

● kunst
pavillon

Landschaften der Unruhe:
Körper, Erinnerungen, Aufstand

Bita Bell

Kandis Friesen

Jeanna Kolesova

Olia Sosnovskaya

22.05.–01.08.2026



Inhalt

- 3 Ausstellungstext
- 27 Raumplan
- 28 Werkliste & Credits
- 31 Begleitprogramm
- 39 Künstler*innenbiografien
- 43 Impressum

•• kunst pavillon

Rennweg 8a, Innsbruck,
Tel. +43 512 58 11 33, office@kuveti.at, kuveti.at
Mi–Fr 12.00–18.00 | Sa 11.00–15.00

Landschaften der Unruhe: Körper, Erinnerungen, Aufstand

Bitá Bell, Kandis Friesen, Jeanna
Kolesova, Olia Sosnovskaya

kuratiert von Barbara Mahlkecht

Die Ausstellung versammelt Arbeiten der Fellows **2025–26 Bitá Bell, Kandis Friesen, Jeanna Kolesova und Olia Sosnovskaya**, deren künstlerische Praktiken Performance, Bewegtbild, Textilarbeit, Skulptur, Installation und Publikation umfassen. Ausgehend von unterschiedlichen geografischen Kontexten und politischen Dringlichkeiten nähern sich die Künstler*innen Landschaft sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne: als eines der letzten verbliebenen Urwaldgebiete; als Feuchtgebiete und Moorlandschaften in den europäischen Territorien der ehemaligen Sowjetunion; als architektonische Überreste eines ehemaligen Gulag-Systems. Landschaft erscheint hier als ein vielschichtiges Terrain, geprägt von Vergangenheiten und Gegenwart gewaltsamer militarisierter Grenzonen, ökologischer Ausbeutung und imperialer Expansion, zugleich aber ebenso als ein körperliches und affektives Feld – in Form von Körpern und Gesten. Sie erstreckt sich auf öffentliche Plätze und Strassen, aufgeladen mit politischer Unruhe – von der Enghelab Street, wörtlich „Revolutionsstrasse“, in Teheran bis zu den Protesten im Gezi-Park in Istanbul, wo der situierte Körper selbst zu einem Ort des Widerstands und kollektiver Erinnerung wird. Im Verlauf der Ausstellung erscheint Landschaft somit nicht als passive Szenerie von Kontemplation, unberührte Natur oder ferner historischer Hintergrund, sondern als etwas Bewohntes, Eingeschriebenes und Umkämpftes: ein Terrain, das durch Ausbeutung und Enteignung ebenso wie durch Überleben und Aufbegehren geprägt wurde und weiterhin geprägt wird.

Wenn Landschaften in der Ausstellung als von politischen und historischen Kräften gezeichnet erscheinen, treten sie zugleich auch als Choreografien hervor: als Körper, die Raum einnehmen, Bewegung verweigern, Gesten wiederholen

Ausstellungstext

Ausstellungstext

und etablierte Ordnungen stören. Die Ausstellung setzt beim Massstab des menschlichen Körpers an: Bita Bells poetischer Satz „she stood here holding a gesture“ (sie stand hier und vollzog eine Geste), der auf einem Sockel vor dem Kunstpavillon installiert ist fragt danach, wie sich Akte des Widerstands in kollektive Erinnerung einschreiben können und wie eine einzelne Geste über den unmittelbaren Moment ihres Erscheinens hinaus fortwirken kann.

Bita Bells Beitrag zur Ausstellung entfaltet sich über drei miteinander verbundene Arbeiten – Performance, Publikation und räumliche Textinstallation –, die aus ihrem fortlaufenden künstlerischen Forschungsprojekt *Echoes of Solo Resistance and Autonomous Protest* hervorgehen. Zwischen erweiterter Choreografie und queer-feministischer Theorie angesiedelt, untersucht das Projekt individuelle Protestakte im öffentlichen Raum: Gesten, die von einzelnen Körpern unter Bedingungen von Dringlichkeit und Prekarität ausgeführt werden. Anders als Massenproteste oder organisierte Bewegungen erscheinen diese autonomen Handlungen oft ohne institutionelle Unterstützung, kollektiven Schutz oder garantierte Sichtbarkeit. Sie entstehen in Momenten des Bruchs – manchmal nur für wenige Sekunden –, wiederholen sich jedoch weiter in Bildern, Aufzeichnungen und Reinszenierungen. Bita Bells Forschung fragt danach, wie Körper öffentlichen Raum beanspruchen, wie Gesten Autorität herausfordern und unter welchen historischen, rassifizierten, geschlechtsspezifischen oder geopolitischen Bedingungen ein einzelner Körper greifbar und lesbar werden kann.

Die im gesamten Ausstellungsraum installierte und gemeinsam mit Peter Oroszlany räumlich gestaltete Arbeit *becoming a living monument* (#1) übersetzt sechs

ausgewählte Protestakte in kurze poetische Sätze – teils Anweisung, teils Anrufung, teils choreografische Partitur. Verteilt über Wände, Ecken, Eingänge und Übergänge rufen diese Fragmente Körper in Beziehung: zu stehen, zu warten, sich zu erheben, sich zu verweigern, zu bleiben. Sie beziehen sich auf historische Akte des Widerstands und schlagen zugleich gegenwärtige und zukünftige Formen des Handelns vor.

Diese choreografische Partituren greifen auf aufgeladene historische Bilder zurück: den anonymen „Tank Man“, der sich während der Proteste auf dem Tian’anmen-Platz Militärkolonnen entgegenstellte; Erdem Gündüz’ *Standing Man* während der Gezi-Park-Proteste; Julia Butterfly Hill im Redwood Forest in Kalifornien, wo sie in bedrohten Landschaften ausharrte; sowie *Naked Athena*, eine Protestaktion in Portland, bei der ein nackter weiblicher Körper während der Black-Lives-Matter-Proteste im Jahr 2020 militarisierten Polizeiketten gegenübertrat. Bita Bells Forschung richtet sich jedoch ebenso auf die ungleichen Nachleben solcher visuellen Dokumentationen. Warum wird eine Geste Teil kollektiver Erinnerung, während eine andere ein isoliertes Bild bleibt? Welchen Körpern wird Handlungsmacht zugesprochen und welche bleiben bloß symbolisch aufgeladen?

Im öffentlichen Raum auf dem Platz zwischen Tiroler Landestheater und Kunstpavillon präsentiert, verkörpert Bita Bells Performance *If not me, then you?* diese Forschung in einer performativen Live-Begegnung. Anstatt Protest als Spektakel nachzustellen, zeichnet die Arbeit eine Konstellation flüchtiger Handlungen nach, die in den vergangenen zehn Jahren weltweit entstanden sind, und lässt archivierte Gesten durch den Körper erneut

Ausstellungstext

Ausstellungstext

erscheinen. Zugleich monumental und flüchtig oszillieren die Bewegungen der Künstler*in zwischen Stillstand, Schwebezustand, Konfrontation und Verschwinden – zwischen dem Körper im Zentrum und dem gefährdeten Körper. Der Titel selbst trägt zugleich Einladung und Herausforderung in sich: Wenn ein Körper sich weigert, sich zu bewegen – wer folgt? Wenn ein Körper das Risiko eingeht, sichtbar zu werden – wer wird Zeug*in und schliesst sich an?

Die Performance greift spezifische Akte des Widerstands auf, deren Zirkulation gegenwärtige politische Vorstellungswelten geprägt hat. Zu ihren zentralen Referenzen zählt der Protest von Vida Movahed in Teheran, die sich 2017 auf einen Stromkasten stellte und schweigend ein weisses Kopftuch über ihren Kopf hielt, um gegen den Verschleierungszwang zu protestieren. Ihre Geste – einfach, vertikal, unübersehbar sichtbar – löste eine Kette von Wiederholungen aus, aus der die Bewegung *The Girls of Revolution Street* hervorging und die eine individuelle Handlung in ein internationales feministisches Symbol verwandelte. Vor dem Kunstpavillon aktiviert Bita Bell diese Geste erneut und lässt sie zu dem werden, was sie als ein „lebendiges Monument“ bezeichnet: nicht in Bronze oder Stein fixiert, sondern von Körpern getragen, die bereit sind, sie zu wiederholen.

