

GIANINI CONRAD

editionZ nr. 12 / 2014
thomaszindel@gmx.ch



GIANIN CONRAD der plastische Moment

Seite 3

TUBE +/- 2014

Einbau in Garagen- Box, Holzbalken, Spanplatten, Dispersion

Seite 5

SECOND FLOOR 2012

Parkett zugeschnitten, Höhe 90 cm, Breite 380 cm, Tiefe 10 cm, ausgestellt in der Kunsthalle Basel
Second floor ist eine Skulptur aus Parkett. Die kulis- senartig flache Arbeit mimt auf der Vorder- und Rück- seite ein Muster eines Parkettbodens. Durch den perspektivischen Verzug des Musters wird eine Tiefe vorgetäuscht. Die Arbeit ist freistehende Skulptur und räumliches Abbild zugleich.

Seite 11

FORSTWERKHOF 2010

Dachlatten bemalt und genagelt, Gegenstände aus dem Baumarkt
Höhe: 340 cm, Breite: 410 cm

„Ich habe mich tatsächlich manchmal gefragt, ob unser unbewusstes Motiv dafür, soviel unnütze Arbeit zu verrichten, darin besteht, zu zeigen, dass, wenn wir die Dinge schon nicht dazu bringen können, richtig zu funktionieren, wir sie doch zumindest vorzeigbar machen können. Nichts, was wir entwerfen oder her- stellen funktioniert jemals wirklich. Immer können wir sagen, was es tun sollte aber gerade das tut es nie. Das Flugzeug fällt vom Himmel oder knallt mit voller Wucht auf die Erde und tötet die Menschen. Man muss sich um es kümmern wie um ein neugeborenes Baby. Es säuft wie ein Loch. Sein Leben wird in Stunden bemessen. Unser Esstisch sollte in Grösse und Höhe variabel sein, insgesamt entfernbar, unempfindlich gegen Kratzer, selbstreinigend und ohne Beine. Niemals werden wir zu einem befriedigenden Ergebnis

kommen. Jedes Ding, das wir konstruieren und herstellen, ist etwas Behelfsmässiges, etwas Improvi- siertes, etwas Unpassendes und Provisorisches.“
(David Pye)

Seite 17

AusSicht 2014

Neurologisches Modell einer Panorama-Aussicht, Balken, Weidezaun, Isolatoren, Gerät für elektrische Spannung, Installationsansicht Kunstwege Pontresina

Seite 27

SPANNER/KOMPAKT 2013

Spannset, Hackenschrauben, ausgestellt im Lokal-Int Biel

Mit einem Spannset wird der Raum optisch gespannt und somit die Kraftübertragung körperhaft sichtbar gemacht. Der Spanner manipuliert die Raumwahrneh- mung indem er den Raum von Wand zu Wand optisch einschnürt. „Kompakt“ ist das geschnürte Gegenstück, welches auf einem kleinen Sockel präsentiert wird.

Seite 33

BÜTZI 2014

Installation aus „Paradis“ Lehm, Work in Progress zum hegen und pflegen

Die Arbeit Bützi ist angelegt wie ein Garten welcher gehegt und gepflegt werden muss. Sie ist unvollendet und an gewissen Stellen definitiv. Der Lehm ist eine Zeitmaschine. Dinge daraus werden durch das trocken- nen des Materials versteinert und durch befeuchten dessen wieder aufgeweicht und beweglich. Wie ein ar- chaischer Tamagotchi benötigt die Installation tägliche Pflege und wird zur konservatorische Lebensaufgabe.





PLATZHIRSCHE & ZAUNKÖNIGE

von Joëlle Menzi

Die Arbeiten von Gianin Conrad präsentieren sich als Erkundungen der Medien Bild und Plastik in ihren spezifischen Eigenschaften, welche insbesondere bei Verschränkungen und Überschreitungen der Gattungsgrenzen erkennbar werden. Ideen finden bei Conrad eine erste materielle Ausformulierung, werden in diesem Stadium im Atelier stehen gelassen, und zu einem späteren Zeitpunkt wieder unter anderen medialen Vorzeichen aufgegriffen. Als definitive Setzungen treten sie später in Form situationspezifischer Installationen in Erscheinung und verströmen die Leichtigkeit eines ästhetischen Reflexes bei gleichzeitiger Präsenz des Handwerks.

1 PERSPEKTIVE

Ein Blitzbesuch im Atelier des Künstlers vermittelt Eindrücke seiner Werkstatt. Diverse Bildskizzen und plastische Entwürfe lassen die mediale Spannbreite seines Schaffens erahnen und Spannungsfelder lokalisieren. Im Gespräch wird sofort der unterschiedliche Betrachtereinzug zum Thema, den die Medien Bild und Plastik einfordern und welcher den Künstler bei der Wahl des Mediums wesentlich beeinflusst. Möglicherweise schärft Conrads skeptische Haltung gegenüber der Leistungsfähigkeit beider Medien seinen Blick für Displayformen wie Ausstellungskästen, Regale und Vitrinen, welche einen Mittelweg zwischen ‚statischer‘ Perspektive und ‚dynamischer‘ Mehransichtigkeit anbieten. Sie gestatten dem Künstler etwa im *Kuriositätenkabinett* (2009) Plastiken und Objekte in einem Wandverbund zu verknüpfen und dadurch in ein bildhaftes und thematisches Beziehungsraster einzubinden. Zusätzlich wird der Betrachter gedrängt – da es sich bei manchen Regalen um keine realen Objekte, sondern um perspektivische Darstellungen handelt – einen vordefinierten Blickwinkel einzunehmen.

2 HYBRIDEN

Seine Faszination für hybride Präsentationsformen materialisiert Conrad auch im Relief. Diese fast vergessene Kunstform vereint beispielhaft malerische und plastische Qualitäten. Eine erste Auseinandersetzung mit dem Relief artikuliert die Arbeit *Forstwerkhof* (Seite 11), in welcher der Künstler mit Dachlatten die lebensgroße zentralperspektivische Ansicht eines Werkraumes als Relief auf einer Wandfläche nachbaut. Die Materialassemblage wird ergänzt mit realen Werkzeugen wie Hammer und Säge, welche sich perspektivisch nahezu korrekt in den illusionistischen Bildraum einfügen. Im Gegensatz zu Kurt Schwitters, der in seinen Merzbildern konkrete Gegen-

stände und Malerei auf einer Bildfläche verschmolz und damit einen tendenziell homogenen Gesamteindruck erzielte, sorgt bei Conrads Relief gerade der Kontrast zwischen perspektivischer Tiefenwirkung und realpräsen-ter Materialität für eine unauflösbare Spannung.

