Kunst aus Australien
Tradition und Moderne

Hängung #7

KUNSTWERK

SAMMLUNG ALISON UND PETER W. KLEIN

2011

Kunst aus Australien. Tradition und Moderne

Antje Denner

Zum zweiten Mal präsentieren Alison und Peter W. Klein im KUNSTWERK Arbeiten australischer Künstler. Die Sammlung ist in den nur zweieinhalb Jahren, die seit der letzten Ausstellung mit Kunst vom fünften Kontinent vergangen sind, um nahezu einhundert Werke gewachsen. Dabei ist das Sammlerehepaar seinen gewählten Schwerpunkten – Fotokunst auf der einen und Werke der Aborigines auf der anderen Seite – treu geblieben. Nach wie vor gilt auch die von Peter Klein schon früher getätigte Aussage, dass die Arbeiten, die er und seine Frau auswählen, sie in ihrer Wirkung visuell ansprechen und emotional berühren müssen. Zugleich zeichnet sich die Sammlungstätigkeit des Ehepaars in zunehmendem Maße durch den Anspruch aus, einen möglichst repräsentativen Überblick über die Vielfalt und Entwicklungen zeitgenössischen künstlerischen Schaffens in Australien zu ermöglichen. So verbindet sich die Suche nach vielversprechenden Nachwuchstalenten mit derjenigen nach älteren Werken, die nicht immer leicht zu finden oder zu erwerben sind. Zu den neusten, in der Ausstellung präsentierten Ankäufen gehört daher auch eine kleine Sammlung von bemalten oder mit Kerbschnitzereien versehenen Objekten, welche die Herkunft der in den Acrylmalereien verwendeten Muster und Motive und die Anfänge der Auseinandersetzung mit diesem neuen Farbmedium illustrieren. In den ebenso zukunftsorientierten wie die Vergangenheit miteinbeziehenden Bemühungen der Sammler spiegelt sich ihr Interesse an Transformationsprozessen und neuen Tendenzen sowie an den kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Bedingtheiten der Kunstproduktion. In diesem Kontext sind drei Gemeinschaftswerke besonders zu erwähnen, die Alison und Peter W. Klein in Zusammenarbeit mit der Galerie Artkelch, Freiburg, bei Künstlerinnen und Künstlern von drei kleineren Kunstzentren – Ninuku Arts in Kalka, Tjungu Palya in Kanpi und Tjala Arts in Amata – in Auftrag gegeben haben. Die Arbeiten werden im Rahmen der Ausstellung im Beisein von Vertreterinnen und Vertretern dieser Künstlergemeinden enthüllt werden. Hier zeigt sich das Engagement der Sammler sowie ihre Bereitschaft, indigene Künstler aktiv und entsprechend ihrer eigenen Arbeitsweisen und Vorgaben zu unterstützen.

Kunst der Ureinwohner und künstlerische Fotografie sind keine Kategorien, die sich gegenseitig ausschließen. Ein Teil der fotografischen Arbeiten wurde von Aborigines geschaffen, die in den Städten tätig sind, die dort geboren wurden und aufwuchsen. Für diese Künstler stehen ihre Wurzeln, ihre „Aboriginality“ nicht unbedingt – zumindest nicht in jeder Situation oder Phase ihres Lebens – im Vor-

dergrund. Viele von ihnen haben studiert und arbeiten in den unterschiedlichsten, modernen Medien und Techniken. Sie fühlen sich der globalen, zeitgenössischen Kunstszene ebenso zugehörig wie sie sich ihrer kulturellen Herkunft bewusst sind und verpflichtet fühlen. Viele ihrer Werke sind politisch motiviert – sie provozieren und prangern Missstände wie Diskriminierung und Rassismus oder soziale Probleme wie Arbeitslosigkeit und Alkoholismus an. Ein weiteres wichtiges Thema für die oft als „urban Aboriginal artists“ bezeichneten Künstler ist ihre Herkunft, Geschichte und gesellschaftliche Stellung, also die Auseinandersetzung mit Fragen, die ihre Identität, ihre Beziehung zum Land, zu stärker traditionell aufgewachsenen Aborigines und zum „weißen“ Australien betreffen. Wie die Fotografien von Rosemary Laing und Bill Henson zeigen, beschäftigen Fragen der Identität, der Geschichte und des Verhältnisses zu Land, Natur und Kultur aber auch viele weiße Künstler. Trotz unterschiedlicher Perspektiven finden sich hier verbindende Momente, deren Hintergrund die politischen Veränderungen und Debatten der vergangenen Jahrzehnte sind, die Menschen in ganz Australien, egal welcher Herkunft, geprägt haben.

Zahlenmäßig überwiegen in Sammlung und Ausstellung die Malereien von Aboriginekünstlern, die in abgelegenen Gebieten im Inneren und im Norden Australiens leben. Dies spiegelt sich auch in den für diese Broschüre ausgewählten Werken wider. Zwölf davon sind Malereien, die von Künstlerinnen und Künstlern der Pintupi und Warlpiri angefertigt wurden. Diese beiden Sprachgruppen sind in den Wüstenregionen westlich und nordwestlich von Alice Springs beheimatet. Anfang der 1970er begann dort eine Kunstbewegung, die Fachleute zu den hervorragendsten unserer Zeit zählen mit einer Bedeutung, die derjenigen des Impressionismus im 19. Jhd. oder des Jugendstils im 20. Jhd. gleichkommt. Die in leuchtenden Acrylfarben und oft mit vielen Punkten gestalteten Bilder wirken in den Augen westlich-europäischer Betrachter abstrakt, manchmal auch minimalistisch, jedenfalls ausgesprochen (post)modern, was wesentlich zu ihrem Erfolg beiträgt. Aufgrund der Materialien, Maltechniken und Effekte fallen bei Vergleichen und Beschreibungen daher gern Begriffe wie Pointillismus, Fauvismus, Abstrakter Expressionismus oder Op Art. So sehr diese Ausdrücke die Begeisterung und Wertschätzung des westlichen Publikums reflektieren (und zur Wertsteigerung der Kunst der Aborigines beitragen), so wenig haben sie mit ihr zu tun. Daher ist es nützlich, sich Grundzüge und Entstehungsbedingungen der so genannten „Desert Art“ oder Wüstenkunst in Erinnerung zu rufen.

Die künstlerischen Ausdrucksformen der Aborigines sind aufs Engste mit religiösen Vorstellungen, kulturellen Werten und sozialen Strukturen verbunden. Scheinbar abstrakte Motive – zum Beispiel U-Formen, konzentrische Kreise und Vierecke, gerade und Schlangenlinien – stellen Ahnen, Feuerstellen, Wasserlöcher, Felsen und andere Punkte in der Landschaft dar sowie Wege, die sie verbinden, und vieles andere mehr. Die verschiedenen Designs basieren auf Mustern, die traditionellerweise für die Körperbemalung, Verzierung von Ritualgegenständen und Bodenzeichnungen verwendet werden. Sie sind mehrdeutig und die Gemälde haben einen narrativen Charakter. Sie beziehen sich auf Lieder und Erzählungen, die von den ausgedehnten Wanderungen sowie von den Taten und Erlebnissen der mythischen Vorfahren berichten. Diese mit übernatürlichen Kräften ausgestatteten Wesen zogen in der so genannten Traumzeit über das Land. Sie formten und belebten es, schufen Tiere, Pflanzen und Gerätschaften, begründeten Rituale und gaben den Menschen die Fähigkeiten und Regeln, die ihnen das Zusammenleben und Überleben ermöglichen. Der Begriff „Dreaming“ umfasst all dies: die mythische Vorzeit, die legendären Vorfahren und alles, was sie kreierten und lehrten. Die heute Lebenden führen ihre Existenz und Abstammung zurück auf die Traumzeitheroen. Darauf gründet sich die innige spirituelle Beziehung der Aborigines zu den Ahnen und den mit ihnen assoziierten Stätten. Das findet seinen Widerhall auch in der sozialen Organisation: Die meisten der Gesellschaften Zentralaustraliens sind in acht Sektionen gegliedert, wobei gewisse Traumzeitwesen, -orte und -pfade mit bestimmten Sektionen verbunden sind.[1]

Die Mythen, die von der Traumzeit erzählen, werden von einer Generation an die nächste weitergegeben. Jede Person hat aufgrund ihres Ursprungs und ihrer verwandtschaftlichen Verbindungen Anteil an verschiedenen Geschichten bzw. Dreamings, und jeder Ort ist mit mehreren Personen oder Gruppen verknüpft, welche die entsprechenden Dreamings entweder von Verwandten der mütterlichen oder der väterlichen Seite geerbt haben. Ein väterlicherseits erworbenes Dreaming macht die jeweiligen Personen zu *kirda*, zu Besitzern. Sie haben das Recht, die ihm zugehörigen Orte zu nutzen und es künstlerisch umzusetzen, aber auch die Pflicht,

[1] Die sozialen Sektionen bestimmen sowohl die Heiratsbeziehungen als auch die Gruppenzugehörigkeit der aus ihnen hervorgehenden Kinder. Bei den Warlpiri lauten die Sektionsnamen für Männer Jangala, Jampijinpa, Jungarrayi, Japaljarri, Jakamara, Jupurulla, Japangardi und Japanangka und für Frauen Nangala, Nampijinpa, Nungararyi, Napaljarri, Nakamarra, Napurulla und Napananka. Zum Teil ähnliche, zum Teil andere Bezeichnungen sind bei anderen Sprachgruppen der Wüstenregionen üblich. Die meisten Aborigine-Künstler aus diesem Gebiet integrieren den Namen ihrer Sektion in den eigenen, z.B. Paddy Japaljarri Stewart (vgl. S. 26) oder Judy Napangardi Watson (vgl. S. 21).

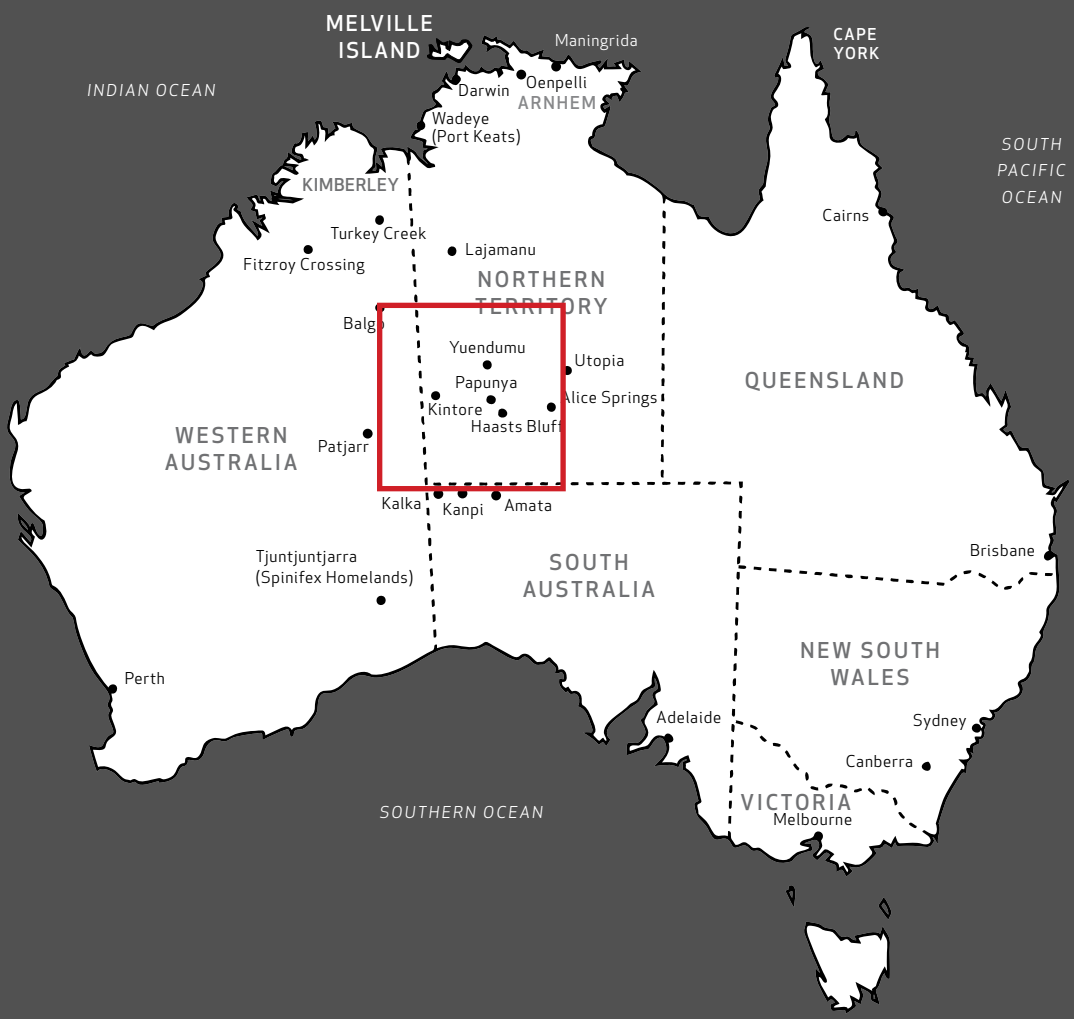
es zu schützen und die mit ihm verbundenen Zeremonien aufzuführen. Aufgrund von mütterlicherseits tradierten Rechten wird man zum *kurdungurlu*. So werden die Hüter und Manager genannt, die dafür sorgen, dass die Besitzer ihren Verpflichtungen nachkommen. Die *kurdungurlu* unterstützen die *kirda* bei ihren Unternehmungen, kontrollieren aber auch die richtige Durchführung der Rituale. So ist es zum Beispiel häufig die Aufgabe der *kurdungurlu*, die Körper der *kirda* vor einem Tanz oder einer Zeremonie zu bemalen. Die gemeinsam geteilte Verantwortung macht deutlich, wie eng verwoben die Kunstproduktion nicht nur mit religiösen Vorstellungen, sondern auch mit verwandtschaftlichen Verbindungen, Landbesitz und Rechten an Motiven und Designs ist. Sie erklärt auch, warum vor allem in der Anfangszeit viele Bilder als Gruppenarbeiten ausgeführt wurden und warum die Künstler, wenn sie sich zu einer ihrer Arbeiten äußern, oft angeben, dass sich das dargestellte Dreaming in der Obhut von Angehörigen zweier Sektionen befindet (siehe z.B. Alma Nungarrayi Granites zu ihrem Gemälde „Napaljarri-warnu Jukurrpa“, S. 46).

