

18.1.–17.5.26

SAALBLATT



Mehr Licht. Video in der Kunst

Kunstmuseum Solothurn
18.1.–17.5.26
Ganzes Haus

Liebe Besucher*innen

In der Ausstellung ist viel Technik verbaut. Die werkgerechte Inszenierung beinhaltet den Einsatz historischer Geräte, für die der Dauerbetrieb im Museum eine besondere Herausforderung darstellt. Wir bitten um Verständnis, sollte während Ihres Rundgangs nicht alles wunschgemäss funktionieren.

Beteiligte Künstler*innen

Judith Albert, Emmanuelle Antille, Ian Anüll, collectif_fact, Silvie Defraoui, Véronique Goël, Michel Grillet, Alexander Hahn, Susanne Hofer, Ingeborg Lüscher, Reinhard Manz, !Mediengruppe Bitnik, Gérald Minkoff & Muriel Olesen, Shahryar Nashat, Yves Netzhammer, Guido Nussbaum, Nam June Paik, Ursula Palla, Élodie Pong, René Pulfer, Pipilotti Rist, Dieter Roth, Christoph Rütimann, Anina Schenker, Roman Signer, Annelies Štrba, Studer / van den Berg, Lena Maria Thüring, Timo Ullmann & René Müller, Costa Vece, Hannes Vogel, Werner von Mutzenbecher, Anna Winteler & Monica Klingler, Rémy Zaugg

Nur in Aarau:

Myrien Barth, Marie José Burki, Erich Busslinger, Herbert Distel & Peter Guyer, Thomas Galler, Hervé Graumann, Eric Hattan, Teresa Hubbard / Alexander Birchler, Daniela Keiser, Zilla Leutenegger, Urs Lüthi, Klaus Lutz, Manon, Christian Marclay, Dieter Meier, Chantal Michel, Claudia & Julia Müller, Alexandra Navratil, Augustin Rebetez, Hannes Rickli, Hannes Schüpbach, Veronika Spierenburg, Nick Walter, Muda Mathis, Sus Zwick, Fränzi Madörin

und weitere prägende Positionen

Inhalt

Einführung

4–5

Saalpläne und Werke:

Parterre

6–17

1. Stock

18–30

Graphisches Kabinett

32–37

Impressum

39

Einführung

Mehr Licht ist eine Hommage an das Bewegtbild und an Bilder, die bewegen. Ohne Licht ist Video nicht denkbar. Der Ausstellungstitel verweist nicht nur auf ein technisches und ästhetisches Grundelement der Videokunst, sondern steht darüber hinaus für den Wunsch nach Sichtbarkeit und Erhellung, für Impulse, die unsere Wahrnehmung, unser Fühlen und Denken in Schwung bringen.

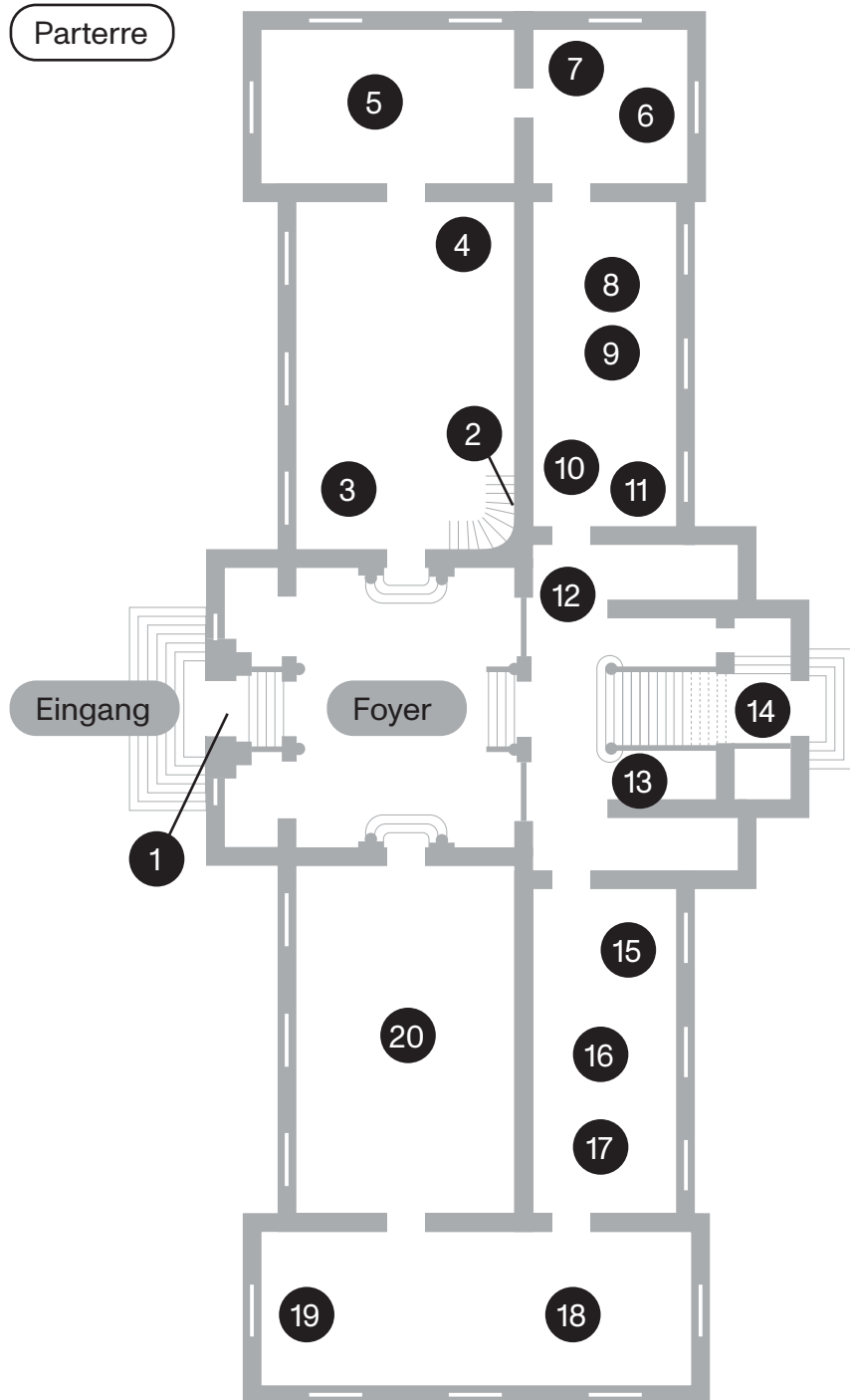
Die zwei komplementären Ausstellungen im Kunstmuseum Solothurn und im Aargauer Kunsthaus zeigen, welche Spuren die Videokunst zum einen in der Schweiz und zum anderen in den beiden Häusern hinterlassen hat. Dabei stehen die beiden unterschiedlichen Präsentationen miteinander in Dialog und sind zugleich auf die jeweilige Institution zugeschnitten. Die Kooperation setzt herausragende Arbeiten der Schweizer Videokunst in Szene und bringt so die reiche Vielfalt der künstlerischen Möglichkeiten im Umgang mit dem Medium von den 1960er-Jahren bis heute zur Geltung. Nicht als retrospektiver Überblick der Schweizer Videokunst angelegt, regen die Ausstellungen vielmehr dazu an, sich mit der Technik und der ästhetischen Entwicklung des bewegten Bildes auseinanderzusetzen. Sie veranschaulichen sowohl die Veränderungen zeitbasierter Medien über die Jahre hinweg als auch die innovativen künstlerischen und konzeptionellen Ansätze, die sie geprägt haben. Die Präsentationen vereinen Leihgaben aus öffentlichen wie privaten Sammlungen und werden ergänzt durch die Bestände beider Institutionen, in denen sich zentrale Werke der Videokunst befinden. Das Kunstmuseum Solothurn zeigt zudem Leihgaben aus dem Aargauer Kunsthaus und umgekehrt, wobei einige Kunstschaaffende an beiden Orten mit unterschiedlichen Werken vertreten sind.

1998 wurde im Kunstmuseum Solothurn mit dem Ankauf der installativen Videoarbeit *Bruits de surface* (1995) von Silvie Defraoui der Grundstein einer Medienkunstsammlung gelegt. Diese ist über zahlreiche Techniken breit gefächert und umfasst u. a. ein Konvolut des Medien-Pioniers Alexander Hahn

sowie als neueste Zugänge Werke von Ingeborg Lüscher, Judith Albert und Yves Netzhammer. Die Solothurner Ausstellung erstreckt sich über das ganze Haus: Im Graphischen Kabinett liegt der Fokus auf Fragen der Bildproduktion, des digitalen und analogen Materials sowie der Rolle technischer Prozesse innerhalb künstlerischer Strategien. Im Parterre stehen raumgreifende Videoinstallationen im Mittelpunkt, die formal unterschiedliche Ansätze erproben und inhaltlich eine grosse thematische Bandbreite eröffnen. Im 1. Stock tritt das Bewegtbild schliesslich in einen lebendigen, offenen Dialog mit Sammlungswerken unterschiedlicher Medien und Disziplinen.

Gemeinschaftlich kuratiert von: Aufdi Aufdermauer, Videocompany; Simona Ciuccio, Leiterin Sammlung + Ausstellungen Aargauer Kunsthaus; Tessa Prati, Wissenschaftliche Mitarbeiterin Aargauer Kunsthaus; Tuula Rasmussen, Wissenschaftliche Mitarbeiterin Kunstmuseum Solothurn; Katrin Steffen, Direktorin Kunstmuseum Solothurn und Karin Wegmüller, Videocompany.

