

AC - 2017

LOUISE AESCHLIMANN UND MARGARETA CORTI-STIPENDIUM
DER BERNISCHEN KUNSTGESELLSCHAFT BKG

EDITORIAL

Ich möchte zuallererst all jenen danken, die die Ausrichtung des AC-Stipendiums ermöglicht haben. Nebst den Künstlerinnen und Künstlern geht dieses Jahr mein ganz besonderer Dank an die Ursula Wirz-Stiftung. Sie hat sich in grosszügiger Weise bereit erklärt, erstmals die Summe von 30'000 Franken für das Hauptstipendium zu übernehmen.

Das diesjährige AC-Stipendium steht unter dem Motto «Kunst ist eine Gabe». Gabe bedeutet Talent und Geschenk.

Ist der talentierte Kunstschaaffende ein genetischer Glücksfall, dem handwerkliches Geschick, Farb- und Formgefühl, Intelligenz, Phantasie und Kreativität in die Wiege gelegt wurde? Oder braucht es Fleiss, Selbstvertrauen, Durchhaltevermögen oder sogar Obsession, sowie soziale Fertigkeiten, Ausbildung und Förderung, um aussergewöhnliche Leistungen zu erbringen? Idealerweise etwas von allem, verbunden mit einer Portion Glück, damit Kunst für den Kunstschaaffenden *und* die Gesellschaft zum Geschenk wird.

Das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft ist ein zirkuläres, ein Geben, Nehmen und Erwidern, also Gabe *und* Gegen-Gabe. Im Sinne des Konzepts der Gabenökonomie sind Stipendien entsprechend als Gegen-Gabe der Gesellschaft für herausragende Werke der Kunstschaaffenden zu verstehen. Und wie wird diese erwidert? Zum Beispiel mit einer wunderbaren Ausstellung, die bewirkt, dass Kunstinteressierte aufeinandertreffen und sich über Kunst austauschen oder dass die Künstlerinnen und Künstler durch die Stipendiumssumme in die Lage versetzt werden, ihr Talent verstärkt zum Ausdruck zu bringen. Kunst ist also eine Gabe, von der alle, die sich mit ihr auseinandersetzen, profitieren. Sie verbindet und fördert letztendlich ein anderes gesellschaftliches Selbstverständnis.

Holger Hoffmann

Präsident der Bernischen Kunstgesellschaft BKG

Abbildung Titelseite:

Reto Steiner

«RELIEF (DURATAN)», 2016,
Cenja Kalkstein,
40 x 60 x 16 cm (Ausschnitt)

Stipendiatinnen und Stipendiaten

Hauptstipendium, 30'000 Franken
(ausgerichtet von der Ursula Wirz-Stiftung)

Reto Steiner (*1978)

Förderstipendium, 15'000 Franken

Lukas Hoffmann (*1981)

Förderstipendien, je 10'000 Franken

Eva Maria Gisler (*1983)

Monika Stalder (*1981)

Künstlerinnen und Künstler der Ausstellung

Tashi Brauen (*1980)

Ivan Liovik Ebel (*1983)

Simon Fahrni (*1987)

Eva Maria Gisler (*1983)

Lukas Hoffmann (*1981)

Alexander Jaquemot (*1978)

Reto Leuthold (*1977)

Matthias Liechti (*1988)

Selina Lutz (*1979)

Karen Amanda Moser (*1988)

Rebecca (*1986)

Natalie Reusser (*1988)

Sabrina Röthlisberger (*1988)

Monika Stalder (*1981)

Sereina Steinemann (*1984)

Reto Steiner (*1978)

Jury 2017

Eva Inversini

Jurypräsidentin AC-Stipendium

Sarah Merten

Kuratorin der Ausstellung, Wiss. Mitarbeiterin KMB

Magdalena Schindler

Vorstandsmitglied BKG

Reto Leibundgut

Künstler, Basel

Albrecht Schnider

Künstler, Berlin

Ausstellungsort

Kunstmuseum Bern

Hodlerstrasse 8-12

CH-3000 Bern 7

T +41 31 328 09 44

info@kunstmuseumbern.ch

www.kunstmuseumbern.ch

Öffnungszeiten

Dienstag, 10 – 21 h

Mittwoch bis Sonntag, 10 – 17 h

Montag geschlossen

Während den Feiertagen gelten
die normalen Öffnungszeiten.

