten sich bemerkbar machen, stand ich stark unter dem Eindruck vom Bild des Gespensts.<sup>2</sup> Aber beim Schreiben meiner Dissertation und erneuten Nachdenken über *Unearthing. In Conversation* verstand ich, dass es mir den Blick auf wesentliche Einsichten versperrt hatte, mir jene, die vor uns da waren, als Gespenster vorzustellen. Ein paar Wochen darauf stieß ich über eine kleine Fußnote in einem Text von Nicola Lauré al-Samarai auf den Begriff „Heim-Suchung“.<sup>3</sup> *Heim-Suchung* ist eine deutsche Übersetzung von „haunting“, darin steckt jedoch auch „nach einem Zuhause suchen“, was ganz andere Möglichkeiten eröffnet. Zwischen „haunting“ und dem Entdecken von *Heim-Suchung* lagen Jahre der Überarbeitung und aktive, aber auch unbewusste Denkprozesse während der Befassung mit anderen Projekten.

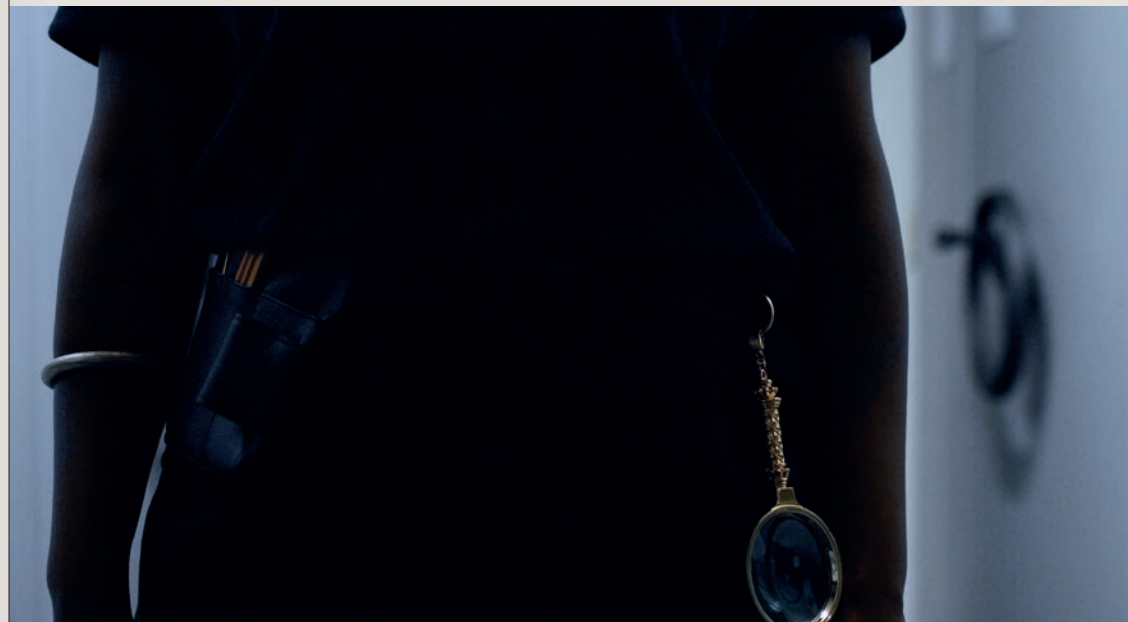
Da sich meine Praxis in dieser Richtung entwickelt hat, habe ich auch gelernt, mich mit der Tatsache anzufreunden, dass ich nichts je vollständig weiß; was ich zu wissen glaube, ist immer nur eine Momentaufnahme. Außerdem erinnere ich mich immer wieder daran, dass der Wille, etwas zu wissen, sehr stark mit einem Wunsch nach Kontrolle verbunden ist, und meist auch mit dem Wunsch nach Eroberung. Ich bin nicht daran interessiert, in Sicherheiten zu investieren. Allzu oft sind sie nur Dichotomien in anderem Gewand oder lineare

GESCHICHTE, die weiße Monologe bevorzugt. Was mich mehr interessiert, ist, Räume für das Unbekannte zu öffnen und bei dem zu bleiben, was uns begegnet, wenn wir gerade nicht versuchen, das Erfahrene unmittelbar zu verbalisieren und festzunageln.

