

Universalmuseum Joanneum Presse

Universalmuseum Joanneum
Mariahilferstraße 4, 8020 Graz, Austria
www.museum-joanneum.at

presse@museum-joanneum.at
Telefon +43-316/8017-9211

KUNST ⇔ HANDWERK Saaltexte

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 Massenmords in Bosnien-Herzegowina. *Wanderjahre #1 und #2* gehen kulturellen Transfers im Rahmen der Arbeitsmigration nach. *Yarn-dez-vous*, eine Steppdecke aus Textilien der MENA-Region und 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 der MENA-Region 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). Die 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.

2010 gründete Plamen Dejanoff eine Stiftung, in die fünf Gebäude in Veliko Tarnovo und Arbanassi eingebracht sind. Diese wurden seiner Familie im Zuge eines Restitutionsverfahrens vom bulgarischen Staat rückerstattet. Zur Stiftung gehören auch mehrere Sammlungen, deren Bestände laufend ergänzt werden: circa 18.000 historische Dokumente zur Geschichte Bulgariens, 190 Werke zeitgenössischer Kunst, mehr als 2.000 Bücher über Kunst, Architektur, Mode, Film und Design. Stiftungsziel ist, zeitgenössische Kunst im öffentlichen Bewusstsein Bulgariens zu verankern. Zu diesem Zweck setzt die Stiftung bestimmte Kunstprojekte des Künstlers um, wie etwa *Bronze House* und *Foundation Requirements*. Sie beziehen sich auf traditionelle Innenraumausstattungen, wie sie auch in Dejanoffs Häusern zu finden waren bzw. noch in Fragmenten vorhanden sind. Dejanoff verwendet für seine Decken, Fußböden und Türen eine heute kaum noch angewandte „Stecktechnik“ – die Teile sind durch Stifte und Winkel zusammengehalten. Rekonstruktionen dieser Architekturfragmente werden in internationalen Ausstellungen gezeigt. Auf diese Weise verknüpft der Künstler bulgarische Handwerkstraditionen mit zeitgenössischer Kunst. Indem Dejanoff Strukturen und Mechanismen eines globalisierten Kunstbetriebs nutzt, erzeugt er mit den Stiftungsprojekten Aufmerksamkeit für dieses Handwerk und auch für eine Region in der europäischen Peripherie. Die erzielten Einnahmen fließen zurück in die Projekte in Veliko Tarnovo und Arbanassi. Rechtliche Rahmenbedingungen, PR und Finanzierungsmodelle sind integraler Bestandteil der Kunstprojekte.

Olivier Guesselé-Garais *Woven Line* stellt an jedem Ort, an dem diese gezeigt wird, neue Verbindungen zwischen handwerklichen Traditionen im Westkamerun, dem jeweiligen Ausstellungsort und seiner eigenen künstlerischen 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 außereuropäische Kulturen schaffen. Am Beispiel der *Cache-sexes* (Schamschürzen), 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 deren 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 *Hommage 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.

Olaf Holzapfel interessieren die physischen Eigenschaften von Materialien: Wie prägen diese Landschaften, soziale Räume und handwerkliche Traditionen? Darüber hinaus richtet er den Blick auf die kulturellen, kommunikativen und ökonomischen Funktionen, die etwa Stroh, Reet und Heu für Gemeinschaften haben. Die Wechselbeziehung zwischen den Konzepten, die auf Materialien übertragen werden, und die – mitunter widerständigen – Eigenschaften des Materials bilden den Ausgangspunkt seiner Arbeiten. Die abstrakt-konstruktiven Vorlagen entwickelt der Künstler am Computer. In der Umsetzung sind es die Maße der Strohhalme, die seine Bildwerke definieren, und die Länge des Holzbalkens, die über die jeweilige architektonische Konstruktion entscheidet. Mit lokalen Handwerkern, etwa den Wichís, einer indigenen Stammesgruppe in Argentinien, oder den Sorben, einer westslawischen Ethnie im Osten Deutschlands, arbeitet Holzapfel an spezifischen Projekten. Seine Arbeiten vermitteln zwischen zeitgenössischer Kunst und mitunter jahrhundertealten handwerklichen Traditionen, zwischen digitalen und analogen Technologien sowie Natur und Kultur. Der Künstler untersucht Möglichkeiten, ein Dazwischen zu denken und in ebendiesem zu bewegen. Er fordert damit Grenzziehungen zwischen Kulturen, dem Einzelnen und der Gesellschaft sowie klassische Dichotomien wie Stadt/Land oder Natur/Kultur heraus. Wenn Holzapfel Landschaftsbilder – wie etwa Jan Knieps *Ideale Landschaft* von 1806 oder Tina Blaus *Szolnok* von 1873/74 – in seine Präsentation integriert, dann zeigt er nicht zuletzt, wie in und über Malerei Landschaft konzipiert und konstruiert wurde.

