

DE

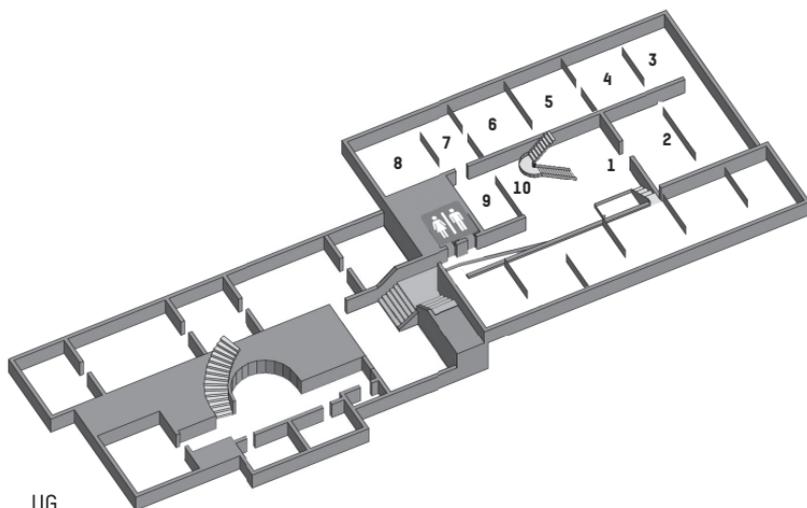
RECTANGLE AND SQUARE

VON PICASSO BIS JUDD
ERWERBUNGEN DER RUPF-STIFTUNG
14.09.2011-08.01.2012

KUNST
MUSEUM
BERN

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Saalplan



UG

Weitere Werke aus der Sammlung der Hermann und Margrit Rupf-Stiftung befinden sich in der ständigen Sammlungspräsentation im Obergeschoss.

Einleitung

In der 1954 beglaubigten Stiftungsurkunde vertrauten Hermann und Margrit Rupf nicht nur ihre Sammlung dem Kunstmuseum Bern an, sondern stellten auch Mittel zur Verfügung, dem Zweck der Stiftung nachzukommen – nämlich «der Erhaltung, Ergänzung und Erweiterung der gewidmeten Kunstsammlung». Die Rupf-Stiftung verfügt somit nicht nur über eine Sammlung an hochkarätigen Werken der Klassischen Moderne, sondern auch über die Möglichkeiten, den Stiftungsbestand stetig zu ergänzen.

Ein kurzer Blick zurück: Hermann Rupf (1880 – 1962), Mitinhaber des Mercerie-Geschäftes Hossmann & Rupf am Waisenhausplatz in Bern, wo Nähutensilien, Strümpfe und Handschuhe verkauft wurden, fand früh zur Kunst. Während seiner Bankausbildung in Frankfurt um die Jahrhundertwende lernte er Daniel-Henry Kahnweiler kennen, der bald als einer der wichtigsten Kunsthändler von Paris gelten sollte. Rupf besuchte den Jugendfreund anlässlich seiner Einkaufsreisen für Merceriewaren regelmässig in der französischen Metropole. Bereits 1907 legte Rupf mit Ankäufen von Werken der Fauves den Grundstein für seine Sammlung. In der Folge kamen frühe Gruppen kubistischer Arbeiten dazu, wie zum Beispiel von Georges Braque, Pablo Picasso oder Fernand Léger sowie Werke von Künstlerfreunden wie Klee oder Kandinsky.

Mitte der 1950er Jahre wurde die Sammlung als Konvolut von 300 Werken in eine Stiftung überführt und nach dem Tod der Stifter am Kunstmuseum Bern deponiert. Bis heute ist sie auf über 1'100 Werke angewachsen. Natürlich war es dem Stiftungsrat – bis auf ein paar wenige Ausnahmen – nicht mehr möglich, Werke der Klassischen

Moderne zu kaufen, die inzwischen astronomische Preise auf dem Kunstmarkt erzielten. Statt dessen tat er es dem Stifterpaar Hermann und Margrit Rupf gleich und konzentrierte sich vor allem auf zeitgenössische Kunst.

Die Ausstellung «*Rectangle and Square*» stellt zum ersten Mal eine repräsentative Auswahl von Ankäufen der Rupf-Stiftung vor. Zahlreiche Werke sind erstmalig im Kunstmuseum Bern zu sehen. An bestimmten Stellen in der Ausstellung finden sich ausgewählte Arbeiten der Klassischen Moderne in nächster Nachbarschaft mit Gegenwartskunst.

