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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 78: Collaborations Olaf Nicolai, Ernesto Neto, Rebecca Warren

Artikel: Speech bubbles : notes on Andro Wekua = Sprechblasen : Notizen zu Andro Wekua

Autor: Zolghadr, Tirdad / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681215

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TIRDAD ZOLGHADR

Speech Bubbles

ANDRO WEKUA, NEIGHBOUR'S YARD, 2005, video still, 35 mm color film transferred to DVD, 3 min. 16 sec. / NACHBARS GARTEN, Videostill.
(ALL PHOTOS: COURTESY THE ARTIST AND GALERIE PETER KILCHMANN, ZURICH)

Marc Chagall reportedly had a habit of judging his paintings by placing them next to trees and flowers, saying that if they "clashed," they weren't art. You may laugh, but this sums up the knee jerk ontology of much recent art palaver. If, today, no one would ever admit to such picnic naturalism, it bears mentioning that Chagall's fairytale dreamscapes never strived for simple verisimilitude either. Likewise, in more contemporary venues, the idea is that the work and the real should interact gracefully either qua abstraction, thus keeping out of each other's way by transcending representation altogether, or by contextual engagement, thus explaining something within the real in some manner, be it a flower, a tree, or a political trauma. Most approaches try to combine the two and pepper them with disclaimers left and right. Either by being representational, to then quote Rancierian aesthetics ("autonomy and politics"), or by being post-figurative, to then coyly explain they're "allegorizing the art market." At the risk of making Andro Wekua sound like a one-man Hegelian synthesis, his approach is instructive in that it reveals the genuine Chagallism that lurks behind art discourse at large.

Wekua engages with a suspension of disbelief that is less fine arts—a place where realist impulses are broken a posteriori by aesthetic and rhetorical measures—and more theatrical in temperament. By this I'm not referring to some dramatic disposition but to the very question of referentiality, and to the fact that the stage is never indebted to the idea of naturalism in the first place, but, rather, even in its most conservative forms, persistently plays on the pleasures of a *mise-en-scène* that only eventually leads to a

TIRDAD ZOLGHADR is a freelance critic and curator based in Zurich.

ANDRO WEKUA, SICUT LILIUM INTER SPINAS (Like a lily in the back), 2003, video still, 35 mm b/w film transferred to DVD, 7 min. / Wie eine Lilie im Rücken, Videostill.

Notes on Andro Wekua

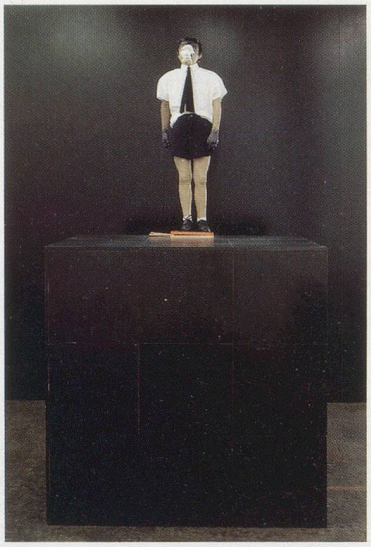
ANDRO WEKUA, NEIGHBOUR'S YARD, 2005, video still, 35 mm color film transferred to DVD, 3 min. 16 sec. / NACHBARS GARTEN, Videostill.

suspension of disbelief. Brechtian and other forms of alienation redefined the politics of on-stage reality effects that never attempted to transcend a stilted, partial notion of illusionism to begin with. And it is only if you confuse the two modes of storytelling that you begin to psychologize Wekua's work.

Therefore you could frame the discussion here as a question of referentiality in itself, pointing, say, to the human figures in his sculptural artworks that are cast rather than sculpted, adopting an eerie, life-like veneer, or to the way Wekua's landscapes and leitmotifs are embedded within a bulky system of signification that strives to be strictly his own. But to appreciate the work's reception you would also need to account for the aura of sincere narrative intention projected into the work, particularly by virtue of the trademark "darkness" that pervades and characterizes it. Rather than a deliberate effect or strategy, pure and simple, this darkness in hue, tone, and content is widely and easily perceived as a (theatrical, dramatic) signifier of authentic depth of some kind. Which is why, even when it is at its most disjunctive, the complexity of Wekua's work, rather than point to ever more ambiguous shades of possibility, inadvertently runs the risk of discreetly flipping over into the very opposite.

