

Ana Hoffner  
ex-Prvulovic\*

**kunst  
halle  
wien**

# ZENIT

МЕЂУНАРОДНИ ЧАСОПИС  
 УРЕДНИК — ЉУБОМИР МИЦИЋ  
 ПЕТА ГОДИНА / CINQUIÈME ANNÉE 1925

Љубомвр Мицић: Хвала ти Србијо лепа —  
 Branko Ve Poliansky: La face qui siffle —  
 ...е за конетрук-  
 ...ски: Апстрак-  
 ...alden : Gedicht  
 ...Риста Ратко-  
 ...овић: Брука и  
 ...Jhéo Mileff —  
 ...ранко Ве По-  
 — Авдра Ју-  
 — Љ. М.: Пе-  
 ...овски : Надчо-  
 — Љубомир  
 Драгутин Ма-  
 кумовић: Нови  
 ритам по калдрми — макроскоп.



Ève sous-marine.

Бр 36 No ОКТОБАР/ОКТОВРЕ 1925

3	EINFÜHRUNG
	WERKBESCHREIBUNGEN
6	After the Transformation
8	Future Anterior – Illustrations of War
10	Fifty-One Pieces – Believing in Art
12	Freud Film
14	PRIVATE VIEW (Serie)
15	Private View – Blue Blood
16	Private View – Modern Members
17	Private View – Big Safari
22	Private View – Special Gift
23	Private View – Silent Weapon
24	NON-ALIGNED RELATIVES (Serie)
25	Non-aligned Relatives
26	Simultaneous Contrast
27	The Queer Family Album – Non-aligned Relatives
30	Disavowals or Cancelled Confessions
34	Double Still Lives & Speech Objects #1, #2, #3, #4
36	Духовна Деколонизација (Spiritual Decolonization) – Part I
37	The Bacha Posh Project
44	Active Intolerance
32	AUSSTELLUNGSPLAN
48	INTERVIEW: ANA HOFFNER EX-PRVULOVIC* IM GESPRÄCH MIT ANNE FAUCHERET
57	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.

Die Werke von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* sind multimediale Installationen, die Film, Fotografie, Objekte und Text miteinander



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Speech Object #3*, 2018,  
Foto: WEST. Fotostudio

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.

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

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

**AFTER THE TRANSFORMATION, 2013**

Videoinstallation, Farbe und Ton, 16:9, 15 min 52 sek

Was bleibt zurück, wenn Transformation bedeutet, Erinnerungen zu löschen und Verhalten zu normieren? Wie kann in einem Akt des Widerstands gegen die Linearität der Geschichtsschreibung queerend in Erinnerung eingegriffen werden? In *After the Transformation* (2013) geht Ana Hoffner ex-Prvulovic\* diesen Fragen nach, indem sie\* über ihre\* eigene körperliche Transformation nachdenkt, über die Veränderungen ihrer\* Stimme, die nach der Einnahme von Testosteron eingetreten sind. Der Film basiert auf einem Stimmtraining zwischen einer Trainer\*in und einer Teilnehmerin\* (der Künstlerin\* selbst), dicht an beiden Körpern und Gesichtern gefilmt. Der Austausch betont weniger die Materialisierung einer Transformation von Geschlecht durch die Stimme als vielmehr die Materialität des Klangs, die Verkörperung der Stimme sowie die technische Leistung, die hinter den Effekten und Variationen steht, die sie hervorbringt. Zwischen den gefilmten Sequenzen wird in schwarzen Rahmen ein weißer Text eingeblendet, der die Position der Erzähler\*in umkehrt: Zu lesen ist ein beschreibender Monolog aus der Perspektive der Trainer\*in. Je weiter der Film fortschreitet, desto mehr scheint sich das Thema des Austauschs zu verschieben: Von technischen Überlegungen,

die mit der Beherrschung der Stimme und ihren Effekten zusammenhängen, kommt das Gespräch – durch die Texte, mit denen das Stimmtraining erfolgt – auf die umfassenden politischen Veränderungen in Europa nach 1989. Die Künstlerin\* verbindet auf subtile und nahtlose Weise mehrere Ebenen und unterschiedliche Geschichten – den persönlichen Körper und den Körper von politischen Gebilden. Der Filmschnitt sowie die Arbeit an Ton und Rhythmus erzeugen Effekte der Streuung und Diffraktion in Bezug darauf, wer die Erzähler\*in ist und was erzählt wird, und verwischen die Distanz zwischen „ich“ und „sie“, zwischen Individuum und Kollektiv, zwischen dem Persönlichen und dem Politischen.

Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *After the Transformation* (Videostills), 2013

### FUTURE ANTERIOR – ILLUSTRATIONS OF WAR, 2013

Fotocollage, 14 A4-Tintenstrahldrucke auf handgeschöpftem Papier, 7 Holzplatten, je 48 × 33,8 cm

Die Fotoinstallation *Future Anterior – Illustrations of War* besteht aus einer Reihe von Schwarz-Weiß-Fotodrucken, die auf Holzplatten montiert sind. Die Fotos sind einer Serie des Modefotografen Steven Meisel entnommen, die zwischen 2000 und 2016 in der *Vogue* veröffentlicht wurde und futuristische Szenen von sexualisierter (und scheinbar institutioneller) Gewalt zeigt. Ana Hoffner ex-Prvulovic\* rekontextualisiert die Bilder in einem minimalistischen Layout mit großen Leerräumen. Diese werden von einem Text durchbrochen, den sie\* geschrieben hat und der die sexualisierte Gewalt zwischen Verbrechen und Waffe, zwischen Repräsentation und Realität fiktional und kulturell neu rahmt. Wie die Künstlerin\* es beschreibt: „Ein neues Webjournal illustriert das *future anterior* des Krieges. Es verlagert institutionalisierte Gewalt in ein Bühnenbild, in dem das Kriegereignis noch nicht stattgefunden hat, aber in der Zukunft in ähnlicher Weise geschehen könnte. An diesem Punkt wird die Verletzung zu Friedenszeiten zu einem Kriegsschaden, und das Szenario zeigt, wie es hätte sein können, während das Bild weder Krieg noch Frieden darstellt“.

Die (über-)inszenierten Gewaltszenen von männlichen

Polizisten und Soldaten in Uniformen gegenüber weiblichen Models stehen in scharfem Kontrast zum einfachen Layout der Installation und dem trockenen Ton der kurzen Texte. Das Werk thematisiert den untrennbaren Zusammenhang zwischen Sexualität, Gewalt und Geschlecht als Grundlage für die systemische Ausbeutung weiblicher Körper in einem heteropatriarchalen System. Vermeintlich gegensätzliche Regime beginnen plötzlich zu kollidieren. Wenn es um sexualisierte Gewalt geht, scheinen sich Mode und Berichterstattung, Realität und Repräsentation, Erinnerung und Fantasie, Vergangenheit und Gegenwart und sogar Frieden und Krieg zu überschneiden. Die Serie behandelt sexualisierte Gewalt und ihre Erotisierung in der visuellen Kultur und setzt ein subtiles Wechselspiel zwischen Fotografie und Text ein: so steht sie in der Tradition der konzeptuellen feministischen Arbeiten von Sanja Iveković. Die Zeitlichkeit des *future anterior* (auf Deutsch vollendete Zukunft oder Futur II), auf die der Titel der Arbeit verweist, bezieht sich auf etwas, das irgendwann in der Zukunft geschehen oder abgeschlossen sein wird, und das mit einem Ereignis in Beziehung gesetzt wird, das danach kommt. Es handelt sich um eine



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Future Anterior – Illustrations of War* (Detail), 2013

Zeitform, die die Durchlässigkeit zwischen den Zeitlichkeiten unterstreicht. Indem sie\* ihre\* Serie in dieser „Vergangenheit der Zukunft“ ansiedelt, verbindet Ana Hoffner ex-Prvulovic\* Vergangenheit und Zukunft im Akt des Betrachtens neu und verleiht Letzterem das Potenzial zur (reflexiven) Transformation.

## FIFTY-ONE PIECES – BELIEVING IN ART, 2016

Greenbox-Farbe, Wandtext, Maße variabel

Das mysteriöse Verschwinden von einundfünfzig Kunstwerken aus der Nationalgalerie von Bosnien und Herzegowina (B&H) in Sarajevo während der Jugoslawienkriege ist der Ausgangspunkt für diese konzeptuelle Intervention, die die Verflechtung zwischen Kunst und Politik, die Verweigerung kultureller Amnesie und die Magie der Kunst beleuchtet. „Während des Krieges (1992–1995) verschwanden einundfünfzig Kunstwerke unter ungeklärten Umständen aus der Sammlung der Kunstgalerie von Bosnien und Herzegowina. Dies geschah wahrscheinlich zu Beginn der Angriffe, wurde aber 1993 durch eine außerordentliche Kontrolle des Inventars [der Galerie] bestätigt. Interpol wurde informiert. Die Kunstwerke sind immer noch verschwunden“ (B&H Website).

Seit 2016 inszeniert Ana Hoffner ex-Prvulovic\* diese Arbeit in vielen der Institutionen, in denen sie\* ausgestellt hat, und folgt dabei einer bestimmten Anleitung, die an den jeweiligen Ausstellungsraum angepasst wird: Eine Wand wird mit grüner Farbe bestrichen, und an einer angrenzenden Wand wird ein Text angebracht, der die farbige Intervention kontextualisiert. Die einundfünfzig abwesenden (gestohlenen) Werke erhalten auf diese Weise eine Präsenz, da die grüne Wand gleichzeitig

zu einem Raum der Fantasie und der Repräsentation wird. Die Unterschiedlichkeit des Settings der Arbeit je nach Ausstellungsraum unterstreicht die Redundanz der Geschichte, die sie erzählt: Kunstwerke werden ständig aus politischen und wirtschaftlichen Gründen zerstört, gestohlen und vernichtet, oft unter Beteiligung von Kulturinstitutionen. Die Wand ist in genau demselben Grün gestrichen, das auf Filmsets verwendet wird, um Green-screen-Szenen zu drehen – als ob die Magie des Kinos die verschwundenen Kunstwerke, als ob Kunst die Dinge, seien es die tatsächlichen Objekte oder ihre Erinnerungen, zurückbringen könnte. Jede Institution soll ihre grüne Wand haben, um uns an all die Kunstwerke zu erinnern, die in jedem ideologischen, geopolitischen oder wirtschaftlichen Spiel zur Ware gemacht werden.



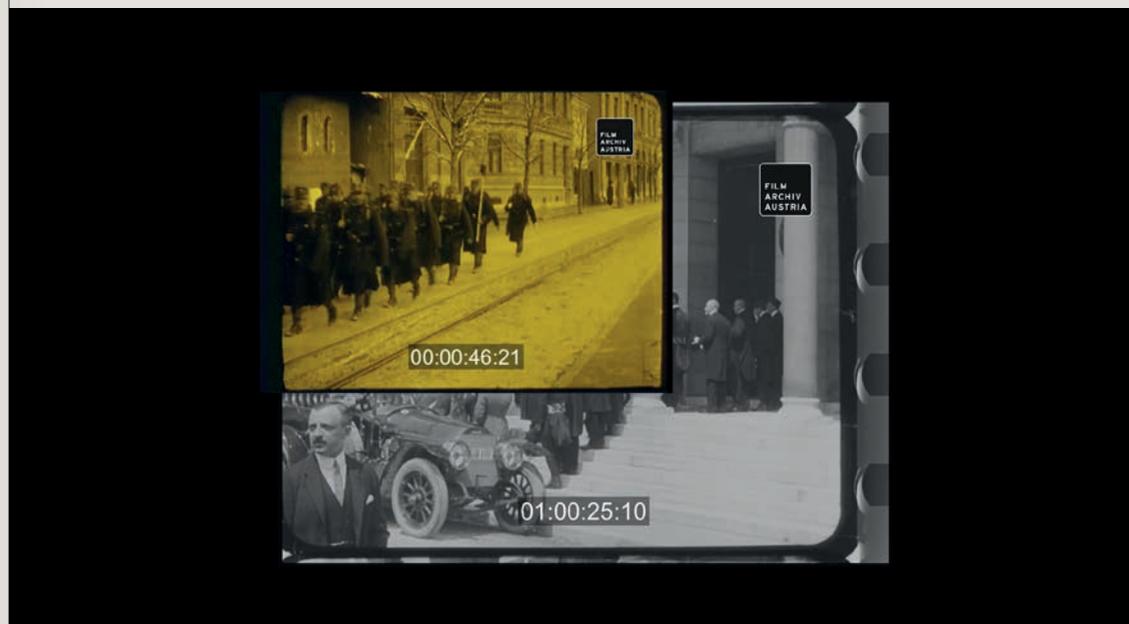
Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Speech Object #1* (Installationsansicht), 2018, Ausstellung *The Bacha Posh Project*, kuratiert von Karolina Radenkovic, Galerie 5020, Salzburg, 2018. Foto: WEST. Fotostudio

## FREUD FILM, 2017/2021

Video, Farbe und Ton, 16:9, 15 min 23 sek; Zementfliesen;  
3 Vitrinen mit ausgewählten Ausgaben der Zenit-Zeitung, Reprintausgabe  
von Ranko Horetsky, 2008

