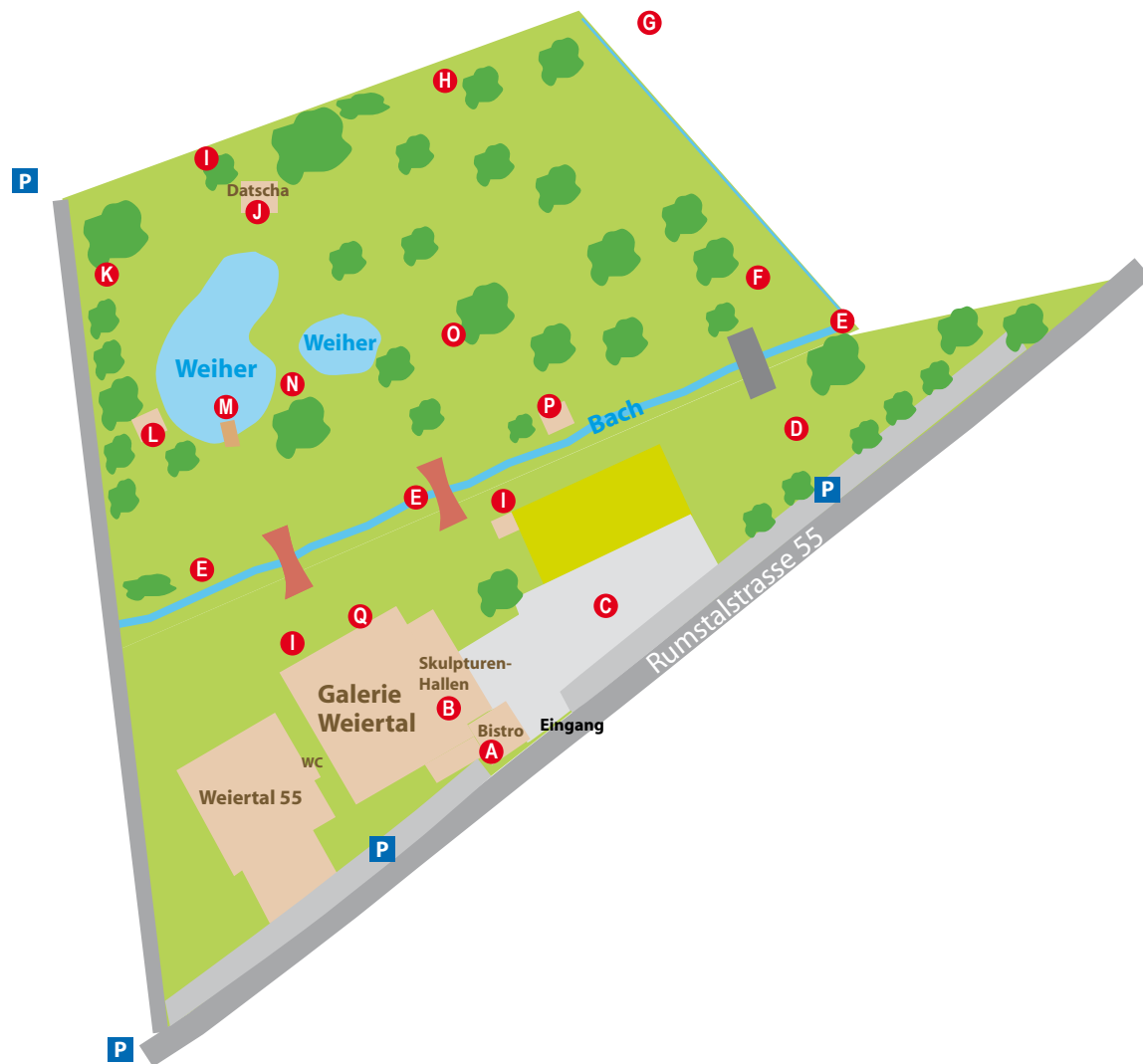


Schutzort, Schutzzone, Unter-
schlupf, Zuflucht, Zufluchtsort,
Zufluchtsstätte; (gehoben)
Freistatt, Freistätte; (veralt-
end) Schlupf; (oft abwertend)
Schlupfwinkel.

Re|fuge, das; -s, -s [frz. refuge
< lat. refugium] (Alpinistik):
Schutzhütte, Notquartier.

Re|fu|gié, der; -s, -s. [frz. réfugié,
subst. 2. Part. von: se réfugier
= sich flüchten]: Flüchtling
(bes. aus Frankreich [im 17. Jh.]
geflüchteter Protestant.

Plan



Inhalt

Weltkunst trifft sich im Weiertal *Jacqueline Fehr* S.3

Refugium – Refuge – Refugee *Kathleen Bühler* S.5

A Thomas Hirschhorn S.12

B Eveline Cantieni S.18

C Bob Gramsma S.24

D Quynh Dong S.30

E Gregor Frehner S.36

F Gabriela Gerber und Lukas Bardill S.42

G Ilona Ruegg S.48

H Marianne Engel S.54

I RELAX (chiarenza & hauser & co) S.60

J Maya Bringolf S.66

K Huber.Huber S.72

L Olga Titus S.78

M Monica Ursina Jäger und Michael Zogg S.84

N Victorine Müller S.90

O Mia Diener S.96

P Yves Netzhammer S.102

Q Pipilotti Rist S.108

Begleitprogramm S.114

Dank & Impressum S.116

Biennale Kulturort Weiertal

Refugium

20. Mai bis 10. September 2017

Öffnungszeiten

Mi–Sa 14h–18h, Fr 14h–22h, So 11h–17h

Kulturort Weiertal, Rumstalstrasse 55, 8408 Winterthur
skulpturen-biennale@bluewin.ch
www.skulpturen-biennale.ch

Trägerschaft

Verein Skulpturen-Symposium Winterthur

Gesamtleitung und Programmgestaltung

Maja von Meiss

Kuratorin

Kathleen Bühler

Projektleitung

Ulla Rohr

Kunstvermittlung

Tiziana Carraro, Helen Lippuner, Karin Plaschy,
Adrian Mebold, Evelyne Albrecht

Kommunikation, Marketing, Fundraising

Maja von Meiss

Park und Infrastruktur

Richard von Meiss

Vorstand

Christine Geiser, Helen Lippuner, Maja und
Richard von Meiss, Christian Scherrer

Juroren Jurypreis Biennale 2017

Christoph Doswald, Vorsitzender Arbeitsgruppe
Kunst im öffentlichen Raum der Stadt Zürich
Markus Landert, Direktor Kunstmuseum
Thurgau / Ittinger Museum
Dorothee Messmer, Direktorin Kunstmuseum
Olten

Weltkunst trifft sich im Weiertal

Jacqueline Fehr,

Regierungsrätin des Kanton Zürich

Kultur ist das, was übrigbleibt, wenn es uns nicht mehr gibt. Kommt Kultur als Kunst zu uns zu Gast, öffnet sie uns neue Perspektiven und neue Räume – diesen Sommer wieder im Weiertal. Was eben noch an globalen Hotspots zu bewundern war, zeigt sich uns in den nächsten Wochen im zauberhaften Garten am Rande von Winterthur.

An der Biennale in Winterthur-Wülflingen – genauer gesagt im Weiertal – trifft Weltkunst auf Landschaft. Kunstwerke aus aller Welt geben sich in den nächsten Wochen ein einzigartiges Stelldichein. Ja, es ist, wie wenn verschiedene Punkte im Universum auf ein gemeinsames Ziel zusteuerten. Mich erinnert dieses Einfinden am gewünschten Ort ans Radarbild eines Fluglotsen. Hier heisst die Fluglotsin Kathleen Bühler. Sie und Maja von Meiss mit ihrem Team navigieren Künstlerinnen und Künstler mit ihren Werken von überall her auf den kleinen, wunderbaren Fleck im Weiertal. Erst noch war Pipilotti Rist in New York zu sehen. Bob Gramsma war an der Biennale in Kochi-Muziris in Indien. Und auch Thomas Hirschhorn, zuletzt in Norwegen zu sehen, hat den Weg zurück in die Schweiz gefunden.

Haben Sie den Zauber dieser Ausstellung schon mal erlebt? 20 renommierte Schweizer Künstlerinnen und Künstler stellen auf über 6000 Quadratmeter Grünfläche aus. Ihre Werke sind begehbar, meist dreidimensional, oft sehr gross, aus speziellem Material. Das von Menschenhand Geschaffene kommt ins Gespräch mit der Natur, schmiegt sich an oder stellt sich quer. Wir können die Kunstwerke berühren und riechen. Sie lassen sich umgehen, übersteigen und durchqueren. Natur, Kunst und Mensch werden zu einem Ganzen.

«Eine facettenreiche Auseinandersetzung mit unserer Identität», so hat die Direktorin der Solothurner Filmtage die Bedeutung von Kultur einst treffend formuliert. Inspiriert durch Kultur entdecken wir uns immer wieder neu und lernen zu ergründen, wer wir sind. Kultur ermöglicht das soziale Zusammenkommen, den Perspektivenwechsel, die Zeitverschiebung und die räumliche Auflösung. Kultur spiegelt und hinterfragt uns, lässt uns mit uns und unserer Mitwelt ins Gespräch kommen. Durch Kultur nehmen wir Distanz ein und kommen uns näher. Durch Kultur können wir Neues leben, bevor es Wirklichkeit ist. Und eben: Kultur ist das, was übrigbleibt, wenn es uns nicht mehr gibt.

Als Kulturministerin bin ich glücklich, an einem Ort zu leben, wo Kulturförderung in der Verfassung als Kernaufgabe des Staates definiert ist. Ein vielfältiges Kulturangebot nährt den Innovationsgeist. Es zieht Menschen mit Leidenschaft, Ideen und Gestaltungswillen an. Das tut uns gut. Wir stimulieren damit die personellen, gestalterischen und intellektuellen Ressourcen einer prosperierenden Kreativwirtschaft. Wir stärken unsere Wahrnehmungskraft und schärfen unseren Blick für gesellschaftliche Reibungsfelder.

Der Regierungsrat will weiterhin ein vielfältiges und qualitativ hochstehendes Kulturangebot unterstützen. Es soll zugänglich sein für die ganze Bevölkerung, und es soll weit über die Kantonsgrenzen hinaus strahlen. Die Biennale im Weiertal tut das. Von nah und fern werden auch diesen Sommer die Menschen der Einladung ins Museum ohne Wände folgen. Sie werden in der Kunstausstellung verweilen, spazieren, sitzen, oder gar mit den Kleinsten picknicken.

Bereits zum fünften Mal dürfen wir im Weiertal dieses einzigartige Kulturerlebnis geniessen. Für den Mut, die Leidenschaft, das Engagement und die Gastfreundschaft möchte ich Maja von Meiss und ihrem Team sowie der Kuratorin Kathleen Bühler ganz herzlich danken.

Refugium – Refuge – Refugee

Kathleen Bühler

Wenig hat der kleine Schweizer Weiler Weierthal auf den ersten Blick mit der griechischen Insel Lesbos gemeinsam. Ist das eine gleichbedeutend mit der europäischen Flüchtlingskrise, ist das andere eine wenig bekannte Idylle in der Nähe der Stadt Winterthur. Beide sind Refugien: Lesbos als dem europäischen Festland vorgeschobenes Auffanglager für Menschen auf der Flucht und das Weierthal als Naherholungs- und Wandergebiet für die Bevölkerung von Winterthur.

Mithilfe des Begriffs Refugium werden beide Orte miteinander vergleichbar und die vielfältigen Bedeutungsebenen des etwas altmodischen Wortes aufgefächert. Denn zunächst bezeichnet «Refugium» den Zufluchtsort oder auch Unterschlupf eines Menschen, Tieres oder seltener den Lebensraum von schützenswerten Pflanzen.¹ Ein Refugium kann ein realer Ort oder lediglich ein Schutzbrief sein. Beide sollen jedoch Deckung bei Bedrohung und Sicherheit vor Verfolgung bieten. Von Anfang an wurde das Wort auf politisch und religiös verfolgte gemünzt, so im Falle der protestantischen Refugianten, die im 16. und 17. Jahrhundert in die Schweiz flohen, um dort Zuflucht zu finden. Politisch oder religiös motivierte Nachstellung gibt es auch heute noch. Und diese Realität dringt auch in die ländliche Idylle des Weierthals ein. Denn wie jede Schweizer Stadt müssen auch Winterthur und seine Aussengemeinden ihren Anteil an Flüchtlingen aufnehmen und sind Menschen, die auf Asyl warten, auch am Bahnhof im nahen Wülflingen kein seltenes Bild. Es gibt keinen Ort auf der Welt, der daher nicht vom globalen Thema der Migration betroffen wäre. Grund genug, das Thema und seine Verbindungen mit der Kunst genauer zu

1) Duden. Das grosse Wörterbuch der deutschen Sprache, Bd. 7, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich 1999, S. 31, 37.

untersuchen sowie Künstler und Künstlerinnen im Rahmen der Biennale Weierthal zur Auseinandersetzung damit einzuladen. Denn im Refugium ist nicht nur das Politische angesprochen, sondern kommt es auch zur Begegnung zwischen Natur und Kunst.

Von der Berghütte zum Zivilschutzbunker

Neben der Verwendung für religiöse Flüchtlinge meint «refuge» im Französischen eine kleine Berghütte, welche vor plötzlich einbrechendem Unwetter schützt. Es bezeichnet unverschlossene Unterkünfte, die allen offen stehen, die im Gebirge in Bedrängnis geraten. Generell wird die idyllische Landschaft selbst zu einem Refugium für den urbanen Menschen mit seiner Sehnsucht nach Rückzug vor dem alltäglichen Dichtestress². Manchmal existiert das Refugium als innerer Schutzraum oder «Pufferzone» im Sinne einer durch Meditation, Sport, Genussmittel- oder Drogenkonsum erreichbaren Gegenwelt. Doch brauchen auch bedrohte Tier- und Pflanzenarten Refugien. Oftmals könnten diese ausserhalb von Reservaten gar nicht mehr existieren und werden dort behütet und gepflegt. Der Nationalpark etwa ist eine in diesem Geiste gegründete Schutzzone, in dem die Bedürfnisse der Tiere und Pflanzen Vorrang vor denjenigen der Menschen haben. Der Begriff Refugium wirft also immer die Frage auf, wer vor wem geschützt werden muss und wer von wem Zugang in die Schutzzone erhält.

Der Schutz der Bevölkerung während des 2. Weltkrieges und im Kalten Krieg war in der Schweiz beispielsweise Aufgabe des Zivil-

2) Über solche städtische Phänomene schrieb der Wiener Architekt und Städtebautheoretiker Camillo Sitte bereits um 1900. Dabei plädierte er für lauschige Platzanlagen und abgeschirmte Gartenanlagen, welche in der technisch beschleunigten Grosstadt eine Art Therapieraum für gestresste Stadtmelancholiker schaffen. Vgl. Sonja Hnilica, *Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie*, Transcript Bielefeld 2012, S. 103–142, insbesondere S. 129ff.

schutzes. Dieser unterhielt Bunker und atom-sichere Keller und schrieb ein Regime fest, wie die Vorräte darin zu bewirtschaften seien. Zivile Schutzräume dienen heute immer öfters als kurzfristige Unterkünfte für Menschen auf der Flucht. Denn eng verbunden mit dem Refugium ist der französische Begriff «refugié» oder das englische «refugee», also Menschen, die aufgrund wirtschaftlicher, politischer oder kriegerischer Bedrohung aus ihrem Ursprungsland vertrieben werden. Heftig umstritten ist dabei die Frage, wie wehrlos diese Menschen wirklich sind und wie vielen im wohlhabenden Westen Schutz gewährt werden soll. Angst vor Überfremdung prägt die Diskussion in den Aufnahmeländern sowie die Befürchtung, dass zu viele «Andere» das ethnisch-nationale Gleichgewicht und den eigenen Wohlstand gefährden könnten. Der französische Anthropologe Michel Agier spricht nicht von ungefähr von den «Unerwünschten»³, welche sowohl in Flüchtlingslagern wie in Asylländern aufgefangen werden. Über fünfzig Millionen Menschen waren anfangs der Nullerjahre aufgrund schmutziger Kriege, Terror, und wirtschaftlicher Not weltweit unterwegs. Über lange Zeitabschnitte, manchmal sogar ihr Leben lang finden sich diese Menschen am Rand des Lebens – physisch, sozial, politisch und ökonomisch ausserhalb der normalen menschlichen Gemeinschaft situiert.⁴ Flüchtlingslager werden daher oftmals ausserhalb der Stadt- und Dorfzentren platziert, wo sie möglichst niemanden stören oder sonst nicht beanspruchten Raum besetzen. Ein Refugium ist also per definitionem nicht zentral gelegen, sondern befindet sich am Rande. Sein Zugang wird streng geregelt. So gibt es im Nationalpark Verhaltensregeln und Vorschriften, während der Zutritt zu

einem Flüchtlingslager streng bewacht wird. Auch der Weiertalpark ist nicht einfach öffentlich zugänglich. Er ist Privatgrund und kann nur während der Öffnungszeiten der Ausstellung oder auf Einladung der Besitzer besucht werden.

Heterotopische Räume

Die naturbelassene Gartenanlage im Weiertal ist ein Refugium für die Natur. Sie beherbergt seltene Libellen, Dachse, Eisvögel und Feldhasen. Mit ihren periodischen Kunstausstellungen ist sie auch ein Refugium für die Kunst und die diesjährige Biennale beleuchtet Aspekte eines menschlichen Refugiums. Obwohl das Weiertal scheinbar nichts mit einem Flüchtlingslager in Lesbos gemein hat, sind beides heterotopische Räume. Der vom französischen Philosophen Michel Foucault geprägte Begriff der Heterotopie bezeichnet Bereiche, die ähnlich wie eine Utopie eine Gegenwelt zur Wirklichkeit entwerfen. Während «ou topos» den Nicht-Ort oder «eu topos» den besonders schönen Ort meint, der nur in der Fantasie besteht, existieren Heterotopien als reale Orte.⁵ Es sind Gegenplatzierungen zur Normalität wie Frauenhäuser, Internate oder Gefängnisse und Kliniken. Ihr Sinn besteht nicht darin, dass man dort permanent lebt oder es normal wäre, dort länger zu bleiben. Menschen sind nur vorübergehend an solchen Orten. Sie werden aufgrund einer kurzzeitigen Krise oder zur besseren Eingliederung in die Gesellschaft dorthin gebracht. Der Aufenthalt kann kürzer oder länger dauern, der Zugang offener oder strikter geregelt sein – auf jeden Fall sind es spezielle Orte, an denen ein anderes Zeitgefühl herrscht.⁶ Auch Museen, Ausstellungshäuser und Gärten

5) Der englische Staatsmann und Schriftsteller Thomas More schrieb den Roman Utopia 1516 und bezeichnete damit eine weit entfernte, friedliche Insel, auf der die perfekte Gesellschaft lebt.

6) Michel Foucault, «Andere Räume» in: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck, Peter Gente, et. Al., Reclam: Leipzig 1993, S. 40–41.

3) Michel Agier, *Managing the Undesirables. Refugee Camps and Humanitarian Government*, Polity Press: Cambridge, Malden 2011.

4) Zu den Phasen, welche die Identität von Menschen auf der Flucht prägt, vgl. Michel Agier, *On the Margins of the World. The Refugee Experience Today*, Polity Press: Cambridge, Malden 2008.

haben durch die besonderen Erlebnisse, die sie ermöglichen, heterotopische Qualitäten. So war der persische Garten als Ursprung aller Gärten ein üppig begrünter, geheiligter Raum, der mit dem Brunnen im Zentrum die Welt repräsentierte.⁷ Er war mit Mauern umgeben, von der unwirtlichen Wüste abgetrennt und wurde zum Vorbild des mittelalterlichen Hortus conclusus (eingeschlossener Garten), der seinerseits eine Rekonstruktion des verlorenen Paradieses auf Erden darstellte. Üppig blühende und geordnete Gärten verbildlichen den Wunsch nach übersichtlichen Verhältnissen, Gedanken und Gefühlen. Durch den Frieden, den man bei ihrer Betrachtung erlebt, sollte das innere Gleichgewicht wiedererlangt werden.

Indem die Heterotopie also entweder etwas verbessert, klarer regelt oder friedlicher ist als das reale Leben, nimmt sie gegenüber der alltäglichen Wirklichkeit eine kommentierende Funktion ein. Durch ihre schiere Präsenz zeigt sie auf, was im Alltag schief läuft oder wo die Defizite gegenüber einer idealeren Welt bestehen.⁸ Das Refugium als Heterotopie ist in Form eines Gartens, einer Kunstausstellung oder eines Flüchtlingslagers gewissermassen der Versuch, die bestehende Welt etwas zu verbessern.

Beschäftigung mit Grenzen

Jeder Ort, der als Refugium dienen soll, braucht Grenzen: eine Berghütte muss Wände und ein Dach haben, ein Naturschutzgebiet klare Auflagen, welche das Verhalten darin regeln, eine Kunstausstellung Sicherheitsvorkehrungen, damit nichts gestohlen oder zerstört werden kann. Sich mit dem Refugium zu beschäftigen, bedeutet demgemäss, über das Wesen und den Sinn von realen und symbolischen Grenzen nachzudenken. Wer definiert diese und wer entscheidet, für wen sie durchlässig sind? Wie werden Grenzen markiert? Sind es Wände und Mauern oder die unsichtbaren Grenzen der ge-

7) Hnilica 2012, S. 134.

8) Demgegenüber ist die Utopie ohne Ort, lediglich eine Vorstellung. Sie ist unerreichbar und verbleibt als fernes Ideal in der Imagination, vgl. Foucault 1993, S. 39.

sellschaftlichen Unterschiede? Grenzen sind auch in den künstlerischen Beiträgen der diesjährigen Biennale ein Thema. Das Brüderpaar Huber.Huber zieht einen goldenen Kuhdraht, der unter Strom steht, entlang einer Parkseite und Ilona Ruegg lässt den Bach, welcher das Gelände der Ausstellung vom Nachbargrundstück trennt, mit einem Jagdhochsitz überwachen. Dieser ist mit einer Spezialfarbe bemalt, so dass er für die Kontrolle aus dem Luft- oder Weltraum unsichtbar ist. Das Künstlerkollektiv RELAX schreibt mit Neonlicht die Mahnung «members only» auf den Geräteschuppen und deklariert an der Grundstücksgrenze die Landschaft selbst als «HARDWARE». Nicht nur territoriale Grenzen werden angesprochen, sondern auch nationale und klassenspezifische. Eveline Cantienis übergrosse bestickte Decke erinnert an altmodische und gutbürgerliche Dekorationen. Doch sind die kleinen Stofffetzen oft der letzte Rest von Häuslichkeit und Erinnerung an die Heimat, welche Menschen auf der Flucht mit sich nehmen, und symbolisieren an neuen Orten den Versuch, eigenes Terrain zu markieren. Marianne Engel grenzt ihr eigenes Stück Land im Weiertalpark ab. Sie baut ein Refugium im Refugium, indem sie mit einem Armierungsgitter ein kleines Gartenstück einzäunt und dort eigene Pflanzen wachsen lässt und geheimnisvolle Gegenstände deponiert. Gregor Frehner hingegen deutet den Begriff eher ironisch, indem er den Bach im Weiertal zum Refugium seiner Betonbomben erklärt und einen verlassenen Schützengraben voller Sprengkörper durchs Gelände zieht.

Von allen Seiten wird das Wort und seine unterschiedlichen Bedeutungen beleuchtet. Das Refugium lädt zur kritischen Beschäftigung mit dem Flüchtlingsproblem, der Klassengesellschaft sowie der privilegierten Lage in der Schweiz ein. Die Schweiz selbst ist ein Refugium, das nicht jedem Zugang gewährt. Der bevorzugten Situation der Besitzenden und Geschützten steht die prekäre Lage der Besitz- und Schutzlosen gegenüber. Das Refugium löst daher auch zwiespältige Gefühle aus. Diesen verleiht Maya Bringolf mit einer akustischen Störung durch neu verbundene Orgelpfeifen Ausdruck. Ausgerechnet vom hübschesten Ort

im Park, der mit Laubsägeornamenten verzierten Datscha, entweichen ihre sorgfältig komponierten Misstöne. RELAX fragt an anderer Stelle mit Neonlicht «Is JUSTICE justice?» und äussert Skepsis an der juristischen Praxis, wie in vielen Ländern Asyl zugesprochen wird. Denn es sind oftmals die Besitzenden, welche auch die Rechtssprechung beeinflussen und damit bestimmen, wer Aufnahme findet. Für die Flüchtlinge, welche oft wegen wirtschaftlich motivierter Konflikte flüchten müssen, entsteht ein Teufelskreis. Da dieselbe wirtschaftliche Elite nun wiederum den Schutz verweigert.

Victorine Müller hängt eine fragile Träne aus durchsichtigem Kunststoff in ein von Rosen umranktes Gittergehäuse. Hier wird die Ambivalenz des Schutzes deutlich: Das solide Eisen, welches schützt und Gefahren fernhält, schliesst zugleich das zu Beschützte ein und gefährdet es mit den spitzen Dornen der im Gitter wuchernden Rosen. Wie verschoben und aus dem Lot die gesellschaftlichen Verhältnisse sind, unterstreicht Thomas Hirschhorn mit seinem zersägten und schief zusammengeklebten Auto. Dieses fährt zwar nicht mehr, kann aber durchaus als Symbol für gesellschaftliche Verhältnisse verstanden werden sowie für die menschliche Fähigkeit, selbst in den widrigsten Umständen immer wieder zu improvisieren und Schutzräume zu (er-)finden.

Entgrenzte Kunst

Neben den politischen und psychologischen Aspekten von Grenzen gibt es auch ästhetische, obwohl zeitgenössische Kunst gerade durch das Grenzüberwindende, Trans- und Interdisziplinäre sowie die Verwischung von Gattungen und Medialitäten geprägt ist. Daher haben die künstlerischen Beiträge an der Biennale nicht mehr die Form von klassischen Denkmälern, sondern sind Videoprojektion, kuratierter Garten, Hörspiel, Audioinstallation, performative Plastik, sprachliche Intervention und Installation. Diese Vielfalt und Entwicklung hin zum Performativen und Transitorischen entspricht einer allgemeinen Tendenz der Kunst im öffentlichen Raum seit den Neunzigerjahren. Der Anspruch, dass ein Werk über Jahrzehnte oder sogar Jahrhunderte dieselbe

Form hat und dieselbe Geschichte erzählt, welche kommende Generationen gleichermaßen anspricht, hat sich überholt. In der kleinteiligen Informationsgesellschaft gibt es offenbar keine künstlerische Geste mehr, welche auf überzeugende Weise eine über Jahrzehnte gültige Aussage im öffentlichen Raum verkörpern kann. Zu schnelllebig ist die Zeit, zu klein der gesellschaftliche Konsens, dass die Aussage eines Werkes für verschiedene gesellschaftliche Gruppen gleichermaßen gilt. Die Künstler und Künstlerinnen der Biennale begegnen dieser Herausforderung auf unterschiedliche Weise.

Neben den eher seltenen raumgreifenden Gesten, welche das Terrain in Besitz nehmen, haben sich viele Kunstwerke in bestehende Gebäude im Park eingemischt: Das kleine Badehaus bietet dem Video von Olga Titus Asyl, in der Datscha befindet sich die akustische Installation von Maya Bringolf, im Obstkeller spielt Pipilotti Rists Videofilm und an der Hausfassade sowie am Geräteschuppen hängen die Neoninstallationen von RELAX. Es sind weitere «refuges» hinzugekommen: eine alpine Hütte von Gabriela Gerber und Lukas Bardill, ein mobiler Jagdhochsitz von Ilona Ruegg sowie ein Schiffscontainer für die Videoprojektion von Quynh Dong.

Die Beiträge zur Biennale 2017 verbindet weder ihre Gestaltung, die angewandte Technik, die künstlerische Methode noch derselbe Skulpturenbegriff, stattdessen überzeugt die vielfältige emotionale und gedankliche Annäherung an den Zustand des Ausgeschlossen-seins, des Gejagt- und Beobachtetwerdens sowie der existentiellen Verunsicherung. Das Tensegrity-Objekt von Monica Ursina Jäger und Michael Zogg ist dem Gerüst eines von Buckminster Fuller in den Sechzigerjahren entwickelten Schutzzeltes nachempfunden und zitiert seine schützende Funktion nur noch. Durch seine ausgeklügelte Konstruktion von stabilen und dynamischen Elementen wird es jedoch zum Symbol für den wünschbaren besseren Kräfteausgleich innerhalb der Gesellschaft. Olga Titus und Quynh Dong zeigen in ihren Videos das kreative Verschmelzen unterschiedlicher kultureller Einflüsse, die Fusion des vormals Fremden mit dem Einheimischen sowie das Univer-

sale, das im Verschiedenartigen verborgen liegt. Es führt auf allen Seiten zur Bereicherung. Yves Netzhammer deutet mit seiner traumartigen Installation das Alltägliche und Banale neu. Bei ihm werden altbekannte Werkzeuge und Geräte zu surrealen Elementen einer befremdlichen Erzählung und fragen danach, wie fähig wir sind, bestehende «Einbildungsvorräte» zu nutzen. Mia Diener erzählt eine Legende vom Weiertal und zeigt damit, wie leicht Ursprungsmythen erfunden werden können, welche die Wahrnehmung der Umgebung beeinflussen. Während Bob Gramsma mit seinen aus Beton gegossenen Bodenskulpturen zwei gestrandete und damit nutzlose Rettungsflosse in den Kies setzt. Dafür holt er jedoch den unter normalen Umständen nicht sichtbaren Raum unter dem Boden hervor und verweist auf brachliegende Potentiale. Pipilotti Rists Projektion im Obstkeller schliesslich ruft den Mutterleib als ursprüngliches und universales Refugium in Erinnerung. Trotz aller kultureller Unterschiede und verschiedener Erfahrungshintergründe ist dies eine der wenigen anthropologischen Konstanten, welche alle Menschen gemeinsam haben.

Utopische Perspektive

Die Biennale Weiertal 2017 zeigt eindrücklich, wie die Kunst immer wieder utopische Freiräume enthüllt. Sei es in der kritischen Auseinandersetzung, als emotional-spielerische Annäherung oder als poetisch-atmosphärische Verdichtung: Gegenwartskunst folgt einem utopischen Impuls, indem sie sich auf anteilnehmende Weise der schwierigen Aspekte des Ausstellungsthemas annimmt und ungewöhnliche Sichtweisen darauf entwickelt. Durch ihren freien und unkonventionellen Umgang damit entfesseln die Künstler und Künstlerinnen das alltäglichen Denken, das durch seine Konventionalität schnell an Grenzen stösst, und laden dazu ein, andere Zusammenhänge und neue Seiten zu erkennen.⁹ In solchen Momenten wird eine Utopie kuratiert. Die Ausstellung im Park

9) Camilla Jalving, «Mapping Utopia», in: *Utopic Curating*, hrsg. von Christian Gether, Stine Høholt, et. Al., Arken Bulletin Vol. 5(2010), Ishøj 2010, S. 19–21.

wird, wie Christian Gether «utopic curating» versteht, zu einem Ort der Kontemplation, der Reflexion und der Forschung zu fundamentalen Fragen der menschlichen Existenz.¹⁰ Utopie ist dann keine unerreichbare Insel mehr, sondern der Denkhorizont selbst, die durchsichtige Schutzhülle um das, was man denken und wünschen kann, und damit das, was die Gesellschaft im besten Fall einen Schritt weiter bringt.¹¹

10) Christian Gether, «Editorial», in: Ishøj 2010, S. 4.

11) Marie Laurberg, «The Museum as Generator. The Utopia project at ARKEN Museum of Modern Art», in: Ishøj 2010, S. 41.



Thomas Hirschhorn *Made in Tunnel of Politics*

Die Skulptur *Made in Tunnel of Politics* (2010, In Tunnels der Politik gemacht) von Thomas Hirschhorn besteht aus einem gebrauchten roten Auto der Marke Ford Ranger, Typus Kleinlieferwagen mit Doppelkabine und offener Ladefläche. Der Künstler liess das Auto quer in der Mitte in zwei Hälften schneiden und hat es dann mit Klebeband, leicht verschoben wieder zusammengefügt. Diese lediglich notdürftige Reparatur verweist auf den tatsächlichen prekären Zusammenhalt des Fahrzeugs, das damit unbrauchbar geworden ist, wie auf einer symbolischen Ebene auch auf den Bruch innerhalb der Gesellschaft, der sich in vielen globalen Krisen der letzten Jahre nachzeichnen lässt. Die Kabine des Fahrzeugs erfüllt normalerweise eine zweifache Funktion: Sie wird sowohl zur Arbeit als auch privat genutzt. In gewissen Ländern bedeutet die Trennung von Vorder- und Rücksitz oder Ladefläche eine soziale Unterscheidung und ein gesellschaftliches Gefälle zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer. Diese finden durch den Bruch im Auto nun erst recht nicht mehr zusammen. Für Thomas Hirschhorn, der sich als Plastiker versteht, oft mit Collagetechniken arbeitet und damit vormals Unzusammengehöriges zusammenbringt, der schon über sechzig Kunst-im-öffentlichen-Raum-Projekte realisiert hat, kann der verschobene Pick-up als Symbol dafür verstanden werden, wie Menschen ständig fehlbare Systeme ausgleichen und in improvisierten Handlungen deren Mängel «überbrücken» müssen. Als Fetisch für viele Autoliebhaber stellt das Auto den kleinsten von der Öffentlichkeit abgrenzbaren Privatraum dar, der damit auch ein Refugium ist und einen kleinen utopischen Ort der Selbstverwirklichung repräsentiert.

Made in Tunnel of Politics 2010
Mixed Media (Ford Ranger, Metall,
Klebeband), 6 x 1,8 x 2,1 m



Kathleen Bühler: Was sind die Hintergründe für deinen Beitrag im Weiertal, den roten Ford Pick-up, der in der Mitte zweigeteilt und mit Klebeband wieder zusammengefügt wurde?

Thomas Hirschhorn: Etwas ist gebrochen und wurde wieder zusammengesetzt. Die Form von *Made in Tunnel of Politics* macht den Bruch sichtbar. Ein Pick-up ist ein Nutz- oder Familienfahrzeug, ein Lieblingsmodell der gehobenen Mittelschicht, das für eine gewisse Anschauung steht und Teil eines Images ist. Dass ich ihn auseinander geschnitten und wieder zusammengeklebt habe, ist eine Form dafür, wie Menschen in der ökonomischen Realität agieren. Wir versuchen möglichst ohne Aufwand, mit Tricks Freiräume zu benutzen und Bestehendes umzufunktionieren. So benutzt jeder gewisse Dinge auf bestimmte Weise. Nicht etwa, weil es besonders praktisch wäre, sondern weil es beispielsweise steuergünstig ist. Überall gibt es Hindernisse, die von uns Menschen entweder überbrückt oder umgangen werden, oder wo wir uns verrenken müssen. Die Arbeit *Made in Tunnel of Politics* steht für eine solche Verrenkung. Das Fahrzeug erlitt einen Bruch und wurde behelfsmässig wieder zusammengesetzt. Der Bruch verweist auf die ökonomischen, kulturellen und sozialen Brüche der letzten Jahre, ausgelöst durch das heutige Verständnis von Demokratie. Es ist für mich eine universell gültige Arbeit.

***Made in Tunnel of Politics* bezieht sich auf die fordistischen Arbeitsabläufe am Fließband. Weshalb dein Hinweis im Werktitel?**

Wirtschaftsgesetze bestehen auf der ganzen Welt und meistens sind sie zu Ungunsten der arbeitenden Bevölkerung, welche sich dann wiederum Wege suchen, sie kreativ zu umgehen. Dazu gibt es auch in der Schweiz Beispiele, etwa die Situation der Saisoniers in den Sechzigerjahren. Saisoniers durften in der Schweiz nur ein paar Monate pro Jahr arbeiten. Sie sind dann jeweils kurz ausgeist, um weiter arbei-

ten zu können und dem Gesetz zu entsprechen. Gesetze und Regeln werden immer wieder kreativ umgangen, um etwas auszugleichen, was von Anfang an einen Widerspruch in sich trägt. Es geht darum, sichtbar zu machen, dass etwas ausserenkt oder gebrochen ist. Ich wollte eine Form schaffen, die den Zustand nach einer Ausrenkung aufzeigt.

In welcher Weise bezieht sich dein Werk auf den Schutzgedanken des Refugiums?

Die sichtbare Bruchstelle, ihre Verletzlichkeit, ihre Unbeholfenheit, ihre Widerspenstigkeit, ihre Verschobenheit interessieren mich. So auch der Standort. Ein Vordach schützt nicht wirklich effizient, es ist ein prekärer Schutz. Nur signalisiere ich, dass etwas schützenswert ist, dass es Schutz «verdient». Die Zerbrechlichkeit von *Made in Tunnel of Politics* wird unter dem Vordach betont. Man könnte sogar meinen, dass das Auto gar nicht mehr als Fahrzeug dient. Es wurde zu einer Art von Refugium, wie das manchmal geschieht mit ausrangierten Autos, wie mit einem Gedanken, der nicht mehr den Anspruch hat, geradlinig zu sein, sondern seine Brüchigkeit, sein Krümmen behauptet. Auf diese Weise sehe ich das Refugium – dass man etwas benutzt, um etwas Neues zusammenzubauen, ein Refugium mit einer neuen Logik. Ein Refugium als Behauptung, eine gedankliche Konstruktion, zu der man durch äussere Umstände gezwungen wurde und daraufhin eine eigene Logik dazu gefunden hat. Ich nenne es das Prekäre.