Die Malereien in Acryl auf Leinwand basieren also auf traditionellen Mustern und Motiven. Wie aber kam es, dass sie in eigentlich gänzlich fremde Medien übertragen wurden? Dieser Schritt war ebenso erstaunlich und wagemutig wie folgerichtig. Die ersten Arbeiten entstanden 1971/72 in Papunya im Anschluss an ein Wandgemälde, mit dem ältere Männer auf Anregung des Lehrers Geoffrey Bardon das Schulgebäude verschönert hatten. Vorrangiges Ziel waren dabei die Instruktion der Jungen und die Stärkung der kulturellen Identität gewesen und weniger der Gedanke, besonders gut vermarktbare Objekte zu schaffen. Die frühen Malereien waren kleinformatig und teilweise auf Schilde, Kartons und andere, gerade verfügbare Untergründe aufgetragen. Man verkaufte sie, um sich eine kleine Erwerbsquelle zu erschließen und folgte dabei dem Vorbild anderer Gemeinden, die Schnitzereien, Zeichnungen, Drucke und Batiken vertrieben. Die mit Acrylfarben bemalten Gegenstände und Bilder verkauften sich nach anfänglichen Schwierigkeiten ab den 1980ern sehr gut. Dennoch tauchte schnell ein Problem auf. Was die neuen Bildwerke von bisher produzierten Kunsterzeugnissen unterschied, war der Umstand, dass sie Muster zeigten, manchmal auch gegenständliche Darstellungen von Objekten, die als sakral und geheim galten. Dies führte innerhalb der Aborigine-Gemeinschaft zu Kritik und Diskussionen und zu Anpassungen in der Malerei. Die figürlichen Motive nahmen ab, gleichzeitig setzte man in zunehmendem Maße Punkte ein, um bestimmte Muster und Inhalte zu verfremden oder zu überdecken.

Es dauerte gut zehn Jahre bis die Acrylmalerei in einer weiteren Siedlung – Yuendumu – übernommen wurde, wobei in diesem Fall die Frauen eine entscheidende Rolle spielten (vgl. S. 21). Im Laufe der 1980er griffen dann immer mehr Gemeinden die neue Kunstform auf: Lajamanu, Utopia, Wirrimanu (Balgo), Warmun (Turkey Creek), aber auch kleinere, teils neu entstandene Kommunen.[2] Ein wichtiger Faktor bei dieser Entwicklung war die so genannte „Homeland"-Bewegung, in deren Rahmen viele Aborigines Zentral- und Westaustraliens zurück in ihre Heimatgebiete gingen und dort kleine Siedlungen gründeten. Die Möglichkeit, zurück auf das Land zu ziehen, zu dem man gehört, ging mit derjenigen einher, Zeremonien und spirituelle Bindungen zu intensivieren oder reaktivieren und die jüngere Generation zu schulen. Das beeinflusste natürlich auch die Malerei, denn die Künstlerinnen und Künstler ziehen daraus Kraft und Inspiration. Der spirituelle Bezug zum Land und den Ahnen hat daher auch 40 Jahre nachdem die ersten Acrylmalereien entstanden, nichts von seiner Aktualität eingebüsst und der Erwerb von Landrechtstiteln bleibt von größter Wichtigkeit.

Die Malbewegung der Wüstengebiete hat in den vier Jahrzehnten ihres Bestehens eine beachtliche Zahl von Künstlern und Nachwuchstalenten sowie eine immense Diversifizierung der Stile hervorgebracht. Diese einzuordnen fällt zunehmend schwer. Zu einem gewissen Grade haben sich verschiedene Zentren zu Schulen entwickelt, deren Vertreter Werke hervorbringen, die bezüglich der Farben und stilistischen Mittel Gemeinsamkeiten aufweisen. Andererseits stehen die Künstler aufgrund ihrer weitläufigen verwandtschaftlichen Beziehungen in aller Regel mit Vertretern anderer Zentren in Verbindung, so dass Stilelemente übernommen werden und wandern. Manche haben auch ganz eigene Ausdrucksweisen entwickelt, die zunächst einzigartig sind und dann von anderen adaptiert werden. Die im Folgenden vorgestellten Gemälde stammen von Künstlerinnen und Künstlern, die für die Kooperativen Papunya Tula Artists und Warlukurlangu Artists (in Yuendumu) arbeiten oder arbeiteten. Die Werke selbst entstanden zwischen 1983 und 2010. Sie erlauben uns einen Einblick in das künstlerische Schaffen von Vertretern zweier Schulen und zugleich einen Eindruck der Vielfalt und Individualität, die diese ausmacht.

[2] Links zu einer Vielzahl von Kunstzentren der Aborigines finden sich auf den folgenden beiden Webseiten: http://www.aboriginalart.org/index.cfm und http://www.desart.com.au/MemberArtCentres/tabid/58/Default.aspx


MELVILLE ISLAND
Maningrida
CAPE YORK
INDIAN OCEAN
Darwin
Oenpelli
ARNHEM
Wadeye (Port Keats)
SOUTH PACIFIC OCEAN
KIMBERLEY
Cairns
Turkey Creek
Lajamanu
Fitzroy Crossing
NORTHERN TERRITORY
Balgo
Yuendumu
Utopia
Papunya
Alice Springs
Kintore
Haasts Bluff
QUEENSLAND
WESTERN AUSTRALIA
Patjarr
Kalka
Kanpi
Amata
Brisbane
Tjuntjuntjarra (Spinifex Homelands)
SOUTH AUSTRALIA
NEW SOUTH WALES
Perth
Adelaide
Sydney
Canberra
VICTORIA
Melbourne
SOUTHERN OCEAN

[Karte von Papunya und Umgebung]

[Brook Andrew]

*1970 in Sydney; Kunststudium: Bachelor of Visual Arts 1993 an der University of Western Sydney, Master of Fine Arts 1999 am College of Fine Arts, University of New South Wales; lebt und arbeitet in Sydney; Sprachgruppe: Wiradjuri (Koori)

Es ist wirklich interessant, als ich anfing Kunst zu produzieren, haben mich die Leute als „den schwulen schwarzen Künstler“ abgestempelt und ich dachte mir, „oh, das ist ein Haufen Mist, mit all diesen Identitäten komme ich nicht zurecht. Ich bin ein Künstler.“ Sicher, meine Herkunft als Aborigine hat viel damit zu tun und auch meine Sexualität ist wichtig, weil meine Wahrnehmungen und Lebenserfahrungen sich von denen anderer Leute unterscheiden. Letztendlich bin ich aber Teil eines größeren Kunstspektrums. Ich interessiere mich sehr für internationale Kunst und verschiedene Medien. Und ich will, dass man mich mag, weil ich ein Künstler bin, nicht weil ich ... all diese anderen Identitäten habe.[1]

Dieses Zitat, das aus einem Interview mit Brook Andrew von 2004 stammt, sagt nicht nur viel darüber aus, wie er sich selbst sieht und von anderen wahrgenommen werden möchte, sondern trägt auch zum Verständnis seiner hier vorgestellten Arbeit bei. Sie basiert auf einer historischen Fotografie, dem Portrait eines Aboriginemannes, das der Künstler vertikal geteilt und seitenverkehrt wieder zusammengesetzt hat. Das Ergebnis dieses einfachen Prozesses ist ebenso faszinierend wie irritierend. Beim Versuch, das Gesicht wieder zusammenzufügen, wandert unser Blick von der einen Hälfte des Bildes zur anderen. Er wird sowohl geteilt als auch verdoppelt und kommt höchstens dann zur Ruhe, wenn man ausdruckslos auf bzw. durch die Fotografie hindurch starrt. Dem Titel – „I split your gaze“ – entnehmen wir, dass der Künstler unseren Blick tatsächlich spalten, also verändern und für neue Sichtweisen öffnen will. Worauf aber zielt er genau ab?

Brook Andrew wuchs in den Außenbezirken von Sydney auf und gehört wie Tracey Moffatt zu den Künstlern, die sich eingehend mit der Wahrnehmung und visuellen Darstellung von Aborigines in den Medien sowie in populären und wissenschaftlichen Publikationen auseinander gesetzt haben. Bei Forschungen in Archiven und Museen stieß er auf historische, ethnografische Fotografien und wis-

[1] Brook Andrew 2004 in einem Interview mit Marcia Langton, http://www.abc.net.au/tv/messagestick/stories/s1242475.htm

Brook Andrew, «I split your gaze», 1997
Fotografie, Duraclearplatte
(135 x 127 cm)

senschaftliche Zeichnungen, die er in einer Reihe von Arbeiten rekontextualisierte, um auf den degradierenden Effekt wissenschaftlicher Beobachtung und Dokumentation, auf die Vorurteile und den rassistischen Blick, mit dem Aborigines erforscht und abgelichtet wurden, aufmerksam zu machen.[2] Das Original, auf dem „I split your gaze“ basiert, gehört zu einem Korpus von Fotografien, die aus dem Studio Kerry & Co. stammen, das von 1893 bis 1917 in Sydney ansässig war. Das Foto wurde wahrscheinlich von Henry King aufgenommen und zeigt „Prince Dugum“, der zusammen mit zwei anderen Männern von Muralag (Prince of Wales Island in der Torres Strait) für die Show *Meston's Wild Australia* – eine Art Völkerschau, die 1893 in Sydney gastierte – rekrutiert worden war. Der Zeitung Sydney Mail zufolge, die damals über diese Show berichtete, besaßen diese Männer einen „bemerkenswerten Körperbau“ und waren „ethnologisch besonders interessante Typen“, die eine „Verbindung zwischen der australischen und der Papua-Rasse darstellen.“[3]

„I split your gaze“ beschäftigt sich mit der Rezeptionsgeschichte der Aborigines und richtet sich gegen eine Wahrnehmung und Behandlung, gemäß derer sie als Angehörige einer primitiven Rasse und als exotische, aber auch interessante Forschungsobjekte aufgefasst werden. Wie der Künstler selbst sagt, geht es bei seinem Werk darum, den immer noch vorhandenen Rassismus, aber auch Unterschiede und Vorurteile jeglicher Art „mitten durchs Herz, durchs Zentrum hindurch zu zerschneiden.“[4]

[2] „Sexy and Dangerous“ (1996), das Werk mit dem er seinen Durchbruch schaffte und 1998 den Kate Challis RAKA Award gewann, basiert ebenfalls auf einer historischen Fotografie, die das Portrait eines Aboriginemannes zeigt; Serien, die auf historischen Materialien basieren, sind „Gunmetal grey“ (2007) und „The Island“ (2008).
[3] Ich danke Nicole Peduzzi, University of East Anglia, Norwich, für die Informationen über die Fotografen Charles Kerry und Henry King sowie die Identifikation und Informationen zum Original.
[4] Brook Andrew 2004 im oben erwähnten Interview mit Marcia Langton.

*1960 in Brisbane, Queensland; 1982 Abschluss des Studiums der Visuellen Kommunikation am Queensland College of Art, Brisbane; lebt und arbeitet in Sydney und New York

„Plantation“ – Plantage – hat Tracey Moffatt ihre 2009 geschaffene Serie von zwölf Diptychen genannt, von denen die Sammlung Klein vier besitzt. Jedes besteht aus einer Kombination von zwei Bildern: das eine rückt jeweils die Zuckerrohrfelder und -pflanzen der Plantage in den Vordergrund, das andere die Gebäude, die sich dort befinden, sowie einen dunkelhäutigen, nicht genau identifizierbaren Mann. Die nachträglich bearbeiteten Digitaldrucke basieren auf 1997 vermutlich im Norden von Queensland aufgenommenen Schwarzweiß-Fotos. Dennoch sind sie weder zeitlich noch räumlich genau zu verorten, und auch die Frage, ob sie dokumentarisch oder als inszeniert erkennbar sein sollen, lässt die Künstlerin offen. Wir könnten uns irgendwo im tropischen Norden Australiens, in der Karibik oder im tiefen Süden der USA befinden. Zudem erwecken die Bilder den Eindruck historischer Fotografien, was ebenso mit den dargestellten Inhalten – Felder, koloniale Architektur und keinerlei Gegenstände, die auf die Gegenwart hinweisen – wie mit der stilistischen Umsetzung und Bearbeitung der Aufnahmen zu tun hat, also der Art der Kolorierung und der zweiteiligen Konstruktion in Anlehnung an stereoskopische Fotografien („Doppelfotos“ bzw. „Raumbilder“) des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts.

Schnell wird klar, dass das Thema der Serie die Geschichte der Kolonialisierung und die Strukturen der kolonialen Ausbeutung sind. Dies kommt auch im Titel zum Ausdruck, denn als „plantations“ wurden im Englisch der Kolonialzeit auch die Besitzungen in Übersee bezeichnet, die wie pflanzliche Ableger aus dem Mutterland hervorgehen und nach dessen Vorbild entwickelt werden sollten. Plantagen gehörten zu den wichtigsten Instrumenten der Kolonialherren, um sich Land anzueignen und Profite zu erwirtschaften; und sie zählten zu den Haupttatorten der Ausnutzung und Unterdrückung. In dem dunkelhäutigen Mann mit seinem nackten Oberkörper erkennen wir den schwarzen Arbeiter, allenfalls gar den Sklaven, auf dessen Schweiß der Wohlstand der weißen Besitzer beruht, zu deren herrschaftlicher Welt er aber keinen Zutritt hat.

