

A*



Schweizer Skulptur seit 1945

*Aargauer Kunsthaus
12.6. – 26.9.2021

Deutsch

Liebe Besucherinnen und Besucher

Die aktuelle Ausstellung gibt erstmals einen Überblick über das vielseitige skulpturale Schaffen in der Schweiz von 1945 bis heute. 230 Werke von 150 Kunstschaaffenden aus allen Landesteilen sind in einem spannungsreichen Parcours zu entdecken. Er führt von den Ausstellungensräumen im Erd- und Obergeschoss über das Foyer und die Dachterrasse des Aargauer Kunsthauses bis in den angrenzenden Rathauspark.

Orientieren Sie sich in erster Linie am Grundriss in diesem Handout.

Die Lebensdaten der Künstlerinnen und Künstler entnehmen Sie dem Namensverzeichnis auf der letzten Seite. Dort sind auch die Räume aufgeführt, in denen sich die jeweiligen Werke befinden.

Wir wünschen Ihnen einen vergnüglichen und anregenden Ausstellungsbesuch.

Raum 1

Prolog

Die Ausstellung *Schweizer Skulptur seit 1945* breitet sich weitgehend chronologisch aus. Der Prolog hingegen wartet mit sieben ausgesuchten Werken der jüngeren Vergangenheit auf.

Vor rund vierzig Jahren hat sich das Schlagwort der Postmoderne etabliert. In der Kunstwelt wird damit das sich schon länger ankündigende Ende einer linearen Abfolge der Stile bezeichnet. Es meint auch das Ende einer Kunstentwicklung, die unaufhörlich Neuland zu erobern sucht, indem sie das Althergebrachte überwindet. In der Postmoderne ist alles gleichzeitig möglich, und die Künstlerinnen und Künstler befassen sich auf neue, unbelastete Weise mit der Geschichte der Kunst und mit ihrem eigenen Tun.

Dazu gehört die Selbstinszenierung bis hin zur Selbststilisierung als Kunstfigur. **Urs Lüthi** lebt sie in seiner Kunst seit fünfzig Jahren mit höchster Konsequenz und treibt sie mit einer brandneuen Skulptur, einem dreidimensionalen Zitat seiner berühmten Fotoarbeit *Lüthi weint auch für Sie* von 1971, auf die Spitze.

Ugo Rondinone spielt auf die Strukturen der in der Schweiz besonders hochgehaltenen konkreten Kunst an. Sein monumentaler Körper in X-Form, einem Zeichen, das sich als Symbol sowohl zur Hervorhebung als auch zur Abwehr oder gar Auslöschung eignet, stellt sich aufdringlich in den Weg, macht uns über unser auf der schwarzen

Hochglanzoberfläche aufscheinendes Spiegelbild aber auch zum Teil des Werks und rührt uns mit der leise erklingenden Spieldosenmusik emotional an.

Auch **Sylvie Fleury** ist eine Meisterin der Oberflächen. Sie verwandelt einen trivialen Pilz in ein begehrtes Objekt unserer verführerischen Warenwelt. Oder entführt sie uns damit vielmehr in das Reich von Alices Wunderland oder dasjenige halluzinogener Substanzen? In ebenso vieldeutiger Weise lässt **Not Vital** die vier Buchstaben des vulgären englischen F-Worts aus einer Jagdtrophäe spriessen – ein *Culture Clash* mit tiefgründigem Witz.

Das Spiel mit Versatzstücken und Zitaten erschöpft sich selten in der Provokation um ihrer selbst willen. Es sind vielmehr Hinterfragungen mittels gezielter Kontextverschiebungen, besonders gut nachvollziehbar am Beispiel des karikaturesken Golfspielers à la Giacometti von **Valentin Carron**.

Die anderen beiden Werke in diesem Raum thematisieren weitere Varianten der postmodernen Skulptur. Bei **Markus Raetz** wird die Skulptur selbst aktiv: Zwei drehbare zylindrische Formen führen uns einen tanzenden Akt – ein Zitat einer Fotografie von Man Ray – vor Augen. Ein Spiel mit Fakt und Fiktion: Der Körper manifestiert sich paradoxerweise als Negativform im Leerraum zwischen den Volumen. Und **Doris Stauffer** involviert uns ganz direkt: Ihre *Tastsäcke* wollen zur Erkundung ihrer Inhalte eigentlich berührt werden, was heute leider aus konservatorischen Gründen nicht mehr erlaubt ist.

Raum 2

1945

In den Jahren nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich die Kunst in neue Richtungen. Insbesondere in der Skulptur wurden die herkömmlichen Techniken, Materialien und künstlerischen Denkweisen durchbrochen und teils radikal erweitert. Gleichwohl erweist sich die künstlerische Situation der Jahre nach 1945 in der Schweiz als gar nicht so gespalten wie oft dargestellt. Lange Zeit bestimmten noch die «Traditionalisten» die Szene und die öffentliche Wahrnehmung. Zu ihnen gehören **Hans Aeschbacher, Karl Geiser, Otto Charles Bänninger, Remo Rossi, Giovanni Genucchi**. Sie hielten an der figürlichen Darstellung und den klassischen Materialien Stein und Bronze fest. Mit Ausnahme von Aeschbacher und Genucchi fanden sie kaum mehr neue Ausdrucksformen, obwohl sie alle noch längere Karrieren vor sich hatten.

Einen anderen Weg beschritt **Germaine Richier**, Schweizerin durch Heirat mit Otto Charles Bänninger. Die einschneidenden Erfahrungen der Kriegszeit waren ein Grund, weshalb sie sich von der traditionellen Auffassung der menschlichen Figur abwandte und begann, sowohl motivisch als auch technisch neue Wege zu gehen. Das äusserte sich in der Gestaltung dynamischer, oft insektenartiger Wesen, die anatomisch wie materialtechnisch bis zu den Grenzen des Möglichen vorstossen.

Als Avantgardenkünstlerin lässt sich Richier aber nicht wirklich bezeichnen, ebenso wenig wie der gleichalt-rige und ebenfalls mehrheitlich in Paris tätige **Alberto Giacometti**. Er hatte sich bereits in den frühen 1930er-Jahren von den surrealistischen Konfigurationen und der abstrakten Form verabschiedet, um sich wieder der menschlichen Figur zuzuwenden. Die Umsetzung des Körpers in die Skulptur hatte nichts weniger zum Ziel, als der puren menschlichen Existenz und ihrem Verhältnis zum Raum, zur erweiterten Umgebung eine Form zu verleihen. Nicht zuletzt dank seines unverkennbaren Stils wurde er in der Nachkriegszeit zum bekanntesten Schweizer Künstler.

Es gab um 1945 in der Schweiz natürlich auch die «Avantgardisten» im Wortsinn, allen voran **Hans Arp**, dessen biomorphe Abstraktionen seit den 1930er-Jahren zum kunstgeschichtlichen Kanon gehören. Geht es bei Giacometti um die menschliche Existenz, so bei Arp um die nie innehaltenden Wandlungsprozesse der Natur. Eine ganz andere künstlerische Haltung vertrat **Max Bill**, prägender Exponent der Gruppe der Zürcher Konkreten. Anstelle des subjektiven Schöpfergeistes werden nachvollziehbare Gesetzmässigkeiten für die Konzeption von Kunstwerken beigezogen.

Schweizer Künstler waren Pioniere in der neuen Disziplin der Eisenplastik. **Walter Bodmer** fertigte bereits 1936 Skulpturen aus Eisendraht, **Robert Müller** gelangte mit Assemblagen aus Eisen und Altmetall in den 1950er-Jahren zur Essenz der Eisenplastik und war deshalb schon damals international gefeiert, während **Walter Linck** sich den neuen Werkstoff erschloss, weil er realisierte, dass die Technik des Bronzegusses seinen Ansprüchen an die Darstellung von Bewegung nicht mehr genügen konnte. Ohne Verbindung zur Schweizer Kunstszene arbeitete **Isabelle Waldberg** im Exil in New York und nach dem Krieg zurück in Paris an ihren *Constructions*, abstrakten Gebilden, die sie zunächst in elastischen Birkenholzstäbchen, später in Draht ausführte.

Räume 3 und 4

Die Räume 3 und 4 bilden im Ausstellungsparcours eine Sackgasse, d. h. nach Verlassen von Raum 2 durchschreiten Sie die Räume 5 und 4 und setzen den Parcours in Raum 3 in umgekehrter Richtung wieder fort.

Dynamische Figuren

In den ersten zwei Jahrzehnten nach dem Krieg lassen sich in der Schweiz viele künstlerische Verwandtschaften unter den Kunstschaffenden erkennen. Alle ringen sie mit den grossen Themen und suchen nach adäquaten Ausdrucksmitteln. Diese gehen nicht selten auf eine sehr dynamische Auffassung des Körpers zurück, sodass die Figuren mit weit in den Raum ausgreifenden Gliedmassen schreiten, rennen, tanzen und springen.

Beispiele dafür sind neben **Remo Rossis** *Akrobat* [siehe Raum 2] das ungewöhnliche Alltagsmotiv einer *Waschfrau* von **Charlotte Germann-Jahn**, aber auch **Germaine Richiers** *Nachtmensch* oder die tanzen-den Figuren von **Emilio Stanzani**, zu denen ihn seine Freundschaft mit dem Pantomimen Marcel Marceau ange-

regt hatte, oder **Marguerite Saegessers** dynamische, filigrane Kompositionen. Eine andere weit gereiste Künstlerin ist die Winterthurerin **Rosa Studer-Koch**. Ab 1936 lebte sie im Kongo. Politische Wirren zwangen sie 1961 zur Flucht zurück in die Schweiz, wo sie ihr skulpturales Schaffen wieder aufnahm, scheinbar im hiesigen Zeitgeist; die Erfahrungen im Kongo hinterliessen aber motivisch, thematisch und atmosphärisch ihre Spuren [siehe auch das Werk *Danse Bashi* im Park].

