

#5	#6	#7	#8	#9	#10	#11	#12	#13	#14
#15	#16	#17	#18	#19	#20	#21	#22	#23	#24
#25	#26	#27	#28	#29	#30	#31	#32	#33	#34
#35	#36	#37	#38	#39	#40	#41	#42	#43	#44
#45	#46	#47	#48	#49	#50	#51	#52	#53	#54
#55	#56	#57	#58	#59	#60	#61	#62	#63	#64
#65	#66	#67	#68	#69	#70	#71	#72	#73	#74
#75	#76	#77	#78	#79	#80	#81	#82	#83	#84
#85	#86	#87	#88	#89	#90	#91	#92	#93	#94
#95	#96	#97	#98	#99	#100	#1	#2	#3	#4

BLACKSQUARE SWEATSHOP



A S T R I D E D L I N G E R

»100 Black Squares« war vom 17. November bis 12. Dezember 2015 im Rahmen der Vienna Art Week in Wien im ausstellungsraum zu sehen.
Dieses Booklet versucht einen Einruck von der Ausstellung und dem Projekt zu vermitteln.

»100 Black Squares« was shown from November 17th to December 12th 2015 within the framework of the Vienna Art Week at ausstellungsraum (an independent gallery in Vienna).
This booklet aims to give an idea of the exhibition and the project.

„...je weniger fachliches Wissen als an Personen gehetstes Wissen gebraucht wird, desto einfacher ist es, die labour force und ihre Preise zu kontrollieren. Und das ist etwas, was durch die Kunst aufgenommen wird. Das ist eine Erkenntnis, die in das Prinzip der Delegation mündet. Und deshalb ist es auch eine Dialektik von deskilling und reskilling: Es werden bestimmte Fähigkeiten abgewertet oder treten weit in den Hintergrund und bleiben höchstens in sehr traditionalistischen oder konservativen Bereichen der Kunstausbildung oder des Kunstmarktes präsent. Es gibt natürlich auch einen Markt für diese sehr handwerklichen Künstler*innen, das will ich gar nicht bestreiten.“

Aber in der maßgeblichen modernistischen Kunstgeschichte oder der sich als kanonisch erweisenden Kunstgeschichte werden diejenigen Kunstformen prämiert, die sich auf diese gesellschaftliche Tatsache eines allgemeinen deskilling und reskilling einlassen bzw. auf diese reagieren. Das führt in den 1960er Jahren dazu, dass sich die amerikanischen Künstler [...] zunehmend weniger als Handwerker, als Künstler, die in ihrem Atelier etwas herstellen, betrachten, sondern als Fabrikanten, auch als Manager ihrer eigenen Produktion, als Unternehmer.“

Tom Holert

square #63 | Die Vorstellung, dass sich zeitgenössische Kunst durch die Abwesenheit von Können auszeichnet, ist eine Art Gemeinplatz.

»The idea that there is an absence of discernible skill in contemporary art is something of a commonplace.«

John Roberts

Anordnung
»1915 | 2015«

bestehend aus

1 LCD-Screen | #93
1 Video | 65min35 | #1 | #2 | #4
1 Foto

(Ausstellungsansicht der letzten futuristischen Ausstellung o.10 | im Eck, am traditionellen Platz der orthodoxen Ikone, das erste Schwarze Quadrat von Kasimir Malevich | St. Petersburg 1915)

2011-2015

(for English text see next page)





»1915 | 2015«

1 LCD-Screen auf weiß gestrichene Platte montiert | #93
1 Videostill | #1 | zeigt das Bild von Malevichs erstem Schwarzen Quadrat, aufgenommen in der Tretyakov Gallery, Moskau am 30. Juli 2013

1 LCD-screen mounted on a white board | #93
1 videotill | #1 | showing Malevich's first Black Square painting, taken at Tretyakov
Gallery, Moskau on July 30th, 2013





Anordnung
»Narration«
oder
»Über den Fortschritt in der Kunst«

bestehend aus

6 Urushi-Objekten | #5 | #6 | #7 | #10 | #34 | #56
1 Lautsprecherbox | #68
1 LCD-Screen | #91
1 Videoausschnitt | 23min22 | #1
1 Zeichenfeld | #0

2011-2015

(for English text see next page)



Formation

**»Narration«
or »On Progress in Art«**

consisting of

6 urushi-objects | #5 | #6 | #7 | #10 | #34 | #56
1 speaker | #68
1 LCD-screen | #91
1 video excerpt | 23min22 | #1
1 drawing field | #0

2011-2015

(Deutscher Text auf Seite 9)

»Was tun wir eigentlich, wenn wir tätig sind?«

- diese Frage nimmt Hannah Arendt in »*Vita activa*« zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchung über die Grundbedingungen menschlicher Existenz — »*The Human Condition*«, wie das Werk im englischen Original heißt.

Eine unscheinbare Frage. Eine Frage, die vorgibt, doch nur mal genauer hinsehen, etwas Selbstverständliches - das menschliche Tun eben - etwas genauer betrachten zu wollen.

Die Frage jedoch hat es in sich. Es geht hier darum, den Menschen und die Welt nicht (wie philosophische Denkrichtungen von Descartes über Hegel bis zum radikalen Konstruktivismus) vom Denken her, nicht (wie die Denkschulen von Platon über Marx bis zu Heidegger) vom »Sein« her, auch nicht (wie unterschiedlichste religiöse Traditionen) von einer wie immer gearteten Transzendenz her, sondern vom *menschlichen Tun* her zu verstehen.

Die folgende Textpassage aus Hannah Arendts Buch war in der Anordnung »*Narration*« aus dem Lautsprecher (#68) zu hören. (Die insgesamt gelesene Passage dauert etwas mehr als 23 Minuten. Hier sind nur die ersten eineinhalb Minuten abgedruckt.)

Das Herstellen

Die Dauerhaftigkeit der Welt

Das Werk unserer Hände, und nicht die Arbeit unseres Körpers, Homo faber, der vorgegebenes Material bearbeitet zum Zwecke der Herstellung, und nicht das Animal laborans, das sich körperlich mit dem Material seiner Arbeit „vermischt“ und ihr Resultat sich einverleibt, verfertigt die schier endlose Vielfalt von Dingen, deren Gesamtsumme sich zu der von Menschen erbauten Welt zusammenfügt. Die meisten dieser Dinge, aber nicht alle, sind Gebrauchsgegenstände, und als solche besitzen sie die Haltbarkeit, die Locke als Vorbedingung des Eigentums erkannte, die Adam Smith als Vorbedingung der „Werte“ benötigte, die auf dem Markt erscheinen und ausgetauscht werden, und in der Marx den Beweis für die der menschlichen Natur eigene Produktivität erblickte. Diese Gegenstände werden gebraucht und nicht verbraucht, das Brauchen braucht sie nicht auf; ihre Haltbarkeit verleiht der Welt als dem Gebilde von Menschenhand die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit, ohne die sich das sterblich-unbeständige Wesen der Menschen auf der Erde nicht einzurichten wüßte; sie sind die eigentlich menschliche Heimat des Menschen.

