

Christiane Conrad
mo-no-chrom

Inhalt / Content

- 7 **Vorwort / Preface**
Wita Noack
- 10 **Rundgang / Exhibition**
- 27 **Drei Ästhetiken / Three Aesthetics**
Johannes Meinhardt
- 34 **Ölbilder / Oil Paintings**
- 47 **Werkstattbericht / Workshop Report**
Christiane Conrad
- 51 **Biografie / Curriculum Vitae**





Vorwort

Der Rundgang durch die Ausstellung der Berliner Malerin Christiane Conrad, „mo-no-chrom“, beginnt mit einem „Blauen Quadrat“. Eine Hommage an eine Ikone der Moderne in Bezug gesetzt auf einen Bau der Klassischen Moderne? Das „Schwarze Quadrat“ von Kasimir Malewitsch begründete den Anfang der gegenstandsfreien Kunst. Monochrome Malerei, so, wie sie Christiane Conrad betreibt, ist die Fortsetzung einer Kunst, die kein oben und unten, keinen Vordergrund und Hintergrund kennt. Nur die Farbe zählt und nichts als die Farbe.

Das „Blaue Quadrat“ ist eher eine Ausnahme im Werk von Conrad, die in der Regel mit Hochformaten arbeitet. Quadratische Leinwände benutzt die Künstlerin nur in den Größen 40 x 40 cm oder 50 x 50 cm. In dieser Größe und Form, so Conrad, dehnt sich die Farbe gleichmäßig aus. Aber das „Blaue Quadrat“ am Eingang gibt die Idee der Ausstellung vor, den Grundton Blau für die Grundfarbstimmung, die eigens für das Mies van der Rohe Haus entworfenen wurde. Sämtliche Bilder wurden in einem geschlossenen Zeitabschnitt, aus einem Guss gearbeitet. Christiane Conrads Ölmalerei materialisiert das, was der Ort des Mies van der Rohe Hauses an Farbe und Atmosphäre in sich trägt. Die vorwiegend blauen Farbtöne sind ein Widerschein des Außenraums mit Garten, See und Himmel.

Christiane Conrad arbeitet seit über 20 Jahren auf dem Gebiet der monochromen Malerei. Sie hat sich eine inzwischen sehr geschätzte und starke Position erarbeitet. Ihre Malerei zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihre Farben mit dem Spachtel fast in bildhauerischer Manier auf die Leinwand bringt.

Preface

The tour of the exhibition of the Berlin painter Christiane Conrad, „mo-no-chrome“ begins with the „Blaues Quadrat“. A homage to a Modernist icon set in relation to a building from the Classical Modernism genre? The „Black Square“ by Kazimir Malevich constituted the beginning of non-objective art. Monochrome painting, such as that practised by Christiane Conrad, is the continuation of a form of art that knows no top or bottom, foreground or background. Only the colour and nothing but the colour counts.

The „Blaues Quadrat“ is quite an exception in Conrad's work, which usually employs the vertical format. Conrad only uses quadratic canvases in the formats 40 x 40 cm or 50 x 50 cm. In this size or form, according to the artist, the paint spreads out evenly. However the „Blaues Quadrat“ at the entrance conveys the idea behind the exhibition, the basic colour blue for the key colour tone that was developed especially for the Mies van der Rohe Haus. All of the paintings were created within a particular time period, like a series of sculptures from one cast. Christiane Conrad's oil paintings materialize the colour and mood inherent in the Mies van der Rohe building. The predominantly blue colour tones are a reverberation of the outside space with its garden, lake and sky.

S. 4 und 5:
Die Stimmung des Außen
findet sich in den Innenräumen.

S. 6:
Blaues Quadrat,
2010 . 40 x 40 cm
Öl auf Leinwand

Bei ihr kommen vorwiegend zurückhaltende Farben zum Einsatz, die aus Mischfarben bestehen. So wurde das „Blaue Quadrat“ aus fünf verschiedenen blauen Farben, darunter Cölinblau, Ultramarinblau und Byzantinischblau hergestellt. Außerdem erhalten die Bilder durch zusätzlich eingemischte erdige Farbtöne, wie beispielsweise Siena, ihren typischen Christiane-Conrad-Farbtönen. Zu bemerken wäre noch, dass fast alle Gemälde für die Ausstellung in dem heißen Juli 2010 entstanden sind, was sich nach meiner Meinung in den leichten Farbtönen auch niederschlägt. Es lohnt sich also, diese Ausstellung zu sehen und direkt und mit den eigenen Sinnen wahrzunehmen. Die Bilder klingen, so meine Erfahrung damit, noch lange im Betrachter nach. Für diejenigen, die die Ausstellung nicht sehen konnte, mag unser 8. Ausstellungskatalog in der Reihe des Mies van der Rohe Hauses – Thema des Jahres 2010 ist: Refugium der Schönheit – mit seinen Raumaufnahmen und Reproduktionen von Conrads Malerei einen schönen Eindruck vom Zusammenklang von Architektur, Kunst und Natur geben. Der im Katalog abgedruckte Text von Johannes Meinhardt, als Rede gehalten zur Vernissage, erläutert wunderbar, warum wir die Gemälde von Christiane Conrad als „schön“ empfinden können.

Dr. Wita Noack
Leiterin Mies van der Rohe Haus

Christiane Conrad has worked for more than 20 years in the field of monochrome painting. She has since developed a well-acclaimed, strong position. Her works are characterised by the fact that she applies the paint to the canvas with a palette-knife, in an almost sculptural manner. She employs predominantly low-key tones that consist of secondary colours. In this way, the “Blaues Quadrat” has been produced using five different blues including cerulean blue, ultramarine blue and Byzantine blue. In addition, the paintings are lent their typical Christiane-Conrad-shade-of-colour by the addition of earthy tones such as sienna. One should also note that almost all of the paintings were produced in the hot month of July 2010, which in my opinion is reflected in the light colours. So it is well worth seeing this exhibition and perceiving it with all of one’s senses. The paintings, in my experience, have a lasting impact on the viewer.