Generally speaking, when it comes to certain artists, what is fascinating to behold is the impact they have on people who write about them. By this I do not mean the artist's popularity, or the ability to spark the odd art-world hysteria or scandal. But whether an artist brings out the best in the writers, or whether he throws them into an art critical *horror vacui* that can only be bridged with vague affirmations that, say, the oeuvre in question is extremely "poetic," or deeply "dream-like," or really "melancholic," often coupled with the most revealing indi-

cations of clueless abandon—the artist is a place where East meets West. At times, the art critical sleight of hand is to condemn the exoticization of Andro Wekua as a "Georgian exile" before immediately delving in mushy musings on danger, memory, pain, and travel, as if we'd never heard of Freudian displacements of sign and fetish. But then again, it is of course very hard to depart from these typecasts entirely. Since Wekua's images are so obscure, grainy,



ANDRO WEKUA, WHAT'S YOUR NAME MY CHILD?, 2004, installation view, wax figure, fabric, leather and hair on ceramic base, painting (lacquer on canvas), size variable / WIE HEISST DU MEIN KIND?, Installationsansicht, Wachsfigur, Textilien, Leder, Haar auf Keramikuntergrund und Gemälde (Lack auf Leinwand), Format variabel. (PHOTO: STEPHAN ROHNER)

hesitant, or partial they may be located almost anywhere, from Oaxaca to the Schwarzwald (Black Forest), and much of the ensuing geopsychological guesswork is possibly prompted, even pursued, by the artist himself, with the help of his titles (BLACK SEA DWELLER, BLACK SEA SURFER), or his fragmentary prose in the catalogues, invoking many a youthful seaside disruption and more.

But surely there must be less predictable ways to underline a persona's entanglement with his work if you were inclined to do so in the first place. You could, for instance, mention how Andro exudes the somber, winning charisma of the bad boy in class that everyone wanted to be friends with. Or you could point out that his quiet sense of despair and desperation possibly springs from nothing other than living and working in Zurich, a cutesy, well-mannered place where "strong work" is ultimately nice looking and a little bit ironic. Needless to say, at first glance, compared to the semi-self-deprecating glitter of Zurich, Wekua is about as ironic as a Swiss bank. But if you make an effort to look beyond the obvious poetics of quasi-Caspian *tristesse royale*, it's not hard to identify a stylized smirk lurking just on the edges of his drawings, rendering the obscurity rather more playful and lithe, and far less Chagall.

Take the video piece NEIGHBOR'S YARD (2005), a three-and-a-half minute motion picture that is as minimal in content as it is deliciously tortuous in questions of prop and backdrop, medium specificity, and the narrative consequences of color saturation and tastefully portioned kitsch. To the sounds of an outlandishly serrated musical soundtrack, a camera pulls back from a near-painterly panorama of a seaside sunset, into a luxuriously fitted living room, a bespectacled boy awkwardly scrunched into a sumptuous sofa, then moves slowly along, ending the indoor journey with the full moon framed by a window on the far side of the room. Both the sunset and the moon are filmed through window panes, reflecting barely discernable, ghostly movements within the room, just barely out of sight. Watching the film recently, I realized I'd forgotten the film holds a coda of two still images, one of a bedroom, one of a seaside house, imagery that is bizarrely, poignantly affecting without holding any narrative function, at least not in a manner that might accord it some mnemonic footing. Although Wekua has thus far spent most of his time cutting, casting, pasting, drawing, and installing, rather than filming and editing, the piece is a fittingly dense illustration of the Wekuan universe—not only by virtue of the leitmotifs, such as a portentous sense of the secluded and far-flung, the ominous beachhead, the adorable

ANDRO WEKUA, GET OUT OF MY ROOM, 2006, installation view, wax figure, wooden table and wax, bronze chair painted with enamel, 8 silk screen prints, and etching / RAUS AUS MEINEM ZIMMER, Installationsansicht, Wachsfigur, Holztisch und Wachs, Bronzestuhl mit Emailbemalung, 8 Siebdrucke und Radierung. (PHOTO: A. BURGER)

schoolboy, the bourgeois setting, the thick sensation of darkness, and the plush celebration thereof; but also by virtue of a nominal, degree zero plot that still manages to trigger unwieldy narrative kinetics in the mind's eye, narratives indeed always skirting the said artist-biography-docudramatics. In other words, the film is also very Wekua in that it is an art critical booby trap.

