

DE

DON'T LOOK NOW

**DIE SAMMLUNG
GEGENWARTSKUNST
TEIL 1**

11.06.2010 – 20.03.2011

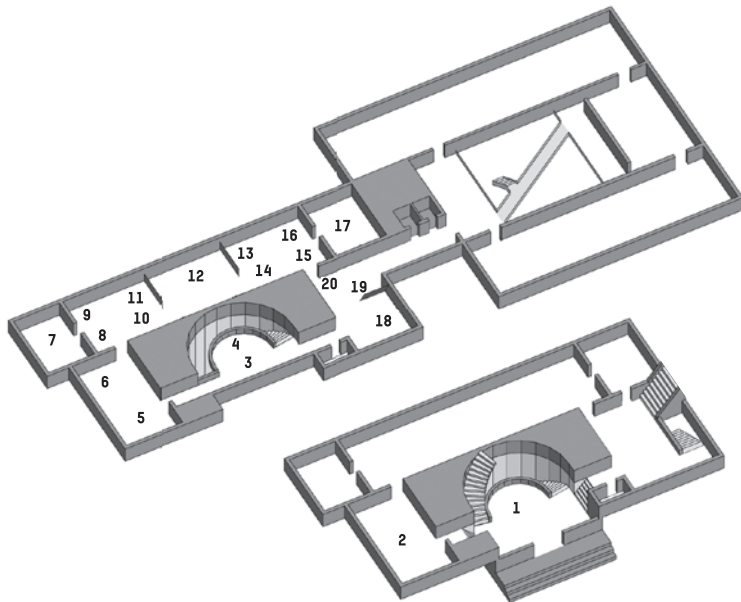
Im Andenken an Toni Gerber (1932–2010)

**KUNST
MUSEUM
BERN**

AUSSTELLUNGSFÜHRER

Saalplan

- | | | | |
|----|--------------------|----|-----------------|
| 1 | James Lee Byars | 11 | Tracey Rose |
| 2 | Yves Netzhammer | 12 | Bill Viola |
| 3 | Christian Marclay | 13 | Silvia Bächli |
| 4 | Adrian Schiess | 14 | Pia Fries |
| 5 | Boris Nieslony | 15 | Joel Fisher |
| 6 | Christoph Rütimann | 16 | Olivier Mosset |
| 7 | Markus Raetz | 17 | Ceal Floyer |
| 8 | Stefan Brüggemann | 18 | Nam June Paik |
| 9 | Herbert Brandl | 19 | Rémy Zaugg |
| 10 | Hans Danuser | 20 | Meret Oppenheim |



Einleitung

Don't Look Now. Die Sammlung Gegenwartskunst, Teil 1 ist die erste einer Reihe von jährlich stattfindenden thematischen Sammlungspräsentationen der Abteilung Gegenwartskunst im Kunstmuseum Bern. Mit der kokettierenden Aufforderung, jetzt nicht hinzuschauen, werden Werke aus der grossen, international ausgerichteten Sammlung gezeigt, die sich aus den Beständen und Dauerleihgaben der Stiftung Kunsthalle Bern, der Stiftung Kunst Heute, der Stiftung Gegenwart, der Bernischen Stiftung für Fotografie, Film und Video, der Hermann und Margrit Ruff-Stiftung, der Schenkung Toni Gerber sowie des Kunstmuseums selbst zusammensetzt. Weil es für eine ständige Sammlungspräsentation von Gegenwartskunst im Kunstmuseum Bern an Platz mangelt, sind diese reichen Bestände leider nicht immer sichtbar. Allzu oft heisst es dann für Interessierte: Schaut jetzt nicht hin, es gibt sowieso nichts Zeitgenössisches zu sehen.

Der Ausstellungstitel zitiert jedoch auch den Spielfilm *Don't Look Now* (1973), welcher sich um Vorsehung, Halluzination und Wahrnehmung im Allgemeinen dreht. In der Form eines Thrillers, der auf einer Kurzgeschichte von Daphne du Maurier basiert, thematisiert der Film des britischen Regisseurs Nicolas Roeg die Tatsache, dass das Entscheidende oft nicht zu sehen ist oder leicht übersehen werden kann. In unauflösbarem Widerspruch fordert der Titel auf, nicht hinzuschauen, selbst wenn man gar nicht anders kann. So sieht der Protagonist im Film das Unglück nicht kommen und fällt ihm zum Opfer, obwohl die Warnungen unübersehbar sind. Etwas weniger dramatisch, doch ebenso rätselhaft erscheinen die für unsere Ausstellung

ausgewählten Kunstwerke: Sie thematisieren das Sichtbarmachen des Unsichtbaren oder des nicht Darstellbaren – nämlich der Wahrnehmung selbst – oder binden den Betrachter in eine ähnlich paradoxe Situation ein, indem sie einerseits zum Hinschauen einladen, aber andererseits «nichts» zu sehen geben. Sowieso ist das nagende Gefühl, das Eigentliche nicht gesehen zu haben oder es zumindest nicht in Worte fassen zu können, eine gängige Erfahrung beim Betrachten von zeitgenössischer Kunst – das widersprüchliche Motto versinnbildlicht also geradezu die anspruchsvolle Beschäftigung mit dieser Kunst.

Ausgangspunkt und Schlüsselwerk für die Ausstellung ist James Lee Byars' *The Looking Glass* (1978) [1], eine übermannshohe Glasscheibe mit einem goldgefassten Loch auf Augenhöhe. Byars' Werk gibt zunächst einmal nichts und gleichzeitig alles zu sehen. Das goldgefasste Loch markiert die Stelle, an der und durch die hindurch gesehen werden soll. Allerdings bleibt das Werk den Beweis, ob man dort wirklich mehr zu sehen bekommt, schuldig. Dafür schärft es das Bewusstsein für das Schauen, zumal es im Titel als «Schauglas» oder «Spiegel» bezeichnet wird. Wohl nicht zufällig fiel die Wahl des Künstlers auf einen Titel, der sich auf das englische Verb «to look» bezieht, was dem deutschen «Schauen» entspricht, und nicht «to see», was zu Deutsch «Sehen», aber auch «Einsehen» und «Verstehen» meint. Es scheint, als wolle James Lee Byars gerade auf die Komplexität zeitgenössischer Kunstbetrachtung oder der sinnlichen Wahrnehmung im Generellen aufmerksam machen; den Umstand, dass man noch lange nichts sieht, selbst wenn man etwas anschaut.