Die Sammlung der Rupf-Stiftung ist glücklicherweise nicht abgeschlossen, sondern ist – durch regelmässige Neuerwerbungen – stetig in Bewegung. Ihre Anfänge liegen bei Werken, die zu Beginn des letzten Jahrhunderts entstanden sind, die jüngste Erwerbung wurde vor wenigen Wochen getätigt.

Das Thema der Bewegung und Veränderung, die Spuren hinterlässt, wird in **Kandinskys** *Aquarell* (1916) und der Fotografie vom Eiskunstläufer Hermann Rupf (um 1945) deutlich, die sich hier gegenüberstehen. Beiden Darstellungen ist Bewegung und Rhythmus inne, beide zeigen Veränderung an. Figuration und Natur werden konfrontiert mit Abstraktion und Avantgarde.

Das grossformatige Gemälde *Rectangle and Square* (1968) von **Alfred Jensen** – das der Ausstellung den Titel gegeben hat – verweist auf ein weiteres Leitthema der Sammlung: In der Fortsetzung des Sammlungsschwerpunktes Kubismus – mit Werken von Braque, Picasso, Léger oder Gris – finden sich unter den Stiftungsankäufen nur wenig figurative, sondern mehrheitlich geometrische, konstruktive und konzeptuelle Arbeiten. Jensen, erst einer der bedeutendsten Vertreter des Abstrakten Expressionismus der New York School, fand Mitte der 1950er Jahre zur Geometrischen Abstraktion. 1963 konnte er bei Kornfeld & Klipstein in Bern (heute Kornfeld) seine erste Ausstellung in Europa eröffnen. Ähnlich wie Richard Paul Lohse beschäftigte sich Jensen mit Zahlensystematik und Mathematik. Das Gemälde *Rectangle and Square* wurde 1975 von der Rupf-Stiftung angekauft.

«Fauves» wurde jene Gruppe von Künstlern genannt, die in Paris um 1905 mit ihrer neuen Malerei Aufsehen erregten. Das Besondere und Ungewohnte war ihr Umgang mit der Farbe, die sich – losgelöst von Form und Inhalt des Bildes – zu behaupten vermag. **André Derain** und **Othon Friesz** waren wichtige Protagonisten dieser Zeit, ihre Werke gehörten mit zu den ersten Ankäufen von Hermann und Margrit Rupf. Die Loslösung vom Gegenstand und die Entwicklung zur Abstraktion führte zu unterschiedlichen künstlerischen Ausdrucksformen. Zum einen lässt sich eine konstruktiv-konkrete Richtung der Malerei verfolgen, zum anderen eine eher gestische, wie jene des abstrakten Expressionismus, der Tachisten oder der Vertreter des Informel.

Gotthard Graubner steht für eine monochrome Malerei – bekannt sind seine sogenannten «Kissenbilder» – , eine Malerei, die durch ihr Volumen mehr Objekt als Gemälde ist. Seit den 1960er Jahren unterfüttert er die Leinwand und reibt die Farbe in vielen Schichten ins Gewebe ein. Er bearbeitet die auf dem Boden liegenden Bildträger mit Besenpinseln in kreisenden Bewegungen und lässt die Farbe einziehen, bis die Bildträger voll aufgesogener Farbe zu ‚Farbleibern‘ geworden sind, und legt mit Farbe getränkte Stoffschichten übereinander. Graubner beschreibt seine Werke als flüchtige Erscheinungen: «Meine Bilder bauen sich auf im Wachsen des Lichts, verlöschen mit dem Licht; Anfang und Ende sind austauschbar. Sie bezeichnen keinen Zustand, sie sind Übergang.»

Auch **Jean Pfaff** beschäftigt sich seit Beginn der 1970er Jahren mit den Gesetzmässigkeiten der Farbe, ihrer Materialität und ihrer Wahrnehmung, allerdings weniger mit geometrischen als vielmehr mit

malerischen Mitteln. Pfaff trägt die Farbe nicht mit dem Pinsel, sondern mit dem Spachtel in vielen übereinanderliegenden Schichten auf. Erst ab Anfang der 1980er Jahre sind sie lasierend gemalt.

Olivier Mosset ist ebenfalls ein wichtiger Vertreter einer konzeptuellen Malerei, die konsequent die Grenzen und Übergänge zwischen Fläche und Raum auslotet.

Ein Kontrapunkt zur Malerei stellt das Objekt von **Vaclav Pozarek** mit dem Titel *Red Risk* (1986) dar. Die bemalte Skulptur irritiert und erinnert formal an einen Hocker, ein Gestell oder ein altertümliches Wäscheschrank. Eine nicht zu unterschätzende Funktion kommt bei dem aus mehreren Teilen zusammen geschraubten Körper dem Rundstab zu, auf den die waagrechte Position und somit das optische Gleichgewicht zurückgeht.

