

VONTOBEL — A NEW GAZE 2

COMOROS ENCOUNTERS

BABYSITTING A SHARK IN A COLDROOM

KELVIN HAIZEL





CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY PRIZE VONTOBEL

A NEW GAZE 2

COMOROS ENCOUNTERS

BABYSITTING A SHARK IN A COLDROOM

KELVIN HAIZEL



VORWORT / FOREWORD

Wir freuen uns sehr, unter *A New Gaze 2* den ghanaischen Künstler Kelvin Haizel als zweiten Gewinner unseres Förderpreises für zeitgenössische Fotografie vorzustellen. Sein Projektvorschlag zum Thema Identität unter 70 Eingaben aus allen Teilen Afrikas hat die Jury überzeugt. Haizel schlug vor, sich dem Thema an einem Ort unserer Welt anzunähern, den viele von uns wahrscheinlich nicht kennen werden: den Komoren, einer Inselgruppe im Indischen Ozean, deren eine Hauptinsel, Mayotte, als 101. Département Frankreichs Teil der EU ist.

Die Komoren stehen mit ihrer Geografie, ihrer Geschichte und ihren Menschen im Mittelpunkt der Ausstellung *Babysitting a Shark in a Coldroom – Comoros Encounters*. Haizels Interesse, an diesem entlegenen Ort global gültige Fragen um Migration und Zugehörigkeit zu beleuchten und diese mittels Fotografien und Objekten zu reflektieren, faszinierte uns.

Zwei längere Reisen auf die Inseln der unabhängigen Union der Komoren und auf Mayotte folgten. «Begegnungen», so der Künstler, bildeten hierbei jeweils den Ausgangspunkt einer Arbeit. Entstanden ist eine enorm reiche Schau, in der uns Haizel einerseits diese hier wenig bekannten Inseln, deren Kultur, Natur und Menschen näherbringt, andererseits fragen lässt, wer denn nun ein Anrecht hat, wo zu leben.

Im Namen von Vontobel bedanken wir uns bei Kelvin Haizel für diese vielschichtige Arbeit und bei Urs Stahel für die Begleitung des Projekts. Darüber hinaus bedanken wir uns bei den 25 Expertinnen und Experten, die die 80 eingeladenen Fotografinnen und Fotografen nominiert haben, und im Besonderen bei den Jurymitgliedern Julia Grosse und Azu Nwagbogu.

Christian Schilz, Luisa Baselgia
Vontobel-Kunstkommission

We are absolutely delighted to present the Ghanaian artist Kelvin Haizel as the second winner of our sponsorship prize for contemporary photography under the epithet *A New Gaze 2*. His proposed project on the theme of identity, one of 70 entries submitted from across the entire African continent, impressed the jury. Haizel put forward the suggestion of addressing this topic by example of a place that many of us have probably never even heard of: the Comoros archipelago in the Indian Ocean, whose main island, Mayotte, is the 101st département of France, and thus part of the European Union.

The Comoro Islands – their geography, their history, and their people – are the focus of the exhibition *Babysitting a Shark in a Coldroom – Comoros Encounters*. We were fascinated by Haizel's quest to shed light on globally valid issues of migration and identity, as reflected through photography and objects.

He followed this through with two extended visits to the islands making up the independent Union of the Comoros and to the island of Mayotte. Encounters, according to the artist, formed the starting point for his work. The result is an exhibition of immense richness in which Haizel takes a closer look at these little-known islands – their culture, nature, and people – while at the same time bringing up the question of who has the right to live where.

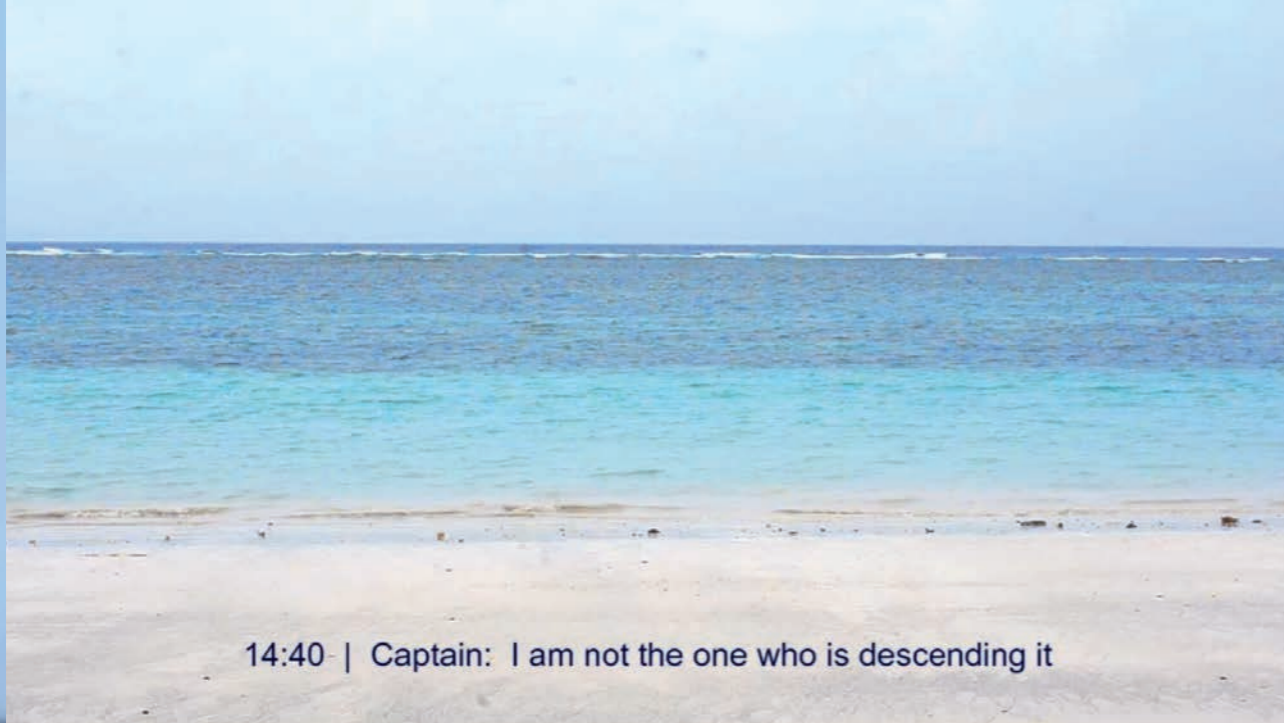
On behalf of Vontobel, we wish to thank Kelvin Haizel for this multifaceted work and Urs Stahel for supporting the project. We also wish to thank the 25 experts who nominated the 80 invited photographers, and most especially the jury members Julia Grosse and Azu Nwagbogu.

