

P ORT

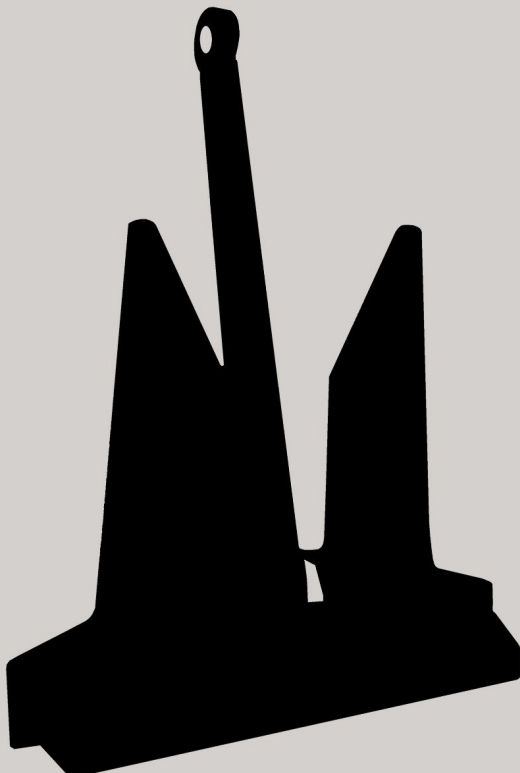
DIE KUNSTSAMMLUNG DER RAFFEISEN LANDESBANK SÜDTIROL
LA COLLEZIONE D'ARTE DELLA CASSA CENTRALE RAFFEISEN DELL'ALTO ADIGE

FO

BAND 2 | 2016-2022

L

IO



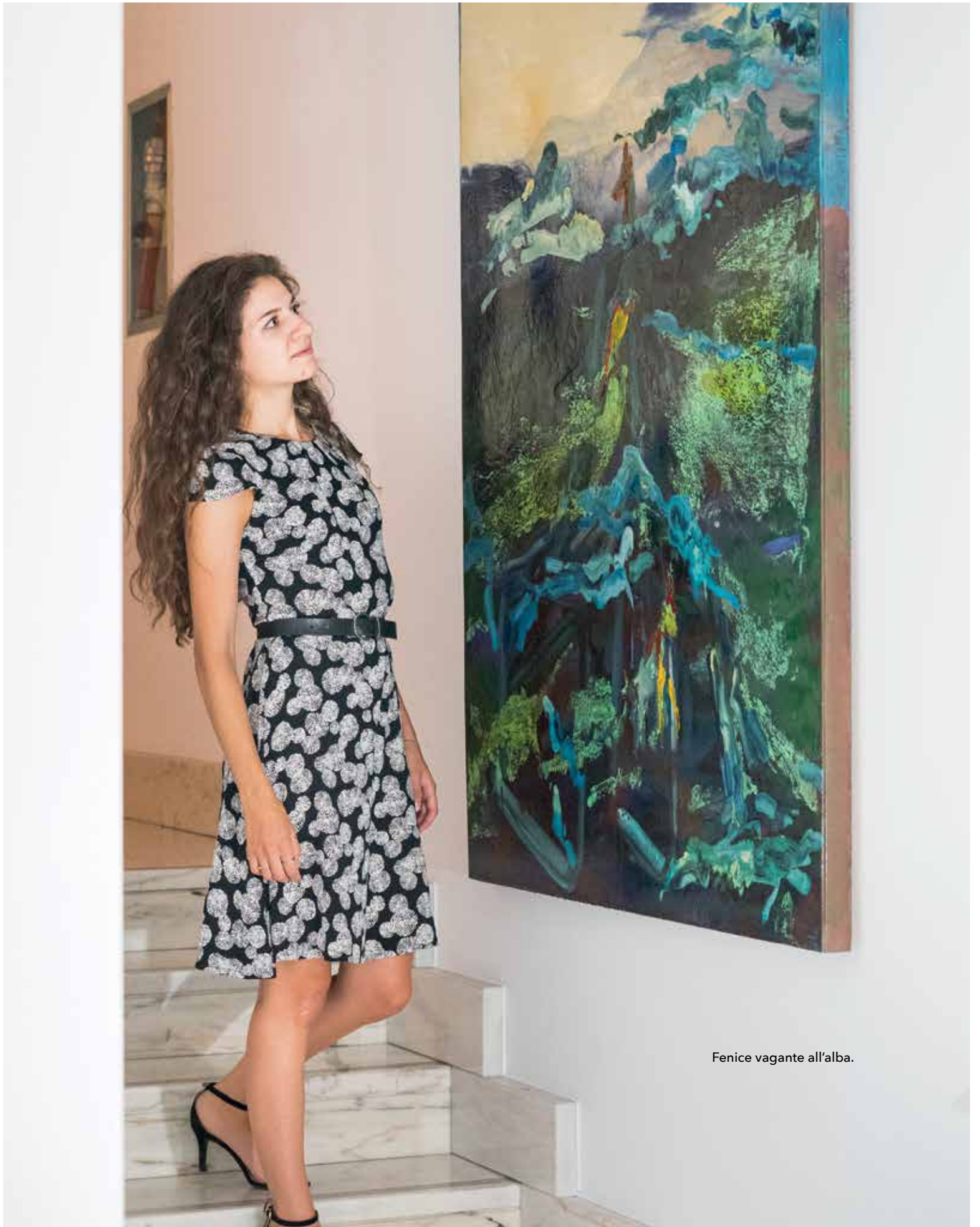


Vielleicht bin ich imstande,
diesen Drucker wieder funktionsfähig zu machen.
Am liebsten hätte ich einen gedruckten Regenbogen,
viel Farbe.



Das Werk muss in den Raum passen und mir gefallen.





Fenice vagante all'alba.

Wenn ich vor dem Werk stehe,
kommt mir vor,
ich bin in einer Traumwelt.



Das Bild beruhigt und gefällt uns.
Es ist toll, es in unserem Büro zu haben.
Es strahlt eine gute Energie aus.







Svela tutte le tue sfaccettature.








Wie ein Geldregen aus der Art-Deco-Zeit.



A man with short grey hair and glasses, wearing a blue and white checkered short-sleeved button-down shirt, is shown in profile from the chest up. He is looking towards the left. His right hand is resting on a white railing with a black handrail. The background is a plain, light-colored wall.

Das Kunstwerk,
welches den Kronleuchter darstellt,
könnte auf dem Weg in das Obergeschoss dazu beitragen,
das Licht, welches durch die Lichthaube im Aufenthaltsraum einfällt,
anzukünden.



Die Kunst ist
die stärkste Form von Individualismus,
die die Welt kennt.



Ein gläserner rosaroter Anker,
das ist genial!



Su in alto sopra le nuvole,
eppure così stretti.

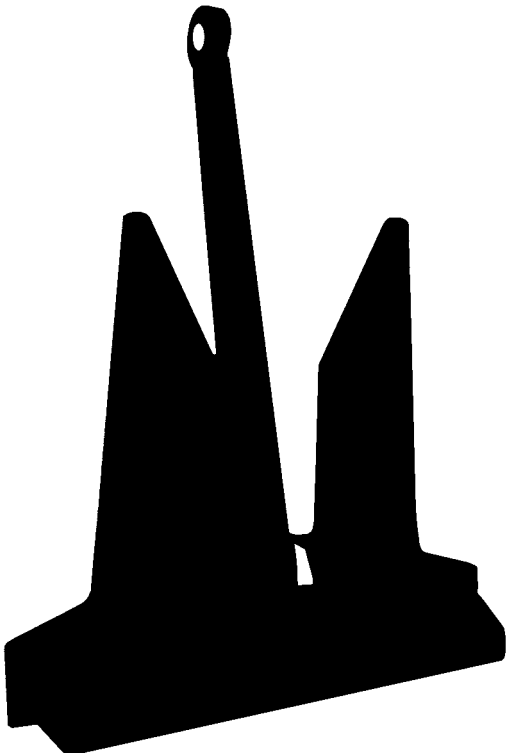


Un'iterazione di colori,
vivace,
vitale,
pulsante.





Il quadro Blue Mountains
mi ricorda l'immensità dell'oceano.



Vorwort

„Kunst wäscht den Staub des Alltags von der Seele.“

Pablo Picasso

Seit nunmehr zwölf Jahren besteht die Raiffeisen Kunstsammlung für zeitgenössische lokale Kunst. Als wir im Jahr 2011 beschlossen, „junge Kunst“ zu sammeln, waren wir offen für Neues. Auf dem Weg bis heute haben wir uns diese Offenheit bewahrt. Die Sammlung ist in diesem Sinne gewachsen und hat ein einzigartiges Profil entwickelt.

Zu Beginn verfolgten wir das Ziel, junge Tiroler KünstlerInnen zu fördern. Im Laufe der Jahre wurde das Sammlungskonzept aber kontinuierlich erweitert und feingestimmt. Heute werden Arbeiten zeitgenössischer Tiroler KünstlerInnen – unabhängig von ihrem Geburtsjahr – angekauft.

Seit 2013 wird der Förderpreis der Raiffeisen Kunstsammlung vergeben. Damit verbunden ist die Realisierung eines eigens für die Raiffeisen Landesbank Südtirol entworfenen Werks. Seit dem Jahr 2012 wird außerdem die Weihnachtskarte der Bank von einer Künstlerin oder einem Künstler gestaltet.

Im Oktober 2018 stellten wir erstmals die gesamte Raiffeisen Kunstsammlung in der Stadtgalerie Bozen am Dominikanerplatz aus. Der rote Faden, der sich durch die Sammlung zieht, wurde dabei deutlich sichtbar: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Die Ausstellung stieß auf reges Interesse und war ein großer Publikumserfolg. Viele nutzten die Gelegenheit, sich ein Bild von der Vielfalt der Sammlung zu machen. Diese Erfahrung bestärkte uns darin, die Gesamtschau der Werke öffentlich zugänglich zu machen.

Rechtzeitig zum zehnjährigen Bestehen im Jahr 2021 ging die Raiffeisen Kunstsammlung online. Mit der virtuellen Galerie ermöglichen wir es allen Interessierten, zu jeder Tages- und Nachtzeit, einen Blick auf die Gesamtheit der Kunstwerke in Bild und Wort zu werfen.

Die Sammlung ist langfristig angelegt und wird kontinuierlich um innovative Werke von hohem künstlerischem Niveau erweitert. Dazu beobachten und begleiten wir das kreative Schaffen der KünstlerInnen über mehrere Jahre hinweg. Auch in den schwierigen Pandemie Jahren 2020 und 2021 haben wir die Raiffeisen Kunstsammlung weiter ausgebaut.

Wer selbst etwas sammelt, weiß, dass das Sammeln an sich eine interessante und bereichernde Tätigkeit ist. Man sieht, wie etwas wächst. Aus wenig wird langsam, aber stetig mehr. Wir wollen aber nicht nur sammeln um des Sammelns willen. Es ist uns wichtig, dass die Ankäufe einem bestimmten Konzept folgen.

Um dies zu gewährleisten, haben wir einen Kunstbeirat ins Leben gerufen. Diese Fachjury besteht aus zwei Expertinnen und einem Experten der gegenwärtigen Kunst. Es sind dies Lisa Trockner, Geschäftsführerin des Südtiroler Künstlerbundes, aus deren Feder auch das Sammlungskonzept stammt, weiters Brigitte Matthias, Leiterin des Kunstforums Unterland, und seit 2016 Günther Dankl, ehemaliger Kustos der Grafischen Sammlungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum. Bis 2016 war Beate Ermacora, Direktorin der Galerie im Taxispalais Innsbruck, als Mitglied des Kunstbeirats ebenfalls wesentlich am Aufbau der jungen Sammlung beteiligt. Leider ist sie 2016 allzu früh verstorben.

In den letzten zwölf Jahren haben die Kunstbeiräte sehr viel geleistet. Die Sammlung besteht heute aus einer Vielzahl an Positionen, die sich gegenseitig ergänzen. 184 Arbeiten von 99 KünstlerInnen geben einen Einblick in das zeitgenössische lokale Kunstschaffen.

Seit einigen Jahren können sich die MitarbeiterInnen unserer Bank melden, wenn sie eine der Arbeiten für ihr Büro wünschen. Dieses Angebot wird gerne angenommen. Sicher, nicht jedes Werk gefällt allen, aber über Kunst lässt sich

bekanntlich nicht streiten. Jedenfalls sehen und hören wir, dass viele MitarbeiterInnen die Kunstwerke schätzen und gerne betrachten.

Jede Branche hat ihre eigene Sicht auf die Welt. Unsere MitarbeiterInnen werden durch ihre Tätigkeit geprägt. Die Auseinandersetzung mit den Kunstwerken, ihren Farben und Formen, und mit den Themen, die sie behandeln, schärft, verändert und erweitert unsere Wahrnehmung – und macht manchmal Unsichtbares sichtbar.

Bildern und Skulpturen, die man täglich sieht, kann man sich nicht entziehen, sie wirken unterschwellig und bringen sich auf je eigene Weise in den oft nüchternen, von Zahlen geprägten Bankalltag ein. Unsere MitarbeiterInnen, GeschäftspartnerInnen und KundInnen haben auf die Kunstwerke unterschiedlich, aber durchwegs positiv reagiert. Die Arbeiten fallen auf, bieten einen Blickfang, regen zum Nachdenken und manchmal zu Kritik an. Es gibt KundInnen, die nur deshalb zu uns in die Bank kommen, um die Werke zu betrachten.

Eine Bank ist ein Ort, den viele unterschiedliche Menschen betreten. Oft geht es um wichtige Entscheidungen. Die Räume sollen einladend sein und allen, die sie betreten, ein gutes Gefühl geben. Alle soll merken: „Hier bin ich willkommen.“ Die Kunstwerke tragen wesentlich dazu bei.

Mit diesem Kunstbuch präsentieren wir die Neuzugänge seit dem Jahr 2016 und ergänzen damit den ersten Katalog Portfolio 1. Es ist interessant zu sehen, wie sich die kunstspezifischen Themen verändern und die Werke den jeweiligen Zeitgeist widerspiegeln.

Wir wünschen Ihnen eine anregende Lektüre.

Prefazione

“L’arte spazza la nostra anima dalla polvere della quotidianità.”

Pablo Picasso

La Collezione d'Arte Raiffeisen dedicata all'arte contemporanea locale esiste ormai da dodici anni. Quando, nel 2011, decidemmo di raccogliere opere di "arte giovane", la nostra posizione fu di totale apertura al nuovo. Un'apertura che abbiamo mantenuto lungo tutto il cammino percorso per arrivare fino a oggi. La collezione si è accresciuta di conseguenza, sviluppando un profilo assolutamente unico.

In un primo momento il nostro obiettivo era sostenere i giovani artisti e le giovani artiste tirolesi. Nel corso degli anni, tuttavia, il concetto alla base della collezione è stato ampliato e raffinato di continuo. Oggi vengono acquistate le opere di artiste e artisti tirolesi contemporanei, indipendentemente dal loro anno di nascita.

Dal 2013 viene assegnato il Premio d'incoraggiamento della Collezione d'arte Raiffeisen. A esso è legata la realizzazione di un'opera concepita specificamente per la Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige. Dal 2012, inoltre, la cartolina natalizia della banca viene realizzata da un'artista o un artista.

Nell'ottobre 2018, per la prima volta, abbiamo esposto l'intera Collezione d'arte Raiffeisen presso la Galleria Civica di Bolzano, in piazza Domenicani. In quell'occasione il filo conduttore che lega le opere della collezione è emerso con chiarezza: il totale è più della semplice somma delle parti. L'esposizione ha suscitato enorme interesse e ha registrato una grande affluenza di visitatori. Molti hanno colto l'occasione di farsi un'idea della varietà della collezione. Questa esperienza ci ha incoraggiato a rendere accessibile al pubblico una visione complessiva delle opere.

Dal 2021, in concomitanza con il suo decennale, la Collezione d'arte Raiffeisen è consultabile online. Con la galleria virtuale è possibile per tutti gli interessati dare uno sguardo d'insieme sulla totalità delle opere d'arte, in immagini e parole e a qualsiasi ora del giorno e della notte.

La collezione è pensata per il lungo periodo e viene costantemente ampliata con opere innovative di elevato livello artistico. Durante questo percorso osserviamo e accompagniamo il lavoro creativo di artiste e artisti per un arco di diversi anni. Abbiamo accresciuto ulteriormente la Collezione d'arte Raiffeisen anche nei difficili anni pandemici 2020 e 2021.

Chiunque collezioni qualcosa, sa che il collezionismo, in quanto tale, rappresenta un'attività interessante e arricchente, perché permette di assistere a una crescita concreta. Seppur lentamente, ciò che prima era piccolo, col passare del tempo diventa più grande. Ma noi non vogliamo collezionare solo per il gusto di farlo. Per noi è fondamentale che le acquisizioni seguano un criterio preciso.

Per riuscirci, abbiamo dato vita a un Comitato artistico. Questa giuria specializzata è composta da due esperte e un esperto di arte contemporanea. Si tratta di Lisa Trockner, direttrice del Südtiroler Künstlerbundes, cui si deve anche il concetto generale alla base dell'intera collezione; di Brigitte Matthias, direttrice del Kunstforum Bassa Atesina; e, dal 2016, di Günther Dankl, già curatore delle raccolte grafiche del Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Fino al 2016, infine, a contribuire in maniera determinante alla crescita della giovane collezione nelle vesti di membro del Comitato artistico, è stata anche Beate Ermacora, direttrice della Galerie presso il Taxispalais di Innsbruck. Purtroppo è venuta prematuramente a mancare nel 2016.

Nel corso degli ultimi dodici anni i curatori artistici hanno ottenuto risultati eccezionali. La collezione si compone oggi di una grande quantità di lavori in grado di integrarsi reciprocamente. Le 184 opere di 99 artiste e artisti forniscono una panoramica dell'arte contemporanea a livello locale.

Da alcuni anni, se desiderano una delle opere per decorare il proprio ufficio, le collaboratrici e i collaboratori della nostra banca possono farne richiesta. Un'offerta molto apprezzata. È chiaro che non tutte le opere possono piacere a tutti, ma è noto che l'arte, in generale, non viene messa in discussione. In ogni caso, possiamo vedere e sentire che molte collaboratrici e collaboratori apprezzano e ammirano con piacere le opere d'arte.

Ogni reparto ha una sua particolare visione del mondo. Le nostre collaboratrici e i nostri collaboratori vengono plasmati dalle rispettive attività. Il confronto con le opere d'arte, i loro colori e forme, e con i temi che esse trattano, acuisce, modifica ed estende la nostra percezione – rendendo talvolta visibile l'invisibile. È impossibile sottrarsi ai quadri e alle sculture che si vedono tutti i giorni; esse hanno infatti un effetto quasi subliminale che, in maniera del tutto particolare, influisce sul quotidiano lavoro in banca, spesso sobrio e caratterizzato da sterili numeri.

Collaboratrici e collaboratori, partner commerciali e clienti hanno reagito alle opere d'arte in modo diverso, ma sempre positivamente. I lavori artistici si fanno notare, catturano lo sguardo, invitano alla riflessione e, talvolta, alla critica. Ci sono clienti che vengono a farci visita in banca solo per questo: ammirare le opere.

Una banca è un luogo frequentato da molte persone diverse. Spesso vi si prendono decisioni importanti. Gli ambienti dovrebbero essere accoglienti e suscitare sensazioni positive nelle persone che vi accedono. Tutti dovrebbero pensare: "Qui sono il benvenuto". E in questo senso le opere d'arte danno un contributo fondamentale.

Con questo volume d'arte presentiamo le nuove acquisizioni dal 2016 e andiamo quindi a integrare il primo catalogo *Portfolio 1*. È interessante vedere l'evoluzione dei temi specificamente artistici e come le opere rispecchino lo spirito delle rispettive epoche.

Vi auguriamo una lettura stimolante.

Il presidente **Hanspeter Felder**

Il direttore generale **Zenone Giacomuzzi**

„Als Zukunftsvision für die Sammlung der Raiffeisen Landesbank wünschen wir uns einen weiteren Ausbau und viel Resonanz auch vonseiten der MitarbeiterInnen der Bank und deren KundInnen.“ Das ist ein Wunsch, den wir als Kunstbeirat in der ersten Ausgabe von Portfolio 2015 geäußert haben und der sich, unsere Erwartungen übertreffend, erfüllt hat.

2010 wurde der Entschluss gefasst, in Junge Kunst der Euregio zu investieren. Seitdem ist die Kunstsammlung der Raiffeisen Landesbank zu einer selektiven Sammlung mit 184 Werken von 99 KünstlerInnen herangewachsen. Nicht allein die beachtliche Anzahl der Werke und der ProtagonistInnen zeichnet die Sammlung aus, sondern vor allem ihr gesundes Wachsen, das auf drei Säulen basiert: die intensive und spezifische Förderung von Nachwuchstalenten, die Bereicherung durch Schlüsselwerke renommierter KünstlerInnen und nicht zuletzt die Kontinuität durch regelmäßige Ankäufe von Werken, deren SchöpferInnen bereits in der Sammlung vertreten sind. Diese drei Impulse schärfen das Profil und verleihen der Sammlung Charakter. Die Sammlung zieht ihre Kreise über das Image der Bank und die Anerkennung der Kunstschaffenden hinaus, durch die Region und in die Gesellschaftsschichten hinein. Die angekauften Werke, die in ihrer Summe unterschiedlichste Geschichten über Menschen, Gefühle, Reflexionen, Träume und Ereignissen aus der Jetztzeit erzählen, verstauben nicht in Lagerräumen oder sind nur einer elitären Gruppe vorbehalten. Sie sind für die Öffentlichkeit in der Schalterhalle der Bank, über die Publikationen Band 1 und 2 und jüngst über die virtuelle Galerie erlebbar.

Die Sammlung ist beispielgebend für ein mutualistisches Zusammenspiel zwischen zwei Welten, die oberflächlich betrachtet in ihrem Naturell nicht unterschiedlicher sein könnten, sich dennoch brauchen, voneinander profitieren und zusammen Wertschöpfung schaffen: Die Kunst und die Wirtschaft. Lange Zeit galt: Auf der einen Seite das Kapital, auf der anderen die Freigeister. In der Renaissance war es die Medici-Familie, im Barock der Adel und im 20. und 21. Jahrhundert begannen Unternehmen, Kunst zu sammeln. Mit der New-Work-Ära brechen die Muster auf, die Bereiche fließen ineinander. Es wird bewusst, wie sehr die Kunst und die Wirtschaft voneinander lernen, wenn sie sich auf Augenhöhe begegnen. Das Einbringen von künstlerischen Fähigkeiten schafft in vielen unternehmerischen Bereichen einen Mehrwert.

Die beider Pole nähern sich an. Zum einen müssen KünstlerInnen genauso unternehmerisch denken, um am Markt zu bestehen. Zum anderen definiert sich erfolgreiches Unternehmertum auch dadurch, ausgewiesene Expertisen von Kreativität, Innovation und Visionen fassbar zu machen. Gemein haben Kunstschaffende und Wirtschaftstreibende in ihrem substanziellen Dasein den intrinsischen Schaffensdrang, etwas Neues in die Welt zu bringen, das einzigartig ist.

Die Kooperation kann auf unterschiedliche Art und Weise gelingen. Eine Form ist die Abstraktion mit der Fragestellung: Wie viel darf von einem Produkt weggelassen werden, sodass es trotzdem erkennbar bleibt? Apple-MitarbeiterInnen haben sich beispielsweise von einer reduzierten Stierdarstellung Picassos bei der Gestaltung einer neuen Fernbedienung inspirieren lassen.

Eine andere Methode der Verzahnung ist die Kombination aus Kunst und Unternehmen. So hielten die Farben von Yves Klein und Anish Kapoor in die Kol-

lektionen der großen Modelabels Einzug. Für den Sitzungssaal der Raiffeisen Landesbank hat Julia Bornefeld etwa einen Kronleuchter aus Ein-Cent-Münzen konzipiert und realisiert.

Im Bereich der Vermarktung greift vor allem das Prinzip der Kunst als Alleinstellungsmerkmal. Innovative und personalisierte Eigenschaften der Kunst werden für die authentische Identitätsstiftung des Unternehmens eingesetzt. Im nicht produzierenden Gewerbe, wo kein physisch greifbares Produkt hervorgebracht wird, erzeugt Kunst Vertrauen. Auch in der Sammlung der Raiffeisen Landesbank werden stetig neue Interaktionen einer direkten Wechselwirkung von Kunst und Unternehmen erprobt und vertieft. Dazu zählt zum einen der jährliche Förderpreis. Dieser ist mit einer Auftragsarbeit verbunden, die auf die Inhalte oder Architektur der Bank ausgerichtet ist. Ein weiteres synergiebündelndes Beispiel ist, dass KünstlerInnen die Weihnachtskarten gestalten.

Kunst kann so vieles und geht weit über den flüchtigen Ausbruch aus dem Alltag hinaus. Sie lädt dazu ein, nicht-lineare Sichtweisen und hybride Verbindungen, die zwischen dem Individuum und der Welt vermitteln, zuzulassen. Dadurch werden Lebensformen in unendlich vielen Varianten erst denkbar.

Voraussetzung dafür ist, dass die Ressource Kunst in ihrer Eigenheit geschützt wird und die KünstlerInnen die Freiheit behalten, unabhängig von Trends und Märkten den eigenen Schaffensdrang auszuleben.

Ein Potenzial, das die Raiffeisen Landesbank erkannt hat und dem sie sowohl physisch als auch digital durch Offenheit und Beständigkeit Entfaltungsraum bietet. Dazu gratulieren wir den ErmöglicherInnen, danken den 99 KünstlerInnen für ihre inspirierende und motivierende Arbeit und freuen uns auf weitere Herausforderungen in der realen und digitalen Welt.

Günther Dankl
Brigitte Matthias
Lisa Trockner

“Per il futuro della collezione della Cassa Centrale Raiffeisen ci auguriamo un ulteriore ampliamento della stessa e una forte risonanza anche tra collaboratori, collaboratrici e clienti.” Oggi possiamo dire che questo auspicio, espresso nel 2015 dal comitato artistico in occasione della prima edizione di *Portfolio*, si è realizzato pienamente, andando ben oltre le nostre aspettative.

Nel 2010 la Cassa Centrale Raiffeisen ha deciso di investire nelle opere di giovani artisti e artiste dell'Euregio, dando vita a una collezione che comprende ormai 184 opere di 99 autori e autrici selezionati. La collezione si distingue sia per la considerevole ampiezza, sia per la solidità della sua crescita, fondata su tre pilastri: il sostegno, intenso e mirato, offerto ai giovani talenti, l'arricchimento apportato da opere chiave di artisti e artiste di fama e, infine, la continuità garantita dalla costante acquisizione di opere di firme già presenti nella raccolta. Questa triplice strategia ci permette di affinare il profilo della nostra collezione, conferendole una personalità ben riconoscibile. La rilevanza del progetto non si esaurisce con il prestigio che ne deriva per l'istituto bancario e per gli autori e le autrici delle opere, ma si estende al territorio e a tutta la comunità.

Le opere, che restituiscono storie, tra loro diversissime, di persone, sentimenti, riflessioni, sogni ed eventi del nostro tempo, non giacciono in magazzini polverosi né sono riservate alla fruizione solo di un circolo ristretto, ma sono esposte nell'area sportelli della banca, aperta al pubblico. I lavori sono inoltre accessibili agli interessati anche grazie ai volumi 1 e 2 della presente pubblicazione e online con la galleria virtuale da poco consultabile sul nostro sito.

La collezione illustra al meglio l'interazione tra due mondi, quello dell'arte e quello finanziario, apparentemente diversissimi, ma legati da un rapporto mutualistico, necessario e vantaggioso per entrambi, capace di creare valore aggiunto. Capitalismo e libertà artistica sono state a lungo ritenute realtà incompatibili. La svolta si ebbe in epoca rinascimentale, quando la famiglia de' Medici iniziò a collezionare opere d'arte. In età barocca altre casate nobiliari ne seguirono l'esempio. A partire dal XX secolo anche gli esponenti della borghesia industriale iniziarono ad affacciarsi al mondo del collezionismo. Oggi, i cambiamenti strutturali apportati dal "New Work" hanno reso meno netti i confini tra arte ed economia, creando consapevolezza sui benefici che le due realtà possono trarre da un dialogo alla pari. Le capacità e l'approccio propri del mondo artistico si rivelano così un valore aggiunto anche in ambito imprenditoriale.

I due poli, un tempo opposti, si sono lentamente avvicinati. Artisti e artiste devono oggi dare prova di abilità imprenditoriale per potersi affermare sul mercato. D'altro canto, entrambi i settori richiedono in misura crescente doti quali creatività, innovazione e spirito visionario. Lo slancio creativo, la voglia di dare vita a qualcosa di nuovo e unico, convivono sia nell'animo dell'artista che in quello dell'imprenditore.

La collaborazione può risultare proficua su più livelli, a partire dalle questioni di natura astratta alle quali l'arte può fornire risposte. Ad esempio, quali aspetti possono essere eliminati da un prodotto senza snaturarne l'identità? I creativi e le creative di Apple si sono ispirati all'immagine di un toro stilizzato presente in un dipinto di Picasso per sviluppare un nuovo telecomando!

L'interazione tra arte e imprenditoria può basarsi anche su una combinazione di diversi elementi riconducibili a entrambi gli ambiti. I colori prediletti da Yves Klein e Anish Kapoor si ritrovano così nelle collezioni di alcune case di moda. Per la Cassa Centrale Raiffeisen, l'artista Julia Bornefeld ha concepito e realizzato un grande lampadario da soffitto fatto di monetine da un centesimo.

A livello di cura dell'immagine, l'arte influisce con le sue caratteristiche di unicità. Gli aspetti innovativi e peculiari dell'opera d'arte concorrono così a definire in modo autentico l'identità dell'azienda. Nei settori non manifatturieri, nei quali non si producono beni materiali, l'arte contribuisce invece a rafforzare la fiducia nell'impresa. Anche la Cassa Centrale Raiffeisen sperimenta, con la sua collezione, forme sempre nuove di interazione tra arte e imprenditoria. Una di esse è rappresentata dal premio per giovani artisti e artiste, assegnato ogni anno a un talento emergente e legato alla realizzazione di un'opera da concepirsi in dialogo con i contenuti dell'attività bancaria o con l'architettura dell'edificio che ospita l'istituto. Un ulteriore esempio di sinergia è costituito dalle cartoline di auguri natalizi, create ogni anno per la Cassa Raiffeisen da un artista o una artista diversi.

L'arte è uno strumento potente, la cui azione va ben oltre l'effimera evasione dal quotidiano. Le sue opere ci invitano ad aprirci a punti di vista non convenzionali, a contaminazioni insolite tra individuo e realtà circostante, permettendoci di concepire realtà e forme di vita sempre nuove. Ciò è possibile, tuttavia, soltanto se l'arte è in grado di preservare la sua essenza e se artisti e artiste possono esprimere la loro creatività in modo libero e indipendente dalle tendenze e dalle dinamiche di mercato.

Consapevole del grande potenziale insito nell'arte, la Cassa Centrale Raiffeisen mette a disposizione di artisti e artiste spazi fisici e digitali di espressione, grazie a un progetto portato avanti con tenacia e apertura mentale. Desideriamo cogliere questa occasione per ringraziare quanti hanno contribuito allo sviluppo della collezione e naturalmente i 99 artisti e artiste le cui opere sono per noi una fonte continua di stimolo e ispirazione. Guardiamo con fiducia al futuro attendendo impazienti di affrontare le prossime sfide artistiche!

Günther Dankl
Brigitte Matthias
Lisa Trockner



Stefan Alber, * 1981 in Bruneck / a Brunico

Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg und an der China Academy of Art in Hangzhou / studi presso l'università di belle arti di Amburgo e la China Academy of Art di Hangzhou

Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

contact@stefanalber.de

www.stefanalber.de

Elisa Alberti, * 1992 in Kiel / a Kiel (DE)

Studium der Grafik und druckgrafischen Techniken an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Gunter Damisch und Christian Schwarzwald / studi di grafica e tecniche di stampa presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Gunter Damisch e con Christian Schwarzwald

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

info@elisaaalberti.com

www.elisaaalberti.com

Gino Alberti, * 1962 in Bruneck / a Brunico

Studium der Kunst und des Designs an der Akademie L. Cappiello Florenz / studi di arte e design presso l'Accademia L. Cappiello di Firenze

Lebt und arbeitet in Bruneck und Wien / vive e lavora tra Brunico e Vienna

ginoalberti3@gmail.com

www.ginoalberti-atelier.blogspot.com

AliPaloma (Alexandra Paloma Angerer), * 1992 in Brixen / a Bressanone

Studium der Architektur an der Universität Innsbruck / studi di architettura presso l'università di Innsbruck

Lebt und arbeitet in Brixen / vive e lavora a Bressanone

alexandra.paloma.angerer@gmail.com

www.alipaloma.com

Leonhard Angerer, * 1953 in Terlan / a Terlan

Studium der Wirtschaft und politischen Wissenschaften in Verona und Padua / studi di economia e scienze politiche a Verona e Padova

Lebt und arbeitet in Brixen / vive e lavora a Bressanone

leonhardangerer@hotmail.com

Lois Anvidalfarei, * 1962 in Abtei / a Badia

Besuch der Kunstschule Cademia in Gröden, Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Joannis Avramidis / ha frequentato la scuola d'arte Cademia in Val Gardena, studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Joannis Avramidis

Lebt und arbeitet in Abtei / vive e lavora a Badia

loisanvidalfarei@rolmail.net

www.loisanvidalfarei.it/de/home

Walter Battisti, * 1968 in Bozen, † 2018 in Dresden / * 1968 a Bolzano, † 2018 a Dresda (DE)

Studium der Germanistik und Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt und der Freien Kunst an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz / studi di germanistica e filosofia all'università Goethe di Francoforte e di arte presso l'università Johannes Gutenberg di Magonza

Marlies Baumgartner, * 1995 in Brixen / a Bressanone

Besuch der Kunstschule Cademia in Gröden, Studium der Bildenden Kunst - Malerei an der Freien Akademie LABA (Libera Accademia di Belle Arti) in Florenz / ha frequentato la scuola d'arte Cademia a in Val Gardena, studi di belle arti e di pittura presso la LABA (Libera Accademia di Belle Arti) a Firenze

Lebt und arbeitet in Vahrn / vive e lavora a Varna

malibaum34@gmail.com

Michele Bernardi, * 1959 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Akademie der Bildenden Künste München bei Sir Eduardo Paolozzi / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco con Sir Eduardo Paolozzi

Lebt und arbeitet in München / vive e lavora a Monaco

Anna-Maria Bogner, * 1984 in Schwaz / a Schwaz (A)

Fachschule für Bildhauerei Innsbruck, Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Monica Bonvicini, Franz Graf, Elke Krystufek und Hans Scheirl / scuola professionale di scultura Innsbruck, studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Monica Bonvicini, Franz Graf, Elke Krystufek e Hans Scheirl

Lebt und arbeitet in Düsseldorf und Wien / vive e lavora tra Düsseldorf e Vienna

office@bogner.com

www.ambogner.com

Gotthard Bonell, * 1953 in Truden / a Trodena

Besuch der Kunstschule Cademia in Gröden, Studium an der Akademie der Bildenden Künste Venedig und Akademie der Bildenden Künste Brera Mailand / studi presso la scuola d'arte Cademia di Val Gardena, l'Accademia di Belle Arti di Venezia e l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano

Lebt und arbeitet in Truden / vive e lavora a Trodena

gotthardbonell@hotmail.com

www.gotthardbonell.com

Julia Bornefeld, * 1963 in Kiel / a Kiel (DE)

Studium an der Akademie der Bildenden Künste Venedig und an der Muthesius Fachhochschule für Kunst und Gestaltung Kiel / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e presso la Muthesius Fachhochschule für Kunst und Gestaltung di Kiel

Lebt und arbeitet in Berlin und Bruneck / vive e lavora tra Berlino e Brunico

julia@juliabornefeld.com

www.juliabornefeld.com

Johannes Bosisio, * 1994 in Cavalese / a Cavalese

Besuch der Kunstschule Cademia in Gröden, Studium der Malerei an der Kunsthochschule Berlin Weissensee und Studium am Royal College of Art and Design in London / ha frequentato la scuola d'arte Cademia in Val Gardena, studi di pittura presso la scuola superiore d'arte Weissensee di Berlino e studi presso il Royal College of Art and Design di Londra

Lebt und arbeitet in London / vive e lavora a Londra

bosisioj@gmail.com

www.johannesbosisio.myblog.arts.ac.uk

Robert Bosisio, * 1963 in Bozen / a Bolzano

Studium der Malerei an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, Meisterklasse für Malerei bei Carl Unger und Adolf Frohner / studi di pittura presso l'università di arti applicate di Vienna, masterclass di pittura con Carl Unger e Adolf Frohner

Lebt und arbeitet in Truden und Berlin / vive e lavora tra Trodena e Berlino

info@robert-bosisio.com

www.robert-bosisio.com

Max Brenner, * 1992 in Schlanders / a Silandro

Studiert seit 2017 an der Universität für angewandte Kunst Wien, Klasse Druckgrafik / dal 2017 studi presso l'università di arti applicate di Vienna, corso di stampa

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

brenner.maxxx@gmail.com

www.max-brenner.com

Susanne Burchia, * 1996 in Bozen / a Bolzano

Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste Bologna / studi di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

susanne.burchia@outlook.it

Arnold Mario Dall'O, * 1960 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Akademie der Bildenden Künste Venedig bei Emilio Vedova / studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia con Emilio Vedova

Lebt und arbeitet in Meran / vive e lavora a Merano

republicofwelcome@hotmail.com

Aron Demetz, * 1972 in Brixen / a Bressanone

Studium an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Norimberga

Lebt und arbeitet in Gröden / vive e lavora in Val Gardena

info@arondemetz.it

www.arondemetz.it

Manfred Eccli, * 1981 in Bozen / a Bolzano

Studium der Architektur an der TU Wien / studi di architettura presso l'università TU di Vienna

Lebt und arbeitet in Kaltern / vive e lavora a Caldaro

manfred.eccli@gmail.com

www.manfredeccli.com

Ulrich Egger, * 1959 in St. Valentin auf der Heide / a San Valentino alla Muta

Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Florenz / studi di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze

Lebt und arbeitet in Meran / vive e lavora a Merano

uegger1@gmail.com

www.ulrichegger.net

Thomas Feuerstein, * 1968 in Innsbruck / a Innsbruck (A)

Studium der Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Innsbruck / studi di storia dell'arte e filosofia presso l'università di Innsbruck

Lebt und arbeitet in Innsbruck und Wien / vive e lavora tra Innsbruck e Vienna

office@myzel.net

www.thomasfeuerstein.net

Thomas Grandi, * 1979 in Bozen / a Bolzano

Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste Carrara bei Prof. Gianni Dessì / studi di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Carrara con Gianni Dessì

Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

info@thomasgrandi.com

www.thomasgrandi.com

Elisa Grezzani, * 1986 in Brixen / a Bressanone

Studium der Malerei und visuellen Medien an der Akademie der Bildenden Künste Urbino / studi di pittura e mezzi visivi presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino

Lebt und arbeitet in Bozen / vive e lavora a Bolzano

info@elisagrezzani.com

www.elisagrezzani.com

Urban Grünfelder, * 1967 in Brixen / a Bressanone

Kunstschule Cademia in Gröden, Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien / scuola d'arte Cademia in Val Gardena, studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

urban.gruenfelder@chello.at

www.gruenfelder.at

Mirjam Heiler, * 1991 in Brixen / a Bressanone

Studium der Malerei an der Staatlichen Kunstakademie Karlsruhe bei Tatjana Doll / studi di pittura presso l'accademia statale d'arte di Karlsruhe con Tatjana Doll

Lebt und arbeitet in Bozen / vive e lavora a Bolzano

mirjam_heiler@yahoo.it

www.mirjamheiler.com

Christoph Hinterhuber, * 1969 in Innsbruck / a Innsbruck (A)

Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Arnulf Rainer und Peter Kogler / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Arnulf Rainer e Peter Kogler

Lebt und arbeitet in Innsbruck / vive e lavora a Innsbruck

mail@chinterhuber.com

www.chinterhuber.com

Arnold Holzknicht, * 1960 in Brixen / a Bressanone

Studium an der Akademie der Bildenden Künste in Florenz und München / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze e di Monaco di Baviera

Lebt und arbeitet in Gröden / vive e lavora in Val Gardena

arnold.holzknicht@tiscali.it

Ingrid Hora, * 1976 in Bozen / a Bolzano

Studium am Bartlett University College und Royal College of Art, London / studi presso Bartlett University College e Royal College of Art, Londra

Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

info@ingridhora.com

www.ingridhora.com

Simon Iurino, * 1986 in Bozen / a Bolzano

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste Urbino bei Umberto Cavenago, Studium an der Central Saint Martins Akademie der Schönen Künste und Design London und an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Heimo

Zobernig / studi di storia dell'arte all'università di Vienna, studi di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino con Umberto Cavenago, studi

presso la scuola di Londra Central Saint Martins College of Art and Design e presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Heimo Zobernig

Lebt und arbeitet in Wien und Bozen / vive e lavora tra Vienna e Bolzano

simoniurino@gmail.com

www.simoniurino.com

Arthur Kostner, * 1954 in Eppan / ad Appiano

Besuch der Kunstschule Cademia in / ha frequentato la scuola d'arte Cademia in Val Gardena

Lebt und arbeitet in Eppan / vive e lavora ad Appiano

arthur.kostner@virgilio.it

www.kostnerarthur.com

Hubert Kostner, * 1971 in Brixen / a Bressanone

Studium an der Akademie der Bildenden Künste München / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco

Lebt und arbeitet in Kastelruth / vive e lavora a Castelrotto

contact@hubertkostner.info

www.hubertkostner.info

Matthias Krinzinger, * 1982 in Innsbruck / a Innsbruck (A)

Studium der Bildhauerei und Multimedia an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Erwin Wurm / studi di scultura e multimedia presso l'università di arti applicate di Vienna con Erwin Wurm

Lebt und arbeitet in Innsbruck / vive e lavora a Innsbruck

matthias.krinzinger@gmail.com

www.matthiaskrinzinger.tumblr.com/about

Giancarlo Lamonaca, * 1973 in Cortina d'Ampezzo / a Cortina d'Ampezzo

Studium der Kunst und Malerei an der Akademie der Bildenden Künste Bologna und an der HDK Berlin / studi di arte e pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e l'HDK di Berlino

Lebt und arbeitet in Vahrn / vive e lavora a Varna

info@lamonaca.it

www.giancarlolamonaca.it

Sophie Lazari, * 1997 in Bologna / a Bologna

Studium der Grafik und Illustration an der Universität der Künste Berlin / studi di graphic design e illustrazione presso l'università delle belle arti di Berlino

Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

ohnoitzsophie@gmail.com

www.sophielazari.com

Cindy Leitner, * 1986 in Bruneck / a Brunico
Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna
Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna
leitnercindy@gmail.com
www.cindyleitner.jimdofree.com

Brigitte Mahlknecht, * 1966 in Bozen / a Bolzano
Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna
Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna
studio@brigittemahlknecht.com
www.brigittemahlknecht.com

Linda Jasmin Mayer, * 1986 in Meran / a Merano
Studium an der Time & Space Academy Helsinki, der Royal Danish Academy Kopenhagen und der Akademie der Bildenden Künste Brera / studi presso la Time & Space Academy di Helsinki, la Royal Danish Academy di Copenaghen e l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano
Lebt und arbeitet in Gent / vive e lavora a Gent
lindajasminmayer@gmail.com
www.lindajasminmayer.com

Philipp Messner, * 1975 in Bozen / a Bolzano
Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien und an der École nationale supérieure des beaux-arts Paris / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna e presso L'École nationale supérieure des beaux-arts di Parigi
Lebt und arbeitet in München / vive e lavora a Monaco
contact@pmessner.com

Sissa Micheli, * 1975 in Bruneck / a Brunico
Schule für künstlerische Photographie Wien und Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Franz Graf, Gunther Damisch und Matthias Herrmann / formazione presso la Schule für künstlerische Photographie di Vienna e studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Franz Graf, Gunther Damisch e Matthias Herrmann
Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna
studio@sissamicheli.net
www.sissamicheli.net

Christian Niccoli, * 1976 in Bozen / a Bolzano
Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino
christian_niccoli@web.de
www.christianniccoli.com

Walter Niedermayr, * 1952 in Bozen / a Bolzano
Lebt und arbeitet in Bozen / vive e lavora a Bolzano
contact@walterniedermayr.com
www.walterniedermayr.com

Elisabeth Oberrauch, * 1950 in Meran / a Merano
Kurse an der Sommerakademie Salzburg und an der Internationalen Grafischschule Venedig / ha frequentato corsi presso l'accademia estiva di Salisburgo e la Scuola Internazionale di Grafica di Venezia
Lebt und arbeitet in Meran und in St. Konstantin/Völs / vive e lavora tra Merano e San Costantino/Fiè allo Sciliar
oberrauch.elisabeth@gmail.com

Bernd Oppl, * 1980 in Innsbruck / a Innsbruck (A)
Studium der Malerei und Grafik an der Kunstuniversität Linz bei Ursula Hübner sowie Video und Videoinstallation an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Dorit Margreiter / studi di pittura e grafica presso l'università di arte di Linz con Ursula Hübner e di video e videoinstallazione presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Dorit Margreiter
Lebt und arbeitet in Linz und Wien / vive e lavora tra Linz e Vienna
bernd@oppl.net
www.berndoppl.net

Robert Pan, * 1969 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Akademie der Bildenden Künste Urbino / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino

Lebt und arbeitet in Bozen / vive e lavora a Bolzano

robert@pan.it

www.robertpan.com

Diego Perathoner, * 1981 in Brixen / a Bressanone

Bildhauerlehre, Studium an der Akademie der Bildenden Künste München / apprendistato di scultore, studi presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco

Lebt und arbeitet in St. Ulrich / vive e lavora a Ortisei

diego.caio@hotmail.it

Maria Peters, * 1966 in Tirol / in Tirolo (A)

Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Bernhard Leitner und an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Renée Green / studi presso l'università di arti applicate di Vienna con Bernhard Leitner e presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Renée Green

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

contact@maria-peters.at

www.maria-peters.at

Christian Piffrader, * 1969 in Brixen / a Bressanone

Studium der Bildhauerei an der Akademie der Bildenden Künste München / studi di scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco

Lebt und arbeitet in Bruneck und München / vive e lavora a Brunico e Monaco

c.piffrader@web.de

www.piffrader.eu

Petra Polli, * 1976 in Bozen / a Bolzano

Diplom im Fachbereich Malerei bei Dieter Kleinpeter am Mozarteum Salzburg, Diplom im Fachbereich Malerei bei Annette Schrötter, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig / studi di pittura presso l'università Mozarteum di Salisburgo con Annette Schrötter e alla scuola superiore di grafica e arte libraria di Lipsia

Lebt und arbeitet in Seis / vive e lavora a Siusi

info@petrapolli.com

www.petrapolli.com

Leonora Prugger, * 1995 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Norimberga

Lebt und arbeitet in Gröden / vive e lavora in Val Gardena

leopru@hotmail.de

www.leonoraprugger.art

Christian Reisigl, * 1965 in Bozen / a Bolzano

Grafikerlehre und Ausbildung an der Landesberufsschule Bozen, Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien / studi di grafica alla scuola professionale di Bolzano, studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna

Lebt und arbeitet in Kurtatsch / vive e lavora a Cortaccia

christian.reisigl@gmail.com

Manuel Resch, * 1997 in Bozen / a Bolzano

Studium der Malerei an der Kunsthochschule Berlin Weißensee bei Nader Ahriman / studi di pittura presso la scuola superiore d'arte Weißensee di Berlino con Nader Ahriman

Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

manresch97@gmail.com

Thomas Riess, * 1970 in Zams / a Zams (A)

Studium der Graphik und visuellen Medien an der Universität Mozarteum Salzburg / studi di grafica e visual media presso l'università Mozarteum di Salisburgo

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

office@thomasriess.com

www.thomasriess.com

Gregor Sailer, * 1980 in Schwaz / a Schwaz (A)

Besuch der Fachberufsschule für Fotografie und Optik in Hall in Tirol, und der Prager Fotoschule für künstlerische und angewandte Fotografie, Linz/ Wien, Studium des Kommunikationsdesigns mit Schwerpunkt Fotografie und Experimentalfilm an der Fachhochschule Dortmund bei Susanne Brügger und Piet Wessing, Studium der Fotografie an der Fachhochschule Dortmund bei Susanne Brügger, Pam Scorzin und Piet Wessing / ha frequentato l'istituto professionale di ottica e fotografia di Hall (Tirolo) e la scuola di fotografia artistica e applicata Prager di Linz/Vienna, studi di design della comunicazione con indirizzo fotografia e film sperimentale presso l'università di scienze applicate di Dortmund con Susanne Brügger e Piet Wessing, studi di fotografia presso l'università di scienze applicate di Dortmund con Susanne Brügger, Pam Scorzin e Piet Wessing

Lebt und arbeitet in Vomp / vive e lavora a Vomp

info@gregorsailer.com

www.gregorsailer.com

Hubert Scheibe, * 1964 in Bozen / a Bolzano

Besuch der Kunstgewerbeschule Innsbruck und Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien / ha frequentato l'istituto professionale di arte di Innsbruck e l'Accademia di Belle Arti di Vienna

Lebt und arbeitet in Meran / vive e lavora a Merano

hubert.scheibe@gmail.com

Karin Schmuck, * 1981 in Bozen / 1981 a Bolzano

Studium der Fotografie an der Akademie der Bildenden Künste Bologna und der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste Urbino / studi di fotografia presso l'Accademia di Belle Arti Bologna e di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Urbino

Lebt und arbeitet in Kastelruth / vive e lavora a Castelrotto

kschmuckster@gmail.com

www.karinschmuck.com

Leander Schönweger, * 1986 in Meran / a Merano

Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien und der Bildhauerei und Multimedia an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Erwin Wurm / studi di storia dell'arte presso l'università di Vienna e studi di scultura e multimedia presso l'università di arti applicate di Vienna con Erwin Wurm

Lebt und arbeitet in Brüssel und Wien / vive e lavora tra Bruxelles e Vienna

leander.schoenweger@gmail.com

www.leander-schoenweger.eu

Nora Schöpfer, * 1962 in Innsbruck / a Innsbruck (A)

Studium an der Universität für angewandte Kunst Wien bei Oswald Oberhuber und Ernst Caramelle / studi presso l'università delle arti applicate di Vienna con Oswald Oberhuber ed Ernst Caramelle

Lebt und arbeitet in Innsbruck / vive e lavora a Innsbruck

office@noraschoepfer.com

www.noraschoepfer.com

Leander Schwazer, 1982 in Sterzing / a Vipiteno

Studium am California Institute of the Arts Valencia (US), an der China Central Academy of Fine Arts Beijing und an der Zürcher Hochschule der Künste / studi presso il California Institute of the Arts Valencia (US), China Central Academy of Fine Arts Beijing e presso l'università di belle arti di Zurigo

Lebt und arbeitet in Sterzing / vive e lavora a Vipiteno

leanderschwazer@gmail.com

www.leanderschwazer.com

Peter Senoner, * 1970 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Akademie der Bildenden Künste München / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco

Lebt und arbeitet in Lajen / vive e lavora a Laion

studio@petersenoner.com

www.petersenoner.com

Martina Steckholzer, * 1974 in Sterzing / a Vipiteno

Studium am Mozarteum Salzburg bei Dieter Kleinpeter und an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Gunter Damisch und Heimo Zobernig /

studi presso il Mozarteum di Salisburgo con Dieter Kleinpeter e presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Gunter Damisch e Heimo Zobernig

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

m_steckholzer@yahoo.com

www.martinasteckholzer.com

Thomas Sterna, * 1958 in Aschaffenburg / ad Aschaffenburg (D)

Studium der Germanistik und Philosophie an der Goethe-Universität Frankfurt und der Freien Kunst an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz /

studi di germanistica e filosofia presso l'università Goethe di Francoforte e di arte presso l'università Johannes Gutenberg di Magonza

Lebt und arbeitet in Meran und Frankfurt am Main / vive e lavora tra Merano e Francoforte

tsapp@gmx.de

www.thomas-sterna.de

Simon Terzer, * 1991 in Bozen / a Bolzano

Studium der Philosophie, Ökonomie und Politikwissenschaft an der Universität Bozen und Studium an der Ostkreuzschule für Fotografie Berlin / studi di filosofia, economia e scienze politiche presso la Libera Università di Bolzano, ha frequentato la scuola di fotografia Ostkreuzschule für Fotografie di Berlino

Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

simonterzer@hotmail.de

www.simonterzer.com

Paul Thuile, * 1959 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien bei Oswald Oberhuber / studi presso l'università di arti applicate di Vienna con Oswald Oberhuber

Lebt und arbeitet in Gargazon / vive e lavora a Gargazzone

paul.thuile@gmx.net

www.thuile.it

Martina Tscherni, * 1963 in Hall in Tirol / a Hall in Tirolo

Besuch der Fachschule für angewandte Malerei und Kunst Innsbruck, der Fachschule für Bildhauerei und Metallgestaltung Innsbruck, Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien bei Margarethe Rader-Soulek und Ernst Caramelle / ha frequentato l'istituto professionale di pittura e arte applicata di Innsbruck e l'istituto professionale di scultura e design dei metalli di Innsbruck, studi presso l'accademia di arti applicate di Vienna con Margarethe Rader-Soulek ed Ernst Caramelle

Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna

martina.tscherni@aon.at

www.martina-tscherni.com

Andrea Varesco, * 1957 in Montan / a Montagna

Studium der Malerei an der Akademie der Bildenden Künste Brera Mailand / studi di pittura presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano

Lebt und arbeitet in Kaltern / vive e lavora a Caldaro

andreavaresco@gmx.net

www.andreavaresco.it

Rens Veltman, * 1952 in Schwaz / a Schwaz (A)

Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien, am Mozarteum Salzburg und an der Hochschule für industrielle Gestaltung Linz / studi presso l'università di arti applicate di Vienna, il Mozarteum di Salisburgo e l'università di design industriale di Linz
Lebt und arbeitet in Schwaz / vive e lavora a Schwaz
rens.veltman@me.com

Letizia Werth, * 1974 in Bozen / a Bolzano

Studium an der Akademie der bildenden Künste Wien bei Wolfgang Holleggha und Franz Graf / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna con Wolfgang Holleggha e Franz Graf
Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna
mail@letiziawerth.com
www.letiziawerth.com

Heidrun Widmoser, * 1960 in Meran / a Merano

Studium an der Hochschule für angewandte Kunst Wien bei Oswald Oberhuber / studi accademici presso la scuola superiore di arti applicate di Vienna con Oswald Oberhuber
Lebt und arbeitet in Wien / vive e lavora a Vienna
h.widmoser@gmx.at

Alexander Wierer, * 1989 in Brixen / a Bressanone

Studium an der Akademie der Bildenden Künste Bologna und der Freien Kunst an der Kunstakademie Münster bei Henk Visch / studi presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna e studi di arte libera presso l'Accademia di Belle Arti di Münster con Henk Visch
Lebt und arbeitet in Brixen / vive e lavora a Bressanone
wierer.alexander@gmail.com
www.alexanderwierer.jimdofree.com

Gustav Willeit, * 1975 in Bruneck / a Brunico

Studium an der F+F Schule für Kunst und Mediendesign Zürich / studi presso la scuola d'arte F+F di Zurigo
Lebt und arbeitet in Corvara / vive e lavora a Corvara
mail@guworld.com
www.guworld.com

Maximilian Maria Willeit, * 1996 in Bozen / a Bolzano

Studium der Architektur an der TU Wien, an der Kunstakademie Düsseldorf und an der Universität der Künste Berlin bei Thilo Heinzmann / studi di architettura presso l'università tecnica di Vienna, presso l'accademia d'arte di Düsseldorf e presso l'università di belle arti di Berlino con Thilo Heinzmann
Lebt und arbeitet in Berlin / vive e lavora a Berlino

Benjamin Zanon, * 1981 in Lienz / a Lienz (A)

Studium der Architektur an der TU Wien und der Philosophie an der Universität Wien, Studium an der Kunstakademie Düsseldorf bei Richard Deacon / studi di architettura presso l'università tecnica di Vienna, studi di filosofia presso l'università di Vienna e studi presso l'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf con Richard Deacon
Lebt und arbeitet in Innsbruck / vive e lavora a Innsbruck
contact@benjamin-zanon.at
www.benjamin-zanon.at



Die KunstbeirätInnen / Le/il consigliere del settore artistico

Günther Dank

Geboren 1953 in Schwaz, lebt in Innsbruck. Studium der Kunstgeschichte und Vergleichenden Literaturwissenschaft in Innsbruck, von 1985 bis 1993 Kustosassistent der Kunstgeschichtlichen Sammlungen und von 1993 bis 2019 Kustos der Grafischen Sammlungen und Leiter der Modernen Galerie am Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, seit 2016 Mitglied des Kunstbeirates der Raiffeisen Landesbank Südtirol. Zahlreiche monografische und thematische Ausstellungen zur modernen und zeitgenössischen Kunst, unter anderem: *DADAuriche 1097-1970* (1993, gemeinsam mit Raoul Schrott), *Mo(u)numental. Berge und Landschaft in der zeitgenössischen Kunst und Fotografie* (2002), *In freier Natur. Von Cézanne bis Picasso* (2003), *ex.Position. Avantgarde Tirol 1960/75* (2004/05), *Walter Pichler. Es ist doch der Kopf* (2008), *Blickwechsel. Landschaft zwischen Bedrohung und Idylle* (2012), *Tirol - München. Begegnungen von 1880 bis heute* (2014), *Mit dem Auge des Künstlers. Die Sammlung Kirschl* (2017, gemeinsam mit Carl Kraus), *Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol* (2018).

Nato nel 1953 a Schwaz (Tirolo), vive a Innsbruck. Dopo gli studi di storia dell'arte e letterature comparate a Innsbruck, dal 1985 al 1993 è stato assistente curatore delle collezioni artistiche e dal 1993 al 2019 curatore delle collezioni grafiche e direttore della Galleria moderna presso il Museo regionale tirolese Ferdinandeum di Innsbruck. Dal 2016 è membro del consiglio artistico della Cassa Raiffeisen dell'Alto Adige. Ha curato numerose mostre monografiche e tematiche di arte moderna e contemporanea, tra le quali: *Dadauriche 1097-1970* (1993, insieme a Raoul Schrott), *Mo(u)numental. Berge und Landschaft in der zeitgenössischen Kunst und Fotografie* (2002), *In freier Natur. Von Cézanne bis Picasso* (2003), *ex.Position. Avantgarde Tirol 1960/75* (2004/05), *Walter Pichler. Es ist doch der Kopf* (2008), *Blickwechsel. Landschaft zwischen Bedrohung und Idylle* (2012), *Tirol-München. Begegnungen von 1880 bis heute* (2014), *Mit dem Auge des Künstlers. Die Sammlung Kirschl* (2017, insieme a Carl Kraus), *Zwischen Ideologie, Anpassung und Verfolgung. Kunst und Nationalsozialismus in Tirol* (2018).

Brigitte Matthias

Geboren 1957 in Bozen, lebt in Neumarkt. 1975 Matura an der Lehrerbildungsanstalt Meran, von 1975 bis 1978 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Lehrtätigkeit an verschiedenen Grund-, Mittel- und Oberschulen, seit 1997 Leiterin des Kunstforums Unterland in Neumarkt. Kuratorin verschiedener Ausstellungen zur Südtiroler Gegenwartskunst, unter anderem *Tannenbaumgrün* (Galerie Prisma/Bozen), *Caricatur* (Lanserhaus/Eppan), *Neue Stofflichkeit* (Hofburg/Brixen), *Durch die Blume* (Lanserhaus/Eppan), *Von draußen vom Walde, 15 x 15, Selfportrait* (alle Kunstforum Unterland/Neumarkt), *Contemplatio* (Karthause Allerengelberg/Karthaus). Seit 2011 Mitglied des Kunstbeirates der Raiffeisen Landesbank Südtirol.

Nata a Bolzano nel 1957, vive a Egna. Nel 1975 consegue la maturità presso l'istituto magistrale di Merano. Dal 1975 al 1978 studia storia dell'arte e germanistica all'università Leopold-Franzens di Innsbruck. Attività didattica presso numerose scuole elementari, medie e superiori. Dal 1997 è direttrice del Kunstforum Unterland di Egna. Curatrice di numerose mostre di arte contemporanea di artisti altoatesini, tra cui *Tannenbaumgrün* (Galleria Prisma/Bolzano), *Caricatur* (Lanserhaus/ Appiano), *Neue Stofflichkeit/intreccio di fili* (Hofburg/Bressanone), *Durch die Blume/rosa di fiori* (Lanserhaus/Appiano), *Von draußen vom Walde/alberi d'artista, 15 x 15, Selfportrait* (tutti Kunstforum Unterland/Egna). Dal 2011 è membro del comitato artistico della Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige.

Lisa Trockner

Geboren 1978 in Wolkenstein/Gröden, lebt in Brixen. Studium der Kunstgeschichte an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck und der Universität von Granada, Spanien, 2005 Promotion (Dr. phil.), seit 2006 Geschäftsführerin im Südtiroler Künstlerbund (SKB). Konzeptverantwortliche Galerie Prisma, Frei.Raum, Stadtgalerie Brixen. Entwicklung und Umsetzung von Kunstprojekten, Ausstellungskonzepten und Publikationen für Gegenwartskunst im In- und Ausland sowie im virtuellen Raum. Koordinatorin von Kunstwettbewerben und Kunstankäufen für private Institutionen. Gründerin Arbeitsgruppe für bessere Arbeitsbedingungen für KünstlerInnen im SKB. Seit 2011 Mitglied des künstlerischen Beirates der Raiffeisen Landesbank Südtirol, seit 2015 Kuratorin der Raiffeisenkasse Bruneck, seit 2018 Projektbetreuung Raiffeisenkasse Brixen. Seit 2018 Mitglied der Kommission für kirchliche Kunst und Kulturgüter.

Nata a Selva di Gardena nel 1978, vive a Bressanone. Ha studiato storia dell'arte presso l'università Leopold-Franzens di Innsbruck e l'università di Granada laureandosi nel 2005. Dal 2006 è direttrice del Südtiroler Künstlerbund. Direttrice artistica di Galleria Prisma, Frei.Raum, Galleria Civica di Bressanone. Ha sviluppato e curato progetti, concetti d'esposizione e pubblicazioni d'arte contemporanea in Alto Adige e all'estero come anche nel mondo virtuale. Coordinatrice di concorsi d'arte e acquisti d'arte per istituzioni private. Fondatrice del gruppo di lavoro per il miglioramento delle condizioni di lavoro degli artisti nel SKB. Dal 2011 è membro del comitato artistico della Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige, dal 2015 curatrice della Cassa Raiffeisen di Brunico, dal 2018 supervisiona i progetti della Cassa Raiffeisen di Bressanone. Dal 2018 è membro della commissione beni culturali ed ecclesiastici della diocesi Bolzano-Bressanone.

Bildnachweis / crediti fotografici

Von den KünstlerInnen und Galerien zur Verfügung gestelltes Bildmaterial / immagini messe a disposizione dagli artisti e dalle gallerie:

Stefan Alber, Gino Alberti, Leonhard Angerer, Gotthard Bonell, Johannes Bosisio, Robert Bosisio, Aron Demetz, Ulrich Egger, Thomas Grandi, Elisa Grezzani, Mirijam Heiler, Christoph Hinterhuber, Arnold Holzknicht, Simon Iurino, Giancarlo Lamonaca, Cindy Leitner, Brigitte Mahlknecht, Linda Jasmin Mayer, Philipp Messner, Sissa Micheli, Christian Niccoli, Walter Niedermayr, Maria Peters, Christian Piffrader, Petra Polli, Leonora Prugger, Christian Reissigl, Thomas Riess, Gregor Sailer, Karin Schmuck, Leander Schönweger, Leander Schwazer, Thomas Sterna, Simon Terzer, Paul Thuile, Andrea Varesco, Rens Veltman, Letizia Werth, Heidrun Widmoser, Gustav Willeit, Benjamin Zanon; AliPaloma: Leonhard Angerer; Lois Anvidalfarei: Gerhard Watzek; Michele Bernardi: Courtesy Galerie / galleria Doris Ghetta, Gröden / Val Gardena; Anna-Maria Bogner: Courtesy Galerie / galleria Lindner, Wien / Vienna; Susanne Burchia, Manfred Eccli_Moradavaga: Arno Ebner; Elisa Grezzani (La fenice): Ivo Corrà; Hubert Kostner (Gemälde): Courtesy Galerie / galleria Alessandro Casciaro, Bozen / Bolzano; Elisabeth Oberrauch: Gerhard Watzek, Bernd Oppl: Courtesy Galerie / galleria Krinzing, Wien / Vienna; Petra Polli (Raumgestaltung): Martina Jaider; Martina Steckholzer: Courtesy Galerie / galleria Meyer Kainer, Wien / Vienna; Alexander Wierer: Damian Pertoll; Walter Battisti, Max Brenner, Arnold Mario Dall'O, Elisa Alberti, Thomas Feuerstein, Urban Grünfelder, Ingrid Hora, Julia Bonefeld, Arthur Kostner, Hubert Kostner (Skulptur), Matthias Krinzing, Sophie Lazari, Marlies Baumgartner, Robert Pan, Diego Perathoner, Manuel Resch und Maximilian Maria Willeit, Hubert Scheibe, Nora Schöpfer, Martina Tscherni, Foto des Kunstbeirats / dei curatori del settore artistico: Augustin Ochsenreiter; Peter Senoner: Simon Terzer.

© alle Rechte bei den AutorInnen, KünstlerInnen, Herausgebern / © tutti i diritti appartengono agli autori, artisti, editori

Impressum / colophon

Portfolio 2016-2022

Die Sammlung der Raiffeisen Landesbank Südtirol AG / La Collezione della Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige SpA

Herausgeber / editore

Raiffeisen Landesbank Südtirol AG / Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige SpA

Laurinstraße 1 / Via Laurin 1, 39100 Bozen / Bolzano

•

Fotoessay

Simon Terzer

•

Redaktion / redazione

Günther Dankl, Brigitte Matthias, Lisa Trockner

Koordination / coordinamento

Christa Ratschiller

Übersetzung / traduzione

Deutsch - Italienisch / tedesco - italiano

Sabrina Valente, Exlibris (exlibris.bz.it)

Lektorat / revisione

Deutsch

Margret Haider

italiano

Exlibris (exlibris.bz.it)

Gestaltung und Satz / progettazione e impaginazione

RepublicofwelcomeCommunications

Bildbearbeitung / fotoritocco

ARO Fotos & Labor OHG d. Ochsenreiter

Druck / stampa

Dialog GmbH

© 2022



**Raiffeisen Landesbank
Cassa Centrale Raiffeisen**
Südtirol / Alto Adige

P
ORT
FO
L
IO

Stefan Alber verschiebt und verändert Gewohntes in Ungewohntes: Galerieböden beginnen zu schwimmen, indem die Bodenkanten in Wellen zerfließen; Treppenhäuser werden im Sinne M. C. Eschers durch Fotos vom Bestand neu dimensioniert; und Hotelschlafzimmer werden aus ihrem Kontext herausgebaut und Tausende Kilometer weiter in einem Museum eins zu eins reinstalled.

Die intensive Recherche und die Affinität zu Objekten und Materialien erlaubt es dem Künstler, die Betrachtenden auf hinter sinnig raffinierte Art zu täuschen und damit zum Staunen zu bringen. In Bezug auf Techniken und angewandte Medien legt er sich nicht fest. Seine konzeptionell gedachten Ideen materialisiert er durch Fotografie, Objektkunst und ortsspezifische Installationen. Sein Gespür für Material, das Interesse für Architektur und die Bezüge zur Kunstgeschichte verzahnen sich und bilden den Motor seiner oft ortsspezifischen Werkgruppen.

Die Edition *untitled* besteht aus der italienischen 20-Cent-Münze. Wer sich dieses aus so genanntem nordischem Gold - eine Verbindung aus Kupfer, Aluminium, Zink und Zinn - bestehende Geldstück genauer anschaut, weiß, dass darauf Umberto Boccionis futuristisches Meisterwerk *Forme uniche della continuità nello spazio* von 1913 (ursprünglich in Gips, später mehrfach in Bronze gegossen) abgebildet ist. Die futuristische Bewegung strebte danach, Geschwindigkeit und kraftvolle Dynamik in ihrer Kunst darzustellen. Für Boccioni standen die intuitive Suche nach der einzigartigen Form, die Kontinuität im Raum im Zentrum.

Stefan Alber schneidet die eingeprägte Miniaturfigur aus 20-Cent-Münzen aus, befreit sie so aus ihrem Kontext und positioniert sie als eigenständige Skulptur in einer Vitrine. Es entsteht ein Fraktal. In der traditionellen Geometrie ist eine Linie eindimensional, eine Fläche zweidimensional und ein räumliches Gebilde dreidimensional. Fraktale Mengen sind selbstähnlich und können in allen Dimensionen bestehen.

So kann auch das Objekt von Stefan Alber in vielerlei Hinsicht gelesen werden. Der ursprünglichen Münze mit einem klar definierten Wert wird durch Dekontextualisierung eine neue Wertigkeit auf einer anderen Ebene zugesprochen.

Stefan Alber sposta e modifica il familiare nel non familiare: i pavimenti delle gallerie iniziano a fluttuare mentre i bordi del pavimento si fondono in onde; le scale vengono ridimensionate nel segno di M. C. Escher attraverso fotografie dell'inventario e le camere d'albergo vengono rimosse dal loro contesto e reinstallate 1:1 in un museo a migliaia di chilometri di distanza. L'intensa ricerca e l'affinità con gli oggetti e i materiali permettono ad Alber di ingannare lo spettatore in modo sottile e ingegnoso e quindi di stupirlo. In termini di tecniche e supporti applicati, non si mette vincoli. Materializza le sue idee concettualmente concepite attraverso la fotografia, l'arte degli oggetti e le installazioni in loco. La sua sensibilità verso i materiali, l'interesse per l'architettura e i riferimenti alla storia dell'arte si intrecciano e costituiscono il motore dei suoi gruppi di opere, spesso site-specific.

L'edizione senza titolo consiste in una moneta italiana da 20 centesimi. Chiunque osservi con attenzione questa moneta, realizzata in cosiddetto oro nordico - un composto di rame, alluminio, zinco e stagno - sa che su di essa è raffigurato il capolavoro futurista di Umberto Boccioni *Forme uniche della continuità nello spazio* del 1913 (originariamente in gesso, poi fuso più volte in bronzo). Il movimento futurista si sforzò di rappresentare nella sua arte velocità e potente dinamismo. Per Boccioni, la ricerca intuitiva della forma unica, della continuità nello spazio rivestiva un'importanza centrale.

Stefan Alber ritaglia la miniatura in rilievo dalla moneta da 20 centesimi, liberandola così dal suo contesto e posizionandola come scultura indipendente in una vetrina. Il risultato è un frattale. Nella geometria tradizionale, una linea è monodimensionale, una superficie bidimensionale e un'entità spaziale tridimensionale. Gli insiemi frattali sono autosimilari e possono esistere in tutte le dimensioni. In questo modo, anche l'oggetto di Stefan Alber può essere letto in molti modi. A ciò che in origine faceva parte di una moneta, con un valore ben definito, viene assegnato un nuovo valore su un altro livello attraverso la decontestualizzazione. Lisa Trockner

Stefan Alber

untitled (2021)

Italienische 20-Eurocent-Münze / moneta italiana da 20 centesimi di euro

14 x 13 x 2 cm

Auflage / tiratura: 3/10



Die Geschichte der Abstraktion gründet auf den ungestümen Neuerungsbestrebungen im frühen 20. Jahrhundert. Die Überwindung der damals vorherrschenden bürgerlichen Kunstauffassung brach wie eine Revolution über die tradierte Kunst herein und hat sich bis heute als fester Bestandteil der Kunst, als Abstraktion, durchgesetzt.

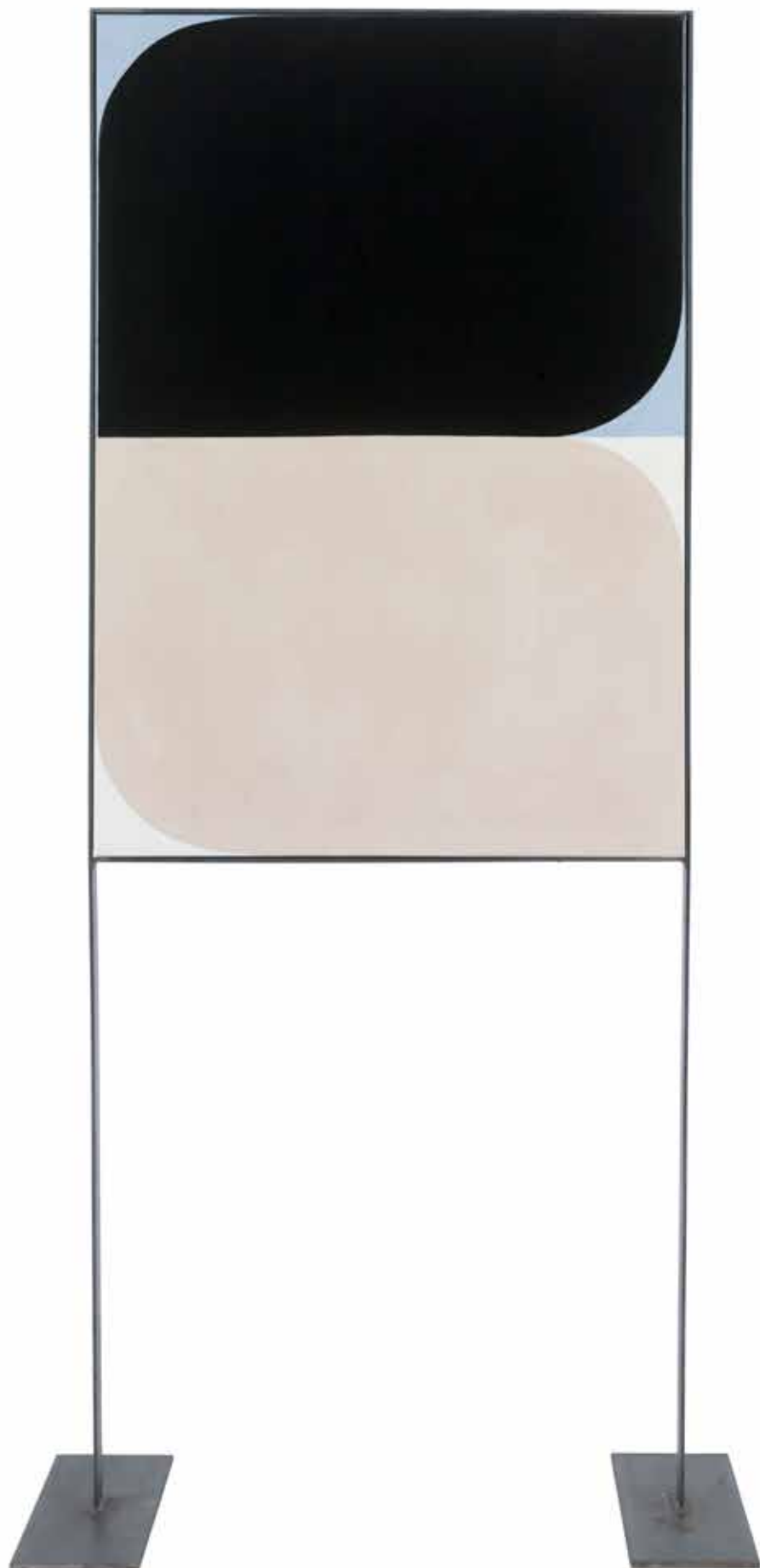
Ein Schlüsselwerk dieser Kunstströmung war zweifelsohne das *Schwarze Quadrat* auf weißem Grund von Kasimir Malewitsch aus dem Jahr 1915, bei dem die Reduktion auf Grundelemente wie Kreis, Rechteck und Quadrat, das Supremat der reinen Form, konsequent und erstmalig umgesetzt wurde.

Elisa Alberti entstammt der jüngsten Künstlergeneration, die dieser Tradition, dem Verzicht auf erkennbare Gegenstände und räumliche Definitionen, folgt und es dennoch vermag, sich in ihrer bildprogrammatischen Entschlossenheit neu zu erfinden.

Ihr schöpferisches Zuhause sind die beiden Medien Malerei und Zeichnung, die sie auf Leinwänden, Holztafeln und Papier mühelos miteinander verbindet. Die konstruierten abstrakten Formen, die sich dicht auf den Bildträgern drängen, sind inspiriert von Gegenständen aus dem Alltag. Diese werden bis zur Unkenntlichkeit zu Formen ohne Funktion reduziert und eröffnen so wieder emotionalen Spielraum der Interpretation. Im Rahmen dieses Spielfeldes breitet Elisa Alberti Farbe, Formen und Linien von abwechselnd grafischer und organischer Gestalt aus. Durch flächige Überlagerungen und Schichtungen von wenigen zarten Farben wie Rosa und Blau, klarem Schwarz und Weiß sowie abgestuften Grautönen werden Vorder- und Hintergrund ihrer Bildkompositionen gleichwertig. Ihr Duktus sind nicht monochrome Flächen, sondern Nuancierungen; damit wird der Prozess der Malerei in Kombination mit der Zeichnung selbst thematisiert.

Elisa Albertis Arbeiten sind vorwiegend in Serien und Zyklen ohne Titel strukturiert. Zeichnungen und Malereien entstehen zumeist im selben Format, das ihre formale/intrinsische Verwandtschaft zu erkennen gibt.

Eine weitere Ebene der Betrachtung kommt hinzu, indem die Künstlerin Stahlständer, in denen beidseitig Arbeiten montiert sind, im Raum positioniert. Die Arbeiten bewegen sich so von der Wand weg und erobern den dreidimensionalen Raum.



La storia dell'astrazione si basa sui veementi sforzi di innovazione dell'inizio del XX secolo. Il superamento dell'allora prevalente concetto borghese dell'arte ha fatto irruzione come una rivoluzione rispetto all'arte tradizionale e si è affermato fino a oggi come parte integrante dell'arte, come astrazione.

Un'opera chiave di questo movimento artistico è stata senza dubbio il *Quadrato nero su fondo bianco* di Kazimir Malevich del 1915, in cui la riduzione a elementi fondamentali come il cerchio, il rettangolo e il quadrato, la supremazia della forma pura, è stata attuata in modo coerente e per la prima volta.

Elisa Alberti proviene dalla generazione più giovane di artisti che seguono questa tradizione, la rinuncia a oggetti riconoscibili e a definizioni spaziali, e che tuttavia sono in grado di reinventarsi nella loro determinazione pittorico-programmatica.

Il suo mondo creativo è costituito dai due strumenti della pittura e del disegno, che combina senza sforzo sulle sue tele, sui pannelli di legno e sulla carta. Le forme astratte costruite, che si affiancano strette sui portafotografie, si ispirano a oggetti della vita quotidiana. Gli oggetti di uso quotidiano immaginati si riducono, al di là del riconoscimento, a forme prive di funzione, risvegliando così uno spazio emotivo di interpretazione. All'interno di questo parco giochi Elisa Alberti diffonde colore, forme e linee di forme grafiche e organiche alternate. Attraverso sovrapposizioni piatte e strati di pochi colori delicati come il rosa e il blu, il bianco e il nero chiaro e sfumature graduate di grigio, il primo piano e lo sfondo delle sue composizioni pittoriche conquistano la stessa importanza. Il suo stile non è fatto di superfici monocrome, ma di sfumature, che tematizzano il processo di pittura in combinazione con il disegno stesso.

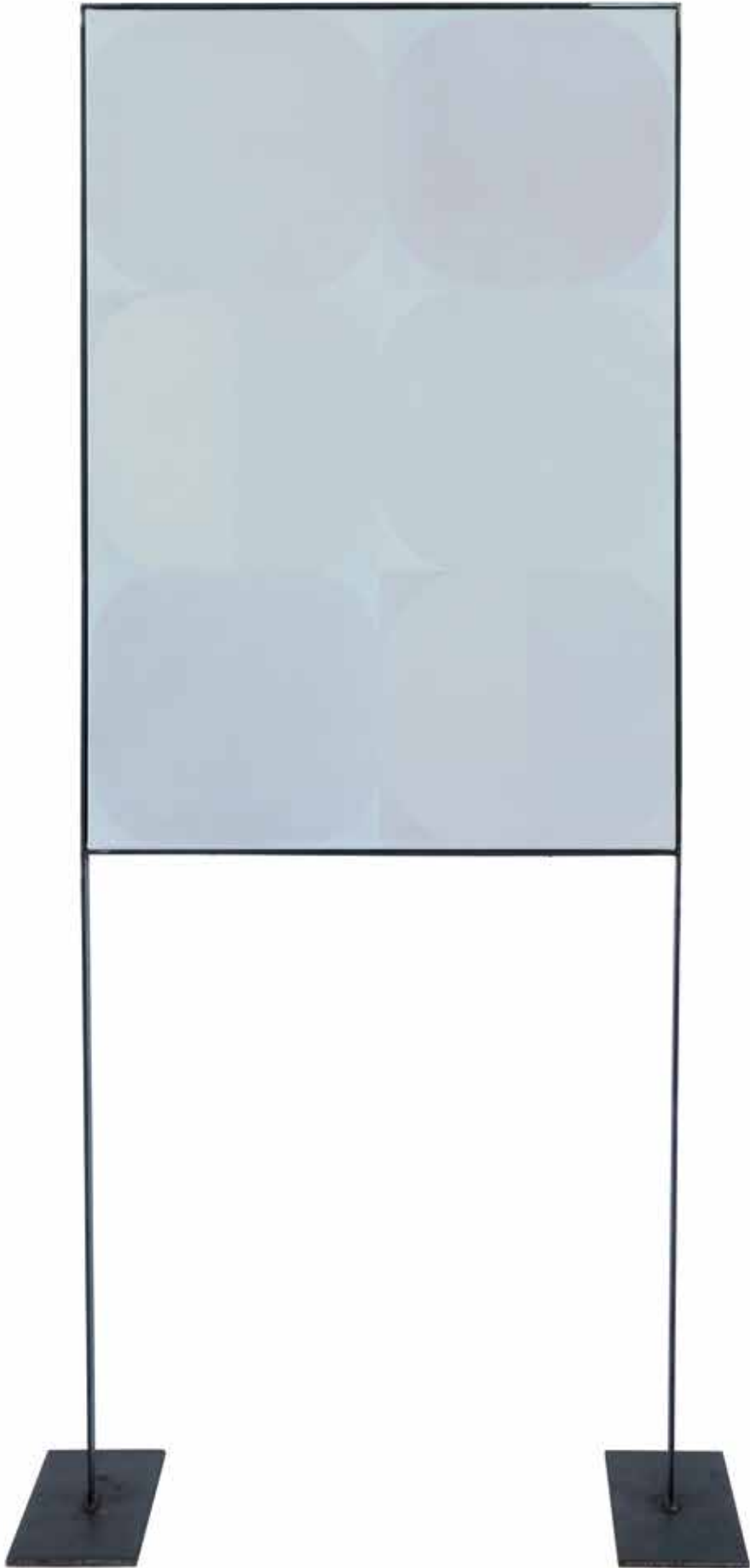
Le sue opere sono strutturate principalmente in serie e cicli senza titoli. I disegni e i dipinti sono per lo più realizzati nello stesso formato, che rivela un principio formale correlato.

L'artista aggiunge un ulteriore livello di osservazione posizionando dei supporti in acciaio, in cui le opere sono montate su entrambi i lati, nello spazio. Le opere si allontanano così dal muro e conquistano lo spazio tridimensionale. **Lisa Trockner**

Elisa Alberti

o. T. / s. t. (2019)

Acryl auf Leinwand, in Stahlständern präsentiert / acrilico su tela, presentato in stand in acciaio
Zwei zu je 100 x 70 cm / due di 100 x 70 cm ciascuno



Skurril traurige, gemein heitere, frech bezaubernde, verkopft behauptende, fordernd verletzende oder mutig fragende Worte und Sätze platziert Gino Alberti gekonnt in und auf seinen zeichnerischen Ausführungen. Wie Denkbrüche, Slogans aus der Werbemaschinerie oder pointierte Beschreibungen eröffnet das Geschriebene ein Gedankenspiel auf erweiterter Ebene. Die meist in Schwarz und Weiß gehaltenen Kohlezeichnungen werden, in Serie gezeigt, zu unzusammenhängenden Moment Erzählungen, die sich im Kopf additiv zu intimen Situationsgeschichten ausdehnen. Große Landschaftsansichten, die den Horizont über dem Mittelmeer, unentdeckt anmutende Bergseen oder den Blick in das Unterholz weiter Nadelwälder darstellen, ergänzen seit einigen Jahren das Repertoire. Selbst in dieser scheinbar trugarmen Idylle gelingt es Alberti, mit Textfragmenten Idealisiertes auf die Nüchternheit der Realität herunterzubrechen.

Die Unterwanderung von vorgetäuschter Harmonie ist auch in seinen jüngsten Werken spürbar. Alberti hat sein Gesamtwerk um die Malerei erweitert, indem er Serien in Öl und Acryl auf Leinwand schafft. Dabei bleibt der ironisierende, surreale Charakter, der an die Illustration erinnert, als Stilmerkmal erhalten, doch verschiebt sich die Umsetzung: Nicht mehr Worte irritieren und verleiten zum Um-, Über- und Nachdenken, sondern eine überzogene Tonalität in den Landschaften impliziert Emotion und Stimmung. Diese stark an die Natur angelehnten Motive, wie Lichtungen, Seen, Schutzhütten oder Chalets, erscheinen wie von einem Schleier aus Wunschvorstellung und Ablehnung umgeben.

Gino Alberti changiert zwischen den Welten, mal wohlwollend witzig, mal einschüchternd sarkastisch. Dazu spiegeln die Arbeiten seine tatsächliche Lebensrealität zwischen zwei Kulturen, dem deutschen und dem italienischen Sprachraum, wider.

Dentro e sopra le sue creazioni grafiche Gino Alberti colloca sapientemente parole e frasi tristemente scurrili, serenamente cattive, sfacciatamente ammalianti, cerebralmente assertive, attentamente urtanti o coraggiosamente interrogative. Sotto forma di frammenti di pensiero, slogan provenienti dal macchinario pubblicitario o argute descrizioni, l'elemento scritto dà vita a un gioco intellettuale su larga scala. I disegni in bianco e nero, mostrati in serie e realizzati per la maggior parte a carboncino, si trasformano in incoerenti racconti momentanei, destinati a completarsi nella nostra mente fino ad assumere i contorni di intime storie legate a situazioni contingenti. Grandi vedute paesaggistiche che rappresentano l'orizzonte sopra il Mediterraneo, panorami da cartolina di laghi di montagna inesplorati o lo sguardo gettato nel sottobosco di vaste foreste di pini completano da alcuni anni il repertorio dell'artista. Persino in questo idillio apparentemente privo di inganni Alberti riesce, attraverso frammenti di testo, a ricondurre l'elemento idealizzato alla sobrietà del reale. L'infiltrazione dell'elemento legato all'armonia fittizia è avvertibile anche nelle sue prime opere. Alberti ha ampliato la sua produzione creativa, includendovi anche la pittura e realizzando serie di dipinti a olio e acrilico su tela. Il taglio ironico e surreale, che richiama direttamente il mondo delle illustrazioni, rimane intatto quale cifra stilistica personale delle sue creazioni, ma è la realizzazione a cambiare: non sono più le parole a irritare o indurre riflessioni, ripensamenti e cambiamenti di opinione, quanto piuttosto un'estremizzazione delle tonalità nei paesaggi, che elicit emozioni e atmosfera. Questi motivi fortemente legati alla natura - radure, laghi, rifugi o chalet - appaiono come velati di idealità e rifiuto. Gino Alberti si sposta agile tra mondi differenti, a volte benevolmente spiritoso, a volte intimidente e sarcastico. Le sue opere sono specchio fedele della sua vita reale, a cavallo tra due culture e due aree linguistiche, quella tedesca e quella italiana. Lisa Trockner

Gino Alberti

Rifugio (2015)

Öl und Acryl auf Leinwand / olio e acrilico su tela

120 x 120 cm



Die Arbeit *Fragile* zeigt einen Anker aus Glas. AliPaloma wählt nicht zufällig einen AC-14-Anker mit äußerst hoher Haltekraft aus. Das Ursprungsmaterial Stahl tauscht sie mit einem zartfarbenen Glaskristall aus. So nimmt sie ihm seine Unverwüstlichkeit.

Zwei mächtige Ankerarme stoßen aus dem Ankerkreuz hervor: Sie sind es, die ein tiefes Eingraben in den Meeresgrund ermöglichen. Das Eingraben in den Grund gibt dem Anker auch seine Symbolik: Er steht für Halt und Festigkeit, aber auch für Hoffnung. Die Dauerhaftigkeit des Ankers verleiht dem Begriff in vielen Bereichen einen weiteren Gebrauch. Im Finanzwesen spricht man vom Anker der Preisstabilität. Ausdrücke wie Währungsanker werden häufig verwendet. Staaten, die für Banken einspringen, werden zum Anker im Sturm.

Im Glasanker kommen die Gegenpole Stabilität und Fragilität zum Tragen. Bei gleichzeitig starken Armen suggeriert das rosafarbene Glas die Bedrohtheit und Unsicherheit der menschlichen Existenz - vor allem im Hinblick auf „das andere Geschlecht“.

In einer Risikogesellschaft, so schreibt Ulrich Beck, drohen als Folgen der Modernisierung Naturkatastrophen, Klimawandel, Migrationskrisen, anhaltende Belastungen des Finanzsystems und Pandemien (*Weltrisikogesellschaft*, 1998).

In einer Krise wie der derzeitigen Covid-19-Pandemie zeigt sich ein fragiles Gesellschaftssystem - ein zerbrechlicher Anker, der vor allem marginalisierte Gruppen nicht halten kann. Dazu zählen die Geflüchteten an unseren Außengrenzen, Obdachlose, alte Menschen, Kranke und Frauen* aus sämtlichen Gruppen und Schichten. Im Hinblick auf die Geschlechter ist klar, dass vor allem Frauen* stärker unter den ökonomischen und sozialen Folgen von Krisen leiden. Gleichzeitig gibt es keinen Zweifel: Das System wird in der Krise von Frauen getragen.

Trotz ihrer Zerbrechlichkeit steht die Ankerskulptur für die Hoffnung, herrschende Machtstrukturen aufzuheben und gesellschaftliche wie kulturelle Normen neu zu formieren.

L'opera *Fragile* rappresenta un'ancora di vetro. AliPaloma, non a caso, ha scelto un'ancora di tipo AC-14 con un potere di tenuta estremamente elevato. L'artista ha sostituito il materiale originale, l'acciaio, con il vetro cristallo dal colore delicato, sottraendogli così il carattere indistruttibile. Due possenti braccia si innalzano dalla croce dell'ancora e le permettono di scavare in profondità e agganciarsi sul fondo del mare. La capacità dell'ancora di conficcarsi nel terreno le conferisce carattere simbolico: essa rappresenta saldezza e stabilità, oltre che speranza. La durezza dell'ancora fa sì che tale termine sia utilizzato in molti ambiti con un più ampio significato. In finanza, si parla di ancorare i prezzi in riferimento alla loro stabilità. Espressioni quali "ancora monetaria" sono spesso utilizzate. Gli Stati che intervengono in favore delle banche diventano delle ancore nella tempesta.