Nach dem Krieg suchten vielen Künstler nach etwas Neuem, Unverfälschtem. «Zero» nannte sich eine Gruppe von Künstlern, die sich im Rheinland formierte und den Ausgangspunkt ihres künstlerischen Schaffens als den «Nullpunkt» formulierte. **Enrico Castellani**, **Christian Megert**, **Piero Manzoni** und **Lucio Fontana** gehörten u. a. dazu. In der Behandlung von Oberflächen, Licht und Bewegung suchten sie den Neuanfang. Dezidiert äusserten sich die Künstler zum Aufbruch und lehnten alles Gegenständliche der Malerei ab.

1949 durchlöcherte Lucio Fontana erstmals eine Leinwand, was fortan zu seinem Markenzeichen wurde. Es ging ihm jedoch nicht ums Verletzen des Bildes, sondern um das Durchdringen des Körpers und um eine neu erfahrbare, physische Tiefe.

Manzoni experimentierte ab 1957 in seinen *Achrome* mit der Ver-

bindung von unterschiedlichen Materialien – wie hier synthetische Fasern auf Samt. Mit Enrico Castellani gründete er 1959 die Galerie Azimuth, welche die Synthese von Kunst und Poesie verfolgte. Gleichzeitig wie die beiden Zero-Arbeiten von Castellani und Manzoni markiert 1965 **Joseph Kosuth** in den USA den Anfang der Konzeptkunst. Bei der ortsspezifischen Installation *one and three mirrors* stellt er den Gegenstand, dessen Fotografie sowie den Eintrag im Lexikon miteinander in Beziehung. Damit hinterfragt er die verschiedenen Erscheinungsformen eines Gegenstandes – in diesem Falle des Spiegels, der durch seinen materialspezifischen Effekt des Spiegels die Betrachtenden miteinbezieht.

Es ist schon längere Zeit her, dass das Eckfenster in diesem Raum provisorisch durch eine vorgestellte Wand verdeckt worden ist. **Knut Henrik Henriksen** hat auf Einladung der Rupf-Stiftung für diese Ausstellung eine Skulptur entwickelt: *a story about the sun and the moon and the chipboard removed to reveal the pearls of water* agiert genau an diesem speziellen Ort. Der Künstler hat die ursprünglich provisorisch angelegten Wandelemente entfernt und hält sie uns – jedoch in veränderter Form – nochmals vor Augen. Interessant ist das Spiel mit den sich überlagernden positiven und negativen Kreisabschnitten, die das menschliche Auge sofort zum imaginären Kreis zu vollenden sucht.

Fast könnte man meinen, **Peter Stämpfli** habe mit *Champion de Luxe No. 2* ebenfalls eine ortsspezifische Arbeit geschaffen. Die Arbeit entstand Anfang der 1970er Jahre im Rahmen eines grösseren Zyklus von grossformatigen Pneuarbeiten. Stämpfli orientierte sich stark an der Pop Art, Gegenstände aus dem Alltag waren seine Sujets. Gerade die Bilder von Autopneus – deren Dimensionen immer grösser und die Ausschnitte dafür immer wie kleiner wurden – wurde zu seinem Markenzeichen.

Mit der Darstellung von Landschaft, von Licht und Schatten, von Volumen und Körpern beschäftigten sich auch **Paul Klee** und **Lyonel Feininger**. Ist es bei Klee die Darstellung einer winterlichen Berglandschaft, untersucht der ebenfalls am Bauhaus tätige Feininger die nächtliche Stadt.

Paul Talman und **Walter Vögeli** gehören derselben Generation an. Während Talman als Vertreter der Konkreten Kunst gilt, beschäftigt sich Vögeli bei seinen Objekten und Raumplastiken u.a. schon früh mit Verfahren und Experimenten im Bereich des Kunststoffes.

James Lee Byars, der mit einer grösseren Werkgruppe in der Sammlung Rupf vertreten ist, erinnert mit seinen Objekten an Performances, die u.a. während seines Bern-Aufenthaltes in den 1970er und 1980er Jahren entstanden sind. Im Rahmen der Performance *The perfect epitaph* rollte Byars 1975 in goldenem Anzug die rote Lava-Kugel vom Berner Zeitlockenturm zur Nydeckbrücke. Nur wenige haben dem Schauspiel zugesehen – heute erinnert einzig die Kugel an den denkwürdigen Augenblick.

Donald Judd gehört zu den wichtigsten Vertretern der Minimal Art. Weg vom Tafelbild erobern Künstler wie Judd den Raum. Dabei greifen sie auf industrielle Techniken zurück, das Serielle verdrängt das Unikat. Das vordergründig Funktionale wird zur Skulptur im Raum, deren Merkmale Perfektion und Reduktion der Form sind.

