

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

NOT FULLY HUMAN, NOT HUMAN AT ALL **24.10.2020– 24.01.2021**

Künstler*innen / Artists: Sddie Choua, Valentina Desideri, Denise Ferreira da Silva, Arelly Amaut, Nilbar Güreş, Ibro Hasanović, Jelena Jureša, Doruntina Kastrati, Kaltrina Krasniqi, Pedro Neves Marques, Christian Nyampeta, Daniela Ortiz, Monira Al Qadiri, Lala Raščić und / and Kengné Tégua

SADDIE CHOUA

Lamb chops should not be overcooked, 2020

Installation (Pflanzen, Möbel, Video und diverse Materialien) und episodische Events /
Installation (plants, furniture, video, and various materials) and episodic events

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of Sddie Choua*

Sddie Choua (* 1972 in Bree, Belgien, lebt und arbeitet in Brüssel) ist eine belgisch-marrokanische Filmemacherin, Autorin und Künstlerin. Sie ist studierte Soziologin und wendet diese Ausbildung in ihrer Recherche zu Narrativen der Migration und zur medialen Repräsentation des „Anderen“ an. Dabei geht sie von ihrer eigenen Position aus und erweitert diese, um eine Bandbreite an Stimmen einzubeziehen. Sddie Choua installiert ein Setting, das als Basis für ihre Recherche zu Schmerz und Trauma dient, die durch Rassismus hervorgerufen werden.

Choua richtet Salons aus, die sich mit erlebtem Rassismus sowie der Verarbeitung von dessen psychologischen und physischen Auswirkungen befassen und einen Geist des „sisterhood“ propagieren. Während der Salons berichtet eine Reihe von Gästen von ihren Erfahrungen. Erinnerungen an eine bedeutende Frau der Vergangenheit geben den Rahmen jedes Treffens vor – so standen in vergangenen Salons etwa Fatima Mernissi (feministische Autorin und Soziologin), Lina Bo Bardi (modernistische Architektin) oder Frida Kahlo im Fokus.

Die Treffen im Kunstverein in Hamburg befassen sich mit der Romanautorin Toni Morrison und schaffen in der Überwindung rassistischer Erfahrungen neue Begegnungen. Die Besucher*innen sind eingeladen, den Raum für Diskussionen zu nutzen.

Choua bindet ihr eigenes Leben und ihre Familiengeschichte in ihre Recherche zu durch Rassismus verursachtem Schmerz mit ein, und übt so Methoden für einen Wandel im Diskurs über „das Andere“ ein. An welcher Position befindet sich diese Andersheit in der Hierarchie der Macht? Wo wird dessen Unterdrückung und Ausbeutung verschleiert oder exotisiert? Sddie Choua bittet ihre Zuschauer*innen, darüber nachzudenken, wie

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

sie Bilder und Dialoge über das Andere konsumieren und wie diese das eigene Selbstbild und das eigene historische Bewusstsein beeinflussen.

Muss man zunächst die Erinnerung entkräften um eine andere Geschichte erzählen zu können? Oder reicht die Entfernung oder Rekombination bestimmter Assoziationen und Referenzen aus, um Narration und Repräsentation zu verändern? Sadies Arbeit kann deshalb als selbstreflexiver visueller Essay verstanden werden, der die Beziehung zwischen Macher*in und Bild hinterfragt.

In der Installation setzt die Künstlerin eine Reihe von Pflanzen und Objekten mit Büchern, Rezepten, Arzneien und Flüssigkeiten in Beziehung, die ihrer Erfahrung und ihres angesammelten Wissens nach eine heilende Funktion haben.

Sie lädt die Besucher*innen ein, sich hinzusetzen und sowohl die Möglichkeiten der Selbstsorge zu erkunden als auch über die verschiedenen Auswirkungen zu diskutieren, die Rassismus auf Körper und Geist haben kann. Eine Reihe von öffentlichen und privaten Veranstaltungen wird im Ausstellungszeitraum im Salon stattfinden. Bitte folgen Sie uns in den sozialen Netzwerken oder abonnieren sie unseren Email-Newsletter für weitere Informationen.

Die Installation entstand im Auftrag der Contour Biennale 9, Mechelen.

Sadie Choua (1972 in Bree, Belgium, lives and works in Brussels) is a Belgian-Moroccan filmmaker, writer, and artist. Educated as a sociologist, she has applied this training to her research into narratives surrounding migration and media representations of 'the other', beginning with her own position and widening it to include a range of voices. Sadie Choua installs a setting functioning as a basis for her research into pain and trauma that results from racism.*

Choua hosts salon meetings that are informed by experiences of racism and the overcoming of its psychological and physical effects while promoting a spirit of sisterhood. In these salons, she invites a series of guests to discuss their experiences, the framework of each of these sessions is dedicated to the memory of a notable woman from the past—for instance, previous sessions have focused on Fatima Mernissi (feminist writer and sociologist), Lina Bo Bardi (modernist architect), or Frida Kahlo. The sessions at Kunstverein in Hamburg focus on novelist Toni Morrison, producing new encounters in overcoming experiences of racism. Visitors are encouraged to make use of this space for discussion. By bringing her personal life and her family's story into her research on pain resulting from racism, Choua practices methods for change in the discourse around 'the other'. Where does this otherness sit in the hierarchy of power? Where is her oppression and exploitation concealed or exoticized? Sadie Choua asks her spectators to think about how they consume images and dialogues about the other and how they affect one's self-image and historical consciousness. Does one first have to refute

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

memory to tell another story, or is the removal or recombining of certain associations and references already sufficient for creating a change in narration and representation? Saddie Choua's work can therefore be read as a self-reflective visual essay that questions the relationship between maker and image.

In the installation, the artist associates a set of plants and objects with books, recipes, potions and liquids that according to her experience and accumulated knowledge have a healing function. She invites visitors to sit down and explore the possibilities of self-care, as well as discuss on the different aspects that racism can have on one's body and mind. A number of events both public and private will occur in the Salon during the exhibition period, please follow our social media and e-mail newsletter for updates.

The installation was commissioned for Contour Biennale 9, Mechelen.

Valentina Desideri / Denise Ferreira da Silva / Arely Amaut

Sensing Salon, 2020

Installation, diverse Materialien / *Installation, various materials*

Konzept / *Conceptualization* by Valentina Desideri, Denise Ferreira da Silva, Arely Amaut

Grafikdesign / *Graphic design* by Arely Amaut

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of* Valentina Desideri, Denise Ferreira da Silva und / *and* Arely Amaut

Das von Valentina Desideri (*1982 in Rom, Italien, lebt und arbeitet in St-Erme und Vancouver), Denise Ferreira da Silva (*1963 in Rio de Janeiro Brasilien, lebt und arbeitet in Vancouver) und Arely Amut (*1986 in Cusco, Perú, lebt und arbeitet in Oslo und Vancouver) geleitete Projekt *Sensing Salon* recherchiert zu und praktiziert das transformative Potential der Heilkünste. Zu diesem Zweck bündeln sie ihre unterschiedlichen Hintergründe, zu denen Tanz, Theorie, bildende Kunst und Design gehören. Die Künstlerin Valentina Desideri liest, schreibt und organisiert in unterschiedlichen Communities, darunter im *Performing Arts Forum* in Frankreich. Denise Ferreira da Silva ist Autorin und Theoretikerin. Sie ist Professorin und Direktorin des *Social Justice Institute* (GRSJ) an der University of British Columbia. Die bildende Künstlerin und Grafikdesignerin Arely Amaut setzt sich mit digitalem Handwerk auseinander.

Diese Installation imaginiert eine poethische Lesung (poethical reading) zur Frage: Wie wirkt sich die Covid-19-Pandemie auf den Menschen aus? Was wäre, wenn eine Lesung

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

anstelle einer Auflösung, einer direkten Antwort oder einer endgültigen Interpretation uns vielmehr helfen würde, die Komplexität der Existenz – in ihren tatsächlichen und virtuellen Momenten – zu navigieren, ihre verschiedenen Positionen, Beziehungen und Ebenen, die auch uns ausmachen?

Jede Lesung enthüllt Möglichkeiten, zeigt Blockaden und verschiebt Perspektiven. Jenseits der Prinzipien des ausgeschlossenen Widerspruchs und der Identität erschaffen Lesungen einen Raum, in dem multiple Artikulationen von Situationen und Ereignissen koexistieren, ohne dass eine einzelne Bedeutung oder Richtung Vorrang erlangt. Ausgehend von ihren individuellen Praktiken experimentieren Arely Amaut, Valentina Desideri und Denise Ferreira da Silva mit Lese-Werkzeugen, die von altbekannten und neu entwickelten Praktiken wie Tarot, politischer Therapie, Handlung und Fake Therapy ebenso inspiriert sind, wie von Reiki, Astrologie, andinen Orakeln und Philosophie. Diese dem Feld des von Walter Benjamin als „intuitive“ Fähigkeiten und von Carl G. Jung als „kreatives Denken“ bezeichneten Wissens zugehörigen Lese-Werkzeuge setzen Bilder zusammen. Lesen als Bildermachen besteht in ihrer Praxis aus einer Zusammenführung, die den komplexen Kontext, der die Situation, das Ereignis oder das Problem, das eine Person oder ein Kollektiv zu einem bestimmten Zeitpunkt und an einem bestimmten Ort angeht, sichtbar macht und navigiert. Als solche zielt die Praxis auf eine Erweiterung des Interpretationshorizonts, das heißt, auf die Eröffnung von Möglichkeiten und die Erschütterung von Realitäten.

