

# AC- 2010

AESCHLIMANN CORTI STIPENDIUM  
DER BERNISCHEN KUNSTGESELLSCHAFT



# EDITORIAL

Liebe Leserin, lieber Leser

AC 2010 steht für Aeschlimann Corti 2010. Jährlich schreibt die Bernische Kunstgesellschaft BKG den Stipendiumswettbewerb für freie Kunst aus, das AC Stipendium. Eine autonome fünfköpfige Jury prüft die Werke von Kunstschaffenden unter 40 Jahren, die im Kanton Bern wohnhaft oder heimatberechtigt sind. Die Jury spricht Preise und Förderbeiträge.

Mit dieser Publikation geht die BKG neue Wege: Jährlich würdigt von nun an die AC Zeitung die ausgezeichneten Kunstschaffenden und gibt ihnen eine Dokumentation in die Hand. Das AC Stipendium stellt sich damit als gezieltes Förderinstrument ganz in den Dienst der jüngeren Kunst.

Die AC Zeitung soll zudem die Bedeutung unseres Stipendiums hervorheben. Denn dieses ist im nationalen Vergleich einer der bestdotierten privaten Förderpreise. Den Grundstein dazu legten zwei Frauen: Louise Aeschlimann (1843 bis 1910) und Margareta Corti (1899 bis 1989). Seit 1942 wurden 195 Künstlerinnen und Künstler mit einem AC Stipendium ausgezeichnet.

Dank umsichtigem Haushalten mit den gestifteten Geldern wurde ein Vermögen angehäuft, das uns erlaubt, jährlich 70000 Franken an Stipendien zu vergeben. Unser besonderer Dank gilt dem ehemaligen BKG-Präsidenten Jobst Wagner, der seit geraumer Zeit und in Zukunft privat dazu beiträgt, dass diese Summe gewährleistet ist. Dank gilt auch allen Institutionen und Gönnern, die das AC Stipendium unterstützen.

**Alex Wassmer**

Präsident der Bernischen Kunstgesellschaft  
und der Stiftung Aeschlimann Corti

Titelseite:

**Maia Gusberti** «C.Scapes»

# AUSSTELLENDEN 2010

**Omar Alessandro**

Förderpreis: 10 000 Franken

**Nino Baumgartner**  
**Kaspar Bucher**  
**Marianne Engel**  
**Marco Giacomoni**  
**Stefan Guggisberg**

**Maia Gusberti**

Hauptpreis: 30 000 Franken

**Susanne Hofer**  
**Katrin Hotz**  
**Marius Lüscher**  
**Renée Magaña**  
**Nicole Michel**  
**Martin Möll**

**Annaïk Lou Pitteloud**

Förderpreis: 10 000 Franken

**Nadin Maria Rüfenacht**  
**Marietta Schenk**  
**Judith Schönenberger**  
**Karin Schuh**  
**Francisco Sierra**

**Nadine Städler**

Förderpreis: 10 000 Franken

**Andreas Tschersich**  
**Gregor Wyder**  
**Mathias Wyss**

**Urs Zahn**

Förderpreis: 10 000 Franken

Gezeigt werden prämierte Werke und eine Auswahl eingereicherter Arbeiten, kuratiert von **Fanni Fetzer** (Leiterin Kunsthaus Langenthal).

Ausstellungsassistent: **Annick Haldemann** (Leitung administrative Verwaltung AC).

# INFORMATIONEN

## Ausstellungsort 2010

Kunsthaus Langenthal  
Marktgasse 13  
CH-4900 Langenthal  
www.kunsthauslangenthal.ch  
+41 62 922 60 55

## Öffnungszeiten

Mittwoch & Donnerstag 14-17 Uhr  
Freitag 14-19 Uhr  
Samstag & Sonntag 10-17 Uhr

## Vernissage

31. März 2010, 19 Uhr

## Ausstellungsdauer

1. bis 25. April 2010

## AC Jurymitglieder 2010

### Vanessa Achermann

Kunsthistorikerin, Präsidentin Aeschlimann Corti Stipendium (Vorsitz)

### Fanni Fetzer

Kunsthistorikerin, Leiterin Kunsthhaus Langenthal

### Katrin Weilenmann

Kunsthistorikerin, Aargauer Kunsthhaus

### Filip Haag

Künstler, Bern, Vorstandsmitglied BKG

### Nic Hess

Künstler, Zürich und Los Angeles

Ganz herzlich sei an dieser Stelle Annick Haldemann für die Leitung der administrativen Verwaltung des Aeschlimann Corti Stipendiums gedankt.

