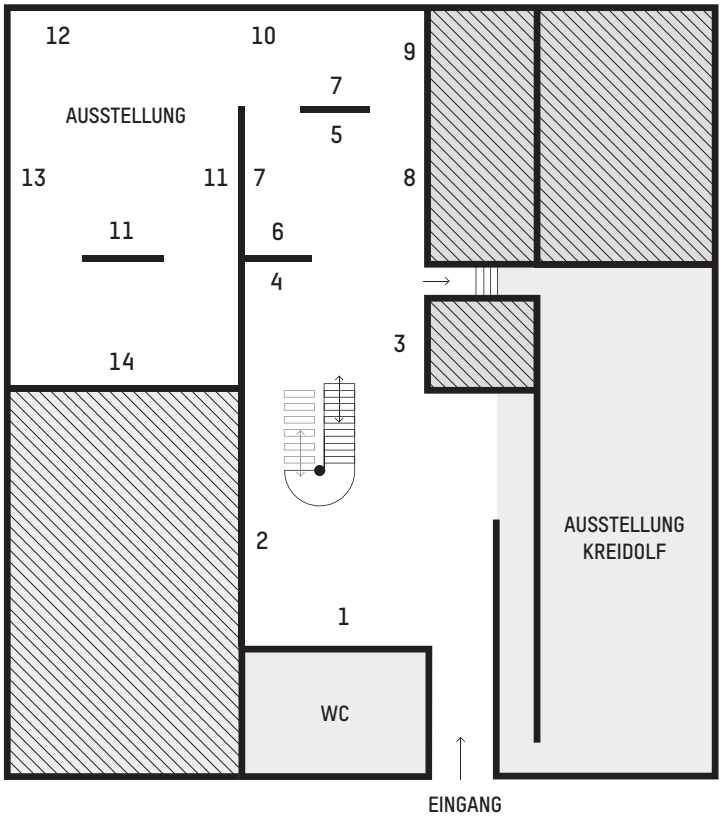
Crazy, Cruel and Full of Love. Werke aus der Sammlung Gegenwartskunst.

12.09.2020 – 14.02.2021

«Verrückt», «grausam» und auch «voller Liebe» beschreiben gut das Wechselbad der Gefühle, welches viele Menschen während des Lockdowns erleben konnten. Zur gesundheitlichen Gefährdung, zu Krankheit und Todesfällen kamen weitere existentielle Verunsicherungen dazu: Kurzarbeit, Arbeitslosigkeit oder Einkommenseinbussen haben neue ökonomische Realitäten geschaffen, während «social distancing» zum Schlagwort der Stunde wurde. Auf der Gegenseite konnte man auch stärkere Solidarität, Nachbarschaftshilfe und – wegen Homeoffice und Homeschooling gezwungenermassen – mehr familiären Austausch erleben. Menschen mussten auf engerem Raum zusammen auskommen, und den Möglichkeiten, sich mit Vergnügen und Unterhaltung ablenken zu können, waren Grenzen gesetzt. Viele Menschen wurden mehr auf sich zurück geworfen. Diese heftige und unerwartete Konfrontation mit einer neuen Realität hatte positive und negative Auswirkungen. Sie konnte zu starken Ängsten führen, aber auch zu mehr mitmenschlicher Achtsamkeit, Gelassenheit und subjektiver Innenschau.

Betrachtet man die Werke einer Kunstsammlung nicht nur als Ausdruck eines zeitspezifischen und individuellen Kunstbegriffes, sondern auch als visuelle und dreidimensional gestaltete symbolische «Erfahrungsberichte», dann lassen sich im Kunstschaffen der letzten vierzig Jahre Beispiele von extremen Gefühlslagen, spannungsvollen Konstellationen und starken Krisenerlebnissen finden. In unserer Zusammenstellung von Werken aus der Sammlung des Kunstmuseums Bern gehen wir auf einen Streifzug durch die Sammlung Gegenwartskunst, auf der Suche nach dem, was die jeweiligen Künstler*innen uns über aussergewöhnliche Zustände oder anhaltend ambivalente Spannungsfelder erzählen können. Die vorgefundenen Beispiele führen uns von positiven zu negativen Gefühlen, von Glück und Verliebtsein zu grimmiger Wut und Ratlosigkeit, von überbordender Lebenslust zur vertieften Konfrontation mit der Vergänglichkeit.

Genau dieses Wechselbad der Gefühle ist im Werktitel von Vidya Gastaldons Gemälde *Crazy, Cruel, And Full of Love* angesprochen und steht nun als Motto über der ganzen Ausstellung. Die ausgesuchten Werke reflektieren dies und stammen aus dem reichen Fundus der Sammlung Gegenwartskunst und ihrer assoziierten Stiftungen. Während einige Werke in letzter Zeit neu kamen dazu, gibt es auch solche, welche in den letzten vierzig Jahren nie gezeigt worden sind. Die Ausstellung erlaubt daher ein Wiedersehen mit verborgenen Schätzen genauso wie sie das Licht auf Neues wirft: verrückt, grausam und voller Liebe.



Saalplan
Untergeschoss Neubau

1: Marina Abramović / Ulay

Marina Abramovic / Ulay, *Modus Vivendi I–IV*, 1984, Polaroids, 4-teilig, je 230 x 126 cm

Marina Abramović (*1946) und Ulay (F. Uwe Laysiepen, 1943–2020) arbeiteten und lebten zwölf Jahre lang zusammen, nachdem sie sich 1975 an ihrem gemeinsamen Geburtstag kennengelernt hatten. Sie liessen sich in Amsterdam nieder als Basis für weltweite künstlerische Aktivitäten. In den 1980er Jahren erforschten sie die philosophischen Fragen eines ethischen Lebens und des inneren Bewusstseins. Dabei lehnten sie die postmoderne Beschäftigung mit Konsum und Künstlichkeit ab, die einen Grossteil dieses Jahrzehnts prägte. Als sie sich trafen, beschäftigten sich beide bereits mit Performancekunst, einer hybriden Disziplin, die eine Vielzahl von Ausdrucksformen – wie Poesie, Theater, Tanz, Video – zu einer gesamtheitlichen künstlerischen Erfahrung kombinierte. Abramovićs und Ulays Arbeit war in der Folge durch extreme Konzentration und meditative, symbolische Handlungen gekennzeichnet. In ihrer gemeinsamen künstlerischen Praxis erforschten sie, was es bedeutet, zu denken, zu fühlen, zu lieben, zu vertrauen und zu fürchten.