Hannah Arendt. *Vita activa oder vom tätigen Leben*. Piper Verlag München 2005 (1967), S.161.

»...und was tun wir, wenn wir Kunst machen?«

»What are we doing?«

- this question is the starting point for Hannah Arendt's examination of »*The Human Condition*« – the title of her seminal book.

On the surface a simple question it is actually highly significant. It demands that we don't understand ourselves and the world by means of the usual philosophies: not from thinking, (Descartes, Hegel, Radical Constructivism) not from ›being‹ (Plato, Marx, Heidegger) not – like various religious traditions – from a transcendence of human nature, but instead from *what we are doing*.

The following passage from Arendt's book is the English translation from the German version of the text that was audible from the speaker (#68) of the arrangement »*Narration*«. (The whole passage that was read takes about 23 minutes. The passage printed here covers the first one and a half minutes only.)

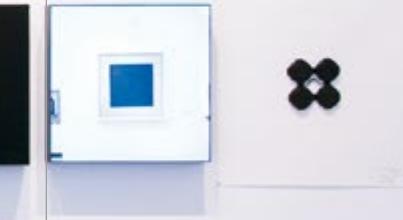
Work

The Durability of the World

The work of our hands, as distinguished from the labor of our bodies — homofaber who makes and literally „works upon“ as distinguished from the animal laborans which labors and „mixes with“ — fabricates the sheer unending variety of things whose sum total constitutes the human artifice. They are mostly, but not exclusively, objects for use and they possess the durability Locke needed for the establishment of property, the „value“ Adam Smith needed for the exchange market, and they bear testimony to productivity, which Marx believed to be the test of human nature. Their proper use does not cause them to disappear and they give the human artifice the stability and solidity without which it could not be relied upon to house the unstable and mortal creature which is man.

Hannah Arendt. *The Human Condition*. The University of Chicago Press, Chicago 1998 (1958), S.136.

»...so what are we doing when we ›make‹ art?«





square #10

Vasily kenne ich aus Tokyo. Wir hatten uns eine Weile aus den Augen verloren gehabt, als wir uns im Februar 2013 in München wiedersehen. Er war inzwischen Vater geworden und mit seiner Familie nach Deutschland gezogen. Ich war nach München gekommen, um eine kleine Ausstellung mit Urushi-Lackobjekten in der *Pinakothek der Moderne* zu sehen, weil mir die Hochglanzpolitur, *Tsuya-Age*, einfach nicht und nicht gelingen wollte und weil ich mir daher ganz aus der Nähe anschauen wollte, wie hochglänzend die japanischen Meister die schwarzen Oberflächen tatsächlich hinbekommen. Natürlich erzählte ich Vasily von meinem Projekt, von der geplanten Russland-Reise, von der Technik des Urushi-Lackierens und wir sprachen über Malevich und sein schwarzes Bild im Eck, das auch heute noch Diskussionen provozieren kann.

Da erzählte er mir folgende Geschichte:

Seine Eltern hätten, als er noch keine 10 Jahre alt war, die Absicht gehabt, eine Datscha zu kaufen. Zusammen mit ihnen habe er so einige alte Landhäuser besichtigt. Wie in traditionellen orthodoxen Wohnräumen üblich, hätten in den meisten dieser Häuser in der östlichen Ecke der Wohnküche eine oder mehrere Ikonen gehangen.

In einem Haus aber sei die Ikone völlig schwarz gewesen. Er habe seine Eltern erstaunt gefragt, warum die Ikone denn so völlig schwarz sei. Die Eltern hätten daraufhin erklärt, dass in den alten Wohnküchen mit Holz und Kohle geheizt worden wäre und, da die Herde nie ganz dicht gewesen wären, hätte sich der Ruß über Jahrzehnte hinweg auf den Wänden und natürlich auf auf der Ikone abgelagert. Deshalb sei die Ikone mit den Jahren völlig schwarz geworden.

Tatsächlich hatte ich ein paar Monate später in Moskau Gelegenheit eine solche fast schwarze Ikone zu sehen. Im Kreml zeigten Restauratoren an verschiedenen Objekten ihre Arbeit. Darunter war eben auch eine Ikone. Nur eine kleine rechteckige Fläche war bereits restauriert und man konnte Farben und Zeichnung erkennen. Der Rest des Bildes versank im Dunkel.

I knew Vasily from Tokyo. We had lost sight of each other for a while but we met again in February 2013 in Munich. In the interim he'd become a father and moved to Germany with his family. I had come to Munich to see a small exhibition of urushi-lacquered objects at the *Pinakothek der Moderne*: because I had trouble getting the mirror finish right (called *tsuya-age* in Japanese), I wanted to look closely at the objects to understand how a Japanese master obtains a perfectly glossy surface.

Of course I told Vasily about my project, the journey to Russia, the technique of urushi-lacquering and we talked about Malevich and his black painting in the corner which still provokes discussions even one hundred years later.

Now Vasily told me the following story:

When he had been about 10 years old, his parents had thought about buying a Datscha. He had visited a couple of old Russian country houses with them. As is customary in traditional orthodox living spaces, most of these houses had one or several icons hanging in the eastern corner of the kitchen (which being the only heated room was also the main living space).

But in one house the icon had been completely black. Astonished, he had asked his parents, why this was so. They had answered that in the kitchens of old country houses the hearth was fired with wood and charcoal and, as it was not perfectly sealed, over the years the fumes would slowly blacken not only the walls but also the icon.

And indeed, a few months later in Moscow I had the chance to see such a blackened icon. At the Kremlin, restorers showed how their work progressed by means of various objects. One of these was an icon. Only a small square area of it had been cleaned and one could see the figures and colours. The remainder of the picture disappeared into darkness.

