

# **Grosse Regionale**

## **24.11.2019 – 2.2.2020**

**Mit Arbeiten von Magdalena Baranya, Patricia Bucher, Sarah Burger, André Deloar, Regula Engeler, Jonis Simon Figi, Johanna Gschwend, Anna Hilti, Marianne Klein, Konstantinos Manolakis, Aramis Navarro, Valentina Pini, Patric Sandri, Fridolin Schoch, Janine Schranz, Daniel Schuoler, Milva Stutz, Herbert Weber**

Im Rahmen der *Grosse Regionale* bieten die \*ALTEFABRIK und das Kunst(Zeug)Haus Kunstschaaffenden aus der Region – aus den Kantonen St. Gallen, Appenzell Innerrhoden, Appenzell Ausserrhoden, Glarus, Schwyz und Zürich – die Gelegenheit, aktuelle Werke einem breiteren Publikum zugänglich zu machen. Die Ausschreibung zur Teilnahme erfolgt öffentlich, die Bewerbungen werden von einer Jury eingehend studiert. Von den 219 eingegangenen Bewerbungen wurden 47 Positionen ausgewählt, die ihre Werke in Zusammenarbeit mit den Kuratorinnen der Ausstellungen – Josiane Imhasly in der \*ALTEFABBRIK und Céline Gaillard und Simone Kobler im Kunst(Zeug)Haus – präsentieren.

Jurierte Ausstellungen wie die *Grosse Regionale* sind eine schwierige und gleichzeitig eine wunderbare Sache. Schwierig, weil ihnen vorgeworfen wird, sie seien doch einfach nur ein Sammelsurium von Positionen und sie hätten keinen roten Faden, zudem sei unklar, wieso bestimmte KünstlerInnen ausgewählt wurden und andere nicht. Bei aller Objektivität der Kriterien kann nicht geleugnet werden, dass eine andere Jury wohl nicht dieselben 47 Positionen ausgewählt hätte, weshalb die Jury bei der nächsten *Grosse Regionale* wieder anders zusammengesetzt sein wird. Was das Sammelsurium betrifft: Genau darin liegt das Potenzial und die Lust solcher Ausstellungen. Und deshalb wird hier auch nicht versucht, die äusserst diversen Positionen des zeitgenössischen Kunstschaffens auf ein Thema, ein Motto, eben einen roten Faden einzukochen. Die ausgewählten KünstlerInnen sollen innerhalb der räumlichen Möglichkeiten ausstellen, was sie zu diesem Zeitpunkt einem breiten Publikum zeigen möchten. Denn letztlich geht es darum, dass diese Ausstellung den interessierten BesucherInnen die Vielfalt des Kunstschaffens aufzeigt und in dieser Vielfalt wird jede und jeder etwas finden, das sie und ihn zum Nachdenken bringt, ästhetisch anregt oder aufregt.

*Josiane Imhasly, Kuratorin*

Die Installation *Roomer* (2019) von **Magdalena Baranya** (\*1981/ZH) gleicht einem Interieur und erzählt mit Keramiken, einem Wandteppich, einem Video und einem Gebilde zwischen Brunnen und Cheminée Geschichten. In diesem Interieur verschmelzen Gefundenes und selbst Geschaffenes. Die Keramikobjekte stehen sinnbildlich dafür. Baranya trägt hierfür Nippes aus zweiter Hand zusammen und verbindet diese zu Skulpturen. Eine wichtige Inspirationsquelle für die Künstlerin sind Ferienwohnungen. Sie provozieren mit ihren aus der Zeit gefallen Einrichtungen und Dekorationsgegenständen ein Gefühl von Sentimentalität und machen einen empfänglich für Erinnerungen, die nicht selten mit Glück und Gemütlichkeit – oder der Vorstellung davon – verknüpft sind. Leise schwingt in Baranyas Objekten aber auch der fade Beigeschmack unserer inflationären Konsumkultur mit.

Seit einigen Jahren beschäftigt sich **Patricia Bucher** (\*1976/ZH) in ihrer Arbeit mit Figuren, Zeichen und Symbolen, die eine universelle Bedeutung zu haben scheinen. Ihre Arbeit bewegt sich an einer Grenze, an der Zeichen und Bilder für alle assoziierbar und gleichzeitig enorm vieldeutig sind. Bucher spielt mit den Dimensionen dieser Zeichen, die manchmal zu raumfüllenden Tapisserien, Wandmalereien und Plexiglasobjekten, manchmal zu kleinformatigen Zeichnungen oder Collagen arrangiert werden. Tiere, Pflanzen, Menschen, Architekturen, Planeten und diverse manchmal eindeutige, manchmal mehrdeutige Gegenstände führen in poetische, witzige, manchmal auch beängstigende Welten.