KUNST
MUSEUM
BERN

Mit Unterstützung von:

Kanton Bern
Canton de Berne

Credit Suisse
Partner Kunstmuseum Bern

Der Titel *Modus Vivendi* (dt. die Art zu leben) wurde vom Künstlerpaar erstmals 1983 bei einer Performance in Italien verwendet. Mit extremer Langsamkeit bewegte sich Ulay und sprach Beschwörungsformeln wie «Hören, Hören; Bewegen, Bewegen; Berühren, Berühren» aus, wobei er menschliche Zustände wie Schwere, Verlust, Trennung oder Vereinigung lyrisch vermittelte. Denselben Titel erhielt später eine Reihe von Polaroid-Fotografien, darunter das 4-teilige Werk im Besitz des Kunstmuseums Bern. Jedes der vier lebensgrossen Bilder wurde sorgfältig vor einer riesigen Kamera in Boston inszeniert, die von der Polaroid Corporation gebaut worden war und in erster Linie Forschungszwecken diente. Sie wurde Abramović und Ulay im Rahmen einer speziellen Unternehmensinitiative zur Verfügung gestellt. In *Modus Vivendi* lehnten die Künstler die Fähigkeit der Kamera ab, äussere physische Erscheinungen zu porträtieren, um stattdessen eine goldglänzende Atmosphäre zu schaffen, in der der menschliche Körper zu einem bedeutungsschweren Symbol wird. Die dunklen Silhouetten der beiden Künstler erinnern an bestimmte Aufführungen, bei denen sie im Gegenlicht als schwarze Formen auf einer Bühne erschienen. Ihre langsamen Bewegungen waren kaum wahrnehmbar; die Zuschauer merkten nur zeitweise, dass sich die Posen verändert hatten, wobei jede neue Geste reiche Emotionen hervorrief und manche eine bestimmte Zeitperiode oder Kultur evozierten. Gegenüber der Live-Performance spiegeln die vier separaten Polaroidbilder zwar die Einschränkungen durch die Kamera wider, aber diese wird symbolisch genutzt. Die mehrteilige Struktur deutet an, dass Archetypen von männlich, weiblich und Natur getrennt zu existieren scheinen, tatsächlich aber Teile eines Ganzen sind. Ulay nimmt eine dynamische Pose ein, indem er einen Stab nach unten drückt, was sowohl auf einen Bauern als auch auf einen Krieger hindeutet. Das Bild veranschaulicht die Bindung der Menschheit an das Land und die aktive Rolle des Mannes, während auf einem anderen Blatt Abramović, frontal stehend, wie eine Göttin auf Erde und Himmel verweist. Ihre dramatische Personifizierung als eine Art Mutter Natur deutet den Menschen als Ergebnis der Verbindung von Materie und Geist. Ein drittes Bild fängt eine Umarmung ein, die männliche und weibliche Kräfte zusammenführt. Das vierte schliesslich zeigt einen zarten, gespenstischen Baum, der Gedanken über Fruchtbarkeit und die Beziehung des Menschen zur zerbrechlichen Natur hervorruft. Wenn der goldene Hintergrund eine zeitlose, fast märchenhafte Allegorie des Lebens andeutet, so erzeugen der dünne Baum und die seelenvolle Umarmung eine melancholische Stimmung.

2: Michael Buthe

Michael Buthe, *Sacherdiosafriccanus* (2001/02), übermalte Fotografien auf Papier, Ed. 5/10, 7-teilig, je 50 x 70 cm

Sacherdiosafriccanus (1982) ist ein Portfolio mit 7 übermalten Fotografien. Sie zeigen den deutschen Schauspieler Udo Kier, der als «Medium» fungiert, fotografiert vom Galeristen Dietmar Werle. Der spielerisch erweiterte Begriff «Sacherdiosafriccanus» bezieht sich auf das lateinische sacerdos (dt. Priester), deus (dt. Gott), bzw. seine spanische Form dios und africanus (dt. afrikanisch). Udo Kier, der eine Zeit lang Michael Buthes Weggefährte war, amtet als «afrikanischer Priester-Gott» in einem geheimnisvollen Ritual, das – zur Kennzeichnung des Mythisch-Sakralen – im Nachhinein von Michael Buthe übermalt worden ist. Michael Buthe (1944–1994) gehört zu den schillerndsten Figuren der deutschen Kunstszene und war unermüdlicher Reisender zwischen den Welten. Als Teilnehmer an Harald Szeemanns legendärer Ausstellung *When Attitudes Become Form* in der Kunsthalle Bern (1969) und den *Individuellen Mythologien* der *documenta 5* (1972) gehört er zu einer Künstlergeneration, die sich im Zuge der Erweiterung des Kunstbegriffs mythischen Welten und anderen Kulturen zuwandten. Buthes Werk kreiert eine vitale narrative Atmosphäre, in der Farben, Zeichen und Fundstücke aus den Alltagswelten eigener und fremder Kulturen zu mythischen Sinnbildern und Spielwelten arrangiert werden. Farben, Zeichen und Formen entführen in die Welt des «Michel de la Sainte Beauté», wie sich der zuweilen exzentrisch im Federputz auftretende Künstler selbst nannte. Ab den 1970er Jahren lebte dieser zwischen Köln und Marrakesch und wurde ebenso wie sein Zeitgenosse Joseph Beuys als Wanderer zwischen den Welten verstanden. Seine Stoffbilder, Zeichnungen, Assemblagen und Rauminstallationen fordern dazu auf, sich auf die Reise zu begeben, einen inneren Orient aufzutun. Viele der Arbeiten Buthes sind prozesshaft gedacht, sind Relikte seiner Installationen und Rituale oder wurden über Jahre hinweg weiterentwickelt. Angesichts der zuweilen üppigen, oft auch kontemplativen, immer aber exotischen Bildsprache des Künstlers stellt sich die Frage nach der Art der Verarbeitung des «Orientalischen» in Buthes Werk. Künstlerischer Abwehrzauber gegen die als zwingend rational und gewaltsam erlebte Alltagswelt des Okzidents verbinden sich bei Buthe mit dessen Verständnis des Fremden als Bestandteil der eigenen Position. Und so sind es seine höchst eigenen Rituale, Zeichen und Sterne, aus denen sich Michael Buthe seine Kosmologie zimmert und malt. Diese ist nicht nur exotisch, sie vertritt auch ein Wertesystem, in dem Spiritualität, Spiel und der Umgang mit dem Unvorhersehbaren zu Ressourcen des Menschlichen erklärt werden.