Zeitgenössische Künstler streben nicht nur visuelle Wege des Verstehens an. Zwar ist in einem Kunstmuseum der Sehsinn der wichtigste – schliesslich gilt Berührungsverbot. Doch gibt es seit den 1960er Jahren vermehrt audiovisuelle Kunstwerke und wird der museale Kunstraum langsam durch das Hörbare, Ertastbare, Riechbare und selbst das Kulinarische erobert. Mit der rapiden Verbreitung von (Video-)Installationen, der Betonung von Interaktivität sowie der Performancekunst, bei welcher der ganze Körper des Künstlers zum Einsatz kommt und welche dem Publikum ein gemeinschaftliches Erlebnis bietet, kommen nach und nach Medien, Gattungen und Vorstellungen in die Kunst, welche sich nicht mehr nur aufs Visuelle beschränken. Christian Marclays *White Noise* [3] ist beispielsweise der Vergegenwärtigung eines akustischen Phänomens gewidmet und bewegt sich in der Schnittmenge von Visuellem und Akustischem. Und Silvia Bächli's Zeichentische [13] erweitern das Zeichnerische mithilfe von Kompositionsprinzipien und Perspektiven, die einem körperlichen Gefühl entstammen. Ebenso ist Tracey Rose's Boxperformance [11] auf so besondere Weise gefilmt, dass sie dem Betrachter ein gesamtkörperliches Erlebnis bietet.

1

James Lee Byars, *The Looking Glass* (1978)

James Lee Byars (geb. 1932 in Detroit, gest. 1997 in Kairo) studierte Kunst, Psychologie und Philosophie, bevor er als Künstler in Erscheinung tritt. Seine Werke tragen allesamt rätselhafte Titel. So auch das Objekt *The Looking Glass* (1978), das zuvor den Titel *I Change My Mind Through The Golden Hole* beziehungsweise *Imagine I Say I Change My Mind Through the Gold Hole in the Middle* hatte. Die Beschreibung «Ich ändere meine Meinung durch das goldene Loch» erinnert an viele von Byars' Aktionen, welche aus einer kurzen Handlung bestehen. Anstelle des Performancekünstlers wird nun der Betrachter aufgefordert, eine Handlung vorzunehmen. Auf Augenhöhe soll man durch das Loch schauen und – wie die früheren Titel verlautbaren – seine eigene Meinung ändern oder sich vorstellen, wie der Künstler seine Meinung ändert: man fragt sich unweigerlich, ob man beim Hindurchschauen seine Meinung ebenfalls ändert oder ob einfach nichts passiert? *The Looking Glass* richtet mit dem goldgefassten Loch im Glas die Aufmerksamkeit auf das Schauen an sich, auf die Verbindung von Vorstellung und Wahrnehmung. Ins Blickfeld rückt damit das Unsichtbare, das Geistige, das, was jenseits der materiellen Dingwelt liegt. Byars lädt mit seiner präzisen Sehanleitung dazu ein, vom Schauen zum Erkennen zu gelangen: sei es nur, dass er den Moment vergegenwärtigt, in dem man seine Meinung ändert, oder sei es, dass er die Erkenntnis ermöglicht, dass Kunst allein in bewusster Wahrnehmung bestehen kann.

2

Yves Netzhammer, *Die Subjektivierung der Wiederholung, Projekt B* (2007)

Yves Netzhammers (geb. 1970 in Schaffhausen) raumfüllende Installation besteht aus einem Bühnengehäuse mit Deckenmalerei und verspiegelten Seitenwänden. Im Innern des Winkels befindet sich eine hölzerne Baumsilhouette. Am Boden liegen einzelne herabgefallene Blätter. Eingelassen in die Spiegelwände sind drei Videoprojektionen mit digital animierten Videofilmen von je ca. 37 Min. Dauer sowie eine Tonspur von Bernd Schurer. Durch die Verspiegelung werden die Filme sowie der umgebende Raum samt Betrachter vervielfacht. Es entsteht der Eindruck eines mehrdimensionalen Universums, in dessen Mittelpunkt ein Baum steht und in dessen Ästen ein Planetensystem von bewegten Bildern kreist. In allen drei Filmen kommen dieselben Motive vor. Es sind Bilder der Gewalt und der Annäherung zwischen Menschen, Tieren und Pflanzen: So wird auf einem menschlichen Arm eine Zigarette ausgedrückt, ein am Boden liegender Elefant verblutet, eine menschliche Zunge ist in Drahtzwingen gespannt, ein Chamäleon schwebt in der Luft, Blätter fallen herab und sammeln sich auf einem prachtvollen Gewand usw. Durchgängiges Thema ist die Verwandlung – sei es nun vom Chamäleon als Anpassung an die Umgebung oder von einem Wesen in ein anderes. Die so beschworene Wandlungsfähigkeit kann als Angriff auf die Vorstellung stabiler Identität verstanden werden oder als Verweis auf die grundsätzliche Ähnlichkeit aller Lebewesen, da alle offensichtlich den Keim zum Anderen in sich tragen.