For those who were not able to see the exhibition, our eighth exhibition catalogue in the Mies van der Rohe Haus series – the theme for 2010 is sanctuary of beauty with its installation views and reproductions of Conrad’s paintings – can give a beautiful impression of the consonance between architecture, art and nature. The text by Johannes Meinhardt printed in the catalogue, the address at the opening ceremony, provides a wonderful explanation of why we can perceive Christiane Conrad’s paintings as “beautiful.”

Dr. Wita Noack
Directress Mies van der Rohe Haus



Das Blaue
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



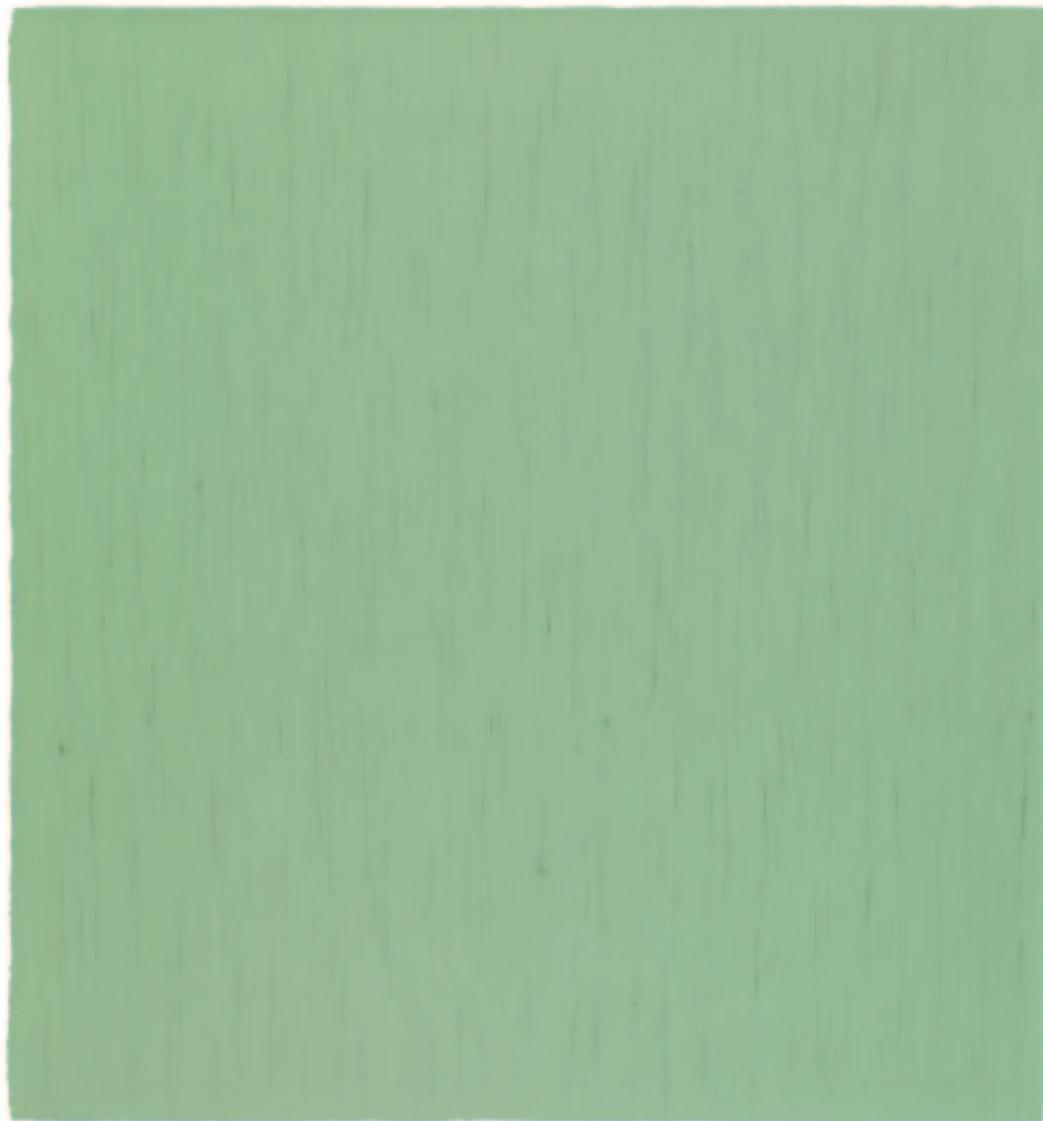
Hellblaugrau
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