Diese Fragestellungen setzen sich in der Publikation ***Against Default Temporality*** (#5) fort, die die Künstler*in während ihres Fellowships im Büchsenhausen-Programm verfasst und herausgegeben hat. Die Publikation verbindet theoretische Überlegungen, fiktionale und spekulative Texte, Archivmaterialien sowie praxisbasierte Dialoge

und Gespräche mit Künstler*innen wie Biba Bell, Alireza Khosroabadi, Giulia Damiani und Sebastian Blasius. Gestaltet von Peter Oroszlany fungiert das Buch nicht nur als Dokumentation, sondern als Erweiterung der choreografischen Forschung selbst – als ein sich ausdehnendes Archiv von Gesten, das sich der linearen Zeitlichkeit von Nachrichtenzyklen, Social-Media-Feeds und institutionellen Erinnerungsformen verweigert.

Anstatt Protest als abgeschlossenes Ereignis zu erinnern, besteht Bita Bells Arbeit darauf, Widerstand als etwas Choreografisches zu verstehen – etwas, das verkörpert, wiederholt und in Beziehung zu Körpern und öffentlichem Raum fortlaufend reaktiviert werden muss. Über Performance, Publikation und Installation hinweg fragt *Echoes of Solo Resistance and Autonomous Protest* nicht nur danach, wozu ein einzelner Körper fähig ist, sondern auch, wie das Nachbild einer einzelnen Geste weitere in Bewegung versetzen kann.

Die Ausstellung fragt jedoch auch danach, was geschieht, wenn Widerstand nicht nur durch den sichtbaren Körper im öffentlichen Raum fortbesteht, sondern sich durch leisere Formen der Weitergabe fortsetzt: durch Ruinen, Fragmente, Lieder, architektonische Überreste und verstreute materielle Spuren. Während Bells Arbeit dem Nachleben von Gesten durch Wiederholung und Verkörperung folgt, wenden sich die weiteren Kunstwerke anderen Artikulationen des Erinnerns zu – Landschaften, in denen Gedächtnis in Objekte, Infrastrukturen sowie architektonische und ökologische Orte eingeschrieben wird, deren Geschichten bis in die Gegenwart fortwirken. Erinnerungshandlungen werden hier zu Formen des

Ausstellungstext

Ausstellungstext

Widerstands gegen jene gewaltsamen Auslassungen und Verleugnungen, die hegemoniale Narrative prägen und durch mündliche Überlieferungen, Lieder, unscheinbare Objekte, fragmentierte Architekturen und verkörperte Wissensformen herausgefordert werden.



© Bitu Bell, *If not me, then you?*, 2026. Foto: Daniel Jarosch

Kandis Friesens Forschung entfaltet sich über das, was die Künstler*in als das „dispersed monumental“ (das verstreute Monumentale) bezeichnet: eine Form des Erinnerns, die sich der Dauerhaftigkeit, Fixierung, Massstäblichkeit und singulären Autorität konventioneller Monumente entzieht. Das „dispersed monumental“ bewegt sich durch Körper, Lieder, Gebäude, Objekte, Geschichten, Banner, Ruinen und alltägliche Praktiken der Weitergabe. Es existiert als etwas Tragbares, Verzweigtes und Relationales – etwas, das über Generationen und geografische Räume hinweg weitergetragen werden kann und zugleich in konkreten Geschichten von Gewalt und Überleben verankert bleibt. Für Friesen eröffnet dieses Konzept eine Möglichkeit, über das Spannungsverhältnis zwischen offizieller staatlicher Erinnerung und informellen, intimen, fragilen und inneren Formen des Erinnerns nachzudenken. Es ist eine ephemere, monumentale Form – zerstreut und dennoch fähig, über Abwesenheit ebenso wie über Anwesenheit zu zirkulieren, durch Fragmente ebenso wie durch Ganzheiten, im Rhythmus dessen, was halb ausgesprochen, vererbt oder zurückgehalten wird. Aus diesen instabilen Elementen entwickelt ihre Arbeit eine Grammatik von Erinnerung: diasporisch, vielschichtig und gegenüber einem Abschluss widerständig.

Die während ihres Fellowships im Büchsenhausen-Programm entwickelte Arbeit **Karaganda, Karaganda** führt diese Forschung über eine Auseinandersetzung mit den Nachwirkungen von Karlag fort – einem der grössten Lagerkomplexe des sowjetischen Gulag-Systems in der Region Karaganda in Kasachstan. Zwischen 1930 und 1959 waren dort schätzungsweise eine Million Menschen inhaftiert, viele von ihnen als sogenannte „Volksfeinde“ verurteilt. Zu den ersten Inhaftierten

Ausstellungstext

Ausstellungstext

gehörten Künstler*innen, Dichter*innen, Musiker*innen, Intellektuelle sowie dissidente Parteimitglieder*innen, die aus unterschiedlichen Teilen der Sowjetunion und Sowjetkasachstans dorthin verbannt wurden.

Der Aufbau von Karlag fiel zeitlich mit der Asharshylyk – der kasachischen Hungerkatastrophe von 1931–1933 – zusammen, während der beinahe die Hälfte der nomadischen kasachischen Bevölkerung infolge gewaltsamer Sesshaftmachung ums Leben kam – begleitet von umfassenden Vertreibungen, Hungersnöten und Repressionen.

Karaganda, Karaganda nimmt innerhalb der Ausstellung im Kunstpavillon in zwei Arbeiten materielle Form an: in einer skulpturalen Serie aus etwa einundzwanzig geschnitzten Holztafeln, die über die Ausstellungswände verteilt sind, sowie in einer Einkanal-Videoarbeit. Beinahe wie eine Archäolog*in der Gegenwart – zugleich jedoch als aufmerksame Zuhörer*in dessen, was aus der Vergangenheit weiterhin nachklingt – nähert sich Friesen Karlag als einer unabgeschlossenen sozialen, politischen, kulturellen und architektonischen Landschaft. Während die Geschichten dieses Ortes fragmentiert und verschleiert bleiben und durch politisch vermittelte Formen der Übermittlung geprägt sind, richtet die Künstler*in ihre Aufmerksamkeit auf fragilere und informellere Erinnerungsspuren: mündliche Überlieferungen, Lieder und Klänge, umgenutzte Infrastrukturen, gefundene Fragmente sowjetischer Mosaik sowie unscheinbare materielle Spuren, durch die Leben, Verluste und Akte des Überlebens weiterhin zirkulieren.

Ausstellungstext

Über den gesamten Ausstellungsraum verteilt entfaltet sich **ABTTP (2026) (#3)** als variable skulpturale Komposition aus sechzig geschnitzten Tafeln aus eurasischem Kirschholz. Jede Tafel entspricht einer einzelnen abgefallenen Mosaikfliese, die die Künstler*in von einem Dach direkt unterhalb von *Art Belongs to the People* gesammelt hat – einem scheinbar anonymen Mosaik aus der Sowjetzeit an der Nurken-Abdirov-Allee im Zentrum von Karaganda. Das in den 1970er-Jahren entstandene Mosaik hebt sich von den grossen sozialistisch-realistischen Monumenten ab, die weite Teile des Stadtbildes prägen. Bescheiden in seinem Massstab und materiell fragil zeigt es Weber*innen, Tänzer*innen und Musiker*innen sowie ein Sonnenvogel-Motiv, begleitet lediglich von einem kleinen Zitat Wladimir Lenins: „Die Kunst gehört dem Volk.“ Im Unterschied zu vielen monumentalen sowjetischen Arbeiten prominenter Künstler*innen scheint dieses Werk kollektiv oder anonym entstanden zu sein und wurde stillschweigend dem Verfall überlassen.