*In deinen Arbeiten beschäftigst du dich nicht nur mit dieser Welt, sondern schaffst auch Bedingungen für andere mögliche Welten. Deine Praxis ist ein vielschichtiges Gespräch und auch ein polyphones Narrativ – ein „kritisches Fabulieren“, wie es die Kulturtheoretikerin Saidiya Hartman nennt. Was bedeutet für dich die Praxis des kritischen Fabulierens?*

Inzwischen ist wohl klar geworden, dass Schreiben ein grundlegender Teil meiner Praxis ist. Ich betrachte das Schreiben als mein zentrales Medium. Daraus entspringen mein Denken und meine Bedeutungskonstruktion sowie die Prozesse der Vorstellung und des Wiederaufgreifens. Saidiya Hartman präsentiert kritisches Fabulieren als

Belinda Kazeem-Kamiński, *The Letter* (Videostill), 2019





Schreibstrategie und -praxis, die eng mit Schwarzer diasporischer Erfahrung verbunden ist. Es ist eine Gegenstrategie, um das zu konfrontieren, was uns ein auf Genozid und Enteignung aufgebautes Archiv zu sagen erlaubt, wenn wir der Täuschung glauben wollen, dass wir uns an das halten müssen, was dort dokumentiert ist.<sup>4</sup> Ich betone das an dieser Stelle, weil der Kontext des Genozids allzu oft übersehen wird, wodurch es zur wiederholten Unsichtbarmachung und zu starken Vereinfachung eines an sich komplexen Gebiets kommt, was schlussendlich zur Aufrechterhaltung systemischer Gewalt führt.

In meiner Praxis interessiere ich mich sehr für das, was viele, und früher auch ich, als die Lücken des Archivs sehen. Aber ich habe inzwischen festgestellt, dass diese Lücken nicht unbedingt leer sind; denn eigentlich schaffen sie Möglichkeiten. Rückblickend würde ich sagen, dass ich schon eine ganze Weile kritisches Fabulieren praktiziere, ohne dass ich ein Wort oder eine Bezeichnung für meine Art des Schreibens hatte. Der Text „I am many“, den ich 2012 für den von Jo Schmeiser herausgegebenen Band *Concepts: Neue Fassungen politischen Denkens* geschrieben hatte, war mein erster Versuch in dieser Richtung.<sup>5</sup> Dieser Text hat sich als sehr wichtig für das Verstehen meiner Praxis herausgestellt. Ich denke etwa an Methoden der Schichtung, der kreisenden Bewegungen, des Hereinholens von anderen in meine Arbeit.

*Das Einbeziehen von anderen in deine Arbeit bedeutet nicht nur, von anderen begleitet zu werden und ihren Stimmen und Gedanken zuzuhören, nicht nur, ihren Geschichten gegenüber aufmerksam zu sein, sondern auch das Eintreten in einen Raum der gegenseitigen Fürsorge und des gemeinsamen Handelns. Die Kulturwissenschaftlerin und Black-Studies-Theoretikerin Christina Sharpe sieht „Wake Work“ als affektive und ästhetische Arbeit im Versuch, „in the wake“, also den Nachwirkungen, von Versklavung, Gewalt und Enteignung zu leben. Laut Sharpe ist das affektive Register (das heißt, ein Register des Lesens und Wahrnehmens über einen gegebenen Rahmen hinaus) notwendig, um die Grundlage einer besseren Geschichte, besserer Gegenwarten, besserer Zukünfte zu schaffen, anders gesagt: für die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft Sorge zu tragen. Wie beziehst du dich auf die Begriffe „Wake Work“ und „Black Care“ in deiner künstlerischen Praxis?*



Belinda Kazeem-Kamiński, *The Letter* (Videostill), 2019

Zu Beginn sah ich meine Arbeit hauptsächlich im Rahmen von Erinnerungspolitik und Repräsentationskritik, aber nach dem Verfassen von *Unearthing. In Conversation*, den Live-Performances und dem geistigen Ankommen beim letzten Wort, *haunting*, kam etwas in Bewegung. Am Ende bleibt für mich, in Avery Gordons Worten, das unlösbare Dilemma – „haunting as a something-to-be-done“ (Heimsuchung zeigt, dass etwas zu tun ist) – und es gibt nichts anderes zu tun, als dieser Heimsuchung zu folgen.<sup>6</sup> Jedenfalls habe ich das aus diesem Prozess mitgenommen. Die Dialoge, auf die ich mich in der Performance und später im Film einließ, basierten auf dieser Idee des „haunting as a something-to-be-done“. Sie führten gewissermaßen zu neuerlicher Aktivierung. Ich erkannte, dass es neben der Kritik auch Affekte gab, die mich zu bestimmten Entscheidungen führten, und vor allem, dass die Arbeit nicht nur von mir durchgeführt wurde und wird; ich schreibe zwar das Drehbuch und schaffe den Raum, aber wenn ich tatsächlich in Dialog trete, gibt es Momente, über die ich keine Kontrolle habe. Ich denke, dass ich dadurch langsam zu einer Perspektive auf meine Arbeit als anzestrale und gemeinschaftliche Praxis kam. Eine Praxis, in der es stark um das Schaffen von Raum und Zeit geht, um

