

Schöpfer*innen – Menschen und ihre Werke

Vom kleinen Pinsel bis zum grossen Tanzbalken, vom leichten Federschmuck bis zum schweren Bierkrug, Dinge in vielfältigen Formen und aus aussergewöhnlichen Materialien: Museumssammlungen sind ein Archiv der menschlichen Kreativität. Doch wer sind die Personen, die diese Dinge geschaffen haben?

Hersteller*innen: Individuen oder Kollektiv – Die Ausstellung geht der Kreativität und dem Können der Schöpfer*innen von Alltagsgegenständen bis hin zu Dingen mit ritueller Bedeutung nach. Ein Blick in die Archive und Sammlungen zeigt jedoch schnell: Eine lückenlose Dokumentation ist bisher die Ausnahme. Nur manchmal sind die Namen der Schöpfer*innen vermerkt, noch seltener kennen wir die Biografie einer Person. Daher versuchen wir im Nachhinein zu verstehen, wann individuelles Schaffen für eine Gruppe wichtig ist, wann das Kollektiv im Vordergrund steht oder Namen bewusst nicht genannt wurden.

Künstler*innen in lokalen Kontexten – Die Ausstellung zeigt Unterschiede und Gemeinsamkeiten der vielfältigen Lebenswege ausgewählter Schöpfer*innen aus verschiedenen Regionen. Ihre Schaffenspraktiken vereinen neben traditionellem Wissen und spirituellen Einflüssen auch Innovationen und Kreativität.

Neue Perspektiven – Für Vertreter*innen von Herkunftsgesellschaften werden Sammlungen und Archive als Ausgangspunkte für Forschungsprojekte, künstlerische Auseinandersetzungen und Neuinterpretationen der Geschichte immer wichtiger. Das Museum hat indigene Gemeinschaften, Wissenschaftler*innen und Kunstschaffende eingeladen, ihre Sichtweisen und Anliegen mit dem Publikum zu teilen.

1.1 Shinzo Kajiwara und gemusterte Botschaften

katazome ist eine japanische Technik zur Musterung von Stoffen und Papier. Die Muster werden mit Papierschablonen im Negativverfahren auf den Stoff gedruckt. Dazu wird die Schablone auf den vorbereiteten Stoff gelegt und mit Reispaste bestrichen. Ursprünglich wurden *katazome*-Muster für Kimonostoffe verwendet. Heute zieren sie auch viele Alltagsgegenstände. Die Stoffdrucke zeigen Arbeiten des Künstlers Shinzo Kajiwara (*1946) aus Tokio. Er gestaltete diese Bilder als Neujahrsgross und schickte sie an befreundete Personen. So kam eine Auswahl an das Museum.

1-6

Sechs Textildrucke *katazome* | Shinzo Kajiwara | Tokio, Japan | 21. Jh. | Textil, Schablonendruck | Ursula Klingelfuss-Schneider, Geschenk 2022 | Iid 15936, Iid 15957, Iid 15947, Iid 15933, Iid 15943, Iid 15956

1.2 Menschen hinter den Dingen: Kreativ und anonym

Mit Händen, Füßen, Körper und Geist, alleine oder in Gemeinschaft: Wenn Menschen am Werk sind, entstehen vielfältige und kreative Dinge. Unterschiedliche Materialien und Hilfsmittel werden verwendet. Traditionen, Trends und Geschichten werden erschaffen, weiterentwickelt und weitergegeben.

Oft teilen Hersteller*innen ihr Wissen mit Forschenden. Diese halten Momente der Herstellung fotografisch fest. Details sind wichtig, setzen aber Stillstand, Vertrauen, Nähe zur Person und Fokus auf bestimmte Momente voraus. Egal wie umfangreich die Fotoserien sind, ein Schaffensprozess ist niemals vollständig visuell festgehalten.

Feldforschungsfotografien zeigen die Perspektive der Ethnolog*innen. Fabriken, grosse Maschinen oder Computer fehlen, weil die Forschung lange auf nicht-industrielle Herstellungsprozesse fokussierte. Im Zentrum standen die verwendeten Materialien und Praktiken. Von manchen Schöpfer*innen sind die Namen bekannt, doch viele bleiben anonym. Offen ist zudem, ob alle mit dem Fotografiertwerden einverstanden waren. Deshalb zeigen wir Aufnahmen, bei denen die Menschen unerkannt bleiben.

7-94 Fotografien: Schöpfer*innen | verschiedene Fotograf*innen | verschiedene Länder | 1960-2000 | Fotoarchiv des Museum der Kulturen Basel | weitere Angaben siehe Tafeln in der Ausstellung

1.3 Dora Kuiru und ihr Familienschmuck

Eine sechsköpfige Delegation der indigenen Gemeinschaft der Murui aus Kolumbien reiste für einen achttägigen Forschungsaufenthalt Anfang November 2024 nach Basel. Sie arbeitete mit den Dingen, die ihre Familie zwischen 1969 und 1974 für den Ethnologen Jürg Gasché und das Museum der Kulturen Basel hergestellt hatte. Die Delegation diskutierte die Veränderungen des letzten halben Jahrhunderts und dokumentierte mit Film und Fotografie die Herstellungstechniken und Motive, die heute nicht mehr verwendet werden. Dora Kuiru untersuchte vor allem die Materialien und Techniken. Aus Kolumbien hatte sie Materialien mitgebracht, um die Erkenntnisse gleich umzusetzen. Sie stimmte dem Anliegen zu, die Herstellung des charakteristischen Federschmucks fotografisch festzuhalten, um sie in der Ausstellung zu zeigen.

95-97 Dora Kuiru im Museum der Kulturen Basel | Fotograf: Omar Lemke | Basel | 2024 | Farbdruck auf Textil | Auftragsarbeit, 2024

Hersteller*innen oder Handwerker*innen? Rollen im Wandel

Die Schöpfer*innen der Dinge in den Museumssammlungen wie auch die Dinge selbst erfuhren im Laufe der Zeit unterschiedliche Betrachtungen und Bewertungen. Dies hängt mit historischen, politischen, kulturellen und wirtschaftlichen Hintergründen zusammen, vor denen sowohl ihre Tätigkeit als auch ihre Werke bis heute betrachtet und eingeordnet werden.

Beziehungen – Lange Zeit galten die Werke von Hersteller*innen aus dem globalen Süden als Belege einer gemeinsamen Tradition oder regionaler Stile. Im Vordergrund stand die Systematisierung von Herstellungstechniken. Mittlerweile haben sich die Rollen der Schöpfer*innen gewandelt: von Informant*innen zu Gesprächspartner*innen und Autor*innen. Die Bezeichnung der Schöpfer*innen basiert oft auf ihren Tätigkeiten und Spezialisierungen wie Weber*innen, Maler*innen oder Töpfer*innen. Manchmal ist die Ausübung einer Tätigkeit geschlechterspezifisch. Dies kennzeichnen wir im Text, indem wir bewusst eine männliche oder weibliche Form verwenden. Vielerorts stellen Vertreter*innen mehrerer Geschlechter Dinge her.

Wissensstand – Welche Informationen wir über Hersteller*innen haben, hängt häufig davon ab, ob Sammler*innen Angaben zu ihnen übermittelten. Nannten sie Schöpfer*-

innen namentlich, handelte es sich meistens um Persönlichkeiten, die in ihren Gesellschaften wichtige Rollen spielten, für ihr Wissen und ihr Können bekannt und deshalb bevorzugte Ansprechpartner*innen waren. Daneben stehen Informationen aus Archivmaterialien, Filmen und Fotografien zur Verfügung.

2.1 Anonyme Hersteller von Löffeln

Nachdem Kamerun 1884 zu einem deutschen Protektorat erklärt wurde, entsandte die Basler Mission 1886 erstmals vier Missionare in dieses Gebiet. 1903 gründeten sie die erste Missionsstation in Bali. Über den Gebrauch der Löffel, die sie aus Kamerun in die Schweiz brachten, ist kaum Wissen vorhanden. Waren es Alltagsgegenstände oder hatten sie eine rituelle Bedeutung? Waren es Esslöffel oder Prestigeobjekte? Erhielten die Missionare die Löffel als Geschenke oder erwarben sie diese, um sie in der Schweiz zu verkaufen? Die Namen der Hersteller, Angaben zu ihren Biografien und Herkunftsorten fehlen.

- 98 Löffel | unbekannter Schöpfer | Westafrika | vor 1888 | Holz, Eisenlegierung | Sammlung der Basler Mission, Depositum 1981, Geschenk 2015 | III 23064
- 99-100 Zwei Löffel | unbekannter Schöpfer | Kamerun | vor 1888 | Holz | Missionar Bischof, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1981, Geschenk 2015 | III 23091, III 23087
- 101 Löffel | unbekannter Schöpfer | Kamerun | vor 1911 | Holz, Farbe | Missionar Jakob Stutz, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1981, Geschenk 2015 | III 23084
- 102 Löffel | unbekannter Schöpfer | Westafrika | 20. Jh. | Holz, Brandschwärzung | Sammlung der Basler Mission, Depositum 1981, Geschenk 2015 | III 23104

2.2 Philip Nkösü Vubom und ungenannte Trinkhornschnitzer

Die Herstellung bestimmter Hornschnitzereien in Kamerun durfte nur von Initiierten gesehen werden. Der angesehene Schnitzer Philip Nkösü Vubom wollte dem Missionar Hans Knöpfli deshalb nicht zeigen, wie Trinkhörner hergestellt werden. Philip Nkösü Vubom lebte in Kedjom Keku, er war Sohn des Pfarrers John Nkösü, eines Mitarbeiters Knöpfli.

Der Schnitzer Ndoh Neyä aus dem Ort Buh-Kedjom liess den Missionar erst Jahre später einen siebenwöchigen Herstellungsprozess beobachten: das Einweichen, Formen über dem Feuer und Schnitzen des Horns.

Das Trinkhorn für Palmwein und Maisbier war ein persönlicher Prestigegegenstand von Würdenträgern. Es zählte zu den bedeutendsten Familienerbstücken. Ein Familientrinkhorn zu veräussern, galt als Vergehen mit gefährlichen Konsequenzen.

Herrschern gebührte ein mit bedeutungsvollen Symbolen versehenes Büffelhorn. Ein Trinkhorn durfte nicht ohne Initiationszeremonie in Gebrauch genommen werden, zu der ältere und erfahrene Männer eingeladen wurden. Es symbolisiert die Verbindung zwischen den Ahn*innen und einer Familie und musste bei allen wichtigen Anlässen zugegen sein. Es stand für Würde, Autorität und den Zusammenhalt der Familie. Der Familienvorsteher verwendete das Trinkhorn in Reinigungs-, Segnungs- und Heilungsritualen. Weniger bedeutende Familienvorsteher benutzten ein Antilopenhorn, ein Rinderhorn oder eine kleine Kalebasse als Trinkgefäss.