Fernand Légers kleinformatiges Gemälde nimmt bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Thema der veränderten Produktionsmöglichkeiten vor dem Hintergrund der technischen Errungenschaften auf.

Wie Josef Albers interessierte sich **Ad Reinhardt** für Farben, insbesondere fürs Neben- und Miteinander von kaum unterscheidbaren Farbklingen, den «low range color studies». Reinhardt baute seine Werke nahezu monochrom und streng geometrisch auf. Ab 1954 beschäftigte er sich über viele Jahre ausschließlich mit der Farbe Schwarz, deren Purismus nur durch subtil differenzierte Streifen oder Kreuzformen gebrochen wird – wie *Painting (Diptych)*, (1957). Ad Reinhardt stellte sich explizit gegen jeglichen Illusionismus. Seine Malerei entzieht sich allen erzählerischen und illusionistischen Momenten sowie jeglicher über die bemalte Fläche hinausgehender Bedeutung.

Auch **Florian Slotawa** hält sein Künstleratelier fest. Mit der Fotokamera dokumentiert der Künstler die fünf Räume seines Ateliers. Jeder Raum, erst einmal leer geräumt, wird aus mehreren Perspektiven porträtiert. Eine präzise Raumabfolge auszumachen, bleibt für die Betrachtenden nicht ganz einfach. Details wie Radiatoren, Steckdosen oder Leitungsrohre präsentieren sich wie skulpturale Elemente. Das Atelier ist nicht nur Motiv sondern ist ebenso Produktionsstätte: In einem der Räume richtete Slotawa anschliessend temporär seine Dunkelkammer ein, wo er die Fotoarbeiten entwickeln konnte.

Gegenüber den Fotos des leer geräumten Ateliers von Slotawa erhalten wir Einblick ins Düsseldorfer Atelier von **Josef Beuys**. In einer sechsstündigen Aktion rekonstruierte er am 2.11.1984 die *Honigpumpe*, die er ursprünglich für die Dauer von 100 Tagen im Rahmen der «Freien Hochschule für Kreativität und interdisziplinäre Forschung e.V.» anlässlich der Documenta 6, 1977 in Kassel installiert hatte. Wurde in seiner ersten, monumentalen Fassung ein Schiffsmotor für das Pumpen von zwei Tonnen Honig eingesetzt, so haben wir es hier mit einer Modellversion zu tun. Anstelle eines Schiffsmotors wurde eine Fahrradpumpe mit Elektromotor eingesetzt. Das Konzept der Honigpumpe wird auf der Tafel erklärt und orientiert sich am menschlichen Kreislauf. Anhand der *Honigpumpe* versuchte Beuys, die Probleme des postmodernen Menschen, seinen Geist und seine Verhältnis zu Wirtschaft und Politik schematisch zu visualisieren. Die Aktion von 1984 wurde vom heute in Hamburg lebenden Fotografen Jochen Hiltmann in Zusammenarbeit mit Josef Beuys in einer Serie von Fotos dokumentiert.

Robert Müllers Gruppe von Bleistiftzeichnungen aus den 1960er Jahren verführen in ein Labyrinth von Linien, deren Intensität und Präzision beinahe existenziell wirken. Dass sich der Künstler auch mit skulpturalen Themen beschäftigt, ist in den Linien, die Öffnungen gleichsam wie Überlagerungen und Tiefe sichtbar machen, gut spürbar. Im Gegensatz zu den *Dessins automatiques* des Surrealisten **André Masson** aus den 1920er Jahren, deren Entstehungsprozess die Ausschaltung jeglichen Bewusstseins seitens des Künstlers fordert, basieren Müllers Papierarbeiten auf einer bewusst komponierten Linienführung.

Mit einer frühen, noch sehr gestisch angelegten Arbeit ist **Franz Fedier** vertreten. Fedier gehört zu den wichtigen Vertretern abstrakter Malerei in der Schweiz.

Die plastischen Arbeiten von **Vaclav Pozarek** basieren auf der Idee der freistehenden, sockellosen Skulptur. Formal erinnern die Arbeiten an frühe Werke eines Robert Morris oder Donald Judd. Doch gerade Pozareks Materialwahl und sein Umgang damit ist weit weg vom Purismus der Minimal Art. Er arbeitet mit gefundenem Material oder Werkstoffen aus dem Baumarkt – wie hier, Sperrholz und Wandtäfelung – das er bemalt und selber zusammenfügt. Trotz der Nähe zum Konstruktiven in Pozareks Vokabular, lässt sich der Künstler nicht klar einordnen. Was er sich formal anzueignen scheint, wird beim näheren Hinsehen auch gleich wieder gebrochen.

