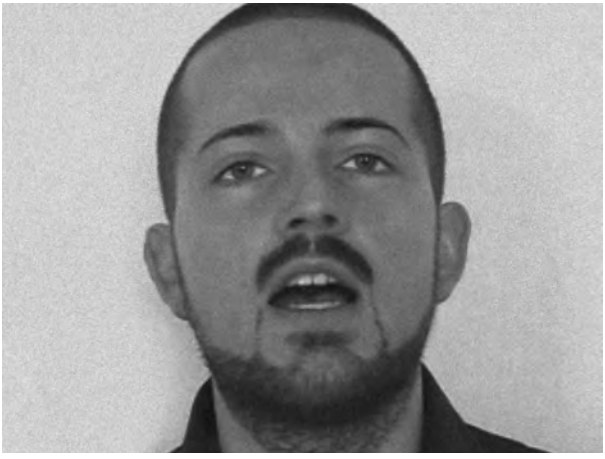
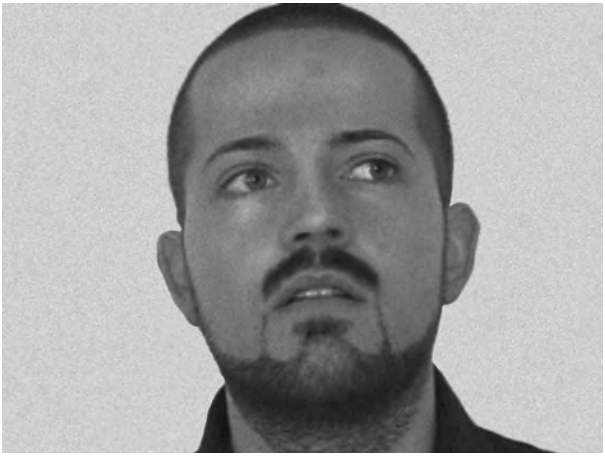
CHRISTIAN HARTARD #1

CHRISTIAN HARTARD #1





Wir müssen berühren, weil die Welt unberührbar ist

Reisen mit leichtem Gepäck

Bildhauerei ist ein seltsam antiquierter Begriff. Man denkt an Materialschlachten, die mit schwerem Gerät ausgetragen werden, Mensch gegen Stein. Damit kann ich wenig anfangen. Mir geht es nicht um ein Immermehr (an Stoff, an Inhalt, an Gestaltung, an vergossenem Schweiß). Mir geht es oft um das Kleine, Unscheinbare, das Flüchtige, Verschwindende, sich Auflösende; um das eine Körnchen Wahrheit, das plötzlich vor mir liegt. Auf den ersten Blick sind viele meiner Arbeiten deshalb karg und spröde, manchmal sogar unsichtbar (wobei die Tatsache, dass man an einem Kunstwerk vorbeigeht, ohne es zu bemerken, ja nicht gegen das Kunstwerk spricht, sondern gegen diesen ersten Blick). Wenn mir für das, was ich mache, trotzdem keine bessere Bezeichnung einfällt als eben dieses altertümliche Wort ‚Bildhauerei', dann hat das damit zu tun, dass am Anfang meiner Tätigkeit eine Frage steht, die in einem sehr generellen Sinn skulptural gedacht ist. Nämlich: wieviel kann ich wegnehmen, bis das Notwendige übrigbleibt?

Man mag das, wenn man möchte, Konzeptkunst nennen, weil es immer einen präzisen gedanklichen Kern gibt, aus dem heraus das Werk sich entwickelt. Aber das allein reicht nicht. Für diesen Kern muss eine eigenständige, und das heißt: eine sinnlich wahrnehmbare Form gefunden werden, die als Köder funktioniert. Der Betrachter darf sich dann von den Eindrücken durchaus überwältigen lassen: etwa vom bleischweren Parfum hunderter weißer Lilienblüten (*Lilienzimmer*); vom ohrenbetäubenden Dröhnen eines Helikopters im hallenden Kirchenschiff (*Gespenst*); oder von der optischen Sensation eines Goldsturms, den ein umgebauter Flugzeugpropeller entfacht (*Rotor*). Als plastische Objekte bleiben diese Arbeiten jedoch ungreifbar genug, um die

Playback | Video, s/w, 1:37 min
Man sieht mich, die Lippen bewegend, singend. Was man aber hört, ist die Stimme eines Kindes. Auch das Kind bin ich. Meine Eltern haben mich auf Tonband aufgenommen, als ich zwei Jahre alt war. Ich singe ein Lied: Hänschen klein, ein Lied über das Weggehen, Großwerden, Wiederzurückkommen.

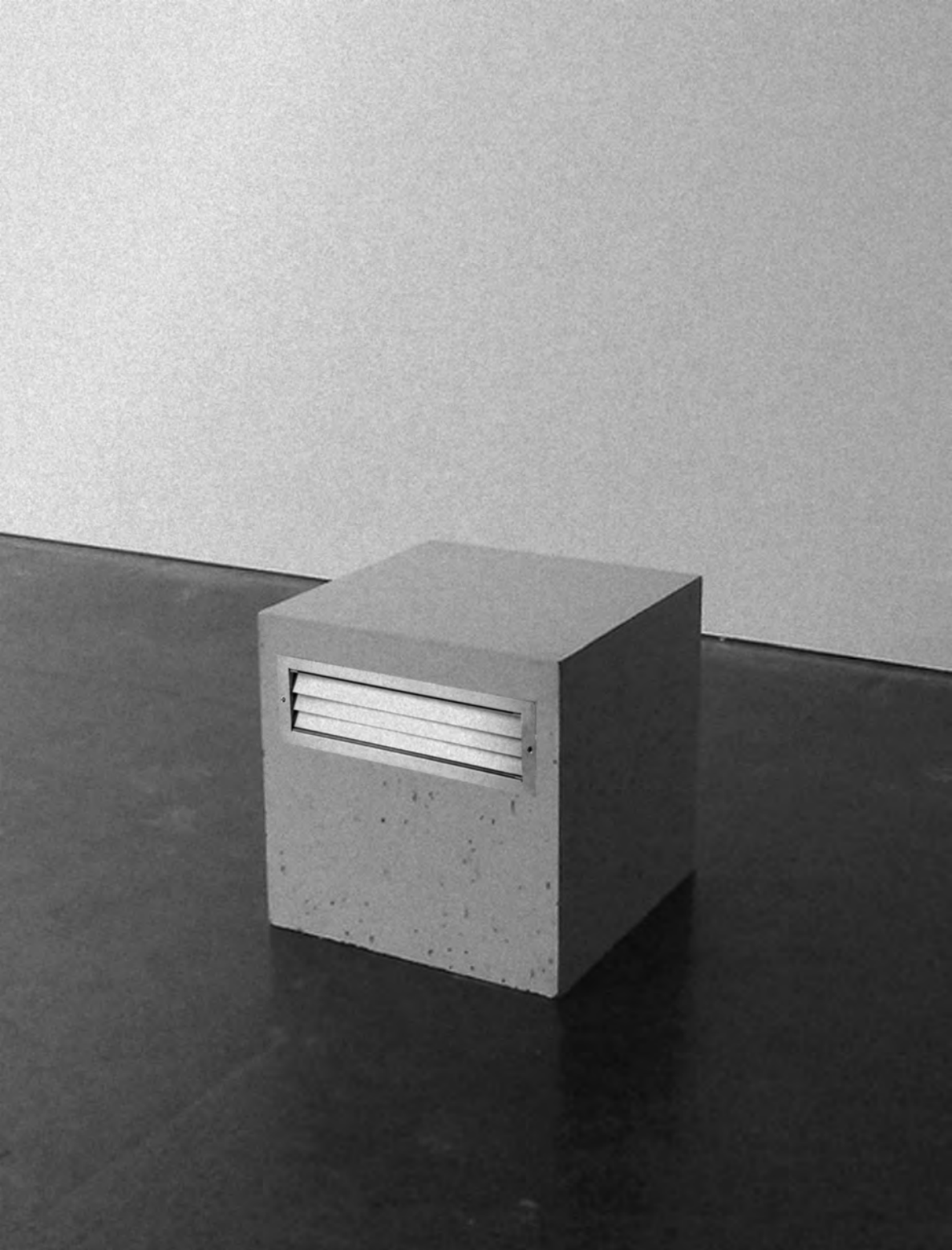
Playback | Video, b/w, 1:37 min
The viewer sees me, my lips are moving, I am singing. But it is the voice of a child. I am also this child. My parents recorded my voice on tape when I was two years old. I am singing a song: Hänschen klein – a traditional German children's song about a small boy who ventures into the world and returns to his family as a man. It is a song about going away, growing up, returning.