3 KIPPBILDER

Conrad spielt mit Übersetzungen von Raum ins Bild und umgekehrt. Dabei sorgt er gerne für Täuschungsmomente, wenn sich eine angenommene Dreidimensionalität des Objekts beim Herumgehen nicht als tatsächliche erweist. Oder wenn im konkreten Fall die konkave Form einer Autogarage – welche dem Auge durch die Fluchtlinien suggeriert wird – sich als konvexe Form entpuppt: als ein Pyramidenstumpf, welcher vom Künstler in einer aufwändigen Konstruktion an die Rückwand der Garage montiert wurde.

Derartige Täuschungen basieren auf einer mangelhaften Synchronisation zwischen Seh- und Tastsinn. Sie weisen aber auch auf die Tatsache hin, dass sensorische Daten – je nach Präferenz der Sinne, welche vom Gehirn zur Interpretation einer Situation genutzt werden – zu einer anderen Einschätzung der Realität führen können. Dass dabei minimale perzeptive Verschiebungen einen kompletten Wahrnehmungswechsel auszulösen vermögen, wurde auch im Rahmen gestaltpsychologischer Untersuchungen namentlich an Kippbildern erforscht.

4 SPANNUNGSZUSTÄNDE

Das Werk Conrads ist von auffälliger Materialität und Dimension. Einmal funktionieren seine skulpturalen Äusserungen als blosse Bezeichnungen im Raum, andermal türmen sie sich als monströse Entitäten vor dem Betrachter auf. Eingriffe in architektonische Räume und

dessen Inventar sowie das Verfremden vorgefundener Gegenstände entpuppen sich als wiederkehrende künstlerische Strategien.

Trotz Konventionen, die unser Verhalten im Ausstellungsraum beeinflussen, erlaubt uns die freistehende Plastik auch ungewohnte Perspektiven: beispielsweise auf Zehenspitzen eine Aufsicht oder kauern eine Untersicht sowie bei transparenten Materialien und durchbrochenen Oberflächen einen Ein- oder Durchblick. Diese sinnlichen Erkundungen am gestalteten Objekt sorgen für leibliche Resonanzen. Sie provozieren Wirkungen der plastischen Gesten auf den Leib und machen umgekehrt deren Prägung durch Gefühle des Leibes nachvollziehbar.

Die Arbeit *Spanner/ Kompakt* (Seite 27) versetzt den Betrachter in einen solchen Erfahrungsmodus. Conrad inszenierte in einer Gegenüberstellung zwei SpanSets, einmal zu einem Knäuel geschnürt auf einem Sockel und einmal im Raum aufgespannt. Der Künstler gab damit weniger eine Gebrauchsweisung für SpanSets, sondern demonstrierte zwei Spannungszustände. Befreit von jeder zweckorientierten Anwendung im Alltag wurden die nackten Eigenschaften der Werkzeuge erfahrbar und als deren urreigensten Möglichkeiten aufgeführt. Der Ausstellungsraum, der dieses Geschehen beherbergte, wurde dabei unvermeidlich zum ‚mediatisierten‘ Raum. Als ‚Negativform‘ der beiden Objekte traten auch an ihm essenzielle Eigenschaften hervor wie seine Ausdehnung und Begrenzung.

5 ZAUNKÖNIG

Erkenntnistheoretische Fragestellungen beschäftigen den Künstler, insbesondere die Bedeutung sinnlicher Eindrücke oder der Ablauf menschlicher Lernprozesse. Indizien, dass der perspektivische Bildraum eine Folie für Conrads künstlerische Auseinandersetzung darstellt, dass Denk- und Wahrnehmungsmodelle überhaupt eine wichtige Stellung in seinem Werk einnehmen, liefert auch die

Arbeit *AusSicht*, (Seite 17) welche im Sommer 2014 auf der Terasse des Hotels Post für die Kunstwege in Pontresina realisiert wurde. In dieser Arbeit verdichtet Conrad verschiedenfarbige Elektrozaunbänder zu einem monumentalen Netzwerk, welches er systematisch auf ein Trägersystem aus Holzbalken aufspannt. Vor dem Hintergrund der Bergkulisse erscheint das Gerüst als ‚zweites Bild‘, welches zwar partikular Durchsicht gewährt, die Aussicht aber gleichzeitig verstellt.

Überkreuzungen der Elektrozaunbänder wecken Assoziationen an Studien, welche die Augenbewegung beim Betrachten eines Bildes festhalten und damit Anhaltspunkte liefern, wie eine Konstellation optisch erfasst wird. Situationen, wo mehrere Zäunbänder fächerartig auf einen einzigen Isolator zulaufen, erinnern als Detail an Bündelungen von Sehstrahlen im Auge, wie es Darstellungen der Dürerscheibe in zahlreichen Kupferstichen veranschaulichen.

Der Umstand, dass dieses Werk sogar elektrisch ‚geladen‘ ist, erweist sich für das visuelle Vergnügen als nebensächlich. Lediglich das Wissen um die reale Gefahr, welche vom Kunstwerk ausgeht, versetzt es in Unerreichweite und den Betrachter in leisen Schrecken; eine Qualität, die das Werk um die Wirkungsdimension des Erhabenen bereichert.

6 KLAPPMETER

„Es [das Bild] ist wie ein Massstab an die Wirklichkeit angelegt“, notierte der frühe Wittgenstein als These zu einer umfassenden Abbildtheorie, die er im ‚Tractatus‘ ausformulierte. Mit dem Vergleich zwischen Massstab und Bild wies Wittgenstein auf die logische Beziehung hin, welche das Bild idealerweise zur Wirklichkeit unterhält, indem es Verbindungen unter den Gegenständen vorstellt, die realen Verbindungen entsprechen. Das ‚logische Bild‘ scheint aber auf die meisten Artefakte der bildenden Kunst gerade nicht zuzutreffen, zumal sie selten – Fotografie und Video

als Ausnahmefälle – zum Beweis einer Sachlage beigezogen werden. Dennoch besitzen freie künstlerische Setzungen und der exakte Massstab die gemeinsame Fähigkeit, ein Verhältnis zur Welt zu unterbreiten. Und damit eine Form der Zuordnung anzubieten, die es wiederum gestattet, Aussagen über die Welt zu formulieren.

Die von Conrad zu Reliefs verarbeiteten Klappmeter lassen nicht zu, die eingepprägten Skalen und Ziffern zu ignorieren, obwohl die ausgesägten Bildmotive in ihren prägnanten Konturen und in ihrer reduzierten Farbpalette an lebhaftes Comic-Panels erinnern. Dass sich durch die rechtwinkligen Verstrebungen der einzelnen Holzsegmente eine Pixeloptik einstellt, reflektiert der Bildtitel *High Definition* (Seite 13), welcher ein Relief bezeichnet, das einen angespannten Bizeps zeigt. Conrad erzeugt in diesem Werk eine spitzfindige Verquickung zwischen verschiedenen Optimierungstechniken: der Forschung nach immer besseren Optiken einerseits und der Sehnsucht nach idealtypischen Körpermassen.

