



Katarina Zdjelar, *Not A Pillar Not A Pile (Tanz für Dore Hoyer)*, 2017, Videostill, courtesy of the artist

Katarina Zdjelar

Vladimir

13. April – 8. Juli 2018
(Großer Saal)

Die in Rotterdam lebende Künstlerin Katarina Zdjelar (Belgrad, 1979) präsentiert ihre erste Einzelausstellung in Österreich. Diese Ausstellung von Videoinstallationen präsentiert neue und bereits existierende Arbeiten als frühe Retrospektive ihres bereits umfangreichen Œuvres.

In ihren Videos, Audioarbeiten und anderen Projekten erforscht Katarina Zdjelar wie Menschen ihre Identitäten darstellen und erfinden, indem sie Stimme, Sprache und Gesten einsetzen, um sich innerhalb oder zwischen Kulturen und Gesellschaften zu bewegen. Mit nahtlosen Übergängen zwischen natürlichen und inszenierten Aktionen und Persönlichkeiten changieren Zdjelars Filme zwischen Künstlichkeit und Wirklichkeit und fordern uns auf, die Mehrdeutigkeit der Kämpfe und die Schönheit des menschlichen Daseins zu bedenken.

Mit freundlicher Unterstützung von Mondriaan Fonds und CBK Rotterdam.

katarinazdjelar.net

Katarina Zdjelar. Vladimir

Text von Séamus Kealy

Vladimir, die erste Einzelausstellung Katarina Zdjelars in Österreich, umfasst drei Videoinstallationen, die zu einer skulpturalen Installation zusammengefasst sind und aus einer Videoinstallation und einer Skulptur und zwei Videoprojektionen bestehen.

Die zentrale Videoinstallation ist das neueste Werk der Künstlerin, *Not A Pillar Not A Pile (Tanz für Dore Hoyer)*, die auf vier Monitoren gezeigt wird, die um die zentrale Bodenskulptur aus Holz gruppiert sind. Dieses Werk wurde von Archivdokumenten über ein rein weibliches Tanzstudio inspiriert, das 1945 von Dore Hoyer im Dresden der Nachkriegszeit gegründet wurde. Dore Hoyer war eine deutsche Choreografin und expressionistische Tänzerin. Sie gilt als eine der wichtigsten Solotänzerinnen des Ausdruckstanzes. Ihre Choreografien, ihre generelle Praxis und Arbeitsweise zeit ihres Lebens manifestieren sich auf bestimmte Art und Weise in dieser zentralen Installation. Hoyer wurde 1911 in Dresden als Kind einer Arbeiterfamilie geboren, wurde später eine bekannte Ausdruckstänzerin und gründete nach dem Krieg eine Frauentanzschule in Dresden. Hoyers Praxis als Tänzerin und Pädagogin, ihre Tanzphilosophie, ihr Augenmerk auf die menschliche Existenz im tänzerischen Ausdruck (sie wurde als „erste Existenzialistin des Modern Dance“ bezeichnet) sowie ihr Einsatz für soziale Gerechtigkeit – all das war Zdjelar in dieser Arbeit sehr wichtig. Der Titel bezieht sich auf ein Tanzstück von Hoyer: *Tanz für Käthe Kollwitz*, das 1946 an der Dresdner Staatsoper Premiere hatte und von den grafischen Arbeiten Käthe Kollwitz's inspiriert war. Kollwitz war 1945 gestorben und hatte in den vorangegangenen Jahrzehnten die Folgen von Armut, Hunger und Krieg für die Arbeiterklasse in Deutschland in ihren Arbeiten thematisiert und dargestellt.

In dieser Installation sehen wir Darsteller, die sich vor der Kamera zu Hoyers *Tanz für Käthe Kollwitz* positionieren. Körperteile unterschiedlicher Darsteller bewegen sich zunächst in synchronisierten Formen und brechen dann aus der Form aus – immer mit minimalen Gesten und scheinbaren flüchtigen Symbolismen oder Bedeutungsproduktionen. Einerseits ist dies ein klarer Bezug zu Hoyers expressionistischem Stil, bei dem sich Körper verrenken, schwierige Figuren ausführen, sich verbiegen und minutenlang bewegungslos Posen einnehmen. Bei näherer Betrachtung fangen die Gesten an, auch politische Bedeutung anzunehmen, z. B. die geballte Faust des antifaschistischen Widerstands. In der Tat gehen die Kulissen und Kostüme auf Entwürfe von Frauen zurück, die bei PAUSA arbeiteten, einer Textilfabrik, die von einer jüdischen Familie betrieben wurde, die im antifaschistischen Widerstand aktiv war. Die Choreografie des Stücks, die hier ständig von den Körperfragmenten in einer digital synchronisierten Schleife wiederholt wird, bringt diese Körpersprachen hervor, sowohl ältere als auch neuere, die sich aus den älteren generieren – wie stille Orte des Widerstands, die vielleicht mehr bedeuten, als wir im ersten Augenblick erkennen können.

