

Andro Wekua : nothing and everything at once = nichts und alles auf einmal

Autor(en): **Azimi, Negar / Geyer, Bernhard**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 88: **Collaborations Sturtevant, Andro Wekua, Kerstin Brätsch, Paul Chan**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680022>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

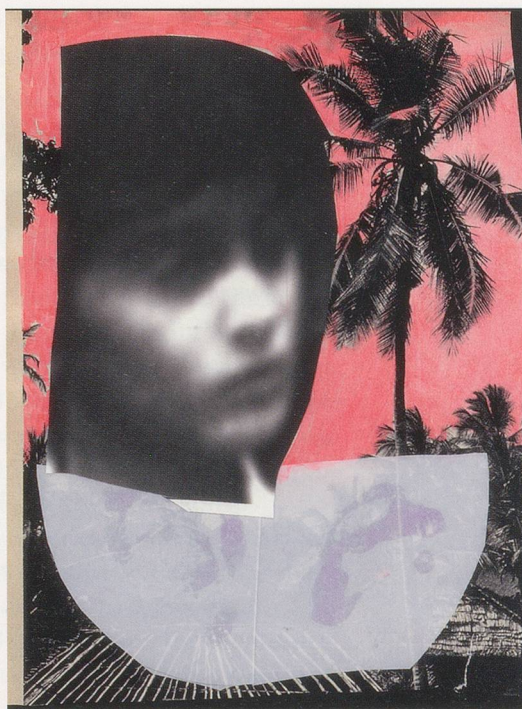
NOTHING AND EVERYTHING AT ONCE

NEGAR AZIMI

When I first met Andro Wekua, I found him shy and standoffish. He would stare at me with his large eyes as if I were the least interesting person in the room, or speaking gibberish, which was a bummer since he had just started going out with one of my friends. Years later, we spoke about it, and I learned that his English (Wekua is Georgian) just hadn't been all that good back then. As it happens, his English has gotten a great deal better, and we have spoken more.

In *The Years* (1937), the last novel Virginia Woolf published in her lifetime, the author recounts the story of a single English family and all the trials and tribulations they endured over the course of some fifty years. Rather than being epic or encyclopedic in scope, Woolf's story is strangely insular, rarely straying beyond the bounds of Britain and mostly built around seemingly insignificant details: the mood, what someone was wearing, the color of the sky. At the very end, all of Woolf's characters are assembled

NEGAR AZIMI is Senior Editor of *Bidoun* magazine.



ANDRO WEKUA, *I AM*, 2003, collage, plastic, felt pen on paper, 11 1/4 x 8 1/2" /
ICH BIN, Collage, Kunststoff, Filzstift auf Papier, 28,6 x 21,5 cm.

ANDRO WEKUA, MY BIKE AND YOUR SWAMP (YESTERDAY) 2, 2008. felt pen, paint marker, colored pencil, ball pen on photo, 12 x 11 1/8" /
MEIN FAHRRAD UND DEIN SUMPF (GESTERN) 2, Filzstift, Marker, Farbstift, Kugelschreiber auf Photographie, 30,5 x 20,3 cm.



Andro Wekua

at a family reunion. Some have married; others have aged terribly and are hobbling about; a few have died. The reader is left wondering what happened in the intervening years—left to fill in the gaps.

Wekua's world is not unlike that of *The Years*—for we, too, are left to fill in gaping holes the size of a lifetime. Like Woolf, Wekua reveals the color of the sky, the size of a girl's foot, the mood in the air. In his monographic book project *If There Ever Was One* (2007), we encounter fragments of a biographical text sprinkled throughout, but we are never told

much. There is a girl. She is by the sea. The sky around her turns from red to purple to indigo to black. She has, at one time, stared death in the face. Beyond that, little is revealed. It is hard to tell if these fragments are drawn from Wekua's life, a film, or a dream someone had; it is all frustratingly opaque.