Beobachtung zwischen ästhetischer und intellektueller Erfahrung in der Schwebe zu halten. Ein Duft, ein Klang oder eine im Wind flirrende Glitterwolke haben keine feste Substanz, sondern sind eher skulpturale Situationen und Ereignisse, deren materielle Leerstellen die Reflexion herausfordern.

Der Läufer von Marathon

Ein zweites Missverständnis, das auftaucht, wenn von Bildhauerei die Rede ist, ergibt sich aus dem Wort selbst. Man könnte ja annehmen, Bildhauer seien Leute, die Bilder herstellen. Aber schon der Begriff des Bildes ist falsch, wenn man darunter ein Fenster versteht, durch das man in die Welt hinaussehen kann. Oder noch schlimmer: durch das der Künstler den Kopf hereinsteckt, um uns mitzuteilen, wie die Welt seiner Meinung nach beschaffen sein sollte. Belehrungen und Bedeutungen dieser Art sind verzichtbar. Unser Alltag ist ohnehin schon voll von Dingen, die irgendetwas bedeuten: Schilder, die uns sagen, was zu tun ist. Slogans, die uns sagen, was zu denken ist. Reklame, die uns sagt, was zu kaufen ist. Sprache, Wörter, Aussagen, die gelesen, interpretiert, befolgt werden wollen. Es ist nicht Aufgabe der Kunst, dieser Flut an Zeichen, die uns von diesem oder jenem überzeugen wollen, einfach ein paar weitere hinzuzufügen. Natürlich muss auch das künstlerische Werk überzeugen; aber eben nicht als Zeichen, das wie der Läufer von Marathon tot umfällt, sobald die Botschaft angekommen ist. Kunstwerke überzeugen als unbestimmte, doppelbödige Formen an sich. Bedeutungen sind Prothesen für Formen, die nicht überzeugen.

Dennoch sind es viele Betrachter immer noch gewohnt, vor den Bildern strammzustehen, als seien sie nicht im Museum, sondern in der Schule oder auf dem Kasernenhof. Warum dieser Gehorsam? Gerade *weil* die Welt von der Kunst aus unbetretbar ist, bieten die Bilder keinen Durchblick mehr auf ewig gültige Tatsachen, sondern spiegeln nur die Beobachtungen, die auf sie gerichtet sind. Statt Disziplinierungen erwarte ich von einem Kunstwerk deshalb, dass es Möglichkeitsräume öffnet, dass Unschärfen stehenbleiben, die das Eigene des Betrachters aktivieren: persönliche Geschichten, Gefühle, Erinnerungen – also alles dasjenige, das ich als Künstler zwar in eine gewisse Richtung lenken, aber nicht restlos kontrollieren kann. Eine Kunst, die darauf verzichtet, *für* den Betrachter zu denken oder in ihn *hinein*denken zu wollen, ermöglicht das Erlebnis selbstproduzierten oder doch wenigstens selbst mitproduzierten Sinns. Es ist diese Erfahrung von Freiheit, die für mich die Begegnung mit einem Kunstwerk auszeichnet.



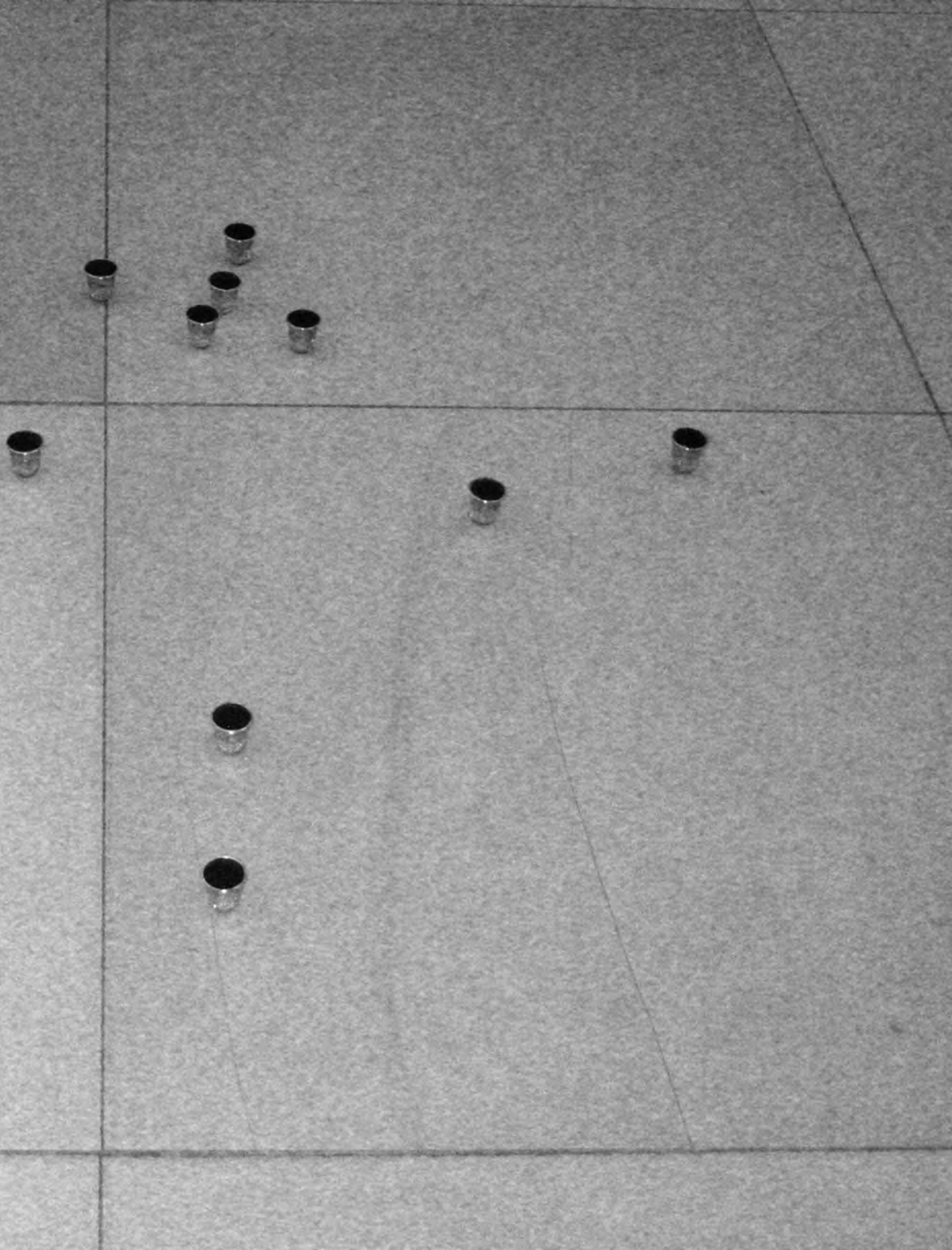
Raum und Körper

Skulptur ist bekanntlich das, worüber man im Museum stolpert, wenn man zurücktritt, um sich die Gemälde anzusehen. Wahr an dieser Bemerkung des Malers (!) Ad Reinhardt ist, dass bildhauerische Arbeiten tatsächlich von vornherein anstößig sind: während man vor einem Gemälde immer der ausgeschlossene Beobachter eines imaginierten Raums bleibt, kann man in die plastische Kunst nicht nur hineinstolpern, sondern mitunter auch ganz real hineintreten und sich vom Werk umfangen lassen. Die Raumerfahrung der Bildhauerei ist stets auch eine Konfrontation mit der Leiblichkeit des Betrachters: als Erfahrung *durch* den Körper ebenso wie als Erfahrung *des* Körpers. Das gilt schon für eine traditionelle Bildhauerei, bei der die Plastizität der Figur dazu zwingt, mich in ein Verhältnis zum künstlerisch geformten Volumen zu setzen. Es gilt umso mehr im Fall eines räumlich expansiven Werks, das es mir erlaubt, mich selbst als Volumen im Raum zu spüren und meine eigene Körperlichkeit als Instrument der Raumaneignung zu benutzen. Im Gegensatz zur Malerei ist also die Bildhauerei an der Schwelle zur Moderne nicht einfach ‚gegenstandslos' geworden. Vielleicht kann man sogar sagen, dass sie die Konkretheit ihrer Räume und Objekte zusehends forciert, um in der Differenz zur Fiktionalität des Bildes ihre spezifische Qualität zu behaupten.