In diesem Kontext mutet **Hugo Webers** *Porträtbüste Mies van der Rohe* in ihrer traditionellen Auffassung fast anachronistisch an. Weber war ein Bewunderer Giacomettis. Die massige Erscheinung des Porträtierten steht hingegen der verschwindenden Körperlichkeit der von Giacometti in Bronze gefassten Figuren diametral entgegen.

Fast schon als ein Urgestein der Schweizer Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts kann **Louis Conne** bezeichnet werden. Er verkehrte in der Zwischenkriegszeit in der Schweiz und in Paris in fast allen fortschrittlichen Zirkeln, bis er sich wegen der Zäsur des Kriegs in Zürich niederliess. Er verstand sich stets als Grenzgänger zwischen Tradition und Innovation. So bietet sein Werk denn auch überraschende Anknüpfungspunkte, etwa an Giacometti, den Surrealisten **Serge Brignoni** oder Hans Arp, aber genauso Bezüge zur Eisenplastik und gar den Materialcollagen der «Nouveaux Réalistes». Conne hat auch kirchliche Aufträge ausgeführt. Seiner *Kreuzigung* ist hier der Entwurf eines Reliefs für den Hauptaltar der Kathedrale von Senlis (F) des Bernjurassiers **Georges Schneider** zur Seite gestellt, der zwar viel später, aber in vergleichbarer Dynamik ausgeführt ist.

Räume 4 und 5

Kinetische Kunst

An die Skulptur wird der Anspruch gestellt, «von allen Seiten schön» zu sein. Solange sie unverrückbar auf dem Boden oder dem Sockel stand, musste man – um diese Vielansichtigkeit zu erkennen – bei der Betrachtung um das Objekt herum gehen. Gewisse Kunstschaffende wie etwa **Raffael Benazzi** begannen, ihre Skulpturen drehbar auf den Sockel zu stellen, sodass die Ansicht beliebig gewechselt werden kann.

Noch weiter geht die kinetische Kunst. Sie wandelt die Gestalt selbst aus eigenem Antrieb heraus, wie etwa im Fall der Maschinenskulpturen von **Jean Tinguely**. Die nach 1960 entstandenen *Totems* [siehe Raum 5] bewegen sich, ohne dass die zugrundeliegenden mechanischen Zusammenhänge erfasst werden können. Die wenige Jahre später einsetzende Werkgruppe der *Bascules* verfolgt nochmals andere Prinzipien. Mit ihrer Binnenbewegung berauben sich die nun sehr kompakten Plastiken ihrer eigenen Standfestigkeit.

Auch andere Schweizer Eisenplastiker schufen kinetische Werke, etwa **Robert Müller** mit der *Witwe des Radrennfahrers*. Dieses «Fahrrad» provozierte 1961 im Amsterdamer Stedelijk Museum einen handfesten

Skandal und gilt heute als Ikone der erotischen Kunst. Oder **Bernhard Luginbühl**: Er bringt nach ersten frühen Versuchen das Moment der Bewegung auf ganz unterschiedliche Weise in seine Werke [siehe auch seine weiteren Werke in Raum 12 im OG].

Kunst aus Kunststoff

[Raum 5]

«Kunststoff ist kein Material, das ich gern habe», meinte **Niki de Saint Phalle**, aber dank ihm seien «grosse, transportierbare Volumen zu schaffen: leicht und unzerbrechlich». Ihre berühmten poppigen *Nanas*, aber auch die Gemeinschaftsarbeit mit **Jean Tinguely** für den Park bei Fontainebleau, *Le Cyclop*, sind aus farbigem Polyesterharz geschaffen. Viele Kunstschaffende haben in den 1960er-Jahren aus solchen praktischen Gründen Materialien aus Kunststoff für sich entdeckt. **Fred Perrin** erlaubten sie auf einfache Weise die Verfertigung komplexer organischer Strukturen. Dank der Schnitte, mit denen Perrin diese Körper wie Anatomiemodelle öffnete, wird das Wechselspiel von Volumen und Leerraum sichtbar.

Für **Wilfrid Moser** war die gute Bemalbarkeit ein Grund, sein plastisches Werk hauptsächlich aus Kunstharz zu formen. Der Raum im Bezug zum Menschen war schon immer ein Kernthema des wohl erfolgreichsten Schweizer Malers jener Zeit. In der Skulptur konnte Moser den Raum im Sinne eines «bewohnbaren Bildes» real in die Welt setzen. Verwandt damit sind die ab 1970 entstehenden Raumkonzepte von **Michael Grossert**, die – wie übrigens auch Mosers Skulpturen – in grosser Zahl als begehbare vielfarbige Polyesterlandschaften im öffentlichen Raum realisiert worden sind.

Für **H.R. Giger** gehörte der Kunststoff zum Konzept. Seine apokalyptischen Bildwelten verlangten für ihre objekthafte Umsetzung geradezu nach der Künstlichkeit synthetischer Materials. Gleichwohl besteht Gigers Kosmos aus einer einzigartigen Verschmelzung des Technischen mit dem Organischen. Gigers frühe Skulptur *Bio-mechanoid* kann als ein Prototyp des zwischen Mensch und Maschine, zwischen Trieb und Erstarrung pendelnden Wesens gesehen werden. Schon lange vor seinem oscar-gekrönten Welterfolg als Designer von Ridley Scotts Film *Alien* (1979) vermochte Giger den unterdrückten Ängsten der Zeit der Wohlstandseuphorie, die mit der Ära des Kalten Krieges und der frischen, oftmals verdrängten Erinnerungen an die Schrecken des Holocaust zusammenfiel, Ausdruck zu verleihen.

Raum 6

Die Kunst und das Leben

Einer der vielen künstlerischen Aufbrüche in den 1960er-Jahren ist eng verwandt mit dem Gedankengut der Dada-Bewegung und der Surrealisten. Die Verbindung von Kunst und Leben wird nun aber noch konsequenter umgesetzt – es gibt keine Grenzen mehr zwischen den beiden. In den USA hiess die neue Kunstbewegung «Fluxus», in Europa

riefen Schweizer und französische Künstler 1960 das Manifest des «Nouveau Réalisme» aus. Einer der Leitsprüche lautete gegenseitige Durchdringung der Kunstdisziplinen. Dieter Roth war auch Dichter, André Thomkins Jazzmusiker und Wortakrobat – seine Palindrome [siehe Raum 5] bilden einen eigenen Werkkomplex –, Daniel Spoerri Choreograf, während **Eva Aeppli** ihre morbiden Figuren, stummen Wächterinnen gleich, wie auf der Theaterbühne inszenierte.

André Thomkins' frühe Assemblagen aus Holz weisen auf sein 1959 entwickeltes Labyr-Projekt voraus, das eine schöpferisch-spielerische, gegen die Konsumgesellschaft gerichtete Wohn- und Lebensweise vorsah. Mit den «Nouveaux Réalistes» war auch die 1936 mit ihrer Felltasse berühmt gewordene Surrealistin **Meret Oppenheim** verbunden. Sie hatte sich nach einer Schaffenskrise neu orientiert, und noch stärker als zuvor offenbarte sich in ihrem Werk ab den 1950er-Jahren ihre Gabe, fundamentale Lebensprinzipien traumwandlerisch einfach zur Darstellung zu bringen.

Dieter Roth gilt als der radikalste Schweizer der internationalen Fluxus-Gemeinschaft. Er unterminierte mit seinen unbeständigen Arbeiten aus Lebensmitteln – beispielsweise dem im Verlauf der Zeit verschimmelnden Selbstbildnis aus Schokolade – den traditionellen elitären Kunstbegriff. Gleichzeitig war das ein Angriff auf die Werte des damaligen «Wirtschaftswunders».

Daniel Spoerri machte 1960 erstmals mit seinen «Fallenbildern» von sich reden und wurde mit ihnen schnell berühmt. Sie bestehen aus den auf Tischplatten geklebten Überresten kleinerer oder grösserer Tafelrunden. 1967 nahm sich Spoerri eine Auszeit auf der griechischen Insel Symi. Dort entstand die aus 25 Objekten bestehende Serie der *Zimtzaubernkonserven*, eine Art Sammlung persönlicher Reliquien. Spoerri spürt darin dem Fetischcharakter, sprich der magischen Kraft eigentlich wertloser, oft auf der Müllhalde gefundener Gegenstände nach.

Doris Stauffers Werke aus der Zeit um 1960, etwa der ironisch als *Kulturrevolution* betitelte, an der Wand hängende Besteckeinsatz, mögen wie «Fallenbilder» daherkommen, stehen aber Spoerris *Zimtzaubernkonserven* viel näher. Es sind Äusserungen mit Bannkraft, die im Zusammenhang mit den persönlichen Lebensumständen der damals in der Mutter- und Hausfrauenrolle gefangenen jungen Künstlerin zu betrachten sind.

Für einen anderen Weg entschied sich zur gleichen Zeit **Niki de Saint Phalle**. Sie trennte sich 1960 von Mann und Familie, um sich ganz der Kunst widmen zu können. Sie lernte die «Nouveaux Réalistes» kennen. Mit Tinguely, den sie 1971 heiratete, pflegte sie auch eine intensive Arbeitsbeziehung. Bevor sie mit den *Nanas* [siehe *Der Teufel* in Raum 7] berühmt wurde, kreierte sie Assemblagen wie etwa das eher unansehnliche Gebilde aus allerlei Gegenständen aus dem Haushalt und der Spielzeugkiste in Gestalt eines *Nashorns* – für Saint Phalle ein Sinnbild für Monstrosität und Triebhaftigkeit.