Parterre



1 Élodie Pong, *Endless Ends*, 2009

Es ist die Darstellung unendlicher Enden, die in der Videoarbeit von Élodie Pong ins Zentrum gerückt wird. Die Künstlerin vereint ikonische Schlussszenen berühmter Filme in einem einzigen Streifen: Die finalen Worte – das immer wiederkehrende «The End», das in seiner typografischen Erscheinung eine nostalgische Note in sich trägt. Die einzelnen Standbilder verdichten sich zu einem poetischen Gesamtwerk, das sich wiederum in seiner Repetition verliert. So entwickeln sich die auf Enden folgenden Enden zu einem endlosen Feld, das schliesslich nie ein Ende finden wird. Da der Plot fehlt, eröffnet sich gleichzeitig Raum für eigene Assoziationen und individuelle Geschichtserzählungen, die das Ende nicht nur als Abschluss, sondern auch als Möglichkeitsraum erfahrbar machen.

2 Costa Vece, *IN©UT*, 1996

Die Arbeit *IN©UT* von Costa Vece leuchtet als Neonschrift wie ein Fries an der Wand über der Treppe zum Graphischen Kabinett. Ein Zufallsgenerator bestimmt die Reihenfolge der fünf immer wiederkehrenden Elemente IN – OUT – CUT – © – NO. Die Inszenierung dieses Einmaleins für den analogen Videoschnitt ist wohlüberlegt, die Parallelität zum antiken Fries bewusst gesucht. Anstelle der goldfarbenen Lettern von Friesinschriften an Gebäuden tritt bei Vece das unendliche Blau des Bildschirms. Die Darstellungsform überhöht und ironisiert zugleich eine elementare Botschaft.

3 Hannes Vogel, *Lichthof*, 1984

In der minimalistisch gehaltenen Installation von Hannes Vogel stehen sieben Fernseher so in einem Kreis, dass die Monitore in die Mitte ausstrahlen und damit einen Lichthof bilden. Durch die kühle Leuchtquelle entsteht ein gleichzeitig durchfluteter, wie

blutleer wirkender Raum. Unterstrichen wird diese Wahrnehmung durch die fehlende Funktion der Fernseher selbst. Denn diese zeigen kein Programm; konventionelle Bilder und Inhalte bleiben aus. Während das latente Bewusstsein für die abwesende Unterhaltung auch ein Unbehagen auslöst, werden die Objekte gleichzeitig zu skulpturalen Elementen im Raum, deren Flächen, Reflexionen und Leuchtkraft die Umgebung in eine eigenständige Sinneslandschaft verwandeln. Das Werk steht für den fernsehkritischen Ansatz des Künstlers, der seit Mitte der 1980-Jahre mit dem Fernseher als Objekt im Raum experimentiert. Auf diese Weise untersucht die Arbeit technische Medien, die materiellen Eigenschaften audiovisueller Träger und ihren Einfluss auf unsere Wahrnehmung.

4 Nam June Paik, *One Candle*, 1988

Im Ausstellungsraum steht eine brennende Kerze, die von einer Videokamera erfasst und in den Fernsehgrundfarben Rot, Grün und Blau über mehrere 3-Röhren-Projektoren an die Wand geworfen wird. Durch die Gleichzeitigkeit von Aufnahme und Ausstrahlung innerhalb derselben Installation entsteht eine unmittelbare Verbindung zwischen dem realen Objekt und seiner medialen Repräsentation, der die Betrachtenden beiwohnen. Nam June Paik lotet hier das Spannungsfeld zwischen physischer Präsenz der echten Kerzenflamme und ihrer technischen Übersetzung in elektronische Bilder aus. Zugleich lässt das rhythmische Flackern in den farblichen Variationen eine zeremonielle, beinahe spirituelle Atmosphäre entstehen. Bei längerem Verweilen wird weiter die Dimension der Vergänglichkeit sichtbar: Das Abbrennen der Kerze beeinflusst das Gesamtwerk in Echtzeit: *One Candle* existiert nur im Moment des brennenden Feuers und der aktiven technischen Apparatur – eine Wiederaufführung wird daher immer auch eine neue, zeitgebundene Ausführung des Werks.

5 Pipilotti Rist, *Das Zimmer*, 1994/2026

So ähnlich muss sich Alice im Wunderland gefühlt haben, als die Protagonistin aus einem Fläschchen trinkt und sich plötzlich drastisch verkleinert. Das Schrumpfen wird in dieser Geschichte zum zentralen Motiv, das es erlaubt, die Welt aus einer anderen Perspektive zu sehen. Auch mit dem Betreten der Rauminstallation von Pipilotti Rist erleben die Besuchenden eine Transformation der Dimensionen: Die riesig anmutende Möblierung lässt die Menschen winzig erscheinen – Erwachsene sich wie Kinder fühlen und bewegen. Wie erleben wir Räume, Bilder, Zeit oder Bewegung? Um diesen Fragen nachzugehen, eröffnet Rist in ihrer interaktiven Arbeit neue Wahrnehmungsebenen, indem sie Grenzen zwischen Werk und Betrachtenden, zwischen Heim und Aussenwelt ständig verschiebt. So mag das Bekannte in Rists Zimmer gleichermassen verspielt wie bedrohlich erscheinen, während mit einer überdimensionierten Fernbedienung durch die ebenso verträumten wie gesellschaftskritischen Videoarbeiten der Künstlerin gezappt wird.

6 Alexander Hahn, *Luminous Point*, 2005

Als Ausgangspunkt von Alexander Hahns Arbeit dient seine Mietwohnung in New York, die mithilfe einer Fernbedienung erforscht werden kann. Durch die Kombination von videoästhetischem und computergeneriertem Material verwandelt sich der Raum in ein virtuelles Wunderkabinett, in dem Elemente kollektiver Kulturgeschichte, persönliche Erinnerungen, Fakt und Fiktion nebeneinander existieren. Mit der Fernbedienung navigierend erkunden die Besucher*innen das unscheinbare Apartment und entdecken darin einen Gedächtnispalast mit einem potenziell unendlichen Labyrinth an Räumen. Der Gang durch die Wohnung erzeugt ein interaktives, komplexes und vielschichtiges Erlebnis, losgelöst von Schwerkraft und linearer Zeit. Nur die als «Luminous Points» (deutsch: Lichtpunkte) bezeichneten Durchgangspunkte, wie etwa ein Waschbeckenablauf oder ein Türspion, führen aus dem Innenraum hinaus in real gefilmte Aussenbereiche und bieten kurze

Verschlaufpausen. Mit seiner nichtlinearen Erzählweise und der Verbindung von virtueller Realität, Computerspielen und Fotografie schuf Hahn 2005 ein innovatives, hybrides elektronisches Werk.

7 Alexander Hahn, *Urbs Turrta – City of Towers*, 1993

Über drei Bildschirme hinweg blicken die Betrachtenden in einen holzvertäfelten Innenraum. Dieser erinnert an Caspar David Friedrichs Gemälde *Frau am Fenster* (1822) – ein Bild, in dem der Künstler sein eigenes Atelier festhält. Während die Frau in Alexander Hahns Bildraum jedoch abwesend ist, treten zwei Fernsehrohren wie moderne Eindringlinge in die Szenerie. Die Arbeit *Urbs Turrta – City of Towers* ist Teil des Zyklus *The Kircher Itinerary*, den der Künstler um 1990 startete. Darin bedient sich Hahn Elementen des wissenschaftlichen Wahrnehmungs- und Erkenntnisdiskurses, etwa Diagrammen, Vorträgen oder theoretischen Disputen, und überführt sie in seine digitalen Bildwelten. Besonders interessieren ihn dabei historische Persönlichkeiten, deren Forschungsaktivität sich nicht eindeutig verorten lassen. Dazu zählt Anthanasius Kircher (1602–1680), dessen Bücher auf eigentümliche Weise Fakten, Spekulation und visuelle Inszenierung verbanden und der als Inspiration für den Titel des Zyklus dient. Mit den technologischen Möglichkeiten seiner Zeit erprobt Hahn neue Erzählmuster und rückt das Bild sowie dessen Rezeption ins Zentrum seines Schaffens.

8 Susanne Hofer, *Vorstadt*, 2014/2026

Die Idee des Trompe-l'œils spielt in Susanne Hofers multimedialen Installationen immer wieder eine zentrale Rolle – so auch in der Videoarbeit mit dem Titel *Vorstadt*. Darin erzeugt die Künstlerin mit einfachen Mitteln den Eindruck einer Stadt bei Sonnenaufgang. Doch mit dem Auftauchen des Tageslichts offenbart sich das dahinterliegende Trugbild: Bildeten die Schattenwürfe der Requisiten eben noch die Skyline, entpuppen sie sich nun als vermeintlich chaotisch arrangierte Gegenstände. Mit diesem Akt lässt Hofer den Raum zur Theaterbühne werden, auf der Lebloses

zum Leben erwacht und illusionäre Welten entstehen können. Gleichzeitig arbeitet die Künstlerin mit Erwartungshaltungen und Vorstellungen der Betrachtenden: Das Gesehene kann sowohl der Vorstellung einer Bricolage als auch einer urbanen Ansicht entsprechen. So verwischen die Grenzen von Realität und Fiktion – ein Versteckspiel, das sich stets selbst wieder auflöst.

9 Véronique Goël, *Fugue*, 2002

Neun Monitore stapeln sich in Form eines visuellen Mosaiks zu einem monolithischen rechteckigen Block. Auf ihnen laufen in Endlosschleife Filmsequenzen, deren unterschiedlich lange Dauer von acht bis fünfzig Minuten das Gesamtbild ständig verändert. Der Titel *Fugue* verweist auf eine mehrstimmige musikalische Kompositionsform. Während das Zusammenspiel der stummen Bilder in Farbe und Schwarzweiss durch Gegensätze, Wiederholungen und Echoeffekte spürbar ist, bleibt es für die Betrachtenden unmöglich, das Werk in seiner Gesamtheit zu erfassen. Mit dieser Geste abstrahiert Véronique Goël den Inhalt der einzelnen Filme und setzt die Betrachtenden einem Spiel mit Dekontextualisierung und Relokalisierung aus. Damit lädt die Künstlerin aber auch dazu ein, sich auf Bewegung, Rhythmus und räumliche Anordnung einzulassen und die ständig wechselnden Abfolgen im Verbund der Monitore immer wieder neu zu interpretieren.