Mich jedenfalls fasziniert gerade die reale Präsenz der plastischen Kunst: dass ihre Dinge sind, was sie sind, Gegenwärtiges in meinem eigenen Hier und Jetzt, Dinge unter anderen Dingen, die sich mit mir denselben Raum teilen und mir auf Augenhöhe begegnen. Die wesentlichen Bezugspunkte meiner künstlerischen Arbeit sind deswegen zum einen der Körper, der des Werkes ebenso wie der seines Beobachters, und zum andern der Raum, der beide gleichermaßen voneinander trennt und miteinander verbindet. Das Herstellen und Hinstellen von Objekten allein interessiert mich weniger. Mir geht es vielmehr um die Produktion eines räumlichen Kontextes, der weder bloße Ausschussware der Kunstgegenstände noch eine neutrale Schachtel zu ihrer Aufbewahrung ist. Den Raum der Kunst verstehe ich als einen Ort sinnhafter Bezüge, der die verstreuten Dinge organisiert, ihnen eine Ordnung gibt und Atmosphäre verleiht.

Atemblock | Beton, Stahl, Warmluftgebläse, Steuerung, 43 x 43 x 43 cm
In einen Betonblock sind Lüftungslamellen eingelassen, denen – wie der Atem eines Menschen – in regelmäßigen, kurzen Abständen ein leichter, warmer Luftzug entströmt.

Breathe | Cement, steel, fan, controls, 43 x 43 x 43 cm
Ventilation shafts are embedded in a cement block. At regular, short intervals, a soft, warm draught is emitted; like the breath of a human being.



Viele meiner Arbeiten sind deshalb als durchschreitbare Passagen angelegt, die mehrere Einzelwerke miteinander in Beziehung bringen, oder als Raumbesetzungen, die die Eigenschaften eines vorhandenen Ortes mitbenutzen und mit neuen Assoziationsmöglichkeiten aufladen: So war *Das Haus, in dem ich nicht mehr wohne* (2012) als dreiteilige Raumfolge konzipiert, in der sich eine unruhig klirrende Fensterscheibe (*12 Hz*), eine stromgeladene Kinderschaukel (*7.000 V*) und ein auf Körpertemperatur geheizter Betonblock (*37 °C*) zu einem Stillleben aus Einsamkeit und sozialer Kälte verbanden. Mein *Aufwachraum* (2010) nahm Bezug auf die Geschichte seines Umfeldes, einer ehemaligen Kaserne inmitten der italienischen Dolomiten, und verwandelte es durch eine Batterie stilisierter Stahlbetten in ein ästhetisches Lazarett. Das *Gespenst* (2009) schließlich bediente sich der sakralen Aura eines Gotteshauses, um das alltägliche Geräusch eines Hubschraubers als Sinnbild einer übernatürlichen, die eigene Biographie durchschneidenden Instanz erfahrbar zu machen. Obwohl das Werk einen gewaltigen Kirchenbau vollständig auslotete, kam es ohne jede sichtbare, stoffliche Form aus. Seine raumschaffende Kraft bezog es allein aus der akustischen Auskleidung des physischen, durch Mauern begrenzten Raums der Kirche, den es überlagerte und neu definierte.

Quellen | Metallfingerhüte, Jodtinktur, Maße variabel
Kindheitserinnerung: Rennen, so schnell die Beine tragen. Hinfallen. Aufgeschürfte Haut. Weinen. Hände, Hilfe.
Ein roter Wattebausch. Stechender Schmerz. Ein Pflaster. Linderung. Weiterrennen.

Fountains | Thimbles, iodine tincture, variable size
Childhood memory: Run as fast as I can. Fall. Grazed skin. Crying. Hands. Help.
A red cotton wool bud. Stabbing pain. Plaster. Relief. Up. Run.

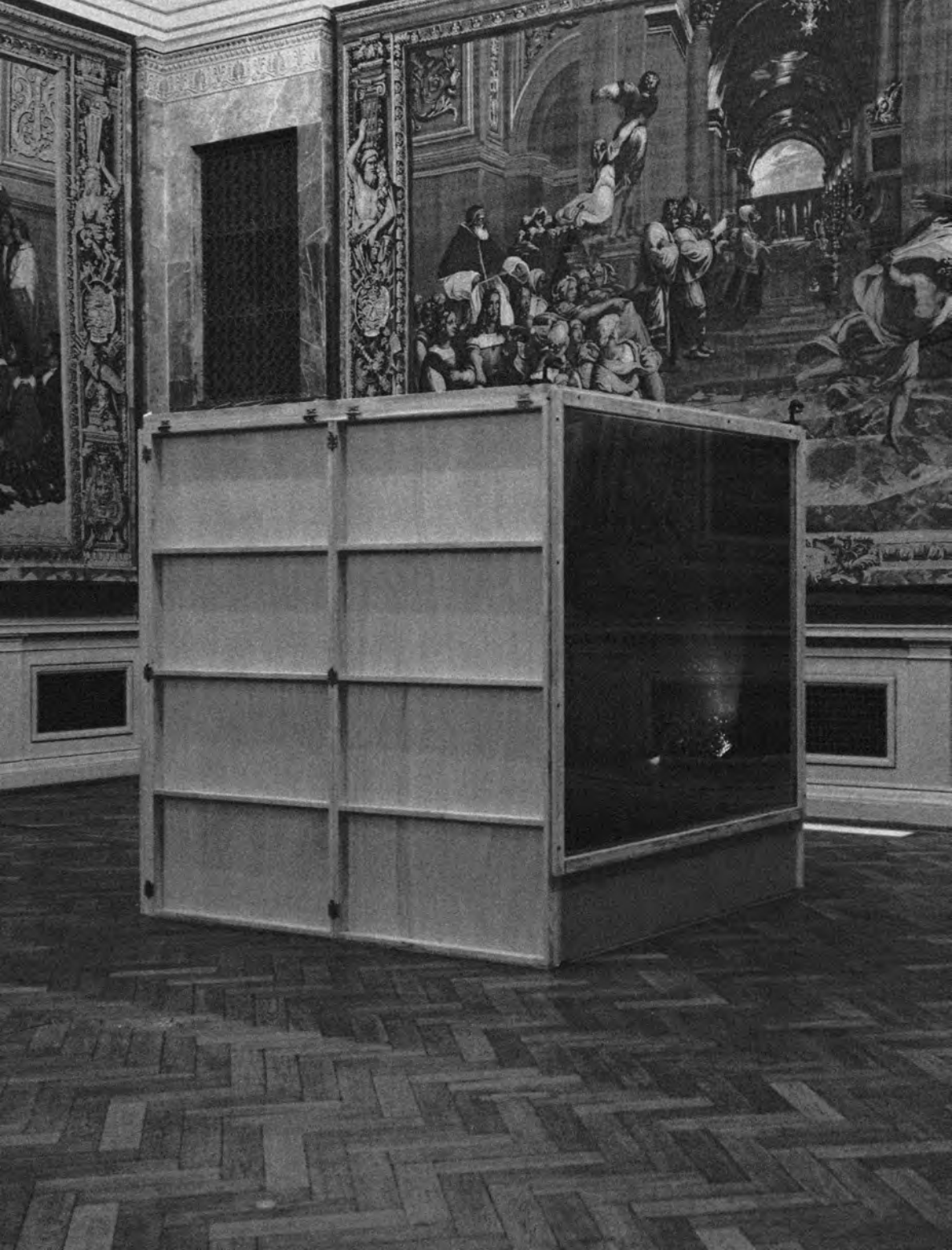
Folgende Doppelseite | Following pages:

Lilienzimmer | Raum ca. 250 x 250 cm mit Decke aus 100 je 3-4blütigen Lilien
Ein Zimmer voller Lilien. Ein schwerer, unerträglicher Duft. Romantik, die unaushaltbar wird. Schönheit, die wehtut.