Ausstellungsdauer

28. April bis 11. Juni 2017

Organisation

Bernische Kunstgesellschaft BKG

Hodlerstrasse 8-12

CH-3000 Bern 7

T +41 31 328 09 44

info@kunstgesellschaft.ch

www.kunstgesellschaft.ch

Hannah Rocchi

Leitung administrative Verwaltung AC-Stipendium

Vorschau:

Die Ausschreibung für das AC-Stipendium 2018 wird
Ende 2017 publiziert unter www.kunstgesellschaft.ch



Reto Steiner

«RELIEF (DURATAN)», 2016,
Cenja Kalkstein,
40×60×16 cm

«RELIEF (INDURIT)», 2017,
Cenja Kalkstein,
45×40×15 cm

«RELIEF (TRIKOBALT)», 2016,
Astir Marmor,
32×32×8 cm

DIE AUFERSTEHUNG DES GEHAUENEN STEINS

Lapidar: Es geht um Stein, genauer um Steinreliefs. Mit seinem auf den ersten Blick irritierenden Rückgriff auf die traditionelle Technik und Ästhetik der Steinbildhauerei provoziert Reto Steiner (*1978 in Frutigen) Fragen. Gerade deshalb wird er für seine neuen, im Kontext seines Werks überraschenden und doch konsequenten Steinreliefs mit dem AC-Hauptstipendium in der Höhe von 30'000 Franken ausgezeichnet.

Wären die drei Reliefs aus irgendwelchem Kunststoff gegossen – Polyester oder Epoxidharz –, läge die Vermutung nahe, Reto Steiner mache einen Rückgriff auf die 1960er-Jahre, also beispielsweise auf die Reliefs von Walter «Pips» Vögeli (AC-Stipendiat 1955 und 1956). Die drei Reliefs aber sind lapidar, also «in Stein gehauen» oder, übertragen, knapp und klar, vielleicht auch in gewisser Weise gradlinig – obwohl die herausgehauenen Formen gerundet sind. Oder ist «krude» das genauere Wort, also ungeschliffen, wenn auch nicht kunstlos? Krude bezöge sich auf die fast brachial zu nennende Bearbeitung der Oberflächen, welche die Spuren des Werkzeugs nicht verleugnen. Umgekehrt jedoch verliert sich die Klarheit der Formen, da diese ebenso wenig identifizierbar sind wie es unmöglich ist, die Charakteristik der Reliefs auf einen Begriff zu bringen. Sind es Fundstücke aus einer unbekanntem, längst vergangenen Kultur? Sind es rituelle Objekte, Grabreliefs vielleicht? Sind es Relikte von Halbkapiteln? Sind es in einem Bildersturm verstümmelte figürliche Reste? Oder ist es eine Überinterpretation, Steiners Reliefs in einen Bezug zu setzen zu den Reliefs von Hans Josephsohn? Steiner arbeitete nämlich 2001/02 im Sitterwerk bei St. Gallen, in jener Kunstgiesserei, die die Werke Josephsohns in Bronze goss. Archaische Assoziationen wecken Steiners Reliefs allemal, wobei Archaik keineswegs mit Rückwärtsgewandtheit identisch ist, vielmehr ist Archaik eine Form der Reduktion auf Wesentliches, ist zudem Materialschwere.

Stille und schwere Revision Wie dem auch immer sei: Jedenfalls getraut sich da einer etwas – gehauene Steinreliefs zu schaffen, wo doch diese Technik, dieses Material, diese Ästhetik vom Zeitgeist weitgehend überholt scheint; und wo in der Schweiz eine der letzten, die mit Steinskulpturen Gegenwärtiges schuf, Mariann Grunder (1926–2016) war, 1959 und 1964 mit einem AC-Stipendium ausgezeichnet. Aber Reto Steiner hintergeht vorschnelle Schlüsse, führt Vorurteile ad absurdum: Kein Material, keine Technik ist je überholt, weder die Malerei, noch die Zeichnung – noch die Steinbildhauerei. Immer wieder finden sich Wege zur Revision, zum Neusehen. Und zum Neumachen, Neuanknüpfen, Neuhauen. Der Künstler selbst sagt, er habe als ausgebildeter Steinmetz während langer Zeit Hemmungen, ja Angst gehabt, den Stein in dieser Technik und in dieser Form zu bearbeiten. Zu gross sei die Gefahr für ihn gewesen, ins rein Handwerkliche zurückzufallen. Und deswegen habe er einen Bogen um die Steinhauerei ge-

