

Tangled Unity: New Histories in Film and Video from Southeast Asia



Kiri Dalena (1975, Philippines)
Charles Lim (1973, Singapore)
Ho Tzu Nyen (1976, Singapore)
Ming Wong (1971, Singapore)
Nguyễn Trinh Thi (1973, Vietnam)
Tromarama (Indonesia)
Hsu Chia-Wei (1983, Taiwan)

Käme man auf die Idee die Frage zu stellen: „Was ist die pazifisch geographische Lage Südostasiens?“, wäre die wohl zu erwartende, wenn auch etwas pedantische Antwort: „Welche spezifisch geographische Lage meinen Sie?“. Auch wenn die Eingangsfrage zu dieser Unterhaltung einen recht kreativen Gebrauch von der Grammatik macht und darüber hinaus ganz allgemein erdkundliche Wissenslücken verrät, so liegt sie doch nicht ganz falsch in ihrer Verwendung des Pazifiks als Adverb. Denn in der Tat ist die Region überwiegend maritim geprägt und ihre Lage auf der Weltkarte relativ präzise mit der Angabe „zwischen China und Australien“ zu beschreiben. Die Landmassen, die sie bilden, sind so positioniert, dass ihre Bewohner die Morgendämmerung noch vor den Bewohnern Indiens sehen, denn der Subkontinent liegt weiter westlich. Die in weiten Teilen von tropischem Klima beherrschte Region erstreckt sich über beide Hemisphären und wird im Süden sichelförmig von Indonesien eingerahmt, an dessen lange Küstenlinien zwei verschiedene Ozeane anbränden.

Es ist jedoch weitaus weniger schwierig, das „Wo“ Südostasiens zu lokalisieren als das „Was“ zu identifizieren, das die Region ausmacht. Die aufgezeichnete Historie zeichnet ein nur oberflächliches Bild, das die Geschichten über Besatzung und Konflikt, die so kennzeichnend für das Leben in den verschiedenen Ländern der Region waren und sind, nur unzureichend wiedergibt. So wird eine konventionelle Herangehensweise hier nur einen geringen Erkenntnisgewinn bringen. Umso wichtiger sind die Stimmen, die sich in ebenso unterschiedlicher Weise mit Südostasien befassen, wie ihre Träger Südostasiaten sind. Die Galerie Michael Janssen freut sich sehr, zur 52. Ausgabe der ART COLOGNE eine Auswahl dieser Stimmen präsentieren zu können.

Auf den ersten Blick wirken die raffinierten, im Stop-Motion-Verfahren animierten und synchronisierten Mehrkanal-Installationen des indonesischen Künstlerkollektivs Tromarama leicht und amüsant. In *Ting** (2008) nimmt ein Porzellan-Service Reißaus und begibt sich auf eine fröhliche Reise über Bürgersteige, Sand und Waldböden. *Propinquity*, ein Jahrzehnt später entstanden, zeigt körperlose Füße, die in den nicht sichtbaren Raum abseits der Monitore hüpfen, um dann immer wieder neu im Bild zu landen. Die deutlichste Aussage über Objekte trifft jedoch *Belonging* (2017) mit seiner Indexierung von Pinseln, Uhrenarmbändern, Wischmopp-Griffen und einer Vielzahl anderer Gebrauchsgegenstände, die jeder für sich von der Vergangenheit eines Menschen zeugen. Der große geleistete Arbeitsaufwand als oft verdrängter Preis für die Herstellung

einer mit Teetassen und Schuhen angefüllten, geordneten Existenz.

In Ho Tzu Nyens *No Man II* (2017) nimmt die Aura des Vergangenen eine hohe spektrale Qualität an. Fünfzig Figuren aus der Geschichte, Mythologie und Internet-Popkultur Singapurs werden auf halbdurchlässiges Spiegelglas projiziert, ihre digital erstellten Körper bewegen sich in langsamer Rotation durch den Vordergrund, um dann wieder in den Hintergrund zu rücken, während sie in klagendem Ton John Donnes Gedicht *Devotions upon Emergent Occasions – Meditation XVII* aus dem Jahr 1624 rezitieren. Im Mittelpunkt von *No Man II* steht das zentrale Thema der menschlichen Verbundenheit, denn wenn „kein Mensch eine Insel ist“, wie es in dem Gedicht heißt, stellt sich sogleich die Frage, wie solch gegensätzliche Wesen auch unter den widrigsten und absonderlichsten Umständen zu Gemeinsamkeit finden können. Auf die geopolitische Ebene übertragen, könnte die gleiche Frage bezogen auf Südostasien selbst gestellt werden: Was macht die Verbundenheit innerhalb der Region aus, jenseits von Sprache, Religion und Regierung?