Die dunkelgrauen Holzbretter, die diese vier Bildschirme tragen und in die abstrakte Formen geschnitzt wurden, dienen als beschädigte Bühne und gleichzeitig als skulpturale Stütze. Die Schnitzspuren erinnern sofort an die Kunst und die körperliche Arbeit, die in Holzschnitten stecken, die Kollwitz selbst oft als Medium verwendete. Insgesamt bezieht sich Katarina Zdjelars Arbeit hier auf eine Reihe von Geschichten des antifaschistischen Widerstands, die von diesen beiden Künstler_innen produziert oder aufgeführt wurden, als sei eine durch die andere angeregt worden. Diese Bezüge formen eine

lebendige Verknüpfung mit der Gegenwart, da diese Geschichten somit wiederbelebt werden – vielleicht auch andeutend, dass sie immer zur Verfügung standen und stehen.

Auf der linken Seite wird eine weitere jüngere Videoarbeit Zdjelars gezeigt: *AAA (Mein Herz)*. Diese Videoarbeit, die in einer einzigen Einstellung gedreht wurde, zeigt eine junge Frau, die gleichzeitig vier Kompositionen aufführt. Während sie die Stilmerkmale, Tempi und Rhythmen der einzelnen Werke beibehält, bleiben die vier Musikwerke in ihren Originalentonarten. Stille, Musik, Klang und Worte alternieren und kollidieren in den kurzen, zusammengefügte Fragmente dieser vier musikalischen und poetischen Werke (Rachmaninoffs *Vocalise*, Womack & Womacks *Teardrops*, ein polnisches Gedicht von Rafał Wojaczek und Schuberts *Die Post*). Trotz des klaren Bezugs zur Fragmentierung von Klang und Bild (sowie auch Bedeutung, Essenz und Implikation), der zu zeitgenössischen digitalen, vor allem Online-Medien passt, wurde dieses Video in einer koordinierten Einstellung aufgenommen, als Zusammenarbeit zwischen der Künstlerin und der Performerin. Trotzdem bilden Begriffe der Fragmentierung (des Körpers, einer Idee, der Kultur, der Sprache, des Gedächtnisses zu Lebzeiten) das Herzstück dieser Arbeit, während die Performerin im wörtlichen Sinne stottert und anmutig von einem brutal verkürzten Bezug zum nächsten hüpf. Der heutige Universalzustand der unterbrochenen Bedeutung (durch digitale Medien, durch absichtliche politische Manipulation von Information o. ä.) wird hier in einer einzigen Geste reflektiert und verhindert. Die Klänge der Musikerin scheinen ständig aus ihrer Verankerung gerissen, wodurch nicht nur das Mannigfaltige und das Partielle betont werden, sondern auch die simultane Zeitlichkeiten, die sich alle als gewöhnliche, alltägliche Erfahrung des Heute präsentieren. Wenn wir diesen zeitgenössischen Zustand überdenken, nachdem wir die erste Videoinstallation in der Galerie gesehen haben, entwickeln wir ein immer besseres Gefühl für Zdjelars Bedenken als Künstlerin, die sich auf Konstruktionen und Wiederbelebungen gängiger Formen heutiger politischer Kräfte beziehen angesichts jüngerer und fernerer Vergangenheiten, vor allem angesichts der heutigen Tendenz politischer Narrative, kultureller Ausdrucksformen und nationaler Identitäten, sich selbst aus fragmentierten Geschichten abzuleiten. Wie so oft in Zdjelars Praxis sind es hier die Unterbrechungen, die in Agonie und Verzweiflung zu uns sprechen und mit kribbelnder Wut. Die Menschlichkeit der Sängerin und ihre bestechende Interaktion mit der Kamera – vor allem ihr ununterbrochener Blick in die Augen des Betrachters – zeugen wiederum vom Widerstandsgeist der Künstlerin, der hier in kombinierten, wunderbar gesungenen Kompositionen verkörpert ist.