Nell'ancora di vetro si incontrano due poli opposti: la stabilità e la fragilità. Le due braccia suggeriscono forza e, allo stesso tempo, grazie al vetro di colore rosa, il senso di minaccia e incertezza che caratterizza l'esistenza umana, in particolare per quanto riguarda "l'altro sesso".

In una società del rischio, come scrive Ulrich Beck, la modernizzazione rischia di avere pesanti conseguenze, quali catastrofi naturali, ripercussioni dei cambiamenti climatici, crisi migratorie, continue pressioni sul sistema finanziario e pandemie. (*La società globale del rischio*, 1998). In una crisi come l'attuale pandemia di Covid-19, emerge un fragile sistema sociale: un'ancora fragile che non riesce a sostenere soprattutto i gruppi più emarginati. Tra questi, i rifugiati alle nostre frontiere esterne, i senzatetto, gli anziani, i malati e le donne* di ogni gruppo e classe. Per quanto riguarda il genere, sono le donne* a risentire maggiormente delle conseguenze economiche e sociali di una crisi. Allo stesso tempo, in tempo di crisi sono proprio le donne coloro che sostengono il sistema.

Nonostante la sua fragilità, la scultura a forma di ancora rappresenta la speranza di abolire le strutture di potere dominanti e di riformare le norme sociali e culturali. **Lisa Trockner**

Förderpreis 2018 / opera commissionata 2018

AliPaloma

Fragile (2020)

Kristallglas / vetro cristallo

Realisiert von Alessandro Cuccato Vetroricerca Glass Art Design / realizzato da Alessandro Cuccato Vetroricerca Glass Art Design

50 x 37 cm



Architektur, Landschaft und soziales Leben sind die drei Themen, mit denen sich der Fotograf Leonhard Angerer auseinandersetzt. Hierbei nimmt er innerhalb des Südtiroler Kunstbetriebes eine kritisch-dokumentarische Beobachterhaltung ein, ohne zu werten. In zeitintensiven Projekten hält er fest, wie sich die hochalpine Gletscherlandschaft verändert, oder dokumentiert seit 2007 all das, was sich im und um den Brenner Basistunnel ereignet.

Sein Oeuvre umfasst neben den Serien auch solitäre Bilder, dazu gehört die Arbeit *Tiefgarage Lüsen*. Das Foto wurde 2014 während der Eröffnungsfeier dieses Zweckbaus aufgenommen, ist somit keine inszenierte, sondern eine Zufallsaufnahme, die in sich alle dem Künstler wichtigen Aspekte auf das Trefflichste vereint: Tradition und Beton, Tracht und Familie, umgeben von einer bilderbuchhaften Kulturlandschaft.

Das von der Werbeindustrie gerne als Romantik pur verkaufte Südtirol hat seine monolithischen und urbanen Seiten. Der lange Zeit verrufene Architekturstil der 1960/80er-Jahre, der Brutalismus, erlebt aktuell eine Phase der Wiederentdeckung. Die Verwendung von Sichtbeton, die Betonung der Kanten und skulpturale Aspekte dieser Tiefgarage liefern die Voraussetzung für ein typisches Angerer-Foto.

Im Zentrum steht die Familie zwischen Tradition und Moderne, die Eltern in der landestypischen Tracht, die Kinder im luftigen Sommerkleidchen, an der Schnittstelle zwischen Realität und romantischer Sehnsucht nach einer heilen Welt. Sie kehren dem urbanen, zivilisierten Bereich den Rücken und blicken in jene Unendlichkeit, die dem großen deutschen Maler Caspar David Friedrich so lieb war und die er in gleich mehreren Bildern festgehalten hat.

Staffagenartig aufgereiht, die Mutter alle überragend, ergeben die vier eine Komposition, die in ihrer Einfachheit überzeugt. In einer Zeit, in der sich der Mensch zunehmend von der Natur entfremdet, ist diese Fotoarbeit ein Statement für ein „Zurück zum Ursprung“. Der auf Südtiroler Restaurationsbetrieben und Privathäusern anzutreffende Schriftzug „Zur schönen Aussicht“ könnte ein alternativer Titel für dieses hoch ästhetische Foto sein, das die Sehnsucht nach Harmonie in sich trägt.

Architettura, paesaggio e vita sociale sono i temi fondamentali con cui si confronta il fotografo Leonhard Angerer. Nell'ambiente artistico altoatesino egli assume un punto di osservazione critico-documentaristico, ma privo di giudizi. In impegnativi progetti pluriennali Angerer immortalava i cambiamenti dei ghiacciai e del paesaggio di cui fanno parte oppure, dal 2007, tutto ciò che concerne il tunnel di base del Brennero.

La sua produzione annovera anche immagini a sé stanti, quali l'opera *Tiefgarage Lüsen*. La foto è stata scattata nel 2014 all'inaugurazione dell'opera omonima. Si tratta di uno scatto casuale, realizzato senza preparazione o messa in scena, in grado però di racchiudere le tematiche care all'artista: tradizione e cemento, costumi folcloristici e famiglia, in un paesaggio culturale del tutto tipico.

Anche l'Alto Adige, venduto dall'industria pubblicitaria come la quintessenza del romanticismo, ha dei lati urbani e monolitici. Lo stile architettonico in voga tra gli anni sessanta e ottanta, il cosiddetto brutalismo, a lungo caduto in discredito, sta vivendo ora una fase di riscoperta. Il cemento a vista, l'accentuazione degli spigoli e i tratti scultorei di questo edificio offrono le premesse ideali per una tipica foto di Angerer.

Al centro la famiglia, in bilico tra tradizione e modernità: i genitori in costume tipico, le bambine in leggeri vestiti estivi, un gruppo di persone collocate esattamente al punto di giunzione tra realtà e romantica nostalgia di un mondo incontaminato. Essi danno le spalle al mondo urbano e civilizzato e volgono lo sguardo a quell'immensità cara al pittore Caspar David Friedrich e immortalata in molte sue opere.

Allineati a guisa di ornamento, la madre in posizione dominante, i quattro restituiscono una composizione assai semplice e proprio per questo convincente. In un'epoca caratterizzata dall'alienazione dell'uomo nei confronti della natura, la foto è un'esortazione a un "ritorno alle origini". L'insegna "Bellavista", spesso posta all'ingresso di ristoranti o case private, avrebbe potuto essere il titolo alternativo di questa fotografia dal forte impatto estetico, in grado di racchiudere una struggente nostalgia per l'armonia. **Brigitte Matthias**

Leonhard Angerer

Tiefgarage Lüsen / parcheggio sotterraneo Luson (2014)

CeZ Architekten Durst Lambdaprint gerahmt / CeZ Architetti Durst Lamdaprint incorniciato

70 x 120 cm mit Rahmen / con cornice

Auflage / tiratura: 4/6



Leonhard Angerers fotografisches Oeuvre ist eng mit seinem Leben verbunden. Durch seinen beinahe täglichen routinierten Gang in die Berge ist er zu einem Langzeit Beobachter von zyklischen künstlichen und natürlichen Veränderungen geworden. Die Kamera immer bei sich, dokumentiert er Ausschnitte der Wirklichkeit, ohne zu inszenieren. Angerer ist kein klassischer Landschaftsfotograf, der die Erhabenheit der alpinen Landschaft zum Ausdruck bringt, sondern ihn interessiert die Veränderung durch den und mit dem Menschen in den Bergen. Das sich stetig erweiternde Freizeitangebot, die Erschließung des hochalpinen Geländes und der sichtbare klimatische Wandel sind Inhalte seiner Fotoarbeiten.

Während der Lockdownzeit ist eine reportageähnliche Serie entstanden, in der Angerer den Einfluss des Menschen auf die Bergwelt in Bildern erzählt. Ohne dass ein Mensch auf seinen Fotos zu sehen ist, sind die Spuren einer immer tiefer in die Natur eindringenden Gesellschaft spürbar: Zusammengeklappte Sonnenschirme, aufgerollte Fangnetze, gehäufte Wegweiser, verpackte Schneekanonen oder Rettungsringe an Wasserspeichern sind stille Zeugen des regen Treibens vergangener Jahre. Unter dicken Schneeschichten eines niederschlagsreichen Winters 2020/21 wird der Raubbau des Menschen wie in einer eingefrorenen Momentaufnahme, unter einer schützenden weißen Ästhetik, verborgen. Während bei idealisierten Landschaftsaufnahmen die Gebrauchsgegenstände des alpinen Massenbetriebes weggretuschiert oder aus dem Bildausschnitt ausgegrenzt werden, setzt Angerer diese bewusst in Szene. Trotz Fokussierung auf Schneeraupen und Abdeckplanen ist er nicht anklagend oder gar verurteilend. Er macht sichtbar, indem er mit einer Ästhetik des Widersprüchlichen spielt: Die Kombination aus sanftem Schnee und menschengemachten Gegenständen vermittelt eine distanzierte schaurige Schönheit. Der präzise Bildausschnitt und die kontrastierende Belichtung sind gekonnt eingesetzt, um die Betrachtenden sachte in dieser kühlen Ästhetik zu fesseln.

L'opera fotografica di Leonhard Angerer è strettamente legata alla sua vita. Le uscite in montagna pressoché quotidiane lo hanno reso un osservatore di cambiamenti ciclici artificiali e naturali. Con la macchina fotografica sempre con sé, egli documenta frammenti di realtà, senza però inscenare alcunché. Leonhard Angerer non è il classico paesaggista che immortalava la maestosità del paesaggio alpino. Egli si interessa del cambiamento prodotto in montagna da e con l'uomo.

Durante il lockdown, è nata una serie simile a un reportage, nella quale Leonhard Angerer racconta per immagini l'influsso dell'uomo sulla realtà montana. Seppur nelle sue foto non si vedano persone, le tracce di una società che si insinua sempre più nella natura sono percepibili: ombrelloni chiusi, reti arrotolate, cartelli ammassati, cannoni da neve impacchettati o salvagenti vicino ai serbatoi d'acqua rappresentano testimoni silenziosi della vivace attività degli anni passati. Sotto spessi strati di neve dell'inverno 2020/2021 ricco di precipitazioni, lo sfruttamento selvaggio dell'uomo, come in un'istantanea sospesa nel tempo, è nascosto sotto un'estetica bianca e protettiva. Mentre nelle idealizzanti fotografie di paesaggi gli oggetti usati per l'alpinismo di massa sono esclusi dall'inquadratura, Angerer li pone volutamente sulla scena. Nonostante l'immagine sia focalizzata sui gatti delle nevi e i teloni di copertura, l'opera non risulta né accusatoria né di condanna. Angerer rende visibile il messaggio puntando su un'estetica del contraddittorio: la combinazione tra la neve soffice e gli oggetti dell'uomo suscita una distante, spaventevole bellezza. La precisione dell'inquadratura e l'esposizione che genera dei contrasti sono sapientemente adottate per imprigionare l'osservatore in questa fresca estetica. Lisa Trockner

Leonhard Angerer

Rotwand (2021)

aus der Serie Südtiroler Skigebiete im Lockdown / dalla serie Südtiroler Skigebiete im Lockdown
Fine Art Print auf Hahnemühlepapier Baryta auf Aludibond kaschiert / stampa Fine Art su carta fotografica Hahnemühle Baryta accoppiata ad alluminio Dibond

70 x 100 cm

Auflage / tiratura: 1/2

Corones (2021)

aus der Serie Südtiroler Skigebiete im Lockdown / dalla serie Südtiroler Skigebiete im Lockdown
Fine Art Print auf Hahnemühlepapier Baryta auf Aludibond kaschiert / stampa Fine Art su carta fotografica Hahnemühle Baryta accoppiata ad alluminio Dibond

70 x 100 cm

Auflage / tiratura: 1/2



Lois Anvidalfarei nimmt mit seinem skulpturalen Schaffen eine wesentliche Position unter den gegenwärtigen Bildhauern ein. Seine Skulpturen zeigen eine Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper, der in den Facetten seiner Darstellbarkeit Wesentliches erfasst und zugleich eine klare Stellung bezieht, um damit eine Aussage über den Menschen zu treffen.

Nach Abschluss seines Studiums an der Akademie der bildenden Künste in Wien 1989 kehrte Anvidalfarei an den von den Eltern ererbten Bauernhof in Abtei zurück, wo er seither als freischaffender Bildhauer lebt. Dort entstehen auch seine zumeist lebensgroßen Figuren, in denen der Künstler Fragen des Seins und der menschlichen Existenz, aber auch der religiösen Erfahrung oftmals ungeschönt und direkt zum Ausdruck bringt.

Dejir von 2020 gehört mit zur Reihe jener Skulpturen, in denen Anvidalfarei liegende Köpfe mit oder ohne Hände gestaltet. Es handelt sich dabei vorwiegend um männliche Köpfe wie *Bruno III* (2004), *Gustav* (2006), *Bruno mit Hand* (2012), *Selbdritt* (2018), *Kopf (Gustl)* (2019) oder *Kopf (Bruno)* (2019). Nur selten modelliert er Frauenköpfe, etwa *Arianne* (2008), *Renate* (2012) oder *Arianne* (2013). Während dem Künstler Ersterer oftmals auch als Ausgang für vordergründige Inhalte dienen (*Metanoia*, 2006–2007, *Das Entsetzen*, 2008, *Mediterraneo*, 2017), nähert er sich Letzteren mit viel Liebe und Empathie. Es scheinen Köpfe von Schlafenden und Träumenden zu sein, deren Hände, wie aus einem Off kommend, zärtlich die Wangen berühren. „Mich hat diese Skulptur gefesselt, unglaublich dieser Hals, die Schulter, diese Hände, diese Berührung, der Kopf nach unten. [...] Immer fließen viele Lebensmomente in die Arbeiten ein, ich überlasse es aber dem Betrachter, ihnen nachzuspüren“, schreibt der Künstler über diese Arbeit, deren Titel (= *Sehnsucht*) „beim Arbeiten entstanden“ ist.

Grazie alle sue opere scultoree, Lois Anvidalfarei ha conquistato una posizione di spicco tra gli scultori contemporanei. Le sue sculture rappresentano un confronto con il corpo umano che, nelle sfaccettature della sua rappresentabilità, cattura l'essenziale e, nel contempo, assume una posizione chiara, lanciando così un messaggio sull'essere umano.

Dopo aver completato gli studi presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna nel 1989, Lois Anvidalfarei ritorna al maso ereditato dai genitori a Badia, dove da allora vive come scultore freelance. È qui che prendono forma le sue figure per lo più a grandezza naturale, con le quali l'artista dà voce, spesso in maniera cruda e diretta, alle questioni dell'essere e dell'esistenza umana, ma anche dell'esperienza religiosa.

L'opera *Dejir* del 2020 appartiene alla serie di sculture in cui Lois Anvidalfarei rappresenta delle teste sdraiate, con o senza mani. Si tratta principalmente di teste maschili come *Bruno III* (2004), *Gustav* (2006), *Bruno mit Hand* (2012), *Selbdritt* (2018), *Kopf (Gustl)* (2019) o *Kopf (Bruno)* (2019). Raramente l'artista modella delle teste femminili, come ad esempio *Arianne* (2008), *Renate* (2012) o *Arianne* (2013). Mentre delle teste maschili l'artista si serve spesso anche per veicolare dei contenuti evidenti (*Metanoia*, 2006–2007, *Das Entsetzen*, 2008, *Mediterraneo*, 2017), alle teste femminili si avvicina con molto amore ed empatia. Queste opere appaiono come teste di persone che dormono e sognano, le cui mani, che sembrano provenire da un luogo fuori campo, sfiorano delicatamente le guance. „Questa scultura mi ha rapito, il collo, la spalla, le mani, il tocco sfiorato, la testa verso il basso hanno un che di incredibile. [...] Nelle opere confluiscono sempre molti momenti di vita, ma lascio che sia l'osservatore a indagare sul significato che gli attribuisce“, scrive l'artista su questo lavoro, il cui titolo *Sehnsucht* (desiderio) „è nato durante la creazione dell'opera“. Günther Dankl

Lois Anvidalfarei

Dejir (2020)

Bronze / bronzo

50 x 54 x 54 cm

Auflage / tiratura: 4/5



Der Fokus von Walter Battisti ist auf die Malerei gerichtet. Malerei zu verstehen, sie technisch zu beherrschen, um dann über die Hand die Perfektion zum Ausdruck zu bringen, ist das Ziel seines Schaffens. Mit Kunst drückt er die Suche nach dem Sinn, nach der Sehnsucht, nach an vergangenen Zeiten orientierter Ursprünglichkeit aus. Der Antrieb ist das geistige Fassen und ein unerschöpflicher Erneuerungswille, der letztendlich in der Tradition begründet ist.

Walter Battistis kleine und großformatige Stillleben sind der historischen Manier des Barocks entlehnt. Die Herausforderung ist, formelhaft vereinfachte Kompositionen zu schaffen, die, detailliert betrachtet, den im Barock in Stillleben verarbeiteten Motiven widersprechen und trotzdem deren Anmut verströmen. Aus einer monochromen farblichen Tiefe heraus wirken die präzise gemalten Alltagsgegenstände, beispielsweise Vasen, ausgestopfte Tauben oder Blumen, wertvoller und in ihrem bescheidenen Ausdruck mächtiger. Objekte wie ein Fächer oder eine alte Geige mit dem Davidstern hingegen schaffen historische Bezüge. Die Faltenwerke, etwa Papierschiffe und Papierflugzeuge, sind metaphorisch zu deuten. Sie lassen sich unter anderem auf das Meistergedicht *Das trunkene Schiff* von Arthur Rimbaud zurückführen. Die Farben sind gedeckt und bevorzugt in dunklen Blau- und Grauschattierungen gehalten. Hin und wieder entstehen Serien, bei denen der Hintergrund in sattem, warnendem Rot leuchtet.

Neben sogenannten Spiegelbildern und den beschriebenen Stillleben entstehen immer wieder auch Selbstporträts, die Battisti als Selbstreflexionen beschreibt. Der Künstler mit mondartigem Heiligenschein und schwarzem Pelz lässt sich auf Albrecht Dürers um 1500 gemaltes Selbstbildnis zurückführen. Andere Selbstbildnisse spiegeln biografische, realpolitische oder soziale Zustände wider und sind getragen vom stark wahrnehmbaren Willen Battistis, sich darüber hinaus als Fragen stellendes Individuum zu behaupten.

Die Summe des künstlerischen Oeuvres ist die Wiederholung von gefundenen Lösungsansätzen, denen als Quelle die eigene Befindlichkeit in der Welt zugrunde liegt.

La produzione artistica di Walter Battisti è focalizzata sulla pittura. Comprenderla, padroneggiarla dal punto di vista tecnico, per poi esprimere con i pennelli la forza della perfezione sono gli obiettivi del suo operato. Nelle sue opere, l'arte si fa ricerca di un senso e nostalgia di una primitività rivolta a tempi ormai passati. Il motore del suo agire creativo è la capacità intellettuale, unita a un'inesauribile volontà di rinnovamento radicata nella tradizione.

Le nature morte di Walter Battisti, di piccolo e grande formato, prendono in prestito gli stilemi del manierismo storico barocco. La sfida consiste nel creare composizioni stereotipate nella loro semplificazione che, se osservate attentamente, paiono contraddire i motivi classici propri delle nature morte ma che, in realtà, sono in grado di trasmettere la loro grazia. Da uno sfondo monocromatico emergono, netti nella loro riproduzione pittorica, oggetti quotidiani, quali vasi, colombe impagliate o fiori, che acquisiscono maggiore forza e valore. Oggetti come un ventaglio o un vecchio violino con la stella di David introducono, al contrario, riferimenti storici. Gli oggetti di carta, come barche e aerei, sono invece da interpretare in chiave metaforica e richiamano ad esempio il capolavoro *Il battello ebbro* di Arthur Rimbaud. I colori sono spenti e comprendono prevalentemente ombreggiature blu scuro o grigie. Di tanto in tanto nascono serie contraddistinte da uno sfondo di color rosso intenso.

Accanto a queste cosiddette immagini riflesse e alle nature morte descritte, la produzione di Battisti annovera anche degli autoritratti, che l'artista descrive come riflessioni su di sé. Il Battisti ritratto con l'aureola a guisa di luna e pelliccia nera rimanda all'autoritratto di Albrecht Dürer, realizzato attorno al 1500. Altri autoritratti rispecchiano invece situazioni biografiche, politiche o sociali e sono contraddistinti dalla forte volontà dell'artista di accreditarsi come individuo sempre pronto a porsi delle domande.

La somma della sua opera artistica è la ripetizione degli approcci risolutivi individuati, i quali costituiscono la base della sua sensibilità e della sua posizione nel mondo. Lisa Trockner

Walter Battisti

o. T. / s. t. (2016)

Öl auf Leinwand / olio su tela

80 x 120 cm



Unser aller Leben ist ohne das Internet kaum denkbar, unser Dasein hat sich um eine Dimension erweitert, die stetig ausgedehnt wird und immer mehr in den Alltag vordringt. WissenschaftlerInnen diskutieren längst die Auswirkungen des virtuellen Lebensraumes auf unser Verhalten, Denken und Handeln.

Das Besondere in der Jetztzeit ist, dass die gesamte Bevölkerung sich an einem Scheidepunkt befindet und in zwei Lager aufgeteilt ist: in Digital Natives und Digital Immigrants. Begriffe, die der amerikanische Autor und E-Learning-Experte Marc Prensky 2001 geprägt hat. Als Digital Natives bezeichnet Prensky die Menschen, die mit Computern, Internet, Videospiele, Smartphones, Tablets und Social Media aufgewachsen sind, also in die digitale Welt hineingeboren wurden und den Umgang mit ihr wie selbstverständlich beherrschen. Diesen digitalen Eingeborenen stehen die digitalen Einwanderer, die Digital Immigrants, gegenüber. So nennt Prensky die Menschen, die erst im Erwachsenenalter mit digitalen Technologien in Berührung gekommen sind.

Marlies Baumgartner ist eine Digital Native. Sie beschäftigt sich in ihren Leinwandarbeiten mit den Auswirkungen und Dynamiken von neuen Technologien. Bildschirme sind demnach die zentralen Sujets in ihren Werken. Das Diptychon *for a while we only saw us on the screen* zeigt ein mit dem Pinsel aufgetragenes Rastermotiv aus Acryl auf Glas, das die Leinwandporträts zweier realistisch gemalter junger Menschen überzieht. Bei den Porträtierten handelt es sich um die Künstlerin und ihren Lebensgefährten. Das Glas als Malmedium gibt Baumgartner neue Möglichkeiten, ihre Werke zu konzipieren. Durch die blau-grün-rote Rasterung auf Glas, die an digitale Pixel erinnert, wird Distanz erzeugt.

Die Künstlerin untersucht mit ihren Arbeiten die Berührungen und Schnittmengen zwischen realem und digitalem Raum. Sie veranschaulicht den Zeitenwandel des gesellschaftlichen Miteinanders - und damit auch das soziale Verhalten, das sich durch Social Media und jene Datenträger, die uns das Tor zur digitalen Welt öffnen, fundamental verändert.

Le nostre vite ormai sono difficilmente concepibili senza internet, la nostra esistenza è stata ampliata da una dimensione che si espande costantemente e penetra sempre più nella vita quotidiana. Gli scienziati discutono da tempo degli effetti di questo nuovo spazio di vita virtuale sul nostro comportamento, sui nostri pensieri e sulle nostre azioni.

La particolarità del momento attuale è che l'intera popolazione si trova a un bivio ed è divisa in due: i nativi digitali e gli immigrati digitali. Termini coniati dall'autore americano ed esperto di e-learning Marc Prensky nel 2001. Prensky descrive i nativi digitali come persone che sono cresciute con computer, internet, videogiochi, smartphone, tablet e social media, cioè che sono nate nel mondo digitale e ne hanno imparato l'uso come un fatto ovvio. A questi nativi digitali si contrappongono gli immigrati digitali. Prensky chiama così le persone che sono entrate in contatto con le tecnologie digitali solo in età adulta.

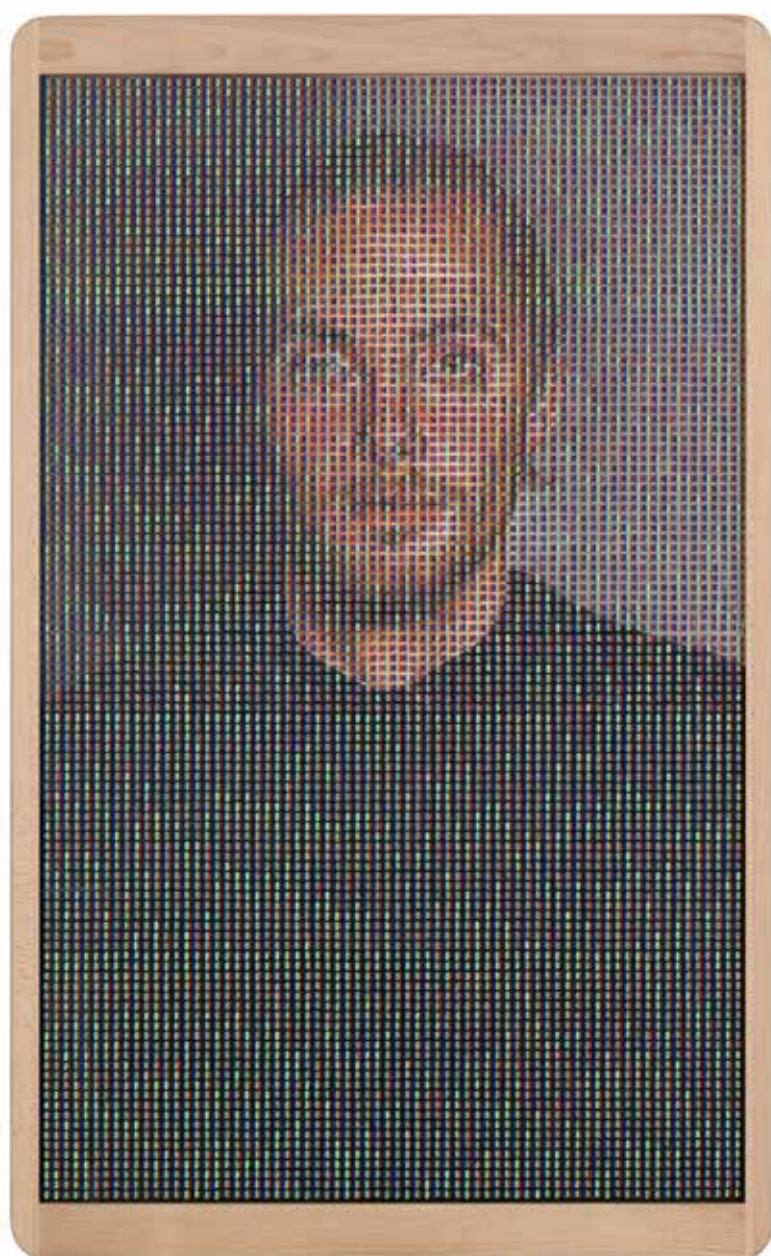
Marlies Baumgartner è una nativa digitale. Nelle sue opere su tela si occupa degli effetti e delle dinamiche delle nuove tecnologie. Gli schermi sono quindi i soggetti centrali delle sue opere. Il dipinto *for a while we only saw us on the screen* mostra un motivo a griglia acrilico applicato con un pennello su vetro, che ricopre i ritratti su tela di due giovani realisticamente dipinti. I protagonisti sono l'artista e il suo compagno. Il vetro come mezzo pittorico offre alla Baumgartner nuove possibilità di concepire le sue opere. La griglia blu-verde-rossa sul vetro, che ricorda i pixel digitali, crea la distanza. Con le sue opere, l'artista esplora il contatto e l'intersezione tra spazio reale e digitale. Vengono illustrati i tempi mutevoli dell'interazione sociale e del comportamento sociale, modificati fondamentalmente dai social media e da quei supporti di dati che ci aprono le porte del mondo digitale. Lisa Trockner

Marlies Baumgartner

for a while we only saw us on the screen (2021)

Diptychon, Öl auf Leinwand, Acryl auf Glas / olio su tela, acrilico su vetro diptychon

Je / ciascuno 126 x 77 x 8 cm



Das vorwiegend verwendete Material des in München lebenden Südtiroler Künstlers Michele Bernardi ist das geschmiedete Eisen. Mit ihm schafft er in der Hauptsache raumfüllende Skulpturen oder Wandobjekte, die sich sowohl durch die unpräzise Art ihrer Herstellung und Materialbeschaffenheit als auch durch ihre oftmalige Verbindung mit verbalen und poetischen Elementen auszeichnen. Dabei ist die Sprache ein integrativer Bestandteil der Werke, entweder durch den Werktitel oder indem Wörter oder verbale Elemente das Material für einen dreidimensionalen materiellen Gegenstand darstellen. „Das Unsichtbare und die nicht anschauliche Wirklichkeit, die so oft dem Primat der Sprache und der Begriffe untergeordnet werden, stehen hier gleichrangig neben dem Denken in Begriffen.“ (Markus Klammer)

Auch bei dem für die Raiffeisen Landesbank Südtirol angekauften Wandobjekt ist die Sprache ein integrativer Bestandteil des Werkes: Zusammengeschweißte einfache Buchstaben aus Kanteisen bilden das der Arbeit zugleich titelgebende Wort Anfang. Dabei fügt Michele Bernardi die Buchstaben so aneinander, dass sie einen Kreis - und somit einen ständigen „Anfang“ ohne scheinbares Ende - bilden.

Durch die kreisförmige Anordnung lösen die Schriftzeichen bei den Betrachtenden Irritationen aus. Sie erschüttern gleichsam die gewohnte Lesbarkeit - und damit auch räumliche Orientierungen und gedankliche Standpunkte. Das zunächst Unsichtbare und nicht Wahrnehmbare der gedanklichen Wirklichkeit rückt in den Vordergrund und steht gleichrangig neben der reinen materiellen und ästhetischen Erscheinung der Arbeit. Objekt, Sprache und Idee bilden damit eine sich gegenseitig bedingende Einheit und hinterfragen unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit.

Il materiale utilizzato prevalentemente dall'artista altoatesino Michele Bernardi, che vive a Monaco, è il ferro battuto. Con esso, egli crea principalmente sculture che riempiono lo spazio oppure oggetti da parete che si distinguono sia per un processo creativo e una fattezze dei materiali poco pretenziosi, sia per la frequente unione di elementi verbali e poetici. La lingua rappresenta parte integrante delle opere, sia articolandosi nel titolo sia sotto forma di parole o altri elementi verbali che forniscono la base per oggetti materiali tridimensionali. "L'invisibile e la realtà non manifesta, spesso subordinati al primato del linguaggio e dei concetti, si collocano qui allo stesso livello del pensiero concettuale." (Markus Klammer)

Anche per l'oggetto da parete acquistato dalla Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige, la lingua è parte integrante dell'opera: semplici lettere di ferro spigoloso sono unite e fuse tra loro, formando la parola "Anfang" che dà anche il titolo all'opera. Michele Bernardi dispone le lettere in modo tale che esse formino un cerchio e, con ciò, che richiamino un continuo inizio ("Anfang") senza una fine apparente.

Questa disposizione circolare delle lettere confonde l'osservatore. Essa sconvolge tanto la consueta leggibilità, quanto, in questo modo, l'orientamento spaziale e i punti fissi mentali. Le realtà mentali che in un primo momento sono invisibili e impercettibili si spostano in primo piano, ponendosi allo stesso livello dell'esteriorità meramente materiale ed estetica dell'opera. L'oggetto, la lingua e l'idea, di conseguenza, si influenzano a vicenda e formano un'unità che ci porta a riflettere sul nostro concetto di percezione della realtà. Günther Dankl

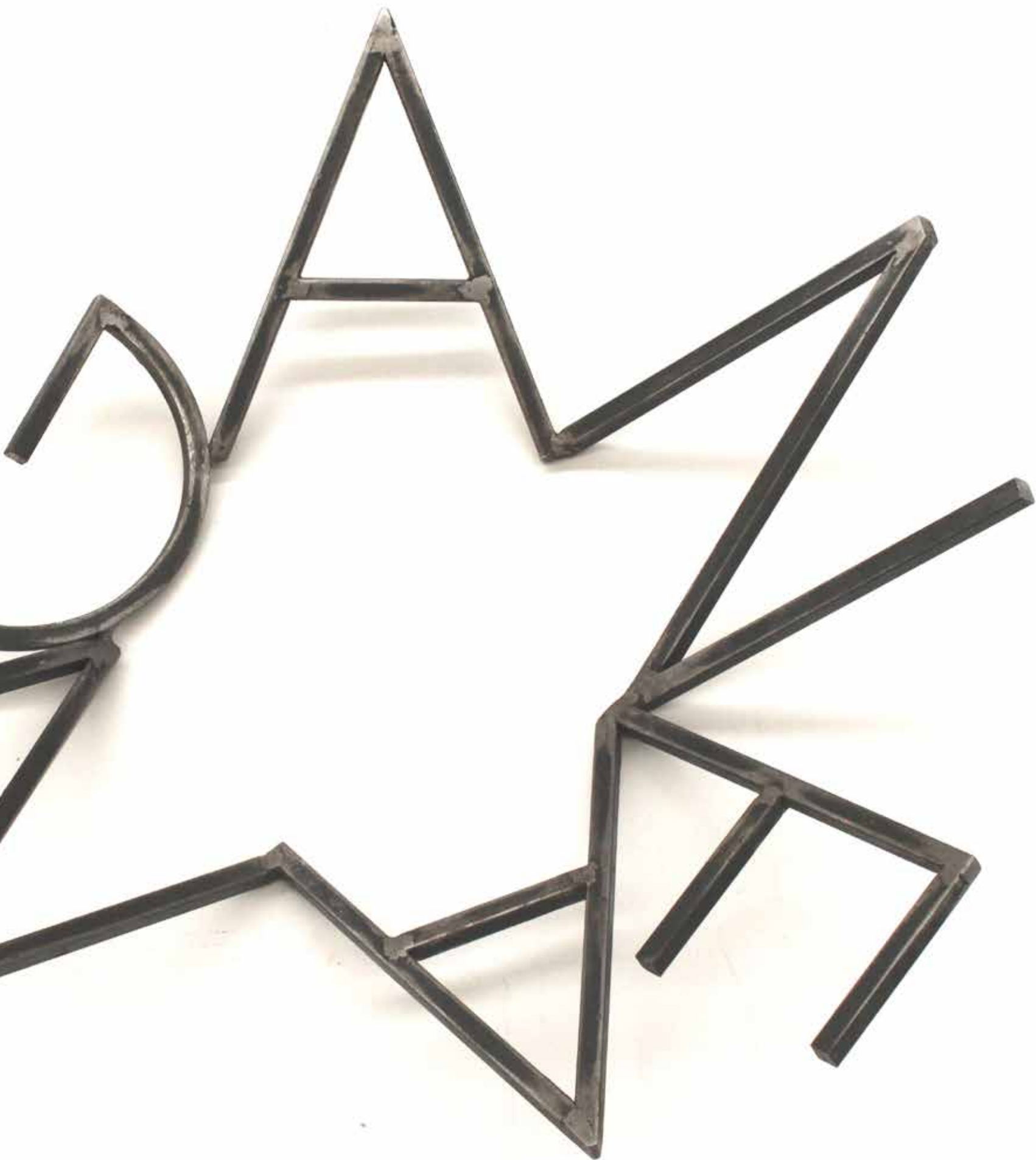


Michele Bernardi

Anfang I / inizio I (2017)

Eisen / ferro

43 x 43 x 10 cm



Fragen nach Raum und Räumlichkeit sind in den letzten Jahren mehr und mehr zu Untersuchungsfeldern der Kulturwissenschaften geworden. Umso wichtiger ist es, dass der gesteigerten theoretischen Aufmerksamkeit, die der Raum findet, dezidiert künstlerische Untersuchungen zur konkreten Erfahrung von Raumsituationen zur Seite stehen, die ausloten, wie Räume subjektiv wahrgenommen, empfunden und vorgestellt werden.

Genau auf diesem Feld arbeitet die junge Tiroler Künstlerin Anna-Maria Bogner. Im Zentrum ihres Schaffens stehen das Ausloten des Raumbegriffes und dessen Grenzen. Im Gegensatz zu Bernd Oppl z. B. untersucht sie jedoch nicht den medialen, sondern den abstrakten, bildnerischen Raum. Ein wesentliches Anliegen ihrer Kunst ist es dabei, Sehgewohnheiten zu verunsichern und damit vorgegebene Denkkategorien zu unterwandern.

Dies zeigt sich auch in den angekauften Landschaftsfotografien, die Ausdehnung und Weite suggerieren, um im selben Zug deren kontemplative Betrachtung zu unterminieren. Aus dem Fotopapier herausgeschliffen, lenken weiße Balken und Linien, die über der Landschaft zu liegen oder diese wie eine Bildstörung durchzustreichen scheinen, den Blick der Betrachtenden, der Betrachterin auf die materielle Oberfläche des Trägers und verhindern so die Entfaltung von Raumtiefe. Die Betrachtenden werden systematisch verunsichert, ihnen wird buchstäblich die Aussicht verbaut, der Boden unter den Füßen entzogen.

Bogners Eingriffe in die Fotografie fordern das Ordnungsprinzip der Zentralperspektive heraus. Zentralperspektivische Grundfiguren wie der Fluchtpunkt als Projektion des Betrachter- oder Kameraauges sowie der Horizont als menschlicher Referenzrahmen und als Grenze werden durch Demontage in ihrer als natürlich empfundenen, normativen Orientierungsfunktion offengelegt.

Negli ultimi anni le questioni legate allo spazio e alla spazialità si sono sempre più affermate come campi di indagine particolarmente battuti nel settore degli studi culturali. Ciò rende ancora più importante il fatto che l'accresciuta attenzione teorica per lo spazio sia accompagnata da indagini di impronta assolutamente artistica sull'esperienza concreta delle situazioni spaziali, che indagano le modalità attraverso cui gli spazi vengono soggettivamente percepiti, vissuti e presentati. La giovane artista tirolese Anna-Maria Bogner ha scelto proprio questo campo quale ambito prediletto di lavoro. Al centro del suo agire artistico troviamo l'esplorazione del concetto di spazio e dei limiti a esso connessi. A differenza di Bernd Oppl, tuttavia, Bogner non indaga lo spazio mediatico, ma quello squisitamente astratto e pittorico. Una preoccupazione essenziale della sua arte è quella di minare le certezze alla base delle abitudini visive, infiltrandosi in categorie di pensiero predeterminate.

Questo approccio è evidente anche nelle fotografie di paesaggio recentemente acquisite che, suggerendo la dilatazione e il prolungamento paesaggistici, ne minano nel contempo l'osservazione contemplativa. Le barre e le linee bianche, che sembrano adagiarsi sul paesaggio o attraversarlo come un elemento di disturbo dell'immagine, indirizzano lo sguardo dello spettatore verso la superficie materiale del supporto, impedendo così lo sviluppo della profondità spaziale. Gli osservatori sono costantemente mantenuti in uno stato di incertezza, la loro visuale è letteralmente ostruita, il terreno tolto da sotto i loro piedi. Le sortite di Bogner nella fotografia sfidano il principio ordinatore della prospettiva centrale. Concetti basilari della prospettiva centrale quali il punto di fuga come proiezione dell'occhio dell'osservatore o della macchina fotografica e l'orizzonte come quadro umano di riferimento e come confine, si rivelano attraverso lo smantellamento della loro funzione di orientamento normativo, percepita come naturale. Günther Dankl

Anna-Maria Bogner

o. T. / s. t. (2017)

Schwarz-Weiß-Fotografie vom Negativ auf Barytpapier, händisch bearbeitet, kaschiert auf Dibond / fotografia in bianco e nero da negativo su carta baritata, lavorata a mano, laminata su Dibond
40 x 55 cm



Lange Jahre hatte sich Gotthard Bonell das Sujet „Landschaft“ selbst strikt verboten. Allzu sehr war das Thema für ihn klischeehaft und ideologisch missbraucht worden. Jeder Südtiroler Landstrich, bis zum letzten Gipfel und bis ins hinterste Tal, war totgemalt. Dann aber findet er einen neuen Zugang zum Motiv, ganz nach der Überzeugung Paul Cézannes, der ein Leben lang den Mont Sainte-Victoire gemalt hatte und meinte: „Man kann die Natur nicht reproduzieren, sondern nur repräsentieren, Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.“

Und so sind die meisten Landschaften Gotthard Bonells ausschnitthaft, herangezoomte Details, die er anders zusammenfügt und damit in die Nähe der Semiabstraktion rückt. Es geht um Rhythmus, Fläche, Linien, Fluchtpunkte und Perspektiven, die sich verzahnen, hier um die winterliche Lichtstimmung, die den Felsen in seiner Plastizität erstrahlen lässt.

Für die Arbeit *Winterende* bedient sich Gotthard Bonell einer Mischtechnik, wobei zerrissenes, geknülltes und wieder geglättetes sowie in der Folge collagiertes Seidenpapier mit Aquarell, Kohle, Buntstift und Ölfarbe den mikrostrukturellen Charakter des Bildes ergibt. Durch diese aufwendige Collage-Technik fließen während des Entstehungsprozesses auch Zufall und Unbewusstes ins Bild mit ein, durch dieses Neben- und Übereinanderschichten entstehen unscharfe Strukturen, verschwommen beim Betrachten aus der Nähe, treten sie aus der Ferne aber klar hervor. Mittels dieser handwerklichen Souveränität entsteht ein dichtes Geflecht an Linien, der Berg als gegenständliches Motiv wird dadurch abstrahiert.

Und so wie die Körperbilder Gotthard Bonells hat auch diese nackte Felslandschaft sinnliche Züge: Furchen, Faltungen, Rundungen, weich und hart, hell und dunkel, rund und eckig fügen sich zu einer alpinen Vedute von elementarer Symbolkraft.

Per anni Gotthard Bonell si è strettamente vietato di dedicarsi al soggetto "Paesaggio". Il tema per l'autore era stato fin troppo bistrattato dal punto di vista ideologico, fino a farlo diventare un cliché. Ogni montagna altoatesina, dalla cima più lontana alla valle più nascosta, era stata dipinta fino allo sfinimento. Poi, però, l'autore trova un'altra via di accesso a questo motivo, in linea con la convinzione di Paul Cézanne che, per tutta una vita, ha dipinto la montagna Sainte-Victorie e secondo cui "la natura non può essere riprodotta, bensì solamente rappresentata, l'arte è un'armonia parallela alla natura".

Ed è così che la maggior parte dei paesaggi di Gotthard Bonell si presenta come pezzi di un'immagine, dettagli zoomati messi insieme dall'autore in maniera insolita, avvicinandoli in tal modo alla semi-astrazione. Ciò che conta è l'incastro tra ritmo, superficie, linee, punti di fuga e prospettive. Nell'opera in questione, ad avere un ruolo importante è anche l'atmosfera immersa nella luce invernale che fa risplendere le rocce nella loro plasticità.

Per l'opera *Winterende* Gotthard Bonell ricorre a una tecnica mista, dove della carta velina viene strappata, stropicciata, nuovamente lisciata e, in seguito, unita in un collage, per poi andare a formare con acquerelli, carboncino, colori a matita e ad olio la microstruttura dell'immagine. Grazie a questa elaborata tecnica di collage, durante il processo creativo anche il caso e l'inconscio si mescolano nell'immagine. Gli accostamenti e le sovrapposizioni generano delle strutture dai contorni sfumati che appaiono sfocate se osservate da vicino ma che si mostrano con chiarezza se viste da lontano. Da tale padronanza degli strumenti del mestiere artistico, scaturisce una fitta trama di linee e la montagna in quanto motivo figurativo ne risulta astratta. Similmente ai corpi dipinti da Gotthard Bonell, anche questo paesaggio di rocce presenta dei tratti sensuali: solchi, pieghe, forme arrotondate, morbide e dure, chiare e scure, rotonde e spigolose, si fondono in una veduta alpina di elementare forza simbolica. **Brigitte Matthias**

Gotthard Bonell

Winterende / fine dell'inverno (2016)

Mischtechnik auf Papier auf MDF aufgeleimt / tecnica mista su carta incollata su MDF

56 x 76 cm



Julia Bornefeld ist eine jener Künstlerinnen, die Grenzen erkennen, es vermögen, diese auszuloten, und den Mut aufbringen, sie auch zu überschreiten. Sie ist eine dieser visionären Denkerinnen, die den Zahn der Zeit erkennen und flexibel genug sind, um je nach Situation und Begebenheit darauf zu reagieren, ohne der Willkürlichkeit oder dem Epigonalen zu verfallen.

Julia Bornefelds künstlerisches Schaffen ist multimedial. Die Künstlerin, die zwischen Bruneck und Berlin pendelt, verwendet mannigfache Materialien und bedient sich unterschiedlichster Medien, um ihre Ideen zu visualisieren und ihnen Gestalt zu verleihen. Neben großflächiger impulsiver Malerei und inszenierten Fotoarbeiten liegt ihre Stärke im Weiterdenken, im Verknüpfen, im Umformen und im Verarbeiten von Materialien. Die Spanne an diversen rohen Stoffen reicht von sinnlich weichen ausgestopften Geweben bis hin zu schneidig glänzenden harten Metallen mit kantigen Formen. Widersprüchliches zuzulassen und für die Betrachtenden sichtbar zu machen, ist das Reizvolle in den Arbeiten von Julia Bornefeld. Ihr gelingt es, schweren, verworrenen Themen durch eine genial kreierte Verspieltheit Klarheit zu verleihen. So signalisiert beispielsweise der kopflose Mann, im Banker-Outfit vor einem an der Wand montierten Trampolin liegend, den Börsencrash. Umgekehrt vermag sie es, mit rudimentär Schönem zu verführen und tiefe Emotionen zu wecken, wie durch den im Dunkeln brennenden Schriftzug „Mama“.