In *Freud Film* (2017/2021) dienen Sequenzen, die die Künstlerin\* im Sigmund Freud Museum in Wien gefilmt hat, als Hintergrund für verschiedene darübergelegte, aus Archiven stammende Film- und Textmaterialien. Die gefundenen Aufnahmen reichen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts zurück und stammen hauptsächlich aus dem Filmarchiv Austria. Sie zeigen belebte Straßen in Sarajevo, den Aufmarsch eines Infanterieregiments, die Ankündigung der Ermordung des Erzherzogs von Österreich und Porträts von Personen wie einem „türkischen Bettler“ und einer Gruppe „jüdischer Klempner\*innen“ – alles aus der Perspektive der Monarchie. Diese Szenen fügen die politische Geschichte des Ersten Weltkriegs in die Innenräume der Psychoanalyse ein und enthüllen dabei die verdrängte Rolle ethnografischer Erkundungen – die in diesen vorurteilsbehafteten Darstellungen Bosniens zum Ausdruck kommen – bei der Entstehung und Entwicklung des „kollektiven Unbewussten“ gemäß der psychoanalytischen Theorie. Die Montage mittels Überlagerungen umreißt die Konturen einer (west-)europäischen Identität und wie diese auf der Konstruktion eines Gegensatzes zu einer exotisierten „orientalischen“

Identität basiert. Der großformatigere Film im Hintergrund folgt der offiziellen Darstellung von Freuds Universum und verweilt auf Objekten aus seiner Antikensammlung. Doch die überlagerten Aufnahmen – die die Bilder dahinter fast auslöschen – scheinen dieser Erzählung zu widersprechen und rücken das Unbewusste der Psychoanalyse selbst in den Vordergrund: rassistische und patriarchale Vorurteile. Die dritte Ebene in *Freud Film* besteht aus Ausschnitten aus Man Rays surrealistischem Film *Les Mystères du Château de Dé* [Die Geheimnisse des Würfelschlosses] (1929) sowie aus Einblendungen aus der Avantgarde-Zeitschrift *Zenit*, einer jugoslawischen Zeitschrift aus den 1920er-Jahren – aus der einige Doppelseiten auch in drei Vitrinen in der Nähe der Videoprojektion zu sehen sind. Anhand dieser Referenzen untersucht dieser Teil des Films die Rolle des Unbewussten in verschiedenen historischen Avantgarde-Bewegungen.



## PRIVATE VIEW, 2018–2021

Werkserie

Ana Hoffner ex-Prvulovic's\* Serie *Private View* thematisiert zwie-lichtige Investitionen in Kunstinstitutionen aus der Waffenindustrie, von Hedgefonds-Firmen oder von Investor\*innen mit Nazi-Erbe. Jede Arbeit der Serie offenbart und zeigt Informationen und Objekte, die im Internet verfügbar und somit für jede\*n zugänglich sind. Der Ausgangspunkt der Installation ähnelt Hans Haackes *Der Pralinenmeister* (1982). Die sieben Diptychen kombinieren gefundene Bilder und Texte und stellen Porträts von Peter Ludwig Bilder seiner Angestellten bei der Arbeit gegenüber. So legte Hans Haacke offen, wie sich die geschäftlichen Aktivitäten des deutschen Sammlers in seinem Schokoladenkonglomerat mit seiner Kunstsammlertätigkeit überschneiden (z.B. Steuervermeidung durch Kunstspenden) und wie er die Arbeiter\*innen in seinen Fabriken behandelte. Jedes Objekt aus dieser Serie von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* ist eine Fallstudie eines spezifischen Beispiels der Verflechtung von Kapital und Kunst. Alle Objekte haben eine ähnliche Struktur: zwei (billige) goldene oder silberne Rahmen in der Mitte enthalten eine vergleichende Chronologie von zwei Themen (Personen, Unternehmen oder Institutionen); auf Acryltafeln finden sich Zitate der beteiligten Personen; und schließlich sind ausgewählte Bilder und Objekte um die zentralen Elemente herum platziert.

*Private View – Special Gift* (2019) und *Private View – Silent Weapon* (2018) befassen sich mit der Beziehung zwischen dem Waffenindustriellen Karl Diehl und der Diehl Stiftung bzw. mit der parallelen Entwicklung zwischen der TBA21 und ThyssenKrupp Marine Systems anhand der Figur von Francesca Habsburg. Dabei thematisieren sie die Verflechtung von Industriekapital und Kunstinvestitionen. *Private View – Modern Members* (2021) und *Private View – Big Safari* (2021), zwei neu geschaffene Werke der Serie, befassen sich mit der Beziehung zwischen dem Museum of Modern Art in New York und Larry Fink, CEO von BlackRock, bzw. zwischen dem Whitney Museum of American Art, ebenfalls in New York, und Warren Kanders, CEO von Safariland. Mit diesen beiden neuen Arbeiten zieht die Künstlerin\* Verbindungen zwischen Industriekapital und neoliberalen Wirtschaftsimperien sowie den undurchsichtigen Strukturen europäischer und US-amerikanischer Kunstfinanzierung. Das letzte Werk der Serie und das erste, das im Ausstellungsraum zu sehen ist, *Private View – Blue Blood*, präsentiert einige Ergebnisse von Ana Hoffner ex-Prvulovic's\* künstlerischer Forschung zur lokalen Geschichte der Verstrickung von nationalistischer Politik mit dem Kunstbetrieb anhand der Beziehung zwischen der Milliardärin Heidi Goëss-Horten und der Kunstmanagerin Agnes Husslein-Arco.

## PRIVATE VIEW – BLUE BLOOD, 2021

2 Drucke, gerahmt, je 40 × 60 cm; 4 Drucke, Acrylglas, je 30 × 40 cm; 2 Drucke, gerahmt, je 21 × 29 cm; Horten-Fliesen, Ohrhänge

Die künstlerische Forschung *Private View – Blue Blood* setzt sich mit zwei Wiener Persönlichkeiten auseinander. Heidi Goëss-Horten ist eine Milliardärin, Sammlerin moderner und zeitgenössischer Kunst und die Witwe von Helmut Horten, von dem sie ihr gesamtes Vermögen geerbt hat. Helmut Horten war ein deutscher Kaufhaus-Tycoon, der in den 1930er-Jahren reich wurde, indem er im Rahmen der NS-Arisierung jüdische Unternehmen zu niedrigen Preisen aufkaufte. Heidi Goëss-Horten hat vor einigen Jahren ihre Privatsammlung im Leopold Museum ausgestellt – vor allem Werke prominenter Künstler\*innen, von Marc Chagall bis Ernst Ludwig Kirchner, die vom NS-Regime

als „entartete Kunst“ stigmatisiert wurden – und plant, in Wien ein eigenes Privatmuseum zu eröffnen. Ihr zur Seite steht Agnes Husslein-Arco, ehemalige Leiterin der Auktionshausfiliale von Sotheby's in Österreich und Osteuropa und ehemalige Direktorin des Wiener Belvedere. Husslein-Arco, die durch ihre Nähe zu rechten (bzw. rechtsextremen) Politiker\*innen sowie durch die Gerichtsverfahren um ihre umstrittenen Pflichtverletzungen als Leiterin des Belvedere bekannt ist, ist eine langjährige Freundin von Heidi Goëss-Horten und berät sie seit den 1990-er Jahren. Sie ist auch die mutmaßliche neue Direktorin des künftigen Heidi-Horten-Museums.



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Private View – Silent Weapon* (Installationsansicht), 2018, Foto: Georg Oberlechner

## PRIVATE VIEW – MODERN MEMBERS, 2021

2 Drucke, gerahmt, je 40 × 60 cm; 4 Drucke, Acrylglas, je 30 × 40 cm;  
2 Drucke, gerahmt, je 21 × 29 cm; MoMA-Shop-Produkte,  
gravierte Acrylblöcke

Larry Fink, Vorstandsmitglied des Museum of Modern Art (MoMA) in New York, steht im Fokus von *Private View – Modern Members*. Larry Fink ist CEO von BlackRock, einer amerikanischen multinationalen Investment-Management-Gesellschaft, und war auch als Investmentberater für mehrere Regierungen tätig, wobei er sich unermüdlich für die Privatisierung und Umwandlung von Rentensystemen in Investmentfonds einsetzte. Die Künstlerin\* zieht eine Parallele zwischen der Gründung, Ausstellungspolitik und Erweiterung des MoMA und der Ausweitung und Diversifizierung der Geschäftsaktivitäten von Larry Fink. Das MoMA wurde 1929 von Abby Aldrich Rockefeller, der Ehefrau von John D. Rockefeller Jr. gegründet, als eine Welle amerikanischer Institutionen (einschließlich des Whitney Museum of American Art in New York) ins Leben gerufen wurden, die ihre Gründung wohlhabenden Mäzen\*innen verdanken, auch wenn sie von Stadt- und Bundesregierungen unterstützt wurden. Die Gründung solcher Institutionen bedeutete eine Verlagerung von der staatlichen Finanzierung hin zur Finanzierung durch Eintrittskarten- und Mitgliedschaftsverkäufe, Unternehmenssponsoring und

private Spender\*innen. Die Institutionen, die sich zunehmend auf private Geldgeber\*innen stützen, beginnen auch, in erheblichem Umfang Gelder von Spender\*innen anzunehmen, die nicht mit den Interessen der Künstler\*innen oder mit grundlegenden ethischen Leitlinien übereinstimmen; und so ist es weniger klar geworden, ob die Institutionen wirklich für die „Öffentlichkeit“ da sind. Neben den beiden zentralen Chronologien und den stark neoliberalen Zitaten von Larry Fink sind dicke, schwere Plexiglasplatten zu sehen, in die die Künstlerin\* die Charts einiger BlackRock-Aktien eingraviert hat, um deren extreme Rentabilität (und Volatilität) zu zeigen. Außerdem vervollständigen MoMA-Merchandise-Artikel, die auf der Aneignung und unendlichen Wiederholung von Piet Mondrians abstrakten geometrischen Mustern basieren, die Auswahl an Marktprodukten, materiellen und immateriellen, lustigen und schrecklichen, die alle eines der berühmtesten Museen der Welt finanzieren.

## PRIVATE VIEW – BIG SAFARI, 2021

2 Drucke, gerahmt, je 40 × 60 cm; 4 Drucke, Acrylglas, je 30 × 40 cm;  
2 Nachdrucke, gerahmt, je 21 × 29 cm; grüne Plastikhandschuhe,  
Schutzausrüstung

Im Zentrum von *Private View – Big Safari* (2021) steht Warren Kanders, ehemaliger stellvertretender Vorsitzender des Whitney Museum of Art in New York und CEO von Safariland, einem Unternehmen, das Militär- und Polizeiausrüstung herstellt. Warren Kanders trat 2019 als stellvertretender Vorsitzender des Whitney zurück, nachdem es zu Protesten (und einer Besetzung der Lobby des Whitney) wegen des Verkaufs von Tränengas durch sein Unternehmen gekommen war – Tränengas, das nach den Morden an Freddie Gray in Baltimore, Maryland, und Michael Brown in Ferguson, Missouri, gegen Demonstrierende eingesetzt wurde. Die Demonstrant\*innen lenkten die Aufmerksamkeit auf die Treuhänderschaft von Mäzen\*innen, deren politische Positionen sich drastisch von denen der Institutionen unterscheiden, die sie finanzieren, sowie auf die Notwendigkeit, Vorstandspositionen an Künstler\*innen der Gemeinschaften abzutreten, in denen das Museum existiert. Die Kontroverse um Warren Kanders offenbart die Trennung zwischen öffentlichen Interessen und der Struktur der Institution. Ana Hoffner ex-Prvulovic\* veranschaulicht dies mit ihrer\* Installation – wieder nach der gleichen Struktur wie die anderen

Werke der Serie: vergleichende, in Silber gerahmte Chronologien, Zitate in Großbuchstaben auf farbigem Papier unter einer Plexiglasplatte, an der Wand befestigte Körperpanzerung und Protektoren der Anti-Riot-Polizei. Das Whitney wurde 1931 von der Bildhauerin und Mäzenin Gertrude Vanderbilt Whitney gegründet, nachdem das Metropolitan Museum of Art ein Angebot zur Schenkung amerikanischer Kunst, die sie in den Jahren zuvor gesammelt hatte, abgelehnt hatte. Das Whitney ist mit einem grundlegenden nationalistischen Anspruch und Figuren des (rechten) Neoliberalismus verbunden, zu denen Warren Kanders gehört. Es ist Teil einer größeren Gruppe von Kunstinstitutionen, die wegen der Annahme von „schmutzigem Geld“ ins Visier geraten sind.



This isn't your job, it's your purpose.

*"The Safariland Group, a company with a rich heritage in the law enforcement and sporting markets, encompasses a group of recognized and well-respected brands known for their innovation and quality. Our mission, Together, We Save Lives, is much more than a statement; it is a creed we live by.*

*Innovation. Performance. Excellence. Legacy. At The Safariland Group we live these values every day. We live them when we empower over two thousand people to design, engineer, research, and deliver our protective equipment products to those that keep us safe. We live them as we continuously seek new innovations to add to the premier group of Safariland product lines that protect law enforcement, military, and security professionals. We live them when we help save lives."*

**1964**

Safariland is founded in Sierra Madre, California, by Neale Perkins. He named his new company after the African safaris he and his father took together.

**1996**

Over the course of about a decade Warren Kanders acquires 28 defense companies for an undisclosed sum, including Safariland. The defense companies were later named Armor Holdings. Before that Kanders spent four years patching together a chain of 205 eyewear stores, then sold it to Essilor of France for \$228 million.