macht. Dieser Bogen zeigt jedoch bis hin zu den neusten, nun ausgezeichneten Arbeiten einen roten Faden. Es ist das Interesse Steiners am Elementaren, Handfesten, ob es sich dabei um eine Mauer handelt, die aus in Beton gegossenen Steinen aufgeschichtet ist, ob es die Freilegung von Mauerstrukturen ist oder ob es um eine Installation geht, die von Ferne an einen landwirtschaftlichen Schuppen zu erinnern vermag.

Nun also wieder der Stein. Für ihn sei Stein, so Steiner, ein pures Material, eine homogene Materie, der nicht im Kern bereits eine Form eingeschrieben wäre, die es als innewohnende Idee hervorzuholen gälte. Stein-Esoterik sei ihm völlig fremd. Das pure oder krude Material, das sind ausgemusterte Grabsteine aus griechischem Marmor oder spanischem Kalk. Sie würden sonst, wenn der Name der Verstorbenen weggehauen ist, beispielsweise für Flussverbauungen verwendet. Steiner rezykliert, haut die Steine neu, die die Dicke und Breite seiner Reliefs vorbestimmen.

Schnelle und weiche Stein-Skizzen Der Stein ist für den Künstler nun nichts anderes als ein Material wie ein Skizzenpapier. Er vergleicht denn die Reliefs auch mit Skizzen oder Zeichnungen, schnell hingeworfen. Die Geschwindigkeit erreicht er, indem er die Formen mit dem Kompressor, dem mechanischen Meissel, ausschält, ohne jedoch vorher zu wissen, wohin ihn das Meisseln führen wird. Ihn reizt der Widerstand des Materials und die Möglichkeit oder der Prozess, wie sich Formen ergeben. Was im Resultat augenfällig ist: Die Figurationen zeigen die groben Schläge des Kompressors, während der Hintergrund, aus dem sie wachsen, geschliffen ist. Das ist eine Umkehrung dessen, was in der Steinbildhauerei die Norm ist. Geschliffen oder schön ist dort die Figuration, die Form, um die es geht, grob belassen wird oft der Hintergrund.

Diese Figurationen nun, die Steiner herausmeisselt, sind wiederum voller Ungewissheiten. Auf einem Relief erheben sich Wülste, die sehr weich wirken, so als ob man sie, wie ein Kissen, drücken könnte, oder, wie manche meinen, es seien Formen wie die Nackenkissen im Flugzeug. Auf dem zweiten Relief türmen sich Rundformen, auch sie wieder eher wie Schaumstoff denn wie Stein erscheinend, von einigen gar als Hamburger gesehen. Das dritte zeigt Ansätze zu einer Faltung eines Tuches. Das alles sind Widersprüche einerseits, denn der harte Stein wird zum Weichen, Geschmeidigen; andererseits gehört es ja zur uralten Tradition der Bildhauerei, Gesichter und Hände, also weiche, warme Haut, aber auch wallende Stoffe und Falten, also Textiles, aus dem kalten, starren Stein herauszuarbeiten. Um dies wirkungsvoll zu erreichen, ist das Spiel mit den Schattenwürfen und mit den Nuancen des Lichts von zentraler Bedeutung. Das ist bei Steiners Reliefs nicht anders. Also doch ein Traditionalist?

HAUPTSTIPENDIUM AC-2017

Irritierende und pragmatische Titel Dem setzen sich die Titel entgegen, die konkrete Materialien suggerieren, Materialien aber, die nicht Kalk oder Marmor, sondern eher Metallisches, Künstliches, Kunststoffliches anklingen lassen. Die Materialien heissen: Duratan, Indurit und Trikobalt. Nehmen wir Duratan. Der Begriff erscheint im Internet als gehärtetes Glas, «das sich durch hohe Kratzfestigkeit und Lichteinheit oder Beständigkeit gegen UV-Strahlung, sowie hohe chemische Resistenz und Temperaturwechselbeständigkeit auszeichnen» – alles Eigenschaften, die durchaus dem altherwürdigen Material des Steins adäquat sind. Fehlanzeige aus dem Internet, denn Steiner nennt seine Werke nach einer Materialliste der Science-Fiction-Serie *Star Trek*. Dort ist Duratan ein höchst gesuchter Stoff, mit dem im 22. Jahrhundert, also demnächst, Schiffshüllen der Erdensternflotte gefertigt werden.

