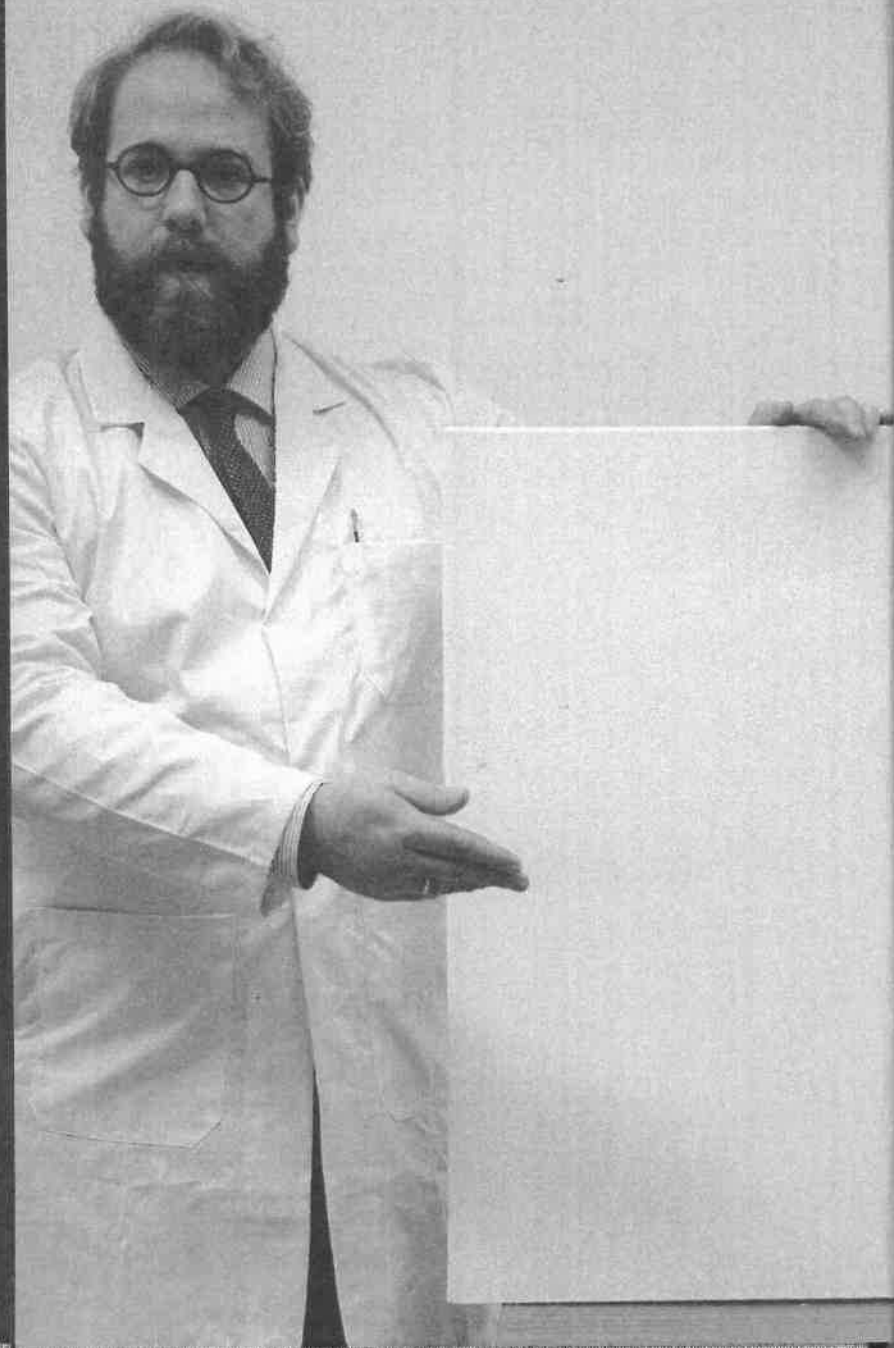


**Über
alles
im
Bilde**

**Camillo
Paravicini**

Betrachtungen



Camillo Paravicini

Über alles im Bilde

Betrachtungen

Bündner Kunstmuseum Chur · Vexer

Diese Publikation erscheint anlässlich des Manor Kunstpreises Chur 2021
und begleitet die Ausstellung *Camillo Paravicini. Hart, aber fair* im
Bündner Kunstmuseum Chur vom 1. Mai bis 15. August 2021.

1. Auflage: Mai 2021
Vexer Verlag, St. Gallen/Berlin
Alle Rechte vorbehalten

© 2021 Camillo Paravicini, Bündner Kunstmuseum Chur,
Vexer Verlag, Autorinnen und Autoren

Herausgeber: Bündner Kunstmuseum Chur
Texte: Jana Bruggmann, Claire Hoffmann, Gianni Jetzer, Damian Jurt,
Stephan Kunz, Camillo Paravicini, Aoife Rosenmeyer, Sabine Rusterholz Petko
Übersetzung aus dem Englischen (Aoife Rosenmeyer): Jeremy Gaines, Frankfurt a. M.
Lektorat: Max Christian Graeff, Wuppertal
Grafische Gestaltung: Stephan Fiedler, Berlin und Camillo Paravicini
Lithografie: Bildpunkt AG, Münchenstein
Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

ISBN 978-3-907112-36-6

www.vexer.ch

Inhalt

- 6 ***Während der Ausstellung bleibt das Museum geschlossen***
Vorwort von Stephan Kunz
- 9 ***Unter vier Augen***
Damian Jurt im Gespräch
mit Camillo Paravicini
- 20 ***Komik des (Mensch-)Seins***
Jana Bruggmann
- 41 ***Mehr als eindeutig***
Sabine Rusterholz Petko
- 57 ***Innerhalb und ausserhalb***
Aoife Rosenmeyer
- 71 ***Lieber im Konditionalis statt im Imperativ***
Claire Hoffmann
- 86 ***«You Are What You Is»***
Gianni Jetzer
- 104 Liste der Abbildungen
- 108 Autorinnen und Autoren
- 111 Dank

**Während der Ausstellung bleibt
das Museum geschlossen**

«During the exhibition the gallery will be closed»: Als Robert Barry 1969 Einladungskarten zu einer Ausstellung mit dieser Information verschickte, hatte das nichts mit Massnahmen zur Bekämpfung einer Pandemie zu tun; es folgte dem konzeptuellen Ansatz seiner Kunst und der Auseinandersetzung mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Der Gedanke bezog sich auf den Werkcharakter und dehnte sich gleichzeitig auf den Kunstbetrieb aus. Es ist kein Zufall, dass uns diese Arbeit aus der Blütezeit der Konzeptkunst in Erinnerung kommt, wenn es darum geht, ein Vorwort für die erste Monografie von Camillo Paravicini zu schreiben: Es liegt nahe angesichts seiner Arbeiten, die viele Anspielungen an Konzepte und Strategien der Kunst seit der klassischen Moderne enthalten. Ebenso nahe liegt es für eine Publikation, in der die textliche Ebene mindestens gleich viel über das Schaffen des 34-jährigen Künstlers erzählt als der Bildteil. Wir könnten uns nun fragen, weshalb Camillo Paravicini sich dazu entschied, als erstes Buch in einer Bilder fordernden Zeit ein Lesebuch herauszugeben, das uns in seine Ideenwelt einführt und in dem die Werke eher Referenzcharakter haben.

In dem längeren Gespräch, das Damian Jurt mit Camillo Paravicini führte und welches das Rückgrat dieser Publikation ist, erfahren wir viel über die Möglichkeiten des Kunstmachens und über die Rolle des Künstlers; das Erzählen wird nicht nur von eigenen Arbeiten, sondern auch von Werken anderer Künstler begleitet. Sowohl Camillo

Paravicinis Schaffen als auch seine Person bleiben dabei oft ausserhalb einer klassischen Präsentation. Der Künstler spricht bezüglich einer Videoarbeit, in der er selbst in einem Ausstellungsraum agiert, vom «Künstler, vertreten durch mich»; an anderer Stelle erzählt er die Geschichte der überraschenden Entdeckung eines Filmplakates mit seinem Namen, wobei der Film selbst unauffindbar und ein Rätsel bleibt. Eine Fiktion? Wer ist also der Künstler namens Camillo Paravicini hinter diesem Werk? Ist alles ein Konstrukt?

Schnell wird jedoch klar, dass alle genannten Objekte, Bilder und Werkgruppen tatsächlich physisch existieren und in Ausstellungen (mit regulären Öffnungszeiten) gezeigt wurden. Zugleich erleben wir, dass Camillo Paravicini den Künstler, das Kunstmachen, das Werk und den Kunstbetrieb immer wieder neu befragt, oft auch mit einer gewissen Selbstironie. Er interessiert sich für die mögliche Identität und Position des Künstlers innerhalb der Gesellschaft und spielt damit. Indem er sich und seine Rolle in Frage stellt, entzieht er manchem Werk den wichtigsten Bezugspunkt: den zum Autor, weil es *den* Autor als Individuum so nicht mehr zu geben scheint. Camillo Paravicini tut dies mit profundem Wissen, mit grosser Souveränität und mit unzähligen Referenzen. Er macht sich und uns bewusst, in welchem reichem Beziehungsnetz ein Künstler von heute agiert. Und er führt uns vor, wie elegant er sich an selbstgeflochtenen Seilen im dichten Blattwerk der zeitgenössischen Kunst bewegen kann. Diese Publikation versucht ihn in seiner Unfassbarkeit fassbar zu machen und offenbart damit ein Paradoxon seiner Kunst.

Stephan Kunz



Unter vier Augen

Camillo Paravicini und Damian Jurt hatten schon oft am Telefon miteinander gesprochen, als es schliesslich zum persönlichen Treffen im Studio des Künstlers in Basel kommt. Das Ziel der Verabredung: Ein Gespräch über die Arbeit, die Gedanken und die Kunst, wie es sich kaum aus der Entfernung führen lässt. Der Kurator ist durch seine Neugier und Aufgabe der Fragende und Treibende, während der Künstler ins Erzählen kommt, sich erinnert und manche Schleifen über seinem Werk dreht.

Damian Jurt Die Skulpturengruppe *White Sculptures* entstand 2015, vor fünf Jahren. Ich weiss noch, was du dazu sagtest: dass dich die Figuren an eine Gruppe von griesgrämigen Patienten erinnern, die in der Rumpelkammer eines Spitals vergessen wurden. Kannst du mir das genauer erklären?

Camillo Paravicini Die Arbeit besteht aus neun Sockeln auf kleinen Lenkrollen, so eine Art fahrbare Büromöbel. Und auf diesen Wagen sitzt die Kunst: Neun Gipsfiguren, die sich irgendwo im ästhetischen Grenzbereich zwischen Werken bedeutender Vertreter moderner Kunst und einem kompletten skulpturalen Misserfolg befinden. Also, sie sind nicht wirklich misslungen, denn was heisst das schon, aber sie sind definitiv auch keine ästhetischen

Paradepferde. Sie rufen Zweifel hervor. Obendrein stehen sie auch noch so ungeschickt im Raum herum, als hätte man sie reingeschubst und einfach stehen lassen. Wie ansteckende Patienten in ihren Spitalbetten, die man Hals über Kopf in die Quarantänestation verfrachtet hat. Die Skulpturen scheinen mit ihrem Zustand nicht wirklich zufrieden zu sein, und das können wir auch hören: Sie haben in ihrem Inneren kleine Lautsprecher. Wir hören ihre Stimmen, wie sie ganz leise, aber unablässig jammern und klagen.

W Dezent oder hartnäckig?



Jean Dubuffet, *Le viandot*, 1954

CP Beides! Dezent, aber sehr hartnäckig. Sie lamentieren rund um die Uhr. Sie beklagen vermutlich die Form, in der sie gefangen sind.

W Du beziehst dich auf Plastiken, die wir aus der Kunst der Moderne kennen. Ich denke hier beispielsweise an das Werk *Le viandot* von Jean Dubuffet. Deine Figuren wirken wie Erinnerungen, verloren

zwischen Zeit und Stilrichtungen; sie sind spezifisch und vage zugleich. Und dabei erscheinen sie, als ob der Künstler sie unvollendet sich selber überliess. Sie wirken hilflos, als ob ihnen der väterliche Rat fehlt, wie sie mit ihrer Situation umzugehen haben. Und darüber sind sie unzufrieden.

CP Ja, das ist sehr schön gesagt. Ich verstehe sie gewissermaßen als Repräsentanten der Kunst. Sie repräsentieren

sich also gleich selber. Und jetzt sitzen sie da und haben vielleicht keine Idee, wie es genau weitergehen soll und geraten darüber in eine tiefe existenzielle Krise – wie wenn der Coiffeur uns eine fürchterliche Frisur zusammensäbelt, wir uns aber nicht trauen, ihm Einhalt zu gebieten und im Anschluss fluchend durch die Strassen trotten.

W Kannst du ausführen, was du mit dem Ausdruck «Repräsentanten» in diesem Zusammenhang sagen möchtest?

CP Ich fragte mich, wie Menschen sich Kunst vorstellen. Oder eher: Was ich denke, was die Leute sich unter Kunst vorstellen könnten. Eine reine Mutmassung also! Im Endeffekt ging es natürlich auch darum, mir diese gänzlich subjektive Frage selber zu stellen. Ich versuchte, universelle Vertreter darzustellen, also einen Querschnitt, eine Art Eintopf, indem ich unterschiedlichste Einflüsse des letzten Jahrhunderts vermengte. Dieses Unterfangen ist natürlich nicht nur unmöglich, sondern auch ein wenig hirnerbötisch. Was dabei herauskam, sind weder Kopien noch explizite Parodien. Sie sollten weder brillant noch schlecht sein. Ich hatte den Anspruch, Werke zu machen, bei denen wir nicht genau wissen, wie wir sie verstehen oder wo wir sie einordnen sollen.

W Es kann doch durchaus interessant sein, in Gesprächen mit Menschen herauszufinden, was ihnen ihre Vorstellung von Kunst erzählt, und gleichzeitig ist es unmöglich, diese imaginären Auffassungen tatsächlich einzufangen.

CP Zum Glück ist das unmöglich! Es war aber nie die Idee des Projektes, akkurate Antworten auf diese Fragen zu finden oder erfolgreich eine Kunstfertigkeit zu demonstrieren. Es geht nicht mal in erster Linie um die Skulpturen an sich, sondern darum, eine gute Geschichte zu erzählen. Die Skulpturen müssen lediglich existieren, damit ich diese Geschichte erzählen und einen Diskurs ins Rollen bringen kann. Aber ihre Ausführung muss trotzdem ganz seriös und präzise sein, sonst funktioniert es nicht!

W Wenn uns jemand erzählt, dass er oder sie Zeuge einer Naturkatastrophe war, bilden sich vor unserem inneren Auge unmittelbar Bilder von vergleichbaren Naturereignissen. Unser Gehirn formt aus realen Eindrücken, aus gedruckten und digitalen Bildern eine Collage. Wobei die digitalen Eindrücke heute wohl überwiegen. Unsere Vorstellung einer Katastrophe entspricht also weitgehend den Bildern, die uns die Medien vorführen, wobei unser Gehirn uns glauben lässt, dass diese «digitalen Erinnerungen» wirklich sind. Mit der Kunst verhält es sich genauso. Viele Menschen sind noch nie in einem Museum gewesen, haben aber trotzdem eine diffuse Idee davon, was moderne Kunst sei. Das war auch schon in analoger Zeit so, aber die digitale Verbreitung von Kunst hat unsere Vorstellung davon nochmal fragmentiert. Die *White Sculptures* eröffnen hier also auch eine Reflexion darüber, wie analoge und digitale Medien unsere Vorstellung der Welt formen und die Wirklichkeit zunehmend von der Vorspiegelung abgelöst wird. In unserem Gedächtnis geistern Bilder in einer Art Symbiose ganz unterschiedlicher Stile und Motive herum. Wir tragen alle ein virtuelles Museum im Kopf.

CP Wie gesagt, ich kann natürlich nicht für alle sprechen. Ich habe mein eigenes Kunstwahrnehmen unter die Lupe genommen und natürlich auch die verschiedenen Rezeptionen der Moderne und der mich interessierenden Strömungen geplündert, um diese Formen zu finden.

W Was interessiert dich daran, eine Skulptur zu formen, die uns das Gefühl vermittelt, misslungen zu sein?

CP Sie muss nicht offensichtlich missraten sein. Oft bin ich auf der Suche nach Formen oder Bildern, bei denen die Betrachtenden nicht genau wissen, was sie davon halten sollen. Eine gewisse ...

W Ambivalenz?

CP Ja. Oder Sperrigkeit. Ich bewundere die Werke mancher Künstler und Künstlerinnen, denen es gelingt, mich zu beunruhigen. Diese merkwürdigen Skulpturen von Bruno Gironcoli oder die Arbeiten von Thomas Schütte zum Beispiel. Oder die bizarren Animationsfilme von Nathalie Djurberg. Werke, die allzu klar sind, interessieren mich nicht; sie erledigen sich quasi selber. Mich fasziniert Kunst, die sich nicht einordnen und uns nicht unmittelbar wissen lässt, ob sie es ernst meint oder nicht, und die vielleicht auch ein bisschen verstörend ist. Ja, im besten Fall verstörend! Ich mag Kunst, wenn sie uneindeutig ist und ich nicht weiss, wie ich mich zu ihr positionieren soll.

W Du sagst, dass du Irritation hervorrufen möchtest. Was erhoffst du dir davon, die Betrachter und Betrachterinnen zu verwirren?

CP Ich glaube, «verwirren» ist das falsche Wort. Es geht darum, den Leuten etwas auf den Weg zu geben, das sie im besten Fall nachts am Einschlafen hindert. Mit dem ich sie irgendwie wachhalten kann.

W Nun, wenn sie morgens um drei Uhr schweissgebadet aufwachen und an deine Skulpturen denken, dann hast du sie aus der Reserve gelockt.

CP Dann habe ich mein Ziel erreicht, genau. Dann kann ich beruhigt schlafen gehen.

W Die Skulpturen sind auf Präsentationswagen platziert, die sich auch nicht eindeutig zuordnen lassen. Hast du sie irgendwo gefunden oder produzieren lassen?

CP Ich stellte sie selbst her. Jede Figur erhielt ihren eigenen Wagen. Sie sind in Bezug auf die Grösse der Skulpturen massgeschneidert und haben in ihrem Innern eine kleine Schublade, in der ein Mini-Verstärker verborgen ist. Diese

Tischchen sind inspiriert von einem Rollmöbel, das mein Vater vor vielen Jahren einmal aus seinem Büro nach Hause nahm. Dort gab es solche kleinen Wägelchen für die Bundesordner oder Hängeregister. Ich stellte mir vor, wie so ein armer Teufel den ganzen Tag diese

Wagen vor sich herschiebt und Briefpost oder Steuerunterlagen auf die einzelnen Büros verteilt. Die Möbel haben so etwas unangenehm Gewissenhaftes, findest du



Stehen undiszipliniert im Raum: White Sculptures, 2015

nicht? Oder eben, sie lassen mich an Spitalbetten denken, in denen sich Patienten herumbugsieren lassen. Die Figuren, die darauf platziert sind, kriegen etwas Menschliches, als ob sie künstliche Beine hätten, Prothesen, die ihnen die Möglichkeit geben, sich autonom zu bewegen.

W Die Anordnung der Wagen im Raum wirkt zufällig; sie steht im Gegensatz zu der bestimmten Ästhetik der Präsentationswagen.

CP Wir könnten uns vorstellen, dass sich die Werke in der Nacht selbstständig verschieben, dass sie aus Spass etwas herumrollen oder sogar versuchen, zu türmen. Wenn wir am Morgen den Ausstellungsraum betreten, stehen alle ein wenig anders da. Das ist die Idee hinter dieser undisziplinierten Anordnung.

W Ich lese die Präsentationswagen als Teil der Arbeit. Hättest du die Figuren auf Sockeln präsentiert, wäre den Eindruck entstanden, dass du sie als etwas scheinbar Wertvolles inszenieren wolltest. Auf diesen Funktionsmöbeln entsteht eine Spannung zwischen Skulpturen und Wagen. Auch die Bewegung, die durch diese Rädchen suggeriert wird, trägt dazu bei. Eine Partizipation ist nicht möglich, aber sie schwingt doch ein wenig mit.

CP Durchaus, sie verleihen ihnen etwas Humanoides. Die Skulpturen haben auch alle etwas zu sagen! Sie haben eine Stimme. Sie besitzen Beine, einen Kopf, eine Öffnung. Diese ist wichtig; jede Skulptur hat eine Öffnung, um die Stimme erheben zu können. Sie ist also eine Art Mund.

Ich stelle mir auch gerne vor, wie die Skulpturen an den Vernissagen heimlich an einem «Cüpli» nippen, sobald sie nicht beachtet werden.

DJ Die Wagen lassen an eine industrielle Fertigung denken, in Verbindung mit Massenproduktion und Billigware. Ich denke dabei an eine konsumverwöhnte Gesellschaft, die verlernt hat, den Dingen Sorge zu tragen und die Gegenstände lieber entsorgt als repariert. Dies sehe ich als Gegenhandlung zu einer verklärten Vorstellung von Kunst, welche Epochen und Zeitstile überdauern kann. Eine Vorstellung, welche sich in deinen verlorenen Skulpturen spiegelt.

CP So habe ich das noch nie gesehen, aber ich finde diese Beobachtung sehr treffend. Andererseits habe ich auch immer den Wunsch, dass ich der Kunst wieder eine Alltäglichkeit verleihe und sie camoufliert wieder in den Alltag einfüge, möglichst, ohne dass es die Menschen überhaupt merken.

DJ Eine Form der Tarnung?

CP Ja, genau. Wie gute Antiquitätenhändler, die ihre wertvollsten Objekte in der hintersten, staubigsten Ecke ihres Ladens verstecken. Und wenn der Käufer sie entdeckt, glaubt er, er habe gerade ein Wahnsinnsfund gemacht! Manchmal versuche ich das auch – im übertragenen Sinne natürlich: Werke zu schaffen und auf eine Art zu platzieren, dass sie sich verstohlen zurückschleichen und in unserem Alltag verschwinden können, damit es dann irgendjemand plötzlich entdecken kann. Das ist ein Anspruch, den ich

umzusetzen versuche. In diesem Zusammenhang muss ich an den Urheberstreit rund um das bekannte Pissoir von R. Mutt denken. Hast du davon gehört?

DJ Ein Freund hat mir davon erzählt. Kennst du die genaueren Details?