# DANK

Das Aeschlimann Corti Stipendium der Bernischen Kunstgesellschaft wird getragen von der Aeschlimann Corti Stiftung und unterstützt von Jobst Wagner (Präsident der BKG von 1994 bis 2005), vom Kanton Bern, der Stadt Bern, der Burgergemeinde Bern, der Valiant Bank und privaten Stiftern.



Erziehungsdirektion  
des Kantons Bern  
Direction de l'instruction publique  
du canton de Berne

KulturStadtBern



VALIANT

Überzeugt auch Sie unsere neue, von nun an alljährlich erscheinende Publikation?

Dann könnte hier in der nächsten Ausgabe auch Ihr Logo, Ihr Inserat oder Ihr Name stehen.

Sie haben die Möglichkeit, ab 1. September 2010 unter **ac@kunstgesellschaft.be** unsere Sponsoringunterlagen anzufordern.

## Impressum

### Herausgeberin

Bernische Kunstgesellschaft BKG

### Idee und Konzept

Susanne Friedli, Elisabeth Schwarzenbeck, Konrad Tobler

### Redaktion

Susanne Friedli, Konrad Tobler

### Text

© 2010 bei der Autorin und den Autoren

### Foto

© 2010 David Aebi

### Gestaltung

schwarzenbeck.ch

### Lithografie & Druck

Schlaefli & Maurer AG, Interlaken

### Auflage

3 000 Exemplare

April 2010

## RAFFINIERTER SICHT AUF KAIROS RAUMSCHICHTEN

«C.Scapes» heisst die mit dem AC-Hauptpreis ausgezeichnete Videoarbeit von Maia Gusberti. «C.» steht für Kairo. Die Künstlerin zeigt Stadtlandschaften aus Kairo. Sie öffnet ein Panorama, das aus dem genauen Erleben der ägyptischen Hauptstadt und mit überzeugendem Konzept entstanden ist: Der öffentliche Raum einer Stadt, die Menschen einer Grossstadt erscheinen hier in besonderen Bildern – und kommen auf besondere Weise zur Sprache.

Man taucht ein, lässt es sich gefallen, langsam zu schauen, erst mit der Zeit die Bilder und die Dinge zu entdecken und zu erfassen, die **Maia Gusberti** (\*1971) in ihrem Doppelvideo «C.Scapes» wie ein Panorama vor dem Blick ausbreitet und entfaltet. Das «C.» steht für Cairo. Wir tauchen also in die ägyptische Hauptstadt ein, in das Flimmern der Skyline, die die nahe Wüste ahnen lässt, in weit entfernte Strassenräume, die real auf dem Bild zu sehen sind, in Räume, die sich erst in der Vorstellung öffnen. «C.Scapes» ist in der Tat ein vielschichtiges, vielräumiges Werk. Da werden nicht vorschnell, touristenartig klischiert das Bild und das Porträt einer vibrierenden Stadt abgelichtet. Da erscheint nicht das auf, was man erwartet, wenn der Name Kairo fällt. Keine Moscheen, keine malerischen Bazarszenen, keine Pyramiden, kein Nil, keine verstopften Strassen.

**Per Ausschlussverfahren** Die Künstlerin kennt offensichtlich ihre Stadt, ist fasziniert – und verfällt dennoch nicht dem Exotismus. Sie war erstmals 2006/2007 als Stipendiatin der Pro Helvetia in Kairo, kehrte dann aber immer wieder dorthin zurück. Sie lebte allein als einzige Europäerin in einem Slum, sie wohnte umgekehrt in einem reichen Ausländerviertel, sie sah die verschiedensten Facetten der Stadt, auch jene der Bedrohung: dichte Bevölkerung, Gedränge, Polizei und Ausnahmezustand. Sie fragte sich, so erzählt sie, wie ein solches Gebilde, das von Homogenität weit entfernt ist, in Bildern erfasst werden könne. Wie sie von jenem «C.» erzählen könne, ohne in den Sozialkitsch zu verfallen – er ist vielen Videoarbeiten eigen, die sich in den letzten Jahren voll guten Willens mit den Metropolen der Dritten Welt befassten.