Du siehst diesen Begriff also durchaus positiv besetzt?

Das Prekäre ist nichts Negatives, weil durch Zwang und durch Vorgabe neue Möglichkeiten, damit kreativ umzugehen, geschaffen werden. Giorgio Agamben sagt zum Prekären: ««Précaire» signifie ce qu'on obtient à travers une prière [...] et qui pour cette raison se révèle fragile et aventureux. Et la littérature – und hier füge ich dazu: und die Kunst – est aventureuse et précaire, si elle veut se maintenir dans un rapport juste avec le mystère» (aus *Le feu et le récit*, 2015). Ich will mit dem Prekären und im Prekären arbeiten. Das Politische da-

ran ist, dass es sich beim Prekären nicht um eine Bedingung handelt, die gewählt oder aufgezwungen ist und die es begeistert und bewusst anzunehmen gilt. Dem Lager des Prekären gilt es beizutreten, weil in dieser Bejahung die Änderung, das Neue und das Revolutionäre liegt. Das ist das Politische daran. Das Prekäre ist eine Dynamik, ein Weg, eine Möglichkeit oder eine Bedingung, die dem Menschen geboten wird. In der Bejahung dieses Nichtgesicherten, Nichtgarantierten, Nichtstabilisierten und Nichtetablierten kann die Zukunft liegen. Die Zukunft darum, weil das Prekäre immer kreativ und erfinderisch ist, in Bewegung ist, zu neuen Formen führt, eine neue Geografie bildet, von einem neuen Austausch zwischen den Menschen ausgeht und neue Werte schöpft. Und könnte es nicht sein, dass, statt sich vor dem

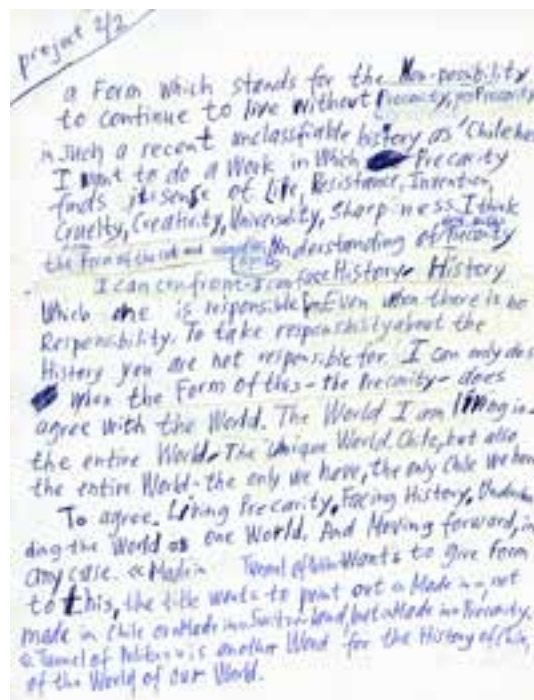
Prekären zu schützen, es nicht wahrhaben wollen, vielmehr die Bejahung des Prekären das Universelle wäre? Könnte es nicht sein, dass im Prekären, das heute von so vielen Menschen geteilt wird, die Gerechtigkeit, das Verbindende und die Gleichheit liegt? Und liegt es nicht da, das Politische?

Als Künstler interessiert dich nicht allein das Konzeptuelle an der Kunst, sondern besonders die Form. War das bei diesem Kunstwerk von Anfang an auch so?

Ich suche immer und ausschliesslich nach der Form. Ich will und muss immer gleich die Form sehen. Denn die Form ist das Entscheidende und Wichtigste in der Kunst. Ich will die Welt so darstellen, wie ich sie sehe. Ich will Form geben. Ich will mit dem Begriff des



Vorbereitende Collage für das Weiertal von *Made in Tunnel of Politics*, 2016



Made in Tunnel of Politics 2009
Skizzen

Prekären in der Kunst intervenieren, für ein nicht-exklusives Publikum arbeiten und mit meiner Arbeit einen «kritischen Körper» bilden. Ich frage mich immer: Wie kann ich eine Position beziehen? Wie kann ich dieser Position eine Form geben? Und wie kann ich es schaffen, dass diese Form – über politische, ästhetische, kulturelle Gewohnheiten hinaus – eine universelle Form wird? Es geht also nie darum, eine Idee oder ein Konzept zu illustrieren, und ich gehe nicht so vor, dass ich zuerst einen Inhalt suche und dann die Gestaltung an die Hand nehme. Form ist für mich alles – alles ist Form. Während der Vorbereitung zu *Made in Tunnel of Politics* in Santiago de Chile habe ich das Ausgerenkte dieser Stadt, das Brüchige dieses Landes bemerkt. Nicht umsonst hat Ingrid Wildi, die Initiantin und Co-Kuratorin der Ausstellung, den Titel *Dislocación* ausgewählt. Der erste Ausstellungsraum von *Made in Tunnel of Politics*, die Galería Metropolitana in Santiago, sieht einer Garage oder einem Unterstand ähnlich. Hier gibt es einen direkten Bezug zum Vordach im Kulturort Weiertal. Deshalb passt meine Arbeit gut dorthin. Es ist eine prekäre Situation. Darauf zu bestehen, ist nicht immer einfach, doch kann es zu den wunderbarsten und verzauberndsten Augenblicken führen. Diese Momente, so spärlich, kurzlebig und prekär sie sind, gehören für mich zum Allerschönsten in und mit der Kunst.

Du hast bereits in verschiedenen Werken mit Autos gearbeitet. Was fasziniert dich daran?

Ein Auto definiert rechtlich gesehen einen privaten Raum und stellt demnach eine Privatsphäre dar. Niemand ausser dem Zoll darf beispielsweise einfach in den Kofferraum schauen. Es braucht immer zuerst einen triftigen Grund, um einzusteigen oder aufzumachen, so wie auch nicht einfach jemand in die Wohnung kommen kann. Viele Menschen sind von Autos fasziniert. Es sind Statussymbole und Fetische. Für viele ist wichtig, dass es neu, sauber oder besonders dekoriert ist. Autos werden frisiert, personalisiert und mit viel Liebe verziert. Ein Auto ist nicht einfach ein Fahrzeug, das einen von einem Ort zum anderen bringt, sondern man kann damit etwas Persönliches

ausdrücken. Ein Auto steht für etwas Mobiles, hat eine beschränkte Grösse – und lädt an sich zum persönlichen Eingriff ein. Ein Auto kann leicht personalisiert und individualisiert werden – so habe ich auch einen *Spinoza-Car*, einen *Nietzsche-Car* und einen *Concept-Car* gemacht. Damit wollte ich eine Form geben, die niemanden ausschliesst oder einschüchtert, sondern – so angreifbar, so prekär, so unstabilisiert sie ist – auf Liebe und Überzeugung zu Universalität, Gerechtigkeit, Gleichheit und Wahrheit beruht. Das spielt bei meinen Überlegungen zu *Made in Tunnel of Politics* ebenfalls eine Rolle.

Thomas Hirschhorn

Geb. 1957 in Bern, lebt und arbeitet in Paris.
1978–1983 Schule für Gestaltung in Zürich
(Grafikklasse)

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Reset – Thomas Hirschhorn Doppelgarage*, Pinakothek der Moderne, München
Sperr, Biennale 2016, Wiesbaden
- 2015 *Thomas Hirschhorn: Nachwirkung*, Kunsthalle Bremen
- 2014 *Flamme Eternelle*, Palais De Tokyo, Paris
Höhere Gewalt, Schinkel Pavillon, Berlin
- 2013 *Touching Reality*, Institute of Modern Art Brisbane
Gramsci Monument, Dia Art Foundation, New York
- 2012 *Les Maîtres du Désordre*, Musée du quai Branly, Paris
Intense Proximity, La Triennale, Paris

- 2011 *Crystal of Resistance*, Schweizer Pavillon, Biennale Venedig
It's Burning Everywhere, Kunsthalle Mannheim
- 2010 *Ce qui vient*, Les Ateliers de Rennes, Rennes
- 2009 *The Bijlmer Spinoza-Festival*, Amsterdam
The Subjecters: Thomas Hirschhorn, La Casa Encendida, Madrid
- 2008 *The Eye*, Sezession, Wien
Stand-alone, Museo Tamayo, Mexico City
- 2007 *Thomas Hirschhorn: Jumbo Spoons and Big Cake*, Musee d'Art contemporain de Montreal
- 2006 *The Procession*, Kestner Gesellschaft, Hannover
- 2005 *Thomas Hirschhorn*, Pinakothek der Moderne, München
Thomas Hirschhorn, Bonnefantenmuseum, Maastricht
Utopia, Institute of Contemporary Art, Boston
- 2004 *Thomas Hirschhorn*, Centre culturel suisse, Paris
24h Foucault, Palais de Tokyo, Paris
Musée Précaire Albinet, Aubervilliers
- 2003 *Thomas Hirschhorn*, Schirn Kunsthalle Frankfurt
Thomas Hirschhorn, Centro de Arte Contemporáneo Málaga
- 2001 *Thomas Hirschhorn*, Centre Georges Pompidou, Paris
Skulptur Sortier Station, Métro Stalingrad, Paris
- 2000 *Thomas Hirschhorn*, The Renaissance Society, Chicago

Stipendien/Preise (Auswahl)

- 2011 Kurt Schwitters Preis
- 2007 Dutch Association Internationale des Critiques d'Art Award
- 2006 Prix Aica pour Anschool, Dutch Aica
- 2005 Art Awards 2005, Beaux-Arts Magazine
- 2004 Joseph Beuys Preis für Forschung, Joseph Beuys-Stiftung, Basel
- 2003 Rolandpreis, Stiftung Bremer Bildhauerpreis, Bremen
- 2000 Prix Marcel Duchamp

Eveline Cantieni

My Home is My Castle

Eveline Cantieni ist Zeichnerin und Videokünstlerin, die auch Animationsfilme zeichnet. Fundament ihrer künstlerischen Tätigkeit ist die Zeichnung, das Verfolgen des Fadens durch die Strukturen und Gewebe, welche den Alltag prägen. Ihre oftmals grossformatigen filmischen Werke beschäftigen sich mit dem Handwerk, dem Ornament und dem Textilien als nicht nur materiellem, sondern auch symbolischem Trägerstoff vieler Geschichten. Cantieni beobachtet ihre Umgebung, und unternimmt anthropologische Recherchen zum kulturellen Hintergrund der entstandenen oder weiter verwendeten Objekte. Dabei beleuchtet die Künstlerin die ursprüngliche Funktion sowie den kulturellen Zusammenhang handwerklicher Techniken wie Sticken, Häkeln, Klöppeln oder Frivolités, die heute zunehmend dem Vergessen anheimfallen. Ihre Installation *My Home is My Castle* (2017, Mein Haus ist meine Burg) auf dem Scheunendach im Weiertal zeigt ein besticktes Gewebe von 10 x 19 Metern. Die berühmte Redewendung wurzelt im englischen Grundrecht aus dem 17. Jh., nach dem Beamte nicht ohne eine richterliche Erlaubnis in Privatwohnungen eindringen dürfen. Das Gesetz unterstreicht das Recht des Hausherrn, sich zur Wehr zu setzen und Eindringlinge notfalls mit Waffengewalt zurückzuweisen. Im Fall von Cantienis Installation kommt darin eine Haltung der Bessergestellten gegenüber Flüchtlingen auf der ganzen Welt zum Ausdruck. Die ins Monumentale aufgeblähte Form des niedlichen Stickdeckchens verweist auf den Anspruch, ein Territorium für sich zu besetzen und gegen andere zu verteidigen, während die Schutzfunktion des Deckchens die Hoffnung auf Unterschlupf unterstreicht.

My Home is My Castle 2017

rotes Kunststoff-Spenglerlaufnetz, bestickt mit weissen Sonnenschutznetzen, 10 x 19 m



Eveline Cantieni

Kathleen Bühler: Woher kommt dein Interesse für gestickte, gehäkelte oder gestrickte Textilien?

Eveline Cantieni: Ich war schon immer von Stoffen fasziniert. Meine erste künstlerische Arbeit mit Textilien war eine Kohlezeichnung auf gestrickter Unterlage. Das war in den Neunzigerjahren. Damals war ich krank zuhause an Krücken und hatte eine Haushaltshilfe. Ich getraute mich nicht zu zeichnen, weil ich schliesslich Hilfe im Haushalt in Anspruch nahm. Aber stricken, dachte ich, sei ok. Also strickte ich Stück um Stück, war dann aber ratlos, was damit zu tun sei. Erst im Atelier kam ich auf die Idee, die Stücke mit Gipsgrundierung zu bestreichen und mit Kohle darauf zu zeichnen. Textilien haben immer schon eine vorgegebene Struktur und Textur und begünstigen damit den Sprung von der Fläche ins Dreidimensionale. Ausserdem hat ein Stoff eine Geschichte, es ist nicht einfach ein neutraler Untergrund. Genau das interessierte mich, als ich beispielsweise ein Hochzeitstaschentuch in *Mamas Hochzeitstaschentuch* (2009) nachstickte. Es war zugleich eine anthropologische Recherche in unserer Kultur, zur Generation meiner Grosseltern.

Wie bist du darauf gekommen?

Ich bekam eines bei meiner Hochzeit geschenkt und habe es dann auf Plastik in den Massen 250 x 250 cm umgesetzt. Den Ausschlag gab für mich die Frage, was die Bedeutung eines Hochzeitstuches sein soll. Ein dermassen kunstvoll besticktes Taschentuch nur für einen Tag? Ich unterlief diesen verschwenderischen Aufwand mit dem Billigmaterial Plastik. Denn neben dem Umgang mit Textilien interessiert mich auch die Auseinandersetzung mit Wahrnehmung. In meinen Kunstwerken sind die Dinge nicht, was sie scheinen. Man muss zweimal hinschauen. So hat man auch beim Hochzeitstuch von Weitem das Gefühl, dass es ein riesiges, besticktes Taschentuch ist, wäh-

rend man von Nahem erst das Plastik erkennt. Klischees sind zum Hinterfragen da. Auch bei meinen gestickten Decken aus Pflaster (2010) war ein reflexartiger Widerspruch am Werk. Leute fragen sich gegenseitig nach dem Befinden und antworten mit den stets gleichen Floskeln. Daher «häkelte» ich ein überdimensionales Tortenpapier mit dem ironisch gemeinten Sinnspruch «Alles läuft rund» oder «Alles wird gut». Denn meistens läuft es gar nicht gut, und mit der Floskel wird alles Unangenehme einfach überdeckt.

Die Kombination von Heftplastern und der weiblichen Sphäre von Handarbeit lassen an häusliche Gewalt denken. War das deine Absicht?

Mir war es eher wichtig, allgemein körperliche und seelische Verletzungen anzusprechen, welche mit den Floskeln verborgen werden. Doch schwingt die häusliche Gewalt da natürlich auch mit. Zudem reizte es mich, klassische Frauenhandarbeit in den Bereich der Kunst zu bringen. Diese Häkeldeckchen waren früher ja die einzige künstlerische Domäne für Frauen und gleichzeitig ihr Mittel, ein Haus einzurichten und wohnlich zu machen. Ein Ort wird damit erst in Besitz genommen, indem man ihn mit Selbstgemachtem verziert. Allerdings kommen bei der Handarbeit immer noch die alten Vorbehalte zum Zuge: nur Fleissarbeit, nur Handwerk, keine konzeptuelle Arbeit. Auch bei meiner Installation für das Weiertal *My Home is My Castle* wurde ich zunächst auf die umfangreiche Heimarbeit im Winter hingewiesen, die mir nun bevorstehe. Wenn ich male, werde ich nie gefragt, wie lange ich dafür brauche. Ausserdem haftet den Häkeldecken etwas Verstaubtes an. Einerseits ist es altes Handwerk, altes Wissen, das langsam verloren geht. Andererseits ist das Frauenbild, das damit verbunden wird, gestrig und problematisch.

Heute wird das Handwerk gerade in Design, Architektur und Kunst wiederentdeckt. Es gilt als Garant für Echtheit, Ehrlichkeit, Nachhaltigkeit, Sinnlichkeit und Regionales im Gegensatz zum Globalen. Wie waren die Reaktionen, als du damit begonnen hast?

Mein Publikum war vom Material fasziniert. Doch bekam ich die geschlechtsspezifischen Vorbehalte zu spüren. Es war eben keine Denkarbeit, sondern galt als typisch weibliche Handarbeit. Dabei fliessen bei mir zwei Traditionen zusammen: mütterlicherseits meine tschechoslowakische Mutter und meine Grossmutter, welche stets geflickt, gestrickt, gestickt und gehäkelt haben, sowie väterlicherseits die allgegenwärtige Bündner Stickerei. Bekannt ist das typische Bündner Kreuzstichmuster mit Nelken-Motiv, welches sofort zugeordnet werden kann. Solche Stickereien haben deshalb viel mit Heimat und kultureller Identität zu tun.

Was passiert, wenn du ein kleines gesticktes Deckchen in das monumentale Format von 10 x 19 Meter übersetzt?

Es wird eine architektonische Geste, eine Skulptur. Sie nimmt Raum ein, ist nicht mehr zu übersehen. Ausserdem passiert bei der Übertragung in ein anderes Material künstlerisch wieder etwas. Ich musste so genannte Spenglerlaufnetze nehmen, welche beim Absperrren von Baustellen eingesetzt werden, die es nur in den Signalfarben Rot oder Orange gibt. Sie werden mit einem weissen Sonnenschutznetz bestickt. Es galt, ein Stickmuster zu entwickeln, das, auf die Grösse der Gesamtfläche sowie die Dachschräge bezogen, von weitem dekorativ wirkt. Der Rand ist dabei das Schwierigste, denn der schöne Abschluss ist bei einem Deckchen extrem wichtig. Ausserdem sollte es nicht sofort einem kulturellen Raum zugeordnet werden können. Mit der Beschränkung auf Rot und Weiss musste ich mich zuerst



Mamas Hochzeitstaschentuch 2009
PVC-Klebebänder auf PVC, 250 x 250 cm

abfinden. Ich hätte gerne auf weissen Bildgrund gestickt. Doch Rot zieht den Blick auf sich. Rot signalisiert Leben und Gefahr.

Verweist du mit der Farbkombination Rot-Weiss auf die Schweiz?

Folkloristische Stickereien, auch aus anderen Ländern, bestehen oft aus der Farbkombination roter Faden auf weissem Grund. Das ist nicht auf die Schweiz beschränkt. Doch bezieht sich meine Auseinandersetzung mit dem Refugium auch auf die Schweiz als Ganzes. Es stecken viele Anspielungen drin: Die Schweiz hat etwas Konservatives, ist ein Refugium und will nicht zu viele Flüchtlinge. Da bin ich selber hin- und hergerissen. Auf der einen Seite liebe ich das alte Handwerk, auf der anderen Seite ist mir alles Reaktionäre zuwider. Auch in der traditionellen Stickerei ist alle Fantasie, alle Freiheit verpönt. Muster mussten streng befolgt werden.

Du hast dich von drei Varianten für die schmalste entschieden und sie nicht ganz mittig platziert. Was war der Grund dafür?

Rechts steht ein Baum. Zudem wollte ich den Eingang zur Galerie mit der Decke markieren. Am Modell habe ich verschiedene Versionen ausprobiert. Es sollte nicht wie ein Bild, sondern wie ein reales Objekt wirken. Dafür besticke ich zuerst die einzelnen Bahnen und füge sie dann mit Kabelbinder zusammen. Dann müssen wir die Decke zunächst auslegen und schliesslich aufwickeln. So transportieren wir sie ins Weiertal und legen sie aufs Dach. Es ist eine Installation, die sich über die ganze Scheune erstreckt.

Inwiefern hat das Sticken etwas mit Refugium zu tun?

Es hat mit Heimat zu tun, dem Gefühl, beim Handarbeiten zusammensitzen, sich zugehörig zu fühlen und sich gegenseitig Geschichten zu erzählen. Oftmals nehmen Flüchtlinge, wie damals auch meine Tante, als einzige Erinnerung an Zuhause gehäkelte Decken mit. Die sind klein, leicht und passen in jeden Koffer. Ausserdem markieren sie das Territorium. Sie sagen, «hier bin ich». Und sie schützen das



Aufgereichte Schnüre



Beim Sticken

Möbelstück, auf dem sie liegen. Neben dem Besitzergreifen ist das Beschützen der wichtigste Impuls. Symbolisch gesprochen nimmt die Decke auf dem Dach einen Platz ein, sie verteidigt diesen und sie deckt zugleich etwas zu. Die Decke grenzt ein Revier ab, gegen innen und gegen aussen. Es ist ein Nachdenken über die weltweite Situation von Flüchtlingen. Meine Vorfahren mussten aus der Tschechoslowakei weg ins Exil. Sie nahmen ihre Deckchen mit. Zugleich gibt es den menschlichen Impuls, seine Heimat zu verteidigen. Doch sehe ich auch, wie viele Generationen ein Heimatverlust betrifft. Man trägt auch Generationen später noch schwer am Trauma der Flucht, des Ausgestossenseins. Als Kind habe ich vieles unbewusst mitbekommen, das ich erst jetzt als Erwachsene langsam begreife. Und wenn ich wieder neue Flüchtlingsströme sehe, muss ich daran denken, wie dieses Thema über Generationen weiterwirkt.

Eveline Cantieni Schlumpf

Geb. 1959 in Pontresina. Lebt seit 1971 in Winterthur.
1984–1985 Vorkurs Schule für Gestaltung Zürich
1985–1987 Werkseminar Schule für Gestaltung Zürich

2004–2007 Studium Vermittlung für Gestaltung und Kunst, Zürcher Hochschule der Künste

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2014 La Fabrik, Berlin Friedrichshain
- 2004 Visarte Graubünden, Pignia
- 2004 Kunstkasten Winterthur

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 Jubiläumsausstellung der Künstlergruppe Winterthur
- 2016 *Inspiration Flora*, Villa Flora, Winterthur
- 2015 *CREATORS CHOICE*, Kunstforum Raiffeisen Winterthur
- 2014 Bündner Werkschau in Chur
- 2012 *Dunkel war's, der Mond schien helle*, Kunstforum Raiffeisen Winterthur
- 2012 *ANIMATIONEN*, Offspace Visarte Zürich
- 2012 *Verstärkung*, Künstlergruppe Winterthur, Raiffeisen Kunstforum Winterthur
- 2011 Jahresausstellung der Künstlergruppe Winterthur, Kunstmuseum Winterthur
- 2010 Jahresausstellung K10 – *Ortungen*, Berufsverband für visuelle Kunst, Zürich
- 2009 Jahresausstellung, Bündner Kunstmuseum, Chur
- 2008 Jahresausstellung der Künstlergruppe Winterthur, Oxyd
- 2008 *LINIE ≠ LINIE*, Kunsthaus Grenchen
- 2008 *Zeichnungen*, Oxyd, Winterthur
- 2007 Jahresausstellung, Bündner Kunstmuseum, Chur
- 2006 Jahresausstellung, Bündner Kunstmuseum, Chur
- 2005 Jahresausstellung, Bündner Kunstmuseum, Chur

Stipendien / Preise (Auswahl)

2013/14 Atelierstipendium der Stadt Winterthur, Berlin

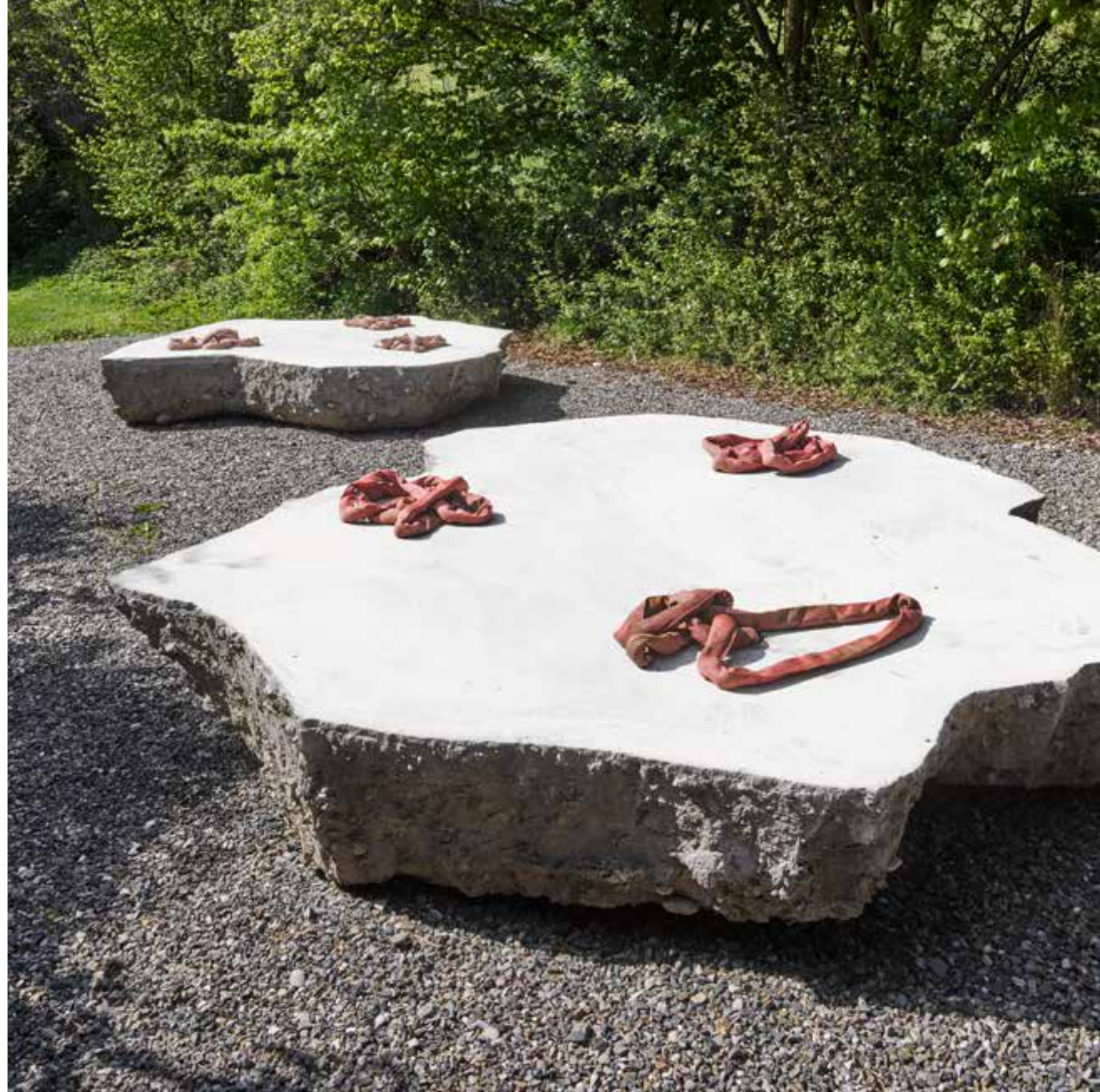
Für die Mithilfe bei der Produktion und Installation dankt Eveline Cantieni herzlich ihren 38 unermüdlichen Assistentinnen und Assistenten.

Bob Gramsma *floe, PD#16232*

Wie Treibgut oder Flosse auf einem Ozean aus Kies liegen zwei der vier gegossenen, monumentalen Betonplatten von Bob Gramsma neben dem Gemüsegarten im Park des Weiertsals. Ihr Titel *floe, PD#16232* (2016, Eisscholle) unterstreicht das Brüchige und Fragmentarische, jedoch auch den Eindruck des Dahintreibens und Flottierens der hingestreckten Schollen. Ursprünglich für eine Intervention auf dem Hüttenkopf bei Schwamendingen für *Gasträume 2016* (Stadt Zürich) produziert, zeigen sie den Ausguss einer Hohlform, der mit roten Schlaufen aus dem Boden gehievt wurde. Das Werk entstand durch die Analyse und Erkundung verschiedener ausgehobener Gruben. Die Leerstelle im Innern des Bodens wurde jedoch erst durch das Ausgiessen mit Beton sicht- und (be-)greifbar. Dies versteht Gramsma als Herstellung von Raum ohne Architektur. Als körperlich erfahrbar gewordener Leerraum wird die Verschränkung von menschlichem Körper mit umgebendem Raum thematisiert: etwas, das phänomenologisch bewiesen, jedoch bildnerisch bisher kaum thematisiert oder visualisiert worden ist. *floe, PD#16232* kondensiert die Gleichzeitigkeit von Entrücktem und Präsentem. Seine sedimentären Spuren offenbaren einen unerwarteten Dialog zwischen Kreation und Material, Gedächtnis, Gestus und Ahnung. Die unten plastische, oben jedoch glatte Form der Betonschollen erinnert an berühmte Ikonen der Kunstgeschichte wie Caspar David Friedrichs romantisches Inbild gescheiterter Hoffnung *Das Eismeer* (1823/24) oder Théodore Géricaults dramatisches *Floss der Medusa* (1819), das zehn Überlebende von 149 Schiffbrüchigen zeigt. Durch die Dramen der täglichen Flüchtlingsströme werden diese Urbilder der Verzweiflung im kulturellen Gedächtnis aktualisiert.

floe, PD#16232 2016

Beton, Pigmente, Rundschnitten,
805 x 550 x 65 cm, *Gasträume 2016*,
Hüttenkopf, Zürich-Schwamendingen



Bob Gramsma

Kathleen Bühler: Was bedeutet der Titel deines Werkes *floe*, PD#16232?

Bob Gramsma: Der Titel bezieht sich auf den englischen Begriff «ice floe» (Eisscholle). Die beiden Betonplatten mit ihren unregelmässigen, brüchigen Rändern erinnern an Bruchstücke, Treibeis und Gletscherlandschaften. Doch habe ich mit diesem Werk nicht etwa eine Form nachgeahmt, sondern diese ist Resultat eines Werkprozesses, wobei ich von einer vorgegebenen Situation ausgegangen bin. Für *Gasträume 2016* (Kunst im öffentlichen Raum im Auftrag der Stadt Zürich) ist *floe*, PD#16232 auf dem Hüttenkopf in Schwamendingen entstanden, einem beliebten Ausflugsort wie das Weiertal. An diesem Ort habe ich mit einem Bagger vier Grabungen durchgeführt, um diese dann mit Beton auszugiessen. Auf diese Weise wird neben dem Sichtbaren auch das im Verborgenen bereits Vorhandene offengelegt.

Was heisst das konkret?

Ich habe die vier ausgehobenen Vertiefungen mit Beton ausgegossen und die so entstandenen Schollen, sogenannte «blueprints», aus dem Boden gehievt. Normalerweise erkennen wir Hohlformen nur schwerlich als Form. Durch meine Vorgehensweise werden sie aufgedeckt und ans Licht gebracht. Durch die besondere Methode schreibt sich die Umgebung direkt in das Werk ein und widerspiegelt gleichzeitig den vielschichtigen Charakter sowie die historische Dimension des Hüttenkopfs. Die geologischen werden auch als historische Schichten lesbar: Geologie und Archäologie verschränken sich auf einmalige Weise.

Inwiefern beeinflusst du die Form deiner Werke?

Jede Bewegung der Baggerschaufel, jeder Spatenstich fliesst in die Formgebung ein. Das Graben im Boden ist eine direkte Form der Herstellung von Raum. In der Expansion produziere ich Raum – Raum ohne Architektur. Graben ist Ausdehnen von Raum, ohne aufzubauen,

herzurichten oder aufzustellen. Meine Werke sind die Visualisierungen dieses vorher nicht sichtbaren Raumes. Sie bringen wie Baumringe verborgene Gesteins- und Bodenschichten zum Vorschein. Als ich kürzlich an der Biennale in Kochi eine ähnliche Arbeit realisierte, entsprach ein Meter Gesteinsschicht 100 Jahren vergangener Zeit.

Welche Funktion haben die verblichenen roten Ringschlaufen?

Sie sind notwendig als Hebepunkte, um die Schollen aus dem Boden hochzuziehen, und sind integraler Bestandteil des Werkes. Nun, nachdem sich ihre ursprüngliche Funktion erübrigt hat, können sich die Besucher beispielsweise daran festhalten, um auf die Plattform zu steigen. Man kann sie als Kissen oder Spielzeug nutzen. Wenn sie einfach daliegen, sind sie Ornament, Zeichnung oder Wirrwarr, in das man sich «verschlaufen» kann. Für den Transport ins Weiertal erhielten sie wieder ihre ursprüngliche Funktion. Als Künstler überlasse ich es dem Werk selber, wo und inwiefern es sich als Werk abgrenzt. Doch ist meine Vorgehensweise methodisch und genau geplant. Deshalb ertrage ich es auch, mich auf alle äusseren Einflüsse einzulassen. Beispielsweise, wenn ich beim Ausheben einer Grube plötzlich auf Sand oder Wasser stosse, wenn sich der Untergrund anders verhält als erwartet und das die ganze Statik verändert. Wie bei einem konstruktiven Dialog reagiert der Boden oder die Umgebung auf meine Intervention, und ich reagiere meinerseits wieder auf das, was passiert. Es ist ein Weg des Agierens und Reagierens. Bedenkt man die Materialien, mit denen ich arbeite, oder die Grösse der Werke, können das komplexe Auseinandersetzungen mit den Bedingungen bedeuten. Ich begeben mich in einen kontinuierlichen Entscheidungsprozess innerhalb eines unkontrollierbaren Umfelds. Ich übe Zwang auf mein Material aus und umgekehrt.

Wie bettet sich dein Werk in den thematischen Kontext des Refugiums ein?

Mit diesem Werk grabe ich mir meinen eigenen Raum, der wie eine Hülle verstanden werden kann. Durch die Visualisierung dieses

Raums stelle ich das Bild eines Refugiums her. Die Betonschollen erinnern von ferne an Caspar David Friedrichs *Das Eismeer (Die gescheiterte Hoffnung)* (1823/24, Kunsthalle Hamburg), das berühmte romantische Gemälde, das ein im Eismeer gekentertes Segelschiff zeigt. Es wurde zum Inbild der deutschen Romantik und ihren gescheiterten politischen Ambitionen. Die grossen inhaltlichen und gedanklichen Bewegungen, welche es prägen, sind einerseits der vorwärtsschreitende Glaube an die Zukunft, welcher das ausfahrende Schiff verkörpert, dann der Zusammenbruch, bei dem das liegende Schiff von Eisschollen wie die aufkeimende Hoffnung zerdrückt wird. Das zweite Bild, das mich nachhaltig inspirierte, war Théodore Géricaults *Floss der Medusa* (1819, Louvre Paris). Nach einem schlimmen Schiffbruch vor der

mauretanischen Küste im Jahr 1816 diente dieses Floss 149 Schiffbrüchigen während 13 Tagen als Lebensraum. Es überlebten schliesslich nur zehn. Die oben abgeflachte Form der Betonschollen erinnern an das Floss, auf dem sich damals wie heute auf den Flüchtlingsbooten im Mittelmeer schlimme Szenen abspielen.

Verstehst du dein Werk politisch?

Als Künstler sind wir gefordert, Bilder neu zu erfinden oder zu finden. Es ist aber nicht zwingend, in den beiden Betonkörpern Eisschollen oder ein Floss zu sehen. Meine Schollen sind Bruchstücke, Plattformen der Kontemplation. Dabei frage ich mich, ob das Bruchstückhafte der Betonplatten mehr ausdrücken kann als nur Drama. Was ich ebenfalls darin sehe, ist eine Kraft und eine Präsenz, wie bei



Produktion von *blueprint for a farther cave*, OI#15211, 2015 in Môtiers

den Werken der Bildhauer Hans Josephson oder Constantin Brancusi. In ihrer urwüchsigen Kraft sind die Bestandteile von *floe*, PD#16232 der Natur vergleichbar.

Bist du als Künstler im Wettkampf mit der Natur?

Ich frage mich, ob das Loch, das ich grabe und ausgiesse, es vermag, eine Körperlichkeit herzustellen, die derjenigen der Natur vergleichbar ist. Meine Arbeit ist eine Recherche darüber, wie ich Raum denke. Hohlräume, Löcher oder Kerben erkennen wir in ihrer Gestalt kaum und vermögen sie nur annähernd zu lesen und zu beschreiben. Wie kommt das? Weshalb ist die Form des Hohlraums für uns so schlecht zu begreifen? Dabei hat uns die Phänomenologie schon gelehrt, dass der Raum und unser Körper untrennbar miteinander verbunden sind. Wir sind gleichzeitig Körper und Raum. Daher kann mir die Umgebung auch nicht egal sein. Sie ist Teil meiner Körperlichkeit. Man hat als Körper räumliche Qualitäten. Doch hat der Raum nicht auch körperliche Qualitäten?