**2006**

Kanders joins the board of the Whitney Museum of American Art and has been donating more than \$10 million alongside his wife, Allison.

**2007**

BAE Systems buys Armor Holdings for \$4.5 billion in cash, paying Armor stockholders \$88 per share. Kanders pocketed at least \$230 million (after taxes) from the Armor Holdings' sale. After the sale, Kanders focuses on growing his outdoors equipment business, Clarus Corporation, in which he had first invested several years earlier.

**2012**

Kanders and his private investment firm—along with the Safariland management team—buy Safariland back from BAE Systems for \$124 million. The deal made Kanders the majority owner of Safariland.

**2019**

Kanders resigns as board member of the Whitney Museum of American Art after months of protests over his company's sale of tear gas. US Customs and Border Protection purchases tear gas from Safariland. It was used against the protests after the murders of Freddie Gray in Baltimore, and Michael Brown in Ferguson, Missouri; against water protectors at Standing Rock in North Dakota; against asylum-seekers, including children, at the US-Mexico border; and against protesters in Gaza.



Innovation, not imitation.

*"As the preeminent institution devoted to the art of the United States, The Whitney Museum of American Art presents the full range of twentieth-century and contemporary American art, with a special focus on works by living artists. The Whitney is dedicated to collecting, preserving, interpreting, and exhibiting American art, and its collection—arguably the finest holdings of twentieth-century American art in the world—is the Museum's key resource. The Museum's flagship exhibition, the Biennial, is the country's leading survey of the most recent developments in American art.*

*Innovation has been a hallmark of the Whitney since its beginnings. It was the first museum dedicated to the work of living American artists and the first New York museum to present a major exhibition of a video artist (Nam June Paik, in 1982). Such important figures as Jasper Johns, Jay DeFeo, Glenn Ligon, Cindy Sherman, and Paul Thek, were given their first comprehensive museum surveys at the Whitney. The Museum has consistently purchased works within the year they were created, often well before the artists who created them became broadly recognized."*

**1914**

Gertrude Vanderbilt Whitney establishes the Whitney Studio in Greenwich Village, where she presents exhibitions by living American artists whose

work had been disregarded by the traditional academies. Gertrude Vanderbilt Whitney is the granddaughter of Cornelius Vanderbilt, who left school at age 11, and went on to build a shipping and railroad empire that, during the 19th century, would make him one of the wealthiest men in the world. Vanderbilt, based in New Jersey at the time, flouted the law of monopoly of trade, steaming in and out of the harbor under a flag that read, "New Jersey Must Be Free!". Vanderbilt established an early precedent for America's first laws of interstate commerce.

**1929**

Gertrude Vanderbilt Whitney had assembled a collection of more than five hundred pieces. After her offer of this gift to the Metropolitan Museum of Art was declined, she set up her own institution, one with a distinctive mandate: to focus exclusively on the art and artists of the US.

**1930**

The Whitney Museum of American Art is founded. The museum aims to embrace modernism, shifting away from the notion that American art was largely rural and narrow in scope.

**1942**

Whitney dies. The Whitney Museum of American Art is cleared of the debt it owed her and granted \$2.5 million of her money.

"EVEN AS WE ARE IDEALISTIC AND MISSIONARY IN OUR BELIEF IN ARTISTS – AS ESTABLISHED BY OUR FOUNDER GERTRUDE VANDERBILT WHITNEY – THE WHITNEY IS FIRST AND FOREMOST A MUSEUM. IT CANNOT RIGHT ALL THE ILLS OF AN UNJUST WORLD, NOR IS THAT ITS ROLE. YET, I CONTEND THAT THE WHITNEY HAS A CRITICAL AND URGENT PART TO PLAY IN MAKING SURE THAT UNHEARD AND UNWANTED VOICES ARE RECOGNIZED."

"AS MEMBERS OF THE WHITNEY COMMUNITY, WE EACH HAVE OUR CRITICAL AND COMPLEMENTARY ROLES: TRUSTEES DO NOT HIRE STAFF, SELECT EXHIBITIONS, ORGANIZE PROGRAMS OR MAKE ACQUISITIONS, AND STAFF DO NOT APPOINT OR REMOVE BOARD MEMBERS. OUR TRULY EXTRAORDINARY ENVIRONMENT, WHICH LENDS SUCH HIGH EXPECTATIONS, IS SOMETHING WE MUST PRESERVE COLLECTIVELY. EVEN AS WE CONTEND WITH OFTEN PROFOUND CONTRADICTIONS WITHIN OUR CULTURE, WE MUST LIVE WITHIN THE LAWS OF SOCIETY AND OBSERVE THE "RULES" OF OUR MUSEUM—MUTUAL RESPECT, FAIRNESS, TOLERANCE AND FREEDOM OF EXPRESSION AND, SPEAKING PERSONALLY, A COMMITMENT TO KINDNESS. IT IS SO EASY TO TEAR DOWN BUT SO MUCH MORE DIFFICULT TO BUILD AND SUSTAIN."

"SAFARILAND'S ROLE AS A MANUFACTURER IS TO ENSURE THE PRODUCTS WORK, AS EXPECTED, WHEN NEEDED. SAFARILAND'S ROLE IS NOT TO DETERMINE WHEN AND HOW THEY ARE EMPLOYED. THE STAFF LETTER IMPLIES THAT I AM RESPONSIBLE FOR THE DECISION TO USE THESE PRODUCTS. I AM NOT, THAT IS NOT AN ABDICATION OF RESPONSIBILITY, IT IS AN ACKNOWLEDGEMENT OF REALITY. WE SELL PRODUCTS TO GOVERNMENT INSTITUTIONS, DOMESTICALLY AND INTERNATIONALLY, ALL OF WHICH MUST BE CERTIFIED TO PURCHASE AND USE THESE PRODUCTS. DOMESTIC BUYERS MUST BE BONA FIDE LAW ENFORCEMENT AGENCIES. IN THE CASE OF INTERNATIONAL CLIENTS, WE ARE REQUIRED TO OBTAIN EXPORT LICENSES FROM THE DEPARTMENT OF STATE FOR EVERY SHIPMENT. IN OTHER WORDS, OUR BUSINESS IS HIGHLY REGULATED TO ENSURE THAT OUR PRODUCTS ARE ONLY SOLD TO GOVERNMENT-APPROVED USERS."

"I AM PROUD THAT WE HAVE BROADENED THE WHITNEY'S ROLE AS THE PREEMINENT INSTITUTION DEVOTED TO THE ART OF THE UNITED STATES. WHILE MY COMPANY AND THE MUSEUM HAVE DISTINCT MISSIONS, BOTH ARE IMPORTANT CONTRIBUTORS TO OUR SOCIETY. THIS IS WHY I BELIEVE THAT THE POLITICIZATION OF EVERY ASPECT OF PUBLIC LIFE, INCLUDING COMMERCIAL ORGANIZATIONS AND CULTURAL INSTITUTIONS, IS NOT PRODUCTIVE OR HEALTHY."

## PRIVATE VIEW – SPECIAL GIFT, 2019

2 Drucke, gerahmt, je 40 × 60 cm; 1 Druck, gerahmt, 40 × 57 cm; 4 Drucke, Acrylglas, je 30 × 40 cm; gefundene Bilder, gerahmt, je 21 × 29 cm; Wanduhr, Winkelmesser, 2 Münzen

*Private View – Special Gift* (2019) widmet sich Karl Diehl und der Diehl Stiftung. Der Waffenproduzent sammelte die Radierungen Albrecht Dürers. Nach Diehls Tod wurde seine Sammlung im Wert von mehreren Millionen Euro an die Stadt Nürnberg geschenkt. Die Geschichte des Unternehmens, insbesondere seine Verwicklung in den Zweiten Weltkrieg als deutscher NS-Waffenproduzent, wird der Geschichte der Kunstgeschenke an die Sammlungen in Nürnberg gegenübergestellt. Die Diehl Stiftung wurde 1902 gegründet und ist bis heute ein patriarchales Familienunternehmen geblieben. In der Nachkriegszeit begann das Unternehmen mit der Produktion von

Uhren und Rechenmaschinen und drang so in private Haushalte ein, während es gleichzeitig in neue Militärtechnologien, insbesondere Munition und Flugzeugabwehr, investierte. Da sie Waffen direkt an den deutschen Staat lieferte, stand die Diehl Stiftung in engem Kontakt mit Politiker\*innen wie Franz Josef Strauß. Die Installation besteht auch aus Zitaten aus einem Bericht über den Steuerbetrug des Unternehmens, in den der bayerische Staat verwickelt war. Artefakte wie eine Gedenkmünze von Karl Diehl, eine Diehl-Wanduhr und ein gefundenes Bild einer Rechenmaschine sind neben einer Reproduktion von Albrecht Dürers *Der Zeichner des liegenden Weibes* platziert.

## PRIVATE VIEW – SILENT WEAPON, 2018

2 Drucke, gerahmt, je 60 × 40 cm; 4 Drucke, Acrylglas, je 30 × 40 cm; gefundene Bilder, gerahmt, je 21 × 29 cm; Buchseite, Plastik-U-Boot, Strohhalm

*Private View – Silent Weapon* (2018) erzählt vom Aufstieg der Stiftung für zeitgenössische Kunst und Kunstsammlung TBA21 (Thyssen-Bornemisza Art Contemporary) und stellt ihn der gleichzeitigen Produktion von U-Booten durch das deutsche Unternehmen ThyssenKrupp Marine Systems gegenüber. Die Stiftung entstand 2002 und ist ein finanzielles Nebenprojekt einer Holding im Besitz von Francesca Habsburg (geborene Thyssen-Bornemisza), die das Vermögen geerbt hat, das von der Familie Thyssen über die Thyssen AG, die Muttergesellschaft von ThyssenKrupp Marine Systems, aufgebaut wurde. Vollständige finanzielle Transparenz über die Holding oder die Stiftung ist der Öffentlichkeit nicht zugänglich, aber die Spuren der undurchsichtigen Finanzkanäle zwischen TBA21 und ThyssenKrupp deuten auf eine tiefe Verflechtung von Krieg, Reichtum und zeitgenössischer Kunst hin. *Private View – Silent Weapon* entschlüsselt die Zeichen dieser Verflechtung: Die institutionellen Kooperationen der Stiftung werden den Geschäftsdaten zum U-Boot Typ 214 gegenübergestellt, das von ThyssenKrupp gebaut und an die Türkei, Griechenland, Portugal und Südkorea verkauft wurde.

Werbeslogans, die die Unaufspürbarkeit des U-Boots anpreisen, sind neben einer Liste von Ausstellungen angeordnet, die ThyssenKrupp auf internationalen Militärausstellungen organisiert hat. Zitate von Francesca Habsburg über den neu eingerichteten Ocean Space in Venedig sowie das Engagement der Stiftung in Klimafragen sind ebenso Teil der Installation wie zwei gefundene Bilder aus einem Home-Interior-Magazin, in denen Francesca Habsburg Werke aus ihrer Kunstsammlung präsentiert. Eine Besonderheit der Installation ist die erste Seite des Theaterstücks *Rechnitz (Der Würgeengel)* von Elfriede Jelinek. Das Stück basiert auf dem Massaker an jüdischen Zwangsarbeiter\*innen im Schloss Rechnitz, an dem Margit von Batthyány (geb. Thyssen-Bornemisza), die Tante von Francesca Habsburg, beteiligt war.

## NON-ALIGNED RELATIVES, 2016–2021

Werkserie

Der Begriff „non-aligned“ (auf Deutsch sowohl „blockfrei“ als auch „nicht angepasst“) bezieht sich sowohl auf die politische Bewegung der Blockfreien Staaten („Non-Aligned Movement“) als auch auf eine politische und kulturelle Verweigerung, sich an normativen Modellen und Verhaltensweisen zu orientieren. Die 1961 auf der Belgrader Konferenz im Geiste und in der Kontinuität der Bandung-Konferenz von 1955 gegründete Bewegung der Blockfreien Staaten brachte Länder zusammen, die sich nicht an der Ost-West-Konfrontation beteiligen, sondern im Gegenteil die tatsächliche Unabhängigkeit der Länder des globalen Südens im Rahmen der Dekolonisierung fördern wollten. An der Gründung der Bewegung beteiligten sich neben Jugoslawien fünfundzwanzig Länder aus Asien, Afrika und dem Nahen Osten. Seit 2016 gibt es 120 Mitgliedsländer. Nach dem Ende des Kalten Krieges hat die Gruppe zwar an politischem Einfluss verloren, spielt aber weiterhin eine wichtige Rolle, indem sie beispielsweise die vom Washington Consensus befürworteten Standardmaßnahmen zur Lösung von Staatsverschuldung ablehnt. Neue Bewegungen, die im Zuge der Antiglobalisierungsbewegung entstanden sind, lassen sich von den Grundsätzen der Bewegung der Blockfreien Staaten und den von ihr verkörperten Kämpfen inspirieren und setzen sich weiterhin für eine Form der Globalisierung ein, die die Interessen der Länder des Globalen Südens stärker berücksichtigt.