Christian Schilz, Luisa Baselgia
Vontobel Arts Commission





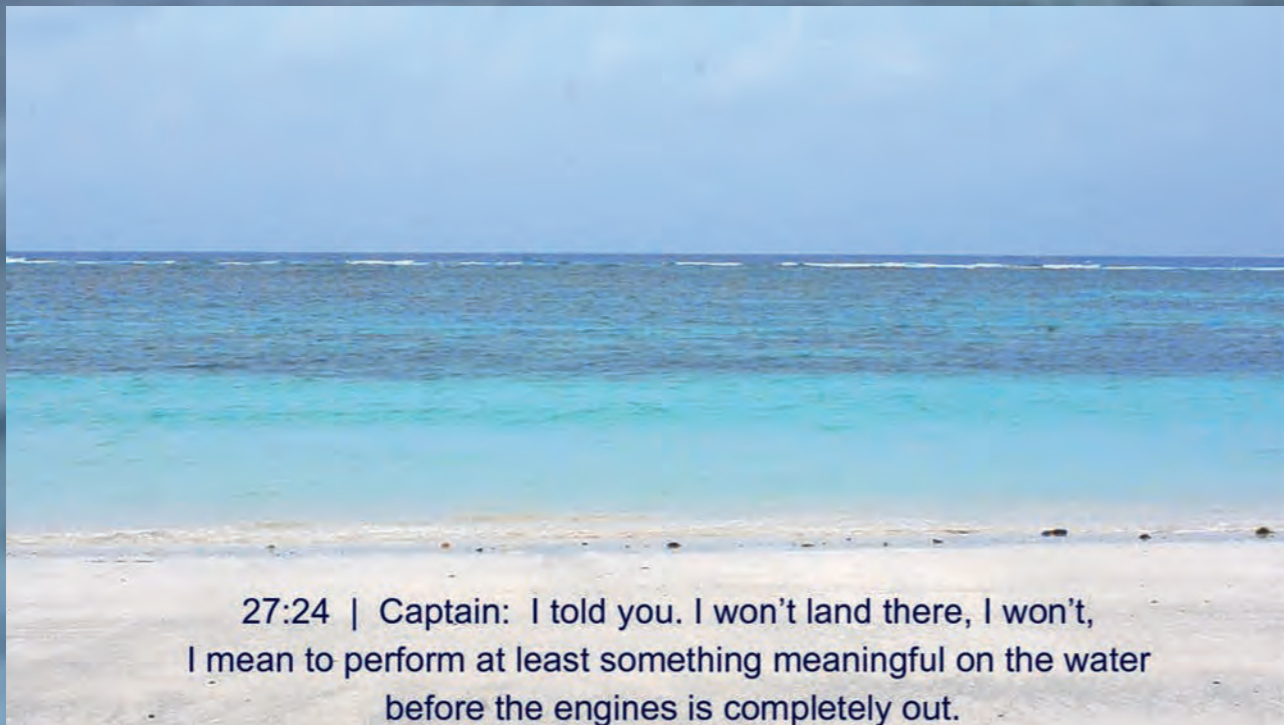
WTH



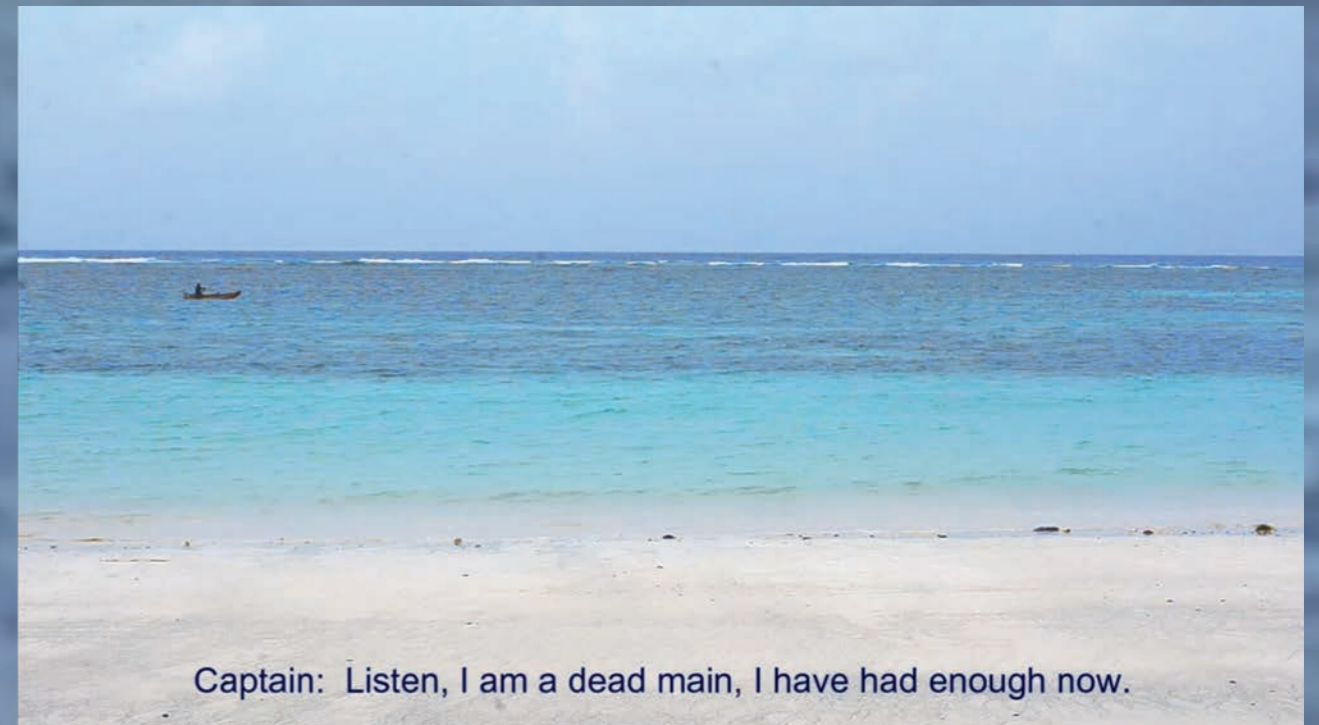
14:40 | Captain: I am not the one who is descending it



Hijacker: Do you want to die?



27:24 | Captain: I told you. I won't land there, I won't,
I mean to perform at least something meaningful on the water
before the engines is completely out.



Captain: Listen, I am a dead man, I have had enough now.

COMOROS ENCOUNTERS

Comoros Encounters – das ist der Kernbegriff der Ausstellung und der Arbeit von Kelvin Haizel für *A New Gaze 2*. Der Künstler aus Accra, der Hauptstadt von Ghana, machte sich auf, sich mit dem Archipel der Komoren, dessen Bewohnern und den wirtschaftlichen und politischen Strukturen künstlerisch auseinanderzusetzen. Von Westafrika flog er über das südliche Ostafrika und darüber hinaus auf die dem Kontinent, nördlich von Madagaskar, vorgelagerte Inselgruppe mit den drei Hauptinseln Grande Comore, Anjouan, Mohéli, die 1975 die Unabhängigkeit von Frankreich erreichten und seit 2001 amtlich die Union der Komoren, also einen föderalen Inselstaat bilden, und der vierten, Mayotte, die 2011 den Status des 101. Départements der ehemaligen Kolonialmacht Frankreich erhielt.

Encounters – Begegnungen und Zusammenstösse – mit einer wirtschaftlich und politisch komplexen postkolonialen Situation, die es ihm beim ersten Besuch unmöglich machte, alle Hauptinseln zu besuchen. Für Mayotte war der Erwerb eines Visums erforderlich, eine Zugangerschwerung, die auch alle Komorer betrifft, die lediglich ihre Nachbarinsel besuchen wollen. Begegnung auch mit einer wirtschaftlich prekären, ja erbärmlichen Situation. Das BIP von Mayotte beträgt nur ein Viertel von dem in Frankreich, das BIP der drei anderen Komoreninseln wiederum ist dreizehnmal geringer als das von Mayotte und beträgt damit rund ein Fünftel von dem in Frankreich. Madagaskar weiter südlich geht es, kaum fassbar, noch schlechter. Wohl wissend, dass das BIP kein Index für Lebensglück darstellt. Encounters auch zwischen Theorie und Praxis, zwischen klaren Verhältnissen in der Theorie und den Auffächerungen, der Vielstimmigkeit in der realen, gelebten Situation.

Kelvin Haizel liess sich auf diese Begegnungen und Zusammenstösse ein und schuf überraschende, eindringliche Verbindungen. In *BASIC I* und *BASIC II* zum Beispiel, der komplexen Rauminstallation im Erdgeschoss, deren Titel das Kürzel des Haupttitels ist: *Babysitting a Shark in a Coldroom*. Der Künstler selbst ist, rudimentär, in einer Performance zu sehen, in einer weissen Robe, einer Tunika, gekleidet, mit blauen Plastikhandschuhen versehen, mit denen er einen kleinen Hai trägt, ihn gleichsam «babysittet». In den grossen Fotografien trägt er zusätzlich ein gemustertes rotes Tuch um die Lenden. Die kleinen wiederum sind oval geschnitten und erinnern an Flugzeugfenster. Auf den Bildschirmen zweier Flugzeugsitze sind Auszüge eines Videos über eine Flugzeugwasserung, einen halb geordneten Absturz, zu sehen. All das spielt sich vor grellgrünen Bild-Hintergründen ab. Die Bild-Performance wirkt einerseits klinisch und andererseits fast so surreal wie Man Rays zufälliges «Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Seziertisch», der fotografischen Umsetzung einer berühmten Metapher von Lautréamont, mit der dieser die Schönheit eines Jünglings beschrieben hatte, eine absurde Metapher, die später von den Surrealisten aufgegriffen wurde. Haizel verknüpft hier die Notwasserung des Ethiopian-Airlines-Fluges 961 vor den Komoren im Jahr 1996 mit der wirtschaftlichen und politischen Situation der Inselgruppe. Das Flugzeug wurde auf dem Weg von Addis Abeba in Äthiopien nach Abidjan in der Republik Elfenbeinküste von drei Äthiopiern mit dem Befehl entführt, nach Australien zu fliegen. Wegen Treibstoffmangels stürzte die Maschine ins Wasser, von 175 Passagieren überlebten gerade mal 50. Die Leichen wurden in einen grossen Kühlraum gebracht, der sonst zentraler Kühlort der ganzen Insel gewesen war, und dort aufgebahrt. Seither steht der Raum, gleichsam entweiht, nutzlos im Stadtgefüge. Haizel performt in diesem Raum einerseits mit dem Hai, den er einem

COMOROS ENCOUNTERS

Comoros Encounters – this is the core concept of the exhibition and the work by Kelvin Haizel for *A New Gaze 2*. Haizel, who hails from Ghana's capital city, Accra, headed to the Comoro Islands to engage as an artist with the way of life there, including the prevailing economic and political structures. He flew from West Africa across southern East Africa and on to the archipelago that lies off the coast of the continent, just north of Madagascar, comprising the three main islands of Grande Comore, Anjouan, and Mohéli, together making up the Union of the Comoros, which gained independence from France in 1975, and the fourth island, Mayotte, which, since 2011, has held the status of the 101st département of France, the former colonial power.