10 Ian Anüll, *Out of a box*, 1995

Auf einer mit Abfall beladenen Strasse in Bangkok spielt ein Junge mit einer Kartonbox. Darin wird der Karton vom Spielzeug zur Behausung und zum Versteck – das Kind erschafft sich eine eigene Welt, während die Passant*innen unbeteiligt an ihm vorbeiziehen. Diese zufällige Beobachtung überführt Ian Anüll in die Videoskulptur *Out of a box*. Im musealen Kontext erscheint nun ein schwerer Fernsehmonitor in einem abgenutzten Karton. Durch die Doppelung des einfachen Materials – im Video sowie als Teil der Installation selbst – wird die Kluft zwischen den zwei Welten deutlich spürbar: Das Kunstwerk im geschützten Raum und die

im Video sichtbar werdende Verletzlichkeit der Strassenkinder stehen für zwei voneinander abgekoppelte Realitäten, die gleichzeitig existieren. Anüßs Arbeit formt sich hier zu einem politischen Statement, das soziale Verantwortung einfordert. Damit reiht sich das Werk in die Schaffensweise des Künstlers ein, der mit dem Einsatz alltäglicher Fundstücke sowie mit der kritischen Betrachtung von Konsumwelt und Massenmedien unsere Wahrnehmung gesellschaftlicher Werte herausfordert.

11 !Mediengruppe Bitnik, *Opera Calling*, 2007

Nicht alle können sich einen Besuch im Opernhaus Zürich leisten – einem Ort, dessen Programm jedoch stark mit öffentlichen Geldern subventioniert wird. Die !Mediengruppe Bitnik nahm dies als Ausgangspunkt, um über Zugänglichkeit nachzudenken und entwickelte mit *Opera Calling* eine Aktion, die es Aussenstehenden mittels Verwanzung des Opernhauses punktuell ermöglichte, einer Aufführung live zuzuhören. Dies funktionierte wie folgt: Per Zufallsprinzip wurden Zürcher Haushalte angerufen. Beim Abheben des Telefons erklärte eine Stimme die Idee, woraufhin die aktuelle Oper mit leicht schepperndem Klang ertönte. Nach Freigabe der Leitung, wurde der nächste Zürcher Haushalt angewählt. Im Gegensatz zum Radio fand die Vermittlung der Aufführung nicht flächendeckend statt, sondern in Form eines «Hauslieferdienstes». Personen wurden individuell verbunden und konnten nach Belieben wählen, ob und für wie lange sie zuhören wollten. Der künstlerische Hack löste eine heftige Reaktion aus: Das Opernhaus leitete eine Suchaktion ein und drohte mit rechtlichen Schritten. Dies entfachte eine Debatte über kulturelles Eigentum und Fördermassnahmen, woraufhin die Zürcher Spielstätte schliesslich entschied, die vorübergehende Erweiterung des Resonanzraums zu tolerieren.

12 Reinhard Manz, *Entschriftung der Greifengasse*, 1983

Die Greifengasse im Kleinbasel Quartier ist eine der wichtigsten Hauptverkehrsachsen der Stadt Basel. Sie steht im Zentrum der

Videoarbeit von Reinhard Manz. Als Betrachter*in folgen wir einer Kamera, welche die Häuserreihen der Gasse abfährt, während zeitgleich die Stimme des Künstlers zu hören ist, der sämtliche vorgefundene Werbeschriften rezitiert. In einem zweiten Teil zeigt das Video die *Entschriftung der Greifengasse*: Für die Dauer von vier Tagen wurden alle Texte abgedeckt und unkenntlich gemacht. Die Arbeit lässt sich als experimentelle Dokumentation eines Happenings im öffentlichen Raum verstehen, das sich in den sowohl künstlerisch wie politisch geprägten Werkkorpus von Manz einordnet. Mit der physischen Abdeckung der Inschriften befreite der Künstler den belebten Ort von jeglichen Zeichen kommerzieller Einflussnahme, was als Akt der Kritik an Konsumkultur und visueller Überreizung verstanden werden kann. Zugleich wirft die Intervention Fragen nach Eigentum, Öffentlichkeit und Kontrolle von urbanen Kommunikationsräumen auf.

13 Shahryar Nashat, *DAFEH*, 2005

Während eines kurzen Aufenthalts im Iran macht Shahryar Nashat nur ein einziges Foto. Es zeigt das Abbild eines Märtyrers aus dem Iran-Irak-Krieg, das der Künstler im öffentlichen Raum mehrfach vorfindet. Das Bild wird zur Grundlage der vorliegenden Videoarbeit. Für Nashat, der selbst im Iran geboren, aber im Ausland aufgewachsen ist, wird die Fotografie zu einer visuellen Verbindung zu seinem Herkunftsland, während diese gleichzeitig für ein staatlich gesteuertes Erinnerungsbild steht. Nashat nutzt die symbolisch aufgeladene und politisch instrumentalisierte Darstellung, um den Akt der Heroisierung und die damit einhergehende Bildpropaganda zu hinterfragen und gleichzeitig zu dekonstruieren. Das Schaffen des Künstlers ist von sozio-politischen Fragestellungen und historischen Ereignissen geprägt. Immer wieder untersucht er Mechanismen der Unterdrückung des Individuums, indem er Formen staatlicher und gesellschaftlicher Macht adressiert.

14 Anina Schenker, *atmemich*, 2009

Mit stoischer Gelassenheit und kaum sichtbaren Atembewegungen blickt eine Person direkt in die Kamera. Nach und nach tritt weisser Rauch aus ihrem Mund, verdichtet sich und füllt innerhalb weniger Sekunden den ganzen Bildraum. Dann aber zieht sich der Nebel wieder zurück, und hinter dem Weiss erscheint eine neue Silhouette, die den Betrachtenden regungslos entgegenblickt. Dieser Vorgang wiederholt sich mit immer neuen Personen, bis das Video – als Loop angelegt – von vorne beginnt. In ihrer Arbeit beschäftigt sich Anina Schenker mit existenziellen Fragen nach einer Verbundenheit, die über das Atmen zwischen Menschen entsteht. Die Rauchschwaden lassen sich als eine mögliche Kommunikationsform lesen und somit als Ausdruck von Emotionen und Gedanken, die in regelmässigen Intervallen auftauchen und wieder verschwinden und so zwischen den Personen zirkulieren. Auch wenn die Gesichter vorerst teilnahmslos erscheinen, so verweist die Künstlerin mit dem Titel *atmemich* gleichwohl auf einen elementaren, existenziellen Vorgang.

15 Silvie Defraoui, *Bruits de surface*, 1995

Es sind Momente des Bruchs, die Silvie Defraoui mit ihrer Videoarbeit thematisiert. Zu sehen sind drei hohe Trinkgläser, auf die Fotografien aus dem persönlichen Fundus der Künstlerin projiziert werden. Nach bis nach füllen sich die Gläser mit Milch und verleihen den Bildern dadurch Sichtbarkeit. Der Titel *Bruits de surface* lässt sich mit «Oberflächengeräusche» übersetzen oder als «Geräusche, die an die Oberfläche dringen» verstehen. Und so erscheint alsbald eine Hand, welche die Gläser abrupt zerschlägt und die Bilder damit zum Verschwinden bringt. Wenige Sekunden später tauchen an der gleichen Stelle neue Gläser und neue Bilder auf. Der starke Kontrast des Aktes symbolisiert eine plötzliche Unterbrechung im Erinnerungsprozess: Bilder gehen verloren, werden vergessen und durch etwas Neues ersetzt. Milch kann dabei für den Ursprung stehen – zugleich verdirbt sie leicht und betont somit die Vergänglichkeit von Erinnerungen, die

Defraoui in ihrer Arbeit als flüchtige Momente inszeniert. Die Arbeit ist Teil des Langzeitprojekts *Archives du futur* – ein von ihr und Charif Defraoui (1932–1994) ins Leben gerufener Werkkomplex, der bis ins Jahr 1975 zurückreicht.

16 Silvie Defraoui, *Tide*, 1994

Auf dem Boden und innerhalb einer kreisrunden Projektion tauchen unterschiedliche Bilder auf. Umrahmt von weissen Steinen mag die Situation an ein Lagerfeuer erinnern. Auf den Steinen projiziert drehen sich folgende Worte in Schleife: «The thing you secretly dread the most always happens» (deutsch: Was man am meisten fürchtet, tritt immer ein). Der Satz stammt aus dem Tagebuch des italienischen Dichters Cesare Pavese und spielt sowohl auf leise Vorahnungen und Ängste als auch auf das Schicksalhafte der Zukunft an. So impliziert der Titel der Arbeit *Tide* (deutsch: Gezeiten) Gefühle des Unbehagens, die in wiederkehrendem Rhythmus auftauchen. Mit mystischer Bildsprache und einem Blick auf bevorstehende Zeiten hinterfragt die Künstlerin unsere Beziehung zu Bildern und deren Einfluss auf unsere Wahrnehmung der Realität. Immer wieder arbeitet Defraoui mit Erinnerungen und Bildern aus ihrer eigenen Vergangenheit; der Tod ihres Ehemannes Chérif Defraoui im Jahr 1994 mag so auf eine persönliche Komponente im Video hinweisen. Die Arbeit ist Teil einer Serie von Videoprojektionen, in der Defraoui mit verschiedenen Projektionsflächen wie Salz oder Sand experimentiert.