Archaische Steinreliefs als Verweis auf die Zukunft? Wieder Fehlanzeige. Ganz lapidar erklärt Steiner, er habe das *Star Trek*-System einfach übernommen, um registrarisch pragmatische Unterscheidungsmerkmale für seine Reliefs zu haben. Insgesamt 223 Materialbegriffe umfasst das von ihm übernommene System. Drei Reliefs sind im Kunstmuseum Bern ausgestellt, insgesamt zwölf hat Steiner bisher gehauen, Dutzende könnten also noch folgen. Der Formenvielfalt sind keine Grenzen gesetzt. Die Zukunft kann am Archaischen weitermeisseln.

Konrad Tobler



Lukas Hoffmann

«Bronx River Avenue NYC», 2016,
analoge s/w Fotografie, Silbergelatineabzüge auf Barytpapier,
6-teilig, gerahmt, je 180×122 cm (total 180×732 cm, Ausschnitt)



Lukas Hoffmann

«Bronx River Avenue NYC», 2016,
analoge s/w Fotografie, Silbergelatineabzüge auf Barytpapier,
6-teilig, gerahmt, je 180×122 cm (total 180×732 cm, Ausschnitt)

FOTOMALEREI

Förderstipendium (15'000 Franken) Mehr als sieben Meter misst das Bild, fast zwei Meter ist es hoch. Monumental also ist die sechsteilige Fotografie von **Lukas Hoffmann** (*1981 in Zug). Auf einen Blick ist es kaum zu erfassen, das Auge muss schweifen, wer die *Bronx River Avenue NYC* – so der Titel – erfassen will, muss sich bewegen, um das Ganze wahrzunehmen oder, umgekehrt, um sich in Details zu vertiefen. Das ist vergleichbar mit dem Betrachten eines Gemäldes von Barnett Newman, der mit vielen seiner Werke genau das intendierte: dass der Betrachter physisch involviert wird und dadurch mental ins Bild eintaucht. Newman nun ist keine zufällige Referenzgrösse. Hoffmann erzählt selber davon, dass ihn während seines New York-Aufenthaltes 2016 der Abstrakte Expressionismus, zumal Clyfford Still, beschäftigt habe.

Spazierend und flanierend, mit wachem, geschärftem Blick – im Hinblick auf potenzielle Motive – hat der Künstler New York erkundet, bis in Nebengässchen ist er gelangt, Hinterhöfe hat er erkundet, wie vor einigen Jahren in Berlin, wo er lebt und arbeitet. Mit einer überzeugenden doppelteiligen Hinterhofaufnahme, die das Zentrum verstellt und so das Bild dezentriert, hat Hoffmann bereits 2013 ein AC-Förderstipendium erhalten. Auch in der Monumentalfotografie *Bronx River Avenue NYC* gibt es kein Zentrum; vielleicht liesse sich sagen, dass es wegen der Bildaufteilung sechs Zentren geben könnte, aber auch diese verlieren sich sofort wieder. Die Fotografie ist ein All-Over, bei dem allerdings die vertikal am unteren Bildrand verlaufende Bodenlinie einen gewissen Halt gibt, eine Verortung schafft.

In einer schmalen Hofzufahrt also hat der Künstler eine Wand entdeckt, deren Strukturen ihn sofort in Bann schlugen. Es sind simple Spuren auf einer simplen, gemauerten Wand, die etwa 6,5 Meter hoch ist. Die Spuren bestehen aus gemalten dunklen Flächen, die bereits da und dort abgeblättert sind, wieder geflickt, aber mit hellem Zement; die Spuren bestehen aus Kratzern, die von den knapp an der Wand vorbeifahrenden Lieferwagen stammen mögen. Beim genaueren Hinsehen – die ganze Wand ist aus dem Blickfeld gerückt – zeigen sich Pinselspuren, die Spuren der Maurerkelle, zeigen sich Risse und Risschen, werden die Konturen von Backsteinen sichtbar.