Jorge Pardo Sculpture ist kein klassisches Künstleratelier, keine klassische Werkstatt und kein klassischer Industriebetrieb. Auch wenn der Firmenname sich aus dem Namen des Künstlers und dem Wort „Skulptur“ zusammensetzt, arbeiten dort vor allem Architekten, Tischler, Anstreicher, Ingenieure für Laser und CNC-Technologien in arbeitsteiliger Struktur. Für einen Industriebetrieb sind die Produktionskapazitäten zu gering, für eine Manufaktur ist der Anteil von Handarbeit zu niedrig – die Stückzahlen bewegen sich zwischen 1 und 40. Jorge Pardo verschränkt verschiedene Produktionslogiken: digitale Bildverarbeitung, computergestützte

Serienproduktion, manuelle Arbeit, subjektive Entscheidungen und gezielt platzierte Gesten. Stets werden dieselben Prinzipien auf Malerei, Design und Architektur angewandt. Die Objekte sollen Dynamiken auslösen, „die Maschine zum Laufen bringen“ und die Frage aufwerfen, „was das Objekt ist“: Welche Gesten werden benötigt, um bestimmte Vorstellungen – etwa von Kunst, vom Künstler und Ausstellen – herauszufordern? In welchen Kontexten nehmen Objekte welche Bedeutungen an? Auf welche Weise können sie wann von wem genutzt werden? Wo beginnt das Kunstwerk, wo hört es auf? Elemente, Materialien und Verfahren werden so eingesetzt, dass sie diskursive Prozesse stimulieren. Das große Regal, das Werke aus verschiedenen Jahren zeigt, ist ein 1:1-Nachbau aus dem Studio in Mérida. Dort dient es zur Bestimmung von Frachtvolumen.

Johannes Schweiger interessiert sich für materielle Eigenschaften etwa von Filz, Leinen, Jacquard, für bestimmte Verarbeitungstechniken wie Weben und Filzen und für deren gesellschaftliche Kontexte. *Nostalgie für Obsoleszenzfreunde* geht der veränderten Wahrnehmung von Leinen nach, das von einem einfachen Stoff zu einem hochwertigen Heimtextil und damit zum Träger eines neokonservativen Lebensstils wurde. Den Leinenstoff ließ Schweiger auf historischen Webstühlen in Mönchengladbach nachweben, einer Stadt in einer einst bedeutenden Textilregion Deutschlands. Die Neufassung des historischen Vorbilds in Weiß macht dieses zu einer Projektionsfläche für jene Bilder und Bedeutungen, die wir mit Stoffen in Verbindung bringen. Bei *Jockdom, Emphase der Flatness* verwendet Schweiger Filz, das im Bastelbereich, auf Ritter- und Mittelaltermärkten und in der bildenden Kunst gleichermaßen auftaucht und mit entsprechenden Auf- und Abwertungen verbunden ist. In einer Reihe von Arbeiten geht der Künstler einer möglichen „Gayness“ von Textilien nach. Er fragt, in welchen Zusammenhängen Materialien, Titel oder Präsentationsformen „schwul aufgeladen“ werden und skizziert Verschiebungen etwa von der Hippie-Kultur über Gay Culture in die Mainstreammode und zurück. Ein Beispiel dafür ist *Sample Schlaufen*, ein Moodboard für eine fiktive (Männer-) Kollektion mit einem Fokus auf „Streifen“ und „Fransen“. Andere Beispiele sind *Industrial Permanence: Basic Tissues 2, White Linen, Fake* und *Economic Imperative LR 8000*, die zwei wichtige sogenannte „Kunstgewerblerinnen“ des 20. Jahrhunderts – Marie Likarz-Strauss und Lucy Rie – vorstellen und zeitgenössisch kontextualisieren.