In this way, Wekua's paintings, collages, films, sculptures, texts, and ephemeral miscellanea bring together diverse geographies, histories, and characters, each woven into a quilt all of his own. There are images, some drawn from the artist's personal

ANDRO WEKUA, *GET OUT OF MY ROOM, PART 1*, 2006, wax figure, artificial hair, fabric, leather, wax paint, wooden table, wax, bronze chair, enamel; 8 silk screen prints, etching, exhibition view Kunstmuseum Winterthur / RAUS AUS MEINEM ZIMMER, Wachsfigur, künstliches Haar, Textilien, Leder, Wachsfarbe, Holztisch, Wachs, Bronzestuhl, Emailfarbe; 8 Siebdrucke, Radierung, Ausstellungsansicht.



albums, others simply found or appropriated—from postcards, books, television. These images belong to him, but more compellingly, they belong to all of us.

Wekua's mannequins and sculptures, mostly fashioned from wax, are similarly generous. As if frozen in time, the majority of his figures seem to be caught in the prime of youth—not quite teenagers, not quite children. And yet something is still invariably off about them: a hand missing, a tongue dangling, a nose elongated, cheeks painted with superfluous rouge. Sometimes, eyes are blotched out, painted over—removed? It is not clear. Each figure evokes something we have all felt: loneliness, inferiority, our heads hanging over our knees in a gesture of quiet defeat.

The sculpture WIE HEISST DU MEIN KIND? (What is Your Name My Child? 2004) portrays a young man dressed in what appears to be a standard school uniform complete with crisp white shirt and black tie. He stands on an oversized black ceramic pedestal with arms slightly akimbo, his hands coated in dirty grey. Has he been playing in the mud? Building something? Getting in a fight? His eyes are covered by gratuitous white paint. Or again, gouged out, depending on your sensibility. The pedestal: in one sense, it looks like any pedestal. In another, it evokes the black box found in the cockpit of an airplane to record the dialogue between pilot and co-pilot during their flight. But perversely, it only becomes relevant (or makes itself known) in the case of a disaster; its use is latent until then and it is disaster that spells out the terms of its use. In other words, this is a not the standard pedestal or support system for a work of art, but rather, a curious, ghostly landmark.

There are other examples. GET OUT OF MY ROOM (2006) presents a young man, his eyes equally lacerated. He appears sanguine, his legs crossed on a large ping-pong table in a gesture of relaxation. Or is it resignation? In SNEAKERS 1 (2008), a figure is bent with her head burrowed between her legs, the outline of a masked face inscribed on her back. She wears sneakers, a sartorial gesture that brings her epic sadness back to earth—back to all of us.

There are masks throughout these works, too, their function not unlike the obliterated eyes. When you put on a mask, you can be anyone. Likewise,

without eyes, Wekua's mannequin is rendered anonymous, generic. Equally, without eyes, the relationship of object to viewer is rendered asymmetrical. The encounter between the two is about one person seeing. It is about being able to project whatever we want onto these little men or little women. For the mannequins, staring back is not a possibility. That privilege is reserved for viewers.

The first line in the late Armenian-Georgian filmmaker Sergei Parajanov's *Shadows of Forgotten Ancestors* (1966) announces: "This is a poetic dream." From here, we are drawn into the life of Ivan and Marichka, two children whose families are divided by a blood feud. Having fallen in love early on, they manage to bridge the divide and eventually plan to marry. When Ivan sets off to find work, Marichka tumbles into a river and dies. Ivan sinks into a depression, weeping for his lost love, hallucinating her presence everywhere, and wasting away. He eventually goes mad, before finally joining Marichka again in death.

It is not uncommon to turn to filmic metaphors when thinking about Wekua's works. Like a set of film stills, there is a hint of what was and what is to come. But more potently, the works convey a profoundly personal emotional aura, making us feel that we have trespassed or stepped into a room we were not meant to enter. Wekua's use of color—deep reds, purples, browns—heightens the sensation of place, of a highly coded, highly idiosyncratic universe.