Der Ausgangspunkt von Maia Gusberti war also eigentlich ein Ausschlussverfahren: vom Slum erzählt sie sicher nicht, sie wusste zudem, wie es beinahe unmöglich ist, in den Strassen zu filmen, zumal sie mit zwei leicht verschobenen, parallelen Kameras arbeiten wollte. Bewilligungen wären einzuholen gewesen, die Leute hätten trotz der Anonymität der Grossstadt vermutlich unwirsch bis aggressiv reagiert. Und: Wie sollte sie die Bandbreite der sozialen Vielfalt, die Vielfalt der sozialen, architektonischen und städtebaulichen Räume erfassen können? Die Video-Künstlerin wählte den indirekten Weg. Sie wählte die Distanz, um Nähe zu schaffen. Das Dispositiv sieht auf der Bildebene jene zwei Kameras vor, so dass sich immer parallel kaum verschobene Perspektiven ergeben und eine leichte Irritation entsteht. Gefilmt wurde von erhöhten Standpunkten aus, aber auch aus Fenstern von Privatwohnungen. So sind 15 Sichten aus privaten Räumen zusammenmontiert

mit etwa zehn Panoramasichten. Eine unglaubliche Recherche, bei der sie auf die Hilfe von Assistenten zählen konnte: Leute mussten überzeugt werden, dass man ihre Wohnungen und damit das entsprechende soziale Ambiente und Umfeld betreten durfte, mit Hauswarten war zu verhandeln, wenn es darum ging, von Hochhäusern oder Dächern aus zu filmen.

**Ein Panorama mit fünf Ebenen** Die erste und sichtbare Ebene also sind Stadtansichten, ruhige, unspektakuläre, eindringliche, langsame. Die zweite Ebene ist die Sprache. Aus dem Off hört man Menschen über den öffentlichen Raum nachdenken – ihre Aussagen sind als dritte Ebene aus dem Arabischen ins Englische transkribiert worden und erscheinen als Untertitel, als Typografie.

Die Aussagen über den öffentlichen Raum, den man im Bild ja nur aus der Distanz und paradoxerweise teils aus privaten Räumen wahrnimmt, diese Statements eröffnen eine vierte Ebene. Sie ist eigentlich das Zentrum von «C.Scapes». Denn hier erscheinen sie, jene öffentlichen Räume. Oder das, worum sich die Gedanken und Assoziationen der befragten Menschen drehen. Aus zwölf Stunden Interviews ist in Gusbertis Werk rund eine halbe Stunde herausdestilliert.

Es bleibt eine Fülle von Meinungen, die ihrerseits – das ist die fünfte Ebene – in der Vorstellung des Betrachters städtische Räume und automatisch Rückbezüge auf die eigene Umgebung entstehen lassen.

**Vom Strassenladen zum Nil** Öffentliche Räume tauchen bei den Interviews in «C.Scapes» indirekt auf als:

- Ort, in dem man sich in der Anonymität ungebunden und frei bewegen kann.
- Ort, in dem strikte Konventionen herrschen und strikte Rücksicht verlangt ist.
- Ort, in dem man arbeitet, etwa in einem Strassenladen.
- Ort der Begegnung, der Gelegenheit für Tratsch und Diskussion gibt.
- Ort der Erholung und der Freizeit, wie etwa die Parks beim Nil, die aber gerade deswegen wieder einengen, weil so viele sich dort nicht einengen lassen wollen.
- Ort des Aussergewöhnlichen, etwa die Pyramiden.
- Ort des Gedränges und des Verkehrsmolochs.
- Ort des Rückzugs, wie Moscheen und Kirchen.

All diese Orte und noch viele mehr also werden durch die Bilder evoziert. Es entsteht ein differenziertes, letztlich erzählerisches Porträt von «C.», von all den Räumen, die «C.» erst ausmachen. Die Menschen sind präsent, werden zu individuellen Bewohnern der Stadt, selbst wenn auf den Videobildern nur einmal aus sehr grosser Distanz überhaupt ein Mensch zu sehen ist. Ein Porträt also einer Stadt und ihrer Menschen, ohne dass diese bildlich anwesend wären. Das ist die grosse Besonderheit und eindruckliche Eigenständigkeit von «C.Scapes».