Einen spielerischen Umgang mit Begriffen vermitteln auch Werktitel anderer Reliefs. Mit *Eden* (2013) oder mit *Götterdämmerung* (2013) werden textuelle und ikonografische Bezüge geschaffen. Solche Titel weisen zudem mit feiner Ironie auf nicht rationale Sinnkonstrukte hin, wie sie die Schöpfungsgeschichte, Mythen oder Märchen verbreiten und die in scharfem Kontrast zur logisch-mathematischen Welt des Klappmeters stehen.

7 PLATZHIRSCHE

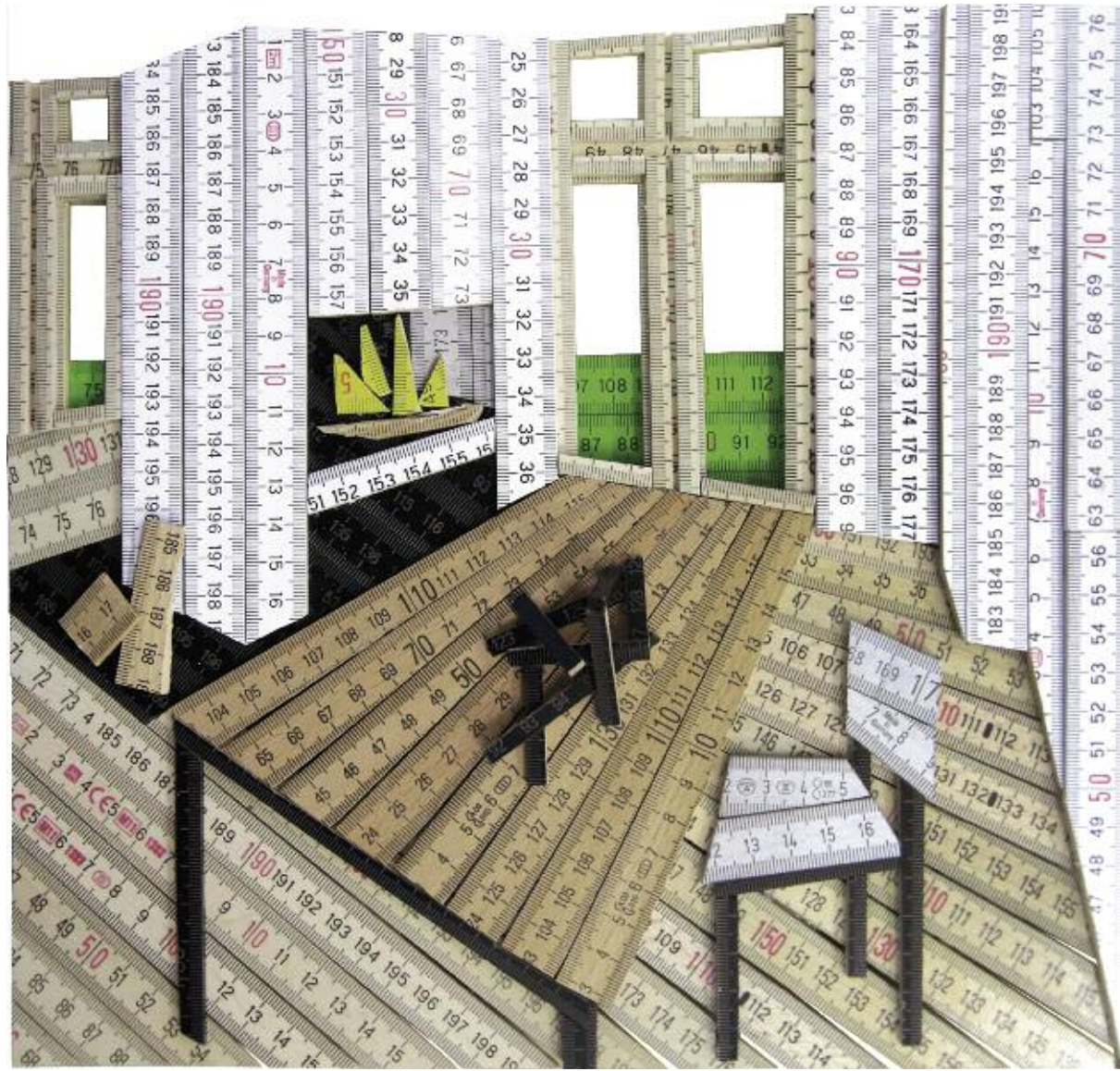
Ein hintergründigeres, von Conrad jedoch kontinuierlich verfolgtes Anliegen zeigt sich in temporären, meist ortsbezogenen Interventionen. Diese zielen thematisch auf den Umgang mit Werken im Kunstmarkt und im Museumsbetrieb, oder sie greifen sozialpolitische Fragestellungen wie beispielsweise die Parksituation automobiler Grenzgänger auf. Gleichzeitig scheint sich aktuell eine Entwick-

lung im Bereich des plastischen Schaffens abzuzeichnen, die sich von abbildenden Verfahren wegbewegt, um einer freieren Geste Raum zu lassen. Je weniger Conrad das Material in den Dienst einer gegenständlichen Abbildung stellt, umso mehr treten dafür produktionsästhetische Momente an seinen Plastiken hervor. Von Hand modellierte Oberflächen machen sein Werken am Material und somit das Gewordensein der abstrakten Formen nachvollziehbar.