In **Sarah Burgers** (\*1982/GL, ZH) Arbeit lässt sich ein Interesse für Bilder und Abbilder sowie deren Grenzen und Leerstellen ausmachen. In Rapperswil zeigt die Künstlerin zwei Drucke auf Textil aus der Serie *Fernweh* (2019). Die abstrakten, schwarz-weißen Muster erinnern an Bilder der Oberfläche von Planeten und an mikroskopische Aufnahmen von Zellen gleichermaßen. So pendeln die BetrachterInnen zwischen vermeintlicher Makro- und Mikroansicht hin und her. Die Bilder spiegeln den Wechsel der Grössenordnungen zwischen Ausgangsmaterial und Motiv: Burger hat in einem Online-Archiv digitalisierte Negative von Landschaften vorgefunden, die im Original kleine Schäden aufwiesen. Diese Bildschäden wurden durch die Digitalisierung gewissermaßen eingeebnet, ihre haptische Andersartigkeit aufgelöst. Zwischen Bild und Bildschaden wird im digitalen Bild nicht unterschieden, während das analoge Bild sich weiter abnutzt. Was wir sehen, sind Vergrößerungen dieser Bildschäden, die die «Leerstellen» der Landschaftsaufnahmen heranzoomen und zu neuen Landschaften werden lassen.

Die Malerei von **André Deloar** (\*1975/ZH) zeichnen unter anderem Neonfarben aus, deren Leuchtkraft nicht in Abbildungen reproduziert werden kann. Der Titel der hier ausgestellten Arbeit *The Hillside VI* (2018) legt eine Fährte, worum es hier auf motivischer Ebene geht: Wir sehen den Teil eines in einen Hang gebauten Gebäudes. Fiktive Architekturen und verschachtelte oder gestapelte Gebäudefragmente sind zentrale Themen in Deloars Werken. Er geht für seine Bildfindung meist von fotografierten Gebäuden aus, die er im Anschluss oft bereits abstrahiert und verändert als Modelle nachbaut. Diese werden malerisch zu architektonischen Fragmenten aufgebrochen, in denen Perspektiven, Linien und Flächen eine zentrale Rolle spielen und die im leeren Raum zu schweben scheinen.

Seit 2012 legt **Regula Engeler** (\*1973/AI) ein grosses Archiv von Fotografien an. Diese entstehen meist mit einer Lochkamera, manchmal auch mit anderen Fotoapparaten, analog und in ihrem näheren Umfeld. Die Bilder sind in ihrer Ästhetik und Machart also an die frühe Fotografie angebunden. Engeler bezieht sich auf den von Walter Benjamin geprägten Begriff des Optisch-Unbewussten – die Erweiterung des Sehens durch technische Möglichkeiten – und bedient sich der Fotografie als Modus des Entdeckens und der Erweiterung. So sind ihre eigenen Verbindungen zur Welt zentral, die sich unbewusst ins Fotografische übersetzen. *Lange Schatten (sich wenden)* (2018–2019) zeigt eine Auswahl aus dem Archiv und im Dialog erzählen die vier Bilder Engeler – und uns – eine Geschichte über sich selbst.

Die künstlerischen Arbeiten von **Jonis Simon Figi** (\*1993/SG) kreisen um ein häufig beschwiegenes Thema. Figi verarbeitet persönliche und kollektive Ängste, indem er eigene innere Bilder als Malereien mit vorgefundenem Material kombiniert. Die entstandenen Bilder fasst er mit gebrauchten, dekorativen Rahmen ein. Während der verwendeten Farbpalette auf den ersten Blick etwas Liebliches anhaftet, zeigen die Bilder etwa einen fragmentierten und deformierten Körper mit klauenähnlichen Füßen. Neben Schriftzeichen und alltäglichen Elementen, wie etwa einer Cola-Flasche, finden auch Koordinaten Eingang in die Bilder. Figi pflegt keinen perfektionistischen Umgang mit seinem Material: Der verwendete Karton weist Vertiefungen auf, er passt nicht so recht in den Rahmen; der Stoff ist nicht straff auf den Rahmen gespannt – was aber durchaus so gewollt zu sein scheint und zur prekären Thematik der Bilder passt.