17 Gérald Minkoff & Muriel Olesen, *Portraits réciproques*, 1972

In der Videoarbeit *Portraits réciproques* positionieren Gérald Minkoff und Muriel Olesen ihre Kameras wechselseitig so im Raum, dass die aufgezeichneten Bilder in einem geschlossenen Kreislauf zirkulieren. Im Spannungsverhältnis zur technologischen Apparatur erfassen sie damit ihre jeweiligen nackten Körper und lassen dabei reziproke Porträts entstehen. Im Verlauf des Videos sind Kamera und Körper teilweise klar identifizierbar, wobei extreme Nahaufnahmen durch die Materialität des elektronischen

Bildes auch zu einer zunehmenden Abstraktion führen. In ihrer konzeptuellen Arbeit befassen sich die Kunstschaffenden so mit gegenseitiger Wahrnehmung und medialer Vermittlung und verweisen auf die sich stets gegenseitig konstituierende Beziehung von Subjekt und Objekt, Betrachtenden und Betrachteten. Die Arbeit lässt sich in die Phase der Medienkunst einordnen, in der die Reflexion des technischen Mediums eine zentrale Rolle spielte und die Kamera als aktive Mitspielerin eingesetzt wurde.

18 Emmanuelle Antille, *The Underways I*, 2025

Es sind Umwege und Seitenpfade, die in *The Underways I* in den Fokus gerückt werden. Mit gezieltem Einsatz von Überlagerungen, dem Umkehren von Massstäben sowie technischen Mitteln wie Mirage und Solarisation entführt Emmanuelle Antille die Betrachtenden an magische Orte, die über ihre physische Erscheinung hinaus präsent sind. Damit regt die Künstlerin dazu an, darüber nachzudenken, wie Bilder und Räume unser Verhältnis zur Welt sowie unsere Wahrnehmung beeinflussen und wie konkrete Orte zu Vorstellungsräumen werden können. Die installative Arbeit knüpft an Antilles Langfilm *The Wonder Way* an, in dem sie vom Garten ihrer Grossmutter ausgehend Michel Foucaults Idee der Heterotypie – Orte, die parallel oder alternativ existieren – aufgreift. Darauf aufbauend verknüpfen sich die besuchten Orte mit ihren jeweils eigenen Geschichten zu einem dichten Gewebe: einem grossen Wandteppichwerk, dessen Reliefs von Reisen zu Territorien des Widerstands und der Resilienz erzählen.

19 collectif_fact, *White Shadow*, 2021

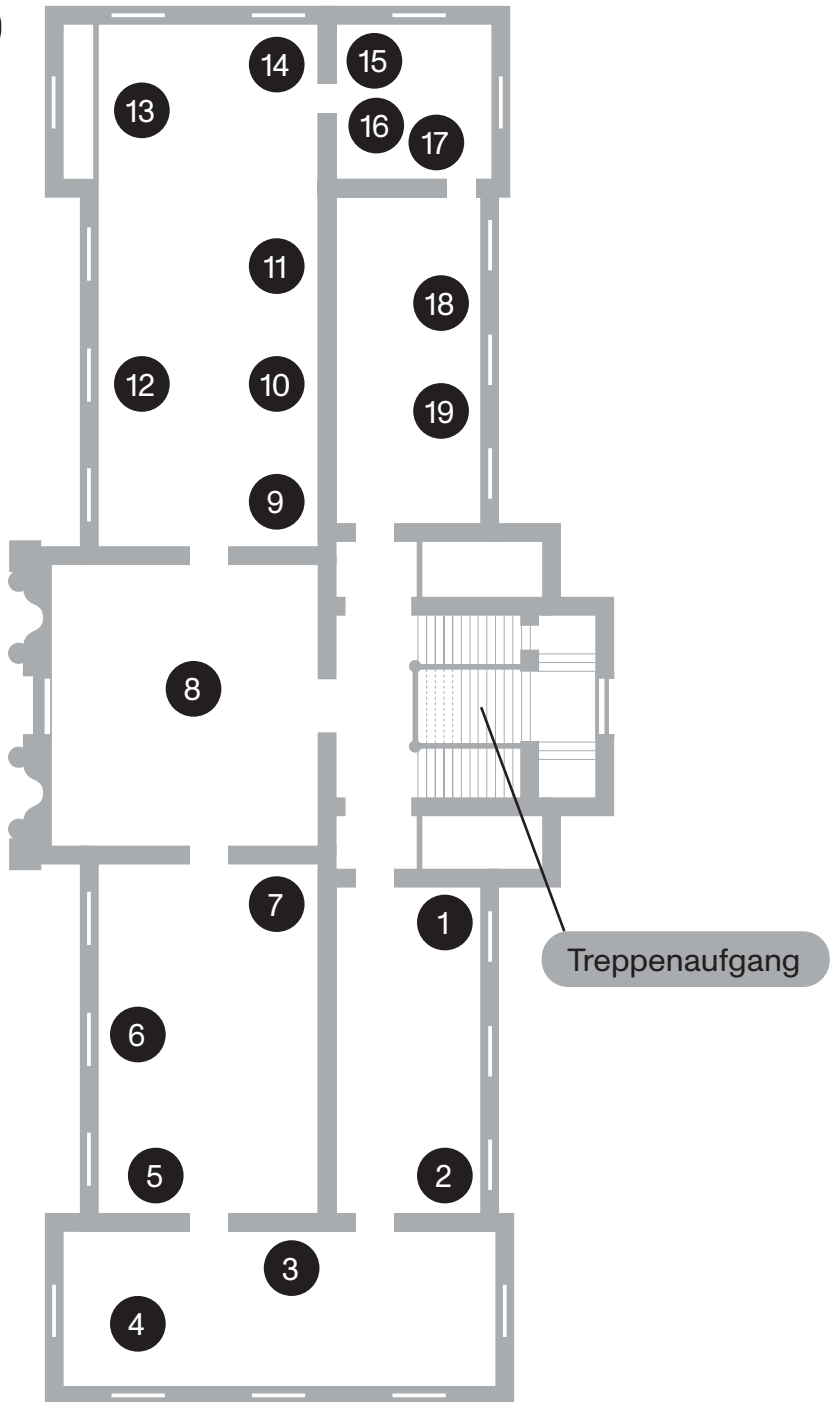
Collectif_fact, bestehend aus Annelore Schneider und Claude Piguet, lädt die Betrachtenden dazu ein, sich in eine mögliche Zukunft zu imaginieren, in der die Grenzen zwischen analoger und digitaler Welt nicht mehr existieren. Die Erzählperspektive berichtet von einer Welt, in der alle jemals abgespeicherten Fotografien zu 3D-Objekten geworden sind, die leblos und in grossen Mengen herumliegen und dabei alles überdecken. Die Ansammlung

führt dazu, dass die Menschen von ihrem sozialen Umfeld gänzlich isoliert sind. *White Shadow* ist eine Fiktion, in der die endlose digitale Produktion sowie die medialen Überlastungen mit ihren verheerenden ökologischen wie sozialen Folgen physisch greifbar werden. Mit ihrer Arbeit hinterfragt collectif_fact die massenhafte Produktion digitaler Bilder und Textnachrichten, die wir in sogenannten Clouds ablegen, ohne zu wissen, wohin das Sammeln führen mag. Zugleich ist auch eine subtile Aufforderung zum gegenteiligen Handeln herauszulesen.

20 Yves Netzhammer, *Adressen unmöglicher Orte*, 2009/2026

Mit der Maus und einem 3D-Computeranimationsprogramm als Arbeitsgerät hat Yves Netzhammer in den vergangenen Jahren einen unverwechselbaren Bildkosmos geschaffen, der sich keineswegs auf den virtuellen Raum beschränkt. Seine mehrteilige, raumgreifende Installation *Adressen unmöglicher Orte*, die erstmals 2009 in der Kunsthalle Winterthur zu sehen war, wurde vom Künstler für unsere Ausstellung neu inszeniert und angepasst. Im Zentrum steht ein animiertes Video, eingebettet in eine begehbare Szenerie aus surreal anmutenden Objekten. Während das Video existenzielle Themen wie Einsamkeit, Krankheit und Tod verhandelt und dabei Empathie hervorruft, entfaltet der umgebende Raum eine zugleich faszinierende wie irritierende Atmosphäre. Die Konstruktionen scheinen ein Eigenleben zu behaupten – ebenso animiert und bewegend wie die Figuren im Video selbst. So entsteht ein poetisch-surrealer Dialog zwischen Raum, Bewegtbild, Objekt und Betrachtenden: Netzhammer lädt dazu ein, imaginäre Räume im Zwischenbereich von Traum und Realität, in denen Identitäten, Bilder wie Bedeutungen ständig im Fluss sind, im Wachzustand mit allen Sinnen zu erfahren.

1. Stock



1 Lena Maria Thüring, *All that we touch, we change*, 2026

Lena Maria Thürings neue Videoarbeit *All that we touch, we change* widmet sich der Widerstandsfähigkeit von Pflanzen und den Bedingungen ihrer Fortpflanzung in extremen Umgebungen. Zentrales Motiv ist die Superblüte in der kalifornischen Wüste, ein seltenes botanisches Phänomen, bei dem nach besonders regenreichen Perioden lange ruhende Samen zeitgleich keimen und blühen. Ausgehend von der Auseinandersetzung mit dem Klimawandel verbindet die Künstlerin im Video insbesondere über den gesprochenen, teils gesungenen poetischen Text gesellschaftliche Fragestellungen mit persönlichen Erfahrungen von Verlust und Trauer im Zusammenhang mit einer Fehlgeburt. Die Fähigkeit zur Anpassung oder Regeneration der Pflanzen wird dabei in Beziehung zur menschlichen Erfahrung gesetzt und verweist zugleich auf einen rhythmischen Austausch, der uns über das Atmen mit der Pflanzenwelt verbindet: Wir atmen ein, was sie ausatmen. Im Video wird das Atmen der Pflanzen sogar hörbar als Lebensfluss oder Sinnbild einer grundlegenden Verbundenheit zwischen Mensch und Umwelt. Der Titel der Arbeit ist ein Zitat der Science-Fiction Autorin Octavia E. Butler: «All that you touch, you change. All that you change, changes you.» Veränderung erscheint hier nicht nur als Verlust, sondern auch als Möglichkeit von Weiterentwicklung. Drei organisch geformte Keramikreliefs ergänzen das Video, die Teil der fortlaufenden Recherche der Künstlerin zu Mensch-Pflanze-Beziehungen sind. Sie erinnern an Blätter oder Zungen und werden im übertragenen Sinne zu Organen, die Atmung sowie Sprache zugleich verkörpern.