Als Teil der Ausstellung *Not Fully Human, Not Human at All* im Hangar in Lissabon lud der *Sensing Salon* Gäste und in Lissabon ansässige Künstler*innen, Aktivist*innen und Intellektuelle in ihre Studiengruppe ein, die von der Frage ausging, „was aus dem Menschlichen würde, wenn es durch die Elemente zum Ausdruck käme?“ Die Gespräche, Erfahrungen und Experimente dieser Woche, ebenso wie die globale Krise, die ihr folgte, machten es unmöglich, die Frage zu umgehen, „wie die Covid-19-Pandemie sich auf den Menschen auswirkt.“ So kam es zu der hier entstehenden Lesung.

Ein Teil dieses Projekts wurde von KADIST, Paris, Frankreich, gemeinsam mit Hangar, Lissabon und der Kunsthalle Lissabon im Rahmen der von Nataša Petrešin-Bachelez kuratierten Ausstellung *Not Fully Human, Not Human at All* koproduziert und in Auftrag gegeben.

*Sensing Salon is a project led by Valentina Desideri (*1982 in Rom, Italy, lives and works in St-Erme and Vancouver), Denise Ferreira da Silva (*1963 in Rio de Janeiro Brazil, lives and works in Vancouver) and Arely Amut (*1986 in Cusco, Perú, lives and works in Oslo and Vancouver) that researches and enacts the transformative potential of the healing arts. In doing so they draw on their diverse backgrounds that include dance,*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

theory, visual art, and design. Valentina Desideri is an artist who reads, writes and is committed to organize within different communities, including Performing Arts Forum in France; Denise Ferreira da Silva is a writer and theorist, she is a professor and director of The Social Justice Institute (GRSJ) at the University of British Columbia; and Arely Amaut is a visual artist and graphic designer who investigates digital crafts.

This installation images a poethical reading for the question: how is the Covid-19 pandemic affecting the human? What if, instead of providing a resolution, a direct answer, or a definite interpretation, a reading helped us to navigate the complexity of existence—attending to both its actual and virtual moments—its different positions, relationships and layers that also constitute us? Every reading exposes possibilities, reveals blockages, and shifts perspectives. Beyond the principles of non-contradiction and identity, readings design a space where multiple articulations of situations and events coexist without the imposition of a single meaning or direction

Drawing from each other's practices, Arely Amaut, Valentina Desideri and Denise Ferreira da Silva experiment with 'reading tools' inspired by well-known and newly-designed practices—such as the Tarots, Political Therapy, Palmistry, Fake Therapy as well as Reiki, Astrology, Andean Oracles and Philosophy. Belonging to the kind of knowing Walter Benjamin calls "intuitive" faculty and Carl G. Jung names "creative thinking", these reading tools assemble images. Reading as imaging, in their practice, consists in an assembling that exposes and navigates the complex context constituting the situation, event, or problem that concerns a person or collective at a given moment and place. As such, it aims at expanding the horizon of interpretation, that is, to open up possibilities and unsettle realities.

As part of Not Fully Human, Not Human at All at Hangar in Lisbon, the Sensing Salon invited guests as well as Lisbon-based artists, activists and intellectuals to join a study group departing from the question "what would become of the human if expressed through the elements?" The conversation, experience and experiments of that week, as well as the global crisis that followed it, made it impossible to avoid the question: "how is the Covid-19 pandemic affecting the human?", hence this reading emerges here.

Part of this project was co-produced and co-commissioned by KADIST, Paris, France as a part of Not Fully Human, Not Human at All curated by Nataša Petrešin-Bachelez, together with Hangar, Lisbon and Kunsthalle Lissabon, Lisbon.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Nilbar Güreş

Head Standing Totem, 2014

C-Print, 150 x 100 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Tanja Wagner

Our Cemetery [Aus der Serie / From the series TrabZONE], 2010

C-Print, 150 x 100 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Tanja Wagner

Overhead [Aus der Serie / From the series TrabZONE], 2010

C-Print, 100 x 150 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Tanja Wagner

Beekeeper (Portrait) [Aus der Serie / From the series TrabZONE], 2010

C-Print, 100 x 150 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Tanja Wagner

Flower Face, 2014

C-Print, 180 x 120 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Martin Janda

Non-Sex-Belt, 2014

C-Print, 150 x 100 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Martin Janda

Snake: Violet, 2015

Lace and belt buckle

160 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Tanja Wagner

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Labyrinth, 2019

Mixed media on fabric

107,5 x 148 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Nilbar Güreş und / and Galerie Tanja Wagner

Nilbar Güreş' (* 1977 in Istanbul, Türkei, lebt und arbeitet in Istanbul und Wien) Bildsprache zehrt von der Mobilität in der globalisierten Welt und umkreist gleichzeitig intensiv spezifische Lokalitäten und die Identitäten, die dort beheimatet sind. Innerhalb dieses Bruches fängt ihr Werk oftmals eine Queerness ein, die aus dem Gefühl der Künstlerin, fehl am Platz zu sein, erwächst. Ihre komplexen und flüchtigen Videos, Fotografien und Collagen nehmen oft Subjekte in den Blick, die wenig oder gar keine Sichtbarkeit besitzen. Ihre Arbeiten versuchen, zwischen absurden Elementen des alltäglichen Lebens Momente der Klarheit zu finden oder inszenieren Bilder, die im Gegenzug die Absurdität hervorheben, die auch ihnen innewohnt.
(Lara Fresko)

Nilbar Güreş wählt für ihre Arbeiten einen performativen Ansatz – sie nutzt Fotografie, Collage, Zeichnung und Video und platziert alltägliche Lebensrealitäten in theatralische Settings, die sich mit – insbesondere weiblichen oder queeren – kulturell-identitären Codes auseinandersetzen. Ihre Erzählungen präsentieren oftmals auf humorvolle Weise einen Ausweg, ohne jedoch die brutale Realität der Fakten zu verleugnen. Ihre Arbeit basiert auf Langzeitrecherchen und kultureller Beobachtung in Form von Feldstudien: Sie lebt mit ihren Protagonist*innen zusammen und erlebt deren Umfeld. Die behandelten Themen werden von einem starken politischen Standpunkt aus angegangen, der sich den oppressiven Limitierungen von Sexismus, Gewalt und Geschlechterungleichheit entgegenstellt.

In Nilbar Güreş' Fotografien performen weibliche Subjekte auf eine Weise für die Kamera, die spielerisch zwischen Zuständen der Sichtbarkeit und der Unsichtbarkeit wechselt, oftmals unter Zuhilfenahme von Kleidung und Stoffen. Während der Einsatz von Stoff zentral für die Inszenierung ist, bilden diese Materialien darüber hinaus auch die Basis ihrer skulpturalen Arbeiten und Collagen.

Die Künstlerin erklärt diese Entscheidung mit ihrer Vorliebe, mit „warmen Materialien“ zu arbeiten, die menschlichen Kontakt evozieren und die aus einer spezifischen materiellen Tradition stammen, in der sie und die Frauen in ihrem Umfeld heimisch sind. Auf der Suche nach den Spannungen, die diesen Materialien innewohnen können, wendet sie sich dem Multikulturalismus zu, in dem sie aufwuchs – der kurdisch-alevitische Hintergrund ihres Vaters, die Wurzeln ihrer Mutter am Schwarzen Meer, ihre griechische Großmutter und der Einfluss ihrer griechischen Erzieherin in ihrer Kindheit und Jugend im Kontext der Mittelschicht Istanbul. Diese Zusammenhänge stehen

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

repräsentativ für die Diversität die auch für die heutigen sozio-politischen Auseinandersetzungen in der Türkei von zentraler Bedeutung sind.

Nilbar Güreş's (1977 in Istanbul, Turkey, lives and works in Istanbul und Vienna) visual language draws from the mobility of a globalized world, yet at the same time revolves intensely around specific localities and the identities they harbor. In this rift, her work often captures the queerness that arises from the artist's own sense of being out of place. Often focusing on subjects who have little or no visibility, her intricate and elusive videos, photographs and collages attempt to find moments of clarity amongst absurd elements of quotidian life or, conversely, stage scenes that foreground the absurdity also hidden amidst it.*

(Lara Fresko)

Nilbar Güreş chooses a performative approach for her works, using photography, collage, drawing and video: she places everyday life realities in theatrical settings which deal with cultural identity codes, especially female or queer. Their narrative presentation often depicts an exit strategy in a humorous way, without denying the brutal reality of the facts. Her work is based on long-term research and cultural observation by employing fieldwork practices; by living with her protagonists and experiencing their environment. The issues at stake here are dealt with from a strong political standpoint that resists the oppressive limitations of sexism, violence, and gender inequality.