Encounters – concordant and discordant – with an economically and politically complex postcolonial situation made it impossible for the artist to visit all the main islands when he first went there. A visa had to be acquired in order to visit Mayotte. This is a hurdle that all Comorians have to overcome just to visit their neighboring island. It involves an encounter with an economically precarious and even pitiful situation. The gross domestic product (GDP) of Mayotte is just one quarter of that of France, while the GDP of the other three Comoro Islands is thirteen times lower than that of Mayotte, making it just one fiftieth of the French GDP. Astonishingly, things are even worse in Madagascar, slightly further to the south. Admittedly, the GDP is by no means a measure of happiness. Encounters are also made between theory and practice, between the clarity of theoretical approaches and the diverse range of issues to be found in the real-life situation.

By engaging with these diverse encounters, Kelvin Haizel came up with some surprising and profoundly insightful connections. Take, for example, *BASIC I* and *BASIC II*, which form a complex large-scale installation on the ground floor. These titles form acronyms that summarize the main title: *Babysitting a Shark in a Coldroom*. The artist himself appears, dressed in a white robe, a tunic, with blue rubber gloves, holding a little shark as if “babysitting” it. In the larger-format photographs, he is also wearing a red-patterned cloth around his midriff. The smaller-format photographs, on the other hand, are cropped into an oval shape reminiscent of airplane windows. On the monitors of two aircraft seats, there are excerpts from a video of an emergency landing on water. All of this plays out against a bright green background. The performance appears at once clinical and yet almost as surreal as Man Ray's *Chance Encounter of a Sewing Machine and an Umbrella on a Dissecting Table* – the photographic embodiment of a famous quote by Comte de Lautréamont describing the beauty of a young boy – in an absurd metaphor that was subsequently adopted by the Surrealists. Here, Haizel links the ditching of Ethiopian Airlines flight 961 off the Comoros in 1996 with the economic and political situation of the archipelago. The plane had been flying from Addis Ababa in Ethiopia to Abidjan in the Republic of Côte d'Ivoire when it was hijacked by three Ethiopians who ordered the pilot to fly to Australia. With fuel running out, the aircraft plunged into the sea. Of the 175 passengers on board, only 50 survived. The bodies were brought into a large coldroom, which normally served as a refrigeration space for the entire island, and were laid out there. Ever since, this room, desecrated by the event, has remained abandoned within the urban fabric. It is here that Haizel performs with the shark that he bought from a local fisherman, deploying the blue, white, and red of the French tricolore to represent the former colonial power. He describes the performance

Fischer abkaufen konnte, und andererseits mit den Farben Blau, Weiss, Rot, die auf die ehemalige Kolonialmacht Frankreich verweisen. Er nennt die Performance «a fictive re-membering of a historic event». Der grelle Green-Screen, vor dem die Foto-Performance stattfindet, verweist auf die Möglichkeit, das Bild, das hier generiert wird, jederzeit unterschiedlich und fast beliebig neu kontextualisieren zu können.

Die Serie *POOR – Possibilities of Our Return* führt eine Reihe von inszenierten Porträts vor Augen: mehrheitlich sitzend, vor einem grauen Tuchhintergrund und an einem schwarzspiegelnden Tisch, sowie zwei Ganzkörperfiguren in langen weissen Tunikas (Kandous), umstrahlt von leuchtendem Orange. Kelvin Haizel entwickelt hier aus dem narrativen Hintergrund, dass ein Bekannter, ein Freund drei Monate früher seinen Bruder verloren hat, ein Instrumentarium, eine Reihe von Requisiten, mit denen er ebenso eindringliche wie rätselhafte Porträts schafft. Der Bruder seines Freundes war Bauer und Fischer, wie viele auf diesen Inseln, und er verschwand im Meer. Die Maske, die Haizel trägt, ist aus Gewürznelken gemacht, einem zentralen Produkt der Inseln, die orangefarbenen Jacken von Seerettern tauchen real oder als orangene Farbfläche auf, Weltkugel und Landkarte, globale und lokale Vermessung, wiederum sprechen von den geopolitischen Verhältnissen der Inseln. *Gloves, Cloves around the Globe* bzw. *Gloves, Cloves, Cheers* oder *Orange Is the Colour of Hope* lauten Einzeltitel in dieser Gruppe. Wie in der ersten Serie, so verfremdet der Künstler auch hier die Szenerie, bricht mit dem Geschehen, öffnet es damit, trotz eindringlicher Symbolik, für eine freie Begegnung von Betrachtenden und Betrachtetem. In einer Nebengruppe thematisiert er zudem mit Gewürznelken und Ylang-Ylang, einer Art von Parfümpflanze, deren Öl ein begehrter Duftstoff ist, die limitierten Möglichkeiten einer existenzsichernden Erwerbstätigkeit auf den Inseln.

Die dritte zentrale Gruppe heisst *Every Other Is a Citizen* und visualisiert die Migrationskrise auf dem Archipel, die sich über die letzten Jahre ähnlich wie im Mittelmeer stark verschärft hat, vor allem seit Mayotte, das heisst Frankreich, die Visumspflicht eingeführt hat. Das Ziel vieler Komorer ist Mayotte, weil die Armut auf den anderen Inseln so schreiend gross ist. Sie erreichen das Ziel seither meist nur noch auf illegalem Weg, auf schmalen Booten (Kwassa Kwassa), wenn das Meer nicht zu heftig, die Boote nicht übervoll und die Begegnungen, die Encounters mit der französischen Küstenwache, nicht zu dramatisch sind. Angekommen, quälen sie sich jahrelang durch das Asylverfahren. Sicher 30'000 Menschen sollen auf diesen Überfahrten seit der Einführung der Visumspflicht schon umgekommen sein. Kelvin Haizel schreibt dazu: «... after legally acquiring a visa to Mayotte, I created this series. I photographed people who are in Mayotte as asylum seekers, Comorians who have been denied visa to Mayotte, or those who haven't even dared to try. These pictures were superimposed on the visa I acquired and details were changed for each image. I chose the immigration booth aesthetic because it puts the images in a site reminiscent of where its politics play out.» Die Porträts, die er hier verwendet, zeigen Männer und Frauen, denen er begegnet ist. Die Frauen tragen oft die für die Inseln typischen Korallen-Gesichtsmaske, die sowohl als Behandlung wie auch als Schmuck aufgetragen wird.

Gleichsam als Verankerung der drei grossen Werkgruppen fungieren im Hintergrund zwei Bild-Wände: *Boats and Blues* und *This Cannot Be Delicious Forever*. Die erste wolkenartig installierte Gruppe von Fotografien verankert das Thema geografisch, zeigt in Begegnungen, wo und wie die Fischer auf den Inseln arbeiten, die zweite Gruppe spielt auf den sozialen Hintergrund an, fasst das architektonische und soziale Gefüge, zum Beispiel die für den sozialen Status

as “a fictive re-membering of a historic event.” The bright green screen, against which the photo performance takes place, indicates the possibility that the image generated here can be contextualized almost arbitrarily in different ways at different times.

The series *POOR – Possibilities of Our Return* presents a series of posed portraits, mostly seated, against a gray cloth background with a reflective black table, as well as two full-figure portraits in long white robes Kandous surrounded by radiant orange. Here, Kelvin Haizel references the backstory of an acquaintance who had lost his brother three months previously. He develops this narrative into an instrumentarium consisting of various props that he uses to create portraits as compelling as they are enigmatic. The brother of his friend had been a farmer and fisherman, like so many on these islands, and was lost at sea. The mask worn by Haizel is made of cloves – a crucial island product – while the orange jackets of the marine rescue service appear either realistically or simply as an orange color field. The globe and the map, on the other hand, charting both global and local geography, tell of the islands' geopolitical situation. Individual titles in this group include *Gloves, Cloves around the Globe* as well as *Gloves, Cloves, Cheers* and *Orange Is the Colour of Hope*. Here, too, as in the first series, the artist alienates the scene, breaks down the events, opens everything up, so that in spite of the searing symbolism, there is a free encounter between the viewer and the viewed. In another group of works, he uses cloves and ylang-ylang (a highly prized fragrant plant used as an essential oil in the perfume industry) to point out the limited resources by which the islanders earn a living.

The third core group, *Every Other Is a Citizen*, highlights the archipelago's migration crisis, which has escalated in recent years to levels similar to those in the Mediterranean, especially since Mayotte, which is

French, introduced its mandatory visa system. Many Comorians seek to reach Mayotte because the poverty of their islands is so extreme. Those who manage to get there tend to do so illegally, in flimsy boats (Kwassa Kwassa), when the sea is not too rough, the boats not too full, and the encounters with the French coastguard not too dramatic. After arriving at their destination, they face years of struggling through tortuous asylum application processes. Certainly some 30,000 people have already died attempting the crossing since the visa obligation was applied. Kelvin Haizel writes: “... after legally acquiring a visa to Mayotte, I created this series. I photographed people who are in Mayotte as asylum seekers, Comorians who have been denied a visa to Mayotte, or those who haven't even dared to try. These pictures were superimposed on the visa I acquired and details were changed for each image. I chose the immigration booth aesthetic because it puts the images in a site reminiscent of where its politics play out.” The portraits he uses here show some of the men and women that he encountered. Many of the women wear the typical Comorian coral-paste mask that is used both as a beauty treatment and as an embellishment.