Jede der «Kisten» ist einer Wand zugeordnet und ist, wie es der Titel suggeriert, *oben halb offen*. Der Abstand zur Wand wird durch die Grundfläche definiert – der Deckel ist jeweils zur Hälfte gegen die Wand verschoben und befestigt. Die Grössenverhältnisse werden durch die Dimensionen des vorhandenen Materials bestimmt. (*oben halb offen* ist 2006 für eine Einzelausstellung im Kunsthaus Glarus entstanden und konnte durch die Rupf-Stiftung 2008 erworben werden.)

Der Kanadier **Royden Rabinowitch** ist vor allem durch seine dreidimensionalen, oft raumfüllenden Objekte und Körper bekannt. Er ist dem Postminimalismus verpflichtet, was soviel bedeutet, dass das Prozessuale in die Objektgestaltung miteinfließt. Seine Körper funktionieren nicht autonom sondern werden durch die jeweilige örtliche Bedingung der Platzierung mitbestimmt. Er untersuchte bewusst die Schwerkraft und damit verbunden den Schwerpunkt der Skulpturen. Im Gegensatz zu Werken eines Richard Serra thematisieren Rabinowitch's Werke nie Labilität oder gefährdende Monumentalität, sondern sie treten als in sich ruhende Körper in Erscheinung. Interessant sind denn seine Zeichnungen, die teilweise wie Skizzen oder Studien für seine dreidimensionalen Werke gelesen werden können. In Ergänzung und im Gegensatz zu den streng konzeptuellen Blättern befinden sich auch zwei grossformatige Zeichnungen *Muscular Sensation has no Geometric Character* (= die muskuläre Empfindung hat keine geometrische Eigenschaft), die eher gestischen Charakter haben.

Mit der Neon-Arbeit *On color # 9 (violet)*, [1991] befindet sich ein zweites Werk des amerikanischen Konzeptkünstlers **Joseph Kosuth** im Stiftungsgut. Der Neon-Schriftzug «I really see grey» leuchtet violett und reflektiert auf dem grauen Hintergrund. Das Textfragment stammt aus einer Schrift Ludwig Wittgensteins. Kosuth verwendet vorgefundene Worte – ähnlich einem Readymade – und stellt den Text in ein neues Beziehungssystem. *On color # 9 (violet)* regt zur Reflexion über die Wahrnehmung und das Verhältnis von Text und Bild an. Was wir sehen, nämlich einen violett leuchtenden Neon-

Schriftzug, entspricht nicht dem, was geschrieben steht. Von den Betrachtenden wird eine aktive Wahrnehmung gefordert, ohne die das Werk im wahrsten Sinne des Wortes keine Erleuchtung bringt.

Um Wahrnehmung geht es auch im Werk des in Bern wohnhaften Künstlers **Markus Raetz**. Neben einem grossen Konglomerat von druckgraphischen Arbeiten freut sich die Rupf-Stiftung über zwei Skulpturen. *Gross und Klein* sind hier Flasche und Glas – doch dies nie aus der selben Perspektive. Ist die Flasche gross, so erscheint das Glas klein. Bei verändertem Standpunkt erscheint das Glas gross und die Flasche klein. Raetz lehrt uns, dass die Wahrnehmung unserer Umgebung stets eine Frage des Standpunktes ist.

Gleichzeitig könnte man Raetz' Arrangement als Stilleben bezeichnen – so, wie jenes von **Meret Oppenheim**. Bei *Drei schwarze Birnen* (1935/36) ist die Wahrnehmung ebenso gefordert; nur bei präzisiertem Hinsehen sind – vor dem schwarzen Hintergrund – die Umrisse und Flächen der Birnen erkennbar.

In Raum und Zeit dehnt sich die Arbeit von **Balthasar Burkhard** und **Markus Raetz** aus. Im damaligen Amsterdamer Atelier von Markus Raetz entstand die Fotoleinwand *Das Papier* (1970) in Zusammenarbeit mit Balthasar Burkhard. Im kargen Licht wird das ausgebreitete Papier am Boden zur Landschaft, die die Topografie des Holzbodens überlagert. Während Judd's *Bottrop piece* aus den 1970er Jahren Raum durch Volumen und Gewicht definiert, wirkt die Fotoleinwand wie eine Momentaufnahme, ein stiller Augenblick im leeren Künstleratelier, wo das Papier – durch die Faltungen gezeichnet – zum Objekt wird, gleichzeitig aber auch Projektionsfläche ist.