Christian Marclay, *White Noise* (1993)

Christian Marclay (geb. 1955 in San Rafael, USA) behandelt in seiner Kunst musikalische Phänomene. In seinen Installationen, Collagen und Objekten beschäftigt er sich hauptsächlich mit der Übersetzung des Hörbaren ins Sichtbare. Die Wandinstallation *White Noise* (1993) beschreibt das akustische Phänomen des weissen Rauschens, das als stimmloses «sch» wahrgenommen wird. Die umgekehrt an der Wand befestigten Fotografien erscheinen als gigantische weisse Wand, die sich – wie das Geräusch auch – aus unendlich vielen Einzeltönen innerhalb eines definierten Spektrums zusammensetzt. Vereinzelt schriftliche Notizen auf den Rückseiten durchbrechen die Einheitlichkeit, setzen zufällige Akzente und beschwören Bilder von den fotografierten, jedoch nicht sichtbaren Personen herauf. Es handelt sich bei den Fotografien um tausende anonymer Porträts, welche Marclay auf dem Flohmarkt gefunden hat und die stellvertretend für verschiedene Lebensgeschichten und Erinnerungen stehen. Marclay verleitet mit seiner Wandinstallation den Betrachter dazu, sich die Bilder wie die Töne selber zu denken. Gleichzeitig reduziert der Künstler das Visuelle ganz – indem er die Fotografien umgekehrt aufhängt –, d. h. er bringt den Betrachter dazu, zwischen Sehen und Hören hin und her zu wechseln, beziehungsweise mit dem einen Sinn, den anderen zu vertreten. Damit sensibilisiert er ihn zugleich für die Grenzen von Wahrnehmung und öffnet den poetischen Raum zur Grenzüberschreitung.

Adrian Schiess, *Flache Arbeiten* (1988)

Adrian Schiess' (geb. 1959 in Zürich) Werkgruppe *Flache Arbeiten* (1988) besteht aus fünf rechteckigen Spanplatten in zwei Formaten, die in einem je unterschiedlichen Farbton lackiert sind. Getragen von schlichten Holzleisten reihen sich die Farbtafeln über dem Fussboden in bestimmten Abständen aneinander. Schiess' malerische Innovation besteht darin, dass er das Gemälde von seinem konventionellen Ort an der Wand gelöst und auf den Boden verlegt hat. Der glatte, anonyme Anstrich fungiert als offene Grundierung für alles Mögliche, zum Beispiel für den Lichteinfall, der je nach Position der Platten in einem Raum variiert. Auf diese Weise hinterfragt Adrian Schiess das Wesen des Bildes. Denn das Bildfeld ist hier kein Fenster, das eine Abbildung der Wirklichkeit, eine Illusion, ein Zeichen oder eine Markierung zu sehen gibt. Trotz Tönung der Platten ist die Farbe schwer zu eruieren und daher in gewisser Weise unbedeutend; die Oberflächen sind stattdessen vom umgebenden Raum geprägt, der sich in ihnen spiegelt. Durch diese Abhängigkeit löst sich das Bild von seinem traditionell unveränderlichen Charakter: Es wird zum stetig sich wandelnden, chamäleonhaften Gebilde. Das Bild ist bei Schiess daher nicht Resultat eines malerischen Prozesses, sondern Ereignis, das in jedem Moment neu stattfindet. Seine *Flachen Arbeiten* sind Reflexionsfelder für sich immerfort verändernde Erscheinungen und Umgebungen.

5

Boris Nieslony, *Das Paradies* (1988)

Nach biblischer Erzählung bezeichnet das Paradies einen Ort, an dem das erste Menschenpaar in Unschuld lebte, bis es von einer Schlange dazu verführt wurde, vom Baum der Erkenntnis zu essen. Dann erkannten Adam und Eva ihre eigene Nacktheit, begannen sich voreinander zu schämen und wurden schliesslich aus dem Paradies vertrieben. Boris Nieslony (geb. 1945 in Grimma, Deutschland) hat seine Installation als Langzeitprojekt 1980 in seinem Atelier in Köln begonnen, als er anfangs, seinen Arbeitstisch fotografisch zu dokumentieren. Die Fotografien waren bald zu limitiert und *Das Paradies* wuchs sich zu einem mächtigen System ineinandergreifender Tische aus. Mit hunderten von Objekten erschuf Nieslony eine «Ethnografie des Alltags», an der sich das Auge in «paradiesisch-unschuldiger Schaulust» ergehen könne. *Das Paradies* visualisiert zudem gewisse Erkenntniswege in seinem Schaffen, indem es beispielsweise auf unterschiedliche Stadien der Gegenstände verweist: die Dinge erscheinen gleichzeitig als sie selbst, als Spiegelung in Glasscheiben, Lupen und Spiegelflächen sowie als fotografisches Abbild. Was ist davon das Wirklichere und in welchem Zusammenhang stehen die einzelnen Elemente? Neben einer Vielzahl von möglichen Verknüpfungen thematisiert das Werk optische Täuschung und Verschachtelung. Wer würde schon entscheiden wollen, was das Richtige im Unterschied zum Reflektierten wäre? Und inwiefern beeinflusst das Wissen das Sehen? Glaubt man, was man sieht oder was man weiss?

6

Christoph Rütimann, *Mit gelbem Rechteck* (1990/1994) / *Grosses Violett mit zwei Quadraten* (1994)

Christoph Rütimanns (geb. 1955 in Zürich) Bildkompositionen bestehen aus monochrom eingefärbten, in steilem Winkel an die Wand gelehnten Glasscheiben. Das Interesse an Fragen der Wahrnehmung hat den Künstler zur Beschäftigung mit der Hinterglasmalerei geführt. Darüber hinaus suchte Rütimann eine Alternative zu der figurativen, oft illustrativ und erzählerisch wirkenden Malerei, die in den frühen 1980er Jahren die Kunstszene dominierte. In Umkehrung des gängigen Malverfahrens ist in der Technik der Hinterglasmalerei der erste Farbauftrag der verbindliche, da er als einziger sichtbar bleibt. Die weiteren Farbschichten bilden eine Patina, die lediglich von den Seiten her zu sehen ist. Das Glas ist demnach einerseits ein Bildträger analog zur Leinwand in einem herkömmlich gemalten Bild. Andererseits funktioniert es als eine durchsichtige Schutzmembran, welche die Farbe vom Betrachter isoliert, aber letzteren über eine Spiegelung auch auf sich selbst und den ihn umgebenden Raum zurückwirft, ihm dadurch mehr Raum zeigt. Die glatten Oberflächen, welche die Farbe in quasi entmaterialisierter Form präsentieren, sind also zugleich die Projektionsflächen, in denen sich der Raum in seiner Tiefe offenbart und wie durch ein Fenster neu öffnet. Durch diese Ambivalenz – sowohl flache, durch ihre Farbigkeit bestechende Malerei als auch Spiegelfläche für etwas anderes – wird beim Betrachter eine Sehbewegung in Gang gesetzt, die diesen für seine eigene Wahrnehmung zu sensibilisieren vermag.