2 Ingeborg Lüscher, *Hadrians Sterben und der Tod des Geliebten*, 2018

Rauchstreifen durchziehen das Bild, verflüchtigen sich, neue tauchen auf. In *Hadrians Sterben und der Tod des Geliebten* folgen die Betrachtenden einer poetischen Bildkomposition, während sie der Stimme von Ingeborg Lüscher lauschen. Die Künstlerin liest aus Marguerite Yourcenars Buch *Ich zähmte die Wölfin* von

1951, der deutschen Fassung der *Mémoires d'Hadrien*. Darin entwirft die Autorin die fiktive Lebenserzählung des römischen Kaisers Hadrian, der auf dem Sterbebett über sein Leben, seine Taten und seine Liebe zu Antinous reflektiert, um die Erinnerungen an den verstorbenen Geliebten wach zu halten. Es sind Themen wie Leben und Tod, Liebe und Eros, die den inhaltlichen Rahmen um Lüscher's Gesamtwerk bilden, das sich oft mit der Wirklichkeit jenseits des Sicht- und Erklärbaren beschäftigt. So können die Rauchschwaden in der Videoarbeit unmittelbar auf das Vergängliche verweisen. Ab 1984 sind bei Lüscher Gelb und Schwarz die dominierenden Farben: Gelb repräsentiert gemäss Lüscher den Lichtträger, wohingegen Schwarz für die kosmischen Tiefen steht, ohne die das Licht keine Bedeutung hätte. Das dualistische Prinzip *Himmel und Erde* versucht Lüscher in ihrer gleichnamigen Fotoserie aus dem Aargauer Kunsthaus aufzuheben.

3 Werner von Mutzenbecher, *Zeitungsbilder I*, 2017

Die Videoarbeit von Werner von Mutzenbecher basiert auf Bildern aus Zeitungen, die der Künstler über einen längeren Zeitraum sammelt und neu kombiniert. Für *Zeitungsbilder I* filmt er Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten – Politik, Krieg, Sport, Mode oder Alltag – vom matten, farblich gedämpften Zeitungspapier ab, wodurch sich die Aufnahmen bewusst von der Intensität hochglänzender Medienbilder absetzen. Ausgangspunkt ist das «starre» Einzelbild, ohne erklärenden oder kontextualisierenden Text. Die subjektiven Bildkombinationen erzeugen dennoch eine Bewegung, verstärkt mitunter durch den Schnitt sowie die freihändige Videoaufnahme ohne Stativ, die sich von einer statischen Diaschau absetzt. So scheinen die abgefilmten Fotografien lebendig und erzeugen ein collageartiges Abbild einer sozialen und politischen Realität: Widersprüchliches steht nebeneinander und wird als alltägliche Bilderflut sowie vielstimmiges visuelles Universum erfahrbar gemacht, in dem sich Not mit Freude sowie Schönes mit Verstörendem verschränken.

4 Timo Ullmann & René Müller, *Chandellier_Simulacrum*, 2025

Die von der Decke hängende Arbeit besteht aus einem achteckigen Objekt mit 94 TV-Simulatoren, die sich über fünf Etagen erstrecken: eine konzeptuelle, digitale Konstruktion eines Kronleuchters. Der Titel *Chandellier_Simulacrum* verweist bereits auf die zugrundeliegende Illusion. Der Philosoph Jean Baudrillard bezeichnete das Abbild als etwas, das die Realität ersetzt und simuliert, ohne selbst «real» zu sein. In Anlehnung daran ist auch Timo Ullmanns *Simulacrum* als Kopie ohne Original zu verstehen. Die laufenden Fernseher imitieren das charakteristische Flackern einer prunkvollen Hängeleuchte und erzeugen eine Hyperrealität, die funktionaler ist als die Realität selbst. Denn die Objekte werden in erster Linie als Einbruchschutz konzipiert, um menschliche Präsenz vorzutäuschen und damit Einbrüche zu verhindern. Im Ausstellungsraum strahlen die Fake-Bildschirme in alle Richtungen und imitieren eine Überwachung, die niemand ausübt. Damit zeugt das Werk von einer Simulation, die einzig ihre eigene Funktion darstellt.

5 Élodie Pong, *Secrets for sale*, 2003

In dem keimfreien Raum eines Atombunkers befindet sich eine interaktive Installation mit dem Namen *ADN/ARN* (Any Deal Now / Any Reality Now). Die Videoüberwachung vor Ort wird offengelegt und die Besuchenden erklären sich bereits beim Überschreiten der Türschwelle mit dem Spiel einverstanden. Die Regeln hat die Künstlerin selbst erstellt. Die Teilnehmenden werden dazu aufgefordert, ein persönliches Geheimnis preiszugeben, das auf einem audiovisuellen Medium festgehalten und schliesslich anonym oder personifiziert an Élodie Pong verkauft wird. Die Vielfalt von Reaktionen und Aussagen, die dabei protokolliert wurden, präsentiert die Künstlerin in der Videoinstallation *Secrets for sale*. Pongs Arbeit adressiert damit die Grenze zwischen Öffentlichkeit und Privatheit sowie Fragen nach Wert, Begehren und nach Machtverhältnissen. Diese entstehen insbesondere da, wo intime Inhalte in einen ökonomischen Tausch überführt und Geheimnisse

zur Ware werden. Gleichzeitig spielt die Künstlerin mit der Unterscheidung von «hoher» und «niedriger» Kultur, indem sie Kunst mit dem Format des Reality TV zusammenführt.

6 Klodin Erb und Eliane Rutishauser, *Ist das Fischli weiss?*, 2004–2007

Das Projekt *Ist das Fischli weiss?* des Künstlerinnenduos Eliane Rutishauser und Klodin Erb bezieht sich auf zwei Filme von Peter Fischli und David Weiss aus den 1980er-Jahren, in denen ein Bär und eine Ratte über die Kunst und das Leben philosophieren. Ausgehend von der blossen Erinnerung an die Arbeiten der Schweizer Kunstheroen, liessen sich Erb und Rutishauser selbst von befreundeten Künstler*innen als Bär und Ratte alias Fischli und Weiss inszenieren und fotografisch festhalten. Kunst und Medien prägen bekanntlich unser kollektives Bildgedächtnis. Nicht ohne Augenzwinkern bedienen sich die beiden Künstlerinnen aus dem Fundus der Schweizer Kunstgeschichte und treiben ein munteres Spiel rund um Erinnerung und Halbwissen. In ihrer hinter-sinnig-liebvollen Hommage ist Aneignung auch ein Mittel, um den Diskurs über geteilte Autor*innenschaft und die Produktionsweise von Kunst weiterzuspinnen, den Fischli und Weiss als «Väter» der künstlerischen Kollaboration hierzulande angeschoben haben.

7 Judith Albert, *Space*, 2009

In der Dunkelheit der Nacht entwirft eine auf einer Wiese stehende Person mithilfe von Lichtspuren ein dreidimensionales Geviert. Nach und nach zeichnen die leuchtenden Linien die Konturen eines transparenten Raums nach, der sich klar vom dämmrigen Hintergrund abhebt. Am Ende positioniert sich die Person ins Zentrum dieser Lichtkonstruktion. Es ist Judith Albert selbst, die als Protagonistin auftritt – eine bewusste Entscheidung, die mehrere ihrer Werke prägt. Die Präsenz der Künstlerin im Bild lässt sich als Ausdruck eines selbstbewussten, autonomen Handelns lesen. Denn während Albert sich den Blicken der Betrachtenden aussetzt, behält sie zugleich die Kontrolle über die sorgfältig

choreografierten Abläufe. Es ist charakteristisch für Alberts künstlerische Praxis, das auch in der Videoarbeit *Space* kaum grosse Handlungen auszumachen sind. Stattdessen wird durch ruhige, langsame Bewegungen eine subtile Spannung erzeugt. Mit ihrer präzisen Beobachtungsgabe verwandelt Albert Alltägliches und scheinbar Banales in poetisch aufgeladene Stimmungsbilder, die Assoziationen von Heim, Schutz und Privatheit ebenso wecken wie jene von Trugbild und Illusion.

8 Dieter Roth, *Solo Szenen*, 1997–98

Dieter Roth greift in *Solo Szenen* das Konzept von *A Diary* (1982) – die Installation ist parallel im Aargauer Kunsthaus zu sehen – noch einmal auf. Beiden Werken liegt die Idee des Tagebuchs als Dokumentation und Porträt des Künstlers zugrunde. Während sich Roth für *A Diary* beim Arbeiten, Zeichnen, Lesen oder Schreiben in seinen Ateliers in Island, der Schweiz und Deutschland filmen liess, geht er in *Solo Szenen* mit dem Realismus einen Schritt weiter und zeigt das Rohmaterial seines alltäglichen Lebens: aufstehen, duschen, arbeiten, kochen, essen, trinken, auf der Toilette sitzen, Glühbirne wechseln, ins Bett gehen, nachdenken und schlafen. Roth hat dafür alle Aufnahmen selbst gedreht, wobei er die Kameras auf einem Stativ oder Tisch positionierte. So entstanden 131 filmische Selbstporträts mit statischem Bildausschnitt, die auf einer Videowand aus 131 Monitoren präsentiert werden. In *Solo Szenen* hat der Künstler seine Idee einer rückhaltlosen Dokumentation eingelöst. Er zeigt sich ganz und gar privat und bleibt dabei vollkommen autonom. Er ist isoliert, einsam, am Ende seiner Kräfte – und trotzdem erscheint er auch in diesem letzten grossen Selbstbildnis, in dem Grenzen zwischen Leben, Archiv und Kunst verwischen, als meisterhafter Regisseur.