Noch einmal treffen wir auf Werke, die bereits früh der Sammlung von Hermann und Margrit Rupf angehörten: Neben **Paul Klees** *Luftschloss* (1922), das Mitte der 1940er Jahre wohl dank Rupf's Mitgliedschaft bei der Paul Klee-Gesellschaft in die Sammlung kam, finden sich kubistische Stilleben von **Georges Braque**. Alle um 1910 respektive 1911 in Paris entstandenen Bilder wurden in demselben Jahr durch das Sammlerpaar erworben. Rupf kaufte die Werke in Paris in der Galerie von Daniel-Henry Kahnweiler. Die verhältnismässig kleinen Formate machten den Transport von Paris nach Bern im Privatauto einfach.

Versucht man diesen Faden – die im Kubismus angelegte Diskussion um Form und Raum – weiter zu spinnen, so liegen Ankäufe von Werken der Minimal Art oder des Konstruktivismus nahe. Mit der Skulpturengruppe *Berner Sockel* (2010) von **Florian Slotawa** haben wir es mit einer Arbeit zu tun, die direkt auf die ursprüngliche Sammlung des Ehepaars Rupf Bezug nimmt: Zu vier ausgewählten Skulpturen aus der Sammlung – Hans Arp, *Konkretion* (1963), Max Fueter, *Porträt Margrit Rupf* (1922), Henri Laurens, *Nu agenouillé* (1922) und Ewald Mataré, *Liegende Kuh* (1925) – entwickelt der Künstler je einen sockelartigen Unterbau. Dieser besteht aus Mobiliar, das ursprünglich dem Haushalt des Sammlerpaares angehörte. So finden sich beim genauen Sezieren der Sockelobjekte u.a. ein Schminktisch, ein Servierboy oder die Schubladen einer grossen Kommode. Slotawa untergräbt auf intelligente Weise die Frage nach Skulptur und Sockel sowie nach dem autonomen Kunstwerk und seiner Autorenschaft.

Mit **Dieter Roth** treffen wir auf eine weitere wichtige Künstlerfigur des 20. Jahrhunderts. *Interior* (1973) nannte er die spezielle Arbeit, deren flächige Räumlichkeit irritierend ist durch die für den Künstler spezifische Malweise in verschiedenen Techniken.

Weniger bekannt sind heute die Arbeiten von **Eugène de Kermadec**, der ebenfalls der Pariser Avantgarde angehörte. Die Genre-Szene zeichnet sich aus durch abstrahierende Flächen und klare Linien. Ruff lernte Kermadec in Kahnweilers Galerie (Galerie Simon, später Galerie Leiris) in den 1930er Jahren kennen.

Beinahe am Ende des Rundganges treffen wir nochmals auf **Knut Henrik Henriksens** ortsspezifische Skulptur sowie auf ein kleines Messingrelief, deren Ausgangslage zwei aneinandergefügte, unterschiedlich grosse Kreisscheiben sind, deren jeweilige Ausdehnung jedoch erst im Zusammenspiel mit dem Negativraum zwischen den beiden Kreisen definiert ist.

Dem intimen Krankenhauszimmer von **Ilya Kabakov** werden Werke aus der ursprünglichen Sammlung Rupf sowie Neuerwerbungen der Stiftung vorangestellt. Mit **Paul Klees** *Vollmond im Garten* (1934) wird eine nächtliche Stimmung suggeriert. In den *Reflexion* (1991) von **Markus Raetz** aus den 1990er Jahren erhält der Mond sogar ein Gesicht. Was erst als Polaroid-Fotografien festgehalten worden ist, setzt Raetz in der aufwändigen Technik der Heliogravure um: Sonnenlicht dient zur Belichtung der lichtempfindlich beschichteten Platten. Die Blätter weisen – ohne dass konkrete Linien gezeichnet worden wären – eine Flächigkeit und Tiefe auf. Inhalt und Technik stehen hier in enger Beziehung.

Pablo Picassos *Tête d'homme* (1908) verkörpert – im Gegensatz zum verträumt-fragilen *Gesicht in Wolken* (1971) von **Meret Oppenheim** das Archaische. Beide Gesichter sind jedoch in sich gekehrt und verweisen auf eine innere, uns nicht bekannte Gedankenwelt.