Untersuchungen der Verbundenheit führen unweigerlich zu Untersuchungen der Verschiedenheit – bis hinab auf die feinkörnigste soziale Ebene. Für Ming Wong verschmelzen die Dimensionen der Identität auf einem mehrachsigen Spektrum, auf dem er sich frei und mit kritischem Vergnügen bewegt. Sowohl *Four Malay Stories* (2005) als auch *Aku Akan Bertahan / I Will Survive* (2015) zeugen von seinen Fähigkeiten der Metamorphose und sind Beispiele für seine konsequente Ausrichtung auf die Wandlungsfähigkeit des Selbst. So spielt Wong in der erstgenannten Arbeit, eine Hommage an den malaiischen Regisseur P. Ramlee – der in seinen Genrefilmen aus der Mitte des 20. Jahrhunderts und den in ihnen erzählten Geschichten die soziale Vielfalt befördert hatte – nicht weniger als 16 verschiedene Rollen. Das ebenso komplexe *Aku Akan Bertahan / I Will Survive* (2015) parodiert das Narrativ „Mensch gegen Natur“, indem Wong vier glamourös kostümierte Figuren an der antiken Stätte von Yogyakarta platziert. Wie um zu vermeiden, dass der Betrachter sich um die Sicherheit dieser ebenso farbenprächtigen wie fragil anmutenden Wesen inmitten der rauen Wildnis sorgt, versichert ihn die Wiedergabe von Gloria Gaynors „I Will Survive“ ihrer Stärke und liefert den Soundtrack, zu dem sie eine klassische javanische Choreographie darbieten... mit ein wenig HipHop und indonesischem Pop als Zugabe.

Auch Nguyễn Trinh Thi verwendet Spielfilmklassiker für die Produktion von *Eleven Men* (2016). Zentrale Figur und einzige Konstante in dem Ein-Kanal-Video ist das Gesicht von Nhu Quynh, eine der berühmtesten Schauspielerinnen Vietnams, deren Filme sich in einer Auswahl wichtiger Rollen aus ihrer langen Karriere gewissermaßen zu einem Collage-Essay zusammenfügen. Die Sequenzen aus den verwendeten Filmen sind unterlegt mit einem Monolog, der eine Adaption von Franz Kafkas Kurzgeschichte *Elf Söhne* ist. Das Ergebnis ist eine Meditation über die Dynamik zwischen den Geschlechtern und das Politische in der Liebe. Ob bei der Arbeit mit Gefundenem oder in ihren eigenen Bildern – Nguyễn geht es darum, die Bedeutung hinter der menschlichen Interaktion freizulegen, das Innenleben und die Spiritualität der handelnden Menschen. *Letters From Panduranga* (2015) folgt zwei Stimmen, die von gegenüberliegenden geographischen Extremen Vietnams aus miteinander korrespondieren. Sie sind Verbündete in ihrer jeweiligen Suche nach einem authentischen Erbe und Vertraute in ihrer tiefen Sorge um dessen Erhalt in einer modernen, kapitalistischen Industriegesellschaft.

Das Motiv, anhand dessen Hsu Chia Wei vergessene Geschichte erforscht, ist Industriearchitektur von kriegswichtiger Bedeutung. *Drones, Frosted Bats and the Testimony of the Deceased* (2017) ruft eine japanische Brennstoffanlage in Hsinchu (Taiwan) in Erinnerung. Die Vier-Kanal-Installation schichtet die Stimmen ehemaliger Mitarbeiter über die Aufnahmen einer Drohne, die das zerstörte Innere der Anlage erkundet. Der von einem Computer durchgeführte Echtzeit-Schnitt verwirrt das Netz aus Informationen in einer Weise, die an das verworrene Erbe des japanischen Kolonialismus in Taiwan erinnert. Auch *Takasago* (2017) setzt sich mit ähnlichen Themen auseinander. Die Hiratsuka-Fabrik der Takasago International Corporation ist der Schauplatz für die Aufführung eines Nō-Theaterstücks gleichen Namens. „Takasago“, gleichzeitig Titel von Video und Theaterstück sowie Name der Fabrik, ist ein veralteter Begriff für Taiwan, durch den die ungleichen Elemente dieser Arbeit miteinander verknüpft werden, ebenso wie durch die fortdauernden Auswirkungen der militärischen Besetzung der örtliche untrennbar mit dem zeitlichen Bezug zusammenfällt.