- 103 Trinkhorn mit dem Kaurimotiv | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Kamerun | 1980–1982 | Büffelhorn | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25552

- 104 Trinkhorn mit dem Kaurimotiv | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Kamerun | 1980–1982 | Büffelhorn | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25551
- 105 Trinkhorn verziert mit Fröschen, Erdspinne und Kaurimotiv | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Kamerun | 1980–1982 | Büffelhorn | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25550
- 106 Trinkhorn mit Kaurimotiv | Philip Nkösü Vubom | Big Babanki, Kamerun | 1970er-Jahre | Büffelhorn | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25547
- 107 Trinkhorn verziert mit Menschen, Fröschen und Echsen | unbekannter Schöpfer | Big Babanki, Kamerun | 20. Jh. | Büffelhorn | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25530
- 108 Trinkhorn mit Jagdnetzmotiv | unbekannter Schöpfer | Big Babanki, Kamerun | 20. Jh. | Büffelhorn | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25531
- 109 Trinkhorn mit Spinnenmotiv | unbekannter Schöpfer | Grasland, Kamerun | vor 1912 | Horn, Kupferlegierung | Eugen Schwarz, Leopold Rütimeyer, Geschenk 1912 | III 3931
- 110 Trinkhorn mit königlichen Emblemen | unbekannter Schöpfer | Grasland, Kamerun | vor 1911 | Horn, Kupferlegierung | Martin Göhring, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1981, Geschenk 2015 | III 23491

2.3 Hocker von Martin Loh Nyonka, Patrick Nshom und Tih

Martin Loh Nyonka, Patrick Nshom und Tih aus Kamerun stellten Hocker für den Missionar Hans Knöpfli her. Martin Loh Nyonka war ein bekannter Schnitzer aus Bali-Nyonga. Er ging bei Meisterschnitzern in Big Babanki und Foumban in den 1970er-Jahren in die Lehre. Knöpfli hatte ihn dorthin geschickt. Danach leitete Martin Loh Nyonka die Holzschnitzer des Unternehmens Prescraft in Bali-Nyonga an. Später wurde er für seine Holzreliefs mit biblischen Szenen bekannt. Von Patrick Nshom aus Big Babanki und Tih aus Babanki-Tungo kennen wir bisher nur ihre Wohnorte.

Die aus einem massiven Baumstamm geschnitzten Hocker gehörten neben dem Trinkhorn zu den Insignien eines Herrschers und Familienvorstehers. Die Motive auf Hockern symbolisierten Kraft und Stärke, Macht und Autorität, Wissen und Weisheit. Schnitzer arbeiteten häufig im Auftrag lokaler Herrscher. Im Gegenzug genossen sie den Schutz und die Vorrechte des Hofes. Die Holzschnitzerei war ein bedeutendes Handwerk im Grasland Kameruns, das vom Vater an den Sohn weitergegeben wurde.

- 111 Hocker mit dem Motiv des Jagdnetzes | Martin Loh Nyonka | Bali-Nyonga, Kamerun | 1971 | Holz | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25103
- 112 Hocker mit eingekreister Darstellung der Hausspinne | Martin Loh Nyonka | Bali-Nyonga, Kamerun | 1970 | Holz | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25089
- 113 Hocker mit dem Motiv der Erdspinne | Patrick Nshom | Big Babanki, Kamerun | 1968 | Holz | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25097
- 114 Hocker mit dem Motiv der Erdspinne | Patrick Nshom | Big Babanki, Kamerun | 1972 | Holz | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25096
- 115 Hocker mit abstrahiertem und stilisiertem Muster der Hausspinne | Tih | Babanki-Tungo, Kamerun | vor 1969 | Holz, Messing | Hans Knöpfli, Sammlung der Basler Mission, Depositum 1988, Geschenk 2015 | III 25102

2.4 Der Maskenschnitzer Tompieme

Tompieme ist der Sohn einer angesehenen und wohlhabenden Familie aus dem Ort Nyor Diaplé in Liberia. Er lernte das Schnitzen von seinem älteren Bruder. Tompieme zog die Inspirationen für Schnitzereien und Lieder aus seinen Träumen. Als Sänger und Trommler besass er Lieder für verschiedene Maskenrituale. Bei der Herstellung seiner Masken orientierte sich Tompieme sowohl an seiner Erinnerung an ältere Masken seiner Familie als auch an seiner eigenen Vorstellung von schönen Formen. In den 1960er-Jahren wurden Masken hauptsächlich für lokale Auftraggeber geschnitzt. Sie waren zur Verehrung der Ahn*innen oder für den Einsatz in Zeremonien zur Initiation bestimmt. Diese Masken traten bei der Beschneidung von Jungen auf.

Tompieme lebte nicht nur in Liberia, sondern auch eine Zeit in Côte d'Ivoire. Er war ein wichtiger Informant von Hans Himmelheber. Der deutsche Ethnologe und Kunsthändler bereiste ab den 1930er-Jahren Westafrika. Er sammelte Masken und forschte zu Holzschnitzern als berufliche und soziale Gruppe. Eberhard Fischer führte diese Untersuchungen in den 1960er-Jahren fort und rückte die Persönlichkeiten der Künstler, individuelle Werke und Techniken in den Fokus.

- 116 Maske *deangle* | Tompieme | Côte d'Ivoire | vor 1969 | Holz, Aluminium, Farbe | Hans Himmelheber, Kauf 1969 | III 17691
- 117 Maske *deangle* | Tompieme | Liberia | vor 1969 | Holz, Baumwolle, Pflanzenfaser, Aluminium, Leder | Hans Himmelheber, Kauf 1969 | III 17693
- 118 Maske *deangle* | Tompieme | Liberia | vor 1969 | Holz, Patina | Hans Himmelheber, Kauf 1969 | III 17694

2.5 Töpferinnen in Togo

In Togo erlernten Töchter das Töpfern von ihren Müttern. Zuerst spielten sie, während ihre Mutter töpferte, dann halfen sie ihr bei der Arbeit und später übernahmen sie eigene Aufgaben, bis sie das Handwerk beherrschten. Dies traf auch auf Akatelam aus dem Ort Tcharé und Neme aus Care zu. Jede Töpferin produzierte nur eine bis zwei Arten von Gefäßen. Sie fertigten diese auf Bestellung sowie für den Markt an. In den 1970er-Jahren ersetzten Behältnisse und Geschirr aus Email und Plastik getöpferte Gefäße. Da die Nachfrage auf dem Markt abnahm, gab es nur wenige Nachwuchs-Töpferinnen.

- 119 Kochtopf für Hirsebier *sulumdessi* | Neme | Care, Togo | 1969 | Ton, Farbe | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, Kauf 1970 | III 18177
- 120 Wassergefäß *mpow* | unbekannte Schöpferin | Low, Togo | vor 1970 | Ton, Farbe | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, Kauf 1970 | III 18185
- 121 Wassergefäß *mpow* | Akatelam | Tcharé, Togo | 1969 | Ton, Farbe | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, Kauf 1970 | III 18255
- 122 Wassergefäß *mpow* | unbekannte Schöpferin | Tchitchao, Togo | vor 1970 | Ton, Farbe | Ruth-Gaby Vermot-Mangold, Kauf 1970 | III 18186

2.6 Künstler*innen mit Rechten an bestimmten Geschichten

Die Australien-Sammlung von Karel Kupka (1918–1993) ist gut dokumentiert. Selbst Künstler und Ethnologe interessierte sich der gebürtige Tscheche seit seiner Australienreise 1950 für die Malerei. Ab 1956 unternahm er mehrere Sammel- und Forschungsreisen ins

Arnhemland. Dabei lag sein Interesse auf individuellen Arbeitsprozessen einzelner Künstler*innen wie Dawidi, Dawarangulili und Bininyiwui.

Die Künstler*innen eint, dass ihre Arbeiten damals wie heute vom *Dreaming* determiniert werden, also der Traumzeit, in der die Ahn*innen über das Land zogen und wichtige geografische Formationen und Stätten schufen. Aborigines haben – auch als Künstler*innen – bestimmte Rechte an Geschichten. Nur diese dürfen sie in ihrer Kunst thematisieren. Diese Geschichten können eine Verbindung zwischen bestimmten Tieren oder Pflanzen und den Künstler*innen herstellen.

- 123 Figur <Tauchervogel> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australien | um 1960 | Holz, geschnitzt / bemalt | Karel Kupka, Kauf 1962 | Va 1279
- 124 Figur <Mother Stork/Mutter Storch> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 1955–1956 | Holz, geschnitzt / bemalt | Karel Kupka, Kauf 1957 | Va 1024
- 125 Figur <Baby Stork/Baby Storch> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 1955–1956 | Holz, geschnitzt / bemalt | Karel Kupka, Kauf 1957 | Va 1025
- 126 Figur <Father Stork/Vater Storch> | Bininyiwui (Djambarbuingu) | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 1955–1956 | Holz, geschnitzt / bemalt | Karel Kupka, Kauf 1957 | Va 1023
- 127 Rindenmalerei mit Dingo-Geschichte | Dawarangulili | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 1960 | Rinde (Eukalyptus), bemalt | Karel Kupka, Kauf 1957 | Va 898
- 128 Rindenmalerei <Itchy caterpillars/Raupen> | Dawidi | Yolŋu | Milingimbi, Australien | vor 1955 | Rinde (Eukalyptus), bemalt | William F.C. Ohly, Kauf 1955 | Va 841
- 129 Rindenmalerei mit Raupen- und Schmetterlingspuppenmotiven | Dawidi | Yolŋu | Milingimbi Australien | 1955–1956 | Rinde (Eukalyptus), bemalt | Karel Kupka, Kauf 1957 | Va 896
- 130-131 Zwei Farbpinsel | unbekannte*r Schöpfer*in | Milingimbi, Australien | um 1960 | Holz, ausgefranst | Karel Kupka, Kauf 1962 | Va 1310–1311
- 132-134 Farbpigmente | unbekannte*r Schöpfer*in | Milingimbi, Australien | um 1960 | Kaolin, gelber Ocker, Holzkohle | Karel Kupka, Kauf 1962 | Va 1314, Va 1315, Va 1317
- 135 Palette | unbekannte*r Schöpfer*in | Milingimbi, Australien | um 1960 | Rinde, Farbbrest | Karel Kupka, Kauf 1962 | Va 1318
- 136 Muschelschale zum Farbenmischen | unbekannte*r Schöpfer*in | Milingimbi, Australien | um 1960 | Muschelschale, weisse Pigmente | Karel Kupka, Kauf 1962 | Va 1319

2.7 Meno-Saserman: Das Dorf der wissenden Hände

Christian Kaufmann und Annemarie Kaufmann-Heinimann forschten in den 1960er/1970er-Jahren bei den Kwoma in Papua-Neuguinea. Dabei sind umfangreiche Sammlungen, Forschungsdaten und audiovisuelle Dokumentationen entstanden.

In den Klan-Gemeinschaften der Kwoma tragen Frauen und Männer zu etwa gleichen Teilen zum Gedeihen aller bei. Die Tätigkeiten von Frau und Mann stehen in einer engen Beziehung zueinander und ergänzen sich. Das Malen und das Töpfern von zeremoniellen Tongefäßen sind Beschäftigungen der Männer. Speziell wichtig ist ihnen das Pflanzen, Hegen und Ernten der Yamsknollen. Damit verbunden waren früher verzierte Speiseschalen, die bei der Einführung eines Yamspflanzers in das für seinen Erfolg unerlässliche Spezialwissen eine Rolle gespielt haben. Die Namen hervorragender Töpfer werden in nachfolgenden Generationen bis heute erinnert. Oft sind gute Töpfer auch gute Maler. Hierzu gehören Yabokoma und Yessomari. Mit den auf Panggalflächen aufgetragenen Malereien wurden die

Dachinnenseiten von Versammlungs- und Kulthäusern verziert. Sie zeigen unter anderem spirituelle Motive und Geistwesen.

