

OLIVIER GUESSELÉ-GARAI

ANTJE MAJEWSKI

Olivier Guesselé-Garais *Woven Line* stellt an jedem Ort, an dem diese gezeigt wird, neue Verbindungen zwischen handwerklichen Traditionen in Westkamerun, dem jeweiligen Ausstellungsort und seiner eigenen k nsterischen Praxis her. Für *La Mur murmura* arbeiten eine Korbflechterin aus Westkamerun, ein traditioneller steirischer Seiler, eine auf afrikanische Frisuren spezialisierte Friseurin in Graz und der Künstler selbst zusammen. Sie alle formen auf ihre Weise Materialität und tauschen in und über die Arbeit Wissen und Erfahrungen aus.

Guesselé-Garai versteht seine und auch die gemeinsamen Arbeiten mit Antje Majewski als Brücken, die Übergänge zwischen Kunst und Handwerk, zwischen Tradition und Moderne, europäischen und außereuropäischen Kulturen schaffen. Am Beispiel der *Cache-Sexes* (Schamsh rzen), des Throns des Sultans Ibrahim Njoya und des traditionellen Korbflechtens in Westkamerun widmen sich Guesselé-Garai und Majewski in ihren mehrteiligen Installationen den Veränderungen im Status von handwerklich gefertigten Dingen – von rituellen, spirituellen Gebrauch bzw. ihrer Verankerung im Alltag bis hin zu ästhetischen Objekten und begehrten Sammlungsstücken.

In ihrer Praxis versuchen beide trennende Kategorisierungen zu vermeiden. So hybridisiert sich in *Czarny Pragnienie* und *Homage to the African Square Meter* von Guesselé-Garai abstrakte Kunst der westlichen Moderne mit den handwerklichen Traditionen der *Cache-Sexes*. In Majewskis Videos und Malereien wie *Mandu Yenu (Reversed)* und *Panier de Poulet* manifestiert sich ein dialogisches Prinzip, das kulturelle Impulse aufgreift und verarbeitet.

Seit wann arbeitet ihr zusammen?

ANTJE MAJEWSKI: Kurz nachdem Olivier und ich uns 2011 kennenlernten, besuchten wir das alte Ethnographische Museum in Berlin und betrachteten dort unter anderem Fotos aus Kamerun und im Speziellen ein Foto des Sultanpalastes – des Sultans Ibrahim Njoya, der in unserer späteren Arbeit eine Rolle spielt. Olivier wies mich darauf hin, dass die Beschriftung des Fotos falsch sei – es hieß, man sehe „den König Kameruns“, doch zu der Zeit gab es kein Kamerun. Olivier meinte auch, da er aus einem anderen Teil Kameruns stamme, wäre dieser König sicher nicht der König seiner Familie. Dies war ein wichtiger Ausgangspunkt unserer Beschäftigung mit Kolonialgeschichte, die in Oliviers Fall durch die Familiengeschichte auch eine persönliche ist – Oliviers Urgroßvater starb im Kampf gegen die Deutschen. Es ist wichtig, die Geschichte zu verstehen, neu zu erzählen und zu vermitteln, auch welche reiche Geschichte die Deutschen damals vorgefunden hatten. Die Vorstellung, es hätte dort nur dörfliche Stammesgesellschaften gegeben, ist schlichtweg falsch. Dieses Wissen muss heute miteinbezogen werden.

2017 waren wir zwei Monate in Kamerun und nutzten diese Zeit für eine intensive Recherche. Wir versuchten, so viele Künstler/innen, Kunsthistoriker/innen und Museumsleute wie möglich zu treffen. Auch wenn wir ein Forschungsstipendium hatten, wussten wir anfangs nicht genau, wonach wir suchen. Durch die diversen Treffen und Begegnungen ergaben sich dann unsere Forschungsbereiche: die *Cache-Sexes*, der Thron Ibrahim Njoyas und das Korbflechten.

Olivier, lass uns über deinen künstlerischen Hintergrund sprechen, wie du dich mit der Moderne auseinandergesetzt hast, dein Interesse an moderner, konstruktiver und abstrakter Malerei, und wie du das mit deiner Forschung verbindest.

OLIVIER GUESSELÉ-GARAI: Mich interessiert die Kategorisierung von Kunst: Wie erfassen Menschen bestimmte Arten der Kunst, besonders der abstrakten und geometrischen Malerei, in bestimmten Epochen, was sind wichtige Elemente der Datierung? Kunstgeschichte ist immer auch Konstruktion. Da geht es um eine wissenschaftliche Chronologie, hauptsächlich den europäischen Kontinent betreffend, um präzises Niederschreiben und genaue Wiedergabe. Was meine künstlerische Praxis betrifft: Ich kreierte meine eigenen Recherchen. Dabei bemerke ich, dass die Kunstgeschichte mich mit einer zu flachen Vorstellung zurücklässt: Sie schließt vieles nicht mit ein, und dieses ist viel größer als das, was niedergeschrieben wurde. Die Kunstgeschichtsschreibung vergisst viele Künstler/innen.