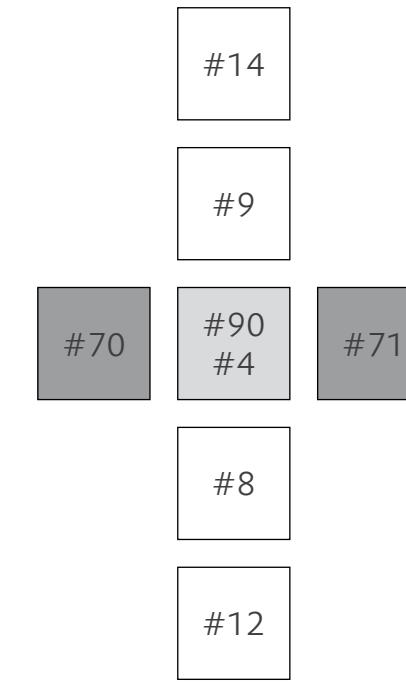
22



#6 | authoritative view

Urushi on Kiri Wood,
40 cm x 40 cm x 6 cm





Anordnung
»Religion / Mythos«

bestehend aus

4 Urushi-Objekten | #8 | #9 | #12 | #14
 2 Lautsprecherbox | #70 | #71
 1 LCD-Screen | #90
 1 Videoausschnitt | 12min10 | #4

2011-2015

(for English text see page 27)



Am letzten Abend meiner Russlandreise traf ich nochmals Natalya. Sie hatte mich vor etwa drei Wochen vom Bahnhof *Belorusskaya* abgeholt und mir in den darauffolgenden zwei Tagen ihre Lieblingsplätze in der Stadt gezeigt.

Beim Abendessen erzählte sie mir, dass sie an einem dieser Plätze, auf der Rückwand des leider vor einiger Zeit abgebrannten *Kafé Bilingua*, ein Graffiti entdeckt habe, ein schwarzes Quadrat mit einem Schriftzug daneben, der auf Malevich verweise! Das wollte ich unbedingt sehen! Also führte mich Natalya nach dem Essen kreuz und quer durch die nächtlichen Straßen Moskaus bis zu jener Stelle – und tatsächlich, da, in einer romantisch-verwilderten Sackgasse, an der Rückseite eines kleinen Zubaus zum Kafé, war ein rasch hingekritzelter schwarzes Quadrat und daneben stand der Satz »Malevič wasn't here«. (Interessant ist dabei, dass das Zeichen ч – russisch tsch gesprochen – das einzige Zeichen in kyrillischer Schrift bleibt, während der Rest des Graffitis auf Englisch geschrieben wurde.)

Ich war begeistert! Leider war es schon zu dunkel für Aufnahmen und außerdem hatte ich meine Videokamera nicht dabei. Aber ich prägte mir den Namen der nächsten Straße ein: *Bankovskiy Pereulok*. Am nächsten Morgen überlegte ich – mein Flug ging erst am frühen Nachmittag, ich hatte also noch Zeit, den Versuch zu unternehmen, das Graffiti wiederzufinden. Das war gar nicht so leicht. Natalya kannte Moskau wie ihre Westentasche, ich hatte also am Vorabend nicht darauf achten müssen, welchen Weg wir genommen hatten.

Ich irrte eine Weile umher. Laut Stadtplan sollte der *Bankovsky Pereulok* hier irgendwo sein, die Straßenenden kamen mir irgendwie bekannt vor – und dann doch wieder nicht. Fast wollte ich schon aufgeben. Schließlich hatte ich keine Lust darauf, meinen Flug zu versäumen. Doch endlich bog ich um die richtige Ecke, ich erkannte gleich das große Schild quer über der Fassade des abgebrannten *Bilingua*...

Nach der Aufnahme blieb sogar noch Zeit für ein schnelles Frühstück in einem nahen Café. Dann machte ich mich auf den Rückweg um mein Gepäck zu holen,



das ich im berühmt-berüchtigten *Dom na nabereshnoi*, dem *Haus an der Uferstraße*, das für die Zeit in Moskau meine Bleibe gewesen war, zurückgelassen hatte.

Als ich mich der Metro-Station *Chistye Prudy* näherte, drang, erst ganz leise und dann immer lauter werdend, eine wundersame Musik an mein Ohr. Mit einem Mal war alles verzaubert. Vielleicht trägt mich ja die Erinnerung, aber der Morgen war noch wolzig grau gewesen, doch jetzt brach die Sonne durch und während eine imaginäre Kamera meinen Weg über die kleine Plaza vor dem Eingang zur Metro verfolgte, gab ein unsichtbarer Regisseur das Zeichen für den Einsatz zum Schluss-Soundtrack meiner Russland-Reise. Tangoklänge wie aus einer anderen Welt, einer anderen Zeit.

Die Musik kam aus einem Lautsprecher und der wieder gehörte zu einem kleinen CD-Laden. Kurzentschlossen ging ich hinein und fragte mit meinen paar Brocken Russisch nach, was das sei. Russische Unterhaltungsmusik aus den 30er und 40er Jahren!

Ich kaufte die CD und der Titel *Vstretchi* von Klavdiya Schulzhenko aus den späten 30er Jahren begleitet nun tatsächlich die Kamera, während sie sich langsam und wackelig dem Graffiti nähert.

On the last day of my Russian journey I met Natalya again. About three weeks ago she had met me at Belorusskaya Station and over the next couple of days showed me her favorite spots in Moscow.

At dinner she mentioned that in one place, the rear wall of burnt-out *café bilingua*, she had discovered some graffiti; a black square, with writing next to it mentioning Malevich. I had to see this! So after dinner Natalya took me there, crisscrossing the nocturnal streets of Moscow until, in a wildly romantic back alley at the back of the *café* annexe, there it was: a quickly scribbled black square and the sentence »Malevič wasn't here«. (Interestingly the character چ – which

is pronounced ch – was the only character in cyrillic script, while the rest of the writing was in English.)

I was excited! Unfortunately it was too dark for recording, besides I didn't bring my video-camera. However, I tried to remember the name of the street: *Bankovskiy Pereulok*. The next morning I pondered what to do – my flight left in the early afternoon, giving me a couple of hours to try and relocate the graffiti. It wasn't easy. Natalya knew Moscow like the back of her hand and when I had followed her I hadn't paid attention to the route.