Für jede verschobene Mosaikfliese hat Friesen eine entsprechende Reliefschnitzerei geschaffen: subtile Erhebungen im Holz, die die Konturen dessen nachzeichnen, was verschwunden ist. Die daraus entstehenden Tafeln fungieren zugleich als Transkription und Verschiebung – als neue Konstellation aus den versetzten Fragmenten eines Monuments, dessen Urheberschaft, Geschichte und Erhaltungszustand ungewiss bleiben. In Anordnungen installiert, die sich jeweils auf den jeweiligen Ausstellungskontext beziehen und mit ihm verändern, erscheinen die Tafeln wie eine fragmentierte visuelle Partitur – ein abstraktes Notationssystem, das eine räumliche und poetische Lesart durch Erscheinen und Verschwinden, Zerstreung und Rekonstruktion ermöglicht.

Ausstellungstext

In Kirschholz geschnitzt, verweist die Arbeit zugleich auf eine weitere materielle Schicht der Geschichte Karlags – auf die Zehntausenden Bäume, die von Zwangsarbeiter*innen in der Steppe Karagandas gepflanzt wurden.

Die begleitende Videoarbeit *Dolinka Shyoti, Score for Abacus (2026)* (#4) eröffnet eine weitere Form des Erfassens und Zählens. Gedreht im Dorf Dolinka – einst Verwaltungszentrum von Karlag – richtet das siebenminütige Video den Blick auf die rechte Hand von Irena, einer lokalen Kassierer*in und Nachfahr*in von Gulag-Verbannten, während sie auf ihrem geerbten hölzernen Abakus eine mathematische Partitur ausführt. Die Zahlen, die sie zählt, stammen aus statistischen Tafeln des nahegelegenen Karlag-Museums: deportierte ethnische Gruppen, Hektar landwirtschaftlicher Zwangsarbeit, beschlagnahmtes Vieh, Ernteerträge, Chöre, Orchester und Produktionsquoten – Bestandteile einer bürokratischen Sprache staatlicher Gewalt, Kontrolle und Zwangsausübung.

Im intimen Raum des Wohnzimmers einer Nachbar*in werden diese Zahlen in einen anderen Rhythmus übersetzt: das leise Klicken hölzerner Perlen, geflüstertes Zählen, Pausen, Korrekturen, Atem. Daraus entsteht eine zeitliche Partitur – ein klanglicher Kalender, der Ausbeutung, Vertreibung und Überleben nachzeichnet und auf die Dimension der menschlichen Hand zurückführt.

Anstatt Karlags Vermächtnis durch analytische Schliessung oder historische Eingrenzung zu monumentalisieren, zerlegt und rekombiniert Friesen durch das *dispersed monumental* (das verstreute Monumentale) eine nicht-monumentale, archivische, ephemere und poetische Textur – Fragmente, Gesten, Materialien, Klänge und Rhythmen, durch die sich



© Kandis Friesen, Mosaik, *Art Belongs to the People* (Künstler*in unbekannt) an der Nurken-Abdirow-Allee in Karaganda, 2026. Foto: Kandis Friesen

Ausstellungstext



© Kandis Friesen, *Dolinka Shyoti, Score for Abacus*, 2026. Ein-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, Farbe, Stereosound, 7 Min.

Ausstellungstext

Erinnerung als kontingente, relationale, vorläufige und tastende Formen künstlerischer Erinnerungsarbeit entfaltet.

Eine weitere Ebene von Erinnerung und Unruhe tritt in Landschaften hervor, die durch Böden geprägt sind – durch Sand, Schluff, Lehm und abgelagerte Sedimente; durch Wasser – Oberflächenwasser, Grundwasser und saisonale Überschwemmungszyklen; durch Vegetation – Moose, Gräser, Seggen und Schilf; ebenso wie durch organische Stoffe und Mikroorganismen. Geschichten von Extraktion und Gewalt schreiben sich in Lebensräume ein, deren Oberflächen instabil und porös sind, verdichtet zu geologischen und materiellen Schichten, die weiterhin Spuren von Zwangsarbeit, extraktiven Praktiken sowie politischen und ökologischen Transformationen in sich tragen.

Jeanna Kolesovas experimenteller Dokumentarfilm ***In Zombie Fire (2026)*** (#7) bildet das erste Kapitel einer fortlaufenden Trilogie, die europäische Moorlandschaften als ökologische, politische und kulturelle Zeug*innen von Geschichten der Extraktion, ökologischer Gewalt und imperialen Transformation untersucht. In Schwarz-Weiss gedreht und zwischen spekulativer Fiktion, Archivforschung und experimentellem Dokumentarfilm angesiedelt, nähert sich der Film Feuchtgebieten als lebendigen Archiven – Terrains, in denen politische Ideologien, ökonomische Infrastrukturen und verkörperte Arbeit dauerhafte Spuren hinterlassen haben. Über verschiedene Orte im europäischen Teil der ehemaligen Sowjetunion hinweg verfolgt *In Zombie Fire*, wie Moorlandschaften wiederholt für Energiegewinnung, landwirtschaftlicher Expansion und staatlichen Modernisierungsprojekten angeeignet wurden, und fragt zugleich danach, wie diese Landschaften die Gegenwart bis heute prägen.

Moore nehmen in europäischen Umweltvorstellungen eine widersprüchliche Stellung ein. Über Jahrhunderte hinweg wurden Sümpfe und Feuchtgebiete als unproduktive Ödnisse betrachtet – Territorien, die entwässert, kultiviert, industrialisiert oder militärisch gesichert werden sollten. Torf ist eine dichte, kohlenstoffreiche Schicht aus teilweise zersetztem Pflanzenmaterial, die sich über Jahrtausende in wassergesättigten Böden bildet und Moore zu den grössten natürlichen Kohlenstoffspeichern der Erde macht. Im Zuge sowjetischer Modernisierung wurde Torf zu einer zentralen Energiequelle, während seine Gewinnung eng mit umfassenderen Projekten der Elektrifizierung, industriellen Arbeit und territorialen Kontrolle verknüpft war. Die Trockenlegung von Mooren versprach Fortschritt, Produktivität und die Beherrschung einer vermeintlich

Ausstellungstext

Ausstellungstext

„wilden“ Natur. Doch diese Infrastrukturen der Extraktion waren nie ausschliesslich technologischer Natur; sie waren zugleich tief in geschlechtsspezifische Strukturen eingebunden. Frauen* aus ländlichen Regionen – oftmals unter den wirtschaftlich und sozial am stärksten benachteiligten Bevölkerungsgruppen – wurden für körperlich extrem belastende Torfarbeit rekrutiert. Ihre Körper wurden in Produktionssysteme integriert, die umfassendere ideologische Vorstellungen von sozialistischer Arbeit, Reproduktion und kollektivem Opfer widerspiegeln. In Kolesovas Film wird der geschlechtlich markierte Körper zu einem zentralen Ort, an dem diese Spuren ökologischer Transformation und politischer Gewalt lesbar werden.

Im Zentrum des Films stehen drei Torfarbeiter*innen, erschöpft von repetitiver Arbeit und den entmenschlichenden Rhythmen extraktiver Prozesse. Auf ihrem Weg durch trockengelegte Feuchtgebiete, industrielle Ruinen und instabiles Gelände begegnen sie einer unheimlichen Präsenz im Moor: dem Sumpfgeist, einer spekulativen Figur, die von der Künstler*in entwickelt wurde, um Erinnerung, Verlust und ökologische Resilienz zu verkörpern. Weder Geist noch mythologische Figur im herkömmlichen Sinn, erscheint diese Gestalt als eine mehr-als-menschliche Zeug*in – als eine Form landschaftlicher Erinnerung gegenüber der Gewalt nationalistischer hegemonialer Geschichtsschreibung. In dieser Begegnung werden die Arbeiter*innen mit einer Erkenntnis konfrontiert: Ihre Arbeit hat nicht nur die Landschaft verändert, sondern auch ihre eigenen Körper in diese Infrastrukturen extraktiver Eroberung eingeschrieben. Hier entfaltet sich die zentrale Spannung des Films – zwischen Kompliz*innenschaft und Verweigerung, zwischen vererbten Systemen der Gewalt und der Möglichkeit, sich mit anderen Formen des Lebens zu verbinden.