CP Letztes Jahr machte mich Maude, meine Frau, auf einen Artikel von Siri Hustvedt im Guardian aufmerksam, in dem die Autorin ziemlich überzeugend darlegt, dass dieses epochale Werk nicht mehr Marcel Duchamp zugeschrieben werden kann, sondern seiner Kollegin, der Dada-Künstlerin Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven. Sie sei zweifelsfrei die Urheberin.

DJ Wie sieht ihre Beweisführung aus?

CP Das ursprüngliche Urinal ist schon lange verschollen. Es gibt nur eine Fotografie des Originals, mit der seit Jahrzehnten erfolglos nach exakt diesem Pinkelbecken gesucht wird. Jeder historische Sanitärkatalog wird nach dem spezifischen Pissoir durchkämmt. Klärende Beweisstücke fehlen, aber es gibt einige Indizien und Unstimmigkeiten. Es existiert zum Beispiel ein Brief von Duchamp an seine Schwester Suzanne, in dem er schreibt, dass eine Freundin eine Pissoir-Skulptur unter dem Pseudonym Richard Mutt in eine Ausstellung eingereicht hat. Zudem beanspruchte er erst viele Jahre später die Autorschaft für das



Das zeitgleich mit dem bekannten Urinal («Fountain») entstandene Readymade «God» (um 1917) – ein auf einen Gehrungskasten montiertes gusseisernes Siphon – gilt heute als ein Werk von Elsa von Freytag-Loringhoven, nachdem es bis vor kurzem dem Maler Morton Livingston Schamberg zugeschrieben wurde. Zur Autorschaft der Skulptur gibt es Meinungsunterschiede. Das besitzende Philadelphia Museum of Art verzeichnet es als ein Gemeinschaftswerk der beiden.

Werk – erst nach dem Tod der Baroness und von Alfred Stieglitz, der die ikonische Fotografie des Pissairs gemacht hat. Auch hat Elsa von Freytag-Loringhoven schon viele Jahre zuvor sehr ähnliche Readymades aus Klempnerbedarf erschaffen. Zahlreiche harte «Duchampianer» gerieten über diese nestbeschmutzende Theorie natürlich ausser sich vor Empörung und verschreiben sich nun heroisch der Verteidigung der offiziellen Version.

DJ Niemand will den Mythos zerstört sehen.

CP Naja. Sie zumindest nicht ... Sie führen unter anderem – und das ist der Grund, warum ich das Thema überhaupt anspreche – eine interessante, wenn auch unglaublich abenteuerliche Theorie als Argument in die Diskussion ein: Das Pissoir wäre, wie auch andere Readymades von Duchamp, nicht etwa gefunden oder gekauft worden, sondern sei ein Unikat, eine von Hand hergestellte Keramik! Verrückt, nicht wahr?

DJ Ich stelle mir die teuflische Freude Duchamps vor, wenn es so gewesen ist.

CP Er hätte uns alle gleich doppelt hereingelegt! Das wäre ja noch hundertmal brillanter als das Konzept des Readymade an sich.

DJ Gehst du auch mit diesem Blick durch die Welt, das Besondere im Alltäglichen zu finden?

CP Ich sehe im Alltag Dinge, die mich verblüffen und sagen lassen: «Das ist es! Das bringt es auf den Punkt!» Das kann

der zufällige Fleck auf der Mauer sein oder die abgedrehte Frisur eines Pudels. Das bewusste Betrachten ist grundlegend und zeichnet wohl die meisten Künstler aus. Das ist ihr Beruf. Es sind Menschen, die sich die Zeit nehmen, zu beobachten, was um uns herum geschieht und die versuchen, diese im Alltäglichen verborgenen Facetten in Kunst zu übersetzen und dadurch sichtbar zu machen.

DJ Kommen wir noch einmal auf die Stimmen dieser Skulpturen zu sprechen. Indem sie ihren Zustand beklagen, wirken sie noch unzufriedener, als es ihre äussere Erscheinung schon zu verstehen gibt:

CP Ja, sie sprechen gleich mehrere Sinne an. Sie vermitteln ein diffuses Gefühl. Die Idee für diese Skulpturengruppe war eine ganz intuitive. Manchmal lässt es sich wirklich nur so erklären. Viel hängt vermutlich mit meiner Vorliebe für anthropomorphe Formen zusammen. Mich interessiert es, wenn Objekte plötzlich ein Leben und biologische oder gar menschliche Eigenschaften erhalten. Häufig betrachte ich Objekte, als ob sie leben würden. In meiner Vorstellung kann jedes Objekt lebendig sein. Nun werden die Objekte, die wir erschaffen, gar nie gefragt, ob sie auf diese Welt gestellt werden wollen geschweige denn, ob sie sich gefallen. Es geht ihnen damit wie dir und mir. Ich wollte den Skulpturen die Fähigkeit geben, sich mit diesen philosophischen Fragen konfrontieren zu können. Also Kunst zu machen, die sich selbst reflektieren kann. Ich habe zum Beispiel auch einmal ein Porträt gemalt, ein technisch sehr sorgfältiges Bild, auf dem der Gemalte aber entsetzt seine Hand anstarrt, weil diese so miserabel gemalt ist. *Ars sapiens sapiens*, gewissermassen.

Jana Bruggmann

Komik des (Mensch-)Seins

Humor spielt eine wichtige Rolle im Schaffen von Camillo Paravicini. Doch: Was ist Humor? Diese Frage stellte schon Max Frisch auf einem seiner berühmten Fragebögen, die erstmals in *Tagebücher 1966–71* erschienen.¹ Eine Antwort ist bis heute nicht gefunden. Weder die Kunstgeschichte noch die Philosophie, Psychologie, Anthropologie oder Linguistik liefern eine einheitliche Theorie des Humors.² Wer schmunzelnd vor einer Arbeit von Paravicini steht, wird unweigerlich auf sich selbst zurückgeworfen.

¹ Max Frischs Fragebögen richteten sich direkt an die Leserschaft und thematisierten Ehe, Frauen, Hoffnung, Humor, Geld, Vatersein, Heimat, Eigentum, Tod und die Erhaltung des Menschenschlechts.

² Zur Geschichte von Kunst und Humor vgl.: Matthias Haldemann (Hg.), *Komödie des Daseins. Kunst und Humor von der Antike bis heute*, Berlin 2018. Siehe ebenfalls: Jan Bremmer u. Herman Roodenburg (Hg.), *Kulturgegeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*, Darmstadt 1999.

Bei genauerer Betrachtung kristallisieren sich inhaltliche Schwerpunkte und künstlerische Strategien heraus. Die Unzulänglichkeiten des Menschen bilden ein permanentes, thematisches Hintergrundrauschen.³ Denn eine Ursache für die zuweilen auftretende Komik ist der intuitive Abgleich von Idealvorstellungen mit Alltagsrealitäten, der zuvorderst in unseren Köpfen stattfindet. Nehmen wir die Arbeit *Gesichter des Alltags* von 2019 (S. 74): Sie besteht unter anderem aus kleinformatischen Tempera- und Tuschezeichnungen, die ans Karikaturistische grenzen.

³ Über den Begriff Humor herrscht theoretische Uneinigkeit. Der Brockhaus liefert aber eine Definition, die in diesem Zusammenhang durchaus interessant ist. Er definiert Humor als «heitere Gelassenheit gegenüber den Unzulänglichkeiten von Welt und Menschen und den Schwierigkeiten des Alltags». Siehe: «Humor» im Brockhaus Online-Nachschlagewerk. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/humor>

Zu sehen sind kauzige Figuren, die Achterbahn fahren, sich den Bauch vollschlagen oder sich im Wasserballett versuchen. Dem selbstvergessenen Gewimmel und Gewusel menschlicher Aktivitäten stellt Paravicini majestätisch wirkende, grossformatige Vogelporträts zur Seite. Diese Gegenüberstellung erzeugt ein unmittelbares Moment der Komik: Der Mensch, der selbst erkorene Beherrscher der Natur, geht völlig in seinem alltäglichen Treiben auf, ohne zu merken, dass ihm der Blick fürs grosse Ganze längst abhandengekommen ist (diesen haben vielmehr die Vögel!).

«Das Komische ist der Gegensatz des Erhabenen»⁴ heisst es bereits in einer Ausgabe des Brockhaus aus dem Jahr 1911. Dass Paravicini es nicht versäumt, sich (selbst-) ironisch mit dem Phänomen Kunst und der Rolle des Künstlers auseinanderzusetzen, ist dabei nur konsequent. Beispiele hierfür sind die Videoarbeiten *Manuela sah mich lange und nachdenklich an* (2010, S. 67) und *Camera 27* (2011, S. 70).

⁴ Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, fünfte Auflage, Bd. 1, Leipzig 1911, S. 992.

Sie brechen bewusst mit dem künstlerischen Pathos und der Erwartungshaltung des Publikums. Zu sehen ist nicht das Genie bei der Arbeit, sondern der alltägliche Kampf mit der Langeweile, das Warten auf die gute Idee, auf den Geistesblitz, der alles verändert. Es geht also auch um einen kreativ-humorvollen Umgang mit Erwartungshaltungen und dem eigenen (temporären) Unvermögen, «Grosses» zu schaffen.

Damit lässt sich Paravicinis künstlerische Haltung durchaus im geistigen Humus der jüngeren Schweizer Kunstgeschichte verorten. Denn der humorvoll-kritische Umgang mit der Idee des Künstlergenies erweist sich als ein auffälliges Merkmal der Schweizer Kunst der letzten Jahrzehnte. Man denke an das Künstlerduo Fischli/Weiss, an Dieter Roth oder Markus Raetz. Und doch bleiben Paravicinis Arbeiten so medial heterogen wie künstlerisch eigenwillig. Charakteristisch ist, dass sein Schaffen immer wieder um die «conditio humana» kreist. Dabei begegnet er den menschlichen Unzulänglichkeiten nie mit Hohn oder Spott,

sondern stets mit tiefgreifender Sympathie für die Komik des (Mensch-)Seins.

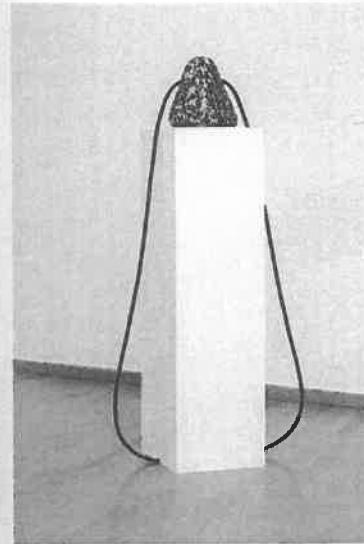
Auf formaler Ebene spiegelt sich die Thematik der Unzulänglichkeit gelegentlich in sprichwörtlicher Unförmigkeit. Anstatt vollkommene Körper treten uns befremdliche Kreaturen entgegen, die einen schmunzeln lassen. Das liegt am Zeichen- und Malstil, der sich häufig der Humorgattung Karikatur annähert. Aber auch an der strategischen Verwischung der Trennlinie zwischen Subjekt und Objekt. Handelt es sich bei den *White Sculptures* (2015, S. 8, 14) um Menschen, Tiere, Pflanzen oder Dinge? Die seltsam anmutenden Figuren aus Gips, die ihr kläglich-komisches Dasein auf rollbaren Büromöbeln fristen, lassen sich der äusseren Erscheinung nach nirgends zuordnen. Die Geräusche allerdings, die sie von sich geben (Seufzen, Grummeln und Schnarchen), hören sich unverkennbar menschlich an.

Ein ähnlicher Prozess der Anthropomorphisierung vollzieht sich in den Arbeiten *Wisdom Tooth* (2010) – einem Porzellanzahn, der



Wisdom Tooth, 2010

mit einer weiteren Wurzel versehen wurde – oder den *Personae non gratae I & II* aus dem Jahr 2011. Auf langgestreckten weissen Sockeln sind zwei schwerfällige Keramiken zu sehen. Eine in Rot, die andere in Gelb, beide mit schwarzen Sprenkeln. An ihren Seiten sind jeweils zwei Schläuche befestigt, die den Sockel umschliessen und an Gliedmassen erinnern. Es braucht nur diese vage Assoziation und schon verwandelt sich die minimalistische Assemb-



Persona non grata II, 2011

lage in etwas Vertrautes: Aus den Keramiken werden Köpfe, aus den Schläuchen Arme und aus den Sockeln die Leiber von – wie uns der Werktitel verrät – unerwünschten Personen.

Umgekehrt abstrahiert Paravicini menschliche Figuren teilweise bis zur Unkenntlichkeit. Die Serie *Untitled Portraits* von 2014 (S. 64) besteht aus neun Schwarzweiss-Fotografien. Sie zeigen unförmig-lehmartige Figuren, die auf Designerstühlen posieren.

Das Setting lässt auf ein professionelles Fotoshooting schliessen. Die «Models» sind jedoch nicht in Höchstform. Es scheint vielmehr, als hätten sie den Prozess der Formfindung noch nicht abgeschlossen. Teilweise gänzlich ohne Gliedmassen oder lediglich mit einem langen Rüssel ausgestattet, geben sie ihr Bestes, dennoch eine gute Figur zu machen.

Zentral ist, dass wir stets versuchen, uns in die kuriosen Situationen, Kreaturen und Ding-Assemblagen hineinzufühlen. Haben wir uns nicht alle schon einmal selbstvergessen im Alltag verloren, verzweifelt auf einen geistreichen Einfall gewartet oder uns um «Höchstform» bemüht? Und sehen wir in Alltagsdingen nicht allzu rasch unser menschliches Konterfei? So entsteht das Moment der Komik bei Paravicini durch ein Gefühl des Befremdens und Wiedererkennens – wir lachen weniger über andere als über uns selbst.



W Die Arbeit *Untitled Strokes* (2019) fiel mir an den Swiss Art Awards das erste Mal auf. Zusammen mit einem Kollegen besichtigte ich die Ausstellung und wir diskutierten deine Arbeit angeregt. Uns beeindruckte die Unmittelbarkeit der malerischen Geste. Die comic-artigen Fratzen wirken überstürzt gemalt. Wir stellten uns vor, wie du sie innerhalb von wenigen Sekunden auf die Fläche geworfen hast. Tatsächlich liegt aber ein zeitintensives Verfahren dahinter.

CP Es gibt im Italienischen ein Wort, welches ich erst kürzlich gelernt habe. Es nennt sich «Sprezzatura». Es bezeichnet die Fähigkeit, anstrengende Taten leicht und mühelos erscheinen zu lassen, eine einstudierte Nachlässigkeit sozusagen. Dieser Begriff passt ganz gut zu diesen Bildern. Die machen auch einen auf dicke Hose und tun so, als wären sie von einem genialen Maler in nur einem Wink hingeklatscht worden ...

W ... in einem Anflug von Panik, bevor sich die Bildidee dem Zugriff wieder entzieht!

CP Ganz genau. Oder einfach, weil der Künstler so 'ne obercoole Sau ist und sich die Lässigkeit leisten kann, wenige Minuten vor der Eröffnung noch – ratzfatz – ein paar virtuose Schmierereien rauszuhauen. Was natürlich überhaupt nicht der Fall ist. Die Bilder sind relativ aufwendig produziert. Ihnen liegt eine eigenständige Technik der Hinterglasmalerei zugrunde, mit der ich bereits zuvor experimentiert habe. Auf eine Transparentfolie malte ich mit einem winzigen Pinsel kleine Zeichnungen, die ich im Anschluss scannte, vektorisierte und mit einer Folien-

schneidemaschine exakt ausdrückte, also ausschnitt. Danach klebte ich diese fragile «Folienzeichnung» auf eine Glasplatte und deckte somit die Flächen ab, die weiss bleiben sollten. Im Spritzwerk lackierte ich zuerst die schwarze Vordergrundfarbe und nach dem Entfernen der Folie die weisse Hintergrundfarbe auf das Glas.

DJ Aber worin liegt dein Interesse begründet, die Zeichnungen in einem so komplexen Verfahren auf das Glas zu transferieren? Mit ausreichend Übung, Zeit und Farbe hättest du irgendwann auch die Fertigkeit erlangt, innerhalb von zwei Minuten direkt auf das Glas zu malen. Die Spontanität wäre zwar antrainiert, aber doch echt. Warum nimmst du diesen komplizierten Umweg?

CP Man kriegt es nicht so hin. Es kann gar nicht funktionieren; nicht nur gestisch, sondern auch technisch ist das ganz unmöglich. Wenn wir die scheinbar analogen Bilder aus der Nähe betrachten, bemerken wir diese harten Farbübergänge. Die Malerei beziehungsweise die Farbe des «Pinzelstrichs» hat keine Grautöne. Sie besteht nur aus schwarz oder weiss. Das Ergebnis ist optisch wie auch in der Vorgehensweise ein merkwürdiger Hybrid aus analogem und digitalem Handwerk. Die Oberfläche evoziert das vertraute Erscheinungsbild eines Bildschirms. Gleichzeitig erinnern uns diese Strichzeichnungen an die Ästhetik und Herstellung der chinesischen Kalligrafie, bei der ein vereister Zen-Mönch endlose Stunden vor einem weissen Blatt meditiert, bis er urplötzlich den Pinsel ansetzt, um in einem Zug ein höchst energetisches Ding hinzupfeffern. Ich wollte diesen Prozess grundlegend falsch angehen!

DJ Ihn falsch angehen?

CP Naja, eine traditionelle Methode verkehrtherum denken und umsetzen. Das ist eine Überlegung, die mich oft beschäftigt. Die Zeichnung ist eines der einfachsten und effizientesten Mittel, um visuelle Ideen zu vermitteln, Gedanken festzuhalten oder Untersuchungen anzustellen. Wenn sie schnell und intuitiv ausgeführt wird, bekommt sie eine besondere Unmittelbarkeit und Direktheit und damit viel mehr Persönliches, als wenn sie kalkuliert ist. Mich interessiert das Paradox, dass dieses unbefangene, fast schon saloppe Geschmiere letztlich von einem umständlichen und zeitintensiven Prozess eingeholt wird. Es geht mir also nicht um eine Demonstration von Virtuosität, im Gegenteil: Die Arbeit hinterfragt den Stellenwert einer *Persona* als Urheber eines unnachahmlichen Kunstwerkes und ist letztlich natürlich auch ein Seitenhieb auf die grosse malerische Macho-Geste!

DJ Kunstschaaffende wie Marcel Broodthaers, Dieter Roth, Andrea Fraser oder Christian Jankowski begannen spätestens seit den 1960er-Jahren das heroische, meist männlich gedachte Künstlerbild zu demontieren. Sie stellten einen Kunstbegriff in Frage, der an das autonome Werk und die Mechanismen der Kunstinstitutionen gekoppelt war. Es zeigt sich nur auf subtile Weise, aber ich denke, dass du mit dieser Arbeit eine subversive Haltung einnimmst, indem du den Mythos des vermeintlichen Künstler-Genies befragst.

CP Ja, genau, diese genialische, heroische Geste.

W Damit stellst du auch unsere gesellschaftlichen Erwartungen an Kunstschaffende zur Diskussion und scheinst ihre Handlungswirkung zu reflektieren. Interessant ist, dass deine Reflexion teilweise unbemerkt bleibt, denn die meisten Menschen, die diese Arbeit betrachten, gehen davon aus, dass sie eine gekonnte, schnellgezogene malerische Geste sehen. Wir könnten sagen, dass du diese subversive Haltung ein Stück weit verschleierst.

CP Ich verschleierte gar nichts, ich lege nur nicht gleich alles offen. Ich will die Arbeit auf keinen Fall auf einen theoretischen Diskurs reduzieren, sonst betrachtet man sie sich ja gar nicht mehr richtig! Die Absichten eines Kunstwerks zu erklären ist eine müssige Sache, zumindest eine sekundäre. Entweder, es funktioniert oder es funktioniert nicht. Wenn wir uns zusammen eine Miles Davis-Platte anhören, ist es spannend, im Anschluss über die Besetzung, die Mikrofonierung oder auch über ihre musikhistorische und politische Bedeutung zu diskutieren. Aber zuerst muss die Musik klingen, sie muss uns irgendwie berühren. Das ist ein Anspruch, den ich auch an meine Kunst habe: Sie soll auf den ersten Blick unkompliziert sein, darf aber bei näherer Betrachtung trotzdem komplex werden. Wer die *Untitled Strokes* nur kurz betrachtet, dem entgeht vielleicht der eine oder andere Aspekt. Wenn wir uns aber die Zeit nehmen und genau hinschauen, dann fällt auf, dass mit dieser Hinterglastechnik etwas nicht stimmen kann: Sie simuliert die schwarze Tusche auf weißem Papier – was aber gar nicht gehen kann, da man bei diesem Verfahren genau verkehrtherum arbeiten muss, also weiss auf schwarz.

W Die Expressivität in Miles Davis' Musik ist unvergleichlich. Wusstest du, dass er auch gemalt hat? Im Herbst seiner Karriere suchte er in der expressiven Malerei Zuflucht. Sie wurde zu einem weiteren kreativen Ventil und wirkte doch unbekümmert und frisch. Auch deine Motive der *Untitled Strokes* erzählen von Unmittelbarkeit und Spontanität und erinnern auf den ersten Blick an leichtfüssige Cartoons. Bei genauer Betrachtung offenbaren sie sich aber als ziemlich unheimliche Gestalten. Sie wirken beinahe introvertiert. Es sind eher düstere, abweisende Figuren.

CP Stimmt, sie erinnern zuweilen an unvorteilhafte Typen, deren Profilbilder im Netz man eilig wegschneidet. Die Visagen ordnete ich als horizontale Bildsequenz an. Ich weiss von Freunden, die darin bestimmte Menschen oder Bekannte wiedererkennen. Andere sehen nur einen nichtssagenden Fleck. Die Nähe zur Informellen Malerei ist natürlich gewollt. Ich wollte, dass die Bilder auch in einen abstrakten Expressionismus kippen und als wichtige Werke von Pierre Soulages oder Franz Kline durchgehen könnten.



Untitled Strokes, 2019, Ausstellungsansicht. Die Bilder hängen auf Stoss und ergeben somit einen durchgehenden Fries von sechs Metern Länge.

W Es fällt mir auf, dass du immer wieder Vergleiche mit der Musik anstellst.

CP Viele meiner Freunde sind Musiker und Musikerinnen und mir wurde irgendwann bewusst, dass die zwei Berufe viele Gemeinsamkeiten haben und sich gut miteinander vergleichen lassen. Einer der grossen Unterschiede ist allerdings, dass ich als Künstler weitgehend ein Einzelkämpfer bin, während in der Musik zusammengearbeitet wird. Diese Arbeit im Team vermisse ich sehr.