Während *Solo Szenen* Roths Vermächtnis aus den letzten Lebensjahren darstellt, führen seine künstlerischen Anfänge zurück nach Solothurn und Bern. Als junger Grafikerlehrling in Bellach und Gerlafingen wohnhaft, verbringt Roth seine täglichen Pendelfahrten nach Bern mit zunehmend abstrakten Zeichnungen. Wohl allein, um einen eigenen Ausdruck zu finden, orientiert

er sich damals an Vorbildern wie Hans Arp, dessen Formensprache im sogenannten Solothurner Wandbild nachhallt, das Roth 1952 in der Garage eines lokalen Malergeschäfts anfertigt. Mitte der 1990er-Jahre wird das Wandbild, das im Treppenaufgang ausgestellt ist, durch das Kunstmuseum Solothurn erworben und von seinem Entstehungsort in die Sammlung des Museums überführt. Auf Verlangen des Künstlers darf keine Restaurierung vorgenommen werden, um die Spuren der Zeit und des Gebrauchs nicht zu verwischen.

9 Studer/van den Berg, Wiese, 2004

Ein einfacher Monitor mit Trackball lädt zur Auseinandersetzung ein: Das Werk des Duos Monica Studer und Christoph van den Berg präsentiert sich als interaktive Installation in der Ästhetik eines 3D-Computerspiels. Mit der Hand streichen deren Nutzer*innen über die Schnittstelle zur digitalen Welt – eine Bewegung, die das virtuelle Erkunden einer blühenden, künstlichen Alpenwiese auslöst. Diese erweitert sich in Echtzeit und nach dem Zufallsprinzip fortwährend, so dass sich ausserhalb des eigenen Sichtfelds die unendlich weite Landschaft erahnen lässt. Doch die Technik verwehrt den Überblick, und jeder Einblick muss fragmentarisch bleiben. Damit mag das anfänglich angenehme Gefühl – die Freude an der prächtigen Natur oder das Versprechen des eintreffenden Frühlings – auch einer leichten Beklemmung weichen. Immer wieder zeugen die Arbeiten von Studer/van den Berg von hochgradig künstlichen Welten, welche das Publikum mittels Perfektion in den Bann ziehen, aber stets einen subtilen, ambivalenten Twist enthalten.

10 Anna Winteler & Monica Klingler, *WALK I II III*, 1989

Anna Winteler's Untersuchung widmet sich dem Körper, der zugleich Koordinatensystem und Orientierungspunkt ist. Besonders interessieren die Künstlerin unterschiedliche Bewegungen in Bezug auf den Raum. Auch Monica Klingler beschäftigt sich mit dem Körper – mit dessen Haltung, Gestalt, Bewegung und

Sprache. *WALK I II III* ist ein Gemeinschaftswerk der Künstlerinnen, die auf einer zeitbasierten Performance aufbaut. Im Zentrum steht – wie der Titel sagt – der Akt des Gehens als elementare, menschliche Handlung sowie seine mediale Übersetzung. Das Gehen selbst wird zum künstlerischen Mittel – als repetitive, körperliche Praxis werden Rhythmus, Dauer sowie Präsenz des Körpers in den Fokus gerückt. Die Bilder sind auf drei Monitore aufgeteilt und geben durch die schwankenden Bewegungen Rückschluss auf eine gleichzeitig gehende wie filmende Person. Während die einzelnen Teile Unterschiede in Tempo und Perspektive aufweisen, ist ihnen das Fehlen einer klaren Erzählstruktur gemeinsam – vielmehr scheint die Beobachtung selbst im Zentrum zu stehen. Naturbilder werden stückweise mit Auszügen aus dem Gästebuch des Hotels Furkablick überblendet, worin sich einst Gäste aus nah und fern mit ihrem Namen verewigten.

11 Roman Signer und Bernhard Tagwerker,
Bodensee und Säntis, 1975

Im Rahmen einer Ausstellung für junge Ostschweizer Kunstschaaffende im Schloss Arbon realisierten Roman Signer und Bernhard Tagwerker ein gemeinsames Kunstwerk in Form eines Landschaftsprojekts. Während Signers Arbeit vor allem der Aktionskunst zuzuordnen ist, beschäftigte sich Tagwerker in den 1970er-Jahren zeichnerisch intensiv mit dem Säntis und seinen schematischen Darstellungen. Ihr Kunstereignis beinhaltete 56 heliumgefüllte Ballone, die mit Nylonschnüren an Bojen befestigt waren und damit die Silhouette des Säntis auf dem Bodensee nachzeichneten. Mit diesem Werk verbanden die Künstler gleich zwei prägende Landschaftselemente der Region zu einer temporären Skulptur. Die Wahl des Bergmotivs entsprang ihrer Faszination für den Säntis, der die Gegend nicht nur landschaftlich und klimatisch, sondern auch kulturell beeinflusst. Wie viele seiner Aktionen hat Signer auch dieses Ereignis filmisch dokumentiert – als Teil seiner künstlerischen Strategie, das Flüchtige seines performativen Schaffens festzuhalten.

12 Rémy Zaugg, *Projection Furka*, 1988

Mit einer Aktion auf der Furkapasshöhe widmete sich der Schweizer Künstler Rémy Zaugg der Tradition der Pleinairmalerei – und unterlief zugleich deren Erwartungen. Die Aktion bestand aus mehreren Teilen, wobei in *Projection Furka* folgende Handlung zu sehen ist: Vor laufender Kamera malt Zaugg die hellen Partien eines projizierten Fotos jener Landschaft nach, die sich tatsächlich hinter der Leinwand befindet. Er tut dies mit weisser Farbe auf weisse Leine, so dass der Akt des Malens den Bildträger nur minimal verändert und fast unsichtbar bleibt. Während Zaugg auf den ersten Blick dem Malen in freier Natur zu frönen scheint, wählte er zugleich eine überdimensionierte Leinwand. Deren Sperrigkeit erschwert nicht nur den Transport, sondern versperrt dem Künstler auch den Blick auf das gewünschte Bergmotiv. Um dennoch arbeiten zu können, griff Zaugg auf eine weitere Konvention zurück: eine Diaprojektion desselben Motivs, auf dessen Fläche er schliesslich mit weisser Farbe zu malen beginnt. Derart den natürlichen Lichtverhältnissen ausgesetzt lässt das immer schwächer werdende Tageslicht das Original in der Dunkelheit verschwinden, bis am Ende die Projektion selbst ins Zentrum der Wahrnehmung rückt.

13 Christoph Rütimann, *Endlose Kameronaschiene* (*Tetrasphereline*), 1999

Christoph Rütimanns *Endlose Kameronaschiene* (*Tetrasphereline*) präsentiert sich zunächst als endlose, verschlungene Schlaufe – eine Skulptur aus Stahlrohr, deren Ansicht je nach Standpunkt variiert. Gebaut hat sie der Künstler als Kameronaschiene für ein aufwändiges Kunstprojekt in Zusammenarbeit mit der Rätischen Bahn. Montiert auf einem eigens dafür konstruierten Spezialwagen, fuhr eine Kamera unablässig die ganze Schlaufe ab, während der Zug bei strahlendem Wetter auf der Strecke Landquart–Tirano–Landquart unterwegs war. Die schwindelerregenden Videobilder, auf zwei Monitore aufgeteilt, zeugen von dieser Reise – einmal ins Veltlin und einmal ins Bündnerland zurück. Das Werk bringt Rütimanns zentrale Themen zum Ausdruck: die Linie als formge-

bendes Element, das Spiel mit Schwerkraft und Perspektive sowie einen performativen Zugang zur Wahrnehmung. Die Kamera wird zum stillen Performer, während das sich ständig verändernde Panorama – Graubündens Berglandschaft, Brücken, Tunnel – zum Hauptprotagonisten in seiner atemberaubenden Expedition avancieren. So lädt das Werk dazu ein, das Reisen nicht nur als physische Fortbewegung zu erleben, sondern als ästhetische Erfahrung in Raum und Zeit.

14 Judith Albert, *Engstlenalp*, 2021

Im Video-Objekt *Engstlenalp* kommt das Zitieren aus der Kunstgeschichte als künstlerische Strategie von Judith Albert zum Tragen, während es gleichzeitig auf Kindheitserinnerungen der Künstlerin verweist. Formal an ein Bullauge erinnernd, liegt der Arbeit eine Hinterglasmalerei als Inspiration zugrunde, die Albert im Haus ihrer Grossmutter entdeckt hat und die dem damaligen Mädchen ein Fenster zur Welt eröffnete. Zu Beginn des Videos ist eine Landschaft zu erkennen, die sogleich an Werke des Schweizer Landschaftsmalers Caspar Wolf (1735–1783) denken lässt. Im 18. Jahrhundert, als Hochgebirgslandschaften noch weitgehend unerforscht waren und als rau, bedrohlich und schwer zugänglich galten, gehörte Wolf zu den ersten Kunstschaaffenden, die diese Region systematisch bereisten und malerisch dokumentierten. Daran anlehnend führt die Überlagerung von mehreren Aquarellen im Verlauf von Alberts Arbeit zu einer leisen und stetigen Veränderung des Naturbildnisses bis hin zu einer düster anmutenden Unkenntlichkeit.

15 Judith Albert, *Maria breit den Mantel aus (East End)*, 2011

Mit wellenförmigen Bewegungen und einem endlosen Wasserlauf gleich scheint ein samtiges Tuch durch die Türspalte hindurch geradewegs auf die Strasse zu fliessen. Der Titel der Videoarbeit bietet dazu mehrere Bezugspunkte: *East End* verweist auf den Entstehungsort in London, wo Judith Albert im Jahr 2011 ein Atelier bezog. Gleichzeitig handelt es sich um einen Stadtteil, der

durch unterschiedliche Kulturen und Religionszugehörigkeiten geprägt ist. *Maria breit den Mantel aus* spielt auf ein Kirchenlied an, in dem die Schutzmantel-Patronin angerufen wird. Mit dem Tragen eines blauen Mantels ist die Marienfigur darin auch als verbindendes Element von Himmel und Erde ausgezeichnet. Im Video überträgt Albert das Blau mit Hilfe des wellenden Tuchs weiter auf das Lebenselement Wasser. Die Künstlerin selbst ist in einem katholisch geprägten Umfeld aufgewachsen. Dass die Illusion des Ausflusses gerade mit Hilfe der Rückspultaste funktioniert, kann dabei auch als Rückgriff auf ihre Kindheit interpretiert werden.