Ausstellungstext

Der Titel verweist auf das Phänomen sogenannter „Zombie Fires“ – Torfbrände, die über Monate hinweg unterirdisch weiterschwelten und mitunter ganze Winter überdauern, bevor sie an der Oberfläche erneut aufflammen. Kolesova greift dieses ökologische Phänomen als politische Metapher auf. So wie Torf Hitze und Glut unter Schichten von Erde speichern kann, bestehen auch Geschichten von Extraktion, imperialen Ideologien und ökologische Gewalt unter gegenwärtigen Erzählungen von Nachhaltigkeit, Energiewende und Renaturierung fort. Moore werden heute zunehmend als „Kohlenstoffsinken“, „Klima-Superhelden“ oder sogar als strategische natürliche Barrieren in militärischen Konflikten beschrieben. Der Film legt jedoch nahe, dass solche Narrative oft die tiefer eingeschriebenen Geschichten dieser Landschaften unberücksichtigt lassen: koloniale Bewirtschaftung, industrielle Ausbeutung, geschlechtsspezifische Arbeit und die Nachwirkungen staatlicher Gewalt.

Anstatt eine dokumentarische Erzählung ökologischer Wiederherstellung zu liefern, bewegt sich *In Zombie Fire* in einem instabilen Zwischenraum aus Mythos, politischer Erinnerung und ökologischer Zeug*innenschaft. Durch die Figur des Sumpfgeistes stellt der Film Fragen danach, woran Landschaften sich erinnern, welche Geschichten unter offiziellen Narrativen weiter schwelen und welche Formen von Solidarität entstehen könnten, wenn der Mensch nicht länger im Zentrum steht.

Parallel zum Film erweitert Kolesovas Textilarbeit **Wetness (2026)** (#6) diese Fragen um eine weitere materielle Ebene. Die grossformatige Arbeit aus Stickerei auf reflektierendem Polyester, Musselin und Baumwolle entwirft eine Vorstellung von Moorlandschaften aus der Vogelperspektive – eine

Ausstellungstext

Ansicht gesättigter Feuchtgebiete, geprägt von Erinnerung, Distanz und verkörperter Erinnerungserfahrung. Ausgehend von Landschaften, mit denen die Künstler*in aufgewachsen ist oder auf die sie heute keinen direkten Zugang mehr hat, übersetzt die Arbeit Sümpfe, Wasserflächen und fragmentierte Vegetation in ein Geflecht reflektierender Oberflächen und gestickter grüner Formen. Das spiegelnde Material erinnert an die reflektierende Qualität von Wasser in überfluteten Moorlandschaften, während die gestickten „Inseln“ Ökosysteme andeuten, die zwischen Versinken und Auftauchen schweben. Parallel zum Film entstanden, verweist *Wetness* zugleich auf Kolesovas eigenen Arbeitsprozess: Die Stickerei wird zu einer meditativen und körperlichen Gegenpraxis zur digital geprägten Arbeit von Recherche, Schnitt und Postproduktion. Während der Film Feuchtgebiete als Archive freilegt, die von Extraktion und Gewalt geprägt sind, eröffnet die Textilarbeit eine andere Form der Beziehung – langsamer, taktiler und intimer –, in der Landschaft nicht nur zum Ort der Analyse wird, sondern auch zu einem Ort verkörperter Erinnerung, Orientierung und imaginativer Erneuerung.

Andernorts verschränken sich politische und ökologische Geschichten in Landschaften, die von vielschichtigen Erfahrungen von Gewalt und Überleben geprägt sind. Spuren von Krieg, Vertreibung, erzwungene Migration und gegenwärtigen gewaltsamen Grenzregimen überlagern sich in Terrains, die durch prekäre Formen des Durchgangs, der Zuflucht und widerständiger Formen des Bewohnens geprägt sind.



Ausstellungstext



© Jeanna Kolesova, *In Zombie Fire*, 2026. Spekulativer Dokumentarfilm, 35 Min 47 Sek, Schwarz-Weiß.

Olia Sosnovskayas Film *Fog is the Bison of History* (#1) entfaltet sich im Białowieża-Wald, einem der letzten verbliebenen europäischen Tiefland-Urwälder. Der Film macht jedoch rasch deutlich, dass diese Landschaft nicht als unberührte Wildnis verstanden wird. Vielmehr erscheint der Wald als Archiv – dicht durchzogen von politischen Konflikten, ökologischer Extraktion und verkörperten Geschichten, die sich einer linearen Erzählung entziehen. Zwischen Essayfilm, poetischem Zeugnis, dokumentarischer Recherche und performativem Text untersucht die Arbeit den Białowieża-Wald als einen Ort, an dem sich imperiale Gewalt, Naturschutzregime, erzwungene Migration und umkämpfte Erinnerungen überlagern.

Der Titel des Films greift Valzhyna Morts Gedichtband *Musik für die Toten und Auferstandenen* (deutsche Ausgabe, 2021) auf und knüpft an dessen Auseinandersetzung mit der Frage an, wie Geschichten, die von Zensur, Propaganda und politischer Auslöschung geprägt sind, nach Zeiten des Schweigens erinnert, betrauert und erzählt werden können. In Morts Schreiben werden belarussische Landschaften – Wälder, Nebel, Tiere und Böden – zu Zeug*innen von Leben, die aus offiziellen Geschichtsschreibungen ausgeschlossen wurden. Sosnovskaya überführt diese Geste in das Medium des Films und behandelt Nebel nicht allein als atmosphärisches Element, sondern als ein Medium, durch das verdrängte Erinnerungen fortbestehen: flüchtig, vielschichtig und jeder eindeutigen Erfassung entzogen.

Der Białowieża-Wald erstreckt sich über die Grenze zwischen Polen und Belarus und ist zugleich UNESCO-Welterbe und politisch stark regulierte Landschaft. Als eines der letzten europäischen Urwaldökosysteme besitzt er eine zentrale Bedeutung für Biodiversität und Klimaforschung.

Seine ökologische Geschichte bleibt jedoch untrennbar mit Extraktion, Besatzung und staatlicher Gewalt verbunden. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde der Wald unter imperialer und militärischer Herrschaft abgeholzt, diente Partisan*innen als Rückzugsort und wurde während des Zweiten Weltkriegs zum Ort von Massenhinrichtungen. Nach Kriegsende teilte die Grenze zwischen Polen und der Sowjetunion den Wald. Heute ist er als Aussengrenze der Europäischen Union Teil eines militarisierten Grenzregimes, in dem Überwachung, Pushbacks und selektive Mobilität den Wald zugleich als ökologischen Schutzraum und als rassifizierte Infrastruktur sichtbar machen.

Der Film ist in drei Bewegungen gegliedert – das Betreten des Waldes, das Gehen und das Verlassen des Museums – und beginnt mit einer einfachen Setzung: Jede Geschichte beginnt mit einer Handlung. Einen Wald zu betreten bedeutet zugleich, eine Grenze zu überschreiten, auch wenn, wie die Erzählung andeutet, eine Grenze oft erst sichtbar wird, wenn man sie bereits hinter sich gelassen hat. Die Eröffnungsszene inszeniert diesen Schwellenmoment durch eine Sprache der Anweisung: touristische Beschilderungen, Zugangsregeln, Warnhinweise und offizielle Klassifizierungen. Als „Liebe Tourist*innen“ adressiert, stehen die Betrachtenden vor dem Eingang zu einem „aussergewöhnlichen Wald“, der zugleich als geschütztes Wildnis, nationales Erbe und reguliertes Territorium erscheint.

Im zweiten Teil wird das Gehen sowohl zur Methode als auch zur politischen Geste – zu einer Weise, Spuren zu lesen und sich durch Landschaften zu bewegen, die von Gewalt, Migration und lokalen Praktiken der Fürsorge geprägt sind. Gehen wird zur zentralen Methode und

Ausstellungstext

Metapher des Films. Sich im Białowieża-Wald zu bewegen bedeutet, sich durch überlagerte Zeitlichkeiten zu bewegen und dem nachzugehen, was sichtbar bleibt und dem, was zum Verschwinden gebracht wurde. Man kann nach Spuren suchen, nach Exkrementen oder aufgewühlter Erde – Zeichen tierischer Präsenz. Anwohner*innen suchen hingegen zögernd, aus Angst, auf die Körper von Geflüchteten zu stossen, die versucht haben, die Grenze zu überqueren. Gräber von Jüd*innen, sowjetischer Soldaten, belarussischer und polnischer Partisan*innen sowie namenloser Toter durchziehen den Waldboden und verwandeln die Landschaft in ein instabiles Denkmal. Das Gehen wird so zu einer Form von Recherche und Zeug*innenschaft – einer Choreografie von Überleben, staatlicher Gewalt und Fürsorge.