These three major groups of works are anchored by a backdrop of two walls of pictures: *Boats and Blues* and *This Cannot Be Delicious Forever*. The first cloudlike group of photographs outlines the topic geographically, showing encounters that illustrate where and how the fishermen of the islands work, while the second group sets out the social background, encompassing the architectural and social fabric, such as the “grand marriage” which is immensely important socially. Both of these groups of works are remarkably sculptural. The *Boats and Blues* wall appears as an uneasily built whitewashed brick wall, weathered by wind and salt, while the social images are immaculately mounted on board in clear-cut lines as though ar-

so wichtige zweite «Grosse Heirat», zu einer Serie zusammen. Beide Gruppen sind auffällig skulptural, die Boats-and-Blues-Wand wirkt wie eine unruhig gemauerte, weissgewaschene Backsteinwand, an der Wind und Salz nagen, die sozialen Bilder werden als Bildtafeln in Reih und Glied präsentiert, als stünden sie aufgestellt auf einem privaten Hausaltar oder in einer öffentlichen Erinnerungsstätte. Sie sind der Green-Screen in dieser Ausstellung, Bildtafeln zum geografischen, sozialen und wirtschaftlichen Hintergrund der Komoren.

In der gesamten Arbeit *Babysitting a Shark in a Coldroom* erleben wir einen Künstler, der die verschiedenen Encounters mit der sozialen, politischen und wirtschaftlichen Situation auf den Komoren virtuos mit einem vielschichtigen Bilddiskurs unterlegt, der die Bildwelten, die er kreiert, ebenso öffnet und verfremdet, sie zu «Dingen», zu körperlichen «Eindringlingen» gerinnen lässt, die in unsere materielle Realität eintreten. Er realisiert die Bilder als streunende Migranten unserer Erfahrungswelt – eine Begegnung, ein Zusammenstossen von «Bild» und materieller «Realität», ein Ineinanderlaufen, ein Encounter zweier sich gegenseitig beeinflussender Universen.

Urs Stahel, freier Kurator, Autor, Dozent sowie Berater der Vontobel-Kunstkommission

ranged on a domestic altar or in some public place of remembrance. As visual backdrops depicting the geographic, social, and economic fabric of the Comoros, they form the green screen of the exhibition.

Throughout the entirety of *Babysitting a Shark in a Coldroom*, we find the gaze of an artist supremely capable of underpinning his various encounters with the social, political, and economic situation of the Comoros by means of a deeply complex visual discourse that not only reveals the visual worlds he has created but also alienates them by making them into “objects” and physical “intruders” entering our tangible reality. He creates images that are wandering migrants in our world of experience – a meeting, a clash, of “image” and “reality,” a coming together, an encounter of two mutually influential worlds.

Urs Stahel, freelance curator, writer, lecturer, and advisor to the Vontobel Arts Commission









Eine Rettungsweste, eine Karte der Komoren und Ballons in den Farben Frankreichs, getaucht in nächtliches Schwarz. Ein Arrangement, das für ein tödliches Drama steht, wie es sich täglich in der Strasse von Mosambik abspielt.

Geografisch gesehen gehört Mayotte zum Archipel der Komoren, einer vulkanischen Inselgruppe, die im Indischen Ozean zwischen Mosambik und der Nordspitze Madagaskars liegt. Lange gehörten diese Inseln, die geografisch eine Einheit bilden, auch politisch und kulturell zusammen. Doch das ist heute vorbei.

Die Komoren – jede der vier Hauptinseln ist etwa so gross wie Malta – haben eine bewegte Geschichte. Ursprünglich von Bantu aus Ostafrika und Austronesiern aus Indonesien besiedelt, zogen sie bald Seefahrer, Piraten und Siedler aus Persien, Arabien, Madagaskar an. Mit den Portugiesen kamen 1505 die ersten Europäer auf die Inseln. Durchgesetzt hat sich schliesslich eine Swahili-Kultur mit persischen und arabischen Einflüssen inklusive einer dem Swahili verwandten Sprache. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts waren die Komoren Teil des Kolonialreichs Frankreich. 1975, im Zuge der Entkolonialisierung, sagten sich die Inseln von Frankreich los – bis auf eine: Die Insel Mayotte stimmte für den Verbleib und wurde zunächst als Übersee-Territorium, dann als Übersee-Département anerkannt. Die Union der Komoren, eine Islamische Bundesrepublik, die seit der Unabhängigkeit von rund 20 Putschversuchen erschüttert wurde, versucht seither vergeblich, den Archipel wiederzvereinigen.

Indes wird die Kluft immer grösser. Mayotte geniesst seit 2011 offiziell den Status des 101. französischen Départements. Sein Sozial-, Bildungs- und Gesundheitssystem verbessert sich dank den Ausgleichszahlungen Frankreichs stetig. Ganz anders sieht es in der unabhängigen Union der Komoren aus, die zu den am

wenigsten entwickelten und ärmsten Ländern der Welt gehört. Die Bewohner leiden unter Armut, hoher Kindersterblichkeit, schlechter Bildung und einem repressiven Staat, der einen streng sunnitischen Islam vorgibt. Gelebt wird von der Fischerei und den Einnahmen der Exportgüter Zimt, Nelken, Vanille und Ylang-Ylang, einem Edelduft, der etwa die Basis für Chanel N° 5 bildet.

Die Farben Frankreichs – Blau, Weiss, Rot – sind für viele Komorer zum Symbol eines besseren Lebens geworden. 1994 führte Frankreich auf Mayotte eine Visumpflicht für Komorer ein. Doch ein Visum kann sich kaum jemand leisten, und die illegale Einwanderung wurde damit nicht eingedämmt. Denn nun wagen Zehntausende Menschen jährlich in überfüllten Holzbooten die Überfahrt nach Mayotte. Für viele von ihnen endet diese Reise tödlich. Ohne grosse Aufmerksamkeit des Westens spielt sich hier ein ähnliches Flüchtlingsdrama wie im Mittelmeer ab. Und wer die 40 Kilometer von der Insel Anjouan nach Mayotte überlebt, wird verfolgt und schliesslich zurückgeschickt. Von der einstigen Brüderlichkeit auf dem Archipel der Komoren ist nichts mehr zu spüren.

Der Wohlstandsunterschied hat zu einem Bruch geführt. Die «Mahorais», die Bewohner Mayottes, fühlen sich grösstenteils als Franzosen und wollen von der Union der Komoren nichts wissen. Die Bewohner der anderen Inseln reagieren darauf mit Wut und Unverständnis, sehen sie diese doch als Schwestern und Brüder an. Die Idee der vereinigten Komoren existiert nur auf dem Papier – oder auf Touristenkarten wie in Kelvin Haizels Bild.

Luisa Baselgia, Projektleiterin
Vontobel-Kunstkommission

A life jacket, a map of the Comoro Islands, and balloons in the colors of the French tricolore – all steeped in nocturnal black. A composition representing a deadly drama unfolding daily in the Mozambique Channel.

Geographically, the island of Mayotte is part of the Comorian archipelago – a volcanic island group located in the Indian Ocean between Mozambique and the northern tip of Madagascar. For a long time, these geographically united islands were also politically and culturally aligned. Today, that is no longer the case.

The Comoros – each of the four main islands being about the size of Malta – have a checkered history. Originally populated by Bantu from East Africa and Austronesians mainly from Indonesia, the archipelago also attracted various seafarers, pirates, and settlers from Persia, Arabia, and Madagascar. In 1505, the first Europeans arrived from Portugal. Eventually, a predominantly Swahili culture took hold, albeit with Persian and Arabic influences, establishing a Swahili-related language. From the mid-nineteenth century onward, the Comoros were part of the French colonial empire. In 1975, in the course of decolonization, the islands gained their independence from France – that is, all but one. Mayotte, having voted to retain its ties with France, was recognized first as an overseas territory and later as an overseas département. Ever since, the Union of the Comoros, an Islamic Republic, rocked by some twenty attempted coups since independence, has sought in vain to reunite the archipelago.