By and large, Wekua's work in itself is flawlessly composed, even when it indulges in lovingly roughened, big-budget cut and paste, the kind of visual daring that takes buckets of hard talent to pull off. Wekua's collages, if largely resorting to the strict panoply of leitmotifs, are intensely patchy rather than cohesive in character, with the respective cohesion summoned only by delicately traced lines, scrawls and smudges criss-crossing the work. Sometimes two images are aligned horizontally, the dissimilar halves brought to feed into one another without clarifying matters of depth and surface, before and after, or any other psychoaesthetic divisions of labor. Other pieces consist of a single found photograph graphically beset with Wekua's vaguely human figurines, or jagged constellations of rectangles and circles, or

ANDRO WEKUA, BOY OH BOY, 2006, installation view, 2 wax figures, ceramic figure, table (wood and plaster), collage, house, concrete walls, wooden ceiling, size variable / JUNGE JUNGE, 2 Wachsfiguren, Keramikfigur, Tisch (Holz und Gips), Kollage, Haus, Betonwand, Holzdecke, Format variabel. (PHOTO: UWE WALTER)

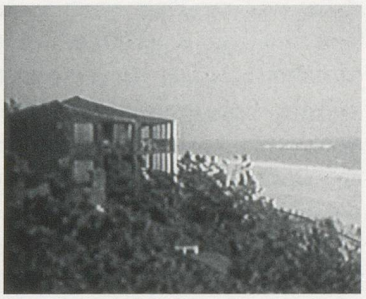
marked simply by the trace of a folded crease. Much of the sculptural work, meanwhile, offers an exultant display of human heads and mutilated mannequins, almost always combined with a concerted study of the form and function of the plinth. Sometimes the dummies rest on platforms elaborate and massive, adorned with various geometric assortments of cubes and clutter, other times they're perched on pedestals that are flat and petite, though perhaps slightly tilted, or carefully careworn. It is particularly when it comes to installations combining his drawings with such three-dimensional work that Wekua becomes, quite simply, an obvious argument that more artists should be curating themselves rather than leaving this science to others, such as critics like myself, who rarely transcend the panicky discursive pyrotechnics outlined above.

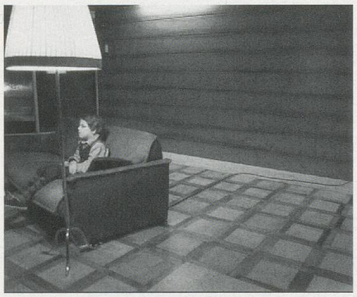
But for all the hands-on artistic proficiency that is so immediately apparent, the work is obviously not so effortless a thing to write one's way into, and one

reason for this lies in the—at times overlapping—strategies of slapdash coincidence, on the one hand, and fine tuning of twilight *ambiente* on the other. Not only do the two strategies form an unlikely couple, the resulting atmospherics do sometimes get ever so slightly out of hand, tilting ever so slightly towards stagy overkill rather than handsome ease, and this arguably does make the work a little more of an enjoyable gamble for everyone involved. Another factor at play here is the fact that, like a joke's punch line spelled out for you, the distinctly Wekuan shades of gloom are rather hard to describe without obliterating their very attractiveness. Suffice to say that the dusky congregations of figure and backdrop manage to steer clear of the usual prototypical effects of doom and gloom, including even the standard stylistics of "human-condition" type murk (Georgia notwithstanding), offering a blend of obscurity that is mannered without being affected, excessive without being annoying, dense without ever being maladroit.

Rather less delicately and tenuously sculpted, perhaps, is the gendered subtext running through the oeuvre, the prim women in 50s outfits and the little kids in school uniforms, a casting exercise in the pristine psychoses of house and home, thrashed and distorted into something very becoming, if blatantly and boyishly macho. This is not only prominent in the collages, but also in Wekua's texts ("she had a shothole beneath her eye"), and in the brutalized mannequins structuring the silent spleen of the installations. I have to admit, I've often stared at the beheaded women gracing the work thinking the day Wekua holds any extensive type of retrospective, it will be tricky to juggle the many mangled women in a single space, and the question of the womanly cadaver as depth or deco would need to be addressed more rigorously. However, to be fair, it is defacement in a broader sense which is at stake here, not only that of the Other sex, with Wekua's jubilant orchestrations of disfigurement offering enough material to fill several PhDs in many different disciplines, from the schoolboys happily caked in cream pie to more radical forms of facial disembowelment. Finally, to return to the drawings and collages, one decisive leitmotif among all these expressionless figures are the speechless speech bubbles, snakelike protrusions sprouting from their mouths, but left blank, as if the things they might tell us would amount to so much pain and trauma they're better left unsaid.