Pierre Soulages, 1967 in seinem Studio, mit beeindruckender Nonchalance und routiniertem Duktus noch schnell ein Meisterwerk malend.

DJ Ich spielte in meiner Jugend Gitarre in einer Skate-Punk-Band. Fat-Mike der Band NOFX war unser Leitstern. Auch wenn die Erinnerung an diese Zeit ziemlich verschwommen ist: das Gefühl, mit Freunden in einer Band und vor Publikum zu spielen, ist etwas vom Besten, was ich erlebt habe. Kennst du das auch?

CP Selbstverständlich! Ich war Posaunist bei den Morlocks. Das war eine ziemlich wohlgelaunte Chaostruppe, die sich auf das Neudefinieren von Unterhaltungsmusik spezialisierte.

DJ Erzähl mir mehr.

CP Es kam, wie es kommen musste: Eines Tages stand jemand vor meiner Haustür, das war Christian. Er wusste, dass ich Posaune spiele und fragte, ob ich ihm eine Tröte für den Abend ausleihen könne. Er spiele ein spontanes Konzert und hätte da ein Posaunensolo. Etwas verdattert gab ich ihm eine alte Militärposaune mit und ging dann

ganz gespannt an dieses Konzert in einer kleinen, verrauchten Spelunke. Was ich da sah, hat mich umgehauen: Auf der Bühne stand eine siebenköpfige Combo – fünf ältere Herren, ein junger Bassist und ein kleines Mädchen am Saxophon – und hat den allerfeinsten Radau veranstaltet. Sie konnten aber lediglich fünf Lieder. Das Publikum war ausser sich und forderte ständig Zugaben, wonach die Band ihr Programm immer wieder von vorne beginnen musste. Das Posaunensolo war natürlich eine krachende Katastrophe! Es wurde gegrölt, es flogen die Schlüpfer, das Publikum war in Ekstase ... sowas hatte ich noch nie gesehen. Als ich mein Instrument zurückholte, sagte ich ihnen, ich wolle dabei sein.



Die Morlocks, 2009, Rockstars und Frauenversther von eigenen Gnaden, posieren für ihre erste erfolgreiche Vinylsingle «Love is just another word for war».

DJ Das klingt auch nach Punk.

CP Granny-Punk haben wir es genannt. Wir bezeichneten uns auch als die «älteste Schülerband der Schweiz», weil wir Coverversionen von italienischen Schlägern, Seemannsliedern, aber auch all die üblichen Rocknummern spielten. Wir waren aber mehr eine Entertainment-Band als eine musikalisch einwandfreie Combo. Einmal sassen wir nach einem Konzert verschwitzt im Backstage, als sich Christian erschrocken an die Stirn schlug, seine Hosen öffnete und einen riesigen Fisch rauszog. Der war eigentlich für einen Bühnenstunt gedacht, dann aber vor lauter Rambazamba vergessen gegangen. Ja, das klingt eindeutig nach Punk!

DJ Hat diese Band dein Schaffen beeinflusst?

CP Auf jeden Fall. Was wir zur Aufführung brachten, war nie nur unkontrolliertes Chaos, sondern eine sehr präzise orchestrierte Gratwanderung zwischen peinlichem Dilettantismus und toller Show. Wir haben nicht nur die Musik geprobt, sondern auch stundenlang diskutiert, wie weit wir die Songs verschandeln und den Tumult auf der Bühne treiben können. Dieser Drahtseilakt von Präzision und Unzulänglichkeit war mir immer ein grosses Anliegen. Irgendwann ist dieses labile Gleichgewicht in musikalische Ambitionen gekippt, die ich als zu hoch empfand. Mich hat das dann nicht mehr so interessiert und ich wollte aus diesem Grund so wenig wie möglich proben.

DJ Ein Konzert einer ganzheitlich über Kunst nachdenkenden Band ist eben mehr als das Vorführen von Musik: Es ist Choreografie, Szenografie, Theater. Auch hier kommen Werk und Wirkung zusammen und dieses Verhältnis muss stets neu ausgehandelt werden – natürlich so, dass die Gäste es sich nicht über die Theorie auslesen müssen, sondern es einfach im Rausch erleben und dann beim Ausnüchtern am nächsten Morgen feststellen, dass ihre Welt sich verändert hat. Kein Tag wie jeder andere – oder doch? Ein Tag wie jeder andere – *A Day Like Another* (2010) zeigt auf Schwarzweiss-Bildern Männer und Frauen, die über einer Mauer liegen. Schlafen sie oder sind sie betrunken? Wir sehen sie nur von hinten. Gesäss und hängende Beine sind sichtbar; Kopf, Oberkörper und Arme baumeln auf der anderen Seite der Mauer. Wie sind sie dort hingekommen? Sind sie hochgekllettert



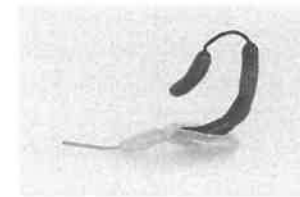
und auf der Mauer berauscht eingeschlafen? Sind sie hochbefördert worden? Ich frage mich, was geschah vorher und was wird danach geschehen? Diese Werkgruppe führt uns zu einem sehr zentralen Punkt deiner Arbeit: Das Erzählerische, das Narrative.

CP Ja, das Poetische. Ich versuche, Geschichten mit so wenig Informationen wie möglich zu erzählen, wie ein visuelles Haiku. Es geht mir darum, Bewegungen mit einfachen Mitteln darzustellen. Die Unvollständigkeit soll die Betrachtenden anregen, sich die Erzählungen selber zusammenzudichten. In diesem Fall handelt es sich um eine Serie von fünf Heliogravüren, ein altes fotomechanisches Druckverfahren, mit dem sich ganz feine Details und wunderschöne, samtene Schwarztöne erzeugen lassen. Darauf sind Szenen von Menschen zu sehen, die irgendwie auf diesen Mauern gelandet sind, als wären sie vom Himmel gefallen. Sind es Schlafwandler, die mitten in ihrem Rundgang wieder eingeschlafen sind?

DJ Du schaffst einen Moment des Innehaltens, und gleichzeitig suggerieren die Bilder eine performative Ebene. Ging es dir von Anfang an darum, eine erzählerische Situation zu schaffen? Oder stelltest du erst später fest, dass die Motive unterschiedliche Assoziationen evozieren?

CP Das menschliche Unterbewusstsein und besonders das Nachtwandeln fasziniert mich, seitdem ich erfuhr, dass mein Vater als kleiner Junge nachts oft Bilder in der Wohnung abgehängt hat. Wenn das nicht eine Freud'sche Fehlleistung ist?! Ich versuchte, diese unheimliche, absurde,

humorvolle Angelegenheit zu visualisieren: Die Gestalt ist erkennbar, aber der Kopf beziehungsweise der Verstand versinkt in der Dunkelheit, in einer Parallelwelt. Er ist nicht mehr Teil des Körpers. Aber das sind Hintergrundinformationen, die ich normalerweise nicht preisgebe. – Die Umsetzung einer Bildidee ist oft eine sehr intuitive Sache. Nachvollziehbare Interpretationen für ein Bild lassen sich immer finden. Dies führt leider manchmal zum Missverständnis: Ein schlechtes Bild wird nicht besser, egal wie lang und klug darüber gesprochen wird.



*Bewegungen mit einfachen Mitteln darstellen:
Fotografie aus der Serie «Carpe Diem», 2011*

DJ Ich denke, deine Bilder kommen ohne Erklärungen aus. Sie lassen die Assoziation bei den Betrachtenden nur so sprudeln. Es gibt von dir aus dieser Zeit mehrere narrative Arbeiten. Du hast damals fast ausschliesslich fotografisch gearbeitet.

CP Die Fotografie war naheliegend. Ihre Immaterialität erlaubt es, eine Idee oder Geschichte ohne grosse Umwege oder Ablenkungen zu visualisieren. Die Fotografie vermag ein sehr echt wirkendes Konstrukt darzustellen. Viele Menschen, und da schliesse ich mich ein, glauben alles, was sie auf Fotografien sehen, obschon wir alle wissen, wie viel manipuliert werden kann.

DJ Deine Bilder zeigen keine banalen, nichtssagenden Szenen, sondern sind eher skurrile, surreale Bildfindungen. Zugleich sind sie aus dem Alltag gegriffen.

CP Diese absurde Komik meiner Szenarien hat trotz ihrer Starrheit etwas sehr Cineastisches. Damals war ich ein grosser Fan von Slapstick-Filmen aus der Anfangszeit des Kinos mit Laurel and Hardy, Roscoe «Fatty» Arbuckle oder Buster Keaton. Aber auch von Jacques Tati, den Monty Pythons oder Roy Andersson, dessen Film *Songs from the Second Floor* mich komplett aus den Socken haute. Diese Regisseure arbeiteten mit einer körperbezogenen Komik, die meine damalige Bildsprache stark beeinflusste.

DJ Natürlich gibt es auch bildende Künstler, die virtuos mit wortlosem Humor arbeiten, ich denke beispielsweise an Christian Boltanski.

CP Ganz genau. Inspirierend waren auch Anna & Bernhard Blume, Rodney Graham, Cindy Sherman und natürlich Urs Lüthi, den ich auch persönlich sehr gut kenne und der immer ein wichtiger Mentor für mich war.



Roscoe «Fatty» Arbuckle in seinem Film «The Bell Boy» von 1918. Buster Keaton und er spielen zwei Pagen, die sich gegenseitig sowie den Hotelgästen pausenlos Ärger bescheren.

DJ Spätestens seit Marcel Duchamp kann Gegenwartskunst ohne sprachliche Verortung nicht mehr existieren. Viele Menschen glauben, dass dies ein Symptom von moderner und zeitgenössischer Kunst ist. Sprache und Kunst waren

aber immer schon verwoben. Ich habe den Verdacht, dass dich der Umstand besonders umtreibt, dass Erklärungen oder Hintergrundwissen im Kunstbetrieb als

ein- oder ausgrenzende Vorgehen eingesetzt werden. Ich glaube, dass es in dieser Arbeit auch darum geht, die Deutungshoheit des Kunstsystems in Frage zu stellen.



La Surprise, 2011

CP Ja, absolut. Ich bin visueller Künstler, weil ich glaube, dass dort meine Stärken liegen. Mein Beitrag ist es, gewisse Gedanken visuell darzustellen und im Idealfall Menschen dazu zu bringen, genauer hinzusehen. Selbstverständlich gibt es Werke, die interessanter werden, je mehr man über sie weiss. Zu viele Informationen können unsere Vorstellungskraft aber auch unglaublich einschränken. Dann geht die Mystik flöten. Vielleicht tun wir das ja gerade selber, mit diesem Gespräch.

DJ Der Aspekt des Erzählerischen führt zu einer anderen Arbeit aus derselben Zeit, ein Filmprojekt ohne Film, die Arbeit *L'Angelo tradito* (2009).

CP Das ist eine ziemlich abgedrehte Geschichte! 2007 stiess ich in einem Mailänder Antiquitätengeschäft auf ein altes italienisches Filmplakat. Darauf stand gross «Camillo Paravicini»! Verrückt, nicht wahr? Ich dachte wirklich, die einzige Person mit diesem Namen zu sein. Ich versuchte dann erfolglos, diesen Film zu beschaffen, wurde aber erst Anfang 2009 fündig. Das Archivio Cinematografico dell'Istituto Luce besass fünfzehn gut enthaltene Aushangfotos – *Lobby Cards* – und ein druckereifrisches Plakat. Für meine Installation habe ich diese Medien reproduziert.

Sie hatten auch ein paar Fragmente einer Filmkopie, nur wenige Szenen und den Abspann, die ich restaurieren liess. Für die Ausstellung habe ich einen kleinen Kinosaal mit rotem Teppich, Kinossesseln und Popcornkrümeln eingerichtet, in dem der Abspann im Loop lief. Davor hingen zwei alte Schaukästen mit der Werbung: dem Plakat und den Standfotos. Dann konnte ich noch – ein riesiger Zufall – eine später erschienene Vinylsingle mit der Titelmelodie des Films aus einer Privatsammlung kaufen. Auch die habe ich in der Ausstellung präsentiert.

U Um was ging es im Film?



Zwei Aushangfotos des Films «L'Angelo tradito», o. J.

CP L'Angelo tradito war eine Art amerikanisierter Spaghetti-Gangsterfilm. Er spielte im dreckigen, kriminellen Neapel der 1960er-Jahre. Er wurde allerdings nur zum Teil dort gedreht. Es gab wohl Probleme mit der Camorra und daher musste fast die Hälfte der Produktion nach Deutschland verlegt werden, also in die damalige BRD. Dann gab's noch Komplika-

tionen finanzieller Natur; die Produktion wurde mehrmals unterbrochen. Regisseur, Produzenten und Geldgeber, aber auch einige der Schauspieler gingen an diesem Film

pleite. Nur dank vieler Beteiligten, die ehrenamtlich weiterarbeiteten, wurde der Film fast sechs Jahre nach dem Produktionsstart fertig. Zu allem Übel war L'Angelo tradito auch im Kino noch ein Riesenflopp. Die wenigen Kopien verstaubten in Filmarchiven, wurden nicht gepflegt und gingen kaputt. Was aus diesem Camillo Paravicini geworden ist, fand ich leider nie heraus.

Sabine Rusterholz Petko
Mehr als eindeutig

Im Eingangsbereich des Kinos hängen immer Filmstills. Vor der Vorstellung steht man davor und malt sich die Handlung aus. Bildfragmente vermischen sich mit der eigenen Fantasie. Die Erzählung hat in diesem Moment das Potential, sich in alle möglichen Richtungen zu entwickeln. Camillo Paravicini ist seit Beginn seiner künstlerischen Praxis fasziniert von den erzählerischen Möglichkeiten von Film und Fotografie, die sich in den 1990ern nach dem Zusammenbruch der grossen Utopien der 70er-Jahre wieder vermehrt mit Erzählstrategien sowie ihrer Dekonstruktion beschäftigten. Das Ende der grossen Erzählungen (Lyotard, 1979)¹ und gar der Tod des Autors sowie seine Auferste-

hung (Barthes, 1968, Foucault, 1969)² spiegelte sich in der Krise der Alltagserzählungen. Ein klassischer Plot, wie er bis zur Moderne möglich war, mit Anfang, Mitte und Ende, mit Wahrheitsanspruch und gar Allgemeingültigkeit war nach dem «narrative turn» nicht mehr interessant.

Mit experimentell-konzeptuellen Herangehensweisen setzten Fotografinnen und Fotografen wie Jeff Wall oder Cindy Sherman sowie Videoschaffende wie Stan Douglas, Douglas Gordon, Eija-Liisa Ahtila oder Diana Thater

¹ Jean-Francois Lyotard, *Das Postmoderne Wissen. Passagen*, Wien, 1999. (Orig.: *La Condition post-moderne: Rapport sur le savoir*. Paris 1979).

² Roland Barthes: *Der Tod des Autors*. In: ders.: *Das Rauschen der Sprache*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2005; Michel Foucault: Was ist ein Autor [1969], in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main 1988, S. 7–31. Dazu auch Giaco Schiesser: *Autorschaft nach dem Tod des Autors. Barthes und Foucault revisited*. In: Hans Peter Schwarz (Hrsg.): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 2007, S. 20–33.

die Erzählung neu in Szene. Sie nutzten nicht nur komplizenhaft das Potential der Verführung, sondern hinterfragten die cineastische Wirkungsweise auch kritisch. Ihre Formen spielten mit unserer Sehnsucht, Codes zu entschlüsseln und Zusammenhänge herzustellen. Eine geteilte, gültige Ikonografie ging zwar mit der Postmoderne verloren, ein kollektives Wissen des audiovisuellen Erzählens, das durch die Konventionen des Fernsehens, des Kinos und des Internets geformt war, blieb jedoch prägend und bot ein weites Experimentierfeld.³ Vor diesem Hintergrund der Dekonstruktion der traditionellen Erzählweisen reihen sich auch die Arbeiten von Camillo Paravicini ein.

Mit *L'Angelo tradito* (S.38) konstruierte er für seine erste grössere Präsentation 2009 ein installatives Gefüge, das alle stilistischen Klischees in einem fiktiven, vom Künstler als Regisseur konzipierten Film bedient und filmhistorische

³ Vgl. dazu auch Söke Dinkla, *Virtuelle Narrationen. Von der Krise des Erzählens zur neuen Narration als mentales Möglichkeitsfeld*, http://www.medienkunstnetz.de/themen/medienkunst_im_ueberblick/narration/scroll/#top

Fährten punktgenau auslegt. Es wird jedoch keine zusammenhängende Geschichte erzählt, sondern nur angedeutet, was im kollektiven Gedächtnis an Genre-Wissen vorhanden ist. Trotzdem läuft im Kopf des Betrachtenden ein Film ab.

In der Fotoserie *A Day Like Another* (2010, S.33) treibt Camillo Paravicini diese Tradition des Experimentierens mit narrativen Mitteln weiter. Karikaturhaft hängen einzelne Menschen über eine Mauer gebeugt im nächtlichen Licht. Sind da Schurken auf der Flucht, unterwegs gar über Gefängnismauern? Oder handelt es sich um gestrandete Angetrunkene auf der Suche nach verlorenem Gut? Auch hier ist die narrative Spur auf ein Minimum reduziert und trotzdem wohnt der Serie ein maximales Assoziationspotential inne. Der/die Betrachtende wird ausserdem durch die Absurdität, die Camillo Paravicini einbringt, zusätzlich aufs Glatteis geführt.

Die humoristische Überspitzung nutzt er auch in den Zeichnungen, die Teil der Installation *Gesichter des Alltags* (2018, S.74–84) sind. Um grossformatige Vogelpor-träts sind

wie auf Post-Its kleinformati-ge, spontane Tusche-Skizzen von kuriosen Alltagssituationen gruppiert. Im Perspektivwechsel von gross und klein, Mensch und Tier, Fotografie und Zeichnung sind die gängigen Hierarchien und damit der Blick des Menschen auf seine eigene Wahrnehmungsrealität und Deutungsmacht auf den Kopf gestellt. Diese Umkehrung liest sich ganz nebenbei fast wie eine Karikatur der grossen und kleinen Erzählungen, wie sie einmal postuliert wurden und die Welt zu erklären vermochten. Die Spatzen und Meisen, im detailtreuen Grossformat abgelichtet, wahren noch den Überblick über die unermüdlichen, alltäglichen Aktivitäten der Menschen, die längst eine übergeordnete Perspektive verloren haben. Die Rezeption der vielen einzelnen Zeichnungen rund um die Vogelpor-träts ist zudem nicht linear, sondern entspricht eher dem Browsing, dem Durchstreifen ohne Ziel. Der Verlauf dieser dem Digitalen entliehenen Lesart wird nicht eindimensional vom Autor vorgegebenen, sondern entspricht eher einer subjektiven Reise durch

eine Vielzahl von Angeboten. Das Browsen generiert für jeden Benutzer eine immer etwas andere Narration.

In mehreren Arbeiten ist der Künstler auf der Suche nach einem stimmigen Output für sein eigenes Tun, die künstlerische Arbeit. Etwa in der Serie *Untitled Studio* (2013, S.68) findet eine Reihe von möglichen Setzungen weisser Leinwände im Künstleratelier kein schlüssiges Endresultat. Die Angst des Künstlers vor der Leere der weissen Leinwand wird direkt auf sieben Leinwände gebannt. Hier ist nicht nur der/die Betrachtende gefordert, sondern es zeigt sich auch die Unmöglichkeit einer abschliessenden Setzung für den Künstler, angesichts der unzähligen Optionen, die sich ihm bieten. Anderswo tritt er in die Rolle des schuftenden Künstlers oder des coolen Trendsetters, dessen Gesten auf Anhieb sitzen. Paravicini kokettiert mit dem Bild des stetig aktiv-produzierenden, kreativen Künstlers und stellt diesem bereits vielseitig in der Kunstgeschichte bearbeiteten Topos Zustände der Langeweile,