Gerade noch schaut ein Mann aus dem Fenster eines Wohnhauses, im nächsten Moment wird es abgerissen. Mit *Para Paradis* (2017) erzählt **Johanna Gschwend** (\*1990/SG) die Geschichte eines alten Hauses kurz vor seinem Abriss. Es gehörte zu einem Weiler bei Oberriet SG, der in den letzten Jahren von einem historischen Kern in ein Neubauquartier «entwickelt» wurde und das letzte seiner Art war. Die Videoarbeit scheint ein Denkmal für dieses Haus zu schaffen, ist darüber hinaus aber auch eine Reflexion über architektonische, ästhetische und soziale Veränderungen in ländlichen Regionen. In ihrer feinfühligem und präzisen Arbeit umkreist Gschwend das Haus filmisch und taktil von allen Seiten. Sie verwebt das Trommeln zweier junger Mädchen mit dem filmischen Geschehen und setzt die Verdoppelungen innerhalb der Zweikanal-Videoinstallation ein, um alternative Realitäten denkbar zu machen.

In schwarz-weißen und aus unterschiedlichen Quellen schöpfenden Bild-Text-Kompositionen erzählt **Anna Hilti** (\*1980/ZH) die Geschichte einer lokal ausgestorbenen Pflanze, Ophrys Sphegodes, Spinnen-Ragwurz, aus der Familie der Orchideen. Stiller Beobachter der Pflanze ist ein namenloser Botaniker, der auf der historischen Persönlichkeit Dr. Wilhelm (Ingbert) Ganss beruht. Ganss veröffentlichte 1954 eine erste Monografie über die Orchideen Liechtensteins. Hilti bricht die einseitige Beobachterperspektive des Forschers jedoch auf und lässt auch jene der Pflanze einfließen. Die Zeichnungen sind Teil einer umfassenden Serie, die Ende 2019 in der Publikation *Die wesentliche Eigenart aber liegt in der Blüte* bei Spector Books erscheint.

Für die Serie *Musikalische Impressionen* liess **Marianne Klein** (\*1939/SZ) sich von musikalischen Kompositionen inspirieren: Sie sind «in Aktion» mit Musikstücken entstanden. Malerei in Verbindung mit Musik hat eine lange Tradition. So nimmt Musik etwa bei Wassily Kandinsky, der als Synästhetiker Farben nicht nur optisch, sondern auch akustisch wahrnahm, eine zentrale Rolle ein. Oder auch bei Jackson Pollock, der seinen Pinselduktus mit Musik synchronisierte. Hier schliesst auch Klein an, wenn sie zu Kompositionen von Khatchaturian und Shostakovich malt.

Auf zwei Sockeln schweben Holzbretter, darauf liegen je zwei Münzen. Wie die zwei Seiten der Münzen verdoppeln sich auch die Skulpturen, deren Dimensionen einen Bezug zum menschlichen Körper schaffen. Zwei der Münzen sind komplett blank, während auf den anderen beiden Spuren einer Prägung auszumachen sind. **Konstantinos Manolakis** (\*1980/ZH) hat diese Gedenkmünzen zu

Münzrohlingen abgeschliffen. Er interessiert sich für die Wertzuschreibungen, die Münzen innewohnen. So sind Gedenkmünzen etwa mit einem emotionalen oder identitätsstiftenden Wert verbunden. Die Skulptur erinnert auch an eine Tradition im Umgang mit Verstorbenen während der Antike und darüber hinaus: Den Toten wurde eine Münze unter die Zunge gelegt, als Obulus für den Fährmann Charon für die Überfahrt ins Reich des Hades.

Sprache ist ein zentrales Element von **Aramis Navarros** (\*1991/SG) malerischen und installativen Arbeiten. Er spielt und tanzt mit ihr oder vielmehr mit ihnen, denn oft geht es ihm um Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten unterschiedlicher Sprachen. Mit *du monde zum Mond* (2019) gerät man im wahrsten Sinne des Wortes von der Welt zum Mond: Die beiden Himmelskörper sind als einfache Kreise auf aneinandergereihte Versandkartons gemalt, wobei Grössenverhältnisse und Distanz der Himmelskörper zueinander in verkleinertem Massstab der Realität entsprechen. Der blaue Planet ist die Welt, le monde, während der Mond einfach der Mond ist: 50 Jahre nach der Mondlandung hat sich die Hoffnung auf ausserirdisches Leben weitgehend zerschlagen. Die Faszination fürs Weltall ist geblieben und *du monde zum Mond* überbrückt die Distanz zum Mond zumindest imaginär: Die in einem Jahr weltweit versandten Kartonschachteln würden, flach aufeinandergestapelt, von der Erde bis zum Mond reichen. So werden dem Sprachwitz der Arbeit ernsthafte ökologische Fragen hinzugefügt.