Wekua's monographic book *Lady Luck* (2008) stars an omniscient narrator who says: "He had lost his memory, and this prevented him from moving. It was as if someone had clicked the pause button during a movie."¹ This sensation of not moving, of being frozen in time, is at least one characteristic of memory. Memory, of course, is subject to slippage, to fragmentation. Wekua's works verge on sculptural manifestations of memories; they are not reflections of memories, but rather their built manifestation. They are fashioned from scraps of family photographs, popular imagery, conversations. In other words, they are not unlike memory, which is also a pastiche, circumscribed by photographs, endlessly repeated stories and dreams—just as true as they are false. Colored pencils—like a child's—also inform the work, shading in spaces in and around the images.



ANDRO WEKUA, SNEAKERS 1 (PURPLE SNEAKERS), 2008, wax figure, aluminum cast table, pallet, acrylic board, ceramic, shoes, 59 x 72 7/8 x 39 1/4";
 exhibition view Gladstone Gallery, New York / TURNSCHUHE 1 (LILA TURNSCHUHE), Wachsfigur, Aluminiumgusstisch, Palette, Acrylharz Brett, Keramik,
 Schuhe, 150 x 185 x 100 cm, Ausstellungsansicht.

Wekua is presently working on the architectural history of the city in which he was raised, Sukhumi, a seaside resort town that was once part of the Republic of Georgia but is today occupied by Russia. In the 1990s, Sukhumi was at the heart of an ethnic cleansing campaign. Wekua's family, like many others, left—and he hasn't been back since. The city has been left mostly empty, like a ravaged carcass. It is a pale imitation of what it once was. Its glamorous buildings damaged by war are now mostly abandoned. Perhaps a bit like Beirut, Sukhumi exists as a memory of its former glory.

For years, Wekua has been culling anything he could find about contemporary Sukhumi from the internet. But as it happens, it is very difficult to find anything on the city, as Sukhumi's public image is fiercely guarded by the Russian state. Wekua shares and exchanges the photos he finds with his family and friends.

Recently, his brother sent him an image of the house they grew up in. In this image, the city looks like an empty stage, a set between acts, waiting for a past to reassert itself. It is as if the present had never come. Wekua has recreated some of these buildings as sculptures, allowing their online popularity and the particular resonance they may have for him to inform his selection. Each is cast as an individual object, with its own life and fashioned from its own material: aluminum, wax, bronze, or resin. In order to make the buildings three dimensional, Wekua relies on his own memory as well Google Maps of Sukhumi, which have only recently become available. When he cannot find pictures of facades or when his memory fails, the structures are simply left blank, leaving only one-dimensional surfaces. In this way, the resuscitated buildings are faithful to the delicate workings of memory, not to mention the limitations of the internet. Like one of Albertine's wandering beauty spots in Marcel Proust's *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (In the Shadow of Young Girls in Flower, 1919), they are not static; the author can't keep track of exactly where the mole has fallen on her fine face! And like the artist who is reluctant to speak, they offer nothing and everything at once.

1) Andro Wekua, *Lady Luck* (Zürich: J&P Ringier, 2008), p. 31.

NICHTS UND ALLES AUF EINMAL

NEGAR AZIMI

Andro Wekua wirkte bei unserem ersten Treffen eher schüchtern und reserviert. Er musterte mich mit seinen grossen Augen, als gäbe es nichts Langweiligeres als mich, und sprach wiederholt Kauderwelsch. Ich war ein wenig enttäuscht, denn er ging seit Kurzem mit einer meiner Freundinnen aus. Als wir Jahre später darüber sprachen, erklärte er, sein Englisch sei damals noch ziemlich schlecht gewesen. Zum Glück ist es seither besser geworden und wir reden jetzt öfter miteinander.