Was ist also skulptural gesehen das Besondere an deinen Betonschollen?

Sie verhalten sich nicht wie Skulptur, sondern wie Raum. Sie geben uns Raum zu sehen.



Produktion von
floe, PD#16232 2016



riff off, OI#16238 2016, armierter Beton, Kokospalmen-Fundament, Kochi-Muziris Biennale, Indien

Bob Gramsma

www.bobgramsma.ch

Geb. 1963 in Uster. Lebt und arbeitet in Zürich.

1993 BA Hochschule voor de kunsten
Arnhem ArtEZ, NL

1994 MA Ateliers Arnhem, Hochschule voor de kunsten Arnhem ArtEZ, NL

Einzelausstellungen (Auswahl)

2017 *Bob Gramsma. Sugarsnow*, Kunsthalle Arbon

2016 *Gasträume*, Lokaltermin Schwamendingen

2015 *Pit Face*, Herrmann Germann Contemporary, Zürich

2013 *Hard and Fast*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil

2010 *Bob Gramsma*, Dienstgebäude, Zürich

2007 *ChemicalMoonBABY*, Zürich

2005 *TANSTAAFL*, Haswellediger & Co. Gallery, New York

2004 *local aesthesia*, Buena Vista Building, Design District, Art Basel, Miami

2004 *Quattroporte*, Galerie Bob Gysin, Zürich

2004 *NB*, New York-Berlin, Centre PasquArt, Biel

2003 *Density change*, Kunstverein Ulm

2002 *Density change*, Stadtgalerie Bern

2001 Art Cologne, Förderkoje, Köln

2001 Galerie Bob Gysin, Zürich

2000 *échanges* (with Christoph Büchel), Centre d'art contemporain, Genève, Musée jurassien des arts, Moutier

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2017 *Arte Albigna*, Bergell

2016/17 *Kochi-Muziris Biennale*

2015 *Môtiers 2015 - Art en plein air*

2014 *In einer anderen Welt*, Triennale Wallis

2013 *Biennale Skulpturen-Symposium*, Weiertal
Behaglich ist anderswo,

Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil

2012 *Erdrutsch*, Froh Ussicht, Samstagern

2011 *Bormida Progetto #1*, Piemont
Territories, 11e triennale, Bex & Art, Bex

2010 *Next Generation*, Kunstmuseum, St. Gallen

2009 *Wanderziel Kunst: Ein- und Aussichten*, 24. SAC Kunstausstellung, Capanna Basodino, Robiei

Shifting Identities, (Swiss) Art Now, CAC, Vilnius

2008 *Brandstiftung*, K3 Project Space, Zürich

2008 *Shifting Identities*, (Swiss) Art Now, Kunsthaus Zürich

2007 *Môtiers 2007 - Art en plein air*, Môtiers

2006 *Collection, bienvenue à bord*, FRAC, Alsace

2005 *OK/OKAY*, Swiss Institute, New York

2004 *Situations construites. 10 ans d'attitudes*, Attitudes, Espace d'arts contemporains, Genève

2003 *10e biennale de l'image en mouvement*, Centre pour l'image contemporaine, Genève

2002 *Kopfreisen - Jules Verne, Adolf Wölfli und andere Grenzgänger*, Seedamm Kulturzentrum, Pfäffikon SZ und Kunstmuseum Bern

2001 *Mayday Mayday*, Swiss Institute, New York

2000 *Sneak preview*, Swiss Pavilion, 7. Mostra internazionale di architettura, Venezia

Stipendien / Preise (Auswahl)

2012 Werkpreis des Kantons Zürich

2012 UBS Kulturstiftung

2009 Prix Meuly, Schweizer Kunstverein SAC Kunstpreis

2008 Basisbeurs, Dutch Mondriaan Fund

2007 Werkpreis des Kantons Zürich

2003 P.S.1/MoMA, International Studio Program, Swiss Federal Office of Culture

2002 Werkpreis des Kantons Zürich

2002 Basisbeurs, Dutch Mondriaan Fund

2002 City of Zurich Art Award

2002 Werkbeurs, Dutch Mondriaan Fund

2001 Swiss Art Award

2000 City of Zurich Art Award

Courtesy: Stadt Zürich / Kunst im öffentlichen Raum

Quynh Dong *Late Autumn*

In einem Baustellencontainer, umgeben von blühender Vegetation, projiziert Quynh Dong das Video *Late Autumn* (2015, Spätherbst). Es zeigt das Standbild eines nackten Baums, der im spiegelnden Wasser steht. Die orange gekleidete Künstlerin kauert, lehnt und hängt an den Ästen. Ihre Positionen sind von den verdorrten Blättern abgeschaut. Als Performance- und Medienkünstlerin hat Quynh Dong diese beobachtet, gezeichnet und daraus ihre eigene Körperhaltung hergeleitet. Der Film strahlt Erstarung aus. Die Wasseroberfläche ist ruhig, auch die Figur ist reglos. Sie erscheint oder verblasst durch simple Überblendung. Begleitet wird das schwermütige Videogedicht von zwei Violinstücken in Moll. Zu hören sind zwei klagende Geigenstimmen, die sich in einer kargen, elegischen Melodie umspielen. Inspiriert wurde das Werk vom südkoreanischen Film *Spring, Summer, Fall, Winter And Spring* (2003, Kim Ki-duk), der die Geschichte eines buddhistischen Mönches erzählt, welcher auf einem Floss auf einem See wohnt und einen ausgesetzten Jungen aufzieht. Als der Mönch stirbt, entdeckt der inzwischen erwachsene Junge ebenfalls ein ausgesetztes Kind und die Geschichte beginnt von neuem. Die Natur ist die Bühne für den grossen Kreislauf von Leben und Tod. Dongs Video zeigt die Aneignung asiatischer Klischees – der japanische Ahorn mit seinen zartgliedrigen Blättern – mittels des Körpers der Künstlerin. Denn die Künstlerin wird manchmal auf ihr asiatisches Aussehen oder ihre Biografie als Flüchtlingskind reduziert. Doch überwindet sie im Video die Stereotypen und formuliert stattdessen die universelle und melancholische Botschaft des steten Kreislaufs von Leben und Tod.

Late Autumn 2015

Videoprojektion, HD Video

Farbe, Ton, 11:22 Min.



Kathleen Bühler: Vorgabe für dein Video *Late Autumn* (2015) war der südkoreanische Film *Spring, Summer, Fall, Winter And Spring* (2003) von Kim Ki-duk, der die Geschichte eines buddhistischen Mönches erzählt, welcher auf einem Floss wohnt und einen ausgesetzten Jungen aufzieht. Als der Mönch stirbt, entdeckt der inzwischen erwachsene Junge ebenfalls ein ausgesetztes Kind und beginnt die Geschichte von neuem. Die Natur ist die Bühne für den grossen Kreislauf von Leben und Tod. Woher kennst du diesen Film?

Quynh Dong: Ich habe diesen Film vor ein paar Jahren gesehen. Bei meiner Vorbereitung für einen Atelieraufenthalt in Südkorea ist er mir wieder in den Sinn gekommen. Die vier Jahreszeiten symbolisieren die unterschiedlichen Phasen im Leben eines Menschen. Doch handelt er auch von Reinkarnation. Der See, auf dem der Film spielt, liegt im Juwangsang Nationalpark in Südkorea, einem beliebten Wandergebiet. Die Landschaft gilt als romantisch. Und wie immer haben Klischees oder romantische Vorstellungen eine gewisse Wahrheit. Es gab sicher eine Zeit, wo diese Landschaft schön, erhaben und unberührt war. Heute ist es ein touristischer Anziehungspunkt. Alles ist abgesperrt und geregelt. Heute müssen Schönheit und Unberührtheit inszeniert werden.

Du wurdest dennoch dort für dein Video inspiriert?

Ich habe ein Sujet für mein Video gesucht und recherchierte zunächst im Internet. Ich besuchte einige Naturschauplätze in Korea, die Motivation war jedoch nicht gross genug, um eine dreitägige Reise nach Juwangsang zu unternehmen. Mich interessierte mehr die Interpretation der asiatischen Kultur und des Buddhismus im Film von Kim Ki-duk. Seine Bildsprache löst sich von der Realität und wird symbolisch. Er findet Metaphern für Leben und Tod. Mir gefiel die Idee des Baumes, der aus

dem Wasser wächst und die vier Jahreszeiten, beziehungsweise den Lauf des Lebens darstellt.

Du kombinierst im Video den Baum von Kim Ki-duks Film mit der Idee des japanischen Ahorns, der als typischer asiatischer Baum gilt. Da der Baum keine Blätter mehr hat, wirkt er eher wie ein Todessymbol.

Ich zeige den Baum im Spätherbst. Ich wollte in meinem Video verschiedene asiatische Symbole miteinander kombinieren, welche in den Massenmedien verbreitet werden, um ein Bild von Asien zu behaupten. Die Farben Schwarz, Weiss, Rot etwa übernahm ich von der Tuschemalerei, wo es viele Darstellungen von typischen asiatischen Pflanzen wie Kirschblüten gibt. Ausserdem wird in den japanischen Gärten japanischer Ahorn gepflanzt, dessen Blätter sich im Herbst knallrot verfärben.

Weshalb interessierte dich der Herbst? Und weshalb wurdest du selbst im Video zum Blatt?

Schon in meiner Keramik habe ich mich mit getrockneten Blättern beschäftigt. Es war daher naheliegend, damit in einem anderen Medium fortzufahren. Wie auch meine dezierte Arbeit mit Musik oder Ton im Allgemeinen. Dies kommt aus meinen Überlegungen zur Performance. Ton ist ein Performancepartner. In meiner Arbeit denke ich fortlaufend über die Medien Performance, Video, Bild und Objekt nach. Wie denke ich meine Arbeit weiter und welches Medium würde sich dazu eignen, sind Fragen, die ich mir vorgängig stelle. Ausserdem war ich im Herbst in Korea. Das floss auch in meine Entscheidung mit ein, den Baum im Spätherbst zu zeigen. Asiatische Klischees und deren Inszenierung waren immer Teil meiner Arbeit, doch kam nun auch die Geschichte von Korea dazu, die Interpretation seiner Kultur. Koreanische Paläste wurden von den Japanern im Krieg zerstört. Die Koreaner haben sie wieder aufgebaut und damit ihre alte Kultur künstlich re-interpretiert und re-inszeniert. Zum Teil wirkt es kitschig und illustrativ wie eine Operette, doch interessiert mich die Geste dahinter, die Inszenierung.

Wie gingst du technisch vor?

Ich suchte Bilder von Bäumen in diesem See im Juwangsang Nationalpark im Internet, habe sie digital freigestellt und schwarz-weiss bearbeitet. Das war der Ausgangspunkt des bildnerischen Materials. Dabei waren mir auch die Filme von Yasujiro Ozu, dem japanischen Regisseur, ein Vorbild. Seine schwarz-weissen Filme der Vierzigerjahre vermitteln in einfachen, präzisen Dialogen die Psychologie des Alltags und der Geschichte. Es gibt lange Einstellungen, in denen sich die Menschen langsam bewegen. Für mich ist er eine Ikone. Man könnte seine Filme mittlerweile auch als Klischees für japanische Filme betrachten, sowohl als Hochkultur als auch Populärkultur. In meinem Video habe ich dann den Hintergrund bearbeitet, so dass der See nahtlos in den Him-

mel übergeht. Ich wollte eine Welt ohne Ort darstellen.

Wie entstand die Filmmusik?

Der Auftrag für die Komposition war bereits 2015 mit den Komponisten Niklaus Erismann besprochen. Im Frühling 2016 hatte ich die fertigen Noten. Als ich dann in der Postproduktion der Landschaft mit dem Baum fertig war, bekam ich die Violinmusik-Aufnahmen, die von Ji Hun Park und Ji Yeon Lee gespielt werden.

Wie bist du bei der Performance vorgegangen?

Ich habe reale Blätter skizziert und dann daraus Körperhaltungen abgeleitet. Mich interessierte es, ein körperliches Vokabular an «Blatt-Haltungen» zu erarbeiten. Zuerst über-



Video Still

legte ich mir, mich in die wirkliche Landschaft hineinzulegen und zu filmen. Doch dann entschied ich mich für Studioaufnahmen im Green Screen-Verfahren – ich filme mich vor einem grünen Hintergrund und montiere das dann digital in die reale Landschaft hinein. Im Video benutze ich meinen Körper wie eine Skulptur.

Du verstehst die asiatischen Klischees – wie die roten Blätter des japanischen Ahorns – also durch deinen Körper hindurch?

Als Performerin, die mit ihrem Körper arbeitet, bin ich immer mit meinem asiatischen Aussehen konfrontiert. Das ist mein Material. Anfangs arbeitete ich auch mit meiner Biografie. Mittlerweile geht es mir mehr um das Phänomen kultureller Verschiebungen. Allerdings gehe ich immer von mir und meinem Körper aus. Und ich denke, dass gewissermassen jeder Künstler von seinen Erfahrungen und damit seiner Biografie ausgeht. Die Tatsache, dass ich eine spannende Biografie habe, interessiert Kritiker und Publikum. Doch finde ich, meine Kunst ist komplexer als meine Biografie.

Wie verstehst du deinen Videofilm innerhalb der Ausstellung?

Mir gefällt der Kontrast zwischen herbstlichem Video und frühlingshaft-sommerlicher Umgebung. Damit sind drei der vier Jahreszeiten thematisiert. Meine tote, stilisierte und monochrome Natur steht der blühenden Üppigkeit gegenüber. Leere kontrastiert mit Fülle. Die reale Landschaft wird zur Bühne für meine Videoperformance in der künstlichen Landschaft. Sie wird zu ihrem Refugium.



Vorbereitende Skizze für die Drehaufnahmen, 2015



Skizze eines japanischen Ahornblattes, 2015

- 2015 *WHEN THE WIND TOUCHES YOUR SKIN LIGHTLY*, Lucie Fontaine, Milan
- 2014 *Tears Of A Swan*, Kunstraum Baden

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 *AQUAREÉLLES*. Katia Bourdarel, Quynh Dong, Radenko Milak, Galerie Bernhard Bischoff & Partner, Bern
- 2015 *Imagination of nature*, Alte Fabrik, Rapperswil-Jona
Hybrids, Galerie Helder, Den Haag
- 2014 *Durch die Blume*, Museum Bellerive, Zürich
Carlatan, Musée du papier peint, Mézières
- 2013 *Souvenir*, Galerie Perrotin, Paris
Feu sacré, Kunstmuseum Bern
- 2012 *Sinop Biennial*, Sinop
Dancing towards the Essence, Kunsthaus Grenchen
- 2011 *Catch of the Year*, Dienstgebäude, Raum für Kunst Zürich
- 2010 *Whats the Difference*, Stadtgalerie Bern
Swiss Art Award, Basel
- 2009 *Looping Memories*, PROGR – Zentrum für Kulturproduktion, Bern
Catch of the Year, Dienstgebäude, Raum für Kunst Zürich
- 2008 Aeschlimann Corti Stipendium, Kunsthaus Centre PasquArt, Biel
- 2004 *Bild ist Weg ist Bild*, Kunsthaus Centre PasquArt, Biel

Quynh Dong

www.quynhdong.ch

- Geb. 1982 in Hai Phong, Vietnam. Lebt seit 1990 in Bern und Zürich.
- 1999–2000 Vorkurs, Schule für Gestaltung Biel/Bienne
- 2000–2004 Fachklasse für Grafik, Schule für Gestaltung Biel/Bienne
- 2005–2008 Bachelor in Fine Arts, Hochschule der Künste Bern
- 2008–2010 Master of Arts in Fine Arts, Zürcher Hochschule der Künste

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Long Journey*, Yeo Workshop, Singapore
Quynh By Night, Nha San Collective, Hanoi

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2015 MMCA Residency Changdong, National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul
- 2013–2015 Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam
- 2012–2013 The International Studio & Curatorial Program (ISCP), New York
- 2010–2012 BINZ39, Zürich
- 2008 Hauptpreis Förderstipendium Aeschlimann-Corti Preis Bern
- 2002 Cultural encouragement prize, Rotary International

Mit Unterstützung des National Museum of Modern and Contemporary Art, Seoul produziert.

Gregor Frehner *Feuer frei!*

Gregor Frehner ist Steinbildhauer und Restaurator. Als Künstler arbeitet er mit klassischen bildhauerischen Techniken sowie mit Zeichnung, Hörspiel und Installation. Von der Einzelskulptur in Stein, Beton oder Eisen bewegt er sich immer weiter weg hin zu Objekten und Environments mit mehreren Figuren, Neonlicht und sprachlichen Versatzstücken. Formal interessieren ihn archaische Grundformen aus dem bildhauerischen Repertoire sowie die technischen Möglichkeiten neuer Werkstoffe wie Beton. Das aus Strassenbau und Architektur bekannte Material offenbart bei Frehner malerische Qualitäten und plastische Ausdruckskraft. Seine Bomben aus Beton folgen den formalen Vorgaben der realen Gegenstände, werden jedoch in der Grösse und in der Oberflächen-gestaltung verfremdet. Auf diese Weise bleibt der Gegenstand erkennbar, während seine ursprüngliche Funktion zunächst noch verschleiert wird. Die Bombe wird zu einer der Hand schmeichelnden, gefälligen Form und überspielt damit ihre kriegerische Zerstörungskraft. In die Landschaft gesetzt werden die Betonfiguren zu Requisiten eines Bühnenbildes, zu dem die Besucherinnen und Besucher des Parks ihre eigene Erzählung erfinden. Zusammen mit den verstreuten Kisten aus Holz werden sie zu Mahnmalen einer latenten Bedrohung, welche jedes Refugium umzingelt. Denn es liegt in der dialektischen Natur des Refugiums, dass es nur deshalb seine Funktion als Schutzraum ausüben kann, weil es das Gegenteil der Gefahrenzone darstellt, diese jedoch immer wieder in ihrer Existenz bestätigt.

Feuer frei! 2017

Installation mit 28 Betonplastiken,
je 30 x 30 x 75 cm, 8 Holzkisten,
je 103 x 57 x 48 cm



Kathleen Bühler: Was zeigt du im Weiertal?

Gregor Frehner: Mein Beitrag *Feuer frei!* wird die heile Welt des Parks stören. Ich inszeniere im Bach und entlang des Ufers eine Art Schützengraben. Dabei arbeite ich mit bestehenden Werken, die ich zu einer neuen Installation zusammenfüge. Ich habe mich mit dem Thema und dem Ort intensiv auseinandergesetzt sowie deinem Wunsch, die Idylle sichtbar werden zu lassen, selbst wenn das bedeutet, sie durch gezielte Interventionen anzugreifen. Das gesamte Weiertal wird als Refugium aufgefasst, als Schutzort, den man ja nur deshalb braucht, weil eine tatsächliche Bedrohung besteht.

Du produzierst schon länger martialische Geräte wie Panzer oder Bomben, die du mit Beton in verkleinertem Format (Panzer) oder Originalgrösse (Bomben) giesst – sozusagen ein Kriegsarsenal im Miniformat. Was war ausschlaggebend dafür?

Meine erste Bombe baute ich aus Eisen im Jahr 2001. Sie entstand in einer Zeit, als ich in kurzen Abständen mehrmals von Hexenschüssen geplagt wurde. Ich fragte mich, weshalb ich so häufig auf diese Weise ausser Gefecht gesetzt werde. Die Einsicht, dass es sich um Implosionen von aufgestauten Gefühle handelte, führte zum Wunsch, ein Gerät zu bauen, das nach aussen losgeht und explodiert. Die Figur ist nicht besonders gut, aber für mich existentiell geworden. Meine zweite Bombe dagegen gelang. Sie ist wunderschön und aus Beton, ich gab ihr den Namen «Daisy». Zu ihr gehören noch drei grosse stehende Marmorplatten mit dem eingravierten Schriftzug «DAISY GO ON». Diese Inszenierung ist ein Antikriegsstatement und bezieht sich auf den im Zweiten Weltkrieg entstandenen und im Vietnam-Krieg weitergeführten Brauch, den Bomben Namen zu geben, um die Kampfflieger psychisch von der Schwere ihrer Tat zu entlasten. Es schien weniger schlimm, wenn man nicht eine Bombe, sondern «Daisy» über einer Stadt abwarf. Interessanter-

weise waren es häufig Namen von Walt Disney-Figuren, deren Putzigkeit in starkem Kontrast zur Vernichtungskraft der Bombe stand.

Hattest du schon früher mit Beton gearbeitet?

Daisy war mein erstes Betonobjekt. Ich war als Steinbildhauer fasziniert vom neuen Werkstoff. Man verarbeitet das Material in einem beinahe flüssigen Zustand, einmal erhärtet weist es vergleichbare Eigenschaften auf wie Stein. Dieses Verfahren erlaubt mir ausserdem, Motive seriell herzustellen. Ich produzierte ein Waffenarsenal und erkannte dabei das Potenzial der Menge, die bei bestimmter Anordnung zum Ornament wird.

Wie entwickelst du die Form deiner Bomben?

Mein ganzes Beton-Waffenarsenal ist von realen Formen hergeleitet: Sprengbomben, Phosphorbomben, mit denen im Zweiten Weltkrieg beispielsweise Dresden zerstört wurde. Tellerminen, Panzerminen, Panzer. Die Veränderung des Massstabs war ein weiteres Element der Umdeutung der Motive. Die Panzer beispielsweise habe ich verkleinert, so dass sie zu niedlichen Spielzeugen werden. Doch ich beschäftigte mich in den letzten Jahren nicht nur mit Waffen, sondern goss zum Beispiel auch Fernsehapparate, Megaphone oder Texttafeln aus Beton. Zur formalen Flexibilität kommen beim Beton die vielseitigen Verarbeitungsmöglichkeiten dazu. Man kann Beton einfärben oder ihm weitere Stoffe wie Glimmer oder Perlmutt beimischen und so die Oberflächentextur beliebig verändern. Doch bleibt dabei ein Rest Zufall erhalten, da nicht alles, was bei der Produktion passiert, kontrolliert werden kann. Bei jedem Abguss entsteht daher ein Unikat.

Deine Objekte sind erstaunlich sinnlich. Die Texturen sind lebendig, sie wirken malerisch und verleiten zum Anfassen.

Das hängt mit der Urform der Güsse zusammen. Über einen Kern aus Styropor ziehe ich die Oberfläche aus Gips. Von den Gipsformen stelle ich aus Silikon die Negativformen für die Betongüsse her. Da ich die Form der Motive über das Zeichnen festlege, weiss ich genau, wie ich vorgehen muss. Mein Schaffens-

prozess ist schnell, diese Spontaneität sieht man den fertigen Objekten an.

Bedeutet das nicht eine Umkehr des traditionellen bildhauerischen Arbeitens? Normalerweise befreit man die Form aus dem Stein, während du beim Gips/Beton-Objekt fast schon skizzenhaft vorgehst.

Das ist einer der Gründe für meine Faszination für den Werkstoff. Betonieren hat für mich Ähnlichkeiten mit Zeichnen. Es geht dabei um rasches, skizzenhaftes Arbeiten. Ich muss meine Formen nicht mehr im Stein suchen oder aus diesem befreien. Dieses Erkenntnis hat meine beruflichen Tätigkeiten, nämlich Steinbildhauerei und Restaurieren, voneinander entflicht. Im Weiertal verwende ich zur Hauptsache bestehendes Material. Für mich be-

steht der künstlerische Prozess darin, mit diesem im Gelände zu intervenieren. Dem Publikum möchte ich einen Ort zu sehen geben, der eigene Gefühle, Gedanken und Ideen auslöst. Meine Arbeit im Weiertal ist die räumliche Inszenierung für eine Geschichte, welche von allen weitergedacht und fertig gesponnen werden kann.

Deine Installation *Feuer frei!* führt bestehende Werke neu zusammen und fügt einige neue hinzu. Wie bist du dazu gekommen?

Die Bomben sind vor zwölf Jahren entstanden. Während sie bisher immer im Innenraum gruppiert wurden, stehen sie nun zum ersten Mal im Aussenraum und werden in die Landschaft integriert. Weil der Bach im Weiertal manchmal sehr viel Wasser führt und sogar



Installation am Bachufer

das Ufer überflutet, werden sie schon im Frühjahr im Bachbett verteilt, damit es im Sommer den Anschein macht, als wären sie vom Wasser aus dem Boden gewaschen und an die Oberfläche gespült worden. Am Ufer in die Bachlandschaft eingebettet hingegen werden mehrere Kisten aus Holz. Es sind die ursprünglichen Transportkisten der Bomben, welche nun zufällig am Ufer entdeckt werden können. Entlang des Baches entsteht also ein verlassener, mit Pflanzen überwachsener Schützengraben, der die friedliche Atmosphäre des Parks empfindlich stört. So wie ein Schützengraben auch für die einen Schutz bietet und für die anderen die nächste Demarkationslinie des Krieges – also Gefahr – darstellt. Man fragt sich unweigerlich, was hier geschehen ist. Wie bei den Minen aus dem Zweiten Weltkrieg, welche manchmal bei Sondierbohrungen oder Bauarbeiten gefunden werden und uns schlagartig an die vergangenen Ereignisse sowie an die alltägliche Gefährdung durch unentdeckte Überbleibsel des Krieges erinnern.

Welche Rolle spielen die Kisten?

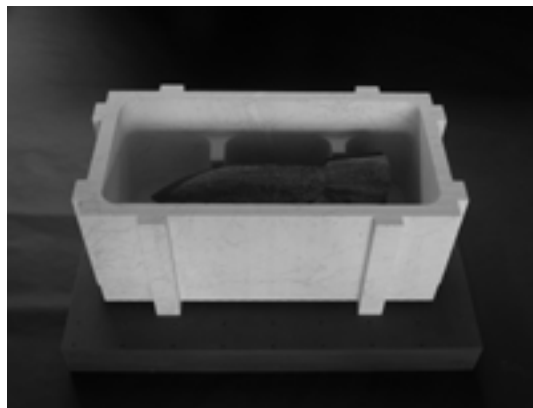
Diese sind die Futterale der tödlichen Sprengkörper, sozusagen die Refugien der Bomben. Die Kisten sind aus Holz hergestellt und mit einem beschleunigten Verwitterungsprozess aufbereitet. Ich möchte eine «zeitlose», eigenartige Erscheinung erzeugen. Arrangieren werde ich sie wie antike Sarkophage, die ich vor langer Zeit auf einer archäologischen Ausgrabung in Kleinasien gesehen habe, welche wild verteilt, mit geöffneten oder hastig abgehobenen Deckeln dalagen. So wie wenn sie gerade von Grabräubern nach ihrem abrupt unterbrochenen Raubzug zurückgelassen worden wären.

Deine Objekte sind formal sehr elegant, symmetrisch und perfekt ausgeführt. Ist diese Verbindung von Zerstörungskraft und Schönheit nicht problematisch?

Das ist für mich eine gültige Mischung. Unsere Gesellschaft klammert oft aus, dass das eine mit dem andern zu tun hat. Wir schauen zu, wie Syrien in Schutt und Asche bombardiert wird, wundern uns aber über Flüchtlingsströme.



Betonbombe im Bach



Refugium für eine Bombe 2017
Munitionskiste aus Carrara-Marmor,
Bombe aus Beton, 103 x 55 x 45 cm

Worin besteht für dich die Aktualität dieser Arbeit?

Ein Schützengraben ist für die einen ein Refugium, für die andern das Gegenteil. Schutz und Bedrohung liegen näher beieinander, als man denkt, manchmal könnte es dasselbe sein.

Gregor Frehner

www.gregor-frehner.ch

Geb. 1959 in Winterthur. Lebt und arbeitet in Winterthur

1976–80 Lehre als Steinbildhauer in Winterthur mit Besuch der Schulen für Gestaltung St. Gallen und Zürich

Seit 1996 Mitglied im Schweizerischen Verband für Konservierung und Restaurierung
1996–2005 Lehrauftrag an der Schule für Gestaltung in St. Gallen (Baustilkunde und Modellieren)

1997–2006 Mitglied der Städtischen Kunstkommission Winterthur

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2010 *10 artistes de Winterthur*, Galerie Hôtel de Ville, Yverdon-les-Bains
- 2009 Dezemberausstellung, Winterthur
- 2008 *Frehner/Henking/Schenker*, Kunsträume Oxyd, Winterthur; Dezemberausstellung Winterthur
- 2007 *Gregor Frehner, Katharina Henking: Zwischen Zufall und Kalkül*, Stiftung Gnädinger, Ramsen
- 2006 *Gregor Frehner und Katharina Henking: Double Visions II. Schein und Sein*, IG-Halle, Alte Fabrik, Rapperswil
- 2005 Dezemberausstellung, Winterthur
- 2004 *Gregor Frehner und Katharina Henking: Double Visions I*, Galerie Kunstverein Oxyd, Winterthur
- 2003 Dezemberausstellung, Winterthur
- 2002 Dezemberausstellung, Winterthur
- 2000 Dezemberausstellung, Winterthur

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2004 Dr. Jost Hartmann-Preis der Stadt Bern für Restaurierung

Gabriela Gerber und Lukas Bardill *Doppelstall*

Das Künstlerpaar Gabriela Gerber und Lukas Bardill beschäftigt sich in ihrem medial vielfältigen Werk mit der Wahrnehmung von Landschaftsräumen. Diese repräsentieren gemeinhin nicht nur «Natur», sondern auch «Kultur», da Landschaften von historischen Spuren gezeichnet sind. Ihre Installation *Doppelstall* (2017) besteht aus einem Geräteestall, den sie aus Stanz im Mürztal (Steiermark) herbeigeschafft haben. Der kleine Holzschuppen diente früher zur Aufbewahrung von landwirtschaftlichen Geräten. Sein Transfer vom Mürztal ins Weiertal als bewusste künstlerische Setzung ermöglicht den Vergleich der landschaftlichen Räume und ihrer durch frühere Nutzungsweisen bedingten Prägungen. Ganz konkret wird der Bezug zu weiteren Ställen in der Landschaft möglich und dadurch die formale und kulturhistorische Auseinandersetzung mit dem Ort eingeleitet. Denn der *Doppelstall* steht in der Sichtachse zu einem weiter entfernten Stall im Feld, der sich bei genauem Hinsehen als mobiler Jagdhochsitz entpuppt. Was ist wahr und was nur Einbildung? Wie verlässlich ist unsere Wahrnehmung? Auf diesen Sachverhalt verweist ein Live-Video-stream auf einem Monitor im Inneren des *Doppelstalls*, der durch eine Brettertür mit Federzug betreten werden kann. Der Live-Video-stream zeigt die umgebende Landschaft, zu der eine Zeichenanimation hinzugefügt wird. Diese Sequenz besteht aus schraffierten Abdunklungen, Speedlines, Linienstrukturen, störenden Partikeln und wuchernden Motiven. Sie sind als zeichnerischer Dialog mit dem bestehenden landschaftlichen Refugium zu verstehen und führen die verschiedenen Wahrnehmungen und Darstellungsweisen buchstäblich gegeneinander ins Feld.

Doppelstall 2017

Installation, Holzstall, Livekamera,
Monitor, Videomischer, Video, s/w, ohne
Ton, 6 Min. (Zeichenanimation)



Gabriela Gerber und Lukas Bardill

Kathleen Bühler: Wie seid ihr vorgegangen?

Gabriela Gerber (GG): Wir haben uns dem Ort mit wachen Sinnen ausgesetzt, um die Umgebung als Ganzes wie auch in ihren einzelnen Elementen wahrzunehmen und als Landschaft zu verstehen. Besonders gut bleibt mir die üppige Bepflanzung in Erinnerung sowie die verschiedenen Nischen im Park mit den kleinen versteckten Häuschen und Ställen – also kleinen Refugien.

Wann fiel euch das erste Mal der Hochsitz neben dem Park auf, auf den ihr euch bezieht?

GG: Mir fiel von Anbeginn dieser kleine Stall in der Landschaft auf. Das gibt es bei uns im voralpinen Landschaftsraum auch. Er unterscheidet sich von der Scheune im Park, in der auch die Galerie untergebracht ist, da er fast archetypisch eine klare Hauskonstruktion mit Dach und Wänden zeigt.

Lukas Bardill (LB): Ausgehend von Mobiltelefonaufnahmen recherchierten wir über Google Maps weiter. Auf den Handyfotos ist ein dunkler Fleck zu sehen, der unzweifelhaft den kleinen Stall repräsentiert. Dieser fehlt jedoch auf den Satellitenaufnahmen. Damit lässt sich der Stall nicht zuordnen. Mediale Realität und unmittelbar erlebte Gegebenheit stehen im Widerspruch. Der Stall bringt uns zum Nachdenken über seine Beschaffenheit, über seine Funktion und letztlich gar über seine mögliche Inexistenz.

Wie kamt ihr auf die Idee, einen Stall von Österreich ins Weiertal zu verschieben?

GG: Der dunkle Fleck bestand – wie sich später herausstellte – aus diesem kleinen kompakten Stallgebäude, das sich als Jagdhochsitz auf Rädern entpuppte. Es erinnerte uns sofort an unsere Werkserie *Schwellen* (2004) und an die *Stanzer Ställe* (2010/14). Das sind kleine Unterstände, in denen die Bauern ihre Geräte und die Heinzen – auf denen das Heu getrocknet wurde – unterbrachten, oder die im Not-

fall auch mal als Unterschlupf bei schlechtem Wetter dienen konnten. Möglicherweise waren auch diese über hundertjährigen Behelfsställe im Stanzer Tal tragbar. Heute stehen sie zwecklos in der Landschaft. Dafür tritt ihr skulpturaler Charakter in den Vordergrund.

LB: Es ist also zunächst das Rätselraten über den Fleck auf der Mobiltelefonfotografie, der uns mit unserem Erfahrungsstand an einen Stall denken lässt. Dann folgt die Entdeckung, dass es sich um etwas ganz anderes handelt als unsere anfängliche Deutung. Daraus ergibt sich eine delikate Problemstellung mit der noch unentschiedenen Frage, wohin uns der weitere Werkprozess treibt: hin zu einer sorgfältigen Orientierung an Tatsachen oder doch eher zum freihändigen, von unscharfen Erfahrungen ausgehenden Fabulieren.

Euer Werk kreist immer schon um die Wahrnehmung von Landschaft. Um die Erkenntnis, dass es nicht einfach «Natur» ist, die wir sehen, sondern von Geschichte und Tradition gestaltete Kulturlandschaft. Dass ihr nun auch Google Maps einschaltet, um eine Landschaft zu erfahren, fügt eine weitere Ebene der Wahrnehmung und Darstellung dazu. Wie bettet ihr diese in das bestehende Werk ein?

GG: Wir brauchen hin und wieder Google Maps zur Kontrolle, um beispielsweise den Verlauf des Geländes oder die Neigung eines Hanges mit unserer Erinnerung abzugleichen. Es bestätigt oder widerlegt unsere Wahrnehmung und unsere Lesart der Landkarte. Als Landschaftsdarstellung ist Google Maps zwischen der grafischen Landkarte und der Erinnerung unserer Wahrnehmung anzusiedeln.

LB: Zunehmend aktuell in unserer Arbeit ist die Beschäftigung mit einem eingeschränkten Landschaftsraum. Früher ging es mehr um körperliche und visuelle Eindrücke, die eine Landschaft auszulösen und die Emotionen, die sie zu wecken vermag. Über Tools wie Google Maps kann auf eine ungeheure Informationsbreite und -tiefe zugegriffen werden, die sich nicht so leicht ignorieren lässt. Dadurch treten die historischen Dimensionen stärker in den Blick. Jeder Landschaftsausschnitt, sei er

noch so klein, hat eine Geschichte. Und über einzelne Elemente in einer Landschaft kann diese Geschichte aufgeschlüsselt werden.

Eines dieser wiederkehrenden Elemente ist die Hütte, die ich auch aus früheren Werken kenne. – Eine kulturelle Markierung, welche Anfang einer Erzählung werden kann.

LB: Im künstlerischen Prozess stehen die Erscheinung dieser Elemente in der Landschaft und deren Wahrnehmung zunächst stärker im Vordergrund. Es geht also um die Frage: Was passiert mit den Ställen, wenn wir uns ihrer annehmen? Diese erste Frage ist nach wie vor wichtiger Antrieb für den Werkprozess. Neuerdings wird die historische Dimension in unserer Auseinandersetzung zunehmend wichtig, und damit folgen wir der Frage: Wie sind die Ställe hierher gekommen? Letztlich geht es uns nicht immer darum, eine Antwort zu suchen, sondern darum, eine Antwort zu konstruieren.

Für euch ist wichtig, dass ihr einen echten Stall bringt und nicht einfach einen nachge-

bauten, simulierten Stall. Damit entsteht ein Doppelstall, wie der Werktitel besagt. Doch eigentlich sind es sogar drei Ställe, denn ihr zeigt auch noch ein Video vom Jagdhochsitz. Weshalb?

