



Foto von Marcella Ruiz Cruz

Birke Gorm: Durch das Material arbeiten

INTERVIEW ART GERMAN CROY NIELSEN BIRKE GORM

May 5, 2020 —
Text by Leonie Huber

BIRKE GORM \curvearrowright über Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten ihrer bildhauerischen Praxis, ihre Beschäftigung mit in Arbeit eingeschriebenen Rollenverteilungen und deren parasitäre Aneignung im Alltäglichen.

In ihrer Arbeit setzt Birke Gorm die Autonomie des Materials ins Verhältnis zu geschlechtlich und historisch konnotierten Techniken und deren Ästhetik. Unmittelbar nach COMMON CRAZIES \curvearrowright , ihrer zweiten Einzelausstellung bei Croy Nielsen, werden öffentliche Räume in Österreich zum Schutz vor der Pandemie geschlossen. Der Zugriff auf die »Commons«, das gemeinschaftlich Gepflegte und Besessene, aber auch gemeinhin Gegebene und Gewöhnliche wird beschränkt. In dieser Situation spricht Birke Gorm über Abhängigkeiten und Unabhängigkeiten ihrer bildhauerischen Praxis, ihre Beschäftigung mit in Arbeit eingeschriebenen Rollenverteilungen und deren parasitäre Aneignung im Alltäglichen.

Wie verändert sich deine Praxis in Zeiten der Ausgangsbeschränkung? Besonders in der letzten Show bei Croy Nielsen stammten viele Elemente deiner Arbeiten aus dem städtischen Raum.

Mein Zugang zu Material grundsätzlich, und aber auch zur Besorgung und Verarbeitung von Material, bleibt unter diesen Umständen relativ unverändert. Ich arbeite schon lange relativ konsequent mit Material, auf das ich in meiner unmittelbaren Nähe Zugriff habe – oft eben auch durch das Sammeln von Gegenständen wie Resten und Müll auf der Straße, auf meinen täglichen Wegen oder beim ziellosen Herumstreunen. Unter anderem will ich dadurch eine gewisse Unabhängigkeit etablieren/behalten. Ich arbeite eben sehr stark *durch* Material. Gewisse Entscheidungen können dabei zu einer Sicherheit beitragen, dass mir das Arbeiten nicht durch veränderte, beispielsweise, finanzielle, logistische oder geografische Bedingungen verhindert wird.

Was denkst du über den Moment des Findens? Siehst du in deiner persönlichen Sammlung ein materielles oder symbolisches Archiv?

Über den Moment des Findens habe ich mir lustigerweise bis jetzt wenige Gedanken gemacht – mich hat immer viel mehr die Tätigkeit des Sammelns beschäftigt: als Urtätigkeit von nomadischen Völkern bis in die Altsteinzeit zurück, über Gleaning (das von Armen betriebene Sammeln übrig gebliebener Ware), bis zu musealen Sammlungen, die Gegenstände entsprechend ihrer Disziplin kategorisieren, oder auch Wunderkammern, wo andere Ordnungssysteme herrschen. Auch private Sammlungen interessieren mich, die genauso sowohl gezielt kategorisch oder pragmatisch, als auch eklektisch oder scheinbar willkürlich zusammengestellt sein können. Ich selbst betreibe irgendwie alles simultan, imitiere auch vieles, daher ist mein eigenes Archiv sowohl materiell wie symbolisch. Teilweise setze ich es direkt als Material ein, aber viele Gegenstände dienen auch als Referenz, Token oder Souvenir und bilden sukzessiv eine Art Materialdatenbank für meine Arbeit.

Die organischen Materialien deiner Arbeiten wirken in diesen Tagen besonders verführerisch. Wie nimmst du die Beziehung zwischen den organischen Formen, unsteten Erdtönen und rechtwinkligen, glatten weißen Galerieräumen wahr?