Markus Raetz, *Ohne Titel* (1980–1983)

Im Jahr 1983 hat Markus Raetz (geb. 1941 in Büren a. A.) für den kleinen Raum im Stettlerbau des Kunstmuseums Bern eine Installation geschaffen, die sich aus 24 über drei Jahre entstandenen Einzelarbeiten zusammensetzt. Die Rauminstallation ist in ihrer Komplexität und in der materiellen und medialen Vielfalt ihrer Elemente repräsentativ für das Schaffen dieses Künstlers. Raetz' Arbeiten machen die Wahrnehmung als Interaktion zwischen Publikum und Werk erfahrbar. Sie erfordern vom Betrachter aktives Mitdenken, denn es sind viele Blicke und Gedankengänge nötig, um sich nur schon eine vage Vorstellung von Raetz' Bilderkosmos machen zu können. Der Installationsraum ist letztlich als ein einziges, komplexes Werk zu verstehen. Dieses lässt sich aufgrund seiner Ausdehnung nur in einer Rundschau erfassen und präsentiert sich je nach Standpunkt unterschiedlich. Den idealen Standpunkt allerdings gibt es nicht. Denn gerade durch die Notwendigkeit des Nacheinander-Anschauens treten alle Einzelwerke, obwohl sie aufeinander bezogen werden müssen, für den Betrachter in Distanz zueinander. Der Zusammenhang aller Objekte eröffnet sich erst im Abschreiten des Raumes und damit beim In-Gang-Kommen des Wahrnehmungsprozesses. Der Sinn wird erst als Folge des Wahrnehmungsprozesses begreiflich: ohne dass die Installation als Ganzes je sichtbar wird, sondern vielmehr aus der Erinnerung des soeben noch, indes schon nicht mehr Gesehenen, nämlich in der imaginären Versammlung der verschiedenen Teilansichten oder Augen-Blicke.

Stefan Brüggemann, *K.B. OBLITERATION NEON* (2008)

Stefan Brüggemanns (geb. 1975 in Mexico City) *K.B. OBLITERATION NEON* verweigert eine eindeutige Aussage. Der Künstler zeigt ein Linienknäuel aus Neonlichtröhren, wie wenn er etwas Geschriebenes mehrmals durchgestrichen und damit – wie der Titel besagt – «ausgelöscht» hätte. Der geheimnisvolle Schimmer des weissen Lichts wird vom Neonröhrengebilde durchkreuzt und überlagert. Bei *K.B. OBLITERATION NEON* zeigen sich mehrere Widersprüche zugleich: Der subjektive Ausdruck von etwas heftig Durchgestrichenem erscheint in einem unpersönlichen, öffentlichen Medium, das in den Bereich der Werbung gehört. Zudem wird das unleserliche Zeichen durch das intensive Licht, in dem es zu schweben scheint, hervorgehoben. Gleichzeitig «spricht» das Werk von etwas, das nicht zu sehen ist, weil es gar nicht existiert hat: nämlich dasjenige, was durch- und ausgestrichen wurde. Das Nichts durchzustreichen ist an sich sinnlos und doch fasziniert und irritiert es durch seine Erscheinung. Stefan Brüggemann provoziert damit unser auf Effizienz bedachtes Leitungsdenken. Ausserdem spielt er mit dem Symbolgehalt von Licht, das in unserer Sprache mit Begriffen wie «Einsicht» oder «Erleuchtung» in Verbindung gebracht wird. Doch verhindert der Künstler gerade jede Form von tieferer Erkenntnis, indem er das Durchgestrichene mit dem Durchstreichen gleichsetzt und beide ihrer grundlegenden Bedeutung beraubt.

Herbert Brandl, *Ohne Titel* (1993) (3 Werke)

In Herbert Brandls (geb. 1959 in Graz) drei grossen unbetitelten Malereien sind die ersten Schichten mit teilweise viel Farbmasse und ausladender Geste nach verschiedenen Richtungen hin aufgetragen, während sich eine silberne Lackschicht wie ein hauchdünner Film darüber legt. Fast scheint es, als hätte der Maler seine Werke wieder austilgen wollen und als sei er mit diesem Vorhaben auf den diversen Leinwänden verschieden weit vorangekommen. Je nach Lichtbrechung erscheint eine Farbe anders – und lässt sich somit einzig im Vergleich zu einer zweiten Farbe bestimmen. Die irritierende Stumpfheit des Lacks, der zwar starke Lichtreflexe, nicht aber ein wirkliches Spiegelbild bietet, lässt das Auge auf der Oberfläche der Gemälde abprallen, aber auch auf ihr verweilen. So wirkt die Silberschicht wie eine Membran, die den imaginären (Bild-)Raum vom Realraum trennt und diese Grenze – die Vermittlung der beiden Bereiche – gleichzeitig sichtbar macht. Das Schimmern lässt die Oberflächenschicht als etwas selber Immaterielles und Ungreifbares erscheinen. Dafür treten von der Seite besehen und je nach Lichteinfall die stark reliefartigen Strukturen des darunterliegenden Farbmaterials hervor. Das beträchtliche Format der Leinwände lässt diese den Betrachter als Bild-Räume wahrnehmen, in denen das Zeigen und das Verhüllen, die Transparenz und die Opazität, die Öffnung und die Blendung gleichermaßen und mit demselben Mitteln realisiert wird.