Virginia Woolf schildert in *Die Jahre* (1937), ihrem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Roman, die Irrungen und Wirrungen einer englischen Familie über einen Zeitraum von fünf Jahrzehnten. Der Erzählstil ist nicht episch breit, wie es dem Sujet entsprechen würde, sondern aufs Unmittelbare konzentriert. Die Handlung schweift selten über die Britischen Inseln hinaus und verliert sich in scheinbar unbedeutenden Details: Stimmungen, die Kleidung der Personen,

NEGAR AZIMI ist Chefredaktorin des Kunstmagazins *Bidoun*.

die Farben des Himmels. Am Ende versammeln sich die Hauptfiguren noch einmal zu einem Familientreffen. Einige haben geheiratet, andere sind alt und gebrechlich geworden. Manche fehlen, vom Tode hinweggerafft. Der Leser weiss nicht, was in den Jahren dazwischen geschehen ist, und muss versuchen, die Lücken selbst zu füllen.

Ganz ähnlich ist die Welt beschaffen, wie sie sich in Andro Wekuas Arbeiten und Büchern präsentiert. Auch bei ihm gilt es, Leerstellen zu überbrücken. Wie Woolf beschreibt er die Farben des Himmels, die Form eines Fusses, die Stimmung in der Luft. Sein Buchprojekt *If There Ever Was One* (2007) ist mit biographischen Fragmenten durchsetzt. Viel erfahren wir nicht: Ein Mädchen am Meer. Der Himmel über ihr wechselt von Rot zu Violett, Indigo und Schwarz. Sie hat einmal dem Tod ins Auge geblickt. Mehr nicht. Ob diese Splitter dem Leben des Künstlers, einem Film oder einem Traum entnommen sind, rätseln wir vergeblich.

Wekuas Gemälde, Collagen, Filme, Skulpturen, Texte und vergängliche Objekte verweben mannig-



ANDRO WEKUA, *HOLDING*, 2007, ceramic, 22 1/2 x 20 x 66 1/4" / HALTEN, Keramik, 57,2 x 50,8 x 168,3 cm.

faltige Geographien, Geschichten und Charaktere zu einem völlig eigenständigen Tableau. Es gibt Bilder: Zusammengesammelt aus privaten Photoalben, aus Postkarten, Büchern und TV. Diese Bilder gehören ihm, aber noch wesentlicher uns allen.

Ähnlich freizügig sind die Statuen und Puppen, die Wekua aus Wachs und anderen Materialien anfertigt. Die meisten verharren zeitlos in jugendlicher Blüte, nicht mehr ganz Kind und noch nicht ganz erwachsen. Doch irgendetwas stimmt nicht. Der einen fehlt die Hand, der anderen hängt die Zunge heraus. Einmal ist die Nase zu lang, ein andermal verunstaltet ein grelles Rot die Wangen. Immer wieder sind die Augen übermalt – oder ausgestochen, herausgerissen? Wir wissen es nicht. Alle erwecken bekannte Gefühle: Einsamkeit, Pfahl im Auge, Kopf zwischen den Knien in stiller Resignation.

Die Skulptur WIE HEISST DU MEIN KIND? (2004) porträtiert einen Mann von jugendlicher Statur in einer Schuluniform mit weißem Hemd und kleiner schwarzer Krawatte. Er steht mit hängenden Armen auf einem übergrossen Keramik-Podest. Die Hände sind schmutzig grau. Hat er im Schlamm gespielt? Etwas gebaut? Sich herumgeprügelt? Die Augen sind weiss überschmiert. Oder ausgestochen, je nachdem, wie dramatisch man es nehmen möchte. Das Podest sieht eigentlich ganz normal aus. Andererseits erinnert es an die Blackbox, den Flugschreiber, der den Sprechfunk im Flugverkehr aufzeichnet. Der erfüllt makaberweise erst dann seinen Zweck, wenn ein Unfall passiert. Das Podest wäre somit weniger ein Unterbau, als ein groteskes, gespenstisches Memento mori.

Es gibt weitere Beispiele. Dem Jüngling in GET OUT OF MY ROOM (Raus aus meinem Zimmer, 2006) sind gleichfalls die Augen verdeckt. Gelassen sitzt er, die gekreuzten Beine auf einem grossen Tischentisch. Ist er entspannt oder melancholisch? Die weibliche Figur in SNEAKERS I (Sneaker I, 2008) vergräbt ihren Kopf zwischen den Beinen. Auf ihrem Rücken zeichnet sich der Umriss einer Maske ab. Auch diese Frau trägt Turnschuhe, ein Requisit, das ihre grenzenlose Traurigkeit auf den Boden der Realität zurückführt, wo sie für uns erfahrbar wird.