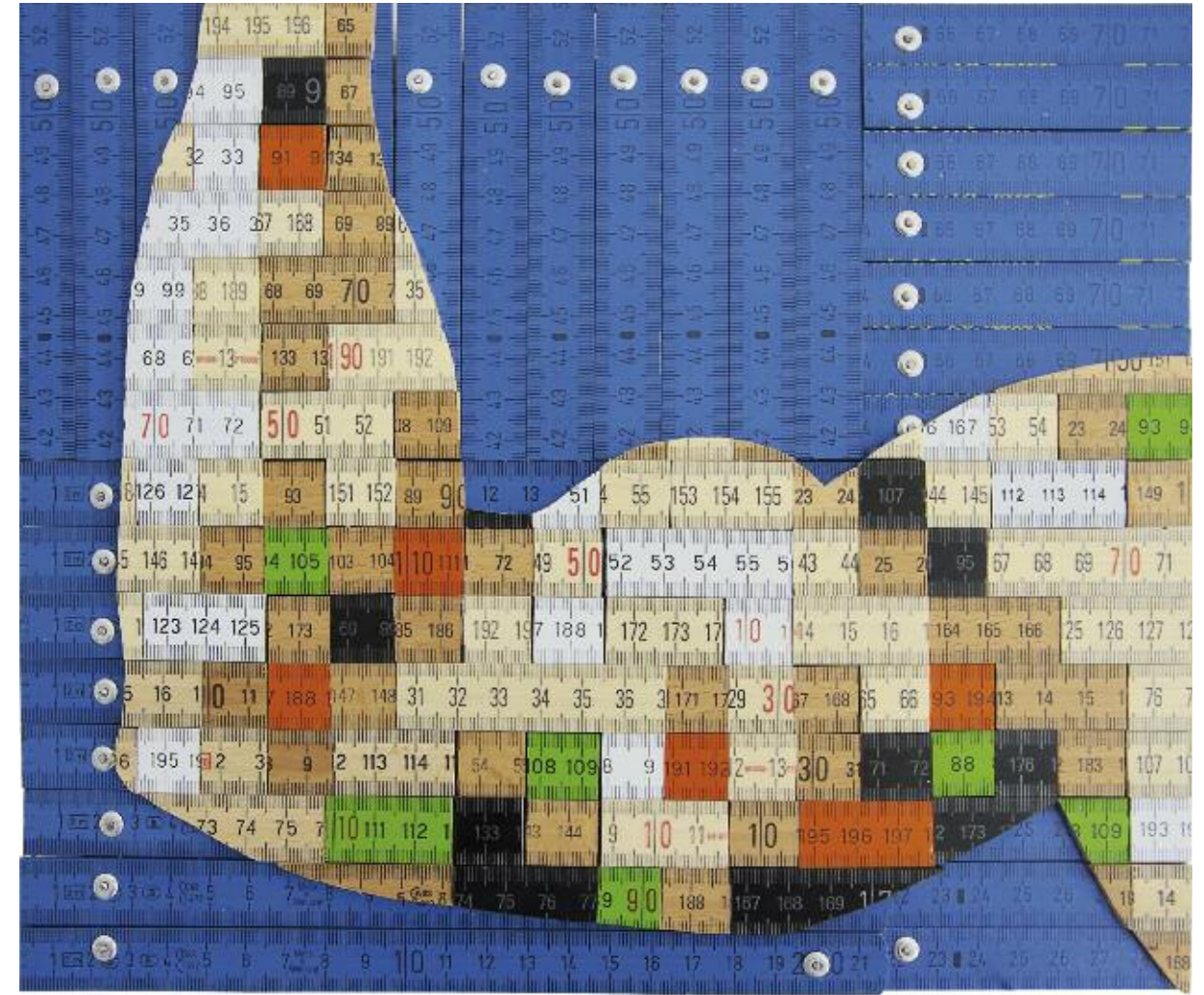
Die Rede ist von der Installation *Bützi* (der plastische Moment) (Seite 33), Conrads Beitrag zu einem Winterthurer Offspace-Projekt, welches er zusammen mit anderen Kunstschaaffenden in einem leerstehenden Fabrikareal in Wülflingen realisierte. Die Besucher fanden ein Arrangement diverser Materialien vor: Teppiche und Teichfolien bildeten eine laufstegartige Bühne für eigentümlich geformte Tonobjekte, welche keinen bekannten Gegenständen zugeordnet werden konnten; aber in ihrem Gebaren – sie standen stoisch, hingen, kippten, rollten – eine eigentümliche Theatralität entfalteten. Farbige, feuchte Tücher, die auf den massigen Tonoberflächen klebten, sorgten für Irritationen und wirkten gar als Affront auf Betrachter, die an High-End-Präsentationen in zeitgenössischen Ausstellungsräumen gewohnt sind.

Wer die Verarbeitung von Lehm kennt, weiss jedoch, dass das Feuchthalten des Materials einem frühzeitigen Trocknungsprozess vorbeugt, welcher die Oberfläche zum Aufplatzen und die Plastik bis auf ihren konstruktiven Kern blosstellen könnte. Die andauernde Pflege, welche dieses redundante Kunstwerk einfordert, erscheint deshalb auch als süffisanter Kommentar des Künstlers zu den oft mühsamen und aufwändigen Konservierungsmassnahmen zeitgenössischer, mit Billigmaterialien angefertigter Kunstwerke.





DER ARCHITEKT 2013
Relief aus Doppelmeter
27 x 25 cm



HIGH DEFINITION 2013
Relief aus Doppelmeter
29 x 23 cm

Oliver Kielmayer:
Wann hast du dich entschieden Künstler zu werden?

Gianin Conrad:
Ich studierte vier Jahre an der Kunstklasse in Zürich und schloss diese 2006 ab. Zwei Jahre später entschied ich mich, in Luzern einen Master im Studiengang *Art in Public Spheres* zu machen. Das Studium wurde meinem Interesse zwar nicht ganz gerecht, doch es markierte meine Entscheidung. Es ist zweierlei, ob man einfach gestalten und kreativ sein möchte, oder Künstler sein und sich dem Betriebssystem Kunst zu stellen. Der Entscheid für das Masterstudium war auch ein Entscheid für dieses Betriebssystem.

OK:
Im öffentlichen Raum geht es sehr stark um bestehende, räumliche, architektonische oder auch inhaltliche Situationen. Ich bin der Meinung, du reagierst in deiner Arbeit sehr gerne auf solche Kontexte. Dies ist an sich nichts Neues, doch hat es meines Erachtens auch mit generellen Erwartungen an die Kunst zu tun. Es gibt Künstler, die sich prinzipiell überhaupt nicht für gegebene räumliche oder inhaltliche Situationen interessieren und beispielsweise rein expressiv arbeiten; zu diesen gehörst meiner Meinung nach nicht.

GC:
Mein Hauptinteresse gilt in der Tat dem Raum: Was ist Raum, wie funktioniert er, was kann er alles sein? Mir geht es primär nicht darum, meine eigene Welt zu kreieren, ich operiere gerne mit einer vorhandenen Situation. Raum zeigt sich immer wieder neu. Er ist keine in sich geschlossene Sache, er geht über das Werk hinaus; er ist auch nicht auf rein physische Parameter begrenzt, sondern kann soziale und philosophische Aspekte beinhalten. Ich gehe gerne der Mechanik von Begriffen nach, die etwas Einfaches und Greifbares aufweisen. Es hängt für mich mit der Frage zu-

sammen, was man mit Material tun kann oder welche Relevanz verschiedene Systeme von Material haben. Ich finde das direkte und unmittelbare Begreifen von Material interessant; früher betrachtete man Skulptur und Plastik vor allem unter visuellen Gesichtspunkten.