In der Werkserie *Non-aligned Relatives* befragt Ana Hoffner ex-Prvulovic\* das kulturpolitische Erbe der blockfreien Länder, allerdings nicht in historischer Hinsicht, sondern um das Konzept des *non-alignment* auf die Politik von Kunstsammlungen und auf Sammeln als Praxis auszuweiten. Welche Art von künstlerischer Praxis kann aus *non-alignment* entstehen, wenn *non-alignment* als Infragestellung von Eigentumsverhältnissen, Besitz und Vererbung verstanden wird? Welche Art von Verwandtschaftsformationen entstehen aus *non-alignment*, wenn *non-alignment* auch bedeutet, die heteronormative Familie von ihrem konstitutiven Recht auf Privateigentum zu entkoppeln?

## NON-ALIGNED RELATIVES, 2021

Videoinstallation, Farbe und Ton, 16:9

*Non-aligned Relatives* ist eine neue Version einer Performance der Künstlerin\*, die während des Aufbaus im Ausstellungsraum gedreht wurde, mit denselben Requisiten, aber in einem leicht veränderten Setting. Aus dem kollektiven und ihrem persönlichen Gedächtnis eignet sich die Künstlerin\* Geschichten an, stellt Szenen oder Bilder nach, ordnet Objekte neu und führt so Sequenzen auf, in denen sie\* die Persönlichkeiten ihres\* queeren Familienalbums und ihrer\* „non-aligned“ Wahl-Verwandtschaft verkörpert sowie ihre\* Sammlung ausgewählter Avantgarde-Künstler\*innen aktiviert. Durch ihr\* Manipulieren von symbolischen Objekten und durch ihr\*

betontes Singen von Liedern und Gedichten unterstreicht sie die Materialität und die Körperlichkeit der Prozesse des Rememberns, des Zusammenstellens und des Sammelns. Durch Materialität und Verkörperung setzt sie\* Erinnerungen an die Familie neu zusammen und stellt Verbindungen zwischen ihren\* imaginierten Verwandten und historischen Künstler\*innen über Raum und Zeit hinweg her. Auf diese Weise schafft sie\* ein lebendiges Archiv queerer Vertrautheit, eine Sammlung jenseits von Heteronormativität und Linearität, und fragt schließlich, was ein familiäres Gefüge jenseits von Reproduktion ausmacht.



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Non-aligned Relatives* (Performance-Dokumentation), 2019, Ausstellung *Queer Stories*, kuratiert von Christiane Erharter, tranzit.sk, Bratislava, 2018. Foto: Judith Stehlik

## SIMULTANEOUS CONTRAST, 2018

Verschiedene Textilien, 160 × 220 cm

*Simultaneous Contrast* ist ein fragiles textiles Patchwork, das von der Künstlerin\* selbst aus Stücken von recyceltem Kleidungsfutter (aus Seide, Samt oder Chiffon) von Hand genäht wurde und an der Wand hängt. Die Textilien, die ursprünglich in Kleidungsstücke eingenäht wurden, um sie weicher zu machen oder ihre Form zu strukturieren, werden zu einer Decke zusammengefügt, die sich wie ein Gemälde präsentiert und Abstraktion und angewandte Kunst miteinander verbindet. Das Muster, die Farben und der Titel erinnern an das Werk der ukrainisch-französischen Malerin und Modedesignerin Sonia Delaunay (1885–1979), einer Vertreterin der geometrischen Abstraktion und einer Schlüsselfigur der europäischen Avantgarde. Ihr Ansatz basierte

auf dem Konzept der „Gleichzeitigkeit“, nach dem Farben ein eigenständiges Leben haben, das sie erlangen, wenn sie von Gegenständen gelöst oder mit anderen Farben kombiniert werden, und sie erfand Räume, in denen Form, Farbe und Rhythmus miteinander kommunizierten. Sonia Delaunay erforschte die Möglichkeiten des Simultankontrasts in einer Reihe von Medien, von der Malerei bis hin zu Kostümen und Modedesign, Buchbinderei, Haushaltsgegenständen oder Plakaten, und schuf ein Werk, das gleichzeitig ästhetisch ansprechend und philosophisch utopisch war. Ana Hoffner ex-Prvulovic\* würdigt diese bedeutende Künstlerin und hinterfragt gleichzeitig die Stellung von Künstlerinnen in den dominanten Erzählungen der westlichen Avantgarde.



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Non-aligned Relatives* (Performance-Dokumentation), 2019, Ausstellung *Queer Stories*. Foto: Judith Stehlik

## THE QUEER FAMILY ALBUM

– NON-ALIGNED RELATIVES, 2018

C-Print und Silbergelatineabzüge in 2 Rahmen, je 29,7 × 21 cm

Zwei schwarze rechteckige Rahmen, mit schwarzen Passepartouts ausgekleidet. In der Mitte angeordnet drei Bilder in jedem Rahmen. Dies ist die formale Struktur von *The Queer Family Album* (2018), einer fortlaufenden fotografischen Serie, die Porträts aus verschiedenen Kontexten zusammenbringt und sie in eine queere und bewusst gewählte familiäre Beziehung setzt. Die Arbeit betont Verwandtschaft gegenüber Genealogie, multipolare Familien gegenüber der heterosexuellen Kernfamilie und Selbstbestimmung gegenüber Abstammung.

Ein Bild, das in *The Queer Family Album – Non-aligned Relatives* bekannt vorkommen könnte, ist das ikonische Porträt des geflüchteten afghanischen Mädchens Sharbat Gula, das 1985 auf dem Titelblatt von *National Geographic* zu sehen war und dann auf dem Cover von Deborah Ellis Bestseller, *The Breadwinner* (2000). Die anderen Bilder sind Porträts von Menschen, die Gender-Identitäten auf unterschiedliche Arten ausdrücken: ein\*e Bacha Posh (eine junge afghanische Frau, die als Junge lebt, hauptsächlich um der patriarchalen Unterdrückung zu entgehen) und die Schweizer Schriftstellerin Annemarie Schwarzenbach, die 1939 auf ihrer Fahrt von Genf

nach Kabul als Mann durchgehen konnte. Ganz links auf dem Diptychon befindet sich ein Porträt der Großmutter der Künstlerin\* in ihrem selbst gebauten Haus in Südserbien. 1927 geboren, erlebte sie mehrere Kriege und verschiedene politische Systeme, von der Monarchie bis zum Sozialismus, sowie die Regierungen des ersten und zweiten Jugoslawiens. Indem Ana Hoffner ex-Prvulovic\* familiäre Herkunft und gewählte Verwandtschaft vermischt, individuelle Psyche und kollektive Erinnerungen zusammenführt und ererbte Strukturen und Fluchttaktiken miteinander verknüpft, erforscht sie\* ihr\* eigenes Selbst, sowohl als Produkt von als auch als Person im ständigen Widerstand gegen heteropatriarchale Regime. Indem sie\* alle abgebildeten Menschen als ihre\* „non-aligned relatives“ begreift, ruft sie\* kulturelle Nähe und historische Bindungen wach, die als Teil einer utopischen Vision eines alternativen geopolitischen Szenarios für die Welt entstanden (das allerdings an der hegemonialen Kraft des internationalen Kapitalismus scheiterte), und verweigert sich der Mystifizierung eines westlich konzipierten, monolithischen Europas.



## DISAVOWALS OR CANCELLED CONFESSIONS, 2016

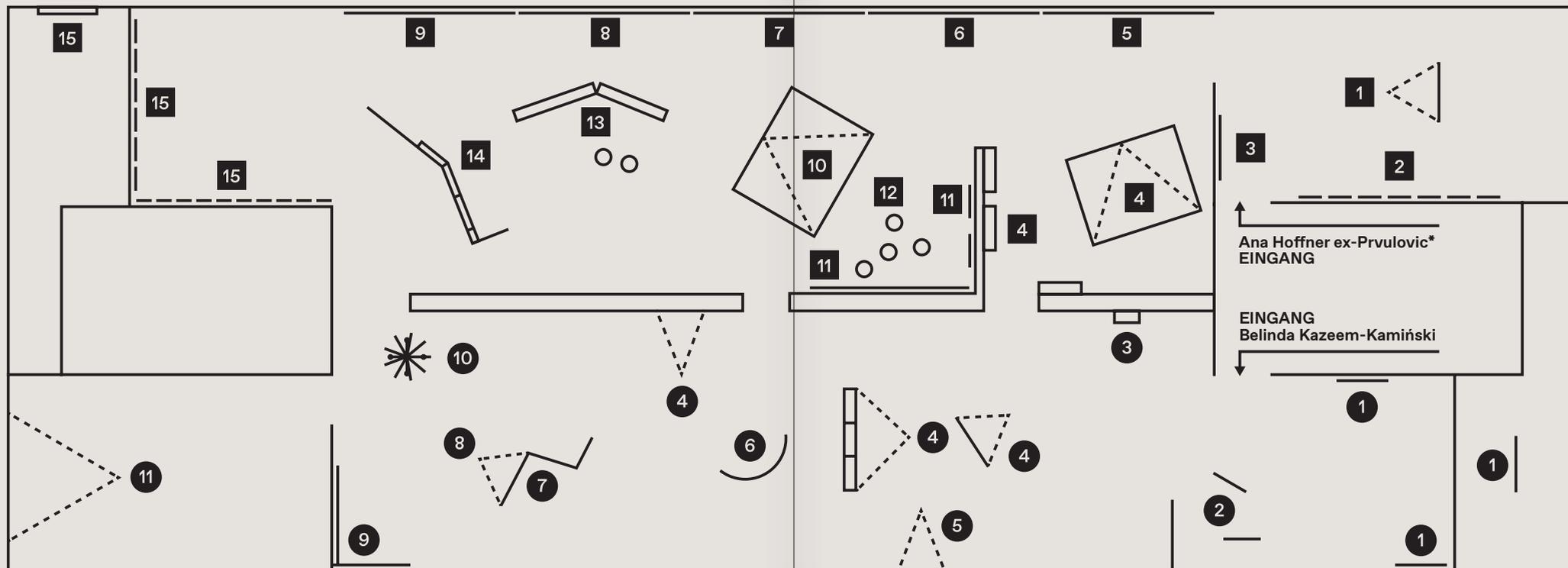
5 Rahmen mit Silbergelatinabzügen auf Barytpapier, je 60 × 40 cm

*Disavowals or Cancelled Confessions* (Originaltitel *Aveux non avenue*, 1930) ist die englische Übersetzung eines Buchs der Künstler\*in, Dichter\*in, Performer\*in, Fotograf\*in und Widerstandskämpfer\*in Claude Cahun (1894–1954, geboren Lucy Schwob). Das Buch ist eine anti-realistische Autobiografie, eine Art Antimémoire, bestehend aus einer Sammlung von Gedichten, aphoristischen philosophischen Fragmenten und erinnerten Träumen. Es ist mit surrealistischen Fotomontagen – Selbstporträts, Körperverschiebungen und -umstellungen, Objektassemblagen – illustriert, die Claude Cahun (oft zusammen mit ihrer Lebensgefährtin und Mitarbeiter\*in Marcel Moore, geboren Suzanne Malherbe) angefertigt hat. In den Bildern wie in den Texten setzt sich Claude Cahun mit gängigen Darstellungen von Identität, Geschlecht und Subjektivität auseinander und präsentiert das Selbst als eine Sammlung verschiedener Identitäten oder als immer veränderbare soziale Beziehungen, mit denen gespielt werden kann. „Mischen Sie die Karten neu. Männlich? Weiblich? Das hängt von der jeweiligen Situation ab. Neutrum ist das einzige Geschlecht, das zu mir passt.“ („Shuffle the cards. Masculine? Feminine? It depends on the situation. Neuter is the only gender that suits me.“) Die fünf Exponate der Serie von Ana

Hoffner ex-Prvulovic\*, die denselben Titel wie Claude Cahuns Buch trägt, stellen mit zwei Modellen einige der berühmtesten fotografischen Porträts der Avantgardenkünstler\*in nach. In ihnen verbinden sich Verspieltheit, Ironie und Camp, und Geschlecht wirkt beliebig und flüchtig. Claude Cahun gehört zur Wahlfamilie der Künstlerin\*, die sie durch dieses Werk würdigt. Ihr kontinuierliches linksradikales politisches Engagement, das 1944 mit ihrer Inhaftierung endete, hatte immer einen explizit feministisch-queeren Subtext, der Ana Hoffner ex-Prvulovic\* sowohl persönlich als auch politisch inspiriert. *Disavowals or Cancelled Confessions* (2016) bringt durch die allgegenwärtige Figur des *double* noch eine weitere Ebene ins Spiel: Dualität und Ambivalenz. Durch Verdoppelungen, Wiederholungen, Spiegelungen und Körperspaltungen ist Claude Cahun ihrem Unterfangen gefolgt, jeder ästhetischen, sozialen oder moralischen Bestimmung zu entkommen. Jedoch scheint sie ihr eigenes *double*, Marcel Moore, vergessen zu haben. Obwohl Claude Cahun und Marcel Moore beide wesentliche Teile von Claude Cahuns surrealistischen Selbstporträts schufen, wurden sie nie als Co-Autor\*innen genannt – so blieb Marcel Moore unerinnert, Claude Cahuns vergessene Doppelgänger\*in.