In eine andere Sphäre führt uns Ilya Kabakov mit seiner Installation *Medusa's Raft* aus dem Werkkomplex *The Children's Hospital* (1998). Das Zimmer ist nur spärlich beleuchtet – eine nackte Glühbirne erhellt den Raum, der mit einem Spitalbett und einer Guckkastenbühne ausgestattet ist. Die Stühle laden ein, sich die Szenerie – eine Paraphrasierung von Théodor Géricaults Gemälde der Schiffbrüchigen, *Das Floss der Medusa* (1819) – in Ruhe anzusehen. Das Licht spielt hier eine zentrale Rolle, die Kabakov in seiner wegweisenden Schrift *Über die «totale» Installation* beschreibt: «Die nackte, nach allen Seiten Licht und Strahlen aussendende Glühlampe an der Decke spielt in diesem Kosmos, man kann es fast erraten, die

Rolle der ‚Sonne‘, die am Himmel steht und die unbewegte wie die bewegte Welt, mit letzterem mein ich den Betrachter, gleichmässig beleuchtet.» Das Licht der Glühbirne taucht den Raum in eine dämmrige Atmosphäre, Farben scheinen zu schwinden. Kabakovs Glühbirne, die ganz ohne Schirm auskommen und einen wesentlichen Beitrag zur Dramaturgie einer «Installation» leisten muss, liest sich wie eine Metapher für das System der ehemaligen UdSSR; sie ist politisch und poetisch zugleich.

Die künstlerische Auseinandersetzung mit Licht verfolgte **James Turrell** ab der Mitte der 1960er Jahre. Neben raumgreifenden Licht-Installationen entstanden Werkkomplexe auf Papier, wie die zwanzigteilige Arbeit *First Light* (1989/90). Die Kompositionen sind im Tiefdruckverfahren bearbeitet und gehen auf Turrells einfache Wandprojektionen (*Single wall projection pieces*) der 1960er Jahre zurück: Das streng geführte Licht wird auf die Wand geworfen, wobei ganz unterschiedliche illusionistische Lichträume entstehen. Zwischen den verschiedenen Flächen von Hell und Dunkel finden sich präzise Schnitte, und die Farbe scheint tief ins Papier eingedrungen zu sein. Mit der Aquatinta-Technik bediente sich Turrell einer Möglichkeit, die sich – da sehr malerisch – vor allem für die Darstellung von Hell-Dunkel-Schattierungen in Flächen eignet und im Gegensatz zur Radierung auf die Linie als Stilmittel verzichtet. Für die Realisierung der Papierarbeiten fand er im Schweizer Drucker Peter Kneubühler einen geradezu idealen Partner. In seinen zwei- und auch dreidimensionalen Lichträumen setzt Turrell ausschliesslich auf die Materialisierung des immateriellen Stoffes Licht. Damit fordert er unser Sehen und unsere Wahrnehmung: Feinste Differenzierungen im Licht, respektive in der Dunkelheit, sind erst nach längerer Beobachtung möglich, ja verlangen oft Zeit, bis diese im Raum oder auf dem Papier wahrgenommen werden können.

Künstler/innen der Ausstellung

Hans Arp (Strassburg 1886–1966 Basel), **Joseph Beuys** (Krefeld 1921–1986 Düsseldorf), **Georges Braque** (Argenteuil 1882–1963 Paris), **Balthasar Burkhard** (Bern 1944–2010 Bern), **James Lee Byars** (Detroit 1932–1997 Gizeh/ Kairo), **Enrico Castellani** (Castelmassa di Rovigo *1930), **Eduardo Chillida** (San Sebastián 1924–2002 San Sebastián), **André Derain** (Chatou 1880–1954 Garches), **Franz Fedier** (Erstfeld 1922–2005 Bern), **Lyonel Feininger** (New York 1871–1956 New York), **Lucio Fontana** (Rosario di Santa Fé 1899–1968 Comabbio), **Othon Friesz** (Le Havre 1879–1949 Paris), **Max Fueter** (Bern 1898–1983 Bern), **Gotthard Graubner** (Erlbach/Vogtland *1930), **Knut H. Henrisken** (Oslo *1970), **Jochen Hiltmann** (*1935 Hamburg), **Alfred Jensen** (Guatemala-Stadt 1903–1981 Glen Ridge, NJ), **Donald Judd** (Excelsior Springs, MO 1928–1994 New York), **Ilja Kabakow** (Dnipropetrowsk *1933), **Wassily Kandinsky** (Moskau 1866–1944 Neuilly-sur-Seine), **Eugène de Kermadec** (Paris 1899–1967 Paris), **Paul Klee** (Münchenbuchsee 1879–1940 Muralto), **Joseph Kosuth** (Toledo, OH *1945), **Henri Laurens** (Paris 1885–1954 Paris), **Fernand Léger** (Argentan 1881–1955 Gif-sur-Yvette), **Piero Manzoni** (Soncino 1933–1963 Mailand), **André Masson** (Balagny-sur-Thérain 1896–1987 Paris), **Ewald Mataré** (Aachen 1887–1965 Meerbusch-Büderich), **Christian Megert** (Bern *1936), **Olivier Mosset** (Bern *1944), **Robert Müller** (Zürich 1920–2003 Villiers-le-Bel), **Meret Oppenheim** (Berlin-Charlottenburg 1913–1985 Basel), **Jean Pfaff** (Basel *1945), **Pablo Picasso** (Málaga 1881–1973 Mougins), **Vaclav Pozarek** (Ceske Budejovice *1940), **Royden Rabinowitch** (Toronto *1943), **Markus Raetz** (Büren an der Aare *1941), **Ad Reinhardt** (Buffalo, NY 1913–1967 New York), **Florian Slotawa** (Rosenheim *1972), **Peter Stämpfli** (Deisswil *1937), **Paul Talman** (Zürich 1932–1987 Ueberstorf), **James Turrell** (Los Angeles *1943), **Walter Vögeli** (Winterthur 1928–2009 Bern)