Room Of Lilies | Ceiling hung with one hundred 3-4 blossom lilies, space ca. 250 x 250 cm
A room full of lilies. A heavy, leaden and intoxicating scent. Romance that becomes unbearable. Beauty that hurts.

Rotor | Flugzeugpropeller, Stahlrahmen, Elektromotor, Steuerung, Bewegungsmelder, Goldglitter, Beleuchtung, Spanplatten, Acrylglas, 250 x 250 x 250 cm
Goldglitter wird mithilfe eines Propellers durch einen dunklen, nur partiell mit Spots beleuchteten Raum gewirbelt. Funkelnde Goldschwaden sprühen auseinander, zerstäuben zu blitzenden Partikeln, bilden tanzende, wabernde Spiralen, Wolken, Nebel – und vermischen sich mit dem tiefen Brummen der Windmaschine zu einem hypnotisch-romantischen Bild.

Rotor | Aeroplane propellor, steel frame, motion detector, gold glitter, lighting, chipboard, acrylic glass, 250 x 250 x 250 cm
Gold glitter is whirled about by a propellor in a dark, sparsely spot-lit space. Sparkling gold swaths spread apart, spray up into glittering particles to form dancing, swirling spirals, clouds, fog, and blend with the deep hum of the wind machine to form a hypnotic and romantic situation.



Unter die Haut

„Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“, schreibt Oscar Wilde in seiner Vorrede zum *Bildnis des Dorian Gray*. „Wer unter die Oberfläche geht, tut es auf eigene Gefahr.“ Räumlich zu arbeiten ist *eine* mögliche Strategie, der Oberflächlichkeit zu entkommen. Eine andere ist der Einbau von Kippmomenten, an denen Distanz in Nähe umschlägt, Vertrautes ins Fremde, Gesichertes ins Abgründige. In dem Video *Playback* versuche ich den Betrachter an einen solchen wunden Punkt zu führen, an dem spürbar wird, dass das, was ich zeige, auch ihn betrifft. Das Kinderlied, das ich singe, handelt vom Hänschen, das in die Welt hinauszieht und als Erwachsener in die Heimat zurückkehrt. Doch Bild und Ton passen nicht zueinander: man sieht das Gesicht eines Mannes, hört aber die Stimme des Kindes, das dieser Mann einmal war. Die Irritation, die dieser Bruch erzeugt, macht klar, dass etwas nicht stimmt. Die in Pastellfarben verklärte Kindheit ist in Wahrheit ein seltsam verriegelter Ort: ein Dasein unter Glas, noch abgeschirmt und abgeschnitten vom echten, einmal kommenden Leben. Ein Zustand wie im Halbschlaf, im Traum, im Kranksein. Ein Warten, als sei man auf Widerruf in der Welt. Für den, der als Erwachsener von außen her einen Zugang sucht, ist eine Rückkehr nicht mehr möglich: weil diese Welt umso unverständlicher erscheint, je mehr die Erinnerung an das eigene Kindsein verschwimmt. Das Tor bleibt verschlossen, das Land unbetretbar.

Das *Lilienzimmer* und das *Gespenst* schaffen ähnliche Augenblicke, in denen die Wahrnehmung ins Stolpern gerät: das einemal, wenn Schönheit und Romantik sich durch ihre Massierung ins Beklemmende umkehren; das anderemal, wenn ein zunächst am Rand der Aufmerksamkeit mitlaufendes Ereignis plötzlich eine bedrohliche Färbung bekommt und das, was für real und plausibel gehalten wurde, ins Surreale pendelt. Diese latente Anwesenheit des Unheimlichen, Angstmachenden verbindet sich in meinen Arbeiten oft mit einer unangenehm berührenden Leiblichkeit. In den *Quellen*, einem Feld aus jodgefüllten Metallfingerhüten, die an Verwundung und Heilung gleichermaßen denken lassen, kommt der Körper gewissermaßen sublimiert ins Spiel. Der Schmerz ist nicht echt, sondern entsteht als Assoziation im Kopf des Betrachters. Auch die beiden scharfkantigen Unterstellböcke des *Lagers*, deren spitz zugeschliffene Auflagestreben die ursprüngliche Funktion des Objekts konterkarieren, oder die leeren Betten des *Aufwachraums* machen Gewalt und Versehrtheit in metaphorischer Weise präsent. Der Körper selbst und seine möglichen Verletzungen bleiben unsichtbar, entstehen aber als innere Bilder, die das Vorgefundene mit dem Vorstellbaren verknüpfen: mit dem Instrumentarium

eines Folterkellers zum Beispiel, oder mit den Ordnungs- und Herrschaftsstrukturen von Anstalten, Gefängnissen, Psychiatrien, in die wir das Nichtnormale, Abweichende, Kranke aussortieren und dem permanenten Ausnahmezustand überlassen.

Wiederbelebungsmaßnahmen

Dass Kunst berühren, dass sie uns im wörtlichen Sinn auf den Leib rücken muss, steht außerhalb der kunsthistorischen Tradition. Schon immer war das Körperempfinden dem Augenschein untergeordnet, und wer, wie der ungläubige Thomas, beim Schauen die Hände zuhilfe nehmen musste, bewegte sich auf einer primitiven Stufe der Wahrnehmung. Die bildwissenschaftliche Fokussierung der neueren Kunstgeschichte hat diese Geringschätzung des Nichtvisuellen noch eher verstärkt. Also starren wir wie teilamputierte Invalide auf die Bilder und glauben, es müsse, wenn von Kunst die Rede sei, immer etwas zu sehen geben. An diesem Punkt setzen meine Arbeiten an: sie versuchen, die Aufmerksamkeit für die möglichen Abenteuer zu schärfen, die sich dem Sichtbaren entziehen.

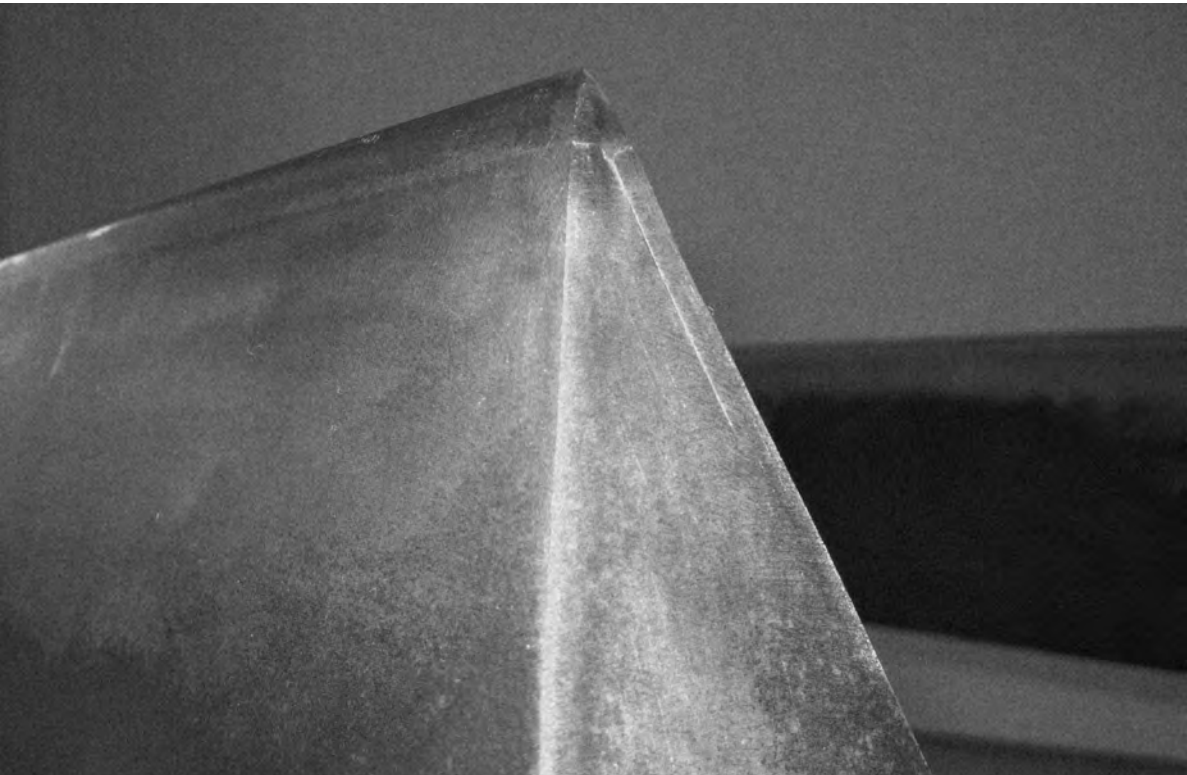
Der Bezug zum Körper ist dabei oft ein doppelter. Einerseits geht es um die durchaus romantische Idee, die Hermetik minimalistisch-strenger Objekte aufzubrechen und ihnen durch die Verwendung ephemerer Medien selbst so etwas wie ‚Leben' einzuhauchen: indem sie atmen (*Atemblock*), pulsieren (*12 Hz*), sich aufheizen (*37 °C*) oder unter Strom stehen (*7.000 V*). Zum andern interessiert mich die Ausweitung des ästhetischen Sensoriums. Ich will den Rezipienten nicht bloß als Betrachter ansprechen, sondern als kompletten Menschen mit allen seinen Sinnen in Beschlag nehmen. Ästhetische Erfahrung heißt dann: hinhören, hinriechen, hinschmecken, wenn hinsehen allein nicht reicht; oder hinfühlen – und, zum Beispiel, den kurzen, stechenden Schmerz beim Anfassen der elektrisch geladenen Seile zu spüren; den leisen Luftzug zwischen stählernen Lüftungslamellen; oder angenehme Wärme, wo man abweisende Kälte erwartet hatte.