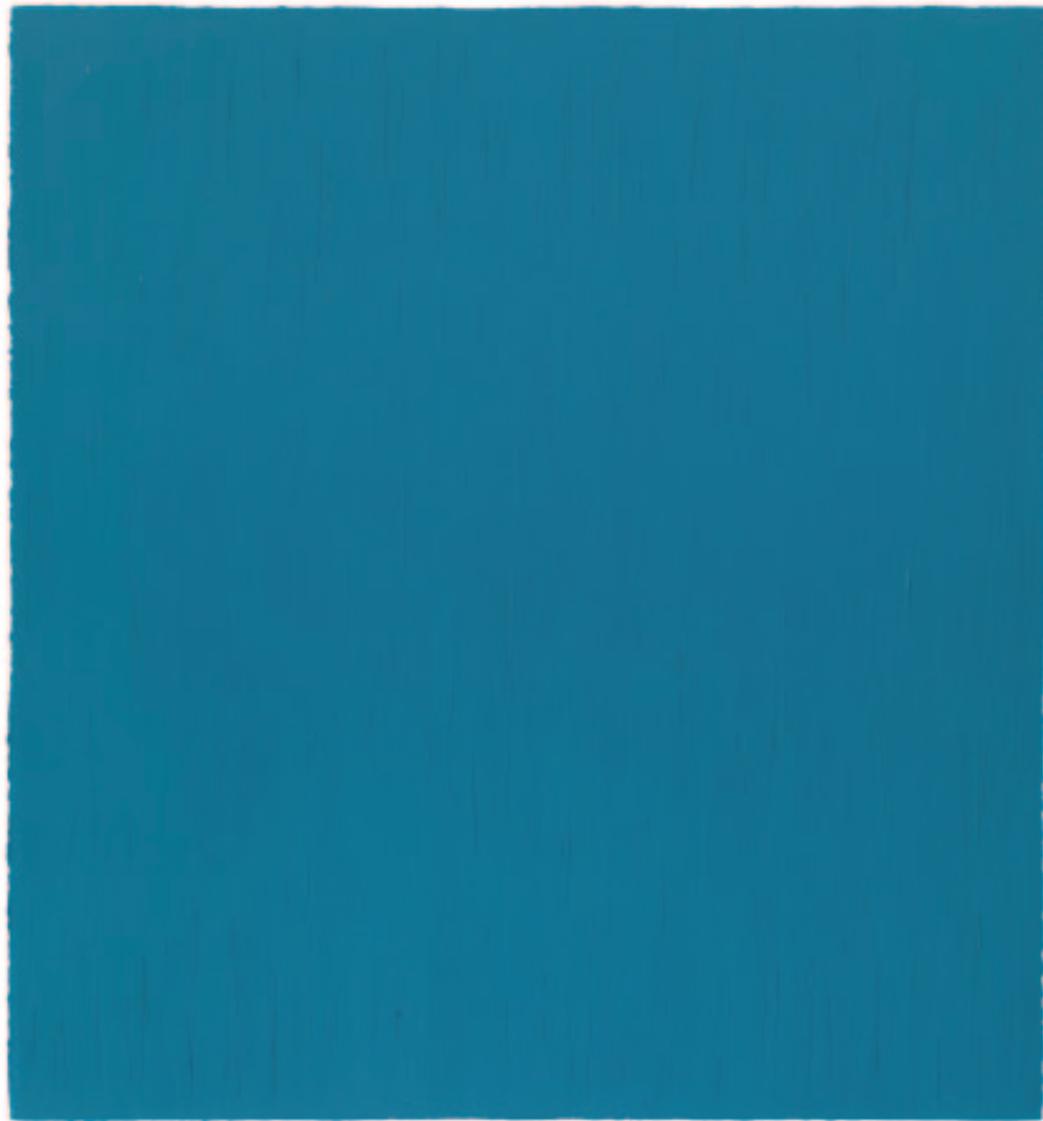
Rosso
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



Widerschein I
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



Widerschein II
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



Widerschein III
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



Violettrosa Feld
2010 . 150 x 140 cm
Öl auf Leinwand



Drei Ästhetiken

Johannes Meinhardt

Die Gemälde von Christiane Conrad sind schön. In welcher Weise aber können diese Gemälde als schön wahrgenommen werden? In welchem historischen und theoretischen Rahmen kann die Kategorie der Schönheit hier verwendet werden? Denn diese Gemälde verweigern sich dem modernen Verständnis von Malerei und von Schönheit, das etwa hundert Jahre, von 1860 bis 1960, für die Malerei allgemein verbindlich war. Sie lassen es nicht zu, eine Komposition zu finden, das bewusste, von einem Künstler entschiedene In-Beziehung-Setzen von rein visuellen Elementen, von Linien, Flächen und Farben – einzig bei der Farbe gibt es auch hier kompositionelle Aspekte, die noch anzusprechen sind. Diese Gemälde sind, im Sinne der minimal und post minimal art, non-relational, sie bilden keinen Text aus sprachartig verfassten Bildzeichen und sie berufen sich dementsprechend auch nicht auf ein System von signifikanten Elementen, die miteinander kombiniert worden wären oder würden. Und in dem Maße, wie sie sich auf keine Sprache und keine Komposition stützen, sprechen sie nicht, lassen sie keinen Autor hörbar werden, der sich oder seine Welt ausdrückte oder artikulierte. Ihre Existenz entspricht auf den ersten Blick der Existenz von Dingen, nicht von Texten oder Sprachzeichen. Aber genauso wenig wie sie von einem kompositionellen und bedeutungserfüllten Innen aus gesehen und verstanden werden können, welches seinerseits eine spezifische Art von immateriellem Bildraum mit sich bringt und auch schon voraussetzt, werden sie von außen, von ihrem Rand aus, wahrgenommen, als ein Ausschnitt aus der materiellen Realität. Sie verweigern es, gemalte Bilder zu sein, aber sie sind auch anderes als bloße Körper, als Oberflächen von materiellen Objekten. Auch wenn die sichtbare Materialität und Realität der ein-

Three Aesthetics

Johannes Meinhardt

Christiane Conrad's paintings are beautiful. However in what way can these paintings actually be perceived as beautiful? In what historical and theoretical context can the category beauty be applied. The works refute the modern understanding of painting and beauty that was generally binding for a period of approximately one hundred years, from 1860 to 1960. They do not allow the discovery of a composition, in other words the conscious decision of the artist to correlate purely visual elements, lines, surfaces and colours – the only notable compositional elements can be found in the relation of the colours. These paintings are, in terms of minimal and post-minimal art, non-relational. They do not create a text out of language-like visual symbols and correspondingly do not make reference to a system made up of significant elements that have been or could be combined. To the same extent that they are not based on language or composition they do not speak, they do not give voice to any author who might express himself or articulate his world. At first sight their existence corresponds to the existence of things and not to texts or linguistic symbols.