Hans Danuser, *Chemie II* (1988/1989)

«Kann man noch fotografisch dokumentieren im Zeitalter der elektronischen Medien?» Das fragte sich Hans Danuser (geb. 1953 in Chur) im Vorfeld seiner Arbeit *In Vivo*, welche zu sieben Bildessays über sensible Gebiete unserer Zivilisation führte. Empfindlich, weil es Orte sind, an denen Werte geschöpft, Wissen vermehrt oder Macht gestärkt wird, Orte, von denen es zuvor keine Bilder gab, weil sie grundsätzlich der Öffentlichkeit entzogen sind. Hans Danuser geht zunächst wie ein Reportagefotograf vor. Der Künstler lichtet seine Motive in Schwarzweiss ab, wählt danach Ausschnitte aus, die er vergrössert und sie mit allen Möglichkeiten der Dunkelkammertechnik weiterbehandelt. Auf diese Weise stellt er konzentrierte Bildessays her, die nicht alles zeigen, aber dafür umso mehr heraufbeschwören – so auch in *Chemie II*, welche zwölf Aufnahmen aus dem Gebiet der Genforschung und Biotechnologie im Bereich Pharmazeutik und Agrarwissenschaft umfasst. Die Motive sind praktisch ohne Ausnahme als Ausschnitt und ohne Tiefe gezeigt. Der Blick prallt an der Oberfläche ab und verharrt in der Fläche, auf der sich dafür malerische Allover-Strukturen ausbreiten. In diesem Bereich ist das Erfinden von Bildern, das Verdichten von Sinneseindrücken zu einem geschauten Bild im Fotolabor, um das Unsichtbare zu visualisieren, wichtiger als das Dokumentieren des Tatsächlichen, das sich im Mikrobereich abspielt und dem man sich sowieso nur noch über Denkmodelle annähern kann.

Tracey Rose, *T.K.O. (Technical Knock-Out)* (2000)

Tracey Rose (geb. 1974 in Durban, ZA) gehört zur Generation zeitgenössischer südafrikanischer Künstler, welche noch während der Apartheid aufgewachsen sind und Mitte der Neunziger Jahre den schmerzvollen Wandel in die Nach-Apartheid miterlebt und mitgetragen haben. Als Nicht-Weisse mit deutschen Wurzeln sowie einer katholischen Erziehung beschäftigt sie sich in ihrem Werk bevorzugt mit ihrer Identität als «coloured person» und als Frau in der komplex strukturierten südafrikanischen Gesellschaft. In der Videoarbeit *T.K.O. (Technical Knock-Out)* schlägt Tracey Rose einen Boxsack in wachsender Kadenz und mit steigender Aggressivität. Parallel hört man die dazugehörigen Geräusche. Ebenso unverortbar und uneindeutig wie die Körpergeräusche sind auch die Körperbilder aus vier unterschiedlichen Kameraperspektiven. Es wird nicht ersichtlich, wo der Körper der Künstlerin beginnt und wo er aufhört. Statt visueller Orientierung tritt das multisensorisch wahrnehmbare Körpererlebnis der Künstlerin in den Vordergrund; sie löst sich als Person in der Schweiß treibenden Verausgabung geradezu auf. Die Bildkomposition lässt zudem offen, wer nun wen schlägt oder ob sich Tracey Rose in einem Akt symbolischer Selbstbestrafung sogar selbst haut. Dadurch gibt es keine klare Rollenaufteilung in Schlägerin und Geschlagene, sondern der Zuschauer erlebt ein Handlungsfeld, in dem die Künstlerin beides zugleich ist und er sich abwechselnd oder simultan mit beiden Positionen identifizieren kann.

Bill Viola, *Reasons for Knocking at an Empty House* (1983)

Das 19 Min. dauernde Performancevideo ist ein faszinierendes Experiment, welches der Videokünstler Bill Viola (geb. 1951 in New York) 1983 durchgeführt hat. Er filmt sich dabei, wie er, alleine und ohne jegliche Ablenkung, drei Tage und drei Nächte in einem leeren Zimmer ausharrt und dabei versucht, wach zu bleiben. Der Verlauf der Zeit wird nur durch das wechselnde Tageslicht und die Geräusche von draussen angezeigt. Die Position der Kamera bleibt unverändert in einer Ecke des Zimmers, von wo aus sie den Raum erfasst. Obwohl der Blick auf das Geschehen demjenigen einer Überwachungskamera entspricht, steht die Türe während der ganzen Dauer offen. Hier wird also kein Gefangener vorgeführt, sondern ein Freiwilliger, der sich ein Exerzitium auferlegt, um etwas über sich selbst zu erfahren. Die konzentrierte Haltung des Performers, die er selbst am Schluss, wenn seine Bewegungen immer fahriger werden, noch beizubehalten versucht, zieht den Betrachter in den Bann. Der Raum erscheint «zusehends subjektiver, sowohl für den Mann, als auch für den Betrachter, während die Ereignisse ins Bewusstsein hinein- und wieder hinausgleiten und das Andauern des Zustands immer brutaler wird». Bill Viola interessiert sich für den perzeptuellen Grenzbereich zwischen tatsächlichem Raum und Erlebnisraum sowie für transzendente Erfahrungen. Solche können Folge einer gesteigerten Gegenwartswahrnehmung sein und beruhen auf Violas jahrelangen Beschäftigung mit östlicher Philosophie.

Silvia Bächli, *Tisch mit 8 Zeichnungen (Körper)* (1993-1998),
Tisch mit 11 Zeichnungen (Ritzungen/Zerfliessen) (1992-1997)
 werden alternierend gezeigt

Obschon Silvia Bächlis (geb. 1956 in Wettingen) Zeichnungen in Tischvitrinen als figurativ gelten mögen, sind sie weder einem Realismus verpflichtet, noch können sie auf etwas Zeichenhaftes, einfach Entzifferbares reduziert werden: Die Körper- oder Landschaftsfragmente erscheinen in einer «vertrauten Fremdheit». Sie beruhen nicht primär auf einem visuellen Studium, sondern eher auf einer vielschichtigen Wahrnehmung der eigenen Physis oder der eigenen Umgebung. Das nicht chronologische, nicht-lineare Arrangement auf Tischen ist eine Weiterentwicklung der gruppierenden Accrochagen Bächlis. In einem Sichtung- und Auswahlprozess sondert die Künstlerin aus einer Unzahl von Blättern ein paar aus, wobei sich durch die Nachbarschaften, die sich dann andeuten, ein «Thema» erst herauschält und ausbildet. Der wohl nie eindeutig zu eruiende Sinn ergibt sich aus den Beziehungen oder Konkurrenzen zwischen den einzelnen Zeichnungen, sowie aus der Bezugnahme auf den umgebenden Raum, welche für derlei Inszenierungen immer relevant ist. Diese Konstellationen signalisieren Übersicht und irgendeine Form von Ordnung – letztere ist jedoch wegen der Komplexität und grundsätzlichen Offenheit der einzelnen Zeichnung stets gefährdet und einer vernünftigen Interpretation kaum zugänglich. Es ist just das Empfindungsnahe der Darstellungen sowie das Fragmentarische, das den Betrachter dazu einlädt, eine Gruppe wie auch ein Motiv auf einem Blatt imaginär unendlich fortzusetzen.