Das alles hat Hoffmann dokumentiert, denn diese Monumental-Fotografie ist nichts als die Dokumentation eines vergänglichen Ist-Zustandes. Um die Fotografie zu realisieren, brauchte es ein genau durchdachtes Konzept, denn, so fragt sich, wie kann man aus der von der Örtlichkeit vorgegebenen maximal möglichen Distanz von rund fünf Metern eine solche Fläche überhaupt fotografisch erfassen. Hoffmann verwendete eine analoge Kamera mit einem Weitwinkelobjektiv und Negative von 13 x 18 cm. Haargenau musste die Kamera sechs Mal rechtwinklig zur Mauer positioniert werden. So verschränkt der Künstler Beobachtung und Konzept mit der

Technik, entwickelt Form und Inhalt und treibt diese Perfektion weiter, indem er die Abzüge selbst macht und die Rahmen eigenhändig fertigt.

Entstanden also ist Malerei mit den Mitteln der Fotografie. Entstanden ist aus der realistischen Aufnahme ein abstraktes Gemälde. Das zufällige Finden und das fotografische Konzept sind zu einer Einheit verbunden, zu einem Bild, in das man sich mit Interesse vertieft und vor dem man sich zugleich an einem Ort wiederfindet, wo man real nicht ist. Das Reale wird zum imaginären Raum. Damit verbindet sich Hoffmanns fotografische Interpretation und Revision des Abstrakten Expressionismus mit einer Belehrung, die Leonardo da Vinci unter dem Titel «Art und Weise, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu mehren und anzuregen» in seinem *Traktat der Malerei* für seine Schüler formulierte. Diese lautet, verkürzt, so: «Ich werde nicht ermangeln, unter diesen Vorschriften eine neuerfundene Art des Schauens herzusetzen, die sich zwar klein und fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, dass du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bekleckert sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du die Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, grossen Ebenen, Tal und Hügeln in mancherlei Art. Auch kannst du da allerlei Schlachten sehen, lebhaftige Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Form bringen magst. Achte diese meine Meinung nicht gering, in der ich dir rate, es möge dir nicht lästig erscheinen, manchmal stehen zu bleiben und auf die Mauerflecken hinzusehen; du wirst, wenn du sie recht betrachtest, sehr wunderbare Erfindungen zu ihnen entdecken. Durch verworrene und unbestimmte Dinge wird nämlich der Geist zu neuen Erfindungen wach.»

Wer Augen hat zu sehen, der sehe.

Konrad Tobler



Eva Maria Gisler

«Ohne Titel», 2015,
Pigmentdruck, 100×150 cm

«Variabeln», 2016,
Beton, Stahl, Pigment,
2-teilig, Grösse variabel

RAUMSPIELE

Förderstipendium (10'000 Franken) Räume im Konjunktiv dominieren die Arbeit von **Eva Maria Gisler** (*1983 in Langenthal). Die in Bern lebende Künstlerin ist mit Beispielen aus drei Werkgruppen in der AC-Ausstellung präsent. Nur wenig scheint die Arbeiten – eine Fotografie, Fotogramme, eine Beton-Skulptur – miteinander zu verbinden. Bei vertiefter Beschäftigung mit den Werken zeigt sich jedoch: Stets geht es um Räume, wie sie sein könnten oder hätten sein können.

Am deutlichsten ist dieser Raumbezug in der Skulptur sichtbar, die aus schlanken Betonstreben mit quadratischem Grundriss besteht. Eine funktionale Sparsamkeit wohnt der Form inne, etwas Bauklötzchenhaftes. Als sei sie Bauteil eines grösseren Ganzen. Die bizarre Anordnung der Betonstreben macht es jedoch schwer, sich einen Baukörper vorzustellen, der mithilfe dieses Konstruktes entstehen könnte. Die Fragilität, die sich durch den losen Verbund der einzelnen Skulpturteile ergibt, tut ein Übriges, die zunächst angenommene Funktionalität in Zweifel zu ziehen. Vielleicht handelt es sich doch eher um Reste eines gesprengten, verfallenen Baukörpers?