Für die Bank hat Julia Bornefeld eine neue Arbeit für den großen Sitzungssaal geschaffen. *Kaskade* ist ein Lüster, der primär seine Funktion als Leuchtkörper erfüllt und den Raum, erinnere an prunkvolle Art-déco-Leuchten, erhellt. Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass es sich bei den kleinen, zu Ketten aufgefädelt glänzenden Kupferscheiben um Tausende Ein-Cent-Münzen handelt. Bewusst entscheidet sich die Künstlerin für die kleinste im Umlauf befindliche Münze der Währungsunion, da es diese mit ihrem Nominalwert nicht vermag, die Herstellungskosten und den Materialwert zu decken. Entsprechend dem Gedanken von Oscar Wilde „Heute kennt man von allem den Preis, aber von nichts den Wert“, spielt Bornefeld auf die Wertverschiebung des Geldes und auf die Subjektivität von Wertevorstellungen an.

Julia Bornefeld è un'artista in grado di riconoscere i limiti, scrutarli in profondità e trovare il coraggio di superarli. Appartiene alla schiera dei pensatori visionari che riconoscono i segni del tempo e hanno la flessibilità necessaria per reagire a fatti e situazioni, senza cedere all'arbitrarietà o all'epigonale. Le sue creazioni sono multimediali. L'artista, che vive tra Brunico e Berlino, utilizza molteplici materiali e media per visualizzare le sue idee e dare loro forma. Accanto a dipinti impulsivi di grande formato e messe in scena fotografiche, il suo punto di forza risiede nella capacità di ripensare, collegare, trasformare e rielaborare i materiali. La gamma di materie prime utilizzate spazia da tessuti sensualmente e morbidamente imbottiti a duri e lucenti metalli dalle forme spigolose. L'accettazione del contraddittorio e il suo disvelamento a favore di chi osserva sono un tratto affascinante delle opere di Bornefeld. L'artista illumina tematiche oscure e confuse con una leggerezza e giocosità dai tratti geniali. L'uomo senza testa vestito da bancario e sdraiato di fronte a un trampolino montato sul muro, ad esempio, simboleggia il crollo della borsa. Dall'altro lato, Bornefeld è in grado di sedurre attraverso una bellezza rudimentale e primitiva, risvegliando emozioni profonde, come con la scritta "Mama", fiammeggiante nell'oscurità.

Per la banca l'artista ha creato un'opera per la sala riunioni. *Kaskade* è un lampadario che ottempera in primo luogo alla sua funzione di corpo illuminante, irradiando la sua luce come i fastosi lampadari Art-Déco di un tempo. A uno sguardo più attento i piccoli dischi di rame inanellati a guisa di catena si rivelano essere migliaia di piccole monete da un centesimo. L'artista ha consapevolmente optato per queste ultime, poiché la moneta europea più piccola attualmente in corso con il suo valore nominale non permette di coprire i costi di produzione e il valore materiale dell'oggetto. Perfettamente in linea con l'aforisma di Oscar Wilde "oggi giorno si conosce il prezzo di tutto, ma il valore di nulla", Bornefeld allude alle fluttuazioni di valore del denaro e alla soggettività connaturata all'idea stessa di valore. **Lisa Trockner**

Julia Bornefeld

Kaskade (2018)

Ein-Cent-Münzen, Stahl lackiert, LED-Licht / monete da un centesimo, acciaio laccato, lampadine LED
85 x 250 x 80 cm



Zeichnung und Malerei bestimmen das Schaffen Johannes Bosisios in einem dialogischen Prozess, es geht um die Exaktheit der Linie und um die Dichte der Farbatmosphäre.

Der Künstler spielt und experimentiert mit dem Strich und verbindet diesen immer wieder mit malerischen Elementen. In der Geometrie ist die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten normalerweise die Gerade, für Johannes Bosisio ist es die gekrümmte und verschlungene Linie, die seine Bilder dominiert. Aber auch parallel geführte Streifen bilden farbige Muster und werden, einem Zerstörungsakt gleich, dem Bildkontext einverleibt. Und so streben auch geometrische Formen von außen ins Zentrum und vermengen sich dort oft mit Menschlich-Organischem.

Motivisch bewegt sich der Künstler zwischen technoiden, sich schlängelnden Körpern und industriell-geometrischen Landschaften. Die gegenständlichen Motive auf seinen Bildern formen sich wie selbstverständlich aus dem Nichts. So entstehen fremde Welten auf der Leinwand, in die plötzlich das Abstrakte drängt. Zudem erobert die Farbe dann die Zeichnung, bunte Markiselemente führen ein friedliches Nebeneinander mit körperlich verschlungenen Formen.

Sein großes zeichnerisches Talent verleiht ihm eine Freiheit des Ausdrucks, die es ihm ermöglicht, eine breit gefächerte Themenpalette anzugehen. Und so verarbeitet er Einflüsse aus der Welt der Comics, die sich mit Tier-Maschinen- und Menschenhaftem vermischt, und Motive der Street-Art, bedient sich bei Electro, Mixed Media und Post-Internet.

In den letzten Arbeiten Johannes Bosisios lassen sich Einflüsse des abstrakten Expressionismus erkennen. So schafft er eine ganz eigene Welt, die vom Willen des jungen Künstlers zeugt, nicht im Erborgten zu verharren, sondern einen eigenen künstlerischen Weg zu finden. Nach seinen eigenen Worten sucht er diesen Weg mittels der Harmonie und der Reibung zwischen den beiden Techniken Zeichnung und Malerei.

Disegno e pittura caratterizzano la vena creativa di Johannes Bosisio. Un processo dialogico, sospeso tra la precisione della linea e la densità dell'atmosfera cromatica. Egli gioca e sperimenta con il tratto, non esimendosi mai dal collegamento con gli elementi tipici della pittura. In geometria, normalmente, la retta rappresenta il collegamento più breve tra due punti: a dominare i dipinti di Johannes Bosisio è invece la linea curva e intrecciata. Anche le strisce parallele sono in grado di dare vita a modelli colorati e, alla pari di un atto distruttivo, sono incorporate nel contesto dell'immagine. In questo modo anche le forme geometriche trasmigrano dall'esterno al centro della scena, mescolandosi sovente con l'umano e l'organico. Dal punto di vista tematico, l'artista si muove tra striscianti corpi tecnoidi e geometrici paesaggi industriali. I motivi oggettuali nei dipinti di Johannes Bosisio prendono vita dal Nulla: sulla tela si concretizzano così mondi sconosciuti in cui, all'improvviso, prende corpo la componente astratta. È il colore a conquistare il disegno: variopinti elementi di tendaggio convivono pacificamente accanto a contorte forme corporee. Il suo grande talento nel disegno gli concede estrema libertà espressiva, il tramite attraverso il quale approcciare un'ampia e ricca gamma di tematiche. Ecco allora rielaborare influssi provenienti dal mondo dei fumetti, che rimescola al suo interno l'umano, il meccanico e l'animale. Street-Art, elettronica, Mixed Media e internet sono assorbiti e liberamente ricomposti, mentre nelle sue opere più recenti è possibile riconoscere elementi vicini all'espressionismo astratto. Bosisio dà vita a un mondo proprio che, seguendo la volontà dell'artista, mostra di non volersi irrigidire nell'immutabilità, quanto piuttosto di cercare un'autonoma via creativa. Un percorso - sono parole dello stesso Bosisio - da individuare grazie all'armonia e al contrasto tra disegno e pittura. **Brigitte Matthias**

Johannes Bosisio

Ohne Titel / senza titolo (2015)

Mischtechnik auf Karton / tecnica mista su cartone

31,5 x 47,5 cm

Ohne Titel / senza titolo (2015)

Mischtechnik auf Leinen / tecnica mista su tela

110 x 80 cm



Die zentralen Anliegen der Malerei von Robert Bosisio sind der Umgang mit dem Realen und dem Flüchtigen, der raumbezogenen Erfahrung und der sich dem Blick entziehenden Wahrnehmung. Seine Arbeiten widmen sich dem Erfassen von Körpern und Räumen mit den Mitteln der Malerei. Sie sind durch eine atmosphärische Dichte charakterisiert, die den Bildern eine vibrierende Aura verleiht.

Bosisios Sujets sind geheimnisumwittert. In Sfumato gehüllt verbergen sich Interieurs, Antlitze und Gegebenheiten, die sich erst bei genauerer Betrachtung offenbaren. Licht und Schatten geben den Bildern Tiefe und Lebendigkeit. Dabei ist die dezente Farbigkeit ein zentrales Momentum seiner Bilder. Aus einer unglaublichen Fülle an Farbpigmenten schafft Robert Bosisio eine hochsensible Diversität an Farbabstufungen. Er arbeitet mit zarten Farbtönen in sanften Nuancierungen zwischen Blau-, Grau-, leichten Ocker- und Weißtönen und experimentiert mit der Malerei als Feld pulsierender Farben, vibrierender Flächen und lebendiger Räume. Wie Pixel setzt er eine Vielzahl an farbigen kleinsten Flächen und Punkten ins Bild und verleiht so seinen Darstellungen sowohl Gegenständlichkeit und Tiefe wie gleichzeitig Abstraktion und Flächigkeit. Das Ergebnis ist eine moderne Malerei, in der die Darstellung sekundär ist und die eigentliche Spannung sich in der Satttheit der Farben und in der Kontrolle des Gefüges aufbaut. Als Betrachtende sollten wir uns vor dem Bild bewegen, denn erst von einer bestimmten Distanz aus gelingt es uns, den dargestellten Gegenstand zu fokussieren. Je weiter wir uns dem Bild nähern, desto mehr löst es sich vor unseren Augen auf und wird zur abstrakten Fläche. Robert Bosisio arbeitet mit Gestalt, Unschärfe und kompletter Auflösung, je nachdem, in welcher Distanz wir uns vor seinen Bildern befinden. Damit fordert er uns zu einem bewussteren Sehen auf.

Le tematiche centrali della pittura di Robert Bosisio sono il rapporto con il reale e l'effimero, l'esperienza legata allo spazio e la percezione che sfugge allo sguardo. Le sue opere sono dedicate alla comprensione dei corpi e degli spazi attraverso i mezzi della pittura. Esse sono caratterizzate da una densità atmosferica che conferisce loro un'aura vibrante.

Le opere di Bosisio sono avvolte nel mistero. Immersi in un'atmosfera sfumata, gli interni, i volti e le situazioni sono celati e si rivelano solo dopo un'osservazione più attenta. Luci e ombre conferiscono profondità alle immagini, in cui l'elemento basilare è una tenue cromaticità. Grazie a un'incredibile ricchezza di pigmenti colorati, Robert Bosisio crea una considerevole molteplicità di gradazioni cromatiche. Egli lavora con tonalità cromatiche delicate, declinate in dolci sfumature tra il blu, il grigio, l'ocra chiaro e i toni del bianco e sperimentando la pittura come un campo di colori pulsanti, superfici vibranti e spazi vivaci. Quasi si trattasse di pixel, Bosisio colloca nell'immagine una moltitudine di piccole superfici e punti colorati, conferendo così nel contempo alle sue rappresentazioni oggettività e profondità, astrazione e monodimensionalità. Il risultato è uno stile pittorico moderno in cui l'oggetto rappresentato diventa secondario e la vera tensione artistica è data dalla ricchezza dei colori e dal controllo della composizione dell'immagine.

Come spettatori dobbiamo muoverci di fronte all'immagine, poiché solo a una certa distanza siamo in grado di mettere a fuoco l'oggetto raffigurato. Quanto più ci avviciniamo all'immagine, tanto più essa si dissolve davanti ai nostri occhi, trasformandosi in una superficie astratta. Robert Bosisio lavora con forma, sfocatura e dissoluzione completa a seconda della distanza che decidiamo di interporre tra noi e le sue opere. In questo modo egli ci sfida a una visione maggiormente consapevole. Günther Dankl

Robert Bosisio

o. T. / s. t. (2017 - 2018)

Öl auf Leinwand / olio su tela

30 x 40 cm



Als Impulse für seine detailreichen, oft großformatigen Arbeiten dienen Max Brenner globale und lokale Geschehnisse, in die er selbst involviert ist oder die er sich aus dem Netz fischt. Jüngst verarbeitet er in seinen hauptsächlich mit Mischtechniken auf Leinwand – von Textilsiebdruck, Acryl, Öl, Sprühlack, Airbrush und Kreide bis hin zu Tusche – geschaffenen Werken die verheerenden Flächenbrände in Australien, das veränderte Konsumverhalten während der Pandemie oder die Auswirkungen der vielen Lockdowns. Diese erschreckenden und prägenden Ereignisse stellt er in überladenen Details und auf Ebenen durchdringenden Leinwand- und Papierarbeiten dar. Dabei spinnt er sie zu dystopischen Szenarien einer Gesellschaft weiter, die – wie auf Knopfdruck – kollektiv funktioniert, in der Individuen wie Maschinen ihre Routinen abspielen: Menschen amüsieren sich maßlos auf einem Rummelplatz zwischen auflodernden Flammen oder verummte Personen schieben ihre Einkaufswägen durch ein Labyrinth, in dessen Zentrum ein riesiger Rechner steht, der stetig – um unser Konsumverhalten zu steuern – Algorithmen neu berechnet.

Auch die Arbeit *Claustrum* ist von einem aktuellen Ereignis inspiriert. Sie zeigt ein Hochhaus im Armenviertel von Hongkong während des ersten Lockdowns. Die Unterkunft ist von außen betrachtet menschenleer. Die unzähligen Balkone und Klimaanlage an der Fassade rufen einem die Bilder kleiner, beengender Innenräume ins Gedächtnis. In diesen hinter Hochhäusern versteckten Slums in Hongkong, einer der reichsten Städte der Welt, leben Hunderttausende Menschen in winzige Wohnungen eingepfercht. Käfigmenschen oder menschliche Batteriehühner nennt man sie dort. *Claustrum* bringt eine den Kontinent umspannende Stimmung zwischen Leere und Klaustrophobie zum Ausdruck und verdeutlicht die Kluft zwischen Arm und Reich.

Die Fassade wirkt beim Betrachten plastisch, dieser Effekt entsteht durch die Verschiebung und Doppelung des Siebdruckes. Die Leinwand selbst ist mit einer fluoreszierenden Farbe überzogen, sodass sie den unmenschlichen und zugleich menschengemachten Effekt dieser Käfigkomplexe noch stärker hervorhebt.

Le opere di Max Brenner, dettagliate e spesso di grandi dimensioni, si ispirano a eventi globali e locali in cui egli stesso è coinvolto o che trova in internet. Di recente nelle sue opere create principalmente con tecniche miste su tela – che vanno dalla serigrafia tessile, all'acrilico, all'olio, alla vernice spray, all'aerografo, al gesso e all'inchiostro – ha elaborato gli incendi devastanti in Australia, il cambiamento del comportamento dei consumatori durante la pandemia o gli effetti dei numerosi lockdown. Egli raffigura questi eventi spaventosi e impressionanti in opere stratificate su tela e carta ricche di dettagli. Nel processo, egli trasforma questi grandi eventi globali in scenari distopici di una società che funziona collettivamente – come se si dovesse premere un pulsante – e in cui gli individui svolgono la loro routine come macchine autosimilari: persone che si divertono smodatamente in un luna park tra fiamme ardenti o persone incappucciate che spingono i loro carrelli della spesa attraverso un labirinto, al centro del quale c'è un enorme computer che ricalcola costantemente i nostri algoritmi – al fine di controllare il nostro comportamento di consumatori.

Anche l'opera *Claustrum* è ispirata a un evento attuale. L'opera mostra un grattacielo nel quartiere povero di Hong Kong durante il primo lockdown. La casa-alloggio vista dall'esterno è deserta. Gli innumerevoli balconi e i condizionatori d'aria sulla facciata richiamano alla mente immagini di interni piccoli e angusti. In queste baraccopoli nascoste dietro i grattacieli di Hong Kong, una delle città più ricche del mondo, centinaia di migliaia di persone vivono stipate in minuscoli appartamenti. "Persone in gabbia" o "galline umane da batteria", così le chiamano lì. *Claustrum* esprime uno stato d'animo tra il vuoto e la claustrofobia che attraversa il continente e sottolinea il divario tra ricchi e poveri.

La rappresentazione della facciata appare tridimensionale alla vista, effetto creato dallo spostamento e dal raddoppio della serigrafia. La tela stessa è ricoperta da una vernice fluorescente, in modo da enfatizzare una volta di più l'effetto disumano e artificiale di questi complessi ingabbiati. Lisa Trockner

Max Brenner

Claustrum / Noon (2020)

Acryl auf Leinwand / acrilico su tela

180 x 150 cm



Susanne Burchia arbeitet transdisziplinär in den Bereichen Malerei, Klang, Installation und Videokunst. Ein roter Faden, der sich durch ihre bisherigen Werke zieht, ist die Wirkung der Entfremdung und die Art und Weise, wie wir bestimmte Dinge, Objekte und Situationen wahrnehmen. Dabei thematisiert sie auch die Beziehung zwischen den Dingen in der Welt und deren Wahrnehmung. Durch verschiedene Formen der künstlerischen Darstellung versucht sie, Umgebungen, Atmosphären und Objekte einzufangen sowie Räume, Klänge, Spuren und Erinnerungen zu hinterlassen. Fotografische Beobachtungen und Abdrücke von Umgebungen bilden die Grundlage für die abgebildeten Oberflächen, Linien und Strukturen.

Ein Thema, an dem Susanne Burchia derzeit arbeitet, ist die Gegenüberstellung von Grenze und Entgrenzung, unter anderem in der seit 2021 entstehenden Serie *Urban Space*. Die Werkreihe setzt sich aus gemalten Leinwandarbeiten, Zeichnungen auf Papier, Collagen und Videoarbeiten zusammen und reflektiert die Dimensionen des Privaten und des Öffentlichen, die Wahrnehmung von Raum und Zeit in der gegenwärtigen Situation, die von Entfremdung geprägt ist. Burchias Werke spiegeln damit nicht nur die Abhängigkeit des Menschen von der Natur und der Umwelt wider, sondern auch die Tatsache, dass der Mensch mit zunehmender Geschwindigkeit die Verbindung zur Umwelt verliert. Zudem spielt die Serie mit dem Kontrast zwischen Präzision und Zufälligkeit.

Die Arbeit *Ohne Titel* besteht aus zwei Ebenen: Im Vordergrund ist eine geometrische Form, ein Trapez zu erkennen; es ist zweidimensional - wie eine Schablone - und ohne Anhaltspunkte in der Bildmitte positioniert. Durch einen Ausschnitt wird im Hintergrund, hinter einer rosaroten monochromen Fläche, atmosphärisches Blau sichtbar. Die stilisierte Wolkenform des Ausschnittes lässt Gedanken an einen Horizont über dem Meer ins Bewusstsein aufsteigen. Das Spiel mit verschiedenen Ebenen, von geometrisch-kompakten bis hin zu lasierend-freien Formen, setzt in den Betrachtenden verschiedenste Assoziationen frei.

Susanne Burchia lavora in modo transdisciplinare nei campi della pittura, del suono, dell'installazione e della videoarte. Un filo conduttore che attraversa le sue opere fino a oggi è l'effetto dell'alienazione e il modo in cui percepiamo certe cose, oggetti e situazioni, nonché la relazione tra le cose del mondo, compresi sé stessi e la percezione che ne abbiamo. Attraverso varie forme di rappresentazione artistica, cerca di catturare ambienti, atmosfere e oggetti, lasciando dietro di sé spazi, suoni, tracce e ricordi. Osservazioni fotografiche e impressioni di ambienti costituiscono la base della rappresentazione di superfici, linee e strutture. Un tema su cui Susanne Burchia sta attualmente lavorando è la contrapposizione tra confini e la loro dissoluzione. Dal 2021, questa serie comprende anche *Urban Space*, che viene creata come work in progress.

Il tema principale di queste opere è uno spazio di riflessione sulle dimensioni del privato e del pubblico, sulla percezione dello spazio e del tempo nella situazione attuale, che crea un effetto di alienazione. Riflessione sulla dipendenza dell'uomo dalla natura e dall'ambiente e sul fatto che l'uomo stia perdendo il suo legame con l'ambiente con una velocità crescente. È un modo per catturare l'ambiente e l'atmosfera. La serie gioca anche con il contrasto tra precisione e casualità. La serie è composta da opere su tela dipinta, disegni su carta, collage e opere video. L'opera *Senza titolo* è composta da due livelli: il fondo pittorico, di colore bianco, diventa l'elemento portante. In primo piano si vede una forma geometrica, un trapezio, che è posizionato al centro dell'immagine in modo bidimensionale - come uno stencil - senza punti di riferimento. Attraverso un taglio, il blu atmosferico diventa visibile dietro la superficie monocromatica rosa. La forma stilizzata della nuvola ritagliata richiama l'idea di un orizzonte sul mare. Il gioco di livelli diversi, da forme geometricamente compatte a forme libere smaltate, libera associazioni nello spettatore. Lisa Trockner

Susanne Burchia

Ohne Titel (aus der Serie Urban Space) / senza titolo (dalla serie Urban Space) (2021)

Acryl auf Leinwand / acrilico su tela

107 x 85 cm



Die Arbeit von Arnold Mario Dall'O zeigt einen Kronleuchter, wie wir ihn aus barocken Prunksälen kennen, wobei es sich hier um den ersten Kristalleuchter handelt, der mit elektrischen Glühbirnen versehen wurde. Er steht – oder vielmehr hängt – also an einer Zeitenwende, die Form ist antikiert, spricht die Sprache einer vergangenen und untergegangenen Epoche, die Glühbirnen zeugen aber vom Aufbruch in das neue elektrische Zeitalter. Der Luster noch als Metapher für üppige Lebensfreude und Sinnlichkeit, die Glühbirne für einen tiefgreifenden technischen Wandel. Und so ist auf diesem Bild nichts so, wie es zunächst scheint. Das Bild als Memento mori: In dem Augenblick, in dem wir es sehen, ist es schon Vergangenheit.

Arnold Mario Dall'O holt sich die Vorlagen für seine künstlerischen Arbeiten aus dem Netz, wo wir jedes Foto in Pixel und Rasterpunkte zerlegt auffinden und es dann zum Beispiel im Offset-Druckverfahren in unendlich großer Auflage reproduzieren können. Der Künstler arbeitet jedoch an der Umkehrung dieses Ablaufs: Mehr als die Perfektion interessieren ihn die Fehler des Menschen. Seine Malerhand zeichnet Punkt für Punkt das Bild ab, Fehler und Unsauberkeiten schleichen sich ein.

Eine wichtige Komponente im Oeuvre Arnold Mario Dall'Os ist auch der Faktor Zeit: Im Widerspruch zur Schnelllebigkeit des Alltags erfordert diese vom Künstler gewählte Form der Malerei ungemein viel Zeit, ist eine Form der Meditation, die sich mit Bildern des Alltäglichen auseinandersetzt.

So wie im 17. und 18. Jahrhundert die Stilleben mit üppigem Zuckerwerk, mit sündhaft teuren Tulpenblüten oder mit exotischen Früchten Platzhalter für etwas waren, das nicht erschwinglich war, kann der Kristalleuchter von Arnold Mario Dall'O heute als Sinnbild einer nicht mehr zeitgemäßen Pracht an einer Wand hängen, als Reminiszenz an eine verflossene Zeit, und diese ersetzen.

L'opera di Arnold Mario Dall'O raffigura un lampadario nel tipico stile delle sfarzose sale barocche. Ma, in questo caso, c'è una differenza sostanziale: si tratta del primo lampadario dotato di lampadine elettriche. Un oggetto simbolo di una svolta epocale: le sue forme sono antiche e parlano la lingua di un'epoca ormai tramontata, ma le lampadine ci raccontano di progresso e di inizio della nuova era dell'elettricità. Il lampadario come metafora di prorompente sensualità e gioia di vivere, la lampadina come simbolo di profondo mutamento tecnologico. Nulla tuttavia, in questa immagine, è come sembra. Il quadro come "memento mori", nell'attimo in cui lo vediamo, è già passato.

Arnold Mario Dall'O trova i modelli per le sue opere artistiche in rete, dove ogni fotografia è scomposta in pixel e punti raster, che possiamo successivamente riprodurre a tiratura infinita grazie al procedimento della stampa offset.

L'artista lavora tuttavia sul ribaltamento di questo processo. Egli non è interessato tanto alla perfezione, quanto piuttosto alla persona quale fonte di errori. La sua mano ricopia l'immagine punto per punto, mentre errori e imperfezioni si insinuano sulla superficie cartacea, depositandosi. Un ruolo fondamentale nell'opera artistica di Arnold Mario Dall'O lo gioca anche il fattore tempo: in aperto contrasto con la frenesia della quotidianità contemporanea, la tecnica riproduttiva scelta dall'artista richiede tempi lunghissimi, quasi fosse una forma di meditazione, tesa a confrontarsi con le immagini del quotidiano.

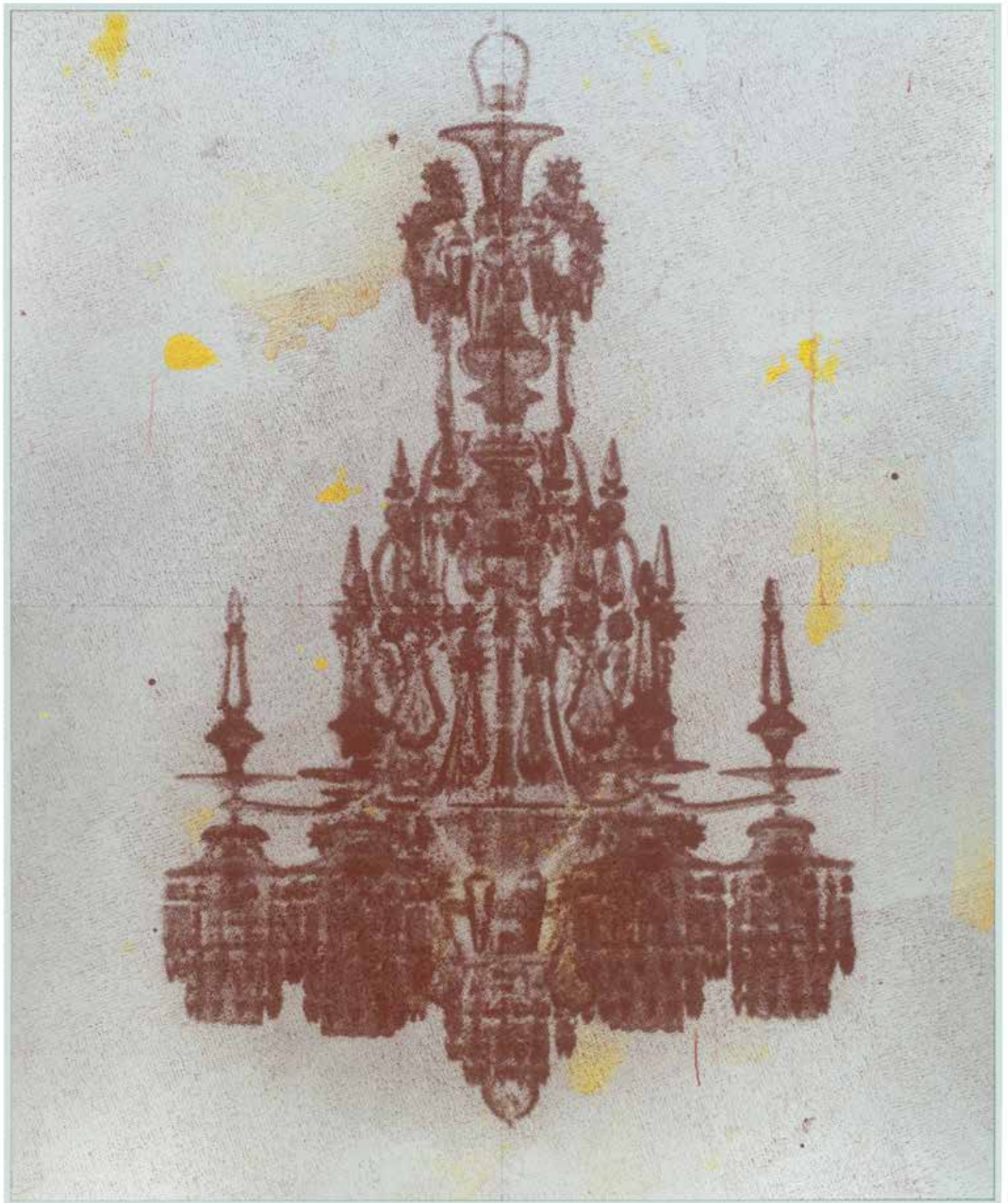
Nel diciassettesimo e diciottesimo secolo le nature morte riproducevano opulenti dolciumi, costosissimi fiori di tulipano e frutti esotici: i quadri erano i sostituti posticci di oggetti finanziariamente inaccessibili. Allo stesso modo il lampadario in cristallo di Arnold Mario Dall'O rappresenta, appeso al soffitto, il simbolo di uno sfarzo non più conforme ai tempi, reminiscenza di un tempo ormai passato e destinato a essere irrimediabilmente sostituito. **Brigitte Matthias**

Arnold Mario Dall'O

Untitled (luster red) (2017)

Ölmalerei auf Offsetplatten / pittura ad olio su lastre offset

161 x 132 cm



Ein Gedicht kann unmittelbar Gefühle auslösen, auch wenn es sich nicht sofort begreifen lässt. Ähnlich verhält es sich mit dem skulpturalen Werk von Aron Demetz. Aus einem stabilen Kern und variierenden Oberflächen erschafft der Grödner Bildhauer Figuren aus Holz, die der Tradition des Schnitzhandwerks entspringen und durch Weiterbearbeitung höherentwickelt werden. Sein Werk spiegelt Widersprüchlichkeit, Verletzlichkeit und viel Empathie für paradoxe Leben wider.

Ausgehend von kompakten Baumstämmen, aus denen menschliche Formen herausgearbeitet werden, beginnt der Künstler ein entgrenzendes Spiel an der Oberfläche. Über das Material – seine Beschaffenheit, seine metamorphischen Eigenschaften, die technischen Herausforderungen – erwirkt er eine Transformation zwischen Verdichtung und Auflösung, zwischen Konstantem und Vergänglichem, zwischen äußerer Präsenz und innerem Sein.

In den 2010er-Jahren entstehen die ersten Harzfiguren: Körper, die mit natürlichem Pech, wie mit einer schützend-heilenden Haut, überzogen werden. Später werden durch den gratwandernden Akt des Verbrennens die festen Formen der grob bearbeiteten Holzskulpturen destabilisiert.

Die Büste *präsenz2* entspricht diesem Verwandlungsakt. Sie zeigt einen Kopf, der von einem kleineren im Hintergrund begleitet wird, ob freiwillig oder nicht, bleibt dahingestellt. Die glatte Monumentalität der maschinengeschnitzten Form wird durch eine handwerkliche Bearbeitungsmethode aufgeraut, Späne werden wie Haare aus dem kompakten Holz gezogen.

In den jüngsten Produktionen wird die Demontage der Gestalt durch Hinzufügen eines neuen Materials reversiert. Weiße Gipsformen umfassen mit ihren Händen, wie Schatten ihrer selbst, verbrannte Körper: Ein Zusammenwirken von Gegensätzlichem – geschnitzte Skulptur und modellierte Plastik greifen ineinander. Ästhetisch steht das reine Weiß des Gipses im Kontrast zur dunklen Kohle.

Jede Schaffensperiode ist ein neues Ausloten zwischen Material, Techniken und Wirkkraft, aus deren Zusammenspiel vermenschlichte Figuren entstehen, die Emotionen erzeugen. Die Poesie der Arbeit von Aron Demetz liegt darin, dass der eigentliche Nukleus die Oberfläche ist: Je tiefer man eindringt, umso weniger lesbar wird sie.

Una poesia può elicitare emozioni profonde, anche se non immediatamente compresa nella sua interezza. Un concetto che vale anche per l'opera scultorea di Aron Demetz.

Partendo da un nucleo stabile e da superfici variabili lo scultore crea figure in legno che affondano le loro radici nella tradizione legata ai suoi esordi nell'arte dell'intaglio e che vengono ulteriormente raffinate attraverso successive lavorazioni. La sua opera è focalizzata su molteplici tematiche: contraddizione, vulnerabilità e un'accentuata empatia per le esistenze sul filo del paradosso.

Partendo da tronchi d'albero, dai quali vengono elaborate le forme antropomorfe, prende avvio un gioco senza limiti in superficie. Attraverso il materiale – la sua composizione, le sue proprietà metamorfiche, le sfide tecnologiche – egli opera una trasformazione tra compressione e dissoluzione, tra costante e transitorio, tra presenza esteriore ed essere interiore.

Le prime figure in resina sono state create negli anni successivi al 2010: corpi ricoperti di pece naturale, alla stregua di una pellicola protettiva dalle proprietà curative.

Successivamente, attraverso l'atto estremo del bruciare, le forme solide delle sculture rozzamente intagliate sono state via via destabilizzate

Il busto *Präsenz 2* corrisponde a questo atto di trasformazione. Esso mostra una testa, accompagnata da un esemplare di minori dimensioni sullo sfondo: se la collocazione sia volontaria o meno è lasciato all'interpretazione dell'osservatore.

La levigata monumentalità della forma intagliata a macchina è irruvidita da un metodo di lavorazione artigianale e i trucioli vengono estratti dal legno compatto quasi si trattasse di capelli. Nelle produzioni più recenti, il disassemblaggio della forma viene invertito attraverso l'introduzione di un nuovo materiale. Bianche forme in gesso abbracciano con le mani i corpi bruciati, quasi fossero ombre degli stessi. Una combinazione di opposti – scultura intagliata e plastica modellata – si intreccia vicendevolmente. Dal punto di vista estetico, il bianco puro dell'intonaco si pone in netto contrasto con il carbone scuro.

Ogni periodo creativo è un nuovo lavoro di scandaglio tra materia, tecniche e potenza creatrice, dalla cui interazione emergono figure umanizzate, in grado di suscitare emozioni. Lisa Trockner

Aron Demetz

präsenz2 (2017)

Verkohlttes Holz / legno carbonizzato

60 x 40 x 33 cm



Manfred Eccli, Teil des internationalen Künstlerkollektives Moradavaga (portugiesisch für „vage Adresse“), schafft ein Objekt, das sich den natürlichen Lichtverhältnissen unterwirft und je nach Tageszeit und Witterung variiert. Bei schönem Wetter strahlen die glatten Acrylglasoberflächen, die schuppenartig in Trichterform an Seilen befestigt sind, golden leuchtend mit der Sonne um die Wette. Bei flachem Licht werden die 240 rechteckigen Scheiben von der Umgebung absorbiert und die sonst so präzise Form passt sich chamäleonartig ihrem räumlichen Kontext an. Das Innenleben der auf den Kopf gestellten Pyramide scheint den Vorbeigehenden verborgen. Erst durch die Reaktion der singulären Konstruktionsteile auf Wind erkennen achtsame Betrachtende, dass die einzelnen Elemente beweglich sind und das Werk zur Interaktion einlädt. Beim Blick in das Innere wird der frei darüber liegende Himmel auf silbernen Oberflächen gespiegelt, sodass der Eindruck eines dreidimensionalen Firmaments mit verzerrtem Selfiecharakter entsteht.

Der melancholische Titel der permanenten Installation *Blue Sky* wirft die Frage auf: Was betrachten wir als wertvoll? Auf vielschichtige Weise werden damit Wertvorstellungen hinterleuchtet: Die Facettierung der gleichförmigen Felder lässt keinen klaren Blick zu, das Wechselspiel von Präsenz und Absenz erinnert an die Vergänglichkeit des Daseins, und nicht zuletzt wird angedeutet, dass nicht alles Gold ist, was glänzt.

Mit der Reaktivierung des öffentlichen urbanen Raums und der Beteiligung der Bevölkerung durch die Erarbeitung von performativen Objekten und partizipativen Interventionen hat das Künstlerkollektiv Erfahrung. Seit 2006 beschäftigen sich Manfred Eccli und Cavaco Leitão mit Architektur, Kunst und Design. Ihre Arbeiten für den öffentlichen Raum fungieren als „ruhende Werkzeuge“ in einem Wartezustand, sie brauchen die BenutzerInnen, um aktiviert, um lebendig zu werden. So entstehen beispielsweise Sprachrohre aus Kabelrohren, die wie rote Tentakel den urbanen Raum einnehmen und Kommunikation von einem Ende der Stadt zum anderen möglich machen, oder Holzkonstruktionen, die durch kollektives Radeln Energie erzeugen.

Manfred Eccli, membro del collettivo artistico internazionale Moradavaga (“indirizzo vago” in lingua portoghese) ha dato vita a un oggetto direttamente assoggettato alle condizioni naturali della luce e alle condizioni atmosferiche nelle varie ore del giorno. Se il tempo è bello, le lische e specchiate superfici acriliche, collocate a guisa di scaglie formando un imbuto e fissate a delle corde, fanno a gara con il sole irradiando lo spazio di bagliori dorati. In caso di luce neutra i 240 vetri rettangolari sono letteralmente assorbiti dall’ambiente circostante e la loro forma, solitamente così presente e visibile, si adatta camaleonticamente al contesto spaziale. La vita interna della piramide capovolta è totalmente celata ai passanti. Solamente attraverso la reazione dei singoli componenti all’azione del vento l’osservatore attento potrà notare come i singoli elementi siano in realtà mobili e l’opera inviti, pertanto, a interagire con essa. Guardando al suo interno si nota come lo spazio aperto del cielo soprastante si specchi sulle superfici argentee, dando vita all’impressione di un firmamento tridimensionale, con l’effetto di selfie distorto.

Il malinconico titolo dell’installazione permanente *Blue Sky* fa sorgere spontanea la domanda: cosa consideriamo realmente di valore? Ipotesi e rappresentazioni legate al concetto di valore prendono corpo in modo complesso e stratificato. La sfaccettatura delle forme regolari non permette di gettare uno sguardo limpido e chiaro allo stesso osservatore e all’ambiente circostante. Il gioco di alternanze tra presenza e assenza ricorda la fugacità dell’esistenza e, non da ultimo, rimanda al fatto che non tutto ciò che luccica va considerato oro.

Il collettivo artistico ha alle spalle una lunga esperienza di riattivazione dello spazio pubblico urbano e di coinvolgimento della popolazione attraverso la rielaborazione di oggetti performativi e interventi partecipativi. Dal 2006 Manfred Eccli e Cavaco Leitão si occupano di architettura, arte e design. Le loro opere, ideate per gli spazi pubblici, fungono da “strumenti inattivi”, oggetti in stato di attesa che necessitano degli osservatori per essere attivati e tornare così ad animarsi. Lisa Trockner

Förderpreis 2017 / opera commissionata 2017

Manfred Eccli

Blue Sky (2018)

Stahl, Acrylglas-Spiegel / acciaio, specchi in vetro acrilico

545 x 545 x 386 cm



„Um den Menschen zu einem neuen Sehen zu erziehen, muss man alltägliche, ihm wohlbekannteste Objekte von völlig unerwarteten Blickwinkeln aus und in ungewöhnlichen Situationen zeigen.“ So formulierte der russische Avantgardenkünstler Alexander Rodtschenko 1928 in Wege der zeitgenössischen Fotografie sein Credo.

Und genau nach diesem Motto agiert auch Ulrich Egger bei seinem eigens für die Raiffeisen Landesbank angefertigten Diptychon. Links Foto, rechts Materialbild, durchdringen sich die beiden Hälften und greifen ineinander mittels Bossenwerk, einer antiken Mauerwerktechnik. Das Architekturfoto, aufgenommen in einem Nebengebäude der Bank, erschließt sich erst bei genauerer Betrachtung als Treppenhaus, wobei der Fotograf den Kamerablick in die Tiefe gleiten lässt und so eine ungeheure Sogwirkung erzielt. Der ungewöhnliche Ausschnitt erinnert im ersten Moment eher an eine minimalistische Skulptur aus Fertigbauteilen als an ein Stiegenhaus. Entdeckt man aber die gefliesten Stufen, beginnt eine Assoziationskette im Kopf abzulaufen: das tägliche Treppensteigen als ein Akt des Übergangs, als Erreichen eines Ziels, mal erwartungsvoll, mal mühevoll oder einfach nur alltäglich. Stiegen dienen ja auch als Repräsentationskulisse für Herabschreitende oder als beliebte Requisite für Schnappschüsse aus dem Urlaub. Oder die Treppe als Ort für eine ungewöhnliche Begegnung, wie der Titel suggeriert. Der real existierende Raum des Stiegenaufgangs wird durch die rechts aufgeklebten Plexiglasfliesen, die das Bodenmuster weiterführen, zum Kunstraum, das Transparente und das Fehlen von Farbe, sprich das Schwarz-Weiß-Foto, erzeugen einen Eindruck von Anonymität und Kälte. Typisch für Ulrich Egger ist das Erschaffen neuer Realitäten mittels Collagen aus Fotografie und Abbruchmaterial, wobei er sich verschiedenster materialbezogener Handlungen bedient: Er schweißt, klebt, biegt, lötet, sägt, verdrahtet, schleift, lackiert, reißt und hobelt, bis das Endergebnis seinen Vorstellungen von der Verdichtung eines Ortes entspricht und so eine neue und starke Botschaft vermittelt.

“Per educare l'uomo a una nuova visione, bisogna mostrare oggetti di uso quotidiano e familiari da angolazioni del tutto inaspettate e in situazioni insolite.” Così, nel 1928, l'artista russo d'avanguardia Alexander Rodtschenko ha formulato il suo credo in *Le vie della fotografia contemporanea*.

Ispirandosi a questo motto, Ulrich Egger agisce con il suo dittico creato per la Cassa Centrale Raiffeisen. A sinistra una foto, a destra un'immagine materiale: due metà che si intersecano grazie al bugnato, antica tecnica muraria. La foto architettonica, scattata in un edificio secondario della banca, dopo un'osservazione attenta si rivela una tromba delle scale. Il fotografo, puntando l'obiettivo della macchina fotografica in profondità, ottiene uno spaventoso effetto di risucchio. Più che una tromba delle scale, l'insolita inquadratura ricorda, a un primo sguardo, una scultura minimalista composta da elementi prefabbricati. Non appena si scorgono i gradini piastrellati, inizia a formarsi una catena di associazioni: il quotidiano sali e scendi dalle scale diviene un atto di transizione, il raggiungimento di un obiettivo, carico di speranze, di stanchezza o semplicemente un atto quotidiano. Le scale si adattano bene anche come scenario per rappresentare persone che scendono o sono un apprezzato accessorio di scena per foto scattate in vacanza. La scala, come suggerisce il titolo, può rappresentare altresì un luogo di incontri insoliti.

Lo spazio reale, ossia la scala d'accesso, diventa spazio artistico grazie alle piastrelle di plexiglas incollate a destra che richiamano il motivo del pavimento; l'aspetto trasparente e l'assenza di colore, vale il dire il bianco e nero, generano l'anonimia e freddezza suscitate dall'opera. Elemento tipico delle opere di Ulrich Egger è la creazione di nuove realtà tramite collage di fotografie e materiali provenienti da demolizioni. L'artista si serve poi di svariate procedure connesse a tali materiali: saldare, incollare, piegare, brasare, segare, cablare, levigare, verniciare, strappare e piallare, fino a quando il prodotto finale corrisponde alla sua idea di condensazione di un luogo, trasmettendo così un messaggio nuovo e carico di forza. **Brigitte Matthias**

Ulrich Egger

Eine ungewöhnliche Begegnung / un incontro insolito (2021)

Fotodruck auf Canvas, Eisenrahmen und Plexiglas bemalt / stampa fotografica su tela, telaio in ferro e plexiglass dipinto
ca. 130 x 150 x 20 cm



Thomas Feuerstein arbeitet bereits seit Jahren an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft und verbindet naturwissenschaftliche Prozesse mit philosophischen, ökonomischen und kulturwissenschaftlichen Fragestellungen. In seinem Werk verschränkt er Wissen aus Kunst, Philosophie, Literatur sowie Biotechnologie, Ökonomie und Politik zu einem künstlerischen Narrativ, das Fragen nach existenziellen Grundparametern und dem Ursprung von Leben eröffnet.

Neben großen, zumeist äußerst aufwendigen Gesamtinstallationen und Objekten gestaltet er am Computer Zeichnungen, die er als C-Prints direkt auf Aluminium druckt. Mit der von ihm entwickelten künstlerischen Methode der konzeptuellen Narration verfolgt er Spuren, die von der griechischen Philosophie über Physik und Chemie bis hin zu Computersystemen reichen. Als Vorlagen dazu dienen ihm philosophische und (natur-)wissenschaftliche Traktate und Abhandlungen ebenso wie Zeichen und Logos aus Politik und Wirtschaft.

Die für die Sammlung der Raiffeisen Landesbank Südtirol erworbenen Prints auf Aluminium hat der Künstler selbst in dieser Kombination in Ausstellungen in Innsbruck, Wien, Berlin und Shanghai gezeigt. Sie haben mit Wirtschaft und Politik im weitesten Sinn zu tun.

Freedomination ist der Name einer 2008 gegründeten Metal-Band. In Kombination mit dem Raubvogel (Adler, Falke) und den in die Höhe gestreckten und einen Stab haltenden Armen und Händen vermittelt der englische Begriff das Gefühl von Freiheit und Überwindung von Herrschaft. *Kapital* ist eine Auseinandersetzung mit den Ressourcen der Natur. In *Unite at the cashbox* spielt der Künstler mit den für Arbeit und Kommunismus stehenden Symbolen Hammer und Sichel, während *Chart* die für das Wirtschaftsdenken aktuelle Orientierung an Tabellen und Hitlisten zum Inhalt hat.