sich etwas Flüchtigem zu widmen, das nicht wirklich greifbar und nicht abgeschlossen ist. Raum und Zeit sind wichtig in Bezug auf Fürsorge, im Speziellen „Black care as a meditative strategy“<sup>7</sup> und, wie ich anfügen möchte, künstlerische Strategie. Calvin Warrens Ansatz der „Black Care“ half mir, zu verstehen, was von mir in Situationen wie der Begegnung im Weltkulturen Museum Frankfurt erwartet wurde, die zu *Unearthing. In Conversation* führte.

Ich verstehe Fürsorge als Gegenmittel gegen die gewaltsame Degradierung und Objektifizierung. Wir müssen zwar akzeptieren, dass wir nicht ändern können, was geschehen ist, aber wir können entscheiden, denen, mit denen wir im Dialog sind, mit Fürsorge zu begegnen. In meiner Praxis können diese Entscheidungen auf der Ebene der auf Fotos abgebildeten Menschen wahrgenommen werden, aber auch des imaginierten Publikums, auf das ich oder die Beteiligten uns beziehen und mit denen wir – wie Noah Sow es so treffend ausdrückt – eine „Summe der Begegnungen mit Irritationen des Lebens“ teilen.<sup>8</sup> Zeit und Raum ist, was ich zur Verfügung stellen will.

Fürsorge ist auch die Weigerung, einem ewig gierigen Markt weitere Bilder der Exotisierung, Objektifizierung und Viktimisierung, besonders in Bezug auf Schwarzsein, zu liefern. Diese Stränge konnte ich noch nicht verknüpfen, bevor ich

Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation* (Videostill), 2017



Christina Sharpes Buch *In the Wake: On Blackness and Being* (2016) gelesen und *Unearthing. In Conversation* (2017) fertiggestellt hatte, was vor dem Lesen ihres Buches war. Was Sharpe als „Wake Work“ bezeichnet, kam mir bekannt vor, und es gab mir eine andere Sicht auf das, was ich in dem Film machen wollte. „Wake Work“, sich auf die Arbeit des Wachens einzulassen und bewusst bei dem zu bleiben, was schmerzt, ist ein „Modus der Aufmerksamkeit für Schwarzes Leben und Leiden“ im Wissen, dass wir, „trotz Erfahren, Erkennen und Erleben der Unterdrückung nicht *einfach* oder *ausschließlich* in Unterdrückung und *als* die Unterdrückten leben“. Das erkenne ich in meinem wiederholten Heraufbeschwören des Augenblicks, in dem ich das Foto von Paul Schebesta zum ersten Mal sehe. Sowohl im Film als auch in meiner Dissertation bedeutet „bei dem zu bleiben, was schmerzt“, nochmals zur Urszene zurückzukehren und diesen Moment der Begegnung zu umkreisen, aber es bedeutet auch, nicht nur dadurch definiert zu sein.<sup>9</sup>

Ich würde mich und meine Vision einschränken, würde ich meine Befassung mit diesen Ereignissen der His\*Herstory nur als Ausdruck eines Verlangens nach Wissen oder Klassifizierung ansehen oder meine Arbeit rein aus dem Interesse an technischen Details der Bilder- und Wissensproduktion und deren Einschätzung verstehen. Meine Beharrlichkeit und mein Bedürfnis, das Unfassbare zu erfassen und Ausdrucksmöglichkeiten für das zu finden, was Saidiya Hartman als „the unspeakable“ (das Unaussprechliche) bezeichnet, unterstreicht meine Praxis als eine Form von „Wake Work“, der wiederholten Handlungen der Fürsorge.<sup>10</sup> Diese Handlungen müssen wiederholt werden, denn das Geschehene ist nicht vorbei und vergangen. Wir sind nicht vorbei und vergangen. Die Degradierung Schwarzer Personen sieht heute nur anders aus, ihre grundlegenden Mechanismen und ihre Grammatik sind gleich geblieben.