16 Michel Grillet, *Bouddha – Mémoire de Paysage*, 2006

Horizonte, Berge und Himmel sind Konstanten im Schaffen von Michel Grillet. Auffällig ist dabei die farbliche Reduktion seiner Palette sowie die Wahl des Miniaturformats. Die Arbeit lässt sich in die Werkgruppe *Mémoire de paysage* einordnen, deren Motive auf Gouache-Farbtöpfen entstehen, auf die der Künstler wiederum mit Gouache Bildinhalte aufträgt. Grillet's Landschaften beinhalten sowohl reale Kindheitserinnerungen an den Genfersee sowie imaginierte Elemente, womit die poetische Qualität der Szenerien betont wird. Zugleich kann die Serie als kritischen Kommentar auf die heutige Medienwelt gelesen werden. So erinnern die Farbtabletten visuell an die Form von Bildschirmen und verweisen damit auf eine Gesellschaft, die Naturerfahrungen zunehmend über Fernseher, Computer oder Videospiele erlebt. In *Bouddha – Mémoire de Paysage* wird dem kleinen Landschaftsbild eine Buddha-Figur gegenübergestellt, welche die Betrachenden zu einer Form von Kontemplation einlädt. Mit dieser Anordnung verweist Grillet auch auf Nam June Paiks *Snowing Buddha* (1989). Während Paik die Mechanismen des Fernsehens kritisch analysierte, ist bei Grillet eine melancholische Bilanz herauszulesen.

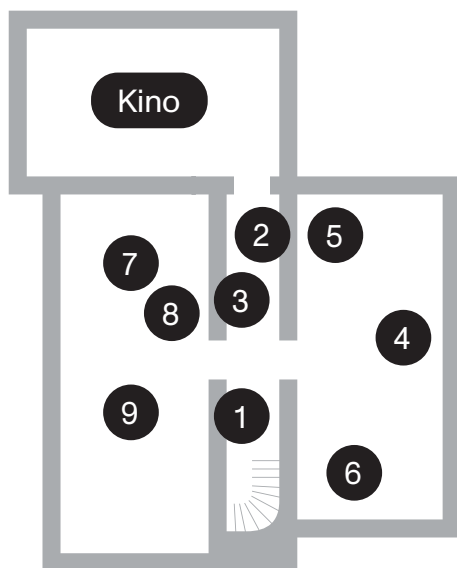
17 Annelies Štrba, *Madonna*, 2011

Seit geraumer Zeit beschäftigt sich Annelies Štrba in ihrem künstlerischen Schaffen mit dem Motiv der Madonna. Sie sammelt und fotografiert Darstellungen u. a. in Kirchen und Kapellen, um sie anschliessend ins Digitale zu transformieren. Durch Überblendungen, Überbelichtungen und farbliche Verfremdungen lässt sie traumartige Bilder entstehen, die häufig in Druckarbeiten münden. Die Figur der Maria ist für Štrba jedoch nicht in erster Linie religiös konnotiert. Vielmehr versteht sie die Künstlerin als universelles Symbol des Archetypischen der Frau, die für Weiblichkeit und Mutterschaft steht – Maria selbst als Urbild aller Frauen und Mütter. Durch die langsam ineinanderfliessenden Bildschichten verschmelzen die Madonnenfiguren zu einer übergeordneten Gesamterscheinung.

18 Judith Albert, *La Noir et La Blanche*, 2014 (d'après Vallotton)

Der Spitze der Schere folgend bewegt sich die Kamera über eine Reproduktion des berühmten Gemäldes *La Blanche et la Noire* (1913) von Félix Vallotton. Sie folgt immer weiter den Binnenkonturen des Bildes, das eine schwarze Frau darstellt, die mit Zigarette im Mund und einem schulterlosen blauen Kleid auf dem Bett sitzt und dabei auf eine weisse, schlafende Frau blickt. Die abgetrennten Stücke werden kleiner, zeigen den Torso, ein Beinpaar oder eine herausgelöste Frisur. Analog zu Alberts Titelvariation wird im Video auch das Dargestellte neu zusammengesetzt – ein Akt, mit dem die Künstlerin die ursprüngliche Aussage dekonstruiert und mit neuem Inhalt auflädt. Arbeiten, die auf Bildern des schweizerisch-französischen Künstlers basieren, kommen in Alberts Schaffen mehrfach vor. Dabei orientiert sich die Künstlerin nicht unbedingt am Original selbst. So interessiert sie sich nicht für formale Aspekte, sondern vor allem für die Atmosphäre des Werks selbst, die sich über Generationen weitervermittelt.

Auf dem Boden sind kreisförmig Flachbildschirme angeordnet, die jeweils eine Rosenblüte auf blauem Hintergrund zeigen. Die Blüten öffnen und schliessen sich im Loop – eine Bewegung, die an einen Zeitraffer in der Naturdokumentation erinnert. Das Blumenbeet in Form eines bewegten Raumbildes mag zunächst als schön, fast verführerisch wahrgenommen werden. Die sie leise begleitenden, gar animalisch anmutenden Geräusche lassen die Szenerie jedoch bald in etwas Unheimliches kippen. Ursula Palla greift in ihrem künstlerischen Schaffen immer wieder Vorstellungen von Schönheit auf und hinterfragt sie, oft indem sie diese mit etwas latent Bedrohlichem verbindet. Mit beinahe klischeehaften Bildern – wie hier die Ansammlung von Rosen – thematisiert die Künstlerin auch die menschliche Sehnsucht nach naturnahen Refugien, um sie im Spiel zwischen Realität und Künstlichkeit zu entlarven. Hierfür tauchen Blumenmotive sowie Naturdarstellungen und Gärten wiederholt in ihrer Arbeit auf.



1 Timo Ullmann, *Screenshare*, 2021

Die Videoarbeit entstand während des Lockdowns, in der Zeit von Homeoffice und vorwiegend digitalem Austausch, eine Zeit, die Timo Ullmann in einer Residency in Berlin verbrachte. Dafür verband er seinen Computer mit einem zweiten Gerät in der Schweiz, wobei beide Rechner über das Internet denselben Screen teilten und so eine Rückkoppelung in Gang setzten, in der Bilder und Töne permanent übertragen, verarbeitet, vervielfacht und in endloser Feedbackschleife zirkulierten. Zu sehen ist ein bewegter Moiré-Effekt: regelmässige Muster, die sich überlagern und neue Musterungen entstehen lassen. Die Betrachtenden folgen weiter den Fingern des Künstlers, die im weissen Rauschen virtuelle Fenster öffnen und Ausschnitte verschieben, so dass sich ein eigendynamisches Setup entwickelt, das sich kontinuierlich verrückt und verändert. Unterstützt wird dieser Prozess durch eine

Klangspur, die Störgeräusche und digitale Artefakte miteinander verdichtet und sich so zu einer akustischen Sphäre formt. Mit *Screenshare* bricht Ullmann mit der Vorstellung einer normierten, glatten Oberfläche einer Kommunikationssoftware. Damit macht der Künstler die greifbare Materialität digitaler Datenübertragung und Technologie spür- und erfahrbar.

2 Alexander Hahn, *Covert Encounters – Spurious Goods*, 2007/2008

Die Serie *Covert Encounters – Spurious Goods* ist ein fortlaufendes Porträt urbanen Lebens im 21. Jahrhundert von Alexander Hahn. Im Geist von Charles Baudelaires Essay *Le Peintre de la vie moderne* (1863) agiert der flanielnde Künstler heute jedoch mit anderen Werkzeugen: nicht mehr mit Skizzenbuch (Edgar Degas), Staffelei (Edward Hopper) oder Grossformatkamera (Walker Evans), sondern mit Körperkamera und digitaler Bildbearbeitung. Jede sichtbare Linse verändert die Realität, die sie aufzeichnen will. Die verdeckte Kamera umspielt dieses grundlegende Dilemma der Fotografie. Die Ausgangsbilder stammen aus verwackelten, oft kaum brauchbaren Videos, aufgenommen u. a. mit einer Sonnenbrillenkamera, die über Kabel mit einem Video-Recorder verbunden ist. Der fotografische Blick verlagert sich ins Nachhinein, in eine forensische Sichtung des Rohmaterials auf der Suche nach dem aussagekräftigen Einzelbild. Mit der von Alexander Hahn Mitte der 1990er-Jahren entwickelten Technik, die den transparenten Druckträger mit Gewebe und Metallfolien hinterlegt, steigert der Künstler die Intensität der Tinten – ein Versuch, das Leuchten des ursprünglichen RGB-Bildschirms in die materielle Welt zu übersetzen.

3 Renate Eisenegger, *BIN*, 1977

Renate Eisenegger arbeitet vorwiegend performativ, zeichnerisch, schriftstellerisch und fotografisch. An der Kunstakademie Düsseldorf (1968–1971) entschied sie sich für die neu gegründete Filmklasse, die ihrem Drang nach experimentellem Arbeiten

entsprach und weniger von vorherrschenden Traditionen besetzt war. In *BIN*, einer Serie von Schwarz-Weiss-Fotografien, steht die Künstlerin den Betrachtenden zugewandt, mit nacktem weiss bemaltem Körper vor einer Schranke aus horizontal gespannten Gummibändern. Die Figur verstrickt sich im Folgenden zunehmend im Hindernis, bis sie auf der anderen Seite, schwarz bemalt in Rückenansicht, zu stehen kommt. Zum Ausdruck gelangen Eiseneggerts kreative Energie, aber auch die Schwierigkeiten, die, insbesondere als selbstbestimmte weibliche Künstlerin, mit der Befreiung aus restriktiven Gesellschaftsstrukturen verbunden sind. Schliesslich fehlt im Titel das entsprechende Personalpronomen, das es zu einer einfachen, jedoch existenziellen Konjugation vervollständigen würde: Ich bin.