Das Kunstwerk also reicht tiefer als seine Oberfläche. Doch was hinter den Bildern zum Vorschein kommt, ist auch hier nicht die Welt, sondern nur eine Spur, die anzeigt, dass etwas fehlt. Die Dinge sind am Ende, wie Valerio in Büchners *Leonce und Lena* feststellt, „wie eine Zwiebel: nichts als Schalen, oder wie ineinandergesteckte Schachteln: in der größten sind nichts als Schachteln und in der kleinsten ist gar nichts." Aber vielleicht ist genau das ja der thematische Kern meiner Arbeiten: dem Abwesenden, Verschwunde-

nen einen Ort zu geben. Das Zittern des Fensterglases bleibt als leises Echo einer fernen, unsichtbaren Erschütterung. Das Atmen des Betonblocks erinnert an ehemaliges Leben, das irgendwohin versickert ist. Die verwaiste Schaukel erzählt von unterschwellig lauernden Gefahren. Und Restwärme protokolliert das Wegsein eines Menschen: Eben hat er noch hier gesessen. Dann ist er aufgestanden und weggegangen.

Lager | Stahlböcke, je 80 x 80 x 50 cm
Zwei stählerne Unterstellböcke laufen in eine scharfgeschliffene Schneide zu.

Camp | Trestles, 80 x 80 x 50 cm each
Two trestles made of steel. The support surface is sharpened to a lethal point.



Art Must Touch Us, Since The World Is Untouchable

Travelling Light

‘Bildhauerei’ (Eng. ‘sculpting’, literally: ‘image-cutting’) is a strangely antiquated term implying mass material, the use of heavy tools, man versus stone. This is not something that I can identify with. My work does not deal with excess (neither of material, content, design nor sweat). I am more interested in the humble, the inconspicuous, a fleeting moment, transcendence; that one grain of truth which suddenly appears out of nowhere. This is why, at first glance, my work can appear sparse or poor and sometimes even invisible (though to walk past an artwork without noticing it, does not necessarily speak against its validity, more so against the first glance). If, nevertheless, I describe my practice by using old-fashioned terms such as ‘Bildhauerei’, then it is because my work begins with a question which can be regarded as sculptural in a general sense, namely: how much can I take away for only the necessary to remain?

One could call my work conceptual in the sense that it always contains a precise notional core from which it develops. That alone though does not suffice. The conceptual idea needs to be conveyed through an independent, sensual, discernible form which has the function of bait. The viewer is then welcome to be overwhelmed by impressions: by the leaden perfume of one hundred white lilies (*Room Of Lilies*); by the deafening roar of a helicopter in the echoing nave of a church (*Ghost*); or by the optical sensation of a gold storm triggered by the propellor of an aeroplane in *Rotor*. However, as sculptural objects, these works remain ungraspable enough to keep aesthetic and intellectual perception in balance with one another. A scent, a sound, or a glitter cloud shimmering in the wind have no substance. Instead, these are sculptural situations and occurences, where the very fact that material is missing provokes reflection.

Folgende Seiten:

Aufwachraum | 12 Stahlbetten, je ca. 173 x 50 cm, bestickte Filzdecken. Rauminstallation in der ehemaligen Kaserne auf dem Monte Rite, Cibiana di Cadore, Italien. Sammlung Reinhold Messner
In der ehemaligen Kaserne des Monte Rite, auf 2.000 Metern Höhe gelegen, ist ein Basislager eingerichtet, eine Grenzstation zwischen Auf- und Abstieg. Zwölf stilisierte Stahlbetten evozieren das Bild eines Lazaretts, eines Ortes der Ungewissheit, der Genesung oder des Sterbens, der alle gleichmacht: den verwundeten Sieger wie den verwundeten Verlierer. Auf jedem Bett liegt, sorgsam gefaltet, eine grobe graue Decke. Die Sätze, die mit weißem Garn in den Filz eingestickt sind, formulieren Fronten, an denen Künstler kämpfen: Gegen Einsamkeit / Gegen Müdigkeit / Gegen Stillstand / Gegen Stummheit / Gegen Vernunft / Gegen Wahrheiten / Gegen Zeichen / Gegen Beliebigkeit / Gegen Fügsamkeit / Gegen Blindheit / Gegen Ohnmacht / Gegen Flüchtigkeit. Der Ausgang bleibt offen.

I·N·
HEU
HABI

GEGEN FÜGSAMKEIT

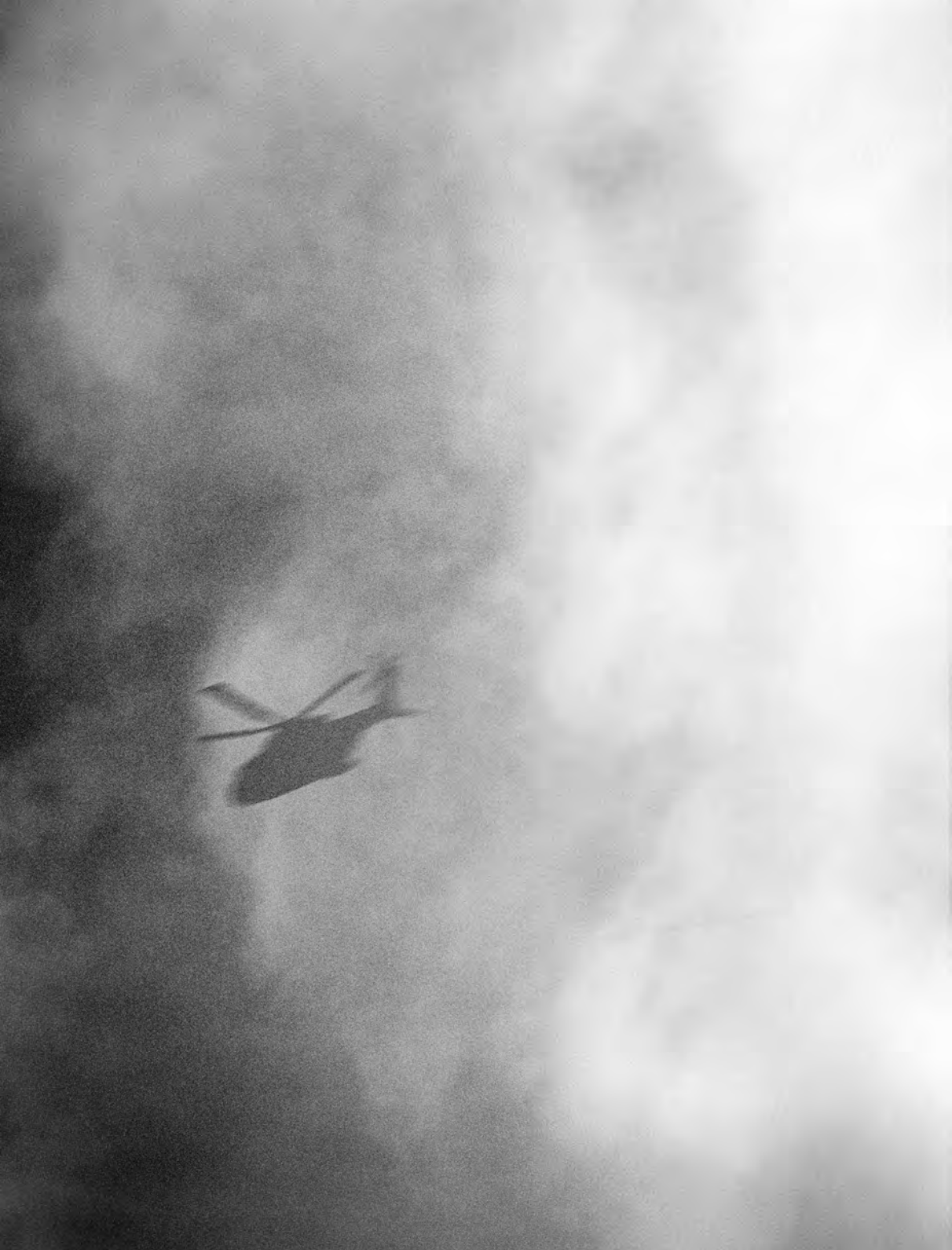
Was bricht uns? Das Glatte.
Unsere Arsenale müssen voll sein vom Widersinnigen.
Wir müssen über alles verfügen
und unverfügbar bleiben.
Unsere Bilder sind unbrauchbar und vorläufig.
Wer die Welt schmückt, damit sie leichter
zu ertragen ist, hat den Köder geschluckt.