*In deiner Arbeit sprichst du mit Recht die Verwicklung von Kulturinstitutionen in die Konstruktion und Konsolidierung rassistischer Wissens- und Repräsentationsstrukturen an. Jetzt hast du eine Einzelausstellung in einer Institution für zeitgenössische Kunst. Wie gestaltete sich der Arbeitsprozess für diese Ausstellung?*

Ich unterscheide meine visuelle Praxis nicht von meinen Anliegen als Autorin und Wissenschaftlerin. Meinem Verständnis nach ist es also keine Premiere, obwohl es sachlich richtig ist, von meiner „ersten Solo-Ausstellung in einer Institution“ zu sprechen. Ich hatte davor schon andere „Erst- und Einzelpräsentationen“, in anderen Medien und mit anderen Institutionen. Wie immer gibt es institutionelle Abläufe, mit denen ich umgehe im Bewusstsein, dass meine Praxis und Präsenz als Umbruch des gewohnten Status quo angesehen wird. Mit Einladungen dieser Art sind einige Aufgaben verbunden, es gibt einiges, worauf ich achten muss. Ich komme nicht allein in eine Institution; ich bringe andere mit, in welcher Form auch immer: Gäst\*innen im Rahmenprogramm, Kooperationen – und nicht zuletzt in den Arbeiten, die ich zeigen will. Die Arbeit mit der Kunsthalle Wien war da keine Ausnahme. Anders war diesmal die Möglichkeit, mit einem Team von Menschen zu arbeiten, die ihre Zeit und ihr Wissen der Umsetzung meiner Visionen widmen. Das war und ist eine Möglichkeit, die ich nicht als selbstverständlich betrachte.

An einigen dieser Konstellationen arbeite ich schon länger. Wenn laut Beschriftung ein Foto 2021 entstanden ist, heißt das aber nur, dass ich es 2021 *produziert* habe. Ich trage Arbeiten viele Jahre lang mit mir herum. Dafür gibt es verschiedene Gründe: Nachdenkprozesse, Zweifel, Mangel an Ressourcen, oder dass ich abgelenkt werde, denn ich bin wie ein Schwamm, immer aufnahmebereit. Das heißt, meine Arbeiten werden oft viel früher konzipiert als produziert, aber sie verändern sich auch mit den Herausforderungen, die der Produktionsprozess mit sich bringt. Die Einladung der Kunsthalle Wien und damit die Chance – oder der Druck –, einige Projekte umzusetzen, die ich mit mir herumtrage, bot die Möglichkeit, meine Vision in einem Raum zu sehen und zu erfahren, wie die Arbeiten sich aufeinander beziehen und in Dialog kommen. Ich wollte miterleben, was diese Projekte in nächster Nähe zueinander aussagen, und wie fragmentierte Geschichten trotz ihrer Lücken in Kommunikation treten.

## ENDNOTEN

- 1 Belinda Kazeem-Kamiński, „Fleshbacks & H(a)untings / Notes on Research, Blackness, Empaths, and the Destruction of the World as We Know It“ (PhD-Diss., Akademie der bildenden Künste Wien, 2021).
- 2 Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008).
- 3 Nicola Lauré al-Samarai, „Inspired Topography: Hauntings Survivals and the Location of Experience in Black German Traditions of Knowledge and Culture“, in *Remapping Black Germany: New Perspectives on Afro-German History, Politics, and Culture*, hg. v. Sara Lennox (Boston: University of Massachusetts Press, 2016), 46–66.
- 4 Saidiya Hartman, „Venus in Two Acts“, *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism* 12, Nr. 2 (Juni 2008): 1–14.
- 5 Belinda Kazeem-Kamiński, „I am many“, in *Conzepte. Neue Fassungen politischen Denkens*, hg. v. Jo Schmeiser (Wien: zaglossus, 2015), 115–122.
- 6 Avery Gordon, *Ghostly Matters*, xvi.
- 7 Calvin Warren, „Black Care“, *Liquid Blackness* 3, Nr. 6 (Dezember 2016): 37.
- 8 Noah Sow, „The Beast in the Belly“, Heinrich Böll Stiftung, 8. Dezember 2014, <https://heimatkunde.boell.de/2014/12/08/beast-belly>. Übersetzung: Belinda Kazeem-Kamiński.
- 9 Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being* (Durham, NC: Duke University Press, 2016), 4 & 22. Hervorhebungen im Original. Übersetzung des Zitats: dan\*ela beuren.
- 10 Saidiya Hartman, „Venus in Two Acts“.