In Nilbar Güreş's photographs, female subjects perform for the camera in ways that play between states of visibility and invisibility, often with the playful use of clothing or textiles. While the use of fabric is central to this staging, these materials also form the basis of her sculptural and collage works. In reference to this choice, she has said that she prefers to work with "warm materials" that evoke human contact and that derive from specific material vernaculars native to the artist and the women

surrounding her. Looking for the tensions that these materials can possess, she looks to the multiculturalism of her upbringing—her father's Kurdish-Alevi background, her mother's roots on the Black Sea, her Greek grandmother and the influences of her Greek caretaker, while growing up in the context of Middle-class Istanbul—as representative of the diversity that is also central to the socio-political contestations in Turkey today.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Ibro Hasanović

Note on Multitude, 2015

1-Kanal-Video / Single channel video, 7:43 min

16:9

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of* Ibro Hasanović und / *and* KADIST

Als Zeuge der Katastrophe, die den Zusammenbruch Jugoslawiens markiert, beschäftigt sich Ibro Hasanović (* 1981 in Ljubovija, Jugoslawien, lebt und arbeitet in Paris) in seiner filmischen, fotografischen und installativen Praxis mit individueller und kollektiver Erinnerung von geopolitischer Geschichte.

Seine Arbeit fokussiert sich auf Mikro-Ereignisse, die Geschichte auf der Ebene des Persönlichen – sei es in anekdotischer Form – greifbar machen, und versucht auf diese Weise, unerträgliche Geschehnisse wie Krieg, Verlust, Verfolgung, Vertreibung und Folter anzugehen. Der Künstler ist weniger daran interessiert, den ausgewachsenen Horror jüngster bewaffneter Konflikte und ethischer Anfeindungen moralisch oder aktivistisch zu adressieren. Vielmehr wirft er einen genauen Blick auf deren Auswirkungen auf das Individuum oder auf gewisse Gruppen, die Gewalt oder der Erinnerung an Gewalt ausgesetzt sind. Wenn Gewalt omnipräsent ist, wird sie nicht als empörend oder verwerflich erachtet. Die Menschen erfahren sie eher als Routine. Hasanović unterläuft die zeitgenössische Auffassung, die Gewalt als Nebenprodukt von Politik begreift – als den derzeit gültigen Status Quo.

Im Schwarzweiß-Film *Note on Multitude* zeigt Hasanović auf sensible Art und Weise Momente des Abschieds von Familienmitgliedern, Momente, in denen Individuen ihr Zuhause verlassen und in denen die Zukunft von Flüchtenden unklar bleibt. Der Film, der 2015 mit einer einzigen Kamera in Prishtina gedreht wurde, zeigt die Körper von Passagier*innen, die in einen Bus einsteigen, der den Kosovo auf der selben Route verlässt, die einige Wochen später der Reisweg von aberhunderterten von Menschen werden sollte, die vornehmlich aus den Kriegsgebieten in Syrien und im Irak stammten. Sie versammeln sich und stolpern übereinander, angespannt darauf bedacht, im nächsten abfahrenden Bus einen Platz zu ergattern. Indem er diese sehr menschlichen Momente sehr nah einfängt, konfrontiert der Film die Zuschauer*innen mit den Gründen, die Menschen zur Flucht bewegen und den Umständen, unter denen sie flüchten.

A witness of the catastrophes that marked the breakup of Yugoslavia, Ibro Hasanović's (1981 in Ljubovija, Yugoslavia, lives and works in Paris) film, photo, and installation practice has concerned itself with the individual and collective memory of geopolitical history. His work focuses on micro-events, making History with a capital H graspable on*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

the level of the personal, even anecdotal in an attempt to tackle excruciating events such as war, loss, persecution, displacement and torture. Rather than addressing the full-blown horror of recent armed conflicts and ethical belligerency in a moral or activist mode, the artist casts a closer look at what this entails for the individual or certain groups who are exposed to violence, or the sheer memory of it. Violence, when omnipresent, is not detected as being outrageous or blameful. Rather, ordinary people perceive it as a routinely performed act. Hasanović undermines the contemporary epoch that purports violence as a byproduct of politics; as a contemporary status quo.

In this black and white film, Note on Multitude, Hasanović delicately depicts intimate moments shared by families when they say goodbye to a family member, when individuals leave their homes, and when the future of a migrant remains unknown. Shot with a single camera in Prishtina in 2015, it shows the bodies of passengers boarding a bus to leave Kosovo following the same route that weeks later would become the pathway of hundreds and hundreds of people coming mostly from the war zones in Syria and Iraq. They assemble and stumble over each other, visibly anxious to take a spot on the next departing bus. In its close portrayal of these very human moments, the film implores the viewer to acknowledge how and why people seek refuge.

DORUNTINA KASTRATI

Public Heroes and Secrets, 2020

Harz, Draht, 4K-Grundiermittel, Farbe auf Silikonbasis, Wolle, Klebstoff / Resin, filament, 4k primer, silicone-based paint, wool, adhesive

Model 1: Arm: 57.5 x 30.5 x 23.0 x 8.5 x 19.0 cm

Model 2: Spine: 63.5 x 39.5 x 17.5 cm

Model 3: Leg: 61.5 x 52.0 x 14.5 cm

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Doruntina Kastrati und der / and the Hajde Foundation

„Es ist besser, man stirbt, als dass man sich bei der Arbeit verletzt. Wenn man stirbt, hat man wenigstens etwas zu Ende gebracht. Wenn man sich verletzt, dann muss man sein Leben mit zweierlei Lasten weiterleben: Eine Behinderung zu haben und nicht mehr für seine Familie sorgen zu können.“

(Statement eines Arbeiters in einem Interview aus Kastratis Video *When it left, death didn't even close our eyes*)

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Der Ausgangspunkt von Doruntina Kastratis (* 1991 in Prizren, Kosovo, lebt und arbeitet in Prishtina) Arbeit ist eine Analyse städtischer Umgebungen im Kosovo, sowie der sozialen Bedingungen und Arbeitspolitiken des Landes. Ihr Film, ihre Skulpturen und ihre Installation sind aus diesen Untersuchungen entstanden und berichten von ihren Erkenntnissen.

Public Heroes and Secrets ist eine Reihe von aus Harz gegossenen Skulpturen, die auf einem Gerüst präsentiert werden. Kastratis Arbeit ging aus einer 12-monatigen, eingehenden Recherche der menschlichen Dimensionen von Arbeitsunfällen im Kosovo hervor. Zwischen 2018 und Juli 2019 starben mehr als 50 Menschen während der Arbeit. Die Arbeiter*innen erhalten den Mindestlohn – an einem vollen Arbeitstag verdienen sie zwischen 10 und 15 Euro. Sie haben keine soziale Absicherung, arbeiten ohne Verträge und sie leben in der ständigen Angst, gefeuert zu werden.

Die Vorlagen dieser Formen sind die kosovarischen Bauarbeiter. Die diesen Skulpturen inwohnende Spannung fusst auf ihrer unheimlichen Nachbildung von Teilen menschlicher Körper, die Kastrati mit 3D-Modelling-Techniken und organischen Materialien hergestellt hat. Indem sie diese isolierten Körperteile zeigt, impliziert Kastrati, dass die Arbeiter einen hohen Preis für ihre Arbeit zahlen, während die Öffentlichkeit von ihrer Aufopferung profitiert, ohne sich dieser Transaktion überhaupt bewusst zu sein. Der Titel der Arbeit lässt diese Individuen als Helden erscheinen und legt nahe, dass ein zeitgenössischer „Held“ durch ein menschliches Opfer geschaffen wird – etwa im Zusammenhang mit der staatlichen Ehrung gefallener Soldaten. Die Wahrheit hinter diesen Mythen bleibt der Öffentlichkeit jedoch verschlossen. Die Arbeit fragt uns: Wer sind die wahren Helden in unserer modernen Gesellschaft?

“I think it’s better to die than to get injured on the job. When you die, at least you have completed something. When you get injured, you have to live with two burdens in your life: being disabled and not being able to provide for your family.” (*statement from one of the workers interviewed by Kastrati in her video* When it left, death didn’t even close our eyes)

Doruntina Kastrati’s (1991 in Prizren, Kosovo, lives and works in Prishtina) work proceeds from analyzing the urban environment in Kosovo, its social conditions, and its politics of labor. Her film, sculptures and installation derive from these investigations and report on their findings.*

Public Heroes and Secrets is a series of cast resin sculptures presented on construction scaffolding. Kastrati’s work is the product of 12 months of in-depth research into the human dimension of workplace accidents in Kosovo. From 2018 to July 2019, more than 50 people died while at work. These workers earn minimum wage—for a whole day they get paid 10 or 15 euros. They have no benefits, they work without contracts, and they are in constant fear of being fired at any time.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

The source of these forms are the Kosovar construction workers. The evocative charge of these sculptures relies on their uncanny reproduction of sections of human bodies which Kastrati has produced through 3D modelling techniques and organic materials. By showing these isolated limbs, Kastrati implies that such work comes as a cost to these workers, while the public benefits from their sacrifice without knowledge of this exchange. With the title of this piece, we are asked to reconsider these individuals at the level of heroes, suggesting that the construction of a contemporary “hero” is based on an element of human sacrifice—for instance, in national celebrations of fallen soldiers—while the truth of these mythologies remains obscured to the public. It makes us ask: who are the real heroes of our modern society?