Già da alcuni anni Thomas Feuerstein ha deciso di concentrare il suo interesse artistico sul punto di convergenza tra arte e scienza, unendo processi propri delle scienze naturali a questioni di impronta filosofica, economica e culturale. Nelle sue opere egli compenetra e sovrappone il sapere all'arte. Filosofia, letteratura, biotecnologia, economia politica si amalgamano in una narrazione artistica che elicitando domande e riflessioni sull'origine della vita e sui parametri fondamentali dell'esistenza.

Accanto a installazioni e oggetti di grandi dimensioni estremamente dispendiosi, Feuerstein utilizza il computer per creare disegni, che in un secondo momento stampa su alluminio sotto forma di C-Prints. Grazie al sistema di narrazione concettuale, procedimento artistico ideato direttamente da Feuerstein, l'artista segue tracce che, partendo dalla filosofia greca ed attraversando fisica e chimica, ci conducono fino ai sistemi informatici moderni. Trattati filosofici e scientifici, così come disegni e loghi provenienti dal mondo della politica e dell'economia sono nel contempo elementi compositivi e chiavi di lettura delle sue opere.

Le stampe su alluminio, create per la collezione della Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige, sono state esposte dall'artista anche in occasione di mostre allestite a Innsbruck, Vienna, Berlino e Shanghai. Esse concentrano l'attenzione, nel senso più ampio del termine, su economia e politica.

Freedomination è il nome di una band metal fondata nel 2008. In combinazione con l'uccello predatore (aquila, falco) e le braccia e mani protese verso l'alto mentre impugnano una sbarra, il termine inglese trasmette una sensazione di libertà e di superamento del dominio. *Kapital*, invece, si confronta con le risorse della natura. In *Unite at the cashbox* l'artista gioca con falce e martello, oggetti legati simbolicamente al lavoro e al comunismo, mentre *Chart* pone al centro dell'attenzione l'attuale ossessione per tabelle e hitlist, propria del mondo economico.

Günther Dankl

Thomas Feuerstein

Freedomination (2009)

C-Print auf Aluminium / C-print su alluminio

80 x 60 cm

Auflage / tiratura 1/3

Kapital (2005)

C-Print auf Aluminium / C-print su alluminio

56 x 40 cm

Auflage / tiratura: 2/3

Unite at the cash box (2006)

C-Print auf Aluminium / C-print su alluminio

60 x 40 cm

Auflage / tiratura: 2/3

Chart (2005)

C-Print auf Aluminium / C-print su alluminio

40 x 30 cm

Auflage / tiratura: 3/3



„There is a crack in every thing.
That's how the light gets in.“

Da ist ein Riss, ein Riss in allem, das ist der Spalt, durch den das Licht einfällt, singt Leonard Cohen in *Anthem*. Und im Werk von Thomas Grandi, das aus der Serie *sfondi* stammt, finden wir dieses gelbe helle Licht im unteren Teil des Bildes, es durchbricht das schwere Schwarz. Darüber türmt sich eine ruhige, schraffiert aufgetragene Fläche in Grauweiß, die durch das gebrochene Rot an den drei Bildkanten hervorgehoben wird. Gleichzeitig wird die dem Lichten innewohnende Stille über die geometrische Begrenzung durch den einengenden Rahmen hinausgetragen, wobei eine Implosion von Unendlichkeit suggeriert wird.

Das Bild ist eine Hommage an den Abstrakten Expressionismus der 1940er-Jahre in Amerika und steht auch in der Tradition der Farbfeldmalerei. Große, fast das gesamte Werk einnehmende monochrome Farbflächen sind kennzeichnend für diese Arbeiten. Thomas Grandi hat sich von der figurativen Malerei seiner Anfänge hin zum Abstrakten bewegt, das Malen empfindet er als eine Art Meditation, ein Sicheinbringen in ein Meer von Farbe. Hierbei bedient er sich einer speziellen Technik, er malt nämlich mit Ölkreiden, die seine Oberflächen weich und pastos erscheinen lassen. Die Eigenschaften dieses Malmittels kommen der Vorliebe des Künstlers für satte Farben und starke Kontraste entgegen, durch den hohen Fettanteil wirken die Bilder nahezu plastisch. Was die Farbauswahl betrifft, agiert Thomas Grandi sehr intuitiv, wobei einzig Schwarz konstant vertreten bleibt.

Die Arbeit ist ein gelungener Versuch, eine Brücke von dem Zufälligen der gemalten Geste zu der geplanten, bewusst gegliederten Komposition zu schlagen.

„There is a crack in everything.
That's how the light gets in.“

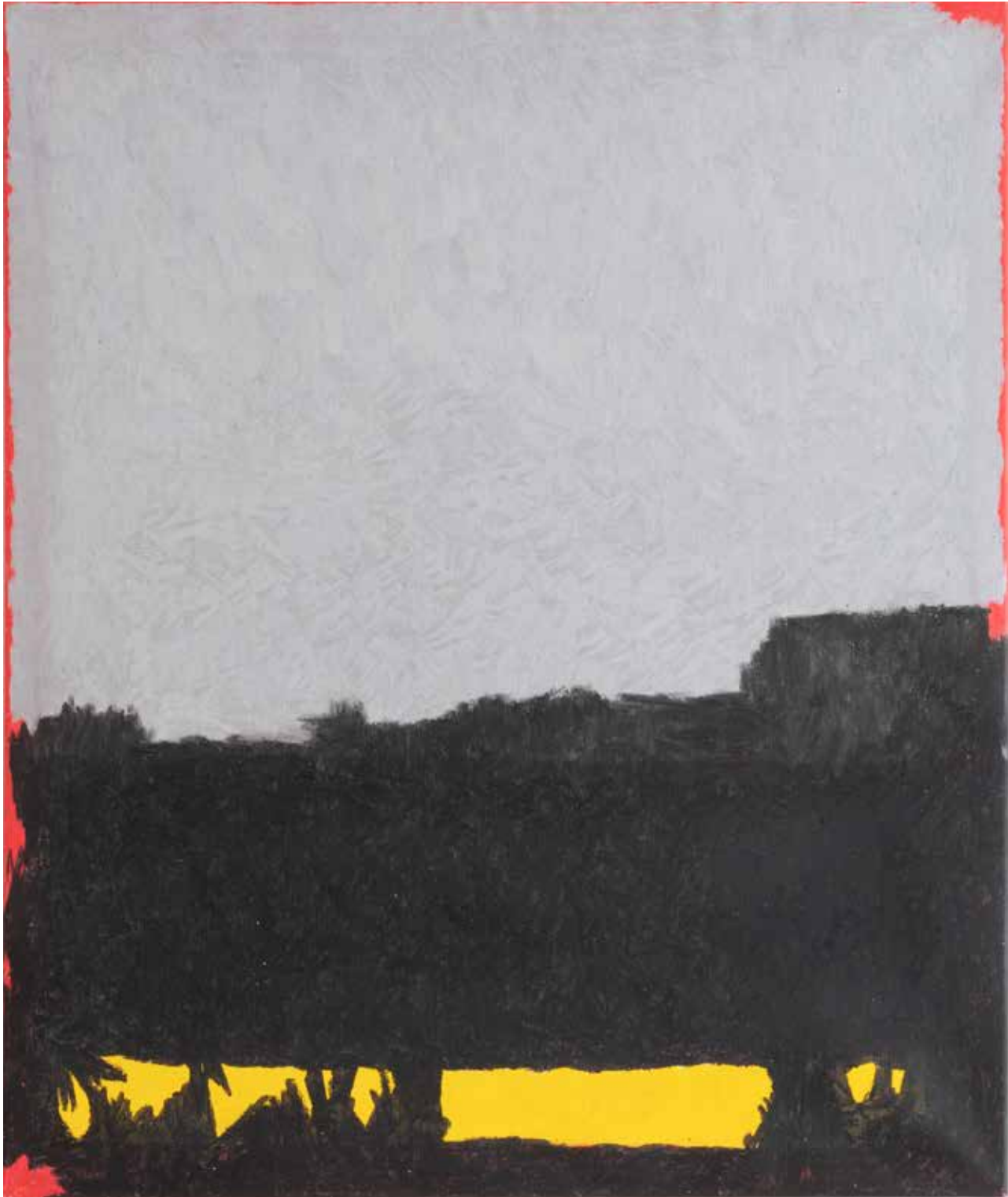
C'è una crepa, una crepa in ogni cosa, è così che la luce penetra, canta Leonard Cohen nella canzone *Anthem*. Nell'opera di Thomas Grandi, che proviene dalla serie *Sfondi*, troviamo proprio questa luminosa luce gialla nella parte inferiore dell'immagine che apre uno squarcio attraverso il pesante nero. Al di sopra, si innalza una superficie tranquilla e tratteggiata di colore grigio/bianco, accentuata dal rosso irregolare che contorna tre bordi dell'immagine. Allo stesso tempo, il limite geometrico dato dalla cornice che delimita lo spazio traspone la quiete insita nell'immagine rischiarata anche al di fuori, suggerendo così l'idea di implosione dell'infinito. L'opera è un omaggio all'espressionismo astratto americano degli anni quaranta inserendosi anche nella tradizione del Color Field Painting. Grandi campi di colore monocromatici che occupano quasi l'intera superficie dell'immagine caratterizzano i lavori di questo movimento artistico. Thomas Grandi è passato dalla pittura figurativa dei suoi inizi all'astrattismo. L'artista considera la pittura come una sorta di meditazione, un'immersione in un mare di colore. In questo, l'artista adopera una tecnica speciale, ossia dipinge con pastelli a olio che fanno apparire le sue superfici morbide e pastose. Le caratteristiche dei pastelli a olio ben si adattano alla predilezione dell'artista per i colori intensi e i forti contrasti, e l'alto contenuto di grassi di questo strumento di pittura fa apparire le immagini quasi plastiche. Per quanto riguarda la scelta dei colori, Thomas Grandi agisce in modo molto intuitivo, con il nero che rimane l'unica costante dei suoi lavori. L'immagine rappresenta un tentativo riuscito di creare un ponte tra la casualità del gesto pittorico e una composizione pianificata e consapevolmente strutturata. **Brigitte Matthias**

Thomas Grandi

040421-160421 (2021)

Ölkreide auf Leinwand / pastello a olio su tela

103 x 86,5 cm



Das Werk *La fenice* setzt sich mit dem Genre der Landschaftsmalerei auseinander - wobei die Künstlerin sicher nicht jene Natur darstellt, die sichtbar vor ihren Augen steht, sondern eine innere, geistige Vision, die Idee von einer harmonischen, perfekten Landschaft.

Elisa Grezzani ist mit ihren Bildern auf der Suche nach Idylle, nach Schönheit - ein altehrwürdiger, aber in der heutigen Zeit auch sehr umstrittener und bekämpfter Begriff. Um diese unglaubliche Schönheit in der Kunst in all ihrer Pracht und Wahrheit darstellen zu können, muss die Künstlerin ihren Blick fokussieren, Naturbetrachtung ist die unbedingte Voraussetzung für ein gelungenes Gemälde. Und so fließen in das Bild das Heranwachsen der Vegetation, der Lauf der Jahreszeiten, die Bewegung und das Fließen des Wassers und ein zart bewölkter, fahler Himmel in die Gestaltung mit ein.

Die Künstlerin arbeitet in einer sowohl malerisch als auch technisch aufwendigen Art und Weise, nämlich mit Ölfarben und Kunstharz auf Holz und Papier. Die Betrachtenden werden dank dieser Technik förmlich in das Bild hineingezogen, die Harzschicht schützt das Werk aber letztlich vor allzu großer emotionaler Nähe. In der Tiefe, die aus übereinanderliegenden und ineinanderfließenden Lagen von Farbe und Harz entsteht, zeigt sich die Absicht, Werke zu schaffen, die auf mehreren Ebenen lesbar sind und reliefartigen Charakter haben. *La fenice* ist eine ausgewogene Farbkombination auf dem Weg in die Abstraktion, Anklänge an japanische Holzschnitte, die so manchen Großen der Malerei der letzten zweihundert Jahre beeinflusst haben, sind zu erahnen. Und so reiht sich diese Arbeit von Elisa Grezzani nahtlos ein in die lange Tradition der Landschaftsmalerei.

L'opera *La fenice* si confronta con il genere della pittura di paesaggio. L'artista, tuttavia, non mette in scena la natura visibile ai suoi occhi, quanto piuttosto una sua visione interiore, spirituale, l'idea di un paesaggio armonioso e perfetto. Attraverso i suoi dipinti Elisa Grezzani è alla ricerca dell'idillio, della bellezza: un termine antico, ma al giorno d'oggi anche molto controverso e dibattuto. Al fine di rappresentare nell'arte questa incredibile bellezza in tutto il suo splendore e verità, l'artista deve affinare e focalizzare il suo sguardo. L'osservazione della natura è il presupposto imprescindibile per un dipinto pienamente riuscito. E così, nell'opera *La fenice*, scorrono davanti a noi la crescita della vegetazione, il corso delle stagioni, il movimento e il fluire dell'acqua e un cielo nuvoloso dai toni delicati e pallidi.

Elisa Grezzani lavora seguendo modalità pittoricamente e tecnicamente elaborate, utilizzando colori a olio e resina sintetica su legno e carta. Grazie a questa tecnica l'osservatore viene letteralmente risucchiato nel dipinto, anche se lo strato di resina protegge l'opera anche da un'eccessiva vicinanza emotiva. Attraverso la profondità degli strati di colore e resina, che si sovrappongono e confluiscono l'uno nell'altro, si rafforza l'intenzione di creare opere leggibili su più livelli e contraddistinte da una forte caratterizzazione. *La fenice* è una composizione cromatica equilibrata che si colloca sul percorso verso l'astrazione. Un dipinto che ricorda le xilografie giapponesi, fonte di ispirazione per molti grandi pittori degli ultimi due secoli. Queste caratteristiche inseriscono a pieno diritto il dipinto di Elisa Grezzani nella lunga tradizione della pittura di paesaggio. **Brigitte Matthias**

Elisa Grezzani

La fenice / der Phönix (2018)

Öl und Kunstharz auf Holz und Papier / olio e resina sintetica su legno e carta

160 x 130 cm



Einst waren sie als Thron nur den Göttern und Herrschern vorbehalten, heute darf jeder darauf Platz nehmen. Und mit dieser Demokratisierung hat der Stuhl auch Eingang in die Kunstgeschichte gefunden. Zunächst oft nur als schmückendes Beiwerk, aber Vincent van Gogh, Henri Matisse, René Magritte oder Gerhard Richter haben wahre Stuhlporträts geschaffen.

Der Stuhl als Metapher für Autorität und Würde interessiert auch Urban Grünfelder, der gleich mehrere Dutzend Holzstühle verschiedenster Machart pyramidenförmig aufstapelt und uns erst auf den zweiten Blick erkennen lässt, dass rechts außen auf einem der hinteren Stühle eine menschliche Gestalt sitzt.

Urban Grünfelders Bilder stellen Fragen, geben aber keine eindeutigen Antworten. Sie fordern die Betrachtenden auf, sich eine persönliche Geschichte zu dem gemalten Rebus auf der Leinwand zu erzählen und sich mit den eigenen Emotionen beim Analysieren des Dargestellten auseinanderzusetzen.

In seinen Arbeiten greift der Künstler immer wieder gesellschaftliche Themen und Auswüchse auf. Dem Endergebnis – virtuos gemalte naturalistische Szenen vor einem monochromen schwarzen Hintergrund – geht ein aufwendiges Prozedere voraus: Zunächst wird das Thema mittels Skizzen erarbeitet, dann folgt die Recherche der geeigneten Teilmotive im Internet, die mittels Photoshop zur angestrebten Komposition zusammengesetzt werden und so das Gerüst für das Bild entstehen lassen. Die Umrisszeichnungen werden nun auf die Leinwand übertragen, das Bild wird in der Folge nach der fotografischen Vorlage frei von Hand gemalt. Es entstehen Arbeiten, die existenzielle Fragen aufwerfen, die Konzentration auf das menschliche Wesen und Dasein ist das Kernthema Urban Grünfelders.

Un tempo, le sedie rappresentavano un trono a uso esclusivo di dei e sovrani, oggi, chiunque può sedervi. Per la sedia, questo processo di democratizzazione è stato anche la via di accesso alla storia dell'arte. Seppur inizialmente rappresentasse solamente un oggetto decorativo, Vincent van Gogh, Henri Matisse, René Magritte e Gerhard Richter hanno creato dei veri e propri ritratti di sedie.

La sedia come metafora di autorità e dignità ispira anche Urban Grünfelder. L'autore ha formato una piramide con diverse dozzine di sedie di differente fattezze e solo a un secondo sguardo è possibile intravedere la figura umana seduta a destra in una delle sedie posizionate alla base.

Le immagini di Urban Grünfelder fanno scaturire domande, senza tuttavia fornire alcuna risposta univoca. Esse incitano l'osservatore a raccontarsi la propria storia rispetto al rebus dipinto sulla tela e a confrontarsi con le proprie emozioni durante l'analisi dell'immagine.

Nei suoi lavori, Urban Grünfelder ricorre continuamente a temi e fenomeni emergenti di rilevanza sociale. Le scene naturalistiche virtuosamente dipinte su uno sfondo nero monocromo sono il risultato di una procedura impegnativa. Inizialmente il tema è abbozzato con degli schizzi. Da qui inizia la ricerca su internet dei particolari adatti a richiamare determinati motivi che poi vengono assemblati nella composizione desiderata tramite Photoshop, formando così la struttura dell'immagine. I contorni di questa composizione vengono in seguito trasferiti sulla tela, e l'immagine è poi dipinta a mano sulla base del modello fotografico. Ne nascono delle opere che fanno emergere questioni esistenziali. I temi principali di Urban Grünfelder sono, infatti, l'essere umano e la sua esistenza. **Brigitte Matthias**

Urban Grünfelder

Stühle / sedie (2019)

Öl auf Leinwand / olio su tela

70 x 100 cm



Die Leichtigkeit des Seins transportieren die zarten großformatigen Bildflächen von Mirijam Heiler. Durch repetitive Reduktion und die Konzentration auf das Wesentliche wird alles Überflüssige eliminiert. Was bleibt, ist das, was die junge Künstlerin an ihrer Arbeit interessiert: das Einfache, das Unaufdringliche, das Essenzielle.

Mirijam Heiler arbeitet mit wenigen Farben. Nur eine einzige Farbe, Blau, dominiert diese Werkserie. Selbst im Auftragen der Pigmentmischungen auf die Leinwand bleibt sie dem Substruktionsprinzip treu. Viel mehr als Farbe selbst verwendet sie verdünnte Lösungsmittel, mit denen sie die aufgetragenen Schichten wieder auslöscht – so lange, bis von hell bis dunkel changierenden Farbnuancen ein riesiges Spektrum an Blauschattierungen übrig bleibt. Das Ergebnis ist Blau, doch nicht monochrom, sondern Blau in seiner buntesten Form. Die vielen unaufdringlichen kühlen Blautöne wirken in Summe optisch gesammelt und zurückgenommen. Dieses verhaltene, hintergründige Dasein wird zusätzlich durch ein Gitterwerk durchbrochen, das durch regelmäßig angeordnete Farbaussparungen die gesamte Bildoberfläche wie ein Raster überzieht. Die rigoros angelegten Clusterungen sind klare Ordnungssysteme, die es vermögen, Verdichtungen aufzubrechen und Raum für einen dahinterliegenden, luftig anmutenden Weitblick freizugeben.

Mirijam Heiler beschäftigt sich intensiv mit Strukturen, mit Ordnungssystemen, Netzen und Zäunen, die be- und abgrenzen und allgegenwärtig unseren Alltag bestimmen. Damit lassen sich subtile Rückschlüsse auf Gesellschaftssysteme ziehen und soziale Netzwerke hinterfragen. Doch viel mehr als ums Fragestellen geht es Mirijam Heiler darum, hörbar zu machen, was bleibt, wenn es in einer lauten Welt leiser wird, und sichtbar zu machen, wenn das Offensichtliche eliminiert wird und ein Dahinterschauen möglich wird.

I delicati dipinti di grande formato di Mirijam Heiler veicolano la leggerezza dell'essere. Attraverso la riduzione ripetitiva e la concentrazione sul sostanziale, tutti gli elementi superflui vengono eliminati. Ciò che rimane è ciò che interessa alla giovane artista: il semplice, il discreto, l'essenziale.

Mirijam Heiler lavora con pochi colori. Solo un unico colore, il blu, domina questa serie di opere. Persino applicando le miscele di pigmenti sulla tela, Mirijam Heiler rimane fedele al principio della sottrazione. Piuttosto che il colore in sé, utilizza solventi diluiti con i quali spegne i colori applicati fino a quando non rimane un enorme spettro di sfumature blu, da chiaro a scuro iridescente. Il risultato è blu, ma non monocromatico, è un blu nella sua forma più colorata. Le discrete e fresche tonalità di blu appaiono otticamente raccolte e sommesse. Questa sobria esistenza di sfondo è inoltre interrotta da un reticolo che copre l'intera superficie dell'immagine come una griglia attraverso incavi di colore disposti regolarmente. Questi cluster, disposti in modo rigoroso, sono chiari sistemi di ordine in grado di spezzare la densificazione e di aprire lo spazio alla visione ariosa e apparentemente lungimirante alle loro spalle. Mirijam Heiler si occupa intensamente delle strutture, dei sistemi di ordine, delle reti e delle recinzioni, che limitano e delimitano in modo onnipresente la nostra vita quotidiana. Questo permette di trarre sottili conclusioni sui sistemi sociali e sui social network da mettere in discussione.

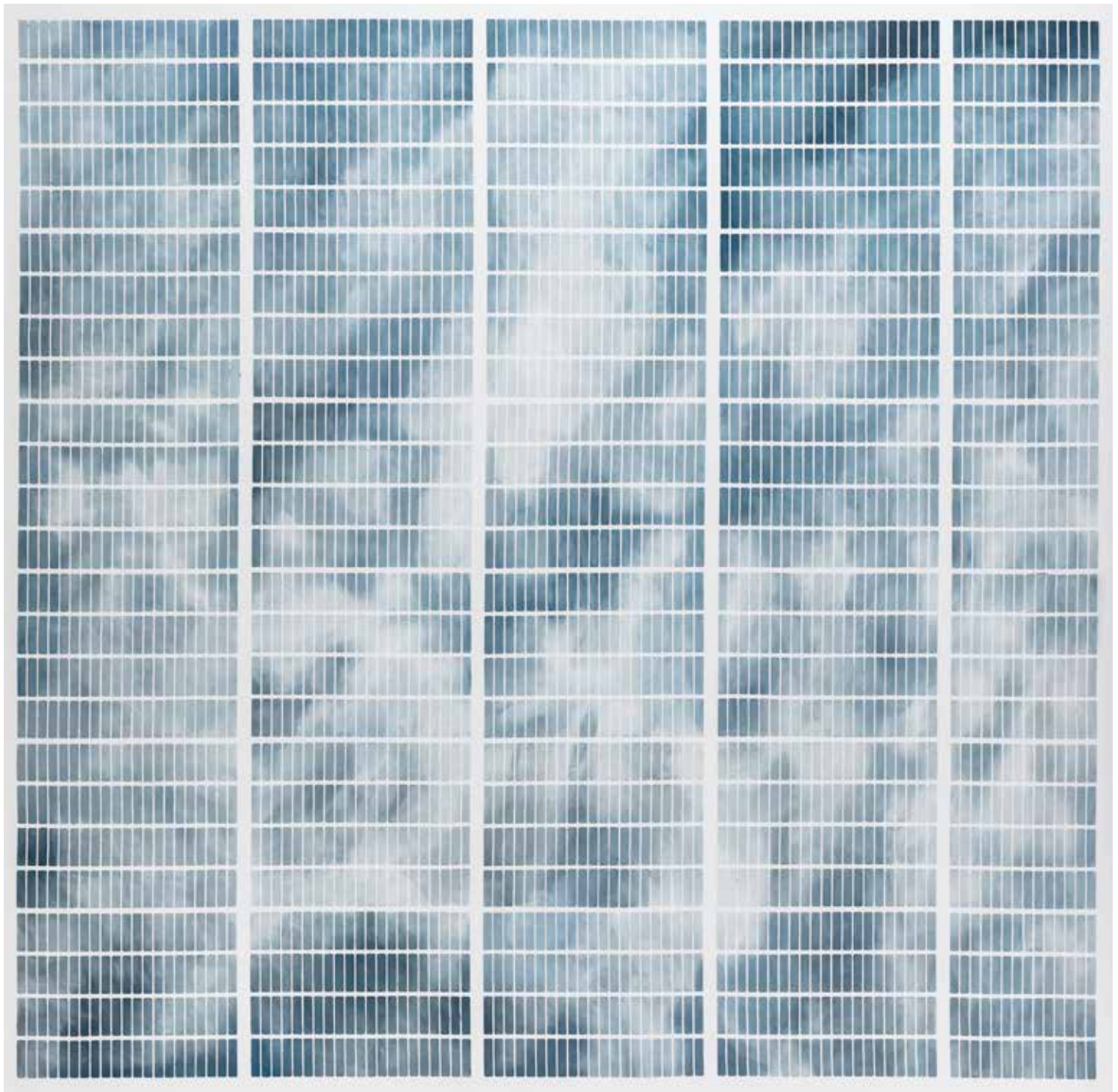
Ma molto più che porre domande, Mirijam Heiler è interessata a rendere udibile ciò che rimane quando in un mondo rumoroso cala il silenzio, e a rendere visibile ciò che rimane quando l'evidenza viene eliminata. Lisa Trockner

Mirijam Heiler

Clouds (2018)

Öl auf Leinwand / olio su tela

140 x 150 cm



Christoph Hinterhuber gehört zu den international bekannten österreichischen Künstlern, die die Möglichkeiten elektronischer Medien mit denen der traditionellen in Verbindung bringen. Er ist ein konzeptuell arbeitender Medienkünstler, dessen Arbeit jedoch - im Gegensatz zur reinen Konzeptkunst - stark von der sinnlichen und visuellen Erfahrung getragen ist. Die formalen Bezugspunkte seines Schaffens bewegen sich entlang der Schnittstellen eines Neoplastizismus, der Op-Art und Neo Geo bis hin zum Aktionismus und Dadaismus.

In inhaltlicher Hinsicht spiegeln Hinterhubers Arbeiten eine intensive Auseinandersetzung mit den Themen und Ästhetiken der Populärkultur. Insbesondere in seinen Text- und Bildarbeiten setzt er politische, künstlerische und private Themen zueinander in Beziehung und schafft so den Gegenstand seines künstlerischen Schaffens. Die wesentlichen formalen Elemente dabei sind Text, digital produzierte grafische Linien und monochrome Flächen aus den bevorzugten Komplementärfarben Pink und Grün sowie von Schwarz und Weiß. Hinterhuber ist nicht nur Künstler/Medienkünstler, sondern auch DJ und ist als solcher Teil der sich Ende der 1980er-Jahre ausprägenden subkulturellen Musikströmungen der Techno- und Cyberpunk-Bewegungen. Visuelles und Akustisches verzahnen sich in seinem Werk.

Die Arbeit *es könnte ewig weitergehen* stammt aus einer 2009 begonnenen Serie, in der Hinterhuber laufend gesammelte Texte und Wörter zu Bildtexten gestaltet. Im Vordergrund steht dabei weniger die inhaltliche Aussage als vielmehr die ästhetische Erfahrung. Darüber hinaus versteht der Künstler die Arbeit auch als eine Auseinandersetzung mit Malerei im Zeitalter der Digitalisierung und der Verwendung des Computers als Medium und Mittel der Gestaltung. Dabei geht es ihm um eine Neutralisierung des Gestischen zugunsten der Kriterien Form und Farbe.

Christoph Hinterhuber è un artista austriaco noto a livello internazionale, capace di coniugare le possibilità offerte dai media elettronici e dagli strumenti tradizionali. Pur connotato da un approccio concettuale, il suo lavoro si distingue dall'arte puramente concettuale per la forte presenza della componente sensibile e visiva. L'arte di Hinterhuber si colloca all'incrocio di neoplasticismo, op art e neo-geometrico, traendo ispirazione anche da azionismo e dadaismo. Dal punto di vista contenutistico, le sue opere restituiscono un intenso confronto con le tematiche e con l'estetica della cultura popolare. In particolare nelle opere figurative e testuali, egli mette in relazione temi politici, artistici e privati, dando così vita all'oggetto del suo processo di creazione artistica. Elementi essenziali dello stesso sono il testo, le linee grafiche ottenute digitalmente e le superfici monocromatiche nelle sue tonalità predilette, ovvero il bianco e il nero, nonché i colori complementari rosa e verde. Hinterhuber non è solo artista/esponente della media art, ma anche dj e, in questo ruolo, fa parte delle correnti subculturali della techno music e dei movimenti cyberpunk emersi alla fine degli anni ottanta. La sua opera è caratterizzata dalla continua intersezione di elementi visivi e acustici.

L'opera *es könnte ewig weitergehen* (potrebbe proseguire all'infinito) ha origine da una serie, iniziata nel 2009, in cui Hinterhuber crea in continuazione testi per immagini partendo da parole e testi accumulati nel tempo. Non è tanto la dichiarazione dei contenuti, quanto piuttosto l'esperienza estetica a conquistare la ribalta. Inoltre l'artista intende l'opera anche come una sorta di sfida, attraverso la pittura, nell'epoca della digitalizzazione e dell'utilizzo del computer come medium e strumento di creazione artistica. In questo caso Hinterhuber procede alla neutralizzazione dell'elemento gestuale a tutto vantaggio di criteri completamente differenti, ovvero forma e colore. Günther Dankl

Christoph Hinterhuber

es könnte ewig weitergehen / potrebbe proseguire all'infinito (2011)

Acryl und Gesso auf Leinwand / acrilico e gesso su tela

100 x 100 cm

ES KOEN
NTE EWIG
G WEITE
RGEHEN

In Anknüpfung an eines der Hauptwerke der Abstraktion, das *Schwarze Quadrat* (1915) von Kasimir Malewitsch, eine der Ikonen der Malerei des 20. Jahrhunderts, setzt Arnold Holz knecht zu einer formalen Erweiterung des Themas an und findet sein eigenes Konzept zur Auseinandersetzung mit dem klassischen Viereck.

Als Interpret des traditionellen Grödnert Werkstoffes Holz, meistens Lindenholz, bearbeitet er dieses mit einem Hohlleiten Nummer 9 und schnitzt nur millimetertiefe Kerben, die durch Anhebung eine schuppenähnliche Oberfläche bilden. Mit schwarz gefärbtem Wachs und weißem Pigment wird die so entstandene Fläche bearbeitet, ein Prozess, der nur zum Teil steuerbar ist. Bei der vorliegenden Arbeit kommen vertikale, säulenähnliche Strukturen im regelrechten Wortsinn zum Tragen. Das Schwarz des Arnold Holz knecht hat unendlich viele Facetten, darin ist potenziell alles verborgen. Die Assoziation einer Nocturne liegt nahe, je nach Lichteinfall wird das Werk verschieden wahrgenommen und die Betrachtenden können sich durch Positionswechsel aktiv in die ästhetische Wirkung mit einbringen.

Das weiche Schwarz und die Abstraktion sind das Herz und die Stimme dieser Arbeit. Arnold Holz knechts Ziel, durch minimalistische künstlerische und handwerkliche Eingriffe ein Werk zu schaffen, das dem Credo des „Weniger ist mehr“ gehorcht, ist hier aufs Trefflichste erreicht. Sein schwarzes Quadrat wirkt wie ein abstraktes Gemälde, ein gezeichnetes Bild, vielleicht in Anlehnung an einen geschlossenen Fichtenzapfen oder eine Schlangenhaut.

Ein Zitat des amerikanischen abstrakten Expressionisten Clyfford Still trifft wohl auch auf die Arbeit von Arnold Holz knecht zu: „Schwarz war für mich nie eine Farbe des Todes oder des Schreckens. Für mich ist diese Farbe warm und fruchtbar.“

Collegandosi direttamente a una delle opere seminali dell'arte astratta, una delle icone della pittura del XX secolo, il *Quadrato Nero* di Kazimir Malewitsch del 1915, Arnold Holz knecht si è dedicato a un ampliamento formale della tematica, elaborando il suo concetto personale nel confronto con il quadrato classico.

In qualità di interprete del legno, il materiale gardenese tradizionale per eccellenza - per lo più legno di tiglio - Holz knecht lo lavora con una sgorbia numero 9, creando incisioni profonde solo pochi millimetri che, sollevandosi, formano una superficie scagliosa. Quest'ultima viene lavorata con cera nera e pigmento bianco: un processo solo parzialmente controllabile tramite il quale nell'opera vengono a formarsi vere e proprie strutture verticali a pilastri. Il nero di Arnold Holz knecht ha un numero infinito di sfaccettature, in cui potenzialmente tutto è nascosto. L'associazione con il notturno è evidente; a seconda dell'incidenza della luce, l'opera viene percepita in modo diverso e lo spettatore può contribuire attivamente all'effetto estetico cambiando posizione.

La morbidezza del nero e l'astrazione sono il cuore e la voce di quest'opera. L'obiettivo di Arnold Holz knecht, ovvero creare un'opera attraverso interventi artistici e manuali minimalisti, obbedienti al motto "less is more", in quest'opera è stato centrato in pieno. Il suo quadrato nero sembra un dipinto astratto, un quadro disegnato che pare rimandare a una pigna chiusa di abete rosso o a una pelle di serpente.

Una citazione dell'espressionista astratto americano Clifford Still vale in toto anche per l'opera di Arnold Holz knecht: "Per me, il nero non è mai stato il colore della morte o del terrore. Per me si tratta di un colore caldo e fertile". **Brigitte Matthias**

Arnold Holz knecht

Ohne Titel / senza titolo (2018)

Mischtechnik auf Holz / tecnica mista su legno

58 x 61 x 2 cm



Ingrid Horas künstlerische Arbeit ist orts- und zeitrelevant. Mit ihren multidisziplinären Arbeiten - Objekte, Performances, Videos, Fotografie und Zeichnung - reagiert sie auf Menschen und ihr Lebensumfeld. Soziale Randgruppen und Minderheiten stehen im Mittelpunkt. Durch umfangreiche Recherchen und direkte Interventionen mit den Betroffenen wird eine differenzierte Sichtweise auf spezifische Gegebenheiten eröffnet. Ausgehend von Beobachtungen und Untersuchungen sozialer, politischer und gesellschaftlicher Bedingungen werden in ihren künstlerischen Arbeiten verhaftete Formen des menschlichen Miteinanders nicht-linear inszeniert. Ihre Absicht ist es, durch Abweichungen von Regeln des menschlichen Seins mit alternativen Möglichkeiten des Miteinanders zu experimentieren. So schafft Ingrid Hora mit ihren künstlerischen Werken Bühnen, auf denen sie Kollektiven wie Musikkapellen und Turn- oder Seniorengruppen kontextspezifische Regieanweisungen gibt. Die Requisiten dieser temporär konstruierten Lebensformen sind skulpturale Objekte, die sie selbst kreiert, indem sie Gebrauchsgegenstände aus dem gewohnten Umfeld dieser Gruppen verfremdet. Zentraler Punkt ihrer Arbeit ist das Aufbrechen, Verschieben und Überdenken von Normen. Die Fragen, was passiert, wenn die im kollektiven Gefüge gewachsene Normalität zusammenbricht, was die Folgen einer Abweichung für das Individuum sind und wie die Gruppe als Gemeinschaft reagiert, sind die Grundlagenforschung ihres Oeuvres.

Die aktuell geltenden Einschränkungen durch die Pandemie, das abrupte Außerkraftsetzen der Normalität und der Umgang damit, haben Hora zu weiteren schöpferischen Prozessen inspiriert, die sie in Form von Zeichnungen unter dem Titel *1-Meter-Dekret* zum Ausdruck bringt. Durch die Verbildlichung der Corona-Schutzmaßnahmen in Form von Zeichnungen, wie dem Abstandsradius um Einzelpersonen, wird die komplexe Realität auf simple sketchartige Weise visualisiert. Masken, die dem Mund-Nasen-Schutz dienen, werden durch das Ergänzen von bunten Fransen zu theatralen Inszenierungen, die an folkloristische Masken erinnern. Der Mund-Nasen-Schutz als personalisiertes Objekt eines kollektiven Zwangs: Individualismus in einer Zeit der sozialen Distanz, wo keine körperliche Nähe erlaubt ist.

L'opera artistica di Ingrid Hora è di rilievo sia da un punto di vista locale, sia temporale. Con le sue opere multidisciplinari, quali oggetti, performance, video, fotografia e disegno, Ingrid Hora reagisce alle persone e al suo ambiente di vita. I gruppi sociali marginali e le minoranze sono poste al centro della sua attenzione e, grazie a un approfondito lavoro di ricerca e alla partecipazione diretta delle persone coinvolte, quella che viene offerta è una visione differenziata delle circostanze. Sulla base di osservazioni e ricerche specifiche delle condizioni sociali, politiche e collettive, nei lavori artistici di Ingrid Hora le forme di vita legate all'interazione tra uomini e caratterizzate da una sorta di costrizione, non sono inscenate in maniera lineare. L'intenzione dell'artista è di sperimentare forme alternative di interazione, scostandosi dalle regole standardizzate che fanno parte della vita dell'uomo. Ingrid Hora, con le sue opere artistiche, crea dei palcoscenici, dai quali impartisce istruzioni specifiche per il contesto in questione rivolte a collettivi, cappelle musicali, gruppi sportivi o di anziani. Gli accessori di queste forme di vita temporanee sono oggetti scultorei creati dall'artista stessa, estraniando utensili utilizzati comunemente all'interno del contesto di questi gruppi. Il suo lavoro artistico è incentrato sullo spezzare, spostare e ripensare le norme. La ricerca alla base della sua opera consiste nella domanda in merito a cosa accada quando si spezza la normalità formatasi all'interno del tessuto collettivo, in merito a quali siano le conseguenze di un'alterazione sull'individuo e a come reagisca il gruppo come comunità.

Le attuali restrizioni imposte dalla pandemia, il brusco annullamento della normalità e dell'approccio con la stessa hanno ispirato altri processi creativi di Ingrid Hora, espressi sotto forma di disegni dal titolo *1 m Dekret*. Attraverso la rappresentazione delle misure di protezione dal Coronavirus sotto forma di disegni, come il raggio di distanziamento tra gli individui, la complessa realtà viene visualizzata in modo semplice e simile a uno sketch. Le mascherine per la protezione delle vie respiratorie mutano, con l'aggiunta di frange colorate, in messe in scena teatrali che richiamano le maschere folkloristiche. La mascherina come oggetto personalizzato di una costrizione collettiva: l'individualismo in un tempo di distanziamento sociale nel quale non è consentita la vicinanza fisica. Lisa Trockner

Ingrid Hora

aus der Serie: *1-Meter-Dekret* / dalla serie: decreto-1-metro (2021)

Zeichnung auf Papier / disegno su carta

63 x 42 cm

aus der Serie: *1-Meter-Dekret* / dalla serie: decreto-1-metro (2021)

Zeichnung auf Papier / disegno su carta

63 x 42 cm



Der in Urbino, London und Wien ausgebildete Künstler Simon Iurino arbeitet vorwiegend in den Bereichen Skulptur und Rauminstallation. Insbesondere mit Letzterer sucht er auf eigenständige Weise das Verhältnis von Objekt, Skulptur, Architektur und Ausstellungsdisplay auszuloten und künstlerisch zu befragen. Dabei interessiert er sich vor allem für die Schnittstellen, an denen sich die verschiedenen Kategorien begegnen und überlappen. So verwendet er industriell gefertigte Materialien und Module, wie zum Beispiel vorgefertigte Metallrahmen, die er in den vorhandenen Maßen aus dem Baumarkt bezieht, um sie sowohl auf ihre ästhetischen Entfaltungsmöglichkeiten hin zu überprüfen als auch im künstlerischen Prozess neu zu kontextualisieren.

Daneben arbeitet Iurino auch an großformatigen Cyanotypen, einer fotografischen Technik, die er dazu verwendet, um Strukturen und Muster auf unterschiedliche Bildträger, wie Stoff, Papier, Luftpolsterfolien oder Netze, zu bringen. Diese hängt er zumeist nicht an die Wand, sondern bringt sie in die raumgreifenden Installationen ein. Somit bilden die aus dem Baumarkt bezogenen industriellen Module den geeigneten „Rahmen“, das adäquate Ausstellungsdisplay für eine Technik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorwiegend von Architekten zur Vervielfältigung von Plänen verwendet wurde. Bild und Raum, Technik und Material sowie Inhalt und Aussage werden damit in eine Einheit gebracht.

Ein weiteres wesentliches Element der künstlerischen Praxis von Simon Iurino bilden darüber hinaus die sowohl im kleinen als auch im größeren Format ausgeführten Skulpturen. Aus industriell vorgefertigten Materialien wie Kupferrohren oder extrudierten Keramikschläuchen gebogen und mit keramischem Siebdruck, Glasuren und Oxiden bearbeitet, schrauben sie sich schlangenförmig in die Höhe, einen reizvollen Kontrast zu den strengen, minimalistisch daher kommenden Raumkonstruktionen bildend. In die Keramikschläuche eingebrannt sind x-förmige farbige Muster, Zeugnisse von Iurinos Vorliebe für geometrische, sich wiederholende Formen.

L'artista Simon Iurino, formatosi a Urbino, Londra e Vienna, opera principalmente nel campo della scultura e dell'installazione. In particolare attraverso quest'ultima, l'artista cerca di indagare autonomamente il rapporto tra oggetto, scultura, architettura e display espositivo e di esaminarli da un punto di vista artistico. In questo, Simon Iurino si interessa soprattutto dei punti di intersezione in cui le diverse categorie si incontrano e si sovrappongono. Egli utilizza, ad esempio, materiali e moduli prodotti industrialmente - come le cornici in metallo prefabbricate che acquista nelle dimensioni disponibili nei negozi di fai da te - sia per esaminare i loro possibili sviluppi estetici, sia per ricontestualizzarli attraverso il processo artistico.

Simon Iurino, inoltre, si occupa anche di cianotipi di grande formato, una tecnica fotografica che l'artista utilizza per trasferire strutture e motivi su diversi supporti, quali tessuti, carta, film di polietilene a bolle d'aria o reti. Solitamente, poi, l'artista non appende questi ultimi a una parete, bensì li inserisce nelle sue installazioni a tutto tondo. Ecco, quindi, che i moduli industriali acquistati nei negozi di fai da te rappresentano la "cornice" ideale o il display espositivo adeguato a una tecnica utilizzata soprattutto dagli architetti, nella seconda metà del XIX secolo, per riprodurre i progetti. L'immagine e lo spazio, la tecnica e il materiale, così come il contenuto e il messaggio diventano in tal modo un tutt'uno.

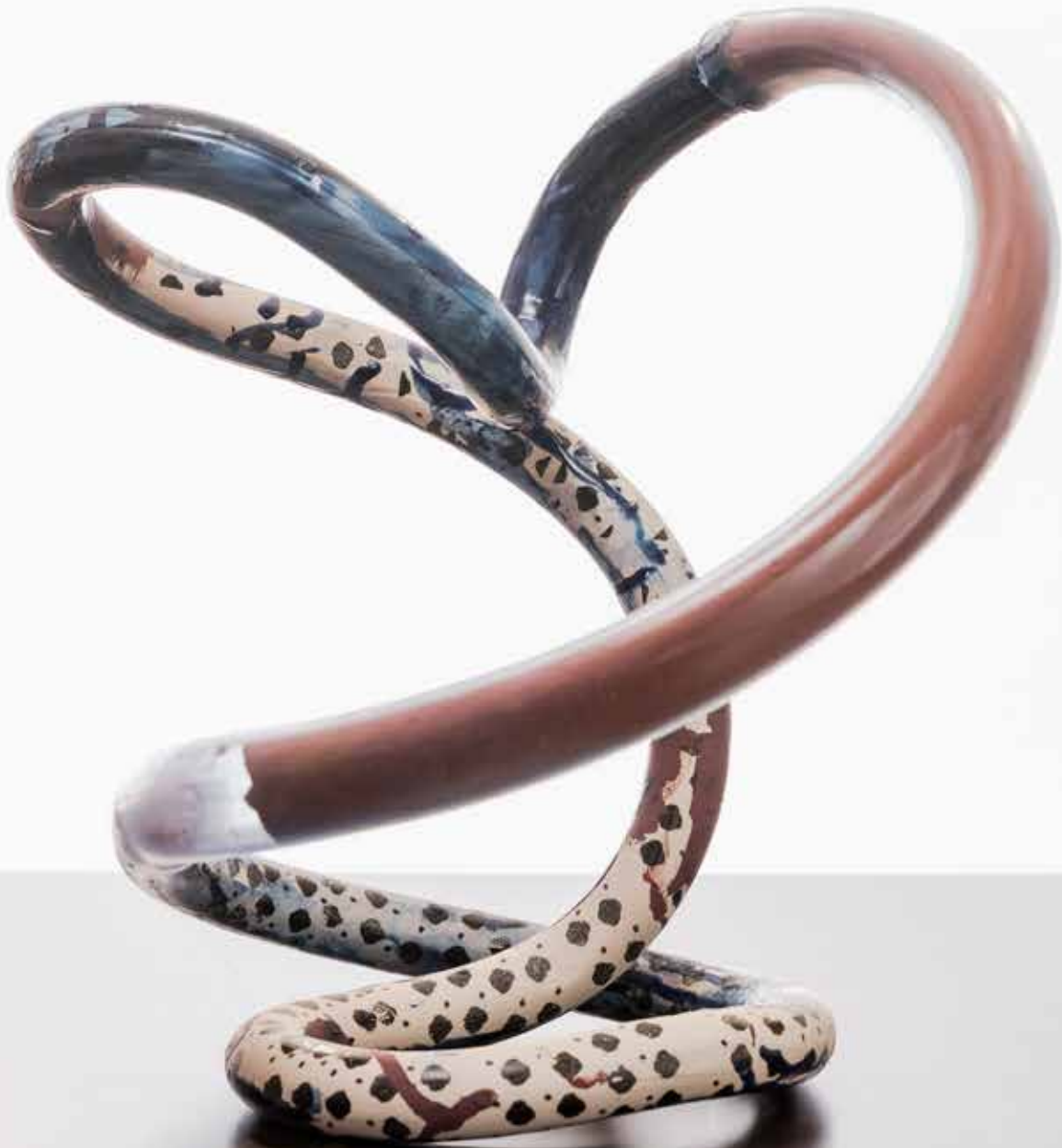
Un altro elemento essenziale dell'operato artistico di Simon Iurino sono le sculture, tanto di piccole, quanto di grandi dimensioni. Tali sculture, piegate a partire da materiali industriali prefabbricati, come tubi in rame o tubi in ceramica estrusi, e lavorate tramite serigrafia ceramica, smalti e ossidi, si intrecciano tra di loro verso l'alto, simili a dei serpenti, formando un contrasto affascinante con le costruzioni all'interno dello spazio che appaiono rigorose e minimaliste. Nei tubi in ceramica sono impressi dei motivi a X colorati che testimoniano la predilezione di Iurino per le forme geometriche e ripetitive. Günther Dankl

Simon Iurino

Ohne Titel / senza titolo (2021)

Siebdruck, Oxide und Glasur auf Steingut, PVC-Rohr, Quarzsand / serigrafia, ossidi e smalti su terracotta, tubi in PVC, sabbia di quarzo

45 x 40 x 35 cm



Zwei 50 mal 50 Zentimeter große, an den Ecken abgerundete Quadrate in zwei verschiedenen, aber sich ergänzenden Farben bilden das vorliegende Diptychon von Arthur Kostner.