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Disavowals or Cancelled Confessions* (Details), 2016, Foto: WEST. Fotostudio



**Belinda Kazeem-Kamiński** (Weitere Informationen zu diesen Werken: s. Ausstellungsguide „Belinda Kazeem-Kamiński“)

- |  |   |   |
|--|---|---|
| <p><b>1</b> In Search of Red, Black, and Green, 2021</p> <p><b>2</b> To let them know what we think about them, 2021</p> <p><b>3</b> Schebestas Schatten, 2017/2021</p> <p><b>4</b> Fleshbacks, 2021</p> <p><b>5</b> The Letter, 2019</p> <p><b>6</b> In Remembrance to the Man Who Became Etched into History as „Der Aschanti an der Akademie“, 2021</p> | <p><b>7</b> In Remembrance to the Man Who Became Known as Angelo Soliman, (Ante Mortem) I &amp; (Post Mortem) II, 2015</p> <p><b>8</b> You are awaited, but never as equals, 2021</p> <p><b>9</b> Ashantee, edited &amp; annotated, 2021</p> <p><b>10</b> Strike a Pose, 2017–2021 &amp; In Remembrance to Ella Williams, 2021</p> <p><b>11</b> Unearthing. In Conversation, 2017</p> | <p><u>Außerhalb des Ausstellungsraums:</u></p> <p>Ashantee, edited, 2017–2021 (Kunsthalle Wien Shop)</p> <p>Yaarborley Domeis Brief, 2021 (in der Tageszeitung <i>Der Standard</i>)</p> |
|--|---|---|

**Ana Hoffner ex-Prvulovic\***

- |  |   |  |
|--|---|--|
| <p><b>1</b> After the Transformation, 2013, S. 6–7</p> <p><b>2</b> Future Anterior – Illustrations of War, 2013, S. 8–9</p> <p><b>3</b> Fifty-One Pieces – Believing in Art, 2016, S. 10</p> <p><b>4</b> Freud Film, 2017/2021, S. 12–13</p> <p><b>5</b> Private View – Blue Blood, 2021, S. 15</p> <p><b>6</b> Private View – Modern Members, 2021, S. 16</p> | <p><b>7</b> Private View – Big Safari, 2021, S. 17–21</p> <p><b>8</b> Private View – Special Gift, 2019, S. 22</p> <p><b>9</b> Private View – Silent Weapon, 2018, S. 23</p> <p><b>10</b> Non-aligned Relatives, 2021, S. 25</p> <p><b>11</b> (from left to right) Simultaneous Contrast, 2018, S. 26<br/>The Queer Family Album, 2018, S. 27–29<br/>Disavowals or Cancelled Confessions, 2016, S. 30–31<br/>Double Still Lives, 2016, S. 34–35</p> | <p><b>12</b> Speech Objects #1, #2, #3, and #4, 2018–2021, S. 34–35</p> <p><b>13</b> Духовна Деколонијација (Spiritual Decolonization) – Part I, 2021, S. 36</p> <p><b>14</b> The Bacha Posh Project, 2016/2021, S. 37–43</p> <p><b>15</b> Active Intolerance – Part II, 2021, S. 44–47</p> <p><u>Außerhalb des Ausstellungsraums:</u></p> <p>Active Intolerance – Part I, 2021, S. 44–45 (Museumsquartier, Eingang Halle E+G)</p> |
|--|---|--|

**DOUBLE STILL LIVES, 2016**

3 Rahmen mit Silbergelatineabzügen auf Barytpapier, je 50 × 40 cm

**SPEECH OBJECT #1, 2018**

Federn, Schreibfedern, Äste, Maße variabel

**SPEECH OBJECT #2, 2018**

Glockengläser, Empfangsglocken, Maße variabel

**SPEECH OBJECT #3, 2018**

Vergrößerungslinse, konvexer Spiegel, Draht, Maße variabel

**SPEECH OBJECT #4, 2021**

2 Urinale, Maße variabel

Im Werk von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* ist das *double* allgegenwärtig. Als zentrale Figur des Unbewussten in Avantgarde-Bewegungen wie dem Surrealismus oder dem Dadaismus hinterfragt das *double* (manchmal auch als Doppelgänger\*in verkörpert) nicht nur die Trennung zwischen Bewusstem und Unbewusstem, sondern auch das Verhältnis zwischen Sein und Sprache, zwischen Sein und Denken, zwischen Projektion und Erkennen – und auch zwischen Erschaffen und Nachbilden. Und so ist in den drei Bildern von *Double Still Lives* (2016) wie auch in den vier *Speech Objects* (2018/2021) das *double* auf kompositorischer wie symbolischer Ebene zentral. Die schwarz-weiße Serie *Double Still Lives* evoziert die Ästhetik der avantgardistischen Objektfotografie und spielt mit Wiederholung, Variation, Indexierung und Maßstab. Die *Speech Objects* funktionieren nach einer ähnlich binären Komposition. Sie zitieren wiederum einige Assemblagen von Claude Cahun oder von Elsa

von Freytag-Loringhoven – die das erste Readymade herstellte, das fälschlicherweise Marcel Duchamp zugeschrieben wurde. *Speech Object #2* besteht aus sechs Glockengläsern, die sechs silberne Empfangsglocken bedecken, und spielt mit Homonymien (also Wörtern, die gleich klingen, aber unterschiedliches bedeuten). Das gilt auch für *Speech Object #1*, dessen Schreibfedern an Zweigen befestigt sind, die auf kleinen Federhügeln gepflanzt sind. *Speech Object #3*, das aus zwei konvexen Objekten besteht – einem runden Spiegel und einer Vergrößerungslinse – stellt die Frage nach dem Verhältnis zwischen Reflexion und Absorption. *Speech Object #4* schließlich besteht aus zwei Pissoirs. *Speech Objects* dekliniert einige Formen des *double* (komplementäres *double*, dialektisches *double*, bipolares *double* ...) durch, um Fragen zu Alterität und Identität, Sprache und Performativität zu stellen.



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Double Still Lives* (Detail), 2016,  
Foto: WEST. Fotostudio



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Speech Object #2* (Installationsansicht), 2018,  
Foto: WEST. Fotostudio

ДУХОВНА ДЕКОЛОНИЗАЦИЈА  
(SPIRITUAL DECOLONIZATION) – PART I, 2021

5 Zeichnungen, 2 hängende Skulpturen, metallisches Gestell, Maße variabel

*Духовна Деколонизација (Spiritual Decolonization) – Part I* (2021) ist eine Hommage an die wenigen Frauen aus Jugoslawien, die an den Ausstellungen der Bewegung der Blockfreien Staaten teilgenommen haben, und gleichzeitig eine allgemeinere Reflexion über die Stellung von Künstlerinnen in utopischen künstlerischen oder politischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts. In der Bewegung der Blockfreien Staaten spielten Kultur und Kunst eine große Rolle, da die Anerkennung der kulturellen Gleichheit, der Kampf gegen den Kulturimperialismus und der Anspruch eines kulturellen Erbes, das sich von der klassischen westlichen Moderne unterscheidet, von Anfang an starke Prinzipien waren. Die Unsichtbarkeit von Künstlerinnen in den Archiven zeigt jedoch, dass die Gleichstellung der Geschlechter immer noch vernachlässigt wurde, obwohl die Frauen in den Unabhängigkeitskämpfen und in der Bewegung der Blockfreien Staaten eine wichtige Rolle spielten.

Nur sieben Frauen aus Jugoslawien nahmen an den Ausstellungen der Blockfreien Staaten teil, die während der gesamten aktiven Zeit der Bewegung organisiert wurden. Die Zeichnungen von *Духовна Деколонизација (Spiritual Decolonization) – Part I* sind nach den Werken

von drei von ihnen entstanden: Ankica Oprešnik (1919–2005), Zdenka Golob (1928–2019) und Tinca Stegovec (1927–2019). Ana Hoffner ex-Prvulovic\* fand Archivmaterial, auf dem die Werke abgebildet sind, und fertigte in ihrem\* Atelier Kopien an. Dabei versuchte sie\* nicht, die ursprüngliche Technik, den Stil oder das Format exakt nachzubilden, sondern versetzte sich vielmehr in eine andere Tradition als jene, in der sie\* ausgebildet worden war. Auf diese Weise hinterfragt sie\* das dominante westliche Kunstsystem (einschließlich des Systems der künstlerischen Ausbildung) und dessen Ignoranz gegenüber Geschichten und Praktiken, die die westlich-zentrierte Kunstgeschichte dezentrieren oder sogar umgehen. Außerdem würdigt sie\* Künstlerinnen, die in der Kunstgeschichte marginalisiert wurden oder als unwichtig für die zeitgenössische Kunstwelt gelten. Die hängenden Skulpturen aus Draht und Wollfäden, die zugleich zart und locker sind, bestehen aus wiedergewonnenem Material – industriell hergestellt, aber verknüpft mit häuslicher Arbeit, Reparaturen oder Instandhaltung, wie Draht oder Gummiringe. Indem sie modernistische Formen nachbilden und einen DIY-Trash-Aspekt kultivieren, schweben sie zwischen Zuordnungen und Genres.

THE BACHA POSH PROJECT, 2016/2021

12 Drucke auf Archivkartons, je 25,4 × 20,4 × 3 cm; 2 Leinwände, je 180 × 100 cm mit Green-Screen-Stoff; 2 durchsichtige Glasplatten mit Fotografien, je 60 × 40 cm; Glasplatten, Maße variabel

„Bacha posh“ ist die englische Übersetzung eines Begriffs aus dem Dari, der sich auf eine kulturelle Praxis in Afghanistan und Teilen Pakistans bezieht. Dabei wählen einige Familien, die keine Söhne haben, eine Tochter aus, die als Junge leben und sich entsprechend verhalten soll – was es dem Kind ermöglicht, die Schule zu besuchen, sich allein in der Öffentlichkeit zu bewegen und allgemein freier zu leben. Dieser Brauch ist seit mindestens einem Jahrhundert dokumentiert, ist aber wahrscheinlich noch viel älter und wird heute noch praktiziert. *The Bacha Posh Project* (2016/2021) erwächst aus Ana Hoffner ex-Prvulovic\*s Erkundung von verschiedenen Formen von Queerness, zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten und mit verschiedenen sozialen Funktionen. Mit dieser Arbeit – verankert in einem Raum zwischen Geschichte und Gegenwart, Erfindung und Erkundung – schlägt die Künstlerin\* vor, den gegenwärtigen Status von Queerness zu überdenken, aus der Perspektive des gesellschaftlichen Überlebens, der erweiterten Möglichkeiten und der kulturellen Nähe jenseits geopolitischer Trennungen.

Die folgenden „Bacha Texte“ sind Experimente eines solchen

Schreibens von Geschichte und Fiktion, von der Künstlerin\* selbst verfasst.

## BACHA TEXTS

Recently, the Austrian government passed a law that punishes those who wear the burka in public space. The covered, uncovered, or discovered body is used to draw a line between public acceptance and public disappearance. This is done by transforming every piece of cloth into a potential sign of queer life: the burka turns into forbidden drag, allowing the state to distinguish seamlessly between terror and liberation, attack and demonstration, public viewing and public punishment.

However, interest in drag as a form of resistance has expanded, since the global politics of war are asking for more innovative, more extraordinary tactics of resistance, too. These tactics suggest that, if drag has established itself as a way of camouflaging (indeed, a very warlike practice) and passing (indeed, a very smart way to throw someone off the scent), why could it not serve to play a trick on ISIS or the Taliban? Giving central attention to drag, as well as other forms of queerness, in the vocabularies of resistance has rendered many gender-variant practices visible, by giving recognition to what was formerly dismissed as the disguising of individuals in segregated societies. The neo-orientalism that has established itself since 9/11 relies heavily on the image of a gender warrior who can defeat authoritarian regimes through their own means—by turning their symbols against them. One of these is the figure of “bacha posh” which means “dressed like a boy” in Dari. The term is used to describe girls who grow up as boys in Afghanistan. A traditional cultural practice has made its way into the channels of mainstream information distribution—more than anything else, bacha posh has turned into a phenomenon through an increasing body of reports, documentaries, and images. But what is the actual history of bacha posh, and how does it relate to its contemporary interpretations?

---

## BAMIYAN OIL PAINTING

Two giant Buddha statues stood in the Afghan province of Bamiyan until recently. They were destroyed by the Taliban in 2001. The demolition of the statues also opened up two holes in the mountains that had sheltered them since the sixth century, reminding painfully of the statue’s absence. It

is exactly in these holes, these newly created caves that the first oil paintings of the world have been found. They prove that painting with oil was practiced in Afghanistan long before the first oil paintings emerged in Europe in the fifteenth century.

In *The Bacha Posh Project* (2016/2021), I’m trying to arrange, organize and present the photographic and performative archive of the Afghan Surrealist artist Aziza Mehran Ahmad. Ahmad has remained a little-known artist of the Afghan avant-garde in Europe until today—just like the oil paintings waiting behind the Bamiyan statues for their historical recognition for centuries. Ahmad worked about the surrealist artist Claude Cahun in the 1960s, long before she became popular in Europe in the 1990s. Ahmad also worked about Sonia Delaunay and Elsa von Freytag-Loringhoven. She restaged some of Cahun’s photographs, remade Delaunay’s baby blanket, and doubled Freytag-Loringhoven’s urinal—which was stolen by Duchamp and wrongly assigned to him as the first readymade. While for the colonial West this seems to be all about forceful reversals, from the perspective of countries of the Non-Aligned Movement, the preservation of Surrealist art practice was a vital element of cultural policy. Establishing decolonial archives meant uniting anti-fascist voices and giving them a special status within the emerging art world of the Non-Aligned. It is only by chance that Surrealist practices were developed in Afghanistan—that is, it could have happened in any other Non-Aligned country. As rich collections of artworks from the 1960s show, efforts to fight imperialism were put into artistic practice, not just into new economic relations.