Die Funktion des Leitmotivs der Maske ähnelt jener der ausgelöschten Augen. Die Maske kann eine

ANDRO WEKUA, GOD IS DEAD, BET NOT THE GIRL, 2008, zwei Figuren, keine colorierte Plastikmaske, aluminium, weid., 59 x 80 x 40 1/2", exhibition view Catalinae Gallery, New York / GOTT IST TOT, ABER DAS MÄDCHEN NICHT, Weiblichfigur, Helm, farbige Plastikfigur, Aluminium, Stahl, 139 x 201 x 102 cm.





ANDRO WEKUA, *MY BIKE AND YOUR SWAMP (6 PM)*, 2008, black polyurethane rubber, wax, aluminum, wood, cloth, artificial hair, 73 1/4 x 33 7/8 x 79 1/2", exhibition view Camden Art Centre, London / *MEIN FAHRRAD UND DEIN SUMPF (18 UHR)*, schwarzer Polyurethan-Gummi, Wachs, Aluminium, Holz, Gewebe, künstliches Haar, 186 x 86 x 202 cm, Ausstellungsansicht.

beliebige Identität verleihen. Die augenlose Puppe wird unpersönlich, anonym. Durch ihre Blendung verschiebt sich die ursprünglich symmetrische Beziehung zwischen Betrachter und Objekt. Nur der Erstere genießt das Privileg des Sehens. Er kann auf die kleine weibliche oder männliche Figur projizieren, was er will, ohne dass diese in der Lage wäre, den Blick zu erwidern.

Der Film *Feuerpferde* (1966) des verstorbenen armenisch-georgischen Regisseurs Sergej Paradshanow beginnt mit dem Satz: «Dies ist ein poetischer Traum.» Er erzählt die Geschichte von Iwan und Maritschka, die sich ineinander verlieben und heiraten wollen, obwohl sie zwei verfeindeten Familien angehören. Während Iwan sie verlässt, um Arbeit zu suchen, stürzt Maritschka in einen Fluss und ertrinkt. Danach erscheint sie in Traumgesichtern ihrem verzweifelten Liebhaber, der den Verstand verliert und sich schliesslich im Tod mit ihr vereint.

Wer sich mit Wekuas Kunst beschäftigt, fühlt sich unweigerlich versucht, auf filmische Metaphern zurückzugreifen. Sie suggeriert gleich einer Sequenz von Standbildern etwas, was bereits geschehen ist, und etwas, was noch geschehen wird. Am eindringlichsten empfindet man ihre persönliche emotionale Aura, als hätten wir eine Schwelle überschritten und einen verbotenen Raum betreten. Wekuas unver-

kennbare Farbpalette aus satten Rot-, Violett- und Brauntönen verstärkt den Eindruck, man habe es mit etwas schwer Entzifferbarem, etwas höchst Eigenständigem zu tun.

Der allwissende Erzähler in Wekuas Künstlerbuch *Lady Luck* (2008) konstatiert: «Er hatte seine Erinnerung verloren und das liess ihn erstarren. Als hätte jemand während eines Films die Pausentaste gedrückt.»¹⁾ Das Anhalten der Bewegung, das Stillstehen der Zeit gibt es auch in der Erinnerung, die natürlich der Verfremdung, der Erosion unterliegt. Man könnte Wekuas Werke als plastische, architektonische Manifestationen von Erinnerungen auffassen, nicht als deren Reflexion. Als Assemblagen aus Familienphotos, Medienbildern und Gesprächen sind sie der Erinnerung verwandt, die ja auch ein Flickwerk ist aus Photos, die wir gesehen haben, aus Geschichten, die wir gehört haben, aus Träumen und vielen anderen Erlebnissen. Dem Kinde ähnlich greift der Künstler zu Buntstiften, um Linien in und um die Bilder zu zeichnen. Eine Erinnerung kann weder ganz wahr noch falsch sein.