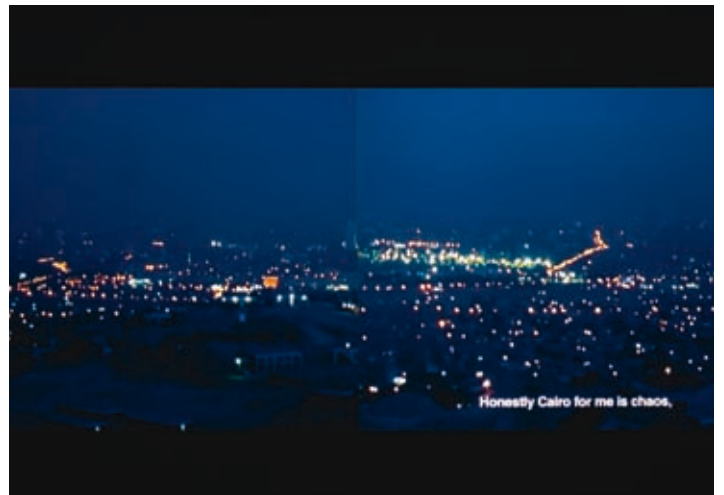
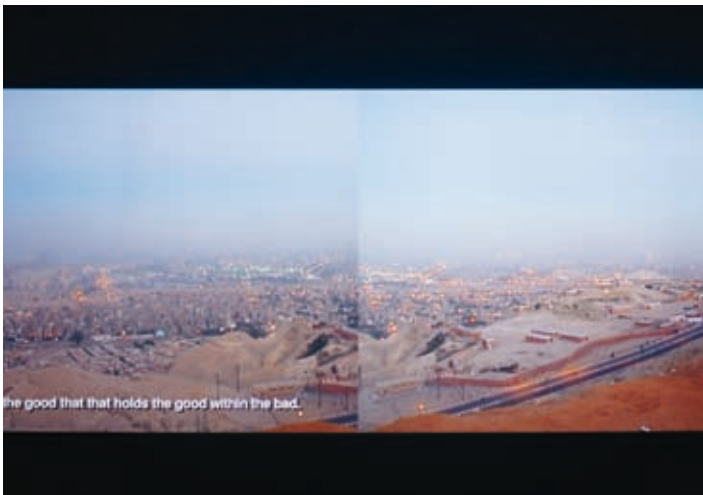
# HAUPTPREIS AC 2010

**Zeigen, was nicht zeigbar ist** «C.Scapes» sei ihr erstes Video in dieser Art, das erste, in dem der Inhalt und die Aussage eine derart zentrale Rolle spielen würden, sagt Maia Gusberti. Ihre früheren Videos, vor allem in Wien realisiert, seien viel formaler gewesen. Da war etwa das Video «air.E» (2001), das Aufnahmen während einer Tramfahrt zeigt, wobei nur die elektrischen Oberleitungen als zeichnerische Linien die Bilder bestimmten. Dann die Dokumentation «infravoid.vid» (2005), in der es um städtische Leerräume ging, um das Dazwischen zwischen den Infrastrukturen von Verkehrswegen, beispielsweise bei Autobahnkreuzungen. «Sunday-files» dann zeigt Aufnahmen von Überwachungskameras, immer nur in der Einstellung von Sonntagen: leere Büro- und Produktionsräume. Als sich die Künstlerin 2009 während eines Workshops in Birzeit/Ramallah in Palästina aufhielt, entstand die Dokumentation «UN-Resolutions»; gesammelt sind alle Resolutionen, die zwischen 1948 und 2009 zum Konflikt Israel/Palästina verabschiedet wurden, 221 Seiten in zwei Bänden.

Diese wenigen Beispiele zeigen, worauf das Interesse von Maia Gusberti fokussiert ist: Es sind immer Räume eines Dazwischen, eines städtebaulichen, politischen oder sozialen, es sind Blicke auf das Andere – andere Blicke. Genau so wie in «C.Scapes». Eine Frage also ist für die Wahrnehmung und die Ästhetik dieser Künstlerin zentral: «Wie kann ich etwas zeigen und erzählen, was ich nicht direkt zeigen kann?» Es geht ihr nicht um das, was auf der Hand liegt oder was im Zentrum liegen würde. Gerade deswegen zielt sie auf Zentrales.