---

The Bacha Posh Project is a photographic and performative archive on drag in times of war. It is evolving from the construction of the Surrealist artist Aziza Mehran Ahmad and her work. Ahmad’s long-term research on bacha posh (girls who grow up as boys) appears through portraits, still lifes, documents, comments, and shiny surfaces. The Bacha Posh archive sheds light on Ahmad’s life and work as one of the main figures of early modern drag.

In *The Bacha Posh Project* I’m trying to organize, categorize and arrange the work of Aziza Mehran Ahmad, who grew up as a bacha posh and documented a community of what today we would call genderqueer people in Afghanistan

before the Soviet invasion in 1979. Ahmad's artistic work sheds light on a main figure of early modern drag, and through this forces us to think about drag and war through a dimension that has been overlooked until today—that of the historical avant-garde.

Where does Ahmad's archive come from? It is almost impossible to travel to Afghanistan. While writing this text, I am listening to news about a bomb attack in Kabul, which caused more than 60 deaths. Activists are warning that Afghanistan is not a safe country, but still deportations of Afghan people are taking place, and many of those being deported are queer people. Instead of conducting research from the country itself, I have to rely on bits and pieces of information, some of which come through friends and colleagues who have made their way to Europe, and others that reach me through social media. It is thus difficult to say anything reliable about the work of Ahmad, as his photographs appear only as negatives, carried from one country to another for many years.

---

#### FAMILY ALBUM

When I constructed Aziza, I felt the need for disguise. This need was twofold. First, I wanted to hide that I had an interest in bacha posh, as I understood from the first moment that these girls reminded me of something deeply buried in the history of the Balkans—a region I didn't want to deal with again. I was fed up with my own Eastern European history, I wanted to hide it. For that, I had to pretend that nothing I saw in Afghanistan was familiar to me, although this has never been the case. In fact, this region of war felt so close to me that I couldn't deal with the proximity. Unveiling my Eastern background would just bring me closer to another East ... "And what if there is nothing to say about it? What if my feeling of closeness is just an empty signifier, a loose memory without origins, one that could refer to anything?" I was convinced that there can never be a relation between one East and another East, that I had to invent an Afghan boygirl to speak instead of me, while in fact it was me speaking, moving back and forth on the shifting line of legitimized speech reserved for those outside the Western canon. It was a recovery of a past that I was not allowed to have: a past of the Non-Aligned countries, their relationships and art practices. Aziza was born in Yugoslavia with me, she was born before me to take part in the first Non-Aligned exhibitions, she has always already been there. She didn't arrive with the Afghan refugees in Belgrade in 2015. She is the outcome of a history that we both were taken away from. It might be that I don't need to speak of Aziza anymore, but how could I stop mentioning her name? It seems like making her disappear would mean destroying a queer person once again, destroying a part of myself. I can't do that.

This is my grandmother, she was born in 1927, and when she died last year, she was almost 90. She lived in the first and the second Yugoslavia. She survived World War II and the wars in the 1990s, she went through three different political systems: the kingdom, socialism, and capitalism. In this picture, she is in her house in Southern Serbia, she built it in the 1960s by herself. While trying to understand what Aziza was doing, I thought of my grandmother's stories about her sister from Macedonia, who was a sworn virgin. She lived as a man and attracted a lot of attention from Westerners who couldn't believe that there is anything other than a binary gender system in a society that for them was only traditional. But what could I say about the sworn virgins to those Westerners? I have the same longing for a kinship with nonbinary gender, the sworn virgin attracts me as much as the Afghan bacha posh. I like to think of them as my Non-Aligned relatives, as a late outcome of the Non-Aligned Movement of the 1960s, in which countries like Yugoslavia and Afghanistan were close to each other. Isn't this a sweet little boygirl next to my grandmother? Isn't Annemarie Schwarzenbach really well dressed in this image, which was taken when she drove to Kabul in 1939? And Claude Cahun, who took her name from her uncle, who was a French Orientalist? Aziza loved Cahun, like everyone does, I believe.

## Double Still Lives

“Little is known about the still lives of Aziza Mehran Ahmad. They include collections of plants, puppets and textiles that might have been gathered from her travels, bought in Paris or came as gifts from his friends. They possibly were made out of memories of forgotten places, producing shadows that render the quest for their origin as obsolete as it would be to try and define the identity of their maker.”

---

## Documents, Comments

On her journey, Aziza Mehran Ahmad had her first encounter with writing on bacha posh. He produced more than 836 pages consisting of selected excerpts from books written around the time of his arrival in Kabul. His comments show his ambivalent relationship with interpretations of gender structures in Afghanistan. While some of the comments reveal frustration about rejections by Western travelers, others remain speechless. I have tried to assemble those comments with selected pages from Jenny Nordberg’s *The Underground Girls of Kabul: In Search of a Hidden Resistance in Afghanistan*, a contemporary travel guide and instruction manual on how to discover the bacha posh.

---

Aziza Mehran Ahmad once had contact with soldiers from the future in a dream. They told him that they would write down some messages about their experiences of the war from the barracks of Afghanistan. Ahmad put those messages on the back sides of shiny surfaces all over European cities. They can be found behind almost every mirror still today.

“Smile. “  
“They’ll stop missing sooner or later.”  
“I’m all by myself, but not alone!!!”  
“This is who we are, this is what we do.”  
“When you’r pushed, killing is as easy as breathing,”

“IED. Buca.”  
“We the unwilling  
Led by the unknowing  
All doing the impossible  
For the ungrateful”

“Ah-yah hah-goy toe-pock leh-ree?”  
“Do they have guns?”  
“Deh-hah-goy hah-daff tseh-dah?”  
“Where are they hiding?”

---

Aziza was born 1942 into an Afghan working-class family, as the eldest of five children. She spent her childhood being the representative son for her family, under the name Mehran, among her four sisters. This experience shaped her whole life: she refused to get married and became a student of archaeology in Kabul. Her interest in politics led her to join the official delegation for the first summit of the Non-Aligned Movement in 1961 in Belgrade. After the conference, Aziza spent several years traveling throughout Europe. She lived in London and Paris before returning to Kabul in 1979, unfortunately only a few months before the Soviet invasion made it impossible to leave the country. As a feminist, artist, and activist, Aziza fought against the Taliban and US occupation, mostly by supporting queer people in underground networks. She left Kabul in 2015 at the age of 73; she was last seen in a Belgrade squat and has since disappeared.

---

## ACTIVE INTOLERANCE, 2021

Zweiteilige Installation

## PART I

9 Messingplatten, je 60 × 90 cm, Maße variabel (außerhalb des Ausstellungsraums, im Museumsquartier am Eingang zur Halle E+G)

## PART II

5 AO-Plakate, je 118,2 × 168 cm; 10 Fine-Art-Drucke auf Hahnemühle-Papier, je 50 × 40 cm; Video, Farbe, 16:9, 11 min 50 sek

In *Active Intolerance* (2021) thematisiert Ana Hoffner ex-Prvulovic\* künstlerische Forschung verschiedene Formen der Ausbeutung von (billiger) Arbeit in geschlossenen Milieus, wie der Fabrik und dem Gefängnis, und deckt die Unsichtbarkeit auf, der Arbeiter\*innen und Gefangene unterworfen sind. Dieses Thema gehört zur Auseinandersetzung der Künstlerin\* mit dem westlichen kapitalistischen und imperialistischen politischen Projekt und dessen unerbittlichen Bestreben, auf der einen Seite arbeitende, konsumierende, gehorchende Körper zu schaffen und auf der anderen Seite „Andere“ zu kontrollieren und auszu-beuten, sowohl innerhalb als auch außerhalb der (nationalen) Gesellschaften.

Der zweite Teil der Arbeit, *Active Intolerance – Part II*, besteht aus drei Komponenten. Eine Serie von sechs Plakaten zeigt in blauer Schrift auf rotem Hintergrund ausgewählte Sätze aus dem Manifest der *Prisons Information Group*, wie zum Beispiel „Das Unerträgliche, das mit Gewalt und durch Schweigen

erzwungen wird, darf nicht länger hingenommen werden“ und „Lasst uns zu Menschen werden, die Gefängnisse, das Rechtssystem, das Krankenhaussystem, die Psychiatrie, das Militär usw. nicht tolerieren“. Die 1970 von dem Philosophen Michel Foucault, dem Schriftsteller Jean-Marie Domenach und dem Historiker Pierre Vidal-Naquet (später kamen noch die Intellektuellen Gilles Deleuze, Jean Genet und Jean-Paul Sartre dazu) gegründete *Prisons Information Group* hatte zum Ziel, Informationen über die Zustände in den französischen Gefängnissen zu verbreiten, um eine öffentliche Reaktion gegen die unerträglichen Bedingungen, unter denen die Gefangenen leben (und arbeiten) mussten, auszulösen und schließlich eine Veränderung zu fordern. Die Gruppe führte intensive Feldforschungen durch, indem sie Gefangene, deren Partner\*innen und Gefängniswärter befragte und die gesammelten Informationen in Form von Samisdat-Flugblättern verteilte.

Neben den sechs Plakaten dokumentiert eine Fotoserie von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* deren

Heimatstadt Paraćin in Serbien. Die überbelichteten Ränder auf einigen Bildern sowie das Spiel mit Überlagerungen, Transparenzen und Spiegelungen und die intensiven Farben des Druckes verhindern, dass die Serie in Nostalgie verfällt. Einst eine typische sozialistische Stadt mit ihren vier Fabriken (für Glas-, Textil-, Zucker- und Zementproduktion) und ihren sozialen und kulturellen Einrichtungen, gibt es in Paraćin jetzt nur noch eine einzige Fabrik. Um zu überleben, musste die Zementfabrik mit der Strabag zusammenarbeiten – einem österreichischen Bauunternehmen, das massiv in Südosteuropa investiert und die lokalen Arbeitskräfte durch Gefängnisarbeit ausbeutet. Dies ist die Verbindung zum letzten Teil der Arbeit, einem Video ohne Ton, das zwei Arten von Bildern miteinander verschmilzt. Eine Ebene zeigt Werbeclips der Strabag, von allgemeinen Mitteilungen bis hin zu Werbung für eines ihrer Entwicklungsprojekte (eigentlich ein Gentrifizierungsprojekt): Belgrade Waterfront. Diese Bilder werden mit tonlosen Videoclips von EKV (für Ekatarina Velika, Katharina die Große), einer berühmten alternativen Punkrockband aus Belgrad, verwoben. Durch die Verflechtung dieser Bilder zeigt die Künstlerin\* die Diskrepanz zwischen dem sozialistischen Modell der selbstorganisierten (Kunst-)Produktion und neoliberalen, imperialistischen Produktionsformen. Eine Textzeile, die

während des gesamten Videos am unteren Rand des Bildschirms läuft, enthält schließlich eine übersetzte und leicht gekürzte Version eines investigativen Artikels über den illegalen und unmenschlichen Einsatz von Gefängnisarbeiter\*innen auf Autobahnbaustellen, neben anderen illegalen Verstrickungen.

*Active Intolerance – Part I* ist außerhalb des Ausstellungsraums, am Eingang zur Halle E+G im Museumsquartier ausgestellt. Das Werk befasst sich speziell mit der lokalen Situation von Gefängnisarbeiter\*innen in Österreich. Viele Produkte des Alltags werden von Häftlingen hergestellt, die niedrige Löhne erhalten und keine Möglichkeit haben, sich gewerkschaftlich zu organisieren. So bleiben sie auf unerträgliche Weise unsichtbar. Ana Hoffner ex-Prvulovic\* setzt sich mit dieser Unsichtbarkeit auseinander, indem sie\* eine vollständige Liste der österreichischen Unternehmen, die Gefängnisarbeit nutzen, offenlegt. Die Liste wurde 2018 in einem vom Justizministerium herausgegebenen Dokument veröffentlicht und nur wenige Monate später von der Website des Ministeriums zurückgezogen. Die Außeninstallation, bestehend aus neun bedruckten Messingplatten kann als (Anti-) Mahnmal im Negativen gesehen werden, das die Betrachter\*innen an die stillschweigende und umfangreiche Nutzung von Gefängnisarbeit erinnert.