Sie hat die visuelle Kunst kategorisiert und territorial subsumiert, so wie man sie haben wollte – auch in Bezug auf Außereuropa. Und mit diesem für mich auch patriarchalen Kontext setze ich mich kritisch auseinander. Wenn ich mich in der Kunstproduktion abseits von trennenden Kategorisierungen bewege, sind mir keine Grenzen gesetzt. So ist es möglich, die geometrische Kunst in all ihrem künstlerischen und materiellen Reichtum, ihren verschiedenen Techniken und auch Zugängen und Materialien wie Textil, Leinen und Keramik zu erforschen.

In eurer künstlerischen Praxis baut ihr Brücken, setzt auf Austausch – und öffnet den westlichen Kanon.

OGG: Ja, unsere Arbeiten sind Brücken oder poetischer ausgedrückt, Passerellen – sie schaffen kontinuierlich Übergänge. Uns ist es wichtig, sensibilisiert die Herkunft von Dingen zu hinterfragen, den Austausch, auch abseits der allgemein akzeptierten Kategorisierungen und Zuordnungen, zu suchen.

AM: In *Les Cache-Sexes* sprechen die kamerunischen Handwerker – sie bezeichnen sich selbst als solche –, die die *Cache-sexes* (Anm.: Schamschürzen) hergestellt haben. Diese werden heute meistens nicht für den persönlichen Gebrauch gemacht, sondern zum Verkauf auf dem lokalen Kunsthandwerksmarkt. In *Le Trône* sprechen diverse Museumsdirektoren und Anthropologen aus Kamerun über diesen Thron und man kann sich fragen: Ist das nun ein rituelles oder spirituelles Objekt? Ein Objekt, das Macht bedeutet? Ist es ein Kunstobjekt? Oder ein kunsthandwerkliches? Diese Fragen haben wieder mit Kategorisierungen zu tun. In diesen Gesprächen stellt sich heraus, dass die Kunsthandwerker/innen, mit denen ich das Gespräch geführt habe, ihre Kunstwerke mit sehr ähnlichen Intentionen wie Künstler/innen in Europa schaffen. Denn durch die Kolonisation und die Einführung der Geldwirtschaft hat sich die Kunst sehr stark verändert. Die traditionelle Einbindung der Künstler/innen in die Gesellschaften hat sich gelöst, es ist ein neuer kreativer Berufsstand entstanden, der Kunst für den Markt und für Sammler/innen produziert. Globalisierte Kulturhybride bringen wieder Neues hervor, es kam etwa zu einer Explosion von Farben und Formen – hier würde ich Édouard Glissant folgen: Kreolisierungen und Hybridisierungen sind auch unheimlich bereichernd, sie lassen neue Kulturen entstehen.

In *Le Trône* ist es spannend zu sehen, wie traditionelle Künstler/innen in den Königreichen von Westkamerun eine sehr präzise gesellschaftliche Funktion hatten: Sie waren hochgeachtet, wurden aufgrund ihrer künstle-

rischen Arbeit geädelt, bekamen Einkünfte, waren Teil der Geheimgesellschaften und hatten Zugang zu deren Wissen. Kunstwerke entstanden in detaillierter Absprache und nach einem klaren Auftrag – für die Gemeinschaft. Sie wurden auch für ganz bestimmte Gelegenheiten genutzt und rituell verwendet. Den (Kunst-)Markt gab es noch nicht. Daraus versuche ich für unsere Installationen zu lernen. Ich möchte Objekte kreieren, die auch in einem lebendigen Zusammenhang und Kontext stehen, und als Künstlerin als Medium fungieren, indem ich Herkunft und Erzählungen zusammenfasse, Zusammenhänge aufzeige und etwas lebendig werden lassen kann, was dadurch wieder etwas verändern kann.

Wie im Falle von Mandu Yenu (Reversed), dem Thron, den du gemalt hast und der eines Tages vielleicht nach Kamerun reisen wird.

AM: Mein Throngemälde ist ein Geist, im Französischen sagt man „spectre“, ein Spiegelbild des hochsymbolischen Throns, der sich in der Sammlung des Ethnologischen Museums in Berlin befindet und demnächst im Humboldt Forum ausgestellt wird. Er wird nicht restituiert werden, weil der jetzige Sultan, ein Nachfahre jenes Sultans, der den Thron damals dem preußischen König überreicht hatte, den Thron nach wie vor als Geschenk sieht und ihn nicht zurückhaben möchte.¹ Mein Gemälde ist spiegelverkehrt, es zeigt den Thron, als würde er sich selbst im Spiegel betrachten.

Wie siehst du Malerei im Kontext eurer Installation? Welchen Status erhalten/haben die Gemälde?