OK:
Es stellt sich für mich auch die Frage nach Autonomie. Inwiefern funktionieren deine Arbeiten autonom und wird dies überhaupt angestrebt? Beispielsweise Second Floor, eine mit echtem Parkett gebaute Intarsienarbeit, die ganz stark von der Kollision mit dem verlegten Parkettboden der Ausstellungssituation lebt. Was geschieht, wenn die Arbeit woanders aufgestellt wird?

GC:
Die Arbeit verändert sich, wenn sich die Parameter verändern; das hat etwas sehr Pragmatisches. Man hat dieses grosse Parkettobjekt von beinahe vier Metern Länge, man muss es herumschleppen und verstauen, es passt in kein normales Auto. Es ist eine Art Bühne, die du mit dir herumträgst, beinahe wie ein kleiner Wanderzirkus. Als ich die Arbeit für die Kunsthalle Basel schuf, wollte ich die Materialität des Parketts aufnehmen, nicht jedoch das konkrete Muster vor Ort; das war ein klarer Entscheid für die Autonomie der Arbeit.

Ich setzte mich früher mit der Zweckfreiheit von Kunst auseinander und realisierte in Zürich zur selben Zeit die Arbeit *Glaubensanbau*: Ich montierte ohne Baubewilligung eine Kuppel in Form eines Zwiebdachdachs aussen ans Küchenfenster des Instituts für Kunst und lud kurzfristig ein paar Leute zur Aufrichte ein. Damals begann die Diskussion um das Minarett-Verbot, und nach exakt zwei Stunden und 45 Minuten musste ich die Arbeit demontieren. Einer meiner Professoren bot mir an, das Zwiebdach an einem anderen Ort zu installieren, und so mutierte es dort zu einem autonomen Objekt.

Second Floor und *Glaubensanbau* sind insofern ähnlich, dass beide Arbeiten damit spekulieren, weggetragen zu werden und sich derart zu verändern. Das Zwiebdach wurde zu einem autonomen Werk, zu einem Satelliten, der nicht mehr direkt mit dem ursprünglichen Gebäude zu tun hatte. Es wurde beinahe zu einem Symbol dafür, dass man es am ersten Ort nicht wollte oder im übersetzten Sinne nicht daran glaubte. Die Arbeit war für mich ein bildhauerisches Lehrstück.

OK:
Forstwerkhof hat demgegenüber etwas sehr Darstellendes. Darstellung kommt in deiner Arbeit in verschiedenen Schattierungen vor, das reicht von der Selbstdarstellung des Werkes bis hin zur Illustration. In Arbeiten wie Forstwerkhof stellt sich für mich unter anderem die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Illusionismus. Die Arbeit ist stark illusionistisch, sie ist ein perspektivisch verkürztes Flachrelief, sehr präzise an einem Ort platziert. Es geht um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Abbildung und Eigenwertigkeit. Wie positionierst du dich da?

GC:
Es hat mit Bildhauerei zu tun. Ein Bildhauer konstruiert, er ist praktisch und pragmatisch veranlagt; er ist Handwerker. Andererseits gibt es das Bild, mit dem man eine Illusion erzeugen kann; ich bin jemand, der in Bildern denkt. *Forstwerkhof* ist komplett aus Dachlatten gebaut, beruht also auf dem System ‚Dachlatte‘: Konstruieren, stapeln, beplanen und so weiter. Andererseits ist es eine Wandarbeit, also war ich zugleich in zwei verschiedenen Systemen aktiv, nämlich ‚Wand‘ und ‚Dachlatte‘. Durch die engstirnig zugenagelte Ateliersituation versuchte ich diesen Horizont im Relief wiederzugeben. *Second Floor* will im Vergleich dazu nichts anderes sein als was es ist. Doch auch hier stellt sich die Frage, wie zwingend die Form ist. *Second Floor* ist geprägt vom perspek-

tivischen Verzug und vom Standpunkt des Betrachters, dennoch ist die Form nicht zwingend. Sie bleibt teilweise reine Geschmackssache und ist folglich nicht erklärbar. Genau an diesem Punkt beginnt die Arbeit absurd zu werden und auseinander zu fallen – und interessant zu werden.

OK:
Der Standpunkt des Betrachters und perspektivische Verkürzungen sind auch in Tube +/- zentral. Man spricht häufig über das illusionistische Potenzial in der zweidimensionalen Darstellung. Tube +/- geht für mich einen Schritt weiter, indem die Arbeit diesen Effekt noch einmal überbietet: Etwas Dreidimensionales macht den Anschein eine zweidimensionale Täuschung zu sein, die wiederum etwas Dreidimensionales vorgaukelt. Wenn man die doppelte Täuschung nicht durchschaut und in die Garage fährt, kollidiert man mit dem herausstehenden Tubus!

GC:
Das Durchschauen der Täuschung ist beim *Trompe l'oeil* ein wichtiger Bestandteil. In *Tube +/-* entsteht ein Mix aus illusionistischem und wirklichem Volumen; ich finde den Zustand, wenn die Wahrnehmung mit der Suggestion zu ringen beginnt, spannend. Eine andere Frage hier war die Perfektion des Einbaus. Ich hätte eine Messebau-Firma beauftragen können, doch ich wollte diese Erfahrung selber machen – wie ein Modellbauer. Nun ist der Einbau aus der Distanz absolut präzise, doch betrachtet man ihn aus der Nähe, spürt man das Selbstgemachte; das Gebilde hat eine plastische Qualität.

OK:
A propos künstlerische Haltung: Auf dem Umschlag dieses Katalogs ist Was ein Künstler tut abgebildet. Das erscheint mir geradezu pragmatisch.



FERNIMPULSE AUF DER NETZHAUT 2011

Elektrozaun in den Raum gespannt, Liegestuhl mit Elektrozaun bespannt, Isolatoren, Viehhüter. Die Installation steht unter elektrischer Spannung. Höhe: 250 cm, Breite: 400 cm, Tiefe: 150 cm

«Fernimpulse auf der Netzhaut» zeigt wie der Bildhauer mit einfachen, alltäglichen Materialien raumfüllende Arbeiten umsetzt. Der auf dem Land allgegenwärtige gelbe Elektrozaun, die schwarzen Elektroisolatoren, die den Zaun führen und der gelbe Liegestuhl sind alltägliche Objekte seiner vor Ort entstandenen perspektivischen Rauminstallation. Die Beschäftigung mit den Gesetzmässigkeiten der visuellen Wahrnehmung führen zu einer modellartigen Vernetzung von Linien, Flächen und Raum. Aber aufgepasst: Der gelbe Elektrozaun steht unter Strom!