Wekua arbeitet gegenwärtig an einer Architekturgeschichte der Stadt seiner Jugend: Der Kur- und Badeort Sochumi gehörte vormals zu Georgien und ist heute von Russland besetzt. In den 90er-Jahren kam es zu Massakern an der georgischen Zivilbevölkerung. Wekuas Familie flüchtete wie viele andere ins Ausland – der Künstler ist bis heute nicht zurückgekehrt. Die Stadt und ihre Prachtbauten stehen weitgehend leer, die Ruinenlandschaft ein Schatten ehemaligen Glanzes. In dieser Rückwendung in die Vergangenheit erinnert Sochumi vielleicht an Beirut.

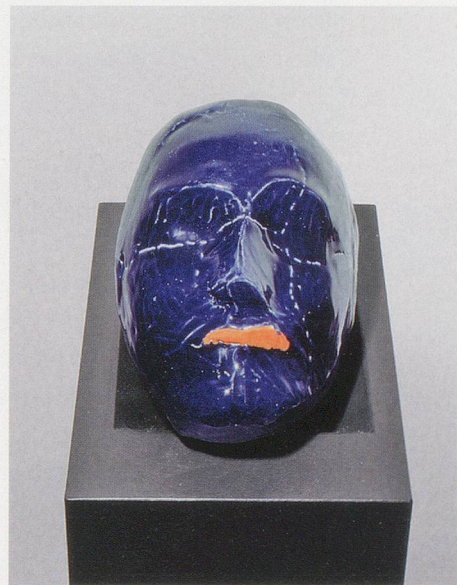
Seit Jahren sammelt Wekua im Internet Informationen über das heutige Sochumi. Dies erweist sich als äusserst schwierig, denn nur wenige Photographien der Stadt entgehen der russischen Zensur. Was immer sich findet, tauscht Wekua mit Freunden aus.

Unlängst schickte ihm sein Bruder ein Bild des Hauses, in dem beide aufgewachsen waren. Die Stadt erscheint in dieser Aufnahme als leere Bühne, als Schauplatz eines Zwischenspiels. Man erwartet die Rückkehr der Vergangenheit, als wäre die Gegenwart nie eingetreten. Wekua baut einige dieser Häuser nach. Ausschlaggebend sind die Assoziationen, die sie in ihm auslösen, und ihre Verbreitung

im Internet. Jede Skulptur hat ihr eigenes Leben und wird aus ihrem eigenen Material gegossen, aus Aluminium oder Wachs, Bronze oder Harz. Für die räumliche Gestaltung der Bauten verwendet er eigene Erinnerungen sowie Google Maps, das erst seit kurzer Zeit für Sochumi zur Verfügung steht. Gibt es von einer Fassade weder eine Abbildung noch eine zuverlässige Erinnerung, bleibt es bei der eindimensionalen Fläche und das Modell wird nicht gebaut. Die Wiedererweckung der Gebäude harmoniert also mit dem feinen Räderwerk der Erinnerung, von den Grenzen des Internets ganz zu schweigen. Wie Albertines wandernder Leberfleck in Marcel Prousts Roman *Im Schatten junger Mädchenblüte* (1919) – der Autor konnte sich nicht genau erinnern, wo der Fleck im Antlitz der schönen Geliebten sass –, sind sie nicht statisch. Und wie der Künstler, der gerne schweigt, verraten sie nichts und alles auf einmal.

(Übersetzung: Christian Geyer)

1) Andro Wekua, *Lady Luck*, JRP Ringier, Zürich 2008, S. 31.



ANDRO WEKUA, HEAD I, 2006, ceramic mask,
8 x 6 1/4 x 9"; wooden pedestal, 45 1/4 x 8 1/4 x 3 1/2" /
KOPF I, Keramikmaske, 20,5 x 16 x 22,5 cm; Holzsockel,
115 x 21 x 27 cm.