- 137 Malerei *mauwa(i)* mit Flughundmotiv | Yabokoma | Kwoma | Meno-Saserman, Papua-Neuguinea | 1965–1967 | Sagopalmlblattstengel (Panggal), Pflanzenfaserschnur, bemalt | Forschungsreise Christian Kaufmann 1965–1967, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 22912
- 138 Malerei *mbi* <*abusir*> | Yessomari | Kwoma | Meno-Saserman, Papua-Neuguinea | 1972–1973 | Sagopalmlblattstengel (Panggal), Pflanzenfaserschnur, bemalt | Forschungsreise Christian und Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972–1973, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 27425
- 139 Malerei *mbi* mit Baumfruchtmotiv | Yessomari | Kwoma | Meno-Saserman, Papua-Neuguinea | 1972–1973 | Sagopalmlblattstengel (Panggal), Pflanzenfaserschnur, bemalt | Forschungsreise Christian und Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972–1973, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 27407
- 140 Malerei *mbi* mit Flughundmotiv | Yabokoma, Ukumime und Meshpok | Kwoma | Meno-Saserman, Papua-Neuguinea | 1972–1973 | Sagopalmlblattstengel (Panggal), Pflanzenfaserschnur, bemalt | Forschungsreise Christian und Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972–1973, Fritz Sarasin-Stiftung | Vb 27415
- 141 Film E2187 <Kwoma (Neuguinea, Sepik) Herrichten und Bemalen einer Männerhaus-Ziertafel> | Christian Kaufmann | Meno-Saserman, Papua-Neuguinea | 1973 | Forschungsreise Christian und Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972–1973, veröffentlicht durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen | bereitgestellt von der Technischen Informationsbibliothek Hannover
- 142 Film E2188 <Kwoma (Neuguinea, Sepik) Töpfern und Verzieren eines Zeremonialgefäßes> | Christian Kaufmann | Meno-Saserman, Papua-Neuguinea | 1973 | Forschungsreise Christian und Annemarie Kaufmann-Heinimann 1972–1973, veröffentlicht durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen | bereitgestellt von der Technischen Informationsbibliothek Hannover

2.8 Die Familie Lucitante: Herstellung von Jagdwaffen und Schmuck

Im Herbst 1970 schufen Angehörige der Kofán in Kolumbien Blasrohre, Speere und Halsketten. Borys Malkin hielt die Herstellungsschritte filmisch und fotografisch fest. Narcisio Lucitante war laut Angaben des Sammlers ein Meister, was sowohl die Herstellung als auch den Gebrauch des Blasrohrs als Jagdwaffe betrifft. Das Familienoberhaupt Fidel Lucitante, der jüngere Bruder von Narcisio, stellte Speere her, wie sie früher für die Jagd von Tapiren und Pakas verwendet wurden. Celila Lucitante ist die Nichte der Brüder Narcisio und Fidel Lucitante. Sie stellte Halsketten aus Pekarizähnen her. Diese wurden hauptsächlich von Männern als Schmuck im Alltag und in rituellen Kontexten getragen. Malkin notierte auch, dass er die Namen anderer Beteiligter teilweise vergessen hatte, wodurch diese Personen anonym bleiben.

- 143 Blasrohr / Arbeitsschritt | vermutlich Narcisio Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Holz | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15312
- 144 Blasrohr / Arbeitsschritt | vermutlich Narcisio Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Holz, umwickelt mit Bast | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15313
- 145 Blasrohr | Narcisio Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Holz, umwickelt mit Bast, mit Harz ummantelt | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15314
- 146 Jagdspeer | Fidel Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Palmholz, Bambus | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15306
- 147 Jagdspeer | vermutlich Fidel Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Palmholz, Bambus | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15307

- 148 Köcher mit Pfeilen, Kalebasse und Messern | unbekannt*er Schöpfer*in | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Bambus, Palmblattknospe, Kürbis, Pflanzenfasern, Mauritiafaser, Samenhaare von Fruchtkörper | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15294
- 149 Halskette aus Pekarizähnen | vermutlich Celila Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Pekarizähne, Glasperlen, Mauritiafaser | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15297
- 150 Halskette aus Pekarizähnen | vermutlich Celila Lucitante | Kofán | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | Pekarizähne, Glasperlen, Mauritiafaser | Borys Malkin, Kauf 1972 | IVc 15304
- 151 Film E1999/1975 <Cofán (South Colombia, Montaña) Making a Blowgun> | Borys Malkin | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | lizenziert durch die Technische Informationsbibliothek Hannover
- 152 Film E2142/1975 <Cofán (South Colombia, Montaña) Making a Spear> | Borys Malkin | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1970 | lizenziert durch die Technische Informationsbibliothek Hannover
- 153 Film E2097/1975 <Cofán (South Colombia, Montaña) Making a Necklace from Peccari Teeth> | Borys Malkin | Santa Rosa de Sucumbios, Kolumbien | 1971 | lizenziert durch die Technische Informationsbibliothek Hannover

2.9 Meisterweberinnen in Indonesien

Die Forschung zu Textilien begann am Museum der Kulturen Basel vor rund einhundert Jahren. Insbesondere Alfred Bühler (1900–1981) und Kristin Bühler-Oppenheim (1915–1976) begannen auf Basis der Sammlung und Vorarbeiten des Textilfachmannes Fritz Iklé-Huber (1877–1946) die vorindustriellen Techniken zur Herstellung von Textilien zu systematisieren. Seither wurde die Basler «Systematik der Textilien Techniken» mehrmals neu aufgelegt. Die Basler Schule geht – im Gegensatz zu anderen Systematiken – vom technischen Verfahren aus, untersucht Arbeitsabläufe und Hilfsmittel. Die neuere Forschung fragt zudem nach den Werdegängen der Schöpfer*innen.

Während die Namen der Weberinnen der älteren Textilien wie der Kambra auf Sumba nicht dokumentiert sind, haben Mama Ango, Mama Pape sowie Bernhard Bart und die Studios Songket Erika Rianti und Songket Palantloom zwischen 2011 und 2013 Textilien für das Museum der Kulturen Basel gefertigt, in denen sie ihre jeweilige Spezialisierung zum Ausdruck bringen. Die gewebten Textilien repräsentieren zwei Musterungsverfahren. Einerseits das Reserveverfahren Kettikat. Hierbei wird das zum Weben bestimmte Garn der Kette abgebunden, gefärbt und danach verwoben. Andererseits das Erzeugen von Mustern durch Ziereinträge aus Gold- und Silberfaden während des Webens, Brokat oder in Indonesisch *songket*.

- 154 Schultertuch *selendang* | entworfen von Bernhard Bart nach einem älteren Vorbild, gewoben im Studio Songket Palantloom | Batu Taba, West-Sumatra, Indonesien | 2017 | Seide, gewoben, Brokat (*songket*), broschiierte und lancierte Ziereinträge aus Gold- und Silberfaden | Kauf 2017 | IIC 25397
- 155 Schultertuch *selendang* | entworfen von Bernhard Bart, gewoben im Studio Songket Erika Rianti | Batu Taba, West-Sumatra, Indonesien | 2011 | Seide, gewoben, Brokat (*songket*), lancierte Ziereinträge aus gegimptem Silberfaden | Kauf 2011 | IIC 22396
- 156 Männertuch *hinggi* | unbekannt*er Schöpfer*in | Kambra | Kanatang, Sumba, Indonesien | vor 1949 | Baumwolle, Kettreps, Kettikat, Morinda, Indigo | Kauf auf Forschungsreise Alfred Bühler 1949 | IIC 8696
- 157 Sarong *lawo gamba* | Mama Ango | Lio | Nggela, Flores, Indonesien | 2011–2013 | synthetisches Garn, Kettreps, Kettikat, synthetische Farbstoffe | Kauf mit Mitteln des Georges und Miriam Kinzel-Fonds, Forschungsreise Richard Kunz & Willemijn de Jong 2015 | IIC 22490

- 158 Sarong *lawo lombo lere* | Mama Pape | Lio | Nggela, Flores, Indonesien | 2012–2013 | synthetisches Garn, Kettreps, Kettikat, synthetische Farbstoffe | Kauf mit Mitteln des Georges und Miriam Kinzel-Fonds, Forschungsreise Richard Kunz & Willemijn de Jong 2015 | IIc 22489

2.10 Schmiede und ihr Prestige in Indonesien

Im Jahr 2000 finanzierte das Museum der Kulturen Basel ein Projekt zur Wiederbelebung und Förderung der Keris-Schmiedekunst auf Bali. Pande Ketut Mudra, Schmied aus dem südbalinesischen Kusamba, reiste hierzu nach Surakarta in Zentraljava, um unter *empu* Subandi in dessen Werkstatt das Schmieden qualitativ hochstehender Klingen nach der javanischen Methode zu erlernen. Unter der Projektleitung von Dietrich Drescher und Achim Weihrauch wurde zudem der Herstellungsprozess im Detail dokumentiert.

Der Keris ist weit mehr als eine Waffe. Er ist wertvolles Familienerbstück, er verleiht Kraft und Schutz und ist Teil der zeremoniellen Kleidung. Die silbrig-scheinende Aderung auf seiner Klinge ist die Manifestation seiner übernatürlichen Kraft.

Eisen gilt in Indonesien als <magisch geladen>. Wer täglich damit Umgang hat, benötigt besondere Kräfte. Die Schmiede sind in Bali Angehörige eines speziellen Klans mit eigenen Riten und eigenen Priestern. Auf Java genossen sie priesterähnlichen Status und tragen den Ehrentitel <*empu*, Meister>, wie auch Experten anderer Kunstbereiche. Die Damastmusterung der Klinge, *pamor* genannt, erzeugt der Schmied durch das Zusammenschweissen von Eisenstäben verschiedener Qualität (Schmiedeeisen und nickelhaltiges *pamor*-Eisen) und anschliessende Ätzung. Das kunstvolle Schmieden der Klingen in der sogenannten *pamor*-Technik zählte einst zu den am höchsten bewerteten Künsten Indonesiens. Die Schmiede genossen bis heute hohes Ansehen.

- 159 Keris-Ständer | unbekannter Schöpfer | Bali, Indonesien | 1. Hälfte 20. Jh. | Holz, geschnitzt, Pigmente | Geschenk Hans Filser 1956, Vorbesitzer Theo Meier | IIc 15042
- 160 Keris Bali | unbekannter Schöpfer | Bali, Indonesien | vor 1920 | Stahl, damasziert (*pamor beras wutah*), Gold, Holz, Rubine, geschmiedet, geschliffen, geätzt, geschnitzt, getrieben | um 1920 von Werner Rüegg auf Bali gekauft; Depositum des Freiwilligen Museumsvereins Basel 1953 | IIc 14572a–b
- 161 Keris Patani | unbekannter Schöpfer | Region Pattani, Malaiische Halbinsel, Malaysia | 1850–1870 | Stahl, Gold, *suasa* (Legierung aus Kupfer, Gold und Silber), Holz | Kauf bei Galerie Lemaire, Amsterdam; Depositum des Freiwilligen Museumsvereins Basel 1958 | IIB 1920a–b
- 162 Keris Bali | Scheide und Griff 18./19. Jh. | Klinge von *empu* Johannes Yantono während des Projekts in Surakarta nach einem Abguss und Diapositiven vom Original nachgeschmiedet | Bali, Indonesien | Kauf Werner Rüegg auf Bali; Depositum des Freiwilligen Museumsvereins Basel 1953 | IIc 14574a–c

Die folgenden Objekte wurden 2000 hergestellt und gelangten über das Projekt zur Wiederbelebung und Förderung der Keris-Schmiedekunst auf Bali, Indonesien, ins Museum. Zusammengestellt wurde die Sammlung von Dietrich Drescher und Achim Weihrauch.