Pia Fries,
Ahli (1991/1992), *Fich* (1991/1992)

Die beiden Gemälde bestechen durch dick aufgetragene Farbe, die sich stellenweise zu mehreren Zentimeter hohen Graten und Schlieren verdichtet. Pia Fries (geb. 1955 in Beromünster) setzt Farbe nicht allein als Erscheinung und Ausdrucksträger, sondern vorab als plastisches Material ein. Damit bestätigt sie die Kraft und Beständigkeit des Mediums und widmet sich mit unbekümmerter Neugier den stets neuen Möglichkeiten malerischer Bildfindung. Zwar liegt der Malerei von Pia Fries kein spezifisches theoretisches Konzept zugrunde, doch setzt sie sich klare Richtlinien für ihr Handeln und entwickelt sich die überschäumende Vitalität ihrer Kompositionen gleichwohl in geordneten Bahnen. Für ihre Bilder erfindet sie jeweils lautmalerische Phantasienamen. So gesteht sie ihnen eine autonome Identität zu, ohne sie auf ein Thema einzuengen. Das Lautmalerische der Titel verweist stattdessen auf eine zusätzliche grundlegende Qualität ihrer Malerei, der Synästhesie (d.h. der Koppelung unterschiedlicher Bereiche der Wahrnehmung). So wie ihre wulstigen, verstrichenen und aufgekratzten Materialmassen eindeutig eine taktile Wahrnehmung befördern und zum Berühren verleiten, oder ihre satten Farbtöne an genussreife Lebensmittel erinnern und damit den Geruchs- und den Geschmackssinn aktivieren, wirken die ein- bis zweisilbigen Titel musikalisch und wecken sprachliche Assoziationen. Die den Phantasienamen innewohnenden Anspielungen verleiten zu eigenen Erklärungen, sie umkreisen das Gemälde, ohne es erklärend zu entzaubern.

Joel Fisher, *Apographe* (um 1978)

Apographe heissen Joel Fishers (geb. 1947 in Salem, USA) handgeschöpfte Papiere, auf denen jeweils ein mit schwarzem Filzstift gezogenes Zeichen zu sehen ist. «Apograph» meint Abschrift, Nachschrift oder Kopie: Die gezeichneten Buchstaben oder Zahlen sind vergrösserte bildliche Echos von Strukturen, die sich im handgeschöpften Papier abzeichnen. Diese nimmt der Künstler zum Anlass für seine eigenen, davon abgeleiteten linearen Gebilde – die er schliesslich oft auch dreidimensional umsetzt, so dass die Zeichnungen ihrerseits zu rudimentären Plänen für Skulpturen werden. Dass Fisher gerade die buchstaben- oder zahlenähnlichen Strukturen aufgreift, ist wohl kein Zufall: Als grundlegende Daten interessieren die Schriftzeichen den Künstler ebenso, wie er in seiner skulpturalen Arbeit nach «universellen Formen» sucht. Der Reiz für den Betrachter besteht bei den **Apographen** darin, irgendwann diese Ableitungen im Grunde insignifikanter Muster als solche zu begreifen und dabei das Zahlen- oder Buchstaben-Sehen gleichsam zu suspendieren, um dann wiederum zu staunen, dass sich die Zeichnungen zu einer logischen Zahlen- oder Buchstabenfolge formieren. Dennoch entsteht letztlich der Eindruck eines visuellen Zeichens, das sich von seiner eindeutigen Schriftlichkeit emanzipiert und sich für vielerlei Assoziationen öffnet. Wegen der irritierenden Kontinuität und der prinzipiellen Ähnlichkeit zwischen all den verschiedenen Figuren wird am Ende auch die Frage nach Ursache und Wirkung, nach Original und Kopie bildhaft ausformuliert.

Olivier Mosset, *Red Painting* (1981)

Olivier Mosssets (geb. 1944 in Bern) Auseinandersetzung mit dem monochromen Bild und mit übergrossen Formaten dreht sich um die Frage nach der Essenz der Malerei – in der Absicht, Malerei zu schaffen, die «nur Malerei» ist. Bereits in seinen künstlerischen Anfängen war er an einer indifferenten, unpersönlichen und in diesem Sinne politisch nicht vereinnahmbaren Kunst interessiert. **Red Painting** bezeichnet lakonisch und präzise, was es ist: ein rotes Gemälde. Die intensive Farbe erlaubt viele Assoziationen. Das Rot ist die Farbe des Blutes und des Lebens, es signalisiert Wärme, zudem Feuer, Gefahr und Alarm, spielt auf Sünde und Schamesröte an, ist aber auch schlicht diejenige Farbe, die das menschliche Auge am Meisten reizt. Gerade das fehlende Motiv verursacht ein Abgleiten, ein (Herum-)Irrren des Auges an oder in der matt-flirrenden Farbe. Diese erscheint nicht als auf die Leinwandfläche applizierte Masse, sondern als intensiver, gleichsam ortlos schwebender Farbton. Dennoch geht es Mosset nicht darum, mit seinem Monochrom eine übersinnliche Farbempfindsamkeit zu evozieren: Das Rot ist doch zu matt, als dass es für metaphysische Anspielungen taugte. Dafür erzeugt Mosssets absolut flächig gemaltes – und damit nicht-gemalt scheinendes – Werk eine grosse visuelle Spannung, die bestätigt, was der Künstler selber vermutet: «Eine Arbeit ist nie nur sich selber und nie wirklich neutral. Das sind wohl die Widersprüche, mit denen man zu tun hat.»