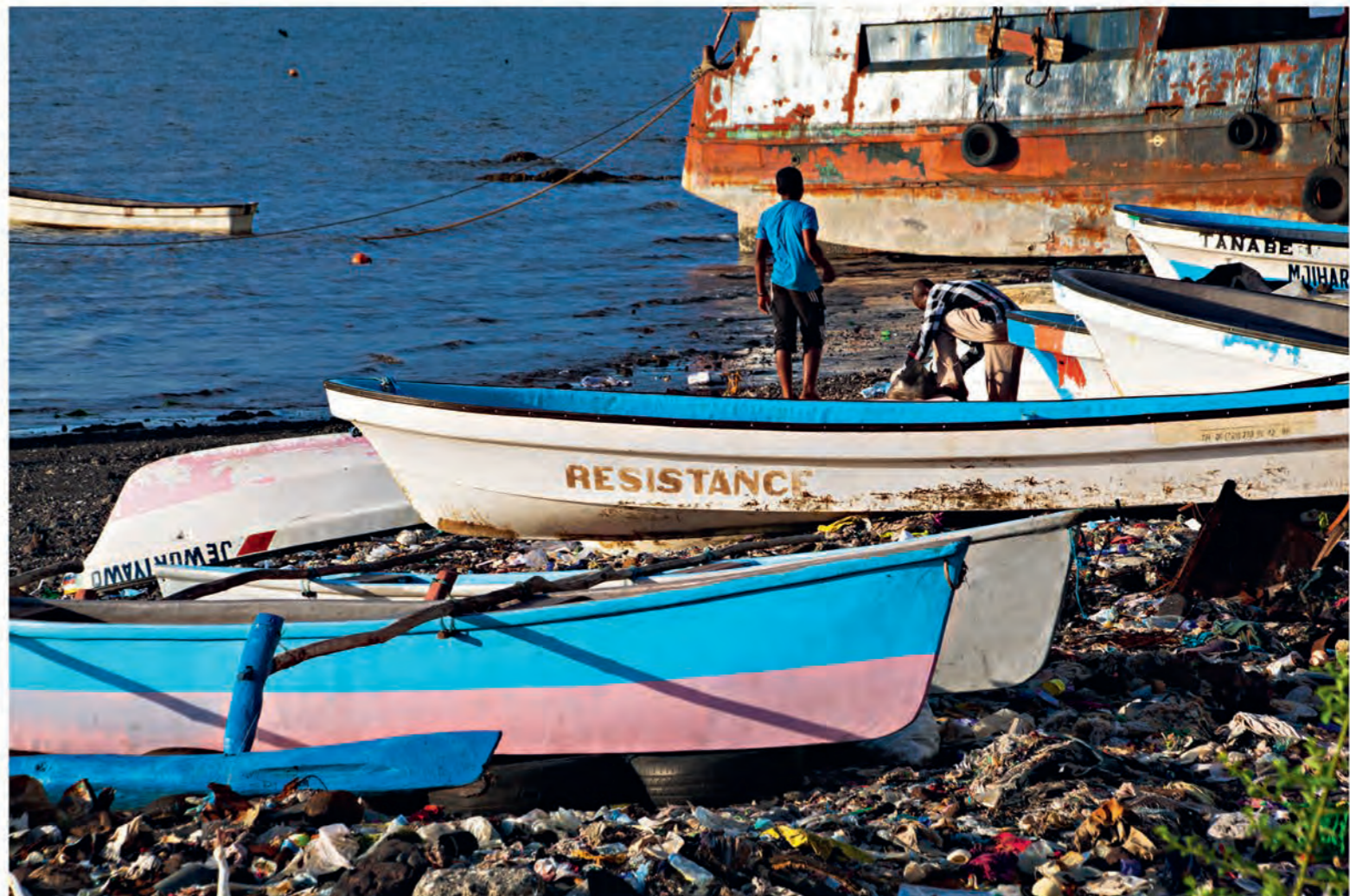
The resulting gap has been ever-widening. Since 2011, Mayotte has officially had the status of the 101st French département. The island's social, educational, and health systems have constantly improved thanks to French subsidies. However, the situation in the independent Union of the Comoros is quite different. This is one of the least developed and most impover-

ished countries in the world. Its people suffer poverty, high child mortality rates, poor education, and a repressively strict Sunni Islam regime. The economic mainstays are fishing and the export of cinnamon, cloves, vanilla, and ylang-ylang – a much-prized fragrance that forms the basis of such perfumes as Chanel N° 5.

For many Comorians, the blue-white-red of the French tricolore has come to symbolize a better life. In 1994, France introduced a compulsory visa system for Comorians in Mayotte. Because so few could afford such a visa, the new regulations did not stem the tide of illegal immigration. Now, tens of thousands risk the crossing to Mayotte in overcrowded wooden boats. Many do not survive the journey. The drama unfolding here, virtually ignored by the Western media, is on a similar scale to that in the Mediterranean. Those who do survive the forty-kilometer voyage from the island of Anjouan to Mayotte risk being pursued and eventually deported. The former solidarity between the islands of the archipelago has vanished without trace.

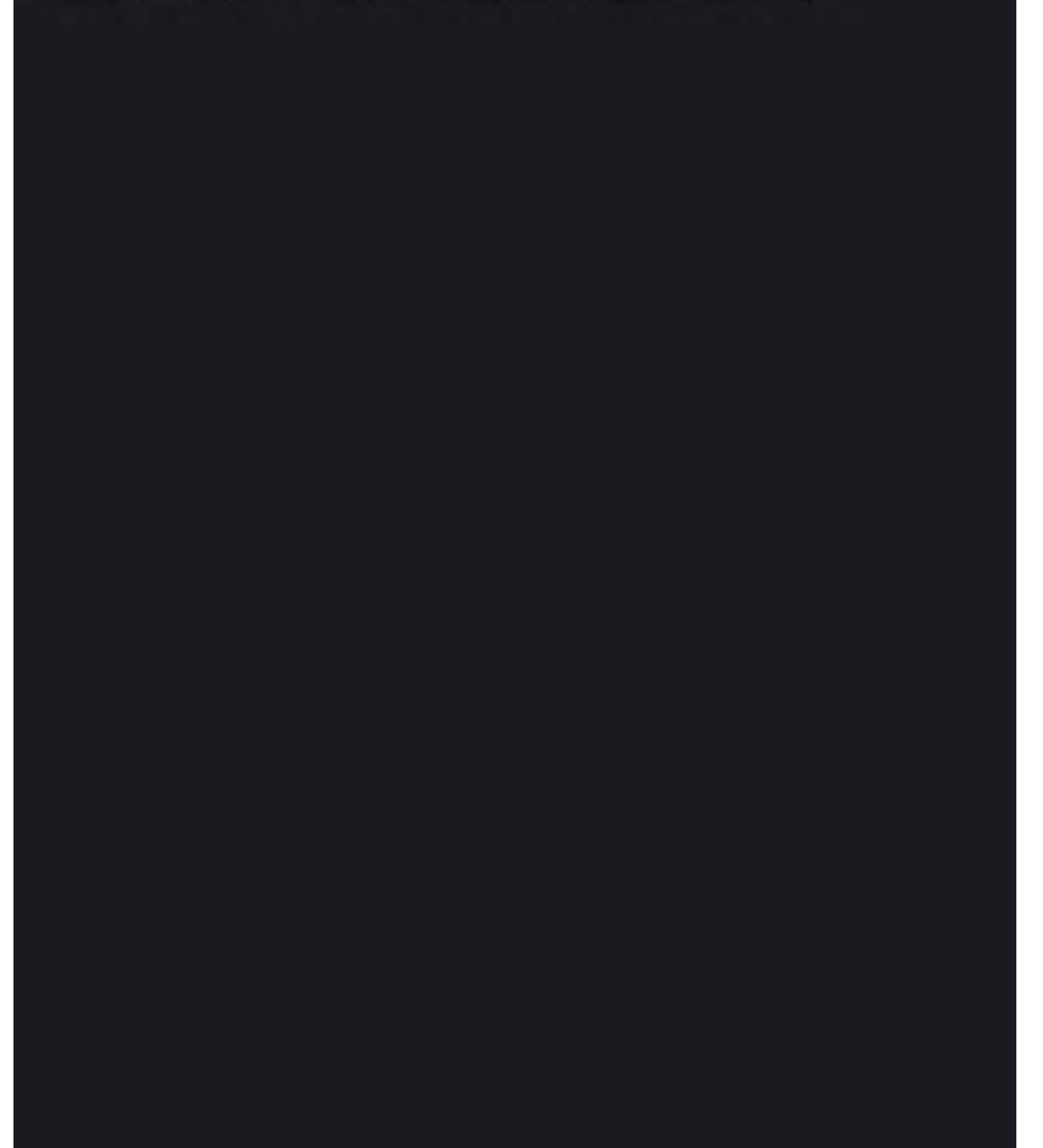
The wealth gap has led to a rupture. The Mahorais, as the inhabitants of Mayotte are known, feel French and want nothing to do with the Union of the Comoros. The inhabitants of the other islands view this attitude with anger and incomprehension, for they see themselves as brothers and sisters. The notion of a united archipelago exists only on paper – or on a tourist map, as in Kelvin Haizel's image.