Belinda Kazeem-Kamiński ist Autorin, Künstlerin und Wissenschaftlerin. Verwurzt in Schwarzer feministischer Theorie, arbeitet sie mit einer recherchebasierten und prozessorientierten investigativen Praxis, welche sich mit Archiven – im Speziellen den Lücken in öffentlichen Sammlungen und Archiven – auseinandersetzt. Mit der Verbindung von Dokumentarischem und Fiktionalem legt sie dabei die Gegenwärtigkeit einer andauernden kolonialen Vergangenheit frei.

Screenings: International Film Festival Rotterdam, Diagonale – Festival of Austrian Film, Vancouver International Film Festival u.a.

Ausstellungsbeteiligungen: *The World Is White No Longer. Ansichten einer dezentrierten Welt* (2021), *The Knowledge Potential of Childhood* (2019), *Dark Energy. Feminist Organizing, Working Collectively* (2019), *Hauntopia/What if* (2017).

Zu ihren Preisen und Auszeichnungen gehören u.a.: Camera Austria Preis (2021), DOC-Stipendium der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (2018–2020), Cathrin Pichler Preis (2018), Theodor-Körner-Preis für Kunst (2016).



Belinda Kazeem-Kamiński, *Unearthing. In Conversation* (Videostill), 2017

## VERANSTALTUNGS- UND VERMITTLUNGSPROGRAMM

Der folgende Überblick über die Veranstaltungen zu beiden Ausstellungen – von Belinda Kazeem-Kamiński und von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* – wird laufend aktualisiert und ergänzt. Bitte besuchen Sie unsere Website [www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at) und unsere Social-Media-Kanäle, um mehr über unser Programm zu erfahren.

### ERÖFFNUNG

Do 21/10 2021, 18 Uhr  
**kunsthalle wien**  
museumsquartier

Zusammenhänge und Hintergründe der ausgestellten Werke besprechen.  
(Führung in deutscher Sprache)

### FÜHRUNGEN

Alle Führungen sind mit gültigem Ausstellungsticket kostenlos.

### BEGLEITPROGRAMM

Im Rahmen der Ausstellungen finden mehrere performative und diskursive Veranstaltungen statt. In Listening Sessions, performativen Lesungen, Podiumsdiskussionen und Workshops werden Gastkünstler\*innen, Autor\*innen, Aktivist\*innen oder Wissenschaftler\*innen zu Wort kommen, die unterschiedliche Perspektiven auf die in den Ausstellungen angesprochenen Themen bieten.

### KURATORINNEN-FÜHRUNGEN

Kuratorinnenführungen geben einen Überblick über die Ausstellungen oder stellen bestimmte Themen, die in den präsentierten Arbeiten der Künstlerinnen\* angesprochen werden, in den Mittelpunkt. Außerdem bieten sie einen Einblick in den Arbeitsprozess der Ausstellungen, von der Konzeptualisierung bis hin zur Präsentation.

In Zusammenarbeit mit dem mumok kino und dem Filmfestival *this human world* finden zudem Filmvorführungen und Gespräche statt.

Termine werden bekannt gegeben auf: [www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at)

Details und regelmäßige Updates finden Sie auf unserer Website [www.kunsthallewien.at](http://www.kunsthallewien.at) und auf unseren Social-Media-Kanälen.

### SONNTAGSFÜHRUNGEN

So 7/11, 21/11, 5/12, 19/12 2021, 2/1, 16/1, 6/2, 20/2, 6/3 2022, 15 Uhr

Mit Wolfgang Brunner, Carola Fuchs, Andrea Hubin, Michaela Schmidlechner, Michael Simku

### PROGRAMME FÜR SCHULEN

Die Kunsthalle Wien bietet ein umfangreiches Programm für Schulen an. Informationen und Anmeldungen unter [vermittlung@kunsthallewien.at](mailto:vermittlung@kunsthallewien.at).