Die Figur des Bisons fungiert zugleich als ökologische Realität und politische Metapher. Einst von Imperien und Monarchien beinahe ausgerottet und später im Rahmen von Schutzmassnahmen wieder angesiedelt, verkörpert das Tier Geschichten von Kontrolle, die sich als Schutz ausgeben. Parallel dazu erscheint das Konzept des *tuteishy* – „die von hier“ –, eine Selbstbezeichnung, die in Belarus ebenso wie in Polen, der Ukraine und Litauen verwendet wird, um eine Form lokaler Zugehörigkeit zu beschreiben, die sich festen nationalen Identitäten entzieht. Wie Nebel oder Tierspuren bleibt auch *tuteishy* schwer einzuordnen, zu kartieren oder zu regieren.

Der Film zeigt den Wald in tiefblauen, violett-leuchtenden und pinkfarbenen Bildern, deren visuelle Struktur an Wärmebildkameras, Nachtsichtsysteme und fotografische Negative erinnert und zugleich an die Präsentationsästhetik

naturhistorischer Museen denken lässt. Unter Rückgriff auf Bildsprachen ökologischer Beobachtung, wissenschaftlicher Klassifikation und Überwachungstechnologien – wie sie von Forstbehörden, Forschungseinrichtungen, Umweltinstitutionen, aber ebenso von Polizei, Grenzschutz und militärischen Infrastrukturen genutzt werden – erscheint die Landschaft verfremdet, als wäre sie bereits erfasst, archiviert und durch Systeme der Beobachtung organisiert worden.

Es gibt keinen gesprochenen Kommentar; stattdessen entfaltet sich die Erzählung ausschliesslich durch groß gesetzte Serifenschrift im Bild, begleitet von ornamentalen Grafiken aus Blättern, Wurzeln und beinahe hieroglyphisch wirkenden Zeichen. Der Bildschirm wird zugleich zu Naturguide, Archiv und zu codierter Oberfläche – poetischer Text, bürokratische Einschreibung und Interface der Spurensuche in einem. Eine dichte und atmosphärische Klanglandschaft verstärkt das zentrale Motiv des Films: Nebel nicht als meteorologischen Hintergrund, sondern als Medium von Geschichte – beweglich, undurchsichtig und jeder vollständigen Erfassung entzogen.

Erst in den letzten Szenen tritt eine menschliche Stimme hervor: durch eine bearbeitete und neu arrangierte Version des sowjetischen Liedes *Belovezhskaya Pushcha* (1975), komponiert von Aleksandra Pakhmutova mit einem Text von Nikolai Dobronravov und später durch das belarussische Ensemble *Pesniary* bekannt gemacht. In einer für den Film beauftragten Bearbeitung von Zosia Hołubowska und gesungen mit Sosnovskayas eigener Stimme verschiebt sich das Lied von seiner ursprünglichen russischen Fassung in eine belarussische Übersetzung. Diese eröffnet eine weitere

Ausstellungstext

Ausstellungstext



© Olya Sosnovskaya, *Fog is the Bison of History*, 2026. Ein-Kanal-Videoinstallation, 4K Video, Farbe, Stereosound. Dauer 23 Min.

historische Erzählebene, die geprägt ist von sowjetischer Mythenbildung und die im Film durch Übersetzung, Zitat und Verschiebungen neu aufgerufen wird.

Ausstellungstext

Durch den Film neu gerahmt, verliert die Zeile „Ich verstehe deinen jahrhundertealten Schmerz, / Belovezhskaya Pushcha, Belovezhskaya Pushcha“ ihren sowjetischen Pathos von heroischer Landschaft und nationaler Zugehörigkeit. Stattdessen wird sie zur Frage danach, was es bedeutet, um einen Wald zu trauern, der von Extraktion und Auslöschung, von Massakern und politischer Verdrängung, von vertriebenen Körpern, militarisierten Grenzen und Geschichten geprägt ist, die nach einem Jahrhundert von Besatzung, Propaganda und Schweigen weiterhin ungleich erinnert oder bewusst unausgesprochen bleiben.

Eine queer-feministische, queer-ökologische, antiimperiale, antikoloniale und materiell verankerte Sensibilität durchzieht die Ausstellung: eine Aufmerksamkeit gegenüber Körpern, die Gefährdungen ausgesetzt sind, gegenüber Terrains, die von kolonialer und kapitalistischer Gewalt geprägt sind, sowie gegenüber den subtilen Weisen, in denen Widerstand und Unruhe durch performative Bewegungen, Zuhören, Erzählen, Spekulation und künstlerische Fabulierung hervorgebracht werden. Anstatt eindeutige Erzählungen oder festgelegte Positionen anzubieten, arbeiten die Werke mit sich verschiebenden Massstäben, Echos, Brüchen, Wiederholungen und poetischen Gesten. Sie bewegen sich zwischen Sichtbarkeit und Verhüllung, Zeug*innenschaft und Opazität, Monumentalität und Vergänglichkeit.

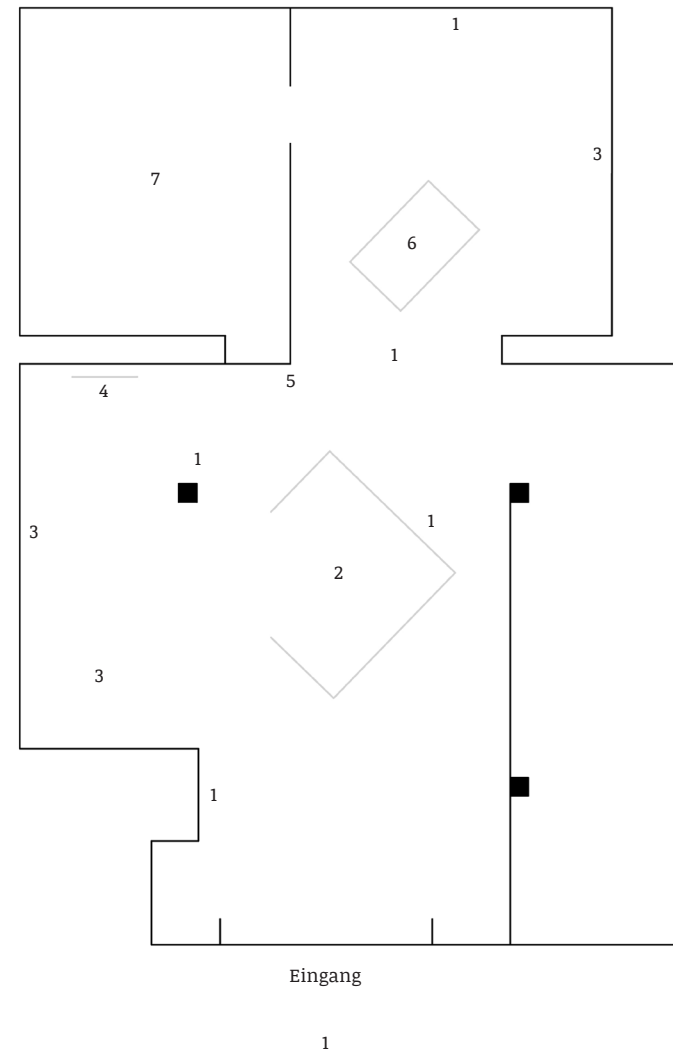
Die Ausstellung kehrt zu den vielfältigen und miteinander verflochtenen Geschichten von Gewalt, Extraktion und

Ausstellungstext

Vertreibung zurück – nicht, um sie festzuschreiben, sondern um ihren anhaltenden Nachwirkungen Raum zu geben. Landschaften und die Körper, die sich durch sie bewegen, erscheinen als lebendige Archive des Widerstands, die unabgeschlossene Geschichten in sich tragen – Geschichten, die sich weiter verdichten, verschieben und neue Formen von Fürsorge, Aufmerksamkeit und Zuhören einfordern.