Daniela Ortiz

The Empire of the Law, 2019
Digitales Video / *Digital Video*, 30 min

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of Daniela Ortiz*

In ihren Arbeiten entwickelt Daniela Ortiz (* 1985 in Cusco, Peru, lebt und arbeitet in Cusco, Peru) visuelle Narrative, mit deren Hilfe sie die Konzepte Nationalität, Rassisierung, soziale Klasse und Gender erkundet. Sie tut dies, um die Funktion kolonialer, patriarchaler und kapitalistischer Machtstrukturen zu verstehen. In ihren letzten Projekten beschäftigt sie sich mit der Beziehung zwischen kolonialer Gesetzgebung und dem europäischen System zur Migrationskontrolle.

The Empire of the Law ist eine kritische visuelle Untersuchung der Beziehung zwischen Recht, Gerechtigkeit und Kolonialismus. Sie betrachtet das Palais de Justice in Brüssel und dessen Imitation in Lima, Peru. Die beiden Gebäude sind nicht nur durch ihre architektonische Ähnlichkeit miteinander verbunden, sondern auch durch die Rolle, die die Institutionen, die sie beherbergen, in der Einführung und Umsetzung der kolonialen Rechtsprechung gespielt haben.

Das Rechtsgefüge des europäischen Rechts, das auf Grundlage der kulturellen Vorbilder der Kolonialmächte und dem Allgemeingültigkeitsanspruch des bürgerlichen Rechts etabliert wurde, brachte Prozesse in Gang, die der indigenen Bevölkerung nicht nur ihre Kultur, ihre Landes und ihre Sprachen raubte, sondern darüber hinaus auch jegliche bereits existierende Form des Rechts entweder unterdrückte oder komplett ausradierte. Ortiz zeigt die Kontinuität des kolonialen Projekts, ungeachtet der Meinung vieler Europäer*innen, wir lebten in einem „post-“kolonialen Moment. Sie findet Beweise hierfür in den gültigen europäischen Einwanderungsgesetzen, auf deren Grundlage die

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Verfolgung, Verhaftung und Abschiebung von Migrant*innen durchgeführt wird, die oftmals aus ehemaligen europäischen Kolonien stammen; und in der Fortschreibung dieser kolonialen Gesetzesstrukturen in Nationen, die einst Kolonien europäischer Mächte waren. Dadurch bringt sie uns dazu, unsere Vorstellungen von Gerechtigkeit und die ideologischen Implikationen von Rechtssystemen zu hinterfragen, sowie der Frage nachzugehen, durch welche Prozesse Recht gesprochen werden kann.

Das Video *The Empire of Law* (2019) entstand in Zusammenarbeit mit Laurens Dhaenens. Es wurde von KADIST, Paris im Rahmen der von Nataša Petrešin-Bachelez kuratierten Ausstellung *Not Fully Human, Not Human at All*, gemeinsam mit Netwerk Aalst und der Countour Biennale 9, koproduziert und in Auftrag gegeben. Besonderer Dank geht an die Servais Family Collection.

Through her work, Daniela Ortiz (1985 in Cusco, Peru, lives and works in Cusco, Peru develops visual narratives in order to explore concepts of nationality, racialization, social class and gender. She does this in order to critically understand the functioning of structures of colonial, patriarchal, and capitalist power. In recent projects she elaborates on the relationships between colonial legal structures and the European migratory control system.*

The Empire of the Law is a critical visual investigation of the relationship between law, justice and colonialism. It proceeds from considering the Palais de Justice in Brussels and its imitation in Lima, Peru as sites that are linked, not only through their architectural resemblance, but in the role that these institutions have played in the implementation of colonial law. The legal structures of European law, established on the cultural precedents of colonial powers and Civic Law's claims to universalism, began processes that dispossessed indigenous peoples not only of their culture, land, languages, but also suppressed or even completely erased pre-existing processes of justice. Ortiz shows how the colonial project continues, even as many Europeans insist that we live in a "post-" colonial moment. Ortiz finds evidence of this in contemporary European migratory policies, which enact persecution, detention, and deportation of migrant people, who often originate from Europe's former colonies; and in the continuation of these legal structures in nations that were once colonies of European powers. In doing so, she asks us to critically analyse where we derive notions of justice, the ideological implication of justice systems, and in what processes justice might be enacted.

The Empire of Law (2019) is a video made in collaboration with Laurens Dhaenens. It was co-produced and co-commissioned by KADIST, Paris, as a part of Not Fully Human, Not Human at All curated by Nataša Petrešin-Bachelez, together with Netwerk Aalst, and Contour Biennale 9. With special thanks to Servais Family Collection.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Daniela Ortiz

The Rebellion of the Roots, 2020

Acryl auf Holz, fünfzehn Teile / *Acrylic on wooden board, fifteen pieces*

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of Daniela Ortiz*

Daniela Ortiz analysiert in ihrer Arbeit gesellschaftliche Narrative und Strukturen. Die unterschiedlichen Medien, die sie hierzu einsetzt, untersucht sie dabei auf ihr jeweiliges aktivistisches Potential.

In dieser Reihe von Acrylgemälden imaginiert Ortiz, wie tropische Pflanzen, die aus europäischen Kolonien importiert wurden, gegen europäische Architekturen rebellieren, indem sie Gebäude in Brüssel, Hamburg und Lima verschlingen. Sie bringt die Verpflanzung der nicht-europäischen Fauna mit einer Form der Migration in Verbindung, die Pflanzen und architektonischen Stilen gewährt wird, nicht jedoch menschlichen Lebewesen. Ihrer neugewonnenen Handlungsmacht gewahr geworden, lehnen sich die Pflanzen gegen ihre Vergegenständlichung als dekorative, „exotische“ Akzente in der Umgebung auf und reißen nieder, was sie als fremde, unterdrückerische Struktur empfinden mögen.

Daniela Ortiz's work analyzes the narratives and structures of society in a range of media while exploring their activist potential.

In this series of acrylic paintings, Ortiz imagines how tropical plants imported from European colonies might rebel against European architecture, engulfing buildings in Brussels, Hamburg, and Lima. She links the transplantation of non-European fauna to a form of migration afforded to plants and architectural styles but not to human beings. With their newfound agency, the plants reject their objectification as decorative, "exotic" fixtures of the environment, to tear down what they might perceive as a foreign, oppressive structure.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Monira Al Qadiri

Deep Float, 2017

Acryl, Epoxidharz, Stahl / *Acrylic, epoxy, steel*

150 x 75 x 87cm

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of Monira Al Qadiri*

Bevor es zu einer Energiequelle wurde, wurde Öl oft wegen seiner therapeutischen und medizinischen Eigenschaften genutzt. Circa ab dem 6. Jahrhundert vor Christus war es als „Wunderflüssigkeit“ bekannt. Ihm wurde nachgesagt, viele Beschwerden lindern zu können, von Schwielen an den Füßen bis hin zu Impotenz. Diese altertümliche Verwendung von Öl kann noch heute an Orten wie Naftalan in Azerbaidjan beobachtet werden, wo die Leute 10-minütige Ölbäder zu Wellness-Zwecken nehmen. Diese Arbeit stellt sich ein Wiedererstarken dieser therapeutischen Praktiken vor, in einer Zukunft, in der Öl als Energieproduzent wertlos geworden ist.

(Monira Al Qadiri)

Als Kuwaiterin, die sich an die brennenden Ölfelder in ihrem Land in den frühen 1990er Jahren erinnert, hat Monira Al Qadiri (* 1983 in Dakar, Senegal, lebt und arbeitet in Berlin) eine spezifische Perspektive auf die sozialen und politischen Konsequenzen der Petro-Kulturen und ihrer Industrien.

Ihre Skulpturen und Filme vermischen historische Fakten mit unserer zeitgenössischen Perspektive auf fossile Brennstoffgewinnung und bringen so unsere widersprüchlichen Beziehungen zu diesen Materialien zum Vorschein. Sie fasst sie so zusammen: „Öl ist eine zerstörerische Kraft, aber auf eine Art ist es auch ein Wunder.“ Al Qadiri weist darauf hin, wie symbolisch überladen dieser Stoff ist und wie unsere Abhängigkeit von ihm einen faustischen Pakt nötig macht, der ebenso politisch wie ökologisch ist. In *Deep Float* anthropomorphisiert sie die Effekte des Extraktivismus. Sie zeigt einen Körper, der in einem Ölbad ertrinkt und evoziert so die Menschenleben, mit denen wir für unsere Ressourcen bezahlen. Inspiriert durch die historische Nutzung von Öl als therapeutisches Produkt weist Al Qadiri auf die Verschiebung in unserem Verhältnis zu diesem Rohstoff im Speziellen und zur Erde im Allgemeinen hin: Von einem ganzheitlichen Ansatz zur Ausbeutung der Natur – ein Wandel, der in einigen menschlichen Kulturen aus einer konzeptuellen Trennung von Natur und Kultur hervorging.