Gewinnung des Eisens:

- 163 Eisenerz. Ein geeignetes Ausgangsmaterial ist hoch eisenhaltiger Sand (Magnetit), hier von der Südküste Balis zwischen Kusamba und Padangbai | IIc 21638.01
- 164 Eisenluppen. Nach mehrstündigem Schmelzprozess im Rennfeuerofen ist das Erz zu Eisenluppen reduziert | erschmolzen von *empu* Subandi unter Mithilfe von Dietrich Drescher und Achim Weihrauch | IIc 21638.03

- 165-167 Roheisen. Die Luppen werden bei Gelb- bis Weissglut zu Plättchen verdichtet, aufeinandergelegt und verschweisst | *empu* Subandi unter Mithilfe von Dietrich Drescher und Achim Weihrauch | IIC 21638.05–07
- Schmiede-Etappen:
- 168 Raffiniertes Roheisen. Nach mehrmaligem Falten und Schweißen des ursprünglich porösen Eisens entsteht ein dichtes Material für die Klingengerstellung | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.09
- 169 *Pamor*-Herstellung. Das raffinierte Roheisen wird in die Länge geschmiedet, eingekerbt und mittig gefaltet. Dazwischen wird Nickel gelegt, das sich in der fertigen Klinge als silberne Adern abzeichnen wird. Der Faltprozess wird mehrmals wiederholt | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.10, IIC 21638.12
- 170 *Pamor*-Platte. Nach mehrfachem Falten, Verschweißen und Ausschmieden entsteht ein Barren mit vielen Schichten nickelhaltigen Materials. Der zu einer Platte ausgeschmiedete Barren wird hier für die Klingenvorderseite verwendet | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.13
- 171-172 Zwei *pamor*-Stäbe. Für die Klingenvorderseite wird ein zweiter, identischer *pamor*-Barren benötigt. Dieser wird der Länge nach in zwei Stäbe geteilt, welche danach verdreht (tordiert) werden | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.14–15
- 173 Ausgangsmaterial für Klingengerohling. Zwischen die *pamor*-Platte für die Rückseite und die beiden tordierten *pamor*-Stäbe für die Vorderseite wird eine Mittellage aus härtbarem Stahl (*slorok*) gelegt | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.16
- 174 Klingengerohling (*kodokan*). Das Paket wird schrittweise bei 1100-1200° C zusammenschmiedet. Alle Fugen müssen fehlerfrei geschlossen werden, wobei zu viel Hitze das Material zerstört und zu wenig Hitze keine gute Schweißung erlaubt | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.17
- 175 Ganja-Rohling. Das Querstück an der Klingebasis *ganja* wird aus einem Materialstück geschmiedet, das in einem früheren Arbeitsgang von einem *pamor*-Stück abgetrennt und einmal gefaltet wurde | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.18
- 176-177 Klingengerohlinge. Stück für Stück wird die künftige Klinge in Form geschmiedet. Das *pamor*-Muster der gedrehten Stäbe ändert sich beim weiteren Schmieden und späteren Abschleifen | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.19–20
- 178 Klingengerohling. Nach dem Schmieden wird die Klinge spanabhebend mit Meisseln, Feilen und Schleifgeräten bearbeitet. Dies kann viele Tage in Anspruch nehmen. Zum Schluss wird die Klinge gehärtet, poliert und geätzt. Hier steckt auf der Angel die noch nicht angepasste *ganja* | Ketut Mudra, *empu* Subandi und Team | IIC 21638.21
- 179-181 Drei Materialstudien. Die Stücke zeigen die Veränderung des *pamor*-Musters mit zunehmender Lagenzahl. Beim ersten Beispiel liegt auf einer Seite des Kerns Eisen mit einer Lage *pamor*. Das zweite Beispiel zeigt vier Lagen (zwei Faltprozesse). Bei jeder Faltung verdoppelt sich die Lagenzahl. Das dritte Beispiel zeigt 32 Lagen *pamor* auf jeder Seite des Kerns | *empu* Subandi | IIC 21638.22, IIC 21638.24, IIC 21638.27
- 182 Vollendete Klinge. Die Klinge mit drei Wellen (*luk*) wurde vom *empu* Subandi während des Schmiedeprojekts in Surakarta hergestellt und entspricht in ihrem Aufbau exakt den obigen Schritten der Klingengerstellung. Die Vorderseite (tordierte *pamor*-Stäbe) zeigt das *pamor*-Muster *ngulit semangka untiran* (Haut der Wassermelone), während die Rückseite der Klinge (*pamor*-Platte) das Muster *beras wutah* (ausgestreute Reiskörner) zeigt | IIC 21638.30
- 183 Vollendete Klinge. Die gerade Klinge wurde von Ketut Mudra während seines Lehrganges bei *empu* Subandi in Surakarta als Meisterstück nach einer historischen Vorlage hergestellt. Der Aufbau der Klinge ist einfacher, Vorder- und Rückseite bestehen aus je einer gefalteten *pamor*-Platte und zeigen das Muster *beras wutah*. Gut zu erkennen ist der stählerne Kern, der präzise entlang der Schneide verläuft | IIC 21638.31

Kunstschaffende und Familienateliers — Strategien zwischen Innovation und Tradition

Viele Schöpfer*innen verbinden in ihren Werken zwei Aspekte: Die Anerkennung und Bewahrung lokaler Ausdrucksformen einerseits und die Weiterentwicklung eines persönlichen Stils und das Experimentieren mit neuen Techniken andererseits. Können, Wissen, Innovation und Kreativität sind den Werken der Künstler*innen eingeschrieben.

Bewahren von Wissen — Wichtige Aspekte im Schaffensprozess sind das Erlernen von Techniken, die Weitergabe von Wissen und die Organisation von Arbeitsprozessen. Schöpfer*innen reagieren häufig mit ihren Arbeiten auf gesellschaftliche Veränderungen und politische Herausforderungen. Hierfür haben Gemeinschaften, Familien und Individuen unterschiedliche Lösungen entwickelt und Schwerpunkte gesetzt. Die Arbeit im familiären Umfeld und der Zusammenschluss zu Kollektiven sind Strategien von Schöpfer*innen, Wissen weiterzugeben, lokalen Bedürfnissen gerecht zu werden und Marktanteile zu sichern.

Praktiken und Mythen — Menschen unterscheiden je nach Gesellschaft, wem Werke gehören oder zugeschrieben werden. Individuelle Schöpfer*innen können für ihre speziellen Fähigkeiten und Ausdrucksformen bekannt sein. Vielerorts spielt das gemeinsame Erschaffen eine wichtige Rolle für den sozialen Zusammenhalt und den Erwerb von Prestige. Die Herstellung von Dingen kann das Recht oder Privileg bestimmter Personen sein. Motive gehören einer Familie oder einem Kollektiv. Indigene Gemeinschaften erkennen mit ihren Werken an, dass Ahn*innen, Tiere oder Pflanzen wichtige Techniken, Motive, Materialien oder ganze Dinge an Menschen weitergaben.

Politik und Kunstschulen — In den USA, Kanada, Papua-Neuguinea oder Australien sind ab den 1960er-Jahren Ausbildungs- und Studieneinrichtungen für indigene Kunstschaffende entstanden. In Mexiko wurde die Produktion von Textilien und Keramiken staatlich gefördert. Diese Einrichtungen waren unter anderem eine Antwort auf indigene Forderungen nach gesellschaftlicher Teilhabe und Anerkennung kultureller Praktiken. Durch das Erlernen von Kunsttechniken begannen Künstler*innen ausgehend von vererbten Bildsprachen neue Formate für lokale und internationale Märkte zu kreieren.

3.1 Diné-Weber*innen und die Lehren von *spider woman*

In den Erzählungen der Diné (Navajo) hat die Spinnenfrau, *spider woman*, den Menschen das Weben beigebracht.

Spider woman ist ein wichtiges heiliges Wesen in den Weltvorstellungen der indigenen Gemeinschaften in Arizona und New Mexico. In der Erzählung wob sie ein Netz, das Himmel und Erde verband. Danach zeigte sie den Menschen, wie sie aus Naturmaterialien Fäden gewinnen und Tücher weben konnten. Diné sprechen davon, wie *spider woman* ihnen die Schönheit und Ästhetik des Lebens zeigte. Ihren Mann, *spider man*, beauftragte sie mit der Anfertigung eines Webrahmens. Die obere Stange des Rahmens war Vater Himmel, die untere Mutter Erde. Die beiden seitlichen Stangen standen für Regen und Feuchtigkeit. Weber*innen der Diné unterstreichen die Präsenz von *spider woman* in jeder gewebten Decke, jedem Wandteppich oder Umhang.

Weber*innen beschreiben ihre Tätigkeit als konstante Verbindung zu ihren Vorfahr*innen und den Lehren von *spider woman*. Heute betonen die Diné auch die Meisterschaft und die Spiritualität wichtiger Weber*innen. Ihre Namen werden heute in der Regel bei einem Verkauf angegeben. Für die Textilien im Museum konnten diese jedoch noch nicht bestimmt werden.

- 184 Schulterdecke *hánolchade* | unbekannte*r Schöpfer*in | Diné (Navajo) | Santa Fé, New Mexico, USA | vor 1889 | Wolle, gewoben | Alfred Sarasin-Iselin, Geschenk 1907 | IVa 78
- 185 Decke *eyedazzler pattern* | unbekannte*r Schöpfer*in | Diné (Navajo) | Red Mesa, Arizona, USA | vor 1920 | Schafwolle, Farben, Wirkerei | Karin Isernhagen, Sandia Galerie für Indianerkunst Nordamerikas, Kauf 1988 | IVa 2418
- 186 Zeremonialteppich *yei-be-chai* | unbekannte*r Schöpfer*in | Diné (Navajo) | Shiprock, Arizona, USA | vor 1956 | Schafwolle, Schussreps (Wirkerei), Farben | Charlotte Zbinden, Geschenk 1992 | IVa 2425

3.2 Weber*innen und der Zugang zum Textilmarkt in Südmexiko

Einzelne Weber*innen sind für bestimmte Motive, die Entwicklung von neuen Designs oder das Experimentieren mit pflanzlichen und tierischen Farben bekannt: so Andrés Gutiérrez Sosa und Arnulfo Montaña López in Teotitlán del Valle sowie Ernesto Robles Bautista in Santa Ana del Valle.

Für beide Orte ist die Vermarktung der lokalen Webprodukte neben Tätigkeiten wie der Feldarbeit und neben Geldzahlungen von Migrant*innen aus den USA die wichtigste Einnahmequelle. Viele Weber und immer mehr Weberinnen produzieren für lokale Händler*innen in Teotitlán, die den Weiterverkauf von Teppichen, Wandteppichen und Decken in die USA organisieren. Die zapotekischen Textilien stehen dort in Konkurrenz zu Textilien der Diné. Das Weben im Auftrag lokaler Händler*innen sichert für viele Weber*innen regelmässige Einnahmen. Andere Weber*innen entwickeln Strategien gegen die Abhängigkeit von Händler*innen und versuchen für ihre Werke eigene Zugänge zu Märkten zu erschliessen. Eine Strategie ist der Zusammenschluss unabhängiger Weber*innen in Kooperativen oder die Spezialisierung auf bestimmte Designs und die Qualität der Verarbeitung.