Tracey Moffatt wäre allerdings nicht Tracey Moffatt, wenn dies die einzige Lesart wäre. Die als Halbaborigine bei weißen Adoptiveltern und in ärmlichen Verhältnissen aufgewachsene Künstlerin beschäftigt sich häufig mit der Geschichte und Repräsentation der Aborigines und anderer „Außenseiter“. In ihren Bildfolgen, Filmen und Videoarbeiten kreiert sie verwobene Geschichten, in denen sie die Komplexität von zwischenmenschlichen Beziehungen aufzeigt, die von sozialen, geschlechtsspezifischen und ethnischen Differenzen geprägt sind. Dabei thematisiert sie neben Andersartigkeit und Antagonismen oft auch Sexualität und Gewalt sowie Begierden und Begehrlichkeiten. Wie sie selbst sagt, ist der Mann im Bild einerseits der Ausgegrenzte, der im Haus nicht willkommen ist, andererseits aber auch ein Charakter, der fasziniert und anzieht wie der Wildhüter Oliver Mellors in *Lady Chatterley's Lover*. Einen weiteren Gedanken fügt sie hinzu, wenn sie erwähnt, dass der alternative Titel für diese Serie „The Visitation“, also „die Erscheinung“ oder „die Heimsuchung“, gewesen sei. Hier wird der Mann zum „Alien“, zum Fremden, zur möglichen Bedrohung aber auch zum Mahner, dass Unrecht sich rächen und Unterdrückte sich erheben werden.

Tracey Moffatt, «Plantation» (Diptychon Nr. 04 und Nr. 06), 2009
aus einer Serie von 12 Diptychen, Edition 7/12
bearbeiteter Digitaldruck: Pigmenttinte, InkAid (Inkjetbeschichtung),
Wasserfarbe, Klebstoff, handgeschöpftes Chautara Lokta Papier
(je 46 x 50 cm)

[Mitjili Napanangka Gibson]

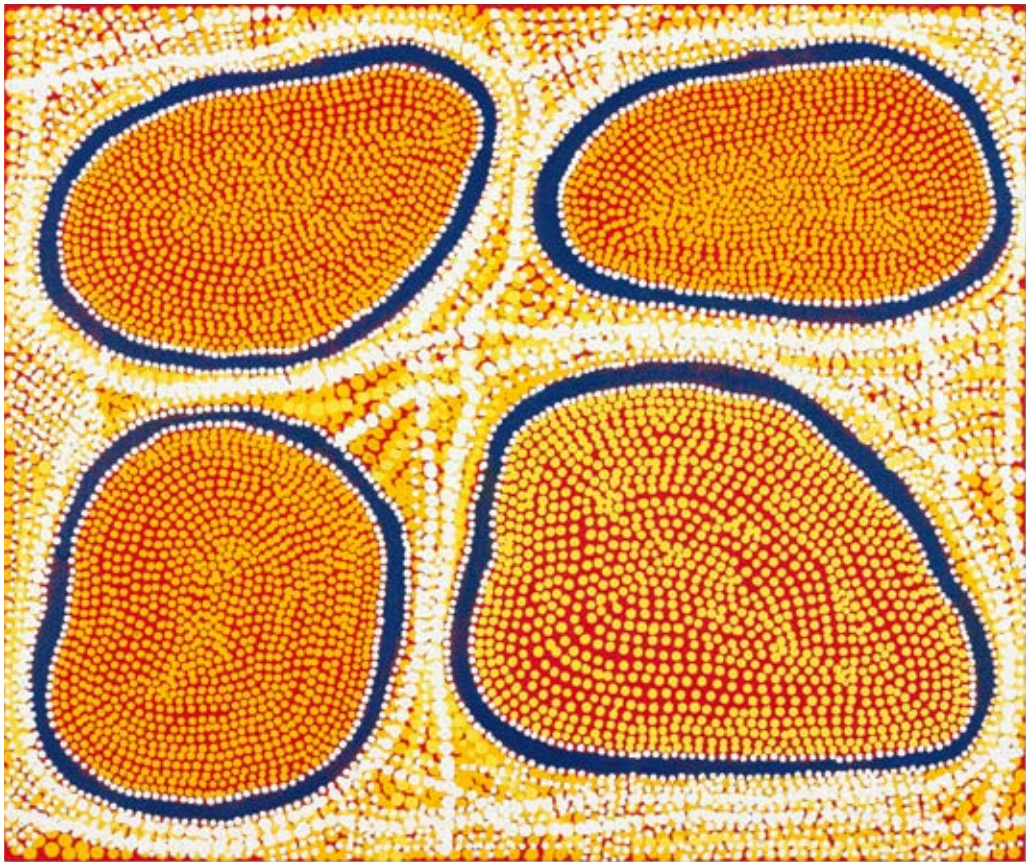
* in den 1930er Jahren in Winparrku, Western Australia; lebt mit ihrer Familie seit einigen Jahren in Alice Springs; Sprachgruppe: Warlpiri

Mitjili Napanangka Gibson ist eine Künstlerin, die erst um 2005, also in fortgeschrittenem Alter, ernsthaft zu malen begann, deren Arbeiten aber schnell gefeiert wurden und sich sehr gut verkaufen. Aufgrund der Farbigkeit ihrer Werke und der zahlreichen Schichten, aus denen viele ihrer Bilder aufgebaut sind, wird sie von Kritikern gern mit Judy Napangardi Watson (vgl. S.21) und Emily Kame Kngwarreye[1] verglichen, zwei der prominentesten Vertreterinnen der „Desert Art". Was Mitjili Napanangka und Judy Napangardi vereint, sind aber auch verwandtschaftliche Verbindungen, die gemeinsame Herkunft aus dem Gebiet von Wilkinkarra (Lake Mackay) und Erinnerungen an die Kindheit und Jugend dort. Auch für Mitjili ist Mina Mina, die „Stätte der Grabstöcke" von großer Bedeutung, und die Frauen der Sektionen Napanankga und Napangardi teilen sich die Rechte und Verantwortung für diesen Ort. An die Zeremonien, die dort stattfanden und an denen sie in jüngeren Jahren teilnahm, kann Mitjili sich noch gut erinnern.

Gegenstand der hier vorgestellten Malerei ist allerdings Winparrku (Mount Webb), der Geburtsort der Künstlerin, der südlich von Wilkinkarra, circa 40 km westlich von Kiwirrkurra liegt. Mit diesem Platz verbindet Mitjili sowohl angenehme als auch schmerzliche Gefühle: zum einen ruft er ihr den Tod ihrer Eltern ins Gedächtnis, die beide durch Speermänner ums Leben kamen, zum anderen beschreibt sie ihn als Berg, der ihrer Familie als Zufluchtsort diente und an dem ihr Bruder in den 1980er-Jahren ein Traumzeitwesen erschien, das ihn über die Geschichte des Ortes und die Rechte der Familie an diesem Stück Land aufklärte.

Mitjili selbst sagt, dass sie – wenn sie sich beim Malen mit den Orten, die sie darstellt und den mit ihnen verbundenen Ereignissen, Gesängen und Erzählungen beschäftigt – häufig denkt, „das beinhaltet eine heilige Geschichte, ich sollte sie lieber ruhen lassen und zudecken." Dabei bezieht sie sich wohl auf verschiedene Dinge: einerseits auf ihre Maltechnik und die im Rahmen der Malbewegung schon früh entwickelte Praxis, geheime und sakrale Motive mit einer Vielzahl von Punkten

[1] Gemälde von ihr sind ebenfalls in der Ausstellung zu sehen, vgl. auch Broschüre der Hängung #3, S. 35.



© Mitjili Napanangka Gibson

Mitjili Napanangka Gibson, «Winparrku», 2006
Acryl auf Leinen
(100 x 119 cm)

zu überziehen oder zu verfremden; andererseits auf die Gefahren und Sanktionen, die mit der Verletzung von traditionellen Rechten und Gesetzen einhergehen können und die Erinnerungen hervorzurufen vermögen, die man lieber ungeweckt ließe. Einer ihrer Kritiker hob gerade diese Multidimensionalität hervor. Ihm zufolge beruht die Kraft von Mitjilis Bildern darauf, dass sie „eine Geschichte wie eine Karte ausbreitet und dann wieder und wieder überarbeitet, wobei jedes Mal eine neue Bedeutungsebene entsteht.“[2]

[2] John McDonald in The Sydney Morning Herald, 27. April 2007,
http://www.smh.com.au/news/arts/out-of-the-desert-dust-the-promise-of-greatness/2007/04/26/1177459878983.html

[Maggie Napangardi Watson und Judy Napangardi Watson]

Maggie: *ca. 1920, † 2004 in Yuendumu, Northern Territory, Sprachgruppe: Warlpiri
Judy: *ca. 1935 in Yarungkanji, Mt. Doreen Station, Northern Territory, lebt und arbeitet in Yuendumu und war Vorsitzende der Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation, Sprachgruppe: Warlpiri

Im Unterschied zu Papunya, wo sich zunächst nur Männer der Acrylmalerei widmeten, waren in Yuendumu, der zweiten Gemeinde, in der sich die neue Kunstform Anfang der 1980er etablierte, die Frauen von Anfang an wesentlich mitbeteiligt. In Yuendumu hatte man die Entwicklungen, die in Papunya stattfanden, genau verfolgt, stand der Verwendung von heilig-geheimen Motiven für Malereien und Objekte, die an Außenstehende verkauft wurden, zunächst aber eher ablehnend gegenüber. Ab circa 1978 erlaubten die Männer den Frauen dann, die Gebrauchsgegenstände (Schalen, Grabstöcke etc.) und kleinen Papierkartons, die diese damals für den Markt herstellten, mit gepunkteten Mustern zu verzieren – ein Recht, das sie bis dahin nicht hatten, weil Punkte nur Bestandteil der rituellen Körper- und Sandmalereien der Männer, nicht aber der Frauen sind. Der nächste entscheidende Schritt war das so genannte „Yuendumu door project“ (1983), in dessen Rahmen ältere Männer die etwa 30 Türen der Schule mit Motiven bemalten, die Traumzeitmythen illustrierten. Wie ein Zitat von Paddy Japaljarri Sims[1] zeigt, ging es ihnen dabei in erster Linie darum, für die Schulkinder „eine Erinnerung an diese Geschichten zu schaffen“, ihnen also deren Inhalte und kulturelle Bedeutung zu vermitteln. Kurz darauf beschloss eine Gruppe verheirateter Frauen, dem Vorbild von Papunya zu folgen und Malereien in Acryl herzustellen, um sich mit dem Erlös einen Wagen mit Allradantrieb für Sammelexpeditionen und Exkursionen zu heiligen Stätten kaufen zu können. Der große Erfolg dieser Aktion – die Werke wurden in Alice Springs und Melbourne gezeigt und fanden reißenden Absatz – überzeugte auch die Männer und führte 1985 zur Gründung der Warlukurlangu Artists Aboriginal Association.

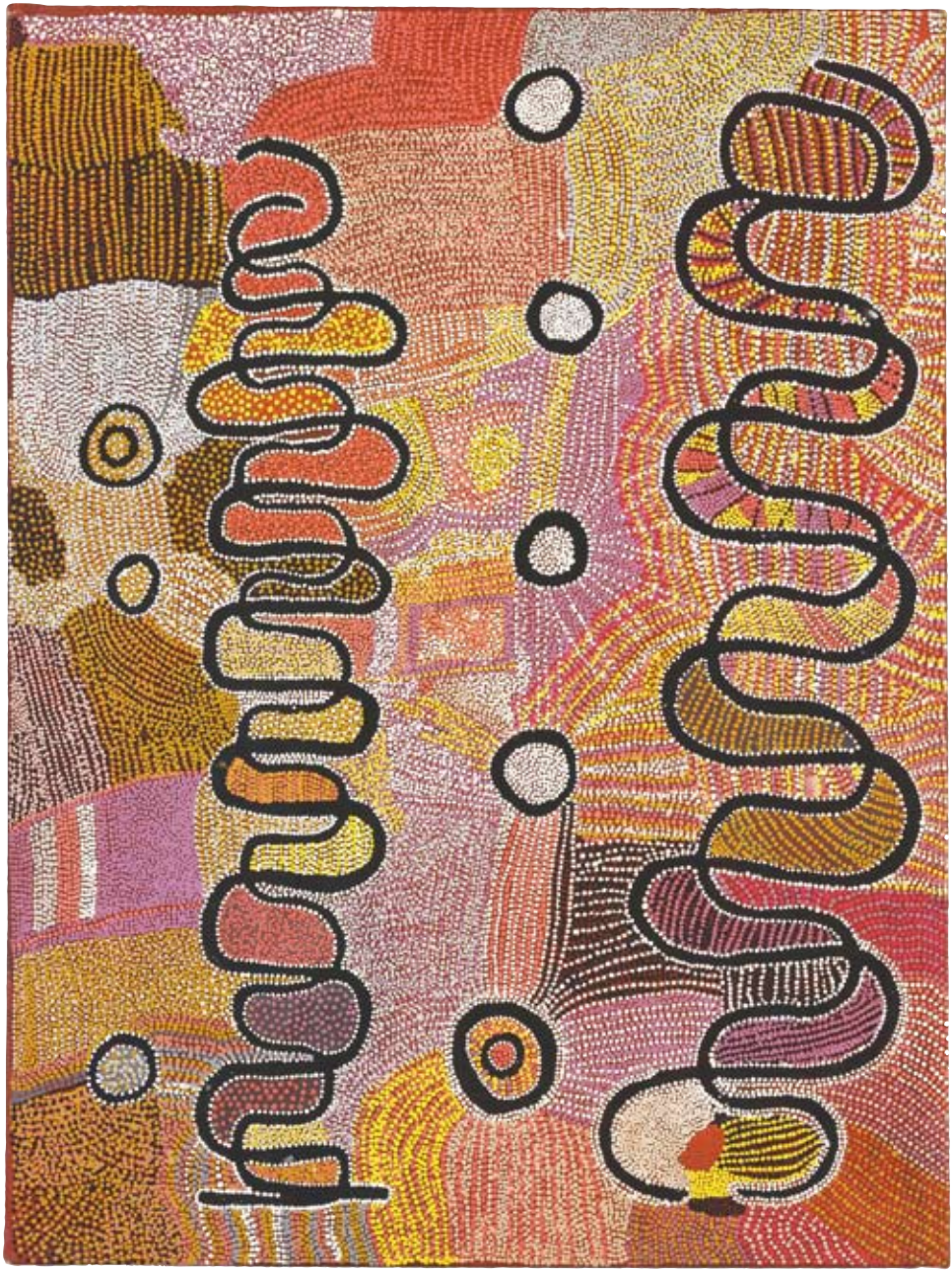
Maggie Napangardi Watson (damals Maggie Napangardi Ross) gehörte zur Gruppe dieser erfolgreichen Pionierinnen. Ihre Arbeiten waren nicht nur Bestandteil der