3: Vidya Gastaldon

Vidya Gastaldon, *Crazy, Cruel and Full of Love*, 2011, Acryl, Öl auf Leinwand, 100 x 180 cm

Transformation als Gestaltungsprinzip kennzeichnet das zeichnerische und skulpturale Werk der französischen, bei Genf lebenden Künstlerin Vidya Gastaldon (*1974). War die farbige Zeichnung bisher ihr bevorzugtes Medium, wendet sie sich seit 2011 auch der Malerei in Acryl und Öl zu. Das Gemälde *Crazy, Cruel and Full of Love* befindet sich ebenfalls in konstanter Verwandlung, einerseits von sich gegenseitig durchdringenden lasierenden Farbschichten und andererseits durch kleinteilige Details wie Lichtpunkte, Augen und organische Kleinstformen, die sich zwischen Erde, Himmel und Sonne tummeln. Mit der grossen, am gelben Himmel prangenden Sonne, welche eingebettet in lila Nebelwolken über einer blubbernden Landschaft schwebt, hat Gastaldon der Himmelsmacht eine Hommage gemalt. Der Titel fächert die unterschiedlichen Facetten der Gefühle auf, welche mit dem gepresst lachenden Smiley-Motiv angedeutet werden. Das 1963 für eine Versicherungsgesellschaft entwickelte unschuldig-positive Symbol wurde nämlich Ende der 1980er Jahre von der Acid House-Bewegung als Synonym für die Partydroge Ecstasy annektiert. Gastaldons Verwendung ist vielschichtig und reicht von der quasispirituellen, archaischen Verehrung der Sonne bis hin zur von der Drogenkultur geprägten Variante des Motivs. Diese suggeriert, dass Lebenskraft und Wärme nur mehr durch Drogen zu erreichen wäre. Die Künstlerin vermeidet bewusst eine moralische Stellungnahme. Selbst von der Club- und Comicszene herstammend, ist sie an allen Ausdrucksformen des Heiligen interessiert und spürt ihm auch in den banalen, alltäglichen Formen nach. So erkennt sie im amerikanischen Smiley einfach ein «kosmisches Lächeln», das auch dem gütigen Buddha gehören könnte. Mit ihren Bildfindungen versucht sie die Gleichzeitigkeit von sich Widersprechendem aufzuzeigen, das sich letztlich ergänzt oder sogar als das Gleiche entpuppt.

4: Daiga Grantina

Daiga Grantina, *La Med Fresh*, 2018, Metall, geschäumter Kunststoff, Stroh, 200 x 120 x 120cm

Die Skulpturen von Daiga Grantina (*1985) wirken wie wuchernde Körper. Sie funktionieren als Spiel aus Licht und Farbe, aber auch als Synthese von Natur und zivilisatorischen Artefakten. Im Raum entfesseln sie intensive Wirkkräfte und eine geisterhafte Sinnlichkeit. Das macht die Arbeiten der lettischen, in Frankreich lebenden Künstlerin zu einer starken, neuen Position in der abstrakten Kunst. In Deutschland aufgewachsen und studiert, lernte sie, dass es kein Selbstverständnis für die Sprache gibt, die man spricht. Dies reflektierte sie in ihrem Umgang mit Material, indem sie bereits während des Studiums Versuche unternahm, aus dem körnigen Gebilde von Super-8-Filmen «das Zusammenhängende von Materie und Körper, motion und emotion, zu quetschen». Während eines Studienaufenthaltes in Paris (2012/13) ist sie dann die Projektionsleinwand selbst angegangen und hat das Beamer-Licht als stofflichen «Materialwurf» erprobt. Diese frühen Versuche waren Scharniermomente, um das Feld blind zu ertasten, aus dem dann ihre Projektionen aus Material «gesprossen» sind. Ihre Sensibilisierung für Textur und Licht lassen sich in ihren Skulpturen verfolgen. So bestehen sie mehr aus Luft und Licht als aus dichter Materie und organisieren sich aus den Elementen physischer Dauer und Rhythmus. In Sachen Farbe steht Grantina unter dem Einfluss der amerikanischen Künstlerin Jessica Stockholder, insbesondere deren Art und Weise, wie sie Farbe als Licht und nicht als Material einsetzt. Grantina ist inspiriert davon, wie Farbe die Mannigfaltigkeit von Oberflächen zur Geltung bringt, so wie man mit Licht Texturen dramatisieren kann. Ihre Plastiken haben unterschiedliche Dimensionen, um den Körper der Betrachtenden und den umgebenden Raum durch Bewegung und Dauer miteinzuschliessen sowie auf das Bewegungspotential von Leere hinzuweisen. Dadurch gelangen organische und anorganische Materie, Körper und Räume in unmittelbare Wirkungszusammenhänge: «Ich sehe Grösse im Zusammenhang mit materieller Unbestimmtheit, mit dem élan vital von Materie, mit dem gefühlten Duft und der Erinnerung an Körper. Daher möchte ich nicht Räume füllen oder okkupieren, sondern neue Räume durch räumliche Wirkkräfte herausmeisseln.»

Der Titel *La Med Fresh* ist wie die zugehörige Plastik selbst aus unterschiedlichsten Bausteinen bzw. Materialien zusammengesetzt. Die assoziative Wortkombination findet in den gleichzeitigen Eigenschaften von Härte und Weichheit, Transparenz und Opakheit, Dichte und Luftigkeit eine Entsprechung. Zusammen bilden diese eine aussergewöhnliche und farbenreiche, organisch gewachsene Form, welche an eine gigantische fleischfressende Pflanze erinnert. Die Farben und Texturen evozieren Haut und Fleisch. Sie schwanken zwischen einem exotischen Wesen, das es zu bewundern gilt, und einem hungrigen Raubtier, das die Betrachter*innen zu verschlingen droht.