- 187 Teppich | Andrés Gutiérrez Sosa | Zapoteken | Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexiko | 2007 | Wolle, Naturfarbstoffe (Cochenille, Indigo, Moos) | Alexander Brust, Kauf 2007 | IVb 5793
- 188 Teppich | Arnulfo Montaña López und Fidel Montaña Mendoza | Zapoteken | Teotitlán del Valle, Oaxaca, Mexiko | 2007 | Wolle, Anilinfarbe | Alexander Brust, Kauf 2007 | IVb 5800
- 189 Wandteppich <fiesta del maíz> von Diego Rivera | Ernesto Robles Bautista | Zapoteken | Santa Ana del Valle, Oaxaca, Mexiko | 2007 | Wolle (Kettreps/Wirkerei), Anilinfarbe | Alexander Brust, Kauf 2007 | IVb 5818

3.3 Die Kooperative Tingatinga in Tansania

Edward Saidi Tingatinga (1932–1972) begann in Dar es Salaam zu Beginn der 1960er-Jahre als Autodidakt mit Fahrradlack Tiere auf Spanplatten zu malen. Seine Frau Agatha verkaufte seine Gemälde zunächst an europäische Touristen. Später förderten Organisationen der Entwicklungszusammenarbeit wie Helvetas den Verkauf. Tingatinga unterwies einige Verwandte in der Malerei. Sie nahmen seinen Stil auf, liessen eigene Ideen einfließen und gaben die Kunstform weiter. 1972 wurde Tingatinga während einer nächtlichen Polizeikontrolle versehentlich erschossen.

1977 gründeten Maler*innen um seinen Cousin Salum Mussa die Malervereinigung Tingatinga Partnership. Sie wurde 1990 in Tingatinga Arts Cooperative Society umbenannt. 1996/1997 organisierte Helvetas eine Tingatinga-Wanderausstellung in der Schweiz. Der Erlös der verkauften Bilder wurde für den Bau eines Gebäudes für die Malerwerkstatt genutzt. Die Genossenschaft leistet bis heute einen Beitrag zum kulturellen Leben in Tansania. Heute hat sie um die 100 Mitglieder. Viele Maler*innen sehen sich in der Tradition Tingatingas, andere experimentieren mit neuen Formen und Themen.

- 190 Gemälde ohne Titel | Athumani Nipela | Tansania | vor 1996 | Leinwand, Farbe | Helvetas Zürich, Geschenk 1996 | III 26892
- 191 Gemälde ohne Titel | Simon George Mpata | Tansania | um 1970 | Spanplatte, Farbe | Helvetas Zürich, Geschenk 1996 | III 26888
- 192 Gemälde ohne Titel | Mohamed Warsia Charinda | Tansania | vor 1996 | Leinwand, Farbe | Helvetas Zürich, Geschenk 1996 | III 26893
- 193 Gemälde ohne Titel | John Kilaka | Tansania | vor 1996 | Leinwand, Farbe | Helvetas Zürich, Geschenk 1996 | III 26895

3.4 Mathias und Elisabeth Kauage und die globale Kunstwelt

Bis in die 1970er-Jahre gab es wenige Berührungspunkte zwischen lokalen Künstler*innen im Pazifik und der westlichen Kunstwelt. Einzelne Initiativen in Australien und Papua-Neuguinea sorgten dafür, dass Künstler*innen mit Kunsttechniken vertraut wurden und diese für sich zu nutzen begannen. Kunstschulen und Kunstzentren entstanden. Dies führte dazu, dass sich lokale Künstler*innen aus Ozeanien in der globalen Kunstwelt etablieren konnten und teilweise sehr erfolgreich wurden.

Als junger Mann zog Mathias Kauage (1944–2003) aus dem Hochland Papua-Neuguineas in die Hauptstadt Port Moresby. Dort kam er in Kontakt mit Werken des Künstlers Timothy Akis, die ihn dazu animierten, sich selbst künstlerisch auszudrücken. Kauages Zeichnungen, Malereien und Drucke zeugen von den Widersprüchen der Welten, in denen er sich bewegte. Seine Ehefrau Elisabeth (*1944), sein Sohn John und sein Freund Chris Kauage entwickelten eine ähnliche Bildsprache. Für seine Verdienste erhielt Mathias Kauage den Orden des britischen Weltreichs.

Elisabeth Kauage befasst sich in ihren Arbeiten mit sozialen und kulturellen Umbrüchen in Papua-Neuguinea. Ihre Bilder können als einer der wenigen zeitgenössischen Kommentare zu den Traditionen des Landes, historischen Ereignissen und der Geschlechterpolitik aus der Perspektive einer Frau gelesen werden. Immer wieder setzt sie sich auch künstlerisch mit der Biografie ihres Ehemannes auseinander.

- 194 Malerei <Das Leben von Mathias Kauage> | Elisabeth Kauage | Papua-Neuguinea | 2015 | Acrylfarbe auf Leinwand | Brigitta Hauser-Schäublin, Ankauf mit Mitteln des Georges und Mirjam Kinzel-Fonds 2015 | Vb 31984
- 195 Druckgrafik <Pasindia Trak druaia stop stop mi laik gipim yu 15 t stop stop plis plis Mr Kuage> | Mathias Kauage | Boroko/Port Moresby, Papua-Neuguinea | ohne Jahr | Papier, Pigmente, gedruckt | Meinhard Schuster, Geschenk 2023 | Vb 32208
- 196 Druckgrafik <Tanzendes Paar> | Mathias Kauage | Boroko/Port Moresby, Papua-Neuguinea | 1974 | Papier, Druck | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, Kauf 1981 | Vb 29225

- 197 Druckgrafik <*balus long plus balus*/Flugzeug auf dem Flugplatz> | Mathias Kauage | Boroko/Port Moresby, Papua-Neuguinea | 1974 | Papier, Druck | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, Kauf 1981 | Vb 29227
- 198 Druckgrafik <*Tupela Meri Dani* / Zwei Frauen tanzen> | Mathias Kauage | Boroko/Port Moresby, Papua-Neuguinea | 1974 | Papier, Druck | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, Kauf 1981 | Vb 29226
- 199 Druckgrafik <*Meri i draiven ka* / Autofahrerin> | Mathias Kauage | Boroko/Port Moresby, Papua-Neuguinea | 1972 | Papier, Druck | Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart, National Arts School Port Moresby, Kauf 1981 | Vb 29228

3.5 Künstler*innen und die Transformation indigener Bildsprachen

Druckgrafiken und kleinformatige Zeichnungen sind Beispiele dafür, wie Künstler*innen in den USA und Kanada traditionelle Motive mit neuen Techniken bearbeiten. Dabei bewahren sie alte Motive und Geschichten, kreieren aber gleichzeitig innovative Kunst. Mitte des 20. Jahrhunderts begannen Künstler*innen ihr Erbe und alte Motive wiederzuentdecken und diese auch für ein nicht-indigenes Publikum mit westlichen Kunsttechniken zu verbreiten. Dies zeigt sich etwa an der Nordwestküste Nordamerikas, wo sich indigene Künstler*innen neue Drucktechniken aneigneten, allen voran den Siebdruck. Die Motive beinhalten oft Tiere wie Bären, Adler, Wale oder Raben. Dabei handelt es sich um Tiere mit spiritueller Bedeutung.

- 200 Druckgrafik <*Thunderbirds, Man and Beavers*/Donnervogel, Mann und Bieher> | Susan Point | Musqueam | Vancouver Island, British Columbia, Kanada | 1989 | Seidensiebdruck, Papier, Tinte | Meinhard Schuster, Geschenk 2023 | IVa 2959
- 201 Druckgrafik <*Sea Eagle*/Seeadler> 108/150 | George Hunt jr. | Kwakwaka'wakw | Campbell River, British Columbia, Kanada | 1989 | Papier, Seidensiebdruck | Meinhard Schuster, Geschenk 2023 | IVa 2960
- 202 Druckgrafik <*Killer Whale*/Killerwal> 59/80 | Ron Kwayatsapalth Hamilton | Nuuchahnulth | Vancouver Island, British Columbia, Kanada | 1981 | Seidensiebdruck, Papier, Tinte | Meinhard Schuster, Geschenk 2023 | IVa 2961
- 203 Druckgrafik <*Buffalo Thinker*> 25/100 | Richard Glazer Danay | Mohawk | New York, USA | 1973 | Druck auf Papier | Christian F. Feest, Kauf 2021 | IVa 2586
- 204 Druckgrafik <*I love you, I want to heal you*> 23/30 | Ahmoo Angecone | Anishinabe | Ontario, Kanada | 2008 | Linoldruck auf Papier | Ahmoo Angecone, Geschenk 2014 | IVa 2484
- 205 Druckgrafik <*Navajo Weavers*/Navajo Weberinnen> | Harrison Begay | Diné (Navajo) | Arizona, USA | vor 1956 | mehrfarbiger Siebdruck, Papier auf Karton | Charlotte Zbinden, Geschenk 1992 | IVa 2456
- 206 Tafel mit 12 Zeichnungen Katsina | Lee Bouton | Hopi | Arizona, USA | vor 1960 | Farben, Zeichnung | Charlotte Zbinden, Geschenk 1992 | IVa 2457

3.6 Ki Catur Kuncoro – ein Schattenspieler mit innovativen Ideen

Ki Catur Kuncoro alias Benyek wurde 1975 in eine Familie javanischer Künstler*innen geboren. Sein Vater Ki Supardi war ein berühmter Puppenspieler, *dalang*, seine Mutter Sri Yatinah war Sängerin. Das Puppenspieler-Talent erbte er von seinem Vater. Als Kind begleitete er Familienmitglieder zu Aufführungen. Später studierte er Schattenspiel, *wayang kulit*, an der Hochschule der Künste in Yogyakarta. Nach dem Tod seines Vaters und der Beendigung des Studiums machte er das Schattenspiel zu seinem Beruf. Seine Suche nach Neuerung und Innovation, sein Experimentieren, das Verknüpfen seiner Leidenschaft Hip Hop mit der Kunst des *wayang kulit* führte zu einer eigenen Form

des Schattenspiels: *wayang hip hop*. Diese Form machte ihn bei einem jungen Publikum bekannt und beliebt. Dafür hat Catur Kuncoro die Spassmacher- und Dienerfiguren des Schattentheaters *wayang kulit* neu gestaltet: Der alte und weise Semar kommt als Rapper Sammy auf die Bühne und dessen Söhne Gareng, Petruk und Bagong als Bad Boy, Tänzer und Skater. Auch Lady Gaga hat einen festen Platz in seinen Aufführungen.

- 207 Dämonenfigur mit zwei Köpfen | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25485
- 208 Spassmacher Petruk als Tänzer <Patrick> | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25494
- 209 Raucher Yatin | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25495
- 210 Gunungan; das Anfangs-, Schluss- und Pausenzeichen in der Form einer Moschee mit dem indonesischen Staatsadler im Zentrum | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25496
- 211 Spassmacher Gareng als Bad Boy <Garry> | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25491
- 212 Spassmacher Petruk als Dorfchef <Pak Lurah> | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25486
- 213 Spassmacher Semar als Hip-Hopper <Sammy> | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25490S
- 214 Lady Gaga | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25493
- 215 Spassmacher Bagong als Skater | entworfen von Ki Catur <Benyek> Kuncoro, hergestellt in seinem Atelier | Region Yogyakarta, Java, Indonesien | 2019 | Tierhaut, Farbe, Kunststoff | Kauf 2019 | IIC 25492

3.7 Heiler*innen als Künstler*innen

Der Diné- (Navajo-)Künstler und anerkannte Heiler James C. Joe öffnete Wege, Aspekte der rituellen Sandmalerei als zeitgenössische Kunstwerke zu zeigen.

Sandmalereien sind ein wichtiger Teil vieler Zeremonien der Diné. Heiler*innen und ihre Helfer*innen nehmen farbigen Sand und das Pulver gemahlener Steine und Pflanzen zwischen Daumen und Zeigefinger und streuen die Motive auf den Boden des Hauses, in dem eine Heilung stattfinden soll. Diné sehen die Motive und die Sandgemälde als lebendige heilige Wesen, die Krankheiten absorbieren und so Linderung verschaffen können. Die erkrankte Person setzt sich dafür auf eine Sandmalerei. Nach der Zeremonie werden Sandmalereien ausserhalb des Hauses zerstreut und so den heiligen Wesen und der Natur zurückgegeben.