Auch in den Bildwerken findet sich dieses herausfordernde Spiel mit Konstruktion und Dekonstruktion. Eine Fotografie zeigt ein Ruinenfeld in der Umgebung von Tiflis, Georgien. Die Gebäudeteile in der kargen Landschaft regen dazu an, sie im Geist neu zusammenzusetzen. Die grobe Körnung des grossformatigen Fotoprints verstärkt den Eindruck der Dekonstruktion. In den Fotogrammen erscheint wiederum ein spielerisches, bauklötzchenartiges Element. Eva Maria Gisler arrangiert schlichte Objekte aus Plexiglas und Kunststoff auf Fotopapier zu abstrakten Strukturen, die wie virtuelle Räume erscheinen, die gerade im Aufbau oder im Abbau begriffen sind, in einem Schwebezustand, in dem alles möglich und nichts sicher ist. In ihrer reduzierten Formensprache erinnern diese Fotogramme an konstruktivistische Raumentwürfe und Raumutopien.

Gislens Raumspele gehen deutlich über architektonische Planungen hinaus. Die Jury des AC-Stipendiums sieht in den Arbeiten der Künstlerin einen Spiegel der Gegenwart und schreibt in ihrem Bericht: «Stabilität und Fragilität, Hochglanz und Zerstörung, Überfluss und Hoffnungslosigkeit sind parallel existent. Im Zuge der Globalisierung, der Digitalisierung und der Individualisierung hat die Komplexität unserer Welt ebenso zugenommen wie ihre Durchlässigkeit und Brüchigkeit.»

Alice Henkes



Monika Stalder

«o.T. (Reasons)»

«o.T. (Les Fleurs)»

«o.T. (Take A Little Trip)», 2017,

Öl auf Baumwolle,

je 250×177 cm

SPRENGKRAFT

Förderstipendium (10'000 Franken) Formal streng und dennoch ungebärdig: Die grossformatigen Bilder der Künstlerin **Monika Stalder** (*1981 in Sumiswald) haben es in sich. 250 cm hoch und 177 cm breit stehen die drei Gemälde nebeneinander an die Wand gelehnt, leicht schräg in den niedrigen Saal gepresst. Die grundlegende Komposition der Bilder besteht jeweils aus einem quadratischen schwarzen Feld im oberen Bildbereich und einem breiten Streifen weiss grundierter Leinwand am unteren Bildrand. Dieser helle Streifen funktioniert wie ein Rahmen und verweist auf die Präsentationspraktiken des Kunstbetriebs. Die dominanten schwarzen Quadrate lassen an Kasimir Malewitsch oder Minimal Art denken. Bei zwei der Bilder strukturieren weisse Linien den schwarzen Bildblock, indem sie ihn vertikal oder diagonal durchschneiden.

Die wuchtige Schwärze, die jeweils den Hauptteil des Bildraumes füllt, betont die Übergrösse der Leinwände. Angefangen hat die Arbeit an diesen Bildern jedoch in kleinem Rahmen, im handlichen A4-Format. Monika Stalder, bisher vor allem im Bereich der farbigen Zeichnung tätig, hat im vergangenen Herbst begonnen, mit Monotypien zu arbeiten, mit gedruckten Unikaten auf A4-Papier. Als Motive wählte sie Rauten und Rechtecke – geometrische Figuren, die auch in ihren Farbzeichnungen oft präsent sind. Die Reduktion der Form empfindet die Künstlerin, die im Emmental geboren wurde und heute in Zürich lebt und arbeitet, als beruhigend: «Es ist, als würde man zur Schwarz-Weiss-Fotografie mit ihren klaren Linien und Flächen zurückgehen.»

Der Ruhe der Form tritt die kalkulierte Widerspenstigkeit der Leinwand gegenüber, die sich durch deren Übergrösse ergibt. Entstanden sind die Bilder ursprünglich für das Untergeschoss des Centre d'Art Neuchâtel. Diesen Kellerraum wollte Monika Stalder visuell sprengen und griff dafür zu schwarzer Druckfarbe. Vorab behandelte sie die Leinwände mit mehreren Schichten Grundierung, die sie immer wieder glattschliff. Darauf folgten fünf Schichten schwarzer Druckfarbe. In diesem aufwendigen Verfahren entstanden monochrom schwarze Quadrate, die alles andere als monoton sind. Die schwarzen Flächen zeigen deutlich die Spuren des Farbauftrags. Die Intensität der Dunkelheit variiert von Pinselstrich zu Pinselstrich. So ergibt sich eine Rhythmik, die auf Musik als wichtige Inspirationsquelle der Künstlerin verweist: Die Titel der drei Gemälde *o.T. (Reasons)*, *o.T. (Les Fleurs)*, *o.T. (Take A Little Trip)* beziehen sich auf Musikstücke.

Alice Henkes