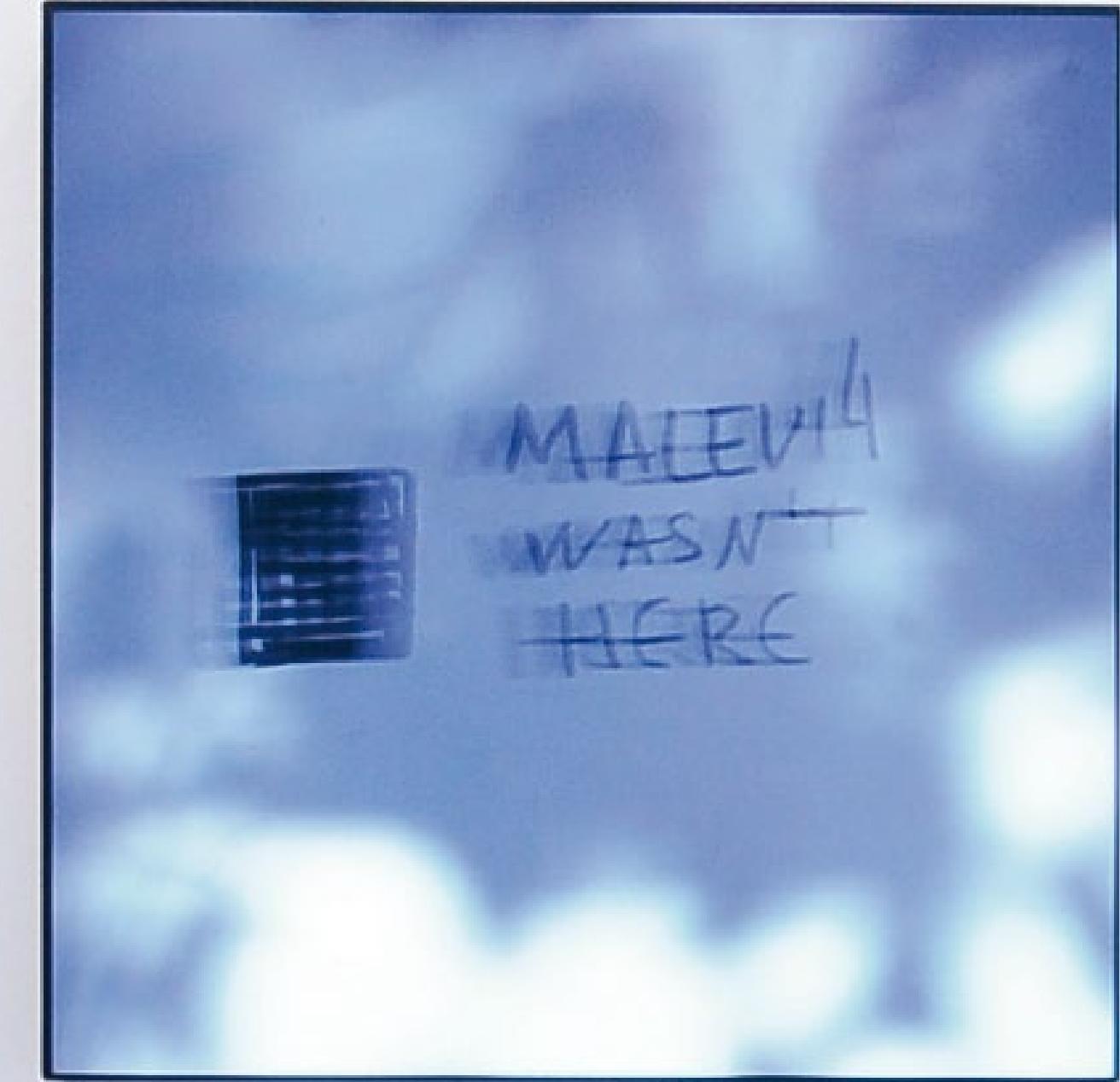
I wandered around, a little lost. According to the map *Bankovskiy Pereulok* should be somewhere near, at one moment the streetcorners seemed familiar, the next they didn't. I had almost resigned myself to giving up – after all I didn't want to miss my flight – when I finally turned the right corner. Instantly I recognised the large billboard that hung above the windows on the facade of burnt-out *bilingua*...

After I had finished the recording I even had time for a quick breakfast in a nearby café. Then I headed back to *Dom na nabereshnoi*, the *House on the Embankment* where I had stayed during my time in Moscow, to get my luggage. Then, as I approached the metro station *Chistye Prudy* I heard some wonderful music; it was faint at first but gradually became louder.

Suddenly everything felt enchanted. Perhaps my memory deceives me, but I remember that morning as being initially cloudy and grey; now though the sun broke through and as an imaginary camera tracked me across the small plaza to the front of the metro entrance an invisible director cued this final soundtrack to my Russian journey. Tango-sounds from another world, in another time.

The music came from a speaker outside a small CD-shop. Casually I entered and asked, using my few words of Russian, what it was. »*Russian dance and easy listening music from the 30's and 40's!*« was the reply.

I bought the CD and the song *Vstretchi* by Klavdiya Schulzhenko now accompanies the camera as it slowly and shakily approaches the graffiti.





Formation
»Religion / Myth«

consisting of

4 urushi-objects | #8 | #9 | #12 | #14
2 speakers | #70 | #71
1 LCD-screen | #90
1 video excerpt | 12min10 | #4

2011-2015

(Deutscher Text auf Seite 21)





32

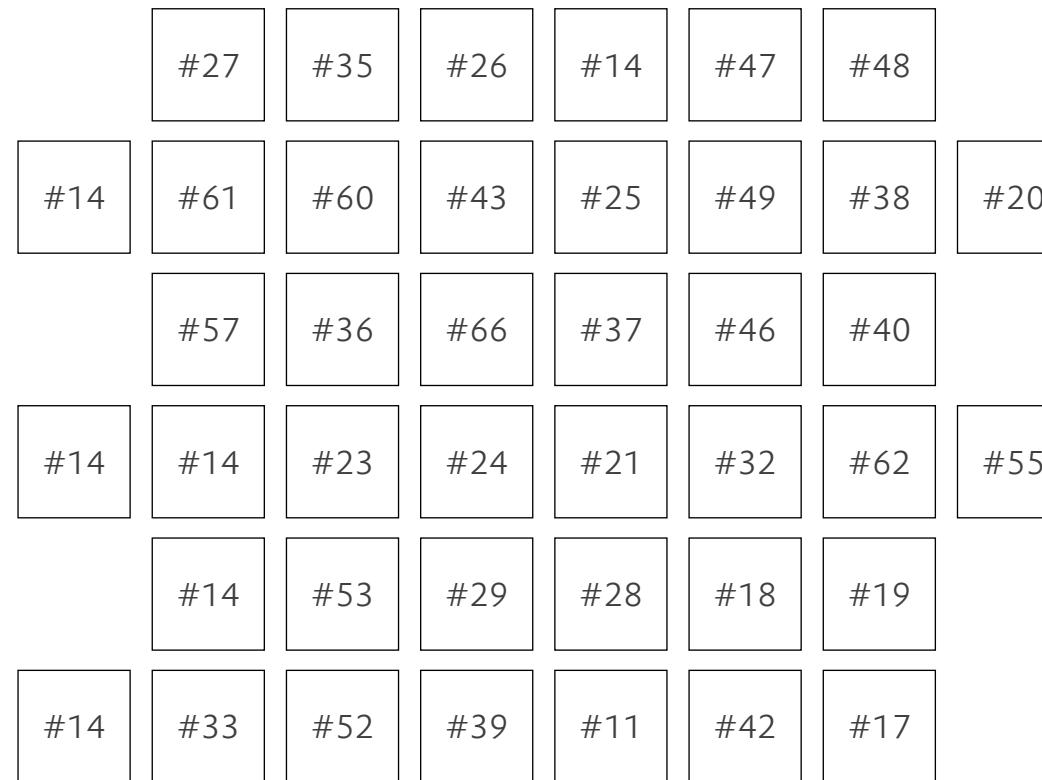
100 · BLACK · SQUARES | BLACK · SQUARE · SWATCHSHOP