Der Künstler schafft Bildobjekte, die in ihrem Inneren ein Geheimnis bergen, nämlich die Beschaffenheit des Materials, aus dem sie gefertigt sind. Die Betrachtenden sehen den Quadraten einzigartigen Glanz und Leuchtkraft. Diese geschlossenen Oberflächen transportieren etwas Isoliertes, für sich selbst Stehendes. Lediglich zwei ornamentale Elemente, eine in sich verschlungene Linie, rein ästhetische Schwünge oder eine abstrakte Signatur zeugen von der persönlichen Handschrift des Künstlers.

Ausgangsmaterial für diese gemalten Skulpturen sind MDF-Platten, denen in akribischer Handarbeit ihre ursprüngliche raue Oberflächenhaptik genommen wird und die in der Folge eine Material-untypische Farbe erhalten. Ein sattes Erdbeerrot und ein zartes Blassrosa entfremden den Rohstoff Holz, die geschaffenen geometrischen Tafeln haben so mit dem natürlich gewachsenen Ausgangsmaterial nichts mehr gemeinsam. Durch die industriell hergestellte Lackfarbe wird der Dualismus von Natur und Kunst zusätzlich betont, auf jeweils 50 mal 50 Zentimetern vereinen sich, dank eines aufwendigen handwerklichen Prozesses, Ursprünglichkeit und Künstlichkeit auf das Trefflichste.

Rot in Kombination mit Rosa symbolisiert heute das Weibliche, das Verführerische und die Süße, während früher Rot die Farbe der Stärke und des Männlichen war. So spielt Arthur Kostner bei dieser Arbeit auch mit der Farbsymbolik, die sich im Laufe der Jahrhunderte verändert hat und die sich anhand von Beispielen aus der Kunstgeschichte bestens belegen lässt.

Due quadrati di 50 x 50 cm, arrotondati agli angoli e realizzati in due colori diversi ma complementari, compongono il dittico di Arthur Kostner. L'artista crea oggetti pittorici che celano al loro interno un segreto, ovvero la natura del materiale con cui sono realizzati. A un primo sguardo l'osservatore vede solo vernice monocromatica in toni puri, colore da carrozzeria spruzzato di fresco che dona ai due quadrati brillantezza e luminosità uniche. Queste superfici chiuse trasportano in sé qualcosa di isolato, di fine a sé stesso. Solo due elementi ornamentali, una linea avvolta su sé stessa, curve puramente estetiche o una firma astratta testimoniano la scrittura personale dell'artista.

La materia prima di queste sculture dipinte sono i pannelli in MDF, meticolosamente lavorati a mano per privarli dell'originaria percezione aptica della superficie. Questo processo di lavorazione dona loro un colore atipico. Un ricco rosso fragola e un delicato rosa chiaro creano un senso di estraniamento nei confronti della materia prima legno: i pannelli geometrici risultanti non hanno più nulla in comune con la materia originaria, nata e sviluppatasi in modo naturale. Il dualismo tra natura e arte è ulteriormente enfatizzato dalla vernice laccata di provenienza industriale. Grazie a un elaborato processo artigianale, naturalezza e artificialità si integrano alla perfezione sulla superficie di 50 x 50 cm dell'opera.

Al giorno d'oggi il rosso, in combinazione con il rosa, simboleggia il femminile, il seducente e la dolcezza, mentre un tempo era il colore della forza e della mascolinità. In quest'opera Arthur Kostner gioca anche con il simbolismo del colore che, attraverso i secoli, è cambiato profondamente e che può essere documentato al meglio attraverso esempi tratti dalla storia dell'arte. **Brigitte Matthias**

Arthur Kostner

Ohne Titel / senza titolo (2018)

Holz bemalt / legno dipinto

je 50 x 50 cm / 50 x 50 cm ciascuno

Ohne Titel / senza titolo (2018)

Holz bemalt / legno dipinto

50 x 50 cm



Die 70 Zentimeter hohe Holzskulptur, ursprünglich angefertigt für den einheimischen Grödner Souvenirmarkt, wurde von Hubert Kostner in einem ersten Schritt mit grasgrüner Spraydosensprayfarbe monochrom eingefärbt und dann mit einer Unzahl von Metallstäben, wie sie zur Taubenabwehr genutzt werden, versehen. Dem an einem Weinfass lehenden Tiroler wird dann noch ein mumifizierter Frosch unter den Fuß gelegt – er kann nicht anders, als das märchenbehaftete Tier zu zertreten. Assoziiert man nun noch den Bierkrug in der Hand des Hutträgers hinzu, ist man schnell bei Martin Kippenberger und seiner Arbeit *Zuerst die Füße*, die 2009 anlässlich der Eröffnung des Museion in Bozen für einen handfesten Skandal sorgte.

I killed him ist aber nicht nur schelmischer Kommentar, sondern auch der Versuch, hinter ein idealisiertes Weltbild zu blicken, ursprüngliche Bedeutungen und tatsächliche Wirklichkeit zu entlarven und Beobachtetes mit Witz zu hinterfragen. So verschmelzen in der alpinen Skulptur verschiedenste Aspekte und nachgesagte Charaktereigenschaften des Tirolers zu einem Prototyp, der beschlossen hat, seine Heimat touristisch zu vermarkten. Gastfreundschaft, Aggression, Alkoholkonsum, Einsamkeit, Abschottung und Sehnsucht nach Schutz und Geborgenheit kennzeichnen diese Assemblage. Diese Figur des Tirolers schützt sich gerne gegen Einflüsse von außen, hat Angst, dass das ‚Tiroletum‘ und dessen Werte angegriffen werden könnten; zugleich zeigt er sich aber auch als gastfreundlich, lustig und fröhlich, eben mit dem Glas in der Hand. Im Spannungsfeld dieser beiden konträren Verhaltensmuster kann der Frosch nicht anders, als unter die Räder zu kommen.

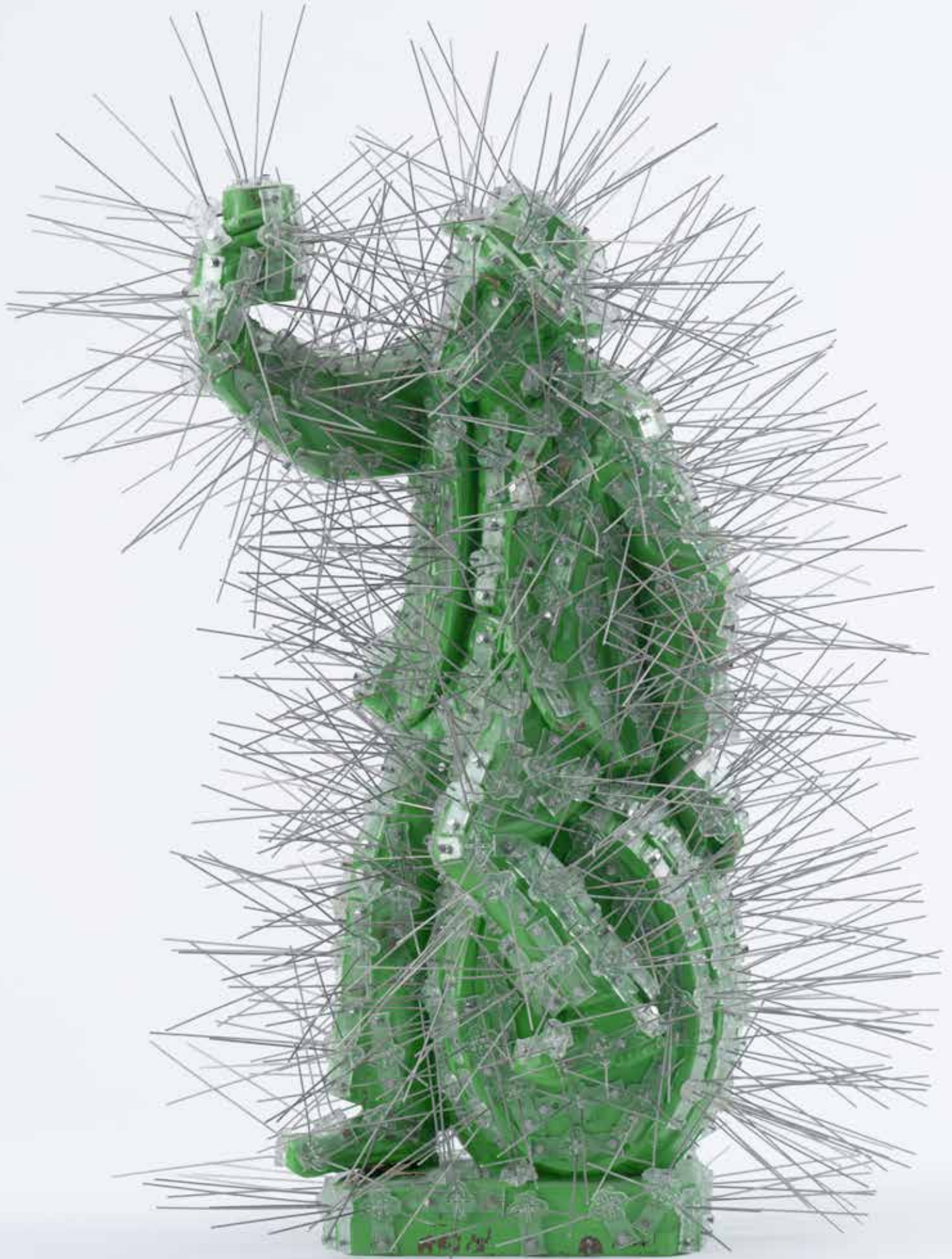
Mit seiner scharfsinnigen Sichtweise transportiert Hubert Kostner ein nahezu wertloses Fundstück aus der lokalen Massenproduktion mittels eines Verfremdungseffektes in ein Kunstobjekt, das sich durch einen hohen Wiedererkennungsfaktor auszeichnet.

La statua in legno, alta 70 centimetri, originariamente prodotta per il mercatino gardenese dei souvenir, è stata dapprima colorata da Hubert Kostner con una tinta verde prato monocromatica, stesa tramite bomboletta spray. In un secondo momento la statua è stata disseminata di piccoli spuntoni metallici, del tipo utilizzato per non far posare i piccioni sui davanzali e sui cornicioni degli edifici. Sotto al piede del tirolese, appoggiato a una botte di vino, è stata poi collocata una rana mummificata, che il malcapitato non può evitare di calpestare. Se poi il nostro sguardo attento si sofferma sul boccale di birra impugnato dal personaggio col cappello, è quasi automatico andare con la mente a Martin Kippenberger e alla sua opera *Prima i piedi*, che nel 2009, in occasione dell'inaugurazione del Museion di Bolzano, destò grande scalpore. *I killed him* non è tuttavia una mera citazione maliziosa, quanto piuttosto il tentativo di gettare lo sguardo oltre un'immagine idealizzata del mondo, portandone alla luce i significati originari e la vera realtà e mettendo in discussione con spirito e arguzia ciò che quotidianamente ci accade di osservare. Ecco allora che, nella scultura alpina, gli aspetti più diversi e le caratteristiche universalmente riconosciute del tirolese tipico si fondono, dando vita a un prototipo che ha quale obiettivo la commercializzazione turistica della propria terra. Ospitalità, aggressività, consumo di alcolici, solitudine, isolamento e nostalgia per un piccolo universo protetto e sicuro sono i tratti caratterizzanti di questo assemblage. Il tirolese tipico ama difendersi dagli influssi esterni, teme che la "tirolesità" e i suoi valori possano essere attaccati. Nel contempo, però, si mostra ospitale, vivace e allegro, spesso con il bicchiere in mano. Nella dicotomia tra questi modelli di comportamento diametralmente opposti, la rana non può che soccombere. Lo sguardo acuto e sagace di Hubert Kostner riesce nell'intento di trasformare, grazie a un forte effetto di straniamento, un oggetto prodotto in serie, dal valore quasi nullo, in un autentico oggetto d'arte, contraddistinto da un elevato fattore di riconoscibilità. **Brigitte Matthias**

Hubert Kostner

I killed him (2014)

Holz, Metall, Sprayfarbe, mumifizierter Frosch / legno, metallo, vernice spray, rana mummificata
70 x 50 x 40 cm



„Wie Wachs in jemandes Händen“, ein Ausspruch, der auf Flexibilität, Nachgiebigkeit und Formbarkeit schließen lässt. Hubert Kostner ist ein Künstler, der seinem Oeuvre mit vielfältigen Materialien Form verleiht und somit Toleranzen für eine neue Ästhetik und ungewohntes Sehen schafft. Einer der Werkstoffe, mit denen er sich beschäftigt, ist Wachs.

Bienenwachs ist ein rein natürliches Produkt, das bereits von frühen Hochkulturen durch die Technik der Enkaustik zum Einfärben von Mumien verwendet wurde. Die Substanz eignet sich als Konservierungsmittel, zur Versiegelung von Dokumenten, als Zusatzmittel in der Pharma- und Kosmetikindustrie – und bei Wintersportgeräten entscheidet der richtige Wachsbelag über Erfolg oder Misserfolg.

Die Auseinander- und Neuzusammensetzung mit den Auswirkungen des Alpentourismus sind zentrales Thema in der künstlerischen Arbeit von Hubert Kostner. So birgt diese Bildobjektserie Anspielungen auf die Aktion und Reaktion von Menschen und Natur. Hinter der Ästhetik der transluzenten opaken Bildplastik steckt eine Untersuchung zur Wechselwirkung von natürlichen und künstlichen Materialien aus dem, was die Natur bereitstellt, und dem, was der Mensch entwickelt. Konkret werden aus gebrauchtem Skibelag, der zur Optimierung der Skiführung von künstlichen Paraffinen überzogen ist, in Kombination mit natürlich erzeugtem Bienenwachs Bildplastiken geformt. Der Skibelag wird in einen Bildrahmen eingelegt und mit erwärmtem Bienenwachs übergossen.

Wachs ist aus bildhauerischer Sicht in seiner Beschaffenheit von flüssig, geschmeidig, viskos bis fest ein leicht formbares Material, gleichzeitig im Schaffensprozess mutativ und somit nicht detailliert steuerbar. Seine Konsistenz ist vergleichbar mit Schnee, einer der unabdingbaren Voraussetzungen für den Wintersport. Beide sind von äußeren Einflüssen bestimmt, fragile Systeme, die der Mensch nur bis zu einem gewissen Grad lenken kann. Das Verschmelzen von Natürlichem und Künstlichem in den „Wachsbildern“ ist ein künstlerischer Versuch, der bei den kleinsten Abweichungen Veränderungen aufweist. Der Künstler gibt einen Rahmen vor, die Formbarkeit durch das flexible Material Wachs folgt dessen eigenen Dynamiken und Gesetzen.

“Come cera nelle mani di qualcuno”, un comune detto che suggerisce flessibilità, duttilità e malleabilità. Hubert Kostner è un’artista che usa svariati materiali per dare forma alla sua opera e quindi crea tolleranze per una nuova e insolita estetica. Uno dei materiali più recenti con cui sta lavorando è la cera. La cera d’api è un prodotto naturale che veniva già utilizzato dalle prime civiltà avanzate per colorare le mummie attraverso la tecnica dell’encausto. Allora come oggi, la sostanza è adatta come conservante, per sigillare documenti, come additivo nell’industria farmaceutica e cosmetica, per lucidare mobili e, non da ultimo, il giusto rivestimento in cera è fondamentale per il successo o il fallimento in molti sport invernali.

La disintegrazione e la ricomposizione con gli effetti del turismo alpino sono tematiche centrali nel lavoro artistico di Hubert Kostner. Così questa serie di oggetti-immagine contiene anche allusioni all’azione e alla reazione delle persone e della natura, che non sono visibili a prima vista. Dietro l’estetica della struttura traslucida dell’immagine opaca si nasconde un’indagine sull’interazione tra materiali naturali e artificiali a partire da ciò che la natura fornisce e ciò che l’uomo sviluppa. In particolare, le immagini plastiche sono formate da solette degli sci usate rivestite di paraffina artificiale per ottimizzare il controllo degli sci, in combinazione con la cera d’api prodotta naturalmente. La soletta degli sci viene inserita in una cornice e ricoperta con cera d’api riscaldata. La cera da un punto di vista scultoreo è un materiale facilmente malleabile, ma allo stesso tempo mutevole nel processo creativo e quindi non controllabile al cento per cento. La sua consistenza, da dura a morbida a liquida, è paragonabile alla neve, uno dei requisiti indispensabili per gli sport invernali. Entrambi sono determinati da influenze esterne, sistemi fragili che gli esseri umani possono controllare solo fino a un certo punto. Così la fusione del naturale e dell’artificiale nelle “sculture di cera” è un esperimento rivelatore che mostra i cambiamenti al minimo scarto. L’artista fornisce una struttura, ma la malleabilità attraverso la cera materiale flessibile segue le proprie dinamiche e leggi. **Lisa Trockner**

Hubert Kostner

Wachsbild Nr. 7 / immagine di cera n. 7 (2019-2020)

Bienenwachs, Kiwachs, Skibelag, Holzrahmen / cera d’api, sciolina, soletta dello sci, telaio in legno
77 x 72 x 5 cm



Einmal geht der Daumen nach oben, dann wieder nach unten. Bewertungen, sei es in der analogen, sei es in der digitalen Welt, stehen an der Tagesordnung. Auf Facebook werden im Vorbeiscrollen per Klick intuitiv „Gefällt mir“ ausgeteilt. Auf Twitter werden kollektiv Meinungen ausgeschüttet, ohne Rücksicht auf persönliche Schicksale. Auch im realen Leben ist man stetig Prüfungen und Beurteilungen ausgeliefert. Der in Innsbruck aufgewachsene und in Wien lebende Künstler zeigt mit seinem Bronzeobjekt mit dem doppelten Daumen in *Wie auch immer*, wie austauschbar und wenig stabil Wertesysteme sind.

Absurditäten des Alltages, Verwechslungen und Irrtümer sind für Matthias Krinzinger beliebte Anknüpfungsmomente: Positiv besetzt ist der Daumen nach oben, während pollice verso (= mit dem Daumen nach unten) auch heute negativ besetzt ist. „Pollice verso“ symbolisierte ursprünglich im Kampf das gezückte Schwert und bedeutete den Tod des Gladiators.

Krinzinger nimmt in seiner künstlerischen Arbeit Alltagssituationen unter die Lupe, leuchtet sie aus und baut kleine Veränderungen ein, sodass das Normale zum Auffälligen und Entfremdeten wechselt und die Betrachtenden aus der Komfortzone des Gewohnten lockt. Dabei steht die humorvolle Erarbeitung seiner künstlerischen Eingriffe im Vordergrund. Nicht selten wird er zum Akteur seiner Interventionen und darf als Irritator, als das Haar in der Suppe, sich selbst in Szene setzen. So drängt er sich zum Beispiel in Innsbruck vor dem Goldenen Dachl zwischen die vor der bekannten Sehenswürdigkeit posierenden Touristinnen, um sich in unzähligen Fotos von fremden Menschen sich als Statist zu verewigen und so zum Erinnerungsstück zu werden, das in Fotospeichern in die Welt exportiert wird.

Selbstkritisch legt Krinzinger in seinem Schaffen auch immer wieder den Fokus auf Kunst und ihre Geschichte, indem er Werke vergangener Epochen auf unkonventionelle Art reinterpretiert, verändert oder betont, um damit das Elitäre in der Kunst schelmisch zu erden.

Il pollice dapprima punta verso l'alto, poi nuovamente verso il basso.

Le valutazioni e i giudizi, sia nel mondo analogico come anche in quello digitale, sono all'ordine del giorno. Su Facebook le distribuiamo istantaneamente cliccando sull'icona "mi piace". Su Twitter prendono forma ogni giorno migliaia di opinioni collettive senza curarsi minimamente dei destini delle persone coinvolte. Anche nella vita di tutti i giorni siamo costantemente sottoposti a prove e giudizi. Matthias Krinzinger, nato e cresciuto a Innsbruck e attualmente residente a Vienna, tramite il suo oggetto in bronzo - una mano dotata di due pollici - ci indica quanto poco stabili e affidabili siano i sistemi di valutazione. Le assurdità quotidiane, gli errori e le manipolazioni sono per Krinzinger i punti di collegamento prediletti. Ecco che, allora, l'odierno simbolo positivo del pollice è vittima di una falsificazione storica. Nell'antichità, infatti, il "pollice verso" (sia in giù che in su) indicava, nelle lotte tra gladiatori, la spada sguainata e significava la morte del gladiatore sconfitto; il gesto positivo che risparmiava la vita al perdente era invece il pollice chiuso nel pugno (spada nel fodero).

Con spirito autocritico Krinzinger concentra la sua attenzione sull'arte e sulla sua storia, reinterpretando, alterando o mettendo in evidenza in modo assolutamente anticonvenzionale opere di epoche passate e irridendo così, non senza malizia, la componente elitaria insita nella produzione artistica. Al centro della scena Krinzinger pone l'elaborazione dei suoi interventi artistici, condotta sempre con abbondanti dosi di umorismo. Non è raro, infatti, trovarlo quale primo attore delle sue opere, una sorta di irritante disturbatore, il famigerato "capello nella minestra". Lo troviamo, ad esempio, immerso nella folla di turisti riuniti di fronte al "tetto d'oro" nel centro di Innsbruck per farsi immortalare in qualità di statista - e di conseguenza farsi esportare in tutto il mondo - grazie agli scatti di migliaia di foto ricordo.

Nelle sue opere Matthias Krinzinger mette sotto la lente d'ingrandimento situazioni legate alla quotidianità, svelandole nei dettagli, ma alterandole mediante piccole modifiche. Il risultato è la metamorfosi della normalità e la sua trasformazione in qualcosa di unico e straniante: proprio ciò che serve ad agganciare l'osservatore e a portarlo fuori dalla "comfort zone" delle consuetudini. Lisa Trockner

Matthias Krinzinger

Wie auch immer / comunque sia... (2011)

Bronzeguss / fusione in bronzo

23 x 12 x 32 cm

Auflage / tiratura: 4/4 + 1 AP



Das fotografische Werk von Giancarlo Lamonaca dringt nach innen: Wie in einer wissenschaftlichen Forschung sind seine Aufnahmen tiefeschürfende Recherchen, die nicht nur das Oberflächliche zweidimensional abbilden. Seine Ambition ist es, Zeit anhand von Fotoarbeiten räumlich zu erfassen. Das gelingt ihm, indem er mit unterschiedlichen Kameraeinstellungen Mikro- und Makroaufnahmen von Landschaften und Dingen fertigt, um diese schließlich digital übereinanderzulegen. Mit diesem Verfahren entstehen transluzente Raumwirkungen, die sich von der äußersten bis zur innersten Fotoschicht durchziehen. Die Bildoberfläche wird durch das Überlagern aufgebrochen, sodass wie in einem Röntgenblick Schicht für Schicht das Dahinter sichtbar wird. Gleichzeitig lösen sich die einzelnen Schichten durch das Durchdringen auf, sind nicht mehr eindeutig als Oberflächen zu erkennen, sondern werden zu mehrdimensionalen diskontinuierlichen Anschauungsräumen, die keinen Anfang und kein Ende fassen lassen. Der Moment der Flüchtigkeit und die Täuschung der inneren Wahrnehmung sind Themen, denen sich der Künstler in seinen Fotoarbeiten auf ästhetische Weise nähert.

Die Arbeit *Der Analog II* reflektiert Lamonacas Erfahrung, sein Leben in den Bergen. Als geistige Inspiration nennt er den Roman *Il Monte Analogo* von Réne Daumal: Getrieben von dem Mythos, den höchsten Berg der Welt zu finden, macht sich eine Gruppe von erfahrenen Bergsteigern auf den Weg, um diesen zu besteigen. Schließlich findet sich die Gruppe in einer anderen Realität wieder, an Bord eines Schiffes auf dem Inselkontinent Mount Analogue, wo Menschen aller Zeiten zusammenleben, deren gemeinsames und alleiniges Ziel es ist, den Gipfel zu erreichen. Die Geschichte endet mit dem Erreichen des ersten Basislagers. Daumals Roman wirft die Frage auf, ob wir jemals an die Spitze gelangen – oder ob wir nicht doch für immer auf dem Weg dorthin bleiben.

Diesen schmalen Grat zwischen dem unendlich Großen und dem unendlich Kleinen lotet auch Lamonaca in seiner runden, an der Decke hängenden Arbeit *Der Analog II* aus. Diese ab 2021 begonnene Reihe reflektiert den persönlichen Zugang des Künstlers zum „Berg als Bindeglied zwischen Himmel und Erde, Menschen und Göttern, Symbol des Aufstiegs und Allegorie des höchsten Seins.“

L'opera fotografica di Giancarlo Lamonaca scava in profondità: come in un lavoro di ricerca scientifica, le sue immagini sono analisi approfondite che vanno oltre la dimensione superficiale bidimensionale. L'ambizione dell'artista è quella di catturare il tempo dal punto di vista spaziale attraverso le sue opere fotografiche. Egli riesce in questo intento, utilizzando diverse impostazioni della macchina fotografica per effettuare riprese macro e micro di paesaggi e cose che poi provvede a sovrapporre digitalmente. Questa procedura genera effetti spaziali traslucidi che si propagano dallo strato più esterno a quello più interno della foto. Questa sovrapposizione spezza la superficie dell'immagine e, come in una radiografia, ciò che sta dietro diventa visibile strato per strato. Allo stesso tempo, attraverso la sovrapposizione, i singoli strati si dissolvono e non sono più distinguibili chiaramente come superfici. Essi diventano, di conseguenza, spazi di osservazione discontinui e multidimensionali che non permettono di fissare né un inizio né una fine. L'attimo fugace e l'inganno della percezione interiore sono temi che Giancarlo Lamonaca affronta in maniera estetica nei suoi lavori fotografici.

L'opera *Der Analog II* riflette la sua esperienza, la sua vita in montagna. Quale fonte di ispirazione, l'artista cita il romanzo *Il Monte Analogo* di Réne Daumal: spinti dal mito di trovare la montagna più alta del mondo, un gruppo di esperti alpinisti si mette in cammino per andare a scalarla. In seguito, però, il gruppo si ritrova in tutt'altra realtà, ossia a bordo di una nave che approda sull'isola-continente Monte Analogo dove vivono persone provenienti da tutti i tempi, il cui unico e comune obiettivo è quello di raggiungere la vetta. La storia si conclude con il raggiungimento da parte gruppo del primo campo base. Il romanzo di Daumal solleva la domanda se mai saremo in grado di raggiungere la cima oppure se, al contrario, resteremo sempre sulla via che a essa conduce.

Questa sottile linea che divide l'infinitamente grande dall'infinitamente piccolo è al centro anche dell'opera rotonda, appesa al soffitto, di Giancarlo Lamonaca, ossia *Der Analog II*. Questa serie, iniziata nel 2021, riflette l'approccio dell'artista con la montagna. "La montagna come anello di congiunzione tra cielo e terra, uomo e divinità, simbolo di ascensione e allegoria della massima elevazione dell'essere." Lisa Trockner

Giancarlo Lamonaca

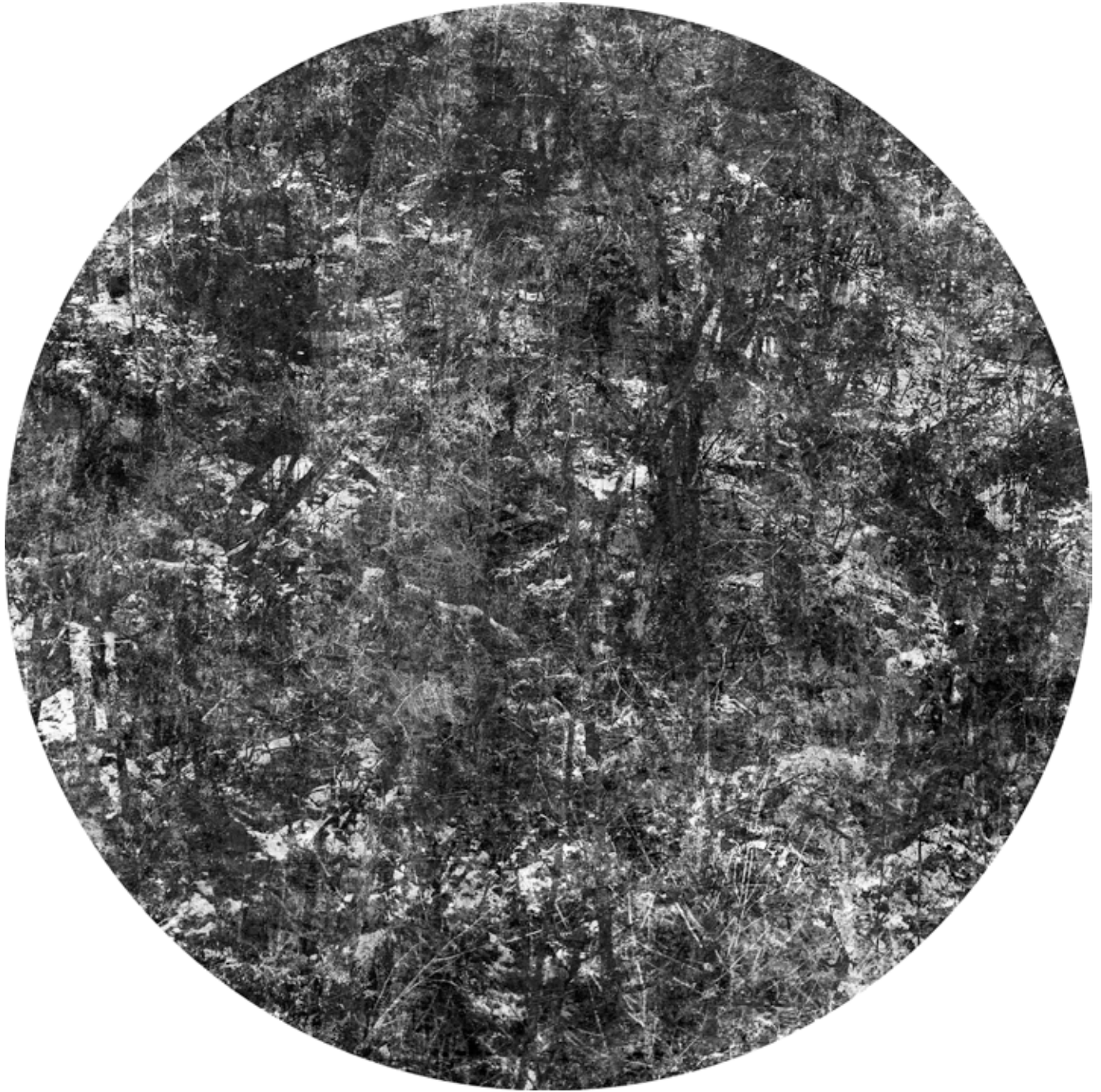
Der Analog II (2020)

Latexdruck auf Aludibond / stampa Latex su alluminio Dibond

Abdeckung hinten Aludibond weiß (Sandwich 2 cm) / retro alluminio Dibond bianco (spessore 2 cm)

200 cm Ø (mit Deckenhängung / con montaggio a soffitto)

Auflage / tiratura: 1/1 (+ 1 Druckprobe / prova di stampa)



Auslösendes Moment für die Arbeit *Netzwerk* war eine Serie von Fotografien, die Brigitte Mahlknecht von einem erhöhten Standpunkt am Mailänder Dom aus mit einer kleinen analogen Kamera geschossen hat. Was die Künstlerin dabei interessierte, war die zufällige Verteilung der Menschen auf diesem Platz, ihr Blick stellt imaginäre Verbindungen her, bleibt bei besonderen Punkten länger hängen, anderes wird ignoriert. Die Struktur der Fotos lässt die Künstlerin Querverbindungen zu Reflexionen über Zufall und Wahrscheinlichkeit und zu bestimmten mathematischen Theorien herstellen, die auch Dynamiken in der Wirtschaft und Gesellschaft beschreiben. Außerdem interessiert sie sich für die Spieltheorie.

Das Foto wird in reduzierter Form auf die Leinwand übertragen, wobei die Köpfe der Figuren in zufälliger Anordnung miteinander verbunden werden. Durch dieses spielerische Vereinen entsteht eine Art von Netz, das auf dem Bildträger eine zweite Ebene erzeugt. Die erste Ebene ist bereits durch den geometrischen Fliesenboden des Platzes vorgegeben, hinten links im Bild kommt noch eine lineare Zeichnung hinzu, die an einen hügeligen Horizont denken lässt.

Diese beinahe unbewusst entstehenden Liniengeflechte verdichten sich zu landkartenähnlichen Veduten oder zu stadtplanmäßigen Räumen aus der Vogelperspektive. Es sind inexistente Orte, die aber Allgemeingültigkeit besitzen.

Der Satz des französischen Impressionisten Alfred Sisley bringt die Herangehensweise von Brigitte Mahlknecht an diese Arbeit treffend auf den Punkt: „Jedes Bild zeigt einen Ort, in den sich der Künstler verliebt hat.“

Il momento tipico dell'opera *Netzwerk* (rete) è la serie di fotografie scattate da Brigitte Mahlknecht con una piccola macchina fotografica analogica da un punto elevato del duomo di Milano. Ciò che ha attirato l'attenzione dell'artista è stata la distribuzione casuale delle persone all'interno del luogo. Il suo sguardo ha creato rapporti immaginari, soffermandosi più a lungo su alcuni punti e ignorandone completamente altri. La particolare struttura delle fotografie ha permesso a Brigitte Mahlknecht di dare vita a collegamenti incrociati tra precise teorie matematiche, in grado di descrivere dinamiche proprie dell'economia e della società. Un altro nesso sollecita la riflessione su causalità e probabilità. La teoria del gioco suscita un forte interesse nell'artista. Secondo questa teoria il successo del singolo non dipende esclusivamente dal suo comportamento, ma anche dalle azioni intraprese da altri.

La fotografia, in formato ridotto, viene trasferita sulla tela: le teste delle figure sono collegate tra loro seguendo una disposizione assolutamente casuale. Questo giocoso processo di reciproche unioni dà vita a una sorta di rete, che a sua volta crea sul supporto un secondo livello visivo. Il primo livello è rappresentato dalle geometrie del pavimento di mattonelle. Nella parte superiore a sinistra dell'immagine si aggiunge un disegno lineare che rimanda a un orizzonte collinoso. Questi intrecci di linee, scaturiti in modo quasi inconsapevole dalla mano dell'artista, si addensano in vedute simili a carte geografiche o in spazi che richiamano le piante urbane viste a volo d'uccello. Sono luoghi inesistenti, ma dotati di una loro validità generale.

Una frase dell'impressionista francese Alfred Sisley focalizza alla perfezione l'approccio di Brigitte Mahlknecht a quest'opera: "Ogni immagine mostra un luogo di cui l'artista si è innamorato". Brigitte Matthias

Brigitte Mahlknecht

Netzwerk / rete (2015)

Eitempera und Öl auf Leinwand / tempera all'uovo e olio su tela

68 x 108 cm



Seit es Reisende gibt, bringen diese bei ihrer Rückkehr länderspezifische Souvenirs mit. Wenn Künstlerinnen reisen, haben ihre Andenken eine Aura der Einmaligkeit, weil die Eindrücke aus der Ferne sowohl thematisch als auch stilistisch in ihre Kunst einfließen.

Linda Jasmin Mayer unternimmt 2015 eine Segelexpedition rund um Spitzbergen, die analoge fotografische Arbeit *Parallel Worlds* gehört zur gleichnamigen Videoarbeit, die während des Törns entstanden ist. Dokumentiert wird eine Expedition ins arktische Eismeer auf den Spuren des norwegischen Polarforschers Fridtjof Nansen, der 1893 mit seinem Schiff Fram zum Nordpol aufbrach. Damals gelang dem Forscher der Nachweis, dass Grönland in seinem Inneren mit Schnee und Eis bedeckt ist. Hinzu kamen neue Erkenntnisse und Beobachtungen zur Geografie, vor allem zur Ausdehnung und Bewegung der Gletscher. Ein Thema, das heute leider aktueller denn je ist.

Vorbei an nicht enden wollenden unberührten Schneeflächen, jungfräulichem, Jahrmillionen altem Eis und aufgetürmten Schollen bietet sich, damals wie heute, ein grandioser Blick auf eine weiße Wüste. Schnee, gefallen im Laufe von Jahrhunderten, bildet die auf diesem Foto abgelichteten Felsformationen aus glitzerndem Eis, unserer heimischen Bergwelt so ähnlich. Erst auf den zweiten Blick geben diese Zinnen ihren wahren Standort preis. In einer Landschaft, die sich monatelang dem Blick des Menschen entzieht, weil in der Polarnacht Dämmerlicht und Kälte dominieren, erheben sich, als grandioses Ereignis, als Überwältigungserlebnis, diese arktischen Dolomiten.

Seit jeher haben Berge – und mit ihnen die Größe der Natur – eine ungemeine Faszination auf den Menschen ausgeübt, sie waren und sind eine emotionale Herausforderung, werden idealisiert und bezwungen, waren und sind beliebtes Motiv in der Kunst.

Und so war diese Schiffsreise durch das Polarmeere für Linda Jasmin Mayer auch eine Reise zu sich selbst, zu den eigenen Wurzeln – und die Rückkehr in die überzivilisierte Welt dann die wahre Herausforderung.

Da quando esistono, i viaggiatori hanno sempre riportato dal loro peregrinare per il mondo souvenir specifici dei paesi visitati. Quando sono gli artisti a viaggiare, i loro ricordi sono ammantati di un'aura di unicità, poiché le impressioni riportate da luoghi lontani confluiscono nella loro arte sia dal punto di vista tematico che da quello stilistico.

Nel 2015 Linda Jasmin Mayer ha intrapreso una spedizione in barca a vela attorno a Spitzbergen. L'opera fotografica analogica *Parallel Worlds* fa parte dell'omonima opera video, realizzata durante la navigazione. Essa documenta una spedizione nel Mar Glaciale Artico sulle tracce dell'esploratore norvegese Fridtjof Nansen che partì per il Polo Nord nel 1893 con la sua nave "Fram".

Zone di neve incontaminata, ghiaccio vergine, vecchio di milioni di anni ed enormi lastroni ammonticchiati l'uno sull'altro sono gli elementi che compongono una grandiosa vista d'insieme su un deserto bianco. La neve, caduta nel corso dei secoli, dà vita a formazioni di ghiaccio scintillante, ritratte nella foto e straordinariamente simili al paesaggio montano delle nostre zone natali. Solo a uno sguardo più attento queste merlature naturali rivelano la loro vera posizione. Queste Dolomiti artiche si ergono infatti come un evento grandioso, un'esperienza travolgente, in un paesaggio che per mesi interi si sottrae agli occhi dell'uomo: la notte polare, dominata dalla luce crepuscolare e dal freddo.

E così per Linda Jasmin Mayer questa crociera attraverso il Mar Glaciale Artico è stata anche un viaggio dentro sé stessa, verso le proprie radici. In questo contesto è il ritorno al mondo iper-civilizzato ad aver rappresentato la vera sfida. **Brigitte Matthias**

Linda Jasmin Mayer

78°33,1 N, 014°20,2 E (Arctic Dolomites) (2016)

Parallel Worlds

Inkjet Matt Print auf Aludibond / stampa opaca a getto d'inchiostro su alluminio Dibond

67 x 100 cm

Auflage / tiratura: 2/3 + 1 AP



Was in einem ersten Moment klingen mag wie ein umweltaktivistischer Slogan, entpuppt sich beim Blick auf die Entstehungsgeschichte des Werks als die Frucht eines Missverständnisses beim Übersetzen. Linda Jasmin Mayer war von Oktober bis Dezember 2020 dank eines Auslandsstipendiums in der Cité Internationale des Arts in Paris und unternahm während dieser Zeit zahlreiche Spaziergänge durch die Seine-Metropole. Auf diesen Streifzügen durch die verschiedenen Stadtviertel hat sie Sprüche aus dem öffentlichen Raum fotografiert und archiviert. „L’avenir nous appartient“ („Die Zukunft gehört uns“) war eines dieser Zitate, mutierte dann aber aufgrund eines zusätzlichen „pas“ zum Titel der Arbeit und zur Negation des Ausgangsspruches. „Die Zukunft ist unsere und nicht unsere“ formuliert auf das Trefflichste die Ambivalenz und das Spannungsverhältnis unserer Zeit.

Heute werden Slogans mittels Farbsprühdosen als Graffitis auf Mauern hinterlassen, Linda Jasmin Mayer bedient sich aber einer uralten Kulturtechnik, um den Spruch festzuhalten und für uns zu visualisieren, nämlich jener des Stickens. Vor hundert Jahren veröffentlichte die deutsche Künstlerin Hannah Höch in einer Zeitschrift, für die sie Stickmuster entwarf, einen Aufruf: „Wenigstens ihr Kunstgewerblerinnen müsst wissen, dass ihr mit euren Stickereien auch eure Zeit dokumentiert.“ Und genau das macht die Künstlerin Linda Jasmin Mayer auch. Das alte Handwerk wird von ihr mit einem kritischen Subtext versehen, die Arbeit erhält so einen innovativen Charakter und hat nichts Biedermeierliches mehr an sich. Bildträger ist ein in Bienenwachs getränktes Stück Baumwollstoff, der Vorgang des Hineinstickens, die Hinwendung zur Handarbeit ist auch ein Mittel der Entschleunigung und eine Form der Messung von Zeit, von der die Menschen während der Lockdowns mehr als sonst zur Verfügung hatten.

Und warum Bienenwachs? Will man den gestickten Spruch mithilfe einer düsteren Zukunftsvision interpretieren, fällt einem die dem Physiker Albert Einstein zugeschriebene Aussage ein: „Wenn die Bienen aussterben, sterben vier Jahre später auch die Menschen.“

Quello che in un primo momento può sembrare lo slogan di attivisti per l’ambiente si rivela, una volta studiata la storia dell’origine dell’opera, come il frutto di un malinteso interpretativo. Da ottobre a dicembre 2020, grazie a una borsa di studio, Linda Jasmin Mayer ha soggiornato presso la Cité Internationale des Arts di Parigi e durante questo soggiorno ha fatto numerose passeggiate attraverso la metropoli sulla Senna. Durante questi giri per i vari quartieri della città, l’artista ha fotografato e archiviato frasi scritte in luoghi pubblici. “L’avenir nous appartient” (il futuro ci appartiene) è una di queste frasi e, a causa dell’aggiunta di un “pas”, essa è poi mutata nel titolo del lavoro e anche nella negazione della citazione originale. Il futuro ci appartiene o non ci appartiene sono formulazioni che riflettono al meglio l’ambivalenza e la tensione che caratterizzano il nostro tempo.

Al giorno d’oggi, gli slogan vengono impressi sui muri con delle bombolette spray, acquisendo la forma di graffiti. Linda Jasmin Mayer, invece, si serve di un’antichissima tecnica della nostra cultura per catturare e visualizzare per noi il messaggio. Cento anni fa, su una rivista per la quale ideava modelli di ricamo, l’artista tedesca Hannah Höch lanciò un appello: “Perlomeno voi, artigiane dell’arte, dovete sapere che con i vostri ricami documentate anche il vostro tempo”. E questo è esattamente ciò che fa Linda Jasmin Mayer. L’antica tecnica del ricamo si fa veicolo, grazie all’artista, di un implicito messaggio critico e l’opera assume in tal modo una natura innovativa, perdendo del tutto il carattere Biedermeier. Il supporto dell’immagine è rappresentato da un pezzo di tessuto di cotone imbevuto nella cera d’api, il processo di ricamo, il ricorso al lavoro manuale rappresentano anche un mezzo di decelerazione e una forma di misurazione del tempo, entrambi fattori di cui le persone hanno avuto a disposizione più del solito durante il lockdown.

E perché la cera d’api? Se si interpreta il messaggio ricamato secondo una visione pessimistica del futuro, la dichiarazione attribuita al fisico Albert Einstein risulta l’equivalente appropriato di “il futuro non ci appartiene”: “Se le api scomparissero dalla terra, per l’uomo non resterebbero che quattro anni di vita”. **Brigitte Matthias**

Linda Jasmin Mayer

L’avenir ne nous appartient pas (2020)

Baumwolle, Bienenwachs / cotone, cera d’api

32 x 42 cm

L’avenir nous appartient (2020)

Inkjet Matt Print auf Aludibond / stampa opaca a getto d’inchiostro su alluminio Dibond

150 x 112 cm



Der ungeschönte Blick auf karge dunkle Felshänge, wo in der Erinnerung ganzjährig bauchige weiße Schneefelder liegen, erzwingt selbst bei den letzten Optimistinnen eine Schärfung der Wahrnehmung und den Abschied von der Wunschvorstellung, der Klimawandel sei ein Ammenmärchen. Schmelzende Gletscher, ansteigende Meere, saure Gewässer und extreme Temperaturen sowie Unwetterereignisse sind unausweichliche Realität.