Jeden zweiten Sonntag um 15 Uhr können Sie die Ausstellungen mit unseren Kunstvermittler\*innen entdecken und

14<sup>th</sup> edition  
INTERNATIONAL  
HUMAN RIGHTS FILM FESTIVAL

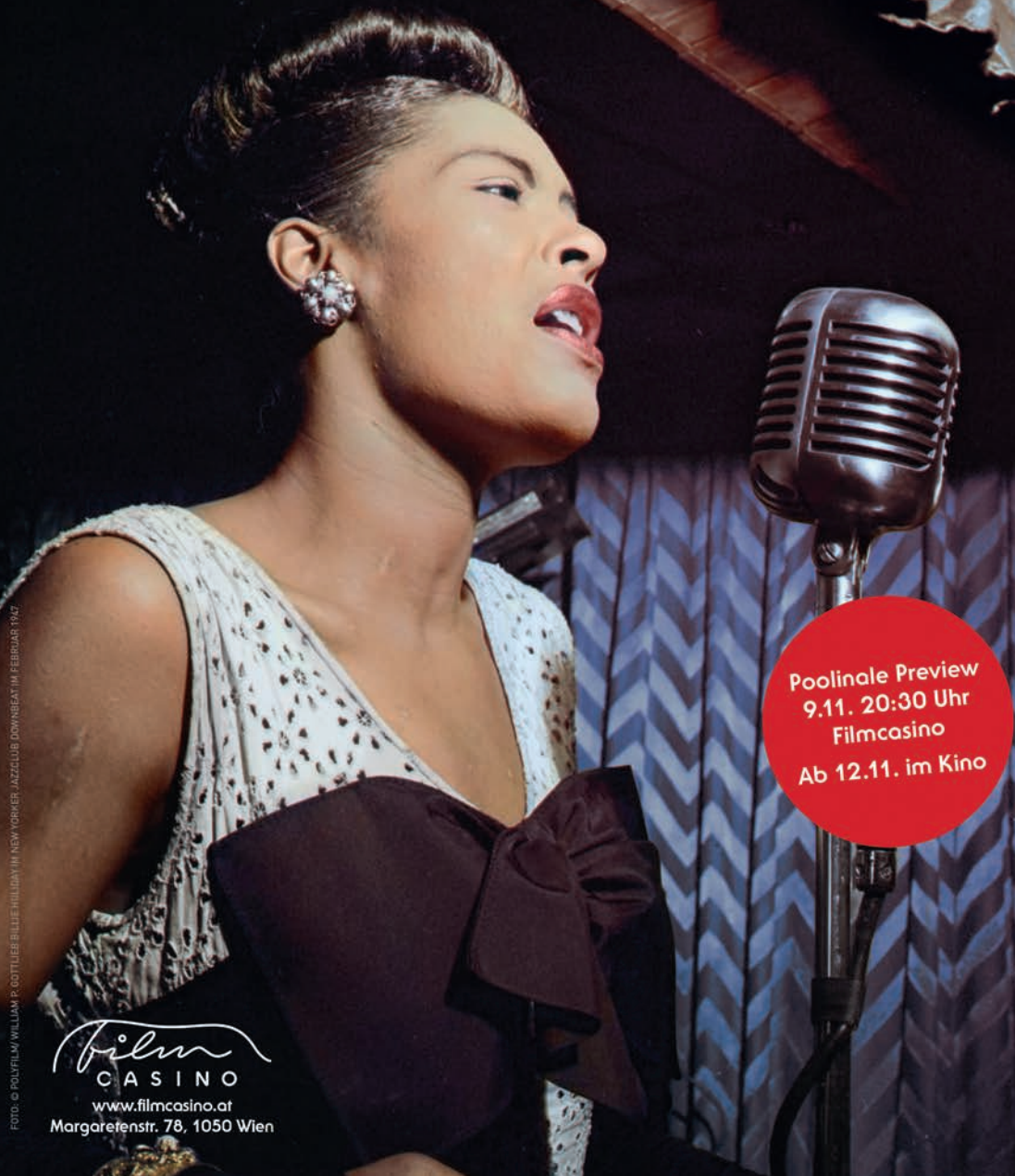
**this human  
world**

02 – 12 dec 2021



# BILLIE

Legende des Jazz



Poolinale Preview  
9.11. 20:30 Uhr  
Filmcasino  
Ab 12.11. im Kino

*film*  
CASINO  
www.filmcasino.at  
Margaretenstr. 78, 1050 Wien

# VIENNALE

VIENNA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

21. – 31. OKTOBER

WWW.VIENNALE.AT

V'21



Stadt  
Wien | Kultur

Bundesministerium  
Kultur, Kunst,  
Amerikanische Studien und Sport

Hauptsponsor  
ERSTE



AUSSTELLUNG

**kunsthalle wien** GmbH

KÜNSTLERISCHE GESCHÄFTSFÜHRUNG

What, How & for Whom / WHW  
(Ivet Ćurlin • Nataša Ilić  
• Sabina Sabolović)