However, as little as they can be viewed and read in terms of their compositional and significant content that for its part assumes and entails a specific kind of immaterial visual space, they are perceived from the outside, from their brim, as a segment drawn from material reality. They defy being painted pictures yet they also differ from simple bodies or surfaces of material objects. Even when the visible materiality and reality of the means deployed, the carrier, the paint and its application with a palette-knife are not concealed but are important and indispensable for the perception of the painting, these areas of colour do not exhaust themselves in

gesetzten Mittel, des Trägers, der Farbmaterie, des Auftrags mit einem Spachtel nicht verborgen wird und für die Wahrnehmung der Gemälde wichtig und unverzichtbar ist, so erschöpfen sich doch diese Farbflächen nicht darin, farbige Oberflächen zu sein. Die Frage: ist das ein materieller Körper oder ist das ein Bild? erreicht die erfahrbare Visualität dieser Gemälde überhaupt nicht.

Was sich sofort sagen lässt, ist, dass die Fläche dieser Gemälde kein Zentrum oder keine Zentren besitzt, so dass sie nicht von einer Komposition, dem Abwägen unterschiedlicher und unterschiedener, unterschiedlich gewichtiger optischer Elemente determiniert wird; genausowenig wird sie jedoch von Außen, vom Rand oder der Begrenzung aus determiniert: sondern sie bildet eine Art von homogenem Gitter. Dieses Gitter aber ist nicht abgebildet, ist nicht die Repräsentation eines Gitters, sondern ist ein tatsächliches, materielles Gitter aus senkrechten, von unten nach oben geführten Spachtelzügen, und den Gärten aus Farbmaterie, aus paint, die bei der bahnziehenden Tätigkeit der Hand aufgeworfen wurden; dazu treten die schwächeren waagerechten Abbrüche in der Farbmaterie dort, wo jeweils neue Spachtelzüge ansetzen. Dieses Gitter ist also weder ein Abbild noch eine ideale, mathematisch-geometrische Ordnung der Fläche, sondern der Effekt einer realen Tätigkeit, der Arbeit mit realem Material – welche Arbeit allerdings einer strengen Verfahrensweise gehorcht.

Ebenso, wie diese Bildflächen keine Abbildung materieller oder idealer Welten implizieren, ist auch das sichtbare Gitter aus Farbbahnen keine Abbildung eines Gitters, sondern eine Realität, die durch die Anwendung eines Prinzips entstanden ist. Aber diese Realität wird nicht primär als bloße materielle Fläche, als zweidimensionale Oberfläche eines dreidimensionalen Körpers wahrgenommen, sondern sie ermöglicht eine spezifische ästhetische Wahrnehmung. Diese ästhetische Wahrnehmung

their function as coloured surfaces. The question: is it a material object or is it a picture? does not even come close to the visual nature of the painting, which can be experienced.

What can be said instantly is that the surface of this painting does not possess any centre or centres, so that it is not determined by a composition, by the balancing of differently-weighted optical elements yet equally just as little from the perspective of its brim but instead it forms a kind of homogeneous grid. This grid is not portrayed, it is not the representation of a grid but an actual material grid made up of vertical upward strokes with the palette-knife and of the ridges forming themselves out of paint that the movement of the hand has created, paving the way. In addition the less marked vertical breaks in the applied paint appear at the points where new strokes with the palette knife have started. This grid is therefore neither a copy nor an ideal, mathematical-geometric structuring of the surface but the effect of a real activity, of work with the real material – that however adheres to a rigid procedural method.

In the same way that these picture planes do not imply a portrayal of material or intellectual universes, the visible grid made of strips of paint is also not a portrayal of a grid but a reality that has been created by the application of a principle. However this reality is not perceived primarily as a material surface, as the two-dimensional surface of a three-dimensional body but it also allows for a specific aesthetic perception. This aesthetic perception has nothing more to do with aesthetic illusion, with the fiction of a different, intellectual world or with the portrayal of another potential or existent world by means of an image: this aesthetic perception does not produce an illusion but is based solely on what is obvious, what is present on a material level.

The beautiful aspect of these paintings thus has little to do with the modernistic understanding of beau-

hat nichts mehr zu tun mit ästhetischer Illusion, mit der Fiktion einer anderen, geistigen Welt oder mit der Darstellung einer anderen möglichen oder existenten Welt durch ein Bild: diese ästhetische Wahrnehmung erschafft keine Täuschung, sondern stützt sich ausschließlich auf das, was offensichtlich, materiell anwesend ist.

Was an diesen Gemälden schön ist, hat also nur sehr beschränkt mit dem modernen Verständnis von Schönheit in der Kunst zu tun, das primär an Komposition gebunden ist: was in diesen Gemälden kompositionell ist, ist nur die Auswahl der Farben der einzelnen Tafeln. Die Gemälde dieser Ausstellung stehen dabei nicht nur miteinander in Beziehung, und das in jedem der drei Räume anders, sondern ebenso sehr mit den Farben und Farbbeziehungen der vorgefundenen Situation, des Mies van der Rohe-Hauses und seines Gartens. Dabei sind die Wechselbeziehungen dieses farbigen In-Bezug-Setzens ziemlich kompliziert: Christiane Conrad findet Farbnuancen vor, findet sie in der Natur; dabei ist dieses Finden nicht das Wiederfinden einer imaginierten oder vorgestellten Farbe, sondern ein spezifisches Affiziertwerden: sie findet Farben, die sich so gar nicht imaginieren oder vorstellen lassen. Diese gefundenen Farbnuancen bilden Ausgangspunkte der malerischen Verfahrensweise, die aber nicht einfach diese Farbnuancen realisiert, sondern die im Verlauf eines Prozesses der vielfachen Schichtung von immer wieder neu und verändert angemischten Farbflächen eine Bildfläche erzeugt, die weder monochrom noch bunt ist. Besonders wichtig ist dabei die Komplexität der Farbtöne, die in einem schwierigen, labilen Verhältnis stehen zu der Farbe, auf die sie sich beziehen, und von der sie zugleich abweichen.