ANDRO WEKUA, SICUT LILIUM INTER SPINAS (Like a lily in the back), 2003, video still, 35 mm b/w film transferred to DVD, 7 min. / Wie eine Lilie im Rücken, Videostill.





NEIGHBOUR'S YARD, 2005, video still, 35 mm color film transferred to DVD, 3 min. 16 sec. / NACHBARS GARTEN, Videostill.

ANDRO WEKUA, THE SUN OF THE SLEEPLESS I, 2005, oil on canvas, 39 3/8 x 63" / DIE SONNE DER SCHLAFLOSEN I, Öl auf Leinwand, 100 x 160 cm. (PHOTO: A. BURGER)

TIRDAD ZOLGHADR

Sprechblasen

Es wird berichtet, dass Marc Chagall die Angewohnheit hatte, seine Bilder zu begutachten, indem er sie neben Bäume und Blumen stellte, und wenn sie dabei fehl am Platz erschienen, sagte er, handle es sich nicht um Kunst. Sie lachen vielleicht, aber das umschreibt exakt die reflexartige Ontologie eines grossen Teils des jüngsten Kunstgeschwätzes. Wenn sich heute auch niemand mehr zu einem derartigen Picknicknaturalismus bekennen würde, muss doch gesagt werden, dass Chagalls märchenhafte Traumlandschaften ebenfalls nie auf Realismus aus waren. Auch in aktuelleren Kontexten findet man die Vorstellung, dass Werk und Wirklichkeit in einem eleganten Verhältnis zueinander stehen sollten, entweder mittels Abstraktion, wobei sie einander nicht in die Quere kommen können, weil die Darstellung vollkommen transzendiert wird, oder durch Einbetten in einen Kontext, wodurch etwas innerhalb der Wirklichkeit irgendwie erklärt wird, sei es eine Blume, ein Baum oder ein politisches Trauma. Die meisten Ansätze versuchen beides zu kombinieren und links und rechts mit Dementis zu pfeffern: entweder indem man figurativ darstellend arbeitet und dazu Jacques Rancières Ästhetik zitiert («Autonomie und Politik») oder sich postfigurativ gibt, um alsbald neckisch zu erklären, man «allegorisiere den Kunstmarkt». Auf das Risiko hin, Andro Wekua zu einer wandelnden hegelschen Synthese emporzustilisieren: Sein Ansatz ist aufschlussreich, da er den ursprünglichen Chagallismus enthüllt, der hinter dem Kunstdiskurs an sich lauert.

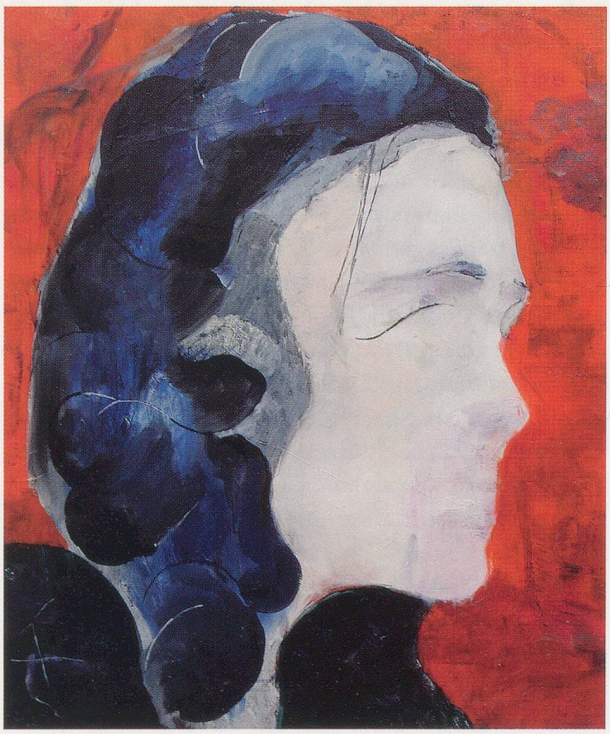
Wekua arbeitet mit einer Aufhebung des Unglaubens, oder der Entfremdung, die im Temperament weniger der bildenden Kunst entspricht – einem Ort, wo aus der Realität stammende Impulse nachträglich durch ästhetische und rhetorische Massstäbe gebrochen werden –, sondern eher dem Theater. Damit will ich keineswegs auf irgendeine dramatische Veranlagung hinaus, sondern auf die Frage der Referenzialität selbst sowie auf die Tatsache, dass die