GG: Die Verdoppelung gründet auf dem Interesse, dem bestehenden Stall draussen im Feld etwas innerhalb des eingegrenzten Parks gegenüberzustellen. Wobei die Beschränkung nicht daran hindern soll, über die Grenzen hinauszuschauen. Abgesehen von der gestalteten Parkanlage, die eine andere Funktion besitzt als der Umraum, sollen die verschiedenen Landschaftsteile durch die Verdoppelung des Stalles miteinander verbunden werden. Der Stall (Jagdhochsitz) wird zum wiedererkennbaren Icon, das verdoppelt wird. Nun gut, wir stecken noch mitten in der Arbeit. Die Auslegung ist spannend, doch im Moment auch ziemlich unberechenbar.

Ihr plant, den Weg zum Jagdhochsitz zu filmen und ihn innerhalb des neuen Stalls zu zeigen. Mit welcher Absicht?



Ausschnitt aus der Animation, Video Still

LB: Es ist die künstlerische Transformation der Erfahrung, dass wir etwas gesehen haben, es aber nicht verifizieren können. Haben wir es uns nur eingebildet? Was war das? Inzwischen geht es uns mehr um Landschaftsszenarien, – nicht zu verwechseln mit Szenarien –, die wir über zeichnerische Eingriffe auf das Livebild einer Webkamera hereinbrechen lassen. Dabei werden wir auch dem fernen Häuschen auf Rädern eine Rolle zugestehen.

Wie wir von Lucius Burckhardt wissen, ist «Landschaft» eine kulturelle Konstruktion, die über die Zuschreibung von gewissen Elementen mit einer spezifischen Bedeutung funktioniert. Aufgrund dieser Elemente empfinden wir ein Landstück als «Landschaft» und nicht als undefinierten Zwischenort. Auch ihr hinterfragt Wahrnehmung und kulturelle Konstruktion.

GG: Den Landschaftsraum verstehen auch wir als kulturelle Leistung. Sie gründet auf der Voraussetzung, die Umgebung ästhetisch wahrzunehmen. Für die ästhetische Betrachtung des alpinen Raums ist daher der aufkommende Tourismus im 19. Jahrhundert ein wichtiger Wegbereiter. Denn es sind die Feriengäste, die in Kontemplation und zweckfreier Hingabe die Umgebung wahrnehmen. So etwas will einem Hirten, der seinen Schafen hinterherrennt, nicht gelingen. Landschaft ist ein Bild, in das hineinzutreten uns bis jetzt noch nicht gelungen ist. Unser Versuch, an den Ort hinzukommen, der mitten in der Landschaft liegt, ist bis anhin gescheitert. Landschaft hat etwas Entrücktes an sich. Auch wenn sie real vor uns liegt, werden wir sie wohl nie erreichen.

LB: Zur Landschaft wird eine wahrgenommene Umgebung dann, wenn sich alle Fragen in ästhetischer Harmonie geklärt haben. Das gelungene Resultat der geistigen Verarbeitung von Raumerfahrung wäre somit die Landschaft. Unsere Arbeit in eine eindeutige Relation zum Landschaftsbegriff zu stellen, ergibt sich zumindest für mich nicht ohne weiteres. Was uns interessiert, ist nicht die Bestätigung, sondern die Dekonstruktion bereits etablierter Landschaftskonstruktionen oder dann die gedankliche Bricolage, um nichtdeterminierte



Avenue B70 ost 2011



Doppelstall mit Fuchs, Dezember 2016, Weiertal

Areale und Motive ästhetisch zu verwerten und als tragfähige Landschaftskonstruktionen anzupreisen.

Wie würdet ihr die Begriffe «Landschaft» und «Natur» in euren eigenen Worten unterscheiden?

GG: Wenn ich draussen bin und plötzlich realisiere, wie gefährlich und ausweglos meine Situation ist, bin ich der brutalen Natur ausgeliefert. Was auf Grund mangelnder Distanz eine existenzbedrohende Dimension erhält, wird mit hinreichendem Abstand zum eindrucklichen Erlebnis in der Landschaft.

LB: Die Landschaftserfahrung braucht die sichere Warte, ein Refugium, damit der Blick auf Natur eine ästhetische Qualität erhält wie beispielsweise die grossartige Szenerie einer Gebirgslandschaft. Wenn man hingegen ebendieser Landschaft «zu nahe» kommt, das Wetter abrupt umschlägt, der Weg sich im Nebel verliert und das Gelände immer abschüssiger wird, kommt Angst auf, Angst vor der unbändigen Kraft der Natur.

Gabriela Gerber und Lukas Bardill

www.bardillgerber.ch

Gabriela Gerber

Geb. 1970 in Schiers

1999–2003 Studienbereich Bildende Kunst, Zürcher Hochschule der Künste

Lukas Bardill

Geb. 1968 in Chur

1993–1997 Studiengang Kunst und Mediendesign, F+F Schule Zürich

2010 MAS für Kunst und Gestaltung Universität Bern

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Transkantonales Tauschgeschäft*, Haus zur Glocke, Steckborn
- 2014 *Am Hang*, Galerie Luciano Fasciati Chur
- 2013 *Dornröschen*, Kunstraum Dornbirn
- 2009 *Wildbahn*, Kunstraum Kreuzlingen
- 2006 *See How The Land Lies*, Bündner Kunstmuseum Chur

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Mischol reloaded, Archiv – 80 Jahre Bündner Kunst*, Bündner Kunstmuseum Chur
- 2015 *Video Arte Palazzo Castelmur*, Stampa
- 2014 *Nach der Natur*, Stadtgalerie Saarbrücken
- Fotoszene Graubünden*, Photobastei, Zürich
- 2013 *Uninhabitable Objects*, Bündner Kunstmuseum Chur
- Behaglichkeit ist anderswo*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil
- 2012 *Beruf Bauer*, Kunstmuseum Thun
- 2010 *Lands End*, Shedhalle Zürich
- Arte Hotel Bregaglia*, Promontogno
- 2009 *Globalscreen*, Schloss Ringenberg, Wesel, Sarajevo, Florenz
- Catch of the Year*, Dienstgebäude, Zürich
- 2008 *Nationale Kunstausstellung*, Autofriedhof Kaufdorf
- Gleiche Höhe*, Künstlerhaus und Medienwerkstatt Wien
- 2007 *Video Lounge*, Kunsthaus Zürich

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2014 Wettbewerb für professionelles Kulturschaffen, Kanton Graubünden
- 2006 Manor-Kunstpreis Chur
- 2004 Swiss Art Award
- 2001 Cité Internationale des Arts Paris
- 2001 1. Preis CH-Wettbewerb, Videoex Zürich

Dank an: Verein Progetti d'arte

in Val Bregaglia

Janosch und Nicolo Bardill,

Flück Zürich AG

Technischer Support:

Martin Beck, Technik für Kunst- und Kulturprojekte, Rankweil

Ilona Ruegg *Schonzeit*

Ilona Ruegg ist seit den Achtzigerjahren als Zeichnerin, Malerin und Fotografin bekannt, die mit mehrfach überarbeiteten Werken ambivalente Bildräume erzeugt, welche den Betrachter in ein reflexives Verhältnis zum Dargestellten setzen und sowohl die visuelle Wahrnehmung wie den Gedanken der Abbildung hinterfragen. Seit Ende der Neunzigerjahre arbeitet sie auch raumbezogen und erschafft Objekte sowie Skulpturen. Diese führen Rueggs ursprüngliches Interesse an Wahrnehmung, Funktionsbestimmung und Machtbeziehung weiter und thematisieren diese auch im öffentlichen Raum. Durch das Verschieben eines Objektes mit klarer Funktion an einen anderen Ort, wie der mit Tarnkappentechnik behandelte und mit Spezialfarbe angemalte Hochsitz *Schonzeit* ins idyllische Weiertal, hinterfragt Ilona Ruegg Gewissheiten und bringt ein üblicherweise mit seiner Umgebung verschmolzenes Objekt stärker ins Bewusstsein. Analog zur philosophischen Methode Michel Foucaults, der «événementialisation», hebt sie das, was wir für selbstverständlich halten, hervor und lässt es in einem zuvor nicht gekannten Licht erscheinen. In den Kunstwerken der Künstlerin erkennt man die Dinge neu und lernt das, was unser alltägliches Leben strukturiert, infrage zu stellen. Durch die Verfremdung mit Tarnfarbe und blinden Fenstern unterwandert die Künstlerin zunächst den Gebrauchswert des Jägerhochstandes, weil dies die Tarnung vor den zu jagenden Tieren verhindert. Dafür erzeugt sie eine noch grössere Tarnung vor den neuen Jägern, nämlich der militärischen Überwachung aus Luft- und Weltraum. Das Verhältnis zwischen Jägern und Gejagten wird neu formuliert.

Schonzeit 2017

Jägerhochstand (Original Jagdrevier Buchberg Rüdlingen), Holz, Epoxybeschichtung mit radarabschirmenden Inhaltsstoffen, Filz, Plexiglas, Metall, 420 x 212 x 156 cm



Kathleen Bühler: Refugium ist als Begriff hauptsächlich im Alpinismus gebräuchlich und bezeichnet historisch den Zufluchtsort für Hugenotten – also religiöse Flüchtlinge – in der Schweiz. Er benennt eine vorübergehende Bleibe, entweder bis das Gewitter vorbei ist, oder bis der Asylstatus geklärt ist. Auch eine Pflanze oder eine Tierart im Refugium bleibt bedroht. Momentane Einkehr, Denkpause, nicht die permanente Abschottung der Welt sind hier angesprochen.

Ilona Ruegg: Ich bin interessiert an denjenigen Orten, an denen die unverwaltete Welt hereineinbricht und Widersprüche nicht ausgeschlossen werden. Ein Garten wie im Weiertal ist idyllisch, wengleich es eine hergestellte, gewachsene Idylle ist und man denken kann, dass hier die Welt noch in Ordnung ist. Es gibt verschiedenste Ordnungen in der Welt, und viele stehen im Widerspruch zueinander. Es war daher mein Ziel, im Weiertal einen solchen Widerspruch zu setzen, ihn zu einer Erfahrung werden zu lassen.

Du verstehst Schonzeit als bewusst gesetzten Widerspruch?

Wie so oft bin ich auf ein Objekt gestoßen, das ich gar nicht gesucht habe. Auf einem Spaziergang bei Rüdlingen habe ich einen mobilen Hochstand im Wald entdeckt, der auf einem Traktoranhänger abgestellt war. Dies gab mir die Idee, ihn für die Skulpturenbiennale im Weiertal in den Kontext des Refugiums zu verschieben. Der Jägerstand hat eine grüne Tarnfarbe, so dass die Tiere weder Jäger noch ihr Versteck entdecken. Ich möchte dieses Element weiterentwickeln und die Oberflächen mit einer Tarnfarbe überziehen, welche sie auch für die militärische Überwachung aus der Luft und aus dem Weltraum unsichtbar machen. Um dem Hochstand auch ohne Anhänger die ihm eigene Höhe zugeben, werde ich eine Sockelkonstruktion entwickeln.

Es entsteht der Eindruck eines bewohnten Jägerhochstandes. Ist das erwünscht?

Das Objekt wirft viele Fragen auf und gibt keine eindeutigen Antworten. Am Rande des Parks platziert, fragt man sich, wer beobachtet werden soll. Werden Tiere ausserhalb beobachtet oder wir Parkbesucher und -besucherinnen observiert? Weil der Hochstand sogar für Satelliten unsichtbar geworden ist, bespielt er ausserdem einen noch weiteren Raum als die Landschaft und ist selbst ein Refugium, am Rande des Refugiums.

Du möchtest ihn explizit ausserhalb des Grundstücks, jenseits des Grenzbachs platzieren. Welche Rolle spielt für dich die Grenze?

Dies ist ein weiterer Ort, wo Widersprüche aufscheinen. Unsere Wahrnehmungen von Grenzen sind meistens gar nicht so präzise wie hier bei dieser Linie, sondern beginnen schon vor der Grenze und gehen bis darüber hinaus. Die Skulpturenbiennale findet in der inneren Zone des Gartens statt, und der Jägerhochstand wird ausserhalb stehen, da wo die offene Landschaft beginnt. Es handelt sich auch explizit um einen Ort des Ausspähens, vielleicht der Kontrolle, wie sie an Grenzen in dunklen Zeiten ausgeübt wird. Zugleich steht er selbst unter Beobachtung, durch die umherwandernden Besucher und möglicherweise durch andere unbekannte Objekte aus der Luft. Der Garten als Refugium ist also nicht so abgeschlossen und unverletzlich wie es scheinen mag. Die Grenze ist nicht der Bach. Die Grenze ist eine sich verschiebende Frage.

Es wäre ein weiterer Widerspruch: Einerseits löst du die Grenzen auf und andererseits betonst du sie. Könnte man das auch als metaphorischen Kommentar zum heutigen Umgang mit nationalen Grenzen verstehen? Diesem Bedürfnis, alle Schotten dichtzumachen?

Grenzen und Grenzüberschreitungen sind ein menschliches Bedürfnis. Dies wird heute wieder aktualisiert, durch die Bewegung von so vielen Menschen, die ihr Zuhause verloren haben. Es findet eine ungeheure geografische und kulturelle Bewegung statt. Der Hochstand wirft metaphorisch und

mit neuer Dringlichkeit Fragen auf, wer heute gejagt wird, wer Jäger ist und wer Gejagter, wer sich zurückziehen und wer sich schützen kann und wer nicht. Wer hat überhaupt noch *Schonzeit*?

Durch die Bewegung des Hochstandes an einen neuen vorübergehenden Standort kommt das zeitliche Element ins Spiel. Was bedeutet Zeit in deinem Werk?

Ich nutze die Zeit als Material. Sie ist immer und überall da und gehört zum inhaltlichen, historischen und funktionellen Gefüge eines Objekts oder einer Installation. Zur Lust, etwas in einen neuen Zusammenhang zu stellen, kommt das Bewusstsein, dass Dinge bereits fabriziert und im Gebrauch sind. Was mache ich, ohne dass ich aus diesem Meer von fabri-

zierten Dingen einfach eines herausnehme und es auf einen Sockel stelle? Wie kann ich über das Modell des «ready made» hinausgehen? Ich denke, die Möglichkeit liegt darin, dass ich mir das Objekt nicht aneigne, also nicht nur die Rolle einnehme, das Objekt in einen neuen Zusammenhang zu stellen, sondern das Objekt gleichzeitig in seinem Produktionszusammenhang zu belassen, es nur kurzzeitig auszuleihen und dann gleichsam zurückschnellen zu lassen. Es geht um einen alten und gleichzeitig um den aktuellen Erfahrungshorizont, der mit einer ungeheuren Bewegtheit, mit der Gleichzeitigkeit von Ungleichzeitigkeit zu tun hat.

Diesmal wirst du den Hochstand jedoch verändern oder weiterentwickeln. Was sind deine Beweggründe hier?



Hochstand im Jagdrevier Buchberg Rüdlingen

Die Jagdgesellschaft Buchberg-Rüdlingen, hat mir den Jägerstand voll zur Verfügung gestellt, im Bewusstsein, dass dieser in meinem Projekt *Schonzeit* eine verschobene Funktion haben wird. Er wird im Weiertal sein, was er immer war, und doch komplett neu sichtbar und unsichtbar zugleich erscheinen. Ich bin im Austausch mit einem Forscher des Fraunhoferinstituts für Hochfrequenztechnik und Radarphysik in Deutschland, um eine Tarnfarbe zu entwickeln. – Im Grunde möchte ich ein Objekt mit sich selbst koppeln. Es gibt innerhalb desselben Objekts eine Verschiebung zu sich selbst und seiner ureigenen Funktion, nämlich zu tarnen. Es ist das, was auch im Leben passiert. Wir bleiben dieselben und verändern uns dauernd und dies gleichzeitig auf verschiedensten Ebenen. Von Objekten sind wir es gewohnt, dass sie die einmal für gut befundene Funktion bestens ausführen, wenn nicht, werden sie durch neuere Modelle ersetzt oder vintagemässig unterhalten und geliebt. Wir selbst haben viel mehr plastisches Potenzial.

Was löst das Thema «Refugium» darüber hinaus in dir aus? Inwiefern ist es ein Thema in deiner bisherigen Arbeit?

Refugium hat für mich etwas von einem Ausnahmezustand. Die Regeln des Umraums setzen aus und es gibt Möglichkeiten, diese neu zu bestimmen. Das gelingt nur in Reinkultur, wenn das Refugium als Schutzzone intakt bleibt. Flüchtlinge – refugees – sind hochgradig in einem Ausnahmezustand, doch sind sie selten in der Lage, die Regeln selbst zu bestimmen, obschon sie auf der Flucht sehr erfindereich und selbstbestimmt sein müssen. Der steile Flüchtlingsstrom und die Erfahrungen der letzten Zeit zeigen, dass es nicht einfach ist, die Regeln der Gastfreundschaft mit dieser grossen Verschiebung in Einklang zu bringen oder neu zu erfinden. – In meinen Arbeiten interessiere ich mich für Zeiträume des Aussetzens und der Verschiebung. Es gibt «Drop Out Objekte», die herausgefallen sind aus ihrer Funktion und neue Möglichkeitsformen durchspielen, und es gibt Projekte, mit denen ich in realzeitliche Abläufe eingreife, in denen Unterbrechung, Abweichung, Verspätung und Vorwegnahme



Hochstand Teile: restauriert und beschichtet mit radarabschirmendem Material



Innenansicht, Originalzustand

beispielsweise in Architektur, Transport und Agrikultur eine Rolle spielen. Es handelt sich nicht gerade um Zufluchtsorte, die ich anbiete, doch hoffe ich, damit einen Beitrag zu leisten, um akute Erfahrungsräume zu schaffen, in denen Zeit als eine sich ausfaltende Differenz greifbar wird.

Ilona Ruegg

www.ilonaruegg.ch

Geb. 1949 in Rapperswil

1970–1972 Université de Vincennes

(arts plastiques) in Paris

1978–1980 Hochschule für angewandte

Kunst in Wien

Lebt und arbeitet seit 2012 in Zürich.

Einzelausstellungen (Auswahl)

2013 *DROP OUT*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil

2006 *Zeitbau 4*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt

2009 *Spot On*, Galerie Annex14, Bern

2008 *Eclairages*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

2006 *Zeitbau 4*, Institut Mathildenhöhe, Darmstadt

2002 *Zeitbau 2*, Kunsthalle Bern

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2015 *Heimspiel*, Kunstraum im Engländerbau, Vaduz

- 2015 *La Confusion des Genres*, Galerie Mark Müller, Zürich
- 2015 *Ausgezeichnet*, Kunsthalle Wil
- 2015 *Werk- und Atelier-Stipendien*, Helmhaus
- 2015 *Art en Plein Air*, Môtiers
- 2013 *Behaglich ist Anderswo*, Kuns(Zeug)Haus, Rapperswil
- 2012 *Solitaires*, Galerie Mark Müller, Zürich
- 2011 *Garderobe*, Binz, Zürich
- 2010 *Free Drawings, Sammlung Bellpark*, Kriens
- 2009 *Heimspiel*, Kunstmuseum St. Gallen
- 2008 *Ladies Only*, Kunstmuseum St. Gallen
- 2008 *No Leftovers*, Kunsthalle Bern
- 2007 *Critical Mass*, Kunsthalle Bern
- 2005 *Error Two*, Antwerpen
- 2004 *Entropie*, Galerie Museum, Bozen
- 2001 *The Draftman's Eye*, Galerie Armin Vogt, Basel
- 2001 *Biennial of Video*, Valencia
- 2000 *Rémy Zaugg Portrait d'un ami*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
- 2000 *3 ness*, Museum Dhondt Dhaenens, Deurle
- 2000 *Ladies Only*, Kunstmuseum St. Gallen
- 2000 *Fictions/Fiktionen*, Kunstraum B/2, Leipzig

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2013 Anerkennungspreis der Kulturstiftung UBS Schweiz
- 2004 Louise Aeschlimann-Stipendium
- 2004 Anerkennungspreis der Kulturstiftung UBS, Schweiz
- 2001 Meret Oppenheim Preis, Bundesamt für Kultur

Dank für die Unterstützung:

- Vergabungsfonds, Schweizerische
- Mobiliar Versicherung, Bern
- C. + A. Kupper Stiftung, Zürich
- Jagdgesellschaft Buchberg Rüdlingen
- Kurt Reichlin Holzbau AG, Wülflingen
- Walo Bertschinger AG, Zürich
- Gebr. Schenkel Transporte, Winterthur
- BWT Bau AG, Winterthur
- Gregor Frehner AG, Wülflingen
- Stefan Landolt, Russikon
- Tian Lutz, Zürich

Marianne Engel *Wie der Wind kommt mit dem Schatten*

Marianne Engel hat zunächst Kunstgeschichte und Biochemie studiert, bevor sie sich als bildende Künstlerin der Natur und ihrer Beschaffenheit zugewandt hat. In ihren Fotografien, Objekten und Installationen widmet sie sich dem Kreislauf der Natur in seinem ganzen Zauber und seiner quasi mystischen Unbegreiflichkeit. Der Wald ist ihr bevorzugtes Arbeitsfeld. Er ist Schauplatz von Mythen und Märchen, komplexes Ökosystem und ästhetische Konstellation. Dort sammelt sie Überbleibsel, fotografiert Spuren und installiert kleine Gedenkstätten für die Natur. Auf ihren Streifzügen schärft sie ihre Sinne, so dass sie nicht nur das Reale erfassen, sondern bis zu der feinen Membran vordringen, an der sich der Blick hinter die Dinge eröffnet. In ihrer Installation *Wie der Wind kommt mit dem Schatten* (2017) zeigt die Künstlerin in einem von einem Armierungsgitter abgetrennten Bereich ein Sammelsurium von Gegenständen. Betonabgüsse von toten Tieren, fluoreszierende Abgüsse von Pilzen, ein altes Wachtelhäuschen sowie Schlingpflanzen liegen und stehen im wachsenden Gras. Es sind die Bestandteile eines früheren Paradieses, das jedoch zerstört wurde. Nur die wachsenden Schlingpflanzen und das ungemähte Gras verraten, dass der alte Kreislauf von Werden und Vergehen weiterdreht. Inspiriert von Marlen Haushofers zivilisationskritischer Erzählung *Die Wand* (1963) inszeniert Marianne Engel einen abgetrennten Bereich, der zwar Bestandteil des Parks bleibt, doch eine Schutzzone definiert, in der das Leben wieder erwacht.

Wie der Wind kommt mit dem Schatten 2017

Assemblage verschiedener Objekte, in einem Kubus
aus Armierungsgittern, 2 x 2 x 2 m



Marianne Engel

Kathleen Bühler: Was entwirfst du für die Ausstellung im Weiertal?

Marianne Engel: Mein Beitrag mit dem Titel *Wie der Wind kommt mit dem Schatten* ist eine Art Käfig: ein abgegrenzter Kubus von zwei mal zwei Metern Armierungsgitter, der zwei Meter hoch und gegen oben offen ist. Darin wird sich eine Ansammlung von Objekten befinden, die zum Teil durch den Sommer hindurch auch einwachsen werden.

Was hat dich inspiriert dazu?

Es war die Erzählung *Die Wand* (1963) von Marlen Haushofer. Ihre Beschreibung einer verlassenen Welt nach der Katastrophe, welche durch die Augen einer Frau erlebt wird, die einsam mit Tieren haust und zuerst nicht weiss, was passiert ist, sondern versucht, sich einen Reim zu machen, und Beobachtung an Beobachtung reiht, haben meine Gedanken beeinflusst, die zur Idee mit der Abgrenzung und dem Zaun geführt haben. Zuerst wollte ich mit einem Zaun arbeiten, der jetzt in meinem Garten steht, ein hübscher Staketenzaun mit unterschiedlich hohen Holzstecken, die mit Leuchtfarbe bemalt sind. Dieser schimmert in der Nacht. Doch das Armierungsgitter ist geeigneter, es erzeugt eine abstraktere Abgrenzung eines Bereiches. Es erinnert an Gefangenschaft und Grenzen, ist aber doch sehr transparent. Beim Titel *Wie der Wind kommt mit dem Schatten* denke ich an Wandel und daran, wie alles miteinander verbunden ist, daran, wie die Dinge in Bewegung sind, an Entstehen und Vergehen. Der Titel geht aber auch auf eine Naturbeobachtung zurück. Als ich 1999 eine totale Sonnenfinsternis erlebte, war es ganz verrückt, wie mit dem Verdunkeln des Sonnenlichts ein Wind einsetzte.

Woher kommt die Form des Kubus oder Käfigs?

Mit dem Kubus aus Armierungsgitter habe ich bereits im Jahr 2003 in einem Ausstel-

lungsraum gearbeitet. Damals versammelte ich verschiedene Objekte darin. Er war ein aus der Welt geschnittener Bereich, der die Dinge abtrennt und sie uns wie in einer Vitrine vorführt, so wie jetzt in diesem Kubus auch.

Welche Art von Dingen benutzt du: Fundobjekte, persönliche Objekte oder von dir gestaltete Kunstgegenstände?

Ja genau, alle diese Arten von Dingen. Im Jahr 2003 war es ein archetypisches Archiv von Erinnerungen, und alle Objekte sollten beim Betrachter und der Betrachterin Emotionen und Erinnerungen erzeugen. Ich wollte die Urbilder im Menschen sammeln, erhalten und reaktivieren. Die Arbeit sollte den Menschen in einen vertrauten Zustand versetzen, ihm das Gefühl geben, dass er in der Welt kein Fremdling ist. Ziel war es, in jedem die Erinnerungen an Sommernachmittage, an heissen Strassenteer, an den Schatten eines grossen Baumes zu wecken, oder daran, dass er als Kind seine Mutter nach dem Rand des Universums gefragt hat. Das Sammelsurium von Dingen hier im Weiertal sind Objekte, welche an ein vergangenes Paradies erinnern. Sie stehen für Glück, Geborgenheit, Sehnsucht und Schönheit, sind jetzt jedoch alt, zerfallen und tot. Ausserdem werde ich Schlingpflanzen wie Kapuzinerkresse und Trichterwinde anpflanzen, welche sich den Sommer hindurch am Gitter empor ranken. Das Gras innerhalb des Gitters wächst auch weiter in die Höhe, da es nicht gemäht werden kann. Das bedeutet, dass das zerstörte Paradies wieder Lebenszeichen von sich gibt.

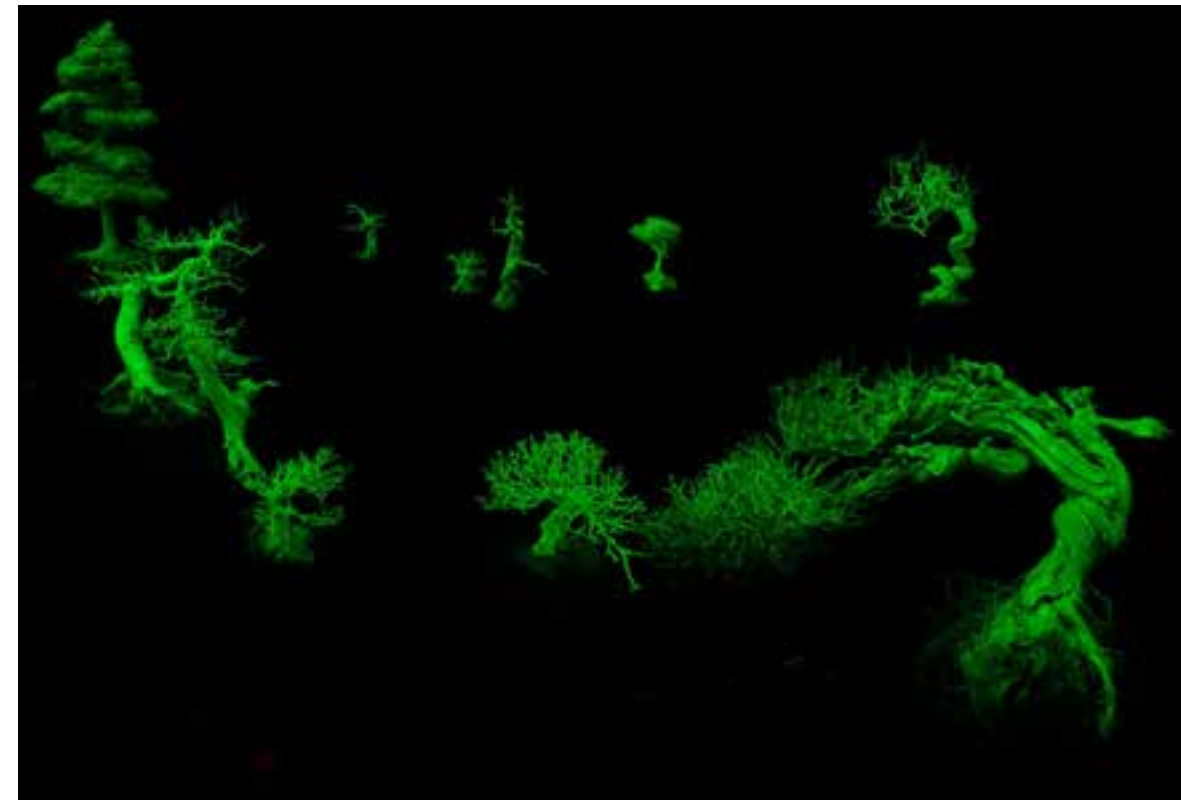
Was passiert mit dem Gitter?

Durch die Bepflanzung wird einerseits die Schranke sichtbar, aber andererseits wird auch ihre Durchlässigkeit aufgezeigt. Diese Situation findet sich auch in Haushofers Erzählung. Es gibt eine Abschränkung, die man spüren kann, die jedoch gleichzeitig unsichtbar bleibt. Das Wasser bahnt sich einen Weg unter ihr hindurch und die Wolken ziehen darüber hinweg. Keine Begrenzung ist absolut, sie sortiert bloss zwischen dem, was durch kann und was nicht.

Welche Objekte zeigst du innerhalb des Kubus?

Darin befinden sich zwei Betonabgüsse meiner verstorbenen Kaninchen. Ich habe die toten Tiere mit Wachs bepinselt, um eine Wachshohlform zu erhalten und diese mit Beton auszugiessen. Ich lasse sie ausserdem im Winter in meinem Garten liegen, damit sie Moos ansetzen und noch mehr verwittern. In der Erzählung *Die Wand* sieht die Frau einen Bauer, der sich am Brunnen wäscht und dann umfällt. Das hat mich daran erinnert. Allerdings ist mir wichtig festzuhalten, dass ich nicht zitiere oder Erzählungen illustriere. Es ist mehr die Atmosphäre, die Stimmung, die mich interessiert. Es soll Gefühle anregen, so wie mein Titel *Wie der Wind kommt mit dem Schatten*. Er ist geheimnisvoll und suggestiv. Weitere Objekte werden ein kleines Holzhäuschen

oder Wachtelhäuschen sein, das einer Kirche ähnelt. Darauf wird wie ein Wetterhahn ein aus Epoxyharz gegossenes Huhn stehen, das golden leuchtet. Dieses Huhn wurde von einem Greifvogel getötet. Es lag in der Form, die nun zu sehen sein wird, in meinem Garten und erinnerte mich an ein Fabelwesen. In einem längeren Arbeitsprozess entstand dann das Epoxy-Huhn. Als erstes übergoss ich das tote Huhn mit Beton. Nachdem der Körper verwest war, blieb eine Hohlform zurück. Diese laminierte ich mit Silikon aus, so dass eine Positivform aus Silikon entstand, von welcher ich wiederum eine Wachshohlform machte, in der ich den Prototypen des Epoxyhuhns goss. Von diesem stellte ich eine Silikonform her, in der ich das Huhn nun als Multiple von zehn Stück produzieren kann. Ein Exemplar wird auch im abgedunkelten Ga-



Forst, 2010, mit Nachtleuchtfarbe gesprayte Bonsais, Ausstellungsansicht
Kunstraum Baden

lerieraum zu sehen sein. Ich experimentiere viel mit Materialien, um Abgüsse organischer Dinge zu machen. Ausserdem werden Leuchtpilze im Rasen «wachsen» und kleine Totenschädel und verschiedenste andere Objekte zu entdecken sein.

Weshalb leuchten in deinem Werk so viele Dinge? Welche Rolle spielt das Leuchten?

Das Leuchten hat für mich etwas Immaterielles, Holografisches und Vergeistigtes. Zum Beispiel habe ich abgestorbene Bonsais mit Leuchtfarbe besprayed. Sie sehen aus wie Hologramme, aus sich selber heraus leuchtend, ohne feste Substanz. Im Kunstraum Baden konnte ich 2010 eine Installation mit über 100 leuchtenden Bonsais realisieren. Im Dunkeln wandelte man auf unebenem Boden durch einen schimmernden Zwergwald. Dinge, die nachts leuchten, werden zu Bestandteilen einer Zauberwelt. Jeder und jede ist bezaubert von Glühwürmchen oder den Sternen, die man als Kind an die Zimmerdecke klebt.

Du hast dein Verhältnis zu Marlen Haushofers Erzählung schon definiert, nämlich dass du keine Erzählung «nachstellst». Doch was ist das Bestimmende an ihrer Geschichte für dich?

Ich hatte das Buch eben gelesen, als ich über meine Arbeit im Weiertal nachdachte und über das Thema Refugium. Ich war ganz erfüllt von dem Gefühl, das mir diese Erzählung vermittelte. Ich hatte ihren Blick durch die unsichtbare Wand hindurch auf eine abgeschnittene Zone im Kopf, in der alles tierische Leben versteinert ist, während die Pflanzen weiter leben. Die Protagonistin selbst hat nur Tiere als Begleiter. Sie ist, nachdem ihre Cousine und deren Gatte verschwunden sind und sie einen Mann erschießt, vermutlich der einzige Mensch in dieser Welt. Obwohl die Erzählung wahrlich apokalyptisch und pessimistisch ist, gibt es einen seltsamen Überlebenswillen und leise Zuversicht für die Zukunft. Ich wünsche mir, dass meine Arbeit wie ein gutes Gedicht ist, nicht voll rational erklärbar, aber in sich stimmig, Gefühle und Gedanken evozierend.



Wildsaus Schädel, 2016



Goldenes Wetterhuhn, 2017, Detailansicht

Doch die Idee ist, dass das Paradies wieder zu neuem Leben erwacht? Wie grenzt sich dein Paradies ab vom restlichen Park, der ja auch idyllisch ist?

Einerseits ist das Wachstum darin nicht so gepflegt oder kontrolliert. Es wäre für mich auch in Ordnung und gehörte zum Werk, wenn die von mir angepflanzten Pflanzen im Sommer verdorren. Andererseits verweisen die toten Tiere darauf, dass dieses Paradies gefährdet ist. Das Wachsen, Werden und Vergehen sind zentrale Themen in meinem gesamten künstlerischen Werk.

Was hat dich bewogen, diesen Standort zwischen den Apfelbäumen auszusuchen?

Es ist ein neutraler Hintergrund, der relativ dicht bewachsen ist. Der Blick soll von hier nicht in die Weite gehen, weil das eine andere Aussage machen würde. Überdies schaue ich alles immer wie eine Fotografie an, und da bieten die Bäume und der Holzzaun einen guten optischen Hintergrund. Doch wird meine Installation schwer zu fotografieren sein, weil die Bepflanzung visuell die Konturen des Gitters verwischt.

Was passiert, wenn jemand etwas zu deinem «verlorenen Paradies» dazufügt?

Das habe ich schon bei anderen Werken erlebt. Ich finde es spannend und könnte es akzeptieren. Es ist Teil der emotionalen Atmosphäre, dass eventuell das Bedürfnis entsteht, etwas zum Sammelsurium hinzuzufügen.

Marianne Engel

www.marengel.ch

Geb. 1972 in Wettingen. Lebt und arbeitet in Etzwil.