Zu den Ursprüngen

Mit dem Begriff «Individuelle Mythologien» bezeichnete Harald Szeemann im Zusammenhang mit der von ihm 1972 kuratierten *documenta 5* die zeitgenössische Kunstpraxis, mittels Gegenständen und Stimmungen in zumeist installativen Settings eigene, persönliche Welten zur Darstellung zu bringen. Daniel Spoerri *Zimtzaubernkonserven* [siehe Raum 6] stehen beispielhaft für diese Herangehensweise. In diesen Kontext gehören auch **Eva Wipfs** wie religiöse Schreine anmutenden Werke oder die kulissenhaften Skulpturen von **Friedrich Kuhn**, die einen ausgelassenen, farbenfrohen Lebenskosmos widerspiegeln, in dem die Palme immer wieder als triviales Sehnsuchtsmotiv aufscheint.

Oft ging es den Künstlerinnen und Künstlern um die Suche nach dem Allgemeingültigen. Dies bedeutet auch eine Besinnung auf die eigenen Wurzeln, Rückzug zu den Ursprüngen, in die Geborgenheit. Auch **Not Vital** verfügt über eine starke Beziehung zu seiner Herkunft. Alltag, Brauchtum und Natur des Unterengadins prägen sein Frühwerk – es steht der Konzeptkunst, der Land Art und der Arte Povera nahe. **Rudolf Blättler** schuf in den 1970er-Jahren utopische Architekturen. Es sind keine wirklichen Bauten – der Künstler konzipierte sie bewusst nur als Modelle. Sie sollen uns zu unserer eigenen Vorstellung dieser Orte, zur geistigen, schamanischen Reise dorthin anleiten. Inspiriert von den Hochkulturen Mittelamerikas, sind es Orte der Kraft, genährt vom allumfassenden Prinzip der Mutter Erde.

Haus, Schoss, Gedächtnis [auf dem ersten Ecktisch]

Isabelle Waldberg, 1936 nach Paris gezogen, bewegte sich während des Kriegs im New Yorker Exil und danach zurück in Paris mitten in den angesagten Kunstzirkeln. Künstlerisch ging sie dennoch unbeirrt ihren eigenen Weg. Ab 1960 ist in ihrem Werk ein Hang zu architektonischen Formen zu beobachten. Das Haus als Metapher für den Körper, ein sehr alter Topos in der Kunst, erhält im Zusammenhang mit der Thematisierung der Innenwelten im Surrealismus ganz neue Aktualität. Waldbergs in Lehm oder Gips geformte, danach oft in Bronze gegossene «Häuser» entpuppen sich als rätselhafte Gebilde mit einem körperlichen, nicht selten erotisierten Innenleben. Die Zuwendung zum zutiefst Menschlichen fand bei Waldberg immer auch unter spirituellen, teils mythologisch hergeleiteten Vorzeichen statt. Ihre Bronzeskulptur *Lugdus* von 1977 – eine Referenz an die gallische Gottheit Lug, Schirmherr der Künste und Wanderer zwischen Licht und Dunkelheit – ist in Waldbergs Vorstellung ein Mischwesen aus gebauter Struktur und sinnlicher Körperlichkeit in der Schwebe zwischen gängigen Dichotomien wie etwa Tier und Mensch oder männlichem und weiblichem Geschlecht. Eine künstlerische Verwandtschaft mag zwischen Waldberg und **Robert Müller** bestehen, dessen plastisches Spätwerk das Spiel der Verschränkungen in geradezu vollkommener Weise vorführt.

Die in Japan geborene **Leiko Ikemura** kam 1979 in die Schweiz, wo sie als Malerin grosse Beachtung fand. Ende der 1980er-Jahre wandte sie sich auch der Skulptur zu. Ihre «Häuser» aus Keramik sind nicht nur physische Objekte, sondern Sinnbilder für Möglichkeiten, die aus dem Innern, der Verborgenheit, dem Dunkel ans Licht und ins Leben kommen. In ähnlicher Weise – noch verstärkt durch das ungewöhnliche organische Material und dessen haptische Präsenz – scheinen **Corsin Fontanas** Schweinsblasenskulpturen Eigenschaften von Kultgegenständen zu besitzen. Sie nehmen zugleich Werte wie Vergänglichkeit oder Prozessualität auf.

Mit Papierfaltungen erschuf **Marguerite Saegesser** in den 1970er-Jahren körperhafte Objekte, die sich in kühn-trapezförmigen Plexiglasvitriolen ausdehnen, während **Lucie Schenker** mit Werkstoffen aus dem Textilbereich arbeitet. Sie betreibt ein Spiel mit dem Innen und Aussen und der Wandlungsfähigkeit von Körpern bis hin zu deren Auflösung in abstrakten Formen.

Heidi Bucher ist mit den «Häutungen», wie sie ihre Latex-Abgüsse der Oberflächen von Innenräumen oder Einrichtungsgegenständen nannte, bekannt geworden. Sie sind die Frucht anhaltender Auseinandersetzungen mit unserem körperlichen Dasein und dessen Umraum. Alles dreht sich um Komplementaritäten von innen und aussen, Fläche und Volumen oder um das Detail als Teil des grossen Ganzen. Bucher lebte in den frühen 1970er-Jahren in den USA. Die materielle und konzeptuelle Instabilität ihres Werks ist denn auch im Kontext einer Bewegung vornehmlich von Künstlerinnen zu sehen, die sich als Gegenpol zur angesagten, vermeintlich faktenbasierten Minimal Art herausgebildet hat.

Assoziationen und Analogien [auf dem zweiten Ecktisch]

Seit der Einführung des Mobiles als Kunstform durch Alexander Calder ist die Schwerkraft auf neue Art Thema der Bildhauerei. Bei den schwebenden Streifzügen geht es Thea Weltner um die fehlende Bodenhaftung im übertragenen Sinne. Ihre zumeist in weiss gehaltenen Environments und Objekte sind eigentliche Gedenk- und Mahnmale für nicht darstellbare Ereignisse, welche die Biografie der tschechischen Künstlerin während der Zeit des Nationalsozialismus geprägt haben.

Die Wolke war für **Meret Oppenheim** ein Sinnbild für das Unfassbare, von dem sich die Künstlerin immer wieder von Neuem zur bildlichen Darstellung herausfordern liess. Ungewohnte, oft durch Träume angeregte Bildfindungen operieren mit dem Moment der Verfremdung. Dazu gesellt sich ein enger Bezug zur Natur und zu deren nicht beeinflussbaren Prinzipien, etwa in *Die Spirale (Gang der Natur)*.

Franz Eggenschwiler pflegte Kontakte mit Oppenheim und auch mit den Exponenten des «Nouveau Réalisme». Die Stücke seiner ausufernden Sammlung an Schrottgegenständen erklärte er zu autonomen Werken, oder er kombinierte sie in scheinbar absurder Weise zu neuen Gebilden. **Christian Rothacher** war seit deren Gründung im Jahr 1967 Mitglied der Aarauer Ateliergemeinschaft Ziegelrain, die schon bald über die Region

hinaus Erfolge feierte. Nach Erkundungen der Pop-Art wandte er sich dem Prozesshaften zu. Mit organischen Materialien wie Fell oder Holz, aber auch der gezielten Verwendung anorganischer Roh- und Werkstoffe wie Gesteine und Mineralien lenkte er das Augenmerk auf die komplexe Beschaffenheit von Dingen und zugleich auf die Wechselwirkungen zwischen Natur und Zivilisation.

Im Ziegelrain arbeitete von 1968 bis 1974 auch **Hugo Suter**. Seine künstlerische Haltung ist von wissenschaftlich orientiertem Forschen durchdrungen: Es geht ihm um Fragen der Wahrnehmung und um Bedeutungsverschiebungen, so auch im Beispiel der modellhaften, aus einzelnen Backsteinen gefertigten Häusergruppe *Architektur*.

Raum 8

Alles zugleich: Materialien, Stile, Haltungen

Hierarchien punkto Materialien und Ausdrucksweisen wurden obsolet, als Künstlerinnen und Künstler begannen, anstelle der eigentlichen materiellen Umsetzung das Konzept zum Werk zu erklären. **Aldo Walker** war ein früherer Vertreter der Konzeptkunst. Seine *Logotypen* wollte er nicht als Gegenstände verstanden wissen, sondern als Anlass für ein freies Assoziieren durch die Betrachterinnen und Betrachter. **Anton Egloff**, neben Walker eine weitere prägende Figur für die Zentralschweizer Kunstlandschaft, verfolgt dieselbe Strategie: Die Bilder auf den Würfeln seines *Atlas Würfeltischs* sind in ihrer Anordnung dem Zufall unterworfen. Ungeachtet ihres ursprünglichen Kontexts können sie in immer wieder neue gegenseitige Beziehungen treten. Ganz ähnlich – wenn auch mit umgekehrten Vorzeichen – funktionieren **Liliane Csukas** Geflechte. Sie bestehen aus mit winzigen ausgeschnittenen Druckzeilen beklebten Schnüren. Die Textflut vermittelt keine Inhalte mehr, sondern nur noch ihre eigene Unfassbarkeit.

Andere gehen unbeirrt ihren traditionellen Weg, etwa **Gottfried Honegger**, einer der bedeutendsten Vertreter der konkreten Kunst und Schöpfer vieler Werke im öffentlichen Raum, oder **Annemie Fontana** mit ihren ungewöhnlichen Materialkombinationen. Und die Genferin **Nicole Martin-Lachat** machte sich für ihre Konstruktionen, die stets auch menschliche Züge tragen, die Technik der Schieferbearbeitung zunutze.