Der Farbton der einzelnen Gemälde in der Ausstellung steht also zum einen in Beziehung zu den Farbtönen der anderen Gemälde, zum anderen zu den gefundenen Farbtönen, die die Malerin in

ty in art, which is primarily linked to composition: the only compositional element in these paintings is the choice of colours for the individual panels. The paintings in this exhibition not only relate to one another, in a different way in each of the three rooms, but also to the colours and the relationship between them that is present in the setting of the Mies van der Rohe building and its garden. However the interaction of these colour references is quite complicated: Christiane Conrad discovers shades of colour, finds them in nature, yet this is not the rediscovery of a visualized or imagined colour but a specific way of being affected; she finds colours that cannot be visualized or imagined. These found shades of colour are the starting point for a painterly process that does not simply create these subtle nuances but in the course of a process of multiple layering, in which every layer has been newly blended, creates picture planes that are neither monochrome nor colourful. The complexity of the colour shades, which have a complicated and unstable relationship to the colours to which they refer while at the same time deviating from them, are significant here.

The colour of the individual paintings in the exhibition relate both to the colour found in the other paintings and to the colour that the artist has found in the exhibition setting and also in the natural environment; this colour is – in particular as a result of the working methods used by the artist – not a specific colour that can be defined by perception or identified through language but instead oscillates, differentiates, produces deviations or differentiations of colour.

An essential aspect of these paintings is that they do not portray a distinct, identical colour. Even if the differentiations of colour, material and surfaces are very slight they define the character of these paintings even more distinctly. The differentiation of the painting that goes beyond the identity of the

der Ausstellungssituation vorgefunden, aber auch in der Natur entdeckt hat; dieser Farbton ist zum dritten aber, vor allem durch die Verfahrensweise der Malerin, kein bestimmter, in der Wahrnehmung definierbarer oder sogar sprachlich identifizierbarer Farbton, sondern er schwankt in sich selbst, differiert, erzeugt Abweichungen oder Differenzen des Farbtons.

Es ist wesentlich für diese Gemälde, dass sie nicht einen eindeutigen, mit sich identischen Farbton zu sehen geben. Auch wenn sie in einem ganz engen Bereich von Farbdifferenzen, Materialdifferenzen und Oberflächendifferenzen gehalten sind, bestimmen diese Differenzierungen doch umso deutlicher den Charakter dieser Malerei. Die Differenzierung der Bildfläche jenseits der Identität eines Farbtons ergibt sich aus der Verfahrensweise, ereignet sich jedoch in verschiedenen Registern. Christiane Conrad legt Farbe in vielen Farbschichten übereinander, die zwar weitgehend denselben Farbton beibehalten, aber doch Farb- oder Helligkeitsdifferenzen aufweisen. Die immer wieder neu angemischte Ölfarbe wird von ihr in weitgehend repetitiven, kurzen, sich kaum voneinander unterscheidenden vertikalen Spachtelbewegungen in immer neuen Schichten auf die Leinwand aufgetragen; so entsteht ein kaum zu fassendes Schwanken der Farbe, das durch die Schichtung hervorgerufen wird, durch die leichten Unterschiede der Dicke der einzelnen Schichten und Einschreibungen und damit auch das Durchscheinen der tiefer liegenden Schichten; dazu kommt, dass sich die Oberfläche der Farbe unterschiedlich stark schließt: teilweise, unter Druck, wird sie völlig glatt, mit einer gewissen Neigung zur Reflexion, teilweise bleibt sie rauer, poröser und deswegen stumpf, das Licht schluckend. Vor allem in den Graten aus Farbmaterie wird die Farbe dunkler, und die Lichtverhältnisse verändern sich stark, da die Grate bei Seitenlicht auf einer Seite stärker beleuchtet und dadurch

colour is based on the procedural method, yet manifests itself in different registers. Christiane Conrad layers the paint, applying several coats that to a large extent maintain the same colour tone yet also show differences in colour and brightness. The oil paint that is constantly mixed anew is applied continuously to the canvas in new layers, primarily with repetitive, brief, vertical movements of the palette-knife that can scarcely be differentiated from one another; the result is a scarcely discernable fluctuation of colour that is created by the layering, by the slight variations of thickness of the individual layers and finally by the visibility of the layers below. In addition the fact that the surface of the paint has different textures: in some sections more pressure has been applied and so the paint is completely smooth and to some extent reflective, while other sections remain coarser, porous and therefore dull, swallowing the light. The paint is darker in particular in the ridges of coloured matter and considerable variations of light are produced because when it shines from a side angle, the ridges are illuminated more strongly on one side and thus become lighter while on the other they are dark and frequently even cast shadows. The vertical ridges that are parallel to one another can be perceived as lines, which however similarly do not possess any identity or linear form.

The aesthetic perspective of the composition that is part of a modernistic aesthetic of art work and authorship finds an indication in the relationship between the colours. However, in an act of evasion, as soon as the gaze focuses on the individual paintings, the composition dissolves as a result of the almost monochrome non-identity of the colour surface and is displaced by an aesthetic of inconceivability and withdrawal. Just as has been demonstrated by the history of the monochrome in abstract art since Kazimir Malevich, monochromy, as the avoidance of any visible, conditional and

heller werden, auf der anderen Seite aber dunkel sind und oft sogar Schatten werfen. Die zueinander parallelen senkrechten Grate werden ihrerseits als eine Art von Linien gesehen, die jedoch auf vergleichbare Weise keine Identität des Verlaufs oder der linearen Form besitzen.