Ceal Floyer, *Light* (1994)

In einem abgedunkelten Raum befinden sich eine Glühbirne und vier Projektoren. Die leuchtende Birne ist jedoch nicht an den Stromkreis angeschlossen, sondern wird von den Diaprojektoren angestrahlt und wirft dabei eigenartige Lichtkegel an die Wände zurück. Es sind vor den Projektoren fixierte Metallschablonen in Form der Birne, die das projizierte Licht bündeln und den an und für sich selbstverständlichen, hier aber verblüffenden Effekt der glühenden Lampe erzeugen. Dasjenige, was man für den nebensächlichen Aspekt des Ausstellungsraums halten könnte, die Beleuchtung, wird hier zum eigentlichen Gegenstand und zur hinterfragten Dimension – nämlich zum Werk selbst. Die Pointe von Ceal Floyers (geb. 1968 in Karatschi, PK) Arbeiten liegt in der Umkehrung von Ursache und Wirkung, von Darstellung und Dargestelltem. Obwohl der Titel *Light* auf die fundamentale Bedeutung des Lichts für die Kunst und die visuelle Wahrnehmung verweist, ist diese Arbeit nicht nur als Beispiel für die optische Vorherrschaft im Kunst- und Kulturdiskurs zu deuten: Gerade die minimalistische Erscheinung des Werks lässt den Akt der Wahrnehmung – vom Betreten des Ausstellungsraums bis zur Einsicht in das Funktionieren von *Light* – als einen von Zeit und Raum abhängigen Prozess kenntlich werden. Die optische (und akustische) Irritation, die sich erst nach und nach einstellt, provoziert einen Denkprozess, der mit dem Erkennen der Funktionsweise dieser Arbeit noch nicht an sein Ende gekommen ist.

Nam June Paik, *Egg Grows Positive and Negative* (1993)

Zwei Scheinwerfer beleuchten den Drehort: eine Konsole, auf der ein Hühnerei liegt. Die Videokamera nimmt die Szene auf und gibt das Bild auf einer Reihe von insgesamt sieben Monitoren wieder. Es ist immer das gleiche Ei, jedoch verändern sich das Format und die Position der Bildschirme. Sie wachsen und kippen mit jedem Stück mehr über die Kante nach rechts. Mit dem Aufrichten des Bildschirms dreht sich auch das Hühnerei und suggeriert so eine unverbrüchliche Verbindung zwischen Abgebildetem und Bildträger. Als Stilleben oder Nature morte legt *Egg Grows Positive and Negative* kein Leben still, sondern ist im Gegenteil höchst lebendiges Arrangement, da das Bild des Hühneis durch die Funktionsweise der Monitore in jedem Sekundenbruchteil aufs Neue entsteht. Auch das gelegentliche Umkippen von Positiv- in Negativbild unterstreicht lediglich die performative Dimension der Installation. Denn vor den Augen der Betrachter wird nicht das Vergängliche für die Ewigkeit konserviert und ein Abbild einer vergangenen Präsenz erstellt, sondern die Gegenwart ist durch den zeilenhaften Aufbau des Videobildes auf ewig präsent: das Bild entsteht in jedem Moment neu. Diese Formulierung des ewig Gegenwärtigen reiht sich ein in Nam June Paiks (geb. 1932 in Seoul, gest. 2006 in Miami) obsessive Beschäftigung mit der Spannung zwischen Dauerhaftigkeit und flüchtigem Moment. Da nach der Auffassung des Zen-Buddhismus Sein und Zeit identisch sind, löst sich dieser Gegensatz zugleich wieder auf.

Rémy Zaugg, *VOIR MORT* (1991)

Rémy Zauggs (geb. 1943 in Courgenay, gest. 2005 in Basel) Neonleuchtschrift besteht aus zwei Wörtern in extrafetter Univers-Kapital-Schrift: «*VOIR*» (sehen) und «*MORT*» (Tod). Aufeinander bezogen ergeben sie zwar keinen Sinn, haben jedoch assoziativ einen rätselhaft-dunklen Nachhall: Tod sehen. Den Tod sehen? Selbst tot noch sehen? Das Satzfragment hat mit seinem grünen Licht etwas seltsam Insistierendes, vor allem wenn man es sich an Orten vorstellt, wo sonst Werbung für ein Produkt gemacht wird. Denn man assoziiert die Leuchtschrift unweigerlich mit Werbung. Umso mehr irritiert die gegenläufige Werbebotschaft in Rémy Zauggs Werk. Während Werbung üblicherweise versucht, zu Konsum zu verführen, bewirbt der Konzeptkünstler die totale Antithese zum Lustempfinden, den Tod. Unklar bleibt durch die grammatikalische Form lediglich, wer wen anschaut: der Tod mich oder ich den Tod? *VOIR MORT* funktioniert also auf allen Ebenen dialektisch: Es gibt zwar zu sehen, verbirgt aber gleichzeitig den tieferen Sinn; es ist ein Bild und doch auch ein Text; es ist ein Werk von Rémy Zaugg und gleicht einer anonymen Werbetafel; es bezeichnet einen aktiven und zugleich einen passiven Zustand. Beide Pole – das aktive Sehen und das passive Sterben – bezeichnen zudem die ureigensten Triebfedern menschlichen Handelns und Denkens, sie sind gleichsam der Ursprung menschlicher Kultur. Die elementare Aussage *VOIR MORT* in Leuchtschrift macht im selben Atemzug die Wahrnehmung und ihre Grenzen sichtbar.