TIRDAD ZOLGHADR ist freier Kritiker und Kurator und lebt in Zürich.

Bühne nie in erster Linie der Idee des Naturalismus verpflichtet ist, sondern vielmehr – selbst in ihren konservativsten Formen – beharrlich die Freuden einer Inszenierung durchspielt, welche nur sporadisch zu einer Aufhebung des Unglaubens führt. Die Bühneneffekte, gegen die sich brechtsche und andere Verfremdungseffekte richteten, hatten nie das Ziel über einen gespreizten, bruchstückhaften Illusionismus hinauszugelangen. Nur wenn man diese beiden Arten des Geschichtenerzählens durcheinanderbringt, kann man auf die Idee kommen, psychologisierend an Wekuas Arbeit heranzugehen.

So könnte man die Diskussion als Frage der Referenzialität an sich darstellen, indem man etwa auf die menschlichen Figuren in Wekuas skulpturalen Arbeiten verwiese, die eher gegossen als modelliert sind und eine gespenstisch lebensnahe Fassade an den Tag legen, oder auf die Art und Weise, wie seine Landschaften und Leitmotive in ein sperriges Bedeutungssystem eingebettet sind, das ein strikt eigenes

Notizen zu Andro Wekua



ANDRO WEKUA, STILLNESS, 2005, oil on canvas, 24 3/4 x 20 3/4" / STILLE, Öl auf Leinwand, 62,7 x 52,7 cm. (PHOTO: KERRA QUARLES)

sein will. Aber um der Rezeption des Werks gerecht zu werden, müsste man auch die Aura der aufrichtigen narrativen Intention mit in Betracht ziehen, die ins Werk hineinprojiziert wird – insbesondere dank der für Wekua typischen, alles durchdringenden und prägenden «Düsterkeit». Diese Düsterkeit der Farbwerte, Tonlagen und Inhalte wird weniger als bewusst gewollter Effekt oder Taktik, sondern meistens leicht als (theatralisches, dramatisches) Merkmal einer gewissen authentischen Tiefe wahrgenommen. Das ist auch der Grund dafür, dass die Komplexität von Wekuas Arbeit selbst in den Momenten ihrer grössten Sprengkraft nicht zwangsläufig auf immer noch zwiespältigere Schattierungen des Möglichen verweist, sondern droht, unversehens ins genaue Gegenteil zu kippen.

Allgemein ist es bei manchen Künstlern interessant zu beobachten, welche Wirkung sie auf die Leute haben, die über sie schreiben. Damit meine ich nicht die Popularität des Künstlers oder seine Fähigkeit, in der Kunstszene gelegentlich eine Hysterie oder einen Skandal vom Zaun zu reissen, sondern

ANDRO WEKUA, THE LAST HOUSE, 2006, installation view, ceramic and wooden base, found poster, size variable / DAS LETZTE HAUS, Installationsansicht, Keramik- und Holzsockel, gefundenes Plakat, Format variabel. (PHOTO: A. BURGER)