Barbara Mahlke

Raumplan



Werkliste, Credits

Werkliste, Credits

- 1 Bita Bell, *becoming a living monument*, 2026. Textinstallation bestehend aus sechs choreografischen Partituren basierend auf ausgewählten Solo-Protestperformances, Vinylschnitt, verschiedene Größen.
- 2 Olia Sosnovskaya, *Fog is the Bison of History*, 2026. Ein-Kanal-Videoinstallation, 4K Video, Farbe, Stereosound. Dauer 23 Min.

Kamera: Olia Sosnovskaya, Alena Sasnouskaya
Konzept, Schnitt, Text: Olia Sosnovskaya
Assistenz: Aleksei Borisionok
Musik: Беловежская пушча [Belovezhskaya pushcha] (1975, Komponist*in Alexandra Pakhmutova, Text Nikolai Dobronravov)
Neubearbeitung, Mixing und Aufnahme: Zosia Hołubowska
Stimme: Olia Sosnovskaya

Besonderer Dank an den Alpenzoo Innsbruck für die Erlaubnis, die Bisons zu filmen.
- 3 Kandis Friesen, *ABTTP*, 2026. Skulpturale Installation, geschnittene Paneele aus eurasischem Kirschholz, gesammelte herabgefallene Mosaikfliesen aus dem Mosaik *Art Belongs to the People* (Künstler*in unbekannt) an der Nurken-Abdirow-Allee in Karaganda. Maße und Installation variabel, bestehend aus sechzig Paneelen, à 2 × 16 × 16 cm, 2 × 16 × 32 cm, 2 × 16 × 48 cm, 2 × 16 × 64 cm.
- 4 Kandis Friesen, *Dolinka Shyoti, Score for Abacus*, 2026. Ein-Kanal-Videoinstallation, HD-Video, Farbe, Stereosound, 7 Min.

Forschung unterstützt von der Graham Foundation und dem Canada Council for the Arts.

Werkliste, Credits

- 5 Bita Bell, *Against Default Temporality*, 2026. Publikation. Editorial Design von Peter Oroszlany. Sprache: Englisch. Risografiedruck bei Bilder_Nische, Universität Mozarteum Innsbruck, Farbe, 94 Seiten, 10 Risografie-Abbildungen (1c), 8 Digitaldruck-Abbildungen (4c). Gedruckt auf Munken Pure 80g / Munken Pure 170g / Munken Polar 130g. 148 × 210 mm.
- 6 Jeanna Kolesova, *Wetness*, 2026. Stickerei, reflektierendes Polyester, Musselin, Baumwolle, 195 × 140 cm.
- 7 Jeanna Kolesova, *In Zombie Fire*, 2026. Spekulativer Dokumentarfilm, 35 Min 47 Sek, Schwarz-Weiß, Ton. Gesprochene Sprachen: Russisch, Tschuwaschisch, Tatarisch und Englisch, englische Untertitel.

Regie: Jeanna Kolesova
Drehbuch: Wren Bisley & Jeanna Kolesova
Produktion: Sam W. Harper & Jeanna Kolesova
Besetzung: Anisa Nadeeva, Victoriia Saltar
Kamera: Valentin Müri
Tonaufnahme & Sounddesign: Georgii Malykh
Produktionsassistent: Merve Cansiz
Interview-Aufnahme: Elena M. Former
Torfarbeiter*innen: Nadezhda P., Nataliia V.
Sprecher*innen: Maksim Avdeev, Jeanna Kolesova

Archivmaterial: Finnisches Nationales Audiovisuelles Institut; TASS-Fotochronik; Gosteleradiofond

Werkliste, Credits

Quellenmaterial: Katja Bruisch, *Burning Swamps: Peat and the Forgotten Margins of Russia's Fossil Economy* (2025)

Forschungsförderung: Stiftung Kunstfonds Bonn; Karl Schmidt-Rottluff Stipendium

Produktionsförderung: Künstler*innenhaus Büchsenhausen

Besonderer Dank: Tilman Fries, Ekaterina Selenkina, Laura Nitsch, Lena Kocutar, Elisa Jule Braun, Mariam Aslanishvili, Dāvis Bušs, Susa Husse, Hans Joosten, Katja Bruisch, Wolfgang Siederer.

Bitu Bell, *If not me, then you?*, 2026. Choreografie und Performance, Unterführung und öffentlicher Platz angrenzend an das Tiroler Landestheater und den Hofgarten Innsbruck, Innsbruck, 21.05.2026. 20 Min.

Begleitprogramm

Begleitprogramm

21.05.2026

18.30 | Performance *If not me, then you?*

Choreographie und Performance von **Bitu Bell** (Fellow)
Unterführung und Platz neben dem Landestheater

19.00 | Ausstellung Eröffnung

Begrüßung: **Benjamin Zanon** (Vorstandsmitglied)

Einführung: **Barbara Mahlknecht** (Kurator*in)

Ort: Kunstpavillon

If not me, then you? (Wenn nicht ich, wer dann?) ist eine Performance im öffentlichen Raum von Bitu Bell. Sie greift eine Reihe von Einzelprotesten auf, die im letzten Jahrzehnt weltweit stattgefunden haben, und spürt diesen nach. Die Performance beschwört monumentale Gesten, flüchtige Momente und vergängliche Präsenzen aus diesen historischen Archiven, belebt sie durch Reenactment (Wiederaufführung) neu und lässt das Publikum an einer gemeinsamen performativen Erfahrung im öffentlichen Raum teilhaben.

22.05.2026

16.00 – 18.00 | Nesselwissenschaft – Institut für Multi-Species-Singing: Koch- und Hörsession mit Yasmeen Al-Qaisi (Künstler*in), eingeladen von **Jeanna Kolesova** (Fellow)
Ort: Künstler*innenhaus Büchsenhausen

Al-Qaisi, das einzige feste Mitglied des Institute for Multi-Species-Singing, imaginiert Sümpfe durch das Kochen und Verkosten von Brennnesseln, durch Zuhören, Spekulieren und Spielen in Verbindung mit der Arbeit der Forscher*in, Künstler*in und Filmemacher*in Jeanna Kolesova, derzeit Fellow im Künstler*innenhaus Büchsenhausen. Wie finden wir Feuchtgebiete und was flüstern sie uns in der

Begleitprogramm

gegenwärtigen extraktiven Moderne zu? Welche Geschichten des Wassers erzählen sie?

Die beiden Künstler*innen, Yasmeen und Jeanna, suchen nach Sprache in den Rufen von Vögeln und Fröschen, im blubbernden Flüstern feuchter Moose und im klangvollen Murmeln der Insektenwelt – stets in Verbindung mit Geschichte, Wissenschaft und deren Daten. Gemeinsam möchten wir neue Wege entdecken und unsere Vorstellungskraft und unser kritisches Denken einsetzen, ergänzt durch weitere künstlerische Methoden, um neugierig auf unsere unmittelbare Umgebung zu werden.

Yasmeen Al-Qaisi (oft falsch geschrieben) ist Autor*in für Stimme und Papier und erscheint manchmal in anderen Formen, etwa „als walking scientist“, der *schnelle musikalische hilfe service* oder als einzige Agentin des „self-entitled-self-entitlement-office“. Yasmeen hört auch mit ihren Händen und erzeugt Wellen auf freien, unabhängigen, temporären, mobilen und öffentlichen Radiosendern und schreibt mit Klang.

23.05.2026

15.00 – 16.30 | *Praktiken der Resonanz und Zerstreung versammeln: Exkursion & Listening Session* by Talya Lubinsky (Künstler*in), eingeladen von **Kandis Friesen** (Fellow)

Treffpunkt: Höttinger Steinbruch

17.00 – 18.15 | *Gespräch* (hybrid), Tammy Langtry (Kurator*in, Kulturproduzent*in, Forschende) & **Talya Lubinsky** (Künstler*in, Organisator*in) mit **Kandis Friesen** (Fellow)

Ort: Kunstpavillon

Begleitprogramm

Die Veranstaltung beginnt mit einer ortsspezifischen Listening Session im Höttinger Steinbruch, gefolgt von einem gemeinsamen Spaziergang zum Kunstpavillon für ein Künstler*innengespräch und eine Diskussion mit Tammy Langtry und Talya Lubinsky, moderiert von Kandis Friesen.