5: Francisco Sierra

Francisco Sierra, *Oylen,* 2012, Öl auf Leinwand, 240 x 195 cm

Francisco Sierra (*1977) studierte von 1998 bis 2003 Musik und ist ausgebildeter Konzertviolinist. Unabhängig von aktuellen Tendenzen oder kurzlebigen Trends hat er seinen malerischen Kosmos voll absurder Bildideen im Selbststudium erarbeitet. Seine Gemälde bestechen durch ihre handwerkliche Perfektion, ihre motivische Raffinesse und ihre in realistischem Stil gemalten, abgründigen Fantasien. Diese entzünden sich als Miniaturen an sprachlichen Widersinnigkeiten, erkunden mit den Mitteln der Malerei die frühe Fotografiegeschichte oder beleuchten in riesigen Formaten und bis zur Unerträglichkeit nahegerückt bizarre Schauwerte. Sierras Werke spielen oft mit den Polen scheinbarer Transparenz, welche sich aufgrund des hyperrealistischen Stils als Täuschung einstellt, und der totalen Obskurität, da sich die rätselhaften Motive kaum entschlüsseln lassen. Daneben interessiert ihn die (gemalte) Reflexion über Konventionen wie Schönheit, Qualität und guter Geschmack. Was ist heute erlaubt, zu malen? Der Künstler spielt mit vorgefertigten Meinungen und stellt sie gekonnt infrage. Nur schon der Titel von *Oylen* ist «falsch» geschrieben, da er zwar dem Lautbild folgt, nicht aber die Grammatik des Wortes «Eulen» beherzigt. Für die schillernde Oberfläche des Motivs ist Sierras ganze malerische Brillanz gefragt, was im krassen Gegensatz zur Bedeutungslosigkeit der ursprünglichen Gegenstände – in einem Souvenirladen in Chile gefundene Plastikfiguren – steht. Es brauchte durchaus mehrere Übersetzungsschritte für die vielschichtige Annäherung an den Kitsch: der Künstler baute zunächst die drei Eulen nach einem Schnappschuss nach – inklusive der Spiegelung von Himmel und Sonne auf der glänzenden Oberfläche –, um dieses Modell danach in einem Gemälde abzubilden. Dabei erkundet der Künstler zugleich mit Gusto die Grenzen seiner gestalterischen Bewegungsfreiheit, indem er dem «unwürdigen» Objekt seine gesamte malerische Fertigkeit angedeihen lässt und dafür Ablehnung oder Missverständnis in Kauf nimmt. Obwohl es für das Gemälde nur ein Vorwand war, ist das Motiv der Eulen im heutigen Kontext bedeutsam, weil sie nicht nur die Weisheit verkörpern – was in der Redewendung «Eulen nach Athen tragen» ausgedrückt wird –, sondern auch als Überbringerinnen von schlechten Nachrichten gelten. In der Antike und im Mittelalter betrachtete man sie als Verbreiterinnen von Seuchen und Unglück, Handlangerinnen von Hexen und gar des Teufels. Kein Wunder, dass man sich der Vögel am liebsten entledigen wollte. Noch im 20. Jahrhundert wurden lebende Eulen mit ausgebreiteten Flügeln an Scheunentore genagelt. Viele Landbewohner glaubten, ihren Hof so vor Blitzschlag, Feuer, Hagel und Seuchen schützen zu können.

6: Markus Raetz

Markus Raetz, *Playmates,* 1979–80, Collage auf Spanplatte, hinter Glas, Rahmen aus Wachstuch, 2-teilig, je 95 x 75 x 2 cm

Jedes Werk von Markus Raetz (1941–2020) ist stets ein Teil und Resultat einer langen Serie von Arbeiten, innerhalb derer sich ein Thema entwickelt. Tatsache ist, dass durch das ständige Zeichnen und Ausprobieren im Rahmen eines gegebenen Themas Dinge entstehen, die absolut nicht voraussehbar sind und die zu einem gewissen Zeitpunkt eine Selbständigkeit und Selbstverständlichkeit erreichen, die den Eindruck erwecken, der Künstler habe sich eines Tages an den Arbeitstisch gesetzt und ohne jegliche Vorarbeit diese oder jene bestimmte Arbeit mit der damit verbundenen Vorstellung ausgeführt. Markus Raetz war immer schon an Bewegung und Veränderung interessiert. 1979 findet er in der Wochenzeitschrift «Der Stern» einen Kleinbild-Katalog der unzähligen, seit 1953 im «Playboy» abgebildeten Centerfold-Girls, den auf den Mittelseiten der Zeitschrift abgedruckten weiblichen Aktfotos. Er schneidet die Fotos aus und reiht die liegenden oder sitzenden jungen Frauen in einer Weise unter und nebeneinander, dass zwei vollständige Bewegungsabläufe entstehen, etwa in der Art der Fotos von Muybridge, welche die verschiedenen Phasen der Bewegung eines Athleten festhalten. Diese gestalterische Arbeit resultiert in der Collage *Playmates,* welche Markus Raetz dem Kunstmuseum Bern kurz vor seinem Tod 2019 geschenkt hat. Die Bilder werden in einem nicht ganz symmetrischen T angeordnet und zeigen die nackten Frauen als «Lustobjekte» jedoch so klein, dass man ganz nah an die Arbeit treten muss, um Details zu erkennen. Man muss

sich also zuerst in seinem voyeuristischen Interesse outen, bevor man die Parade an aufgereihten, liegenden, stehenden und sitzenden Körpern betrachten kann. Die «playmates» oder «centerfolds» waren das Reservoir, aus dem der Künstler schliesslich mehrere Jahre lang Frauen in erotischen Positionen malte. Raetz arbeitete an diesen Blättern mit der Konzentration eines Kalligraphen. Die Bewegung seiner Hand nimmt die Bewegung der Mädchen buchstäblich in sich auf und führt sie in einer nächsten Werkgruppe zu erotischen Paardarstellungen.