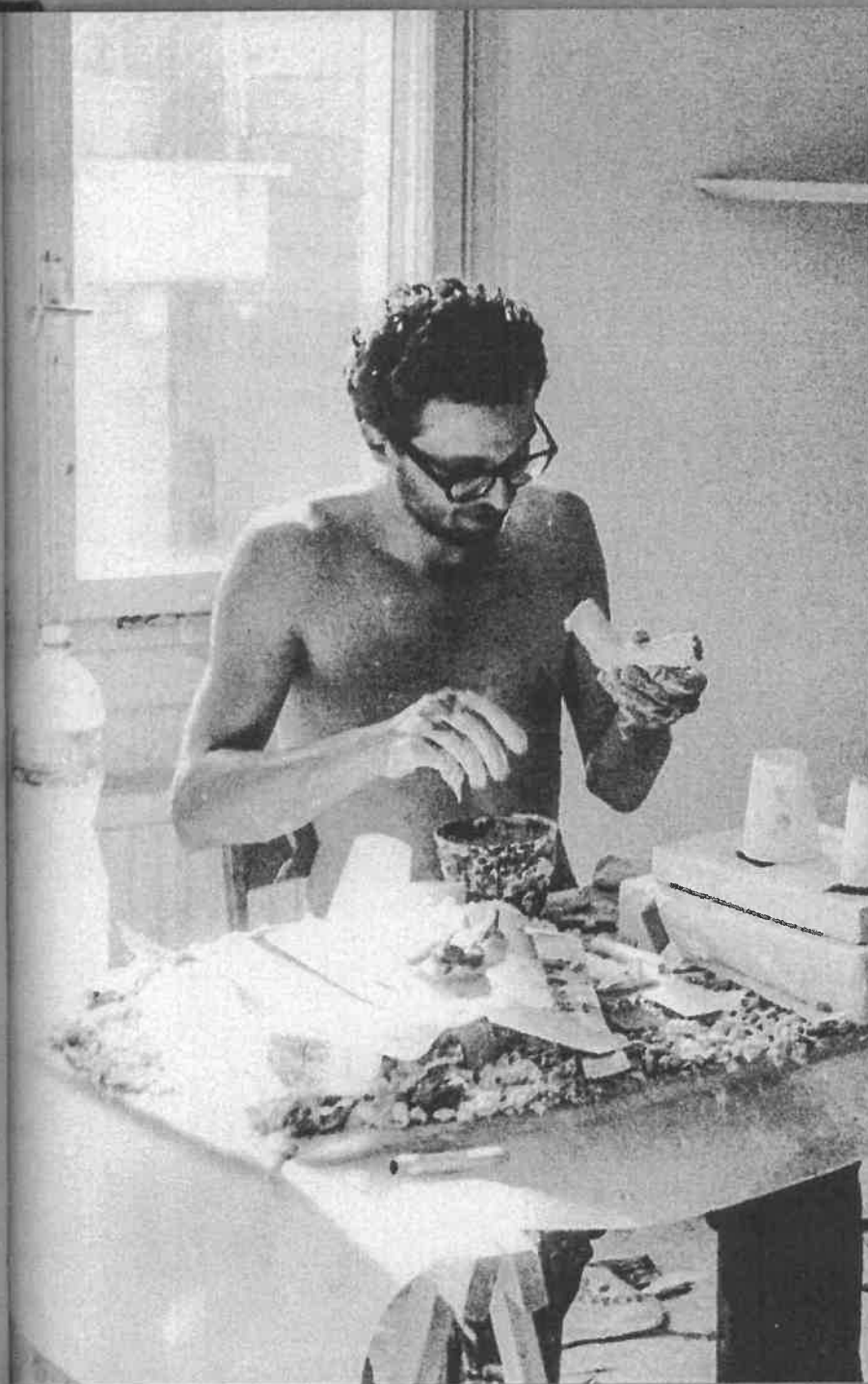


Cooler Trendsetter, 2011

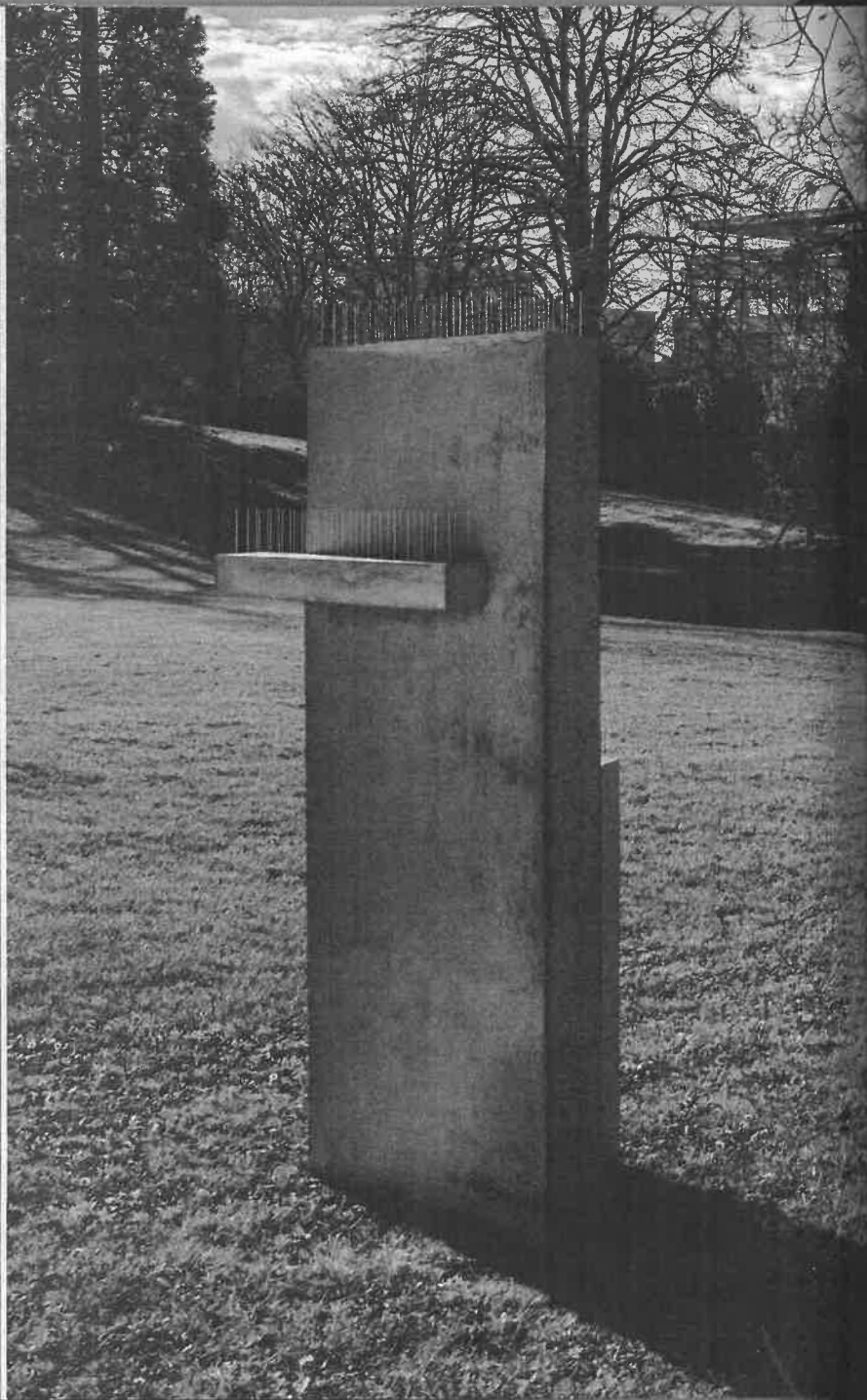
der Amateurhaftigkeit, des Scheiterns und die Frage nach dem guten und dem schlechten Geschmack zur Seite. Er fiktionalisiert damit nicht zuletzt sein Selbstporträt und fragmentiert es in viele mögliche Versionen seiner selbst. Die Gratwanderung zwischen Dilettantismus und Können paart er mit Selbstironie und setzt sie als Leitmotive der bedingungslosen Subjektivität der narrativen Sprungbretter ein, die er immer wieder baut. Die Selbstdarstellung bietet ihm die Gelegenheit der Um- und Neuschreibung und in der Fiktionalisierung zeigt sich der fragende Standpunkt des Autors.⁴ Diese Befragung der Rolle

⁴ Vgl. dazu auch Corina Caduff, *Selbstporträt, Autobiografie, Autorschaft*, in: Corina Caduff, Tan Wälchli (Hg.), *Zürcher Jahrbuch der Künste* 2007, Zürcher Hochschule der Künste, Zürich 2007, S. 54–67.

des Künstlers zwischen Genialität und Scheitern ist dabei nur ein Stück weit selbstreferenziell. Stellvertretend auf der steten Suche nach dem eigenen Standort in der zunehmend komplexen gesellschaftlichen und medialen Realität tut er dies auch für sein Publikum. So steht er in einer Genealogie der Beschäftigung mit dem eigenen Standpunkt und der Geschichte der Subjektivität innerhalb der grossen gesellschaftlichen Narrative. Ähnlich wie die Filmstills in den Schaukästen der Kinos legen die narrativen «bits» eine Vielzahl von Möglichkeiten nahe. Der Versuch, daraus kausale Zusammenhänge zu montieren, ist zum Scheitern verurteilt und eröffnet gleichzeitig grossen Assoziationsraum. Das Ende der grossen Erzählung ist der Beginn vieler kleiner.



Schuftender Künstler, 2015



W Deine Werke sind voller Schalk und Zweideutigkeit. Besonders bei der Betrachtung des Werks *Denkmal* (2018) muss ich unweigerlich schmunzeln. Du verleihst einer trostlosen Skulptur, die du im öffentlichen Raum platzierst, nur eine einzige Aufgabe: Die Plastik hindert mittels vertikal abstehender Metallstäbe Vögel daran, auf ihr zu landen.

CP Ja, es handelt sich dabei um einen kubistischen Betonklotz, der ein wenig an die brutalistische Kunst aus Osteuropa erinnert. Obendrauf sind Edelstahl-Spikes befestigt, welche die Vögel von der Kunst abhalten, also davon, auf ihr zu landen oder gar eine Sitzung darauf zu veranstalten. Diese Vogelabwehr ist eigentlich ein Denkmalschutz.

W Ein Denkmal ist manchmal ein Symbol für ein Ereignis, oft aber auch Platzhalter für eine Persönlichkeit, die zu ihrer Zeit als wegweisend oder prägend wahrgenommen wurde. Diese Menschen wurden in Stein gehauen oder in Bronze gegossen, um das Gedankengut, wofür sie einstanden, zu konservieren. Denkmale sind Platzhalter nicht nur für Menschen, um uns an deren Handlungen erinnern, sondern darüber hinaus Vermittler von bestimmten Weltanschauungen. Ihre Ideen sollen die Zeit überdauern. In deiner Arbeit entfernst du aber jeglichen ideologischen Gehalt von der Skulptur, indem du sie sarkastisch auf die Funktion reduzierst, dass sich keine Vögel auf ihr niederlassen können.

CP Der Titel der Arbeit, *Denkmal*, wählte ich, weil mir die implizite Aufforderung im Wort gefällt: Denk mal! Denk mit! ... Was mich auch interessiert hat, sind Fragen zu

unseren Sehgewohnheiten. Denkmale stehen überall rum und schnell vergessen wir, aus welchem Grund sie überhaupt errichtet wurden, was für Ideologien sie verkörpern oder wer jetzt schon wieder dieser gehörnte Kerl mit der Tafel ist. Sie werden zum Inventar unseres Alltags, sind im Sichtbaren unsichtbar geworden. Selbst wenn der Name der dargestellten Person unter der Statue steht, kennen wir diesen nicht mehr und die Plastik wird dadurch nahezu abstrakt. Sie ist dann nur noch Material und Form. Meine Skulptur, die ich vor der Eingangstüre eines Ausstellungsraumes platzierte, hat kaum jemand wahrgenommen. Dabei gab ich mir wirklich Mühe, sie so ungünstig wie nur möglich in den Weg zu stellen.

W Ich glaube, wir leben in einer Epoche der Wertever-schiebungen. Moralische Haltungen sind durchlässiger und beweglicher geworden. Ich frage mich, ob deine Arbeit, die für keine spezifische Weltanschauung steht, als eine Art Spiegel einer Gesellschaft dienen kann, die eine Form von Wertedurchlässigkeit durchlebt?

CP Ich habe mich auch schon gefragt, wem heutzutage noch eine Statue gewidmet wird, zumindest bei uns in der Schweiz. Die Zeiten der Humanisten und der grossen Denker sind vorbei, die der Adeligen, der Feldherren und der Kleriker zum Glück auch. Die einzigen Menschen, von denen hier noch ein Abbild in Bronze gegossen wird, sind wohl irgendwelche Sportskanonen oder Reality-TV-Stars. Aber auch hier weiss ich gar nicht, ob der Bau eines Denkmals überhaupt noch zeitgemäss ist. Das machen wir ja alle bereits online und noch zu Lebzeiten! Aber ich verstehe meine Skulptur nicht als einen Kommentar an einen

vermeintlichen Wertezerfall. Ich glaube nicht, dass ein solcher angebracht wäre.

W Wie entstand diese Arbeit eigentlich?

CP Ursprünglich wollte ich für den Gartenbereich eines Ausstellungsortes modernistische Vogeltränken im Stil des Rationalismus bauen, also der faschistischen Architektur Italiens. Die Idee war, diese gewaltigen Baudenkmale auf ganz kleine, niedliche Objekte einzuschrumpfen, in denen die Spatzen baden würden. Es ging erneut darum, Hierarchien auf den Kopf zu stellen: Grössenwahnsinnige Monumentalbauten zu kleinen, bescheidenen Baignoiren werden zu lassen, in welchen sich die Vögelchen vergnügen. Ich fertigte einige Modelle an, musste aber schnell einsehen, dass der Plan nicht hinhaut. Die Monumentalbauten funktionieren eben nur, weil sie diese erdrückende Grösse haben. Sobald sie klein werden, verlieren sie die ganze Brutalität und Kraft. Meistens zumindest: Es gibt in Como einen Kindergarten aus den 1930er-Jahren von Giuseppe Terragni. Auf den Fotos oder aus Sicht der Kinder sieht er aus wie ein riesiger Repräsentationsbau. Aber es ist alles auf die Grösse der Kinder skaliert, die Lampen, die Türen, die Stühle, die Treppengeländer ... Wenn wir als erwachsene Menschen darinstehen, fühlt es sich an, als stünden wir in einem Puppenhaus. Ziemlich abgefahren, nicht?



Atrium des Kindergartens «Antonio Sant'Elia» von Giuseppe Terragni, 1936-37

W Skulpturen, Denkmale, Monumente im öffentlichen Raum bestehen oft aus Metall. Dein Denkmal ist aus Beton gegossen. Was diente dir dabei als Vorbild?

CP Diese Skulptur soll und kann alles oder nichts sein. Formal bezieht sie sich auf vieles: auf ein farbloses Fabrikgebäude, auf eine fiese Militäranlage, auf eine Plastik von Wotruba, auf einen Landi-Turm oder auf ein grosses sowjetisches Kriegsmonument. Ich bediene mich also einer vertrauten Sprache, allerdings ohne zu sagen, welche es genau ist. Auch in ihrer Dimension ist die Skulptur ein seltsamer Mischling zwischen Miniatur und Bauwerk. Sie ist ein wenig zu klein, nur etwa einen Meter siebzig gross, also menschenhoch, und hat diese doofe Igelfrisur. Sie ist fast wie eine oder einer von uns, aber zur Salzsäule erstarrt.

W Aufgrund des physischen Raums, den Denkmäler einnehmen, wirken sie oft abweisend und ausgrenzend. Meistens sind sie zentral platziert und sie nehmen, wenn es figurative Skulpturen sind, oft eine extrovertierte oder tatkräftige Haltung ein. Es geht aber nie einfach nur darum, einen öffentlichen Raum zu dekorieren, sondern es ist immer auch ein ideologischer Raum, den ein Denkmal besetzt. Und dies sehe ich im Verhältnis zur heutigen Zeit, in der unsere Gesellschaft daran arbeitet, Gleichberechtigung und inklusive Räume zu schaffen, durchaus als Gegenpol. In unserem Zeitgeist wirken diese Denkmale als ausgrenzende Figuren etwas deplatziert. Deine Arbeit wirkt sehr humorvoll; man könnte meinen, dass sie sich über uns und die Geschichte lustig macht.

CP Dass wir die Arbeit witzig finden können, ist ganz in Ordnung. Aber eine rein ironische Deutung wäre mir zu einfach. Der kalte, scharfkantige Beton und diese spitzen Metall-Spikes verleihen der Skulptur eine spürbare Brutalität, etwas Abweisendes. Sie steht zwar im öffentlichen Raum, der eigentlich uns allen gehört, aber den Tieren verunmöglicht sie es, sich auf ihr niederzulassen. Wenn wir ihr zu nahekommen, dann wird es gleich gefährlich! Das ist nicht ironisch gemeint. – Was mein Denkmal will oder für was es steht, will ich nicht abschliessend festlegen. Vielleicht ist es ein Gedenkstein des Irrwitzes, vielleicht porträtiert und symbolisiert es auch die Kunstwelt. Der Kunstbetrieb suggeriert zwar demokratische Offenheit und Zugänglichkeit, ist aber in Wirklichkeit durch einen Stacheldraht aus Verhaltenscodes oder anspruchsvollen Texten bestens geschützt. Zufällig tappt da niemand rein.

Ein eindrückliches Mahnmal ist übrigens der Cretto von Alberto Burri. Der Künstler legte ein riesiges Leinentuch aus Beton über die Ruinen der Stadt Gibellina in Sizilien, die 1968 von einem Erdbeben komplett zerstört wurde. Es entstehen immer wieder Denkmale oder viel eher Mahnmale, die auf tragische Ereignisse verweisen. Auf Kriegsverbrechen, auf Flüchtlinge die wir im Mittelmeer ertrinken lassen oder auf die vielen missbrauchten oder geheizten Menschen auf der ganzen Welt. Diese chauvinistischen Staatsmänner-Denkmäler werden meist nur noch in politisch fragwürdigen Regionen errichtet. Andererseits werden Denkmale auch wieder aus dem öffentlichen Raum entfernt. Ich denke, das ist für die Gesellschaft ebenso wichtig wie das Neuerrichten. Unsere Geschichte ist nicht in Stein gemeisselt; wir müssen sie immer wieder neu überdenken und auch neu schreiben. Wir wissen heute

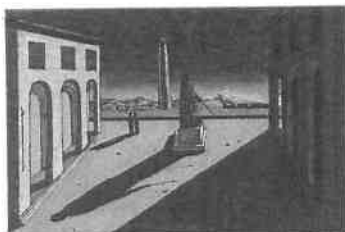
vieles besser und haben somit auch die Verantwortung, es besser anzugehen. Und später werden wir es hoffentlich wieder besser wissen als jetzt! Aber die Debatten, ob wir nun eine Statue entfernen oder ob wir sie bewusst stehen lassen, sind unglaublich komplex: Müssten wir nicht auch das Kolosseum abreißen oder gegebenenfalls in Trümmer legen und diese bewusst liegen lassen? Ich weiss es nicht.

DJ Heute wirkt ein Denkmal – wie zurzeit in den Vereinigten Staaten, wo während der Pionierzeit Sklavenerhaltung erlaubt war – entgegengesetzt zum Zeitgeist. Je stärker die vermittelte, vergangene Weltanschauung und das Jetzt auseinanderdriften, umso bedeutender werden die Spannungen zwischen der Skulptur und den Menschen, die ein neues Gedankengut vertreten.

CP Umso mehr fordern die Denkmale uns zum Denken auf! Aber dies ist mit viel Vermittlungsarbeit verbunden. Das mindeste wäre, an allen fragwürdigen Monumenten eine Plakette anzubringen, um die historische Bedeutung differenziert einzuordnen. Wie vorhin kurz erwähnt, habe ich mich ein wenig mit dem Razionalismo, der italienischen faschistischen Architektur auseinandergesetzt. In Italien stehen immer noch viele Gebäude, Monumente und Symbole aus dieser Zeit ganz selbstverständlich und unkommentiert im öffentlichen Raum. Der unbeschwerte Umgang mit diesem historischen Erbe ist teilweise bedenklich; oft fehlen Hinweise auf die Gräueltaten der faschistischen Diktatur. Das Land hat seine Vergangenheit nie wirklich aufgearbeitet, wie es in Deutschland viel eher der Fall ist. Mussolini wird an manchen Orten immer noch verehrt und mystifiziert.

DJ Was fasziniert dich an diesem Baustil?

CP Vieles! Er ist historisch, städteplanerisch, soziologisch und politisch hoch interessant. Mich interessieren in erster Linie Fragen zur visuellen Sprache dieses Baustils – nicht nur hinsichtlich der architektonischen Lösungen selbst, sondern vor allem auch zur Art und Weise, wie diese auf Fotos und Plakaten, in Filmen inszeniert wurden. Mussolini hatte schnell den politischen sowie propagandistischen Wert und Wirkung dieser ikonischen Bilder erkannt und dafür gesorgt, dass sie im In- und Ausland grosse Beachtung fanden. Anscheinend hat auch ein gewisser Le Corbusier in Paris Notiz davon genommen. Der ging dann nach Rom, mit dem ausgesprochenen Ziel, den Duce zu treffen, um sich für Aufträge anzubieten! Ihm wurde dann auch ein etwas fragwürdiges Denkmal geschaffen, als wir sein Konterfei auf unsere Schweizer Banknoten druckten. Wie auch immer: Es ist erstaunlich, dass die inszenierten Bilder der faschistischen Propaganda nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, versammelte Menschenmassen zeigen, die auf den grossen Plätzen ihrem Führer huldigen, sondern häufig unterkühlte Ansichten, die sehr präzise konstruiert die Fluchtpunkte betonen. Meistens sind die Strassen komplett leer oder es ist eine einzelne mysteriöse Figur zu sehen, die einsam auf dem Schauplatz steht. Ich bin mir ganz sicher, dass die Schlaumeier das alles bei Giorgio de Chirico geklaut haben! Die Fotografen, aber bereits die Architekten nehmen unmissverständlich Bezug auf die formale Sprache der Pittura Metafisica mit ihren kulissenartigen Umgebungen. Unglaublich, nicht? Der Rationalismus ist sozusagen eine «konstruierte Metaphysik».



Giorgio de Chirico, *Piazza*, 1913

DJ ... Wobei die Botschaft eine andere ist, als es die metaphysische Malerei vermitteln wollte, die eine entrückte geheimnisvolle Wirklichkeit in ihren Bildern aufbaut.

CP Umso dreister! Die metaphysischen Maler wollten eine

unheimliche, klaustrophobische Atmosphäre erschaffen, wohingegen es die Absicht der Faschisten war, einen modernen Ort zu porträtieren, der frei von Armut, Schmutz oder Krankheit ist. Aber was beide interessiert hat und auch ganz besonders auszeichnet, und das ist vermutlich auch der Grund, warum ich von dieser Architektur so fasziniert bin, sind die Prinzipien von Proportionen. Sie beide suchen – wie ihre historischen Kollegen – nach der ultimativen mathematischen Formel der Schönheit. Damit spiele ich häufig auch. Fast jeder Rahmen, jedes Seitenverhältnis meiner Bilder oder Skulpturen ist mathematisch konstruiert.

DJ Ja, das fällt auf. Deine Bilderrahmen sind immer sehr bewusst konzipiert. Die Rahmen von Gemälden wurden auch von der Kunstforschung manchmal vernachlässigt. Die Brücke-Künstler rund um Ernst Ludwig Kirchner legten beispielsweise grossen Wert auf die Rahmung ihrer Werke. Obschon die Expressionisten sich klar zur Bedeutung ihrer Rahmen äusserten, gibt es viele Ausstellungskataloge, in denen alle Gemälde ohne ihre originalen, oft selbst gestalteten Rahmen abgedruckt sind. Diese und die Gemälde stellten für die

Expressionisten aber eine unzertrennliche Einheit dar. Durch sie verbanden sich die Bilder mit dem umliegenden Raum. Die Kunst sollte so zum Teil des Alltags werden.