Slavs and Tatars widmen sich in ihren Büchern, Installationen, Objekten und Performance-Lectures komplexen kulturellen und religiösen Verflechtungen, Grenzen, Kontaktzonen, Importen, Exporten und Überschreibungen von Kulturen. Das Handwerk ist dabei ein wichtiges Feld, in dem diese Aneignungen, Überlagerungen und Umformulierungen stattfinden und wahrgenommen werden können. Der im Kunsthaus gezeigte Zyklus *Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz* spannt einen Bogen vom Sarmatismus des 17./18. Jahrhunderts¹ über die Iranische Revolution bis hin zum Zusammenbruch des Kommunismus in Polen und zur „Grünen Bewegung“ im Iran. Dabei verorten sie die Beziehung zwischen den beiden Systemen in einem größeren geopolitischen Zusammenhang. In diesem Werkzyklus äußert sich das Interesse von Slavs and Tatars am Handwerk im Sinne einer „Bürger/innen-Diplomatie“. Weil Kunsthandwerk und Handwerk im Alltäglichen verankert sind, wirken sie unterschwellig und können zu

¹ Als Sarmatismus bezeichnet man die Kultur polnischer Adelliger im 17. und 18. Jahrhundert. Sie führten ihre Herkunft auf das Volk der Sarmaten zurück, eine Konföderation mehrerer Stämme von iranischen Reitervölkern. Der Sarmatismus wurde auch als „polnischer Orientalismus“ bezeichnet. Siehe: Martin Faber, *Sarmatismus. Die politische Ideologie des polnischen Adels im 16. und 17. Jahrhundert*, Wiesbaden 2018

unauffälligen Trägern einer kulturpolitischen Verständigung und auch zu einer Kritik an herrschenden Systemen werden. Die gezeigten Objekte entstanden als Zusammenarbeit von Slavs and Tatars mit iranischen und polnischen Handwerkerinnen und Handwerkern.

The Intermediates von Haegue Yang zeigen eine Auseinandersetzung der Künstlerin mit traditioneller Strohweberei und deren starker Verbindung zu Gesellschaft und Ritualen. Auch wenn die menschenähnlichen Körper der Skulpturen auf geometrischen Stahlrahmen sitzen, wölben sie sich plastisch. Ihre Oberflächen werden haarig und ornamental. Die *Umbra Creatures by Rockhole* sind zwischen 2017 und 2018 als Teil der Skulpturensérie *The Intermediates* entstanden. Sie enthalten außer Kunststroh verschiedene Objekte: Turbinenschlitze, Glocken, Kunstpflanzen, Kunststoffschnüre. Eine Kreatur ist mit Platten bekrönt, die auf beiden Seiten collagiert sind. Mit den Motiven von Hightech-Flachbildschirmen auf Chromolux-Papier und holografischer Vinylfolie wirken die Elektronikprodukte wie Fetische. Die Kreaturen entziehen sich jeglicher eindeutigen Identität und geben sich bewusst undurchsichtig. Die verschiedenen Materialitäten werden zu einem konzeptuellen Vehikel einer hybriden Identität. Webereien mit Stroh, Palm- oder Bananenblättern sind in den lokalen Gemeinschaften fest verankert und mit ihnen verbunden. Trotz vieler Unterschiede findet man sie in vielen Regionen der Welt. Yangs Arbeiten beziehen sich auf Vorstellungen einer authentischen Volkskunst, die Verwendung von Kunststroh löst diese aus ihrem schützenden konservativen Ansatz. Yang schlägt „eine universelle Synthese durch Vermittlung vor, die nur im Raum zwischen den einzelnen Kulturen geschaffen werden kann“. Die Wandtapete *Multiple Mourning Room* (2012, in Zusammenarbeit mit Manuel Raeder) erzeugt einen Raum um die *Umbra Creatures by Rockhole*. Die Fluidität und Opazität der schwerelosen und nicht-hierarchischen Anordnung macht schließlich einen diasporischen Raum auf.