

AZRA AKŠAMIJA

Azra Akšamija untersucht, wie sich kulturelle Erfahrungen und Wissen austauschen und bewahren lassen. Das Handwerk als Träger dieser Erfahrungen und des über Generationen weitergegebenen Wissens spielt dabei eine bedeutende Rolle. *Monument in Waiting*, ein von bosnischen Frauen gewebter Kelim, erzählt die Geschichte ihrer Vertreibung und des Massenerschlags in Bosnien-Herzegowina. *Wanderjahre #1 und #2* gehen kulturellen Transfers im Rahmen der Arbeitsmigration nach. *Yarn-dez-vous*, eine Steppendecke aus Textilien aus der Region Nahost und Nordafrika sowie den USA, lässt sich in Blouson-Jacken verwandeln.

Diaspora Scroll, ein wachsendes Archiv, nutzt Textilkunst als Ressource, um die Befruchtung zwischen Kulturen zu verstehen und einen grenzüberschreitenden Dialog zu fördern. *T-Serai* fungiert als tragbarer Schutzraum und ist von den Zelttraditionen in Nahost und Nordafrika inspiriert. Die modular einsetzbaren Wandteppiche verwenden recycelte Kleidung aus der Überproduktion der globalen Textilindustrie. Die Gründung des Future Heritage Lab ermöglicht es der Künstlerin, wissenschaftlich tätig zu sein, mit Menschen über Disziplingrenzen hinweg zusammenzuarbeiten und mit konkreten Projekten aktiv zu werden – wie etwa im Flüchtlingslager von Al Azraq (Jordanien).

Kunstaussstellungen dienen Akšamija als Plattform, um das Bewusstsein für die kulturellen und emotionalen Bedürfnisse von Flüchtlingen zu schärfen, aber auch um die eigene Position innerhalb eines globalen Systems der Ungleichheit zu reflektieren. Darüber hinaus sind die Ausstellungen Finanzierungsquellen für weitere Aktivitäten. Das Future Heritage Lab arbeitet eng mit Gemeinschaften zusammen, die von Konflikten und Krisen betroffen sind.

Wie betrachtest du Kunsthandwerk? Welche Rolle spielt es in deiner Arbeit?

AZRA AKŠAMIJA: Ich nutze Kunsthandwerk unterschiedlich, das hängt immer vom Projekt ab. Der Helm (Anm.: *Wanderjahre #1*) etwa war mein künstlerisches Projekt, dann aber beauftragte ich einen Handwerker, ihn herzustellen. Dass eine bestimmte Person dieses alte Herstellungsverfahren retabliert, war für die Bedeutung des Werkes ausschlaggebend. Die andere wichtige Komponente ist die diskursive Dimension: der Beitrag im Bereich der partizipativen Kunst, in dem Kunsthandwerk verwendet wird, um eine generative Form der Partizipation zu schaffen, die für Zwecke der Ko-Kreation eingesetzt wird.

In den meisten meiner Projekte ist Kunsthandwerk von zentraler Relevanz für die Entstehung und Bedeutung des Werkes. Das geschieht entweder durch den Herstellungsprozess und die partizipatorische Dimension oder durch das Konzept, das einen gewissen historischen Bezug zum Kunsthandwerk enthält. In *Monument in Waiting* zum Beispiel ist der Aspekt des Kunsthandwerks ein entscheidendes Vehikel für die Bedeutung des Kunstmachens als Form der sozialen Heilung nach Konflikten. Kunst und Handwerk können beispielsweise ein therapeutisches Mittel für Frauen sein, die während des Krieges in Bosnien in den 1990er-Jahren gefoltert wurden – sie webten den Teppich dieses Projekts.

Könntest du den Aspekt der „Heilung“ in deinem Projekt genauer erläutern?

Der Teppich untersucht, wie man beginnen kann, eine Geschichte über Völkermord und Trauma zu erzählen. Ich tue dies, indem ich das traditionelle Medium des Geschichtenerzählens über das Teppichweben nach der Volkstradition auf dem Balkan einsetze. Teppiche sind in der Vergangenheit ein Medium zur Dokumentation von Ereignissen gewesen. Besonders für Frauen, die im Laufe der Geschichte das Textilhandwerk ausgeführt haben, stellt der Webprozess eine Form der Meditation und eine Möglichkeit dar, sich mit der jüngsten gewalttätigen Geschichte auseinanderzusetzen. Das Muster des Teppichs erzählt die Geschichte der systematischen Zerstörung und Wiederherstellung des kulturellen Erbes in Bosnien während des Krieges der 1990er-Jahre – und das geschieht durch abstrahierte Muster, die die traditionelle Teppichikonografie in Kriegsmuster übersetzen und Granaten und andere Symbole auftauchen lassen.