In den 1960er-Jahren begannen James C. Joe und andere Künstler*innen, Sandmalereien nicht mehr zu streuen, sondern den Sand mit Klebstoff auf Platten zu befestigen. Vertreter*innen der traditionellen Diné-Kultur kritisierten sie für diese Kommerzialisierung

heiliger Motive. In der Folge platzierten Diné-Künstler*innen die Symbole anders und verwendeten Farben, die auf ästhetischen Vorlieben basierten. Andere fügten absichtlich Fehler hinzu, sodass diese Sandbilder keine spirituelle Kraft entfalteten, jedoch einen Einblick in die Welt der Diné erlaubten.

- 216 Sandmalerei <*Sun and Eagle*/Sonne und Adler> | James C. Joe | Diné (Navajo) | Shiprock, New Mexico, USA | vor 1979 | Holz, Sand | Charlotte Zbinden, Geschenk, 1992 | IVa 2459
- 217 Sandmalerei <*Fire God*/Feuergott> | James C. Joe | Diné (Navajo) | Shiprock, New Mexico, USA | vor 1979 | Holz, Sand | Charlotte Zbinden, Geschenk, 1992 | IVa 2461
- 218 Sandmalerei <*Thunder*/Donner> | Lehi Benally | Diné (Navajo) | Arizona, USA | vor 1979 | Holz, Sand | Charlotte Zbinden, Geschenk, 1992 | IVa 2460

3.8 Schnitzer und ihre Katsina: Kunstwerke oder zeremonielle Helfer*innen?

Schnitzer der Hopi schafften in Arizona und New Mexico aus Darstellungen von Geistwesen im 20. Jahrhundert eine eigene Kunstform. Dies ging nicht ohne gesellschaftsinterne Diskussionen über den Bedeutungswandel.

Bis 1910 ist dokumentiert, dass sich Hopi wehrten, ihre Katsina zu verkaufen. Seit den 1930er-Jahren stellen Hopi-Schnitzer Katsina für Museen und Sammler*innen her. In den 1960er-Jahren wurden die Figuren zu einer eigenen Kunstform. Dies geht mit einer Profanisierung und Individualisierung der Katsina einher. Dabei haben sich die Darstellungen verändert. Es gibt dreidimensionale Skulpturen und flache, stilisierte Schnitzereien. Die älteren Darstellungen haben Schnitzer aus den Wurzeln einer Pappelart, des Cottonwood, gefertigt. Für den Markt entwickelten die Schnitzer Skulpturen, die Katsina und andere Figuren in Bewegung zeigen. Während die privaten Katsina mit am Körper angelegten Extremitäten dargestellt werden, sind die kommerziellen Katsina Darstellungen in Bewegung.

- 219 Katsina *Angakchina* | unbekannter Schöpfer | Hopi (Hopísinom/Mókwi) | Oraibi, Arizona, USA | ca. 1908 | Pappelholz, Feder, Baumwolle, Farbpigmente | Felix Speiser, Geschenk 1908 | IVa 100
- 220 Katsina | unbekannter Schöpfer | Hopi (Hopísinom/Mókwi) | Arizona, USA | Anfang 20. Jh. | Pappelholz, Feder, Farbpigmente | Galerie Lemaire Amsterdam, Kauf 1951 | IVa 2304
- 221 Katsina *Kokopelli Mana* | R. Duwyenie | Hopi (Hopísinom/Mókwi), Pueblo-Tewa | Arizona, USA | Anfang 21. Jh. | Pappelholz, Farbpigmente | Nino N. Weinstock, Geschenk 2011 | IVa 2481
- 222 Katsina *Sun Katsina* | Carlton Timms | Hopi (Hopísinom/Mókwi) | Arizona, USA | Pappelholz, Farbpigmente | Nino N. Weinstock, Geschenk 2011 | IVa 2482
- 223 Katsina *Badger Healer* | Darin Calnimpewa | Hopi (Hopísinom/Mókwi) | Arizona, USA | Pappelholz, Farbpigmente | Nino N. Weinstock, Geschenk 2011 | IVa 2483
- 224 Katsina *Huhuwa* | evtl. Willie Tahbo | Hopi Colorado River Reservation, Arizona, USA | ca. 1975 | Pappelholz, Baumwolle, Wolle, Wildhuhnfedern, Farbpigmente, Stein | Christian F. Feest, Kauf 2021 | IVa 2566

3.9 Helen Ganalmirriwuy, Margaret Rarru und das Milingimbi Kunst- und Kulturzentrum

Helen Ganalmirriwuy und Margaret Rarru sind zwei wichtige Künstlerinnen des Kunst- und Kulturzentrums in Milingimbi im australischen Arnhemland. Die Einrichtung in indigenem Besitz bietet vielen Künstler*innen und ihren Familien ein Einkommen und auch Unterstützung.

Als Weberin und Malerin ist Helen Ganalmirriwuy (*1955) für ihre minimalistische Ästhetik bekannt, die von zeremoniellen Körperbemalungsmustern inspiriert wurde. Ihre Arbeiten zeichnen sich durch die Verwendung von Schwarz, Orange, Rot und erdigen Farbtönen aus. Ihre Stärke zeigt sich in der Beherrschung der Färbeprozesse sowie in ihrer präzisen Webtechnik. Ganalmirriwuy stellt ihre Farben aus Wurzeln, Blättern und Rinden her, die sie selbst sammelt.

Margaret Rarru (*1940) ist Weberin und angesehene Älteste ihrer Gemeinschaft. Sie ist vor allem durch ihre tragbaren Werke bekannt. Dazu gehören schwarze konische Körbe und Taschen. Sie hat die Herstellung von schwarzem Farbstoff aus lokalen Pflanzen verfeinert. Die Weberinnen der Yolŋu respektieren sie als Besitzerin von *mol/mul* (schwarz). Die Verwendung von *mol/mul* ist Margaret Rarru selbst und denjenigen vorbehalten, denen sie die Erlaubnis dazu erteilt.

- 225 Matte *gunga mat* | Helen Ganalmirriwuy Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, Kauf 2018 | Va 1475
- 226 *Dillybag bathi mul* | Margaret Rarru Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, Kauf 2018 | Va 1472
- 227 *Dillybag bathi mul* | Margaret Rarru Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, Kauf 2018 | Va 1473
- 228 *Dillybag bathi mul* | Margaret Rarru Garrawurra | Yolŋu | Milingimbi, Australien | 2017 | Pandanus | ARTKELCH-Contemporary Aboriginal Art, Kauf 2018 | Va 1474

3.10 Familienwerkstätten und Textilien in Okinawa

Die Herstellung von Gewändern aus Baumwolle mit *bingata*-Stoffmusterungen von den Ryūkyū-Inseln ist eng mit der Identität Okinawas verbunden. Muster und Schablone wurden in Familienateliers über Generationen weitergegeben.

bingata von den Ryūkyū-Inseln und japanisches *katazome* sind zwei Techniken, bei denen mithilfe von Papierschablonen Stoffmuster entstehen. Zu den gängigen Motiven gehören Pflanzen, Blumen und Symbole aus der japanischen Mythologie. Charakteristisch ist die Farbigekeit der *bingata*-Muster. Die Farben sind intensiv und oft nicht naturgetreu. Alle Arbeitsschritte finden in derselben Werkstatt statt: vom Entwurf über das Schneiden der Schablonen, die Herstellung der Farben, den Farbauftrag und die Nachbehandlung. *bingata* war bis 1872 der herrschenden Familie vorbehalten. Nach der Annexion durch Japan 1872 verlor das Handwerk die Unterstützung der Herrscherfamilie und viele Werkstätten mussten schliessen.

- 229 Schablone *katatsuke* | unbekannte Werkstatt | Naha, Okinawa, Japan | 19. Jh. | Papier, Seidenfaser | Jaap Langewis, Kauf 1963 | IId 6134
- 230 Schablone *katatsuke* | unbekannte Werkstatt | Naha, Okinawa, Japan | 19. Jh. | Papier, Seidenfaser | Jaap Langewis, Kauf 1963 | IId 6135
- 231 Schablone *katatsuke* | Familienwerkstatt Takushi | Naha, Okinawa, Japan | 19. Jh. | Papier, Seidenfaser | Jaap Langewis, Kauf 1963 | IId 6136
- 232 Schablone *katatsuke* | Familienwerkstatt Chinen, Tsugi | Naha, Okinawa, Japan | 19. Jh. | Papier, Seidenfaser | Jaap Langewis, Kauf 1963 | IId 6133
- 233 Kimono für Frauen *bingata-ryusou* | unbekannte Werkstatt | Shuri, Naha, Okinawa, Japan | 19. Jh. | Baumwolle, Ramie, Leinwandbindung, Schablonenreserve | Jaap Langewis, Kauf 1963 | IId6042

234 Kimono für Frauen bingata-ryusou | unbekannte Werkstatt | Shuri, Naha, Okinawa, Japan | 19. Jh. | Baumwolle, Leinen, Leinwandbindung, Schablonenreserve | Jaap Langewis, Kauf 1963 | IId 6043

3.11 Gemeinschaftsateliers und die Herstellung von Erzähltüchern

Die Tempeltücher *qalamkari* in Indien werden zumeist arbeitsteilig in Gemeinschaftsateliers hergestellt. Seit einigen Jahrzehnten werden die Bilder in den Werkstätten signiert, sodass sie einzelnen Künstler*innen zugeordnet werden können. Das Wort *qalamkari* kommt aus dem Persischen und setzt sich zusammen aus den Begriffen *qalam* für Stift und *kari* für Handarbeit: Die Motive werden freihändig auf Baumwollstoff aufgetragen und anschliessend in mehreren Arbeitsschritten eingefärbt. Für die Gestaltung des Rahmens und der floralen Details können Holzstempel eingesetzt werden. *qalamkari* dienen als Schmuck für Tempel oder Tempelwagen und werden von Geschichtenerzähler*innen zur Illustration der Göttergeschichten eingesetzt. Sie ermöglichen die Verehrung der zentralen Gottheit, die ihre Anhänger*innen oftmals direkt ansieht.

Im Iran zeigen *qalamkari*-Malereien weltliche oder religiöse Motive. Seit 2009 zählen sie zum immateriellen Kulturerbe. Bis Mitte des 20. Jahrhunderts wurden sie von Geschichtenerzählern zur Illustration ihrer Vorträge oder als Wandbehang für Tee- und Kaffeehäuser genutzt. Neben ihrer dekorativen Bedeutung dienten sie vor allem der Vermittlung religiöser Geschichten.

235 Tempelbehang *qalamkari* | K. Ramamurti | Chennai, Tamil Nadu, Indien | 20. Jh. | Baumwolle, Malerei, Druck, Färbung | Kristin und Alfred Bühler-Oppenheim, Kauf 1964 | IIa 2769

236 Wandbehang *qalamkari* | Hasan-i Fakhkhari | Isfahan, Iran | um 1900 | Baumwolle, Malerei, Druck, Färbung | Karl Schlamminger, Werenfels-Fonds, Geschenk 1996 | IIe 2974

3.12 Indigene Künstler*innen und politische Forderungen

Indigene Künstler*innen spielten eine wichtige Rolle in den Bürgerrechtsbewegungen der 1960er-Jahre in Nordamerika. Diese führten zu einem neuen Selbstbewusstsein unter Native Americans. Mit ihren Kunstwerken und Plakaten brachten die Künstler*innen politische Forderungen jener Zeit zum Ausdruck. Die Plakate zirkulierten im öffentlichen Raum und verliehen damit der Kunst und den Forderungen Sichtbarkeit. Wichtige Motive sind Orte und Persönlichkeiten, die für den Widerstand der indigenen Gesellschaften stehen.