7: Jean-Frédéric Schnyder

Jean-Frédéric Schnyder
PLEASE, 1967–71, Assemblage, Holz auf Spiegel auf Hartfaserplatte, 60 x 60 cm
Herz genagelt, 1968, Sternnieten und Öl auf Hartfaserplatte, 60,2 x 60,2 x 3,5 cm
Herz Holzimitation, 1968, Plastikfolie auf Hartfaserplatte, 60,2 x 60,2 x 3,3 cm
Herz Spiegelimitat, 1968, Graviertes und verchromtes Messingblech auf Hartfaserplatte, 60,5 x 60,5 x 5,2 cm
Kapitän, 1973–74, Weinkorken, Knochen, Draht und Mütze, 220 x 47 x 31 cm
(Schenkung Toni Gerber)

Das Schaffen von Jean-Frédéric Schnyder (*1945) ist sowohl hinsichtlich der gewählten Medien als auch der Themen breit gefächert. Den entscheidenden Übergang von der Pop Art und Konzeptkunst zu einer vordergründig traditionell anmutenden Arbeitsweise vollzieht er 1970 als klare Absage an den Kunstbetrieb, der die Malerei ästhetisch und politisch totsagte. Als Autodidakt übt Schnyder die vielfältigsten Ausdrucksformen zwischen Realismus, Symbolismus und abstrakter Farbfeldmalerei aus. Parallel dazu schafft er ein plastisches Werk in Ton, Metall und Holz sowie Objekte wie zum Beispiel das *Empire State Building* (1971, Kunstmuseum Bern, Schenkung Toni Gerber), das sich aus Lego-Bausteinen, Kaugummi, Räucherstäbchen, Neonröhren und einem Metallkoffer zusammensetzt. Schnyders Beziehung zum volkstümlichen Humor und zum Kitsch wird oft missverstanden als ein ironisches Spiel mit dem Geschmack der einfachen Leute. Ähnlich oberflächlich sind auch jene Interpretationen, die seine Zitate von populären Motiven der Kunst als eine Persiflage auf die Kunstsnobs sehen wollen. Schnyders Haltung setzt tiefer an: Er identifiziert sich mit dem Künstler als Handwerker und stellt gleichzeitig jeden Stil in Frage. Gerade dadurch wird er gezwungen, sich dem grundlegenden Problem zu stellen, was es heisst, heute ein Bild oder eine Skulptur zu machen. Diese Auseinandersetzung führt Schnyder jedoch nicht auf theoretischer Ebene, sondern macht sie in der Malerei oder Skulptur selbst sichtbar. So sind seine Bildobjekte von Ende der 1960er Jahre Variationen des Versuchs, ohne klassische Technik dennoch Bilder klassischen Inhalts zu machen, indem er dem Reigen der grossen Gefühle eine neue, für Bildende Kunst ungewöhnliche Visualisierung gewährt. Dies gelingt ihm mithilfe von Herzen oder Worten, welche aus Spiegelfolie oder Messingblech ausgeschnitten und zusätzlich mit Sternnieten verziert werden. Schnyder betätigt sich als «Bricoleur» (Bastler) und zapft den Bereich der Trivialkultur als grosses Reservoir an, das sich eine unmittelbare Direktheit und Authentizität bewahrt hat. Mögen auch die Bildgründe lediglich Holz oder Spiegel imitieren, so sind die Gefühle dahinter dennoch echt. Auch in seinem Gerippe aus Draht und Korkzapfen spielt die Trivialkultur mit. Der Hampelmann könnte aus einer Gespensterbahn oder einer anrüchigen Matrosenkneipe stammen. Gleichwohl verkörpert er – wie die mexikanischen Totenkopfobjekte während des Día de los Muertos – eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Tod. Schnyders Werk wird zum Ausgangspunkt einer endlosen Reihe von Querbezügen, welche vom Totentanz zu Piratenfilmen, Schundliteratur, Groschenheftchen, Graffiti und Folklore reichen. So giesst er die grossen menschlichen Anliegen in eine neue, zugänglichere Form.

8: Luc Andrié

Luc Andrié, *Affiche, Brousse, Habitudes, Mémoire, Voix,* aus der Serie BRUN, 2012/13, Acryl auf Leinwand, je 130 × 80 cm

Luc Andrié (*1954) war zunächst erfolgreich als engagierter Dokumentarfilmer tätig, bevor er sich der Malerei zuwandte. Nach Anfängen mit Gemälden, welche nach fotografischen Schnappschüssen entstanden, konzentriert er sich in den 2010er Jahren vermehrt auf Figurenstudien, wie etwa in seiner Werkserie BRUN (dt. Braun). Darin präsentiert sich der Künstler halbnackt, sitzend oder stehend mit geballten Fäusten, gebeugtem Oberkörper und wechselndem Gesichtsausdruck vor der Kamera. Die Serie ist Resultat einer Recherche über Körpergesten, die zwischen den Polen Aggressivität und Verletzlichkeit, Wut und Trauer, Dynamik und Ruhe hin und her pendeln. Ohne dass sich die Darstellungen auf autobiografische Erlebnisse beziehen, nutzt der Künstler seinen eigenen Körper, um sich aufrichtig mit den psychischen Dimensionen dieser Gebärden zu befassen. Andriés Körper tritt in der Werkserie aus unbestimmtem Hintergrund wie eine schmutzig-erdige Erscheinung hervor, die sich ganz langsam zu einer fassbaren Figur verdichtet. Je nach Blickwickel und Lichteinfall zieht sich diese allerdings auch wieder zurück und bleibt im Zwischenbereich des Unsichtbaren gefangen. Diese Wirkung ist unter anderem der Malweise und dem Umstand geschuldet, dass der Künstler bis zu hundert dünnste Farbschichten übereinander malte, die zusammen ein erdigwolkiges Changieren erzeugen. Die Malerei erneuert sich fortwährend vor unseren Augen, weil das Auge immer wieder versucht, durch den farblichen Dämmerzustand hindurch zu dringen, genauso wie man gedanklich versucht, diese Männer, denen jegliche Charakterisierung durch äussere Attribute oder Kleidung fehlt, zu identifizieren. Die Art des Malens, physische Präsenz nur anzudeuten und hinzuhauchen, widerspricht der üblicherweise vorherrschenden Darstellung von Männlichkeit. Statt Stärke und Solidität werden Neuwerdung, Vergänglichkeit und Entmaterialisierung betont. Als Maler hat Luc Andrié ausserdem die Beschäftigung mit der Farbe Braun fasziniert, der so viele Bedeutungsebenen anhaften, welche von Erde, Natur, Mütterlichkeit bis zu faschistoiden Assoziationen reichen. All das hat er in seine Darstellungen eingebunden und gleichzeitig in eine sinnlich-ästhetische Reflexion von Körperlichkeit und Männlichkeit einfliessen lassen, die zur Auseinandersetzung mit Virilität, Alter und Sterblichkeit anregt.