Lucia Angela Cavegn (Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin)



GC:

Ja, durchaus. Die Fotografie entstand im Rahmen eines Atelierstipendiums in Dübendorf, einer typischen Gemeinde der Agglomeration Zürich. Das Interesse der Anwohner an mir war sehr gering und die einzige Frage, die sie mir stellten, war: „Was machst du denn als Künstler bei uns in Dübendorf?“ Das war der Auslöser.

OK:

Man sieht Scheinwerfer... Du kommst von links oben ins Bild, nimmst Anlauf, du jubelst oder was ist das für eine Pose? Oder hältst du dich da an etwas fest? Dann gibt es einen spannenden Weg, den du installativ vorzeichnet hast, schliesslich einen Richtungswechsel und dann wird es schwierig.

GC:

Es geht wieder um den Konflikt zwischen Bild und dem, was funktioniert, also wieder um Bildhauerei! Ich ziehe einen Strich mit dem Pinsel, den ich in der einen Hand halte; mit der anderen Hand halte ich eine Latte, die meine Haltung auf der Rampe stützt. Es geht darum, etwas zu produzieren, sich dafür anzustrengen und zu verrenken, aber nie ganz genau zu wissen, was das ist. Deshalb der grosse Unterbau, die Schanze, um abzuheben.

OK:

Es geht hier auch um Ironie und Humor, und ich halte beide für kluge Produktionsstrategien. Ich bin ganz allgemein fasziniert von gewissen Vorkehrungen, die Künstler treffen, um überhaupt noch kreativ sein zu können. Manchmal nehmen diese Vorkehrungen geradezu lächerliche Dimensionen an, doch gleichzeitig muss ich zugeben, dass man ohne sie gewisse Ergebnisse niemals finden würde. Ich verstehe auch das Brimborium, das du in Was ein Künstler tut veranstaltet, als eine Strategie der Formfindung.

GC:

Ja, da bin ich einverstanden. Ich schätze diese Momente, wenn ich wie ein Kind im Gärtchen sitze und alle Blumen, die ich finden kann, pflücke – und sie anschliessend über den Zaun werfe. Die schwierigere Frage ist dann, was ich mit all den ausgerissenen Blumen mache; das habe ich noch nicht abschliessend herausgefunden.

OK:

Ich möchte über die Präsenz des Unsichtbaren sprechen. Also unsichtbare Phänomene, die real vorhanden sind und extreme Konsequenzen haben können; auch für das, was sicht- und wahrnehmbar ist. In deinen Arbeiten mit Elektrozaun spielt dies eine Rolle, beispielsweise in AusSicht.

GC:

In *AusSicht* bot sich das Material an, weil es die Leute in Pontresina aus dem Alltag kennen. Dieses Material für ein Kunstwerk mit einer anderen Bedeutung aufzuladen, fand ich interessant. Die Zäune sind plastifiziert und in unterschiedlichen Farben erhältlich; letzteres hat übrigens mit den unterschiedlichen Sehspektren der verschiedenen Tiere zu tun. Ich fand es also naheliegend, die Zäune in eine Verbindung zum Sehen zu bringen und installierte die Arbeit – sie ist etwa 12 Meter lang und 4,5 Meter hoch – auf einer Panoramaterrasse. Den Gästen des Hotels verbaute ich also teilweise die Sicht auf die Landschaft, doch gleichzeitig war das Gebilde selber durchaus ansehnlich anzusehen und verband sich ganz gut mit der dahinter liegenden Landschaft. Die Kuhzäune in Verbindung mit den Isolatoren erinnerten viele ältere Laute an alte Stromleitungen, die jüngeren wiederum brachten sie interessanterweise mit Konzentrationslager der Nazis in Verbindung.

OK:

Das Moment der Gefahr, der Bedrohung hat dich also weniger interessiert?

GC:

Es ist latent vorhanden, aber kein Hauptaspekt. Doch der Zaun musste unbedingt unter Spannung stehen: Der elektrische Impuls und seine physische Spürbarkeit sind sehr wichtig für die Arbeit, es hat mit Neurologie zu tun. Innerhalb der Neurologie gibt es Thesen, die behaupten, alles, was wir wahrnehmen, werde über unser Ego gesteuert; und dieses Ego-Programm verarbeite alle Sinneswahrnehmungen in Form von elektronischen Impulsen in unserem Gehirn. Es erinnert ein wenig an den Film *Matrix*, in dem das Simulakrum in Form einer Datenmenge vom Gehirn zur Realität verarbeitet wird. Es bleibt dann die Frage, inwiefern unsere wahrgenommene Realität die wirkliche ist. In der Arbeit *AusSicht* versuchte ich nun von diesem Netz von elektrischen Impulsen ein Modell zu bauen; von diesem Sehkonstrukt, welches unseren Blick bestimmt und uns ein Bild dieses Panorama-Blicks gibt. Die Übersetzung von Material in Imagination und wieder zurück fasziniert mich. Das ist keineswegs wissenschaftlich, und doch ist es ein Versuch Wissen zu schaffen.

Die Inspiration für den Transfer zwischen Imagination und Realität war übrigens eine Szene aus dem James Bond-Film *Sag Niemals Nie*, in dem Bond gegen den Bösewicht ein Computerspiel spielt. Es war eine Art Kriegsspiel, in dem sie um Länder kämpften, und jedes Mal, wenn einer der Kontrahenten den Krieg um ein Land verlor, wurde er mit einem Stromstoss bestraft. Je bedeutender das Land, desto höher die Intensität des Elektroschocks. Dieser abstrakte Transfer von Schmerz faszinierte mich. Ist Schmerz etwas Abstraktes? Fühlt sich der Schmerz, wenn man sich verbrennt, gleich an wie ein Schlag oder ein Messerstich? Ist Schmerz immer der gleiche, elektrische Impuls?

OK:

In den neueren Arbeiten fällt mir deren Vielschichtigkeit auf. In den Tableau-Arbeiten werden dreidimensionale Elemente abfotografiert und anschliessend auf einer Fläche inszeniert. Es gibt eine zusätzliche digitale Ebene, einen Hinweis auf einen Computerschreibtisch. Es sind insgesamt drei Ebenen, wobei die digitale oder virtuelle Realität ein weiteres Beispiel dafür ist, in welchem Masse etwas an sich Unfassbares Konsequenzen für die Realität haben kann. Als diese Diskussion vor zwanzig Jahren begann, dachte ich immer, man könne ja einfach den Stecker ziehen. Dann gab es plötzlich diese Parallelwelt namens Second Life, wo man ganz real Millionär werden konnte! Seither haben sich digitale und reale Welt mehr und mehr vermischt; die virtuelle Welt ist noch immer schwer greifbar, aber sie wird immer mächtiger und folgenschwerer für die reale. Gleichzeitig ist sie das Gegenteil von dem, was man in einem traditionellen Sinn bildhauerisch bearbeiten kann.