KAUFMÄNNISCHE

GESCHÄFTSFÜHRUNG  
Wolfgang Kuzmits

KURATORIN

Anne Faucheret

AUSSTELLUNGSPRODUKTION

Amelie Brandstetter

LEITUNG TECHNIK / BAULEITUNG

Martina Berger  
(externe Bauleitung)  
Danilo Pacher

HAUSTECHNIK

Beni Ardolic  
Frank Herberg (IT)  
Baari Jasarov  
Mathias Kada

EXTERNE TECHNIK

Harald Adrian  
Hermann Amon  
Scott Hayes  
Dietmar Hochhauser  
Bruno Hoffmann  
Alfred Lenz

AUSSTELLUNGSaufbau

Marc-Alexandre Dumoulin  
Bettina Eigner  
Jennifer Gelardo  
Parastu Gharabaghi  
Lazar Lyutakov  
Luiza Margan  
Marit Wolters  
Stephen Zepke

BELINDA KAZEEM-KAMIŃSKI DANKT:

John Kwasi Adu Agyei • Epifania Akosua Amoo-Adare •  
Stephen Allotey • Nicola Lauré al-Samarai • Amoako Boafo •  
Alessandra Ferrini • Renate Höllwart • Janine Jembere •  
Catherine E. McKinley • Carole Myers • Emma Wolukau-Wanambwa  
DER BESTEN CREW: Ayo Aloba, Bassano Bonelli Bassano, Faris Cuchi  
Gezahegn, Femi Kamiński, Paweł Kamiński, Liesa Kovacs, Bisi Lalemi,  
Sunanda Mesquita, Mzamo Nondlwana, Nick Prokesch  
& dem Team der **kunsthalle wien**

ANNE FAUCHERET DANKT: Eva Seiler

KOMMUNIKATION

David Avazzadeh  
Katharina Baumgartner  
Adina Hasler  
Jonathan Hörnig  
Isabella Pedevilla (Praktikantin)  
Katharina Schniebs  
Lena Wasserbacher

PUBLIKATIONEN & EDITIONEN

Nicole Suzuki

SPONSORING & FUNDRAISING

Maximilian Geymüller

EVENTMANAGEMENT

Gerhard Prügger

VERMITTLUNG

Wolfgang Brunner  
Carola Fuchs  
Andrea Hubin  
Michaela Schmidlechner  
Michael Simku  
Martin Walkner

ASSISTENZ DER KAUFMÄNNISCHEN

GESCHÄFTSFÜHRUNG  
Andrea Čevriz

ASSISTENZ DER KÜNSTLERISCHEN

GESCHÄFTSFÜHRUNG  
Asija Ismailovski

OFFICE MANAGEMENT

Maria Haigermoser

BUCHHALTUNG

Mira Gasparevic  
Julia Klim  
Natalie Waldherr

BESUCHER\*INNENSERVICE

Daniel Cinkl  
Osma Eltyeb Ali  
Kevin Manders  
Christina Zowack

MEDIENINHABER

**kunsthalle wien** GmbH

TEXTE

Anne Faucheret

GESAMTREDAKTION

Nicole Suzuki

EXTERNE REDAKTIONSSASSISTENZ

Eva Schneidhofer

ÜBERSETZUNG

Barbara Hess (Einleitung)  
Daphne Nechyba  
(Werkbeschreibungen)  
dan\*ela beuren (Interview)

LEKTORAT

Eva Schneidhofer  
Katharina Schniebs  
Nicole Suzuki

GESTALTUNG

Dejan Kršić & Lana Grahek

SCHRIFT

KhW Ping [typotheque]  
Favorit [ABC Dinamo]  
Steinbeck [Temporary State]

DRUCK

Gugler print GmbH, Melk,  
Österreich

© 2021 **kunsthalle wien** GmbH

**kunsthalle wien** ist die  
Institution der Stadt Wien für  
internationale zeitgenössische  
Kunst und Diskurs.

Courtesy und Fotorechte, falls  
nicht anders vermerkt, bei der  
Künstlerin.