Der ästhetische Blickwinkel auf die Komposition, einer modernen Ästhetik des Werks und der Autorschaft zugehörig, findet also Anhaltspunkte in den Beziehungen der Farben zueinander. Aber in einer Bewegung des Unterlaufens wird die Komposition, sobald sich der Blick auf die einzelne Tafel konzentriert, durch die fast monochrome Nichtidentität der Farbfläche aufgelöst und von einer Ästhetik der Unfassbarkeit und des Entzugs verdrängt. Wie die Geschichte der Monochromie in der abstrakten Kunst seit Kasimir Malewitsch zeigt, produziert Monochromie als Entzug aller sichtbaren, bedingten und kontingenten Unterscheidungen im Gemälde einen psychischen Sog, der meist als spiritueller Sog gedeutet wird: Gegenstandslosigkeit und Monochromie transzendieren sich dann im Verständnis der abstrakten Moderne auf Unendlichkeit, Leere und Reinheit hin und gehen damit in eine immaterielle, geistige oder ideale Welt über. Empfindsamkeit und Romantik hatten ab etwa 1750 unter dem Begriff des Erhabenen eine diesem Verständnis von Malerei eng verwandte Erfahrung in der Natur formuliert: das Erhabene ist das Maßlose, Unermessliche, Übergroße in der wahrgenommenen Natur, welches das kontemplative Bewusstsein von der Natur zur Betrachtung und Reflexion der geistigen oder religiösen Sphäre führt. In einem bestimmten Sinn knüpft die fast autorlose und sprachlose Malerei von Christiane Conrad an eine solche frühmoderne, romantische Erfahrung der Erhabenheit der unendlichen Natur an: diese Gemälde, die fast von selbst entstanden sind, bleiben für die Kontemplation unendlich und leer und können deswegen als reine,

contingent differentiations in paintings, generates a physical draw that is generally interpreted as a spiritual draw: the abstract and the monochrome transcend themselves – in the understanding of abstract Modernism – moving towards infinity, emptiness and purity and in this way into an immaterial, intellectual or ideal world. From about 1750, the movements of Sentimentalism and Romanticism had expressed an experience of nature, using the term sublime, which had close connections with this perception of painting: sublimity is the excessive, the immeasurable, the oversized in perceived nature, that which leads from the contemplative awareness of nature to the observation and reflection of the intellectual and religious sphere. In a particular sense the almost authorless and voiceless paintings of Christiane Conrad build a connection to such early modernistic, romantic experiences of infinite nature: these paintings, which have almost created themselves, remain infinite and empty in a contemplative sense and can therefore be perceived as pure, self-presenting, immaterial or intellectual manifestations. The draw of the sublime or of spirituality that is increased considerably in Christiane Conrad's paintings by the non-identity of the almost monochrome colour surfaces can also be expressed and experienced in a completely secularized way: as a seduction towards an aesthetic contemplation that feeds on the absence of perceivable objects of any kind, on a form of sensual deprivation.

This aesthetic contemplation that obeys the aesthetic of inconceivability that has undermined the aesthetic perspective of the composition, for its part is, if one looks more closely at the individual panels, modified and challenged by a third perception of painting: an aesthetic of differentiability. This is because the play of the minimal differences in the colour, the material and the surfaces can itself become an object of perception. And the perception of the play of visual differences functions in a very

sich präsentierende, immaterielle oder geistige Erscheinung wahrgenommen werden. Der Sog des Erhabenen oder der Spiritualität, der in der Malerei von Christiane Conrad durch die Nichtidentität der fast monochromen Farbfläche noch gewaltig verstärkt wird, lässt sich auch völlig säkularisiert formulieren und erfahren: als Verführung zu einer ästhetischen Kontemplation, die sich aus der Abwesenheit von Wahrnehmungsgegenständen aller Art speist, aus einer sensuellen Deprivation.

Diese ästhetische Kontemplation, einer Ästhetik der Unfassbarkeit gehorchend, die den ästhetischen Blickwinkel der Komposition unterlaufen hatte, wird ihrerseits, bei näherem Betrachten der einzelnen Tafeln, von einer dritten Verständnisweise von Malerei korrigiert und in Frage gestellt: einer Ästhetik der Differentialität. Denn das Spiel der minimalen Farb-, Material- und Oberflächendifferenzen kann selbst zum Gegenstand der Wahrnehmung werden. Und die Wahrnehmung des Spiels der visuellen Differenzen funktioniert auf eine ganz andere Art und Weise als jede Wahrnehmung, die Wahrnehmungsgegenstände identifiziert, die also die Wahrnehmung in definierende Begriffe und Aussagen einmünden lässt.

In der Einstellung des wahrnehmenden Subjekts auf eine differentielle Wahrnehmung erschöpft sich die Wahrnehmung nicht mehr darin, reale oder abgebildete, fiktive Objekte; oder Farben, Formen und Linien, oder durch die Tätigkeit der Hand in die Fläche eingeschriebene Spuren, also Bahnen, zu identifizieren, sondern sie begibt sich auf eine offene, begriffslose, aber nicht bewusstlose Erforschung des Sichtbaren: in einem Zustand hoher Konzentration erforscht die Wahrnehmung das Spiel der sensuellen Differenzen. Diese Differenzen lassen sich nicht begrifflich festhalten, lassen sich auch nur sehr schwer benennen, aber sie lassen sich als bewusst wahrgenommene Differenzen zeigen. Und ebenso, wie in dieser zugleich sensuel-

different manner to the form of perception that identifies objects of perception, in other words which allows the perception to result in defining concepts. In the attitude of the perceiving subject towards a differential perception, the perception no longer exhausts itself in the identification of real or portrayed fictive objects; or in colours, forms and lines; or in traces or tracks inscribed into the surface through the action of the hand. Instead, it undertakes an open, undefined yet mindful exploration of the visible: in a highly concentrated, highly conscious state the perception investigates the play of sensual differences. These differences cannot be fixed in concepts and it is even difficult to name them, however being consciously perceived differences, they can be shown. Likewise, just as in this sensual and intellectual activity the perception perceives itself and the senses and the intellect work together on an equal par, this differentiation is linked to a specific pleasure that is both intellectual and sensual. The discovery of minimal visual differences – variations in the shade of colour, in the thickness of the paint and the way it breaks the light, differences in the track shown by the strokes of the palette knife and the ridges that are created produce differences in the relief of the colour surface, which transmute from the haptic to the visual – all this inspires pleasure in discovering an autonomous visual world, which is no longer subordinate to the haptic ascertainment of objects in a three-dimensional world but instead allows for a play of purely visual qualitative differences. For this reason it would also be very misleading to say that in these paintings the material aspect of the medium, the carrier, the priming, the binder, the colour pigments etc. have been exposed or even demonstrated; we are not dealing here with the material, quantifiable, measurable reality of the painting as a three-dimensional object. Instead, this non-fictional, imageless materiality is