Der in den Dolomiten aufgewachsene Künstler Philipp Messner kennt die unlösbare Gleichung von schneearmen Wintern in Kombination mit ausgebuchten Hotelbetten. Durch seinen distanzierten Blick auf die Auswirkungen des wachsenden Tourismus im Alpenraum und seine verinnerlichte Nähe zur Natur entwickelt der Wahlmünchner ein seismisches Gespür für Gleich- und Ungleichgewicht. In einer Reihe von Werken erforscht er diese schleichenden Phänomene mit der Konzentration auf Schnee und im Besonderen auf dessen Ersatz aus der Maschine, den Kunstschnee.

Die Arbeit *render 04* ist das Ergebnis einer langen Recherche und die konzeptuell weitergedachte Reaktion einer gemeinsam mit dem Fotografen Walter Niedermayr realisierten performativen Intervention. 2014 füllt Messner am Karerpass drei Schneekanonen mit Lebensmittelfarben und färbt damit, wie ein Maler die Leinwand, die weiße Winterlandschaft ein. Durch das Betreten bricht die bunte angeflorene Oberfläche auf. Diese Verletzungen der Oberflächen legen den darunterliegenden Naturschnee frei und erinnern an die Fragilität künstlich geschaffener Systeme. Walter Niedermayr hält diesen temporären Eingriff in die Landschaft mit der Kamera fest.

In der Werkgruppe *render* wird das Konzept der tangentialen Beeinflussung und von kalkulierter Zufälligkeit durch Philipp Messner noch weiter abstrahiert, indem er das Motiv in andere Materialien übersetzt. Auf Bruchstücken von weißem Marmor werden dosierte Rationen von Pigment geträufelt, die sich in einem verselbstständigenden Prozess auf der porösen Oberfläche ausbreiten und schließlich tief in den Stein eindringen.

Reaktionen im Übergreifen von Künstlichem auf Natürliches, provozierte Veränderungsprozesse und die Wahrnehmung von räumlicher Tiefe und flacher Oberflächlichkeit

Lo sguardo privo di indulgenza su nude e scure pareti rocciose, punteggiate un tempo per tutto l'anno da bianchi rigonfiamenti nevosi, fa prendere coscienza anche al più inguaribile degli ottimisti della gravità degli effetti del cambiamento climatico. Ghiacciai che si sciolgono, mari che si innalzano, piogge acide e temperature estreme non sono frottole, ma l'inevitabile realtà. Philipp Messner, artista cresciuto nelle Dolomiti, conosce l'irrisolvibile equazione data da inverni senza neve e posti letto esauriti. Grazie a uno sguardo distaccato sugli effetti della rampante industria del turismo nell'area alpina e l'intima vicinanza alla natura, Messner, che vive a Monaco per scelta, ha sviluppato un fiuto quasi sismico per equilibri e squilibri. Con una serie di opere, l'artista esplora tali fenomeni lenti e striscianti concentrandosi sulla neve e sul surrogato prodotto dalle macchine, la neve artificiale.

L'opera *render 04* è il risultato di una lunga ricerca e la reazione, concettualmente progettata, a una performance ideata assieme al fotografo Walter Niedermayr. Nel 2014, nei pressi di passo Carezza, Messner ha riempito tre cannoni per l'innevamento artificiale con colorante alimentare, spruzzandolo poi sul bianco paesaggio invernale come un pittore dipinge la sua tela. Camminandoci sopra, la colorata superficie innevata si crepa. Queste ferite sulla crosta ghiacciata liberano la neve sottostante, ricordandoci la fragilità connaturata nei sistemi creati artificialmente. Gli scatti di Niedermayr hanno immortalato questa incursione temporanea nel paesaggio.

Nella serie *render* Philipp Messner amplifica ulteriormente l'astrazione del concetto di influsso tangenziale e di calcolata casualità, trasferendo la tematica su altri materiali. Dosate quantità di pigmento sono versate a gocce su frammenti di marmo bianco. Tramite un processo autonomo il colore si propaga sulla superficie porosa, penetrando a fondo nella pietra.

Reazioni alla contaminazione del naturale con l'artificiale, processi di modificazione indotti e la percezione della profondità spaziale e della piatta superficialità sono riflessioni nelle teorie visualmente performative di Philipp Messner. **Lisa Trockner**

Philipp Messner

render 04 (2016)

Pigmenttinte auf Marmor / pigmento su marmo

84 x 120 cm



Sissa Micheli hinterfragt in ihren Fotografien, Videoarbeiten und Objekten Alltägliches und Bekanntes, eröffnet neue Blickwinkel und Sichtweisen. Die Bildoberfläche verweist nicht selten auf etwas Anderes, Dahinterliegendes, auf eine verborgene Geschichte, die nur erahnt werden kann. Neugierig und forschend nähert sie sich ihren Untersuchungsfeldern und erschafft sinnliche wie hintergründige Bildwelten, die sich zwischen Realität und Fiktion bewegen.

Die vorliegende Arbeit stammt aus der 2020 entstandenen Serie *Mountain Pieces. Reflecting History*, in der sich die Künstlerin mit dem Thema Krieg und Frieden beschäftigt. Kulisse und Inhalt ihrer fotografischen und performativen Auseinandersetzung sind ausgewählte Gebiete und Orte der Dolomiten, die im Ersten Weltkrieg Schauplätze der Alpenfront inmitten der Südtiroler Gebirgswelt bildeten.

Sissa Micheli hat diese von Krieg und Frieden geprägten Orte aufgesucht und fotografiert. Dabei greift sie bewusst in die Gebirgslandschaft und die noch vorhandenen Wehranlagen ein. Sie interveniert mit Spiegeln, Steinen und Fahnen oder – wie hier – mit Rauchkörpern und transformiert somit die Szenarien des Krieges auf eine symbolische Ebene. „Ich sehe die Interventionen als temporäre performative Mahnmale für die Verbrechen gegen die Menschheit. Dabei spielt die Metaphorik des Dargestellten eine große Rolle. [...] Durch gezündete Rauchkörper in den Wehranlagen, Kriegsstollen und vor den Bunkern im Höhlensteintal auf der Plätzwiese, und am Monte Piana werden Szenarien des Krieges auf abstrahierte Weise nachvollzogen“, sagt die Künstlerin darüber in einem Gespräch mit Thina Adams.

Wie in den übrigen Arbeiten der Serie, verknüpft Micheli auch in *Mountain Pieces. Reflecting History. Defence Wall Plätzwiese* Landschaft und Historie miteinander. Sie schafft damit eine aktuelle Inszenierung, die beim Betrachten dazu anregt, eigene Interpretationen und Bedeutungen von Krieg und Frieden zu finden.

Sissa Micheli con le sue fotografie, opere video e oggetti mette in discussione quanto è abituale e conosciuto, aprendo nuove prospettive e punti di vista. Non di rado, la superficie dell'immagine richiama qualcosa di diverso, che si cela dietro essa, una storia nascosta e solamente intuita. Con curiosità e spirito di ricerca, l'artista si avvicina ai suoi ambiti di studio e crea mondi di immagini sensuali ed enigmatiche, tra realtà e finzione.

Il presente lavoro è tratto dalla serie *Mountain Pieces. Reflecting History* del 2020, nella quale l'artista si occupa dei temi della guerra e della pace. A fare da sfondo e contenuto del confronto fotografico e performativo con tale tema concorrono precise zone e luoghi delle Dolomiti dove, durante la prima guerra mondiale, è stato attivo il fronte alpino nel bel mezzo delle montagne altoatesine.

Sissa Micheli si è messa alla ricerca di questi luoghi segnati dalla guerra e dalla pace e li ha fotografati. In tale contesto, l'artista interviene volutamente sul paesaggio montano e sulle costruzioni difensive presenti tuttora. Sissa Micheli interviene con specchi, pietre e bandiere o, come in quest'opera, con fumogeni, ponendo così gli scenari di guerra su un piano simbolico. "Considero gli interventi alla stregua di un monumento temporaneo e performativo per commemorare i crimini contro l'umanità. La metafora racchiusa nell'immagine raffigurata svolge in questo un ruolo importante. [...] Attraverso i fumogeni accesi nelle costruzioni difensive, nelle gallerie costruite durante la guerra e davanti ai bunker nella Val di Landro, nel Prato Piazza e sul Monte Piana, gli scenari di guerra vengono compresi in maniera astratta", afferma l'artista in una conversazione con Thina Adams. Come avviene nelle altre opere della serie, Sissa Micheli intreccia anche in *Mountain Pieces. Reflecting History. Defence Wall Plätzwiese* paesaggio e storia. L'artista crea in tal modo una messa in scena attuale che stimola lo spettatore a trovare le proprie interpretazioni e i propri significati di guerra e pace. Günther Dankl

Sissa Micheli

Mountain Pieces. Reflecting History. Defence Wall Plätzwiese (2020)

Durst UV Inkjetdirektdruck auf Acryl, Schattenfugenrahmen aus Holz / stampa UV inkjet Durst su acrilico, cornice con effetto ombra in legno

60 x 40 cm

Auflage / tiratura: 1/3 + AP



Christian Niccoli geht in zwei unterschiedlichen künstlerischen Medien auf: in akribisch inszenierten und im Team umgesetzten Kunstfilmen und Videoarbeiten – für die er international bekannt ist – sowie jüngst in der freien Zeichnung. Während seine Filmproduktionen bis ins letzte Detail geplant sind, zeichnet er sich auf Papier, jeder Erzählung entbunden, ohne ein Davor und ein Danach, frei.

Die Zeichnung gilt als ursprünglichstes Ausdrucksmittel der Kunst, als Mutter aller Medien. Dennoch litt die Zeichnung bis ins 20. Jahrhundert, gegenüber der Malerei und der Skulptur, an einem Anerkennungsdefizit. Sie galt lange als Vor- oder Nacharbeit übergeordneter Medien. Doch die Zeichnung kann mehr, sie ist nicht mehr nur Arbeitszeichnung, in Form von Ideenschriften, und nicht mehr nur Konstruktionsbeschreibung, als schematische Zeichnung, sondern vollendetes Kunstwerk.

Christian Niccoli begreift seine Zeichnungen als Work in progress. Formal werden sie in der immer gleichen Art, mit Bleistift und/oder Buntstiften im Format 40 mal 30 Zentimeter, zu Papier gebracht. Allen gemeinsam ist, dass sie autoreferenzieller Natur sind: Ungeniertheit ist der Motor seiner Selbstporträts. Wie in einem Kostümverleih schlüpft Niccoli stetig in unterschiedliche Rollen. In hemmungsloser Ehrlichkeit und mit selbstkritischem Amüsement wirft er alle Konventionen und Stereotype über Bord.

Dabei wird die Verwandlung selbst in ihren Einzelteilen gezeigt. Die statischen Bleistiftstriche werden in Bewegung versetzt und bilden, nacheinander betrachtet, eine Sequenz. Nicht mehr das Ding an sich, wie bei einer fertigen Skulptur, steht im Mittelpunkt, sondern zur Form gesellt sich der Faktor Zeit. Der Prozess der Veränderung, der Entstehung wird auf Papier sichtbar gemacht. Formal werden die Bilder analog im Block angeordnet oder als Stop-Motion animiert. Die Betrachtenden werden somit Teil einer evolutionären Mutation. In diesem sechsteiligen Akt überschlägt sich der entblößte, nackte Künstler zu einem strammen Platzhirsch.

Christian Niccoli si dedica a due mezzi artistici diversi tra loro; i film d'arte e le opere video minuziosamente preparati e prodotti in team – per i quali è noto a livello internazionale – e più recentemente il disegno libero. Mentre le sue produzioni cinematografiche sono pianificate nei minimi dettagli, sulla carta disegna libero da qualsiasi vincolo narrativo, senza né un prima né un dopo.

Il disegno è considerato il primigenio mezzo di espressione nel campo dell'arte, l'origine di tutti i media. Tuttavia, fino al XX secolo, il disegno ha sofferto di una mancanza di riconoscimento rispetto alla pittura e alla scultura. Per molto tempo è stato considerato alla guisa di un lavoro preliminare o successivo ai mezzi espressivi considerati di livello superiore. Ma il disegno può fare di più, non è più solo un bozzetto funzionale al lavoro, sotto forma di sceneggiature di idee o come disegno schematico di una descrizione della costruzione, ma un'opera d'arte a sé stante.

Christian Niccoli considera i suoi disegni come work in progress. Formalmente si esprimono sempre nello stesso modo, matita e/o matite colorate su carta nel formato 40 x 30 cm. Ciò che hanno in comune è la loro natura autoreferenziale: la mancanza di pretese è la forza trainante dei suoi autoritratti. Come in un noleggiato di costumi, Niccoli si cala continuamente in ruoli diversi. Con sfrenata onestà e divertimento autocritico, si libera di tutte le convenzioni e gli stereotipi.

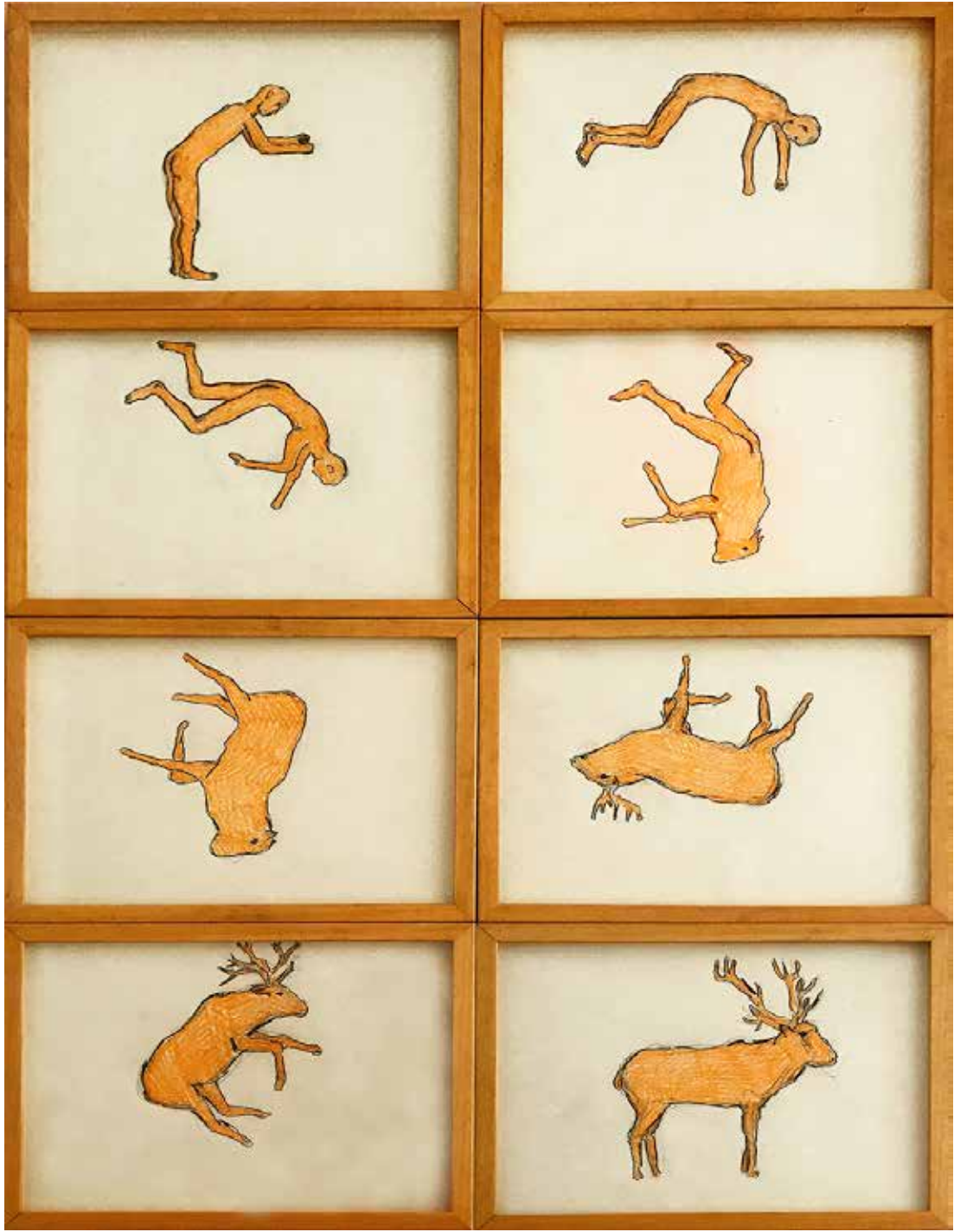
Nel processo, la trasformazione stessa viene mostrata nelle sue singole parti. Ai tratti statici della matita viene dato un certo dinamismo e, visti uno dopo l'altro, formano una sequenza in movimento. L'attenzione non è più sull'oggetto in sé, come nel caso di una scultura finita, ma il fattore tempo si unisce alla forma. Il processo di cambiamento, di creazione, è reso visibile sulla carta. Formalmente, le immagini sono disposte analogicamente in un blocco o animate in stop-motion. Lo spettatore diventa così parte di una mutazione evolutiva. In questo atto in sei parti, l'artista nudo e scoperto si trasforma in un cervo alfa. **Lisa Trockner**

Christian Niccoli

Selbstportrait / autoritratto (2020)

Buntstifte auf Papier / matite colorate su carta

gerahmt je 30 x 40 cm / incorniciati 30 x 40 cm ciascuno



Walter Niedermayr gehört zu den international bekannten Künstlern und Fotografen. Seit den 1980er-Jahren beschäftigt er sich unter anderem mit der fotografischen Untersuchung und Interpretation der Landschaft im hochalpinen Raum. Dabei thematisiert er die stetige Präsenz der Menschen selbst in den entlegensten Winkeln hoch oben im Gebirge. Der Fokus liegt auf einem Raum, der von Menschen besetzt wird, womit das eigentliche Naturerlebnis verdrängt wird. Internationale Aufmerksamkeit erlangte der Künstler erstmals mit der groß angelegten Serie *Die Bleichen Berge*, für die er 1995 mit dem European Photography Award ausgezeichnet wurde.

In der 2012 begonnenen Serie der *Portraits* rückt Niedermayr nicht mehr die alpine Landschaft selbst, sondern vielmehr die in ihr aufgestellten Schneekanonen ins Zentrum. Er fotografiert sie, anstatt in winterlicher Umgebung, in sommerlicher Landschaft, eingehüllt in einen Umhang aus Kunststoff, der sie vor den Wetterunbilden schützt. Losgelöst vom Kontext ihrer eigentlichen Funktion, wirken sie wie ein Störfaktor in ihrem Umfeld. „Sie sind stumme Zeugen unserer Zeit“ und „stehen in der Landschaft als personifizierter Ausdruck unserer Konsumgesellschaft. Manchmal verändern sie ihr Gesicht, wenn der Wind sie berührt. Sie warten in der Landschaft, auf dass sie den Winter entweder verlängern oder überhaupt erst möglich machen.“ (Walter Niedermayr)

Erschienen Personen in früheren alpinen Landschaftsbildern wie grafische, ornamentale Elemente, so fotografiert Niedermayr die Schneekanonen aus nächster Distanz und rückt sie damit groß in die Mitte des Bildausschnittes. Die auf diese Weise an menschliche Wesen erinnernden Schneekanonen werden somit zu Denkbildern, die zur Reflexion darüber anregen, wie die hochalpine Landschaft durch das Eingreifen des Menschen allmählich zurückgedrängt und verändert wird.

Walter Niedermayr appartiene alla cerchia di artisti e di fotografi di fama internazionale. Sin dagli anni ottanta egli pone al centro della sua attenzione l'indagine e l'interpretazione fotografica del paesaggio nell'area alpina. In questo contesto, l'artista tematizza la costante presenza dell'uomo fin nei più remoti recessi dell'alta montagna. Il focus è rappresentato da uno spazio che, attraverso l'occupazione da parte dell'uomo, viene a perdere la tipicità dell'esperienza naturale a esso legata. Niedermayr si è imposto per la prima volta a livello internazionale nel 1995 con l'ampia serie fotografica *Die Bleichen Berge/I Monti Pallidi*, per la quale ha vinto l'European Photography Award.

Nella serie *Portraits*, iniziata nel 2012, Niedermayr non pone più al centro il paesaggio alpino in quanto tale, ma i cannoni da neve che lo popolano. L'artista non fotografa i macchinari in un'ambientazione invernale ma, al contrario, in un paesaggio estivo, avvolti da un rivestimento di plastica che li protegge dalle intemperie. Sganciati dal contesto legato alla loro specifica funzione, essi mutano ruolo, trasformandosi in autentico fattore di disturbo all'interno dello scenario. "Sono muti testimoni del nostro tempo" e "sono collocati nel paesaggio quale personificazione della nostra società consumistica. A volte cambiano volto, ad esempio quando sono sfiorati dal vento. Aspettano nel paesaggio il momento in cui faranno iniziare o prolungheranno l'inverno." (Walter Niedermayr)

A differenza delle figure umane presenti nelle precedenti immagini di paesaggi alpini, dalla funzione apparentemente grafica e ornamentale, i cannoni da neve sono posti in primissimo piano, al centro stesso dell'immagine. I "ritratti" dei cannoni, che ricordano vagamente delle creature umane, si trasformano pertanto in immagini che ci stimolano a riflettere su come il paesaggio alpino sia gradualmente eroso e modificato dalla costante penetrazione umana.

Günther Dankl

Walter Niedermayr

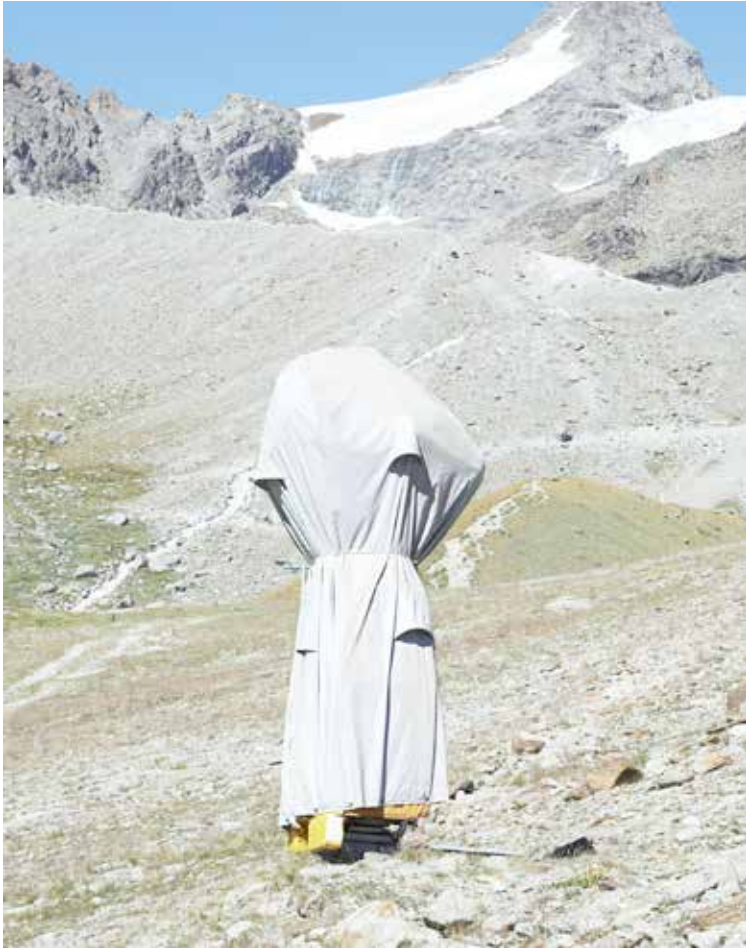
Portrait 10 und 36 / ritratti 10 e 36 (2012)

aus der Werkgruppe Portraits / dal gruppo di opere Ritratti

Digitaler Pigmentdruck auf Hahnemühlepapier, 100 % Zellulose, Ahornrahmen, oberflächenbehandelt, Acryl-Glas / stampa digitale a pigmento su carta Hahnemühle, 100 % cellulosa cornice di acero, trattata, vetro acrilico

45,5 x 35,8 cm (46 x 36,3 cm gerahmt / incorniciato)

Auflage / tiratura: 1/6



Die Arbeit *Schneetreiben* präsentiert sich den Betrachtenden in Form eines Leporellos, also eines faltbaren langen Papierstreifens, der ziehharmonikaartig zusammenklappbar ist. Als Ausgangsmaterial verwendet die Künstlerin eine alte Skitourenlandkarte aus der Zeit um 1900, die Berge und Täler rund um St. Moritz im Schweizer Kanton Graubünden zeigt. Die flächige, zweidimensionale Landschaft wird durch die Faltung plötzlich zur dreidimensionalen Illusion und durch die künstlerischen Eingriffe zu einer neuen, nicht real existierenden Welt.

Der antiquarischen Karte wohnt die Aura früher, oft gefährlicher Exkursionen inne, nun wird sie, zerrissen, neu collagiert, mit Pinsel, Farbe und Buntstiften bearbeitet, zu einem gänzlich neuen Bergmassiv. Es geht Elisabeth Oberrauch nicht darum, dass man sich anhand ihres Kartenwerkes, gleich einem Atlas, geografisch korrekt orientieren kann, sondern darum, ein ästhetisch anspruchsvolles neues Gebiet zu erschaffen und die schon für sich großartige Alpenkulisse noch erhabener und majestätischer wirken zu lassen. Hier wird die Künstlerin gewissermaßen zur Weltenschöpferin. Die gestisch freien Eingriffe in die strenge Korrektheit der Karte lassen an das Informel denken. Die breit gefächerte Palette der kalten Farbtöne, von Eisblau über Türkis, Gletscherblau und Aquamarin- bis hin zu Ätherblau, vermittelt bestens die bei einem Schneetreiben herrschende Temperatur. Lediglich die sehr subtil eingezeichneten Routen für die Exkursionen sind in warmem Rot und setzen einen zarten, verhaltenen Kontrast in die Landschaft. Die Zusammenführung von geografischer Dokumentation und gezeichnetem und gemaltem Fiktiven bildet die Grundlage dieser Arbeit, die durch die Leporellofaltung noch eine zusätzliche Verfremdung erfährt. Die Funktion der ursprünglichen Skitourenkarte geht also verloren – zugunsten eines nach rein visuellen Gesichtspunkten komponierten eigenständigen Kunstwerks.

L'opera *Schneetreiben* si presenta all'osservatore sotto forma di un leporello, ossia una lunga striscia di carta che può essere piegata a fisarmonica. Il materiale di base utilizzato dall'artista per creare questa sua opera è un'antica cartina geografica per tour sciistici risalente al 1900 e raffigurante le montagne e le valli intorno a St. Moritz, nel cantone svizzero dei Grigioni. Il paesaggio piatto e monodimensionale si trasforma improvvisamente, grazie alla piegatura, in un'illusione tridimensionale e, grazie all'intervento dell'artista, in un mondo nuovo, irreal. La cartina geografica d'antiquariato racchiude l'aura di escursioni di un tempo, spesso maggiormente pericolose. Per l'opera, la carta viene strappata, ricomposta in un nuovo collage, rielaborata con pennelli, colori e matite colorate, fino a farla divenire un massiccio montuoso del tutto nuovo. L'intenzione di Elisabeth Oberrauch non è quella di dare forma a un'opera cartografica, grazie alla quale potersi orientare in maniera geograficamente corretta come avviene con un atlante, bensì di creare un nuovo territorio ambizioso dal punto di vista estetico e di far apparire lo scenario alpino, già di per sé meraviglioso, ancora più sublime e maestoso. L'artista diviene così una sorta di creatrice di mondi. Il suo intervento a tratto libero sulla rigorosa correttezza della cartina induce a pensare al concetto di informale. L'ampia gamma di tonalità fredde, dal blu ghiaccio, passando per il turchese, il blu ghiacciaio, l'acquamarina fino ad arrivare al blu etere, trasmette al meglio la sensazione della temperatura che caratterizza una burrasca di neve (*Schneetreiben*). Solo i percorsi per le escursioni tracciati molto sottilmente sono di un rosso caldo e generano un contrasto delicato e discreto all'interno del paesaggio. L'unione di documentazione geografica e finzione grafica e pittorica rappresenta il nucleo di questo lavoro, al quale la piega a fisarmonica conferisce un ulteriore effetto di straniamento. La funzione della cartina per tour sciistici dalla quale ha preso le mosse l'opera decade quindi a vantaggio di una composizione autonoma nata da considerazioni di natura puramente visiva.

Brigitte Matthias

Elisabeth Oberrauch

Schneetreiben / burrasca di neve (2021)

Leporello mit Schubert, Reliefkarte, Collage, bemalt / leporello con custodia, carta geografica in rilievo, collage, dipinto

32 x 70 cm



Bernd Oppl setzt sich in erster Linie mit Architektur und dem Medium Film auseinander. Dabei geht er der Frage nach, wie Räume auf uns wirken und welche Emotionen oder Assoziationen sie auslösen: „In meiner Arbeit spüre ich der Frage nach, in welchen Räumen wir uns bewegen: in fremden und selbst geschaffenen, in realen und virtuellen Architekturen, in äußeren und inneren, in physischen und psychischen Räumen. [...] In meinen Objekten und Installationen werden die Räume selbst zu Protagonisten und beginnen von sich aus zu erzählen, was in ihnen geschieht oder nicht geschieht.“

Oppl arbeitet zumeist mit Videoskulpturen, Fotografien und technisch aufwendigen Raummodellen, die einerseits optische Täuschungen sichtbar machen und andererseits Apparaten aus den Anfangszeiten der Filmtechnologie nachempfunden sind. „Ich inszeniere die Realität vor und hinter dem Screen“, sagt der Künstler über die von ihm gebauten Seh-Maschinen, in die die Betrachtenden einen Blick werfen können und – wieder sich selbst als Bild erblicken, zeitversetzt von einer winzigen Kamera ins Miniaturtheater projiziert.

Oppl kommt von der Malerei her und erweitert deren illusionistischen Möglichkeiten in den medialen Raum. Die beiden Motive aus der 2018 entstandenen Serie wirken im ersten Moment wie zerbrochene Glasscheiben. Tatsächlich jedoch sind sie im Inneren einer analogen Mittelformat-Kamera entstanden. Zerrissene Zelluloidteile werden in einem alten analogen Kameragehäuse geschüttelt und hinterlassen auf der Filmschicht nach der Belichtung visuelle Spuren, die unsere gewohnheitsmäßige Raumerfahrung verunsichern.

Nel suo approccio artistico Bernd Oppl si confronta principalmente con l'architettura e il mezzo cinematografico. Egli indaga la questione di come gli spazi possano influenzarci e quali emozioni o associazioni siano in grado di suscitare.

“Nelle mie opere cerco di rispondere alla domanda: in quali spazi ci muoviamo? Spazi estranei e auto-creati, in architetture reali e virtuali, in spazi esterni e interni, in spazi fisici e psichici. [...] Nei miei oggetti e nelle mie installazioni sono gli spazi stessi a diventare protagonisti, iniziando a raccontare da soli ciò che accade – o non accade – dentro di loro.“

Oppl lavora principalmente con video sculture, fotografie e modelli spaziali tecnicamente elaborati che, da un lato, rendono visibili le illusioni ottiche e dall'altro si basano su apparecchi appartenenti agli albori della tecnologia cinematografica. “Metto in scena la realtà davanti e dietro lo schermo“, afferma l'artista parlando delle macchine per la visione da lui stesso costruite, all'interno delle quali lo spettatore può gettare lo sguardo e vedere sé stesso – sotto forma di immagine temporalmente sfasata – proiettato da una piccola telecamera nel teatro in miniatura.

Bernd Oppl proviene dalla pittura e amplia le possibilità illusionistiche di questo linguaggio creativo all'interno dello spazio mediatico. A un primo sguardo i due motivi della serie, prodotta nel 2018, sembrano lastre di vetro rotte. In realtà esse sono state create all'interno di una fotocamera analogica di medio formato. Frammenti di celluloidi strappati vengono scossi in una vecchia custodia per macchina fotografica analogica, lasciando sullo strato di pellicola, dopo l'esposizione, tracce visive che minano la sicurezza legata alla nostra esperienza spaziale abituale. Günther Dankl

Bernd Oppl

Splinter (B) (2018)

C-Print

50 x 50 cm

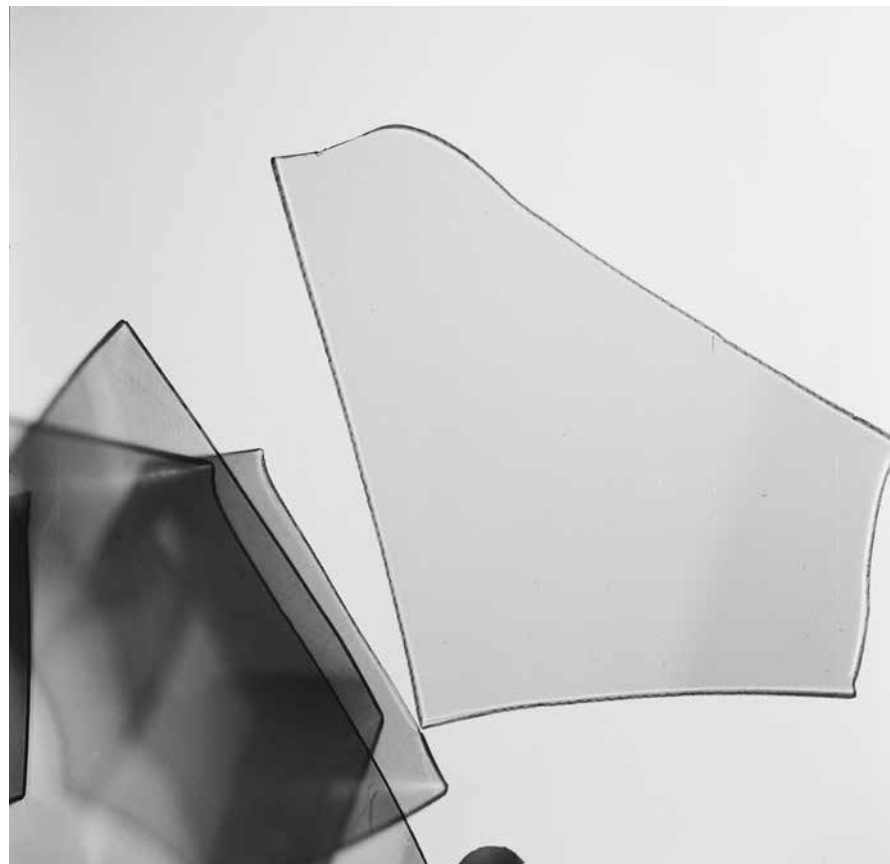
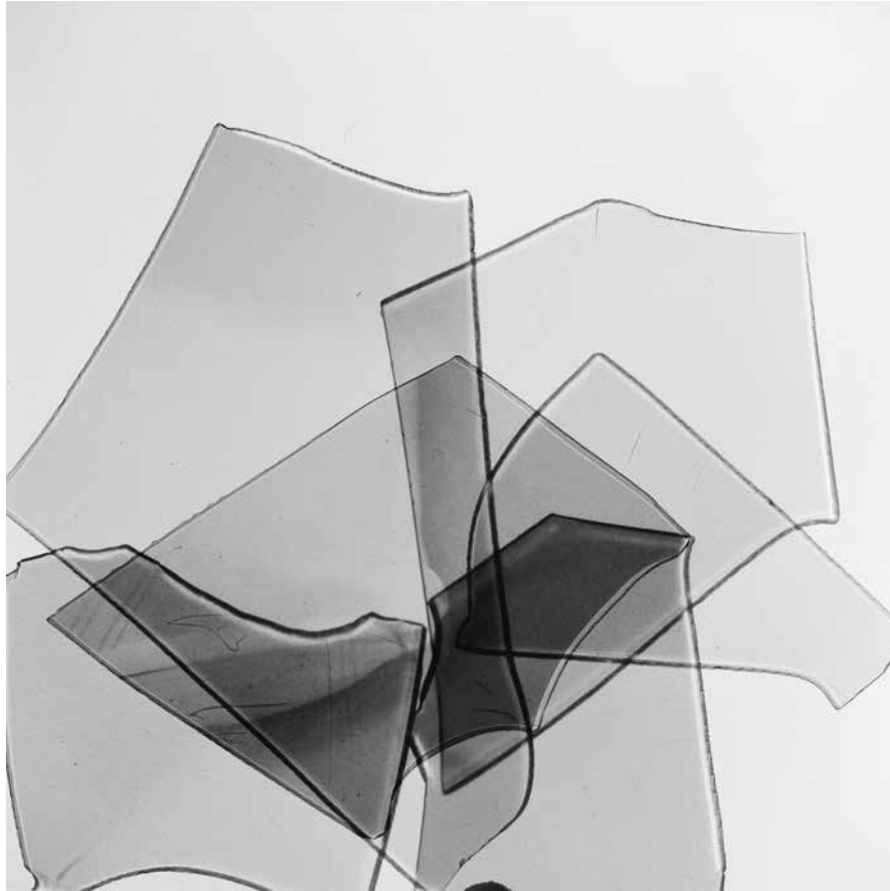
Auflage / tiratura: 3 + 1 AP

Splinter (C) (2018)

C-Print

50 x 50 cm

Auflage / tiratura: 3 + 1 AP



Großformatige, leuchtende Farbräume, die niemals unbemerkt bleiben, die präsent sind, Strahlkraft und Sogwirkung gleichermaßen besitzen, tragen unverwechselbar die Handschrift von Robert Pan.

Das Zusammenspiel aus Licht, Transparenz, Farbe und Material ist das Ergebnis aufwendiger handwerklicher Präzision und Hingabe. Durch das Auftragen und Wiederwegnehmen von Harz entsteht Schicht um Schicht eine gemalte Skulptur, die sich wie ein dimensionsloser verzauberter Raum in unendlich vielen emotionalen und geistigen Wahrnehmungs-Gabelungen den Betrachtenden eröffnet. Robert Pan interessiert es nicht, vorgegebene flache Grundlagen wie Leinwand oder Papier zu bearbeiten, sondern er schafft farbige Oberflächen, indem die Farbe selbst zum Körper wird. Während er sich gedanklich in die Tiefe gräbt, arbeitet er sich in der Ausführung zugleich von unten bis in die oberen Sphären seiner Malerei vor. Seine Werke erinnern je nach Farbgebung an den Aufbau der Erdschichten oder man wird in die unfassbaren Unendlichkeiten des Universums mitgenommen. Dieser ganzheitliche Charakter seiner Arbeiten, der den Anspruch konkreter Darstellung übergeht, orientiert sich am Substantiellen, tastet sich an die Seele der Malerei heran.

Robert Pan arbeitet unermüdlich, experimentiert ähnlich einem Alchemisten mit Materialien und erweitert und perfektioniert sein Repertoire, indem er Pigment und Farbe durch komplizierte technische Prozesse in Harz gefangen zum Strahlen bringt. Der Reiz dabei ist und bleibt, dass sich der Künstler selbst bei jedem Werk auf eine neue Reise ins Unbekannte begibt. Das Ergebnis ist jeweils eine unvorhersehbare Mischung.

Spazi colorati e luminosi, di grande formato, impossibili da ignorare. Opere capaci di irradiare personalità e nel contempo attrarre con forza, tutte contraddistinte dall'inconfondibile cifra stilistica di Robert Pan. Il gioco d'insieme fra luce, trasparenza, colore e materialità è il risultato di un processo impegnativo e dispendioso, fatto di precisione e dedizione artigianali. Attraverso la costante sovrapposizione e rimozione della resina, l'artista dà vita, strato dopo strato, a una scultura dipinta che, come uno spazio incantato e privo di dimensionalità, si apre all'osservatore in infinite biforcazioni percettive emozionali e spirituali. A Robert Pan non interessa lavorare superfici piane preesistenti, come tela o carta: nelle sue creazioni, strato dopo strato, è il colore stesso a farsi superficie.

Mentre scava, intellettualmente guidato dalla passione, nei recessi più nascosti, egli prepara la concretizzazione della sua pittura, dalle sfere più basse sino a quelle più elevate. Le sue opere ricordano, a seconda della resa cromatica, la formazione degli strati terrestri, oppure ci trasportano nelle incomprensibili e misteriose infiniteità dell'universo. L'aspirazione alla globalità del suo agire artistico, che va oltre la semplice pretesa della rappresentazione concreta, guarda al sostanziale, avvicinandosi, seppur cautamente, all'anima autentica della pittura.

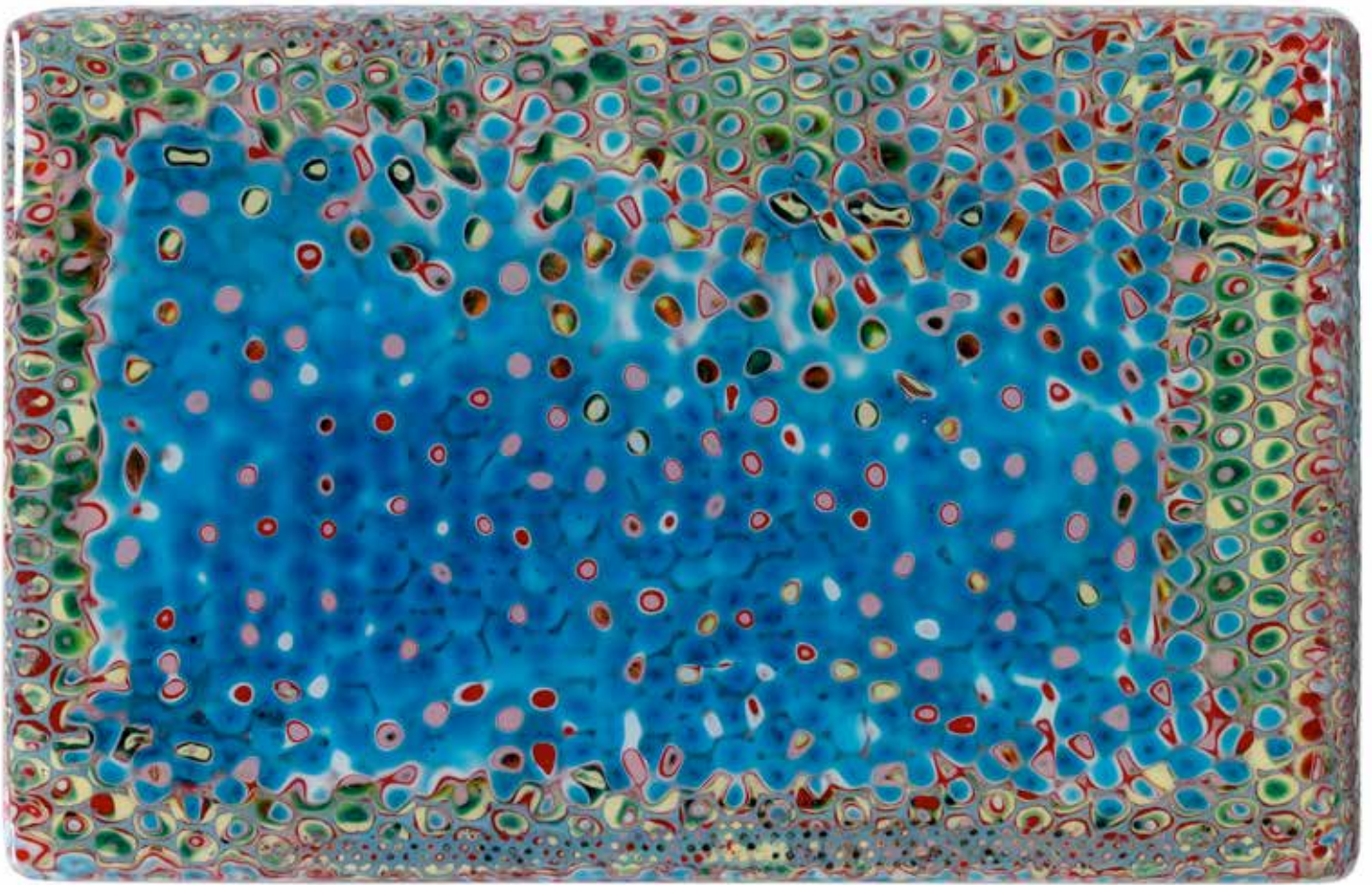
Robert Pan è un lavoratore infaticabile. Alla stregua degli alchimisti, sperimenta costantemente con i materiali, ampliando e perfezionando il suo repertorio. Attraverso complicati processi tecnici, egli ingabbia nella resina, regalando loro luminosità e splendore, colori e pigmenti. Lo stimolo originario rimane sempre lo stesso: ogni opera rappresenta per l'autore un nuovo viaggio in terre sconosciute, poiché il risultato è sempre un'imprevedibile miscela di tecnica e passione, che ammantava ogni sua creazione di inconfondibile maestria. **Lisa Trockner**

Robert Pan

BA 3,900 CA (2016-2017)

Harz, Mischtechnik / resina, tecnica mista

30 x 47 x 5,5 cm



Der Grödner Künstler, der von seiner Herkunft und Ausbildung der Tradition der Holzschnitzerei entstammt, begann bereits während seines Studiums in München mit intensiven Materialstudien und experimentiert nach wie vor in alchemistischer Weise mit den unterschiedlichsten Werkstoffen. Er transformiert, bearbeitet und verbindet diese gekonnt zu neuen Formen und Bedeutungen. Die Spannweite seiner Materialeinsätze reicht von Naturelementen wie Wasser oder Sand über chemische Reaktionsprozesse bis hin zu kommerziellen Gegenständen wie Tischen oder Rettungsfolien. Das Material ist Mittel zum Zweck, um seinen komplexen Gedankenverkettungen hinter sinnig Ausdruck zu verleihen.