Before it became a fuel source, oil was often used for its therapeutic and medicinal properties, known as the 'miracle liquid' from around the 6th century BC. It was said to

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

cure many ailments, from feet sores to impotence. This ancient use of oil can still be seen in places like Naftalan in Azerbaijan, where people bathe in it for ten minutes as a spa treatment. This work imagines this therapeutic practice's resurgence in the future, after oil has become worthless as an energy producer.

(Monira Al Qadiri)

As a Kuwaiti who recalls the burning of the oil fields in the early 1990s in her country, Monira Al Qadiri (1983 in Dakar, Senegal, lives and works in Berlin has a specific perspective on the social and political consequences of petro-cultures and their industry. In her sculptures and films, she conflates historical facts with our contemporary perspectives on the fossil fuel industry in order to draw out the contradictory relationships we have with these materials. She sums this up by saying "Oil is a destructive force, but in some ways it is also a miracle." Al Qadiri points to how symbolically overburdened this material is, and how our reliance on it requires a Faustian bargain that is as political as it is ecological.*

In Deep Float, she anthropomorphizes the effects of extractivism. By depicting a body drowning in a bath of oil she evokes the human cost of our resources. Inspired by the historical uses of oil as a therapeutic treatment, Al Qadiri alludes to a shift in our relationship with this particular resource, and more generally, with the earth, from an holistic approach to an exploitation of nature—a shift that for some human cultures, proceeds from a conceptual split between nature and culture.

Lala Raščić

EE-0, 2018

2-Kanal-Video, Farbe, Stereo / 2-channel video, color, stereo

37 min

EE-0: working material

Serie von Zeichnungen / Series of drawings

210 x 29.5 cm

Bleistift, Buntstift, Marker auf Papier, Fotodruck / pencil, colored pencil, marker on paper, photo print

EE-0: strings

Polyesterseil, Harz, Sprühfarbe / Polyester rope, resin, spray paint

30 x 24 x 15 cm, 36 x 28 x 13 cm, 10 x 13 x 8 cm, 13 x 13 x 0.5 cm

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of* Lala Raščić und / *and* KADIST, Paris

Lala Raščićs (* 1977 in Sarajevo, Bosnien & Herzegovina, lebt und arbeitet in Sarajevo und Zagreb) Arbeiten fußen auf ihrer Faszination für Formen des Geschichtenerzählens, von der Vorzeit bis heute. Sie vermischt Elemente der Science-Fiction mit Oral History oder Mythen mit feministischen Episteln. Ihre Arbeiten, die sie als Videos, Artefakte, Installationen und Zeichnungen realisiert, basieren auf verschiedenen Arten des Textvortrags.

Mit *EE-O* rekontextualisiert Lala Raščić den Mythos der Arachne und kombiniert ihn mit Anekdoten, die sie in Feldstudien in und um Prizren im Kosovo aufgezeichnet hat. Sie bearbeitet den Mythos spekulativ aus feministischer Perspektive. In Ovids Erzählung wird Arachne, nachdem sie einen Webe-Wettstreit gegen die Göttin Athene gewonnen hat, in eine Spinne verwandelt. Ihre Arroganz angesichts ihrer Fähigkeiten am Webstuhl führen schließlich zu ihrer Bestrafung. Da das Weben und das Schreiben in Ovids Zeit oftmals metaphorisch miteinander in Beziehung gebracht wurden, kann der Mythos als ein Kommentar auf die Rolle des Autors in einem autokratischen Regime interpretiert werden.

In ihrem Video präsentiert Raščić Aspekte von unterdrücktem altertümlichem feministischem Wissen neben lokalen urbanen Mythen und zeitgenössischen sozialen, ökologischen und kulturellen Phänomenen. Eine Performerin präsentiert einen aus diesen Elementen komponierten Text, während sie sich langsam in die Spinnengestalt Arachnes verwandelt. Als Reaktion auf die ortsspezifische Produktion im Kosovo – Europas jüngstem Nationalstaat – wird diese Idee des Werdens mittels der symbolischen Präsentation von Genesis, Transformation und Metamorphose erforscht.

EE-O ist die erste Manifestation des in Entwicklung befindlichen Projekts der von Andreja Dugandžić, Jelena Petrović und Lala Raščić gegründeten *Europa Enterprise*.

Das Projekt wurde von KADIST, Paris im Rahmen der von Nataša Petrešin-Bachelez kuratierten Ausstellung *Not Fully Human, Not Human at All*, gemeinsam mit der Lombardhi Foundation, Prizren, koproduziert und in Auftrag gegeben.

Lala Raščić's (1977 in Bosnia & Herzegovina, lives and works in Sarajevo and Zagreb) work proceeds from her fascination with forms of storytelling, from the ancient to the present day. This leads her to conflate elements of Science Fiction with oral history or myth with feminist epistles. Rooted in different ways of performing text, her projects take the form of videos, artifacts, installations, and drawings.*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

With EE-0, Lala Raščić recontextualises the myth of Arachne, combining it with anecdotes sourced from field research in and around Prizren, Kosovo, in order to speculate on the myth from a feminist perspective. In Ovid's account, Arachne is transformed into a spider after winning a weaving competition against the goddess Athena. Her arrogance in this skill ultimately leads to her punishment. As weaving and writing was often metaphorically linked in Ovid's time, the myth can also be interpreted as a comment on the role of the writer under an autocratic regime.

In her video, Raščić' presents notions of repressed ancient female knowledge alongside local urban myths and current social, ecological and cultural phenomena.

This is enacted by a performer, who presents a text composed of these elements as she gradually transforms into the spider character of Arachne. Reacting to the specific site of production in Kosovo—Europe's youngest nation-state—this notion of becoming is explored through the symbolic presentation of genesis, transformation, and metamorphosis.

EE-0 is the first iteration for the further development of the Europa Enterprise project founded by Andreja Dugandžić, Jelena Petrović and Lala Raščić.

This project was co-produced and co-commissioned by KADIST, Paris, as a part of Not Fully Human, Not Human at All curated by Nataša Petrešin-Bachelez, together with Lumbardhi Foundation, Prizren.

Kengné Téguia

InDEAFinite Vulnerability, 2020

Soundinstallation, Videos, diverse Materialien / Sound installation, videos, various materials

Dimensionen variabel

Die Sound-Video-Installation wird zu jeder vollen Stunde für eine Laufzeit von 18 Minuten aktiviert / The sound-video installation will activate every full hour for 18 minutes.

Mit freundlicher Genehmigung von / Courtesy of Kengné Téguia

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Kengné Téguias (* 1987 in Orléans, Frankreich, lebt und arbeitet in Paris) Arbeit nimmt die Taubheit des Künstlers zum Ausgangspunkt. Diese artikuliert sich in Live-Performances, Videos und Installationen, die sich gegenseitig beleihen und umarbeiten. Téguias erweitert seine Erfahrung durch den Versuch, neue nicht-normative Identitäten zu konstruieren. Zum Beispiel durch das Konzept des Cyborg, das Donna Haraway in ihrem „Cyborg Manifesto“ vorstellt, in dem sie die Beziehung zwischen Mensch und Technologie mit dem Ziel neu denkt, essentialistische Identitäten zu überwinden und sich auf eine inklusivere kollektive Menschheit hinzubewegen. Dies ist einer der Gründe für die zentrale Bedeutung von Technologie in Téguias Arbeit und für seine spezielle Form, das Format der „Soundinstallation“ neu zu denken.

In der Installation *InDEAFinite Vulnerability* zeigt Téguias Dokumentationen von Performances, die editiert und collagiert wurden. Auf diese Weise schlägt er vor, das Werk selbst – ebenso wie die Idee der Identität – als nicht essentiell festgeschrieben zu verstehen. Diese Performances fokussieren auf Téguias, der mit anderen Bildschirmen interagiert und so eine medial vermittelte *mise en abyme* zwischen Darsteller und Dokument herstellt. Seine Vokalisierungen changieren zwischen erkennbaren Phrasen, Wörtern, Gesang und abstrakten Lauten, die wir mit Geschrei oder Gebrüll assoziieren könnten. Er besteht darauf, dass dies nicht in Opposition zur Welt der Hörenden zu verstehen ist, sondern als ein Weg, Strategien zu finden, sich vom Standpunkt der Taubheit aus mit Ton in Beziehung zu setzen. In dieser Verschränkung zwischen erkennbaren und nicht erkennbaren Lauten weist Téguias auf das hin, was zu Bedeutung kodifiziert wird – und im Ergebnis als „menschlich“ wahrgenommen – und auf das, was sich dieser Kodifizierung für die Hörenden widersetzt.