4 *Die Technik hinter der Kunst: eine Präsentation* von Aufdi Aufdermauer, Anabel von Schönburg und Niggi Lehmann

Einblicke in den technischen Werdegang von Videokunst anhand verschiedener Geräte und Kameras, die im Laufe der Zeit immer kleiner und erschwinglicher wurden. War das Videoschaffen anfänglich auf grosse, kabelgebundene Gerätschaften angewiesen, entstehen heute komplexe Werke am Computer.

5 Guido Nussbaum, *Bricolage*, 1987

Bricolage umfasst zwei Monitore auf Gestellen, wovon einer das Original und der andere seine Kopie darstellt. Auf dem funktions-tüchtigen Fernsehgerät läuft ein tonloses Video, das den Künstler Guido Nussbaum beim Nachbau des Bildschirms während exakt 120 Minuten dokumentiert. Diese zeitliche Begrenzung entspricht der Aufzeichnungsdauer des eingelegten Videobands. Doch die Konstruktion des nachgeahmten Fernseh-Objekts, ein Abbild aus Holz und Gips, bleibt im Video unvollendet: Der Monitor ist nicht robust genug und zerfällt. Wenn auch nicht auf Band, findet der Bau letztlich wohl doch zu einem guten Ende; die stumme Skulptur im Raum spricht für sich. Mit Augenzwinkern

unterläuft Nussbaum den Gegensatz zwischen technischer Präzision und improvisierter Bricolage.

6 Reinhard Manz, *Vom Fortschritt*, 1990

Das Werk entstand 11 Jahre nach der Gründung der Videogenossenschaft in Basel als eine Art Betrachtung und Rückblick, welche der Künstler Reinhard Manz mit kritischer und mitunter humorvoller Geste festhält. Als Protagonist kommentiert er die sich wandelnden Bildtechnologien, wobei die Einstellungen im Video selbst zu unterschiedlichen technischen Standards wechseln. Damit entfernen sich die Betrachtenden immer mehr von der sprechenden Person, während die einzelnen Kameras mit jeder neuen Aufnahme selbst zu Objekten im Bild werden. Bestimmt wirft die Arbeit Fragen nach der Vermittlung von Realität durch die Kamera auf: Schaffen neue Technologie, verfeinerte Farbqualität und die Erweiterung des Blickwinkels Nähe oder Distanz? Die Mitglieder der Videogenossenschaft verstanden sich als kritisch gegenüber den internationalen Konzernen sowie der vorherrschenden Fernsehkultur, mussten sich der fortschreitenden Entwicklung von Videotechnologien jedoch ebenfalls stellen. Damit markiert das Werk symbolisch auch den Übergang einer Generation analoger Videoformate zu neuen technischen Standards.

7 Aufdi Aufdermauer, *Das Videotape*, 2023

Videobänder sind auch Speicherorte für Kunst. Im Gegensatz zu einer Skulptur, einem Gemälde oder einem Negativ bleibt bei einer Videokassette nur das Vertrauen in die Beschriftung auf der Hülle. Ohne aufwändige technische Infrastruktur gibt es keine Möglichkeit, den Inhalt zu überprüfen. Ist das Band wirklich bespielt? Und wenn ja: Handelt es sich um ein Original oder eine Kopie? Wem gehört es? Wer darf es zeigen, wer bearbeiten?

Aufgrund der Erwartung eines möglichen versteckten Gehalts, Werts oder einer verborgenen Relevanz wird der Umgang mit den Bändern um einiges komplexer als jener mit anderen Kunstwerken, die sich in einer Privatsammlung oder in einem

Museumsbestand befinden. Es ist eine Gratwanderung zwischen Wissen, Hoffen und Können.

Auf das Wissen darum, was sich auf dem Videoband befindet, folgen sogleich weitere Fragen: ist es die gewünschte Version oder handelt es sich um eine bereits veränderte Variante? Soll das Video projiziert oder auf Monitor gezeigt werden?

Noch grösser wird die Erwartungshaltung, wenn auf der Kassette ein Werktitel und der Name der Künstler*in vermerkt sind. Aus einem simplen Videoband wird augenscheinlich ein Kunstwerk von Wert und hohem Preis, von Prestige und Bedeutung. Was bleibt, ist das Vertrauen in die Beschriftung der Videokassette. Ob sie der Realität entspricht? Das bleibt offen.

8 Guido Nussbaum, *Schimmelband*, 2019

Vor einem geöffneten Videorekorder hält Guido Nussbaum eine VHS-Kassette in die laufende Kamera. Diese enthält Bilder einer Kunstaktion aus dem Jahr 1993. Dabei handelt es sich um eine von mehreren Kassetten, die Nussbaum während drei Jahren in einem Plastiksack vergessen hatte, der unter anderem dem Regen ausgesetzt war. Unterdessen hat sich auf dem Band sichtbar weisser Schimmelpilz gebildet. Zusammen mit Aufdi Aufdermauer soll das Band nun live getestet werden. Während des Experiments kommentieren und erklären die beiden fortlaufend ihr Vorgehen sowie die sichtbaren Resultate. Und sie haben Glück: Trotz Verklebung ist die Aufnahme auf dem Monitor deutlich erkennbar. Kurzerhand entscheidet sich der Künstler trotz der Gefahr durch den Pilz, die Kassetten nicht wegzuworfen. Die Arbeit mit dem Titel *Schimmelband* bewegt sich zwischen konzeptueller Kunst und technischer Dokumentation. Sie lässt sich in Nussbaums künstlerisches Vorgehen einordnen, das wiederholt von der Befragung des verwendeten Mediums zeugt.

9 René Pulfer, *Expose*, 2026

Ausgangspunkt für *Expose* von René Pulfer ist ein unbelichteter, 35 Zentimeter langer 16-mm-Filmstreifen. Dieses Material ist dem

Künstler auf einer Brache in unmittelbarer Nachbarschaft zum Gropius Bau in Berlin zufällig in die Hände gelangt. Vor dem Zweiten Weltkrieg stand ebendort ein Gebäude, das ursprünglich als Kunstgewerbeschule errichtet wurde und in dem sich von 1933 bis 1945 die wichtigste Zentrale des nationalsozialistischen Terrors mit dem Gestapo-Verhör- und Foltergefängnis befand. Nach dem Krieg folgte der Abriss. Auch weil das Gebiet später nahe der Grenzmauer zwischen Ost- und Westberlin lag, blieb eine Neubebauung lange Zeit aus. Gesichert ist einzig der Fundort des Filmstreifens auf jenem Gelände mit bewegter Vergangenheit. Dagegen bleiben dessen Inhalt, Herkunft, Ursprung und Datierung rein spekulativ. Der Filmstreifen ist für eine etwaige Spurensuche ebenso nutzlos wie die Magnetbänder, die im Museumsraum am Boden ausgelegt sind. Die Arbeit führt in Untiefen, zeigt materialimmanente Grenzen auf, involviert aber die Betrachtenden in einen produktiven Dialog. Wer zeichnet wann was und zu welchem Zweck auf? Was, wenn Inhalte durch den Zahn der Zeit unwiederbringlich verloren gegangen und nurmehr abstrakte Bilder übriggeblieben sind? Pulfer arrangiert eine «Kunstbrache», die eine Vielzahl von Fragen eröffnet.

Kino

Kino mit wechselndem Videoprogramm. Bitte siehe separaten Aushang.

Impressum

Kunstmuseum Solothurn Direktorin:
Katrín Steffen; Wissenschaftliche
Mitarbeiterin: Tuula Rasmussen;
Leiterin Administration: Andrea Galliker;
Sammlung und Restaurierung: Anna
Bürkli, Magdalena Ritler, Mirela Faldey,
Valeria-Santina Murgia; Vermittlung:
Lena Weber, Claudia Leimer; Technische
Leitung: Til Frentzel; Technische
Mitarbeit: Manuel Köchli, Daniel Trutt,
Marco Eberle, Florian Dobrusskin,
Pascal Schneider, Daniel Bracher,
Sayhan Acikgoez, Lorenzo Ciccone,
Seraina Borner, Christoph Menzi,
Jochen Saueracker, Martin Schaffner;
Videotechnik: Aufdi Aufdermauer,
Karin Wegmüller, Martin Anner, Dimitri
Fischer, Niggi Lehmann, Anabel von
Schönburg, Nick Walter; Buchhaltung:
Stefan Gschwind; Empfang: Beatrice
Gerber, Stefan Gschwind, Nadja Lerch,
Claudia Leuenberger, Alexandra Müller-
Wusterwitz, Irène Roth Kradolfer, Sonja
Santi, Susanne Wyss; Reinigung: Ondina
da Graca Teixeira, Ana Queiros; Texte:
Katrín Sperry, Tuula Rasmussen, Katrín
Steffen, Aufdi Aufdermauer; Lektorat:
Andrea Thode; Grafik: Raffinerie

Ein Museum der

STADT
SOLOTHURN

Ausstellungspartner*innen

 Aargauer
Kunsthaus

 VIDEO
COMPANY

Dank an

 **kultur**
SWISSLOS
Fonds des
Kantons Solothurn

 **baloise**


Stiftung für Kunst,
Kultur und Geschichte

 **HMSL**
STIFTUNG

MEMORIAV

Herzlichen Dank
an alle privaten und
öffentlichen Leihge-
ber*innen sowie an die
Solothurner Filmtage

Vorsicht: Kunstwerke
bitte nicht berühren!

KUNSTMUSEUM
SÜDLICHEN

DI–FR 11–17 Uhr
SA+SO 10–17 Uhr
kunstmuseum-so.ch
IG: kunstmuseum_so

Eine Kooperation von Aargauer
Kunsthaus und Kunstmuseum
Solothurn

Vorsicht: Kunstwerke bitte
nicht berühren!

KUNST
MUSEUM
SOLOTHURN