9: Urs Lüthi

Urs Lüthi, *Selfportrait in Two Pieces,* 1977, Farbfotografie auf Papier auf Aluplatte, 2-teilig, je 109 x 108 cm

International bekannt wurde Urs Lüthi (*1947) durch seine Selbstporträts in den 1970er Jahren, in denen er sich als androgynes Wesen zwischen Ironie und empfindsamer Ernsthaftigkeit inszeniert. Diese Arbeiten sind zugleich mutige wie zaghafte, ernste wie ironische Zeugnisse des Schrittes in die «Verpersönlichung der Kunst» (Urs Stahel), also des konzeptuellen Schrittes weg von der distanzierenden Objektivität hin zur Verkörperung von persönlichen Ideen und privaten Verhältnissen. Die schwarzweissen Fotoarbeiten bis Mitte der 1970er-Jahre

zeigen einen schönen, sexualisierten Jüngling, der zur Projektionsfigur wird und der seine Gefühlsbezeugungen als Dienstleistungen feilbietet («Lüthi weint auch für Sie»). Der offensichtliche Travestiecharakter lässt gerne übersehen, dass Lüthi sich hier zum Stellvertreter der Betrachter*innen stilisiert, die mit denselben Sehnsüchten, Geschichten und Problemen ringen. Formal löst er die Form des Einzelbildes auf und führt die Serie, die Sequenz, das Diptychon, Triptychon und damit filmische, narrative Erzählweisen ein. Die meist farbigen Fotoarbeiten ab Mitte der 1970er-Jahre hingegen verzichten auf das Narzisstische zugunsten einer immer stärkeren, manchmal fast plakativen Form von Ironie, von Tragikomik, von Klamauk. In diesem Sinne ist das zweiteilige Selbstporträt eine Absage an die vormalige Feier zarter Schönheit zugunsten der lakonischen Konfrontation mit der Realität: Lüthi ist dicker geworden, seine Haare lichten sich (deshalb trägt er einen Hut), er sitzt missmutig in einem schmuddeligen Bett, als Bühne eines Hotelzimmers, in dem er auf der Durchfahrt ins Nirgendwo abgestiegen ist. Was zuvor als elegante Inszenierung eines glamourösen Roadmovies gelten konnte, ist der ernüchternden Konfrontation mit der eigenen Bürgerlichkeit, welche mit der Etablierung des Künstlers unweigerlich kommen musste, gewichen. So macht es auch Sinn, dass er im zweiten Teil des Diptychons das gemachte Bett mit einer dekorativ arrangierten Puppe vor den Kopfkissen zeigt. Die grell grinsende Puppe fungiert sowohl als Stellvertreterin wie als Beweis bürgerlicher Wohnvorstellungen. Das duale Arrangement deutet unmissverständlich an, dass Lüthis melancholische Gesten langsam aber sicher zu leeren Posen erstarren, denen nur mit galliger Ironie beizukommen ist.

10: David Hominal

David Hominal
The Bridge is Up / Vertical Road, 2008, Öl auf Leinwand, 149,9 x 200,7 cm
Two Birds in the Space, 2008, Öl auf Leinwand, 2-teilig,
je 100,7 x 101 x 2,5 cm

Der französische, in Berlin lebende Künstler David Hominal (*1976) manipuliert Bilder aus persönlichen Archiven, den Medien oder von der Strasse. Oftmals isoliert er das gewählte Motiv und malt es in einer einzigen Bewegung, schnell, direkt und ohne Retusche. Durch die Dynamik und Spontaneität der Ausführung wird die Energie der Formen zurückgewonnen, um sie noch mehr von ihrer ursprünglichen Bedeutung, ihrer narrativen oder ideologischen Funktion zu lösen. Im Frühjahr 2008 verbrachte Hominal einen Atelieraufenthalt in der belgischen Hafenstadt Antwerpen. Dort entstanden die beiden Werke *The Bridge is Up / Vertical Road und Two Birds in the Space*: Beides Darstellungen, welche an romantische Landschaftsbilder anknüpfen, indem sie beispielsweise den Horizont tief setzen oder das melancholische Motiv der einsamen Möwe am Himmel zitieren. Den Künstler interessiert dabei, wie ein Bild konstruiert und der Konflikt zwischen Figuration und Abstraktion gelöst wird. In diesem Sinne führen beide Gemälde die Betrachter*innen bezüglich ihres emotionalen Gehaltes an der Nase herum. Sie sind gerade keine typischen Sehnsuchtsbilder, sondern dekonstruieren diese durch ihre Art der Darstellung. *The Bridge is Up / Vertical Road* zeigt die aufgeklappte Brücke im Hafen von Antwerpen vor einem starkfarbigen nächtlichen Himmel. Zwar war Hominal fasziniert von der Art, wie etwa Jacob van Ruisdael im 17. Jahrhundert Himmel malte. Doch führte er selbst eine exzessive malerische Auseinandersetzung mit einem von Smog und Neonlicht verfremdeten Sonnenuntergang, der die Zeichen der industriellen Übernutzung trägt. Genauso wie *Two Birds in the Space* einen roten Himmel mit Vögeln zwar zitiert, nur um ihn mittels Wiederholung desselben Motivs in zwei Tafeln ins Absurde zu führen.