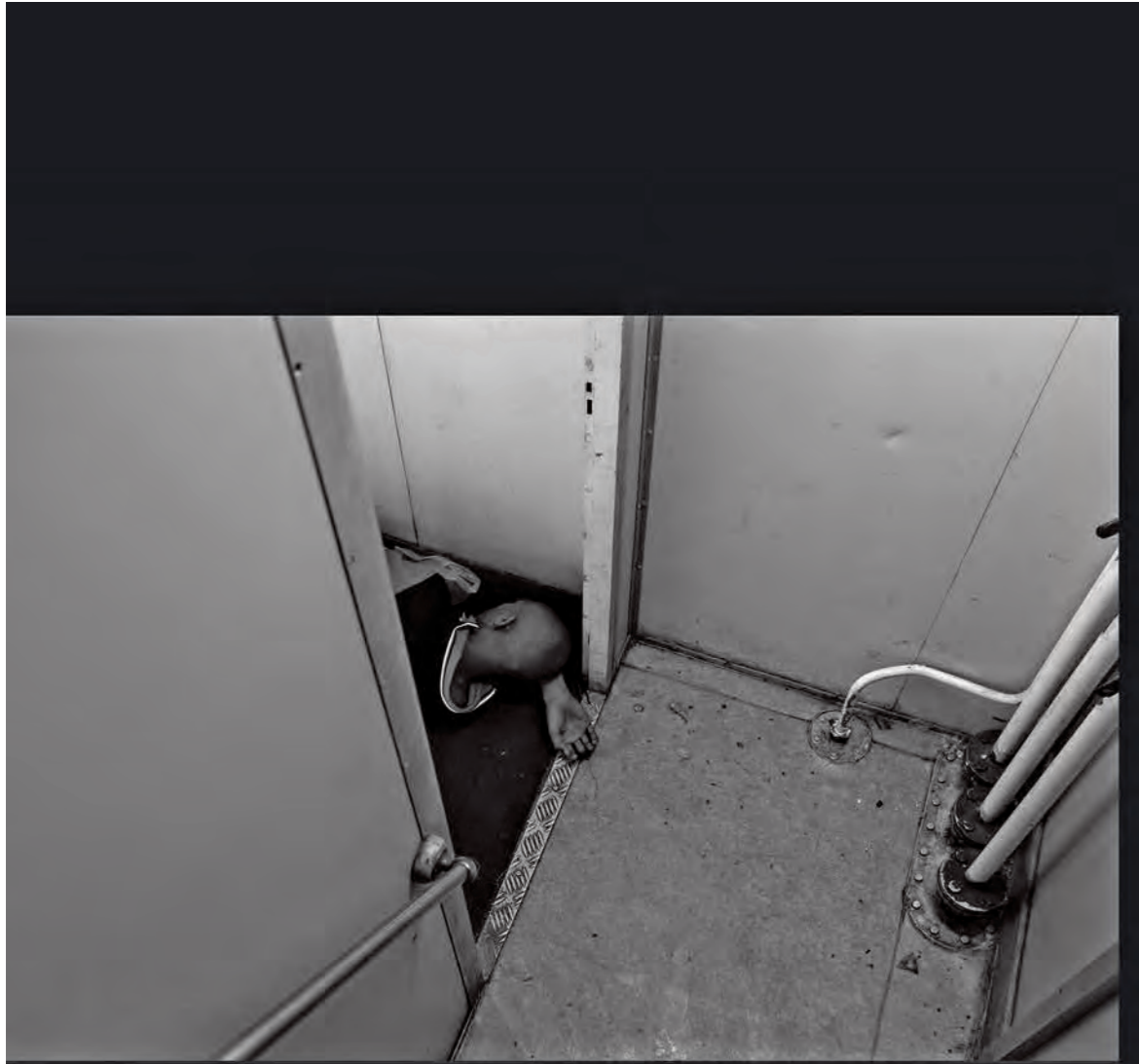
Luisa Baselgia, Project Manager
Vontobel Arts Commission















ÜBER EINGEBILDETE BILD-OBJEKTE*

Nun sitzen wir also zusammen an irgendeinem eingebildeten Ort, Kelvin Haizel und ich, und reden. Wir reden über *Babysitting a Shark in a Coldroom*, wie sich eine der neuen fotografischen Arbeiten von Haizel nennt, die sich seinen Begegnungen auf den vier Inseln der Komoren vor der Küste Ostafrikas – Grande Comore, Anjouan, Mohéli und Mayotte, das die Republik Frankreich für ihr 101. Département hält – verdanken und diese verarbeiten. *Babysitting A Shark in a Coldroom* (BASIC) ist zugleich der Titel von Haizels neuer Ausstellung bei Vontobel in Zürich.

In Haizels Arbeit geht es hauptsächlich um Bilder und Objekte und darum, so der Künstler, wie aus Bildern Objekte werden. Zur Beschreibung dieser besonderen Dinge, die aus Haizels künstlerischer Manipulation hervorgehen, schlage ich die Formel «eingebildete Bild-Objekte» vor. Wie es jemandem entspricht, der in eine Art Beschleunigungsstrudel geraten ist, pendelt Haizel unablässig zwischen Orten, Gedanken und Situationen. Zum Sitzen und Reden mit ihm kommt es daher eher selten, und wenn, kann die Unterhaltung im nächsten Moment schon wieder vorbei sein. In diesem Gespräch ging es darum, was Haizel meint, wenn er vom «Objekt» spricht, zu dem ein «Bild» wird, falls es denn jemals dazu kommt ...

Bernard Akoi-Jackson (BA-J) Worauf genau willst du hinaus, wenn du sagst, dass aus einem Bild, das wir uns üblicherweise zweidimensional vorstellen, ein Objekt wird?

Kelvin Haizel (KH): Mir scheint, das ist eine recht einfache Überlegung. Aber auch eine, zu der man nicht ohne Weiteres gelangt. Es braucht die Last einer gewissen Tradition, um sie zu verstehen. Dazu gehört beispielsweise die Unterscheidung zwischen *image* und *picture*, Bild und Malerei, die Clement Greenberg, der hochverehrte amerikanische Kritiker der Sechzi-

gerjahre, in seinem einflussreichen Aufsatz «Modernist Painting» getroffen hat. Greenberg stellt darin unter anderem die These auf, dass die Grenzen der Malerei in Form des Bildrahmens allein vom Menschen vorgegeben werden, die des Bildes dagegen von der Natur. Das Bild in diesem Sinn umfasst für ihn sämtliche skulpturalen Bildträger seit den altsteinzeitlichen Felshöhlen und den Knochen und Hörnern mitsamt den darauf gemalten, geritzten oder sonst wie eingearbeiteten Darstellungen. Der Träger, der einem solchen Bild vorausgeht, aber sich mit der Darstellung so verbindet, dass erst dadurch ein Bild entsteht, ist hier natürlicherweise vorhanden und nicht vom Menschen gestaltet. Gemäss dieser Dualität ist also weder der Träger noch die Darstellung das Bild, sondern erst in der Verbindung ergeben beide das Bild als ein ganzes Bezugssystem, auf dem wir klettern und sitzen, das wir fortschleudern oder mit uns herumtragen können. Seinem «Wesen» nach ist dieses Bild ein Gebrauchs- oder Ziergegenstand. Wenn wir diesen Gedanken in unsere Gegenwart verlängern, fällt es nicht schwer, sich ein solches Bild beispielsweise als ein Paar Bionik-Arme auf einem zweidimensionalen Schirm vorzustellen, die 3D-gedruckt und einem Amputierten angelegt werden und dessen Muskelsignale in entsprechende Bewegungen umsetzen. Das vermittelt vielleicht eine Vorstellung von den möglichen Umständen oder Vorgängen, infolge derer ein Bild als Gegenstand gelten oder zu einem Teil der Objektwelt werden kann.

BA-J Du sprichst vom Bild oder von Bildern im Sinn einer fotografischen Form. Wie konnten aber aus Bildern Objekte werden? Was ist mit dem Bild in unserer heutigen Wahrnehmung geschehen, dass ihm diese Objekthaftigkeit zugestanden wird?

IMAG[E]-INED OBJECTS*

So we're finally sitting somewhere imagined, Kelvin Haizel and I, and talking. We're talking about *Babysitting a Shark in a Coldroom*, the title of one of Haizel's new photographic works, inspired by and dedicated to encounters he had in the Coromo Islands, an archipelago off the Eastern African coast, consisting of four islands: Grande Comore, Anjouan, Mohéli, and Mayotte (what is considered by the Republic of France as the 101st département). *Babysitting A Shark in a Coldroom* (BASIC) is also the eponymous title of his exhibition at the Vontobel headquarters in Zurich, Switzerland.

Kelvin Haizel's artistic practice broadly focuses on "images" and "objects" and how, according to him, "images become objects." The things that result from Haizel's artistic manipulations may be described as "imag[e]-ined objects." I use this term to describe the objects he makes from images. For one ever so caught up in a sort of accelerationist vortex, Haizel is constantly on the move, commuting between sites, ideas, and situations. Sitting, therefore, is quite a seldom probable act and cannot be taken for granted whenever it happens. In this conversation, we discuss what Haizel means when he speaks of the "object" that an "image" becomes, if it ever does ...

Bernard Akoi-Jackson (BA-J) When you suggest that an "image" (which is generally conceived in two dimensions) is or becomes an "object," what exactly are you driving at?