Konrad Tobler

# HAUPTPREIS AC 2010



## Maia Gusberti

«C.Scapes», 2009

Videoinstallation, HD Movie

Concept, Image, Editing: Maia Gusberti, Sound: Mahmoud Refat (Cairo).

# FÖRDERPREIS AC 2010

## STILLE FIKTION

Dass mittels der Fotografie Realität abgebildet wird, ist längst Fiktion. Die Fotografie kann aber eine Realität aufbauen, in dem sie Besonderheiten in den Vordergrund rückt und Stimmungen sichtbar macht.

Der Ort, den **Annaik Lou Pitteloud** (\*1980) fotografisch in «Prototype (N.E.01)» festhält, ist Bühne und Akteur zugleich. Ein Unort könnte man sagen, wo sich Haus an Haus zu einer öden, langen, unspektakulären Häuserzeile zusammenfügt. Balkone, Dachluken und Fenster ziehen panoramaartig über das Bild, das beidseitig durch ein fensterloses Gebäude – mit Zeichnungen an den Fassaden, die von vergangenen Nachbarschaften zeugen – begrenzt wird. Die Geschichte der gebauten Architektur ist angedeutet und führt uns zurück in die Gegenwart. Heute säumt eine Gruppe von Bäumen die Häuserzeile und steht an der Grenze zur unbebauten Fläche. Die Bäume mit ihren in weisse Folien verpackten Stämmen und den zeichenhaften Kronen wirken wie abstrakte, stumme Zeugen. Im Vordergrund liegt Sand. Ob es sich hier um einen Strand oder einen späteren Bauplatz handelt, bleibt offen. Die Nichtfarbe der Fläche scheint sich schwer über den Ort auszubreiten. Ebenso irritierend wie unaufgeregt ist das Licht, das sich gleichmässig und bleiern über das Bild mit seinen kleinen perspektivischen Irritationen legt. Und es ist still, und man hat fast das Gefühl, die Stille würde aus dem Bild treten.

Pitteloud gelingt es, in ihren Arbeiten durch feinste Eingriffe und Veränderungen Spannung aufzubauen und Atmosphären zu generieren. Hunderte von Fotos sind es hier, die die Künstlerin zusammenfügt und damit den Ort zu einem fiktiven Ganzen macht. Pitteloud erzählt eine Geschichte, ohne diese explizit zu formulieren. Auf subtile Weise werden die Betrachter geradezu aufgefordert, präzise hinzusehen und sich genau mit diesem Ort auseinanderzusetzen.

Obschon die Fotografie konstruiert und somit eine Illusion ist, wird die Arbeit dennoch zum Spiegel einer Realität: Der hier abgebildete Strassenzug am Stadtrand von Rotterdam wurde längst von den Behörden zwangsgeräumt, nachdem sich die Kriminalität zu stark auszubreiten drohte. Pitteloud's fotografisches Konstrukt einer nicht mehr bewohnten Siedlung wird zum Prototyp eines Bildes unserer Gesellschaft, der weit realer ist, als wir zu ahnen glauben.

Susanne Friedli



**Annaïk Lou Pitteloud**

«Prototype (N.E.01)», 2008

Digitale Montage, Lambda Print unter Plexiglas, 228 x 113.5 cm.



# FÖRDERPREIS AC 2010

## ERLEBTE SYMBOLE

Spiegelungen, Verdoppelungen und wiederkehrende Symbole sind Teil des künstlerischen Repertoires von **Nadine Städler** (\*1979). Sie gehört einer jungen Generation von KonzeptkünstlerInnen an, die sich nicht auf bestimmte Medien oder Themen fixieren lässt, die aber immer wieder sicht- und spürbar auf ihre Biografie, auf Erlebtes und Erfahrenes zurückgreift. Als Ausgangslage dient ihr ein über lange Zeit angelegtes Archiv von Papierarbeiten. Filigrane Zeichnungen, Collagen, Übermalungen oder spezielle Drucktechniken auf kariertem A4-Papier sind wichtige Gedankenstützen für Erinnerungen, die plötzlich an der Oberfläche auftauchen und in veränderter Form weiterentwickelt werden können.