GC:

Ja, das Simulieren dieser Realität im Modell interessiert mich; also der Übergriff, wenn man in einem Computerspiel zum realen Millionär wird oder wenn ein visuelles Modell physische Impulse gibt. In der *Tableau*-Serie kommen verschiedene Realitäten zusammen, wobei die Vielschichtigkeit auch auf die menschlichen Sinne anspielt, mit denen wir auf verschiedenen Ebenen wahrnehmen. Zunächst wurden Landschaftsfotografien mit dem Zauberstab-Werkzeug im Photoshop bearbeitet. Man definiert einen prozentualen Faktor und der Zauberstab wählt diejenigen Bereiche im Bild aus, die eine diesem Faktor entsprechende Farbe haben; diese Bereiche werden gelöscht. Dabei trage ich das Bild von Klick zu Klick ab, eigentlich wie ein Bildhauer; es ist eine Art digitale Bildhauerei. Eine zweite Ebene besteht aus Klappmeter-Konstrukten. Ich baue sie Schritt für Schritt zusammen und fotografiere die

jeweils entstandenen Zwischenstufen. Der Hintergrund in den Bildern wird digital gelöscht, also bleiben lediglich die Konstrukte übrig. Die dritte Ebene zeigt schliesslich die Benutzeroberfläche eines Computers; hier kommt eigentlich alles zusammen. In *Tableau 3* beispielsweise sieht man das aufgelöste Bild, das Konstrukt sowie ein Icon, welches bei Apple-Computern die Regelung der Lautstärke anzeigt.

OK:

In einer anderen neuen Arbeit, der raumgreifenden Installation Bützi, fällt mir etwas weiteres auf: Display. Die einzelnen Bestandteile sind sehr sorgfältig und präzise angeordnet, gleichzeitig gibt es klare Reminiszenzen zum Wohnraum. Siehst du in der Anordnungsstruktur von privaten Wohnräumen ganz generell eine sinnvolle Möglichkeit Gegenstände anzuordnen? Also eine Art Gesetzmässigkeit oder sogar Inhaltlichkeit, die für die Kunst fruchtbar gemacht werden kann?

GC

Ich wollte die Wohnzimmersituation, die in den Siedlungen rund um die Halle Realität ist, aufnehmen, gleichzeitig mochte ich die Vorstellung, dass diese Tonarbeiten vielleicht in einem Wohnzimmer entstanden waren. Ich wollte eine Situation in der Manier eines Gärtchens inszenieren; eines, das man hegt und pflegt wie ein Tamagochi. Die Teppiche agierten als Rahmung, gleichzeitig kollidierte ihre textile Qualität schön mit der Kargheit des Tons. Das Frischhalten des Tons war gut sichtbar durch die feuchten Lappen, die einzelne Teile umhüllten; zudem stand Werkzeug für die Gartenarbeit – in Form von Wasserzerstäubern, Giesskannen und anderem – bereit.

OK:

Inwiefern macht das Material Ton in dieser Form einen Kommentar zur Idee von Kunst als etwas Bleibendem und für die Ewigkeit Geschaffenem? Geht es um Verweigerung?

GC:

Es geht hier um Zeit. Material ist Träger unserer Gedanken und hat Widerstand, somit ist die Zeitlichkeit eine andere. Form entsteht und vergeht, Materie kann in verschiedenen Aggregatzuständen auftauchen. Ton ist für mich eine Art Denkmateriale; du formst etwas, knetest und veränderst es, machst etwas ganz Anderes daraus; du hältst es frisch, um es weiterzubearbeiten. Wenn es dir gefällt, lässt du es trocknen oder brennst es im Ofen. Du frierst also den Moment ein, ganz ähnlich wie in der Fotografie. Mit diesen verschiedenen Zuständen zu arbeiten fasziniert mich, es geht dabei um plastische Momente.

OK:

Was ist für dich ein plastischer Moment?

GC:

Wenn der Blick von der Oberfläche abprallt, zurückgeworfen wird und dann im Kopf zu einer Idee oder Ahnung wird. Das geschieht in einem spezifischen Moment und ist an eine Gegebenheit vor Ort gebunden. Bei einem späteren Betrachten ist dieser Moment vielleicht schon wieder ein ganz anderer.



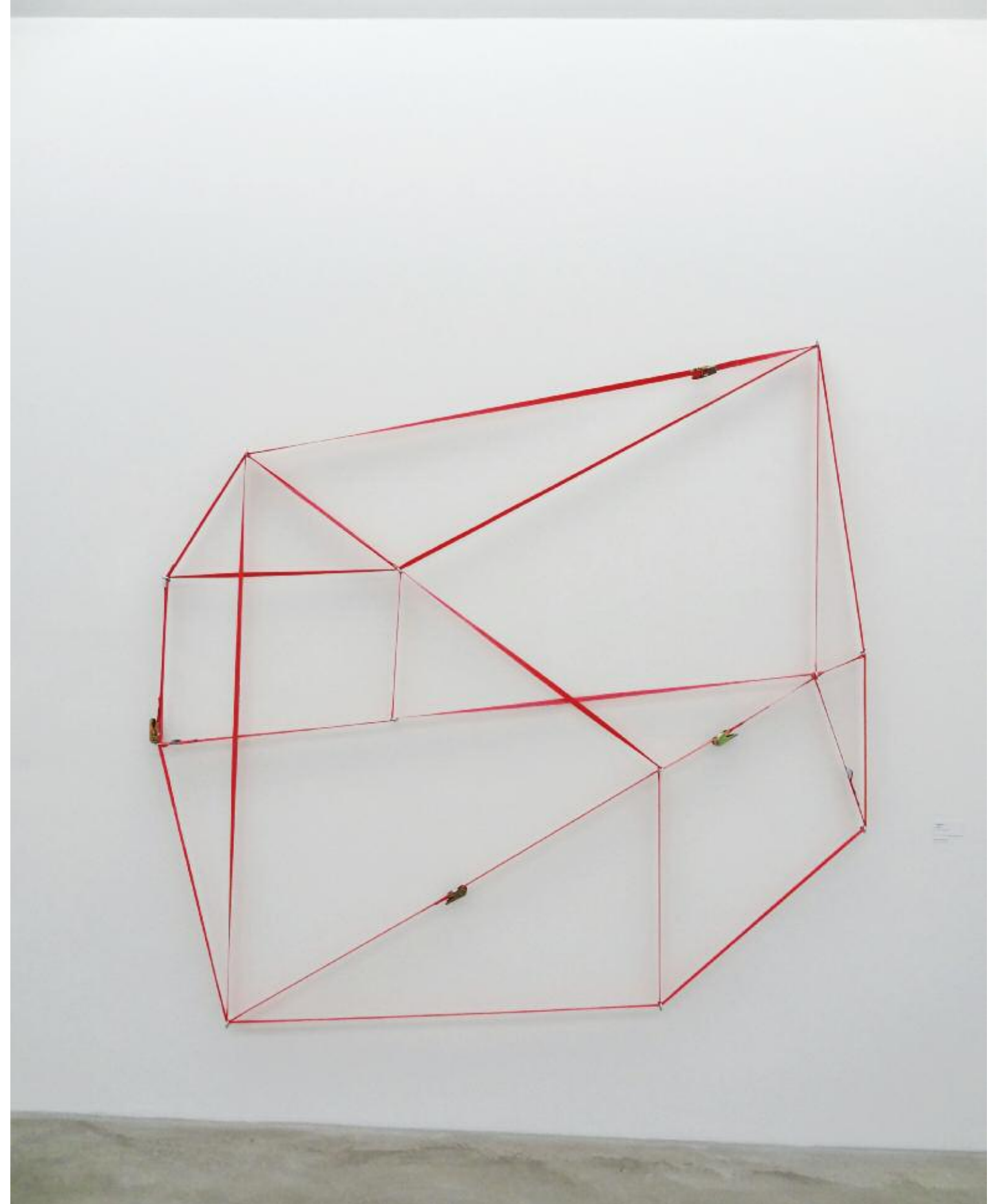
TABLEAU 1 2014
Druck auf Alluminium Dibond
27 x 25 cm