NACHWEISE FÜR PRODUKTIONEN VON BELINDA KAZEEM-KAMIŃSKI

*Yaarborley Domeis Brief* (2021)

KONZEPT: Belinda Kazeem-Kamiński  
ÜBERSETZUNG & KORREKTORAT:  
Prince Mensah Akpo, Amoako Boafo

*Ashantee, edited* (2017–2021)

KONZEPT: Belinda Kazeem-Kamiński  
LAYOUT: Renate Höllwart  
KORREKTORAT: Eva Schneidhofer  
BILDRECHTE: Wien Museum

*To let them know what we think  
about them* (2021)

KONZEPT: Belinda Kazeem-Kamiński  
DESIGN: Baba Issaka und  
Belinda Kazeem-Kamiński  
FLAGGENHERSTELLUNG: Baba Issaka

*Schebestas Schatten* (2017/2021)

BILDRECHTE: Österreichische  
Nationalbibliothek

*The Letter* (2019)

DREHBUCH UND REGIE:  
Belinda Kazeem-Kamiński  
DARSTELLER\*INNEN: Amoako Boafo,  
Verena Melgarejo Weinandt,  
Belinda Kazeem-Kamiński  
KAMERAFÜHRUNG:  
Sunanda Mesquita  
SCHNITT: Sunanda Mesquita  
und Belinda Kazeem-Kamiński  
TONAUFNAHME / TONKOMPOSITION:  
Bassano Bonelli Bassano  
und Manuela Schininá  
PRODUKTIONSLEITUNG: Liesa Kovacs  
ASSISTENZ DER KAMERAFÜHRUNG:  
Nick Prokesch  
FARBKORREKTUR: Sunanda Mesquita  
und Nick Prokesch  
MIT UNTERSTÜTZUNG DES  
Cathrin Pichler Archivs, Akademie der  
bildenden Künste Wien  
BILDRECHTE PROJEKTION: Wien Museum

*Fleshbacks* (2021)

DARSTELLER\*INNEN: Ayo Aloba, Faris Cuchi  
Gezahegn, Femi Kamiński, Belinda  
Kazeem-Kamiński, Bisi Lalemi, Mzamo  
Nondlwana, mit westafrikanischen  
Darsteller\*innen aus der Vergangenheit\*  
DREHBUCH UND REGIE:  
Belinda Kazeem-Kamiński  
KAMERAFÜHRUNG:  
Sunanda Mesquita

KAMERA-ASSISTENZ: Nick Prokesch  
KAMERAFÜHRUNG, GHANA-EINHEIT:  
Peter OWUSU

DRAMATURGIE & SCHNITT:  
Belinda Kazeem-Kamiński und  
Sunanda Mesquita  
FARBKORREKTUR: Sunanda Mesquita  
TONAUFNAHME: Bassano Bonelli Bassano  
(Wien), Peter Owusu (Accra)  
TONKOMPOSITION & ABMISCHUNG:  
Bassano Bonelli Bassano  
STYLING & MAKE-UP:  
Belinda Kazeem-Kamiński,  
Sunanda Mesquita  
BEST (PINK) BOY, TECHNISCHE UNTERSTÜTZUNG:  
Nick Prokesch  
PRODUKTIONSLEITUNG: Liesa Kovacs  
Mit Unterstützung der **kunsthalle wien**  
BILDRECHTE FOTOGRAFIEN: Wien Museum

*You are awaited, but never as equals*  
(2021)

BILDRECHTE: Österreichische  
Nationalbibliothek

*In Remembrance to the Man Who  
Became Etched into History as  
„Der Aschanti an der Akademie“* (2021)

BILDRECHTE: Österreichische  
Nationalbibliothek

*Strike a Pose* (2017–2021)

& *In Remembrance to Ella Williams*  
(2021)  
BILDRECHTE: Foto Ella Williams: Sammlung  
Peter Winter; Foto Paul Schebesta  
& Foto belgischer Kolonialbeamter:  
Österreichische Nationalbibliothek; drei  
Fotos von zwei Männern: Vera Broughton  
(Pitts Rivers Museum); ein gefundenes  
Bild aus einer alten Zeitung

*Unearthing. In Conversation* (2017)

PERFORMANCE / KONZEPT / SCHNITT:  
Belinda Kazeem-Kamiński  
KAMERA / SCHNITT: Sunanda Mesquita  
TON / LICHT / SCHNITT: Nick Prokesch  
TONBEARBEITUNG: Victoria Grohs und  
Flora Rajakowitsch  
PRODUKTION / REGIEASSISTENZ:  
Liesa Kovacs  
COLLAGEN: Fotos verwendet mit  
freundlicher Genehmigung der  
Österreichischen Nationalbibliothek





Freier Eintritt jeden Donnerstag, 17 – 21 Uhr!

MEHR INFORMATIONEN ZUM PROGRAMM:

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

[f](#) [@](#) [/kunsthallewien](#)

**kunsthalle wien**  
museumsquartier  
museumsplatz 1  
1070 wien  
+43 1 521 89 0