Am Höttinger Steinbruch präsentiert Lubinsky zwei Audioarbeiten, die in Zusammenarbeit mit Langtry im Rahmen ihres langfristigen künstlerischen Forschungsprojekts *Sedimenting Stories* entstanden sind. Das Projekt konzentriert sich auf den Strand Street Quarry am Rand des Tafelbergs in Kapstadt, Südafrika. Hier bauten versklavte Menschen seit Beginn der Sklaverei in der niederländischen Kapkolonie im Jahr 1653 Gestein ab. Aus diesen Steinen wurden die kolonialen Gebäude der Stadt errichtet und Pflasterstraßen gebaut.

Wir beginnen am Höttinger Steinbruch als Referenz auf den Steinbruch als Ort von Resonanz, dessen entnommenes Material zum Bau dauerhafter und monumentaler Formen verwendet wurde. Nicht länger an einem klar lokalisierbaren Ort konzentriert, verweisen die verstreuten Steine auf die Weise, in der Geschichten und ihre fortwirkenden Gegenwarten in das Gewebe des Alltags eingeschrieben sind. Gemeinsam schlagen die Listening Session und das Gespräch den Strand Street Quarry nicht nur als historisch bedeutsamen Ort vor, sondern auch als einen konzeptuellen Rahmen, um über die Extraktion geologischen Materials und menschlicher Arbeit nachzudenken. Die Abwesenheit des Steinbruchs ist ein Hohlraum, der tragen kann – ein Gefäß für zirkulierende Geschichten, Lieder und Präsenzen.

Begleitprogramm

Diese Einladung geht aus Kandis Friesens aktuellem Fellowship-Forschungsprojekt *Karaganda*, *Karaganda* hervor, das in der langsamen Auflösung von Karlag verankert ist – einem ehemaligen sowjetischen Gulag (Zwangsarbeitslager) von enormem Ausmaß in Zentralkasachstan. 1931 als Kohlebergbaukomplex eröffnet, wurde er 1959 stillschweigend geschlossen und in den Alltag überführt, wobei seine Strukturen in teilweise verfallenen, zugleich aber weiterhin funktionalen Ruinen bestehen blieben. Friesen nähert sich dem Ort als einer weitreichenden Erinnerungsstruktur und untersucht, wie Landschaft, Architektur und Klang historisches Gedächtnis bewahren und weitertragen: durch gedämpfte Leerräume und Abwesenheiten, angefügte Narrative und Strukturen, langsame Aufschichtungen und klaffende Öffnungen.

In beiden Projekten werden zwei konkrete Orte gewaltsamer Extraktion als Denkraum begriffen, um Konzepte von Resonanz und Zerstreuung zu befragen – und mit ihnen zu denken. Durch Versammlung und Zusammenkunft wird jeder Ort als ein Raum verstanden, der klangliche und historische Resonanzen bewahrt und weiterträgt. Im gemeinsamen Zusammenkommen richten wir unsere Aufmerksamkeit auf die Zerstreuung von Materialien ebenso wie von Narrativen, die zirkulieren und die Welten, in denen wir leben, mit hervorbringen.

Tammy Langtry ist eine unabhängige Kurator*in, Kulturproduzent*in und Forscher*in mit Sitz in Südafrika. Nach ihrem Abschluss an der University of the Witwatersrand beschäftigt sich ihre kuratorische Forschung mit urbanen, räumlichen und familiären Geschichten im südlichen Afrika, insbesondere mit der Frage, wie künstlerische Praxis Archive, Erinnerung und Ort verhandelt. Ihre Arbeit entwickelt kollaborative,

forschungsbasierte Projekte mit Künstler*innen, die sich mit kritischen Geschichten in der Entstehung südafrikanischer Städte auseinandersetzen. Langtry war Fellow des Àsikò Fellowship Programms in Kairo (2025) sowie des Creative Knowledge Resource (CKR) Research Fellowship (2024–2025). Sie ist Managing Editor des *Ellipses Journal for Creative Research* und als Lehrbeauftragte im Fachbereich Bildende Kunst an der University of the Witwatersrand tätig, wo sie *Professional Practice: Ecologies of Practice* unterrichtet.

Talya Lubinsky ist Künstler*in und Organisator*in aus Johannesburg und lebt derzeit in Berlin. In ihrer aktuellen künstlerischen Praxis untersucht sie die poetischen und materiellen Eigenschaften elementarer Stofflichkeiten als Aggregate, um scheinbar voneinander entfernte geografische und zeitliche Kontexte miteinander in Beziehung zu setzen. Zu den Einzelausstellungen zählen *Melting Stone*, Flossenbürg Concentration Camp Memorial (2022), *Marble Dust*, Künstlerhaus Bethanien (2020), *Floating Bodies*, Iwalewahaus (2017) sowie *If we burn, there is ash*, Wits Anthropology Museum in Johannesburg (2016). Lubinsky erhielt ihren MFA mit Auszeichnung an der University of the Witwatersrand in Johannesburg und ist derzeit Doktorand*in im Fachbereich Geschichte an der University of the Western Cape.

28.05.2026

17.00 – 17.45 | *Against Default Temporality*: Publikation Binden & Präsentation von Bitá Bell (Fellow)

Ort: Kunstpavillon

Against Default Temporality ist eine von Bitá Bell verfasste und herausgegebene Publikation, die während ihres Fellowships und Residenzaufenthalts im Rahmen des

Begleitprogramm

Begleitprogramm

Büchsenhausen-Programms für Kunst und Theorie 2025–26 entstanden ist. Die Publikation versammelt Texte, Gespräche und Recherchematerialien aus dem laufenden künstlerischen Forschungsprojekt *Echoes of Solo Resistance and Autonomous Protest*. Bei diesem Treffen wird Bita Bell Einblicke in ihre Forschung geben, und die Teilnehmer*innen werden die Publikation gemeinsam falten und binden. (Verfasst und herausgegeben von Bita Bell, mit Beiträgen von Alireza Khosroabadi, Biba Bell, Giulia Damiani, Sebastian Blasius).

28.05.2026

18.00 – 19.30 Revolutionäre Begierden. Multiple Imperialismen und Solidarität von unten: Diskussion (hybrid) mit **Tatsiana Shchurko** (Forschende, Aktivist*in) & **Leila Al Shami** (Autor*in, Organisator*in), eingeladen von **Olia Sosnovskaya** (Fellow)

Ort: Kunstpavillon

Wie lassen sich transnationale Solidaritäten schmieden und die Gegenseitigkeit über Grenzen, Geschichten und Kämpfe hinweg fördern?

Die Diskussion bringt Leila Al Shami, eine britisch-syrische Autor*in und Organisator*in, und Tatsiana Shchurko, eine queere feministische Forscher*in und Aktivist*in aus Belarus, zusammen.

Revolutionäre Selbstverwaltung und Mobilisierung an der Basis standen im Mittelpunkt der syrischen Revolution, die sich sowohl gegen den autoritären Staat als auch gegen mehrere Imperialismen wehrte. Von der internationalen Linken wurde dies jedoch weitgehend unsichtbar gemacht. Leila Al Shami wird über die Lehren sprechen, die wir aus

dem Scheitern der Solidarität mit der syrischen Revolution für den Aufbau eines „Internationalismus von unten“ ziehen können.

Tatsiana Shchurko geht von historischen Dokumenten und Ereignissen aus – wie der Begegnung zwischen Audre Lorde und Antonina Kymytval –, um darzulegen, wie Solidarität und queere Intimitäten im antikolonialen Kampf miteinander verflochten sind. Und wie Orte, die einst Denkmäler für gescheiterten Internationalismus und gewaltsame Geopolitik waren – wie der Bangalore-Platz in Minsk –, zu Räumen für die Inszenierung und Neugestaltung von Dissens, Beziehungsfähigkeit und Solidarität gegen imperiale und autoritäre Gegenwarten und Vergangenheiten werden können.