The Runner Of Marathon

A second misunderstanding which occurs in relation to the word ‘Bildhauerei’ stems from the word itself. One could assume that a ‘Bildhauer’ (Eng. ‘sculptor’, literally: ‘image-cutter’) is a person who produces images. But already the choice of the word ‘image’ is wrong if the meaning is understood as a window unto the world, or even worse: as a window through which the artist sticks his head in order to inform the world how it ought to be. Such indoctrination and meaning is unnecessary. Our everyday life is already full of things which mean something – signs telling us what to do; slogans telling us what we should be thinking; advertisements telling us what we should buy. Language, words or opinions, which demand to be read, interpreted, and abided to. Art’s function is not to add to this flood of symbols trying to convince us. The artwork itself has to convince too of course; but precisely not as a symbol; not like the runner of Marathon who drops dead on deliverance of his message. Artworks convince as indeterminate, false-bottomed forms in themselves. Meaning is merely a prosthetic for an unconvincing form.

Yet many viewers are still accustomed to stand to attention when confronted with an artwork. It is as if they were not in a museum, but in school or at an army barracks. Why such compliance? Images do not provide true representations of the world anymore, but rather tend to mirror the perceptions which are aimed at them. I therefore expect an artwork to not discipline, but to open up spaces of possibility that activate a viewer’s subjective, personal stories, feelings, memories – all the things which I, as the artist, can attempt to steer, but will never manage to fully control. Art which refrains from thinking *for* and *into* the viewer manages to create self-produced or at least self co-produced meaning. To me, it is this very experience of freedom which distinguishes a confrontation with an artwork.

Wake-Up Room | 12 steel beds ca. 173 x 50 cm each, embroidered felt blankets. Installation in a former army barracks, Monte Rite, Cibiana di Cadore, Italy. Reinhold Messner Collection
In the former army barracks of Monte Rite, 2,000 metres above sea level, there is a base camp and border station situated between ascent and descent. Twelve stylised steel beds evoke the image of a lazaret; a place of uncertaintity: recovery or death. A place where everyone is reduced to the same fate – the injured winner on equal terms with the injured loser. A carefully folded grey blanket lies atop every bed. The white cotton embroidery spells out problems with which artists are confronted on a daily basis: The fight ‚Against Loneliness / Against Lethargy / Against Muteness / Against Sense / Against Truth / Against Symbols / Against Arbitrariness / Against Conformity / Against Blindness / Against Powerlessness / Against Ephemerality‘. The outcome remains uncertain.



Space And Body

‘Sculpture is something you bump into when you back up to look at a painting.’ This quote by the painter (!) Ad Reinhardt contains elements of truth; in that sculptural work – in its nature – always seems to stand in the way of things. When confronted with a painting the viewer always remains an outsider of the imagined space, but with sculpture it is possible not only to bump into it, but also to step into or be surrounded by the work. The spatial experience of sculpture is invariably also a confrontation with the corporeality of the viewer: an experience *through* body as well as *of* the body. This already accounts for traditional sculpture by which the plasticity of the figure forces my body into a relationship with the artistically formed volume. In the case of a spatially expansive piece, it has even higher relevance, as it allows myself to perceive the body as a volume within the space and to use my corporeality as an instrument for spatial aptness. In comparison to painting, sculpture did not lose its ‘objectness’ on the arrival of Modernism. One could perhaps even say that it forces the concreteness of its space and objects in order to claim a specific and different quality to that of the fictional image.

I am currently interested in the real presence of sculptural art: the fact that its things are what they are, things among other things in my personal here and now, sharing the same space with me and encountering me on eye level. Thus, the main points of reference in my artistic work are, on the one side, body or volume; and, on the other, the space which simultaneously separates as well as connects one, from and with, the other. The production and positioning of objects alone is of less interest to my practice. I am by far more interested in the production of a spatial context, which is neither a mere negative form of the artwork nor a neutral box for its storage. The space of art should be a

Gespenst | 4-Kanal-Audio-Installation in St. Paul, München
Vier im Schiff bzw. auf den Emporen einer Kirche verteilte Lautsprecher erzeugen die akustische Illusion eines in der Kirche landenden Hubschraubers. Zunächst liegt nur ein leises, kaum zu ortendes Schwirren in der Luft, eine latente Bedrohung, anschwellend, abschwellend: ein Helikopter, der weit weg kreist, sich entfernt, wieder auftaucht. Nach einiger Zeit kommt das Geräusch näher: Die Maschine nimmt Kurs auf die Kirche, überfliegt vom Eingang her das Schiff und scheint über dem Dach zu schweben. Nach einem Augenblick der Ungewissheit senkt sie sich, um mit einem fast körperlich spürbaren Dröhnen mitten in der Kirche zur Landung anzusetzen. In das vermeintlich bergende Gehäuse des Bauwerks bricht eine nicht sichtbare, nicht fassbare Gewalt. Für einen Moment füllt der Rotorenlärm des im Raum stehenden Helikopters das Kirchenschiff, dann hebt die Maschine sich plötzlich wieder, steigt auf, dreht ab, verschallt.

Ghost | 4-channel audio installation in St. Paul’s Church, Munich
Four speakers, installed in the nave and on the galleries of a church, create the acoustic illusion of a helicopter landing. A quiet, hardly audible whirring can be heard; latent danger, swelling and detracting: a helicopter circling the building. Further away, then moves closer, heading for the church; in and up through the nave, seemingly hovering above the roof. Following a moment of suspense, the helicopter begins to lower and then lands with a humming roar, entering the body. An invisible, ungraspable violence enters into this supposedly salvaged shell. For one moment the rotor din of the hovering helicopter fills the church’s nave. Then, just as quickly, the machine begins to move upwards, outwards and then fades away again.

place entailing meaningful references: a structuring of scattered objects which lends order and atmosphere. This is the reason why much of my work creates perambulatory passages in which relationships between solitary works occur, or as a room occupancy which works with site-specific features and charges it with new possibilities of association. This is the case in *The House I No Longer Live In* (2012) which was conceived as a three-part successional space in which an uneasy, clangorous glass panel (*12 Hz*), an electrified children's swing (*7.000 V*) and a heated cement block at body temperature (*37 °C*) created a still life of solitary and social bleakness. *Wake-Up Room* (2010) is a reference to the history of the exhibition space: an army barracks situated in the middle of the Italian Dolomites. I transformed it into an aestheticised lazaret decked out with stylised beds made of steel. And finally, *Ghost* (2009) made use of the sacred aura present in a place of worship by transforming the everyday sound of a helicopter into a symbol for a transcendent, supernatural entity. It succeeded in filling the immense and overpowering architecture of a church without the use of any visible or materialistic form. Its spatial power lay solely in the acoustic lining of a physical space bound by the church's stone walls which it overlaid and defined anew.