[1] Eine der Hauptfiguren in diesem Projekt; Vater von Alma Nungarrayi Granites sowie Otto Jungarrayi Sims (vgl. S. 45); zitiert in The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture, hrsg. von Sylvia Kleinert und Margo Neale, Oxford University Press, 2000, S. 733.

ersten beiden Ausstellungen von Kunst aus Yuendumu, sondern auch zahlreicher anderer, die im Anschluss daran in Australien, Amerika und Europa gezeigt wurden. Bis 1998, als sie ihr letztes Werk schuf, war Maggie eine der führenden und kontinuierlich aktiven Malerinnen von Warlukurlangu. Maggies jüngere Schwester Judy begann 1986 unter ihrer Anleitung zu malen. Judy nahm 1990 zum ersten Mal an einer Ausstellung teil und ist mittlerweile weit bekannter als ihre ältere Schwester. Gemeinsam entwickelten die beiden eine fast unverwechselbare Ausdrucksweise, deren Kennzeichen kontrastreiche Farben – nicht selten unter Verwendung von Lila-, Blau- und Grüntönen – sowie Oberflächenstrukturen von großer Lebendigkeit sind. Charakteristisch ist außerdem die energiegeladene Pinselführung. Wie das früh entstandene Bild „Mina Mina" von Maggie zeigt, zeichnete sich diese zu Beginn durch minutiös ausgeführte, getrennte Punkte aus. Später gingen die Schwestern dann zu einer Technik des „dragged dotting" über, bei der sie den Pinsel nicht mehr absetzten, sondern die Punkte miteinander verbanden. Judy ließ die Punkte in vielen Bildern der letzten Jahre dann auch fast völlig verschmelzen, so dass der Eindruck durchgehender Linien entsteht.[2] Parallel dazu entwickelte sie eine von fließenden Formen geprägte, ausgesprochen organisch wirkende Bildsprache.

In fast allen Werken beziehen Maggie und Judy sich auf Mina Mina und die mit dieser Stätte assoziierten Dreamings. Mina Mina liegt über 200 km westlich von Yuendumu, nicht weit von Wilkinkarra (Lake Mackay), im Ursprungsgebiet der beiden, in dem sie aufwuchsen und zu dem sie bis ins hohe Alter eine enge Bindung aufrechterhielten. Mina Mina ist aufs Engste mit *Karnta-kurlangu Jukurrpa*, dem „Grabstock-Dreaming" der Frauen, verbunden. Dabei handelt es sich um einen Mythenzyklus, der von den Wanderungen, Erlebnissen und Taten einer großen Gruppe mächtiger, weiblicher Traumzeitwesen erzählt. Mina Mina ist deshalb so wichtig, weil sich an dieser Stelle wie durch Zauberhand geschaffene Grabstöcke aus der Erde erhoben. Die Gegend um Mina Mina ist bekannt für ihren reichen Bestand an Wüsteneichen (*kurkarra, lat. Allocasuarina decaisneana*). Diese Bäume gelten bis heute als Verkörperungen sowohl der traumzeitlichen Grabstöcke als auch der jungen Frauen, die sie sich zuerst aneigneten und Tänze mit ihnen aufführten. Als die Traumzeitfrauen ihren Weg fortsetzten, taten sie dies tanzend; nun mit dem wohl wichtigsten Arbeitsgerät der Aboriginefrauen ausgestattet, sammel-

[2] Vgl. auch ihr Bild „Hair String Dreaming" von 2007, das in der Ausstellung ebenfalls gezeigt wird (siehe Broschüre der Hängung #3, S. 42).

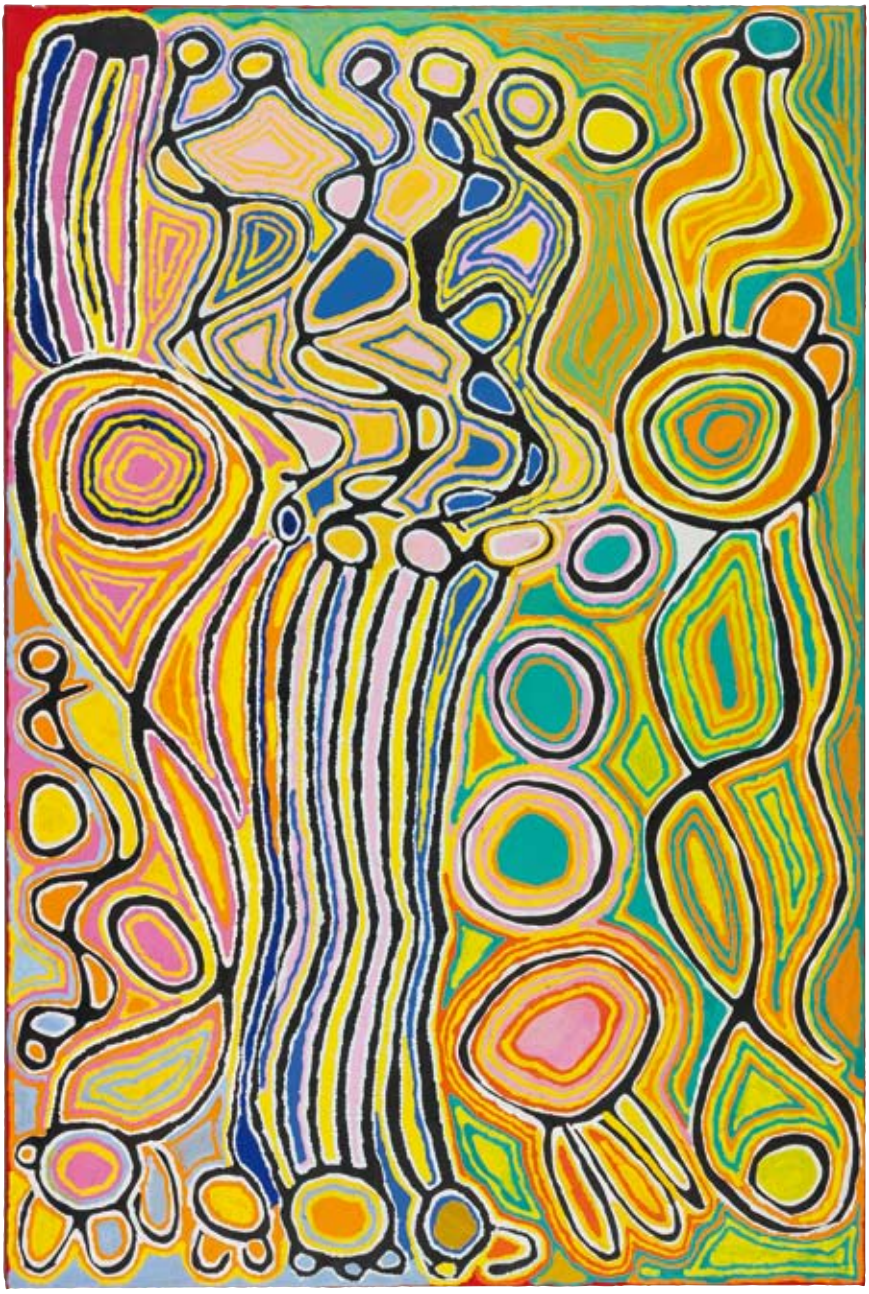


© Warlukurlangu Artists

Maggie Napangardi Watson, «Nygalyipi – Mina Mina Story», 1991
Acryl auf Leinen
(121,5 x 91 cm)

ten sie Pilze (*jinti-parnta, lat. Elderia arenivaga*) und Lianen (*ngalyipi, lat. Tinospora smilacina*), trafen andere Dreamings und schufen wichtige Stätten.

Darstellungen der auch als „Schlangenwein“ bezeichneten Schlingpflanze *ngalyipi* sind Bestandteil vieler Mina Mina-Bilder. Diese Schlingpflanze hat für die Aborigines der Wüstenkulturen einen hohen alltäglichen, medizinischen und rituellen Wert. Sie dient als Bindeschnur und Traggurt für Holzschalen, als traditionelles Heilmittel gegen Kopfschmerzen und als Ausgangsmaterial oder Umwicklung für Zeremonialgeräte. Viele der letzteren werden von den Männern hergestellt und in ihren Ritualen verwendet. Diese Liane ist daher auch Bestandteil des Bildes von Otto Jungarrayi Sims (vgl. S. 48), wo sie auf Tänze verweist, welche die Männer des Stern-Dreaming im Rahmen der Initiation aufführen. An diesem Beispiel zeigen sich die engen Beziehungen, die zwischen den verschiedenen Dreamings sowie zwischen der Sphäre der Männer und derjenigen der Frauen bestehen.



© Warlukurlangu Artists

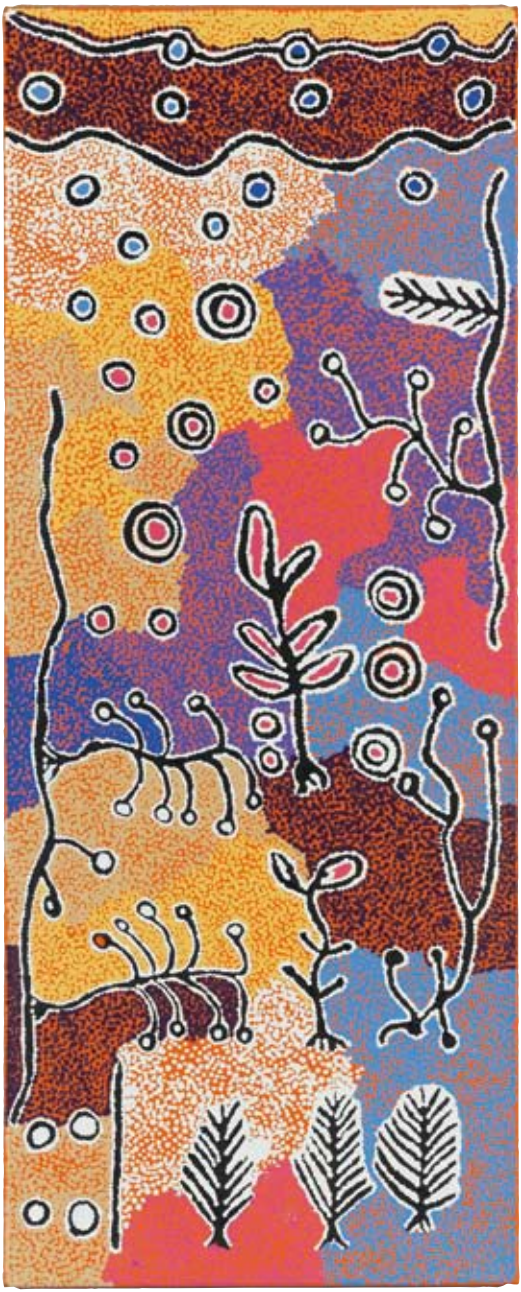
Judy Napangardi Watson, «Mina Mina Jukurrpa (Mina Mina Dreaming) – Nygalyipi, 2010
Acryl auf Leinen
183 x 122 cm

[Paddy Japaljarri Stewart]

*ca. 1940 in Mungapanju, südlich von Yuendumu, Northern Territory; lebt und arbeitet jetzt in Alice Springs und war lange Zeit Vorsitzender der Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation; Sprachgruppe: Warlpiri

Mit weißer Farbe abgesetzte Kreismotive und florale Ornamente auf einem vielfarbigen, in Rot-, Blau- und Gelbtönen gehaltenen Grund bestimmen Paddy Stewarts Gemälde. Es bezieht sich auf das *Manja*-Dreaming und damit auf eine zu den Mimosengewächsen zählende Akazienart (lat. *Acacia aneura*), die umgangssprachlich Mulga genannt wird und in weiten Teilen des Landesinneren die Flora dominiert, so auch in der Region um Yuendumu. Für die Warlpiri ist der Mulgabaum von großer wirtschaftlicher und kultureller Bedeutung. Er liefert essbare Samen, die roh verzehrt oder zu Mehl für Fladenbrote verarbeitet werden können, und einen süßlichen, honigartigen Saft. Sein hartes Holz wird für die Herstellung einer Vielzahl von Werkzeugen und Waffen verwendet, zum Beispiel von Speeren, Keulen, Boomerangs und Schilden. Die Samen und die flaschenputzerförmigen Blüten des Mulga sind im Bild gut zu erkennen. Figürliche Darstellungen sind typisch für die Arbeiten des Künstlers. Je nachdem welches seiner Dreamings er thematisiert, integriert er neben pflanzlichen Motiven auch gerne schematisierte Waffen und Gerätschaften oder die Fußspuren von Tieren, darunter die des Kängurus, Opossums und des Beutelmarders sowie verschiedener Vögel.