Otto Müller, Autodidakt und 1953 Mitbegründer des berühmten Atelierhauses Wuhstrasse in Zürich, hat sich besonders in seinem Spätwerk wieder ganz der Figur zugewandt und sich mit reduzierten Mitteln dem Ausdruck des existenziellen Ausgesetztseins gewidmet. Im Werk von Müllers Schüler **Hans Josephsohn** spiegelt sich der Einfluss des Lehrmeisters, am deutlichsten in seiner Affinität zur Kunstform des Reliefs, aber auch in den existenziellen Grundthemen. Allerdings emanzipierte sich Josephsohn vom Lehrmeister, indem er der Körperlichkeit und dem in die Oberflächen seiner Skulpturen eingearbeiteten haptisch-gestischen Duktus Hauptrollen zuwies. Auch zwischen Müller und seiner Schülerin und Lebensgefährtin **Trudi Demut** mögen auf den ersten Blick künstlerische Verwandtschaften bestehen. Demuts Skulpturen

führen aber dank ihrer Experimentierfreude und einer Art heiterer Irrationalität weit über den Kosmos Müllers hinaus.

Für den Binnenraum der Skulptur und dessen Verhältnis zum Umraum interessiert sich **Jean Mauboulès**. Mit seinen Konstruktionen erzeugt er Momente zwischen Spannung, Gleichgewicht und dem Zufall. Andere Künstlerinnen und Künstler suchen nach neuen geeigneten Materialien, um den Raum einzubeziehen. So verwenden **Nelly Rudin** oder **Carlo Cotti** Glas, während **Christian Megert** seit 1961 mit Spiegeln arbeitet [siehe seine grosse Installation im Treppenhaus]. Dabei spielt die immaterielle Erscheinung des Lichts eine wichtige Rolle. So finden auch elektrische Lichttechniken wie die Neonröhre Eingang in die Kunst. **Christian Herdeg** ist ein Pionier dieser Kunstform.

Raum 9A

Postminimalistische Befragungen der Skulptur

Die strengen Konzepte der Minimal Art, die sich in den 1960er-Jahren in den USA entwickelt hatte, liessen viele Kunstschaaffende hinter sich, ohne sich aber vom Interesse für die Grundstrukturen eines Kunstwerks abzuwenden.

Gianfredo Comesi untersucht in *Espace total*, welche Räume eine Skulptur zu besetzen vermag. Den physisch erfahrbaren Raum stellt er stets in Beziehung zu mentalen Räumen und den grösseren Dimensionen der Zeit und des Universums. Für **René Zäch** ist die Verbindung der Skulptur mit den Bestandteilen eines Innenraums, insbesondere der Wand, ein wichtiger Aspekt. **Daniel Berset** beschäftigt sich mit der Skulptur zwischen Schein und Sein. Im Spannungsfeld von Zwei- und Dreidimensionalität inszeniert er visuelle Spielereien, lässt seine Objekte Schatten werfen und Perspektiven vortäuschen.

Die Minimal Art hat den Sockel aus dem Repertoire verbannt. **Václav Pozárek** treibt diese Geste ad absurdum: Die beiden Hauptelemente von *Swiss Made* verkörpern den Sockel und die Skulptur zugleich, während die Melkstühle dem Werk eine feine Ironisierung verleihen. Eine noch radikalere Sockellösung schlägt **Beat Zoderer** vor. Sein Werk ist, wie der Titel *Konsolidierter Sockel* schon besagt, nichts anderes als das Produkt seiner selbst, d. h. Zoderer zersägt fein säuberlich einen Museumssockel, giesst ihn mit Beton aus und setzt ihn wieder zusammen.

Zu den weiteren Parametern der Skulptur gehört die Beschaffenheit ihrer Materialien. Dichte, Härte und Farbigkeit beeinflussen die Möglichkeiten der Bearbeitung und das Aussehen. **Carmen Perrin** verfolgt solche Fragestellungen kontinuierlich in ihrem Schaffen. In der gezeigten Arbeit von 1994 bestimmt der Werkstoff Gummi nicht nur die äussere Erscheinung, sondern auch die Art der Formung der Skulptur durch die Künstlerin. Das Werk wird zum reinen Ausdruck seines Materials. Eine ähnliche Ausgangslage haben **Jürg Stäubles** Styroporarbeiten. Der erste Eindruck einer streng minimalistischen Form wird gebrochen, sobald das billige, leichtgewichtige Material erkennbar wird. Verstärkt wird dieses Irritationsmoment durch die organisch-ornamentale

Anmutung der mit Heissdraht herausgeschnittenen Leerräume. Primär materialbestimmt sind auch die Skulpturen von **Pierre-Alain Zuber**. Sie erzählen davon, wie und woraus sie gemacht sind. Mit wenigen gezielten Eingriffen hebt der Künstler die Eigenschaften des Holzes wie Gewicht, Spannung, Elastizität oder Energie hervor.

Ingeborg Lüschers Schwefelskulpturen liegt ein klares formales Konzept zugrunde. Die Farbigkeit des einen Quaders rührt von reinem Schwefel her, diejenige des anderen von Asche. Der Kontrast von Leuchtkraft und absorbierender Dunkelheit erweist sich als überaus spannungsvoll. Lüscher's Werk positioniert sich damit gleichsam in einem alchemistischen Experimentierfeld, und seine Wirkung ist ganz der Betrachterin oder dem Betrachter überlassen.

Die Beschäftigung mit dem Gewicht von Kunstwerken mag durchaus im Interessensbereich der Minimal Art liegen. **Christoph Rütimann** zielt mit seinen *Waagenskulpturen* aber weit über ihre Grundsätze hinaus. Er stellt die Messinstrumente selbst ins Zentrum seiner Untersuchungen und ordnet sie als Wandskulptur seriell an, sodass sie ihr eigenes, sich vervielfachendes Gewicht anzeigen. Rütimann lässt uns damit auch über das Gewicht der Kunst im übertragenen Sinne nachdenken.

Intermedialität

Die Verbindung der Künste wurde von der Fluxus-Bewegung eindringlich gefordert und gehört zur gängigen Kunstpraxis wie auch zum Lebensgefühl dieser und der nachfolgenden Künstlergenerationen. So war – und ist bis heute – eine sehr grosse Zahl von Künstlerinnen und Künstlern auch musikalisch tätig. Der in Genf aufgewachsene **Christian Marclay** tritt häufig als Musiker auf. Zugleich erhebt er die Welt der Musik und die mit ihr verbundene visuelle Ästhetik auch zum Thema seines künstlerischen Schaffens. Seine Installationen und Skulpturen bestehen aus den materiellen Produkten der Musik: Instrumente, Lautsprecher, Vinylschallplatten oder Plattencover.

Andrea Wolfensberger nutzt Schallwellenkurven von Tonaufzeichnungen als Grundlage für die Entwicklung ihrer plastischen, in Wellkarton geschnittenen Formen. Dank der totalen räumlichen Dimension akustischer Signale kann so das beschränkte Wahrnehmungsfeld unseres Sehens erweitert werden. Ausserdem erhalten die Klangstrukturen dadurch eine sicht- und greifbare Gestalt. Heute kennt der Skulpturenbegriff keine Grenzen mehr. Kunstwerke mit Raum-, Körper- oder auch Handlungsbezügen werden ohne Weiteres als Skulpturen bezeichnet. Dazu gehören Rauminstallation, Performances, aber auch fotografische und filmische Werke. So unterwirft **Delphine Reist** ihre Installationen und zu Kunstwerken erklärten Objekte zumeist strukturierten, also in gewissem Sinne ritualisierten Handlungsabläufen, etwa in *Discours*, einer automatisch gesteuerten, absurd anmutenden Revue sich verselbständigter Luftrüsseltröten – eine Parodie auf die immergleichen nichtssagenden öffentlichen Ansprachen und Verlautbarungen. **Yves Netzhammers** Wandarbeit mit dem geheimnisvollen Titel *Sprechen vor weggedrehten Bäumen* vereint in sich eine

Reihe künstlerischer Medien und Strategien: Sie kommt als Rauminstallation, Skulptur, kinetisches Objekt und als Performance daher. Ausserdem verschränkt sie die Gattungen des Videos und der Zeichnung. Und im *Objet trouvé* des Fahrrad-Rades erkennen wir eine Hommage an Marcel Duchamps erstes Readymade.

Dem Hang zu Auslegeordnungen, Zuordnungen, zur Auslotung von Möglichkeiten innerhalb gegebener Systeme lebt auch der Basler Künstler **Eric Hattan** nach. Seine Werke sind Versuchsanordnungen und im Rahmen von experimentellen Prozessengewonnene Objekte. Die «Basteleien» geraten für den Künstler ebenso zur Sehschule wie für diejenigen, die sich darauf einlassen.

Raum 9B

«Kunst nachäffen»

Guillaume Pilet gehört einer Generation Kunstschaffender an, die vom Aufbruch der Westschweizer Kunstschulen und Kunstszene seit den 1990er-Jahren profitiert haben. Sie sind gut in den internationalen und nationalen Kunstdiskurs eingebunden und erkunden das ganze Spektrum des skulpturalen Schaffens, sodass mehr denn je den beiden Devisen «Alles hängt zusammen» und «Alles ist möglich» nachgelebt wird. Pilets Diktum «Kunst nachäffen» («Aping») ist denn auch weniger despektierlich gemeint, sondern vielmehr als lustvoll zu verstehen.