Kengné Téguias's (1987 in Orléans, France, lives and works in Paris) work proceeds from his personal experience of his deafness, this is articulated in live performances, videos, and installations that borrow from and rework each other. He augments his experience by pursuing the construction of new non-normative identities. For instance, through the concept of the cyborg proposed by Donna Haraway in her "Cyborg Manifesto", where the human relationship with technology is reconsidered with the aim of moving beyond essentialist identities to a more inclusive collective humanity. This is one such reason why technology is central to Téguias's work and for this particular rethinking of the format of a "sound installation".*

*In the installation InDEAFinite Vulnerability, Téguias shows documents of performances which have been cut and collaged together. By doing so, Téguias suggests that the work itself—like the notion of identity—is not essentially fixed. These performances center on Téguias interacting with other screens, creating a mediated *mise en abyme* between actor and document. As he vocalizes, he shifts between recognizable phrases, words, song and abstract sounds that we might*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

associate with yelling or screaming. He insists that this is not in opposition to the hearing world but is one way of finding strategies to relate with sound from the position of deafness. At this juncture between the recognizable and unrecognizable sounds, Tégua points towards what is codified into meaning—and as a result, seen as “human”—and what resists this codification for the hearing.

FILME / FILMS

Jelena Jureša

APHASIA, 2019

80 min

Sprache / *Language*: Kroatisch, Englisch / *Croatian, English*

16:9

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of* Jelena Jureša und / *and* ARGOS centre for audiovisual art

Slavenka Drakulić schrieb einmal, wenn wir glaubten, dass die Täter Monster seien, dann täten wir dies deshalb, weil wir ‚uns‘ gerne von ‚ihnen‘ unterscheiden würden. *Aphasia* entstand aus der Hinterfragung dieser Distanzierung. (Jelena Jureša)

Jelena Jureša (*1974 in Novi Sad, Yugoslavia, lebt und arbeitet in Ghent) künstlerische und filmische Praxis stellt Fragen zu kultureller Identität, Gender, Erinnerungspolitiken und Vergessen. In ihren Arbeiten setzt sie persönliche Geschichten mit kollektiven Prozessen der Erinnerung in Beziehung.

Der abendfüllende Film-Essay *APHASIA* befasst sich, ausgehend von drei spezifischen Kontexten, mit den Politiken des Umgangs mit Erinnerung auf gesellschaftlicher Ebene. Jureša schafft ein Netz aus zeitlichen und räumlichen Verbindungen, die den belgischen Kolonialismus, den österreichischen Faschismus und die Kriege in Jugoslawien zueinander in Beziehung setzen. Dabei macht sie die Repräsentation von Gewalt und die Gewalt der Repräsentation zum zentralen Thema ihrer Auseinandersetzung. Der Film verlangt von uns, die blinden Flecken in den Blick zu nehmen, die herkömmlicherweise die Wahrheit dieser Ereignisse verschleiern und argumentiert, dass solche Punkte – die oft verschwiegen werden – grundlegende Bestandteile der europäischen Identität sind.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Der medizinische Begriff „Aphasie“ beschreibt die Unfähigkeit, zu Sprechen oder die richtigen Worte zu finden. Davon ausgehend beschäftigt sich der Film mit der (Un-)Möglichkeit historisches Trauma und Gewalt darzustellen. Der Film zeigt, dass die Medien aktive Teilnehmer an der Vorbereitung und Durchführung dieser Verbrechen gegen die Menschlichkeit sind und gleichzeitig ein Werkzeug darstellen, das einen Weg hin zur Emmanzipation eröffnet.

Slavenka Drakulić once wrote that if we believe that the perpetrators are monsters it is because we would like to separate ‘us’ from ‘them’. Aphasia came as a result of questioning that distance.

(Jelena Jureša)

*Jelena Jureša’s (*1974 in Novi Sad, Yugoslavia, lives and works in Ghent) art and filmmaking works with questions of cultural identity, gender, the politics of memory, and oblivion. In these works, she relates individual stories to collective processes of remembrance.*

The feature-length film essay APHASIA focuses on the politics of how memory is dealt with on a societal level from three specific contexts. Jureša creates a web of connections across time and space that link Belgian colonialism, Austrian fascism and the wars in Yugoslavia, in doing so she centralises the representation of violence and the violence of representation. The film asks us to look to the blind spots which commonly obfuscate the truth of these events, arguing that such points—which are often not spoken about—are a fundamental part of the European identity.

As a medical term, aphasia refers to the inability to speak or find the correct words, in turn, the film deals with the (im)possibility to represent historical trauma and violence. The film shows that the media is an active participant in the preparation and execution of these crimes against humanity, while also being a tool that can provide a route towards emancipation.

Credits:

Drehbuch / *Szenario*: Jelena Jureša

Texte / *Texts*: Barbara Matejčić, Asa Mendelsohn und Jelena Jureša

Schnitt / *Editing*: Jelena Jureša

Sprecher / *Speaker*, Kapitel I / *Chapter I*: Andrew Wise

Tonaufnahme / *Sound recording*, Kapitel I / *Chapter I*: Raf Enckels

Kamera / *Camera*, Kapitel I und II / *Chapter I and II*: Jelena Jureša

Bildgestaltung / *Image Design*, Kapitel III / *Chapter III*: Sébastien Cros

Monolog/Interview, Kapitel III / *Chapter III*: Barbara Matejčić

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Performance und Choreographie / *and Choreography*, Kapitel III / *Chapter III*: Ivana Jozić
Performer, Kapitel III / *Chapter III*: Ivana Jozić
Musik / *Music*, Kapitel III / *Chapter III*: Alen Sinkauz, Nenad Sinkauz
Tonaufnahme und Postproduktion / *Sound recording and post production*, Kapitel III / *Chapter III*: Miroslav Piškulić
Schärfezieher / *Focus-Puller*, Kapitel III / *Chapter III*: Luka Matić
Kameraassistent / *Camera assistance*, Kapitel III / *Chapter III*: Valerio Radotić (Tuna Film)
Chef-Elektriker / *Chief Electrician*, Kapitel III / *Chapter III*: Leonardo Arapović (Lav Rasvjeta)
Kostüm / *Costume*, Kapitel III / *Chapter III*: Andrea Kränzlin
Maske / *Make-up*, Kapitel III / *Chapter III*: Zdenka Mihelj
Produktionsmanagement / *Production management*, Kapitel III / *Chapter III*: Tina Tišljar
Übersetzung / *Translation*, Kapitel III / *Chapter III*: Elisabeth Salmore
Produktionsmanagement / *Production management*: Andrea Cinel
Ausführender Produzent / *Executive producer*: Rolf Quaghebeur
Soundtrack: Alen & Nenad Sinkauz
Tongestaltung / *Sounddesign*: Slobodan Bajić
VFX: Dejan Šolajić
Postproduktion / *Post production*: ARGOS centre for audiovisual arts
Farbkorrektur / *Colour correction*: Josja van Zadelhoff (Charbon Studio)
Mastering: Charbon Studio
Produziert von / *produced by*
ARGOS centre for audiovisual art
Koproduziert von / *Co produced by*
Contour – kunstcentrum nona im Rahmen von Contour Biennial 9
KASK School of Arts/HOGENT
Zagreb Youth Theatre (ZKM)
Mit der Unterstützung von / *with the support of the* Flanders Audiovisual Fund (VAF)

Doruntina Kastrati

When it left, death didn't even close our eyes, 2020

13:51 min

Digitales HD-Video, Sprache: Albanisch, englische Untertitel / *HD Digital Video, Language: Albanian, English subtitles*

16:9

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of* Doruntina Kastrati

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Der Ausgangspunkt von Doruntina Kastratis (* 1991 in Prizren, Kosovo, lebt und arbeitet in Prishtina, Kosovo) Arbeit ist eine Analyse städtischer Umgebungen im Kosovo, sowie der sozialen Bedingungen und Arbeitspolitiken des Landes. Ihr Film, ihre Skulpturen und ihre Installation sind aus diesen Untersuchungen entstanden und berichten von ihren Erkenntnissen. Die Arbeiten evozieren die Atmosphäre von einst bewohnten Nachbarschaften und Städten, und verhandeln auf diese Weise Turbo-Urbanismus und die Zerstörung von urbanen Räumen.

Im Zentrum von *When it left, death didn't even close our eyes* stehen die Aussagen von Arbeitern aus dem kosovarischen Baugewerbe. Diese Arbeiter berichten von den Opfern, die dieser prekäre, unregulierte Arbeitsmarkt von den Menschen fordert, die auf eine solche Anstellung angewiesen sind. Sie erzählen, dass von ihnen erwartet wird, in 12, 13, 15 oder sogar 24-Stunden-Schichten zu arbeiten, unter Bedingungen, die weit jenseits der Vorschriften, geschweige den normaler menschlicher Erwartungen liegen. Eine der vornehmlichen Konsequenzen hieraus ist eine hohe Verletzungsrate, die ihrerseits zukünftige Arbeit im Gewerbe verhindert. Einige Arbeiter geben gar zu, dass sie lieber sterben würden, als die Möglichkeit zu verlieren, ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Mit diesem dokumentarischen Ansatz liefert Kastrati die menschlichen Zeugnisse, die ihre skulpturale Installation untermauern.

Public Heroes and Secrets finden Sie in der Galerie im Obergeschoss.