Das Interesse von Charles Lim Yi Yong gilt dem Zwischenbereich von Meer und Festland. Bereits seit mehr als einem Jahrzehnt untersucht er mit den Fähigkeiten des Olympiaseglens und dem Blick des Künstlers die äußeren Konturen im Grenzverlauf Singapurs. Sein Projekt mit dem Titel *SEA STATE* (2005-2015) ist eine pointierte Beobachtung der verschiedenen Bedingungen, die den Grenzverlauf des Insel-Stadtstaates markieren – von einer massiven Mauer, die sich mitten aus dem Meer erhebt bis zur künstlichen Verbreiterung von Küstenabschnitten. *SEA STATE 6: capsized* zeigt den Künstler immer und immer wieder beim Kippen und Aufrichten eines Segelbootes in der selbst auferlegten Prüfung eines Menschen inmitten der ihn umgebenden Natur. *SEA STATE 0: all the lines flow out* untersucht die ökologischen Dimensionen der Abwasser- und Kanalinfrastuktur von Singapur. Und auch in *finalsaba 4* (2018) bleibt das

Element Wasser allgegenwärtig, indem eine in das Licht der Abenddämmerung getauchte Küstenszenerie die Kulisse ist für das Nachsinnen über die Geschichte der Kunst in Südostasien und deren Interpretation.

Um Wasser geht es auch in *Gikan Sa Ngitngit Nga Kinailadman (From The Dark Depths)*, einer Arbeit aus dem Jahr 2017 von Kiri Dalena. Teils filmisches Gedicht, teils Dokumentarfilm, setzt diese Reverenz an einen ertrunkenen Aktivistin Dalenas Chronik der Menschenrechtsverletzungen auf den Philippinen fort. Der Film beginnt mit einer Frau, die auf den Grund eines Gewässers hinabtaucht, zu einem Feld roter Fahnen, von denen sie eine für ihre Unterwasser-Choreographie auswählt. Die Signalfahne schwenkend – ein auf den Philippinen politisch stark aufgeladenes Symbol – durchschneidet sie ihre flüssige Umgebung in weiten Bögen, die in machtvollen Positionen zum Stillstand kommen. Nachdem sie ihre Choreographie beendet hat, stößt sie sich mit der Fahne in der Hand nach oben und taucht schließlich aus dem Wasser, um wieder frei zu atmen. Dalenas Filme sind ebenso Ergebnis ihres künstlerischen Schaffens wie Mittel des Widerstands gegen herrschende Ungerechtigkeiten. In ihrer Perspektive ist sie dabei ebenso global wie sie tief in ihrem Heimatland verwurzelt ist, eine Differenziertheit in der Anschauung, zu der sie auch den Betrachter auffordert. Mit Blick auf ein globales Publikum orchestrieren die genannten Künstler das bewegte Bild nach ihren eigenen Methoden, um die Vergangenheit freizulegen (und zu „entwestlichen“), die Legitimierung von Autorität zu überprüfen und unterdrückte Identitäten wiederzubeleben. Sie arbeiten abseits gewohnter Narrative, mit dem Ziel, unser Bewusstsein für ein 21. Jahrhundert neu zu justieren, das sich ebenso rasant verändert wie die Gesellschaften, aus denen sie kommen – und unser Bewusstsein für die Massen aufgewühlten Wassers, das uns alle verbindet.

Text: Patrick J. Reed

Für weitere Informationen, kontaktieren Sie bitte:

Jonathan Schmidt-Ott +49 (0)30 259 272 510

Vincent Maigler +49 (0)30 259 272 511

jonathan@galeriemichaeljanssen.de

v.maigler@galeriemichaeljanssen.de

Galerie Michael Janssen

Potsdamer Straße 63

10785 Berlin-D

galeriemichaeljanssen.de