Wie organische Materialien in Innenräume integriert werden, interessiert mich als Phänomen schon lange. Vorerst habe ich es besonders in Interieurs beobachtet: In meiner Familie wird dies vor allem von den Frauen betrieben – früher war ich davon immer recht peinlich berührt. Meine Mutter hat zum Beispiel darauf bestanden das Wohnzimmer mit Holzstummeln und Hühnergott (Lochstein) zu schmücken. Ähnlich akkumulieren sich im Haus meiner Großmutter ihre Fundstücke schon so exzessiv, dass mittlerweile auf keiner Fläche mehr Platz frei ist. Sie lebt in einem Nest aus Dingen, die sie über Jahrzehnte von ihren Ausflügen heimgebracht hat.

Vielleicht finde ich es deshalb eigenartig, wenn Elemente wie Äste, Wurzeln und Steine als Objekte in minimalistische oder gar sterile Milieus zurückkehren, und frage mich, welche Rolle sie dort einnehmen. Ich wurde darauf aufmerksam, wann und wo diese organischen Elemente in verschiedenen Innenräumen eingesetzt werden: zum Beispiel in Spa-/Wellness- und Verkaufsräumen. Von solchen Orten ist der Schritt in einen Ausstellungsraum für mich nicht so weit.

Mir gefällt die Formulierung »durch das Material arbeiten« sehr gut. In deinen Stoffarbeiten an der Wand, wie sie zum Beispiel im Belvedere 21 waren, aber auch in einigen Skulpturen scheinen die figurativen Ausformungen direkt dem Material entsprungen zu sein und führen (am Ende des Fadens) dorthin zurück. Einerseits vermittelt sich dadurch der Eindruck eines intuitiven, organischen, Arbeitsprozesses, andererseits ist die Ausführung sehr präzise und die Formen sind im Detail aufeinander abgestimmt. In welchem Verhältnis stehen für dich diese unterschiedlichen Qualitäten deiner Arbeiten?

Material und Materialität stehen bei mir definitiv im Mittelpunkt. Ich arbeite so reduziert wie möglich und möchte jedes Detail verstehen – als Element in Zusammenhängen außerhalb meiner Praxis, sowie welchen Platz oder welche Rolle es in meinem Materialvokabular einnimmt. Außerdem ist mir wichtig, dass die Materialität in einem Verhältnis zu dem steht, was ich gestalte oder abbilde, und diesem etwas hinzufügt. Als Beispiel funktionieren die Jutearbeiten »How to do Anything« aus der Ausstellung im Belvedere 21 bestimmt ganz gut. Hier sind Businessmen aus Illustrationen von aktuellen Online-Tutorials zur Selbstoptimierung oder Professionalisierung am Arbeitsplatz abgebildet. Das archaische Material der Jutebeutel wird kontrastiert durch eine Ästhetik des Digitalen, beides Symbole für den weltweiten Handel und dessen Subjektivierungsformen. Die Verarbeitung der Materialien impliziert eine zusätzliche Bedeutungsebene: in diesem Fall Nähen und Sticken als Handwerk, welches eindeutig weiblich konnotiert ist und wiederum im starken Kontrast zu dem Abgebildeten steht.

Dir ist es wichtig eine Unabhängigkeit in deinen Entscheidungen und deiner Arbeitsweise zu etablieren und zu behalten. Wie verhält sich dieses Bedürfnis zu einer Idee von Bildhauerei als materialintensive Studiopraxis und der (Aufmerksamkeits-)Ökonomie des Kunstmarkts?

Das Bedürfnis nach Unabhängigkeit und der naheliegende Widerspruch, auf den man in einer materieintensiven Praxis schnell stößt, sind die Bedingungen, aus denen sich meine Entscheidungen formen. Es ist keine universelle Unabhängigkeit, die ich anstrebe, sondern vor allem die Möglichkeit der Fortsetzung meines Arbeitens, wofür Material eine Grundvoraussetzung ist. Dabei geht es mir nicht nur um die Materialbeschaffung, sondern um die gesamte in die Kunstproduktion geschriebene Logistik und das weitere »Leben« der Arbeit. Ich versuche eine eigene Infrastruktur zu etablieren, um Schritte zu vereinfachen, die sich sonst als sehr mühsam gestalten können, wie beispielsweise der Transport und die Lagerung. Auch meine großformatigen Arbeiten lassen sich einfach mit einem Koffer transportieren und vor Ort in kurzer Zeit aufbauen, können anschließend wieder kompakt verpackt oder zum Teil auch zerstört und entsorgt werden.