Obwohl Paddy Stewarts Werke einen höchst individuellen Charakter aufweisen, sind sie zugleich beispielhaft für den Stil, der sich in Yuendumu herausgebildet hat. Die Künstler der Kooperative dort sind bekannt für die von ihnen verwendete, an leuchtenden Farben äußerst reiche Palette. Und während die Bilder an anderen Orten zunehmend „abstrakter“, „assoziativer“ und „minimalistischer“ wurden, liegt die Betonung in Yuendumu weiterhin auf der engen ikonografischen Verbindung der Kunst mit dem Land und den mit ihm assoziierten Mythen, Gesetzen und Ereignissen; dementsprechend reich ist sie oft an Motiven, die diese Werte symbolisieren. Bestimmt wurde diese Entwicklung auch durch die Organisation der Kooperative, die weniger auf die Förderung einzelner Künstler abzielt und anstatt dessen gemeinschaftliche Projekte, bei denen ganze Gruppen unterstützt werden, ins Zentrum stellt.



© Warlukurlangu Artists

Paddy Japaljarri Stewart, «Manja Jurkurrpa (Mulgabaum Dreaming)», 2008
Acryl auf Leinen
(152 x 61 cm)

Paddy Stewart ist einer der ältesten, aber auch bekanntesten Künstler von Yuendumu, der seine ersten Erfahrungen mit der Acrylmalerei schon in den 1970er-Jahren in Papunya machte. 1983 war er eine der Schlüsselfiguren des „Yuendumu Door Project“ (vgl. S. 21), der für die Bemalung von 20 der insgesamt 30 Türen des dortigen Schulgebäudes die Verantwortung übernahm.[1] 1989 gehörte er zur Gruppe der Künstler, die nach Paris eingeladen worden waren, um im Centre Georges Pompidou die Ausstellung „Magiciens de la Terre“ mit einer Bodeninstallation zu bereichern. Nachdem das South Australian Museum die Türen von Yuendumu erworben (1995) und restauriert hatte, stellte Paddy Stewart zusammen mit Paddy Japaljarri Sims Radierungen von ihnen her, für die er den renommierten „Telstra Work on Paper“-Kunstpreis erhielt. Die Original-Türen wurden zusammen mit den Radierungen von 2001 bis 2004 im Rahmen einer Wanderausstellung in ganz Australien gezeigt.

[1] Die fünf damals involvierten Künstler verzierten die Türen mit *kuruwarri* (traditionellen Mustern der Männer) von insgesamt 27 Dreamings, wobei sie mehr als 200 Orte und sakrale Stätten im Gebiet der Warlpiri und Anmatyerre darstellten. Ausgeführt wurden die Malereien – unter Mitarbeit einer Gruppe von Schülern – von Larry Jungurrayi Spencer, Paddy Japaljarri Sims, Paddy Jupurrula Nelson, Roy Jupurrula Curtis and Paddy Japaljarri Stewart.

[Turkey Tolson Tjupurulla]

*ca. 1943 bei Yalyapi in der Nähe von Haast Bluff, Northern Territory, † 2001 in Alice Springs; Sprachgruppe: Pintupi

Turkey Tolson Tjupurullas Arbeit leitet eine hier vorgestellte Serie von Malereien ein, die von Pintupi-Männern der Künstlerkooperative Papunya Tula Artists zwischen 1983 und 2008 geschaffen wurden. In ihnen spiegeln sich sowohl typische Merkmale und im Laufe der Zeit stattgefundene Entwicklungen wider als auch individuelle Ausprägungen.

Turkey Tolson verbrachte seine Kindheit und Jugend zusammen mit seiner Familie in deren angestammten Gebieten um Kintore (Warlungurru) und arbeitete dann als Gehilfe auf einer Rinderzuchtfarm in der Nähe von Haast Bluff. 1959, kurz nachdem er initiiert worden war, kam er nach Papunya. Dort half er, die von der Regierung gerade erst neu gegründete Siedlung aufzubauen. Als Anfang der 1970er die Acryl-Malerei in Papunya ihren Anfang nahm, gehörte Turkey Tolson zu den ersten, aber auch den jüngsten Künstlern, die sich dieses Mediums bedienten. In den folgenden Jahren entwickelte er sich zu einer der führenden Persönlichkeiten und prominenten Vertreter der Papunya Tula Artists, die er von 1985 bis 1995 auch als Vorsitzender vertrat.

Das hier gezeigte Werk stammt aus einer vergleichsweise frühen Schaffensperiode. Es zeichnet sich durch äußerst akkurat gesetzte Punkte und einen ausgesprochenen Sinn für Symmetrie aus. Thema des Bildes sind zwei Frauen, die in Ngawulkul, einer Lehmpfanne bei Kintore, in ein Spiel namens *munnimunni*, vertieft sind: mit Holzstöckchen ausgeführte Sandzeichnungen sollen dazu beitragen, einen geeigneten Heiratspartner zu finden. Die Schamschurze, Halsbänder und Wasserbehälter der beiden Frauen sind in naturalistischer Weise dargestellt. Sie selbst erscheinen in der Malerei als U-Formen während die konzentrischen Kreise auf Kopfschmuck verweisen, den sie für Rituale anfertigen. Auf letztere nehmen auch die beiden mit Schlangenlinien verzierten, länglich-ovalen Motive Bezug. Sie stellen Sandmalereien dar, mit denen der Ort Ngawulkul anlässlich von Zeremonien ausgestattet wird.

Turkey Tolsons Ruf beruht einerseits darauf, den „klassischen“ Pintupi-Stil mitgeprägt zu haben. Dieser zeichnet sich durch gedämpfte Farben und eine sehr gekonnte, aber auch kontrollierte Tupftechnik aus sowie durch eine meist symmetrische Anordnung der das Bild konstituierenden Motive aus konzentrischen Kreisen, U-Formen und verbindenden Strichen. Andererseits wurde Turkey Tolson im fortgeschrittenen Alter auch aufgrund seiner Innovationskraft bekannt und weil er eine ihm ganz eigene Maltechnik und Ikonografie entwickelte. Diese Phase setzte etwa Mitte der 1980er ein nachdem er zurück nach Kintore auf das Land seiner Vorväter gezogen war und – nachdem sein Vater gestorben war – die rituelle Verantwortung für dieses übernehmen musste. Er schuf nun eine Reihe teils stilisierter, teils figürlicher Portraits seines mythischen Ahnen Mitukatjirri, für die das hier gezeigte Bild der Frauen von Ngawulkul stilistisch als Vorläufer gelten darf. Berühmt wurde er außerdem für die ab 1990 entstandene Serie „Straightening Spears at Illyingaungau“, mit der er sich völlig vom herkömmlichen Pintupi-Kanon löste: sämtliche dieser Bilder bestehen aus einer Vielzahl von eng nebeneinander gesetzten, horizontalen oder vertikalen Linien.

© Papunya Tula Artists

Turkey Tolson Tjupurulla, «o.T.», 1983
Acryl auf Leinen
(91 x 91 cm)

[Simon Tjakamarra]

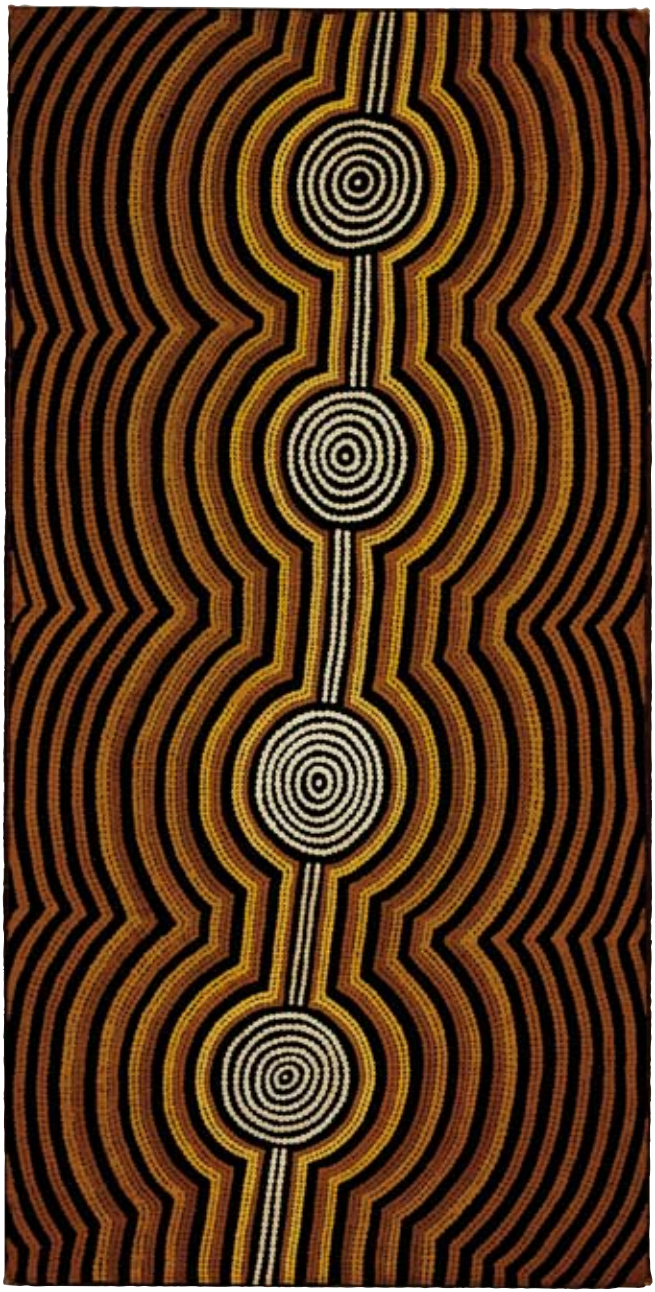
*ca. 1947 in Kulkurta, Western Australia, † 1990; Sprachgruppe: Pintupi

Simon Tjakamarra war der jüngere Bruder von Anatjari (auch Yanyatjarri) Tjakamarra (ca. 1938–1992), einem sehr bekannten und erfolgreichen Papunya-Künstler der ersten Generation. Simon selbst begann erst nachdem er Anfang der 1980er nach Kintore und damit in die Nähe seines Landes gezogen war, für Papunya Tula Artists zu malen, schuf dann aber höchst individuelle Interpretationen des Tingari-Themas (vgl. S. 34) und trug so wesentlich zur Weiterentwicklung des Papunya-Stils bei. Seine Arbeiten zeichnen sich durch eine fast kühne, ausgesprochen klare Linienführung, eine bestechende Leuchtkraft und ihren bewegten Rhythmus aus.

Fast immer beschränkte sich der Künstler auf eine den traditionellen Erdfarben angepasste Palette aus Schwarz, roten und gelben Ockertönen und Weiß. Im hier gezeigten Beispiel erkundete und variierte er das für die Darstellung des Tingari-Zyklus typische Design von durch Linien verbundenen, konzentrischen Kreisen. Leicht schräg über die Längsachse des Bildes hinweg legte er vier mit weißer Farbe auf schwarzen Grund getupfte Kreismotive an, die er dann durch weiße, ebenfalls getupfte Doppelstreifen miteinander verknüpfte. Ausgehend von diesem zentralen Motiv malte er farblich abgestufte, immer dunkler werdende Farbbänder, die in wellenförmiger Bewegung verlaufen. Dadurch erhält das Bild nicht nur seine Leuchtkraft, es entsteht auch der Eindruck von Tiefe, und das Werk insgesamt erweckt den Eindruck einer aus der Vogelperspektive betrachteten Hügelkette oder von aus der Luft gesehenen Sanddünen.

Simon Tjakamarra gab lediglich an, dass sein Bild Bezug auf geheime Tingari-Riten nimmt. Einen weiteren Hinweis mögen die Bemerkungen des amerikanischen Ethnologen Fred Myers, der seit den 1970er-Jahren bei den Pintupi geforscht hat, liefern. Ihm zufolge spiegelt sich in den Werken von Simon eine Entwicklung wider, die Ende der 1980er-Jahre einsetzte. Zu dieser Zeit waren die Künstler zunehmend darum bemüht, der Wirksamkeit und Atmosphäre ihrer Rituale Ausdruck zu verleihen. So interpretiert, evoziert das Bild die aufleuchtenden Körperbemalungen der aus der nächtlichen Dunkelheit in den Feuerschein tretenden Ritualteilnehmer.[1]

[1] Fred Myers, 2008 im Kontext einer von ihm kuratierten Ausstellung im Museum der Kluge-Ruhe Aboriginal Art Collection of the University of Virginia, vgl. http://homepage.mac.com/will_owen/iblog/C1403073609/E20080413111554/index.html



© Papunya Tula Artists

Simon Tjakamarra, «o.T.», 1985
Acryl auf Leinen
(121 x 61 cm)

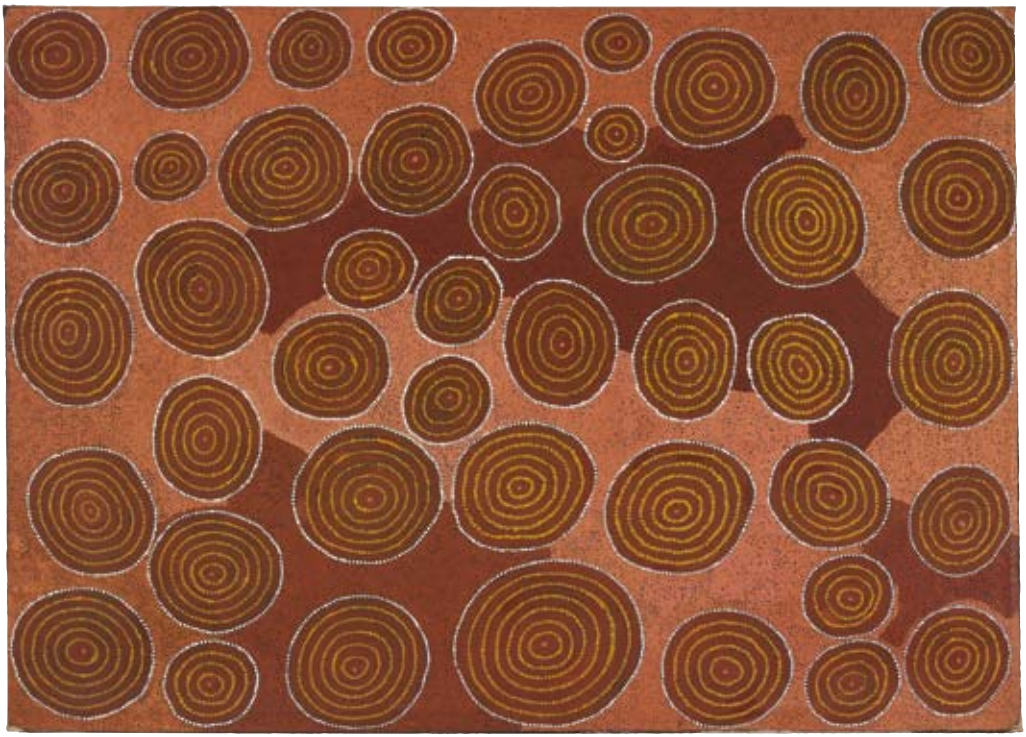
[Freddy West Tjakamarra]

*ca. 1932 in der Nähe von Kiwirrkura, Western Australia, † 1994 in Kiwirrkura; Sprachgruppe: Pintupi

Eine Regierungspatrouille brachte Freddy West Tjakamarra und seine Angehörigen um 1960 nach Papunya. Wie Turkey Tolson gehörte er dort zu den jungen Männern, die Anfang der 1970er-Jahre mit Acrylfarben experimentierten. Obwohl er seine Versuche zunächst wieder aufgab, widmete er sich ab 1981, als er auch zu einer der treibenden Kräfte der „Homeland"-Bewegung wurde, erneut der Malerei. Er trug wesentlich zur Bildung der Siedlung Kiwirrkura bei, die in seinem angestammten Gebiet liegt und in der er von 1985 bis zu seinem Tod lebte.