Kelvin Haizel (KH) I imagine this as a simple idea. But it also is an idea that cannot be arrived at easily. A certain historical baggage is needed to understand such a notion. Let's take for instance the distinction between *image* and *picture*, proposed by the revered critic of 1960s America, Clement Greenberg, in his influential paper "Modernist Painting." Amidst other

propositions, Greenberg posits that the limiting factors of a picture are set by humans, whereas those of an image are given by nature. The image as he refers back to the Paleolithic era is the entire support system of cave, rock, bone, et cetera, with the various representations painted, blown, engraved, ... on them. The support that precedes the image but accommodates the representation to become the image exists naturally and is not deliberately designed by a human hand. In binary logic, the image is neither the support on its own nor just the representation – it is both simultaneously. The image is then a whole system of relations that we can climb, sit on, throw, walk with, et cetera. In "essence" it becomes an object whether utilitarian or artifact. If we extend this to the present, then one need not look far to see bionic arms designed on a two-dimensional screen materialize as a 3D-printed image fitted onto an amputee with the ability to sense muscle signals to move accordingly. This perhaps suggests the conditions or processes under or through which the image is considered as or becomes part of the domain of objecthood.

BA-J You are speaking of the "image" or images in terms of "photography" as a form. How is it that this becomes possible? What has happened to the image in our current shared experience that authorizes its objecthood?

KH "The *photographical*," to borrow the words of Alfredo Cramerotti, "is a whole body of experience that embraces (and is mediated by) a great variety of relations." The medium of photography has expanded beyond only a camera-based activity to include all sorts of image-making apparatuses, and therefore the material manifestation of images in this regard has also expanded considerably. I dare say that now you cannot think of the "image" only in terms of the icon or the indexical. They have become whole complex

KH «Die Fotografie», um mit Alfredo Cramerotti zu sprechen, «ist ein ganzes Bündel von Erfahrungen, umfasst vielerlei Beziehungen (und wird durch diese vermittelt).» Das Medium der Fotografie geht inzwischen weit über die Arbeit mit der Kamera hinaus und schliesst alle möglichen bilderschaffenden Apparate ein. Dementsprechend sind auch die stofflichen Formen, die Bilder annehmen können, vielfältiger und zahlreicher geworden. Ich würde sogar sagen, dass ein Bild in rein ikonischen oder indexikalischen Begriffen heute nicht mehr vorstellbar ist. Bilder sind vielschichtige Objekte geworden, die nicht nur in unseren physischen Raum eindringen und nicht allein visuell wahrgenommen werden wollen, sondern manchmal selbst zu Orten werden oder als Gegenstände unser Menschsein in Richtung dessen erweitern, was üblicherweise «Cyborg», «posthuman» oder auch «nicht-menschlich» genannt wird. Das Potenzial dieser neuen eingebildeten Bild-Objekte – um deine Formulierung aufzugreifen – ist durchaus vielversprechend. Zugleich empfiehlt sich ein Mass an Pessimismus aus Vorsicht gegenüber dem Ungewissen.

BA-J In einer Werkserie aus dem Jahr 2017 hast du solche eingebildeten Bild-Objekte *things and nothings* genannt. Woher kam die Anregung dazu, und welchen Bezug haben diese «Dinge und Nichtse» zu deiner aktuellen Arbeit?

KH Sie entstanden aus der Überlegung, dass nicht alle Gegenstände auch einen Nutzen haben. Tatsächlich entziehen sich sogar sehr viele eingebildete Bild-Objekte je nach Absicht des Künstlers oder Erzeugers aller nutzbringenden Verwendung. Das allein hindert sie aber nicht, ein willkürliches Ding-Dasein anzunehmen. Das Bild als Objekt ohne einen ihm anhängenden Nutzen kann katalytisch wirken und Bilder in einer Weise erschliessen, die über jede Ikonografie, Indexierung, Geschichte oder Erzählung hinausgeht.

Es lässt das Bild in den Geltungsbereich anderer Systembeziehungen beispielsweise materieller, wirtschaftlicher, rechtlicher oder sonstiger, nichtmenschlicher Art eintreten. Von dieser Voraussetzung ging ich bei meiner Suche für *things and nothings* aus, und sie begründet auch meine Haltung zu einigen Arbeiten in dieser Ausstellung. Da ich mich hier aber an eine traditionellere fotografische Vorgehensweise halten musste, blieb wenig Raum, um die Bilder zu objektifizieren.

BA-J Meinst du dieses «Objektifizieren» hier nicht eher ironisch? Sagst du nicht eigentlich, dass sich diesmal nur sehr wenige der Bilder objekthaft manifestieren konnten? Wie entstehen deine Objekt-Bilder üblicherweise? Wie verläuft dein Arbeitsprozess, und welche Gedanken liegen ihm zugrunde?

KH Stimmt schon, das Objektifizieren ist hier scherzhaft gemeint. Tatsächlich sind aber etliche Arbeiten dieser Reihe zu Objekten geworden, so auch die fotografischen. Ich gehe von einem Gegensatz zwischen Ikonografie und Material aus. Beide wirken in einem Bild bedeutungstiftend, obwohl der Ikonografie in der Geschichte dieses Mediums zumeist Vorrang gegenüber dem Material eingeräumt wurde. Ich versuche nun, beiden Seiten im Moment ihrer Vereinigung zu einem vollständigen «Bild» Aufmerksamkeit zu schenken. Daraus erst wird ein Objekt geboren. Ich widme dem Material, das am Ende das Bild trägt, eingehende Beachtung, sodass der Unterschied zwischen Bild und Träger verschwindet. Beide zusammen im realen Raum werden zum Bild-Objekt.

BA-J Welchen Stellenwert hat ein Bild, das zum Objekt wird, im zeitgenössischen Diskurs, und was lässt es für eine künftige Demokratisierung des Bilderschaffens hoffen?

objects which enter not just our physical spaces alone for visual apprehension, but also sometimes as a site itself or as objects that extend our very humanness into what is referred to as the “cyborg,” “post-human,” “non-human,” et cetera. One can be quite optimistic for the potential of these new “imag[e]-ined objects” if you’ll permit me to use your own words, but a level of pessimism is also healthy as a caution toward the unknown.

BA-J In a recent body of work from 2017, you considered these “imag[e]-ined objects,” if we may, as “things and nothings.” What inspired this and how are they related to your current oeuvre?

KH In my consideration, not all objects are utilitarian. In fact, a great number of the so-called “imag[e]-ined objects” resist any function as intended by the artist or creator. However, this does not discredit the object from existing arbitrarily as a thing. The image-as-object without any utilitarian attachments can exist as a catalyst for opening up the image beyond iconography, index, history, narrative, et cetera. It allows the image to enter the domain of other systems of relations; material, economic, and legal systems amidst other fields of non-human engagements, for example. This was the premise that grounded my inquiry in the body of work in “things and nothings.” The same holds true for the attitude toward some of the pieces in this exhibition, but given that I had to work in a more traditional photographic bend, it leaves little room to *objectify* these images.

BA-J You use the term “objectify” here in jest, don’t you? You really imply that this time round very few of the images manifested as objects, don’t you? How do your images-as-objects come about normally? What is your process and what ideas underlie their production?

KH Yes, I use the term jovially. And quite a number of the pieces in this body of work actually became objects. Let’s take the photographic image, for example. I start by assuming an *iconography-material* binary. Both contribute to meaning-making in an image, although over the medium’s evolution iconography tends to be privileged over material. What I do is to attempt giving attention to both components, *iconography-material*, when bringing them together to form a total “image.” That is how the object is birthed. I consider very much the material onto which this image finally rests, such that there is no distinction between the constituents. It is both together, in real space, that become this “image-object.”

BA-J How is an “image” that becomes an “object” positioned in contemporary discourse and what potential does it have for the democratization of image-oriented practices in the future?

KH I think that discourse on images based on the photographic *mise-en-scène* has literally been beaten to a terrible pulp, and so we may not even be able to recognize it if it comes up. Now the task is to deal with this pulp: iconography and material blended together. The pulp is now the image-object. In our studios, galleries, museums, it becomes *something*. One that does not readily lend itself to logic or emotion. One that is a simple (yet complex) mass of substance. And in trying to make sense of this mass – perhaps to mold it, make it speak any language, return it to another utility – is where the emptying potential lies. We may all need new sets of skills and tools to engage with it. The types of bodies that encounter it are also not the types that we are normally conversant with. In certain cases, the “image-become-object” appeals beyond able bodies, to include people of different abilities too. There is a constant expansion in the interactive possibilities as well.

KH Mir scheint, dass jeder Diskurs über Bilder, der von der fotografischen *mise-en-scène* ausgeht, buchstäblich zu einem furchtbaren Brei geschlagen wurde. Deshalb erkennen wir so ein Bild der Zukunft heute vielleicht nicht einmal, wenn wir es direkt vor uns haben. Unsere erste Aufgabe besteht darin, mit dem Brei, dieser Vermischung von Ikonografie und Material, umzugehen. Der Brei ist vorläufig unser Bild-Objekt. In unseren Ateliers, Galerien und Museen wird er zu etwas Dinghaftem, das sich nicht ohne Weiteres einer Logik oder einem Gefühl erschliesst, zu einer schlichten (und doch vielfältigen) Stoffmasse. Und in dem Versuch, aus dieser Masse schlau zu werden – vielleicht um sie zu formen, ihr irgendeine Sprache beizubringen, sie einem anderen Nutzen zuzuführen –, liegt ein Potenzial zur Entschlackung. Wir brauchen vielleicht eine ganze Reihe neuer Fertigkeiten und Werkzeuge, um mit dem Brei umzugehen. Auch die Körpertypen, die ihm begegnen, sind nicht unbedingt solche, mit denen wir auf Du und Du sind. In bestimmten Fällen wendet sich das zum Objekt gewordene Bild nicht nur an tüchtige Leiber, sondern auch an Menschen mit etwas anderen Fähigkeiten. Hinzu kommt, dass sich die Möglichkeiten der Interaktion laufend erweitern.