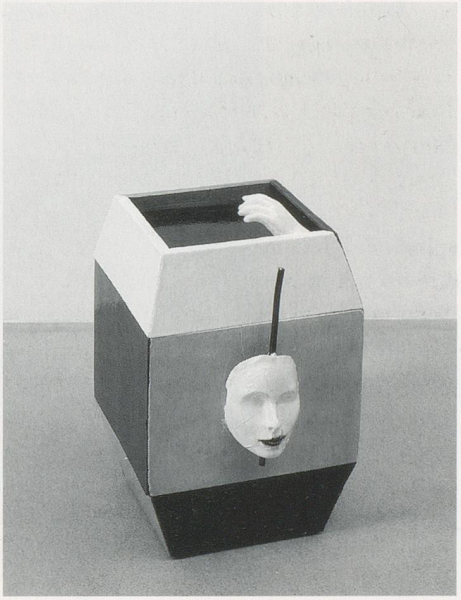
vielmehr, ob ein Künstler die Schreibenden zur Höchstleistung anspornt oder ob er sie in einen kunstkritischen *Horror vacui* stürzt, der nur mit vagen Sterotypen verschleiert werden kann, etwa dahingehend, dass das in Frage stehende Werk ausgesprochen «poetisch» oder zutiefst «traumähnlich» oder echt «melancholisch» sei, häufig gepaart mit Anzeichen absoluter Ahnungslosigkeit: der Künstler als Schauplatz des Aufeinandertreffens von Ost und West. Manchmal besteht der kunstkritische Taschenspielertrick auch darin, die Exotisierung von Andro Wekua als «Georgischer Exilant» zu verdammen, um sich gleich darauf in zähen Grübeleien über Gefahr, Erinnerung, Schmerz und Reisen zu verlieren, als ob wir noch nie etwas von der freudschen Theorie zu Fetisch und Verdrängung gehört hätten. Andrerseits ist es natürlich schwierig, sich von solchen Stereotypen zu lösen. Wekuas Bilder können noch so dunkel, körnig, zögerlich oder unvollständig sein, dass sie sich von Oaxaca bis zum Schwarzwald fast überall ansiedeln lassen; möglicherweise wird das damit verbundene geopsychologische Rätselraten wesentlich vom Künstler selbst angeregt oder gar betrieben, etwa über die Werktitel (SCHWARZMEERBEWOHNER, SCHWARZMEERSURFER) oder Wekuas fragmentarische Katalogprosa, die manch eine jugendliche Erinnerung anführt, etwa an Strandbäder.

Aber gewiss gibt es weniger festgetretene Pfade, um die Verflechtung einer Person mit ihrem Werk hervorzuheben, falls überhaupt. Man könnte etwa davon sprechen, dass Andro über die düster anziehende Ausstrahlung des schönen Klassenflegels verfügt, mit dem jeder in der Schule befreundet sein wollte. Oder man könnte hervorheben, dass sein stilles Gespür für Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit letztlich nur davon herrührt, dass er in Zürich lebt und arbeitet, einem adretten, gesitteten Ort, wo eine «starke Arbeit» letzten Endes hübsch, ein wenig ironisch und clever sein muss. Unnötig zu betonen, dass Wekua verglichen mit dem quasi selbstironischen Glitzern Zürichs etwa so ironisch daherkommt wie eine Schweizer Bank. Aber wenn man den Versuch unternimmt, hinter die poetische Oberfläche seiner post-kaspischen *Tristesse royale* zu blicken, ist es nicht schwer, das an den Rändern seiner Zeichnungen lauernde, stilisierte Schäkern zu sehen, das deren Inhalt geschmeidiger macht und entschieden von jeglichen Chagallismen wegrückt.

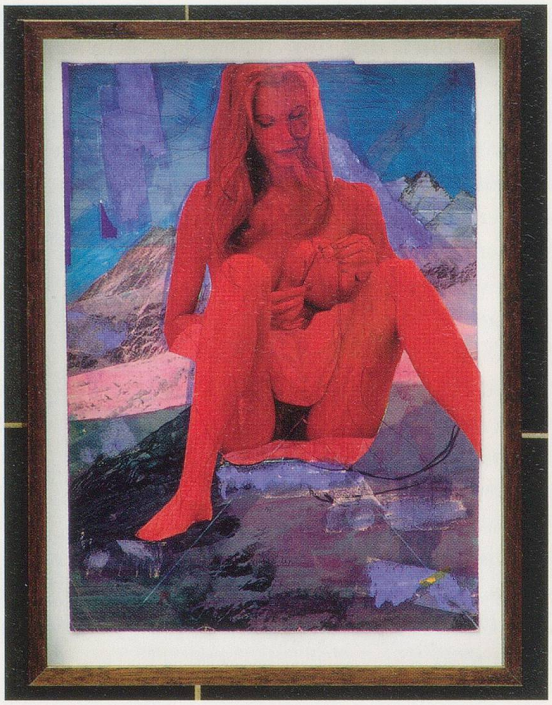
Betrachten wir etwa die Videoarbeit NEIGHBOR'S YARD (Nachbars Garten, 2005), ein dreieinhalbminütiger Film, der inhaltlich so knapp ist und gleichzeitig eigenwillig überladen, sobald es um Fragen geht zu Requisiten und Hintergrund, mediengerechter Gestaltung, narrativen Konsequenzen der Klang- und Farbsättigung und des geschmackvoll dosierten