33

square #12

ASTRID · EDLINGER | AUSTELLUNGSRAUM · AT



Anordnung
»Arbeitsfeld«
oder »Work in Progress«

bestehend aus

41 Objekten | #11 | #17 | #18 | #19 | #20 | #21 | #22 |
 #23 | #24 | #25 | #26 | #27 | #28 | #29 | #31 | #32 |
 #33 | #35 | #36 | #37 | #38 | #39 | #40 | #42 | #43 |
 #45 | #46 | #47 | #48 | #49 | #51 | #52 | #53 | #54 |
 #55 | #57 | #60 | #61 | #62 | #64 | #66

1 Trockenwagen (inkl. diverses Arbeitsmaterial)

1 Arbeitstisch

1 arbeitende/herstellende/handelnde Person

2011-?

(for English text see page 35)





Format

»Working Field« or »Work in Progress«

consisting

41 objects | #11 | #17 | #18 | #19 | #20 | #21 | #22 | #23 | #24 | #25 | #26 | #27 | #28 | #29 | #31 | #32 | #33 | #35 | #36 | #37 | #38 | #39 | #40 | #42 | #43 | #45 | #46 | #47 | #48 | #49 | #51 | #52 | #53 | #54 | #55 | #57 | #60 | #61 | #62 | #64 | #66

1 drying chest (incl. various equipment and tools)

1 workta

1 labouring/working/acting person

201

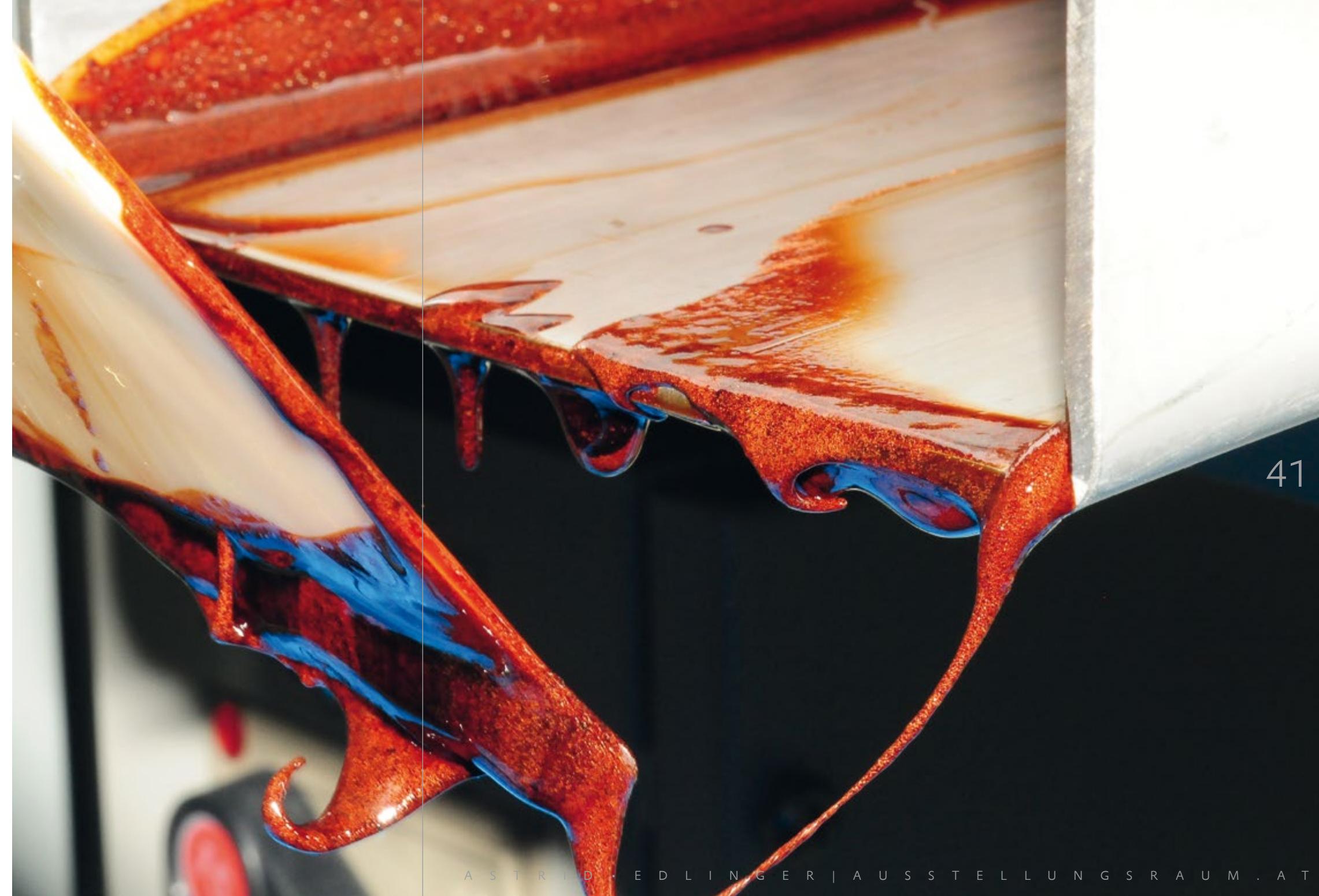
(Deutscher Text auf Seite 1)