Freddy Wests Bild wird von einer Vielzahl von konzentrischen Kreisen dominiert und steht in Verbindung mit den Tingari-Zyklen. Diese bezeichnen einen Tausende von Versen umfassenden Korpus von Mythen und Gesängen, die von den Wanderungen der Tingari über die Western Desert handeln. Die Tingari sind ältere Männer, die in der Traumzeit – in mehreren Gruppen und begleitet von kürzlich initiierten Novizen – auf unterschiedlichen, sich teils kreuzenden Routen über das Land zogen. Unterwegs jagten sie und wurden in Kämpfe mit anderen Traumzeitwesen verwickelt. Zudem führten sie Rituale durch, kreierten heilige Gegenstände und instruierten die jungen Männer über die Gesetze und Bedeutung der Zeremonien. Sie belebten das Land und veränderten es, schufen aber auch gänzlich neue Landschaftsformationen. Den Tingari-Männern folgten in einigem Abstand die Frauen mit ihren Kindern, von deren Erlebnissen ebenfalls erzählt wird.

Die Tingari-Zyklen mit ihrer Fülle an Wissen über die Lebensgewohnheiten und Traditionen der Aborigines sowie die Gegebenheiten des Landes sind bis heute wichtiger Bestandteil der Lehren, welche die älteren Männer den jüngeren im Anschluss an die Initiation weitergeben. Obwohl es Geschichten und Gesänge gibt, die auch die Frauen kennen und die von ihnen tradiert werden, gelten viele der Inhalte als heilig und geheim. Pintupi-Künstler sind daher nur selten bereit, über Malereien, die sich auf die Tingari-Traditionen beziehen, genauere Auskünfte zu geben. Dies ist auch hier der Fall: alles, was Freddy West der Allgemeinheit mittei-



© Papunya Tula Artists

Freddy West Tjakamarra, «o.T.», 1987
Acryl auf Leinen
(120 x 170 cm)

len wollte, war, dass sein Gemälde sich auf Traumzeitgeschehnisse am Ort Ngarru, nicht weit von Jupiter Well bezieht. Ein Vergleich mit anderen, etwas besser dokumentierten Bildern lässt unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten zu: die Größe des Bildes sowie der Umfang der hier nicht durch Linien verbundenen Kreismotive könnte auf landschaftliche Charakteristika von Ngarru hinweisen – etwa bestimmte Felsformationen –, aber auch auf die Vielzahl der einst dort versammelten Tingari-Männer, vielleicht verweist sie auch auf beides zugleich.

[Fred Ward Tjungurrayi]

*ca. 1940 in Karilwarra, östlich von Kiwirrkura, Western Australia; nach längerem Aufenthalt in Papunya lebt er nun in Patjarr, Western Australia, und malt für Kayili Artists; Sprachgruppe: Pintupi

„Wirrintjunku“, wie der Titel dieses Bildes von Fred Ward lautet, ist Teil des Landes seines Großvaters und zugleich ein im Kontext der Tingari-Zyklen (vgl. S. 34) wichtiger Ort. Auf den ersten Blick wirkt dieses erst kürzlich entstandene, optisch aber bestechende Bild wie eine klassische Umsetzung der Tingari-Thematik aus der Schule von Papunya. Als die Männer dort vor 40 Jahren begannen, diesen Mythenzyklus in Acryl umzusetzen, hatten sie meist nur kleinformatige Untergründe zur Verfügung und beschränkten sich auf einzelne Episoden, Orte oder Gegenstände. Sobald sie dann mit großformatigen Leinwänden beliefert wurden, schufen viele von ihnen Gemälde, deren Grundstruktur dem hier abgebildeten sehr ähnlich ist und in denen Dutzende von konzentrischen Kreisen durch ein dichtes Netz von mehrfach ausgeführten Linien miteinander verbunden sind.

In den meisten Fällen beziehen sich solche Malereien nicht auf ein singuläres Ereignis, sondern geben größere Ausschnitte der Tingari-Zyklen wieder. Die Kreismotive repräsentieren Stationen der Wanderungen (z.B. Wasserlöcher, heilige Stätten, Orte, an denen die Tingari jagten, campierten oder Rituale durchführten), während das verbindende Raster die bereisten Wege und die Beziehungen veranschaulicht, die zwischen den jeweiligen Plätzen, den Ereignissen, die dort stattfanden, und den mythischen und historischen Personen, die daran beteiligt waren, bestehen. Eindrücklich zeigt sich hier, dass das Land mit all seinen physischen Merkmalen sich für die Pintupi ebenso durch spirituelle wie auch durch soziale Beziehungen definiert.

Gemälde dieser Art werden häufig als abstrahierte Landkarten bezeichnet, wobei die Größe der Kreismotive nicht die Dimensionen eines Ortes, sondern dessen Relevanz bzw. die Bedeutung der mit ihm assoziierten Handlungen reflektiert. Was Fred Wards Werk von früher entstandenen, strukturell ähnlichen Malereien unterscheidet, ist die Art und Weise, wie er die Zwischenräume des Netzwerks aus Linien und Kreisen füllt. Vergleicht man sein Bild mit denen seines Freundes George

Tjungarrayi[1], der für Tingari-Bilder berühmt geworden ist, die aus einer dynamischen Zusammensetzung von konzentrischen Dreiecks-, Vierecks- und Rautenformen (gänzlich ohne Kreise) bestehen, so wird ersichtlich, dass Fred Ward zwei mögliche Repräsentationsformen kombiniert hat. Dadurch erzielt er visuell neue Effekte und verleiht dem Bild gleichzeitig mehrere Bedeutungsebenen.

[1] Vgl. Broschüre der Hängung #3, S. 18.

© Kayili Artists

Fred Ward Tjungurrayi, «Wirrintjunku», 2008
Acryl auf Leinen
(214 x 152 cm)

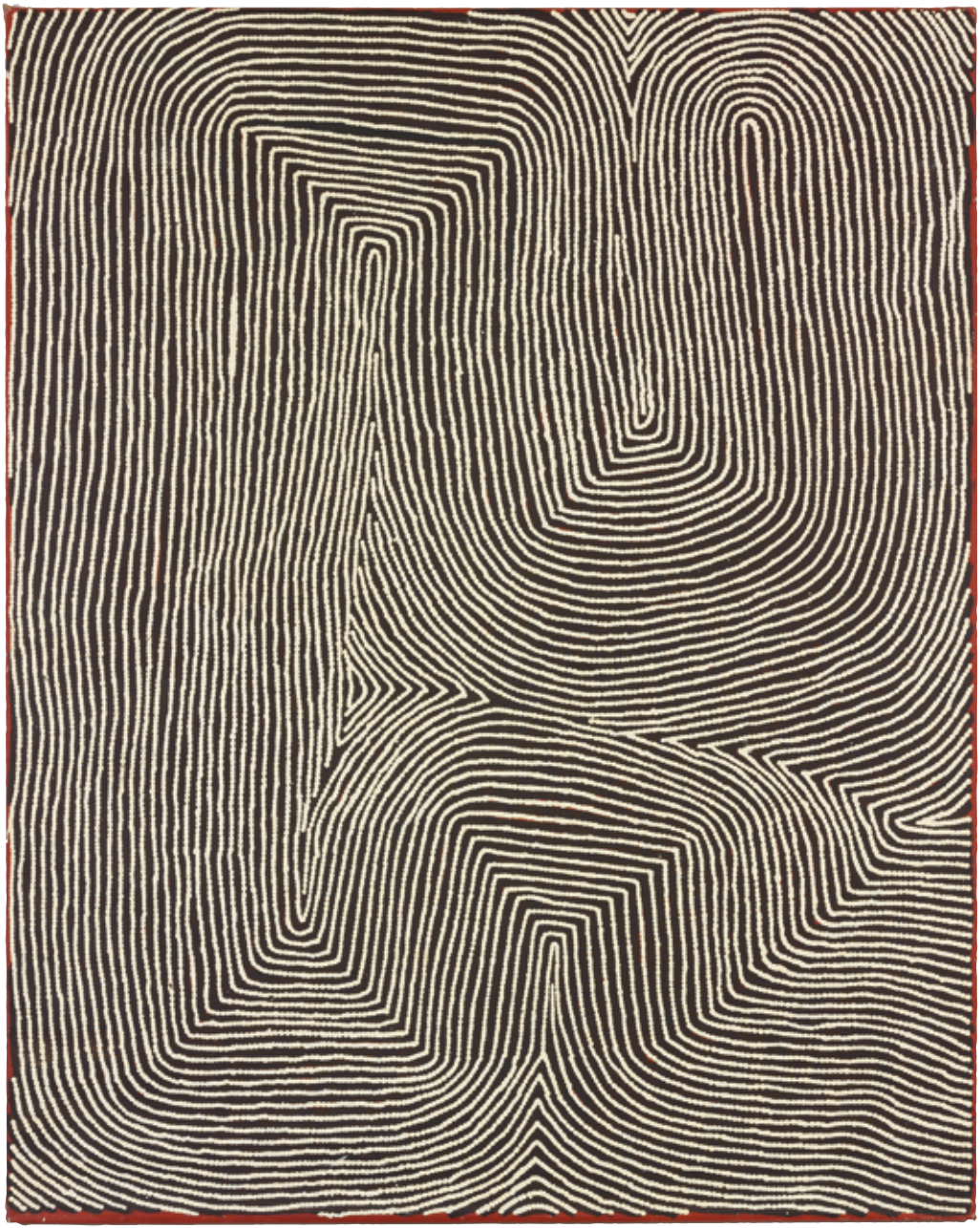
[Warlimpirrnga Tjapaltjarri]

* Ende der 1950er Jahre in der Gibson Desert östlich von Kiwirrkura, Western Australia, wo er seit 1984 wieder lebt und für Papunya Tula Artists malt; Sprachgruppe: Pintupi

Warlimpirrnga Tjapaltjarris Gemälde bezieht sich auf die Gegend von Wilkinkarra (Lake Mackay), von der eine Gruppe von Tingari-Männern (vgl. S. 34) in der Traumzeit auszog und in die sie nach einer langen, annähernd kreisförmigen Wanderung und vielen Erlebnissen wieder zurückkehrte. Die Region um Wilkinkarra ist auch diejenige in der Warlimpirrnga aufwuchs und in der er mit seiner Familie lebte bis sie 1984 beschlossen, in die neu gegründete Siedlung Kiwirrkura zu ziehen. Sofort machten sie in ganz Australien Schlagzeilen. Sie wurden bekannt als die „Pintupi Nine“, der „verlorene Stamm“ und als die „letzten Nomaden“, die in der Wüste noch gänzlich in der traditionellen Lebensweise gelebt hatten.

Obwohl damals erst Mitte zwanzig, war Warlimpirrnga doch der älteste Mann dieser Gruppe und wurde schnell zum Sprecher seiner Angehörigen und Vermittler gegenüber Außenstehenden. Drei Jahre nach seiner Ankunft in Kiwirrkura bat er Daphne Williams, die damalige Kunstberaterin der Papunya Tula Artists, um Acrylfarben und Leinwände. Schon ein Jahr später wurden seine Gemälde in der renommierten Galerie Gabrielle Pizzi in Melbourne ausgestellt und allesamt von der National Gallery of Victoria angekauft. Seine Arbeiten belegen ebenso eindrücklich die Kraft, die das Land ihm verleiht, wie sie Zeugnis seiner erstaunlichen Auffassungsgabe und individuellen Kreativität sind.

Ganz offensichtlich beobachtete er seine Künstlerkollegen von Beginn an genau und nahm regen Anteil an ihrem Schaffen. Zunächst malte er Bilder, die Variationen der etablierten Repräsentationsmuster des Tingari-Themas sind und aus konzentrischen Kreisen oder Vierecken bestanden. Einen neuen, ganz eigenen Duktus entwickelte er dann mit Arbeiten wie der hier vorgestellten. Sie sind alle zweifarbig und entweder in Weiß und Schwarz, Weiß und Rot oder Rot und Schwarz gestaltet. Über die Fläche dieser Bilder erstrecken sich aus verdichteten Punkten bestehende Linien, die breite Bänder bildend in wellen- oder mäanderförmigen Windungen über den Malgrund fließen, wodurch ein pulsierender und flimmernder Effekt entsteht, der beinahe hypnotisch wirkt und den Eindruck von flirrender Hitze über von der Sonne ausgetrockneten Fels- und Dünenlandschaften erweckt.