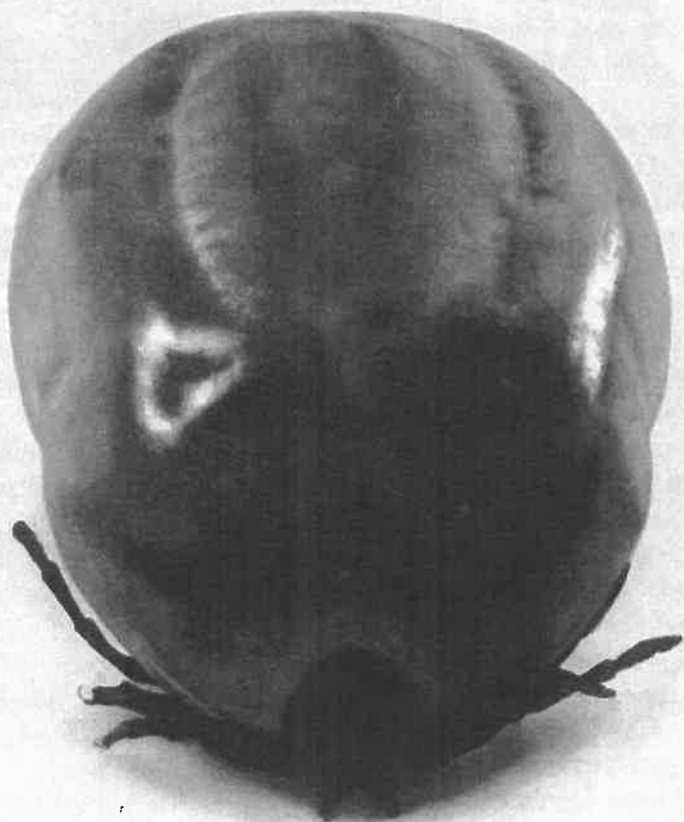


Die Piazza Roma in Aprilia Ende der 30er-Jahre. Diverse Kaiser und Päpste versuchten erfolglos, den Sumpf der Pontinischen Ebene nutzbar zu machen. 1930 liess Mussolinis Regierung das Gebiet innerhalb eines Jahrzehnts trockenlegen. Es entstanden fünf Planstädte: Littoria (heute Latina), Sabaudia, Pontinia, Aprilia und Pomezia.

CP Vor vielen Jahren war ich in der Fondation Beyeler an einer Giacometti-Ausstellung. In einem Raum stand eine winzig kleine Skulptur, ein Bronze-köpfchen. Die Plastik selber hat mich nicht wirklich interessiert, aber das Ding stand auf einem riesigen Sockel, vielleicht vier mal vier Meter gross. Diese freche Inszenierung hat mir schwer imponiert! Mir wurde bewusst, wie ungeheuer wichtig das komplette Setting ist. Die räumliche Situation, der Sockel, der Rahmen – oder eben der bewusste Verzicht darauf – ist genauso vollwertiger Teil des Kunstwerkes, wie das Bild oder die Skulptur. Die Komplexität und Wichtigkeit dieser Symbiose wird oft unterschätzt oder bleibt unerkannt.

DJ Es ist interessant, wie sich praktisch in allen deinen Arbeiten Bezüge zur Kunstgeschichte verbergen. Du scheinst es aber nicht darauf anzulegen, dass die Aneignungen und Verfremdungen dieser Codes entziffert werden können.

CP Wenn ich Sehgewohnheiten unterwandern will, geht das natürlich nur inkognito. Es ist nicht schlimm, wenn nicht alle Fährten aufgedeckt werden.



Aoife Rosenmeyer

Innerhalb und ausserhalb

Befasst man sich mit Camillo Paravicinis Arbeiten, kommen einem schnell die einschlägigen Begriffe von Aneignung und Verfremdung in den Sinn. Er eignet sich Techniken und Methoden an, verändert sie nach Belieben und lenkt so unsere Aufmerksamkeit auf jene unterschiedlichen Herangehensweisen, mit denen wir Bilder interpretieren. Da ich keine deutsche Muttersprachlerin bin, finde ich eher unpassende Entsprechungen für diese Begriffe in meiner eigenen, englischen Sprache. Ich versuche sie stattdessen auf unmittelbare und physische Weise zu erfassen. Letzteres kann durchaus hilfreich sein. Aneignung gleicht dann einem Packen (engl. *to grab*) und Ansichreissen (engl. *to snatch*), worauf Aufnahme, Verarbeitung und Verdauung folgen. Etwas wird in einem Körper

subsumiert. Verfremdung? Eine Ausscheidung. Das Herausbilden eines fremden Körpers. Aus einer derartigen Rekonstruktion der Begriffe erschliesst sich ein Innen und Aussen, ein Körper und all das, was sich ausserhalb oder jenseits von ihm befindet.

Der Tropus von Innen und Aussen zieht sich als Form und Konzept durch das gesamte Werk von Paravicini. Man denke nur an die gefräßige, von abgezapftem Blut schwangere Zecke von *In the Mood for Love* (S.93). Das Insekt wird zu einer bis zum drohenden Bersten gefüllten Blase. Paravicini bedient sich hier der objektiven Perspektive der Biologie, sodass wir das Insekt aus jedem Blickwinkel betrachten können. Wir sehen und kennen dieses Tier. *Denkmal* von 2018 (S.46) ahmt die nüchterne Monumentalität brutalistischer

Monumente nach, ganz zu schweigen davon, wie die Moderne in die einheimische Industriearchitektur eingesickert ist. Auch hier lässt sich ein Gegensatz von «Uns und Ihr» erkennen, Eingelassenes und Ausgegrenztes: Vögel werden durch feindselige, dicht beieinanderstehende Stacheln unmissverständlich aufgefordert, den Vorsprüngen der Skulptur fernzubleiben.

Paravicini gehört jener Generation von Künstlern an, für die eine charakteristische Handschrift lediglich eine Option darstellt. Als versierter Maler tritt er überdies auch als Chamäleon auf; er kann sich jedes Bild zueigen machen und mitunter tarnt er eine Methode als eine andere. Wenn Paravicini mit verschiedenen Stilrichtungen spielt, wird deutlich, wie stark sich Einfluss und Aneignung im kulturellen Bereich ausgebreitet haben. Bilder und Motive werden wie beim Pingpong zwischen Künstlern und Plattformen hin- und hergespielt. – Ist Originalität überhaupt noch plausibel? Vielleicht kommen seine *White Sculptures* (S. 8, 14) deshalb etwas mürrisch daher, so ganz ohne jene hehren

Ambitionen, die ähnliche Werke aus der Epoche der Moderne noch für sich beanspruchen durften.

Dennoch gibt es sie noch, die Torwächter der jeweiligen Kulturbereiche, und es gibt grafische Formen, die ausserhalb der bildenden Kunst existieren. Kritzeleien, Skizzen und Comics bewohnen ein Niemandsland, in dem lockere malerische Gesten Unterschlupf finden, doch haben sie nicht den Anspruch, Kunst zu sein, es sei denn, sie werden bewusst als Kunst definiert. So zum Beispiel eine alltägliche Zeichnung, wie sie auch in einer Tageszeitung zu finden sein könnte, und die Paravicini als *Gesichter des Alltags* (S. 74–84) dann in einer musealen Umgebung präsentiert. Oder er scannt flott karierte Gesichter und vergrössert sie für *Untitled Strokes* (S. 24, 29) zu meterhohen Hinterglasbildern; das Belanglose erhebt Anspruch auf Bedeutung. Sind diese Arbeiten in diesem Kontext akzeptabel? Sollten sie drinnen sein oder besser aussenvor gelassen werden?

Die Dichotomie von Innen und Aussen hat natürlich ihre Grenzen. Zygmunt Bauman hat die

Bedingungen unseres gegenwärtigen Lebens als flüchtige Moderne bezeichnet, ein Zustand des Individualismus, der nicht klar definiert, sondern vielmehr schwer fassbar ist, sich kontinuierlich verändert, absichtsvoll variiert wird, keine Hindernisse kennt und hinsichtlich seiner Loyalitäten ausgesprochen libertinistisch ist. Theoretiker sowie Künstler in ihrem Kielwasser befassen sich schon lange mit dem Aspekt der Porosität. Und Bruno Latour hat mit seiner unerbittlichen Klugheit darauf hingewiesen, dass die gegenwärtigen Massnahmen zur Stärkung der Grenzen zum Scheitern verurteilt sein müssen, da Umweltkatastrophen keine Grenzen kennen. Um unsere Privilegien von anderen abzuschirmen, werden Grenzen in mutwilliger Ignoranz unserer gegenseitigen Verflechtung verstärkt. Wir können uns jedoch in einer gemeinsamen Umgebung von anderen nicht physisch isolieren, und wir sind auch nicht immun gegen ideologische oder kulturelle Osmose. Relevant ist insofern nicht drinnen oder draussen, sondern drinnen und draussen.

Wenn Paravicinis jüngste Bilder eine grössere gestische Unabhängigkeit verraten, dann ist es paradoxerweise auch leichter, Parallelen zwischen ihm und Arbeiten anderer Künstler zu ziehen, ganz gleich ob es sich bei diesen um zeitgenössische Kollegen oder historische Vorläufer handelt. Denn ein Individuum ist Teil eines weiter gefassten Zusammenhangs bzw. einer Gemeinschaft. Und was ein Künstler sich aneignet, kann sowohl Einfluss als auch Ausdruck sein. Insofern könnte Paravicinis Arbeit als Reflektion unserer flüchtigen und porösen Zeit gelesen werden. Und um noch einen Schritt weiterzugehen, vielleicht auch als Kommentar zu den Beschränkungen des Individuellen und der Objektivität. Ist die Zecke ihre prall gespannte Haut oder das fremde Blut, welches sie in ihrem Inneren verdaut?

W Die grossformatigen Arbeiten *Untitled Flowers* (2013) entstanden während deines Aufenthalts in Glasgow.

CP Das war die Zeit nach meinem Studium, die nicht besonders einfach war. Ich hatte keine richtige Wohnung, kein Atelier und meine Freundin verbrachte ein paar Monate im sonnigen Südfrankreich. Da ich keinen Job hatte, war auch das Geld knapp und ich wusste nicht, was ich mit meinen Tagen anfangen sollte. Oft streunte ich im Hundewetter durch die Stadt. Dabei fielen mir die verwelkten Blumensträuße auf, die auf den Simsen hinter den verstaubten Fensterscheiben der Wohnhäuser vergessen wurden. Dieses Bild hat sich festgesetzt. Der ewige Nieselregen, der Nebel, es war eine ziemlich triste Angelegenheit. Ich versuchte schliesslich, diese Szenen fotografisch festzuhalten.

W Sehen wir auf den Bildern Blumen, die du gekauft hast oder hast du dir Zugang zu den Häusern verschafft?

CP Nein, nein, ich kaufte mir ständig neue Blumensträuße und wartete dann däumchendrehend, bis sie endlich kaputtgingen, um sie im Anschluss zu fotografieren. Das Projekt setzte ich dann auch fort, als ich zurück in der Schweiz war. Ich gab meiner Mutter den Auftrag, üppig Blumen zu kaufen und sie verwelken zu lassen. Ich realisierte nämlich, dass das Gestalten eines Bouquets unglaublich schwierig ist und dass meine Mutter dies viel besser kann als ich. Sie rief mich dann regelmässig an: «Sohn! Es ist wieder einer verendet!» Dann packte ich meine grosse Kamera und ein paar Rollfilme ein, ging vorbei und machte ein letztes Porträt. So zog sich das über ein paar Monate hin.



WJ Zeit und Vergänglichkeit scheinen wichtige Aspekte dieser Arbeit zu sein. Du kaufst Blumen, stellst sie ein, lässt sie zerfallen, wartest, beobachtest und entscheidest, wann sie genug verwelkt sind, um zum Bild zu werden. Ist dieser zeitliche Prozess, der die Endlichkeit spürbar macht, ein performativer Aspekt der Arbeit?

CP Nein. Letzten Endes ging es einfach darum, dass die Blumen dieses Stadium erreichen. Ich habe auch bald festgestellt, dass nicht jede Blume gleich schön verwelkt. Es gibt welche, die sehen nach einem Monat einfach ein bisschen alt aus, andere gehen schon nach wenigen Tagen komplett ein; bei wieder anderen sieht man förmlich, wie das Wasser stinkt, in dem sie verfaulen. Aber du hast natürlich recht, bei den Bildern geht es zweifellos um den Prozess des Verwelkens, des Alterns, um Leben und Tod. Und da kommen diese poppigen Farben ins Spiel, die den morbiden Bildern wieder Leben einhauchen.

WJ Sind es nun Schwarzweiss- oder Farbbilder?

CP Die Fotografien der Blumen sind schwarzweiss, aber sie liegen hinter farbigem Glas und nehmen daher dessen Farbe an. Zwischen Glas und Foto liegen einige Zentimeter. Diese Distanz ist zentral, denn darin kann das Licht arbeiten. Bei Nacht, wenn kein Licht auf das Glas trifft, wirken die Bilder beinahe schwarz. Während des Tages, wenn die Sonne darauf scheint, werden sie knallgrün oder grellorange. Die Blumensträusse leben also von und mit dem Licht. Die Bilder atmen beim Aufhellen ein, beim Abdunkeln atmen sie aus.

WJ Die Glastönung nimmt nur einen bestimmten Farbton an, wenn es von Sonnenlicht oder elektrischem Licht beschienen wird?

CP Genau. Die Bilder leuchten während des Tages. Am Abend schlafen sie wieder ein. Es handelt es sich beim Motiv der verwelkten Blumen eigentlich um eine sehr klassische Memento mori-Darstellung. Es gibt bekannte flämische Barock-Stilleben, die sich ausschliesslich dieser Thematik widmen. Ich bediente mich also eines alten, wenn nicht abgedroschenen Diskurses der Kunstgeschichte, ging diesen aber neu an. Es handelt sich um eine Art alchimistisches Experiment, bei dem ich versuchte, ein erstarrtes Material zum Leben zu erwecken – wie das wunderschöne Monster Frankensteins. Die Bilder sind, wenn sie an der Wand hängen, grösser als ein Mensch. Diese eingeschrumpelten, zerbrechlichen, morbiden Blumensträusse sollen die Betrachtenden richtiggehend erschlagen mit ihrer leuchtenden Lebendigkeit.

WJ In der Fotoserie *Untitled Portraits* (2014) sehen wir wunderbare Designmöbel, auf denen du ganz bizarre Kreaturen in einem Studio platziert hast. Es fallen verschiedene widersprüchliche Aspekte zusammen.

CP Die Porträts sind im Gegensatz zu den Blumenbildern ziemlich klein, etwa so gross wie Autogrammkarten. Sie zeigen Geschöpfe, die sich auf Designerstücken in Szene rücken. Es sind etwas unförmige Dinger, eine Mischung zwischen Lebewesen und Kunstobjekten, die ich in einem klassischen Fotostudio-Setting in kitschigen Backdrops abgelichtet habe.

DJ Mir fällt der LC2 von Le Corbusier oder der Landi-Stuhl vom Schweizer Hans Coray auf. Kannst du noch ein paar Modelle erwähnen?

CP Mit von der Partie ist dieses merkwürdige Herz von Verner Panton, ein anthroposophischer Stuhl von Rudolf Steiner, der keine rechten Winkel hat, der Hill House Chair von Charles Rennie Mackintosh, der Diamond Chair von Bertoia, ein Freischwinger von Mart Stam und zwei Stühle von Jean Prouvé.

DJ Auf dieser Sammlung hochheiliger Designikonen platzierst du diese arm-seligen, misslungenen Kreaturen.

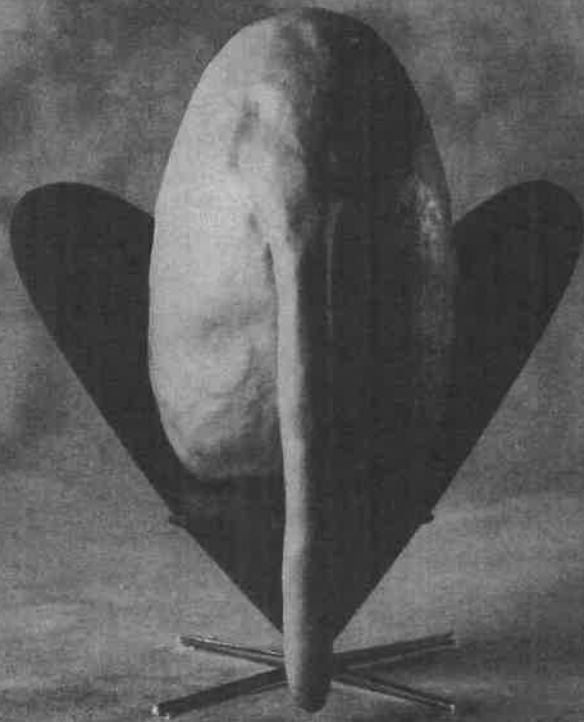
CP Ja, da sind sie wieder, meine Mischwesen. Diese Kreaturen tauchen immer wieder auf, nicht wahr? Dieses Wechselspiel zwischen Mensch und Objekt: das Objekt, das zum lebendigen, selbstbestimmten Wesen wird oder umgekehrt.

DJ Auf welche fotografischen Vorläufer beziehst du dich?

CP Es gibt dieses kleine, augenzwinkernde Zitat des ikonografischen Fotos von Christine Keeler, einem britischen Model, das in den sechziger Jahren der Mittelpunkt eines der heissesten Politskandale wurde. Solche wolkigen Fotohintergründe wurden in den Achtzigern und Neunzigern oft in Fotostudios oder für High School-Bilder verwendet. Wenige Jahre, nachdem ich meine Fotos zum ersten Mal



Posieren im Talar an der
University of Glasgow, 2011



präsentierte, arbeiteten Anne Leibovitz für ihren legendären Pirelli-Kalender und auch Peter Lindberg mit einer irritierend identischen Bildästhetik: Schwarzweissfotos von Models auf Stühlen, die sich vor solch abgegriffenen Backdrops präsentieren.

W Es fällt auf, dass du dich bewusst auf Aspekte der Moderne beziehst, ich denke an die Designerstühle oder tradierte Motive aus der Malerei. Können wir diese Bezüge als Angriffe verstehen?

CP Nein, das sind nur freundliche Sticheleien. Aber ein bisschen Blasphemie darf schon sein und wirkt auch befreiend. Es geht nicht darum, recht zu haben, sondern mit einer oppositären Meinung zu provozieren, dass auch manifeste Werte immer wieder in Frage gestellt werden können. Als ich sechzehn oder siebzehn Jahre alt war, habe ich als eine Art Aha-Erlebnis festgestellt, dass gewisse hochheilige Positionen, geehrte Künstlerinnen oder hochgeschätzte Musiker auch angezweifelt werden können. Ich habe es dann auch sichtlich genossen, diese Meinung kundzutun, als junge, arrogante Antihaltung gegen das Establishment. Lange habe ich die Strategie verfolgt, die Kunst in «gut» oder «schlecht» einzuteilen, um mich durch diesen Dschungel durchzukämpfen und um mir eine eigene Meinung und Stimme zu bilden. Das war natürlich nicht wirklich differenziert, und der Mangel an Grautönen hat vermutlich so manche Freunde etwas irritiert. Aber irgendwann stand mein Kriterien-Grundgerüst und ich konnte zum Ausgangspunkt zurückkehren, um die Mitteltöne auszuarbeiten.

W Den Umgang mit der Suche nach der künstlerischen Identität und mit den Herausforderungen des künstlerischen Schaffens hast du auch in einer Videoarbeit verarbeitet. Im Werk *Manuela sah mich lange und nachdenklich an* (2011) erscheinst du zum ersten Mal als Künstler selber in einem Film.



Manuela sah mich lange und nachdenklich an
(Videostill), 2011

CP Genau. Es ist allerdings eher eine gefilmte Performance als ein Video. Diese wiederum verstehe ich als Bestandteil einer Rauminstallation. Im Film versucht ein Künstler, vertreten von mir, für seine Linie, eine Art Minimal Art-Objekt, den richtigen Ort zu finden. Aber er schafft es einfach nicht! Die Auseinandersetzung des Platzierens eines fertigen Objektes wird zur eigentlichen Arbeit und zieht sich endlos hin.

W Die Arbeit erzählt von der Schwierigkeit, den ersten Strich auf das weisse Papier zu bringen. Ein Phänomen, dem Kunstschaffende immer wieder begegnen. Du hast mir einmal gesagt, dass du diese Thematik aber auch ganz allgemein als treffende, philosophische Allegorie zum Leben betrachtest. Auf die endgültige Platzierung des Stabes warten wir vergeblich. Wir sehen nur den suchenden Prozess.

CP In Endlosschleife! In der Ausstellung ist lediglich dieser Film zu sehen, der den Prozess dokumentiert hat. Von den Bemühungen bleibt am Schluss nur noch eine Erinnerung.

Die Wände, also die tatsächlichen im Ausstellungsraum, bleiben resigniert leer. Deshalb spreche ich von einer Rauminstallation.

W Ein ähnliches Dilemma beschreibst du in der Arbeit *Untitled Studio* (2013).

CP Ja. Das Besondere an dieser Arbeit ist, dass auch sie – obwohl es sich um ganz klassische Malereien handelt – eigentlich eine performative Arbeit ist, die wiederum als Rauminstallation konzipiert wurde. Sieben verschiedene, grosse Gemälde zeigen abstrahierte Ansichten eines grossen Kunstateliers.

W Der Raum mutet virtuell an.



Untitled Studio, 2013

CP Genau, die Malereien sind sehr technisch umgesetzt. Sie zeigen sechs unterschiedlich grosse Leinwände, wie sie jeweils ein wenig anders im Raum angeordnet werden. Sie dokumentieren den performativen Akt eines Künstlers, der vor lauter Unwissenheit

oder Angst, was er auf seine schönen weissen Leinwände malen soll, verzweifelt diese räumlichen Arrangements mit ihnen veranstaltete, um sie im Anschluss abzumalen. Dieses Nichtwissen ist der Ausgangspunkt seiner Malerei. Statt sich gross über seine Blockade aufzuregen, fertigt er daraus ganz ansprechende Malereien, eine Art suprematistische Kompositionen in Grau. Die Arbeit ist als

Rauminstallation oder mindestens als zusammenhängende Serie konzipiert. Dieser Horror Vacui wird umso körperlicher, wenn er dich von allen Seiten attackiert.

W Du wirfst letztlich existentielle Fragen auf?

CP Unser Planet geht vor die Hunde. Ich aber sitze hier im Atelier und überlege mir, was ich Schönes auf dieses weisse Stück Papier zeichnen könnte. Ich wollte dem gedanklichen Vorgang dieser Zerrissenheit Beachtung schenken. Aber ich stelle die Tätigkeit des Kunstmachens nicht in Frage, im Gegenteil, ich halte sie für wesentlich. Ich finde es allerdings wichtig, sich immer wieder an diesen inneren Konflikt zu erinnern, der ja auch ein sehr privilegierter ist. Diese Arbeit hat zwar eine humorvolle Leichtigkeit, ist aber überhaupt nicht ironisch gemeint!

W Nicht jeder Fehler ist ein Scheitern ...

CP ... und nicht jedes Scheitern ist ein Fehler! Wie in 8 ½ von Federico Fellini. Dieser unglaublich kluge und witzige Film handelt von einem Regisseur, der seine Inspiration verloren hat und nicht weiss, wie er seinen Film fertigstellen soll. Es ist ein Selbstporträt von Fellini, der zu jener Zeit in einer üblen Schreibblockade steckte. Als ich 8 ½ gesehen habe, steckte ich selber in einer Schaffenskrise. Der Film hat mir noch den letzten Schlag versetzt! Später habe ich ihn auch als Aufforderung oder Ermunterung verstanden, nicht immer gleich den Jammerlappen rauszuhängen, sondern die Krise zum Thema zu machen. Dieser Film hat mich und meine Einstellung zum Kunstmachen nachhaltig geprägt.