Da ist beispielsweise das Doppelporträt ihrer Urgrosseltern («Ohne Titel», 2010), deren Gesichter jedoch durch seltsame geometrische schwarze Formen verdeckt sind. Fügt man die beiden Formen zusammen, so entsteht ein Rechteck, das wiederum zum Abbild jener Tischplatte wird, die – in zwei Teile gespalten – bei den Urgrosseltern stand. Subtil fügt Städler noch ein weiteres Element hinzu und lässt so den Tisch zur Skulptur werden: auf den Malerböcken der Installation «I am my favorite dancer» finden sich die nach dem Vorbild gedrechselten Tischbeine in leicht vergrössertem Massstab. Das Zufällige und Fragmentarische der beiden an sich unabhängigen Installationen gelangt durch die Nachbarschaft in einen vielschichtigen Dialog: Da sind die Tischbeine, die wie farbige Puppen – frisch gestrichen – kurz vor dem Tanze in Bereitschaft liegen. Da sind die beiden Malerböcke, denen die zu tragende Tischplatte abhanden gekommen zu sein scheint. Und bei dem um die Tischbeine angelegten Farbspektrum fällt erst auf den zweiten Blick auf, dass durch das Fehlen der Farbe Violett das Spektrum unvollständig ist. Das gesamte Ensemble ist ein Spiel von An- und Abwesendem, von Vollständigem und Fragmentarischem. Gleichzeitig verwandelt sich das Bild durch die Verspiegelung der Ecke zu einem neuen Ganzen. Mit der Vervielfachung im Spiegel wird die Installation zum hermetisch geschlossenen Kreis, wo – wie bei einem Kaleidoskop – die Farben plötzlich zu tanzen beginnen und sich die Grenzen zwischen realem Raum und Fiktion aufzulösen scheinen – wäre da nicht die überraschende Präsenz des eigenen Spiegelbildes, die das Farben-Karussell weiterdrehen lässt oder auch zum Stillstand bringen kann.

Susanne Friedli



**Nadine Städler**

«I am my favourite dancer», 2010

Spiegel, Holzböcke, Buchenholz gedrechselt, Draht, Acrylfarbe, 150 x 150 x 150 cm.

# FÖRDERPREIS AC 2010

## BILDLABOR

Eigentlich ist die Rauminstallation unvollständig: «Eines der Bilder fehlt», hält **Urs Zahn** (\*1976) fest. Für eine Wandarbeit sei in der Ausstellung kein Platz mehr gewesen. Wann ist eine Arbeit eigentlich vollständig, abgeschlossen und für die Öffentlichkeit bestimmt? Zahn's Intervention mit dem Titel «das hinkende haus und sein hallo» beginnt vielleicht gerade hier. Was der Künstler präsentiert, ist – einer Versuchsanordnung ähnlich – ein Nebeneinander von verschiedenen Elementen, von sich wiederholenden Motiven, von unterschiedlichen Formen und Assoziationen.

In der Mitte des Raumes steht ein Metallgestell, das scheinbar unbeholfen installiert und provisorisch zusammengesetzt ist. Es erinnert an eine Gartenlaube, die schnell auf- und wieder abgebaut wird. Die vier Stützen werden ungleich aufgefangen, wodurch die Konstruktion aus der Balance zu fallen scheint. Das Gestänge ist gleichzeitig Rahmen der dahinter liegenden Wandarbeit. Diese besteht aus einer Vielzahl von präzise aneinander gefügten Papier-Objekten, die eine kleine am Computer generierte und über ein Raster vergrößerte Zeichnung wiedergeben. Kreisrunde Farbexplosionen in den Primärfarben Rot, Gelb und Blau vermitteln Spontaneität und Bewegung und erinnern an die Farbpalette der Avantgarde. Der starke Einbezug der Farbe ist für Zahn eine Neuentdeckung. Erstmals nimmt die Farbe eine wichtige Rolle ein; bisher waren die Bündel brauner Linien, die auch auf dem Klebeband zu entdecken sind, für sein Vokabular bestimmend. Fast ornamental wirkt das Motiv des Klebers, das seinen Ursprung in einem kroatischen Schokolade-Logo hat.