© Papunya Tula Artists

Warlimpirrnga Tjapaltjarri, «o.T.», 2004
Acryl auf Leinen
(153 x 122 cm)

[Patrick Tjungurrayi]

* ca. 1940 in der Nähe von Jupiter Well, Western Australia; lebt und arbeitet in Kiwirrkurra, Western Australia für Papunya Tula Artists; Sprachgruppe: Pintupi

Charakteristisch für die in den vergangenen Jahren von Patrick Tjungurrayi geschaffenen Bilder ist ihr streifenförmiger Aufbau aus geometrisch gemusterten Bändern. Das in der Sammlung Klein befindliche Gemälde steht in Zusammenhang mit Myilili, einer Tingari-Zeremonialstätte (vgl. S. 34) nicht weit von Jupiter Well und dem Geburtsort des Künstlers. Die Traumzeitheroen führten hier Tänze und Gesänge auf, bevor sie – zunächst in südöstlicher, dann in nordwestlicher Richtung – über Ngarru und Kiwirrkura nach Wilkinkarra, also zum Lake Mackay wanderten. Die gezahnten Bänder nehmen Bezug zu Wasserstellen und Quellen, an denen die Tingari auf ihrer Reise Halt machten. Zugleich repräsentieren sie Muster, die mit Wasser assoziiert werden und mit denen Ritualteilnehmer ihre Körper bemalen. Zur Bedeutung der anderen Designs äußerte sich der Künstler nicht; möglicherweise verweisen die Streifen aus übereinander angeordneten, konzentrischen Rechtecken auf sakrale und geheime Objekte, die von den Traumzeitahnen einst geschaffen wurden und die bis heute eine wichtige Rolle im Rahmen der Tingari-Zeremonien spielen; rechteckige, geradlinige, Schraffur- und Zickzackformen sind typische Musterungen, mit denen die Aborigines der Western Desert auch die für sie heiligen „Seelenbretter“ schmücken.

Wie viele seiner Angehörigen, führte auch Patrick Tjungurrayi ein im wahrsten Sinne des Wortes bewegtes Leben. In den 1960ern kamen er und seine Familienmitglieder aus der Gibson Desert, wo sie bis dahin gelebt hatten, zur Missionsstation von Balgo. Dort hielt es Patrick allerdings nicht lange. Über ein Jahrzehnt erkundete er weite Gebiete West- und Zentralaustraliens und hielt sich in den unterschiedlichsten Siedlungen auf, unter anderem in Kintore (Walungurru) und Papunya. Die extensiven Wanderjahre verhalfen ihm zu intimen Kenntnissen des Landes und der verschiedenen Sprachen und Traditionen der in diesem Gebiet beheimateten Gruppen. Als er sich Mitte der 1980er in Balgo niederließ, begann er unter dem Namen Patrick Olodoodi Tjungurrayi für das dort gerade gegründete Kunstzentrum zu malen. Einige Jahre später zog er nach Kiwirrkurra; seither arbeitet er für Pa-

© Papunya Tula Artists

Patrick Tjungurrayi, «o.T.», 2008
Acryl auf Leinen
(153 x 122 cm)

punya Tula Artists, kehrt aber regelmäßig zu Besuchen nach Balgo zurück. Sein Lebenslauf spiegelt sich auch in der Entwicklung seiner Malerei: während seine Arbeiten zunächst dem farbenfrohen Stil von Balgo, dann dem klassisch-präzisen, eher ernsten von Papunya folgten, entwickelte er in den letzten Jahren eine ihn kennzeichnende Ausdrucksform, die Merkmale beider Stile vereint.

[Alma Nungarrayi Granites und Otto Jungarrayi Sims]

*1955 [Alma] bzw. 1960 [Otto] in Yuendumu, Northern Territory, wo beide bis heute leben und arbeiten; Otto ist Vorsitzender der Warlukurlangu Artists Aboriginal Corporation; Sprachgruppe: Warlpiri

Alma Nungarrayi Granites und Otto Jungarrayi Sims sind Geschwister und die Kinder von Paddy Japaljarri Sims und Bessie Nakamarra Sims, die beide zu den Gründungsmitgliedern von Warlukurlangu, der Künstlerkooperative in Yuendumu, zählen. Die mit dem Himmel und den Gestirnen verknüpften Dreamings *Yanjirlpirri* (Stern) und *Yiwarra* (Milchstrasse) gehörten ihrem Vater, der sie ebenfalls oft in seinen Gemälden thematisierte.

Der nächtliche Himmel mit seinen Abertausenden von Sternen war und ist für Aborigines in allen Teilen Australiens von großer Relevanz. In der Regel wird er als vielschichtige Karte wahrgenommen, deren miteinander verbundene Ebenen mit unterschiedlichen Bedeutungen assoziiert werden. Sterne dienen nicht nur als Wegweiser, sondern werden gedanklich auch mit den Verstorbenen und dem Jenseits, mit himmlischen Lagerfeuern und mit Traumzeitwesen, die ihr irdisches Dasein am Firmament fortgesetzt oder beendet haben, in Verbindung gebracht. Letzteres gilt zum Beispiel für die Plejaden – das „Siebengestirn“ –, die Teil des Sternbilds Stier sind. Uns sind sie aus der griechischen Mythologie bekannt und spielen auch in der Kosmologie und den Liederzyklen der Aborigines eine besondere Rolle. Außer im Norden Australiens (im Arnhem Land, auf Groote Eylandt und auf den Inseln der Torres Straße) werden die hellsten Sterne der Plejaden als sieben miteinander verwandte Frauen bzw. traumzeitliche Schwestern angesehen, die vor den unrechtmäßigen – weil inzestuösen – Avancen eines oder mehrerer Männer Reißaus nahmen. Am Ende ihrer Flucht, die sich über weite Strecken des Landes hinzog und von vielen Ereignissen, darunter auch Kämpfen mit ihren Verfolgern, geprägt war, feierten sie eine Tanzzeremonie. Anschließend verwandelten sie sich in Feuer und stiegen zum Himmel auf, wo sie sich endgültig in Sicherheit brachten. Die Einzelheiten der Mythen von den sieben Schwestern variieren je nach Gruppe und je nach dem, ob es sich um eine von Frauen oder von Männern gehütete Version handelt. Grundsätzlich behandeln aber alle Erzählungen das Verhältnis der Geschlechter und thematisieren die Antagonismen und Regeln, die

das Zusammenleben der männlichen und weiblichen Mitglieder der Gemeinschaft bestimmen.

Im Gemälde von Alma Granites sind die sieben Schwestern als Cluster von rot, gelb und weiss getupften Kreismotiven klar zu erkennen. Den Mythen zufolge werden die Schwestern von Wardilyka verfolgt, der am Firmament als Sternbild des Orion sichtbar ist, und von Jukurra-jukurra, dem Morgenstern. Wie aus dem Titel des Bildes hervorgeht, werden die himmlischen Schwestern bei den Warlpiri als „Napaljarri-warnu“ bezeichnet. Sie gehören also der sozialen Untergruppe bzw. Sektion der Napaljarri-Frauen an. Wardilyka hingegen ist ein Jampijinpa und Jakurra-jakurra ein Jakamarra-Mann. Besitzer und Hüter des Dreamings der sieben Schwestern, also diejenigen, die mit diesem Sternbild assoziierte Orte, Erzählungen, Zeremonien, Objekte und Designs bildlich umsetzen dürfen, sind die Mitglieder der Sektionen Japaljarri/Napaljarri und Jungarrayi/Nungarrayi, denen Alma und ihr Vater angehören.

Durch die auf dunkelblau grundierter Leinwand in unterschiedlichen, helleren Blautönen und in mehreren Schichten aufgetragenen, unzähligen Punkte sowie die in hell-leuchtenden Farben aufgetupften Gestirne gelingt es der Künstlerin in bemerkenswerter Weise, uns einen Eindruck der majestätischen, schier unendlichen Weite und Tiefe des nächtlichen Himmels über der australischen Wüste zu vermitteln. Indem sie die Sterne als konzentrische Kreise und die Milchstraße als kompliziertes Netzwerk teils dichter, teils loser Linien darstellt, schafft sie zugleich die Verbindung zum sich unter dem Firmament erstreckenden Land und den einst darauf wandernden Traumzeitgestalten. Diese Verbindung zwischen mit Gestirnen assoziierten Dreamings und dem Land – heiligen Orten, dort wandernden Traumzeitahnen und Ritualen – stellt Alma Granites Bruder Otto Sims in seinem in den typischen Rottönen der australischen Erde gehaltenen Bild „Yanjirlpirri Jukurrpa“ in den Vordergrund.

Yanjirlpirri ist in der Sprache der Warlpiri sowohl die Bezeichnung für Stern(e) als auch der Name eines kleinen Hügels mit einem Sickergewässer westlich von Yuendumu. Als Initiationsstätte, zu der Jungen aus Hunderten von Kilometern Entfernung gebracht werden, ist dieser Ort von herausragender Bedeutung. Von Initiationsriten, *kurdiji*, handelt auch Ottos Gemälde. Es basiert auf einer Geschichte,

© Warlukurlangu Artists

Alma Nungarrayi Granites,
«Yanjirlpirri oder Napaljarri-warnu Jukurrpa
(Stern oder Sieben Schwestern Dreaming)», 2009
Acryl auf Leinen
(107 x 183 cm)

die von der Reise erzählt, die Japaljarri- und Jungarrayi-Männer gemeinsam mit Novizen von Kurlungalinypa (bei Lajamanu) über Yanjirlpirri nach Wilkinkarra (Lake Mackay) unternahmen, und von den Zeremonien, die sie unterwegs durchführten. Für die mit dem Stern-Dreaming aufgeführten Tänze tragen die Männer mit weißen Federn geschmückte Kopfaufsätze und geschnitzte Sterne, die sie im Verlauf der Aufführung auf die zuvor am Boden der Ritualstätte angebrachten Sandmalereien legen. An ihren Beinen befestigen sie mit einer Schlingpflanzenart (*ngalyipi*, der „Schlangenwein“, vgl. S. 24) Zeremonialspeere. Die Sterne werden in Malereien, deren Gegenstand dieses Dreaming ist, häufig durch konzentrische Kreise wiedergegeben, die Lianen als Schlangenlinien und die Zeremonialspeere, die hier nicht dargestellt sind, als gerade Linien.

© Warlukurlangu Artists

Otto Jungarrayi Sims, «Yanjirlpirri Jukurrpa (Stern-Dreaming)», 2009
Acryl auf Leinen
(152 x 122 cm)

*1959 in Brisbane, Queensland; Studium der Malerei sowie der Kunsterziehung und -vermittlung an der School of Art, Brisbane und dem College of Fine Arts, University of New South Wales, Sydney; lebt und arbeitet in Sydney

Betörend schön, voller Ruhe und wie unberührt erschiene diese Lichtung, wäre da nicht der leuchtend rotgelbe Waldboden, der dem Betrachter fast wie ein Bach oder kleiner Fluss entgegen fließt und mit seinen intensiven Farben einen reizvollen Komplementärkontrast zum saftigen Grün der Blätter und Moose bildet. Erst beim genaueren Hinsehen erkennt man, dass dieser ungewöhnliche Effekt weder von herbstlichem Laub noch einem Meer von Blüten ausgelöst wird, sondern durch ein heute altmodisch wirkendes, florales Teppichmuster. Unwillkürlich fragt man sich, wie die Künstlerin dies bewerkstelligt hat. Handelt es sich um eine echte oder eine digital bearbeitete Fotografie?

Charakteristisch für das Werk von Rosemary Laing sind lange Phasen intensiver Vorbereitung und die Zusammenarbeit mit Vertretern aus ganz diversen Fachbereichen. Alle Fotografien sind Echtzeit-Aufnahmen von aufwändig inszenierten Installationen oder Performances. Für die Serie „Groundspeed“ arbeitete die Künstlerin mit der 1921 gegründeten, australisch-neuseeländischen Teppichfirma Feltex Carpets zusammen. In der Vorbereitungsphase wählte sie historische Teppiche mit Blumenmustern aus und besuchte abgeschiedene Orte an der Südküste von New South Wales, die sie fotografierte und ausmaß. Die ausgewählten Teppiche wurden dann in Sydney zugeschnitten und anschließend mit Hilfe eines großen Teams und mit akribischer Sorgfalt an den zuvor bestimmten Örtlichkeiten ausgelegt. Für die Fotografie „Groundspeed (Red Piazza) #3“ fand ein ca. 1972 entstandener Feltex-Teppich namens „Bold Axminster Red Piazza“ Verwendung, der durch geschickte Beleuchtung noch zusätzlich in Szene gesetzt wurde.

Die Serie „Groundspeed“ ist Teil einer Reihe von Arbeiten, die zwischen 1995 und 2005 entstanden. In ihnen setzte sich die ursprünglich in der Malerei ausgebildete Fotografin intensiv mit der Repräsentation australischer Landschaften und der Beziehung, die die Australier zum Land haben, auseinander. Grundlegende Gedanken sind das Verhältnis zwischen Natur und Kultur und die Beziehung zwi-

Rosemary Laing, «Groundspeed (Red Piazza) #3», 2001
C-Print
(85 x 128 cm)

schen Mensch und Technik, aber auch die Frage der Verwurzelung und das heikle Thema der Aneignung und Enteignung in einem Land, in dem europäische Siedler Eindringlinge und Eroberer waren. So symbolisiert der rotgelbe Blumenteppich inmitten einer wild-romantischen Landschaft nicht nur das komplexe, oft gespaltene aber auch idealisierte Verhältnis, das die Zivilisationsgesellschaft zur Natur hat, sondern auch die Frage, welcher Art die Beziehungen sind, die weiße Australier (im Vergleich zu den Aborigines) zu dem Land haben, in dem sie leben. Da der Teppich in den Augen manch eines Betrachters fast wie ein Blutstrom wirkt, mag auch der Verweis auf vergossenes Blut und erlittenes Unrecht beinhaltet sein, obwohl die Künstlerin selbst sich dahingehend nicht geäußert hat.