Claire Hoffmann

Lieber im Konditionalis statt im Imperativ

**Zur Inszenierung des künstlerischen
Prozesses bei Camillo Paravicini**

«I was sitting around the studio being frustrated because I didn't have any new ideas, and I decided that you just have to work with what you've got.»¹ So entschied Bruce Nauman in jenem inspirationslosen Sommer, sein Studio in der Nacht zu filmen. Die Mäuse, die sein Studio heimgesucht hatten, huschen ab und zu durch das Bildfeld, manchmal erscheint die gelangweilte Katze des Künstlers. Aufgezeichnet mittels Infrarotkameras, wird der verlassene Ort der Werkentstehung in Abwesenheit des Künstlers selbst zum Werkstatus erhoben. *MAPPING THE*

¹ AC: Bruce Nauman: *Mapping the Studio I* (Fat Chance John Cage), hrsg. von Christine Litz, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2003, S.11.

STUDIO II with color shift, flip, flop, & flip/flop (Fat Chance John Cage) (2001) zeigt die Rückseite des künstlerischen Prozesses als vom Zufall bestimmte Arbeit mit viel Leerlauf und Einsamkeit. Zugleich lässt uns die vorgebliche Geste der künstlerischen Passivität in die Falle tappen. Tatsächlich gehen Kameraeinstellungen, die Farbfilter und unterschiedlichen Kippungen des Bildes, der Zusammenschnitt aus dem stundenlangen Material und dann die Präsentation in einer raumgreifenden Multikanal-Videoinstallation auf wohlüberlegte künstlerische Entscheide und aufwändige Arbeitsschritte zurück. Denn Leere und Referenzlosigkeit gibt es nicht. Nauman legt offen,

wie das noch so sinnentleerteste Video, entstanden in einem abgeschotteten Studio in der Wüste New Mexikos, ein an Miniaturereignissen bis zum Bersten gefülltes Gefäß ist, das sich unweigerlich in ein reiches Referenznetz einschreibt. Eine dieser Referenzen wird sogar im Titel genannt; der Musiker John Cage, dessen berühmtes Klavierstück 4'33" (1952) aus der Zeit besteht, die zwischen dem Auf- und Zuklappen des Klavierdeckels verrinnt und der Stille währenddessen (beziehungsweise den Geräuschen des erwartungsvollen und dann enttäuschten Publikums).

Wenn Nauman emphatisch die Leere als Fülle zelebriert, kommt man nicht umhin, an Camillo Paravicinis Video *Manuela sah mich lange und nachdenklich an* (2011, S. 67) zu denken, mit dem auf- und abschreitenden Künstler vor seiner Stange. Wir sehen eine Ausstellung im Aufbau und einen jungen Künstler, der sich nie für die finale Position seines minimalistischen Stangenwerks entscheiden kann. Ein Ballett der Möglichkeiten, ohne Publikum. Allenfalls zugänglich als

Multiple in portablem Format für den Bürotisch: Unentschlossenheit zum Nachspielen.

Auch Paravicini blickt mittels Überwachungskamera auf eine umtriebige Untätigkeit – in ein Büro (*Camera 27*, 2010, S. 70) oder einen Operationssaal (*Operation*, 2014). Keine Aktion, keine Operation, nur Präparation ist zu sehen. Fünf Menschen hantieren beschäftigt, schieben die Geräte durch den Raum, sind sorgfältig ineffizient, wichtigtuersich unprofessionell. In einer Performance mit Klavierstimmer und Videoprojektion (2014) wird hingegen der zielgerichtete Professionalismus des Klavierstimmers, welcher kaum hörbare Nuancen des Instruments auf einen objektiven Standard bringt, einem Maler im Hintergrund gegenübergestellt. Entgegen der Musik gibt es für die Malerei kein Quintenzirkel, keine Tonleiter, keinen falschen und keinen richtigen Ton. Es gibt nur das erschreckende, erwartungsvolle Weiss, den Künstler, den Pinsel, die absolute Kontinenz der Handlungen. Man bleibt im Konditionalis, wo die Dinge sein könnten, sich ändern, oder

aber auch versanden können. All diese Arbeiten fokussieren auf die Vorbereitung auf den «grossen Moment»: die Operation, das Konzert, die Ausstellung und Eröffnung. Aber der Moment kommt nie.

Diese inszenierte Mühe der Kreation und peniblen Vorbereitungsschritte stehen im Kontrast mit einer anderen Seite von Paravicinis Tätigkeit, die sich durch Leichtigkeit und Spontanität auszeichnet: aus dem Handgelenk geschüttelte Zeichnungen und Monsterköpfe, rasch modellierte Figuren aus Gips, der zügig geschlängelte breite Pinselstrich, mit dem eine Renaissancelandschaft mit Hügeln und Burgen entsteht (*Mare e Monti*, 2019, S. 99). Aber in der Tat kommen erst durch einen mehrstufigen Transferprozess die Fratzen von *Untitled Strokes* (S. 24, 29) hinter Glas. Die rollbaren Büromöbel der *White Sculptures* (S. 8, 14) sind keine Readymades, sondern massgefertigt und die darauf platzierten Gipsfiguren mit einem ausgeklügelten Audiosystem ausgestattet, das ein leises Klagen und Schimpfen der Werke verlauten lässt.

Zahlreiche Parallelen lassen sich zwischen Bruce Naumans und Camillo Paravicinis Arbeiten ziehen – von der Inszenierung des Arbeitsprozesses und der Künstlerfigur, von den vom Publikum abgewandten Handlungen, den Wiederholungen des Langweiligen, vom Topos mühevoller Kreation und hinter Unproduktivität verborgener künstlerischer Arbeit bis hin zur Musik als Kontrapunkt – doch all das findet bei Paravicini in einem signifikant anderen Tonfall statt. Seine Arbeiten kommen einer frischen Aufforderung an das Kunstsystem gleich, sich nicht allzu ernst zu nehmen – ohne dass dies die künstlerische Arbeit als solche nichtig machen würde. Wenn Nauman die Bedeutung der Kunst und ihren sinnstiftenden Zugriff auf die Realität als Behauptung in die Welt setzt (unvergesslich verknüpft in seinem Satz in *Neon: The true artist helps the world by revealing mystic truths*), kontert Paravicini mit einer absolut freischwebenden Unverbindlichkeit der künstlerischen Geste als endloser und gleichwohl hoffnungsvoller Loop in der Möglichkeitsform.

W In der Arbeit *Gesichter des Alltags* (2018) verwischst du die Grenzziehung zwischen Dokumentation und Kunst und inszenierst alltägliche Vögel in heldenhaften Posen als grossformatige Fotografien. In unmittelbarer Nähe präsentierst du kleinformatige Karikaturen, die Menschen beim Grillieren oder in anderen zwanglosen Situationen zeigen.

CP Sie tanzen, nehmen ein wohliges Schaumbad, spielen ein bisschen Didgeridoo – alles, was wir Menschen halt so machen.

W Die schwarzweissen Fotografien präsentieren sich in monumentalen Dimensionen. Vögel, die wir als zierliche und feine Wesen kennen, setzt du hünenhaft, geradezu bedrohlich in Szene. Die Inszenierung dieser Tiere hinterlässt bei mir ein latent beunruhigendes Gefühl. Gleichzeitig sehen wir Menschen, die in Wirklichkeit natürlich grösser als Vögel sind, als kleine, sorglose Kreaturen. Welche Absicht liegt hinter dieser Umkehrung?



CP Das Umkehren der Proportionen, das Spielen mit den Grössenverhältnissen ist eine Vorgehensweise, mit der ich mich schon länger auseinandersetze. Für diese Arbeit blies ich Porträts von kleinen, alltäglichen Vögeln – Spatzen, Meisen, Rotkehlchen – auf eine übernatürliche, erhabene Grösse auf. Die Menschen andererseits, die sich für den Mittelpunkt der Welt halten und immer noch das Gefühl haben, die Allergrössten zu sein, dampfte ich zu diesen kleinen schludrigen Zeichnungen



Gerard van Honthorst, Maria de' Medici (1575–1642), Königsmutter von Frankreich, mit Putten, 1638

ein. Als ob wir sie aus der Vogelperspektive beobachten, wie sie auf der Erde herumwuseln. Die Arbeit soll auch an Darstellungen der klassischen Malerei erinnern, in denen dekorative kleine Vögelchen oder niedliche Putten mit Spruchbändern und Blumen die zentrale Szene umflattern. Ich drehte das Ganze einfach mal um.

DJ Die Vögel haben einen kalten, zielgerichteten Blick. Du versetzt sie in Haltungen, die an gewissenlose Generäle erinnern, die ganze Heere befehligen. Sie erhalten dadurch menschliche, verwerfliche Züge. Sie wirken machtbewusst und überlegen. Alles Attribute, die wir mit Vögeln nicht in Verbindung bringen. Bei ihrer Betrachtung habe ich das Gefühl, dass sie mehr über uns Menschen wissen als wir über sie und dass sie einen Plan verfolgen, der nichts Gutes für uns Menschen bedeutet.

CP Ja, ein General ist sicher nicht falsch. Ich sehe es etwas weniger militärisch. Ich denke eher an Porträts von ehrwürdigen Staatsmännern, die – wie die allgegenwärtigen Plakate des «Grossen Bruders» – an jeder Strassenecke hängen, auf uns Menschen herunterschauen und uns auf Schritt und Tritt beobachten. Die Augen der Vögel erinnern auch an Kameralinsen und liegen auf der gleichen Höhe wie diejenigen der Betrachter. Auge in Auge, sozusagen! Diese hochqualitativen schwarzweissen Prints, die ich hinter Museumsglas in edlen Nussbaumrahmen präsentiere, stehen auch formal im krassen Gegensatz zu den

schnellgezogenen, bunten Zeichnungen, die ich jeweils nur mit kleinen Magneten an der Wand befestige. Sie scheinen ganz leicht, fast schon fragil, als ob sie jederzeit herunterfallen könnten.

DJ Die Menschen wirken verloren; ich habe nicht den Eindruck, dass sie einen bestimmten Plan verfolgen.

CP Sie haben überhaupt keinen Plan! Sie wirken zwar alle unglaublich beschäftigt, aber eigentlich haben sie keinen blassen Schimmer. Darum geht es. Es war mir ganz wichtig, dass diese Darstellungen nicht etwa eine eigene Überlegenheit demonstrieren. Sie sind bei aller Anklage auch sehr liebevoll und durchaus auch selbstkritisch zu lesen. Ich pack mir auch an die eigene Nase.

DJ Wenn du die Beziehung zwischen Mensch und Tier in ein Ungleichgewicht setzt, drängen sich mir auch ökologische Fragen auf. Trotzdem hätte ich diese Arbeit nicht als eine Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und seinem Einfluss auf Natur gelesen. Aber vielleicht liege ich da falsch und habe dich als umweltbewussten Menschen unterschätzt?



Ehrwürdiger Staatsmann
Leonid Iljitsch Breschnew, 1978

CP Mit dieser Arbeit wollte ich sehr wohl die bedenkliche Beziehung von uns Menschen zur Natur thematisieren, einfach ohne gleich mit der grossen Moralkeule draufzuhauen. Diese Tiere sitzen in ihrer stoischen Art einfach da und müssen zusehen, wie wir innerhalb von kürzester Zeit

alles zu Kleinholz schlagen. Ich sehe sie nicht als eine Bedrohung, sondern mehr als fassungslose Zeugen. Es findet zurzeit, neben allen sozialen Katastrophen, auch ein ökologischer Super-GAU statt. Aber es scheint, als hätten wir Menschen nichts Besseres zu tun, als mit riesengrossen Colani-Gläsern darauf anzustossen ...



W ... oder den nächsten Gasgrill zu kaufen, der so gross ist, dass wir darauf ganze Rinderhälften grillieren können ...

CP ... genau, um dann im Anschluss noch einen geistreichen Ausflug mit dem Segway zu machen, ohne zu realisieren, dass wir mit Vollgas auf den Abgrund zu rasen. Den Vögeln bleibt eigentlich gar nichts anderes übrig, als diesem lächerlichen Treiben erstarrt zuzuschauen.

W Von den Vögeln geht trotz allem eine gewisse Ruhe aus. Sie scheinen sich zu sagen: Die Menschheit überstehen wir auch noch.



CP Ich hoffe doch sehr, dass sie uns überleben!

W Es wird gerne verschwiegen, aber der Kunstbetrieb ist ein ziemlicher Umweltsünder, mit Blockbustern, Leihverkehr, um die Welt reisenden Kuratoren, vollklimatisierten und hell ausgeleuchteten Ausstellungshallen. Das alles steht im Widerspruch zu einem eben auch möglichen Willen des Kunstbetriebs, die Besucher über ein anderes, ein besseres Leben aufzuklären.

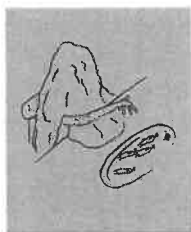
CP Auch wir Kunstschaaffende müssen uns diesen Fragen stellen. Ist es wirklich nötig, so viele Objekte in diese Welt zu stellen? Muss meine Skulptur wirklich aus giftigem Epoxidharz oder aus einem riesigen Block Carrara-Marmor bestehen? Hat wirklich jemand auf hundert eiserne Figuren meines nackten Körpers gewartet? Und muss ich mit diesem Plunder dann wirklich auch ungefragt die Natur okkupieren?

W Diese grossen Gesten scheinen dich zu irritieren!

CP Ja, sie nerven mich! Jean Nouvel hat vor ein paar Tagen seine Pläne für ein Hotel in einer unberührten Wüstenlandschaft Saudi-Arabiens vorgestellt. Dabei will er wunderschöne, jahrtausendealte Felsformationen aushöhlen, um darin ein Luxusressort zu bauen. Diese ungefragte Inanspruchnahme halte ich für vorsintflutlich und überheblich. Eine Frechheit! Aber alle klatschen begeistert, weil uns derartig fantastische Projekte und zumeist schon die riesigen, hochaufgelösten Bilder davon vor Erhabenheit und Ehrfurcht erstarren lassen! Unser Gehirn ist süchtig nach solch imposanten Erfahrungen. Wenn wir berauscht im farbigen Nebel rumtapsen, sind wir beeindruckt vom atemberaubenden, bewusstseinsweiternden Erlebnis. Aber ich persönlich halte nicht viel von solchen Shows. Es geht dabei eigentlich darum, gekonnt mit einem riesigen Schläger auf einen gigantischen Gong zu hauen, bis uns allen vor Pathos die Ohren wackeln. Die Kunst soll uns aber nicht nur mit Effekten überwältigen, finde ich.

W Deine Zeichnungen erinnern auf gewisse Weise an Comics, vielleicht im Esprit eines Jean-Marc Reiser oder

Jean Cabut. Setzt du dich mit der Kultur der Bande dessinée auseinander?



CP Nein, ich kenne mich in dieser Welt nicht wirklich aus. Aber Jonas Raeber, ein Trickfilmer und Cartoonist, hatte sein Studio gleich neben unserem Haus. Als Kind ging ich oft nach der Schule bei ihm vorbei. Mich hat das schwer beeindruckt, wie ein alter Mann – er war da bestimmt schon 25 Jahre alt! – seine Tage einfach mit dem Zeichnen von kindischem Zeugs verbrachte. Ich habe damals natürlich nicht kapiert, dass seine Illustrationen hochpolitisch sind. Wie auch immer: Er hat mich animiert, zu zeichnen. Ich habe das zwar nie ernsthaft weiterverfolgt, aber ich bin bis heute ein notorischer Telefonzeichner geblieben. Bei mir im Atelier liegen überall Fresszettel mit solch kopflosen Kritzeleien rum. Meine Frau hat mich irgendwann ermutigt, diesen kleinen Zeichnungen mehr Beachtung zu schenken. An der Eröffnung zur Ausstellung war auch meine einstige Primarschullehrerin zugegen. Sie sah sich die Zeichnungen an, kam auf mich zu und sagte: «Die sehen immer noch haargenau so aus wie damals, als du sieben Jahre alt warst!» Ich glaub, das war ein Kompliment. – Ich habe es zumindest als ein solches verstanden.

DJ Zurück zu den Vögeln: Die meisten Wildtiere sind scheu und lassen den Menschen nicht nah genug an sich heran, um mit der üblichen fototechnischen Ausstattung zufriedenstellende Aufnahmen zu erzielen. Sind das ausgestopfte Tiere?

CP Nein, die waren quicklebendig. Ich baute ihnen ein kleines Fotostudio im Stadtpark. Ich montierte auf einem Stativ ein langes Brett und kleidete es mit einem Aluminiumblech aus, welches ich links und rechts hochknickte. Diese Wand diente dazu, dass die Vögel nicht seitlich zu sitzen kamen, sondern tunlichst von vorne anflogen. Zudem diente ihre glänzende Oberfläche als Reflektor, um meine Models optimal auszuleuchten. Ich legte vorne ein bisschen Futter hin, davor war eine kleine Anflugstelle, so eine Art Sprosse, auf die sich die Vögel setzen konnten. Ich mietete ein grosses Teleobjektiv, baute es auf, verkroch mich mit dem Fernauslöser in einem Busch und wartete.



DJ Tierfotografie ist ein eigenes Genre. Fotografien der Wildlife Photographer sind uns geläufig. Hast du dich damit befasst und versucht, dich davon abzugrenzen?

CP Wer weiss schon, wo die Kunst beginnt und wo sie aufhört! Aber ja, es war ein Knackpunkt bei diesen Fotografien, dass sie nicht in eine National Geographic-Ästhetik hineinkippen. Aber auf der anderen Seite ist es schliesslich gar nichts anderes als eben Tierfotografie. Der gewählte Ausschnitt, das Dreiviertel-Porträt, das Schwarzweisse, die Ausleuchtung, dies sind alles Kriterien, die der klassischen Wildlife-Bildsprache ein wenig entgegenwirken. Die Vögel wirken, als wären sie künstlich ausgeleuchtet, als hätten sie in einem richtigen Fotostudio gesessen. Es war eine grosse Anzahl

an Bildern notwendig, um ihre Kopfhaltung im richtigen Moment einzufangen. Es war eine Feldstudie im wortwörtlichen Sinn: Ich lag stundenlang im Feld und studierte die Vögel. Ich bin ja ein enthusiastischer Vogel-Liebhaber. Allerdings werde ich nicht mal ein Hobby-Ornithologe werden, denn die müssen, wenn sie was sehen wollen, morgens in aller Herrgottsfrühe aus den Federn ...



DJ Beim Betrachten der Bilder wird uns bewusst, dass Vögel ständig um uns herum sind, wir sie aber nie wirklich beobachten.

CP Genau, wir scheuchen sie immer gleich weg, wenn sie an unsere Croissants wollen! Ich möchte den Blick auf etwas Naheliegenderes lenken, eine ganz alltägliche Existenz sichtbar machen. Spatzen haben sogar Wimpern! Das muss man sich mal vorstellen. Diese haargenauen Beobachtungen stellte ich in einen gemeinsamen Kontext mit meinen Studien zur Menschheit. Dabei hatte ich die Hoffnung, dass die Präzision und Wissenschaftlichkeit der Fotografien auch auf die Glaubwürdigkeit dieser expressionistischen Karikaturen abfärben.

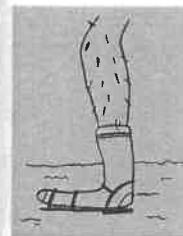
DJ Rund um den Film *Die Vögel* von Alfred Hitchcock kreisen Interpretationen, die sich sehr gut mit der Art und Weise unseres Empfindens des Weltgeschehens in Verbindung bringen lassen. Sie weisen darauf hin, dass die Vögel eine Art Sinnbild für ein nicht sichtbares, aber reales Unbehagen sind. Eine stille Bedrohung, die für uns Menschen spürbar ist, aber doch nie wirklich über uns hereinbricht. Ich stelle mir vor, wie deine Vögel kurz

vor einem Angriff stehen. In ihren Augen liegt eine Wachsamkeit. Wir spüren, in ihrem Inneren geht etwas vor. Auch Hitchcocks Vögel verfolgen eine kollektive Intention, die Vögel eigentlich nicht haben. Von deinen Vögeln geht ebenfalls eine stille Bedrohung aus, die im Hintergrund lauert, eine, die für alle fühlbar ist.



In Alfred Hitchcocks Horrorfilm «The Birds» aus dem Jahr 1963 entwickeln sich die Vögel zu bedrohlichen Kreaturen und fallen in Horden über Menschen her.

CP Mit der stillen Bedrohung bin ich völlig einverstanden. Die Vögel wissen darum. Sie schauen ganz perplex den unbeholfenen Menschen zu, wie sie sich für die Vernissage herausputzen oder im Internet die nächste Polstergruppe bestellen. Da hat sich mächtig was angestaut und sie sind kurz davor, völlig auszuflippen: «Jetzt ist dann aber langsam Schluss mit dem Scheiss!» Der Plot erinnert durchaus ein wenig an den Bauplan eines Horrorfilms: Im Moment, wenn wir es am Wenigsten erwarten, wenn alle im Stadtpark gutgelaunt Lindy Hopp tanzen, die Kinder im Pool plantschen und der dritte Caipirinha serviert wird, setzt der Meteoritenhagel ein oder es landen die Aliens oder die Nordkoreaner.