Meret Oppenheim, *Röntgenaufnahme des Schädels M.O.* (1964)

Die Bereitschaft, die Selbsterkundung, welche dem Genre des Selbstporträts innewohnt, bis zum Äussersten zu treiben und sich bis auf die Knochen durchleuchten zu lassen, spricht Bände über die Radikalität der hauptsächlich als Surrealistin bekannten Meret Oppenheim (geb. 1913 in Berlin, gest. 1985 in Basel). Sie, die Vielfotografierte, hat sich nur selten selbst porträtiert. Die Röntgenaufnahme dagegen verkörpert auf schlichte Weise die von der Künstlerin verfolgte Strategie, vermehrt Werke zu schaffen, die «nicht lediglich das Bild einer Vorstellung, sondern die Sache selbst sind.» Die Selbstdurchleuchtung mittels Röntgenstrahlen erfolgt zudem in einer besonderen biographischen Phase. Oppenheim hatte sich in Bern niedergelassen und dort ihre künstlerische Schaffenskrise überwunden. Ab 1970 beteiligt sie sich ausserdem mit regem Interesse an feministischen Diskussionen. Jedoch ist Meret Oppenheim nicht einfach Feministin, sondern hat eine sehr nuancierte Vorstellung von Weiblichkeit. In der Schwarzweiss-Fotografie kommt dies ebenfalls zum Ausdruck. Die Reduktion ihres Oberkörpers und ihres Gesichts auf Knochen und Schädel verhindert die Wahrnehmung von geschlechtlichen Merkmalen mit Ausnahme des von aussen hinzugefügten und auch wieder abnehmbaren Schmuckes. Nur wenn man weiss, um wen es sich handelt, ist das typische Gesichtsprofil schwach erkennbar. Ganz klar jedoch steht der Schädel und damit gleichsam die geschlechtslose Essenz im Mittelpunkt dieser Selbstinszenierung.

Agenda

Den folgenden Stiftungen, die am Kunstmuseum Bern domiziliert sind, danken wir für ihre Unterstützung:

Bernische Stiftung für Fotografie, Film und Video: 1981 von der Bernischen Kunstgesellschaft BKG gegründet, konzentriert sie sich auf die neuen Medien. In ihrem Besitz befinden sich eine bedeutende Video-Sammlung, das Archiv von Paul Senn, Fotografien sowie ein kleines Künstler-Film-Archiv.

Stiftung GegenWART: Die 2005 von Dr. h.c. Hansjörg Wyss errichtete Stiftung bezweckt u.a. die Förderung der zeitgenössischen Kunst im Rahmen von Ausstellungen, Publikationen, Artists-in-Residence-Projekten, Vorträgen, Symposien und Werkankäufen.

Stiftung Kunsthalle Bern: 1987 durch Sammler von Gegenwartskunst gegründet, hat die Stiftung das Ziel, mit den Spenden Werke aus internationalen Ausstellungen der Kunsthalle Bern aufzukaufen.

Stiftung Kunst Heute: Die 1982 gegründete Stiftung fördert neueste, noch nicht arrivierte Kunst und leistet einen unabhängigen Beitrag zur Ankaufspolitik von öffentlichen Institutionen. Die Ankäufe sind seit 2003 Teil der Schenkung an das Kunstmuseum Bern.

Hermann und Margrit Rupf-Stiftung: 1954 errichtete das Sammlerpaar mit einem grossen Teil seiner Sammlung die Hermann und Margrit Rupf-Stiftung, welche ca. 300 bedeutende Werke der klassischen Moderne umfasst. Zweck ist die Erhaltung und Ergänzung des Sammlungsbestandes.

Schenkung Toni Gerber: Der Berner Galerist und Kunstsammler übergab 1983 und 1993 eine umfangreiche Sammlung mit Gegenwartskunst an das Kunstmuseum Bern.

Öffentliche Führungen

Sonntag, 11h
13. Juni, 11. Juli, 15. August,
12. September, 10. Oktober 2010

Reihe Zeitfenster: Einen Augenblick Zeit, um genauer hinzuschauen?

jeweils letzter Dienstag im Monat, 18h bis 19h
Einmal im Monat nehmen wir ausgewählte Werke der Gegenwartskunst unter die Lupe und unterhalten uns über Sichtbares, Verstecktes, Überraschendes, Erfahrenes, Aufregendes, Ästhetisches, Irritierendes und Unsichtbares.

Veranstaltungen im Rahmen von «Zeitfenster»:

29. Juni: Director's Choice: Matthias Frehner und Kathleen Bühler im Gespräch

27. Juli: Kathleen Bühler im Gespräch mit Pia Fries

28. September: Isabel Fluri im Gespräch mit Christoph Rütimann

26. Oktober: Isabel Fluri im Gespräch mit Silvia Bächli

30. November: Kathleen Bühler im Gespräch mit Hans Danuser

Filmvorführungen im Kino Kunstmuseum

«Don't Look Now» (Nicolas Roeg, I/GB 1973, 110 Min., E/d/f, 35mm, Farbe)
Samstag, 12. Juni 2010, 20h30
Montag, 14. Juni 2010, 20h30
Montag, 21. Juni 2010, 20h30
Reservation: T 031 328 09 99

KATALOG

Don't Look Now – Die Sammlung Gegenwartskunst, Teil 1

hrsg. vom Kunstmuseum Bern, mit einem Vorwort von Matthias Frehner und Texten von Kathleen Bühler und Isabel Fluri, Kerber Verlag Bielefeld 2010, ca. 184 Seiten, in deutscher und englischer Sprache, Verkaufspreis CHF 42.–

Ausstellung

Dauer	11.06.2010 – 20.03.2011
Eröffnung	Donnerstag, 10. Juni 2010, 18h30
Kuratorin Assistenz	Kathleen Bühler Isabel Fluri
Eintritt	CHF 8.– / red. CHF 5.–
Öffnungszeiten	Dienstag, 10h–21h Mittwoch bis Sonntag, 10h–17h Montag, geschlossen 1. August, 10h–17h 24.12.2010, 31.12.2010, 01.01.2011, 02.01.2011, 10h–17h 25.12.2010 geschlossen
Gruppenführungen	T +41 31 328 09 11, F +41 31 328 09 10 vermittlung@kunstmuseumbern.ch

Wir danken für die Unterstützung der Ausstellung und des Katalogs:

Stiftung GegenwART, Dr. h.c. Hansjörg Wyss