1996–2001 Biochemie-Studium mit Diplomabschluss, Universität Zürich
1994–1995 Kunstgeschichte, Universität Zürich

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2013 *Jackalope*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano
- 2011 *Manor Kunstpreis 2011*, Kunsthaus Aarau

- 2007 *Marianne Engel*, Forum Vebikus, Schaffhausen
- 2005 *Marianne Engel*, Galerie staubkohler, Zürich

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2015 *Auswahl 15*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Paradiesgärten, Trudelhaus, Baden
- 2014 *Auswahl 14*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
- 2013 *Auswahl 13*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Reality Is Not a Commonplace, Collection Julius Baer, Museo Cantonale D'Arte Lugano
- 2012 *Aeschlimann-Corti-Stipendium*, Centre PasquArt, Biel
- 2011 *Auswahl 11*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Aeschlimann-Corti-Stipendium, Kunstmuseum Thun
- 2010 *Auswahl 10*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Catch of the Year 2, Dienstgebäude Zürich
Die Magie des Alltäglichen, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil
Aeschlimann-Corti-Stipendium, Kunsthaus Langenthal
- 2009 *Catch of the Year*, Dienstgebäude Zürich
Das Gedächtnis der Bilder, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen
- 2008 *Auswahl 08*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Aeschlimann-Corti-Stipendium, Centre PasquArt, Biel
- 2007 *Auswahl 07*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Prophetic Fallacy, Coleman, London
Nature revisited, Substitut, Berlin
- 2006 *Auswahl 06*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
Reale Fantasien, Fotomuseum Winterthur
- 2005 *Auswahl 05*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
The Real Biennale, Catacombs of Kinsky Palace, Prag
- 2002 Jahresausstellung, Aargauer Kunsthaus Aarau

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2011 Manor Kunstpreis 2011
- 2010 Anerkennungsbeitrag der UBS Kulturstiftung
- 2009 Atelier London, Aargauer Kuratorium
- 2008 Robert Mondavi Art Prize
- 2006 Kunstpreis Lions Club Baden
- 2004 Residenz Künstlerhaus Boswil

RELAX (chiarenza & hauser & co) Neons

Drei Neoninstallationen hat das Künstlerinnenkollektiv RELAX (chiarenza & hauser & co) über das Areal des Weiertals verteilt. Der Satz und die Wörter *is JUSTICE justice?, members only* und *HARDWARE* wirken an verschiedenen Stellen des Rundgangs als Denkanstösse und sind auf das Bedeutungsfeld des Refugiums bezogen. *Is JUSTICE justice?* spricht die Gerechtigkeit an, von der dann die Rede ist, wenn es darum geht, jemandem den Flüchtlingsstatus zuzusprechen. Wer bestimmt, wer als Flüchtling gilt? Wie gerecht kann es sein, jemandem, der ein besseres Leben sucht, die Tür zu weisen? Es sind schwierige und unangenehme Fragen, wie die Bestimmung «members only», welche uns daran erinnert, dass es immer noch exklusivere Clubs gibt, bei denen selbst wir nicht Mitglieder sind. So wie die politische Schweiz das Recht zur Niederlassung ebenfalls lieber vermögenden Menschen gewährt als mittellosen. Und «hardware» bezeichnet schliesslich die Landschaft als materielle und instrumentelle Ressource. Obwohl Land wie Luft und Wasser zum Gemeingut gehören sollten, wird es weltweit zum Privateigentum erklärt und dem freien Zugang entzogen. Für RELAX stehen alle drei Begriffe in wechselseitiger Wirkung und bestärken sich gegenseitig. Diejenigen, welche solche Ressourcen besitzen und den Zutritt dazu verwalten, gehören oftmals auch zu denen, welche die Gesetzgebung eines Landes mitbestimmen sowie bei den exklusivsten Clubs mit den meisten Privilegien und Machtbefugnissen Einlass bekommen. Dies wird spätestens dann zum Teufelskreis, wenn gewisse Bevölkerungsgruppen in dem Land keinen Platz mehr finden, vertrieben werden und in einem anderen Land um Eintritt betteln müssen.

HARDWARE 2017
Neon, 27 x 200 cm



RELAX (chiarenza & hauser & co)

Kathleen Bühler: Aus welchem Kontext stammen die jeweiligen Satzfragmente oder Begriffe, die ihr für die Neonarbeiten verwendet?

RELAX: Wir haben uns in den Textfragmenten ganz auf das Thema des Refugiums eingelassen und es von drei Seiten her beleuchtet. *is JUSTICE justice?* betrifft den juristischen Bereich und die Frage, wer das Recht auf Zutritt zum Refugium regelt. In der Politik wird ständig über die Legitimation zum Flüchtling gesprochen: Wer ist ein echter Flüchtling, wer nicht? Das wird hauptsächlich mittels Rechtsprechung und juristischer Verfahren geregelt. Mit *HARDWARE* wird die Landschaft bezeichnet. Es spielt darauf an, dass die Leute, welche über die Zulassung zum Refugium befinden, oftmals auch die Leute sind, die über die Verwendung des Landes beziehungsweise der Landschaft entscheiden. Die Landschaft wird als Ressource eingesetzt. *members only* hingegen bezieht sich auf die Gastgeberrolle. Diese ist Privileg und Last zugleich. Reiche Länder verhalten sich oftmals wie exklusive Clubs, welche keine neuen Mitglieder wollen. Die drei Wortkonstellationen interessieren uns zusammen, weil sie so einen komplexen Zusammenhang herstellen: Denn gerade der Zugriff der juristisch befugten Machthaber auf die Landressourcen führt erst zum Verteilungskampf, der dann neue Flüchtlinge produziert, die wiederum anderswo Schutz suchen. Es ist ein Teufelskreis. Das Refugium definiert ein Terrain. Die drei Wortgruppen beziehen sich hingegen auf die Übergänge und die ökonomischen Beziehungen oder Interessen dahinter.

Was genau meint ihr mit Umgebung als Ware oder hardware?

Ein Beispiel gibt das Material, das wir verwenden. In den Neonarbeiten brauchen wir Elektrizität. Eine aggressive Energie, die gefährlich ist und in bestimmten Regionen unseres Planeten zu den knappen Ressourcen gehört. Wir nutzen also Elektrizität in den Wer-

ken, insofern sie dazu beiträgt, etwas sichtbar zu machen. Doch haben wir uns dazu entschieden, Licht im Sommer einzusetzen, in einer Aussenausstellung, die vor allem tagsüber zu sehen ist. Dies deshalb, weil wir uns hier auf eine Ästhetik der Signalistik und Werbung beziehen wollen. Die drei Neonschriften sind knapp formuliert, von alltäglicher Eingängigkeit und sehr stark mit Konsumverhalten assoziiert. Das ökonomische Bedeutungsfeld setzt sich sozusagen mitten ins Idyll.

Wie bindet ihr das Publikum in eure Interventionen ein?

Jede Arbeit mit Schrift hat automatisch einen direkten kommunikativen Draht. Sprache ist die Basis der sozialen Ordnung und des Denkens. Doch haben wir die Sätze nicht selbst erfunden. Wir haben einfach kleine Eingriffe vorgenommen, etwa per Gross- und Kleinschreibung wie bei *is JUSTICE justice?* Wir haben sie aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgelöst und im Park neu arrangiert. Normalerweise bieten Neonschriften kaum Denkanstöße und die Möglichkeit, die Gesellschaft und die ökonomische Ordnung dahinter zu reflektieren. Es bleibt daher unklar, inwiefern wir überhaupt eine Interaktion anbieten wollen. Im Kontext der Ausstellung geht es eher um Bilder in der Landschaft. Auch wenn diese Bilder ausschliesslich mit Wörtern gemacht sind.

An wen richtet ihr eure Botschaft?

Wir sind uns da gar nicht sicher, ob es um Botschaften geht. Als wir in den öffentlichen Raum hinausgingen, haben wir das unter der Voraussetzung gemacht, dass wir dort die gleiche Art von kritischer Haltung verfolgen wie im Atelier. Es wird nicht dekorativer, hübscher oder sonst was im Park, sondern genauso analytisch, kritisch, unsicher oder fragil. Die Bestimmung «members only» wirft beispielsweise die Fragen auf, wer ist Mitglied von was? Wir vom Rest der Welt? Die Schweiz von Europa? Europa vom Rest der Welt? Die Nicht-Kunstverständigen vom Kunstpublikum? Der Radius der möglichen Reaktionen auf dieses offene Statement ist bewusst weit gehalten.

Die Vieldeutigkeit wird in der Arbeit nicht aufgelöst. Zudem durchdringen sich Öffentlichkeit und Privatsphäre dermassen gegenseitig, dass das Weiertal ebenso eine Öffentlichkeit darstellt wie ein Stadtraum.

Wie würdet ihr euren Umgang mit Ironie beschreiben?

Ironie ist eine Möglichkeit, dem Pathos auszuweichen. Ironie ist nicht ganz unser Ding, da diese oft mit Distanzierung funktioniert. Wir mögen Humor. Und wir wollen uns involvieren, wenn sich eine Möglichkeit dazu bietet. Deshalb sind unsere Statements im Weiertal sehr präzise auf das Thema ausgerichtet, auch wenn wir die Worte anderswo gefunden haben. Wie den Hinweis «members only», der in Männer- und Golfclubs häufig auf goldglän-

zenden Messingschildern anzutreffen ist. Dieser ist eine geliebte Metapher in den Diskursen orthodoxer Verwalter der neoliberalen Ideologie, die ein Land als eine Art Klub verstehen, das nur von jenen betreten werden kann, die eine Membercard besitzen. In diesem übertragenen Sinn bezeichnet das «members only» auch das ökonomische Gebaren vieler Staaten. Europa ist heute ebenso organisiert wie ein Club. Dadurch wird unsere Demokratie unterwandert.

Was bewog euch, im Weiertal nur mit Worten zu arbeiten?

Es ist nicht das erste Mal, dass wir nur mit Buchstaben arbeiten, doch ist es fast das erste Mal, dass wir nur mit Worten arbeiten. Ursprünglich wollten wir nur *members only* zeigen. Das hätte jedoch die Aussage auf ka-



members only 2017
Neon, 48x100 cm

rikaturhafte Einseitigkeit verengt. Worauf du als Kuratorin uns dazu aufgefordert hast, unsere sich auf eine eher minimale Intervention bescheidende Vorgehensweise zu überwinden. Und tatsächlich, in der Konstellation mit den drei Wortarbeiten entsteht ein Zusammenhang zwischen den Begriffen und dem Gelände und wird ein Bedeutungsfeld aufgefüchert, das um Gesetz, Macht und Besitz kreist. Wenn man einen Park besucht, betrachtet man nicht nur etwas Einzelnes. Es gibt die Gleichzeitigkeit von mehreren Wahrnehmungen, die nicht unbedingt sofort einen Sinn ergeben, sondern Nachdenken auslösen.

Wie geht man als Künstlerkollektiv mit den Interferenzen in einer thematischen Gruppenausstellung im Aussenraum um?

Welche Interferenzen sind gemeint?

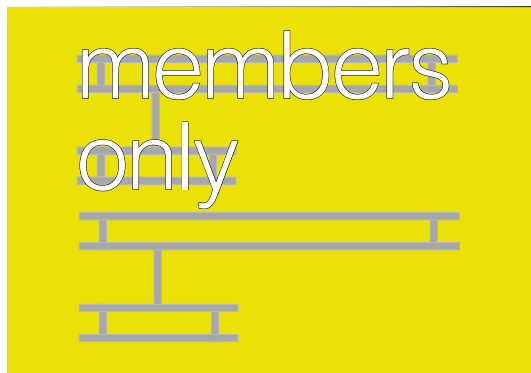
Die thematischen Überschneidungen, der Aussenraum, das Kollektiv? Zunächst mal ist es schwierig, als Team alles zu steuern, alles zu kontrollieren. Unsere Arbeit besteht aus dem Gegenstand und aus jenem Denkraum, den wir einerseits vorfinden, sowie aus jenem, den wir vorzuschlagen versuchen. Diese sind präzise gesetzt, obwohl wir uns gegen die vorilige Sinnstiftung und die stete Leistungsaufforderung verwehren. Wir möchten stattdessen Reibung erzeugen und dazu einladen, Zeit zu verschwenden oder zu träumen und zu denken.

Was ist entscheidend bei der Typografie und Farbgebung?

is JUSTICE justice? knüpft an frühere Arbeiten wie *FIFTY-fifty* an und an die Frage: wer ist das grosse und wer das kleine 50? Es gibt hier eine Differenz zwischen Sehen und Hören. *HARDWARE* war hingegen ein Fundobjekt: Die Bezeichnung eines Ladens in Maine/USA, die wir zufällig entdeckt haben. An dieser Vorlage für unsere Neonarbeit haben wir nichts verändert. Wir finden Wörter als Objekte und Wörter als Gedanken. Entscheidend ist die Frage, ob etwas gross- oder kleingeschrieben sein muss. Die Typografie richtet sich hingegen nach gängigen Mustern der Werbung im Stadtraum und ist möglichst neutral. Bei der Farbgebung



is JUSTICE justice? 2017
Neon, 82x200 cm



Produktionsskizze

folgen wir den Empfehlungen des Technikers. Es soll einfach möglichst gut sichtbar sein bei Tageslicht.

Weshalb setzt ihr Neonwerbung in die Landschaft? Gehört das nicht in die Stadt?

In eine sehr gepflegte Landschaft, nicht? Das Weiertal ist ja nicht wirklich abgelegen, sondern Teil der Zonen rund um Winterthur, wo Urbanität auf Landschaft trifft, aber auch die Vorstadt auf ein Asylaufnahmезentrum. Das kleine und überschaubare Weiertal erscheint trotz seiner idyllischen Lage wie ein Teil eines urbanen Puzzles. Daher sind diese urbanen Elemente nicht fremd hier.

RELAX (chiarenza & hauser & co)

www.relax-studios.com

Marie-Antoinette Chiarenza (*1957, Tunis) und Daniel Hauser (*1959, Bern) arbeiten seit 1983 zusammen und haben ihre Basis in Zürich. Ihre Arbeiten und Werke werden unter dem Namen RELAX (chiarenza & hauser & co) veröffentlicht. Das «& co» verweist auf mögliche Zusammenarbeitsformen mit anderen Leuten. Je nach Zusammenhang, Themen und örtlichen Bezügen sind die Leute hie und da direkt an der Entstehung von Arbeiten beteiligt, manch-

mal sind sie wiederum eher Teil eines Arbeitsprozesses. Marie-Antoinette Chiarenza unterrichtet seit 2008 an der Kunsthochschule HEAD Genève. Daniel Hauser ist seit 2000 Leiter Studiengang Kunst der F+F Schule für Kunst und Design, Zürich.

Einzelausstellungen und Projekte (Auswahl)

- 2015 Center of Contemporary Art, Tbilisi
- 2010 Cornerhouse, Manchester
- 2008 Museum Folkwang, Essen
- 2005 Kunsthaus Centre PasquArt, Biel
- 2003 Künstlerhaus Bethanien, Berlin

Gruppenausstellungen und Projekte (Auswahl)

- 2017 Kunstmuseum Liechtenstein
- 2016 *Manifesta 11*, Zürich
- 2015 *Art en plein Air*, Môtiers; Museo Arte Gallarate
- 2014 *Sinopale 5*, Sinop Biennale, Sinop
- 2013 Ursula Blickle Video Archiv, Belvedere, Wien
- 2012 *1. Tbilisi Triennale*, CCA Tbilisi
- 2011 *Dislocaciòn*, Kunstmuseum Bern
- 2010 *Dislocaciòn*, Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile
- 2009 *Passengers Festival*, Museum of Modern Art, Warschau
- Kunsthau L6 Freiburg i. Br
- 2008 Kunsthau Langenthal; Kunsthau Zürich
- 2007 Kunsthalle Fri-Art Fribourg; *Steirischer Herbst*, Graz; Shedhalle Zürich
- 2006 *Ortstermine*, Stadt München
- 2003 Dunkers Culture Center Helsingborg
- 2002 Fondazione Michelangelo Pistoletto Biella
- 2000 Architektur-Biennale Venedig, Schweizer Pavillon

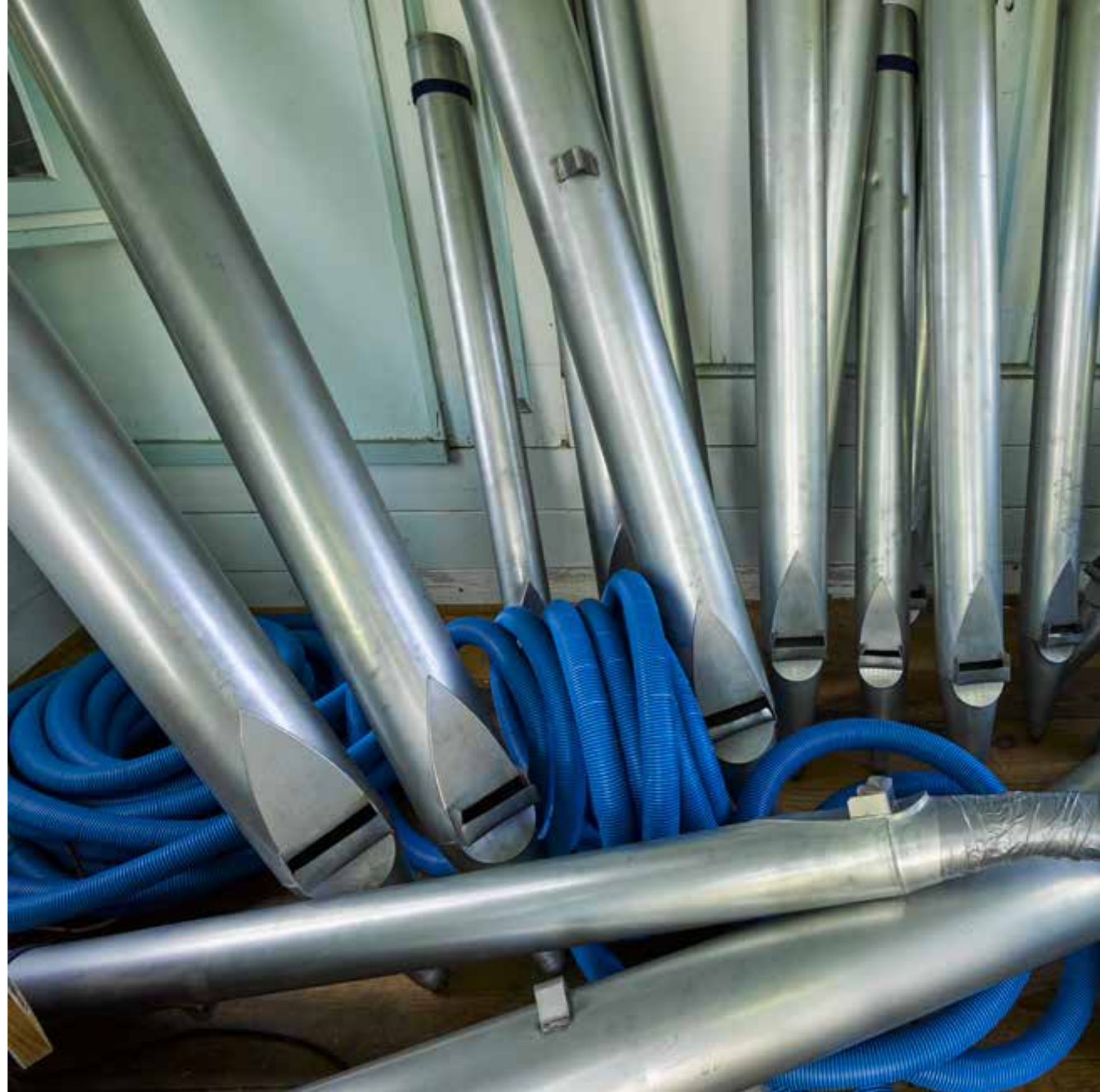
Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2016 Werkjahr der Stadt Zürich
- 2013 Faculty artists & Atelieraufenthalt, Skowhegan Maine
- 2008/2009 Atelierstipendium der Stiftung Landis & Gyr, Zug, London
- 2002 Meret Oppenheim Preis, Bundesamt für Kultur, Bern

Maya Bringolf *Trondheim*

Maya Bringolf kommt von der Malerei. Durch die Beschäftigung mit Ornamentalförmlichkeiten entwickelte sie ihre plastische Sprache. Ihr vielgestaltiges skulpturales und bildnerisches Werk ist von der Logik der Collage durchdrungen, dem Zusammenbringen von vormals nicht zusammengehörigem, das eine bizarre Atmosphäre aufbauen kann. Dabei bezieht sich die surreale Kombinatorik auf Motive und Gegenstände genauso wie auf gattungsfremde Materialien – etwa Frauenstrümpfe, Kunsthaar, antike Möbel, Wachs, Polyurethanschaum oder Lüftungsröhre –, die Bringolf ohne Scheu für ihre Werke einsetzt. *Trondheim* (2017), ihr Beitrag für das Weiertal, ist eine Klanginstallation, welche aus Orgelpfeifen, blauen Plastikschläuchen, Luftblasenden Motoren und den dadurch erzeugten Tönen besteht. Errichtet wurde die Installation direkt in der Datscha, dem weiss gestrichenen hölzernen kleinen Chalet auf dem Parkgrundstück. Sichtbar wird das Werk erst, wenn man in die Datscha hineinschaut. Hörbar ist es schon in einigen Metern Abstand. Es gibt fremdartige tiefe Töne von sich. Es sind keine einfach zu ortenden Geräusche, sondern so genannte Interferenzen, welche von den Orgelpfeifen stammen. Deren Klänge liegen so nahe beieinander, dass ihre Schallwellen weitere erzeugen und die Ausgangstöne in akustisches Schwingen geraten. Mit der sperrigen Installation in der reizvollen Laubsägearchitektur und den befremdenden Klängen durchbricht Maya Bringolf die Idylle des Weiertals. Ihr schräger Kontrapunkt erinnert daran, dass das Refugium nicht nur schützender Innenraum, sondern auch Enge und Introvertiertheit bedeuten kann, die sie mit ihrer Grenzen überwindenden Klanginstallation sprengt.

Trondheim 2017
Installation mit Orgelpfeifen, Ton,
Dimension variabel



Maya Bringolf

Kathleen Bühler: Du hast dich relativ schnell für die Datscha als Standort entschieden. Wie kommt das?

Maya Bringolf: Sie ist mir ins Auge gesprungen, weil sie so schön und verschnörkelt ist. Das hat mich gereizt, in ihr etwas Widerständiges mit einer gewissen Sprengkraft zu inszenieren.

Ich erinnere mich, dass du in einem deiner ersten Kunst-am-Bau-Werke in München verschnörkelte Ornamente hergestellt hast. Gibt es da Zusammenhänge?

Man kann das durchaus zusammen sehen. Es gab bei mir eine ziemlich lange Phase, in der ich mich mit Barockornamenten beschäftigt habe: Zuckergussornamente, die ich in Silikon nachformte und in Aluminium goss. Die Datscha wirkt sehr wie eine Zuckerbäcker-Fantasie. Sie ist zu schön, um nicht dagegen anzuarbeiten.

Es ist fast schon der Archetyp eines Märchenhäuschens. Wann wurde dir klar, dass du Orgelpfeifen, Schläuche und Ton einsetzt?

Mit Ton arbeite ich ja schon eine Weile. Zudem wollte ich die Orgelpfeifen und Schläuche brauchen, die ich schon längere Zeit im Atelier habe. Daraus wird die Klanginstallation *Trondheim* für das Weiertal entstehen. Es ist übrigens das erste Mal, dass ich mit Orgelpfeifentönen im Aussenraum arbeite.

Von wo stammen die Orgelpfeifen?

Für meine Klanginstallationen arbeite ich jeweils mit der Orgelbau Kuhn AG in Männedorf zusammen, die kürzlich den Auftrag hatten, die Orgel von Trondheim zu restaurieren. Das war ein Auftrag spektakulären Ausmasses. Nicht nur ist die gotische Kathedrale von Trondheim ein Nationalheiligtum und die grösste in Norwegen überhaupt, sondern auch die Orgel mit 130 Registern und beinahe 10'000 Pfeifen ist ein Inst-

ument, das seinesgleichen sucht. Die Firma musste die komplette Orgel von Norwegen nach Männedorf bringen, sie hier wieder aufbauen und die fehlbaren Pfeifen ersetzen. Per Zufall war ich zu dieser Zeit dort und sah die ausrangierten Pfeifen herumstehen. Ich bekam einige, um sie weiterzuverwenden, weil sie sonst entsorgt worden wären. Die geheimnisvollen, stattlichen Pfeifen aus diesem grossen Dom, der aus dem 13. Jahrhundert stammt, sind von ungeheurer Faszination, bedenkt man nur schon ihre Geschichte. Dazu kommt, dass sie aus reinem Zink sind und die längsten einen Deckel haben («gedakt»), der den Weg des Tones verdoppelt und damit tiefer legt.

Woher kommen die blauen Schläuche für deine Installation?

Es sind Bauwerkschläuche, die man für das Verlegen von Elektrokabeln verwendet. Sie erinnern an einen Staubsauger. Weil sie gerillt sind, wirken sie sehr lebendig und eigenartig urtümlich. Mich haben die Farbe und die Proportionen angesprochen. Kürzlich habe ich ausserdem gemerkt, dass sie, auch ohne an Orgelpfeifen angeschlossen zu sein, Töne von sich geben. Dann nämlich, wenn die Luft durch den Schlauch streicht.

Wie wirst du bei der Komposition der Elemente vorgehen? Arrangierst du sie, wie wenn du ein Bild malen würdest? Oder wird es wie ein Blumengesteck wirken, bei dem du die Pfeifen in die Nester von zusammengerollten Schläuchen steckst?

Ich möchte sie chaotisch gruppieren. Je versperrter und ungeordneter es aussieht, umso besser. Einzelne Pfeifen werden an der Wand lehnen, andere liegen. Die Schläuche sollen sich wild über alles drüber schlängeln. Einige Pfeifen werde ich an einen oder zwei Motoren anschliessen, die Luft durch sie hindurch blasen und Töne erzeugen. Die grauen Teile sind Verzweigungen. Dort können mehrere Pfeifen angelegt werden. Es kommt allerdings darauf an, für wie viele Pfeifen die Luft – oder wenn man will: der Atem – reicht. Das zusammen ergibt einen «absurden Kreislauf».

Hast du schon die Klänge im Kopf, die du spielen willst?

Ich möchte tiefe Töne zum Erklingen bringen, die Interferenzen erzeugen. Interferenzen entstehen, wenn die Ausgangstöne so nahe nebeneinander liegen, dass sie sich gegenseitig zum Schwingen bringen und Zwischentöne erzeugen. Tiefe Töne sprechen uns körperlich mehr an. Sie wirken fremd und unheimlich. Man fragt sich, weshalb sie vibrieren und woher sie kommen. Sie werden nicht gleich mit Orgelpfeifen assoziiert. In der Orgelmusik werden sie bewusst eingesetzt, um mehr Tiefe und Raum zu erzeugen. Sie geben der Musik mehr Plastizität. Wenn man sie isoliert hört, kann man sie nicht verorten. Diesen Effekt der Orts- und Körperlosigkeit strebe ich an. Hier setze ich mit dem Verfremdungseffekt ein.

Du hast bereits das Stichwort «absurder Kreislauf» genannt. Was hat es damit auf sich?

Angefangen hat meine Beschäftigung mit Kreisläufen mit der Collage-Serie *Bohrorgel* von 2012. Darin habe ich Fotografien von Bohrinseln mit Fotografien von Barockorgeln kombiniert. Diese absurde Kombination wollte ich auch im Dreidimensionalen erreichen. Es ging mir dabei um die Vorstellung der Verbindung verschiedener Kreisläufe von Energie, ideellen und kulturellen Werten, um den Kurzschluss von unterschiedlichen Glaubenssystemen. Während ich früher in meinen Skulpturen und Objekten einen starken körperlichen Bezug herstellte, der auch sichtbar wurde, sind es heute eher nicht begrenzbar, unfassbare, energetische Zusammenhänge, die jedoch körperlich wahrnehmbar sind, welche mich interessieren.



Installation in der Datscha

Auch in *Trondheim* fragt sich, wo die spirituelle Energie der Orgelmusik in eine unheimliche und bedrohliche Atmosphäre umschlägt, wenn sie mit den industriellen Versatzstücken zusammentrifft und einen idyllischen Ort mit schrägen Tönen akustisch untergräbt.

Indem du Dinge zusammenbringst, die man gemeinhin nicht so kombinieren würde, offenbarst du auch eine kritische Sicht der Dinge. Du gehst zwar den Umweg über die poetisch-surreale Kombinatorik, doch analysierst du die Zusammenhänge in der Welt und prüfst sie dabei. Wie geht das zusammen mit der geistigen Schwingung im idyllischen Weiertal?

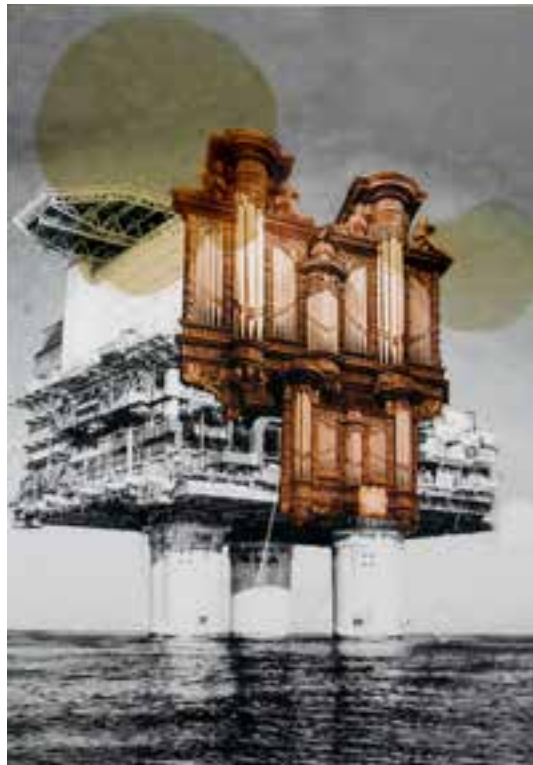
Ich bin auf jeden Fall eine kritische Künstlerin. Deshalb interessiert mich auch der Kontrast zur Idylle. Das ist ja das Ambivalente an jedem Refugium. Einerseits steht es für eine Schutzzone, die Frieden, Ruhe und Geborgenheit verspricht, andererseits steht es für die Gefährdung, wegen der man überhaupt Schutz suchen muss. Darauf verweise ich mit meiner «befremdenden» Klanginstallation. Beim Weiertal Park kommt noch die Kleinräumigkeit und Dichte dazu. Er ähnelt darin einer Briefmarke: Wie sie ist er auf kleinstem Raum voller Elemente. Im Weiertal haben alle Elemente des Park- und Gartenbaus auf verhältnismässig kleiner Fläche Platz gefunden. Es hat einen Bach, zwei Teiche, verschiedene Obstbäume, einen Gemüsegarten, einen Kiesplatz, ein paar Hütten und Häuschen sowie eine Wiese.

Wie situiert sich inhaltlich deine Störung des Friedens bezüglich des Themenfeldes Refugium?

Das Weiertal selbst ist ein Refugium und die Datscha ist darin nochmals ein Refugium. Es ist also gewissermassen das ultimative Refugium. Dort setze ich meine Störung und meinen Kommentar an. Ein Refugium hat ja nicht nur etwas Beschützendes, sondern auch etwas Einschliessendes, Beengendes. Mit Klang, der nicht fassbar, expansiv und dadurch entgrenzt ist, arbeite ich dagegen an. Dazu kommt der Aspekt von Kunst im öffentlichen oder halböffentlichen Raum. (Das Weiertal ist ja kein öffentlicher Raum, sondern ein privater, der



Orgel (1741) von Joachim Wagner, Trondheim



Bohrgel 1 2012, digitale Fotocollage, Inkjet auf Büttenspapier, Kunstharzlack, 80 x 60 cm

manchmal öffentlich zugänglich ist.) Im öffentlichen Raum sind die Reaktionen anders als im Ausstellungsraum. Man vermutet Kunst nicht im öffentlichen Raum. Daher muss sie sich anders situieren. Da ich ortsbezogen arbeite, ist die Analyse des Umraumes wichtig. Die Kunst muss allen umgebenden Faktoren standhalten. Während der Biennale im Weiertal wird Kunst wieder erwartet, doch soll sie in ihrer Form und ihrer Wirkung unerwartet bleiben.

Maya Bringolf

www.mayabringolf.ch

Geb. 1969 in Schaffhausen. Lebt in Zürich.

1992–1994 Hochschule für Gestaltung und Kunst, Zürich

1994–2000 Akademie der Bildenden Künste, München

Einzelausstellungen (Auswahl)

2015 *Loaded Circles*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil

2011 *Mutual Transition*, Galerie Steinle Contemporary, München

2010 *Mammon und Divan*, message salon downtown, Zürich

2009 *Floating Widget*, Galerie Groeflin/Maag, Zürich

2008 *Whipped Dream 1*, Kunsthaus Baselland, Basel

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2016 Neue Kunsthalle, Zürich

2016 Gasträume, Kunst im öffentlichen Raum, Zürich

2015 *Werkschau 2015*, Kanton Zürich, Museum Haus Konstruktiv, Zürich

2014 *Transform, Versuchsanordnung 3*, Bern

2013 *PLOP*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen

2013 *Werk- und Atelierstipendien der Stadt Zürich*, Helmhaus, Zürich

2012 *Merets Funken, Surrealisten in der zeitgenössischen Schweizer Kunst*, Kunstmuseum Bern

2011 *Territoires*, 11ème édition de Bex&Arts

2010 *Alltag und Ambiente – Alltagskultur der 1950er Jahre im Dialog mit zeitgenössischer Kunst*, Kunstverein Pforzheim, Deutschland

2010 *Die Magie des Alltäglichen*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil

2010 *This is not my beautiful home*, Dienstgebäude Zürich

2009 Swiss Art Awards, Messezentrum Basel

2008 Swiss Art Awards, Messezentrum Basel

2008 *Auf der Kruste*, Ausstellungsraum Klingental, Basel

2005 Kunstkredit Baselstadt, Kunsthaus Baselland, Basel

Stipendien / Preise (Auswahl)

2015 Förderbeitrag Kanton und Stadt Schaffhausen

2015 Werkbeitrag Kanton Zürich

2015 Anerkennungspreis, UBS Kulturstiftung

2013 Werkstipendium, Stadt Zürich

2009 Eidgenössischer Preis für Kunst

2008 Eidgenössischer Preis für Kunst

2005 Kulturförderpreis Alexander Clavel Stiftung

2004 Atelier Berlin, Kunstkredit Baselstadt

2003 Auslandsatelier Helsinki/Finland, iaab, CMS Stiftung, Basel

Mit Unterstützung von Späth Orgelbau AG und Orgelbau Kuhn AG.

Huber.Huber *Midas*

Nur ein schmaler goldfarbener Draht trennt den Weiertal Park von der Quartierstrasse. Diese goldene Linie – gleichwohl unter Strom gestellt – ist der Beitrag des Künstlerduos Huber.Huber. Sie nennen die subtile und minimale Intervention *Midas* (2017) nach dem legendären phrygischen König. Dieser war bekannt für seine Habgier und seine von den Göttern verliehene Fähigkeit, alles, was er berührte, in Gold zu verwandeln. Das führte bald dazu, dass er nichts mehr essen und trinken konnte und fast elendiglich zugrunde ging, bis ihn die Götter wieder von seiner Gabe erlösten. In Anlehnung an den antiken Mythos spielen die Künstler auf das Image der reichen Schweiz an, das ähnlich wie die sagenhafte Fähigkeit von Midas die Fantasie der Welt beflügelt. Das Werk von Huber.Huber suggeriert, dass die Schweiz so reich sei, dass selbst simple Kuhdrähte aus Gold sind. Damit verweisen sie einerseits auf die landläufige Auffassung vieler Schweizer, dass Flüchtlinge nur wegen der besseren wirtschaftlichen Verhältnisse ins Land kommen. Andererseits zeigen sie, dass eine kleine Linie niemanden davon abhalten kann. Gleichzeitig deuten sie an, dass erst Landbesitz wirklichen Reichtum bedeutet und den Wunsch nach Abschottung antreibt. Die Installation bringt die Ausstellungsbesucher zudem in ein Dilemma, das sie nur lösen können, wenn sie etwas riskieren. Sollen sie nun den Draht anfassen und einen elektrischen Schlag kassieren? Oder sollen sie nur glauben, dass der Draht aus Gold ist? Bei Huber.Huber gibt es keine distanzierte Betrachtung, sondern nur Involvierung in einen gedanklichen Prozess, der die nationale Eigenwahrnehmung mit politischen Fragen verknüpft.

Midas 2017

Holzpfosten, vergoldeter Draht,
unterschiedliche Länge



Kathleen Bühler: Midas, der Titel eures Werkes, ist auch der Name des legendären Königs, der fast an seiner Habgier zugrunde ging. Wie passt er in den Kontext der Ausstellung *Refugium*?

Huber.Huber: Unser Werk ist ein Objekt aus Gold, wie beispielsweise die Früchte im Mythos von Midas. Bei beiden ist der Berührungswunsch Ausgangspunkt: in Midas' Geschichte der Wunsch, alles mit Gold zu überziehen, und bei uns nachzuprüfen, ob es ein echter Kuhdraht, der elektrische Stösse versetzt, und echtes Gold ist. Zugleich geht es uns um die territoriale Frage. Ein Zaun ist die minimalste Grenze, die man in einer Landschaft setzen kann. Sie sieht harmlos aus, wie unser goldener Draht, und ist dennoch nicht harmlos, weil sie zwickt. Sowohl Menschen wie Tiere werden auf diese Weise konditioniert. Die Berührung mit der schlichten, goldenen Linie wird mit Bestrafung assoziiert. Dies führt dazu, dass man den Grenzdraht auch nicht mehr infrage stellt. Man respektiert die Grenzen, weil sie mit Schmerzen in unserem Bewusstsein verankert wurden. Als Kind schlüpfte man bei Wanderungen in den Bergen noch durch jeden Zaun hindurch. Heute weiss man, dass die Zäune uns bei Wanderungen auch beschützen, nämlich beispielsweise vor Mutterkühen, welche wiederum ihren Nachwuchs vor uns beschützen.