Kitschs. Zum Klang eines absonderlich ruckelnden Soundtracks schwenkt die Kamera von einem mehr oder minder malerischen Panorama eines Sonnenunterganges am Meer zurück in ein geschmackvoll ausgestattetes Wohnzimmer, auf einen Schuljungen, der verschüchtert auf einem prächtigen Sofa kauert, bewegt sich dann langsam weiter und beendet die Reise durch Raum und Medium mit einer beinahe malerischen Ansicht des Vollmondes im Fenster am anderen Ende des Raumes. Sonnenuntergang wie Mond sind durch die Fensterscheiben gefilmt, welche knapp erkennbare, wundersam-geisterhafte Bewegungen im Raum reflektieren. Als ich den Film kürzlich wieder sah, fiel mir auf, dass ich die Koda vergessen hatte; zwei Stills – das Bild eines Schlafzimmers und das einer Strandvilla, Bilder, die unerklärlich ergreifend sind, ohne eine narrative Funktion aufzuweisen oder etwa eine damit zusammenhängende mnemonische Spur. Obwohl Wekua seine Zeit bisher eher mit Schneiden, Giessen, Kleben, Zeichnen und Installieren verbracht hat als mit Film und Montage, liefert diese Arbeit eine kompakte Illustration seines Universums. Nicht nur dank gewisser Leitmotive, wie der vernebelten Atmosphäre des Abgeschiedenen und Entlegenen, dem ominösen Strandpanorama, dem liebenswerten Schuljungen, der bürgerlichen Szenerie, der unheilschwangeren Stimmung und deren genüsslicher Zelebration, aber auch dank einer fast inexistenten Handlung, die vor unserem geistigen Auge dennoch verschachtelte narrative Abläufe in Gang setzt, Abläufe, die mitunter tatsächlich um das bereits erwähnte künstlerbiographische Dokudrama kreisen. Mit anderen Worten, der Film ist auch insofern sehr Wekua, als er eine kunstkritische Sprengfalle ist.

Insgesamt ist Wekuas Werk als solches makellos durchkomponiert, selbst dort, wo es sich in der liebevoll ruppigen Collage gefällt, einer Sorte visueller Kühnheit, zu deren Gelingen enormes Talent gehört. Wekuas Collagen bieten im Wesentlichen, auch wenn sie weitgehend dem Panoptikum seiner Leitmotive folgen, eher Splitterhaftes als behagliche Verlinkungen, diese werden im besten Fall durch fein gezogene Linien, Kritzeleien und Kleckse angedeutet, die kreuz und quer durch die jeweilige Arbeit verlaufen. Wenn beispielsweise zwei Bilder übereinander stehen, wobei sie ineinander übergehen, ohne inhaltlich zusammenzuhängen, und ohne dass Fragen um Tiefe und Oberfläche, Vorher und Nachher oder andere psychoästhetische Arbeitsteilungen geklärt würden. Andere Arbeiten bestehen aus einer einzigen Photographie, die von Wekuas Menschengestalten graphisch besetzt wird oder von zerklüfteten Formationen aus Rechtecken und Kreisen, oder sie weisen lediglich eine Faltspur auf. Bei vielen skulpturalen Arbeiten stösst man auf kunstvoll versehrte Schaufensterpuppen, fast immer in Kombination mit einer gezielten Studie zu Form und Funktion des Sockels. Manchmal lagern die Puppen auf kunstvoll ausgearbeiteten, massiven Podesten, die mit verschiedenen geometrischen Anordnungen von kubischem Gewirr und atmosphärischer Haptik verziert sind, dann wieder hocken sie auf flachen und kleinen Sockeln, leicht schief oder verschlissen. Besonders wenn es um Installationen geht, in denen



ANDRO WEKUA, THREE TIMES 3, 2006, ceramic, 22 x 14 1/2 x 14 3/4" / DREI MAL 3, Keramik, 55,8 x 37 x 37,5 cm. (PHOTO: A. BURGER)



ANDRO WEKUA, READY, 2006, felt pen and photocopy on photocopy, 11 3/4 x 8 3/4" / BEREIT, Filzstift und Photokopie auf Photokopie, 29,7 x 22 cm.