**Valentina Pinis** (\*1982/ZH) Arbeiten bewegen sich zwischen sinnlicher Wahrnehmung und dem Sezieren ebendieser. Mit der 3D-Animation *With two naked eyes watching slime on the ocean floor* (2019) taucht Pini in ein für sie neues Medium ein. Was ist das für ein schwimmendes Ozeanwesen? Anders als der Titel nahelegt, hat es keine sichtbaren Augen, um den «slime» auf dem Boden des Meeres zu untersuchen. Meeresschlick, produziert von Mikroorganismen, wird mit Beautyprodukten und Tsunamis in Verbindung gebracht. Die animierten Objekte, die diesen Schlick betrachten, sind Schnitze einer Grapefruit. Den Schnitz einer Grapefruit verbindet Pini visuell mit einer Augenbraue, die sich beim Verspeisen der sauren Frucht gelegentlich zusammenzieht und zu einem beinahe autonomen Wesen wird. Mit derlei Assoziationsketten reagiert Pini auf Wahrnehmungsphänomenen und der veränderlichen Beschaffenheit unserer Welt.

**Patric Sandri** (\*1979/ZH) arbeitet in seiner abstrakten Malerei stark reduziert und dennoch wirkmächtig. Er lotet das Medium der Malerei anhand seiner zentralen Bestandteile aus: Farbe, Leinwand, Keilrahmen. Die auf die Grundfarben reduzierte Neon-Farbpalette und die in Weiss gehaltenen Flächen leben vom Licht und von der weissen Wand. Sandri trägt die Farbe an ungewöhnlichen Orten auf, nämlich an den Innen- oder Aussenkanten des Keilrahmens, und bespannt diesen mit transparentem Baumwollstoff. Das einfallende Licht komplettiert das Werk erst, wenn die Reflexe der Neonfarben auf der weissen Wand die Leinwand in farbiges Licht tauchen. Das Bild wird so zum Bildobjekt, die Rückseite zum wesentlichen Bestandteil des Bildes. Die geometrischen Formen ergeben sich aus einem für Sandri wichtigen und logischen Zahlensystem, während man sich als BetrachterIn sich der lustvollen Täuschung hingibt.

Nicht selten sind es alltägliche Materialien oder Erlebnisse, die **Fridolin Schoch** (\*1989/SG, AR) zu seinen Arbeiten führen. Die hier gezeigten Werke bergen einen fast körperlichen Kontakt zum Künstler in sich. Für *Zahnschwarz* (2017) hat Schoch sich über zwei Jahre hinweg vor einem tiefschwarzen Ölbild, das mehrfach dünn mit Elfenbeinschwarz beschichtet ist, die Zähne geputzt. Die Galaxie aus Zahnpasta, Speichel und Essensresten verbindet sich mit dem gelöcherten Kleidungsstück in *Merinorot* (2018), das der Künstler einige Male selbst getragen hat, bevor es von Motten zerfressen wurde. In einer anwachsenden Serie verwandelt Schoch Kleidungsstücke unter Verwendung von Hasenleim, der dem Stoff einen eigentümlichen Schimmer verleiht, in Bildflächen. Die Kleidungsstücke verlieren zwar ohne ihren Träger Volumen und Lebendigkeit, aber sie erzählen uns dennoch eine Geschichte über ihn.

In *Reading Touch* (2019) beschäftigt sich **Janine Schranz** (\*1985/SZ) ausgehend von einem Atelieraufenthalt im Zentrum für Gegenwartskunst Nairs im Engadin mit Fragen der Wahrnehmung, Rezeption und Erinnerung. Die hier gezeigten Fotografien sind Teil eines umfassenderen Werkkomplexes, der auf die Geschichte des Hauses als Kur- und Badeort und seine Lage am Flusslauf des Inns Bezug nimmt. Schranz setzte sich nicht nur mit den spezifischen Lichtverhältnissen und der Präsenz des Wassers auseinander, sondern auch mit der Innenarchitektur des Hauses und seiner heutigen Funktion als Arbeits- und Ausstellungsraum. Sie fotografierte die Räume mit einer Grossformatkamera und entwickelte die Negative vor Ort im Tageslichtlabor. Dabei experimentierte sie mit verschiedenen Wasserbädern (u. a. mit diversen Mineralquellen),

Entwicklungsrhythmen und Teilbädern. Von einzelnen dieser Negative zeigt Schranz hier analoge Abzüge, die erneut ein Entwicklerbad durchlaufen haben.