Geht es bei eurem Beitrag auch um das Image der Schweiz?

Auch Weiden mit Kühen gehören zum touristischen Image der Schweiz. Unsere Landschaften und die Landwirtschaft sind gewissermassen ein «goldenes Gewerbe», das wir uns einerseits durch steuerliche Abgaben etwas kosten lassen und andererseits Touristen erst in die Schweiz lockt. Die Landschaft ist eine edle Ressource, die mittlerweile sogar hip ist. Selbst Zwanzigjährige gehen heute wandern – was vor ein paar Jahren noch völlig undenkbar, da

zu altmodisch war. Und Zeitschriften wie *Landliebe* sind hoch im Kurs.

Ihr habt also in verschiedener Hinsicht die Schweiz mit ihren Klischees im Visier?

Dazu kommt das in der Schweiz wachsende Bedürfnis nach besseren Grenzen. Unsere Grenze ist ein minimaler Strich in der Landschaft im Unterschied zu einer tatsächlichen Mauer. Doch entsteht das Bedürfnis nach Mauern oder Grenzen, weil man Angst hat, dass jemand von aussen kommt, um etwas wegzunehmen und ungerechtfertigt von etwas zu profitieren. Ein Draht mag das erste Stadium einer Grenzziehung darstellen, danach baut man einen Zaun und am Schluss entsteht eine richtige Mauer. Wie in Midas' Mythos geht es letztlich um Ängste und um Habgier. In der Schweiz hat man Angst vor der Überfremdung, vor der Zersiedlung und vor vielem mehr. In völligem Widerspruch dazu steht, dass wir trotzdem weltoffen und global erscheinen möchten und jeder dessen ungeachtet ein Einfamilienhäuschen im Grünen sein Eigen nennen will.

Ihr nehmt also vielmehr die schweizerischen Widersprüche aufs Korn?

Das Grenzziehen spielt ja nicht nur auf politischer Ebene eine Rolle, sondern auch im Privaten. Es lässt sich einfach in Wohnsiedlungen beobachten. Jeder, der im Parterre wohnt, umzäunt als erstes seinen Sitzplatz, um sein Territorium zu markieren. Rein formal betrachtet fasziniert uns, wie eine einzelne Linie schon einen Raum definiert und damit ein persönliches Refugium erzeugt. Auch wir üben mit unserer Setzung der goldenen Linie, des goldenen Drahtzauns zugleich (Definitions-)Macht aus. Wir definieren den Zugang, wir bestimmen, wer wo hinein darf. Wir sprechen damit das Machtgefälle an, das darin besteht, dass einer vorgeben kann, wer auf welcher Seite des Zaunes stehen darf.

Welche Bedeutung hat für euch das Gold?

Jede Grenze schliesst nicht nur aus, sondern auch ein. Die Schweiz kann daher auch als goldener Käfig verstanden werden. Mit ihren politischen Tendenzen zur Abschottung

wird ein goldener Käfig produziert. Diese Ängste werden von der Politik – wie etwa die Masseneinwanderungsinitiative zeigt – gezielt bedient. Doch ist man dadurch extrem manipulierbar. Die Angst schürt auch die Sehnsucht nach vermeintlich sicheren Werten. Daher gibt es in der Kultur wohl auch die markante Rückkehr zu Brauchtum, Folklore und Wandern. Gerade junge Menschen finden heute Schwingerfeste, Heiraten oder die Armee plötzlich wieder sehr attraktiv. Es findet eine breite Abschottung gegenüber dem Fremden und Verunsichernden statt.

Euer Werk ist gleichzeitig zeichnerisch und erzählerisch. Könnte man sagen, dass euch der Moment interessiert, in der eine Geschichte aktiviert wird?

Unser Vorgehen ist eine Art Sampling. Wir nehmen etwas Bestehendes, ändern es leicht ab und laden es mit neuer Bedeutung auf. Deshalb ist der Werktitel als Fingerzeig von grosser Bedeutung. Wobei wir auch mit Ironie spielen. Denn offenbar muss Midas gemäss der Legende auch unseren Drahtzaun berührt haben, sonst wäre er nicht golden geworden. Doch würde er es jetzt wohl nur schon darum nicht mehr versuchen, weil ihm eins gewischt würde. In diesem Sinne ist diese Intervention im wahrsten Sinne des Wortes aufgeladen, sie lässt sich mythologisch und politisch verstehen. Doch geht es auch um die Illusionsmacht von Kunst. Wir behaupten ja lediglich, dass der Drahtzaun golden und elektrisch geladen ist. Das ist das Lockmittel.



White Flag / Bleached 2007
Baumwollfahne USA, gebleicht,
185 x 122 cm, Aargauer Kunsthaus

Euer Thema ist also eigentlich die Verführungskraft der reichen Schweiz?

Wir spielen mit dem Klischee der schönen, heilen Welt, in der alle reich sind. Wir beziehen uns darauf, dass wir in der Aussenwahrnehmung so reich wirken, dass sogar die Zäune aus Gold sein müssen. Es geht uns aber nicht nur um die Schweiz, sondern auch um das Verhältnis von Erster zu Dritter Welt, von Armen zu Reichen. Wir sammeln Beobachtungen und bringen diese in diesem Werk zusammen. Deshalb führt der Titel auch weg von der Schweiz. Es sind Befunde, die sich an vielen Orten beobachten lassen.

Was waren die ästhetischen Herausforderungen?

Unser Werk ist auch eine formale Untersuchung zum goldenen Schnitt. Je nach Verschiebung des Blickpunkts kann die Linie wie ein goldener Schnitt funktionieren. Es ist ein Strich, der einen Raum herstellt, die Bewegungsrichtung vorgibt und die Landschaft zerteilt. Diese Form gibt es in der Natur nicht. Der an sich harmlose Strich in der Landschaft ist zugleich ein menschlicher Eingriff und Zeichen von Zivilisation. Schlagartig wird die Landschaft zur Kulturlandschaft.

Ihr wolltet dieses Werk schon lange realisieren. Wie seid ihr darauf gekommen?

Als wir 2006/07 in New York waren, haben wir uns intensiv mit Grenzen beschäftigt. Eines der damaligen Werke besteht aus Stacheldraht mit Popcorn auf den Stacheln. Es war ebenfalls eine Inszenierung von Verlockung und Gefahr oder «Push and Pull»-Situation. Daraus entstand der Wunsch, dies noch radikaler in der Landschaft umzusetzen, wie etwa Christos *Running Fence* (1972) in Kalifornien, der mit einem simplen Vorhang die Landschaft in zwei Teile teilt. Seit zehn Jahren kreisen wir gedanklich darum. Hier im Weiertal sahen wir plötzlich die einfachen Drahtzäune, die sehr wahrscheinlich seit vielen Jahren im Gebrauch sind – simple Holzpfosten mit einem Kuhdraht.



Ohne Titel (Barbwire) 2007, ca. 150 Meter
Stacheldraht verzinkt, Popcorn, Installationsansicht Suzie Q Projects, Galerie
Bob van Oursow Zürich, 2007



Detail

Das Thema bekommt durch Präsident Trump nun plötzlich wieder grosse Aktualität?

Eigentlich geht es bei jeder Volksabstimmung um Grenzen: Flüchtlinge, die Grenze der USA gegen Mexiko. Auch innerhalb Europas werden wieder neue Grenzen gesetzt. Man denke nur an die geschlossene Balkanroute. Uns dünkt, dass auf diese Weise Patriotismus mit Nationalismus und Folklore gekoppelt werden, denn konservative Werte spielen nicht nur in Amerika eine Rolle. Man kann das selbst bei einem einfachen Beispiel wie den Schrebergärten beobachten. Selbst dort werden die kleinen Parzellen mit Nationalfahnen geschmückt und dadurch territorial definiert.

Huber.Huber (Markus Huber und Reto Huber)

www.huberhuber.ch

Geb. 1975 in Münsterlingen. Arbeiten seit 2005 als Duo. Leben und arbeiten in Zürich.
2002–2006 Zürcher Hochschule der Künste

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Versprochen ist versprochen*, Kunsthalle Arbon
- 2015 *Und plötzlich ging die Sonne unter*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
- 2014 *Land of Plenty*, Museum Bären-gasse, Zürich
- 2013 *Fade to Black*, Vebikus, Schaffhausen
- 2011 *Break on Through to the Other Side*, Dienstgebäude, Zürich

- 2010 *Findling Vanity No.1*, Froh Aussicht, Samstagern
- 2009 *I cani non hanno anima*, Museo cantonale d'arte Lugano
- 2008 *Vor der Vergangenheit*, Kunsthaus Glarus

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Rien que pour vos yeux – Les plus beaux dessins des collections*, Musée Jenisch, Vevey
 - 2015 *SingenKunst 2015*, Kunstmuseum Singen
 - Werkschau 2015*, Fachstelle Kultur Kanton Zürich, Haus Konstruktiv, Zürich
 - 2014 *Artefakte – was bleibt*, Museum Bären-gasse, Zürich
 - 2013 *Talk to the Hand*, Helmhaus, Zurich
 - Behaglich ist anderswo*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil
 - 2012 *Heimspiel*, Kunsthalle / Kunstmuseum St. Gallen
 - Warming Up the House*, Museum Bären-gasse, Zürich
 - Swiss Art from the Mobiliare Collection*, Museo Cantonale d'Arte Lugano
 - ABWEHR*, Vögele Kulturzentrum, Pfäffikon
 - 2011 *Arte Hotel Bregaglia*, Promontogno
 - Voici un dessin suisse 1990–2010*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
 - 2010 *Yesterday Will Be Better*, Aargauer Kunsthaus, Aarau
 - Sperrgut*, Kunst(Zeug)Haus, Rapperswil
 - 2009 *Konferenz der Tiere*, Museum Allerheiligen, Schaffhausen
 - Shifting Identities. (Swiss) Art Now*, Contemporary Art Centre, Vilnius
 - 2008 *Shifting Identities – (Schweizer) Kunst heute*, Kunsthaus Zürich
 - Comme des bêtes*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne
 - Speicher fast voll*, Kunstmuseum Solothurn
- ## Stipendien / Preise (Auswahl)
- 2015 Kantonaler Werkbeitrag Zürich
 - 2008 UBS Förderpreis, Bildende Kunst
 - 2006 Kulturpreis Julius Baer
 - Atelierstipendium der Stadt Zürich, New York

Olga Titus *Oh My!*

Olga Titus baut das Badehaus zu einer Bühne für ihren Animationsfilm *Oh My!* (2014, Oh Mein!) aus. Darin entwirft sie einen prächtigen Bilderbogen, der verschiedene Kulturen umspannt und in unterschiedliche Kapitel gegliedert ist. In einer bühnenartigen Darstellung, die von Theatervorhängen – mit Hennazeichnungen geschmückten Händen – unterteilt wird, präsentiert die Tochter einer Bündnerin und eines in Malaysia geborenen Inders folkloristische Motive aus der ganzen Welt. Diese zeigen eine überraschende Ähnlichkeit zu schweizerischen Stickereien, gemalten Alpaufzügen und Scherenschnitten. Das Spiel mit Gleichartigkeit und Differenz wird nicht nur visuell, sondern auch akustisch getrieben. Denn auch im Bereich der Hackbrettmusik gibt es folkloristische Melodien aus aller Welt. Das zunächst fröhlich-üppige Treiben, das von «lüpfiger» Musik untermalt wird, dient der Künstlerin als Schmelztiegel, in dem sich rassistische Untertöne ausmachen lassen. Beiläufig werden Figuren aus *Max und Moritz* (1865) oder der kleine, Sonnenschirm tragende «Mohr» aus dem *Struwwelpeter* zitiert. Der kulturelle Fundus der Schweiz wird auf seine fremdenfeindlichen Anteile hin durchleuchtet. Plötzlich erscheint dann die beliebte Kinderbuchfigur Globi in kolonialistischem Licht, da sie sich von nackten Afrikanern in Baströckchen herumtragen lässt. Zum Plädoyer für eine gegenseitige Bereicherung wird schliesslich die unkonventionelle Darstellung eines Appenzeller Alpaufzugs, in dem sich auf einmal amerikanische Ureinwohner, indische Gottheiten und Tempeltänzerinnen tummeln. Was die Horrorvorstellung von traditionsbewussten Patrioten sein mag, wird zur augenzwinkernden Vision einer offenen, globalen Schweiz.

Oh My! 2014

HD Video, Farbe, Ton, 4:31 Min.

Musik: Ourania Lampropoulou



Olga Titus

Kathleen Bühler: Was bedeutet der Titel *Oh My!*

Olga Titus: Es ist ein Ausruf wie «Oh my god!» (Oh, mein Gott!) und kennzeichnet Überraschung, Erschrecken oder Verblüffung. Er ist in verschiedensten Tonarten denkbar. Für mich ist es eine Mischform zwischen Erstaunen und Verblüffung. Doch hat der Titel stark damit zu tun, wie das Werk entstanden ist.

Wie ist es entstanden?

Es ist das Resultat eines zweieinhalb Jahre dauernden Prozesses. Denn zuerst wollte ich in meinem Video ein kritisches Porträt der Schweiz zeichnen. Und da ich in verschiedenen filmischen Genres arbeite, nahm ich mir den Spielfilm über Heidi zum Vorbild. Ich begann selbst einen Heidifilm mit mir in der Hauptrolle als Porträt der Schweiz zu drehen. Nachdem ich schon fast alle Aufnahmen im Kasten hatte, merkte ich, dass mir die kritische Herangehensweise beziehungsweise die vordergründige, kritische Tonart nicht liegt. Mir entspricht es eher, spielerisch und assoziativ zu arbeiten und feine Ironie einzuweben. Meine Kritik wirkt unterschwellig unter dem Deckmantel des Ironischen und Verspielten. In der jetzigen Fassung ist Kritik quasi mit einem Zuckerwasermantel zugedeckt.

Wenn man den Film zum ersten Mal sieht, ist man überwältigt von seiner Pracht und Schönheit, den Farben und Motiven. Er ist in verschiedene Kapitel unterteilt von einem Vorhang, der aus zwei Händen besteht.

Der erste Teil dreht sich um die Schweiz und dann kommt der Teil, der von Indien handelt. Darüber hinaus suchte ich visuell ähnliche Motive aus verschiedensten Kulturen. Genauso wie die Musik, die zwar immer mit demselben Instrument, dem Hackbrett, gespielt wird, die jedoch aus unterschiedlichen Kulturkreisen stammt. Das Verbindende besteht also im Instrument sowie der visuellen Verwand-

tschaft der Motive. So sind beispielsweise die Hände, welche den Vorhang bilden, mit einem arabischen oder indischen Hennamuster geschmückt, das wiederum Ähnlichkeit mit Appenzeller Scherenschnitten oder St. Galler Spitzen hat. Transparenz ist ein wichtiges Thema, Elemente überlagern sich ständig, die zeigen, wie sich alles gegenseitig durchdringt und gegenseitig beeinflusst.

Wie bist du methodisch vorgegangen?

Ich liess mich von den Motiven und der Musik leiten. Das eine wächst aus dem anderen heraus. Es war ein ziemlich organischer Prozess. Das Werk entstand bei einem Atelieraufenthalt in Paris, der vier Monate dauerte. Das ganze visuelle Konzept der Bühne mit dem Vorhang entstand dort.

Wie findest du deine Motive?

Neben den indischen und schweizerischen Motiven habe ich auch chinesische, japanische, afrikanische und arabische Elemente eingesetzt. Folklore fasziniert mich generell. Ich finde meine Motive jedoch hauptsächlich im Internet, überarbeite sie mittels Photoshop und setze sie erst dann im Film ein. Sie bilden mein Vokabular und es kann vorkommen, dass sie auch in anderen Werken auftauchen. Es gibt aber trotz der digitalen Herkunft eine starke Betonung des Handwerklichen. So habe ich für *Oh My!* Motive abfotografiert, auf Papier ausgedruckt, ausgeschnitten und dann wieder abfotografiert.

Generell ist das Handwerkliche sehr präsent in deiner Arbeit. Weshalb?

Es ist mir enorm wichtig, weil bei der Materialisierung eines Bildes nochmals etwas passiert. Das Digitale allein reicht mir nicht. Ich liebe beispielsweise kleinteilige Handarbeit und schrecke nicht vor der Ästhetik des «Gebastelten» oder dem Eindruck von «low tech» zurück. Auch habe ich keine Berührungsangst mit Kitsch, weil dort oft das Emotionale lauert. Kitsch wird bei uns immer als abwertendes Prädikat verwendet, dabei ist es oft lediglich eine andere Ästhetik, die von einem anderen Kulturraum geprägt wurde.

Deine Werke wirken sehr lebendig und sind voller Fabulierlust. Ständig ist etwas Neues zu entdecken.

Gewisse Werke entstehen ganz für mich allein. Ich denke nicht nur immer an die Betrachter, sondern mag auch, wenn es etwas mit mir macht. Dennoch wäre es mein Ziel, das Publikum anzurühren, zu etwas zu bewegen. Nicht nur immer auf der intellektuellen Ebene. Wie aufnahmefähig allerdings der Einzelne für meine Werke ist, hängt stark davon ab, wie er oder sie geprägt wurde. Das, was die einen als Bereicherung und gegenseitige Befruchtung von unterschiedlichen Kulturen empfinden, wird von anderen als Verfremdung und Störung aufgefasst.

Wo ist nun das Kritische in deinem Film?

Es gibt Szenen mit Globi und «kleinen Negern», die ihn auf einer Bahre tragen. Dann habe ich Motive aus SVP-Plakaten verwendet oder den *Struwwelpeter* mit dem «Mohr» zitiert.

Also alles rassistische Elemente oder Situationen, die aus der Literatur, der Alltagskultur und der unmittelbaren visuellen Umgebung stammen. Diese Motive sind stark mit den Ornamenten verwoben und daher nicht gleich zu erkennen. Als Provokation könnte auch verstanden werden, dass ich einen Alpaufzug mit Eindringlingen aus anderen Kulturen bevölkere. Die Idylle wird mit fremden Figuren und Elementen gestört.

Wie bist du auf das Hackbrett gestossen?

Ich wollte ein Instrument verwenden, das in verschiedenen Kulturen gespielt wird. Mich begeisterte, wie unterschiedlich die Musik für Hackbretter ist. Dann fand ich eher per Zufall Ourania Lampropoulou, eine griechische Hackbrettmusikerin, die in Paris lebt. Ich habe sie während meines Stipendienaufenthaltes in der Cité des Arts getroffen. Sie war bereit, für mich verschiedene prägnante Beispiele aus unterschiedlichen Kulturen zu spielen.



Video Still



Green Screen, Olga Titus bei den Dreharbeiten zum ursprünglich geplanten »Heidi«-Film

Wie gingst du beim Schneiden deines Videos vor?

Als Grundeinheiten machte ich kleine Szenen. Dann brauchte ich Übergänge für dazwischen. Beispielsweise die Hände, welche den Vorhang zwischen den Kapiteln bilden. Mit der Musik kam ein weiteres Element dazu. Zum Teil habe ich das Visuelle auf den Rhythmus geschnitten. Oftmals ist die Musik sehr melodios, dann kann man auch die Bildspur fließen lassen oder man arbeitet mit den Gegensätzen zwischen Musik und Bild. Das ist bei jeder Arbeit wieder anders.

Was passiert mit deinem Werk, wenn es im Kontext des Refugiums und innerhalb des Badehäuschen gezeigt wird?

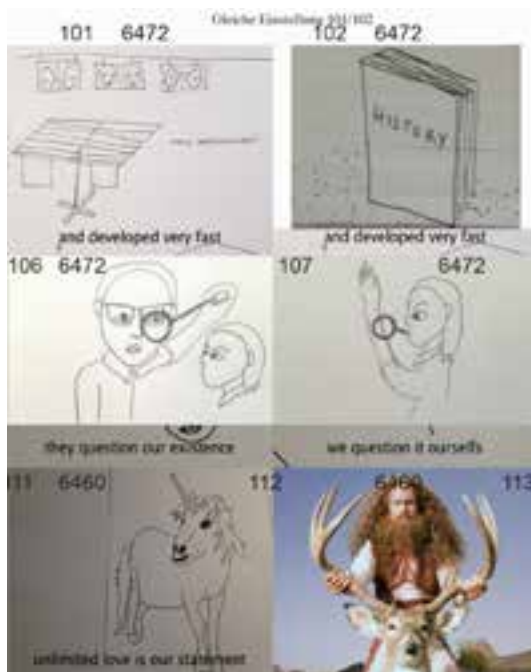
Man kann sich fragen, wie stark das Werk etwas mit einem Refugium zu tun hat. Ein Refugium ist ein Zufluchtsort, mein Werk kann eine Fluchtmöglichkeit bieten. Momente der Realität werden dargestellt, Probleme thematisiert, doch wird das durch meine üppige Fantasiewelt aufgefangen. Die Trennung zwischen Traumwelt und Wirklichkeit wird aufgehoben. Es ist also ein Zufluchtsort, der von der Wirklichkeit handelt.

Wenn du selber vorkommst in deinen Werken, geht es dann um dich als Person?

Nein, ich brauche dann beispielsweise eine Figur oder einen Körperteil, und dann nehme ich einfach mich. Aus ganz pragmatischen Gründen.

Was hat dieser Videofilm mit deinem Leben zu tun?

Generell spielt in meinem Werk die Tatsache eine Rolle, dass ich verschiedene Kulturen kenne und in zwei verschiedenen Kulturen lebe. Das war für mich immer etwas Schönes. Ich hatte nie das Gefühl, zwischen der Schweiz und Indien zerrieben zu werden, sondern fand es toll, ein so grosses Spielfeld zu haben. Gewisse Dinge werden zwar hin und wieder auf mich projiziert, weil ich aussehe, wie ich aussehe. Ich bin für gewisse Leute schlecht einzuordnen. Doch ich schätze vor allem die Vielfalt an meiner kulturellen Herkunft. Das ist etwas,



Storyboard

was mich für unsere globalisierte Zeit wappnet, in der wir alle lernen müssen, mit verschiedenen Kulturen umzugehen.

Wie findest du es, Videokunst im Aussenraum zu zeigen? Die Umgebung ist ja weniger zu kontrollieren als in einer Black Box in einem Ausstellungsraum.

Ich würde gerne noch mehr in diese Richtung arbeiten. Ich finde es toll, mit Videos in die Natur oder den Stadtraum hineinzugehen. Es gibt bereits viele Werbefilme, die im Stadtraum gezeigt werden. Man sollte sie alle durch Videokunst ersetzen.

Olga Titus

www.olgatitus.ch

Geb. 1977 in Glarus. Lebt und arbeitet in Winterthur.

1994–1995 Vorkurs an der Schule für Gestaltung in St. Gallen

1996–1999 Ausbildung zur Stickereientwerferin bei der Union AG in St. Gallen

2000 Semester an der F+F Schule für Kunst in Zürich

2002–2006 Studium für Bildende Kunst an der HGKL Luzern

2005 Semester am College of Fine Arts in Trivandrum, Indien

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2017 Kunsthalle Winterthur
- 2016 *Schöne/Titus* Kunstkasten Winterthur
- 2013 Kunsthalle Arbon
Galerie Stephan Witschi, Zürich
- 2011 Studio Sandra Recio, Geneva
Galerie Stephan Witschi, Zürich
- 2009 Kunstraum, Kreuzlingen
Galerie Schönenberger, Kirchberg
- 2007 Gallery Billing Bild, Baar

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 KUGOMA, Galerie Kulungwana
Maputo
Werkchau, Haus Konstruktiv Zürich
Inspiration Flora, Villa Flora, Winterthur
Künstler sehen die Schweiz, Kunstmuseum Olten
Werkchau Thurgau, Shed im Eisenwerk, Frauenfeld
- 2015 *Video Arte Palazzo Castelmur*, Stampa
Dietrich Preisträger, Kunstraum Kreuzlingen
- 2014 *Neue Kollektion*, Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen
- 2013 *Nextex*, St. Gallen
Zweite Runde, Kunsthalle Arbon
Thurgauer Kunstschaffen, Adrian Bleisch Galerie, Arbon
- 2012 Dezemberausstellung, Kunstmuseum Winterthur
- 2010 *DigitalMaterial*, Quartier 21, Wien
Swiss Art Award, Basel
Zürcher Kunstschaffen, Oxyd, Winterthur
Kopien und Zitate, Alpineum Luzern
Dezemberausstellung, Oxyd, Winterthur
- 2009 Kunsthalle, Winterthur
K3 Project Space, Zürich
- 2008 *Schichtwechsel*, Kunstkasten, Winterthur
Jungkunst, Winterthur
- 2007 *Deconstructing Eden*, Exex, St. Gallen
Kunst 07, Zurich
Intermezzo, Kunsthalle, Winterthur
- 2006 *In den Alpen*, Kunsthaus Zurich

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2014 Special Mention Kurzfilmtage Winterthur
- 2010 Förderpreis Kanton Thurgau
- 2009 Adolf-Dietrich-Förderpreis
- 2008 Förderpreis der Stadt Winterthur
- 2007 Werkbeitrag Stadt Winterthur
- 2007 Werkbeitrag der Kulturstiftung des Kantons Thurgau
- 2006 Swiss Arts Council Pro Helvetia
- 2005 Werkbeitrag der Stadt Sulgen
- 2005 Werkbeitrag der Stiftung Curt & Erna Burgauer

Monica Ursina Jäger und Michael Zogg *Contradictory Complicities*

Angeregt von der Form der geodätischen Kuppel und ihrem Bauprinzip entwarfen Monica Ursina Jäger und Michael Zogg eine polyederförmige Holzstruktur, die mit Drahtseilen in sich verspannt ist. Ihr Werk *Contradictory Complicities* (2017, Widersprüchliche Komplizenschaften) ist dabei Programm. Denn sie stellt selbst eine «widersprüchliche Komplizenschaft» dar, da sie auf dem Prinzip der «tensegrity» basiert, welche vom amerikanischen Architekten und Designer Richard Buckminster Fuller mitentwickelt worden ist. Jenes Prinzip, das sich aus dem englischen «tension» (Spannung) und «integrity» (Vollständigkeit, Widerstandsvermögen) zusammensetzt, bezeichnet eine Struktur, die sich aus stabilen und mobilen Elementen bildet. Die dabei gegensätzlich wirkenden Kräfte ermöglichen eine besonders hohe Stabilität. Die Form des Polyedergerüsts war unter anderem als Basis für Schutzzelte gedacht, um mit wenigen Ressourcen schnell verfügbare Gebäude für Katastrophengebiete herzustellen. Das fragil wirkende Gebilde ist nun im grossen Teich platziert und erinnert nur noch von Ferne an ein bewohnbares Schutzzelt. Nur die eine Hälfte ragt über Wasser. Die andere wird mittels Spiegelung ergänzt und gibt es nur als Illusion. Die zeichnerische Silhouette markiert es als abstraktes Denkgebäude und irritierenden Einschub in der idyllischen Landschaft, was beides die metaphorische Seite von «Tensegrity» zum Ausdruck bringt. Denn die Wechselbeziehungen zwischen Stabilität und Flexibilität, welche Widerstand erzeugen und doch auch Anpassung an veränderte Bedingungen gewährleisten, sind längst zu einem sozialen Prinzip geworden.

Contradictory Complicities 2017
Holz, bemalt, Drahtseil, Ø 700 cm



Monica Ursina Jäger und Michael Zogg

Kathleen Bühler: Euer Werk *Contradictory Complicities* (Widersprüchliche Komplizenschaften) dreht um das Prinzip von «tensegrity». Was ist das genau?

Monica Ursina Jäger, Michael Zogg: «Tensegrity» ist ein Kofferwort aus «tension» (Spannung) und «integrity» (Integrität, Widerstandsvermögen). Es wurde vom amerikanischen Bildhauer Kenneth Snelson und dem amerikanischen Ingenieur Richard Buckminster Fuller 1948 kreiert, welche damals im Summer Institute des Black Mountain College räumliche Gebilde entwarfen, bei denen Stäbe in der Luft zu schweben schienen, die lediglich von einem Seil-Netzwerk zusammengehalten wurden. Dieses Prinzip bestand aus zwei Komponenten: feste Teile (integrity) und flexible Teile, die unter Zug (tension) stehen. Die soliden Elemente werden durch ein Netzwerk von Zugkräften zusammengehalten. Buckminster Fuller ging dann weiter und entwarf nach dem gleichen System seinen berühmten geodätischen Dom. In dieser Tensegrity-Variante schweben die Kompressionselemente nicht, sondern sind miteinander verbunden. Die Zug- und Druckkräfte sind auch hier gleichmässig über die Komponenten verteilt. Buckminster Fuller wurde zum Vorbild für die Technologiegläubigkeit der Sechzigerjahre, weil er glaubte, dass Technologie die grössten Probleme der Gesellschaft lösen könne. Seine Überzeugung war: «more and more life support for everybody, with less and less resources.»

Buckminster Fuller steht für den utopischen Geist der Sechziger- und Siebzigerjahre. Hat euch das bei euren Recherchen angeleitet?

Die Auseinandersetzung mit Visionen von damals war schon immer Bestandteil unserer Arbeit. Mehrfach haben wir Entwürfe aus jener Zeit auf ihr Potenzial für heute geprüft. Dass das Motiv jedoch im Hinblick auf das Ausstellungsthema interessant wurde, ist dem Umstand geschuldet, dass wir *tensegrity* auch als

gedankliches Modell nutzen, das sich in vielerlei Hinsicht anwenden lässt. Die Forschung in Biologie und Chemie hat gezeigt, dass das Modell auch auf molekularer Ebene wirkt. Gleichzeitig haben Architektur und Design das Konzept vielfältig für ihre Zwecke benutzt. Wir gehen jedoch noch einen Schritt weiter und fragen uns, ob es nicht sogar für gesellschaftliche Fragen verwendet werden kann. *Tensegrity* stellt ein sich selbst organisierendes Prinzip mit Fähigkeit zur Adaption, Resilienz und Belastbarkeit dar. Im aktuellen Klima mit seinen politischen Erschütterungen, sozialen Zerreihsproben und ökologischen Herausforderungen werden neue Ansätze von Widerstand und Anpassungsfähigkeit immer wichtiger.

Welche technischen Herausforderungen bietet diese Installation?

Die Grösse der Struktur war eine logistische Herausforderung, da das Objekt mit sieben Metern Durchmesser vor Ort von Hand zusammengebaut und platziert werden musste. Während des Baus ist die Struktur noch sehr fragil. Die Stabilität entsteht erst, wenn die Kugel vollständig zusammengesetzt ist. Wir hatten Holz als Material gewählt, damit wir das Gebilde von Anfang bis Ende selber bauen konnten. Das Werk begrenzt sich nicht auf die Struktur, sondern bezieht die Umgebung mit ein. Der Teich, die Uferböschung, die Pflanzen, die Lebewesen im Wasser: Das alles musste miteinbezogen werden. Wir wollten, entsprechend dem Fuller'schen Prinzip der Ephemierisierung, die Landschaft und das Werk räumlich und bildlich möglichst stark verschränken, den physischen Eingriff jedoch bescheiden halten.

Wie seht ihr den inhaltlichen Zusammenhang zum Refugium?

Für uns war das geodätische Prinzip interessant, weil es von Buckminster Fuller als architektonische Struktur entwickelt wurde, um mit einem Minimum an Material ein Maximum an Behausung zu bieten: Als Schutzunterkünfte in Katastrophengebieten, beispielsweise nach Tsunamis, Erdbeben und in Flüchtlingslagern. Besonders faszinierte uns jedoch, dass die Idee der «tensional integrity», also eines Gebil-

des, das durch die innere Spannung ins Gleichgewicht gebracht wird, als Metapher gelesen werden kann für eine gedankliche Haltung oder einen mentalen Zufluchtsort. *Tensegrity* ist nicht einfach ein Gebilde aus Holz und Stahl, sondern ein gedankliches Modell für eine Gesellschaft. Unser Beitrag zur Ausstellung ist daher ein Denkgebäude.

Habt ihr zuerst den Weiher gesehen und dann an die Form gedacht oder umgekehrt?

Die Lust war von Anfang an da, an diesem idyllischen Ort am Wasser zu arbeiten. Die Wasseroberfläche ist eigentlich ein Unort, weil sie nicht begehbar ist. Daher wird ein abstraktes Objekt im Wasser schnell als Metapher lesbar. Das hat uns als Ausgangslage gereizt. Es wurde uns schnell klar, dass wir an dieser ma-

lerischen Lage nichts Erzählerisches entwickeln können, sondern etwas formal Abstrahiertes erarbeiten wollen.

Hat es nicht fast etwas Grausames, dass ihr eine Struktur, die mit einem Schutzzelt assoziiert ist, an einen Ort bringt, der letztlich nicht begehbar ist?

Durch die Offenheit der Struktur war eigentlich immer klar, dass die Schutzfunktion nur eine Andeutung bleibt. Wir wollten, dass unser Beitrag ein Denkmodell darstellt und kein nutzbares Objekt. Die Rolle der Akteure im Zusammenhang mit dem Begriff «Refugium» kann dadurch auch neu befragt werden: Wer ist in Gefahr? Was ist schutzbedürftig? Woher kommt die Bedrohung? Welche Dynamiken spielen zwischen den einzelnen Betei-



Skizze, Monica Ursina Jäger 2016

Monica Ursina Jäger und Michael Zogg

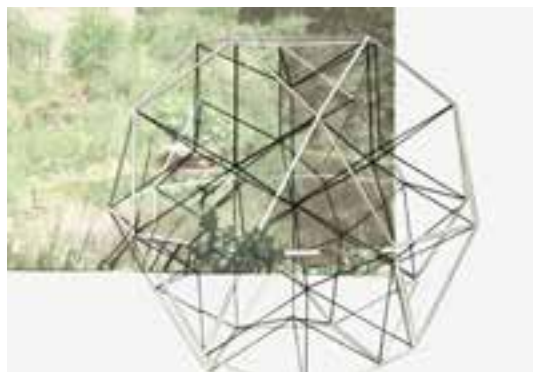
lichten? Dieser Ort ist der ideale Platz, um auch über die Beziehung zwischen Kunstwerk und Park nachzudenken.

Was macht der Park mit der Kunst?

Für uns war es wichtig, dass sie nicht als traditionelle «drop sculpture» auftritt, sondern organisch mit diesem Ort verwächst. Sie soll als Teil des Parksystems gelesen werden. Die «contradictory complicities» beziehen sich nicht nur auf die gegensätzlichen Kräfte innerhalb der Struktur, sondern können auch auf die Wechselbeziehung zwischen Landschaft und Architektur gelesen werden. Dazu kommt die Massstabsverschiebung einer an sich molekularen Struktur auf ein ansehnliches Gebilde von sieben Metern. Den geodätischen Dom gab es nämlich vom kleinen Schutzzelt bis zur Grösse einer ganzen Stadt. Diese utopischen Modelle waren in den Sechziger- und Siebzigerjahren Versuche, Lösungen für die sich abzeichnende Überbevölkerung und Ressourcenknappheit zu finden. Probleme, die bis heute aktuell und ungelöst sind.

Würdet ihr sagen, dass euer Beitrag politisch ist?

Grundsätzlich sind alle Entscheide, die wir treffen, politisch. Wir stellen uns auf die Seite von Thomas Hirschhorn, der deklarierte, er mache keine politische Kunst, sondern Kunst politisch. Es ist eine politische Haltung, die versucht das Ganze zu sehen und nicht nur den ästhetischen Raum der Kunst. Daher soll das Weiertal für uns nicht ein Refugium sein, wo die Kunst ein Fluchtort bildet und Trost spendet, sondern ein Ort, an dem Probleme zur Darstellung kommen, welche auch unseren Alltag prägen. Ein Refugium ist keine Idylle. Es ist nur ein momentaner Schutzort. Ausserhalb ist die Bedrohung, die uns zur Flucht bewegt – gedanklich oder physisch. Das Refugium bietet eine Pause von der konstanten Bedrohung. Ähnlich verhält es sich in einer *Tensegrity*. Die stabilen Elemente sind Inseln innerhalb eines kontinuierlichen Spannungsfeldes. In einem grösseren Kontext unterbricht unsere Installation die Kontinuität der Landschaft. Sie ist produktive Störung im idyllischen Erleben. Gleichzeitig wird man – während man sich innerhalb



Skizze, Monica Ursina Jäger 2016



Tensegrity-Modell, Monica Ursina Jäger,
Michael Zogg 2017

der zeitgenössischen Kunst mit aktuellen Fragestellungen beschäftigen möchte – durch die Idylle gestört. Für Künstler ist der Park deshalb eine grosse Herausforderung, man muss ein durchlässiges System von Brüchen schaffen. Das ist die eigentliche Aufgabe.

Monica Ursina Jäger

www.muj.ch

Geb. 1974 in Thalwil. Lebt und arbeitet in Zürich und London.