11: Miriam Cahn

Miriam Cahn
fremd, 8.12.17, 2017, Öl auf Leinwand, 165 x 140 cm
BLAU, 21.01.2017, Öl auf Leinwand, 280 x 225 cm

Die beiden Gemälde sind beeindruckende Beispiele für Miriam Cahns (*1949) aktuelle Malerei, die sich in immer rabiaterer Form sowohl stilistisch als auch motivisch in einer dezidiert politischen Haltung manifestiert. Die Hinwendung der Künstlerin zur Malerei erfolgte relativ spät, im Jahr 1996. Damals wurde sie durch ein Rückenleiden zu einer neuen Arbeitsweise gezwungen und entfloh der performativen Routine des am Boden Zeichnens ihrer grossformatigen Arbeiten auf Papier. Kennzeichnend für ihren malerischen Stil sind leuchtende Farben, welche sie dünnflüssig, in vielen Schichten aufträgt. Die Künstlerin übersetzt die vormalige Gestaltung von Hell-Dunkel-Abstufungen in komplementäre Farbkontraste. Sie lenkt den Blick bei Figuren und Tieren auf Augen, Geschlechtsteile oder die Herzregion und stellt in ihnen die Gefühle dar, die sie gegenüber Personen, Tieren und Pflanzen empfindet. Cahns Beschäftigung mit dem Krieg geht nach früheren Werkgruppen zum Golf- und Jugoslawienkrieg in die Darstellung der europäischen Flüchtlingskrise über. Als Reaktion darauf entstehen ab 2015 Werke, die sich intensiv mit der Reaktion auf «die Anderen oder das Andere» auseinandersetzen. Die formale Beschäftigung mit dem Thema ist nicht illustrativ, sondern eine Annäherung an Konstellationen und körperliche sowie emotionale Erfahrungen. So zeigt die Künstlerin in *fremd* eine Figur, die an sich widersprüchliche gleichzeitige körperliche Eigenschaften besitzt wie glatte Haare, ein schwarzes Gesicht, einen weissen Körper, männliche und weibliche Merkmale sowie Mandelaugen und wulstige Lippen. Oder sie zeigt uns die ertrinkenden Männer, Frauen und Kinder, welche als Flüchtende das Mittelmeer überqueren und sich im unergründlichen Blau des Ozeans verlieren. Ambivalent ist das Wechselspiel der Gefühle, in welche sie die Betrachter*innen versetzt. Denn die Bilder sind zugleich dramatisch im Motiv und berückend schön in den Farben. Auf die Frage, weshalb sie sich als Künstlerin überhaupt mit so traurigen und schwierigen Themen wie Rassimus oder Flüchtlingskrise auseinandersetze, antwortet sie, dass sie es gerade als Künstlerin wichtig finde, Stellung zu beziehen. Denn letztlich sei in jedem Menschen das Böse als Möglichkeit vorhanden und könne man sich vor der Konfrontation damit weder als Künstler*in noch als Betrachter*in drücken.

12: Quynh Dong

Quynh Dong, *The Second Stage of Beauty,* 2014, Tulpenblütenblätter aus gebranntem weissen Ton mit zweischichtiger Farblasur, Masse und Anzahl der Stücke sind variabel

Quynh Dong (*1982) ist gebürtige Nordvietnamesin und lebt seit ihrem achten Lebensjahr in der Schweiz, wo sie ihre Kunstausbildung durchlief und mit mehreren Kunstpreisen ausgezeichnet wurde. Als Performance- und Videokünstlerin beschäftigt sich Quynh Dong mit dem Wesen der Erinnerung und der Frage nach kultureller Verortung. Ihre Arbeiten erzählen poetisch und humorvoll von Sehnsucht, Begegnungen, Fernweh, geografischer Distanz und kultureller Differenz. Sie interessiert sich für die mediale Umsetzung und Inszenierung universeller Emotionen wie Liebe, Trennung, Einsamkeit und Sehnsucht sowie für das Spiel mit kulturellen Codierungen, Zeichen und Klischees. Bekannt geworden ist sie mit an der asiatischen Popkultur (Karaoke) angelehnten Musikvideos, aber auch mit eindringlichen

Performances, in denen sie mit minimalen Gesten familiäre Zeremonien nachempfindet, die in unserer westlichen Welt seltsam anmuten, aber auch ein Bedauern über den Verlust von Familiensinn im Westen und den schwierig zu lebenden Traditionen in geflüchteten Familien wecken. Im Verlauf der letzten Jahre hat das Erzählen in ihrer Arbeit zunehmend an Bedeutung verloren. Der theatralische Fokus hat sich weg von den Schauspielern und hin zum Schauplatz verlagert. Die Bühne ist zum eigentlichen Protagonisten geworden, während die Requisiten sich zu Keramikskulpturen auswuchsen.

Das Stillleben der am Boden liegenden verwelkten Tulpenblätter und -blüten entstand 2014 während eines Atelieraufenthalts an der Rijksakademie in Amsterdam. Die Natur nachahmend, verteilt Quynh Dong die glasierten Keramikskulpturen aus Ton auf dem Boden, so als hätte der Wind sie hierher geweht. Die Blütenblätter dieser ikonischen Blume, die im 16. Jahrhundert aus dem Osmanischen Reich nach Europa gelangte und in Holland eine gewaltige Spekulationsblase auslöste, scheinen am Verwelken. Zwar gelingt es der künstlerischen Form mittels festen Materials das Vergehen einzufrieren und damit quasi aufzuhalten. Doch lässt das gewählte Material, die Keramik, in seiner Brüchigkeit und Fragilität letztlich keinen Zweifel an der Empfindlichkeit und Finalität der Lebensprozesse aufkommen.