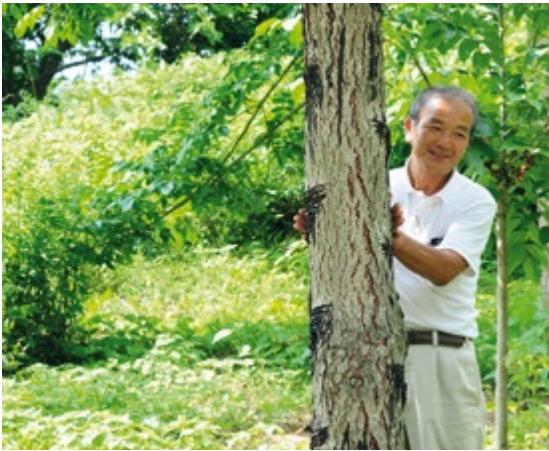


Urushi ist der japanische Name für den Saft des Lackbaumes. In ganz Asien wird dieser Saft zur Beschichtung von Geschirr, Möbeln, traditionellen Waffen und Rüstungen und, in jüngerer Zeit, auch für exklusive Luxusgegenstände wie Kameras, Füllfedern oder sogar Motorrädern verwendet. Zum Großteil werden Gebrauchsgegenstände beschichtet, es gibt aber auch Werke der bildenden Kunst. Nach dem Aushärten ist der Lack extrem langlebig, beständig gegen alle Arten von Lösungsmitteln und temperaturfest. Einzig intensive Sonnenbestrahlung kann die Struktur des Lacks zuerstören.

Der botanische Name des Baumes ist *rhus verniciflora*. Um den Lack zu zapfen, wird die Rinde des Baumes mit einem speziellen Messer horizontal eingeschnitten und der austretende milchig- weiße Saft in einem Kübel gesammelt. An der Luft verfärbt er sich rasch in ein zunächst helles und dann immer dunkler werdendes Braun bis hin zum Schwarz, sobald der Saft eintrocknet. In einer Zentrifuge wird der gesammelte Lack leicht erwärmt um den Wassergehalt zu reduzieren, gefiltert und ist danach gebrauchsfertig für Grundierungen (ki-urushi). Für obere Schichten wird der Lack weiter verarbeitet, etwa mit Pigmenten vermischt (traditionell Schwarz und Rot).

Um den einzigartigen Glanz zu erreichen, für den traditionelle Lackarbeiten berühmt sind, sind oft mehr als 30 Schichten notwendig. Die Schichten werden nach einem bestimmten Schema aufgebaut: In den unteren Schichten wird Rohlack mit verschiedenen mineralischen Erden zu einer Paste vermischt und dann auf die Fläche aufgespachtelt. Obere Schichten werden mit einem speziellen Pinsel aufgestrichen. Jede Schicht muss nach dem Aushärten trocken oder nass geschliffen werden – das kann pro Schicht bis zu vier Stunden dauern. Das Aushärten dauert zwischen ein paar Stunden und einigen Tagen, je nach Temperatur und Luftfeuchtigkeit wobei eine Temperatur von ca. 25°C und eine relative Luftfeuchtigkeit von 70 % ideal sind. Allerdings ist jede Lieferung unterschiedlich und es gibt noch unzählige weitere Parameter, die den Aushärtungsprozess beeinflussen können.





Kurz, es ist eine extrem arbeitsaufwändige Technik. Meisterschaft und makellose Oberflächen verlangen jahrelange Übung. Dessen nicht genug, enthält der rohe Lack Urushiol, ein potentes Allergen. (Es ist dieselbe Substanz, die auch in dem in den USA bekannten Giftefeu oder der Gifteiche enthalten ist). Die Arbeit mit dem Lack verlangt eine besondere Sorgfalt, da geringste, unsichtbare Spuren, heftigen Hautausschlag mit starkem Juckreiz verursachen können. Erschwerend kommt hinzu, dass der Ausschlag bis zu 48 Stunden nach dem Kontakt mit der Substanz auftritt. Japanische Handwerker behaupten zwar, es wäre möglich sich zu immunisieren indem man einen Tropfen Urushi in einem Glas Wasser trinke oder Blätter vom Baum kau.

Ich habe mich bisher nicht getraut, das zu versuchen und so trage ich immer noch meine blauen Nitrilhandschuhe bei der Arbeit.

Urushi is the Japanese name for the sap of the lacquer tree. It is used all over Asia as a traditional coating agent for tableware, furniture, armament, and, more recently, selected products like expensive cameras, fountain-pens or even motorcycles. The lacquer is predominantly applied to utility items, but is also used in urushi fine art.

Upon curing it is extremely durable, resistant to all kinds of solvents, flexible and heat resistant. Only intense sunlight can damage the lacquer.

The botanical name of the tree is *rhus verniciflua*. To tap the lacquer the bark of the tree is cut horizontally and the oozing milky-white sap is collected in a bucket. With exposure to air it quickly darkens, first to a light and then gradually darker brown, turning to black when it hardens. In a centrifuge it is gently warmed to reduce water content, filtered and thereafter ready to use for base coats (ki-urushi). For upper coats it can be further processed, e.g. mixed with pigments (traditionally black and red).

To achieve the unique lustre traditional lacquerware is famed for, more than thirty layers can be necessary. The layering is built up as follows. For base layers the raw lacquer is mixed with various clays to a paste then troweled onto the surface. Upper layers are brushed on. Each layer has to be sanded or wet-sanded; this might take up to four hours for just a single layer. The curing of one layer may take from a few hours to several days – depending on temperature and air moisture with temperatures of about 25°C and a relative air moisture of 70% being ideal – however, each single lot might be different and countless other parameters might affect the curing process.

It is an extremely labourious technique that requires many years of experience for immaculate results. To make matters worse, the uncured sap contains urushiol, one of the most potent allergenic substances. (It is the same substance as in poison-ivy or poison oak). To work with it calls for particular circumspection as minimal traces, invisible to the eye, may cause a severe rash and the reaction may occur up to 48 hours after exposure, making it particularly hard to control. Japanese craftsmen, however, claim that it is possible to immunise oneself by swallowing a drop of the sap in a glass of water or by chewing leaves of the tree.

I was not brave enough to try, so I do still wear my blue nitrile gloves when working.