Weitere Informationen zur Rupf-Stiftung finden sie unter:
www.rupf-stiftung.ch

Agenda

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h: 18. September, 2./9./30.
Oktober, 20./27. November, 18.
Dezember 2011 und 8. Januar 2012
Dienstag, 19h: 18. Oktober,
8. November, 13./20. Dezember 2011

**Die Credit Suisse, Partner des
Kunstmuseum Bern, lädt ein zum
Podiumsgespräch:**

**«Tendenzen in der Stiftungslandschaft:
Wo steht die Schweiz?»**

Mittwoch, 19. Oktober 2011,
20h - ca. 21h
Anschliessend Apéro, Eintritt frei

Einführung für Lehrpersonen:

**«Rectangle and Square» und
Kurt Schwitters**

Dienstag, 25. Oktober, 18h
Mittwoch, 26. Oktober, 14h
Anmeldung: T 031 328 09 11,
vermittlung@kunstmuseumbern.ch
Kosten: CHF 10.00

«Zeitfenster Gegenwart»

Vaclav Pozarek im Gespräch

Dienstag, 29. November 2011
Ohne Anmeldung, Ausstellungseintritt

«Von Anfang an dabei»:

**Ein Gespräch mit Renée
und Maurice Ziegler,
Mitglieder der Hermann
und Margrit Rupf-Stiftung**

Dienstag, 20. Dezember, 20h
Um 19h findet eine öffentliche Führung
statt. Ohne Anmeldung, Ausstellungseintritt

KATALOG

**«Rectangle and Square»
Rupf Collection II**

Herausgegeben von der Hermann und
Margrit Rupf-Stiftung und dem
Kunstmuseum Bern. Kerber Verlag.
Mit Textbeiträgen von Matthias Frehner,
Susanne Friedli, Franz Krähenbühl,
Roman Kurzmeyer, Gerhard Mack,
Konrad Tobler und Carola Schneider.
192 Seiten. Deutsch/Englisch.
ISBN 978-3-86678-581-6, CHF 45.00

Ausstellung

| | |
|--|---|
| Dauer der Ausstellung | 14.9.2011 – 8.1.2012 |
| Eröffnung | Dienstag, 13. September 2011, 18h30 |
| Kuratorin | Susanne Friedli |
| Eintrittspreise | CHF 18.– /red. CHF 14.– |
| SBB RailAway-Kombi | 20 % Ermässigung auf Bahnfahrt und Eintritt. Erhältlich am Bahnhof oder beim Rail Service 0900 300 300 (CHF 1.19/Min. vom Schweizer Festnetz). Mehr Informationen: www.sbb.ch/ausstellungen |
|  SBB CFF FFS | |
| RailAway-Kombi | |
| Öffnungszeiten | Montag, geschlossen Dienstag, 10h – 21h Mittwoch – Sonntag, 10h – 17h |
| Feiertage | 24./30./31.12.2011, 01.01.2012: 10h – 17h 25./26.12.2011, 02.01.2012: geschlossen |
| Gruppenführungen | T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch |
| Andere Station der Ausstellung | Museum im Kulturspeicher Würzburg/D 5.5.–22.7.2012 |

Hauptsponsor:

CREDIT SUISSE 

Partner des Kunstmuseum Bern

Co-Sponsoren:

Die Mobiliar
Versicherungen & Vorsorge



OCA
Office for Contemporary Art Norway


NORWEGIAN EMBASSY

Kunstmuseum Bern
Hoderstrasse 8 – 12, CH-3000 Bern 7
T +41 31 328 09 44, F +41 31 328 09 55
info@kunstmuseumbern.ch
www.kunstmuseumbern.ch