Dann ist mir wichtig zu hinterfragen: Wer erzählt diese Geschichten? Wer erstellt das Muster? Wie wird das bewerkstelligt? Es gibt ein Verweben von Geschichte und Erinnerung in diesem Teppich: Historische Berichte

von Expertinnen und Experten und Fakten aus Archiven werden in das Muster kodiert und mit persönlichen Berichten und Erinnerungen von Einzelpersonen verwoben. Was den Entstehungsprozess betrifft, so war es eine wichtige konzeptionelle Entscheidung, traditionelle Weberinnen – Frauen, die selbst Opfer von Folter und sexueller Gewalt wurden – zu beauftragen. Es gibt eine Teppichwerkstatt in Sarajevo, die diese Frauen einstellt – als eine Form der Traumaaufarbeitung. Das Sitzen und Arbeiten an diesem Stück ist eine Form der therapeutischen Meditation für diese Frauen. Indem sie webten, fühlten sich die Frauen ermutigt, auf diese Weise – einige von ihnen waren Analphabetinnen – ihre Geschichte für die zukünftigen Generationen zu erzählen. Das prägt diese Arbeit: der historische Bezug und der persönliche Prozess. Kunst und Handwerk können einen großen Anteil und Wirkmacht an der Heilung der Gesellschaft haben.

Alle deine Werke befassen sich mit kulturellem Erbe. Es ist nichts Statisches, sondern sehr Dynamisches. Wie würdest du deinen Begriff von Erbe beschreiben?

In meinen Arbeiten konzentriere ich mich besonders auf das kulturelle Erbe – sowohl das materielle als auch immaterielle. Ich sehe Traditionen und das Erbe aus der Vergangenheit als etwas, das sozial verhandelt werden muss. Was wird als wichtig benannt und anerkannt, sodass es in Erinnerung bleibt und von zukünftigen Generationen weitergetragen wird? Sollte diese Entscheidung von oben nach unten getroffen werden, durch Nationalstaaten oder sogar Diktatoren, die das kulturelle Erbe instrumentalisieren, um ihre Machtansprüche zu rechtfertigen? Oder kann ein demokratischer Prozess unterstützt werden? Ich nutze kulturelles Erbe, um einen kritischen Dialog anzuregen – ein größeres Gespräch über das, was an einem bestimmten Ort auf dem Spiel steht. In Syrien zum Beispiel: Was bedeutet es, sich auf die Wiederherstellung des kulturellen Erbes in der Region zu konzentrieren, während Millionen von Syrerinnen und Syrern vertrieben werden und leiden? Ist das menschliche Leben wichtiger als das materielle Erbe? Das sind komplizierte Fragen! In Bosnien etwa riskierten viele Menschen ihr Leben, um die Steine ihrer Moscheen und Kirchen zu retten, auch wenn sie von Granaten und Panzern angegriffen wurden. Für sie war es wichtiger, ihr Gotteshaus zu bewahren, als ihr eigenes Leben zu retten.

Es ist nicht nur wichtig, das Bewusstsein für Zerstörungen durch Kriege zu schärfen, sondern auch über die Selbstbestimmtheit in Bezug auf Konservierungstechniken und den Zeitpunkt für Wiederaufbau nachzudenken. Nur weil wir Technologien besitzen, die es uns ermöglichen, Dinge

schnell zu rekonstruieren, bedeutet das nicht, dass wir es tun sollten – das sollte auch ein kritischer Überlegungsanstoß für Menschen wie mich sein, die in kulturellen Institutionen in privilegierten Teilen der Welt arbeiten: mehr über lokale Expertise nachzudenken, über den geeigneten Zeitpunkt für den Beginn eines Wiederaufbaus. Während Zerstörung stattfindet, sollten wir uns auf den sozialen Bereich konzentrieren und die Revitalisierung der von Krieg betroffenen Gemeinschaften unterstützen.

Dich interessiert die Arbeit mit heimatlos gewordenen Menschen. Diese sind zwar physisch delokalisiert, ihr Gedächtnis nehmen sie aber mit.

Die Erhaltung des Gedächtnisses muss nicht an einem bestimmten Ort erfolgen. Die Frage ist eher: Was genau wird erhalten und wie? Es ist sehr leicht, in Nostalgie und Nationalismus zu verfallen, was sich auch an Orten fortsetzt, an welchen diese Menschen später leben – ich beziehe mich da auf meine eigenen Erfahrungen, unter anderem aus Bosnien und Jordanien. Da gibt es Menschen in Flüchtlingslagern, die Palmyra-Kunst mit Schlamm und Sand als eine Form von kulturellen Zufluchtsorten bauen, um sich daran zu erinnern, woher sie kommen und wer sie sind. Gleichzeitig haben ihre Kinder keine Verbindung dazu – sie schauen sich YouTube-Videos an oder produzieren diese selbst. Sie sind ein Teil der heutigen globalen Gemeinschaft, ihre Referenz ist eher Beyoncé. In diese Flüchtlingslager zu gehen und zu versuchen, Palmyra zu erhalten, wäre eine Projektion eines falschen Gefühls von Authentizität meinerseits. Die Workshops, die ich organisiere, integrieren das Erbe, es geht aber um dessen Neuinterpretation: aus der Vergangenheit zu lernen und ein zukünftiges Erbe aufzubauen, also die Vergangenheit als Interpretation zu nehmen, um eine bessere Zukunft zu konstruieren.