Previous page: ready to use *ki-urushi* coming out of the centrifuge

Left (from top to bottom): urushi tree; urushi leaf with white sap oozing out; horizontal cuts in the bark and dried sap

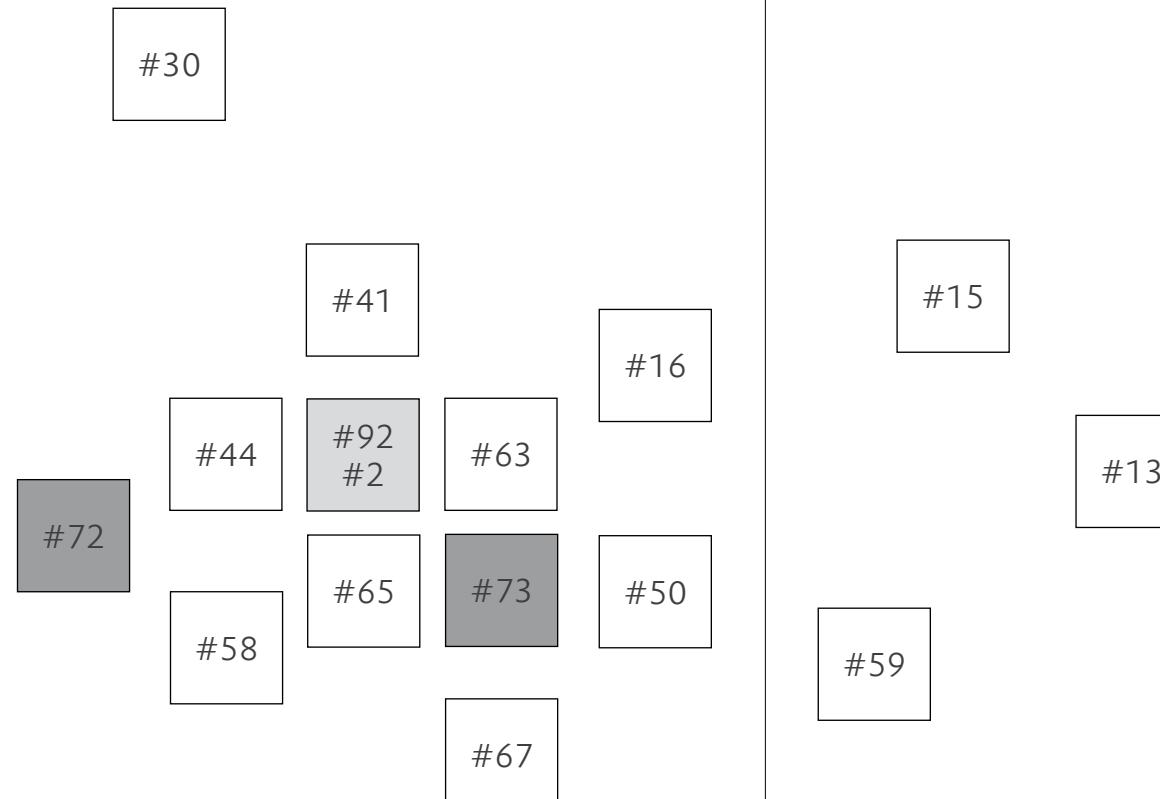
Bottom (from left to right): raw urushi in the centrifuge; test plate to judge the quality of various processing stages; filtering, filter residue

Vorhergehende Seite: fertiger *ki-urushi* rinnt aus der Zentrifuge

Links (von oben nach unten): Urushi-Baum; Urushi-Blatt mit austretendem, weißem Saft; horizontale Schnitte in der Rinde und eingetrockneter Saft

Unten (von links nach rechts): Rohlack in der Zentrifuge; Testplatte zur Beurteilung der Qualität im Verarbeitungsprozess; Filterung; Filterrückstand





Anordnung
»Bedeutungsfeld«
oder »wer/was spricht?«

bestehend aus

12 Urushi-Objekten | #13 | #15 | #16 | #30 | #41 | #44 | #50 | #58 | #59 | #63 | #65 | #67

2 Lautsprecherbox | #72 | #73

1 LCD-Screen | #92

1 Videoausschnitt | 9min43 | #2

2011-2015

(for English text see next page)



46

BLACK · SQUARE · ROOM · BLACK · SQUARE · ROOM

Formation

**»Semantic field«
or »who/what is talking?«**

consisting of

12 urushi-objects | #13 | #15 | #16 | #30 | #41 | #44 |
#50 | #58 | #59 | #63 | #65 | #67
2 speakers | #72 | #73
1 LCD-screen | #92
1 video excerpt | 9min43 | #2

2011-2015

(Deutscher Text auf Seite 41)



47



111

„...je weniger fachliches Wissen als an Personen benötigt wird, desto einfacher ist es, die Arbeit dieser Personen zu kontrollieren. Und das ist etwas, was durch die Kunst entstehen wird. Das ist eine Erkenntnis, die in das Prinzip der Delegation mündet. Und deshalb ist es auch eine Dialektik von deskilling und reskilling: Es werden bestimmte Fähigkeiten abgeworfen oder man weist in den Hintergrund und hält den höchsten in sehr traditionell-tischen oder z. B. örtlichen Bereichen der Kunstausstellung, wo die Kunstmarktes präsent. Es gibt natürlich auch einen Markt für sehr handwerkliche KünstlerInnen, das will ich nicht unterschreiten.“