Doruntina Kastrati's (1991 in Prizren, Kosovo, lives and works in Prishtina, Kosovo) work proceeds from analyzing the urban environment in Kosovo, its social conditions, and its politics of labor. Her film, sculptures and installation derive from these investigations and report on their findings. These address the topics of turbo-urbanism and the destruction of cities by recreating the atmosphere of neighborhoods and cities once inhabited.*

When it left, death didn't even close our eyes centers on the testimonies of laborers working in Kosovo's construction industry. These workers attest to how this precarious and unregulated labor market has serious human costs to those that have to seek its employment. They speak of how they are expected to work hours—from 12, 13, 15, even up to 24 hours—and in conditions far beyond prescribed regulations or normal human expectations. One of the primary consequences is a high rate of injury, which then precludes future work in the industry—some workers even admit that they would rather face death than lose the ability to earn a living. With this documentarian approach, Kastrati provides the human testimonies that underpin her sculptural installation Public Heroes and Secrets in the gallery upstairs.

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Credits:

Interviewpartner: Milaim Baliu, Ilir Dakaj, Ismet Rrahmani, Përparim Sadiku, Enes Shehu
Filmproduktion & Postproduktion / *film production & post production*: Katarzë Films
Kamera, Farbkorrektur, Schnitt / *Cinematographer, Colourist, Editing*: Leart Rama
Toningenieur, Musikproduktion / *Sound engineer, Music production*: Dren Suldashi
Recherche / *Research*: Hana Halilaj, Doruntina Kastrati
Grafikdesign / *graphic design*: Nita Salihu Hoxha, Studio Permanent
Untertitel / *Subtitle*: Titron
Projektberatung / *Project consultancy*: Rinor Qehaja

Kaltrina Krasniqi

Sarabande, 2018

36 min

Digitales HD-Video, Sprache: Albanisch, englische Untertitel / *HD Digital Video, Language: Albanian, English subtitles*

16:9

Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of Vera Films*

Ich nahm Petritys Einladung nach Spanien gerne an. Meine Vorfreude lies mich die Aussicht auf banale Komplikationen auf der vor mir liegenden Reise vergessen. Alles, was ich sehen konnte, war der Zugang zu Petritys „anderem“ Leben, in dem er, mit unglaublicher Leichtigkeit, von Osten nach Westen, von der Vergangenheit in die Zukunft reiste, mit der Hilfe eines Werkzeugs, das er meisterhaft beherrscht – seiner Gitarre.

Seht ihr, ich bin eine Kosovo-Albanerin, die in den letzten drei Jahrzehnten in Isolation gelebt hat – wegen verschiedener Regime, Kriege oder schlicht wegen der EU-Politiken des Ausschlusses. Spanien war das Ziel der Reise, was die Dinge nicht einfacher machte, denn das Land erkennt die Unabhängigkeit Kosovos und dessen Eigenstaatlichkeit nicht an. Also reisten wir – ganz im Einklang mit dem traditionellen Balkan-Narrativ der Auslandsreise – auf illegale Weise, wie so viele Migrant*innen und Flüchtende es getan haben und heute noch tun. Dieser spezielle Trip war wichtig, weil mein Freund, ein weltweit anerkannter Gitarrenvirtuose seiner Generation, beschlossen hatte, sich aufzunehmen, was er selten tut, und einen bestimmten Moment seines persönlichen Wachstums zu dokumentieren. Ich musste dabei sein – wegen unserer geteilten Liebe zur Musik, aber auch im Namen einer Kindheit unter Okkupation und den Nachteilen, die damit einhergehen, Kosovarin zu sein. Es kostete mich vier Jahre alle Schichten dieser Geschichte zu erzählen und sie in einem Film zusammenzufassen. Ich fürchtete, und tue es immer noch, dass ich diesen geborenen Nomaden, uns, die wir von

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Grenzpolitiken gefangen gehalten werden, nicht gerecht werden könnte. (Kaltrina Krasniqi)

Kaltrina Krasniqi (* 1981 in Prishtina, Kosovo, lebt und arbeitet in Prishtina) ist eine kosovarische Filmregisseurin und Medienexpertin, die in den Bereichen Film, Fernsehen und Online-Publishing arbeitet.

Sarabande begann als persönlicher Dokumentarfilm über Petrit Çeku, Virtuose der klassischen Musik, der sich auf die Tonaufnahmen seiner Interpretation von Bachs Cello-Suiten in Spanien vorbereitete. Schnell erweiterte sich diese Geschichte zu einer Erzählung über Reisebeschränkungen mit denen Kosovar*innen – so wie andere europäische Bürger*innen – innerhalb der Grenzen Europas konfrontiert sind. Anders als ursprünglich geplant verfolgt der Film einen fiktionalisierten Ansatz und fokussiert sich auf die Reise zweier Freund*innen – dem Musiker und der Filmemacherin – zwischen erfundenen Ideen von Orient und Okzident, von Vergangenheit und Zukunft.

I happily accepted Petrit's invitation to Spain, my excitement successfully overshadowing the prospect of banal complications on the journey ahead. All I could see was the access to Petrit's 'other' life where he, with tremendous ease, travels from East to West, past and future, with the help of a tool he masters – his guitar. You see, I'm a Kosovan Albanian who, for the past three decades, has lived in isolation due to different regimes, wars or just simple EU politics of exclusion. Spain being our final destination didn't make things easier, since it does not recognize Kosovo's independence and statehood. So, very much in line with the traditional Balkan narrative of traveling abroad, we went illegally, like many migrants and refugees have done and still do today. This particular trip was important because my friend, a world acclaimed guitar virtuoso of his generation, had decided to record himself, which he rarely does, and document a particular moment of personal growth. I had to be there with him because of our mutual love of music, but also in the name of a childhood under occupation and the disadvantages that come with being a Kosovan. It took me four years to narrate all the layers of this story and compose them into a film. I was worried, and still am, that it might not do justice to these born nomads, ourselves, imprisoned by politics of borders.

(Kaltrina Krasniqi)

Kaltrina Krasniqi (1981 in Prishtina, Kosovo, lives and works in Prishtina) is a Kosovan film director and media specialist who works in film, television and online publishing. When Krasniqi began shooting *Sarabande*, it started as a personal documentary on the classical music virtuoso Petrit Çeku who was preparing to record *The Bach Cello Suites in Spain*. Quickly this story expanded, to hint at the restrictions on mobility and travel faced by Kosovars—as well as many other citizens of Europe—within European borders. Instead of its original plan, the film takes an imaginative approach,*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

focusing on a journey of two friends—the musician and the filmmaker—travelling between invented ideas of Orient and Occident, the past and future.

Danksagung / *Credits:*

Buch und Regie / *Writer and Director:* Kaltrina Krasniqi

Produktion / *Producers:* Ares Shporta, Kaltrina Krasniqi

Tongestaltung & Musik / *Sound Design & Music:* Donika Rudi

Tonschnitt / *Sound Editor:* Labinot Sponca

Schnitt / *Editing:* Kaltrina Krasniqi

Kamera / *Camera:* Kaltrina Krasniqi, Arian Haliti

Motion Graphics: Andi Gola

Farbkorrektur / *Grading:* Enis Saraçi

Übersetzung / *Translation:* Genc Salihu

Grafikdesign / *Graphic Design:* Nita Salihu Hoxha

Fotos / *Photography:* Atdhe Mulla, Lul Bejta

Kundenbetreuung / *Online Support:* Shkumbin Brestovci

Pedro Neves Marques

A Mordida [Der Biss / The Bite], 2019

26 min

Super-16-mm-Film auf digitalem Video, Sprache: Portugiesisch, englische Untertitel /

Super 16mm transferred to digital video, Language: Portugese, English subtitles

1:85

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers / *Courtesy of the artist.*

Verleih / *Distribution by* Portugal Film.

Filmvorführung / *Screening:* 26.10.2020, 14.1.2020, 18.30h

Die Dystopien, die wir überwiegend lesen und sehen, entfernen sich nicht von den Erwartungen, die weiße Menschen an die Zukunft haben, sei das auf der Seite des Anarcho-Primitivismus oder des Technik-getriebenen Einfallsreichtums. Die Ironie liegt darin, dass die indigenen Völker, zum Beispiel, tatsächlich bereits seit Jahrhunderten in solchen vorherbestimmten Bildern der „Apokalypse“ gelebt haben, während weiße Menschen (oder moderne westliche Menschen oder wie man sie auch nennen will), wenn sie ihrem eigenen, selbstverschuldeten Zusammenbruch ins Auge sehen müssen, diese Vorstellungswelten zu ihrem eigenen Bild des Verfalls machen. Anders gesagt: Weiße Menschen haben sich die Ruinen anderer angeeignet, als ob sie durch diese

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

„Assimilation“ koloniale Unterschiede zwischen sich und all jenen auslöschen könnten, die sie einst zu Fall brachten.

(Pedro Neves Marques)

Ausgangspunkt von Pedro Neves Marques' (* 1984 in Lissabon, Portugal) künstlerischer Arbeit ist die Erforschung von Ökologie, historischen Dokumenten, Rohstoffen und Genderbeziehungen. Ihre Filme, Schriften und herausgeberischen Arbeiten widmen sich unter anderem Themen wie genetisch modifizierten Organismen (GMO), Ölbohrinseln, industrieller Landwirtschaft, Gesundheit oder queeren Erfahrungen. Sie decken zeitgenössische Formen des Kolonialismus auf und erschaffen Erzählungen, die poetische Kritik üben.