TABLEAU 3 2014
Druck auf Alluminium Dibond
27 x 25 cm



KOMPRIMIEREN 2013
Spannset an Hackenschrauben an die Wand
montiert, Volumen variabel, ausgestellt im
Kunstmuseum Winterthur



GIANIN CONRAD

LEBENS LAUF

ab	2013 Dozentur (Teilzeit) an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)
2010-2012	Master of Fine Arts, FHNW, Hochschule Gestaltung und Kunst Basel
2009-2010	Master of Arts in Art in Public Spheres, Hochschule Luzern
2005-2006	Universität der Künste (UdK), Berlin, Klasse Christiane Möebus
2002-2006	Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich, Studiengang Bildende Kunst
2001-2002	Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich, Vorkurs
1995-1999	Berufslehre als Steinbildhauer, Chur
1979	geboren in Chur

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2014	„Jetztkunst Nr° 4“ Skulpturenausstellung im Marzilibad, Bern, www.jetztkunst.ch
2014	„Globuhkraha“ www.tom-bola.ch , Kolinplatz 21 Zug
2014	„Verstärkung 14“ Raifeisen Forum Winterthur
2013	„Länge x Breite x Höhe“, Chamber Of Fine Arts Remise, Lagerstrasse 98, Zürich
2013	„Überblick“ Dezemberausstellung Kunstmuseum Winterthur
2013	„Bonne Artiste“ Mobimo Tower Zürich
2013	„Sollbruchstelle“ Zürich, www.die-sollbruchstelle.org
2012	„Chatch of the Year 2012“ Dienstgebäude Zürich
2012	Jahresausstellung Bündner Künstler und Künstlerinnen, Bündner Kunstmuseum Chur
2012	„Kunst sieht Architektur“ Galerie Trudelhaus Baden
2012	„Jungkunst 2012“ Winterthur
2012	„Trans Form“ Kunsthalle Basel
2012	„Le 1er dimanche“ Maison Tuberg 42, Porrentruy
2011	Jahresausstellung Bündner Künstler und Künstlerinnen, Bündner Kunstmuseum Chur
2011	„Regionale 11“ Haus der Elektronischen Künste Basel
2011	Galerie Reinart, Neuhausen am Rheinfall
2011	„On“ Kunstraum Aarau
2011	„Time and Motion Study“ Kunstverein Freiburg (D)
2010	„Plastische Lücken“ Kaskadenkondensator Basel
2010	„Regionale 10“ La Kunsthalle Mulhouse, (F)
2009	„Mama nomol“ mit Pipilotti Rist/ Niki Schawalder, Schloss- Werdenberg St. Gallen
2009	„Regionale 9“ Kunsthaus L6, Freiburg im Breisgau (D)
2008	„Malzeit“ Cabaret Voltaire, Zürich
2008	„Regionale 8“ Kunsthalle Basel
2007	Galerie Neustadtgasse 21, Winterthur
2006	Jahresausstellung Bündner Künstler und Künstlerinnen, Bündner Kunstmuseum Chur

EINZELAUSTELLUNGEN

2014	GalerieZ / Kunsthandel Vonlanthen, Chur
2013	Lokal-int, Raum für Zeitgenössische Kunst, Biel
2013	„Kunstkiste N° 11“ akku Uster
2012	„TaxiTaxi“ 14h Performance während des langen Samstags, Bündner Kunstmuseum Chur
2011	„Schaufenster 7“, Museum Rehmann, Laufenburg
2010	„Vektor & Tupolev“ Vebikus Schaffhausen
2009	„Blickwinkel“, Kunstraum Sandra Romer, Chur
2009	„Der Bananenbieger“, Kunsthandel Vonlanthen, Chur
2006	„Kleine Wahrheiten“ Galeria Fravi 7013 Domat Ems

PREISE/ ANKÄUFE

2014	Ankauf der Stadt Winterthur
2013	Ankauf in die Sammlung des Bündner Baumeisterverbands
2013	Atelierstipendium akku Uster
2011	Werkbeitrag Kanton Graubünden
2011	Ankauf der Stadt Chur, Amt für Kultur
2010	Atelierstipendium der Stadt Dübendorf
2010	Atelierstipendium Kanton Graubünden
2009	Premi Cultural 2009 Stiftung Horst Rahe
2009	Förderpreis des Kanton Graubünden
2009	Atelierstipendium Schloss Werdenberg, Amt für Kultur Kanton St. Gallen
2006	Förderpreis der Stadt Chur

PROJEKTE

2013	„Aus dem Off“ Mitarbeit am Offspace-Projekt, Winterthur
ab 2012	„Fernwärme“ guerilla of space/ www.fernwaermen.ch
2011	„Betreibungsamt“ Ausstellungsprojekt in den Schaufenstern des Betriebsamts Dübendorf
2004	„Salon & Vitrine“ Ausstellungsprojekt, Chur

AUSSTATTUNG/ BÜHNENBILD

2014	„Notlösung“ Stadttheater Chur
------	-------------------------------



editionZ nr. 12 / 2014
thomaszindel@gmx.ch

Layout: Daniel Rohner, Gianin Conrad
Text: Joëlle Menzi
Interview: Oliver Kielmayer

© Gianin Conrad / editionZ

Spezieller Dank an die Kulturförderung des
Kantons Graubünden, Stadt Chur, Kulturförderung