len und geistigen Tätigkeit die Wahrnehmung sich selbst wahrnimmt und reflektiert, wie also Sinne und Verstand gleichberechtigt zusammenarbeiten, ist dieses Spiel der Differenzierung mit einer spezifischen Lust verknüpft, die zugleich intellektuell und sinnlich ist. Die Entdeckung minimaler visueller Unterschiede – Unterschiede des Farbtons, Unterschiede der Dichte der Farbe und ihrer Lichtbrechung, Unterschiede des Verlaufs der Spachtelbahnen und der von selbst entstehenden Grate, Unterschiede im Relief der Farbfläche, die aus dem Haptischen in das Optische übergehen – eröffnet die Lust der Entdeckung einer eigenständigen visuellen Welt, die nicht mehr an die Identifikation von Gegenständen gebunden ist; einer visuelle Welt, die nicht mehr der haptischen Erfassung von Objekten in einer dreidimensionalen Welt unterworfen ist, sondern die ein Spiel rein visueller qualitativer Differenzen ermöglicht.

Deswegen wäre es auch sehr missverständlich zu sagen, dass in diesen Gemälden die Materialität der Mittel, des Trägers, der Grundierungen, der Binder, der Farbpigmente etc. freigelegt oder gar demonstriert würde; es geht nicht um die tautologische Demonstration der materiellen, quantifizierten, messbaren Realität der Gemälde als dreidimensionale Objekte. Sondern diese nichtfiktive, unbildliche Materialität wird in einem anderen Register, auf einem anderen Schauplatz, in einer anderen Einstellung wahrgenommen: sie wird ästhetisch wahrgenommen, als ein Spiel von sensuellen, qualitativen und zugleich bewussten und sich reflektierenden Differenzierungen, als lustvolles Spiel der Erschließung einer eigenen sensuell-qualitativen Welt.

Eine Rede von Johannes Meinhardt anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Christiane Conrad – mo-no-chrom“ am 3. Oktober 2010 im Mies van der Rohe Haus.

perceived using another register, in another stage, with another attitude: it is perceived aesthetically as a play of sensual, qualitative and at the same time conscious and self-reflective differentiations, as a passionate game of exploring a particular sensual-qualitative world.

Opening speech by Johannes Meinhardt on occasion of the exhibition “Christiane Conrad – mo-no-chrom” on October 3rd, 2010 at the Mies van der Rohe Haus.



Raumansicht:
Blaues Quadrat,
Das Blaue,
Hellblaugrau

S.36/37:
Raumansicht:
Grundton Blau

S.38/39:
Raumansicht:
Das Blaue, Hellblaugrau
und Rosso im Dialog











S.40/41:
Raumansicht:
Widerschein I, II und III nehmen
die Farben des Ortes auf.

S.42/43:
Raumansicht :
Serie: mo-no-chrom und
Violettrosa Feld. In dem
violett-rosa Bild sind noch
einmal alle Farben der
Ausstellung enthalten.

S.44/45:
Raumansicht:
Sand und Serie:
mo-no-chrom.



Zu meiner Arbeit

Werkstattbericht von Christiane Conrad

Die Werkgruppe für die Ausstellung im Mies van der Rohe Haus umfasst sechs Bilder in der Größe von 150 x 140 cm und mehrere kleine Formate, je 30 x 25 cm groß. Meine Idee war, ein Ausstellungskonzept zu erarbeiten, ganz neu und ganz anders als die bisherigen Ausstellungen zur Farbfeldmalerei. Ich konnte mir sofort ein Konzept für die Räume vorstellen. Der ursprüngliche Plan war, die ganze Ausstellung auf Blautönen aufzubauen. Begonnen habe ich mit einem leuchtenden Farbton. Für eine Arbeit in kräftigen Farben benötige ich besonders viel Zeit. So ist das zentrale Bild der Werkgruppe als erstes entstanden. Eine blaue, beinahe ultramarinfarbene Arbeit. Ein Ausschnitt dieses Bildes ist das Motiv für die Einladungskarte. Bald hatte sich aber erwiesen, dass diese ausschließlich blaue Farbigkeit die Räume zu kühl erscheinen lassen würde. Weitere Farbtöne mussten einbezogen werden. Schließlich ist eine

About My Work

Workshop Report by Christiane Conrad

The group of works for the exhibition in the Mies van der Rohe Haus encompasses six paintings sized 150 x 140 cm and several smaller formats, each 30 x 25 cm. My idea was to develop an exhibition concept that would be completely new and very different to the previous Colour Field paintings. I was immediately able to envisage a concept for the rooms. The original plan was to build the exhibition around shades of blue. I began with a bright colour. When I work with strong colours I need a particularly long time. As a result, the central painting in the group of works was created first. A blue, almost ultra-marine piece. One section of this painting has been used as the motif for the invitation. However it soon became clear that this sole use of blue would make the rooms appear too cool. Further colours would have to be included. In the end, one work was produced in a strong warm red. This

Christiane Conrad
in ihrem Atelier . 7/2010



Arbeit in einem warmen kräftigen Rot entstanden. Danach drei Arbeiten in zarten Farbtönen; ein Hellblaugrau, ein liches Grün und Gelb, als Übergang und Verbindung zwischen den leuchtenden Farben gedacht. Der dritte, kräftige Farbton ist ein Blaugrün. Zum Schluss habe ich nach einer Farbe gesucht, die alle Farben der Werkgruppe miteinander verbindet. Dabei bin ich auf ein erdiges Violettprosa gekommen. Meine Farbvorstellungen für die Ausstellung waren eher intuitiv. Ich habe nach Farben gesucht, die die Transparenz des Hauses aufgreifen. Nach meiner Beobachtung gibt es hier keine wirkliche Grenze zwischen Innenraum und Garten. Mich interessiert, was dadurch farblich im Innenraum passiert. Bei genauem Hinsehen, werden ganz lichte Farbnuancen auf den weißen Wänden der Innenräume sichtbar. Das Grün des kleinen Walnussbaumes auf der Terrasse und der Garten scheinen kaum sichtbare pastellfarbige Reflexe auf den Wänden zu erzeugen. Für mich trägt dies zur Atmosphäre des Hauses bei.