12 Hz | Glasscheibe, Stahlrahmen, Farbe, Rigips, Körperschalllautsprecher, Verstärker, 300 x 150 cm
Eine Glasscheibe, die lose in der Fassung sitzt, wird durch Infraschall zum Schwingen gebracht und erzeugt ein unregelmäßiges, nervöses Klirren.

12 Hz | Glass panel, steel frame, paint, plasterboard, tactile transducer, 300 x 150 cm
A glass panel loosely fitted into a frame, set in motion by infrasonic waves, creates an erratic, nervous rattling.

Under The Skin

In the preface to *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde states that 'All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril.' Spatial work is *one* possible strategy to escape working merely on the surface. Another possibility is to incorporate tipping moments where, for example, far flips over into near; familiar into strange; secure into the unfathomable. In *Playback* I attempt to lead viewers to such a point where that which I am describing becomes subjectively relevant to them. It is a children's song about a boy called Hänschen who ventures into the world and returns to his family as a man. However, image and audio do not fit together: it is a grown man's face with the voice of the child he once was. The irritation created by this breach makes it clear that something is not quite right. The glorified, pastel-coloured childhood is in truth a strange, cordoned-off place: an existence beneath glass, shielded and cut off from the real life to come; in a state of half-sleep, dream-like or illness. Awaiting something; as if one were on repeal in this world. Those who as adults attempt external access will not be allowed to return, because the more the memory of childhood fades, the more difficult it is to grasp and understand this world. The door is shut, the world beyond the threshold remains inaccessible.

The *Room Of Lilies* and *Ghost* create similar moments in which perception begins to waver. The former deals with beauty and romance becoming oppressive due to their substance, whilst in the latter a situation, which initially appears irrelevant and harmless, suddenly becomes a threat and that which seemed real and plausible tips into the surreal. In my work, I often choose to combine this latent presence of the uncanny and sinister with an eerily touching sense of corporeality. *Fountains* is a field of metal thimbles filled with iodine. It makes one think of injury and recovery simultaneously; quasi including the body on a subliminal level. The pain is not real – it only occurs in the viewer's mind. Similarly, violence and infirmity are metaphorically present in the empty beds of the *Wake-Up Room*, as well as in the sharp-edged steel trestles which contradict the original use of the object in *Camp*. The body itself and its potential wounds remain invisible, but occur instead as inner images, such as associations with instruments of torture or hegemonic structures inherent in prisons or asylums where the abnormal, deviant or sick are locked away.

7.000 V | Kunststoff, Stahlseile, elektrischer Strom, Höhe ca. 800 cm
Eine Schaukel hängt an langen Stahlseilen von der Decke herab. Die Seile stehen unter Strom.

7.000 V | Plastic, steel cable, electricity, height ca. 800 cm
A swing suspended from the ceiling by electrified steel cables.

Resuscitation Attempts

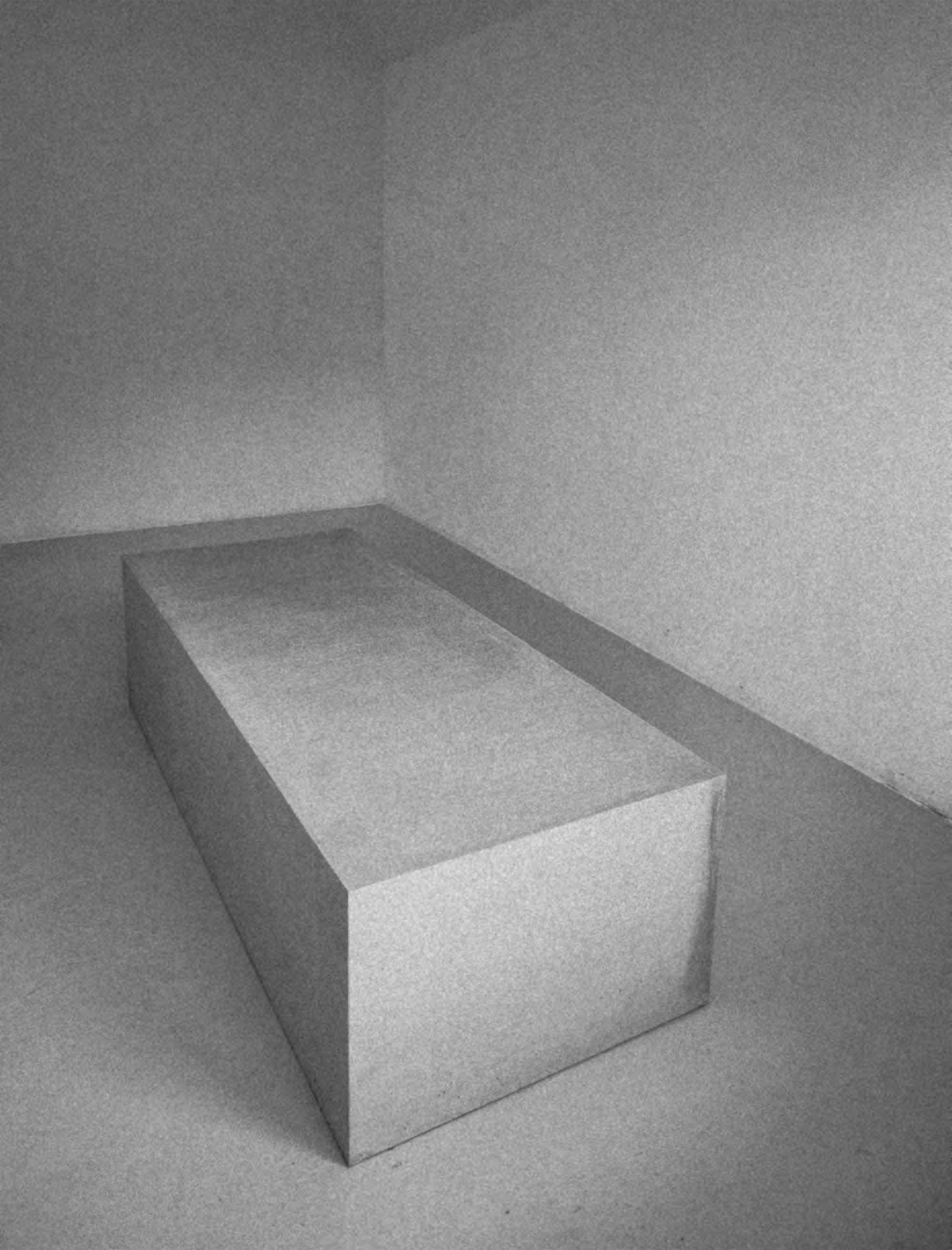
The viewer's somatic involvement in the artwork stands outside of art historical tradition. Corporeality has always been subordinate to visual evidence. Those who, like the faithless Thomas, require their hands to look, are regarded to be functioning on a more primitive level of perception. The 'iconic turn' of contemporary art history has rather added to enhancing this disdain for the non-visual. Thus, we stare like half-amputated invalids at the images that surround us and believe that, when dealing with art, that there must be something to see. My work addresses exactly this point: in that I attempt to sharpen the awareness of possible adventures beyond the visible.