Über die Gestalter*innen der Plakate wissen wir nur wenig. Meistens liegen den Plakaten Kunstwerke von Native American Künstler*innen zugrunde. Von ihnen kennen wir dank ihrer Signaturen oft die Namen. Und wir wissen, dass viele an den Zentren wie dem Institute of American Indian Arts in Santa Fe studierten.

237-251 Plakate | verschiedene Schöpfer*innen | USA und Kanada | 1975-1991 | Papier, Druck | Christian F. Feest, Geschenk 2021 | weitere Angaben siehe Tafeln in der Ausstellung

Indigene Künstler*innen und Wissenschaftler*innen – Dialog und Perspektiven

Indigene Kunstschaaffende und Forscher*innen setzen sich in aktuellen Arbeiten mit Sammlungen, kulturellen Praktiken und Erinnerungen auseinander. Ihre Perspekti-

ven und Erkenntnisse laden ein, die Beziehungen zwischen der Schweiz und der Welt anders zu denken.

Verbindungen – Über die in Basel bewahrten Dinge bestehen Beziehungen zu vielen Regionen der Welt. Für Akteur*innen aus den Herkunftsgesellschaften werden diese Archive immer wichtiger. Dabei stehen Forschungsprojekte, künstlerische Auseinandersetzungen und Neuinterpretationen der Geschichte aus eigenen Perspektiven im Vordergrund. Viele der Projekte sind aus – manchmal durchaus kontroversen – Diskussionen in den Herkunftsgesellschaften entstanden, die sich mit der Bedeutung des kulturellen Erbes beschäftigen. Indigene Gemeinschaften betonen ihre Rechte auf Selbstbestimmung. Diese beruht auf eigenen Werten und Konzepten im Zusammenleben mit Menschen, Tieren und Pflanzen. Hierzu gehören die Rechte an ihren Territorien. Gleichzeitig fordern sie den ihnen zustehenden Platz in Nationalgesellschaften und globalen Netzwerken.

Harmonie durch Diversität – Beziehungen zwischen Schöpfer*innen und Mitarbeiter*innen des Museum der Kulturen Basel bestehen teilweise seit vielen Jahren, andere sind neu. Allen hier beteiligten Gemeinschaften, Filmemacher*innen und Künstler*innen sind neben politischen Forderungen zwei Anliegen wichtig: 1. Ihre Arbeit hat eine unmittelbare Bedeutung für ihre Gemeinschaften. In Gesprächsrunden werden Erkenntnisse diskutiert; in Workshops lernen Teilnehmer*innen Techniken oder Motive, die in Vergessenheit geraten sind oder lange nicht praktiziert wurden. 2. Die Verbesserung der Beziehungen zwischen Menschen und anderen Wesen, die zur Überwindung von Konflikten und Krisen beitragen.

4.1 Bradley Webb, John Kelly und die Revitalisierung von Wissen

Das Kanu der Dunghutti ist mehr als ein Einbaum aus Rinde. Es ist Ausdruck einer Beziehung zwischen dem Hersteller und dem Eukalyptus-Baum, aus dessen faseriger Rinde es erschaffen wurde. Traditionell kamen solche Kanus beim Fischen, Jagen und Sammeln auf dem Macleay-Flusssystem zum Einsatz. Wahrscheinlich wurde dieses Kanu für den Verkauf hergestellt, da es keine Ton-Reste im Innern aufweist. Denn Ton wurde verwendet, um das Kanu zu schützen, wenn darin Feuer zum Kochen entfacht wurde. Das Kanu im Museum kann zur Revitalisierung kultureller Praktiken beitragen, die wegen der Kolonisierung Australiens unterbrochen wurden.

Albert Woodlands, der das Kanu höchstwahrscheinlich hergestellt hat, lebte im Reservat Burnt Bridge in New South Wales, Australien. Er war eine anerkannte Führungspersönlichkeit, die in einer Zeit der kolonialen Unterdrückung der Dunghutti weiterhin an ihren kulturellen Praktiken festhielt. In dieser schwierigen Zeit kamen Traditionen und Fertigkeiten der Dunghutti nach und nach zum Erliegen.

Bradley Webbs Forschung und ein 3D-Scan (zusammen mit Brian Martin) sowie John Kellys Fotografien setzten sich mit der kulturellen Bedeutung des Kanus und dem in ihm deponierten Wissen auseinander.

252 Kanu | wahrscheinlich Albert Woodlands | Dunghutti | Macleay River, Australien | 1930–1940 | Rinde (Eukalyptus) gefaltet und gebunden, Holz | Lucas Staehlin, Geschenk 1940 | Va 638

253 Projektion <Kanu: Forschung und Revitalisierung> | Bradley Webb, Brian Martin, John Kelly: Forschung, 3D Scan, Fotografie | Basel und New South Wales | 2021–2025 | MPEG-4 | 4 min

4.2 Die Familie Kuiru und der Festzyklus Yadiko

Die Familie von Augusto Kuiru war seit 1968 regelmässig Gastgeberin des Ethnologen Jürg Gasché während seiner Forschungsaufenthalte bei den Murui in Kolumbien. Die Familienmitglieder stellten für den Ethnologen zahlreiche Gegenstände her, damit später Museen in der Schweiz zeigen konnten, wie die Murui lebten. Augusto Kuiru war seinerzeit Festleiter des Yadiko-Festzyklus, deshalb stehen viele Dinge mit ihm in Verbindung. Der Yadiko-Zyklus ist das wichtigste Ritual der Murui. Während mehrerer Tage wird den Menschen, Tieren, Pflanzen und anderen Wesen gedankt und die lebensnotwendigen Beziehungen zwischen verschiedenen Daseinsformen werden erneuert.

Seit 2005 besteht ein direkter Kontakt der Familie Kuiru zum Museum. Vor zehn Jahren begann die Familie, ihre Geschichte in Archiven und Museen systematisch zu erforschen. Im November 2024 kam eine sechsköpfige Delegation der Enkel und Urenkel Augusto Kuirus nach Basel. Die Reise ist Teil der Vorbereitungen des nächsten Yadiko, bei dem Calixto Kuiru, der aktuelle Festleiter, seine Aufgaben an einen Nachfolger übergibt. Die Forschenden dokumentierten dafür die Veränderungen des Rituals und Motive, die nicht mehr verwendet werden. Dora Kuiru untersuchte Materialien und Techniken, Maria und Miguel Angel Kuiru planten die Organisation des Rituals, Nelly Kuiru filmte, Eliana Rivas erstellte einen Bericht und Carlos Sierra übersetzte die Dokumente des Ethnologen. In den Aufnahmen teilt die Familie ihre Erinnerungen und blickt auf die Bedeutung des Yadiko für die Zukunft.

Nelly and Maria Kuiru sind indigene Führerinnen der Gemeinschaft der Murui in La Chorrera, Amazonas, Kolumbien. Nelly Kuiru ist Gründerin und Präsidentin der Fundación Indígena Nimaira. Die Organisation indigener Frauen des kolumbianischen Amazonasgebiets setzt sich für die Rechte der Frauen und die Selbstverwaltung der Gemeinschaften der Region ein. Sie studierte Film und audiovisuelles Medienmanagement in Buenos Aires, Argentinien, sowie soziale Kommunikation in New Hampshire, USA. Nelly Kuiru ist derzeit Generalsekretärin des Verbands der indigenen lateinamerikanischen Filmemacher*innen Coordinadora Latinoamericana de Cine y Comunicación de los Pueblos Indígenas (CLACPI).

- 254 Vogel *zinuino* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Balsaholz | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17122
- 255 Maske *lledo* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Balsaholz, Rindenbast | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17123
- 256 Schmetterling *fimona* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Holz | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17124
- 257-258 Zwei Kostüme *jigafe* | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Rindenbast | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17135, IVc 17137
- 259 Kopfaufsatz | Familie Kuiru | Kolumbien | 1969–1971 | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17136
- 260 Maske | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970–1980 | Rindenbast, Naturfarben, Schnur aus Pflanzenfasern | Sammlung Jürg Gasché, Geschenk Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27895
- 261 Maske | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970–1980 | Rindenbast, Naturfarben, Schnur aus Pflanzenfasern | Sammlung Jürg Gasché, Geschenk Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27897
- 262 Maskenkostüm | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970–1980 | Rindenbast, Naturfarben | Sammlung Jürg Gasché, Geschenk Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27896

- 263 Maskenkostüm | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970–1980 | Rindenbast, Naturfarben | Sammlung Jürg Gasché, Geschenk Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27898
- 264 Video ‹Die Familie Kuiru und der Festzyklus Yadiko› | Bildsprung, Martin A. Jenny: Drehbuch, Kamera, Schnitt | Nelly und Maria Kuiru Castro, Dora Kuiru Sánchez, Miguel Kuiru Naforo: Protagonisten | Basel | 2025 | Video | 13:30 min | ©Bildsprung, Martin A. Jenny, Museum der Kulturen Basel
- 265 Federkrone *ellegi* | Luis Gonzaga | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969 | Feder geklebt, Palmblatt geflochten, Pflanzenfaserschnur | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17043
- 266 Federkrone *ellegi* | Marcelo Buinaje | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970 | Feder geklebt, Pflanzenfaserschnur, Baumwolle | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17044
- 267 Federkrone *nukirei* | Juan Muzukie | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969 | Feder, Kunstfaser, Baumwolle gewebt | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17048
- 268 Kopfschmuck *nukirei* | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969 | Federn, Rindenbast, Bastfaserschnur | Sammlung Jürg Gasché, Depositum 1975, Kauf 2017 | IVc 26765
- 269 Federkrone | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970–1980 | Federn, Pflanzenfaser, Rindenbast | Sammlung Jürg Gasché, Geschenk Stéphanie Guyard 2022 | IVc 27909.01
- 270 Federkrone *nukirei* | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | ca. 1970 | Feder, Rindenbast, Bastfaser | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17050
- 271 Federkrone *nukirei* | Aurelio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1968 | Feder, Baumwolle gewebt, Bastfaserschnur | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17045
- 272 Schulterschmuck *etilli* | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | ca. 1970 | Feder | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17049
- 273 Armband *kuemako* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Leder | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17155
- 274 Armband *nekiko* | Aurelio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Nussschale, Glasperlen | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17152
- 275 Armband *nekiko* | Amelia Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Nussschale, Glasperlen | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17153
- 276 Wadenbinde *amegini* | Amelia Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Pflanzenfasern (Tucamãpalme) | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17168
- 277 Paar Wadenbinden *amegini* | Graciela Fairiratofo | Murui (Witoto) | Kolumbien | ca. 1970 | Nonuya, Pflanzenfasern (Tucamãpalme) | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17169a–b
- 278 Paar Wadenbinden *amegini fekon*i | Familie Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | ca. 1970 | Pflanzenfasern (Tucamãpalme) | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17170a–b
- 279 Tanzbalken *yadiko* | Calixto, Abelino, Aurelio und Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | ca. 1970 | Holz, geschnitzt | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17090a–b
- 280 Paar Schlitztrommeln *juarai* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Holz, Metalldraht | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17085, IVc 17086
- 281 Paar Schlägel *juaki* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1969–1971 | Kautschuk, Holz | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17088, IVc 17089
- 282 Flöte *jiko taiziru* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | um 1970 | Kalebasse | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17080
- 283 Okarina *tuviru* | Augusto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | um 1970 | Ton | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17081

- 284 Lockpfeife für Tapire *jifuera* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | um 1970 | Holz | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17079
- 285 Flöte *gagikai* | Calixto Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970 | Bambus, Teer | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17075
- 286 Flöte *gagikai* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970 | Bambus, Harz, Kokospalmblatt | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17074
- 287 Flöte *quena* | Porfirio Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | 1970 | Palmblatt | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17078
- 288 Knierassel *firizai* | Jacob | Murui (Witoto) | Kolumbien | um 1970 | Schnur (*cumare*), Früchte | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17082
- 289-290 Zwei Panflöten | Abelino Kuiru | Murui (Witoto) | Kolumbien | ca. 1970 | Bambus, Harz, Wachs, Rindenbast, Farbe | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17072, IVc 17073
- 291 Doppelpfeife *gagikai* | unbekannte*r Schöpfer*in | Murui (Witoto) | Kolumbien | um 1970 | Froschschädel, Holz, Harz, Palmblatt | Sammlung Jürg Gasché 1969–1971 | IVc 17077

4.3 Aparai-Vertreter*innen und ihre Kunst heute

Vier Vertreter*innen der Wayana-Aparai-Organisation APIWA aus Brasilien erläuterten im September 2024 in Basel, welchen Bedeutungswandel die Deckenscheiben *maluwana* erfahren haben.