**We do not make  
our inquiry in order  
to accumulate  
knowledge, but to  
heighten our  
intolerance and  
make it an active  
intolerance.**

**Let us become  
people intolerant  
of prisons,  
the legal system,  
the hospital  
system, psychiatric  
practice, military  
service, etc.**

## INTERVIEW

# Ana Hoffner ex-Prvulovic\* im Gespräch mit Anne Faucheret

## TRANSFORMATION UND STÖRUNG

*Deine Ausstellung beginnt in einer Blackbox, in der drei Kunstwerke ausgestellt sind. Sie geben einen Einblick in die Themen, die sich durch die ganze Ausstellung ziehen. After the Transformation (2013) ist ein Video, in dem du in einem Stimmtraining die Möglichkeiten der Stimme jenseits binärer Zuweisungen untersuchst. Außerdem verschränkst du diese persönliche (wenn auch fragmentarische) Erzählung mit dem historischen Prozess des Wandels in Osteuropa in den 1990er-Jahren. In Future Anterior – Illustrations of War (2013) geht es um die Kontinuität sexualisierter Gewalt, dargestellt oder ausgeübt in Zeiten von Krieg und Frieden. Fifty-One Pieces – Believing in Art (2016) ist ein minimalistisches Denkmal zur Erinnerung an das Verschwinden von 51 Kunstwerken aus der Nationalgalerie von Bosnien und Herzegowina während der Jugoslawienkriege, also eine Stellungnahme gegen kulturelle Amnesie, aber auch ein Aufruf an Kunstinstitutionen, Verantwortung für die Geschichte zu übernehmen. Wie artikulierst du diese drei Positionen, und wie werden sie durch andere Arbeiten in der Ausstellung greifbar gemacht?*

*After the Transformation* war die erste Arbeit, die ich 2013 gemacht habe, als ich anfang, Queerness als Bedeutungsträger von Erinnerung zu untersuchen. Da ich etwa ein Jahr lang Testosteron genommen habe, habe ich eine tiefere, männlichere Stimme, die bei einigen Leuten den Eindruck erweckt, ich wäre als Junge aufgewachsen. Die Stimme verweist auf eine Vergangenheit, die ich aus der Perspektive der Normen von Geschlechterentwicklung nicht unbedingt so erlebt habe. Aber dieser Bezug ist auch nicht einfach falsch. Es geht vielmehr darum, dass ich eine Männlichkeitsgeschichte für



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *After the Transformation* (Videostill), 2013

mich in Anspruch nehmen kann, die in den Augen der Heteronormativität keine Anerkennung findet. Das ist ein typisches Problem von queeren Menschen, denen immer wieder vorgeworfen wird, sie würden Geschichte auslöschen und nicht nach der zugewiesenen Logik von Geschlecht handeln. Der Anspruch auf Geschichte ohne direkte Referenz, ja ohne eine anerkannte körperliche Erfahrung, hat mich dazu gebracht, weiter darüber nachzudenken, wie Queerness tatsächlich ein Werkzeug sein kann, um Geschichte und Erinnerung anders zu betrachten. Ich begann mich für Konzepte zu interessieren, die Erinnerung ohne direkte Erfahrung beanspruchen, Erinnerungen, die anders übertragen oder sogar anders geschaffen werden. Mit *Future Anterior – Illustrations of War* habe ich dann untersucht, wie eine spezifische Zeitlichkeit (*future anterior*, die vollendete Zukunft) dazu beitragen kann, die Vorstellungen von wahrer und falscher Geschichte zu verschieben. Und *Fifty-One Pieces* entstand, als ich anfang, die Queerness der Erinnerung auf Institutionen auszudehnen bzw. anzuwenden, die scheinbar Erinnerung bewahren, in Wirklichkeit aber steuern. In dieser Arbeit geht es viel um die Politik des Sammelns und um Sammeln als Praxis, was dann in anderen Arbeiten der Ausstellung wieder auftaucht.

## TRAUMA – ALS REARTIKULATION UNTERDRÜCKTER NARRATIVE

*In deiner Arbeit überdenkst du die Art und Weise, wie Geschichte geschrieben wird, entlang der fragmentierten Erzählungen von*

*traumatischen Erfahrungen. Was erzählt eine traumatische Erfahrung über die posttraumatische Pathologie, über die individuelle Psyche hinaus? Kannst du erläutern, wie du in deiner Arbeit die produktive Wirkung von Trauma thematisierst, indem du die normalisierten und naturalisierten Geschichten einer Gesellschaft infrage stellst?*

Trauma als populärer Diskurs ist unglaublich langweilig. Jede\*r spricht davon, jeder wird früher oder später durch irgendetwas traumatisiert und nimmt dies dann als Rechtfertigung dafür, alles Mögliche zu behaupten. Interessant ist in der Tat die historische Entwicklung des Traumas. Der Begriff „Trauma“ entstand in Sigmund Freuds und Josef Breuers Arbeit über Hysterie unter dem Einfluss von Jean-Martin Charcot und seinen neuropathologischen Forschungen in der Klinik Salpêtrière in Paris. Sigmund Freud und Josef Breuer betrachteten die Symptome der Hysterie als Folge von Traumata. Man kann sagen, dass ein großer Teil von Freuds späterer Arbeit von seinem Denken über Traumata in Bezug auf die Geschlechtertrennung beeinflusst wurde. Während die weibliche Hysterie als Folge verdrängter Fantasien verstanden wurde, ging man bei der männlichen Kriegsneurose von verdrängten Erinnerungen aus. Zwischen Fantasie und Erinnerung klafft eine wesentliche Lücke, die immer geschlechtsspezifisch war, und diese Lücke versuche ich mit dem Begriff der Queerness zu erfassen. Es geht darum, „Trauma“ wieder mit einer körperlichen Erfahrung zu verbinden (der von queeren Menschen, aber nicht ausschließlich), aber auch darum, das Verständnis von Erfahrung selbst zu verändern. Ich versuche also, Trauma durch die Entkoppelung von Ursprung und Wirkung (des Traumas) neu zu definieren, und durch die äußerst wichtige Kategorie der Nachträglichkeit.

#### GESCHICHTE UND POSTMEMORY

*Mit dem Begriff „Postmemory“ beschreibt die Literaturwissenschaftlerin Marianne Hirsch das Verhältnis der „Generationen danach“ zu den persönlichen, kollektiven und kulturellen Traumata derer, die vor ihnen kamen, zu Erfahrungen, an die sie sich nur durch die Geschichten, Bilder und Verhaltensweisen „erinnern“, mit denen sie aufgewachsen sind. Aber diese Erfahrungen werden ihnen so tief und affektiv vermittelt, dass sie als eigenständige Erinnerungen erscheinen. Die Verbindung der Postmemory zur Vergangenheit wird also nicht durch die Erinnerung, sondern durch das Imaginieren/Vorstellungen, Projektionen und*

*Kreationen vermittelt. In deiner Arbeit verschränkst du dezidiert Erinnerung und Fantasie, um einen Raum für vergessene historische Zusammenhänge, ungesehene kulturelle Verbindungen und die Entschlüsselung von Amnesie und Verdrängung zu öffnen. Kannst du uns einige Beispiele nennen und uns sagen, warum es so wichtig ist, die Fantasie und Fiktion anzuregen, um die Erinnerungskultur neu zu erfinden?*

In der Ausstellung gibt es zwei Werkserien, die eng miteinander verbunden und schwer zu zeigen sind, was das von dir beschriebene Problem verdeutlicht: *Non-aligned Relatives* (2016–2021) und *The Bacha Posh Project* (2016/2021). Für *The Bacha Posh Project* habe ich versucht, eine fiktive Persona zu erschaffen. Ich nannte sie Aziza Mehran Ahmad und beschloss, dass sie eine surrealistische Künstlerin aus Afghanistan ist, mit einer Migrationsgeschichte nach Europa und genderqueer. Nur dank Azizas Existenz war ich in der Lage, eine Sammlung von Arbeiten von Claude Cahun, Sonia Delaunay und Elsa von Freytag-Loringhoven zu erstellen, die

Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Non-aligned Relatives* (Performance-Dokumentation), 2019, Ausstellung *Queer Stories*. Foto: Judith Stehlik



ich Aziza zuordnete. Das Anliegen dieser Sammlung war ein Weg, Verwandtschaft zu schaffen, wo ich sie selbst gerne gefunden hätte. Die Sammlung spricht mehr von meiner Sehnsucht nach einer Vergangenheit mit politisch engagierten queeren Persönlichkeiten, zu denen ich gehören könnte, als von existierenden Beziehungen. Da ich eine solche Geschichte nicht habe, musste ich Wege finden, sie zu erschaffen. Das *Bacha Posh Project* ist eine Erkundung von Rahmung und Benennung, deshalb besteht es fast nur aus Display-Elementen, während *Non-aligned Relatives* sich im Raum zwischen physischer Erscheinung (Fotografien, Skulpturen usw.) und symbolischer Navigation, in Form eines Performance-Videos, bewegt. Aber eigentlich gehören diese beiden zusammen.

#### NON-ALIGNMENT UND QUEERNESS

*Blockfreiheit als geopolitische Realität (beziehungsweise Utopie) und Nicht-Anpassung als Konzept – eine politische und kulturelle Weigerung, sich bestimmten normativen Modellen und Verhaltensweisen anzupassen – tauchen in deiner Arbeit immer wieder auf. Non-aligned Relatives ist eine Werkkonstellation, in der du verschiedene Aspekte der Nicht-Anpassung auf politischer, kultureller und psychologischer Ebene untersuchst. Kannst du etwas zu der Beziehung sagen, die du zwischen Non-alignment und Queerness herstellst, und erklären, wie diese beiden Begriffe, die zugleich Realitäten und Konzepte sind, dazu dienen, unsere Beziehungen zur Vergangenheit und zur Zukunft neu zu erfinden?*

Die Galerie der Blockfreien Staaten, die 1984 in Jugoslawien gegründet wurde, arbeitete nach dem Prinzip der Schenkung. Die Kunstwerke wurden der Galerie geschenkt, ausgehend von der Idee der gleichberechtigten Beziehungen zwischen den Nationen. So sehr wir uns auch von den modernistischen Ideen, die mit der nationalen Befreiung verbunden waren, verabschiedet haben, so sehr muss man doch bedenken, was das Besondere an der Blockfreiheit auch heute noch ist: Die Objekte wurden nicht aus kolonialen oder geplünderten Sammlungen in die Museen gebracht, sie waren nicht Gegenstand von Finanzspekulationen oder wurden aufgrund privater Investitionsinteressen gekauft. Wir sind so weit davon entfernt, eine Institution zu etablieren, die wie die Galerie der Blockfreien Staaten funktioniert, dass es notwendig ist, alles, was sich aus diesem Konzept ergibt, weiter zu entwickeln. Ich versuche immer wieder, die Idee des *non-alignment* auf bestehende Sammlungen anzuwenden, und zwar nicht nur

auf die historische Avantgarde, wie ich es bei *Non-aligned Relatives* getan habe, sondern als eine Methode, um queere Verwandtschaft herzustellen. Vielleicht, weil es bei der Blockfreiheit darum ging, Bande zwischen Nationen zu knüpfen, die sich rassistierten Hierarchien, imperialer Herrschaft und kolonialer Ausbeutung verweigerten, erscheint sie mir so nahe an den heutigen Formationen queerer Verwandtschaft.

#### INTERVENTION UND SELBSTREFLEXION

*Du verankerst deine Praxis im Bereich der künstlerischen Forschung, die du als Intervention und Selbstreflexion zugleich verstehst. Deine Arbeiten basieren auf langfristigen (manchmal auch bewusst abschweifenden) Recherchen zu bestimmten Themen und erzielen eine Reartikulierung/Neuanordnung von Wissen sowie eine Intervention in die gesellschaftlich-politische Realität. Gleichzeitig lotest du in deinen Arbeiten ständig deine eigene Positionalität aus, hinterfragst deine eigene Perspektive als Künstlerin\*, Teil des Ausstellungskomplexes. Der interventionistische und der selbst reflexive Aspekt deiner Praxis sind Prozesse, die nie abgeschlossen werden können, sondern sich ständig neu definieren und konfigurieren. Könntest du The Bacha Posh Project vielleicht in diesem Rahmen kontextualisieren?*

Ich denke, wir haben nicht den Luxus, Intervention und Selbstreflexion zu trennen wie frühere Generationen, vielmehr müssen wir alles gleichzeitig tun. Im Fall von *The Bacha Posh Project* wollte ich auf jeden Fall einen Begriff des „Ostens“ mit einem anderen in Beziehung setzen. Das war die Idee, die hinter der Verbindung zwischen dem Balkan und Afghanistan stand, denn beide sind als „Osten“ ähnlichen Mechanismen der Unterdrückung unterworfen. Der Balkan hatte jahrzehntelang wenig bis gar keine Verbindung zu Afghanistan, dann stellte sich heraus, dass sie durch nichts anderes als eine „Route“ verbunden sind. Hätte das auch anders sein können? Uns wird ständig beigebracht, Weißsein und die westliche Vorherrschaft im Fokus zu behalten, uns auf die Macht zu beziehen, anstatt Beziehungen untereinander aufzubauen. Die Menschen auf dem Balkan hatten keine Chance, eine Beziehung zu Afghanistan aufzubauen (und umgekehrt), bevor sie durch globale Kriegsverhältnisse zusammengebracht wurden. Diese Trennung, ein Ergebnis des globalen Rassismus, brachte mich auf den Gedanken, dass ich zum Beispiel mit dem Fall des Sozialismus auch die Möglichkeit verloren habe, über die Bewegung der Blockfreien



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Freud Film* (Videostill), 2017/2021

Staaten Beziehungen zu entkolonialisierten Ländern aufzubauen. An diesem Punkt wurde das Projekt zu einer Reflexion darüber, dass ich gezwungen war, in Österreich aufzuwachsen, ohne jegliche Ahnung von Ländern wie Afghanistan, die ich durch eine blockfreie Verbindung hätte haben können, wenn sie überlebt hätte, wenn Jugoslawien und Afghanistan es geschafft hätten. Ich hatte das Gefühl, dass da ein Moment des Potenzials verloren gegangen war, und die Frustration darüber, das verpasst zu haben, sowohl als Einzelne\* als auch als Gesellschaft, ist etwas, das ich immer noch als sehr schmerzhaft empfinde. Es machte für mich Sinn, diese Gefühle des Verlusts und der Wut ernst zu nehmen und in die Arbeit einfließen zu lassen. Dies ist vielleicht ein gutes Beispiel dafür, wie ich mir künstlerische Forschung vorstelle.