**Daniel Schuolers** (\*1965/ZH) Skulpturen sind in der Regel handlich klein und erinnern an Modelle. Er lässt sich von vorgefundenen Alltagssituationen inspirieren und transformiert diese in bildhauerische Arbeiten. Ein besonderes Augenmerk legt er auf den Sockel, der oft Teil der Objekte ist. Schuoler arbeitet stets mit einfachen und wenigen Materialien und dezenten Farben. Für die *Grosse Regionale* hat er eine neue Arbeit entwickelt, in der Skulptur und Display ineinanderfließen und die sich zwischen Malerei, Zeichnung im Raum und Grafik bewegt. Die filigrane Struktur gleicht einem Regal; daran angelehnt sind feine Stangen, die an überdimensionierte, stumpfe Stecknadeln erinnern und mit rätselhaften Symbolen erweitert sind. Einzelne Details bieten immer wieder Anknüpfungspunkte für eigene Assoziationen, etwa der innen schwarz gestrichene Behälter mit Loch, aus dem eine weitere Stange ragt.

Im Video *My Dear Lover* (2019) kombiniert **Milva Stutz** (\*1985/ZH) Stop-Motion mit 3D-Animation, um Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen zu reflektieren. Eine Stimme aus dem Off trägt einen Liebesbrief vor – wer oder was diese Stimme ist, bleibt offen und fluid. Auch die Adressatin des Briefs bleibt vage. Sie ist amorph wie die hautfarbene Knetmasse, die trotz ihrer Unbestimmtheit körperlicher wirkt als das 3D-Rendering einer menschlichen Hand. Die Stimme erzählt von ihrer grossen, unerfüllten Sehnsucht nach Berührungen, reflektiert aber auch deren politische Dimension. Sie ist umrahmt von einem Sound, der an die Geräuschkulisse im Inneren des menschlichen Körpers erinnert. Der mäandrierende Gedankenfluss thematisiert, wie sich Beziehungen in virtuellen und nicht-menschlichen Zusammenhängen verändern, ob sie ein Potenzial dafür bergen starre Normen aufzubrechen und wie manche Fragen auch in diesem Raum gleich bleiben – etwa diejenige, ob man denn überhaupt berührt werden möchte.

**Herbert Weber** (\*1975/SG) pflegt einen spielerischen Umgang mit der Fotografie. Die Inszenierung von Bildern sind seine Lust, oder wie Weber den britischen Künstler David Hockney zitiert: «Am besten gebraucht man die Fotografie dazu, andere Bilder zu fotografieren». So arbeitet Weber in Ausstellungskontexten gern ortsspezifisch, wie auch hier in der \*ALTEFABRIK, und inszeniert Fotografien gleich vor Ort: Bei genauem Hinsehen erkennt man den markanten Terrazzoboden des Ausstellungsraums in einigen Fotografien wieder. Diese räumliche Inszenierung taucht auch in der Gestaltung mancher Rahmen auf, die den Fotografien installativen Charakter verleihen und auch auf dieser Ebene ein Spiel einführen. Herbert Webers Sehen ist ein irritierendes Sehen, ein Rätsel, ein Spass, etwa wenn ein Bild auf einer Banane und einer Rolle Klebeband posiert. Diese Reflexion der Bilder korrespondiert auch damit, dass Weber selbst immer wieder auftaucht, als Bilderproduzent, Vermittler und beiläufiges Motiv.

Die Ausstellung wird unterstützt von:

Bank Linth  
Innerrhoder Kunststiftung  
Kulturförderung Appenzell Ausserrhoden  
Kanton Glarus Swisslos Kulturfonds  
Ortsgemeinde Rapperswil-Jona  
Stadt Rapperswil-Jona  
Kanton St. Gallen Swisslos  
Kanton Schwyz  
Kanton Zürich Fachstelle Kultur  
Avina Stiftung Stephan Schmidheiny