2006-08 Goldsmiths College, University of London, MA Master of Fine Art

1999 LaSalle College of the Arts, Singapore

1996–2000 Hochschule für Gestaltung und Kunst Luzern, Kunst und Vermittlung

Einzelausstellungen (Auswahl)

2015 *Future Archaeologies*, Galerie Christinger de Mayo, Zürich

2014 *Translocation*, Coleman Project Space, London

2013 *Terrain Vague*, Junge Kunst e.V., Wolfsburg

2011 *Back Drop*, sic! Raum für Kunst, Luzern

2009 *Outlands*, Galerie Rupert Pfab, Düsseldorf

2008 Projektraum Enter, Kunstmuseum Thun

Gruppenausstellungen (Auswahl)

2016 *Dall' Altra Parte*, Haus für Kunst Uri, Altdorf

2015 *Werkschau 2015*, Haus Konstruktiv Zürich

2014 *Weltenwürfe*, Kunsthaus Grenchen
Utopie und Modell, Trudelhaus Baden
The New International, Galeria Pilar, São Paulo

2013 *Ansichtssache Landschaft*, Kunstverein Pforzheim
Superstructure, Arrònz Arte Contemporáneo, Mexico City

2012 *Mobile Territorien*, Kunstraum Baden
2011 *The Future Can Wait* and *Saatchi New Sensations*, Victoria House, London
Platznot-Platzwechsel, Kunstmuseum Chur

Festival der Tiere, Museum Essl, Wien
Swiss Art Awards, Basel

2010 *Innenaussen*, 4. Biennale der Zeichnung, Kunstverein Eislingen

Shifting Landscapes – Landschaft im Wandel, Kunstmuseum Thun

2009 *Future or Ruin*, Charlie Smiths, London
The Audacity of Imagination, Galerie Römerapotheke, Zürich

Compilation IV, Kunsthalle Düsseldorf

Swiss Art Awards, Basel

Wallis Dies and Goes to Paradise, Paradise Row, London

2008 Jahresausstellung, Kunstmuseum Chur
The Jargon of Landscape, The Wallis Gallery, London

2007 Swiss Art Awards, Messe Basel

2006 *emerging artists SWITZERLAND*, Sammlung Essl, Wien

Stipendien / Preise (Auswahl)

2017 Research Residency NTU Centre for Contemporary Arts, Singapore

2014 Atelierstipendium Coleman Project Space, London

2012 Förderpreis UBS Kulturstiftung

2010 IBK Förderpreis Zeichnung

2007 Swiss Art Awards

2005 Atelierstipendium Cité Internationale des Arts, Paris

Michael Zogg

Geb. 1967 in Grabs. Lebt und arbeitet in London und Zürich.

2006–2009 Central Saint Martins College, London

BA (Hons) Product Design

seit 2008 Kommunikationsdesign, Ausstellungs- und Grafikdesign, Produktdesign
Kollaborationen mit Monica Ursina Jäger

seit 1995 Softwareentwicklung, Business Analysis

Dank an: Fachstelle Kultur Thalwil.

Victorine Müller

Objet onirique

Die Performancekünstlerin Victorine Müller artikuliert ihre poetische Weltsicht in Zeichnungen, Videoanimationen, Skulpturen oder performativen Inszenierungen mit Licht, Wasser und Malerei. Ihre Luftskulptur *Objet onirique* (2017, Traumhaftes Objekt) für das Weiertal besteht aus einer menschengrossen Träne aus transparentem Kunststoff (Polyvinylchlorid), in deren Innern lange blonde Haare zu Boden fallen. Die gegen unten bauchig auslaufende Form hängt in einem rosenumrankten Pavillon aus Eisengitter. Das Werk baut sich aus einer Reihe von reizvollen Kontrasten auf, die zueinander in spannungsreiche Beziehung treten: transparent (Plastik) gegenüber verdeckt (Busch), pflanzlich-organisch versus künstlich-fabriziert, geschlossene im Unterschied zu offener Form, einladend-schützend (Gitter) und zugleich bedrohlich (Rosendornen). Die Tropfenform und die blonde Mähne verweisen auch auf einen spirituellen kunsthistorischen Kontext: sie erinnern an die Silhouette und Haare einer Schutzmantelmadonna, welche ihren bodenlangen Mantel für Schutzbedürftige öffnet. Heute wie vor Jahrhunderten sind Menschen auf irdischen Schutz und spirituellen Trost angewiesen. Doch wirkt das surreale Objekt in der natürlichen Umgebung obendrein wie der Splitter eines exzentrischen Traumes, der quasi aus dem Unterbewusstsein des Ortes heraufgestiegen ist. Das Refugium wird nicht nur in seiner spirituellen, sondern auch in seiner psychologischen Ausprägung aufgerufen. Denn für Victorine Müller bildet die menschliche Imagination selbst ein weiteres Refugium, das Platz für Träume, Sehnsüchte, Hoffnungen und Ängste bietet.

Objet onirique 2017

PVC-Hülle, synthetisches Haar,
180 x 80 x 110 cm



Kathleen Bühler: Was steckt hinter deinem *Objet onirique* (2017, Traumhaftes Objekt)?

Victorine Müller: Die Entstehungsgeschichte dieses Objektes ist für mich ungewöhnlich, da es nicht, wie die meisten meiner Werke, für einen spezifischen Ort entstanden ist. Üblicherweise konzipiere ich meine Objekte – wie meine Performances auch – in Auseinandersetzung mit einer konkreten Situation. Erhalte ich eine Einladung zu einer Ausstellung oder Performance, reise ich als Erstes hin, um den Ort zu erfahren, zu erleben, und sammle Wissenswertes dazu. Ausgangspunkt für *Objet onirique* waren meine Erinnerungen an das Märchen *Die Gänsehirtin am Brunnen*. Die Tränen der Gänsehirtin werden darin zu Perlen. Es geht in jenem Märchen also um Wandlung und Entwicklung. Inspiriert von dieser Assoziation entstand ein kleines Objekt mit Perlen. In einem weiteren Schritt entstand dann dieses grössere Objekt aus PVC (Polyvinylchlorid) in Tropfenform.

Wie kam es zur Entscheidung, Haare reinzusetzen?

Mir war von Anfang an klar, dass Haare in die PVC-Form hinein müssen. Die Entscheidung geschah rein intuitiv, denn die Tropfenform des Gefässes ist für mich eine weibliche Form. Sie ermöglicht viele Bezugnahmen und ist gekoppelt an kulturelle und persönliche Erinnerungsbilder. Das lange blonde Haar etwa kann als Sinnbild des Weiblichen, Verführerischen und Verführten gelesen werden.

Als autonomes Objekt entstanden, hast du es nun in den Rosenpalazzetto eingefügt. Zusammen beginnt die Installation, eine Geschichte zu erzählen. Was waren die Beweggründe?

Der Rosenpalazzetto ist als Hortus conclusus an sich ein schöner Ort und eine ideale Bühne für das Objekt. Er ist zugleich ein Ort des Rückzuges, der Musse und der beschützten Intimität. Ausserdem erlaubt er, viele kulturel-

schichtliche Referenzen herzustellen, z.B. zur Märchenwelt oder zu religiösen Sinnbildern.

Wie bettet sich dein *Objet onirique* in den thematischen Zusammenhang des Refugiums ein?

Auf den ersten Blick bietet der Rosenpalazzetto dem fragilen Luftkörper Schutz. Doch auf den zweiten Blick ist dieser Schutz durchlässig und wird mittels spitzer Dornen umgehend infrage gestellt. *Objet onirique* birgt viele Themen und Motive. Was mich als Künstlerin daran fasziniert, ist, dass das Objekt im Rosenpalazzetto innerhalb der Ausstellung zum Thema Refugium ganz spezifische Lesarten ermöglicht, die es so in einer neutraleren Umgebung nicht gäbe. Der Ort und im Speziellen der Rosenpalazzetto als Behausung bestimmen das Objekt inhaltlich mit und gestatten ihm, neue Aspekte zu zeigen. *Objet onirique* tritt in einen reizvollen Dialog mit der Umgebung. Denn der transparente luftgefüllte PVC-Körper bezieht die Landschaft darum herum mit ein. Der Rosenbusch spiegelt sich in seiner glatten Oberfläche und verleiht dem Objekt Farbe. Zusammengehalten werden Rosenstrauch und Objekt vom metallenen Gitter. Gewisse Kontraste werden durch die Platzierung des Objektes zugespitzt, wie beispielsweise die spitzen Dornen der Rosen gegenüber der fragilen dünnen Haut des Objektes, die konzentrierte klare Form des gespannten Luftkörpers gegenüber dem Wuchern des Rosenbusches. Doch wird auch das Verbindende betont, wie das Organische der Haare und der pflanzlichen Formen. Subtil angeleuchtet und im Pavillon frei hängend bewegt sich der Luftkörper im Wind und hat eine feine und ephemere Präsenz: im Palazzetto, im Garten, bei Tag und bei Nacht.

Dein Werk zeichnet sich durch viele taktile Reize aus. Man möchte die Glätte der Haut spüren und die Haare durch die Finger gleiten lassen. In welchem Verhältnis steht das Visuelle zum Taktilen?

Meine skulpturale Arbeit hat sich aus meiner performativen Praxis heraus entwickelt, in der ich mit den Möglichkeiten verschiedenster Sinnesempfindungen arbeite. Sinnlichkeit

ist mir in allen Aspekten wichtig. Sinnliche Erfahrungen regen an, öffnen einen Fächer an Wahrnehmungen – auch eigener Körperwahrnehmungen – Empfindungen und Gedanken. Die Haare im Objekt kann man nicht anfassen, man kann nur mit dem Blick darüber gleiten. Der Blick «ertastet» dabei die Oberflächen und erspürt die Unterschiede zwischen den Materialien.

Was fasziniert dich am Arbeitsmaterial PVC?

Zum Material PVC haben mich meine Performances geführt, in denen ich in transparenten Objekten stehe, sitze oder liege. Das Material erlaubt, durchscheinende Figuren und Skulpturen herzustellen, auch riesengrosse, welche nur aus Luft und Licht zu bestehen scheinen. Das gibt ihnen eine flüchtige Quali-

tät. Das transparente Material lässt in die Objekte und Figuren hinein- und hindurchschauen. Die meisten meiner durchsichtigen Werke haben ein Innenleben, das aus teilweise transparenten, menschlichen, tierischen oder stilisierten organischen Figuren und Formen besteht – im *Objet onirique* sind es Haare. Werden die Objekte angeleuchtet, wirken sie magisch aufgeladen und sind von grosser atmosphärischer Dichte. Sie werfen ähnlich wie räumliche Zeichnungen dreidimensionale Schatten.

Was interessiert dich am Ephemeren?

Bereiche des Dazwischen, Momente des Übergangs, Leichtigkeit und Wandlung sind wichtige Themen für mich. Selbst wenn ich grosse, mächtige Figuren wie einen Elefanten schaffe, bleiben sie leicht und wirken



Ohne Titel 2011
Performance, Cabaret Voltaire, Zürich

nicht massiv oder gewaltig. Statt skulpturaler Ewigkeit erwecken die Plastiken vielmehr den Eindruck eines momentanen zauberhaften Aufscheinens und von beständiger Transformation. In meinem Werk möchte ich die Kraft des Feinen, Fragilen und Zarten zum Ausdruck bringen.

Wo siehst du in deinem plastischen Schaffen Parallelen oder Unterschiede zu deiner performativen Praxis?

Kristallisationspunkt meines performativen Werkes ist stets mein eigener Körper – oder die Körper von Mitwirkenden: als Protagonist, Medium und Referenz, als «Poesie-Erreger». Mein Interesse gilt der Kreation von komprimierter Handlung oder Form zu einem einprägsamen Bild und dem Erzeugen von Momenten höchster, energetischer Intensität. Vergleichbar findet sich auch in meinem zeichnerischen und plastischen Schaffen kein linearer Erzählstrang, sondern, wie bei *Objet onirique* eine reduzierte konzentrierte Form, die eine Fülle von möglichen Assoziationen bündelt.

Weshalb nennst du deine Luftskulptur *Objet onirique*?

Der französische Titel bezeichnet ein «auf einen Traum bezogenes Objekt». Die Kombination von Tropfenform, Licht, Luft, Haaren und dem Rosenpalazzetto wirkt assoziativ, poetisch, wie in einer traumähnlichen Logik zusammengeführt. Das *Objet onirique* evoziert Erlebnisse und Erinnerungen, als ob ein altes Traumbild aus den Untiefen des Parks – aus seinem Unbewussten – hochsteigen und das Tagesbewusstsein mit dem Untergründigen verbinden würde.



Le moment végétatif 2007
Performance, Art en plein air, Môtiers



Gate C 2005
Performance, Kultur- und Kongresszentrum Luzern

- 2002 Salle de bains, Museum Bellerive, Zürich
- 2001 «... an illusion/ wohl eine Illusion?», ehemalige Synagoge Hohenems
- 2000 *Experiment mit der Luftpumpe*, Kunsthaus Grenchen

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2017 *Whispering Woods*, Forum Schlossplatz, Aarau
- 2016 *in_visible limits*, Neuer Kunstverein Aschaffenburg, Kunstverein Konstanz, Kunsthaus Interlaken
- 2013 Biennale Skulpturensymposium, Weiertal
- 2012 *AIR*, Église Saint-Merri, Paris
- La forêt rouge*, Musée de Bagnes, Verbier
- 2008 *Swiss Performances*, Kunsthalle Wien Karlsplatz
- 2007 *Surréalités*, Centre PasquArt, Biel
- Art en plein air*, Môtiers
- 2006 *Mapping Switzerland 2*, Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon
- Visioni del Paradiso*, Istituto Svizzero di Roma
- 2005 *A kind of magic*, Kunstmuseum Luzern
- 2004 *Body Extensions*, Museum Bellerive, Zürich
- 2002 *Making Nature*, Nikolaj, Kopenhagen
- 2001 *Larger than Life*, Bunkier Sztuki, Krakau
- 2000 Eidgenössischer Kunstpreis, Fri-Art, Fribourg

Stipendien / Preise (Auswahl)

- 2015, 2016, 2017 Atelierstipendium Kunstdepot Göschenen
- 2010 Atelierstipendium des Kantons Solothurn
- 2006 Atelierstipendium der Stadt Zürich
- 2005 Auszeichnungspreis des Kantons Solothurn
- Atelierstipendium des Kantons Zürich
- 2004 Kunstpreis der Walter Borrer-Stiftung
- 2003/04 Atelierstipendium der Landis & Gyr Stiftung Zug, London
- 2002 Förderpreis der Alexander Clavel-Stiftung
- 2000 Eidgenössischer Preis für freie Kunst

Licht: Simon Egli

Victorine Müller

Geb. 1961 in Grenchen. Lebt und arbeitet in Zürich
1992–1993 HKB, Hochschule der Künste Bern
1993–1997 F+F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich

Einzelstellungen (Auswahl)

- 2016 *Victorine Müller*, Galerie Bernard Jordan, Zürich
- 2015 *Les Invitées*, sic!projects, Galerie Mönch, Berlin
- 2013 Kunstraum Kathedrale, Olten
- 2011 *Victorine Müller. À la tombée du jour*, Kunsthalle Wil
- 2010 *Victorine Müller*, Kunstraum Engländerbau, Vaduz
- 2009 Kunstraum Kreuzlingen
- 2008 *Victorine Müller*, Kunstmuseum Solothurn
- 2004 *a moment in time*, sic!projects, Galerie Mönch, Berlin

Mia Diener *Das Vermächtnis vom Weiertal*

Die Grenzen zwischen Wahrheit und Lüge interessieren Mia Diener in vielen ihrer Kunstwerke. Sie untersucht die Information in verschiedenen Medien als Rohstoff und Ware, die durch die heutigen technischen Möglichkeiten der elektronischen Datenverarbeitung und der daraus resultierenden Geschwindigkeit geprägt wird. Für die Ausstellung entwickelte Diener – basierend auf privaten Aufzeichnungen, welche ihr von einem ehemaligen Bewohner der Gegend überlassen wurden – das neue Hörspiel *Das Vermächtnis vom Weiertal* (2017). Darin tauchen der Hörer und die Hörerin in eine vergangene Zeit ein. Die Hörinstallation ist sorgfältig situiert, so dass eine auf den ersten Blick stimmige Einheit zwischen Erzählung und Landschaftserfahrung entsteht: Eine halbrunde Sitzbank aus Holz ist um einen Boskopbaum herumgebaut und gibt die Ausrichtung der Sicht auf den Park vor. Über einen klassischen Bügeltelefon-Kopfhörer kann der Stimme gelauscht werden, die aus einer Zeit berichtet, als die Landschaft von fünf nacheiszeitlichen Weihern geprägt wurde und die Wasserwesen und die Natur noch im Einklang waren. So zumindest beginnt *Das Vermächtnis vom Weiertal* und führt zu geheimnisvollen Ereignissen, über die, wie es heisst, noch heute am Stammtisch im Restaurant Bären in Wülflingen gemunkelt werde. Die Künstlerin vermischt Stammtischlegende, ländlich-mythische Versatzstücke und subjektive Erinnerungen zu einem stimmigen Märchen. Damit führt sie vor, wie Information und ihre Verarbeitung sich als «intellektuelles Kapital» zum neuen Machtinstrument mausert. Selbst das idyllische Weiertal kann nicht mehr als Refugium der Wahrheit gelten.

Das Vermächtnis vom Weiertal 2017
Audio-Installation, 10:54 Min.
Erzählerinnen: Anna Katharina Diener
und Mia Diener, Sound: Miatrìbe



Kathleen Bühler: Wie bist du auf die Idee gekommen, für das Weiertal ein Hörspiel zu produzieren?

Mia Diener: Ich habe schon verschiedentlich mit Hörspielen gearbeitet. Geschichtenerzählen und Märchen erinnern mich an meine Kindheit. Damals schon liebte ich Märchen und habe sogar selbst Geschichten erfunden. Mich faszinierten unsere Märchen und gleichzeitig machten sie mir Angst. Ausserdem erinnere ich mich, dass es früher in der Bank runde Kindertische mit Telefonhörern in der Mitte gab, wo man Märchen hören konnte. Mir blieben starke Erinnerungen an diese Installation und den Umstand, dass man dort Geschichten anhören kann. Das alles brachte mich dazu, selber Hörspiele zu schreiben und zu vertonen.

Du verwendest dafür alte Telefonhörer mit geringelten Kabeln. Sind sie eine Reminiszenz an den alten Kindertisch?

Ich arbeite gerne mit alten, geschichtsträchtigen Objekten, wie etwa dem Wählscheibentelefon, welche die Betrachter und Betrachterin an frühere Zeiten erinnern. Mich interessiert es künstlerisch, das Publikum durch den Kontakt mit alten Dingen in eine Zeit zurückzusetzen, in der alles etwas langsamer vor sich ging. Für meine Hörspiele habe ich alte Telefone gesammelt und sie technisch auf unseren Stand gebracht. Meine erste Vorstellung war, dass man auf der Wählscheibe eine Nummer wählt und dann die Geschichte ertönt. Dies liess sich dann aber nicht realisieren, weil sich die Verknüpfung von analog zu digital als äusserst schwierig erwies – trotz aller Unterstützung von alten Fernmeldetechnikern. Ich habe es dann simpel gelöst, die Hörer auseinandergeschraubt, die Ohrmuschel herausgelöst und stattdessen kleine Lautsprecher eingesetzt. Diese werden mit einem alt aussehenden Kabel an das Telefon angeschlossen, wo ein iPod Shuffle die Geschichte abspielt.

Was bewirkt diese Kombination von alt und neu?

Für alle, welche die alten Telefone noch aus ihrem Alltag kennen, beinhaltet es etwas Nostalgisches. Durch den physischen Kontakt mit einem Objekt aus vergangener Zeit wird eine Art Zeitreise ausgelöst. Die Leute fühlen sich in frühere Zeiten versetzt. Gleichzeitig bindet es die Besucher an den Ort, denn sie müssen sich Zeit nehmen, um der Geschichte zu lauschen. Um den Effekt der Zeitverschiebung und des körperlichen Gebundenseins noch zu verstärken, habe ich bisweilen auch alte Kinderstühle verwendet. Durch die Körperhaltung sowie die mit diesen Objekten verbundenen Erinnerungen wird das Publikum gleichsam körperlich in eine andere Zeit versetzt.

Woher stammt dein Interesse an der Arbeit mit der Zeit oder Zeiterfahrungen?

Das kristallisiert sich immer stärker als essenzielles Thema in meinem Werk heraus. Wobei das Feld kaum zu überblicken ist. Zeit ist heute ein kostbarer Wert, eine teure Ressource. Auf verschiedensten Ebenen möchte ich dazu Bewusstseinsprozesse anregen. Der Betrachtende muss sich bei mir einerseits Zeit für etwas nehmen. Andererseits wird ihm oder ihr Zeit geschenkt. Der Vorteil dieses Themas aus künstlerischer Sicht ist, dass man endlose Möglichkeiten hat, damit zu spielen und es in verschiedensten Medien (audio, visuell, skulptural, installativ) umsetzen kann. Durch unsere Schnelllebigkeit und den steten, schnellen Wandel bekommt sie einen immer höheren Stellenwert in der Gesellschaft. Man könnte also sagen, dass meine Werke der Zeit ein Refugium bieten, in dem über ihre Verfassung nachgedacht werden kann.

Ein idyllischer Park wie das Weiertal verleitet schon an sich dazu, sich Zeit zu nehmen. Wie bettet sich deine Arbeit in die Zeitökonomie des Weiertals ein?

Ich verdopple diesen Effekt sozusagen. Mein Ausgangspunkt ist ein Boskopapfelbaum mitten im Parkgelände. Dieser Baum stellt gewissermassen ein Refugium im Park-Refugium dar. Er war vielleicht schon vor dem Parkan-

wesen hier und hat historische Dimensionen. Vielleicht wird sogar der Baum selbst zum Geschichtenerzähler, da er schon so viel gesehen und gehört hat. Nun könnte man einmal ihm zuhören. Dadurch, dass dieser Baum schon da ist und ein Element der audiovisuellen Installation ist, gebe ich dem Besucher sozusagen die Erlaubnis, einfach in die Landschaft hinauszuschauen und die Gedanken schweifen zu lassen. Nichts lenkt nun die eigenen Gedanken ab. Eine halbrunde Bank um den Baumstamm herum gibt subtil die Blickrichtung vor. Man verweilt und hört zu und lässt die Gedanken fließen. Durch diese feine Lenkung wird das Weiertal vom Boskopbaum aus erkundet. Wie auch die Erzählung sich ums Weiertal drehen wird. Es wäre aber auch völlig in Ordnung, wenn die Leute nur dort sitzen und einfach in die Land-

schaft schauen. Sie befinden sich auch dann bereits in der Installation.

Wirst du also auch historische Ereignisse des Weiertals erzählen und vergangene Zeiten heraufbeschwören?

Historische Ereignisse tauchen in verschiedenen Formen – dokumentarisch oder fiktiv – in meiner Erzählung auf. Als Quelle dienen mir Reinhefte mit Alltagsgeschichten aus der Schulzeit (3.–6. Klasse, ca. 1950–1960) aus dem Weiertal, die mir ein Freund zur Verfügung stellt. Gerade der kindliche Blick und die kindliche Weise des Erlebens interessieren mich.

Könnte man sagen, dass sich deine Arbeit neben der Wahrnehmung der Zeit generell um eine geschärfte Wahrnehmung dreht?



Telefone! 2.1 2015, Audio-Installation, Hörspiel das Haus Nummer 15, 10:49 Min. Neuwiesenhof Winterthur

Aus diesem Grund arbeite ich gerne mit verschiedenen Systemen (Denkmuster, soziale Strukturen, mediale Systeme). Es ist spannend, sich bestehender Systeme bewusst zu werden, diese zu nutzen – manchmal auch gegen den Strich – bis zu einem Punkt, wo sie nicht mehr funktionieren, ihr Versagen offenbar wird und den Betrachter irritiert. Es geht mir gerade in unserer Informationsflut zentral um die Unterscheidung, was Wahrheit ist und was nicht. Indem ich gezielt mit einer Mischung von Tatsachen und Fiktionen arbeite, weise ich auf diese wichtige Unterscheidung hin.

Wenn du die Form des Märchens nutzt, was bedeutet das dann für deine an sich kritische Kunst?

Einerseits muss die Form ästhetisch ansprechen und funktionieren. Das Märchen ist also in diesem Fall das Vehikel meiner Kunst. Andererseits haben Märchen immer die moralischen Werte einer Gesellschaft widerspiegelt. Ihre Funktion war schon immer, parabelhaft das jeweils Gültige vorzuführen. Mir ist wichtig, dass meine «Moral» nicht mit dem Finger auf etwas zeigt, sondern mit Humor serviert wird.

Was macht dein Hörspiel zu einer Audioinstallation?

Wenn es nur ein Hörspiel wäre, könnte ich den Besuchern einen Funkkopfhörer mitgeben oder es auf einer Website aufschalten. Mein Hörspiel ist jedoch in ein Setting oder eine Art Bühnenbild eingefügt, das von mir gestaltet wurde. Es sind bewusste Entscheidungen, wie hoch die Sitzbank ist, wohin sie ausgerichtet ist oder wie weit das Telefonhörer kabel reicht. Mir geht es also ganz zentral um die körperliche Verfasstheit, in die sich die Betrachter begeben müssen und von wo aus sie ihre gedankliche Reise unternehmen.

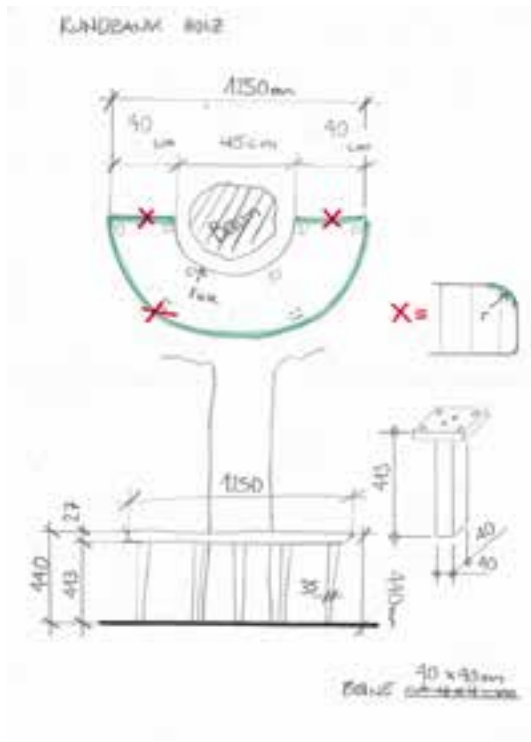
Wie wird die Installation gekennzeichnet?

Das Weiertal ist in dieser Hinsicht eine neue Situation für mich. Bisher waren alle meine Audioinstallationen im Innenraum und wurden von einem Spot beleuchtet. Durch das Hinsetzen im Lichtkegel wurde man ein Be-

standteil des Settings. Wobei der Lichtwurf auch eine Art Intimität erzeugte. Im Weiertal kann man nichts ausleuchten. Es ist offen und von allen Seiten zugänglich. Nun bestimmen die wenigen Requisiten den Bewegungsradius des Besuchers. Die Installation besteht in diesem Bewegungsradius, dem Baum sowie dem Raum, welcher die Geschichte auf tut. Intimität entsteht durch das in sich Hineinhören und durch die eigenen Bilder, die dabei entstehen. Schön wäre es, wenn die Geschichten auch nach dem Besuch des Weiertals weiterwirken und weitergesponnen würden.



Telefone! 2.1 2015



Skizze zu Vermächtnis des Weiertals

Mia Diener

www.miadiener.ch

Geb. 1982 in Winterthur. Lebt und arbeitet in Winterthur.

1999–2000 Vorkurs ZHdK, Zürich

2004 School Museum of Fine Arts, Boston USA

2001–2005 F & F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich, Fine Arts

Einzelausstellung

2008 Mia Diener, Kunstraum Winterthur

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 2016 Galerie knoerle & baettig, Winterthur
100 Jahre Künstlergruppe Winterthur
- 2015 Galerie knoerle & baettig, Winterthur
Aus dem OFF #2, Oxyd, Winterthur
Vatikan, Tanz & Tapeten, Neuwiesenhof Winterthur
- 2014 Dezemberausstellung, Kunstmuseum Winterthur
Aus dem OFF #1, Zwischennutzung Metallfabrik, Winterthur
- 2013 Dezemberausstellung, Kunstmuseum Winterthur,
NEXTEX, St. Gallen
- 2012 Die Fabrik ruft! Brunnen
Raiffeisen Kunstforum, Winterthur
- 2011 Dezemberausstellung, Kunstmuseum Winterthur
- 2010 Kultursommer, Mels
Raum für Kunst und Literatur, Basel
Stadtgalerie Yverdon-les-Bains
Oxyd Kunsträume, Winterthur
- 2009 Kunsthalle Winterthur
- 2008 Kunstkasten Winterthur
- 2007 Memoires d'Art Suisse, Zürich
- 2006 Kunsthalle Winterthur
Galerie 301, Zürich

Stipendien / Preise (Auswahl)

2009 Atelierstipendium Kairo

Yves Netzhammer *Einbildungsvorrat*

Für seine poetische Installation *Einbildungsvorrat* (2017) arrangiert Yves Netzhammer unterschiedliche neu gekaufte Gartengeräte und Gartenmöbel zu einem lebensgrossen, heiteren Stillleben im überdachten Unterstand auf dem Parkgelände. Sie wurden von ihm zuvor mit seinen Zeichnungen bemalt und zeigen nun Tiere, menschliche Körperteile, Gesichter und Masken auf ihrer Oberfläche. Die Gegenstände treten daher in doppelter Weise in Erscheinung: zum einen als Träger einer raumfüllenden, bildnerischen Erzählung, die durch verschiedene «Erzählstränge» oder wiederkehrende Motive miteinander verbunden ist, und zum anderen als Schauspiel von Gärtnerrequisiten, welche ihre Zeichnungen wie menschliche «Einbildungen» gegen aussen tragen und dabei an sich schon, d.h. als verfremdete Werkzeuge, die bestehende Wirklichkeit auf den Kopf stellen. Gekonnt spielt der Künstler mit dem Doppelsinn des Werktitels, der einerseits einen fantasievoll bestückten Vorrat an menschlichen Fantasien suggeriert und damit alle Klischees, welche mit der Zähmung und Bewirtschaftung der Natur zu tun haben, anklingen lässt, und andererseits den offenen Schuppen zum windigen und damit unbrauchbaren Refugium der letzten Imaginationenreste erklärt. Sich selbst schliesst Yves Netzhammer von der Hinterfragung nicht aus. Denn welche Vorräte an Einbildungskraft kann er als Künstler der Gesellschaft noch anbieten? Wie sein restliches Werk erlaubt auch diese leichthändig komponierte Installation eine vielschichtige Reflexion der Beziehungen zwischen dem Ding und dem Wort, dem bildlichen und dem sprachlichen Denken sowie der Rolle des Künstlers in der Gesellschaft.

Einbildungsvorrat 2017

bemalte Assemblage, Gartenrequisiten,
Klapptische, Schaufeln, Stühle, Kessel,
Schlauch, Dimensionen variabel



Yves Netzhammer

Kathleen Bühler: Deine Installation trägt den Titel *Einbildungsvorrat*. Wie bist du darauf gekommen?

Yves Netzhammer: Meine Titel reflektieren immer auch meine künstlerische Tätigkeit. Sie denken auf einer symbolischen Ebene darüber nach, was ich als Künstler tue, und wo in meinem Denken die «Einbildungsvorräte» sind, aus denen ich schöpfe. Dann war mir der Gedanke des Refugiums als Rückzugsort richtungsweisend: Ich wollte mit meiner Installation einen Raum schaffen, in dem man sich in die Einbildung vertiefen kann. Jedoch ist ein solcher Ort auch ein Ort der Verdrängung, denn dorthin ziehen sich auch Erinnerungen an unangenehme Gefühle und Erlebnisse zurück.

Du hast dir dafür den bestehenden Unterstand des Parks ausgesucht, weshalb?

Mir fiel die Verwandtschaft zwischen Refugium als Rückzugsort, Abstellkammer oder Depot auf. In einem Keller oder in einer Vorratskammer harren die Gegenstände ihres nächsten Einsatzes. Im Unterstand als einsehbarer Abstellkammer stehen sie unscheinbar und quasi unsichtbar herum. Sie treten von der aktiven in die passive Funktion hinüber. Ihr ursprünglicher Zweck ist nur noch als latenter Hinweis sichtbar. Dafür eröffnen die vormals konventionellen Gartenwerkzeuge und -möbel durch ihre Verfremdung neue Lesarten und Assoziationsräume. Sie warten darauf, wieder in Aktion zu treten. In der Zwischenzeit führen sie ein Eigenleben und werden zu Trägern von anderen Geschichten.

Deine Motive zeichnen sich dadurch aus, dass sie sich in Verwandlung befinden oder nicht an Orten auftauchen, an denen man sie vermuten würde: Ein Pferd wird zu einem Käfer, eine Schaufel hat Brustwarzen, und eine Gießkanne trägt einen Vogel. Warum?

Wenn man sich Gedanken über Objekte und deren Identität – oder Identität im All-

gemeinen – macht, lernt man schnell, dass Zeit dabei eine wichtige Rolle spielt. Dinge sowie die Wahrnehmung selbst sind in Bewegung und auch die Herausbildung einer Identität verläuft prozesshaft. Das ist in der Sprache und im Denken so angelegt. Bilder können helfen, diese Momente zu verstehen, indem sie sie visualisieren. Mit meinen Motiven «spreche» ich über Grenzmomente der Identität sowie über diejenigen Augenblicke, in denen sich etwas in etwas anderes verwandelt.

Denkst du über Objekte an sich nach oder über Handlungsbereiche von Menschen, die durch Objekte repräsentiert werden?

Offensichtlich sind es immer Stellvertreter für unsere Handlungen. Objekte sind Erweiterungen unseres Körpers. Mit Werkzeugen schaffen und verändern wir unsere Lebenswelt. Insofern stehen sie immer auch in Beziehung zu unseren Sehnsüchten und Wünschen. Selbst Menschen können zu Objekten oder Instrumenten werden.

Wie meinst du das?

Die Frage ist ja, was uns Menschen zu Menschen macht und inwiefern sich das von Nicht-Menschen wie etwa Tieren unterscheidet. Die Abgrenzung zum Tier oder auch zur Maschine lehrt uns viel über das Menschsein. Präzision, Determination und Regelmässigkeit ordnen wir beispielsweise der Maschine zu, doch sind es auch Eigenschaften, die heute von Menschen gefordert werden. Die vierte industrielle Revolution zeigt uns das auf.

Dann sind die Tiere in deinen Zeichnungen und in deiner Installation nicht als eigentliche Tiere gemeint?

Ähnlich wie bei der Unterscheidung zwischen Landschaft und Natur, bei der die Landschaft die gestaltete und damit kulturell und historisch geprägte Natur meint, sind Tiere der «wilde» Spiegel des Menschen, die sich anders verhalten, anders bewegen und anderen Regeln unterworfen sind. Ähnlich sind sie uns, weil sie mit uns zusammen leben und für den Zivilisationsprozess wichtig waren. Mit dieser Spannung zwischen Nähe und Distanz erlau-

ben sie uns, das Menschliche zu fassen und zu reflektieren. Sie tragen andere Möglichkeitsräume in sich. Sie verkörpern gewissermassen unsere «Einbildungsvorräte».

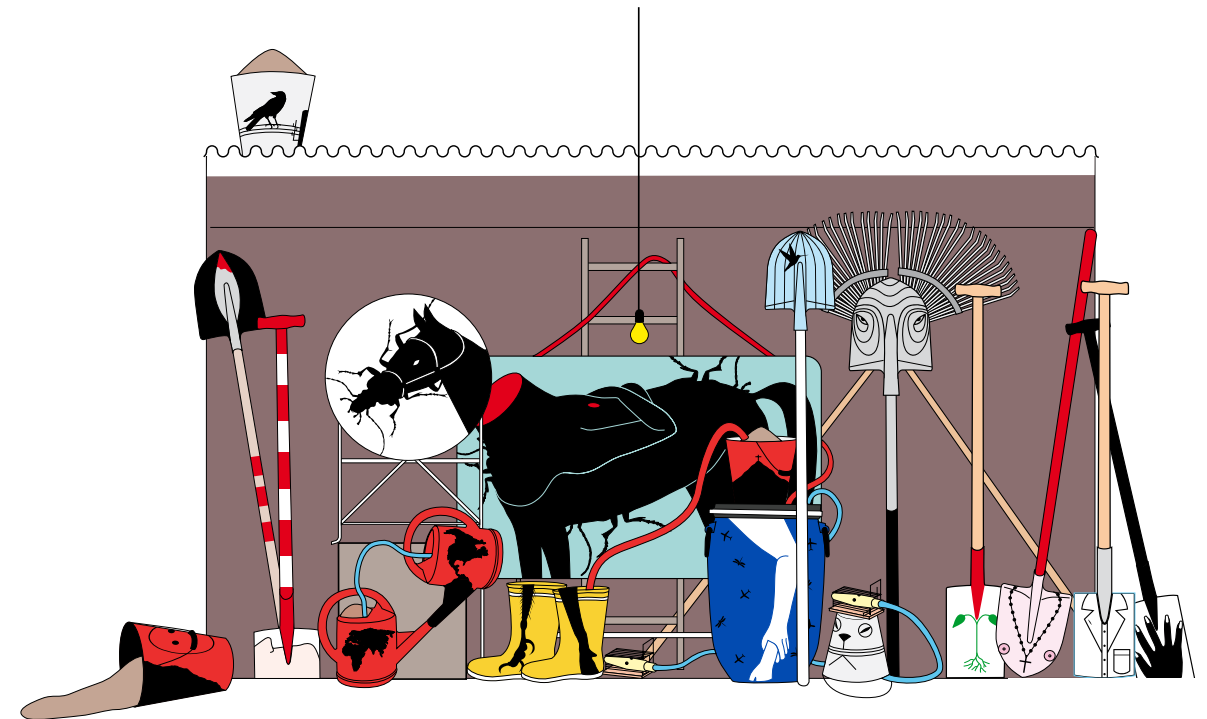
Deine Arbeit spielt mit der Doppeldeutigkeit der Gegenstände als das, was sie in der Realität sind, und als Bildträger in deiner Installation. In welcher Form von Wirklichkeit befinden wir uns?