Auch **Christian Gonzenbach** gewinnt der klassischen Skulptur mittels Umkehrungen und spiegelnden Oberflächen neue Inspirationen ab, während **Shahryar Nashat** – nicht anders als Pilet oder auch Augustin Rebetez [siehe Raum 10] – seine Arbeit als Gesamtkunstwerk versteht, und zwar im Sinne der Fluxus-Bewegung und ihrer Intermedialität, nun aber durchaus unter Einbezug des Mainstream-Lifestyles und seiner Ästhetik.

Claudia Comte hingegen scheint in ihrem Werk das ganze klassische Repertoire von Stilen und bildhauerischen Techniken auszuschöpfen. Dies in grosser Virtuosität, ohne aber je Humor und Witz zu verlieren. Besonderes Augenmerk legt sie auf die Wahl des Materials. Aufgrund seiner Eigenschaften für die Bearbeitung und seiner Eignung zur Verkörperung von Motiven wird es zum wesentlichen Bedeutungsträger.

Solche Haltungen sind stets Gratwanderungen zwischen Affirmation und Dekonstruktion. So erklärt der Walliser Künstler **Valentin Carron** nicht nur Ikonen der Konsumwelt wie etwa ein *Ciao-Mofa* der Marke Piaggio zur Skulptur, sondern scheut sich auch nicht vor der Verwendung kulturell aufgeladener Symbole wie dem christlichen Kreuz [siehe Foyer].

Stiller Nachmittag oder Saus und Braus?

Erst im Verlauf der 1980er-Jahre begann Zürichs Bedeutung für die Gegenwartskunst zu wachsen. Zeichen des Aufbruchs waren zwei denkwürdige Ausstellungen: 1980 im Strahof *Saus und Braus*, kuratiert von Bice

Curiger, und 1987 im Kunsthaus *Stiller Nachmittag*, kuratiert von Toni Stooss. Beide boten, auch wenn sie ganz unterschiedlich konzipiert waren, jungen Kunstschaffenden eine wirkungsvolle Plattform. Bis zur Jahrtausendwende sollte sich Zürich gar zu einem Mekka der internationalen Gegenwartskunst entwickeln. Die jungen Schweizer Künstlerinnen und Künstler agierten plötzlich in einem internationalen Umfeld und profitierten von entsprechender Aufmerksamkeit und Inspiration.

Auch künstlerisch fand ein Umbruch statt. Das Duo **Peter Fischli** und **David Weiss** machte den Alltag kunstwürdig. Poetisch, mit hintergründigem Witz und Gespür für die geeignete handwerkliche oder mediale Technik transformierten sie vermeintlich unspektakuläre Gegenstände, Situationen und Anekdoten zu faszinierenden Kunstwerken. Mit Serien wie der 350-teiligen Arbeit aus ungebranntem Ton *Plötzlich diese Übersicht* (1981) sind Fischli/Weiss zu Stars der internationalen Kunstszene geworden.

Parallelen bestehen zur Karriere von **Roman Signer**. Die Arbeit des St. Galler Aktionskünstlers entspricht einem erweiterten Skulpturenbegriff. So zeigt das Werk *Velo* mit dem zerlegten Fahrrad im Blechfass das Resultat eines Ereignisses, ohne dass sich jenes klar erschliesst.

Ein Zeichen für die Öffnung der Kunst setzt auch **Ueli Bergers** Werkgruppe der *Twins*. Die optisch nicht voneinander unterscheidbaren Objektpaare bestehen aus einem originalen Gegenstand und einer von Hand gefertigten, täuschend echt wirkenden Kopie des Künstlers. Original und Kopie, echt und falsch, Kunst und Leben – Gegensätze verschmelzen und verlieren ihre Wertigkeiten. Ähnliche Fragen, nun zum Verhältnis von Abbild und Realität, werfen die illusionistischen Kastenbilder von **Hugo Suter** auf.

Der erwähnte Ausstellungstitel *Stiller Nachmittag* spielt weniger auf eine beschauliche Idylle an als vielmehr auf ein Innehalten in der Hitze des Gefechts. So waren mit Martin Disler oder Klaudia Schifferle auch «junge Wilde» vertreten, die bereits 1980 an der punkigen Ausstellung *Saus und Braus* dem Titel alle Ehre gemacht hatten.

Ab 1978 arbeitete **Martin Disler** an seinen neoexpressionistischen Malereien. Später weitete er sein Schaffen auf die Skulptur aus, was ihm ermöglichte, die Zerrissenheit und Verletzlichkeit des Menschen, die er selbst hautnah erlebte, noch unmittelbarer in die Kunst zu übersetzen. Einfache Materialien wie Holzlatten, Gipsbinden oder Tierhaare erlaubten schnelles, spontanes Arbeiten, sodass die Figur gleichsam aus ihrer eigenen inneren Notwendigkeit heraus Form werden konnte.

Klaudia Schifferle besuchte die F+F Schule für Kunst und Mediendesign, war bis 1983 Musikerin in der Post-Punk-Frauenband Kleenex (später LILIPUT) und erlangte im Klima der Zürcher Jugendunruhen als eine der wenigen Frauen in der Männerdomäne der Malerei internationale Anerkennung. Zur gleichen Zeit wie Martin Disler fand auch sie in der Skulptur Möglichkeiten zur Erweiterung ihres künstlerischen Ausdrucks.

Der St. Galler **Josef Felix Müller** schuf in den 1980er-Jahren ausdrucksstarke, zumeist mit der Motorsäge behandelte und danach bemalte Holzskulpturen, eigentliche Figurationen der triebhaften, exzessiven, dunklen Seite des Menschen, insbesondere des Mannes.

Im neoexpressionistischen Umfeld der 1980er Jahre ist auch **Anselm Stalder** bekannt geworden. Nebst dem unmittelbaren Ausdruck ist sein Schaffen ebenso sehr Reflexion, sowohl was die Prozesse der Entstehung wie der Rezeption von Kunst betrifft. Sein Werk handelt deshalb stets von Bipolaritäten. Stalder selbst spricht von der «Verdoppelung der Möglichkeit»

Raum 9C

Grenzen, Reisen und andere Ungewissheiten

Von der Relativität kultureller Muster sprechen die Skulpturen von **Leiko Ikemura**. Sie vereinen in sich japanische und westliche, teils konträre ästhetische Vorstellungen, wodurch sie vermeintliche Gewissheiten unterlaufen, etwa dass der Tod nicht in Form eines zierlichen muschelförmigen Mädchenkörpers erscheinen könne, wie es die Skulptur *Memento mori*, eine Reaktion auf die Fukushima-Katastrophe von 2011, vorgibt.

Metaphern wie das Haus mit seinem archetypischen Symbolgehalt einer Ur-Geborgenheit, wie sie in den 1970er-Jahren in die Kunst Eingang fanden [siehe Raum 8], unterliegen angesichts der aktuellen weltpolitischen Verhältnisse Bedeutungsverschiebungen. Sie werden plötzlich zu einem Ausdruck schierer existenzieller Bedürfnisse. Viele Menschen befinden sich in der heutigen Welt auf freiwilliger oder erzwungener (Dauer-) Wanderschaft. Kunstwerke wie **Fabrice Gygis** *Grosses Zelt*, **Maia Aeschbachs** *Bleikoffer* oder **Isabelle Krieges** *Life Jacket* können dementsprechend gelesen werden, wenngleich letzteres auch die Geschichte von Lebenszyklen in sich trägt und damit ein Moment der Kontinuität vermittelt. **Carl Bucher** errichtete 1979 in Genf für das Rote Kreuz mit einer Gruppe von *Versteinerten* ein erstes Mahnmal für die Menschlichkeit, während der in Bagdad geborene und seit 1981 im Tessin lebende **Selim Abdullah** das Elend der Bootsflüchtlinge in feingliedrigen Skulpturen verarbeitet. Passend zur Thematik setzt er sich in *Navigante* mit der Art der Verbindung seiner Skulptur mit dem Boden auseinander und konzipiert den Sockel als eigenständiges Werk.

In dieser Nachbarschaft scheinen in **Sylvie Fleurys** *First Spaceship on Venus* unweigerlich koloniale Themen auf, auch wenn das überaus komplexe Werk viele weitere Bedeutungszusammenhänge herstellt: zum postfeministischen Spiel mit Geschlechteridentitäten – es manifestiert sich unter anderem in der phallischen Formgebung und dem leise erklingenden Girlie-Sound – oder etwa zur Frage nach Originalität in der Kunst und im Alltag. Alle Exemplare dieser Raketenserie wurden von verschiedenen Konstrukteuren nach einer vorgegebenen Grundform hergestellt.

Von Identität handeln auch die *Géants* der Wahlschweizerin **Latifa Echakhch**. Sie gehen auf die Embleme für Repräsentanten der Macht zurück, die in der romanischen Volkstradition in Prozessionen mitgetragen wurden. Das Identifikationsmoment eines gemeinschaftlichen Selbstverständnisses wird von Echakhch aber

bewusst unterwandert, indem sie Geschlecht, Herkunft und Hautfarbe dieser Riesen nicht eindeutig kennzeichnet.

Raum 10

Wunderkammern und Museumsmodelle

Im 20. Jahrhundert hat sich ein eigener Werktypus entwickelt, der sich dem Sammeln und Vermitteln widmet. Als berühmtestes Beispiel gilt Marcel Duchamps *Boîte en valise* (ab 1941). In direkter Referenz stellte **Ben Vautier** 1972 sein *Musée de Ben* zusammen. Verkleinerte Repliken der eigenen Werke geben Einblick in sein Kunstverständnis. Als Mitbegründer der Fluxus-Bewegung hob Vautier die Grenzen zwischen Kunst und Leben auf und erklärte menschliche Handlungen zur Kunst.