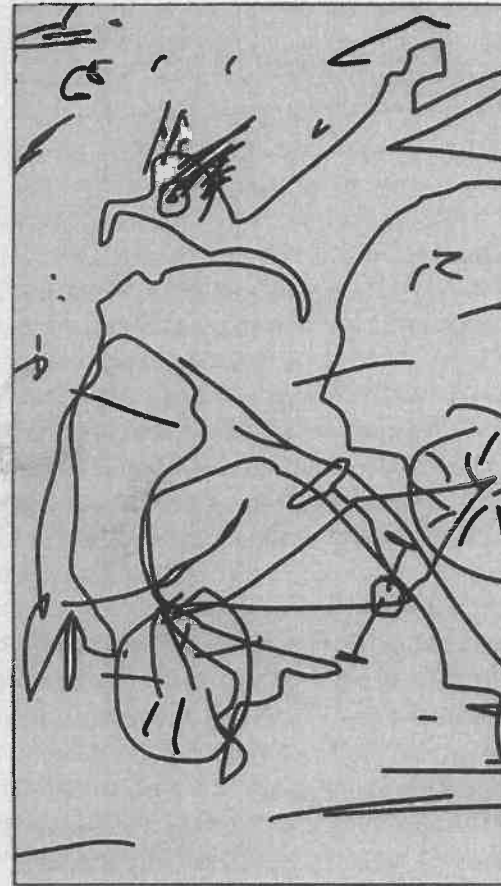
DJ Patrick Süskind schrieb eine Geschichte namens *Die Taube*. In ihr geht es um einen alleinstehenden Mann, der dreissig Jahre in einer Bank als Security arbeitete, kurz vor der Pension steht und seine Mansarde endlich abbezahlt hat. Als er seine Wohnung für den letzten Arbeitstag verlassen will, hockt eine

Taube vor seiner Tür. Sie macht nichts, schaut ihn aber an. Der Taube gelingt es mit ihrem Blick, das vermeintliche Gleichgewicht im Leben des Mannes ins Wanken zu bringen. Eine stille Präsenz, die alles zum Einbrechen bringt! Das bringt sehr schön zum Ausdruck, wie unsere Lebensrealitäten einem Kartenhaus gleichen.



CP Oh je! Eine komplette Überforderung! Es gibt auch dieses antike Theaterstück des Aristophanes, *Die Vögel*. Von diesem hat mir neulich jemand erzählt. Zwei Bürger Athens gründen zusammen mit dem Volk der Vögel im Himmel die Stadt *Wolkenkuckucksheim*. Da sich dieser Vogelstaat zwischen der Menschenwelt und dem Reich der Götter befindet,

können sie verhindern, dass die Opfergaben der Menschen zu den Göttern gelangen und diese deshalb hungern müssen. Den Erdbewohner hingegen verdunkelten sie die Sonne und drohen ihnen, sie in Vogelkot zu ersticken! Rien ne va plus. – Die Vogelporträts entstanden übrigens für die gleiche Ausstellung, für die ich auch die Skulptur *Denkmal* realisierte. Draussen war das Denkmal, das unseren gefiederten Freunden den Platz verwehrte. Drinnen warteten aber die Vögel! Nicht um Rache zu nehmen; ich wollte einfach das Gleichgewicht wiederherstellen.



Gianni Jetzer

«You Are What You Is»¹

Zur Vielfalt im Werk von Camillo Paravicini

*Do you know what you are?
You are what you is
You is what you am
(A cow don't make ham...)
You ain't what you're not
So see what you got
You are what you is
An' that's all it 'tis*²

Letzten Sommer, als die Welt im Würgegriff einer globalen Pandemie zum Stillstand kam, begann Camillo Paravicini an einer Serie kleinformatiger Ölmalereien zu arbeiten. Die Tafeln messen weniger als ein Fuss und sind alle hochkant. Sie beinhalten Porträts von Chimären, fabelhaften Wesen, welche den Betrachter impertinent

angrinsen, im Schlaf zu wandeln scheinen, oder in fiebriger Selbstversunkenheit vor sich hinstarren. Es sind faszinierende Phantasmagorien, welche aus kleinen Fenstern herauslugen, durch die Inszenierung der breitrempigen Rahmen weiter akzentuiert. Die Art und Weise, wie sie gemalt sind, ist gekonnt: Pastose Farbschichten erzeugen plastische Effekte. Hauttöne werden von kühlem Türkisgrün kontrastiert. Pinselstriche erzeugen Leben unter der Haut. Paravicini orientiert sich an den Grossen seines Fachs, an Willem de Kooning etwa, der einst gesagt hat, Ölmalerei sei dazu erfunden worden, menschliches Fleisch abzubilden. Oder aber an den Malern der Cobra-Gruppe, allen voran an Asger Jorn, dessen abstrakt-figurative Malerei von norwegischen

Sagen und Mythen als imaginärem Fundus zehrt.

Paravicini bezeichnet die Malerei als heiligen Gral der Kunst. Sie ist bis heute eine Disziplin, welche auf Handwerk aufbaut. Sie kann nicht mit ihrem profanen Pendant verwechselt werden – eine gemalte Leinwand bleibt als Kunst erkennbar, sogar wenn sie im Warenhaus hängt. Der in Basel wohnhafte Künstler spielt bewusst mit Vorstellungen und Erwartungshaltungen, mit dem, was Malerei mit sich bringt, historisch, aber auch auf die Gegenwart bezogen. Er gehört zur weitsichtigen Generation, welche die Digitalisierung des Alltags bewusst miterlebt hat und die analoge Welt davor noch aus eigener Erfahrung kennt. Im Puschlav geboren, im Jahr einer historischen Hochwasser-Katastrophe, gibt er offen zu, dass er manchmal eine gewisse Sehnsucht spürt nach der einstigen «Langsamkeit» des Alltags, ohne jedoch darüber nostalgisch zu werden. Als kleines Kind war er häufig bei Poschiavos «Dorfkünstler» Rudolf Blaser zugegen und malte mit ihm Bilder zu zweit. Verglichen mit diesem frühen

Erlebnis, in welchem eine freundschaftliche Begegnung im Mittelpunkt stand, ist der Alltag insgesamt unpersönlicher geworden: Man informiert, unterhält, oder verliebt sich, lernt, kreiert, lebt sogar seinen Spieltrieb am Bildschirm aus, diesem alles überstrahlenden Fenster zur Welt. Im Gegensatz zu den taktilen, wohlriechenden Ölbildern ist er impermeabel wie eine Windschutzscheibe. Eine Abstraktion der realen Welt, hoch effizient zwar, flüchtig, hoch getaktet, aber auch eintönig. Die Malerei hat im digitalen Zeitalter eine Renaissance erfahren, auch weil sie all unsere Sinne anspricht. Sie gehört zu einer Kultur des Handgemachten, die auch in anderen Lebensbereichen eine Renaissance erfährt, beinhaltet Spuren und Abnutzungen, seismographische Aufzeichnungen menschlichen Ausdrucks. Eine gemalte Oberfläche lässt sich am Computer nicht deuten, ohne sie zuvor «mit eigenen Augen» gesehen zu haben.

Diese Diskrepanz zwischen digitaler und analoger Bildrepräsentation war schon früh Thema in Paravicinis Kunst. In den so

¹ Frank Zappas Lied «You Are What You Is» erschien 1981 auf dem gleichnamigen Album.

² Ibid.

genannten Hinterglasmalereien malt er am Computer, eine Hommage an die Anwendung MS Paint, welche 1985 erstmals einer breiten Benutzerschaft zur Verfügung stand. Er kreiert nicht mit Pinsel, Farbe und Leinwand, sondern hantiert mit Maus und Bildschirm, fertigt Bilder, welche das Flüchtige des Mediums in sich tragen. Präsentiert werden sie hinter dünnen Scheiben und schmalen Rahmen wie ein überdimensionierter Smartphone-Schirm (S.85). Diese Bilder sind das andere, künstliche Ende von Paravicinis malerischem Spektrum. Unter Laborbedingungen sozusagen, im impermeablen Raum von 0 und 1, simuliert er den Pinselduktus, den Akt des Schöpferischen. Es ist ein Unterfangen, welches schier dadaistisch anmutet und von Beginn an zum Scheitern verurteilt ist, wobei diese Absurdität einkalkuliert und somit Teil des Werks ist.

Die Vielfalt in seinem Œuvre, welches unter anderem Öl- und Computermalerei, Fotografie, Installation, Performance und Video beinhaltet, könnte dazu verleiten, es in postmoderner Tradition als

eklektisch zu bezeichnen. Allerdings ist die mediale Pluralität bloss Vermittlung, der eigentliche Kern der Arbeit ist jeweils eine Idee oder eher eine Beobachtung, ein Kommentar, oder eine Geschichte. Um diese zu vermitteln, braucht es ein geeignetes Vehikel. Dieses birgt oft etwas schier Theatralisches in sich, als Versuch einer Inszenierung der Widersprüchlichkeiten innerhalb von Repräsentation. Frank Zappa ist der Lieblingsmusiker von Camillo Paravicini. Bekanntlich war der Rockmusiker ein grossartiger Performer, der pausenlos in Rollen schlüpfte, um Ideen vorzutragen. Seine Liedtexte sind kleine Theaterstücke; in *You Are What You Is* etwa rebelliert er gegen gesellschaftliche Normierung, steht für ein komplexes Verständnis von Individualität ein.

Paravicini entwirft Erzählungen, erdenkt sich Kunstfiguren, verstrickt sie in symbolartige Konstellationen und entlässt sie als Bilder in die Öffentlichkeit. Bei ihm wird sogar die Gattung der Malerei zur Kunstfigur, mit der er auf verschiedenen Bühnen aufspielt: ob Meisterbilder im Kleinformat, deren

Sujet sich ans Surreale anlehnen, oder Persiflagen des Helden-gestus des genialen Künstlers am Computer: die Königsdisziplin wird zur zeitgenössischen Allegorie, welche die Komplexität heutigen Bildermachens in sich beinhaltet. Seine Kunst ist vielfach wie das «You» in Zappas Songzeile, stetig zwischen Aussen- und Innenwelt oszillierend.





W Die neunteilige Arbeit *In The Mood for Love* (2010/15) zeigt auf kleinformatigen Ölbildern eine Zecke. Sie ist mit Blut vollgesogen und präsentiert sich in unterschiedlichen Positionen. Woher kommt das Interesse an diesem niederträchtigen Spinnentier und warum malst du es so realistisch?

CP Es ist die Widersprüchlichkeit, die mich hier beschäftigte, die Diskrepanz zwischen dem scheinbar unwürdigen Motiv und der hyperrealistischen Ölmalerei als vermeintlich eindrucksvolles Kunsthandwerk. Ich versuchte auszuloten, wie sich technische Umsetzung und Konzept die Waage halten. Anders gesagt interessierte es mich, zu erfahren, ob sich ein Käufer oder eine Käuferin finden liess, die sich die ekelerregenden Dinger über den Esstisch oder das Ehebett hängen würden – denn es ist ja schliesslich Kunst!

W Die fotorealistische Übersteigerung der Wirklichkeit, wie sie auch für den Hyperrealismus bezeichnend ist, zeigt sich als nüchterne Darstellung, die im Fall der Zecke verstörend wirkt. Die Absicht, die du mit der wirklichkeitsgetreuen Malerei evozierst, scheint darauf abzielen, die Zecke so realistisch wie möglich zu gestalten, so dass sie auf beunruhigende Art zu einer wirklichen Gestalt wird.

CP Es geht mir um den Wert, den ich einem Kunstwerk durch handwerkliche Raffinesse verleihen kann. Diese Arbeit funktioniert nur deshalb, weil ich übertrieben viel Zeit, Energie und Können in sie investierte. Das tradierte Medium dient in erster Linie als Mittel zum Zweck, ist

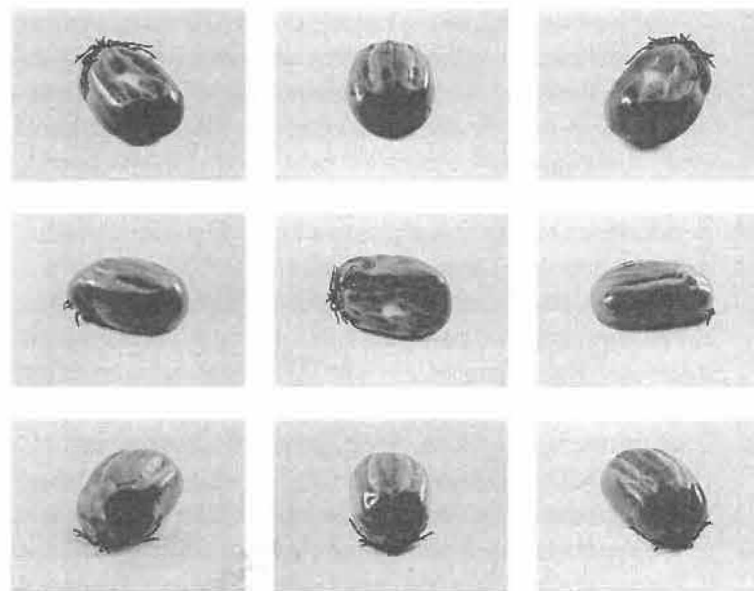
also bloss eine adäquate Bildform für mein künstlerisches Anliegen. Wäre die Zecke als fotografische Abbildung umgesetzt, würde die Arbeit überhaupt nicht mehr funktionieren.

DJ Sind die Gemälde auf eine krude Art auch als Porträtmalerei zu lesen?

CP Auf jeden Fall. Neben dem Versuch, der Zecke durch eine meisterhafte Maltechnik einen höheren Wert zu verleihen, porträtierte ich sie gleich mehrfach. Ich wollte ihr die gleiche liebevolle Beachtung schenken, wie sie auch die Äpfel von Cézanne oder die Flaschen von Morandi erhielten. Meine Zecke sollte aber nicht nur ökonomisch wertvoll oder ästhetisch vollkommen sein, sondern auch elegant, anmutend, ja sexy! Daher räkelt sie sich so frivol in alle Himmelsrichtungen. Man sieht sie von vorne, von hinten, von oben und unten. Es hat etwas Laszives, wie sie so vollgesogen daliegt, findest du nicht? Als hätte sie soeben dicke Knutschflecken verteilt.

DJ Der Exzess der Zecke wird zum Sinnbild für Gefräßigkeit und Masslosigkeit. Dabei wirkt sie sichtlich zufrieden; sie scheint mit sich und der Welt im Reinen zu sein. Sehen wir eine glückliche Zecke?

CP Gute Frage! Vermutlich war sie froh, wieder an der Wärme zu sein. Zuvor musste sie tagelang in einer Filmdose in meinem Kühlschrank ausharren. Es war übrigens eine ziemliche Sache, eine vollgesogene Zecke zu beschaffen. Da ich niemanden mit einem Hund kannte, versuchte ich es bei einem Zeckenspezialisten, in der Hoffnung, er



Räkelt sich frivol in alle Himmelsrichtungen: Die Zecke aus «In the Mood for Love», 2010/15

könne mir ein paar Exemplare abtreten, leider ohne Erfolg. Schlussendlich rief ich in einem Tierheim an: Der Zufall wollte es, dass sie Zecken für eine Studie der Universität sammelten. Ein Freund und ich fuhren sofort hin. Sie besaßen tatsächlich ein Spezialfach im Kühlschrank, das mit diesen Kreaturen gefüllt war. Ein Sechser im Lotto! Die dicksten unter ihnen entführte ich. Sie lagen noch ein paar Tage bei mir zu Hause im Kühlschrank, gleich neben der Butter. Mit einem grossen Makroobjektiv schoss ich schliesslich die Bilder, auf meinem Bügelbrett.

DJ Wie hast du die Zecken danach entsorgt?

CP Ich habe sie die Toilette runtergespült, aber nicht sofort. Am Abend des Shootings erzählte ich dem Sänger unserer Band davon. Er hatte den glorreichen Einfall, dass wir mit diesen Dingen einmalige Druckgrafiken machen, sie kurz und schmerzlos auf schönem Papier durch die Druckpresse quetschen könnten. Ich fand die Idee natürlich ausgezeichnet und ging am nächsten Tag mit meinen Zecken und einem Stapel Büttenpapier zu einem Kollegen, der eine grosse Druckpresse besass. Als ich ihm voller Euphorie vom Vorhaben erzählte, hat er mich zum Teufel gejagt! War vielleicht besser so.

DJ Wirklich schade. Die Wahl des Motivs ist hervorragend. Die Zecke ist ein Tier, das auf starke Ablehnung stösst, weil es wirklich ein gesundheitliches Risiko für Jung und Alt darstellt. Insofern halte ich die Zecke für eine bessere Wahl als beispielsweise einen Wurm, der zwar auch ekelhaft wirken kann, aber ungefährlich ist. Zecken sind eine Bedrohung!

CP Absolut! Das ist eine ganz perfide, miese, hinterlistige, hässliche kleine Kreatur und dient dadurch auch so wunderbar als Metapher und Symbol.

DJ Diese Gemälde sind in Ölfarbe auf Holz umgesetzt; traditioneller geht's eigentlich gar nicht mehr. Die Zecken maltest du zentral auf neutralem Hintergrund, auf einer schlichten blauen Fläche.

CP Ja, sie zeigt ein sehr nobles Hellblau. Die Bilder wirken da wesentlich frischer als die bekannten Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts, die immer in sehr düsteren Farben

gehalten sind. Auch bevorzuge ich Holzplatten, weil ich glaube, dass das glatte Material trotz seiner langen Tradition zeitgenössischer wirkt als diese altehrwürdigen Leinwände mit ihrer rauen Oberfläche.

DJ Du hast erwähnt, dass diese Art der Malerei Mittel zum Zweck ist. Verstehst du dieses hyperrealistische Malen vielleicht gar nicht als Malerei?

CP Die Bilder sehen natürlich aus wie traditionelle Malerei mit allen Schikanen, mit Untermalungen, ausgeklügelten Lasurtechniken oder Zwischenfirnissen. Aber unter uns gesagt: Ich malte einfach einen Fotoabzug nach. Ich habe die Umrisse abgepaust und im Anschluss die Farben der Vorlage auf die Leinwand kopiert ... Wie ein Drucker, der ein Bild ausplottet. Dass Maler Hilfsmittel benutzen, ist allerdings nichts Neues. Vermeer oder Dürer, sogar bereits Caravaggio benutzten Camerae obscurae, Zeichenmaschinen oder Linsen. Es ist also keine Mogelei, sondern durchaus Malerei im altbewährten Sinn. Ich persönlich glaube aber, dass eine solche prahlerische Manifestation von Können nur noch funktioniert, wenn sich die Technik und das Bildmotiv kritisch miteinander auseinandersetzen. Ansonsten bleibt das einfach ein effektvoller Kniff, eine phantasielose Fingerübung im luftleeren Raum. Ich habe eine viel romantischere Idee, was Malerei sein kann.

DJ Kannst du es formulieren?

CP Meine Auffassung von Malerei ist etwas Freies, Direktes, Intuitives. Etwas, das mit Einfachheit und Unmittelbarkeit zu tun hat, worin sich die alleinige Tätigkeit der

Malerei genügt. Ich spreche vom Moment, in dem ich nur mit Pinsel und Farbe vor eine Leinwand stehe und mich komplett gehen lassen kann. Wenn ich in dieser Tätigkeit versinke, können Dinge auf der Leinwand entstehen, die mich selber überraschen.

W Es hört sich so an, als ob es dir nicht nur um den künstlerischen Moment des Erschaffens geht, sondern dass du durch das Malen einen Zugang zu einem tieferen Verständnis von dir selber findest. Was erlaubt dir die Malerei, wie du sie jetzt beschreibst, was andere Medien nicht können?

CP Es ist eine Art Gegen-Erfahrung. Normalerweise arbeite ich ja viel prozessorientierter und konzeptioneller. Ich sehe die Malerei auch als eine Art Meditation oder Jam-Session, als experimentelle Recherche. Wenn ich male, kann ich nichts planen, sondern muss es wachsen lassen.

Ich kann mich zwei Stunden lang auf vierzig Quadrat-zentimetern verlieren wie ein Kind im Sandkasten und dann – plötzlich starrt mich die Malerei an! Sie wird zu einem Wesen! Ich sehe mich manchmal selber von aussen, wie ich male, wie ich verkrampft vor dem Bild stehe, wie ich das Gesicht verziehe, weil ich das Gefühl habe, das Bild könnte dasselbe tun. Ich komme manchmal richtiggehend ins



Deep House Mashup, 2020

Schwitzen. Malen ist wie ein Tanz auf Messers Schneide. In nur wenigen Sekunden hat man ein richtig gutes Bild wieder kaputtgepinselt. Aber selbst dann kommt man am Abend nach Hause und hat dieses unbezahlbare Gefühl, etwas geschaffen zu haben. Etwas, das früher nicht da war.

W Einmal mehr schlägst du in deinem Schaffen ein komplett neues Kapitel auf. Von einer konzeptorientierten Praxis wendest du dich einem romantischen künstlerischen Verständnis zu. Dein Schaffen wird durch die Ergänzung der Malerei nochmals eklektischer.

CP Ja, ich begann nochmal neu. Beuys sagte einmal: «Der Fehler fängt schon an, wenn einer sich anschickt, Rahmen und Leinwand zu kaufen.» Damit hat er natürlich nicht ganz unrecht. Und da ich wieder mal grosse Lust hatte, einen Anfängerfehler zu machen, ging ich in einen Laden für Künstlerbedarf und besorgte mir die komplette Sonntagsmaler-Ausrüstung.

W Wenn ich deine neuen Gemälde betrachte, fallen mir die comichaften Gestalten auf, die wir beispielsweise aus dem Werk *Untitled Strokes* kennen. Hier sind sie kryptischer, verworrener und sie wirken trister. Ihr Lachen ist zwanghaft. Sie verlieren sich im Bild und wirken verwirrt, als ob sie nicht wissen, wie sie auf die Leinwand gekommen sind. Möchten die Kreaturen aus dem Bild fliehen?

CP Ja, vielleicht. Ich weiss es nicht. Muss es auch nicht wissen. Will es auch gar nicht wissen! Ich habe nicht die Absicht, irgendetwas Konkretes darzustellen, sondern ich

versuche, ein möglichst automatisiertes Arbeiten zuzulassen.



Jazz From Hell, 2020

DJ Aber wo kommen die comicähnlichen Fratzen her, die du so oft malst?

CP Diese Fratzen mit den grossen Nasen und aufgerissenen Mündern malte ich bereits als Kind. Ich versuche zurzeit, das Gelernte wieder zu vergessen. Es geht mir darum, diese kindliche Einfachheit und Spontanität wieder zu erreichen, auch wenn sich das Sehen und Wissen natürlich nie komplett trennen lassen. Die

Monotypien halfen meinem Gedächtnis auf die Sprünge. Seit rund zwei Jahren gewöhnte ich mir an, öfters mal diesen lästigen Computer auszuschalten, um mir noch die Finger schmutzig zu machen und ein paar Prints rauszupfeffern.

DJ Ich sehe, auf deiner Druckpresse liegt ein Stapel mit kleinformatigen Monotypien. Auch deine letzten Ölbilder sind klein. Bevorzugst du kleine Formate, damit du in schnellen Serien arbeiten kannst?

CP Ja, es geht um die Schnelligkeit, die solche Formate zulassen. Es ist mir nicht wichtig, eine grosse Menge zu produzieren. Vieles übermale ich wieder. Es hat auch damit zu tun, dass das sehr persönliche Aufzeichnungen sind. Und hierfür halte ich dieses intime, fast schon voyeuristische Format für passender. Es ist irgendwie freundlicher, liebevoller.