Dann sind da noch die beiden niedrigen, zum Gartenmobiliar passenden Plastikhocker vor zwei an der Wand hängenden Objekt-Bildern. Die Hocker sind mit dem Klebeband total überklebt und an den Beinen miteinander verbunden. Einer der Hocker wird zum Bildträger eines weiteren Bild-Objektes, der andere steht als Sitzgelegenheit zur Verfügung. Ein Dossier mit dem Titel «Versuch einer bebilderten Herleitung» liegt hier zur Lektüre auf. Ob die Einladung des Künstlers zur Vertiefung angenommen wird, ist ebenso Gegenstand dieser Untersuchung, wie auch die Tatsache, dass das vermeintlich fehlende Bild in Zahn's Präsentation schliesslich doch noch auftaucht. Und obschon auch dieses seltsam, ja enigmatisch bleibt, findet sich Urs Zahn's Formulierung «neue Farbe, neue Bilder» bestätigt.

Susanne Friedli



**Urs Zahn**

«das hinkende haus und sein hallo», 2009-2010

Detailansicht aus der Installation, Haus-Objekt und Bild «ohne titel».

## ANEIGNUNGEN

Hell leuchtet das Wort «Feeling», Neonschrift, blau, nicht zu übersehen. Auch schon gesehen? Sicher, irgendwo. Bruce Nauman? Eher nicht. Aber wo und wer und woher?

**Omar Alessandro** (\*1979) macht kein Geheimnis: Ja, das sei ein Zitat, das sich unter anderem auf ein Gespräch von Stefan Banz mit dem Kunsttheoretiker Boris Groys beziehe. Aber vorerst wirkt der Schriftzug – siehe Abbildung auf der Rückseite –, zuerst einmal wirkt «Feeling» stark, fast wie ein Befehl: Es gibt ein Gefühl! Es hat ein Gefühl zu geben! Gefühl her, aber subito! Ist es ein Gefühl, oder ist es gar das Gefühl an sich, das hier eingefordert wird? Und weswegen nicht die Mehrzahl: Gefühle, Frühlingsgefühle etwa? Vom Plural kommt der Schriftzug her, von «Feelings», einer blauen Neonschrift des britischen Künstlers Martin Creed. Creed seinerseits bezieht sich in seiner Arbeit auf die Konzeptkunst der 1960er- und 1970er-Jahre, genau wie Alessandro. Ein doppelter Bezug also, Bezug auf den Bezug.

Genau das zeichnet das Werk von Alessandro aus, und das hat dessen Werk in der Wahrnehmung bereits stark eingepägt, an Ausstellungen da und dort. Es ist ein cooles Werk, das konsequent und konzeptionell angelegt ist, mit detaillierten Recherchen zu dem, worauf es sich jeweils bezieht. Metakunst also, aber nicht nur. Er wolle, so sagt der Künstler, kreativ sein, ohne kreativ sein zu müssen; er wolle arbeiten und dabei möglichst wenige subjektive Entscheidungen treffen. Das ist, gewiss, ein Understatement, wiederum konzeptioneller Art: Das Zitat ist bei Alessandro stets auch Übernahme, reflektiertes Nachbild eines Vorbildes, ist keineswegs Kopie oder gar Fälschung, sondern Hommage und Aneignung. Leichte Verschiebungen kennzeichnen dieses Sich-zu-eigen-Machen. Im Fall von «Feeling» ist das Creed'sche Vorbild dadurch verändert, dass die Neonschrift auf der Oberfläche schwarz lackiert und folglich leicht abgedämpft ist.

Alessandro sagt denn auch, das Werk «Feeling» sei nicht nur Kunst-Metakunst, sondern zugleich ein Kommentar zur Art und Weise, wie sein eigenes Werk häufig rezipiert werde: als cool also, wohl berechnet, sorgfältig recherchiert, unpersönlich, intellektuell. Indem der Künstler auf das Gefühl zurückgreift, durchkreuzt er das Vorurteil: Schaut her, da ist ja Gefühl! Es ist sichtbar und augenfällig. Der Werktitel hintergeht jedoch die Eindeutigkeit wiederum, mit Ironie und List: «Untitled (Art is no Feeling)».

Konrad Tobler



**Omar Alessandro**

«Untitled (Art is no Feeling)», 2008

Blaues Neon, schwarz lackiert, 18 x 100 cm.