Eine Retrospektive im Miniaturformat hält die *Vitrine* von **Katharina Sallenbach** bereit. Die Fundstücke, Modelle und Kleinplastiken spannen einen Bogen über Sallenbachs Gesamtwerk. Sie zeigen das für viele Kunstschaffende ihrer Generation typische Nebeneinander figürlicher und abstrakter Werkstränge.

Der Luzerner Bildhauer **Rolf Brem** setzte ab den späten 1960er-Jahren klassische Ateliersituationen in Bronzen um. Der später entwickelte Werktypus *Bacheca* vermittelt die Atmosphäre seines Ateliers mit den in grosser Zahl dort lagernden Modellen und Skulpturen. Brems Motivwelt zeugt vom Bemühen des Künstlers – er war in den 1950er-Jahren Gehilfe von Karl Geiser –, sich allen Avantgardeströmungen zum Trotz mit der unspektakulären sichtbaren Welt auseinanderzusetzen.

1987 wandte sich **Paolo Bellini** dem Werkstoff Eisen zu und bringt seither der Kleinskulptur grosse Aufmerksamkeit entgegen. Sein Projekt *Lilliputs* – der Künstler nennt es das «Tagebuch eines Bildhauers» – ist bis heute auf mehr als 200 Objekte angewachsen.

Das Zürcher Künstlerduo **Lutz & Guggisberg** baut schon seit über zwanzig Jahren Museumsmodelle. In ihrer neuesten *Skulpturenhalle* werfen sie in ebenso lust- wie liebevoller Zelebrierung des Alltagsdesigns einen ironischen Blick auf den Waren- und Fetischcharakter von Kunstwerken.

Wie der Titel *The Magic Cupboard* verspricht, birgt der Schrank von **Augustin Rebetez** lauter magische, geheimnisvolle Sachen. Dieses mystische Universum erweist sich als ein überbordender Fundus, aus dem man sich die Bestandteile für eigene Geschichten und Erzählungen zusammensuchen kann.

Raum 11

Die für raumgreifende Installationen bekannte Videokünstlerin **Pipilotti Rist** inszeniert Körperlichkeit in ihren Videos mittels einer Kameraführung, die an die bildhauerische Tätigkeit gemahnt – Video wird zur Skulptur. In Werken wie beispielsweise der *Zweistein*-Serie unterwirft sie auch Gegenstände im realen Raum durch eine Videoprojektion einer Gestaltung und haucht ihnen ein Leben ein, das geradezu aus ihrem Innern heraus zu leuchten scheint.

Ein weiteres prominentes Aushängeschild der Schweizer Kunst ist **John M Armleder**. Er ist seit den 1960er-Jahren in allen Disziplinen der bildenden Kunst, aber auch in der Musik aktiv. Als eine der prägendsten Persönlichkeiten der Westschweizer Kunstlandschaft stellt er für die jüngeren Kunstschaffenden dieser Region eine Art Vaterfigur dar. Armleder errang in den 1980er-Jahren internationale Anerkennung, unter anderem mit seinen *Furniture Sculptures*, Untersuchungen der Wechselwirkungen von Malerei, Objekt und Raum.

Formen – Finden – Passierenlassen

Trotz des anhaltenden Höhenflugs industrieller Fertigungsmethoden gewinnt das unmittelbare Moment einer skulpturalen Tätigkeit für viele Kunstschaffende aktuell wieder an Bedeutung. Die Nähe zum Material, zum Gegenstand, die Möglichkeit, den eigenen Fingerabdruck – im Fall von **Sara Masüger** noch mehr, nämlich Abformungen ganzer Körperteile – im Werk zu hinterlassen, werden zu wichtigen Bestandteilen der Werkgenese, die bei Masüger oft in einer Reihe von performativen Akten prozesshaft und in grosser Ergebnisoffenheit passiert. Ihre Skulpturen sind Körper und Architekturen zugleich, verfügen also über ein Innenleben wie auch ein dialogisches Potenzial. Noch bedeutungsvoller wird der Akt der Formung bei den Wälzkörpern von **Barbara Heé**. In einem aufwendigen Prozess verarbeitet die Künstlerin Tonklumpen zu gleichsam energiegeladenen Körpern. Oftmals seriell angeordnet, treten sie zueinander über Ähnlichkeiten und Unterschiede vielfältig in Beziehung.

Angesichts seiner oft riesigen, technisch anspruchsvoll produzierten Werke mag es erstaunen, dass auch **Ugo Rondinone** Wert auf haptische Qualitäten legt. Die 64 Wolkenformationen von *Diary of Clouds* erweisen sich bei genauem Hinschauen als Wachsabgüsse von eigenhändig geformten Tonobjekten. Wie so oft in Rondinones Werk sind es Momentaufnahmen; im Fall der Wolken – wie Meret Oppenheim schon bemerkte [siehe Raum 7] – von eigentlich unfassbaren Zuständen.

Als eine Ausnahmeerscheinung in der Schweizer Kunst hielt **Hans Josephsohn** zeit seines Schaffens, also von den 1950er-Jahren bis ins neue Jahrtausend hinein, an der figürlichen Plastik fest. Ab 1990 wandte er sich von der Ganzkörperfigur ab. Die Auffassung des Körpers verdichtet sich, der zum Teil heftige Modellierungsprozess bestimmt die Oberflächen, sodass die Skulpturen keine Abbilder von Körpern mehr sind, sondern – ganz und gar denjenigen Giacomettis verwandt – Verkörperungen des Wesens des Menschseins.

Dieselbe amorphe Form, die Josephsohn seinen Skulpturen entlockte, sucht **Peter Regli** auf seinen Streifzügen durch die Steinbrüche dieser Welt zu finden. Unverändert stellt er seine Fundstücke auf einen Sockel und legt mit wenigen Kreidestrichen die darin schlummernde Essenz frei. Die Werke heissen *Raw Stones* oder *Sleeping Stones* und sind Teil von Reglis lebenslangem Projekt *Reality Hacking*: Kunst zu schaffen durch minimale Eingriffe in die reale Welt.

Einen Schritt weiter im Spiel mit Realität und Fiktion ging die Genfer Künstlerin **Mai-Thu Perret** im Werk-

zyklus *Sculptures of Pure Selfexpression*. Er entstand im Zusammenhang mit ihrem utopischen Konstrukt der radikal-feministischen Kommune «New Ponderosa». Die Keramikskulpturen sind «hypothetische Produkte», angeblich aus der Hand der Kommunardinnen stammend. Die behauptete Autorschaft zielt geradezu auf die Kernfragen der Kunst, nämlich was ein Kunstwerk ist, was es mit sich trägt und wer darüber bestimmt.

Urs Fischer ist weltberühmt für seine abbrennenden Wachsskulpturen. 2001 realisierte er mit einem im Stil von «Bad Painting» verfertigten stehenden Akt seine erste solche Skulptur. Der Begriff der Plastik – sie definiert sich durch das Zufügen von Material – wird in sein Gegenteil verkehrt. Das Werk schmilzt wegen des brennenden Dochts im Lauf der Zeit, und das Ursprungsmaterial Wachs sammelt sich formlos am Boden.

Das Spiel mit sämtlichen Parametern der Kunst vollzieht auch **František Klossner**, im Vergleich zu Fischer am entgegengesetzten Ende des physikalischen Spektrums. Seine vollplastisch in Eis abgegossenen Selbstbildnisbüsten schmelzen langsam dahin. Auch hier findet ein Prozess der Rückführung des Materials in seinen Ursprungszustand statt, Klossners Konzept geht aber über kunsttheoretische Überlegungen hinaus. Er bezeichnet die 1990 begonnene Werkreihe der *Melting Selves* als «infinite Performance» und thematisiert damit die Instabilität des Ichs und dessen Abhängigkeit von den Gesetzen immerwährender Veränderung.

Sich einmischen

Im aktuellen Zeitalter des Anthropozäns muss sich die Menschheit zunehmend Prozessen stellen, die ursächlich im eigenen Verhalten wurzeln und zugleich die natürliche wie die gesellschaftliche Welt in existenzieller Weise bedrohen. Als bewährter Seismograf für Befindlichkeiten eignet sich die Kunst auch dafür, diese grossen, vielschichtigen Zusammenhänge sichtbar zu machen. So befähigt gerade das starke Bewusstsein für Prozessualität die Künstlerinnen und Künstler, sich dazu mehr oder weniger explizit zu äussern.

Unter diesem Aspekt lässt sich die prozesshaft funktionierende Tischskulptur *Bergunfall* des Künstlerduos **Gerda Steiner** und **Jörg Lenzlinger** ganz neu lesen. Sicher verblüfft sie mit ihrem vordergründigen Witz. Im Sinne eines Modells scheint sie aber auch die Entfremdung des modernen Menschen gegenüber der Natur zu widerspiegeln. Künstlich erzeugte felsähnliche Formationen, teils mit Zivilisationstrümmern durchsetzt, imitieren die erhabene Schönheit der Natur. Das untaugliche Experiment bleibt ein Unfall. Zivilisation und Natur finden nicht mehr zusammen.

Die gebürtige Genfer Künstlerin **Vanessa Billy** hebt den Menschen und seinen Umgang mit Ressourcen, Materialien, der Technik und schlussendlich der Umwelt ins Zentrum ihres Werks. *Dear Life* versinnbildlicht diese Zusammenhänge in der zugespitzten symbiotischen Verbindung eines in weiches Kunstharz gegossenen Frauenkörpers mit einem gebrauchten Automotor. Die irritierende Paarung spricht von Abhängigkeiten, aber auch von

Energieflüssen; die leichte Vibration weist den Frauenkörper gar selbst als eine Art Maschine aus.