Leila Al Shami ist eine britisch-syrische Autor*in und Organisator*in. Sie ist Co-Autorin von „Burning Country: Syrians in Revolution and War“. Zudem ist sie Mitbegründer*in des Medienkollektivs „From the Periphery“ und Mitglied des Netzwerks „The Peoples Want“.

Tatsiana Shchurko ist Assistant Professor of Instruction am Institut für Frauen-, Gender- und Sexualitätsforschung an der University of South Florida. Als queere feministische Forscher*in und Aktivist*in aus Belarus arbeitet Shchurko an der Schnittstelle von transnationaler und intersektionaler feministischer Theorie, Postsozialismus, dekolonialer Kritik und Imperienforschung. Shchurkos wissenschaftliche Arbeit untersucht die Verbindungen zwischen dem Aktivismus Schwarzer Frauen in den USA und der eurasischen Wissensproduktion. Shchurko entwickelt außerdem das digitale Projekt „The Archive Revisited“ (www.thearchiverevisited.com).

Begleitprogramm

Begleitprogramm

10.06.2026

18.00 | Kurator*innenführung mit **Barbara Mahlknecht**

Ort: Kunstpavillon

01.08.2026

11.30 | Ausstellungsrundgang: Kunst & Kaffee

Ort: Kunstpavillon

Anmeldung für 22.05., 23.05. und 28.05. & online Teilnahme:
office@buchsenaussen.at

Aktuelle Informationen zu Veranstaltungen im Rahmen
der Ausstellungen finden Sie unter:

www.kuveti.at

www.buchsenaussen.at

Künstler*innenbiografien

Bitabell ist eine in Wien lebende Tanzkünstler*in, Komponist*in und Autor*in. Ihre Praxis gründet auf dem Konzept des Körpers als Archiv und konzentriert sich auf die Schnittstellen zwischen kollektivem Gedächtnis und individueller Erzählung. Sie war Fellow an der THIRD DAS Graduate School in Amsterdam und erhielt sowohl das Startstipendium für Musik und darstellende Kunst des österreichischen Bundesministeriums als auch das danceWEB-Stipendium des *ImpulsTanz Festivals*. Ihre jüngste Performance *The Sun Is Gone* feierte Premiere im TanzQuartier Wien und entstand in Koproduktion mit diesem.

www.bitabell.com

Künstler*innen-
biografien

Künstler*innen- biografien

Kandis Friesen arbeitet mit dem zerfallenden und zerstreuten Monumentalen. Ihre jüngsten Arbeiten in den Bereichen Video, Skulptur, Klang und Installation nutzen Geschichte als zentrales Material und schaffen provisorische Strukturen für Resonanz, Neupositionierung und Verfall. Sie arbeitet oft mit Methoden des Transplantierens und der Wiederveröffentlichung (etwas erneut öffentlich machen) und verstärkt dabei ortsspezifische Geschichten und die Strukturen, die diese bewahren und weitergeben. Ihre Arbeiten wurden international ausgestellt und gezeigt, unter anderem in der *Galerie im Turm* (Berlin), *Kunst im Stadtraum* (Berlin), im *Nationalen Kunstmuseum Odessa* (Odessa), auf der *CAFKA Biennale für Kunst im öffentlichen Space* (Waterloo), *Roman Susan*, auf der *Chicago Architecture Biennial* (Chicago), *Plug In ICA* (Winnipeg), *Festival International du Film sur l'Art* (Montréal), *MIX* (NYC), *Jihlava IDFF* (Jihlava) und *Images Festival* (Toronto). Friesens Arbeit wurde durch Stipendien der *Graham Foundation* und des *Canada Council for the Arts* sowie durch Residenzen bei *Rupert*, *Bemis Centre* und *Künstlerhaus Bethanien* unterstützt. Sie stammt aus Winnipeg und Montréal und lebt in Berlin.

www.kandisfriesen.com

Jeanna Kolesova ist ein*e Künstler*in, Filmemacher*in und Researcher*in. Kolesovas Arbeit beschäftigt sich mit der Manipulation von Geschichte und kollektivem Gedächtnis, sowie dem Einfluss imperialer Infrastrukturen auf menschliche und nicht-menschliche Körper und Landschaften. Kolesova studierte Dokumentarfilm und Fotografie in St. Petersburg, interaktive Medien am CalArts und Experimentalfilm und Neue Medien an der Universität der Künste Berlin. Kolesovas künstlerische Praxis umfasst Film, Videoinstallationen, Lecture Performances und Schreiben und das vernetzen persönlicher und kollektiver Erzählungen um dominante nationalistische und koloniale Narrative zu entmythologisieren. Kolesovas Arbeit wurde unterstützt mit dem Karl Hofer Stipendium (2023), der Stiftung Kunstfonds (2024), Goldrausch Künstlerinnenprojekt (2024), Schloss Wiepersdorf (2025) und mit dem Karl Schmidt-Rottluff Stipendium (2025-2027). Zu den jüngsten Ausstellungen gehören Brücke Museum Berlin (2025), Fotograf Festival, Prag (2024), Kunstraum Kreuzberg, Berlin (2024), nGbK Berlin (2023), EMOP Berlin (2023), HYBRID Biennale, Dresden (2022), Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (2021) und das Museum für Fotografie, Berlin (2021).

www.jeannakolesova.com

Künstler*innen- biografien

Künstler*innen- biografien

Olia Sosnovskaya ist eine Künstler*in, Autor*in und Kulturorganisator*in, geboren in Minsk (BLR), lebt in Wien. Sosnovskayas künstlerische und wissenschaftliche Praxis verbindet Performance, bildende Kunst, text- und workshopbasierte Aktivitäten und befasst sich mit Formen politischer Organisation, Protestchoreografien, Bewegungspartituren und Schnittstellen zwischen Festlichkeit und Politik. Sosnovskaya ist Mitglied der selbstorganisierten Plattform *WHPH / Decentric Circles* (www.workhardplay.pw) und der künstlerisch-forschenden Gruppe *Problem Collective, 10* die sich mit Streiks, Archiven, Lesepraktiken und Werkzeugen für die Auseinandersetzung mit übersehenen Geschichten und sozialen Kämpfen beschäftigt (www.problemcollective.org). Derzeit ist Sosnovskaya Doktorand*in an der Akademie der bildenden Künste Wien. Die individuellen und kollektiven Arbeiten wurden unter anderem in der Kunsthalle Wien, bei *e-flux*, im *Tanzquartier Wien*, im *Museum of Modern Art* (Warschau), auf der *Kyiv Biennial*, der *Biennale Matter of Art* (Prag), im *HKW* (Berlin), im *HAU* (Berlin), auf der *Manifesta Biennial* (Kosovo) und auf der *documenta fifteen* präsentiert.

www.oliasosnovskaya.com

Impressum

Ausstellung

Kurator*in: Barbara Mahlkecht

Produktion: Cornelia Reinisch-Hofmann, Nayra Hammann

Installation und Medientechnik: Paul Irmann, Nicolas Rich, Kilian Sprenger

Ausstellungsfolder

Texte und Redaktion: Barbara Mahlkecht, basierend auf den Texten von Bitá Bell, Kandis Friesen, Jeanna Kolesova und Olia Sosnovskaya

Ausstellungsfolder: Anna Schwendinger

Grafik Folder: Marille. Büro für Grafik und Text

Impressum

Landschaften der Unruhe: Körper, Erinnerungen, Aufstand ist eine Ausstellung des Büchsenhausen Fellowship Programms für Kunst und Theorie 2025/26.

**ku
ve
ti** . künstler*innen
vereinigung tirol

**INNS'
BRÜCK**



= Bundesministerium
Wohnen, Kunst, Kultur,
Medien und Sport

Impressum: Künstler*innen Vereinigung Tirol, 6020 Innsbruck. ZVR: 302478180

Druck: Studia Studentenförderung Gesellschaft mbH, Innrain 52f, 6020 Innsbruck, Grafik: Marille. Bildcredit: © Olya Sosnovskaya, Białowieża Forest (song), 2026