Der Kurzfilm *A Mordida (Der Biss)* spielt in Brasilien, zwischen einem Haus irgendwo im Atlantischen Regenwald und einer Fabrik für genetisch modifizierte Mosquitos in der Nähe São Paulos. Die Geschichte kreist um eine polyamoröse, nicht-binäre Beziehung, die angesichts einer Epidemie, die in ganz Brasilien grassiert, um ihr Überleben kämpft. Die Bedrohung könnte ebenso technologisch sein wie ökologisch. Die Machtverhältnisse und sexuellen Erkundungen zwischen Helmut, Calixto und Tao beginnen, sich aufzulösen. Genrelemente aus Science-Fiction, Horror, Erotik und queerem Drama verbinden sich und bereiten den atmosphärischen Hintergrund für eine Reihe von Vignetten, die auf Schnittstellen zwischen Natur, Gender und Technologie hinweisen.

The dystopias we mostly read and see do not depart from white people's expectations of the future, be it on the side of anarcho-primitivism or tech-driven ingenuity. The irony here is that while indigenous peoples, for example, have actually lived inside such predetermined images of "apocalypse" for centuries, white people (or Modern or Western or whatever you may want to call it), when faced with their own self-induced meltdown, make those imaginaries their own image of decay. Put differently, white people have actually appropriated others' ruins, as if through this "assimilation" they would erase colonial differences between them and all those they once brought down.

(Pedro Neves Marques)

Pedro Neves Marques' (1984 in Lissabon, Portugal) artistic work starts from the position of exploring ecology, historical documents, natural resources, and gender relations. Their films, writing and editorial work explore topics that include genetically modified organisms (GMO), oil rigs, industrial agriculture, health or queer experiences. They put in evidence contemporary forms of colonialism and create narratives with poetic critique.*

The short-film A Mordida [The Bite] takes place in Brazil, between a house somewhere in the Atlantic forest and a genetically modified mosquito factory near São Paulo. The story

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

revolves around a polyamorous and non-binary relationship that struggles to survive the pressures of an epidemic taking place across Brazil. While this threat may be as technological as ecological, the power dynamics and sexual explorations between Helmut, Calixto and Tao unravel. Genres of science fiction, horror, eroticism and queer drama coalesce to provide an atmosphere for a series of vignettes that hint at the intersections between nature, gender, and technology.

Regie und Drehbuch / *Director and Writer*: Pedro Neves Marques
Mit Ana Flávia Cavalcanti, Alina Dorzbacher, Kelner Macedo, Luiz Felipe Lucas, Diogo Hayashi
Produziert von / *Produced by*: Catarina de Sousa und Pedro Neves Marques
Bildgestaltung / *image design*: Marta Simões
Tonaufnahmen / *Sound recordings*: Tales Manfrinato
Szenenbild / *scene image*: Diogo Hayashi
Schnitt / *Editing*: Pedro Neves Marques
VFX: João Cáceres Costa
Sounddesign und Mischung / *Sound Design and mix*: Pedro Góis
Farbkorrektur / *Grading*: Rita Lamas
Postproduktionsstudio / *Post production studio*: Kino Sound Studio
Original Soundtrack, „A Mordida“, von / *by* HAUT, 2019
Mit freundlicher Unterstützung des / *Courtesy of* Pérez Art Museum of Miami.

Christian Nyampeta

* 1981 in Kigali, Ruanda/Rwanda, lebt und arbeitet in London, U.K. / *lives and works in London, U.K.*

Sometimes it was Beautiful, 2018

37:48 min

Digitales HD-Video, Sprache: Englisch / *HD Digital Video, Language: English*

16:9

In Auftrag gegeben von / *Commissioned by* Tensta Konsthall, Mit freundlicher Genehmigung von / *Courtesy of* Christian Nyampeta

Christian Nyampetas (* 1981 in Kigali, Ruanda, lebt und arbeitet in London, U.K.) Aktivitäten in den Feldern Kunst, Design und Theorie umfassen die Organisation eines wandernden Programms von Ausstellungen, Filmvorführungen und lyrischen Performances, die sich mit Monumenten und Übersetzung befassen. Oft gehen sie von

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

Nyampetas Übersetzungen einiger Autor*innen aus, darunter der ruandische Philosoph Isaïe Nzeyimana oder die französische Philosophin Séverine Kodjo-Grandvaux. Auf diese Weise verändert er nicht nur die Sprache eines Werks, sondern re-positioniert sie in einen neuen Kontext und in neue Formen.

Diese Form der Re-Positionierung geschieht auch in seinem Film *Sometimes it was Beautiful*, der sich durch eine Montage episodischer Fragmente bewegt und so eine langsame Meditation über Restitution, kulturelles Eigentum und die andauernden Ursachen der kolonialen Gegenwart entstehen lässt. Eine Szene erzählt von einem Treffen zwischen unwahrscheinlichen Freunden, die sich zusammenfinden, um Filme von Sven Nykvist zu schauen, die der schwedische Kameramann zwischen 1948 und 1952 im Kongo drehte. Dargestellt wird die Gruppe von Künstler*innen und Freund*innen. Sie fiktionalisieren historische Figuren – wie etwa die Anti-Apartheid-Aktivistin Winnie Mandela, die Menschenrechtlerin Rigoberta Menchú, den Dramatiker Wole Soyinka, den Filmemacher Andrei Tarkowsky – die alle das Museum für Ethnographie in Stockholm besucht haben, wo ein Archiv der Eltern Sven Nykvists verwahrt wird, das ihr Leben als schwedische Missionare im Kongo dokumentiert und darüber hinaus Artefakte enthält, die sie mit nach Schweden brachten. Aus diesen Positionen heraus diskutiert und analysiert die Gruppe Nykvists Filme, hinterfragt den Status von Kulturbesitz, wer ein Recht auf Repräsentation hat und, ob wir solchen Filmen einen künstlerischen Wert beimessen können. Von hier aus erweitert der Film die Frage des Kulturbesitzes und erreicht einen kritischen Punkt, als ein Ensemblemitglied ein Objekt entdeckt, das einst seinen Vorfahren gehörte.

Christian Nyampeta's (1981 in Kigali, Rwanda, lives and works in London, U.K.) activities in art, design, and theory include the convening of a roaming programme of exhibitions, screenings and lyrical performances concerned with monuments and translation. Often these proceed from Nyampeta's translation of a number of authors, including Rwandan philosopher Isaïe Nzeyimana or French philosopher Séverine Kodjo-Grandvaux. In doing so, he not only transforms the language of a piece, but repositions it in new contexts and forms.*

*This type of repositioning also occurs in his film *Sometimes it was Beautiful*, which moves through a montage of episodic fragments, forming a slow meditation on restitution, cultural property, and the enduring origins of the colonial present. One scene narrates the meeting of improbable friends gathered to watch films made by Swedish cinematographer Sven Nykvist in the Congo between 1948 and 1952. Cast by a group of artists and friends, the group fictionalise characters of historical figures—such as anti-apartheid activist Winnie Mandela, human rights activist Rigoberta Menchú, playwright Wole Soyinka, filmmaker Andrei Tarkovsky,—all of whom have visited the Stockholm's Museum of Ethnography, where an archive of Sven Nykvist's parents is kept, documenting their life in Congo as Swedish missionaries, alongside the artefacts they brought back to Sweden. From these positions the group discusses and analyses the*

KUNSTVEREIN IN HAMBURG

films of Nykvist, questioning the status of cultural property, who has the right to representation, and whether we can consider such films as having artistic value. From here, the film expands on the question of cultural property and it reaches a breaking point when one of the cast encounters an object that once belonged to his ancestors.

Danksagung / *Credits:*

Sometimes It Was Beautiful wurde auf dem Gelände der Häverö-Edebo Local Heritage Association, der Holmen Papiermühle in Hallstavik, dem Museum für Ethnographie, der Tensta konsthall und bei Sipsjöbanan/MK Orion Motorcross in Hallstavik gedreht. / *Sometimes It Was Beautiful was filmed at the Häverö-Edebo Local Heritage Association, the Holmen paper mill in Hallstavik, the Museum of Ethnography, Tensta konsthall, and Sipsjöbanan/ MK Orion Motorcross in Hallstavik.*

Darsteller*innen / *Cast:* Francine Agbodjalou, Sasha Bonét, Makda Embaie, Primo Gillick Lind, Samuel Girma, Dale Harding, Malin Hüber, Mourad Kouri, Ashraf Marefi, James Munene, Christian Nyampeta, Kim West, Ellen Wettmark und Emil Ytterberg.
Kamera / *Cinematography:* Joshua Aylett, assistiert von / *assisted by* Francisco Imoda
Tonaufnahmen / *Sound recording:* Jonas Goldmann

Soundtrack: Julien Simbi

In Auftrag gegeben von / *Commissioned by* Tensta konsthall

Koordination / *Coordination:* Makda Embaie

Produzent / *Production:* Malin Hüber, mit Unterstützung von / *with the assistance of* Michael Barrett, Maria Dahlström, Karolin Grahn, Ingrid Inglander and Theo Fick, Bianca Leidi, Håkan Lundén und / *and* Per-Anders Wikström.