Die Kunstwerke von **Julian Charrière** sind zumeist voller Schönheit, im Grunde aber eigentliche Mahnmale. Sie entspringen dem Wunsch, unsere Umwelt und die Wechselwirkungen zwischen Mensch und Natur zu begreifen. Dafür unternimmt Charrière Forschungsreisen in ökologisch bedeutsame Regionen der Welt. Die dort gesammelten Erkenntnisse und Materialien verdichtet er in seinen Arbeiten. So stammen im Beispiel des Werks *Future Fossil Spaces* das säulenförmig geschichtete Salzgestein sowie die in den eingepassten Behältern enthaltene Lithiumsole aus der grössten Salzwüste der Welt in den bolivianischen Anden, die ein Drittel der weltweiten Lithiumreserven enthält und entsprechend intensiv ausgebeutet wird.

Einer der eindringlichsten Streiter für die soziale Einmischung der Kunst ist der in Paris lebende **Thomas Hirschhorn**. Seine Installation *Über Katalog, Text, Edition* von 1998 steht nicht zufällig auf wackligen Füßen. Auch wenn der provisorisch gezimmerte Schaukasten selbstbewusst in grellem Rot leuchtet, spricht er in allen seinen anderen Aspekten eher von der Gewissheit, dass es keine Gewissheit gibt. Die Ansammlung von eigenen Katalogen, Textfragmenten, Bilddokumenten und Kommentaren unterstreicht Hirschhorns Bemühungen um die Entmystifizierung der Kunst und seine Forderung nach deren gesellschaftlicher Relevanz.

Raum 12

[OG]

Die Eisenplastik

Picassos kubistische Assemblagen aus Blech und Draht von 1914 gelten als die frühesten Beispiele für den Werkstoff Metall in der modernen Kunst. Die eigentliche Gattung der Eisenplastik hat sich aber erst ab den 1930er-Jahren allmählich etabliert. Auch Schweizer Künstlerinnen und Künstler hatten Anteil an der Entwicklung der Gattung, allen voran Walter Bodmer [siehe Raum 2], Max Bill und Serge Brignoni [siehe Raum 4] mit ihren konstruktivistischen und surrealistischen Assemblagen der späten 1920er- und 1930er-Jahre. Nach dem Krieg wurde die Technik von vielen Kunstschaaffenden mit Begeisterung aufgenommen. Sie ermöglichte einen wirkungsvollen, augenfälligen Bruch mit den traditionellen Verfahren der Bildhauerei und stellte ganz neue handwerkliche und konzeptuelle Anforderungen.

Zur ersten Nachkriegsgeneration der Schweizer Eisenplastiker gehören u. a. Robert Müller [siehe Raum 2], Jean Tinguely [siehe Räume 4 und 5], **Bernhard Luginbühl** und **Erwin Rehm**. Ihr Schaffen wurde aufgrund der Rohheit, des Aggressionspotenzials und der provokativen Anmutung dilettantischer Basteleien in den 1950er-Jahren als neue Avantgarde gefeiert, und zwar weit über die Schweiz hinaus. Die Eisenplastik hatte sich schon bald ins allgemeine Kunstempfinden der Schweiz eingeschrieben, auch weil Eisen und Stahl sich wie keine anderen Werkstoffe für Grossplastiken eignen, und diese

haben den öffentlichen Raum der Schweiz seit den 1960er-Jahren geradezu überzogen.

In der nachfolgenden Generation gibt es diejenigen, die in der eingeschlagenen Traditionslinie weiterfahren: Oscar Wiggli [siehe Park], **Louis Conne**, **Silvio Mattioli**, Gillian White [siehe Park]. Andere hingegen suchen dem Material neue Ausdrucksqualitäten abzurufen. Sie messen sich nicht mehr an den expressionistischen oder existenzialistischen Vorbildern eines Luginbühl oder eines Tinguely. Ihre Referenz sind die neuen Avantgarden, sei es die Minimal Art – etwa im Fall von **Henri Poesselet**, Peter Hächler [siehe Park], **James Licini**, Gianfredo Comesi [siehe Raum 9], **Gunter Frentzel**, **Jürg Altherr**, Vincenzo Baviera [siehe Park]) – oder wie im Fall von **Josef Maria Odermatt** die Arte Povera.

Der Raumbezug bleibt sehr wichtig, sowohl bei den Vorgenannten als auch bei Kunstschaffenden wie **Matias Spescha**, der mit wenigen, schlicht gebogenen Eisenstangen eine *Zeichnung im Raum* umsetzt. In jüngerer Zeit gewinnen industriell gefertigte Metalle für die künstlerische Verwendung an Bedeutung. So spielen die Reliefs von **Daniel Robert Hunziker** nicht nur mit den Reflexionseigenschaften pulverbeschichteter Metalle, sondern stiften mit den vielen denkbaren Gebrauchszusammenhängen dieser Materialien neue Kontexte in Kombination mit Architektur, Design und auch rein funktionalen Industrieprodukten. Der Obwaldner Kurt Sigrist bezeichnet seine Behausungen und seine Schreine zur Bewahrung geheimnisvoller Gegenstände dementsprechend als Zeiträume.

Flavio Paoluccis an der hinteren Stirnwand angebrachtes *Wildes Alphabet*, dessen Buchstaben aus Zweigen von Wildpflanzen gebogen sind, bildet einen reizvollen Kontrast zu den in diesem Raum versammelten «Schwergewichten», während **Christian Megerts** von der Decke hängendes Spiegelmoblie sie in einen Schwebezustand versetzt.

Foyer

Das Kreuz des Walliser Künstlers **Valentin Carron** begrüsst und verabschiedet die Besucherinnen und Besucher am Ein- und Ausgang des Kunsthhauses. In seiner Klarheit und Farbgebung – es ist seitlich blau bemalt – könnte es als Paradebeispiel für die geometrische Kunst herhalten. Seine Form ist aber auch ein uraltes Symbolzeichen und als solches seit 2000 Jahren durch das Christentum vereinnahmt. Das Kreuz hängt jedoch in einem Museum, folglich will es als Kunstwerk verstanden werden. Carrons Werk gibt Anlass, über die Bedeutung von Formen und Farben nachzudenken, aber auch über die Bedeutung der Kontexte von Kunst und von allem, was wir wahrnehmen.

In der spitzen verglasten Ecke des Foyers spielt sich gerade ein Bergdrama ab. **Rémy Markowitsch** hat die vier abstürzenden Figuren aus Ferdinand Hodlers Gemälde *Absturz* (1894) in Balsaholz geschnitzt und ihnen den 1936 beim Versuch einer Erstbesteigung der Eiger nordwand im Seil hängend zu Tode gekommenen deutschen Bergsteiger Toni Kurz beigegeben – ein feiner Hinweis auf die ideologische Vereinnahmung der Alpen,

in diesem Fall durch die nationalsozialistisch motivierten «grossteutschen Eroberungen der Berge» jener Zeit. Mit ihrer Nacktheit löst Markowitsch die Figuren allerdings aus dem Anekdotischen heraus. Sie wirken wie zeitlose Schmerzensmänner.

Das Fliegen ist ein grosses Thema der Kunstgeschichte. Es zieht sich wie ein Leitmotiv auch durch das Werk von **Erica Pedretti**. Trotz ihres früheren bildhauerischen Schaffens ist die Künstlerin zuerst als Literatin bekannt geworden. Die beiden Tätigkeiten sind bis heute eng verwoben. Insofern liegt das Sinnbild des Flügels nahe: als Instrument gegen die Erdschwere, als Mittel für Inspiration und gedankliche Höhenflüge. Aber auch – zusammen mit ihren *Behausungen* – als Metapher für die existenziellen Bedürfnisse in den heutigen Zeiten der Flüchtlingsströme. Pedretti kennt sie aus der eigenen Erfahrung ihrer Flucht in einem Rotkreuzzug 1945 aus der damaligen Tschechoslowakei in die Schweiz.

Dachterrasse und Rathausgarten (Park)

Auf der Dachterrasse – zugänglich über die Aussentreppe direkt neben dem Eingang des Kunsthhauses – und im dahinterliegenden Park des Rathauses sind weitere Kunstwerke installiert.

Zwei Werke wurden speziell für die konkrete Situation geschaffen. In Zusammenarbeit mit Herzog & de Meuron, den Architekten des Museumsneubaus, zu dem auch die Dachterrasse gehört, hat **Rémy Zaugg** 2003 an zwei Positionen der Aussenfassade eine jeweils zweiteilige permanente Neonschrift angebracht. Sie weist dem Kunstwerk ein Subjekt zu: Die Kunst spricht in Ich-Form und somit spricht sie uns direkt an. Die zweite ortsspezifische Arbeit ragt aus dem Innenhof heraus. **Charles de Montaignu** verbindet mittels eines einfachen, in Zimmermannsarbeit konstruierten Körpers den Innen- mit dem Aussenraum.

Die weiteren Skulpturen im Freien korrespondieren in der einen oder anderen Weise mit Themen, die auch in den Ausstellungsräumen aufscheinen. Unter gattungstheoretischen Aspekten der «Skulptur» interessiert die Frage, inwiefern die Begegnung mit den Werken draussen anders vor sich geht als im neutralen Museumsraum. Die Werke treten hier in einen Dialog mit einer städtebaulich gestalteten oder naturhaften Umgebung, und diese wirkt unweigerlich auch auf das Empfinden der Betrachterinnen und Betrachter ein.

Die Standorte der Werke und deren Legenden finden Sie auf dem Plan, der diesem Handout beiliegt.