52



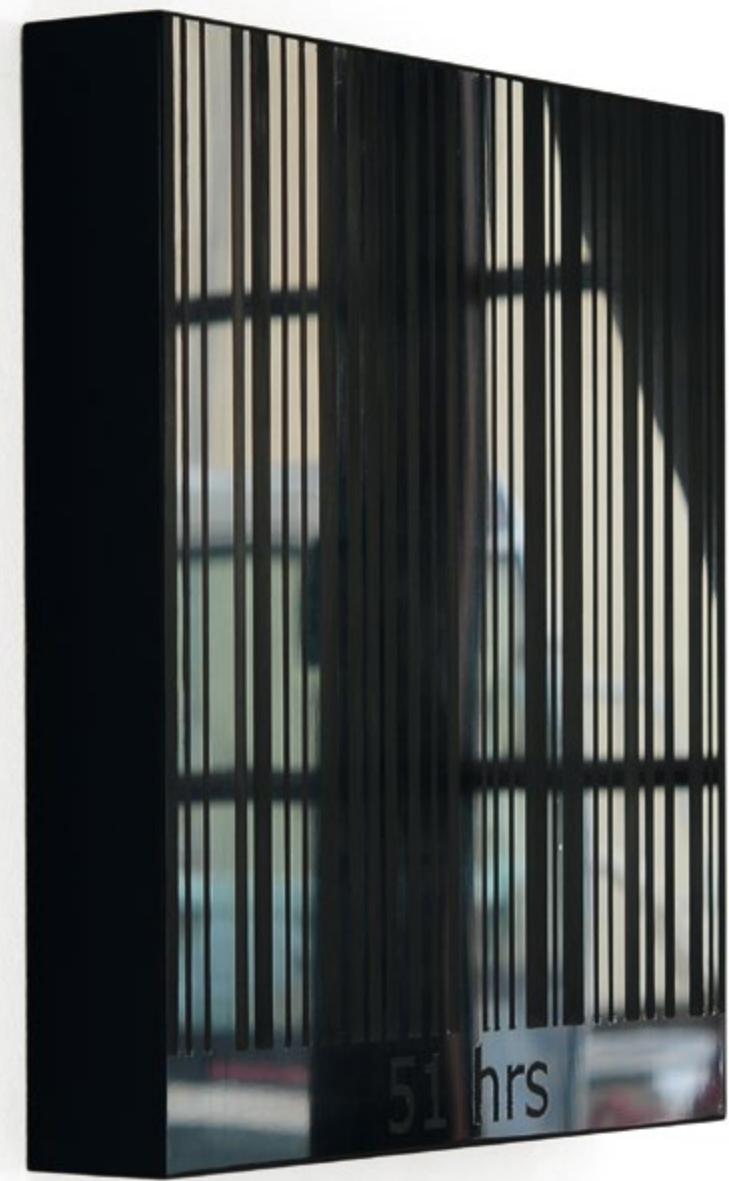
square #15



53

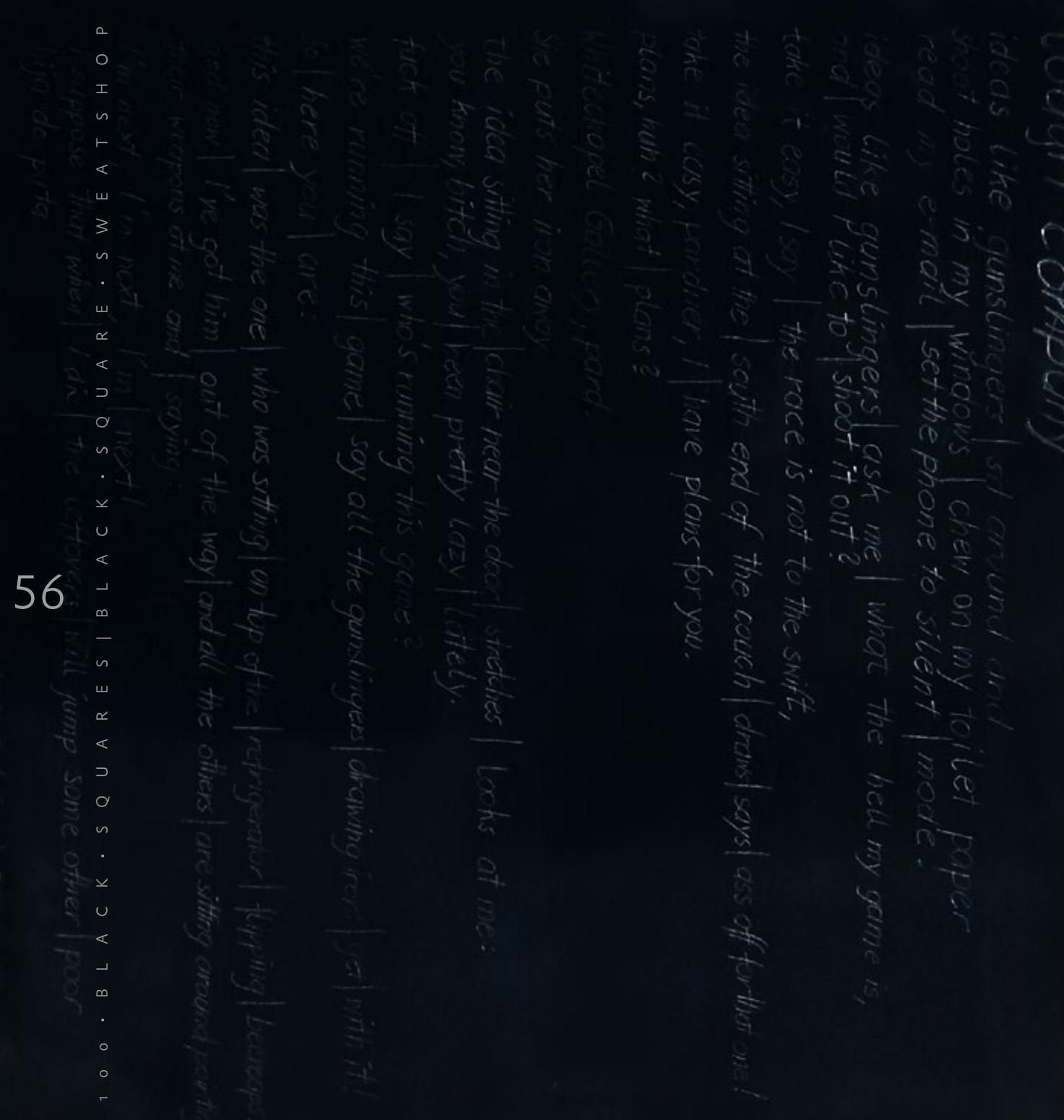


54



square #58

55



square #44 | There are always two people in every art work: the artist and the viewer. (Quote slightly modified)

»An einem
Kunstwerk sind
immer zwei
Leute beteiligt:
der Künstler und
der Betrachter.«

Ansel Adams, leicht abgewandelt

© Astrid Edlinger
www.astridedlinger.com
e-mail: office@astridedlinger.com

#5	#6	#7	#8	#9	#10	#11	#12	#13	#14
#15	#16	#17	#18	#19	#20	#21	#22	#23	#24
#25	#26	#27	#28	#29	#30	#31	#32	#33	#34
#35	#36	#37	#38	#39	#40	#41	#42	#43	#44
#45	#46	#47	#48	#49	#50	#51	#52	#53	#54
#55	#56	#57	#58	#59	#60	#61	#62	#63	#64
#65	#66	#67	#68	#69	#70	#71	#72	#73	#74
#75	#76	#77	#78	#79	#80	#81	#82	#83	#84
#85	#86	#87	#88	#89	#90	#91	#92	#93	#94
#95	#96	#97	#98	#99	#100	#1	#2	#3	#4