DJ Die Geschwindigkeit beim Arbeiten führt immer auch zu einer Unmittelbarkeit und Direktheit im gestalterischen Ausdruck. Eignet sich die Monotypie dafür besonders gut?

CP Die Monotypie ist ebenfalls ein ziemlich schnelles Verfahren. Mit einer Mischung aus Buchdruckfarbe, Malmittel und ein wenig Nitro-Verdünner male ich auf eine Druckplatte und presse diese Platte gleich im Anschluss – solange die Farbe noch nass ist – auf das Papier. Das Malen auf einer glatten Platte hat die auffällige Eigenart, dass ich die Farbe auch wieder entfernen kann. Die Monotypie sieht für den schnellen Blick aus, als wäre die Zeichnung direkt auf das Papier gemalt, hat aber häufig Passagen darin, die technisch gar nicht umsetzbar wären. Es entstehen seltsame Unmöglichkeiten. Mich interessiert auch die Tatsache, dass es sich hierbei um eine Art Hybrid zwischen Malerei, Zeichnung und Druckgrafik handelt. Monotypie ist nicht klar fassbar. Ich deklariere diese Prints etwas schleierhaft, aber eigentlich sehr präzise, als «Öl auf Papier».



Mare e Monti, 2019

DJ Spielt in der Umsetzung der Arbeit der Zufall eine Rolle? Kannst du abschliessend kontrollieren, wie das Resultat wird?

CP Das kann ich nicht. Es gibt immer diese Distanz und oft entstehen Überraschungen. Nach dem Drucken zeigt sich das Bild zudem spiegelverkehrt. Es gibt in der Malerei

den Trick, ein Gemälde durch einen Spiegel anzuschauen, um es besser bewerten zu können. Die Schwachstellen werden dann plötzlich ersichtlich. Ich habe mir auch mal sagen lassen, dass wir in der westlichen Welt ein Bild wie eine Buchseite lesen, von oben links nach unten rechts. Im arabischen Raum werden Bilder genau andersrum gelesen, also in der Leserichtung ihrer Schriften. Wenn wir also geistesverloren rumpinsein, dann folgen wir unterbewusst fast immer dieser räumlichen Logik. Es ist interessant, solche Gewohnheiten immer wieder aufs Neue zu überprüfen.

W Das ist ein spannender Punkt und führt uns zur Frage, inwiefern die Rezeption und Beurteilung von Kunst kulturell geprägt ist. Kunst, die wir im westlichen Kontext, beispielsweise in Europa, als qualitativ hochstehend erachten, wird in einer anderen Kultur vielleicht ganz anders wahrgenommen. Ich wage keine Hypothese, aufgrund von welchen konkreten Kriterien dies geschieht. Aber das Kunstverständnis verschiebt sich über die Jahrzehnte und Jahrhunderte immer wieder, es wird umdefiniert und neue Kriterien kommen hinzu, während andere wegfallen. Es ist wohl vergeblich, aber trotzdem interessant zu fragen, ob es zeit- und kontextübergeordnete Kriterien gibt, die Kunstwerken Zeitlosigkeit verleihen.

CP Absolut! Ich denke, es ist auch eine Frage, wie wir «Kunst» definieren. Aber wenn wir uns auf einen Kunstbegriff einigen können, glaub' ich schon, dass es grundsätzliche Kriterien gibt. Ich betrachte die bildende Kunst als eine Sprache, die sich über die Jahre verändert. Sie besteht aus Grammatik, Syntax, Wortschatz und

regionalen Dialekten mit ihren Besonderheiten und Eigenarten. Es gibt im übertragenen Sinne also auch Sprachlehrer, Dolmetscher oder Korrektoren, auch persönliche Sprechweisen. Ich glaube, dass wir diese Sprache lernen können wie jede andere. Ob wir die Begabung haben, sie auch fließend sprechen und verstehen zu können oder sogar in ihr zu träumen, das ist eine andere Frage.

W Gibt es unabhängig von unserem kodierten Kunstsystem Werke, die dich beeindrucken und die im Kunstbetrieb keine Beachtung erhalten?

CP Ja klar. Ganz bekannte Beispiele sind die afrikanische oder südamerikanische oder frühchristliche Kunst, also diese symbolhaften Darstellungen, Figuren, Fetische, Masken, die meistens nicht Kunstgegenstände sein wollen, sondern traditionelle Gebrauchsgegenstände für Feste oder Zeremonien ...

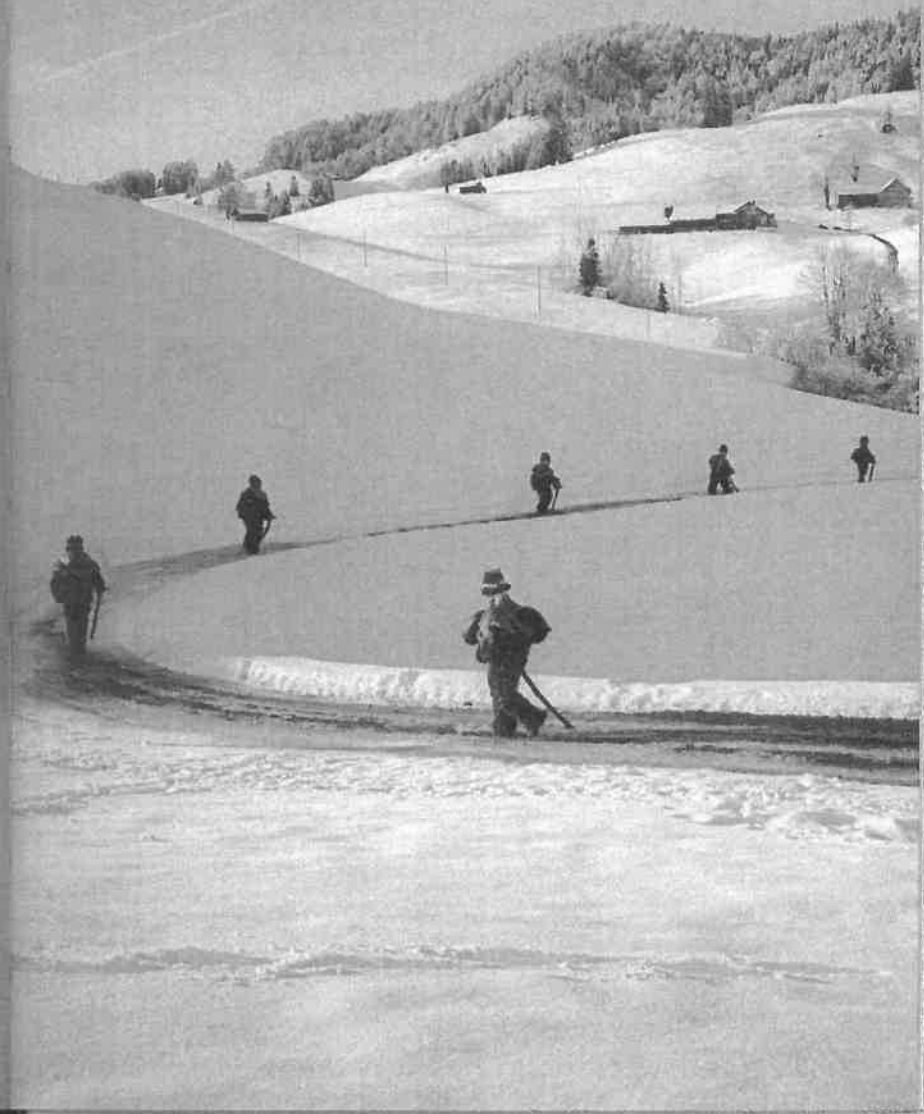
W ... oder religiöse Rituale ...

CP ... Religion sowieso! Da kommt ja das meiste her! Denk nur an diese spleenigen Flagellanten und Exorzisten, diese Schamanen und die verrückten spanischen Osterprozessionen, an den Black Friday, aber auch an all die regionalen, heidnischen Bräuche der Schweiz wie den Chalandamarz, den Betruf oder die Tschäggättä im Lötschental.

W Ja, da sind wir dann mittendrin im archaischen Leben, in dem der Name eines Künstlers keine Rolle spielt und das die moderne Kunst manchmal zitiert, aber

eigentlich nicht reproduzieren kann. Brauchtümer oder Sagen mit ihren Gestalten, Mischwesen und Ungeheuern scheinen es dir ganz besonders angetan zu haben.

CP Ja, Mythologien habe ich schon als kleines Kind geliebt! Warst du schon mal beim Silvesterchlausen in Urnäsch? Da musst du unbedingt hin! Da gibt es drei verschiedene Typen von Chläusen: die «Schöne», die «Wüeschte» und die «Schö-Wüeschte». Die Schöne tragen prächtige Trachten und riesige Kopfbedeckungen mit Szenen aus dem bäuerlichen Alltag. Die Wüeschte sind furchterregende Kerle und tragen ein Kostüm aus Tannenzweigen oder anderen Materialien aus der Natur. Die Schö-Wüeschte sind eine Zwischenform der beiden, eine Art Kreuzung. Und unter ihren Masken stecken so richtige Kerle. Sie nähen das ganze Jahr an ihren Kostümen und dekorieren nächtelang ihre Hauben mit tausenden von farbigen Krälleli. Während zwei Tagen, am 31. Dezember und am 13. Januar, gehen sie in Gruppen von Hof zu Hof und singen ihre Zäuerlis. Das ist so unglaublich schön, da kommen mir die Tränen!



Liste der Abbildungen

Sämtliche Abbildungen, sofern nicht anders ausgewiesen, sind Werke und Fotografien von Camillo Paravicini. Für sie gilt: © 2021 Camillo Paravicini. Wenn nicht anders vermerkt, befinden sich die Werke im Besitz des Künstlers.

S. 2

Test #17, 2010

Inkjet-Print
85 × 100 cm
Edition von 3
Privatsammlung

S. 8

White Sculpture, 2015

Gips, Holz, Metall, Lautsprecher
175 × 34 × 45 cm

S. 10

Jean Dubuffet
Le Viandot, 1954
Schlacke
36,5 × 16 × 9 cm

Moderna Museet, Stockholm, Nachlass von Gerard Bonnier, 1989; Foto: Albin Dahlström, Moderna Museet, Stockholm © 2021 ProLitteris, Zurich

S. 14

White Sculptures, 2015

Gips, Holz, Metall, Lautsprecher
Diverse Masse

Im Hintergrund:

Le Sacre du Printemps, 2018

Vier Linolschnitte auf Papier
Je 29,5 × 21,5 cm

S. 17

Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven und Morton Livingston Schamberg
God, ca. 1917
Siphon aus Gusseisen, Gehrungskasten aus Holz
39 × 12,1 × 29,5 cm

Philadelphia Museum of Art, Louise and Walter Arensberg Collection, 1950; Foto: Philadelphia Museum of Art

S. 22

Wisdom Tooth, 2010

Porzellan
12 × 6 × 7 cm

S. 23

Persona non grata II, 2011

Glasierte Keramik, Schlauch, Holzsockel
140 × 30 × 30 cm

S. 24

Untitled Strokes, 2019

Farbe hinter Glas
150 × 100 cm

S. 29

Untitled Strokes, 2019

Farbe hinter Glas
Je 150 × 100 cm, sechsteilig

Foto: Guadalupe Ruiz, BAK

S. 30

Manuel Litran

Pierre Soulages in seinem Studio, 1967

Foto: Manuel Litran, Paris Match Archive

S. 31

Die Morlocks, 2009
V. l. n. r.: Omar Abu Ghannam, Silvio Britschgi, Max Christian Graeff, Niklaus Schärer, Lorenzo Medici, Gregory Schärer, Roger Schuler, Camillo Paravicini

Foto: Michael Scherer

S. 33

A Day Like Another, 2010

Fünf Heliogravüren auf Büttenpapier
Je 35 × 26 cm
Edition von 5

Sammlung F. Hoffmann-La Roche, Privatsammlungen

S. 35

Carpe Diem, 2011

Pigment-Print
56 × 80 cm
Edition von 3

S. 36

Roscoe «Fatty» Arbuckle
The Bell Boy, 1918

Foto: Paramount-Arbuckle / mptvimages.com

S. 37

La Surprise, 2011

Pigment-Print
100 × 100 cm
Edition von 3
Privatsammlung

S. 38

L'Angelo tradito, 2009

Inkjet-Prints
Je 20,5 × 36,8 cm

S. 41

Aus der Serie der «gescheiterten Versuche», 2007

Pigment-Print
100 × 100 cm
Edition von 3
Privatsammlungen; Foto: Patrick Bussmann

S. 44

Cool Cat, 2011

Foto: Eric Osberg

S. 45

Patrick Blank
Camillo Paravicini in seinem Studio, 2015
Foto: Patrick Blank © 2021 ProLitteris, Zurich

S. 46

Denkmal, 2018

Beton, Eisen, Chromstahl
164 × 51 × 50 cm
Zerstört

S. 49

Giuseppe Terragni
Kindergarten Sant'Elia in Como, 1936–1937
Fotograf unbekannt

S. 54

Giorgio de Chirico
Piazza, 1913
Öl auf Leinwand
51,5 × 75,5 cm
Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, Schenkung Fondo Nacional de las Artes (Colección Palanza), 1965; Foto: Archivart / Alamy

S. 55

Concezio Petrucci, Emanuele Filiberto
Paolini, Riccardo Silenzi, Mario Tufaroli
Piazza Roma in Aprilia, 1936–37
Fotograf unbekannt

S. 56

In the Mood for Love, 2010/15

Öl auf Holz
Je 30 × 40 cm, neunteilig

S. 60

Untitled Flowers, 2013

s/w-Fotografie hinter farbigem Glas
180 × 155 cm
Edition von 3
Sammlung F. Hoffmann-La Roche, Privatsammlung

Im Vordergrund:

White Sculptures, 2015

Gips, Holz, Metall, Lautsprecher
Diverse Masse

S. 64

Untitled Portrait, 2014

Silbergelatineabzug auf Barytpapier
15 × 11,25 cm, neunteilig
Edition von 5
Sammlung des Kantons Luzern, Helvetia
Kunstsammlung, Julius Bär Kunstsammlung,
Privatsammlung

S. 65

Graduation Portrait, 2011
Fotograf unbekannt

S. 67

**Manuela sah mich lange und
nachdenklich an, 2011**

43 Minuten, mit Ton, Loop
Kamera: David Röhliberger

S. 68

Untitled Studio, 2013

Silikonharzfarbe auf Leinwand und Holz
150 × 250 cm / 54 × 90 cm / 21 × 35 cm
Sammlung F. Hoffmann-La Roche;
Foto: Serge Hasenböhler, BAK

S. 69

Camera 27, 2010

Film auf CCTV-Monitor, 60 Minuten,
ohne Ton, Loop

S. 74–84

Gesichter des Alltags, 2018

Fotografie:
Pigment-Print
150 × 120 cm
Edition von 3

Zeichnungen:

Tusche und Tempera auf Papier
Je 20 × 16 cm

S. 76

Gerard van Honthorst
*Maria de' Medici (1575–1642),
Königsmutter von Frankreich, 1638*
Öl auf Leinwand
299 × 198 cm

Amsterdam Museum; Foto: Amsterdam Museum

S. 77

Vladimir Musaelyan
*Leonid Iljitsch Breschnew, Generalsekretär
des Zentralkomitees der KPdSU, 1978*

Foto: Vladimir Musaelyan, ITAR-TASS News Agency /
Alamy

S. 83

Alfred Hitchcock
The Birds, 1963

Foto: Photo 12 / Alamy

S. 85

Velounfall, 2017

Farbe hinter Glas in Aluminiumrahmen
150 × 85 cm

S. 89

Total verrückter Typ, 2017

Digitale Vorlage für gleichnamiges Bild

S. 91

Herr Rössli in der Kunsthölle, 2020

Öl auf Holz in Holzrahmen
Bildmass: 27 × 21 cm
Rahmenmass: 60 × 50 cm

S. 93

In the Mood for Love, 2010/15

Öl auf Holz
Je 30 × 40 cm, neunteilig

S. 96

Deep House Mashup, 2020

Öl auf Holz in Holzrahmen
Bildmass: 27 × 21 cm
Rahmenmass: 60 × 50 cm

S. 98

Jazz from Hell, 2020

Öl auf Papier
39 × 29 cm

S. 99

Mare e Monti, 2019

Öl auf Papier
39 × 29 cm
Sammlung des Kantons Luzern

S. 103

Silvesterchläuse in Urnäsch, 13. Januar 2013

S. 110

Lynx Lynx, 2018

S. 112

Choreomania, 2021

Tusche auf Papier
29,8 × 21 cm

Autorinnen und Autoren

Jana Bruggmann (*1985, CH) ist Autorin, Kritikerin, Kuratorin und Doktorandin an der Freien Universität Berlin. Seit 2017 ist sie Autorin beim Kunstbulletin. Sie verfasste zahlreiche Texte zu kunst- und kulturgeschichtlichen Themen, die in Künstlermonografien, Fachzeitschriften, Online-Foren und Zeitungen erschienen, darunter DIE ZEIT und ZEIT Geschichte.

Claire Hoffmann (*1985, CH/F) ist seit 2019 Kuratorin am Centre culturel suisse in Paris, wo sie unter anderem Ausstellungen mit Pedro Wirz, Mélodie Mousset, Senam Okudzeto, Reto Pulfer und Annemarie von Matt umsetzte. Zuvor war sie am Kunsthaus Langenthal, am Kunsthaus Zürich und für das kuratorische Kollektiv deuxpiece tätig. Im Rahmen ihrer Dissertation arbeitet sie zu den Zeichnungen von Maria Lassnig.

Gianni Jetzer (*1969, CH) arbeitet als freier Kurator in Zürich und als Curator-at-Large am Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in Washington DC. In seiner über zwanzigjährigen Laufbahn als Kurator am Migros Museum in Zürich, Direktor der Kunsthalle St. Gallen und Direktor des Swiss Institutes New York hat er über hundert Ausstellungen kuratiert.

Damian Jurt (*1978, CH) arbeitet seit 2019 als Kurator im Bündner Kunstmuseum Chur, wo er Ausstellungen mit Andriu Deplazes, Ludovica Carbotto oder Yuri Ancarani realisierte. Von 2014 bis 2019 war er am Kunsthaus Pasquart in Biel/Bienne tätig und kuratierte Ausstellungen mit Kemang Wa Lehulere, Céline Condorelli, Michael Sailstorfer oder Delphine Reist.

Stephan Kunz (*1962, CH) studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie in Zürich und Berlin. Von 1988 bis 2011 war er Kurator und ab 2003 stellvertretender Direktor am Aargauer Kunsthaus Aarau. Seit 2011 ist er künstlerischer Direktor des Bündner Kunstmuseums. Kurator zahlreicher Ausstellungen und Herausgeber verschiedener Publikationen, u. a. André Thomkins; David Weiss; Hans Danuser; Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger; Not Vital; Martin Disler; Dance Me to the End of Love. Ein Totentanz.

Camillo Paravicini (*1987, CH) wuchs in Poschiavo und Luzern auf. Er studierte Kunst an der Ecole cantonale d'art de Lausanne und erhielt 2011 den Master of Fine Arts an der Glasgow School of Art. Seine Werke wurden in zahlreichen Institutionen im In- und Ausland gezeigt und finden sich in öffentlichen sowie privaten Sammlungen. Er lebt und arbeitet in Basel.

Aoife Rosenmeyer (*1978, IRL/GB) ist selbstständige Kritikerin und seit Ende 2019 für die Kommunikation der Kunsthalle Zürich verantwortlich. Sie hat Rezensionen u. a. für Art Review, Art in America, frieze, Kunstbulletin, Artforum und die WOZ geschrieben und Texte zu Katalogen für Künstler*innen wie Pascal Danz, Rebekka Staiger, Marcus Kummer, Clare Goodwin und Melanie Smith beigetragen.

Sabine Rusterholz Petko (*1973, CH) ist freie Kuratorin. Von 2008 bis 2015 war sie Direktorin des Kunsthaus Glarus, wo sie Ausstellungen mit Saâdane Afif, Nina Beier, Maja Bajević oder Kilian Rüthemann realisierte. Sie kuratierte die Klöntal Triennale und eine Ausstellung mit Pamela Rosenkranz im Rahmen des Jubiläums 500 Jahre Zürcher Reformation. Für die Kunsthalle Nairs plant sie Ausstellungsprojekte mit Reto Pulfer und Uriel Orlow.

Dank

Der Künstler dankt herzlich allen an der Publikation Beteiligten, vor allem Jana Bruggmann, Stephan Fiedler, Max Christian Graeff, Claire Hoffmann, Gianni Jetzer, Damian Jurt, Stephan Kunz, Aoife Rosenmeyer, Giacomo Paravicini und Sabine Rusterholz Petko sowie allen anderen inspirierenden Menschen, die er auf seinem bisherigen Weg kennenlernen durfte. Besonderer Dank geht natürlich an Maude Léonard-Contant und Fausto, ohne die das Ganze nur halb so viel Sinn machen würde.

Spezieller Dank gebührt der Manor AG für die Stiftung des Manor Kunstpreises Chur 2021 sowie für deren grosszügige finanzielle Unterstützung der Ausstellung und der Publikation.

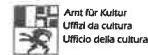
MANOR[®]

Mit freundlicher Unterstützung von der

Stadt Chur

Stiftung Dr. Valentin Malamoud

Charlotte und Nelly Dornacher Stiftung



BÜNDNER
KUNST
VEREIN



Der Vexer Verlag wird vom Bundesamt für Kultur
für die Jahre 2021 bis 2024 unterstützt.



Als ein Hasardeur der jüngeren Schweizer Kunst sucht Camillo Paravicini in seinem Tagwerk stets nach möglichen Antworten zum Verständnis unserer Gegenwart. Diese Neugier ist der Treibstoff für eine Reise über unsicheres Gelände. Obschon Camillo Paravicinis Werke bereits durch eine ausserordentliche handwerkliche Sorgfalt und Präzision überzeugen, atmen sie erst durch das humorvoll pointierte philosophische Hinterfragen dessen, was als wahr und sicher gilt.

Die wichtigsten Werke der letzten Jahre werden in dieser ersten Monografie zu Zeugnissen eines Gesprächs, für das der Künstler mit dem Kurator Damian Jurt in den Ring steigt, um als Fragender diesmal befragt zu werden. Texte zu einzelnen Aspekten seiner Arbeit von Jana Bruggmann, Gianni Jetzer, Claire Hoffmann, Aoife Rosenmeyer sowie Sabine Rusterholz Petko begleiten die kurzweilige, erhellende Unterhaltung.