* Mit dem «eingebildeten Bild-Objekt» versuche ich, Kelvin Haizels paradoxe fotografische Arbeitsweise zu erfassen. Denn seine Arbeiten können 1) im eigentlichen Sinn der fotografischen Tradition weder als Bilder gelten noch 2) als blosse Objekte betrachtet werden. Sie sind gegenständlich manifestierte Bilder und werden als Objekte ein zweites Mal «eingebildet».

Bernard Akoi-Jackson ist ein ghanaischer Künstler, der in Tema, Accra und Kumasi lebt und arbeitet. Er hat ein PhD in Malerei und Bildhauerei am College of Art and Built Environment der Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Ghana, erworben. Seine interdisziplinären Installationen und performativen Pseudorituale beziehen das Publikum mit ein und wurden in verschiedenen Ausstellungen gezeigt.

* My coinage “imag[e]-ined objects” is used here poetically to refer to the type of photographic work that Kelvin Haizel produces. Since 1) they cannot be considered in the strictest terms of the “image” in traditional photography and 2) in terms of simple “objects,” they are really images that manifest as object. They are “imagined” anew and thus become “imag[e]-ined objects.”

Bernard Akoi-Jackson is a Ghanaian artist who lives and works from Tema, Accra, and Kumasi. Akoi-Jackson has a PhD in painting and sculpture from the College of Art and Built Environment at Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Ghana. His multidisciplinary, audience-implicating installations and performative pseudo-rituals have featured in various exhibitions.







BIOGRAFIE / BIOGRAPHY

Kelvin Haizel erforscht die zeitgenössischen Bedingungen des Bilderschaffens und bringt seine Überlegungen in Videos, Fotografien, Installationen und Objekten zum Ausdruck. Er hat ein Bachelor- und ein Masterstudium in Malerei und Bildhauerei am College of Art and Built Environment der Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Ghana, abgeschlossen. Seither hat er umfangreich in seiner Heimat Ghana sowie unter anderem in Nigeria, Mosambik, auf den Komoren, in Frankreich und in Portugal ausgestellt. Seine Werkgruppe *things and nothings* war bei den 11. Rencontres de Bamako, Biennale Africaine de la Photographie *Afrotopia* von 2017 zu sehen, 2018 auch bei *Afrotopia* am Afrika Museum im niederländischen Berg en Dal. Haizel war Gastkurator der ersten Lagos Biennale von 2017. Als Gewinner des Förderpreises *A New Gaze 2* für junge zeitgenössische Fotografie der Vontobel-Kunstkommission zeigt er seine Arbeiten ab dem 8. März 2019 in einer Einzelausstellung bei Vontobel in Zürich.

Kelvin Haizel investigates the contemporary condition of the image and expresses his ideas through video, photography, installations, and objects. He holds BFA and MFA degrees in painting and sculpture from the College of Art and Built Environment at Kwame Nkrumah University of Science and Technology in Kumasi, Ghana. He has exhibited widely in his home country of Ghana and in other countries, including Nigeria, Mozambique, the Comoro Islands, France, and Portugal. His body of work *things and nothings* showed in Mali, at the 11th edition of the Rencontres de Bamako, Biennale Africaine de la Photographie, entitled *Afrotopia* in 2017, and again showed in *Afrotopia* at the Afrika Museum in the Netherlands in 2018. He also served as guest curator for the maiden edition of the Lagos Biennale, 2017. As the winner of *A New Gaze 2*, the prize for young contemporary photography by the Vontobel Arts Commission, his solo show debuts on March 8, 2019, in Zurich, Switzerland.

BILDLEGENDEN / IMAGE CAPTIONS

Babysitting a Shark in a Coldroom II (BASIC II), 2018

4–5 *BASIC II, No. 1–4*
Inkjet print mounted on Dibond
Each 92.6×139.7 cm

6–7 *BASIC II, No. 6*
Inkjet print mounted on Dibond
92.6×139.7 cm

8–9 *BirdCall 961 Appendix B, 2018*
Two-channel video installation with aircraft seats, 16:05 min.

Babysitting a Shark in a Coldroom I (BASIC I), 2018

10–11 *BASIC I, No. 1–15*
Inkjet prints mounted on oval-cut Dibond
Each 38.7×58.4 cm

Possibilities of Our Return, 2018

2 *Girl with Balloons*
Inkjet print mounted on Dibond, framed
58.4×87.6 cm

18 *The Strength of Orange*
Inkjet print mounted on Dibond
190.5×126.2 cm

19 *Mapping Orange*
Inkjet print mounted on Dibond
190.5×126.2 cm

20 *Gloves, Cloves, Cheers I & II*
Inkjet print mounted on Dibond
Each 76.3×97 cm

21 *Gloves, Cloves around the Globe I & III*
Inkjet print mounted on Dibond
Each 76.3×97 cm

22–23 *Orange Is the Colour of Hope*
Inkjet print mounted on Dibond
76.3×115.3 cm

24–25 *Towards Red, White and Blue*
Inkjet print mounted on Dibond, framed
58.4×87.6 cm

52 *Cloves I*
Inkjet print
30×45 cm

53 *Ylang Ylang I*
Inkjet print
30×45 cm

54–55 *Cloves II*
Inkjet print
30×45 cm

56–57 *Cloves III*
Inkjet print
30×45 cm

“Every Other Is a Citizen...”, 2018

Print on acrylic glass
Each 48.2×71.1 cm

28 Mohammed Mohammed
Moukta Roihat

29 Rahman Suniat
Usmann Ali

44 Abdala Saud
Abdoulaye Sambu

45 Abubakar Rainfati
Bastoi Fatima

58 Halim Laila
Hassan Atuya

59 Abdala Anima

Boats and Blues, 2018

Wall installation: inkjet prints, mounted on wooden wedges

30 Top: *The Big Blue*
59×88.4 cm

Center: *The Return*
50×71.4 cm
Bottom: *Walking on our Defence*
50×71.4 cm

31 Top: *Three Boats Ashore*
59×88.4 cm
Bottom: *Resistance*
90×132 cm

32 Top: *A Father’s Care*
68×106 cm
Bottom: *Stasis I*
59×92 cm

33 Top: *A Single Catch*
50×76 cm
Bottom: *Stasis II*
59×92 cm

This Cannot Be Delicious Forever, 2018

Wall installation: inkjet prints, mounted on MDF boards
Each 81.3×48.3 cm

34 *An Uncertain Bride*

35 *Central Mosque*

36 *Two Ladies*

37 *Selfie with a Bride*

38 *Cousin of Death*

39 *A Groom’s Plot*

40 *A Knitting Woman*

41 *Yellow Scarf*

42 *Three Beauty Queens*

43 *Up the Narrow Path*

Ausstellung/Exhibition

Vontobel

A New Gaze 2:
Kelvin Haizel
*Babysitting a Shark in a
Coldroom – Comoros Encounters*
8. März – 5. April 2019
March 8 – April 5, 2019

Ausstellungsort / Exhibition Venue

Vontobel, Gotthardstrasse 43, 8002 Zürich, Schweiz

Organisator / Organizer

Vontobel-Kunstkommission /
Vontobel Arts Commission

Kuratoren / Curators

Urs Stahel, Luisa Baselgia

Projektleiterin / Project manager

Luisa Baselgia, Christian Schilz

Assistenz / Assistance

Catharina Hanreich

Öffentlichkeitsarbeit / Public relations

Simone Toellner

Technik / Technical staff

Attila Panczel, Herbert Weber und / and Team

Fine Art Prints / Fine art prints

Regula Müdespacher (Laboratorium Media AG)

Publikation / Publication

Herausgeber / Publisher

Vontobel-Kunstkommission
Vontobel
Gotthardstrasse 43
8022 Zürich, Schweiz

Konzeption, Redaktion / Concept, editing

Urs Stahel, Luisa Baselgia

Texte / Texts © 2019

Urs Stahel, Luisa Baselgia, Bernard Akoi-Jackson

Projektleiterin / Project manager

Luisa Baselgia

Übersetzung / Translation

Ishbel Flett

Lektorat / Copyediting

Miriam Wiesel, Dawn Michelle d'Atri

Grafische Gestaltung / Graphic design

Teo Schifferli

Papier / Paper

Claro Silk

Druckerei / Printing

Druckerei Odermatt, CH

Buchbinderei / Binding

BUBU, CH

Copyright

Vontobel-Kunstkommission /

© 2019

Vontobel Arts Commission

Kelvin Haizel

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Kontakt / Contact

art@vontobel.com

anewgaze.vontobel.com