Yopi und Potú gehörten zu den ersten Aparai, die der Basler Ethnologe Felix Speiser und seine Begleiter 1924 in der Stadt Belem in Brasilien trafen. Von Belem aus nahmen sie die Schweizer Forschenden mit in ihre Siedlung. Im Familienoberhaupt Yopi und seinem Bruder Potú – er war der Schamane des Ortes – fand Speiser interessierte Gesprächspartner. Immer wieder beobachtete Potú den Ethnologen, wie er Situationen, Muster, Tiere und Häuser mit Bunt- und Bleistift zeichnete. Darunter auch eine *maluwana*, die sich im Museum der Kulturen Basel befindet.

Diese Deckenscheibe aus Holz mit heute nicht mehr benutzten Mustern löste ein längeres Gespräch mit den Vertreter*innen von APIWA im Depot aus. Arira Aparai hatte die Deckenscheibe im Herbst 1924 aus einem Nachbardorf mitgebracht und an Speiser vermittelt. Die *maluwana* werden an den Decken der Gemeinschaftshäuser befestigt. Sie schützen das Haus und seine Bewohner*innen. Die Motive erzählen Schöpfungsmythen der Aparai, in deren Zentrum das Wesen Maruanãime steht. Die den Motiven zugeschriebenen Kräfte kommen bereits bei der Herstellung zum Tragen. Die Deckenscheiben werden ausserhalb des Dorfes von Männern hergestellt. Kinder und Frauen sollten während der Anfertigung nicht anwesend sein, da sie Schaden nehmen könnten. Die Wayana-Aparai hatten sich in den 1990er Jahren bewusst entschieden, *maluwana* auch für den Verkauf herzustellen. In den *maluwana* manifestiert sich ihr Weltverständnis und ihre Bildsprache. Durch die Herstellung bleiben die Geschichten bei den Wayana-Aparai lebendig. Über den Verkauf lernen auch Menschen ausserhalb ihrer Region, die Kultur der Wayana-Aparai zu schätzen.

- 292 Deckenscheibe *maluwana* | unbekannte*r Schöpfer*in | Aparai | Kapoko, Rio Paru, Brasilien | um 1923 | Vermittler Arira Aparai, Einlieferer Felix Speiser-Merian, Depositum 1926 | IVc 4232
- 293 Holzscheibe *maluwana* | Pauricio Apalai | Wayana-Aparai | Pará, Brasilien | 2024 | Holz bemalt, Farbe | Alexander Brust, Ankauf im Auftrag des Museums 2024 | IVc 27955

- 294 Holzscheibe *maluwana* | Kutanan Waiapi Waiana | Wayana-Aparai | Pará, Brasilien | 2024 | Holz bemalt, Farbe | Alexander Brust, Ankauf im Auftrag des Museums 2024 | IVc 27954
- 295 Video <Aparai-Vertreter*innen und ihre Kunst heute> | Bildsprung, Martin A. Jenny: Drehbuch, Kamera, Schnitt | Vertreter*innen APIWA: Protagonisten | Basel | 2025 | Video | 06:00 min | ©Bildsprung, Martin A. Jenny, Museum der Kulturen Basel

4.4 Waurá und ihre Sichtweisen auf historische Fotografien

2024 fragte Daikir Waurá das Museum der Kulturen Basel an, ihn bei Workshops mit Jugendlichen zur Geschichte der Waurá zu unterstützen. Die Waurá schlugen vor, dafür ein eigenes Video zu produzieren, in dem sie ihre Sichtweisen und Erkenntnisse mit Besucher*innen in Basel teilen. Als Grundlage für die Auseinandersetzung mit ihrem Kulturerbe nutzten die Waurá Fotografien aus dem Jahr 1964, die das Museum der Kulturen Basel ihnen aus dem Archiv zur Verfügung stellte.

Der brasilianische Ethnologe Harald Schultz hatte die Fotografien von Juli bis September 1964 bei den Waurá im Ort Piyulagá aufgenommen. Seine Frau Vilma Chiara verkaufte nach seinem Tod eine Serie von rund eintausend Kleinbilddias an verschiedene Museen. Für die Waurá sind die Fotografien wichtig, weil sie zu den ersten Aufnahmen der Urgrosseltern- und Grosselterngeneration gehören.

Seit 2001 steht das Museum der Kulturen Basel mit den Waurá in Kontakt und tauscht sich über die Bedeutung von Archivbeständen aus. Damals trat der indigene Lehrer Hukai Waurá an das Museum mit der Bitte heran, auf eine Sammlung zu verzichten, die ihm die brasilianische Ethnologin Vera Penteado Coelho vermacht hatte. Ein Teil der Sammlung sei für die Waurá wichtiges Kulturerbe. Das Museum suchte daraufhin mit der Familie der Ethnologin, Vertreter*innen von Museen und der Waurá nach einer für alle Beteiligten annehmbaren Lösung. Die Verhandlungen führten schliesslich zum Verbleib der Sammlung im Museum für Archäologie und Ethnologie der Universität São Paulo.

Piratá Waurá ist Fotograf, Filmemacher und Historiker der Waurá-Gemeinschaft im indigenen Territorium Xingu. Seit 2006 unterrichtet er an der Grundschule des Ortes Piyulagá. Er besitzt einen Abschluss des interkulturellen Studiengangs der Universität von Mato Grosso. Piratá ist Mitglied der Associação Indígena Tulukai, die sich der Bewahrung ihrer Kultur, ihres Territoriums und der Beziehung zu Tieren und Pflanzen widmet. Ein zentrales Anliegen ist der Schutz ihres mythischen Ursprungsortes Kamukuwaká, der ausserhalb des Territoriums liegt.

- 296 Video <Meine Vorfahr*innen> | Piratá Waurá | Piyulagá, Mato Grosso, Brasilien | 2025 | Zusammenarbeitsprojekt 2025 | 14:13 min

4.5 Glicéria Tupinambá: Geschichte in Bewegung

Im Jahr 2023 besuchte die Aktivistin, Pädagogin, Künstlerin und Wissenschaftlerin Glicéria Tupinambá Basel, um ein Federcape der Tupinambá zu analysieren. Weltweit existieren noch elf Federcapecs, die Tupinambá im 16. und 17. Jahrhundert in Brasilien herstellten. 2006 begann Glicéria Tupinambá, zu den Federmänteln zu forschen. Sie arbeitet mit historischen Fotografien, Gemälden und Archivalien. Zur Schaffung neuer Federmäntel greift sie auf Träume, das Wissen der Ahn*innen, überlieferte Techniken zur Herstellung von Fischernetzen und auf die Unterstützung der Tiere, Pflanzen und Geistwesen ihres Territoriums Serra do Padeiro im brasilianischen Bundesstaat Bahia zurück. Ihre Untersuchungsergebnisse flossen in einen Federmantel ein, den sie 2024 auf der Biennale in

Venedig zeigte. Ihre Werke reflektieren die Aufarbeitung der Kolonialzeit, die Rolle von Frauen und den Kampf um ihre Landrechte. Die Federcaques haben die Kraft, Menschen zu vernetzen, neue Beziehungen zu knüpfen und die Geschichte der Tupinambá weiterzuschreiben. Dazu reist das neue Federcaque derzeit durch Europa und wird 2025 auch das Museum der Kulturen Basel besuchen.

297 Federmantel | unbekannte*r Schöpfer*in | Tupinambá | Brasilien | 16./17. Jh. | Feder (Roter Ibis), Baumwolle | Mittelschweizerische Geographisch-Comercielle Gesellschaft, Kauf 1918 | IVc 657

Feder für Feder: Der Mantel in Bewegung

Die kollaborative Videoarbeit von Fernanda Liberti rückt Glicéria Tupinambá und die von ihr handgefertigten Mäntel in den Fokus. Sie markiert das Debüt des Tupinambá-Mantels in Bewegung, aufgenommen in seiner natürlichen Umgebung – dem Territorium der Tupinambá. Aus der Vogelperspektive gedreht, zeigt das Werk den Tanz des Mantels, wie er sich über das Land bewegt und die Menschen und das Territorium schützt. Es unterstreicht so die Bedeutung der weiblichen Kraft bei der Erschaffung und Erhaltung. Das Sounddesign, aufgenommen von Glicéria und bearbeitet von der Künstlerin Hanna Weibe, enthält Feldaufnahmen von Vögeln, deren Federn für die Herstellung des Mantels verwendet wurden. Der allgegenwärtige Schatten der Drohne dient als deutliche Erinnerung an die ständige Überwachung, der indigene Gemeinschaften in der heutigen Gesellschaft ausgesetzt sind.

Fernanda Liberti (*1994) ist eine brasilianische bildende Künstlerin und Akademikerin, die mit Fotografie, Video und anderen visuellen Medien arbeitet. Der Kontrast zwischen der natürlichen und der vom Menschen geschaffenen Welt ist ein wiederkehrendes Thema ihrer Arbeit. Ihre Werke laden Betrachter*innen ein, in die ihnen dargebotene Realität einzutauchen. Ihre künstlerische Praxis ist eine Anerkennung und Erforschung postkolonialer Erfahrungen und der Bedeutung der Erinnerungen von People of Color, Diaspora, Frauen und LGBTQ+-Personen im 21. Jahrhundert. 2022 erwarb sie einen Master of Arts in Fotografie am Royal College of Art in London mit ihrer Forschung in Zusammenarbeit mit der indigenen Gemeinschaft der Tupinambá in Serra do Paderio, Bahia, Brasilien. Sie wurde 2022 als eine von Diors Preisträger*innen bei Luma Arles während Les Rencontres d'Arles ausgewählt und erhielt den British Journal of Photography International Photo Award <Portrait of Humanity>. Im Jahr 2023 gewann sie den Deloitte Photo Grant.

298 Feder für Feder: Der Mantel in Bewegung | Fernanda Liberti: Regie, Kamera, Drohne, Schnitt; Glicéria Tupinambá: Regie, Protagonistin und Ton; Hanna Weibe: Ton | Serra do Padeiro, Bahia, Brasilien | 2021 | MPEG-4 AAC, H.264, Stereo-Audio | 8.57 Min. | ©Fernanda Liberti

299 Fotografien <Tupinambá Federmantel> | ungenannte*r Fotograf*in | Basel | 1920–1950 | Scan ab Glasplatten- und S/W-Negativen | Fotoarchiv des Museum der Kulturen Basel | IVc 657 Neg. 01-04

Danke fürs Zurücklegen.