Ich verfolge hier quasi Mechanismen der Effizienzsteigerung und Optimierung, die sich so auch in ökonomischen Systemen wiederfinden. Mein Interesse für diese Vorgänge entspringt alltäglichen Handgriffen, deren Geschichte beträchtlich älter ist als die unserer industrialisierten Gesellschaft.

In der Show »common crazies« bei Croy Nielsen beschäftigst du dich mit der Dichterin und politischen Aktivistin Judy Grahn. Was hat dich an ihren »Common Women Poems« interessiert? Welche Anknüpfungspunkte siehst du zwischen deiner Praxis und der feministischen Bewegung der 60er und 70er Jahre?

Durch meine Recherche zu weiblich konnotierter, schöpferischer, vor allem im Haushalt stattfindender Arbeit, bin ich erstmals auf ein Fragment eines der »Common Women Poems« gestoßen. Es hat sich mit Gedanken verbunden, die zu dem Zeitpunkt vor allem um Backen, Öfen, den reproduktiven Körper und Mutterschaft gekreist sind.

Die »Common Women Poems« portraituren »unbesondere« Frauen durch ihren Alltag. Sie beziehen sich vor allem auf die Arbeit der Frau und Mechanismen, um sich durchzusetzen, aber auch um sich zu entziehen oder unsichtbar zu machen. Beispielsweise durch eine verstärkte Männlichkeit – »Wearing trim suits and Spike heels, she says ›bust‹ instead of breast«. Solche Umgangsformen verfolge ich schon länger und sie tauchen auch wiederholt in meiner Arbeit auf. Wo ich eine feministische Stimme bislang eher parasitär eingesetzt habe, können diese Arbeiten als ein gewisses Bekenntnis oder Outing gelesen werden.

Gibt es für dich eine Analogie zwischen der unbemerkten Inbesitznahme eines Wirt-Organismus und deiner Arbeit mit traditionell weiblich konnotierten Techniken oder Materialien? Auf den ersten Blick werden geschlechterspezifische Erwartungen an eine Künstlerin bejaht, um sie unbemerkt zu unterwandern oder sich explizit anzueignen?

Schmarotzer sind meistens nicht im Stande für ihren Wirt lebensbedrohlich zu werden. Ein symbiotisches Verhältnis, oder eine Wechselbeziehung findet hier viel öfter statt. Ich bezweifle, dass dieser Vergleich gänzlich aufgeht, aber bis zu einem gewissen Grad schon. Die schleichende Art sich in einem vollfunktionalen und selbstständigen Organismus etwas Platz freizumachen, um diesen zu bewohnen, finde ich als Strategie spannend. Wie viel Inbesitznahme dadurch angestrebt wird, ist bestimmt sehr unterschiedlich; aber mit Sicherheit wäre dieses Territorium dem Parasiten unzugänglich, würde er bereits anfangs in vollem Ausmaß danach verlangen.

→ NEXT ARTICLE



**Lonely Boys:
»Dezentrierter Pop
darüber, wie es ist,
Männer zu lieben«**

INTERVIEW GERMAN

MUSIC LONELY BOYS

RELATED ARTICLES



**Céline Struger:
»Das Verlassene
birgt mystisches
Potenzial«**

INTERVIEW ART GERMAN

ANGEWANDTE

CÉLINE STRUGER



**Anna Hostek:
»Knallende Korken
und Pickige
Spitzendecken«**

INTERVIEW ART GERMAN

ANGEWANDTE ANNA HOSTEK