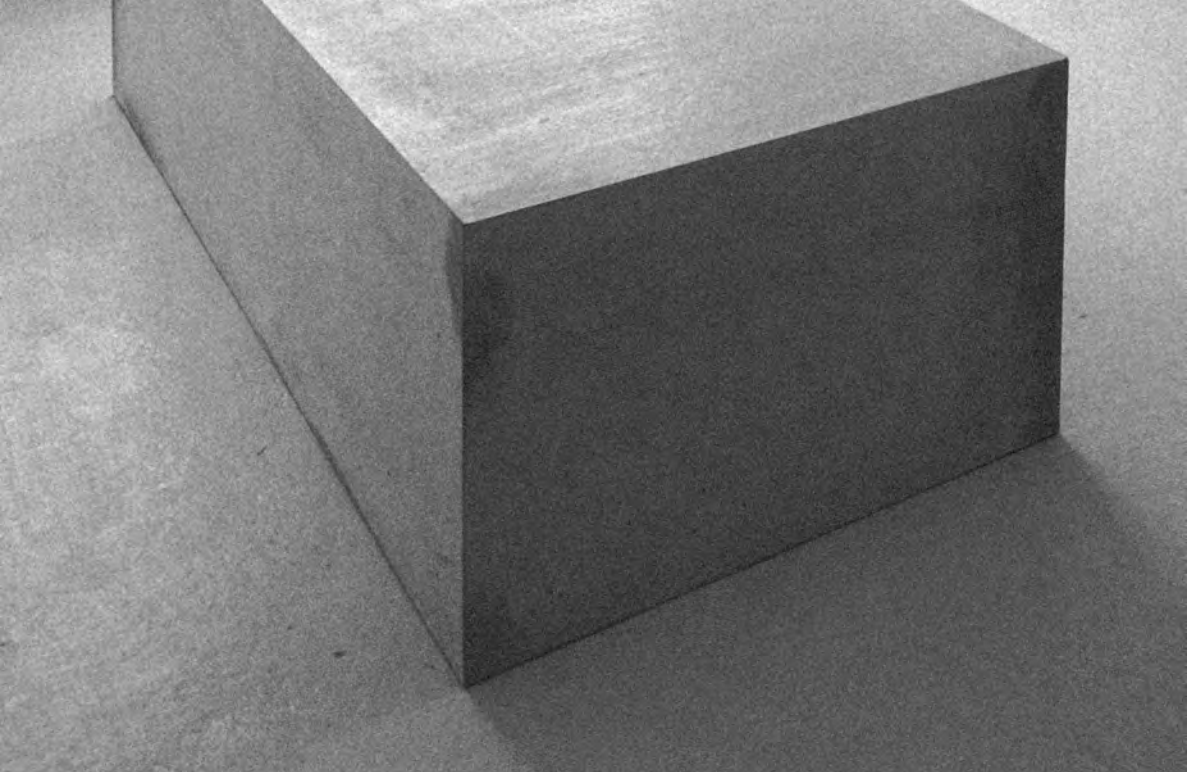
The corporeal aspect is, in doing so, often double-sided. On the one hand, my works deal with the romantic notion to break open the hermetic, minimalistic strictness of the object and breathe 'life' hereinto with the use of ephemeral media: wind (*Breathe*), infrasonic waves (*12 Hz*), heat (*37 °C*) or electricity (*7.000 V*). On the other hand, I am interested in the broadening of the aesthetic sensorium. I want to address the recipient not just as a viewer, but as an entire human being – taking possession of all senses. Aesthetic experience hereby meaning: to listen, to smell, to taste – when looking does not suffice. Or to feel: the stab of pain when skin touches the electrified wire; that nearly soundless draught passing through steel ventilation shafts; or pleasant warmth where expected was repellent cold.

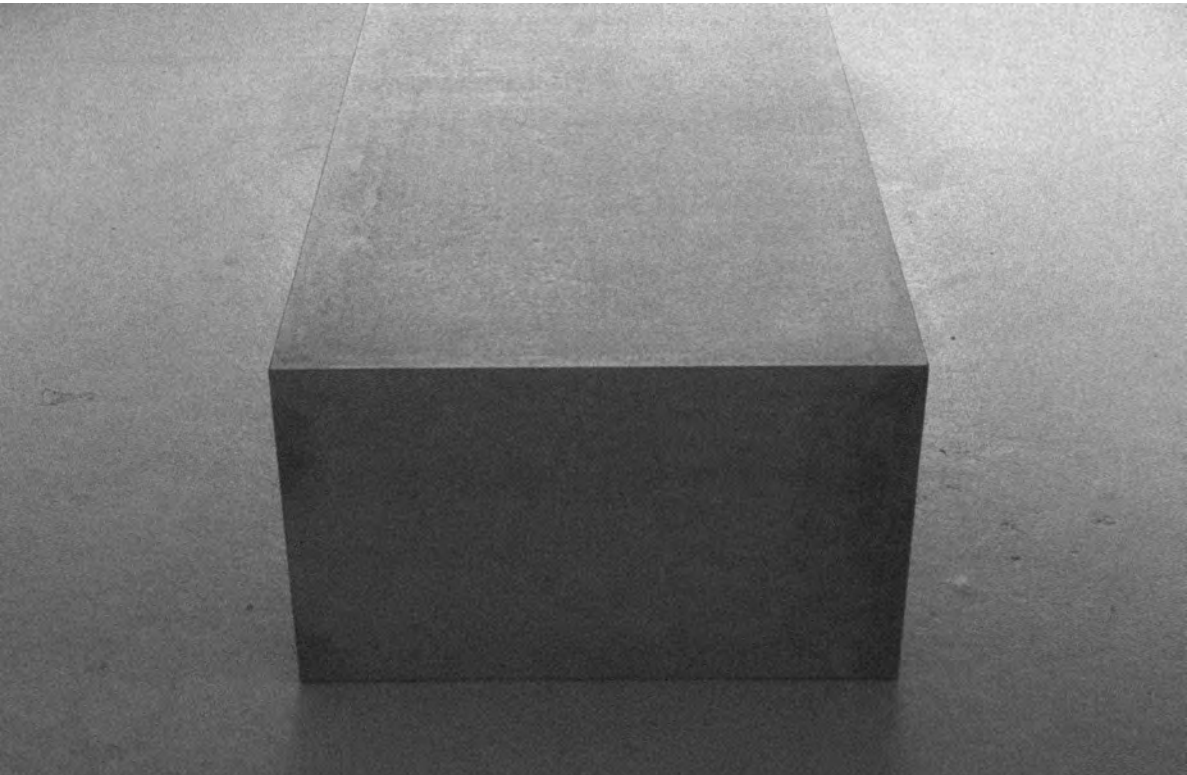
The artwork reaches deeper than it appears to on the surface. However, what lies beyond the images is not a true reflection of the world, but just a trace, making visible that which is missing. As Valerio says in Büchner's *Leonce and Lena*: things are 'like an onion: nothing but skins, or like a set of Chinese boxes: all the bigger ones have inside them is other boxes, and the smallest one has nothing at all.' Maybe it is precisely this which explains the essence of my work: to give the absent, the vanished a place. The vibrating glass panel remains as a faint echo of a distant, invisible tremor. The breathing of the cement block recalls previous life, now trickled away. The orphaned swing implies subcutaneously looming danger. And residual heat records the absence of a person: just a moment ago somebody was still seated here; then they got up and left.

37 °C | Stahl, Beton, Heizelemente, 173 x 80 x 50 cm
Ein Betonblock ist auf Körpertemperatur geheizt. Seine Kantenlänge entspricht meiner Körpergröße.

37 °C | Steel, cement, heating elements, 173 x 80 x 50 cm
A cement block heated at body temperature. The edge length is equal to my body height.







Christian Hartard
*München | Munich 1977

2004 – 2012	Akademie der Bildenden Künste München Academy of Fine Arts Munich
2004 – 2008	Promotion an der Universität München, Dr. phil. Doctorate at University of Munich, PhD
1998 – 2003	Kunstgeschichtsstudium an der Universität München, M. A. Art History at University of Munich, MA
1998 – 2003	Deutsche Journalistenschule German School of Journalism

www.hartard.com

Für die Unterstützung in allem, was mir wichtig ist, danke ich sehr herzlich meiner Frau. Ihr widme ich diesen Katalog.

For the support in all which is important, I thank my wife with all my heart. It is to her I dedicate this catalogue.

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung *Debutanten 2013*, GALERIE DER KÜNSTLER des BBK München und Oberbayern e. V. in Zusammenarbeit mit dem Kulturreferat der Landeshauptstadt München.

This catalogue is being published as part of the exhibition *Debutanten 2013*, GALERIE DER KÜNSTLER of the BBK München und Oberbayern e. V. in cooperation with the City of Munich, Department of Arts and Culture.

Übersetzungen | Translation: Anna McCarthy
Gestaltung | Layout: Markus Seeliger, www.dapixlar.de
Abbildungen | Images: Matthias Numberger, Verena Seibt, Christian Hartard
Herstellung | Production: Color-Offset, München | Munich

© 2013 Christian Hartard, Galerie der Künstler

ISBN 978-3-9814998-7-2

Diese Publikation wurde gefördert durch das Bayerische Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst (Förderprogramm für Künstler und Publizisten vom 24. Juni 1980) und die LfA Förderbank Bayern.

This publication is funded by the Bavarian State Ministry of Sciences, Research and the Arts (funding programme for artists and publicists of 24 June 1980) and the LfA Förderbank Bayern.

Landeshauptstadt München Kulturreferat

LfA Förderbank Bayern