Die dritte Videoarbeit auf der rechten Seite trägt den Titel *My Lifetime (Malaika)*. Hier ist das Nationale Symphonieorchester Ghanas im Nationaltheater von Accra zu sehen. Die Musiker spielen *Malaika*, ursprünglich eine fröhliche, kraftvolle postkoloniale Komposition, die von Musikern wie Miriam Makeba, Harry Belafonte, Boney M. und vielen anderen bekannt gemacht wurde. Das Orchester geht zurück auf die 1950er Jahre, als Ghana unter der Führung von Kwame Nkrumah seine Unabhängigkeit von Großbritannien erklärt hatte. Nkrumahs Regierung führte neue kulturelle Strukturen ein, um ein Nationalbewusstsein zu etablieren und zu bestärken, und um den Wechsel von der Kolonialherrschaft zum unabhängigen Staat zu vollziehen. Die Gründung neuer Kulturinstitutionen bedeutete auch die Einführung einer neuen Einstellung: Traditionelle Kultur und Musik ist funktional und bedeutet Teilhabe, daher musste ein Abstand zwischen dem Publikum und den Musiker geschaffen werden, sprich die Aufteilung in Akteure auf der Bühne und in Zuschauer im Saal. Diese Neuorganisation räumlicher Konditionierung und Verhaltensformen suggerierte die Bildung neuer Bürger eines neuen

Staates, die Musik genießen konnten, anstatt lediglich an ihr teilzunehmen. Damit verändern sich auch traditionelle Anwendungen und Funktionen von Musik und ihre Präsenz im öffentlichen Raum.

Als Teil des politischen und kulturellen Erbes seines Gründers Kwame Nkrumah ist das Nationalorchester heute eine Institution geworden, die diese Verschiebung von einer sozialen Norm zu einer anderen erlebt hat. Es kann nicht abgeschafft werden, ohne politische Turbulenzen hervorzurufen, aber gleichzeitig ist es in der heutigen Gesellschaft Ghanas zu unbedeutend, um finanziell unterstützt zu werden; somit bleibt die Existenz des Orchesters ungewiss. Die Unentschlossenheit, die zwischen den Instrumenten, die ideologisch mit dem stereotypen Bild des ach-so-zivilisierten europäischen Kolonialisten verbunden sind, anzuklingen scheint, reflektiert das nicht eingebunden Sein in lokale Tradition und Werten wider. Bezeichnenderweise müssen die Musiker über ihre Arbeitszeiten verhandeln und zwischen verschiedenen sozialen Rollen hin- und herwechseln, weil sie zum Lebensunterhalt weitere Jobs brauchen und daher Proben verpassen, zu spät kommen oder während der Proben müde sind. *My Lifetime (Malaika)* ist weder ein Porträt der Musiker noch ein Dokumentarfilm über das Nationale Symphonieorchester von Ghana. Mit großer Sensibilität benutzt Zdjelar stattdessen das Orchester, um einen komplizierten Zustand zu skizzieren, in dem große Ideen und die Mechanismen eines Nationalstaatsprojekts Wurzeln schlagen und das Leben Einzelner beeinflussen.

Insgesamt untersucht Katarina Zdjelar, wie Menschen ihre eigenen Identitäten spielen und neu erfinden, indem sie ihre Stimme, Sprache und Gesten nutzen, um sich innerhalb und zwischen Kulturen und Gesellschaften zu bewegen. Indem sie nahtlos zwischen natürlichen und inszenierten Aktionen und Persönlichkeiten hin- und herpendeln, bewegen sich Zdjelars Filme zwischen Künstlichkeit und Wirklichkeit; sie fordern uns auf, die Zweideutigkeit, die Konflikte und die Schönheit der menschlichen Erfahrung zu bedenken.

Katarina Zdjelar (*Belgrad, 1979) lebt und arbeitet in Rotterdam. Sie studierte am Piet Zwart Instituut in Rotterdam und nahm an verschiedenen weiteren Ausbildungsprogrammen und -plattformen teil. Sie absolvierte die Reichsakademie der bildenden Künste in Amsterdam und besuchte auch andere Hochschulen. Derzeit ist sie Dozentin im MA Artistic Research Program der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Den Haag und Vorstandsmitglied im Witte de With in Rotterdam.

2017 war Katarina Zdjelar auf der Shortlist für den Dutch Prix de Rome und gewann den Dolf Henkes Art Award. Sie hat ihre Arbeiten mehrfach ausgestellt u. a. im Muzeum Sztuki Lodz; im Kunstverein Bielefeld; im Serbischen Pavillon der 53. Venedig Biennale; im MACBA Barcelona; im MNAC Bucharest; im De Appel Contemporary Art Centre, Amsterdam; auf der 5. Marrakech Biennale; in The Power Plant, Toronto; im Witte de With Centre for Contemporary Art, Rotterdam; im HMKV in Dortmund; im MuHKA Antwerpen und im Total Museum of Contemporary Art Seoul.

Weitere Informationen & Fotomaterial:

Michaela Lederer, Kommunikation & kuratorische Assistenz,
Kontakt: lederer@salzburger-kunstverein.at, +43 662 842294-15

Salzburger Kunstverein, Künstlerhaus, Hellbrunner Straße 3

5020 Salzburg, Tel.: +43 662 842294 0

www.salzburger-kunstverein.at

Öffnungszeiten Ausstellung: Di-So 12-19 Uhr

Öffnungszeiten Café Cult: Mo-Fr 11-23 Uhr