ANDRO WEKUA, MY PLACE, 2006, color pencil, felt pen and Tipp-Ex on photocopy, 14 1/2 x 11 1/4" / BEI MIR, Farbstift, Filzstift und Tipp-Ex auf Photokopie, 37 x 28,5 cm.

seine Zeichnungen mit solch dreidimensionalen Arbeiten kombiniert werden, wird Wekua leicht zum überzeugenden Argument dafür, dass mehr Künstler ihre eigenen Kuratoren sein sollten, statt diese Wissenschaft anderen zu überlassen, etwa Kritikern wie mir, die kaum je über die oben skizzierte, panisch diskursive Pyrotechnik hinauskommen.

Trotz all diesem ins Auge springenden, praktischen künstlerischen Können findet man schreibenderweise nicht ganz so mühelos in dieses Werk hinein, und ein Grund dafür liegt wohl in der – sich manchmal überschneidenden – Doppelstrategie von liebevoller Beliebigkeit auf der einen und sorgfältiger Feinabstimmung des zwielichtigen Ambiente auf der anderen Seite. Die Kombination dieser beiden Strategien ist nicht nur ungewöhnlich, die dadurch auftretenden atmosphärischen Kurzschlüsse geraten manchmal auch ausser Kontrolle, und damit in die Nähe der Theatralik statt des Bühnenhaften, was die Arbeit für alle Beteiligten risikoreicher und spannender macht. Ferner sind – wie beim Erklären einer Pointe – die typisch wekuanschen Schattierungen kaum zu beschreiben, ohne ihre eigentliche Attraktivität kaputtzureden. Nur so viel sei gesagt: Wekuas Kombinationen von Figur und Hintergrund schaffen es mühelos, die üblichen Effekte in Sachen Untergang und Verhängnis zu vermeiden, einschliesslich der Standardmetaphern zur rabenschwarzen *Conditio humana* (Georgien zum Trotz), und bieten stattdessen eine Melange, die manieriert ist, ohne affektiert zu wirken, überzeichnet, ohne ärgerlich zu sein und dicht, ohne je linkisch zu wirken.

Etwas weniger delikat modelliert ist vielleicht der geschlechterspezifische Subtext, der sich durch das Œuvre zieht, die prüden Frauen in 50er-Jahre-Outfits und die Kinder in ihren Schuluniformen, eine Castingstudie zu den adretten Psychosen um Heim und Herd, welche zu etwas äusserst Stattlichem zurechtgeprügelt werden, wenn auch in leicht bubenhafter Manier. Das ist nicht nur in bestimmten Collagen augenfällig, sondern auch in Wekuas Texten («sie hatte ein Einschussloch unterm Auge») und bei den malträtierten Schaufensterpuppen, die seine wortkarg-narrativen Installationen strukturieren. Ich muss zugeben, dass ich angesichts der geköpften Frauen, die sein Werk zieren, oft gedacht habe, dass anlässlich einer umfassenden Wekua-Retrospektive die weibliche Leiche als Hintergrund oder Kulisse rigoroser angegangen werden müsste. Fairerweise muss man sagen, dass es sich hier um eine umfassendere Verunglimpfung handelt als um jene des anderen Geschlechts. Wekuas fröhliche Orchestrierungen der Verstümmelung bieten dabei genug Stoff für zahlreiche Doktorarbeiten in verschiedensten Disziplinen, von den mit Crèmetorten bekleckerten Schuljungen bis zu den radikaleren Gesichtsmetzeleien. Um abschliessend noch einmal auf die Zeichnungen und Collagen zurückzukommen: Ein wichtiges Leitmotiv unter all den ausdruckslosen Figuren sind die sprachlosen Sprechblasen, schlangenähnliche unbeschriftete Wölbungen, die aus ihren Mündern quellen, als ob die Dinge, die sie uns erzählen könnten, so düster und traumatisch wären, dass sie besser ungesagt bleiben.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

ANDRO WEKUA, LIVING ROOM 9.43 PM, 2005, oil on canvas, 11 5/8 x 15 3/4"/ WOHNZIMMER 21.43 Uhr, Öl auf Leinwand, 30 x 40 cm. (PHOTO: A. BURGER)