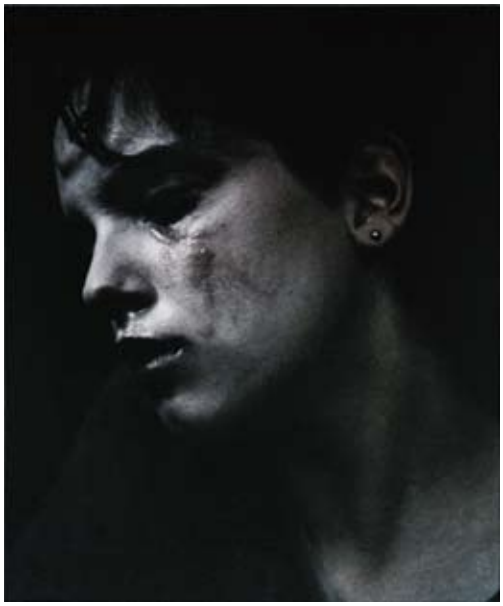
*1955 in Melbourne; studierte in Melbourne am Phillip Institute of Technology und am Victorian College of the Arts; lebt und arbeitet in Melbourne

Schon 1975, als Bill Henson gerade einmal neunzehn Jahre alt war, widmete die Art Gallery of Victoria in Melbourne ihm seine erste Einzelausstellung. In den dreieinhalb Jahrzehnten, die seither vergangen sind, hat sich der Fotograf zu einem der international bekanntesten Künstler Australiens entwickelt. Obwohl seine Werke wie die von Tracey Moffatt in zahlreichen Sammlungen in Australien, Europa und Amerika vertreten sind, werden sie praktisch nie in Zusammenhang mit zeitgenössischer Kunst der indigenen Bevölkerung gezeigt. Ein vergleichender Blick ist dennoch interessant, da sich hier die unterschiedlichen Möglichkeiten der Auseinandersetzung mit Geschichte und der Bedeutung von Traditionen herauskristallisieren.

Betrachtet man das Gesamtwerk Bill Hensons, so fallen verschiedene Dinge auf: Fast alle Arbeiten sind sorgfältig komponiert und von starken Helldunkel-Kontrasten geprägt; selbst wenn es sich um Farbfotografien handelt, wirken die Bilder düster, wie aus einer anderen, zwielichtigen, irgendwie irrealen Welt. Viele der Fotografien zeigen weiße, meist androgyne Jugendliche, die in der Regel nackt oder nur leicht bekleidet sind und kaum je in die Kamera blicken. Sie erscheinen unsicher, verletzlich, oft in einem Stadium der Hoffnungslosigkeit oder gar der Verzweiflung. Das gilt in besonderem Maße für die 1983/84 entstandene Serie, der das hier vorgestellte Diptychon entstammt. Die Arbeiten dieser Werkreihe bestehen aus Kompositionen von jeweils zwei oder drei Fotografien, von denen je eines das Gesicht oder den nackten Körper eines von Blut und Dreck verschmutzten, augenscheinlich drogensüchtigen Teenagers darstellt, während die anderen Bilder barocker Gebäude mit opulentem Interieur und alten Meisterwerken der europäischen Kunst zeigen. Bill Henson, der seinen Werken meist absichtlich keine Titel gibt, um vorschnelle Interpretationen und eindeutige Bedeutungszuweisungen zu vermeiden, verriet nicht, was er mit diesen mysteriösen Gegenüberstellungen andeuten wollte.

Die dargestellten Inhalte und die sorgfältige Umsetzung der ursprünglich in der Malerei der Spätrenaissance und des Barock entwickelten Chiaroscuro-Technik,

bei der dramatisierende Helldunkel-Effekte den Ausdruck steigern, deutet auf eine intensive Auseinandersetzung mit der Stellung und Geschichte der Kunst, aber auch mit dem gesellschaftlichen Wert von Traditionen und der Orientierungslosigkeit von Jugendlichen an der Schwelle zum Erwachsensein hin. Diese bleiben der barocken Schönheit abgewandt in ihrer eigenen Welt. Die Kunst und alles, wofür sie steht, ist für sie bedeutungslos; sie sind ihr gegenüber indifferent, stehen ihr allenfalls ablehnend oder ratlos gegenüber. Thema der Serie „Untitled 1983/84“ sind weit mehr menschliche Gefühlswelten und Abgründe als architektonische oder künstlerische Formvollendungen. Dabei bleibt allerdings offen, ob die in den Bildkompositionen angelegten Kontraste einen ironisch-sarkastischen Kommentar auf die Tempel, Werte und Werke der „hohen“ Kunst bilden, die angesichts der emotionalen Kraft, die die Bilder der verletzten Jugend ausstrahlen, versagen; oder ob die wie Kunstwerke in Szene gesetzten jungen Erwachsenen in ihrem Schmerz ästhetisiert, menschliches Leid objektiviert und gerade dadurch die Macht, die von Kunst und Traditionen ausgehen kann, aufgezeigt wird.



Bill Henson,
«o.T., Diptychon», 1983/84
zwei C-Prints
(je 107 x 87 cm)

Ausgewählte Literatur deutschsprachig

Bähr, Elisabeth (Hg.). 2000. *Das Verborgene im Sichtbaren – The Unseen in Scene.* Ausstellungskatalog Wolfsburg.

Caruana, Wally. 1999. *Die Kunst der Aborigines.* München: Lichtenberg.

Glowczewski, Barbara, Jessica De Largy Healy und die Künstler aus Lajamanu und Galiwin'ku. 2006. *Die Farben der Traumzeit. Die Kunst der Aborigines.* München: Frederking & Thaler.

Heermann, Ingrid und Ulrich Menter. 1994. *Gemaltes Land. Kunst der Aborigines aus Arnhemland, Australien.* Berlin: Reimer.

König, Kaspar, Emily Joyce Evans und Falk Wolf (Hg.). 2010. *Remembering Forward. Malerei der Australischen Aborigines seit 1960.* Köln: Museum Ludwig.

Lüthi, Bernhard (Hg.). 1993. Aratjara: *Kunst der ersten Australier. Traditionelle und zeitgenössische Werke der Aborigines und Torres Strait Islanders.* Köln: DuMont.

Museum Tinguely (Hg.). *„rarrk". John Mawurndjul. Zeitreise in Nordaustralien.* Basel: Schwabe.

Petitjean, Georges (Hg.). 2006. *Opening Doors. The Art of Yuendumu.* Zwolle: Waanders. [parallele Texte in Englisch, Deutsch und Niederländisch].

Ausgewählte Literatur englischsprachig

Bardon, Geoffrey and James Bardon. 2006. *Papunya: A Place Made After the Story: the Beginnings of the Western Desert Painting Movement.* London: Lund Humphries Publishers.

Bashir, Marie et al. 2008. *Beyond Sacred. Recent Paintings from Australia's Remote Aboriginal Communities. The Collection of Colin and Elizabeth Laverty.* Prahran: Hardie Grant Books.

Birnberg, Margo und Janusz Kreczmanski. 2004. *Aboriginal Artist Dictionary of Biographies: Australian Western, Central Desert and Kimberley Region.* Marleston: J.B. Publishing.

Cowan, James. 1994. *Wirimanu. Aboriginal Art from the Balgo Hills.* Gordan and Breach Arts International.

Demozay Marion. 2001. *Gatherings: Contemporary Aboriginal and Torres Strait Islander Art from Queensland, Australia.* Southport, Qld.: Keeaira Press.

—. 2006. *Gatherings II: Contemporary Aboriginal and Torres Strait Islander Art from Queensland, Australia.* Southport, Qld.: Keeaira Press.

Johnson, Vivien. 2001. *Aboriginal Artists of the Western Desert. A Biographical Dictionary.* Sydney: Craftsman House.

—. 2010. *Once Upon a Time in Papunya.* Sydney: University of New South Wales Press.

Johnson, Vivien (Hg.). 2007. *Papunya Painting.* 2nd edition. Canberra: National Museum of Australia.

Kleinert, Sylvia und Margo Neale (Hg.). 2000. *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture.* Oxford: Oxford University Press.

Meyers, Fred R. 1986. *Pintupi Country, Pintupi Self.* Washington: Smithsonian Institution Press.

Morphy, Howard. 1991. *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge.* Chicago: University of Chicago Press.

—. 1998. *Aboriginal Art.* London: Phaidon.

Morphy, Howard and Margo Smith Boles (Hg.). 1999. *Art from the Land: Dialogues with the Kluge-Ruhe Collection of Australian Aboriginal Art.* Charlottesville: University of Virginia Press.

Munn, Nancy D. 1973. *Walbiri Iconography.* Ithaca: Cornell University Press.

Musée Olympique Lausanne (Hg.). 2000. *Art aborigène. Jouvence millénaire – Aboriginal Art. An Immemorial Fountain of Youth.* Ausstellungskatalog Lausanne.

Petitjean, Georges. 2010. *Contemporary Aboriginal Art: The AAMU and Dutch Collections.* Utrecht: Museum of Contemporary Aboriginal Art.

Perkins, Hetti und Hannah Fink. 2000. *Papunya Tula: Genesis and Genius.* Sydney: Art Gallery of New South Wales.

Perkins, Hetti und Howard Morphy. 2004. *Tradition Today. Indigenous Art in Australia.* Sydney: Art Gallery of New South Wales.

Perkins, Hetti (Hg.). 2004. *Crossing Country. The Alchemy of Western Arnhem Land Art.* Sydney: Art Gallery of New South Wales.

Perkins, Hetti, Margie West und Theresa Willsteed (Hg.). 2007. *One Sun One Moon: Aboriginal Art in Australia.* Sydney: Art Gallery of New South Wales.

Ryan, Judith. 2002. *Spirit in Land: Bark Paintings from Arnhem Land.* Melbourne: National Gallery of Victoria.

Ryan, Judith (Hg.). 2003. *Indigenous Australian Art in the National Gallery of Victoria.* Melbourne: National Gallery of Victoria.

Ryan, Judith (Hg.). 2004. *Colour Power: Aboriginal Art Post 1994.* Melbourne: National Gallery of Victoria.

Sutton, Peter (Hg.). 1988. *Dreamings. The Art of Aboriginal Australia.* New York: Georg Braziller.

Taylor, Luke. 1996. *Seeing the Inside: Bark Painting in Western Arnhem Land.* Oxford: Claredon Press.

Warlukurlangu Artists (Hg.). 1987. *Kuruwarri, Yuendumu Doors.* Canberra: Australian Institute of Aboriginal Studies.

Winter, Joan G. 2002. *Native Title Business: Contemporary Indigenous Art.* Southport: Keeaira Press.

Literaturauswahl zu den Fotokünstlern

Art Gallery of New South Wales (Hg.). 2005. *Mnemosyne.* Zürich: Scalo. Ausstellungskatalog, Sydney.

Cooper, Dennis. 2002. *Bill Henson: Lux et Nox.* Zürich: Scalo.

Gitte Weise Gallery (Hg.). 2003. *Rosemary Laing: A survey 1995–2002.* Ausstellungskatalog Sydney.

Hentschel, Martin und Gerald Matt (Hg.). 1998. *Tracey Moffatt.* Ostfildern: Hatje Cantz. Ausstellungskatalog Wien.

Monash University Museum of Art (Hg.). 2007. *Brook Andrew: Eye to Eye.* Ausstellungskatalog Melbourne.

Museum of Contempoary Art (Hg.). 2005. *The Unquiet Landscapes of Rosemary Laing.* Ausstellungskatalog Sydney.

Summerhayes, Catherine (Hg.). 2007. *The Moving Images of Tracey Moffatt.* Mailand: Edizioni Charta.

[**Impressum**]

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
Hängung #7 – Kunst aus Australien. Tradition und Moderne
27. März 2011 bis 15. Januar 2012

[Öffnungszeiten]
mittwochs und sonntags von 11–16 Uhr
und nach Vereinbarung
Führungen sowie Kinder-Workshops auf Anfrage

[Herausgeber]
KUNSTWERK
Sammlung Alison und Peter W. Klein
Siemensstraße 40
71735 Eberdingen-Nussdorf
Telefon 0 70 42-3 76 95 66
Fax 0 70 42-3 76 95 77
E-Mail kunstwerk@sammlung-klein.de
www.sammlung-klein.de

[Ausstellungskonzeption]
Brigitte Wetter, Stuttgart

[Redaktion]
Brigitte Wetter, Stuttgart
Dr. Antje Denner, Basel

[Texte und Literatur]
Dr. Antje Denner, Basel

[Idee und Gestaltung]
Axel Hrdina, Stuttgart

[Fotografie]
blitz + pixel fotostudio martin schäuble, Nussdorf

[Repro und Druck]
SPRENGER Print und Medien, Vaihingen/Enz

Die Klärung der Rechte wurde vom Herausgeber nach bestem Wissen vorgenommen. Soweit dennoch Rechtsansprüche bestehen, bitten wir die Rechteinhaber, sich an Peter W. Klein, KUNSTWERK Nussdorf, zu wenden.

UMSCHLAG (aussen): Detail aus Abb. Seite 39. Fred Ward Tjungurrayi, «Wirrintjunku», 2008
(innen): Detail aus Abb. Seite 41. Warlimpirrnga Tjapaltjarri, «o.T.», 2004

#7 HÄNGUNG

KUNSTWERK

SAMMLUNG
ALISON UND PETER W.
KLEIN