Was bestimmt deine Wahl der Materialien?

Bei *Yarn-dez-vous* zum Beispiel verweist das Material auf eine Art von mobilem Zuhause und schafft einen kollektiven Raum. Der Quilt besteht derzeit aus zwölf Jacken, die aus verschiedenen Textilien aus dem Mittleren Osten und den USA hergestellt wurden. Diese Textilien wurden von den Projektteilnehmerinnen und -teilnehmern aus ihren Heimatstädten mitgebracht und verarbeitet. Mein *T-Serai*-Projekt im Flüchtlingslager in Jordanien ist ebenfalls eine partizipative Arbeit. Die Materialwahl ist inspiriert davon, was vor Ort erhältlich ist: Wir verwenden recycelbare Textilien, vielfach Spenden aus verschiedenen Ländern. Es gibt kein Geld, um neue Dinge

zu kaufen, und es ist sehr schwierig, Dinge zu importieren – also ist dies eine Gelegenheit, etwas zu nutzen, das verfügbar ist. Auf breiterer Ebene wirft dieses Material selbst größere Fragen auf: Warum gibt es dieses Zeug dort? Wie läuft die humanitäre Hilfe ab? Woher bezieht das humanitäre System sein Material, und wie sieht die Politik dazu aus?

Im größeren Rahmen beschäftige ich mich mit dem Klimawandel und den globalen Ungleichheiten, die durch die Herstellung in diese Materialien eingeschrieben sind, und mit dem sozialen und ökologischen Fußabdruck der Kleidung, die wir alle kaufen. Von der globalen Baumwollproduktion in Usbekistan, Indien oder den USA über einen Ort in China, an dem sie gefärbt oder gebleicht wird – was zu einer enormen Umweltverschmutzung führt –, bis hin zu den Fabriken in China, Bangladesch oder der Türkei, die teilweise Flüchtlinge für sehr wenig Geld beschäftigen, um Kleidung herzustellen, die den Markt überschwemmt. Kleidung, die in Westeuropa oder den USA nicht verkauft wird, wird in Dörfer nach Indien und Bangladesch zurückgeschickt und geschreddert, oder sie wird zur Verbrennung nach Schweden gebracht, um den Wert der Marke nicht zu verringern. Dass eine Decke, die aus recycelten Jeans oder T-Shirts hergestellt ist, in einem Flüchtlingslager landet, ist nur einer der Knotenpunkte der globalen Ungleichheit.

Warum hast du das Future Heritage Lab gegründet? Was ist seine Rolle?

Ich habe das Future Heritage Lab 2016 als experimentelles Forschungslabor am MIT gegründet, das Teil meiner Arbeitsstruktur an der Universität ist. Die Laborstruktur war wichtig, da ich transdisziplinär arbeite und die Ergebnisse nicht immer nur künstlerischen Kriterien unterliegen: Sie ermöglicht es mir, mit Menschen über Disziplinengrenzen hinweg zusammenzuarbeiten und ihnen das entsprechend anzurechnen. Drei Personen arbeiten ständig mit mir, der Rest wechselt je nach Projekt. Für *T-Serai* arbeite ich mit einem Gebäudetechniker, einer Architektin, einer Künstlerin und einer Städteplanerin zusammen, ich habe auch einen Studenten der Business School eingestellt – das war mein Team. Das Labor ermöglicht es mir, wissenschaftlich zu arbeiten und die Autorschaft und Beiträge zu würdigen. Es ist teilweise auch eine künstlerische Strategie. Zum Beispiel hilft es mir, als Universitätsperson im Flüchtlingslager zu arbeiten, nicht nur als Privatperson. Was die Ergebnisse betrifft, so ermöglicht es mir das Labor, als transdisziplinäre Einheit, mit verschiedenen Zielgruppen zu arbeiten.

AZRA AKŠAMIJA, geboren 1976 in Sarajevo (Bosnien-Herzegowina), lebt in Boston.

Im Zuge des jugoslawischen Bürgerkriegs zog Akšamija mit ihrer Familie 1992 nach Österreich, wo sie 2001 ihr Architekturstudium an der Technischen Universität Graz abschloss. Im Anschluss daran erhielt Akšamija ihren zweiten „Master of Architecture“-Abschluss an der Princeton University, USA (2004) und promovierte 2011 am MIT.

Die Künstlerin und Architekturhistorikerin ist heute Direktorin des MIT Future Heritage Lab und Professorin im MIT Art, Culture and Technology Programm. 2019 erhielt Akšamija den Kunstpreis der Stadt Graz.