AM: Gemälde sind meine direkteste Ausdrucksform und Antwort. Sie sind auch das kulturelle Erbe, mit dem ich aufgewachsen bin, und damit meine „Muttersprache“. Ich brauche Bilder vor allem, weil ich es liebe, sie zu machen. Und während ich Stunden vor der Leinwand verbringe, lerne ich das Objekt, die Person oder die Situation, die ich male, zu verstehen, aber auch in etwas zu verwandeln, das etwas anderes wird, das ein Eigenleben annimmt. Indem ich den „Thron“ malte, studierte ich jedes Detail auf eine Weise, die ich nie haben könnte, wenn ich diesen nur in einem Museum betrachtete. Ich erweise Ehrerbietung und verbeuge mich vor dem Erfindergeist und der Kreativität, die die kamerunischen Künstler in diesen Thron eingebracht haben. Aber ich kann ihn nicht replizieren. Das Gemälde selbst ist nicht der Thron – es ist sein Spektrum, umgekehrt durch einen Prozess, in dem das Bild zuerst von einer Kamera aufgenommen wurde, dann durch meine Hände ging und als abgeflachte, zweidimensionale Erscheinung hof-

¹ Sultan Ibrahim Mbombo Njoya, der Enkel von Sultan Ibrahim Njoya, der den Thron einst an Kaiser Wilhelm II. verschenkte, fordert heute seine Rückgabe.

fentlich eines Tages nach Kamerun reisen wird, um seinen Platz im Royal Museum in Foumban einzunehmen. Dort wird es ein Platzhalter sein, der an das ursprüngliche Objekt erinnert, das in Berlin bleibt.

Es trägt zwar die Energien in sich, mit denen ich es als einzelne deutsche Künstlerin aufladen kann: meinen Respekt, meinen Lern- und Dialogwillen und meinen ganz eigenen Sinn für Schönheit. Es kann jedoch nicht mit dem Thron selbst verwechselt werden. Aber ich fühle mich stark mit den Künstlern verbunden, die diesen Thron geschaffen haben, und ich möchte glauben, dass wir als Künstler nicht so verschieden sind.

Olivier, deine Woven Line ist ganz ähnlich gedacht, sie verbindet Menschen und Kulturen.

OGG: Die Basis der Arbeit *Woven Line* wurde von der kamerunischen Handwerkerin Marie-Jeanne bei Baham in Westkamerun aus Raffiabast hergestellt. Ursprünglich stellt man mit der Technik Körbe her. 2017 entdeckte ich während einer Reise, was sie tat, und nach einem Gespräch mit ihr beschloss ich, ein Dutzend Stücke zu bestellen. Für eine Ausstellung in Stettin kam mir die Idee, dieses Material aufzunehmen und es in Beziehung zum berühmten blauen Band des polnischen Künstlers Edward Krasinski zu setzen. Für die Ausstellung *And Berlin will always need you*, 2019 im Gropius Bau, entschied ich mich dann, einen roten Ziegel einzufügen. Damit konnte ich eine Beziehung zu den Architekten Martin Gropius und Heimo Schmeiden herstellen, da sie die roten Ziegel in ihren Architekturen, auch im Gropius Bau, so oft verwendeten. Für die Ausstellung im Kunsthaus Graz möchte ich die gewebte Linie erneut mitbringen und diese mit einem horizontal aufgehängten Gussrohr verbinden, in das mein Gedicht über die Mur eingraviert ist. Zwei Handwerker/innen – einen traditionellen steirischen Seilmacher und eine auf afrikanische Frisuren spezialisierte Friseurin in Graz – habe ich gebeten, in einen Austausch zu treten. Ich werde die Materialien mischen, mit denen sie üblicherweise arbeiten, und dann kamerunische Kalebassen aus meiner Sammlung mit den Ergebnissen dieser Zusammenarbeit befestigen. Ich werde Murwasser und Kürbiskernöl hineingeben und diese dann an das Rohr hängen. Meine eigenen gemalten Leinwandgeflechte werden ebenfalls um das Rohr gerollt. Es könnte eine poetische Art und Weise sein, sich vorzustellen, wie der Mensch Materialität formt und wie Austausch kulturelle Grenzen überwindet.

ANTJE MAJEWSKI, geboren 1968 in Marl (Deutschland), lebt in Berlin und Himmelpfort.

Seit 2011 ist Majewski Professorin für Malerei an der Muthesius Akademie der Künste in Kiel.

Einzelausstellungen und Projekte unter anderem in der Galerie neugeriemschneider, Berlin; Galerie im Turm, Berlin, DE (2019), im Hamburger Bahnhof, Berlin; in der Kunsthalle Lingen, Lingen, DE (2018).

2011 stellte sie im Kunsthaus Graz, AT, aus.

OLIVIER GUESSELÉ-GARAI, geboren 1976 in Paris (Frankreich), lebt in Berlin.

Seine Arbeiten wurden unter anderem im Gropius Bau, Berlin, DE; Hamburger Bahnhof, Berlin, DE; in der Galeria Pola Magnetyczna, Warschau, PL; Zona Sztuki Aktualnej, Szczecin, PL; Nationalgalerie-Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, DE; im Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M., DE; Hongrois-Institut, Paris, FR und in der Galerie Lahumière, Paris, FR, gezeigt.

Guesselé-Garai und Majewski erhielten 2017 ein Reisestipendium des ifa für einen Besuch in Kamerun.