Kunstschaffende

Selim Abdullah (*1950): Raum 9C
Eva Aeppli (1925–2015): Raum 6
Maia Aeschbach (1928–2015):
Raum 9C
Hans Aeschbacher (1906–1980):
Raum 2
Jürg Altherr (1944–2018):
Raum 12
John M Armleder (*1948):
Raum 11
Jean Arp (1886–1966): Raum 2
Theodor Bally (1896–1975):
Foyer
Otto Charles Bänninger (1897–
1973): Raum 2
Vincenzo Baviera (*1945): Park
Paolo Bellini (*1941): Raum 10
Raffaël Benazzi (*1933): Raum 4
Ueli Berger (1937–2008):
Raum 9B
Daniel Berset (*1953): Raum 9A
Max Bill (1908–1994): Raum 2,
Park
Vanessa Billy (*1978): Raum 11
Rudolf Blättler (*1941): Raum 7,
Park
Walter Bodmer (1903–1973):
Raum 2
Rolf Brem (1926–2014):
Raum 10
Serge Brignoni (1903–2002):
Raum 4
Carl Bucher (1935–2015):
Raum 9C
Heidi Bucher (1926–1993):
Raum 7
Gianfredo Comesì (*1940):
Raum 8
Valentin Carron (*1977): Räume 1,
9B, Foyer
Davide Cascio (*1976): Park
Julian Charrière (*1987): Raum 11
Claudia Comte (*1983): Raum 9B
Louis Conne (1905–2004):
Räume 2, 3, 12
Carlo Cotti (1903–1980):
Raum 8
Liliane Csuka (*1935): Raum 8
Arnold D'Altri (1904–1980):
Raum 4
Trudi Demut (1927–2000):
Raum 8
Martin Disler (1949–1996):
Raum 9B
Herbert Distel (*1942): Park
Angel Duarte (1930–2007):
Raum 8
Marcel Dupertuis (*1941):
Dachterrasse
Latifa Echakhch (*1974): Räume
8, 9C, 11
Franz Eggenschwiler (1930–
2000): Raum 7
Anton Egloff (*1933): Raum 8
Olivier Estoppey (*1951): Park
Urs Fischer (*1973): Raum 11
Peter Fischli & David Weiss
(*1952/1946–2012):
Raum 9B
Sylvie Fleury (*1961): Raum 1, 9B
Annemie Fontana (1925–2002):
Raum 8
Corsin Fontana (*1944): Raum 7
Urs Frei (*1958): Raum 11
Gunter Frenzel (1935–2017):
Raum 12

Karl Geiser (1898–1957): Raum 2
Giovanni Genucchi (1904–1979):
Raum 2
Charlotte Germann–Jahn (1921–
1988): Raum 3
Alberto Giacometti (1901–1966):
Raum 2
H.R. Giger (1940–2014):
Raum 5
Christian Gonzenbach (*1975):
Raum 9B
Stefan Gritsch (*1951): Raum 9B
Michael Grossert (1927–2014):
Raum 5, Park
Mariann Grunder (1926–2016):
Park
Fabrice Gygi (*1965): Raum 9C
Peter Hächler (1922–1999): Park
Eric Hattan (*1955): Raum 9A
Barbara Heé (*1957): Raum 11
Christian Herdeg (*1942):
Raum 8
Thomas Hirschhorn (*1957):
Raum 11
Gottfried Honegger (1917–2016):
Raum 8
Daniel Robert Hunziker (*1965):
Raum 12
Schang Hutter (*1934): Raum 12
Leiko Ikemura (*1951):
Räume 7, 9C
Hans Josephsohn (1920–2012):
Raum 8, 11
Zoltán Kemény (1907–1965):
Raum 5
František Klossner (*1960):
Raum 11
Isabelle Krieg (*1971): Raum 9C
Friedrich Kuhn (1926–1972):
Raum 7
James Licini (*1937): Raum 12
Walter Linck (1903–1975):
Raum 2
Bernhard Luginbühl (1929–2011):
Raum 4, 12
Ingeborg Lüscher (*1936):
Raum 9A, Dachterrasse
Urs Lüthi (*1947): Raum 1
Andres Lutz & Anders Guggisberg
(*1968/*1966): Raum 10,
Foyer
Christian Marclay (*1955):
Raum 9A
Rémy Markowitsch (*1957): Foyer
Nicole Martin–Lachat (1919–
2010): Raum 8
Sara Masüger (*1978): Raum 11
Silvio Mattioli (1929–2011):
Raum 12
Jean Mauboulès (*1943): Raum 8
Christian Megert (*1936):
Raum 8
Charles de Montaignu (*1946):
Innenhof
Wilfrid Moser (1914–1997):
Raum 5
Josef Felix Müller (*1955):
Raum 9B
Otto Müller (1905–1993):
Raum 8
Robert Müller (1920–2003):
Raum 2, 7
Shahryar Nashat (*1975):
Raum 9B
Yves Netzhammer (*1970):
Raum 9A

Edit Oderbolz (*1966): Raum 9C
Josef Maria Odermatt (1934–
2011): Raum 12
Marianne Olsen (1924–2011):
Dachterrasse
Meret Oppenheim (1913–1985):
Raum 6, 7
Flavio Paolucci (*1934):
Raum 7, 12
Erica Pedretti (*1930): Foyer
Mai–Thu Perret (*1976): Raum 11
Carmen Perrin (*1953): Raum 9A
Fred Perrin (*1932): Raum 5
Guillaume Pilet (*1984):
Raum 9B
Antoine Poncet (*1928): Raum 8
Gilles Porret (*1962): Foyer
Václav Pozárek (*1940): Raum 9A
Henri Presset (1928–2013):
Raum 12, Park
Jakob Johann Probst (1880–
1966): Park
Markus Raetz (1941–2020):
Raum 1
Augustin Rebetez (*1986):
Raum 10
Peter Regli (*1959): Raum 11
Erwin Rehmann (1921–2020):
Raum 12
Delphine Reist (*1970): Raum 9A
Germaine Richier (1902–1959):
Räume 2, 3
Heiner Richner (*1944): Park
Pipilotti Rist (*1962): Raum 11
Ugo Rondinone (*1964): Räume
1, 11, Park
Remo Rossi (1909–1982):
Raum 2
Dieter Roth (1930–1998):
Raum 6
Christian Rothacher (1944–
2007): Raum 7
Nelly Rudin (1928–2013): Raum
8
Christoph Rütimann (*1955):
Raum 9A
Marguerite Saegesser (1922–
2011): Räume 3, 7
Niki de Saint Phalle (1930–
2002): Räume 5, 6, 7
Katharina Sallenbach (1920–
2013): Raum 10

Lucie Schenker (*1943):
Raum 7, 9A
Klaudia Schifferle (*1955):
Raum 9B
Georges Schneider (1919–2010):
Raum 3
Pierino Selmoni (1927–2017):
Raum 8
Albert Siegenthaler (1938–1984):
Park
Roman Signer (*1938): Raum 9B
Kurt Sigrist (*1943): Raum 12
Matias Spescha (1925–2008):
Raum 12
Daniel Spoerri (*1930): Raum 6
Anselm Stalder (*1956): Raum 9B
Emilio Stanzani (1906–1977):
Raum 3
Jürg Stäubli (*1948): Raum 9A
Doris Stauffer (1934–2017):
Raum 1, 6
Gerda Steiner & Jörg Lenzlinger
(*1967/*1964): Raum 11,
Foyer
Rosa Studer–Koch (1907–1991):
Raum 4, Park
Hugo Suter (1943–2013):
Räume 7, 9B
André Thomkins (1930–1985):
Räume 5, 6
Jean Tinguely (1925–1991):
Räume 4, 5
Ben Vautier (*1935): Raum 10
Not Vital (*1948): Räume 1, 7
Isabelle Waldberg (1911–1990):
Räume 2, 7
Aldo Walker (1938–2000):
Raum 8
Hugo Weber (1918–1971):
Räume 2, 3
Thea Weltner (1917–2001):
Raum 7
Gillian White (*1939): Park
Oscar Wiggli (1927–2016): Park
Eva Wipf (1929–1978): Raum 7
Andrea Wolfensberger (*1961):
Raum 9A
René Zäch (*1946): Raum 9A
Rémy Zaugg (1943–2005):
Dachterrasse
Beat Zoderer (*1955): Raum 9A
Pierre–Alain Zuber (*1950):
Raum 9A

Gastkurator

Peter Fischer

Ko-Kuratorin

Anouchka Panchard

Wissenschaftliche Assistenz

Sabrina Negroni, Seraina Peer

Titelseite

Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle
Le Cyclop – La Tête, 1970
Museum Tinguely, Basel
Ein Kulturreferat von Roche
Donation Niki de Saint Phalle
© Niki Charitable Art Foundation/
2021, ProLitteris, Zürich
Foto: Christian Baur

Veranstaltungen

Detaillierte Informationen zu den
Rahmenveranstaltungen und zum
Angebot der Kunstvermittlung ent-
nehmen Sie unserer Website
www.aargauerkunsthhaus.ch

Dank

Für die grosszügige Unterstützung
dankt das Aargauer Kunsthaus dem
Kanton Aargau, dem Aargauischen
Kunstverein, dem Swisslos-Fonds
Aargau, der Stadt Aarau, dem
Bundesamt für Kultur, dem Haupt-
sponsor Credit Suisse, sowie: Max
Kohler Stiftung, Minerva Kunst-
stiftung, ProHelvetia, Ruth & Arthur
Scherbarth Stiftung, Hans–Eugen
und Margrit Stucki–Liechti Stiftung
HMSL.