Ich stelle mir vor, dass meine Installation das Imaginäre und Konkrete vermischt. In dieser Mischung wird vielleicht unsere körperliche und geistige Wahrnehmung von Wirklichkeit am besten repräsentiert. Denn bei allem, was wir betrachten, ob wir einen menschengemachten Gegenstand oder einen Teil der Natur sehen, werden Bilder ausgelöst, die mit kollek-

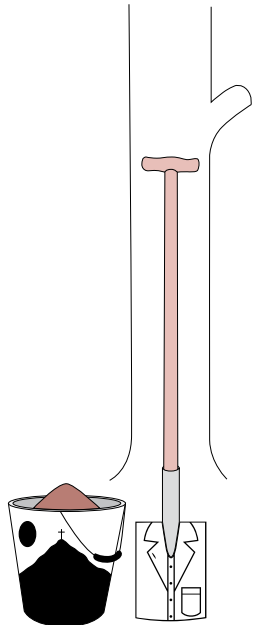
tiven und individuellen Erfahrungen verknüpft sind.

Welche Rolle spielt das Surreale in deinem Werk?

Grundsätzlich interessiert mich das Unsichtbare und Unbewusste mehr als das Sichtbare oder Offensichtliche. Mit meinen Bildfindungen möchte ich in den Bereich vorstossen, wo man etwas gefühlsmässig, empathisch kennt, doch (noch) keine Begriffe dafür oder Bedeutung davon kennt. Dieser unterbewusste Bereich, der in Träumen und entfesselten geistigen Zuständen aufscheinen kann, faszinierte auch die Surrealisten sehr. Durch ihre wilde und unlogische Kombinatorik von Elementen wollten sie dem noch Unversprachlichten nahekommen.



Skizze, Gesamtansicht



Skizze, Detail



Aufnahme aus der Werkstatt

Dann bist du ebenfalls ein Surrealist?

Wer ist schon keiner? Wir leben ja alle «verschoben» genug. Durch jeden Gegenstand, der zum Alltagsarsenal dazu kommt, wird die eigene Wahrnehmung und die eigene Wirklichkeit erweitert, infrage gestellt oder gestört. Diese Momente der Irritation, in denen bestehende Regeln verrückt und unsere Ordnungssysteme verunklärt werden, interessieren mich. Dort erst können wir über unsere Konventionen nachdenken.

Die Frage ist, weshalb man immer wieder darüber nachdenken soll? Weshalb setze ich als Künstler meine Kunst dafür ein, um genau darüber nachzudenken? Eine Antwort dafür könnte sein, dass man mit dem Symbolischen – dem Bereich der Kunst – gewissen Qualitäten näher kommt als mit dem rein Dokumentarischen.

Und weshalb lässt es dir keine Ruhe?

Es entspringt meiner steten Neugier, Bilder zu finden, die mit unserem Inneren in Kontakt stehen und uns erlauben, sich über unsere Komplexität bewusst zu werden. Es geht darum, mit diesen Verschiebungen die Brüche unserer Wahrnehmung zwischen Gedanken und Emotionen, zwischen Denkbarem und Unausprechlichem zu überbrücken. Wir suchen immer irgendwelche Stellvertreter für Prozesse, die kognitiv vonstatten gehen.

Wie bist du bei deinem Werk vorgegangen? Haben dir die Gegenstände Ideen gegeben, oder bist du mit Ideen auf die Suche nach Gegenständen gegangen?

Weder noch. Ich hätte auf Bestehendes zurückgreifen können. Doch nehme ich jede Ausstellung als Anlass, Neues auszuprobieren. Eine Skulpturenbiennale im Aussenraum erlaubt eine andere Materialisierung und räumliche Wahrnehmung als ein White Cube. Ich machte mich also auf die Suche nach einer Materialisierung, die im Aussenraum für mich «funktionieren» könnte, und nach einer skulpturalen Form, die das ausdrücken kann, was ich aussagen möchte. Ich suchte eine künstlerische Geste, die für mich in diesem speziellen Raum eine neue Erzählweise erlaubt. In-

dem ich auf handelsübliche Gartengegenstände zurückgriff, wurde mir eine neue Leichtigkeit des Erzählens möglich.

Yves Netzhammer

www.netzhammer.com

Geb. 1970 in Affoltern am Albis. Aufgewachsen in Diessenhofen und Schaffhausen, lebt und arbeitet in Zürich.

Einzelausstellungen (Auswahl)

- 2016 *Selbstgespräche nähern sich wie scheue Rehe*, LWL Münster, Deutschland
- 2015 *The School of Kyiv*, Biennale Kiew
- 2013 *Trilogie*, Arnolfini, Bristol
- Alte Verstecke in neuen Räumen*, The View, Salenstein
- The Red Queen*, MONA, Tasmanien
- 2012 *Gerichte, Gesichte, Gewichte*, Galerie

- Christinger De Mayo, Zürich
- Seoulsquare*, Seoul, Südkorea
- 2011 Eres Stiftung, München
- Tanzprojekt mit Anna Huber, Internationale Tanztage, Dampfzentrale, Bern
- Kunstmuseum Luzern (im Rahmen des Fumetto-Festivals), Luzern
- Minsheng Art Museum, Shanghai
- Schattendicken, Paracelsus-Quelle St. Moritz, Art Masters St. Moritz
- 2010 *Das Reservat der Nachteile*, Kunstmuseum Bern
- 2009 Palazzo Strozzi, Florenz
- Kunsthalle Winterthur, Winterthur
- 2008 *Room for Thought*, SFMOMA, San Francisco
- 2007 Biennale Venedig, Schweizer Pavillon
- Vision Audition* (supporting program documenta 12), Karlskirche, Kassel
- 2006 *Gefährdete Liebschaften*, Haus zum Kiel, Zürich
- Die ungenauen Körper*, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
- 2005 *Die Anordnungsweise zweier Gegenteile bei der Erzeugung ihres Berührungsmaximum*, Kunsthalle Bremen
- 2003 *Die überraschende Verschiebung der Sollbruchstelle eines in optimalen Verhältnissen aufgewachsenen Astes*, Helmhaus, Zürich, und Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
- Das Gefühl präziser Haltlosigkeit beim Festhalten der Dinge*, Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg, und Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld
- 2002 Förderkoje, Art Cologne, Galerie Anita Beckers, Frankfurt
- 2001 *Süsser Wind im Gesicht*, Kunsthalle Lophem
- 2000 *Statements IV*, KW Kunstwerke, Berlin

Stipendien / Preise (Auswahl)

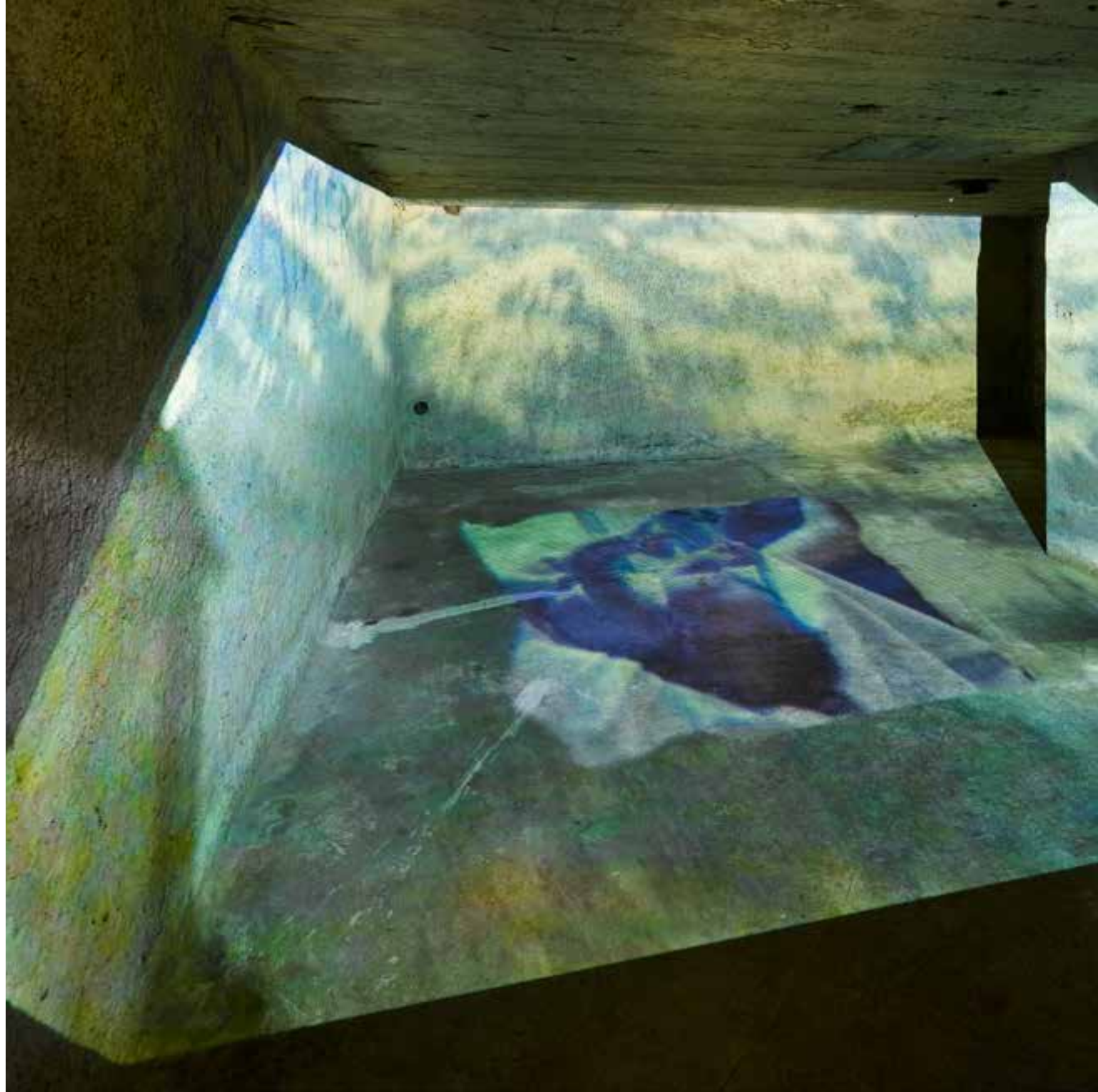
- 2006 Eidgenössischer Preis für freie Kunst
- 2005 Atelierstipendium London, Kulturstiftung Landis & Gyr
- 2002 Eidgenössischer Preis für freie Kunst
- 2001 Atelierstipendium der Stadt Zürich (New York)
- 2000 Eidgenössischer Preis für freie Kunst

Pipilotti Rist *Als der Bruder ...*

Im Obstkeller des heutigen Galerienraums wird ein Videofilm von Pipilotti Rist aus dem Jahr 1992 gezeigt, der den poetischen Titel trägt: *Als der Bruder meiner Mutter geboren wurde, duftete es nach wilden Birnenblüten vor dem braungebrannten Sims*. Der knapp vier Minuten dauernde Kurzfilm stellt eine «Bild im Bild»-Komposition dar und zeigt im kleineren Rechteck die Geburt eines Kindes in Nahaufnahme, eingebettet in etwas wacklige und unscharfe Aufnahmen der verschneiten Kreuzberge im St. Galler Rheintal. Die Initiative für das Video ging auf ein befreundetes Paar zurück, das der Künstlerin im Gegenzug erlaubte, die Geburtsaufnahmen für ihre Kunst zu verwenden. Rist kombinierte in ihrer für die Neunzigerjahre typischen Weise Videobilder aus dem fahrenden Auto dazu. Die Verbindung eines intensiven körperlichen Vorgangs mit der Landschaft und zufällig auftauchenden, in der Abendsonne glänzenden Dachgiebeln entschärft die Drastik des Geschehens, bei dem auch Blut fließt. Dadurch, dass die Hintergrundbilder langsamer ablaufen als die Geburt, werden sie mehr als abstrakte Stimmungsbilder wahrgenommen und lösen das Dokumentarische zugunsten eines atmosphärischen Impressionismus auf. Dies unterstreicht auch die Tonspur des Videofilms mit dem frei improvisierten Gesang der Künstlerin (Mitglied von *Les Reines Prochaines*, 1988–94), begleitet auf der Gitarre von Heinz Rohrer. Der selten in der Kunst gezeigte Vorgang einer Geburt erinnert daran, dass der Bauch der Mutter das erste Refugium ist, das jeder Mensch vor seinem Eintritt in die Welt erlebt. Deshalb wird das üblicherweise auf einem Monitor präsentierte Video nun als raumfüllende Projektion präsentiert.

*Als der Bruder meiner Mutter geboren wurde,
duftete es nach wilden Birnenblüten vor
dem braungebrannten Sims* 1992

Kissen, Videoprojektion, PAL, Farbe, Ton, 4 Min.



Kathleen Bühler: Wie kam es zur Idee, in *Als der Bruder meiner Mutter geboren wurde, duftete es nach Birnenblüten vor dem braungebrannten Sims* (1992) eine Geburt zu filmen? War das ähnlich wie mit dem *Blutvideo* oder *Pickelporno* als schamfreie und unverkrampfte Annäherung an normale körperliche Erfahrungen gedacht?

Pipilotti Rist: Der Wunsch, die Geburt zu filmen, kam von den Eltern des Kindes, mit denen ich befreundet bin. Es ist die Geburt ihres Sohnes. Sie haben von Anfang an von sich aus gesagt, dass ich das Material auch für meine Arbeit brauchen dürfte.

Wie kam es zum poetischen Titel? Es war ja nicht der «Bruder der Mutter», also der Onkel?

Der Titel stammt von meiner Mutter Anna, in einer für mich unvergesslichen Aussage zu ihrem Elternhaus in der Beuschenbündt in Grabs. Mami ist es auch, die das Auto fährt, aus dem ich die Kreuzberge filmte. Zudem sind die Geburt und die Berge im gleichen Dorf aufgenommen, in welchem ihr Bruder Andreas immer noch wohnt. In der Poesie verbinden sich für mich Natur und Geist, die wilden, schwer artikulierbaren Mächte, die sich in unserem Körper und unsren Gefühlen durchsetzen, und die hoffentlich kontrollierbare Ratio. Diese Überlappung fesselt mich seit jeher.

Du hattest ja 1992, als das Video entstanden ist, noch eine Ausstellung in der Galerie Walcheturm zum Thema Geburt. Was interessierte dich am Thema?

In jener Ausstellung beschäftigte mich besonders die Rolle der Geburt in einem Frauenleben. Die Geburt ist ein wichtiger Punkt in einer Frauenbiografie, und zwar sowohl die eigene als auch das Gebären eines Kindes. Will eine Frau ein Kind, will sie keines? Eine Entscheidung oder Überraschung mit weitreichenden Konsequenzen. Unterdessen sind aber die

Väter voll da. Daneben ging es in jener Ausstellung noch in einem weiter gefassten Sinn um Schöpfung. Mich interessieren generell die verschiedenen Schöpfungsformen und ihre Bewertung in der westlichen Kultur.

Welches Verhältnis hattest du damals zum Videoschaffen?

Ich machte Schmuddelvideos. Ich «kochte» mit der Technik, die das Fernsehen mir bot, etwas. Ich probierte nicht, die Realität, wie sie ist, in perfekten Bildern wiederzugeben, sondern ich manipulierte für meine künstlerischen Projekte die Maschine, überforderte und unterforderte sie, machte mit ihr lange Versuche. Dabei habe ich herausgefunden, dass sie mir Bilder entgegenwirft, die ich von mir selber kenne. Bilder aus meinem Unterbewussten, wenn ich zum Beispiel hellwach bin, aufgedreht oder nervös – Störungen, die sich dort ablagern. So habe ich die Theorie entwickelt, dass ich das Unterbewusste der Maschine herauslocken und dadurch mein eigenes Unterbewusstsein spiegeln kann. Das formal Unsaubere und das Miese standen für mich für das Menschliche, zugleich schaffte es Raum für Poesie.

Was bewog dich dazu, mit einer Bild-in-Bild Komposition zu arbeiten?

Ich wollte die Geburt nicht einfach als singuläres Ereignis zeigen, sondern in die Landschaft einbetten.

Wie war deine Situation als Videofilmerin in diesem privaten Ereignis?

Ich habe mich als die Dokumentaristin der befreundeten Familie empfunden. Obwohl der Musiker Heinz Rohrer, der den Gitarrensoundtrack spielte, auch Rohrer wie die Familie heißt, ist er nicht mit dem Kindchen verwandt.

Weshalb wird der Videofilm so selten gezeigt?

Ich weiss es nicht. Vielleicht hat es mit der unvermuteten Nähe zu diesem körperlichen Ereignis zu tun. Heute wird bei der Geburt der Damm der Mutter nicht mehr durchgeschnitten, sondern nur angeschnitten und dann gerissen, mit der Idee, dass nicht die starken Stellen ge-

schnitten werden sollen, sondern die Schwachstellen im Gewebe reissen, was im gesamten eine kleinere Verletzung bedeutet. Das mag für Einzelne hart anzuschauen sein.

Wie passt für dich die Projektion im Obstkeller? Könnte man darin eine Anspielung an den Geburtskanal erkennen?

Das kannst du so sehen, wenn du möchtest. Bei der Geburt erblicken wir aus der Mutter heraus das Licht. Dies geschieht nun aus dem Kellerraum heraus und in ihn hinein. Du und Karin Wegmüller (Videocompany) haben das Licht mit der Projektion wieder reingebracht.

Etwa zur gleichen Zeit, als dieses Video entstanden ist, hast du mal gesagt, dass es in

deiner Kunst immer um die Suche nach dem verlorenen Körper gehe, weil die sinnlichen Körperempfindungen in der zunehmend medialisierten Welt immer mehr verloren gehen. Wie stehst du heute dazu?

Ich möchte gerne an Tabus rütteln, die verkrampfend und angsteinflößend wirken. Dass meine Bilder schockieren können, nehme ich in Kauf, ist aber nicht meine primäre Absicht. Gewisse Tabus sind zu unserem Schutz sicher nötig. Die Frage ist, welche. Ich mag es, wenn die Kamera so nahe geht, dass die Ähnlichkeit unserer Haut mit der der Reptilien offensichtlich wird. Wenn wir normalerweise Haut reproduziert sehen, ist sie retouchiert und geschminkt. Der Wunsch, Menschen glatt wie Porsches aussehen zu lassen, bedeutet oft, nicht zu akzeptieren, dass wir vergänglich sind



Als der Bruder meiner Mutter geboren wurde, duftete es nach wilden Birnenblüten vor dem braungebrannten Sims 1992
Videoprojektion im Obstkeller, PAL, Farbe, Ton, 4 Min.

Pipilotti Rist

und aus einer wundervollen, chaotischen, sich dauernd verändernden biologischen Masse bestehen. Mich interessiert eigentlich vor allem der kranke, unelegante Körper, die körperliche Schwäche, und in diesem Zusammenhang das Sichauflösen von Dimensionen. Unser Körperempfinden funktioniert ja so, dass wir unter Umständen in einer Stimmung unseren Arm als gross empfinden, wenn er dann aber von jemand anderem berührt wird – in einer anderen Stimmung plötzlich als klein. Es geht mir also darum, Körperempfinden darzustellen. Ich selbst bin nicht sehr fliessend in meinem Körper, mein Körpergefühl ist nicht so perfekt. Bei mir ist es fast immer die Suche nach dem verlorenen Körper.

Weshalb die Entscheidung, nur den unmittelbaren Vorgang der Geburt zu zeigen, und nicht den ganzen Ablauf von den ersten Wehen bis zum ersten Stillen?

Wir hatten uns von Anfang an filmisch auf den Austritt des Kindes und den Durchschnitt der Nabelschnur geeinigt und konzentriert. Der ganze Vorgang dauerte 16 Stunden. Davon habe ich nur kurze Ausschnitte gefilmt, um sicher zu sein dass ich technisch bereit bin. Von aussen betrachtet sah die werdende Mutter eher aus, als würde sie sterben. Sie schrie oft in Schmerzen: «Ich möchte keine Mutter sein!» Dann wurde sie vom Vater oder ihrer auch anwesenden Freundin gehalten, gestreichelt und getröstet. Auch guter dokumentarischer Live-Ton mit einem externen Mikrofon, das die vielen Apparateräusche in den Hintergrund hätte rücken können, war technisch nicht vorgesehen.

Hat sich in Bezug zu diesem Film, deine Haltung dazu verändert, seit du selbst Mutter geworden bist?

Ich würde dies verneinen. Die Tatsache, dass ein neuer Mensch aus seiner unsichtbaren Grösse mit eigenem Blutkreislauf im Bauch wächst und dann durch das Becken als normale Frühgeburt ausgedrückt wird, kann ich nach wie vor nur rationell und wissenschaftlich erklären. Es bleibt für mich ein Wunder und eine grossartige Laune der Evolution.



Video Stills

Pipilotti Rist

www.pipilottirist.net

Geb. 1962 in Grabs, Rheintal unter dem Namen Elisabeth Charlotte Rist. Lebt und arbeitet in Zürich.

1986–1988 Video und Animation, Fachhochschule für Gestaltung, Basel.

1982–1986 Akademie für Angewandte Kunst in Wien.

Seit 1984 Einzel- und Gruppenausstellungen, Videoaufführungen im In- und Ausland.

1988–1994 Mitglied der Musikband Les Reines Prochaines

2002–2003 Gastprofessur an der UCLA, Los Angeles

Einzelausstellungen seit 2000 (Auswahl)

2017 *Pipilotti Rist*, Museum of Contemporary Art Australia, Sydney

2016 *Reset. Pipilotti Rist – Himalaya Goldsteins Stube*, Pinakothek der Moderne, München

Pixel Forest, New Museum, New York
Dein Speichel ist mein Taucheranzug im Ozean des Schmerzes, Kunsthaus Zürich

2015 *Du wirst sorglos sein*, Kestner Gesellschaft Hannover
Komm Schatz, wir stellen die Medien um & fangen nochmals von vorne an, Kunsthalle Krems

2014 *Worry Will Vanish*, Galerie Hauser & Wirth, London
Stay Stamina Stay, Hauser & Wirth Somerset

2013 *Gentle Wave In Your Eye Fluid*, Times Museum, Guangzhou

2012 *Pipilotti Rist – Spear to heaven!*, LEEUM Samsung Museum of Art, Seoul
Blutbetriebene Kameras und quellende Räume, Kunstmuseum St. Gallen, 2011
Parasimpatico, Fondazione Nicola Trussardi, Cinema Manzoni, Mailand
Ruhig durch die Wände, Kunsthalle Bremen

The Tender Room, Wexner Center for the Arts, Columbus

2010 *Schliessen Sie mir das Kleid, Danke!*, Museum Langmatt, Baden

Extremitäten (weich, weich), Pinakothek der Moderne, München

2009 *Elixir – Pipilotti Rist*, KIASMA Museum for Contemporary Art, Helsinki

2008 *Pour Your Body Out (7354 Cubic Meters)*, MoMA, New York

2007 *Karakara – Pipilotti Rist*, Hara Museum, Tokyo

Gravity, Be My Friend, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm

2005 *La Biennale di Venezia*, Kirche San Stae

2004 *Stir Heart, Rinse Heart*, MoMA San Francisco

2003 *Related Legs*, KIASMA Museum for Contemporary Art, Helsinki

2002 *The Cake is in Flames*, Shiseido Foundation, Tokyo

2001 *Apricots Along the Streets*, Museo Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid

2000 *Open My Glade*, Public Art Fund, Times Square, New York

Stipendien / Preise (Auswahl)

2014 Willi Reber Kunstpreis, Chur
Prix Meret Oppenheim

2013 Zürcher Festspielpreis

2012 Bazaar Art 2012 International Artist of the Year, Hong Kong

2010 Miami International Film Festival, Cutting Edge Award, Miami

2009 Joan Miró Prize, Fundació Joan Miró, Barcelona

2007 St. Galler Kulturpreis der St. Gallischen Kulturstiftung, St. Gallen

2003 Honorarprofessur der Universität der Künste UdK, Berlin

2001 Zürcher Kunstpreis, Stadt Zürich

Das aktuelle Interview wurde ergänzt mit Zitaten aus: Anne Reich, «Pipilotti Rist – Der Reiz des Unsauberen. Ein Interview», in: *Kunstbulletin*, 12 (Dezember) 1992, S. 16–24, sowie «Pipilotti Rist im Gespräch mit Richard Julin», in: *Pipilotti Rist, Herzlichen Glückwunsch*, Stockholm Konsthall 2007, S. 79–80.

Courtesy the artist, Hauser & Wirth and Luhring Augustine

Programm

Fr 19. Mai – 18h Eröffnung

Begrüssung Maja von Meiss,
Gesamtleitung
Grussworte Regierungsrätin
Jacqueline Fehr
Einführung in die Ausstellung
Dr. Kathleen Bühler, Kuratorin

Fr 26. Mai – 19h Mediterranes,

21h Führung in der Dämmerung mit
der Kuratorin Dr. Kathleen Bühler und
den Kunstschaffenden Bob Gramsma,
Ilona Ruegg, Olga Titus.

So 28. Mai – 13h Führung mit der Kuratorin

Dr. Kathleen Bühler und den Kunstschaffenden
Maya Bringolf, Marianne Engel, Gregor Frehner.

Mi 31. Mai – 15h Rundgang für Lehrpersonen:

Kunstwerke im Refugium für Schul-
klassen.

.....

Fr 2. Juni – 19h «Natur pur», Konzert bei der

Datscha am Weiher «così fan quattro»:
Franziska Pfenninger-Stoffel (vl), Esther
Jucker-Keller (vl), Andreas Pfenninger
(va), Katrin Aeberhard (vc).

So 4. Juni – 13h Führung durch die Ausstel-

lung zu poetischen und gesellschaftskri-
tischen Interventionen mit Dr. Adrian
Mebold, Kunst- und Architekturkritiker.

Fr 9. Juni – 19h Lesung der Schriftstellerin

Melinda Nadj Abonji, mit Zwischentö-
nen von Balts Nill.

So 11. Juni – 13h Führung mit Tiziana Car-

raro* zu *Made in Tunnel of Politics, My
Home is My Castle, Midas* sowie weiteren
Werken.

Fr 16. Juni – 19h «Dîner sur l'herbe»

Mediterranes unter Obstbäumen.
21h Outdoor-Übernachten im Refugium
unter freiem Himmel. Auf Anmeldung
(auch andere Nächte möglich).

So 18. Juni – 12h Familien entdecken Kunst-

Geheimnisse. Mit Evelyne Albrecht,
Kunstvermittlerin.
13h Rundgang «Der Garten als Refu-
gium» für Natur und Mensch, mit Rick
von Meiss zum Nationalen Tag der offe-
nen Gartentüren.

Fr 23. Juni – 19h 1. Diskussionsforum

«Videokunst im Aussenraum».
Moderation Kuratorin Dr. Kathleen
Bühler, mit Karin Wegmüller
(Videocompany), Gabriela Gerber
und Lukas Bardill (Kunstschaffende
Biennale). Am Weiher, bei Regen in
der Galerie.

Sa 24. Juni – 15h Rundgang durch die Aus-

stellung mit Helen Lippuner* u.a. zu
HARDWARE, Doppelstall und Schonzeit.
Gebärdendolmetscher auf Anm.

So 25. Juni – 13h Führung: Trondheim und

*Als der Bruder meiner Mutter geboren
wurde, duftete es nach wilden Birnen-
blüten*, sowie weitere Werke, mit
Tiziana Carraro*.

Fr 30. Juni – 19h Lesung «Ankommen im Re-

fugium» mit Yusuf Yesilöz, türkisch/kur-
disch-schweizerischer Schriftsteller. Am
Weiher, bei Regen in der Galerie.

.....

Sa 1. Juli – 19h Sommerfest, Kulinarisches.

Intro: Hannes Geisser (sax), Dani Schaff-
ner (drums).
20h Konzert Band «Eclecta» mit Marena
Whitcher, Winterthurer Kulturpreisträ-
gerin 2016.
22h Poetische Feuerperformance mit
«Zwergcompany».

So 2. Juli – 13h Führung mit Kuratorin Dr.

Kathleen Bühler und den Kunstschaffen-
den Eveline Cantieni, Mia Diener,
Victorine Müller, Monica Ursina Jäger
und Michael Zogg.

Fr 7. Juli – 19h Eine «Performative Lesung»

mit dem Dichter Jürg Halter.

So 9. Juli – 13h Familienrundgang zu Kunst-

Geheimnissen in Hütten, Ställen, Dach
und Bach mit Helen Lippuner*.

Fr 14. Juli – 19h «Dîner sur l'herbe» und

«Clouds of sounds in the air» mit
Dimitri Käch (E-Gitarre, Elektronik).

Sa 15. Juli – 15h Rundgang für Migranten mit

Evelyne Albrecht, Kunstvermittlerin.

So 16. Juli – 13h Führung mit der Kuratorin

Dr. Kathleen Bühler und den Kunst-
schaffenden Quynh Dong, Huber.Huber,
Yves Netzhammer, RELAX (chiarenza &
hauser & co).

Fr 21. Juli – 19h 2. Diskussionsforum

«Kuratieren im Aussenraum».
Moderation: Kuratorin Dr. Kathleen
Bühler.
Teilnehmende: Helen Hirsch, Kura-
torin Triennale Valais, Direktorin
Kunstmuseum Thun, und Luciano
Fasciati, Galerist und freier Kurator
AM ORT, Arte Hotel Bregaglia,
Arte Albignia.
Am Weiher, bei Regen in der Galerie.

So 23. Juli – 13h Führung mit Dr. Karin Pla-

schy* zu *Einbildungsvorrat, Objet onirique*
und *Das Vermächtnis vom Weiertal*.

Fr 28. Juli – 19h Sommerliches aus dem Bistro

und Kunstwerke in der Dämmerung.

Sa 29. Juli – 15h Rundgang für Menschen

mit Handicap und Begleitpersonen, mit
Evelyne Albrecht, Kunstvermittlerin/
Heilpädagogin.

So 30. Juli – 13h Führung zu floe, PD#16232,

Feuer frei!, Oh My! und weiteren Werken
mit Dr. Adrian Mebold, Kunst und Ar-
chitekturkritiker.

.....

Fr 11. Aug. – 19h Mediterranes zur Blauen

Stunde, chillout und Kunst im Grünen.

Sa 12. Aug. – 20h «Human», Doku-Film von

Yann Arthus-Bertrand 2015. Was bedeu-
tet «Mensch sein»? Pleyadennacht, Stern-
schnuppen entdecken. Outdoor-Übernach-
tung unter freiem Sternenhimmel auf An-
meldung (auch andere Nächte möglich).

So 13. Aug. – 13h Rundgang mit Dr. Karin

Plaschy* zu *Late Autum* und *Wie der
Wind kommt mit dem Schatten* sowie wei-
teren Werken.

Fr 18. Aug. – 19h Abendliche Führung u.a.

zu *members only, is JUSTICE justice?* und
Contradictory Complicities, mit Helen
Lippuner*.

So 20. Aug. – 13h Gartenrundgang: Die Natur

als Ressource, Rick von Meiss, Weiertal.

Fr 25. Aug. – 19h Mittendrin Taiji im Park für

jedermann und Kunst im «Refugium».

So 27. Aug. – 13h Übersichtsführung mit Dr.

Karin Plaschy*: Kunstwerke zwischen
Ausgrenzung und Schutzfunktion.

.....

Fr 1. Sept. – 19h Mediterranes aus dem Bistro.

Lichtkunstwerke und Videos in der
Dämmerung.

So 3. Sept. – 13h Thematischer Rundgang mit

Tiziana Carraro*: *Idylle, Wunschwelten,*
Bewachen und Bewahren im Refugium.

So 10. Sept. – 15h Biennale farewell, Verlei-

hung der Jury- und Publikumspreise.

Dank

Hauptsponsorin

Zürcher Kantonalbank

Beiträge der öffentlichen Hand

Kanton Zürich, Fachstelle Kultur

Stadt Winterthur, Departement Kultur

Gemeinde Thalwil

Stiftungen

Ars Rhenia Stiftung

AVINA Stiftung

St. Eustachius Stiftung

Stiftung Accentus

Dr. Werner Greminger Stiftung

Joh. Jacob Rieter-Stiftung

Stiftung Roldenfund

Lienhard-Stiftung

Migros Kulturprozent

Dr. Josi und Georg Guggenheim Stiftung

Stiftung Erna und Curt Burgauer

Gottlieb und Anna Geilinger-Stiftung

Firmensponsoren

Aspectra AG

Die Welt in Farbe AG

Sachspensoren

Benevol

SOSAG Baugeräte AG

Reichlin Holzbau

Hürlimann Transporte

Gebr. Schenkel Transporte

Toggenburger AG

Peter Bühler bildsatzgrafik

Kulturort Galerie Weiertal

Gönner

Fritz und Simone Bieri-Greminger

Caspar und Franziska Brunner

Felix Büeler und Annemarie Renner

Ruedi und Elisabeth Diener-Vogel

Peter und Eva Fechter

Eberhard und Barbara Fischer

Robert und Fiona Egli-Fröhlich

Jacqueline Engler

Christine Geiser-Vogel

Otmar Michael Gnädinger

Hans Gruber

Christian Marti und Verena Hablützel

Hans und Margrit Hollenstein

Christoph Hug

Maja und Walter Ingold

Peter Kägi

Ursula Künsch

Peter und Helen Lippuner

Christian und Esther Osterwalder

Detlev Hebeisen und Regina Piotrowski

Christoph Reimann

Nanni Reinhart

Regula Reinhart

Henry und Monica Schmid-Rampa

Jürg Schlegel und Brigitte Hinderling Schlegel

Jürg und Ruth Spiller

Verena Steiner-Jäggli

Kurt und Madleine Walder-Binder

Ernst Wohlwend und Kathrin Bänziger

.... und Gönner, Stiftungen und Sponsoren,
die nicht genannt sein möchten.

Hauptsponsorin



Johann Jacob
Rieter-Stiftung



Impressum

Konzept und Texte Kathleen Bühler

Koordination Helen Lippuner

Gestaltung Andreas Bertschi

Satz Bildsatzgrafik Peter Bühler

Lektorat Angelika Maass,

Helen Lippuner

Fotografie Marc Dahinden (S. 18, 36, 40,
69, 72, 90, 111)

Dominique Uldry (S. 12, 24, 30,
39, 42, 48, 54, 60, 63, 64, 66, 78,
84, 96, 102, 108)

Maja von Meiss (S. 10/11, 46)

Guillaume Musse (S. 93)

François Charrière (S. 94)

Simon Egli (S. 94)

Seraina Borer (S. 106)

alle restlichen Fotografien
stammen, wenn nicht anders
vermerkt, von den Künstler-
innen und Künstlern.

Herausgeberin Biennale Kulturort
Weiertal

Druck gdz AG, 8041 Zürich

© 2017 Biennale Kulturort Weiertal

© 2017 für die Texte bei den Autorinnen

© 2017 ProLitteris Zurich für
Thomas Hirschhorn, *Made in
Tunnel of Politics* 2009 und 2010;
Gerber/Bardill, *Doppelstall* 2017;
Ilona Ruegg, *Schonzeit* 2017;
für die anderen Werke bei den
Künstlerinnen und Künstlern
oder ihren Rechtsnachfolgern

© 1999 Bibliographisches Institut GmbH
(Duden), Berlin

Die Publikation wurde durch die gross-
zügige Unterstützung eines nicht genannt
sein wollenden Vereins ermöglicht.

um, zu: *refugere* = sich flüchten] (bildungsspr.): sicherer Ort, an dem jmd. seine Zuflucht findet, an den er sich zurückziehen kann, um ungestört zu sein; Zufluchtsort, -stätte: ein R. suchen, finden; die Idylle ... ist seltenen Tieren R. und lässt vom Aussterben bedrohte Pflanzen noch wachsen (FR 4.5.99, 2): Ü Dialektik ... ist ... ein R. für Sophisten (Enzensberger, Einzelheiten I, 99).

Synonyme: Asyl, Schlunfloch