was followed by three works in delicate colours, a light blue-grey, a bright green and yellow – intended as a transition and connection between the vivid colours. The third strong colour is blue-green. Finally, I looked for a colour that would connect all of the colours in the group of works. This led me to an earthy violet-pink. My choice of colours for the exhibition was more or less intuitive. I looked for colours that would convey the transparency of the building. From what I have observed there is no real boundary between the interior and the garden. I am interested in what happens to the colours on the interior as a result of this. If one looks closer, very light shades of colour become visible on the white walls of the interior spaces. The green of the small walnut tree on the terrace, and of the garden, appear to create scarcely visible pastel-coloured reflections on the walls. For me, this adds to the ambience of the building. Viewed from the outside, the building always looks particularly impressive when the sky is blue. On the



Von außen betrachtet, erscheint mir das Haus, besonders unter blauem Himmel, immer wieder sehr eindrucksvoll. An der Dachkante entsteht ein ganz intensiver Kontrast zwischen dem Blau des Himmels und den hellen leicht rötlichen Backsteinmauern. Meine Werkgruppe für das Mies van der Rohe Haus ist der Versuch, den Außenraum nach innen zu holen; jedoch nicht direkt sondern ganz frei und in meinen Farben. Die Farbtöne, die ich mir ganz konkret vorstellen konnte, waren nicht leicht herzustellen. Es hat viel konzentriertes Arbeiten erfordert, diese Nuancen auch zu erreichen. Jede Farbe besteht aus einer Mischung von mindestens zehn Tönen. Bevor ich die Farbe auf die Leinwand auftrage, mische ich sie nur für wenige Schichten immer wieder neu. Das ultramarinfarbene Bild zum Beispiel besteht aus fünf verschiedenen Blaus und anderen Farbtönen.

edge of the roof a very intense contrast is created between the blue of the sky and the light, reddish brick walls. My group of works for the Mies van der Rohe building is an attempt to draw the outside space into the interior; however not directly but very freely and using my colours. The colours that I was able to very specifically envisage were not easy to produce. A great deal of concentrated work was required to achieve these subtle shades of colour. Every colour consists of a mixture of at least ten shades. Before I apply the paint to the canvas I constantly create a new mix, even for just a few layers. The ultra-marine painting for example consists of five different blues and other shades of colour.



Biografie

Christiane Conrad wird 1949 in Gießen geboren. Nach dem Studium der freien Malerei an der Hochschule der Künste in Berlin (UdK) und dem Abschluss als Meisterschülerin bei Walter Stöhrer erhält sie 1991 ein Atelierstipendium der Karl Hofer Gesellschaft, Berlin. Der Beginn der monochromen Malerei ist auf 1992 zu datieren. Mit ihren Arbeiten ist die Künstlerin in verschiedenen Sammlungen vertreten, darunter in der Dauerausstellung des Museums Pfalzgalerie Kaiserslautern, in der Sammlung des Staatlichen Museums Schwerin und im Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Ihre Arbeiten wurden in zahlreichen Ausstellungen im In- und Ausland gezeigt: darunter in Österreich, den Niederlanden, Budapest und New York („Seeing Red“, Contemporary Non-objective Painting, Hunter College Gallery), sowie im Rahmen verschiedener Kunstmessen: Art Karlsruhe, Art Amsterdam, Art Bodensee und auf der Kunst 08 Zürich.

Christiane Conrad lebt und arbeitet in Berlin.

Curriculum Vitae

Christiane Conrad was born in 1949 in Gießen. After studying Painting at the Berlin University of the Arts (UdK) and graduating as a Masters Student of Walter Stöhrer she was awarded a studio scholarship in 1991 by the Karl Hofer Gesellschaft, Berlin. The beginning of monochrome painting can be dated back to 1992. Conrad's works are represented in various collections including the Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern, the collection of the Staatliches Museum Schwerin and the Karl Ernst Osthaus Museum Hagen. Her works have been exhibited in numerous solo and group exhibitions in Germany and abroad, for example in Austria, Hungary and the Netherlands. In New York her work was shown in the Hunter College Gallery („Seeing Red“, Contemporary Non-objective Painting), as well as at several different art fairs.

Christiane Conrad lives and works in Berlin.

Mies van der Rohe Haus

Oberseestraße 60 . 13053 Berlin

Tel/Fax 030.970 006 18

www.miesvanderrohehaus.de

miesvanderrohehaus@kultur-in-lichtenberg.de

www.kultur-in-lichtenberg.de

info@miesvanderrohehaus.de

Dienstag bis Sonntag . 11 bis 17 Uhr

Ausstellung

Christiane Conrad

mo-no-chrom

3.10.2010 – 16.1.2010

Mit freundlicher Unterstützung von:



Editor

Verein der Freunde und Förderer des
Mies van der Rohe Hauses e.V.

Verlag

form + zweck

Redaktion

Wita Noack

Bärbel Jatzev (Textkorrektur)

Übersetzung

Gillian Morris

Fotos

Bernd Borchardt (S. 6, S. 10–25)

Reiner Hausleitner (S. 34–35)

Wita Noack (S. 47–49)

Stephan Herrmann (S. 50)

Design

www.naroska.de

Druck

Heenemann, Berlin

Auflage

500

Der Katalog erscheint in Zusammenarbeit
mit der Galerie Dittmar, Berlin.

© Alle Rechte bei den Autoren und der Redaktion.

Nachdruck nur mit schriftlicher Genehmigung der Redaktion.