13: Martin Disler

Martin Disler, *Fenster zum Nervenfieber,* 1986, Öl und Acryl auf Leinwand, 201 x 283 cm

Die rechte Bildhälfte des monumentalen Gemäldes nimmt ein grosser Kopf mit schwarzen Augen ein, aus deren Höhlen ein mit Blut durchmischter zäher Schleim fliesst und der wohl das im Titel zitierte Fenster zum Nervenfieber verkörpert. Unterhalb der Augen ist das Gesicht nicht zu erkennen. Es ist von Spinnweben verhangen oder besudelt mit giftgrünem Speichel. Am linken Bildrand hingegen flieht eine rote Figur mit brennendem Kopf torkelnd vor den grausigen Höhlenöffnungen. Während die rechte Seite bedrückende Enge aufbaut, weicht das Vernebelte gegen links einer explosiven Energie und scheint zugleich Entwarnung zu signalisieren: Das Fenster zum Nervenfieber hat sein Opfer ausgespuckt. Der Flüchtende ist für den Moment entkommen. In Martin Dislers (1940–1996) bildnerischem Kosmos gleichen sich alle Gestalten darin, dass sie in steter innerer Metamorphosen begriffen sind, während der sie zum Leben erwachen und ihre dämonische Wirkung entfalten. Der Künstler vertritt in seiner Malerei ein Ideal archaischer Bildfindung, das durch das Ausschalten des Rationalen und das hemmungslose Annehmen des Emotionalen funktioniert. Dabei verwandelt sich die Malerei ohne Unterlass vom Arabeskenhaften eines angenehmen Traumes in alptraumhafte Visionen, welche wie der Werktitel selbst unterschiedliche metaphorische Deutungen zulassen.

Gemalt in einer seit Mitte der 1980er Jahre einsetzenden Phase stärker gebrochener Farben, welche mit weissen Schlieren einen vernebelten Eindruck erzeugen, beeindruckt das Gemälde durch seine atmosphärische Dichte und dynamische Komposition. Es ist eines der frühesten Beispiele im malerischen Werk Dislers, in welchem der Malvorgang verlangsamt und die Dynamik der agierenden Figuren gedämpft erscheint. Die malerischen Zeichen bleiben in ihrer Symbolik zwar verschlüsselt, doch vermitteln sie den Eindruck einer Flut innerer Bilder, welche gewaltsam über den Künstler hereinbricht und seine riskante Nähe zum mentalen Zustand eines überspannten Nervenfiebers zutage fördern.

14: Christian Boltanski

Christian Boltanski, *Klagegesänge: die Mahnmale* (aus der Werkgruppe: *Leçon de ténèbres: les ombres*) (1987), 7-teilige Rauminstallation: 23 gerahmte Fotografien, elektrische Installationen und Glühbirnen, 242 x 691 x 6 cm

Mit dem Thema der Erinnerung beschäftigt sich der Autodidakt Christian Boltanski (*1944) seit seinem ersten Film «La vie impossible de Christian Boltanski» (1968). Nach seinem Anfang als Maler dreht er in den 1960er und 1970er Jahren Filme und macht mehrere Künstlerbücher. Er konzentriert sich als Künstler auf die systematische Rekonstruktion («Spurensicherung») der eigenen Vergangenheit. In diesen Arbeiten bedient er sich sowohl dokumentarischer wie fiktiver Elemente. Die «Archäologie des Privaten» steht bis 1974 im Zentrum von Boltanskis Werk. Den damit zusammenhängenden Fragen nach dem Realitätsgehalt der Fotografie und nach kulturellen Codes oder Ritualen geht er bis in die 1980er Jahre nach. Für seine zahlreichen Installationen beginnt er, Nachlässe und Familienalben aufzuarbeiten. Gefundene Fotografien Unbekannter oder alte Zeitungsabbildungen vergrössert er, sodass die Gesichter bis an den Rand der Zeichenhaftigkeit abstrahiert werden. In anderer Form dienen aufgehäufte Kleidungsstücke oder gestapelte verzinkte Blechdosen, die über Fotografien Personen zugeordnet sind, als Anlass zur Erinnerung. In meist abgedunkelten Räumen beleuchtet Boltanski die gerahmten Fotografien mit kleinen Bürolampen oder lässt mittels Kerzen Schattenfiguren an den Wänden tanzen. Ihre Atmosphäre ruft Assoziationen an Friedhöfe, Kolumbarien oder Konzentrationslager wach: Orte, die den Tod zum Thema haben. Ab 1986 schafft er mehrere Mahnmale, darunter die hier ausgestellte Arbeit *Klagegesänge: die Mahnmale*. Der Künstler zeigt eine einfache, aber zerbrechliche Präsentation, welche dem religiösen Charakter eines Altars entlehnt ist. Diese besteht aus 23 horizontal ausgerichteten, schwarzweissen Fotografien von anonymen Kindern. Sie sind bis zur Unschärfe vergrössert, in blechernen Rahmen festgehalten, mit einfachen Lichterketten illuminiert und miteinander verbunden. Die im Halbdunkeln leuchtenden Glühbirnen schaffen eine dramatische Atmosphäre, welche ein Wechselbad der Gefühle erzeugt. Emblematisch für die Melancholie, die sich durch die Arbeit von Christian Boltanski zieht, ist das Mahnmal ein Andenken für Tausende von Kindern, welche den Holocaust nicht überlebt haben: Es ist ein Theater der Erinnerung, ein Altar der (geopferten) Kindheit.

Kathleen Bühler

Ausstellung

Dauer der Ausstellung: 12.09.2020 – 14.02.2021

Öffnungszeiten: Montag: geschlossen, Dienstag: 10h – 21h
Mittwoch bis Sonntag: 10h – 17h

Feiertage: Geöffnet am 24., 26. und 31. Dezember 2020 sowie am 01. und 02. Januar 2021 von 10h – 17h

Öffentliche Führungen:
Sonntag, 11h: 13. September, 8. November 2020, 3./24. Januar, 14. Februar 2021
Dienstag, 19h: 29. September*, 20. Oktober, 17. November, 8. Dezember 2020, 12. Januar, 2. Februar 2020
* mit der Kuratorin Kathleen Bühler

Einführung für Lehrpersonen:
Dienstag, 18h: 20. September 2020

Weitere Angebote der Kunstvermittlung (Führungen, Schulklassen, Workshops): www.kunstmuseumbern.ch/erfahren, T +41 31 328 09 11

Kuratorin: Kathleen Bühler

Kunstmuseum Bern
Hodlerstrasse 12, CH-3011 Bern
T +41 31 328 09 44
info@kunstmuseumbern.ch

Informationen zum Begleitprogramm unter
www.kunstmuseumbern.ch
Programmänderungen vorbehalten