#### SPRACHE UND PERFORMANCE

*Die Psychoanalyse und das Unbewusste – das in den Prozessen der Geschichtsschreibung, der Erinnerung und der Subjektivierung zum Tragen kommt – ist in deiner Arbeit sehr wichtig. In Freud Film (2017/2021) beschäftigst du dich mit dem*

*Unbewussten innerhalb der Entwicklung der psychoanalytischen Theorie von Freud und setzt dich mit der rassistischen und hetero-patriarchalen Dimension seines Konzepts der Alterität auseinander, das für die moderne „europäische Identität“ grundlegend ist – da diese auf dem Ausschluss Anderer beruht. Dennoch verwendest du die Psychoanalyse als selbstreflexive und kritische Methodologie, um historische, politische und persönliche Prozesse zu beobachten, die sich um die Begriffe Verleugnung, Fetischismus, Gewalt, Unterdrückung und Trauma drehen. Du betonst auch die Performativität der Sprache, also ihre Fähigkeit, Dinge nicht nur zu beschreiben, sondern auch zu erschaffen. Kannst du etwas über die Verwendung von Sprache und ihre Performativität in deinen Werken sagen?*

*Freud Film* ist ein Rundgang durch das Sigmund Freud Museum in Wien, in den ich mehrere historische Filme einfüge. Zunächst die Erschießung von Franz Ferdinand, die vom ersten bosnischen Filmemacher Antun Valić gefilmt wurde. Dieses Filmmaterial ist im Filmarchiv Austria vorhanden, allerdings ohne Antun Valićs Namen. Er verkaufte das Material an eine Filmgesellschaft und wurde aus der Filmgeschichte getilgt. Über Antun Valićs Arbeit gelegt erscheinen Zitate aus Freuds Briefen, nachdem er Slowenien und Bosnien besucht hatte. Sie offenbaren den unterschweligen Rassismus Freuds und die Grenzen der Psychoanalyse. Der zweite historische Film in diesem Werk ist *Der Kilometerfresser*, ein populärer Film aus dem Jahr 1925, der die sogenannten Kronländer der Habsburger Monarchie auf nostalgische Art und Weise und mit ethnografischen Mitteln buchstäblich neu zusammensetzt. *Freud Film* ist stumm, er gibt der inneren Stimme der Leser\*in Raum, wie in *After the Transformation*, wo große Teile des Textes dem Publikum zum Lesen gegeben werden. Einen Text zu sehen und die eigene Stimme zu hören, gibt für mich die Lücke wieder („performs the gap“) zwischen Verkörperung und Geschichte, zwischen Gegenwart und dem Verlust der Vergangenheit. Außerdem wird dadurch die Zugehörigkeit von Körper und Stimme entscheidend desynchronisiert. Die Desynchronisation ist im Allgemeinen eine wichtige Methode, die ich in meiner gesamten Arbeit zu entwickeln versuche.

#### AKTIVISMUS UND PRODUKTIVER BLICK

*Noch ein ganz anderes Thema wird in der Ausstellung beleuchtet – nämlich die Ausbeutung von (billigen) Arbeitskräften in*

(österreichischen) Gefängnissen. Viele Alltagsprodukte werden von Gefängnisinsass\*innen hergestellt, die niedrige Löhne erhalten und keine Möglichkeit haben, sich gewerkschaftlich zu organisieren. So bleiben sie auf unerträgliche Weise unsichtbar. Darum geht es in der zweiteiligen Arbeit *Active Intolerance* (2021). Der erste Teil der Installation ist eine Außeninstallation, die aus bedruckten Messingschildern besteht, auf denen die österreichischen Unternehmen aufgelistet sind, die Gefängnisarbeit nutzen oder genutzt haben. Der zweite Teil der Arbeit besteht aus einer Plakatserie, die in blauer Schrift auf rotem Hintergrund Sätze der radikal-aktivistischen Prisons Information Group des Philosophen Michel Foucault und des Historikers Pierre Vidal-Naquet zeigt, sowie einer Fotoserie, die den Zustand von Fabriken und Einrichtungen in deiner Heimatstadt Paraćin in Serbien dokumentiert. Für *Active Intolerance* hast du verschiedene Strategien der Offenlegung entwickelt, und in deiner Ausstellung geht es vor allem um Strategien, Dinge sichtbar zu machen. Kannst du diese interventionistische und aktivistische Dimension deiner Arbeit und andere Strategien, die du zu diesem Zweck einsetzt, näher erläutern?

Ich beschäftige mich ständig mit der Frage, wie man Dinge zeigen kann. Damit meine ich nicht, wie man eine Plattform für Sichtbarkeit schafft, sondern im Gegenteil, wie man neu ordnet, kombiniert und ein neues Setting schafft, über bestehende soziale, politische oder andere Trennungen hinweg. Wie wir wissen, nehmen diese Trennungen durch Ästhetik Gestalt an, so dass eine formale Neuordnung eine Veränderung der Struktur der Dinge selbst anregen kann. Ich denke, das ist die wahre aktivistische Dimension der Kunst: Wie kann man das Problem der Trennung lösen und sie wieder aufheben? In *Private View* zum Beispiel habe ich ausschließlich Material zusammengestellt, das online verfügbar ist, ich habe Informationen kopiert, die bereits im Umlauf sind. Aber ich hoffe, dass die Installation es dem Publikum ermöglicht, die verheerende Situation von Institutionen der zeitgenössischen Kunst heute in ihrer ganzen Dimension zu sehen. Natürlich geht es auch hier um die Arbeit am Material, um Rahmung und Benennung und um die Schaffung einer Lesbarkeit, die sonst vielleicht ausgeschlossen ist.

## BIOGRAFIE

Ana Hoffner ex-Prvulovic\* ist Künstlerin\*, Forscherin\* und Autorin\*. Sie\* arbeitet in und über zeitgenössische Kunst, Kunstgeschichte, Kulturwissenschaften und kritische Theorie. Sie\* interessiert sich für Queerness, Displays des globalen Kapitals, Kolonialität und den Osten, Formen der Flucht, die frühe Psychoanalyse sowie Erinnerungs- und Kriegspolitik. Ana Hoffner ex-Prvulovic\* arbeitet mit Video, Fotografie, Installation und Performance. Sie\* setzt Mittel der Aneignung, wie die Neuinszenierung von Fotografien, Interviews und Berichten, ein und sucht nach Wegen, normative Zugehörigkeiten von Körper und Stimme, Ton und Bild zu desynchronisieren. Sie\* arbeitet explizit gegen die gegenwärtige Dominanz von Konzernästhetik, von Ekel- und Schreckensbildern und gegen ein rechtes Establishment, indem sie\* auf Praktiken der Analyse, Kontextualisierung und Reflexion besteht.

\* an der Schnittstelle jener, die 1980 in Paraćin (Jugoslawien) geboren wurden, die 1989 versetzt wurden und 2002 die kapitalistische Staatsbürgerschaft (Österreich) mit neuem Namen erhielten.



Ana Hoffner ex-Prvulovic\*, *Non-aligned Relatives* (Performance-Dokumentation), 2019, Ausstellung *Queer Stories*. Foto: Judith Stehlik

## VERANSTALTUNGS- UND VERMITTLUNGSPROGRAMM

Der folgende Überblick über die Veranstaltungen zu beiden Ausstellungen – von Ana Hoffner ex-Prvulovic\* und von Belinda Kazeem-Kamiński – 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)

### SONNTAGSFÜHRUNGEN

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

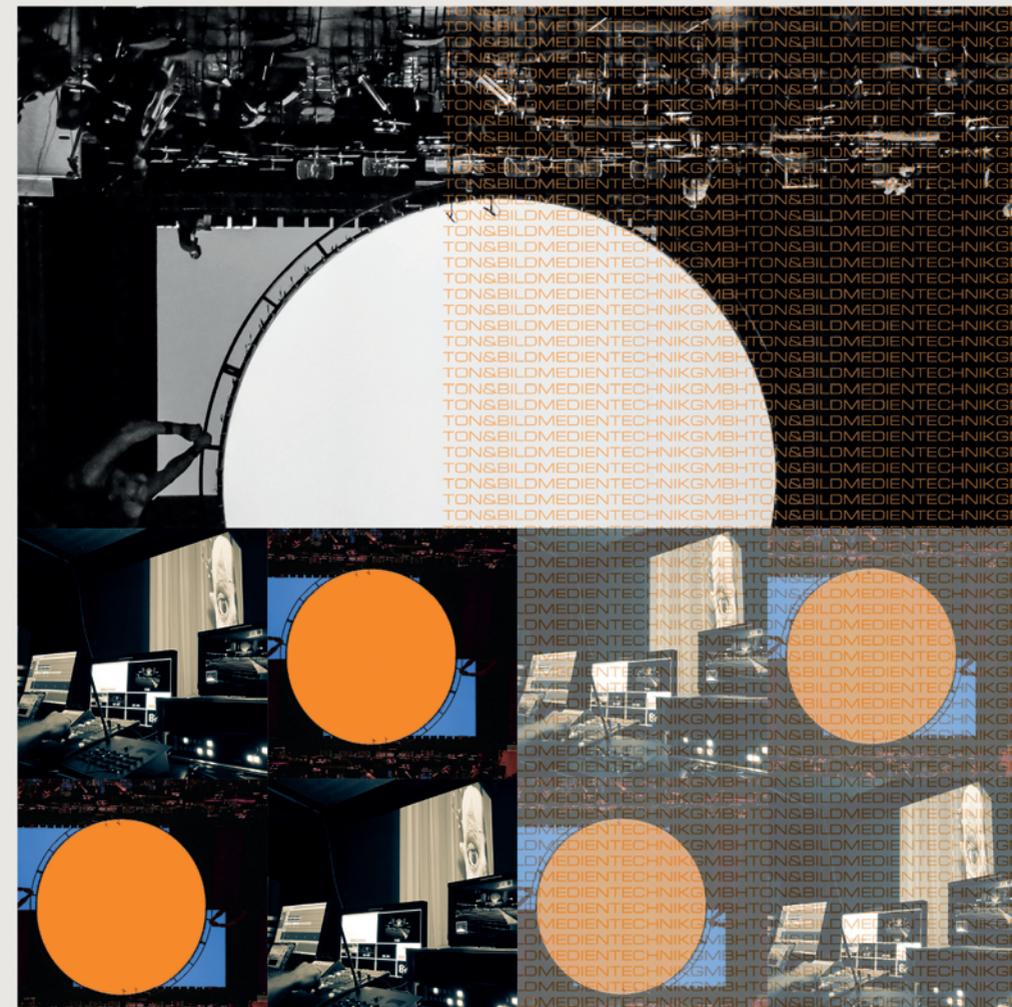
Mit Wolfgang Brunner, Carola Fuchs, Andrea Hubin, Michaela Schmidlechner, Michael Simku

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

### 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



  
**TON&BILD**  
MEDIEN TECHNIK GMBH

Konzeption, Planung und Umsetzung von Bild, Ton und Licht.

für  
Kunst & Kultur  
zum Niederknien.

V°T

WIEN  
MODERN  
34

30 OKT  
BIS  
30 NOV  
2021

zu  
laut

MACH  
DOCH  
EINFACH  
WAS  
DU  
WILLST!

JETZT!

CHAOS, WAHNSINN,  
LEIDENSCHAFT!

AB 7 €

www.volkstheater.at



www.wienmodern.at

SUBVENTIONSGEBER



Bundesministerium  
Kunst, Kultur,  
öffentlicher Dienst und Sport

FESTIVALSPPONSOR



SPONSOR



MIT FREUNDLICHER UNTERSTÜTZUNG VON



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

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

ANA HOFFNER EX-PRVULOVIC\* DANKT:

Angela Anderson  
Anette Baldauf  
Cana Bilir-Meier  
Hannes Böck  
Dorian Bonelli  
Sabeth Buchmann  
Gabrielle Cram  
Christian Egger  
Ingeborg Erhart  
Christiane Erharter  
Ezgi Erol  
Lenja Gathmann  
Iris Gattol  
Andrea Geyer  
Yasmina Haddad  
Suza Husse  
Anna Jehle  
Iva Kovač  
Julia Kurz  
Renate Lorenz  
Anja Manfredi  
Olivia Nitis  
Peter Nömaier  
Karolina Radenković  
Theda Schifferdecker  
Constanze Schweiger  
Gabriela Seith  
Alexandra Wanderer

Akademie der bildenden Künste Wien  
Bundeskanzleramt der Republik  
Österreich  
Filmarchiv Austria  
Sigmund Freud Museum  
Stadt Wien  
Tanzquartier Wien  
Theodor Körner Fonds

MEDIENINHABER

**kunsthalle wien** GmbH

TEXTE

Anne Faucheret

GESAMTREDAKTION

Nicole Suzuki

EXTERNE REDAKTIONSSASSISTENZ

Eva Schneidhofer

ÜBERSETZUNG

Anne Faucheret  
(Werkbeschreibungen, Interview)  
Barbara Hess (Einleitung)  
Eva Schneidhofer  
(Werkbeschreibungen, Interview)  
Nicole Suzuki  
(Werkbeschreibungen, 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\*.

Ana Hoffner ex-Prvulovic\*

*Disavowals or Cancelled Confessions (Detail)*, 2016,  
Foto: WEST. Fotostudio



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