Als stiller Beobachter von Entwicklungen reagiert Diego Perathoner auf Umweltreize, indem er den Betrachterinnen in seinen Arbeiten den Blick aus der Vogelperspektive erlaubt. Schonungslos verbildlicht er dabei Kriegsszenarien, Raubbau, Klimawandel und Verwüstung in szenenartigen installativen Objekten. Was auf den ersten Blick als Verniedlichung wahrgenommen wird, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen als verhängnisvolles Schicksal, das durch Achtlosigkeit seinen tragischen Lauf genommen hat.

GET YOUR TICKETS NOW, eine Arbeit, die Diego Perathoner eigens für die Bank konzipiert hat, reiht sich in diese Serie der spielerischen Darstellung von unausweichlichen Katastrophen ein. Die dramaturgische Handlung konzentriert sich zunächst auf einen gewöhnlichen Holztisch, der mit einer von der Decke hängenden Lampe beleuchtet wird. Ein riesiges Passagierschiff steuert an einem Eisberg, vermeintlich dem Letzten seiner Art, vorbei. Unweigerlich fällt der Blick von der Spitze des Eisberges hinab unter den Tisch, wo sich die gesamte Größe des Eismassives erahnen lässt. Die Form der bläulichen Masse erinnert dabei an eine überdimensionale Wolke, die bis zum Bersten aufgequollen ist und in jedem Moment zu platzen droht. An einigen Stellen ist die bearbeitete Oberfläche roh und das ursprüngliche Material, Polymergips, kommt zum Vorschein.

Die stetige Spannung aus künstlich erschaffenen Weltbildern, die Vereinnahmung durch den Menschen und die damit entstehenden Narben in der Natur sind Kernaussagen in Diego Perathoners künstlerischem Schaffen.

Già durante gli studi a Monaco l'artista della Val Gardena, per origini e formazione proveniente dalla scultura in legno, sperimenta in modo intensivo, quasi come un alchimista, le più svariate sostanze e materiali. Perathoner sapientemente le trasforma, le rielabora e le riunisce regalando loro nuove forme e nuovi significati. La gamma dei materiali impiegati spazia dagli elementi naturali, come acqua e sabbia, passando per reazioni chimiche, fino agli oggetti commerciali come tavoli o teli isotermitici. Il materiale è lo strumento per raggiungere l'obiettivo: dare espressione alle sue complesse e più intime concatenazioni di pensieri. Da silenzioso osservatore dei processi evolutivi, egli reagisce agli stimoli ambientali offrendo con le sue opere una prospettiva a volo d'uccello. Con totale franchezza e senza riguardi, Perathoner illustra, attraverso scenografici oggetti d'installazione, scenari di guerra e di sfruttamento selvaggio, cambiamenti climatici e devastazioni. Ciò che, a un primo sguardo, appare come una sorta di minimizzazione, dopo un'analisi più attenta si rivela essere destino fatale, tragicamente innescato dalla noncuranza umana.

GET YOUR TICKETS NOW, titolo dell'opera che Diego Perathoner ha concepito appositamente per la banca, è parte di una serie contraddistinta dalla giocosa rappresentazione di catastrofi inevitabili. In apertura l'intreccio drammaturgico si dipana concentrandosi su un comune tavolo, illuminato da una lampada sospesa sul soffitto. Una gigantesca nave passeggeri si dirige verso un iceberg, presumibilmente l'ultimo di questo tipo. Immancabilmente lo sguardo scorre dalla punta dell'iceberg a sotto il tavolo, dove è intuibile si celi il resto della massa ghiacciata. La forma della massa bluastrea ricorda una nuvola sovradimensionata, gonfiatasi a dismisura e che minaccia di esplodere da un momento all'altro. In alcuni punti la superficie lavorata è allo stato grezzo, portando alla luce il materiale originario, ovvero il gesso polimerico. La tensione costante derivante da visioni artificiali del mondo, l'avidità e lo sfruttamento dell'uomo e le conseguenti ferite inferte alla natura sono tematiche centrali della produzione artistica di Diego Perathoner. Lisa Trockner

Förderpreis 2016 / opera commissionata 2016

Diego Perathoner

GET YOUR TICKETS NOW!

Antitanic oder der letzte Eisberg / antititanic o l'ultimo eisberg (2016)

Styropor, Polymergips, Holz, Kunststoff, Lichtinstallation / polistirolo, gesso polimerico, legno, plastica, installazione luminosa

115 x 130 x 80 cm



Maria Peters liebt es, Geschichten zu erzählen. Ihre Bilder leben von Erfahrungen, Motiven und Inhalten, die sie auf Reisen, Gesprächen oder beim Lesen sammelt und zusammenführt. Ähnlich dem Sampeln in der Musik, verbindet sie vorgegebene Elemente und aktuelle, das heißt persönliche Erlebnisse, zu einem Bildganzen. Dieses bildet sodann den Ausgang für einen Erzählstrang, den sie von Bild zu Bild zu einem inhaltlichen Ganzen weiterführt.

Wie ein Großteil der von der Künstlerin 2016 geschaffenen Arbeiten gehört auch *Netze 1* zum übergeordneten Zyklus *Lost to regain*. Sie ist damit Teil einer Art Fortsetzungsgeschichte, die sich inhaltlich sowohl mit der Übertragung von Erinnerungen, mit dem Klonen und mit aktuellen Experimenten in der Neurologie beschäftigt als auch mit der Frage, welche Arten von Humanoiden in der Zukunft durch die Selbst-Erweiterung und Optimierung des Homo sapiens entstehen könnten. Jede dieser Geschichten ordnet Maria Peters 24 fiktiven Frauenfiguren mit unterschiedlicher Bildsprache und Ausdrucksweise zu.

Netze 1 ist der im Jahr 2093 lebenden Figur „Christine“ zugeordnet. Sie basiert auf einer als Marija Wolkonskaja historisch belegten Frau, die ihrem Mann nach Sibirien in die lebenslange Verbannung folgte. In der von Maria Peters fiktiv weitergesponnenen Geschichte lernt sie einen schamanischen Führer kennen. Dieser bietet ihr einen Zauber an, der ihr ermöglicht, ihre Persönlichkeit an eine Nachfolgerin, nämlich „Christine“, zu übertragen und so eine Art „ewiges Leben“ zu führen.

Traumbildern ähnlich, taucht in *Netze 1* eine Reihe von Bildelementen auf, wie zum Beispiel ein herz- oder hirnähnliches Organ. Darüber hinaus ein Delfin, der für die Künstlerin Lebendigkeit und Neugierde symbolisiert, sowie ein verlassenes Haus oder ein Hermelin, das für Maria Peters Unschuld, aber auch Wildheit verkörpert. Themen, die damit angesprochen werden, sind Religion, Gedächtnis, Bewusstsein sowie Netzwerk und Gemeinschaft.

Maria Peters ama raccontare storie. I suoi quadri vivono di esperienze, motivi e contenuti raccolti durante viaggi, chiacchierate o letture e successivamente traslati in immagini. Analogamente ai samples musicali, contenuti ed esperienze personali si combinano in una globalità visiva, formando il terreno di coltura di un intreccio narrativo a cui, immagine dopo immagine, l'artista dona senso compiuto.

Come la maggioranza delle opere che ha realizzato nel 2016, anche *Netze 1* appartiene al ciclo *Lost to regain*, una sorta di storia a puntate che, dal punto di vista contenutistico, si confronta sia con la trasmissione di memorie e ricordi, di cloni e di esperimenti in campo neurologico, sia con la questione legata alle tipologie di umanoidi che potranno nascere in futuro grazie all'auto-sviluppo e al perfezionamento dell'homo sapiens.

Ciascuna di queste storie è correlata con 24 figure femminili fittizie, contraddistinte da tematiche, linguaggio figurato e modalità di espressione differenti.

L'opera *Netze 1* è correlata con il personaggio di *Christine* che vive nell'anno 2093. Questa figura, analogamente al personaggio storico di Maria Wolkonskaja, segue il marito esiliato a vita in Siberia. Nella tundra siberiana Maria si imbatte nella popolazione nomade dei Buriati. Nella storia fittizia elaborata da Maria Peters, la protagonista conosce una guida sciamanica che le offre un incantesimo, permettendole di tramandare la sua personalità a una discendente, nella fattispecie Christine, dandole così la possibilità di vivere una sorta di "vita eterna".

Quasi si trattasse di visioni, da *Netze 1* emerge una lunga serie di elementi visivi come, ad esempio, un organo dalle fattezze simili a un cuore o a un cervello. Oltre a ciò è possibile scorgere un delfino, per l'artista simbolo di vitalità e curiosità, così come una casa abbandonata e un ermellino che, secondo Peters, incarna nel contempo innocenza e spirito selvaggio. Altre tematiche affrontate nell'opera sono la religione, la memoria, la coscienza, così come le reti sociali e la comunità. Günther Dankl

Maria Peters

Netze 1 / reti 1 (2016)

Gouache, Bleistift, Collage (cut-out) auf Papier, drei-schichtig zwischen Plexiglas im Rahmen / guazzo, matita, collage (cut out) su carta, a tre strati tra plexiglas in cornice

107 x 107 cm



Christian Piffnader schnitzt sich die Welt in Miniatur, blickt Gulliver-gleich auf diese, weil das für ihn eine Möglichkeit ist, während des Arbeitsprozesses ganz nah am Geschehen zu sein. Seine Arbeiten sind von hoher handwerklicher Qualität und Detailtreue, zugleich erzählen und kommentieren sie pointiert das Zeitgeschehen.

Die Arbeit *Rettungsschirm* aus dem Jahre 2011 ist ein ironischer Kommentar zur damals initiierten Rettungsmaßnahme der Europäischen Union, um Mitgliedsstaaten vor dem finanziellen Ruin zu bewahren. Der Künstler hält mit dieser seiner Arbeit einen ganz besonderen Moment in der Geschichte der EU fest: Griechenland und Irland schwimmen schon in einem Meer von Münzen, dürfen sich also schon als Gerettete wännen. Italien, Spanien und Portugal hängen mit ihren Fallschirmen noch auf halber Höhe fest, sind noch nicht eindeutig als Bedürftige klassifiziert. Dieser EU-Rettungsschirm war sicherlich für viele Menschen ein sehr abstrakter Vorgang, ob seiner Komplexität für den Laien nicht nachvollziehbar. Piffnader konkretisiert diesen Akt innerhalb der internationalen Finanzwelt mit einer für sein Schaffen typischen Miniatur. Geschnitzt in Lindenholz und anschließend mit akribischer Ausdauer von Hand mit Aquarellfarbe bemalt, steht der Rettungsschirm einsam auf einer langen Eisenstange und wirft zahlreiche Fragen auf: Was und wen hat er wirklich gerettet? Wer waren die Nutznießer dieser Aktion? Wird bald wieder ein solcher Rettungsschirm aufgespannt werden müssen? Droht der Zusammenbruch des Euros immer noch?

Vom Kleinen ausgehend, versucht diese Arbeit von Christian Piffnader, uns das große Ganze näherzubringen und in allen Einzelheiten verständlich zu machen.

L'artista intaglia un mondo in miniatura proprio perché ciò rappresenta per lui la preziosa opportunità di rimanere estremamente vicino agli eventi durante il processo creativo. I suoi lavori, caratterizzati da un'elevata qualità artigianale e dall'estrema fedeltà ai dettagli, ci raccontano l'attualità in modo arguto e ficcante.

L'opera del 2011 *Rettungsschirm* è un commento ironico sul piano di salvataggio introdotto dall'UE per proteggere gli Stati membri dalla rovina finanziaria. Attraverso quest'opera Christian Piffnader descrive un momento preciso nella storia dell'Unione Europea: Grecia e Irlanda, a nuoto in un mare di monete, possono ritenersi già sfuggite al pericolo mentre Italia, Spagna e Portogallo, librandosi a mezz'aria con i loro paracadute, evidentemente non sono ancora considerate bisognose di aiuto.

Da molte persone questo piano di salvataggio promosso dall'UE è stato percepito come un evento estremamente astratto: la sua complessità lo ha reso infatti non interamente comprensibile ai profani. Attraverso una delle sue tipiche miniaturizzazioni, Christian Piffnader è riuscito nell'intento di concretizzare, materializzandolo, un atto ideato e promosso all'interno del mondo finanziario internazionale. Intagliato in legno di tiglio e successivamente dipinto all'acquerello con maniacale perfezione, l'ombrello è collocato, in beata solitudine, all'estremità di una lunga barra di ferro e fa sorgere spontaneamente alcune domande. Cosa, e chi, ha realmente salvato? Chi ha tratto beneficio da questa manovra? Sarà necessario riorganizzare a breve un piano di salvataggio analogo? La crisi dell'euro ci minaccia ancora?

Partendo dall'estremamente piccolo, quest'opera di Christian Piffnader vuole avvicinarci alla grandiosità del Tutto, rendendolo comprensibile in ogni sua parte. **Brigitte Matthias**

Christian Piffnader

EU Rettungsschirm / fondo di salvataggio UE (2011)

Lindenholz bemalt, Bronze, Metall / legno di tiglio dipinto, bronzo, metallo

Gesamtmaße / dimensioni complessive: 160 x 20 x 20 cm

Maße des Schirms / dimensioni dell'ombrello: 19 x 15 x 15 cm



Verlässene Architekturen, anonyme Plätze und Menschen, codierte Schriftzüge, geheime Graffiti an Straßenwänden und die Flora dichten Unterholzes fokussiert Petra Polli in ihrem künstlerischen Schaffen. Nicht ein Rundumblick von Gesehenem und Erlebtem drückt sich in ihren grafischen, plastischen und malerischen Werken aus: Polli hat das Gespür für das Fragmentarische. Wie ein Spot im Dunkeln werden Dinge, die im Alltag unsichtbar sind, durch ihre Arbeiten zum Wahrnehmungsmittelpunkt.

Tracks nennt sich ihre jüngste Serie, in der sich Ausschnitte des unberührten Wildwuchses heimischer Wälder, in den buntesten Schwarz-Weiß-Schattierungen mit Tusche auf Papier oder Leinwand aufgetragen, verdichten. In der Zartheit ihrer Linienführung werden Sträucher, Blätter und der Waldboden im Augenblicklichen festgehalten. Im Gegenzug zu den vorherigen Werkgruppen weicht in *Tracks* das Bruchstückhaft-Statistische einem vibrierenden Weiterwachsen. So verwundert es nicht, dass der Künstlerin die Leinwand zu eng wird und sich das Geflecht aus Linien bald vollflächig über Museumswände ausbreitet und diese temporär einnimmt.

Für den Auftrag der Raiffeisen Landesbank Bozen wählt Polli für ihre In-situ-Intervention – ihrer Arbeitsweise entsprechend – einen wenig beachteten Ort im Haus aus. Einen kleinen, in seiner Grundform kreisrunden Besprechungsraum mit kaum natürlichem Licht verkehrt sie in eine organische Kapsel. Zum ersten Mal treiben die wuchernden Verästelungen nicht nur zweidimensional an den Wänden, sondern breiten sich über den gesamten Raum aus und ranken über den Boden, den Tisch und die Wände entlang.

Mit dieser raumgreifenden Installation wird ein gewöhnliches Besprechungszimmer zum lebendigen Organismus. In einem geschlossenen System aus Zahlen und Fakten wird das gewachsene Gebilde zum isolierten sinnlichen Kosmos aus sich pulsierend überlagernden Linien, zu einem Wechselspiel aus Hell und Dunkel, aus Licht und Schatten.

Nel suo operato artistico, Petra Polli punta l'attenzione su architetture abbandonate, luoghi e persone anonimi, scritte in codice, graffiti segreti sui muri delle strade e la flora del fitto sottobosco. Non è una visione a tutto tondo di quanto visto e sperimentato quella che emerge dalle sue opere grafiche, plastiche e pittoriche: Petra Polli sa cogliere il frammentario. Come la luce di un riflettore nel buio, le cose che appaiono invisibili nella vita quotidiana, ritornano nelle sue opere al centro della percezione.

Tracks è il nome della sua serie più recente, nella quale si intrecciano pezzi di immagini raffiguranti la vegetazione selvaggia e incontaminata dei boschi autoctoni, disegnati a china con lucenti ombreggiature in bianco e nero su carta o tela. La delicatezza delle linee del disegno fissa in un attimo preciso gli arbusti, le foglie e il suolo del bosco. Contrariamente ai precedenti gruppi di opere, in *Tracks* la staticità frammentaria lascia il posto a una vibrante crescita. Non sorprende, perciò, che la tela diventi per l'artista uno spazio troppo ristretto e che, per questo, l'intreccio di linee debba presto estendersi su intere pareti del museo, occupandole temporaneamente.

Per la realizzazione in loco dell'opera su commissione della Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige, Petra Polli ha scelto, come è solita fare nel suo lavoro, un luogo poco frequentato all'interno della Banca. L'artista trasforma così una piccola sala riunioni di forma rotonda, quasi del tutto priva di luce naturale, in una capsula organica. Per la prima volta, le ramificazioni rigogliose non sono solamente proiettate bidimensionalmente sulle pareti, ma si espandono sui muri di tutta la stanza e si arrampicano lungo il pavimento, il tavolo e le pareti.

Grazie a questa installazione che coinvolge tutto l'ambiente, una sala riunioni ordinaria si trasforma in un organismo vivente. In un sistema chiuso di fatti e cifre, l'opera creata diventa un cosmo isolato e sensuale composto da linee pulsanti e intersecate tra loro, un'interazione di chiaro e scuro, luce e ombra. Lisa Trockner



Förderpreis 2019 / opera commissionata 2019

Petra Polli

N 46°30'0,64" E 11°20,05'7" (2020)

Tusche für die Wandmalerei, Teppich, Lack für die Tischgestaltung / inchiostro di china per il muro, tappeto, tavolo laccato



N 46°31'56" O 11°35'6", so der Werktitel, bezieht sich auf die GPS-Ortungsdaten eines jener Plätze, an denen Petra Polli Fotos und erste Skizzen angefertigt hat, die sie dann später in ihrem Atelier als Ausgangspunkt für ihren Werkzyklus *Tracks* verwendet hat. Der Ort liegt hinter dem Elternhaus der Künstlerin in Seis, gleich zu Beginn des Prosslinersteigs.

Das digitale Foto wird auf sein Gerüst reduziert und so weit wie möglich entleert. Stehen bleiben nur jene Äste, Bäume und Sträucher, die gewährleisten, dass der Blick der Betrachtenden den erforderlichen Halt findet. Das Digitalfoto wird in Schwarz-Weiß-Malerei transformiert; dabei bedient sich die Künstlerin der gesamten Bandbreite all jener Nichtfarben, die wir im Spektrum zwischen Schneeweiß über Grau bis hin zu tiefstem Tuscheschwarz finden. So gelingen beeindruckende Lichtstimmungen, durch das Fehlen der Farben liegt der Gedanke an eine winterliche Landschaft nahe. Die poetisch-romantische Aura auf dem Bild rührt daher, dass ein dünner Schleier über der Landschaft liegt, die angedeutete kleine Schlucht wird zunächst in Schwarz skizziert, dann legt die Malerin eine nebelgleiche Schicht über das Sujet und bringt wiederum neue Linien, Flecken, Spritzer und Tropfen auf die Leinwand, um die Landschaft zu vervollständigen.

Dieses In-Schichten-Malen stammt aus der vorausgegangenen Werkphase, in der Petra Polli sich mit Graffiti- und Street-Art auseinandergesetzt hat, ebenso hat sie Einflüsse der Decollage verarbeitet. Dabei geht es nicht um das Zerstören des Fotografierten, sondern um das Sichtbarmachen, im Sinne von Verwischen, Entfärben, Verzerren, Doublieren, Verwackeln und Übereinandermalen. Die Waldbilder der Serie *Tracks* sind also die Antithese zu den urbanen Arbeiten aus Leipzig, die Reduktion auf Schwarz-Weiß eine Reaktion auf die Farbenübermacht der Metropolen.

N 46°31'56" O 11°35'6", questo il titolo dell'opera, sono le coordinate dei luoghi nei quali Petra Polli ha scattato le fotografie o ha tracciato schizzi preparatori utilizzati successivamente in atelier per realizzare il ciclo di opere *Tracks*.

Il luogo si trova dietro la casa dei genitori dell'artista, a Siusi, proprio all'inizio del sentiero Prossliner. In quest'opera la fotografia digitale è ridotta a mera struttura, svuotata di ogni possibile elemento. Sopravvivono, superstiti, solo quei rami, alberi e cespugli necessari ad agganciare e fissare lo sguardo dell'osservatore. La fotografia digitale si trasforma in pittura in bianco e nero: per realizzare questo effetto l'artista utilizza l'intera gamma dei non colori, partendo dal bianco neve, passando per il grigio, per arrivare al nero di china più profondo. Le opere restituiscono atmosfere di luce impressionanti, e l'assenza dei colori rimanda alla freddezza dei paesaggi invernali. L'aura poetico-romantica dell'immagine è accentuata dal fatto che il paesaggio è ricoperto da un sottilissimo velo. La piccola gola, appena accennata, viene dapprima abbozzata in nero: l'artista stende successivamente uno strato nebuloso sul soggetto, procedendo poi all'aggiunta sulla tela di nuove linee, macchie, schizzi e gocce per completare il paesaggio.

Questa tipologia di pittura a strati giustapposti deriva dalla fase creativa precedente, in cui Petra Polli si è misurata con graffiti e street-art, arrivando a rielaborare anche influenze provenienti dal decollage. L'opera non è una destrutturazione del "fotografato", quanto piuttosto un processo di "emersione al visibile" ottenuto attraverso cancellazione, decolorazione, distorsione, duplicazione, mosso fotografico e giustapposizione pittorica. I dipinti a tema boschivo della serie *Tracks* sono pertanto l'antitesi alle opere urbane di Lipsia, la riduzione al bianco e nero una reazione allo strapotere cromatico delle metropoli. **Brigitte Matthias**

Petra Polli

N 46°31'56" O 11°35'6" (2013)

Tusche auf Leinwand / inchiostro su tela

81 x 145 cm



fieselen, der Titel des Bildes, lässt tief unter den Tisch blicken – unter einen Tisch, der während der Corona-Zeit Zentrum des Lebens in der WG der Künstlerin in Nürnberg war. Der Begriff „füßeln“ umschreibt eine Form des Flirtens, bei dem durch eine vorsichtige Fußberührung unter dem Tisch Zuneigung signalisiert wird, ein spielerisches Herstellen von Körperkontakt, das von anderen unbemerkt bleiben soll. Der Tisch spielt in der Kunstgeschichte seit jeher eine gewichtige Rolle, man denke an die zahllosen auf Tischen arrangierten Stilleben, wo sich Früchte, Zuckerwerk, Kannen und Gläser, Bücher und Musikinstrumente tummelten und die in jeder Epoche ein eigenes Genre bildeten.

Leonora Pruggers Arbeit ist Malerei mit einem besonderen Gespür für Farbklänge und Kompositionsaufbau und eine originelle Neuinterpretation des immer noch aktuellen Sujets. Ihr Tisch steht auf sechs bunten Buchstaben, die an den äußeren Rändern der Leinwand angebracht sind und das Wort „FRAGIL“ bilden. Es handelt sich also um einen Glastisch, das Transparenz suggerierende Weiß in der Bildmitte unterstreicht diese Annahme. Das Wort kann sich allerdings auch auf die Fragilität unseres Lebens beziehen, die uns in diesen Monaten bewusst geworden ist. Die Buchstabenschablonen stammen aus der Werkstatt des Großvaters der Künstlerin, sie kommt nämlich aus einer Grödner Holzbildhauer-Dynastie. Skulpturen, die in Kisten verpackt transportiert wurden, trugen den Stempel „zerbrechlich“. Die Pandemie-Zeit ließ unsere Welt auf ein Minimum an Bewegungsfreiheit schrumpfen, am Tisch wurde nicht nur gegessen und getrunken, sondern auch am Tablet gearbeitet. Er wurde somit zu einem Ort, der die überlebenswichtige Kommunikation mit der Außenwelt ermöglichte.

Il titolo dell'immagine *fieselen* dirige lo sguardo in profondità sotto il tavolo; sotto un tavolo che è stato il centro della vita nell'appartamento condiviso di Norimberga in cui l'artista ha abitato durante il periodo della pandemia di Covid-19. Il termine "füßeln" (fare piedino) descrive una forma di flirt, attraverso la quale l'attrazione è segnalata tramite un lieve sfioramento dei piedi sotto il tavolo, un modo giocoso di stabilire un contatto fisico di cui gli altri non dovrebbero accorgersi. Da sempre, nella storia dell'arte, il tavolo ha ricoperto un ruolo d'importanza centrale. Basti pensare alle innumerevoli nature morte disposte su tavoli colmi di frutti, dolci, brocche, bicchieri, libri e strumenti musicali, che in ogni epoca hanno rappresentato un genere a sé stante. L'opera di Leonora Prugger è una pittura con una particolare sensibilità per gli accostamenti cromatici e la strutturazione della composizione, nonché una reinterpretazione originale di un soggetto ancora oggi attuale. Il suo tavolo poggia su sei lettere colorate che sono poste sui bordi esterni della tela e formano la parola FRAGIL (fragile). Si tratta, perciò, di un tavolo di vetro e questa ipotesi è supportata dalla trasparenza suggerita dal colore bianco al centro dell'immagine. La parola, tuttavia, può anche essere riferita alla fragilità della nostra vita di cui siamo diventati ancor più consapevoli negli ultimi mesi. Gli stampini per le lettere provengono dal laboratorio del nonno dell'artista, la quale proviene infatti da una dinastia di scultori del legno della Val Gardena. Le sculture, riposte per il trasporto in apposite casse, erano contrassegnate dal timbro "fragile". Il periodo della pandemia ha portato il nostro mondo a vedersi ridotta al minimo la libertà di movimento. Il tavolo non serviva solo per mangiare e bere, ma anche per lavorare al computer, divenendo in tal modo un luogo che rendeva possibile la comunicazione, di importanza vitale, con il mondo esterno. **Brigitte Matthias**

Leonora Prugger

fieselen (2020)

Öl-Acryl auf Leinwand / olio-acrilico su tela

105 x 75 cm



Das Bild ist eine Verbindung aus Fotografie, Collage und Malerei, das Ergebnis eines aufwendigen Entstehungsprozesses. Wenn Christian Reisigl aus dem Fenster seines Ateliers blickt, sieht er eben diesen Nussbaum, den er selbst am 18. März 1995 gepflanzt hat. Aber der Auslöser für diese Arbeit war nicht der unmittelbare Blickkontakt, sondern ein Handyfoto, geschossen aus dem Inneren des eben vor dem Baum geparkten Autos. Auf der Windschutzscheibe Schlieren vom niedergehenden Regen, das noch nicht ausgeschaltete Standlicht erhellt einige Äste des Baumes. Diese bereits leicht surreale Vorlage wird nun, aufgrund der schlechten Qualität des Fotos, geschossen mit einem Uraltmodell, weiter dekonstruiert. Mit einer hochwertigen Digitalkamera werden vom Handydisplay 20 vergrößerte Facetten abfotografiert und diese wiederum zum Nussbaum in seiner vollen Größe zusammengesetzt.

Dieses Kompositbild überträgt Reisigl dann auf Leinwand und arbeitet mittels eines minutiösen Malprozesses aus der flachen Vorgabe Räumlichkeit heraus. Es entsteht so das komplexe und pointillistisch anmutende Porträt eines Baumes von vibrierender Leuchtkraft. In kleinen Pinselstrichen und -tupfen werden die beiden Sekundärfarben Grün und Violett in all ihren Schattierungen aufgetragen und das Schwarze und das Weiß intensiviert, sodass der Blick der Betrachterinnen in ständiger Bewegung bleibt.

Der britische Künstler David Hockney, der die Form der Fotocollage auch für seine eigenen Arbeiten verwendet hat, meint zu dieser Vorgehensweise: „Wenn man zum Beispiel 20 Bilder nebeneinanderlegt, dann schaut man auch 20-mal hin. Das kommt dem nahe, was man tut, wenn man jemanden ansieht.“ In diesem Sinne ist das Bild von Christian Reisigl auch eine Einladung, sich in unserer schnelllebigen Zeit einen Baum auch noch wirklich anzuschauen und seinen Anblick als einen Moment der Kontemplation auszukosten.

L'immagine è frutto dell'unione tra fotografia, collage e pittura e rappresenta il risultato di un impegnativo processo creativo. Guardando fuori dalla finestra del suo atelier, Christian Reisigl vede proprio quest'albero di noce che ha piantato egli stesso il 18 marzo 1995. L'idea di quest'opera, tuttavia, non è scaturita dal diretto contatto visivo, bensì da una foto scattata con il cellulare dall'interno di un'auto parcheggiata proprio davanti all'albero. Il parabrezza è rigato dalla pioggia battente e le luci di posizione ancora accese illuminano alcuni rami dell'albero. Questo scenario già di per sé un po' surreale, a causa della scarsa qualità della foto scattata con un modello obsoleto, che viene poi ulteriormente scomposto. Con una fotocamera digitale di alta qualità, venti particolari ingranditi dell'albero vengono fotografati dal display del cellulare e infine uniti per ricomporre l'albero di noce in tutta la sua grandezza.

Quest'immagine composta viene in seguito trasferita sulla tela, uno spazio piano sul quale l'opera, tramite un minuzioso lavoro di pittura, è ulteriormente elaborata. Ne deriva il ritratto complesso, che richiama il puntinismo, di un albero di vibrante splendore. Grazie a piccoli tratti e puntini di pennello, i due colori secondari verde e viola sono trasposti in tutte le loro sfumature e allo stesso tempo il nero e il bianco vengono accentuati. Lo sguardo dell'osservatore, in tal modo, si ritrova in continuo movimento.

L'artista britannico David Hockney, che ha utilizzato la tecnica del foto-collage anche per i propri lavori, ha così commentato questo metodo: "Se, ad esempio, si appendono venti immagini una vicina all'altra, saranno venti le volte in cui si guarderà quel punto, similmente a quanto avviene quando si osserva una persona". In un'epoca dettata dalla velocità, l'immagine di Christian Reisigl rappresenta, perciò, anche un invito a osservare un albero per davvero e a gustare della sua vista come di un momento di contemplazione. **Brigitte Matthias**

Christian Reisigl

Baum / albero (2019 - 2020)

Öl auf Leinwand / olio su tela

140 x 110 cm



Eine Leinwand, zwei Gedanken, vier Hände: Seit 2016 arbeiten Manuel Resch und Maximilian Maria Willeit als Künstlerduo zusammen. Ihre Ursprünge liegen in der Graffiti-Szene, von wo aus sie sich die Leinwand zum Träger ihrer künstlerischen Visualisierungen gemacht haben. Durch die Zusammenarbeit gewinnen sie Distanz und einen anderen Blickwinkel auf ihr Schaffen. In der Praxis bedeutet das, dass die Werke aus mehreren Positionen überdacht und überarbeitet werden und das Arbeitstempo sowie die Ideen einen dynamischen Rhythmus und Tiefe erhalten. Es entstehen Leinwandarbeiten, die nicht gezwungenermaßen den Erwartungen und Denkweisen des Einzelnen entsprechen – und so eine Bereicherung sowohl für sie als Künstler als auch für die Betrachtenden darstellen.

Die großformatige Arbeit o. T. stammt aus der Serie *Beachparty*, die Resch und Willeit 2019 in einer Soloausstellung in Bozen präsentierten. Mit diesen Arbeiten erforscht das Künstlerduo mittels neuer Medien die Grenzen der Malerei. Ihrer Generation, die stetig zwischen digitaler und analoger Welt switcht, entsprechend schlagen sie Wege ein, bei denen neue Techniken einfließen und miteinander verschmelzen. Der Begriff der klassischen Malerei mit Farbe auf Leinwand wird gebrochen, um neue Fragen und Probleme aufzuwerfen und aktuelle künstlerisch-technologische Lösungen zu finden. Durch das Zusammenspiel technisch-digitaler und analog-künstlerischer Herangehensweisen erreichen sie eine veränderte Ästhetik.

Leitmotiv der Serie sind digital animierte Körper, die sich in einem vertraut wirkenden Raum befinden. Die Wahrnehmung wird korrumpieren: Was im ersten Moment real wirkt, entpuppt sich als digitale Symbiose aus Künstlichem und Natürlichem. Resch und Willeit schaffen eine Bühne, auf der virtuelle und reale Welten miteinander verschmelzen. Ein Wechselspiel zwischen am PC geschaffenen Freiformen, digitalen Fotos von realen Landschaften, leeren Bildträgerflächen und verschiedenen Medien wie Sprays oder Acryl. Das Duo bedient sich digitaler und analoger Werkzeuge, um seinem kreativen Schaffen in einer zwischen laut und leise, poppig und poetisch, konstruiert und demontiert wechselnden visuellen Sprache Ausdruck zu verleihen.

Una tela, due pensieri, quattro mani: Maximilian Maria Willeit e Manuel Resch lavorano insieme come duo di giovani artisti dal 2016. Le origini del sodalizio risalgono al mondo dei graffiti: partendo da quel periodo Willeit e Resch hanno trasformato la tela nell'autentica portatrice delle loro visualizzazioni artistiche. La collaborazione ha permesso loro di godere di una distanza e di una prospettiva differenti sulle proprie opere. Di fatto queste ultime vengono riconsiderate e rielaborate da posizioni diverse, dando così alla rapidità di esecuzione e alle idee ritmo e dinamica profondità. Il risultato sono opere su tela che non corrispondono necessariamente alle aspettative e al modo di pensare del singolo e rappresentano pertanto una ventata di freschezza e un arricchimento per l'artista stesso e per l'osservatore.

L'opera di grande formato *senza titolo* proviene dalla serie *Beachparty*, presentata dal duo per la prima volta nel 2019 in una mostra personale a Bolzano. Attraverso queste opere la coppia di artisti esplora i confini della pittura per mezzo dei nuovi media. La loro generazione, costantemente a cavallo tra mondo digitale e mondo analogico, intraprende nuove strade, si avventura in territori inesplorati in cui nuove e differenti tecniche si compenetrano, fondendosi. Il concetto di pittura classica, ovvero il tradizionale colore su tela, viene qui scomposto per sollevare nuove domande e problemi e per trovare soluzioni artistico-tecnologiche al passo con i tempi. Attraverso il gioco di approcci tecnico-digitali e analogico-artistici gli artisti mirano alla ricerca e alla definizione di una nuova estetica.

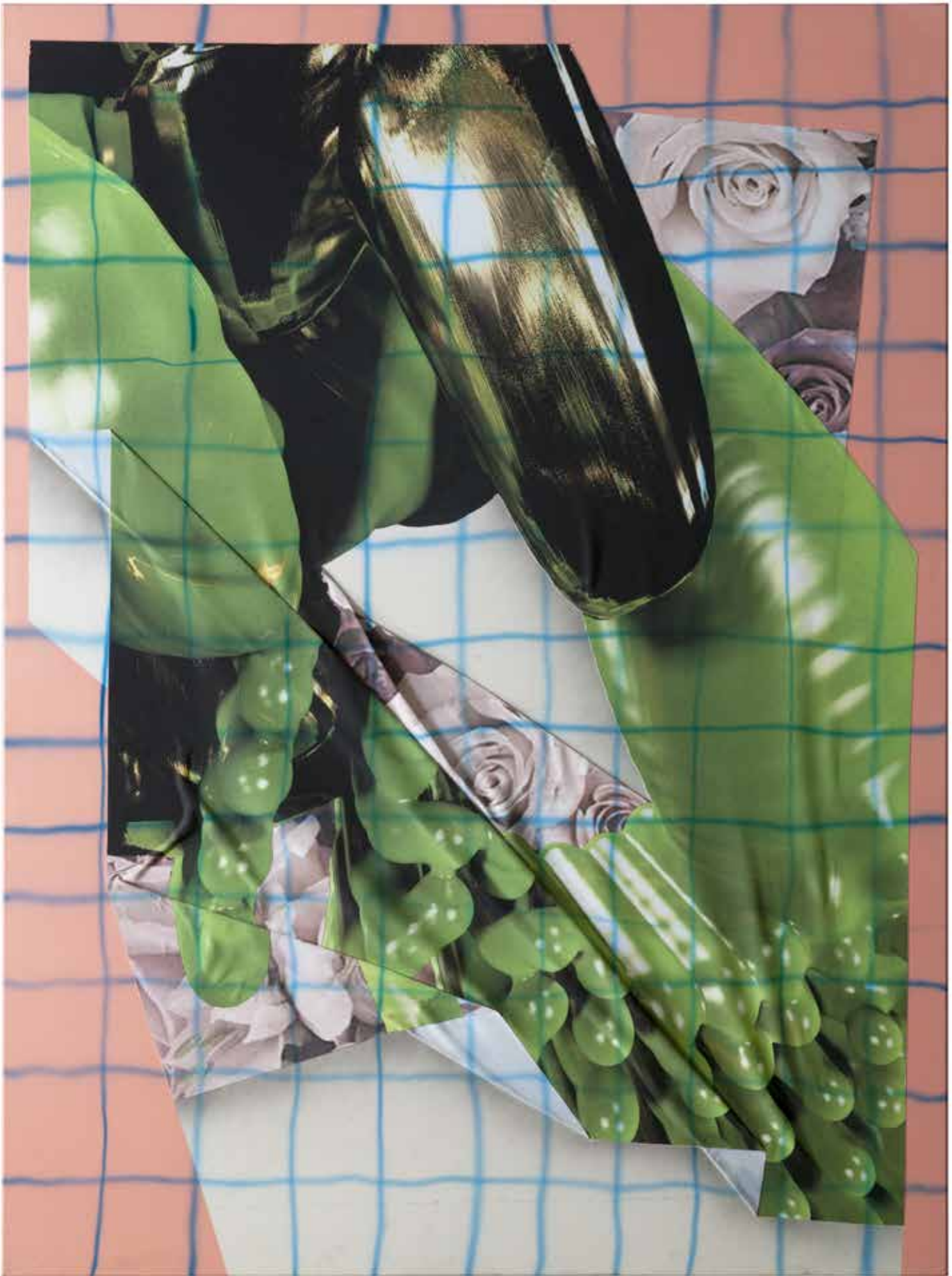
Il leitmotiv della serie sono i corpi, animati digitalmente e collocati in uno spazio ben riconoscibile. Essi disintegrano la percezione della realtà: in un primo momento appaiono reali, ma a uno sguardo più attento si rivelano essere simbiosi digitali tra artificiale e naturale. Resch e Willeit creano un palcoscenico sul quale mondi virtuali e reali si fondono: un'interazione tra forme libere create su PC, foto digitali di paesaggi reali, superfici portanti vuote, arricchite con vari materiali come spray e acrilico. Lisa Trockner

Manuel Resch / Maximilian Maria Willeit

Ohne Titel / senza titolo (2019)

Mischtechnik auf Leinwand / tecnica mista su tela

200 x 150 cm



Thomas Riess bedient sich vorwiegend des Mediums der Malerei. Mit der Verwendung des weißen Korrekturbandes, mit dem er seine Bilder in die schwarz grundierte Leinwand einschrieb, hat er zu Beginn seines Schaffens den traditionellen Malereibegriff um eine außergewöhnliche Komponente erweitert. Ab etwa 2014 bildet die reine Ölmalerei die von ihm bevorzugte Technik. Daneben findet er seinen schöpferischen Ausdruck aber auch mittels Zeichnung, Collage und Video. Seine Malereien und Collagen, die bereits in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten sind, setzen sich mit unserer Wahrnehmung und dem Realitätsbezug von medialen Bildern auseinander.

Im Schaffen von Thomas Riess wird der Mensch immer wieder zum zentralen Thema. So auch in dem Gemälde *Schein* von 2015, in dem der Künstler das Subjekt zum Objekt werden lässt. Auf einer Vorlage aus einer Zeitschrift setzt er mit heftigem Pinselstrich weiße Farbe über das dort nur noch vage erkennbare Gesicht. Zugleich hebt sich die weiße Fläche klar vom dunklen Hintergrund ab und wird somit den Betrachtenden noch deutlicher vor Augen geführt. Wie in anderen seiner Werke scheint auch hier die dargestellte Person jeglichem Umgebungskontext entzogen und lediglich wie eine Erscheinung in einem leeren Raum zu existieren. Der Künstler fordert damit dazu auf, das eigene Bewusstsein und die eigenen Emotionen zu hinterfragen. Die Frage nach dem Gesicht - und damit auch dem Menschen dahinter - rückt zentral in den Vordergrund. Das Nichtsichtbare übernimmt den narrativen Part und stößt zahlreiche Assoziationsketten an.

Wenn auch die Arbeiten von Thomas Riess an der Schnittstelle zwischen Figur und Abstraktion angesiedelt sind, bleibt er in seinen Bildern dennoch stets dem Körperlichen verpflichtet. Konkretes und Abstraktes, Realität und Fiktion sind Gegensätze, die der Künstler in seinen Werken besonders thematisiert.

Thomas Riess predilige la forma espressiva della pittura. Attraverso l'utilizzo del correttore a nastro bianco, con cui percorre, segnandole, le nere tele delle sue opere, l'artista ha ampliato sin dai suoi esordi il tradizionale concetto di pittura, integrandolo con elementi decisamente fuori dall'ordinario. A partire dal 2014, la pittura a olio pura rappresenta la sua tecnica preferita, affiancata nel processo creativo da disegno, collage e video. I dipinti e i collage di Riess, presenti in numerose collezioni pubbliche e private, affrontano i temi della percezione e della rappresentazione della realtà in immagini.

La produzione artistica di Thomas Riess pone sempre al centro dell'attenzione l'uomo. Ciò è evidente anche nell'opera *Schein* del 2015, nella quale l'artista trasforma il soggetto in oggetto. Prendendo le mosse da un'immagine tratta da una rivista, Riess stende impetuose pennellate di colore bianco su un volto a malapena identificabile come tale. Al tempo stesso, la superficie bianca si distacca nettamente dallo sfondo scuro, spiccando in modo ancora più netto agli occhi dell'osservatore. Come già accade in altre sue opere, anche qui la persona raffigurata è rimossa dal suo contesto originale, per essere collocata - come pura apparizione - in uno spazio vuoto. L'artista invita l'osservatore ad analizzare criticamente la propria coscienza e le proprie emozioni. Gli interrogativi sul volto, e pertanto anche sulla persona che vi si cela dietro, divengono assolutamente centrali. L'invisibile assume un ruolo narrativo, innescando lunghe catene di associazioni.

Sebbene le opere di Thomas Riess fungano quasi da interfaccia tra figurativo e astratto, egli rimane costantemente legato all'elemento corporeo. Concreto e astratto, realtà e finzione sono contrapposizioni e contraddizioni cui l'artista dedica particolare attenzione nelle sue opere.

Günther Dankl

Thomas Riess

Schein / apparenza (2015)

Öl auf Leinwand / olio su tela

70 x 60 cm



Der Tiroler Fotograf Gregor Sailer hat ein Faible für Außenposten und Randgebiete der Zivilisation. Für die Serien *Closed Cities* (2011) und *The Potemkin Village* (2015/16) hat er von außen hermetisch abgeriegelte oder geschlossene Stadtformen in Sibirien, Aserbaidschan, Katar, Chile, Algerien/Westsahara und Argentinien aufgesucht. Kulissenstädte, die der militärischen Nahkampfausbildung oder Fahrzeugtests dienen, Luxuswohnanlagen für wohlhabende Bevölkerungsschichten oder die zu Millionenstädten gewachsenen Flüchtlingslager in der Westsahara. Es handelt sich dabei um künstlich geschaffene urbane Zonen, die entweder durch Mauern oder auch nur durch die sie umgebende lebensfeindliche Landschaft unzugänglich sind. Was den Künstler dabei interessiert, ist die in die Landschaft gebaute Architektur, die er mit dokumentarisch-nüchternem Blick und ohne die darin lebenden Menschen abbildet.

Mit ähnlichem Blick erforscht Gregor Sailer in der 2017 begonnenen Serie *The Polar Silk Road* politische, wirtschaftliche und wissenschaftliche Interessen in der Arktis. An die bereits erprobte Praxis des „dokumentarischen Stils“ anknüpfend, stellt er in diesem äußerst aufwendigen fotografischen Rechercheprojekt nunmehr Forschungseinrichtungen, Militärbasen und Bohranlagen in England, Norwegen oder Grönland in den Fokus seiner Betrachtungen.

Die Arbeit *Royal Air Force Fylingdales II* (2020) zeigt die Radarstation der Basis der britischen Royal Air Force auf dem Snod Hill in den North York Moors in North Yorkshire, England. Sailer taucht diese in ein diffuses Licht und gibt ihr dadurch ein äußerst skurriles Erscheinungsbild. Es steht damit einerseits im Kontrast zum militärischen und geopolitischen Anspruch, andererseits unterstreicht es dadurch auch die Aufgabe der Radarstation, gleichsam aus dem „Rauschen“ des Alls Daten für die Flugsicherung herauszufiltern und zu orten.

Il fotografo tirolese Gregor Sailer ha una predilezione per gli avamposti e le zone periferiche della civiltà. Per le serie *Closed Cities* (2011) e *The Potemkin Village* (2015/16) l'artista ha visitato e osservato dall'esterno forme di città, sbarrate ermeticamente o chiuse, in Siberia, Azerbaigian, Qatar, Cile, Algeria/Sahara occidentale e Argentina. Città sullo sfondo utilizzate per l'addestramento al combattimento corpo a corpo o per la conduzione di test sui veicoli, complessi residenziali di lusso per le fasce più abbienti o campi profughi nel Sahara occidentale cresciuti fino a diventare città con milioni di abitanti. Si tratta di zone urbane create artificialmente, rese inaccessibili dalla presenza di muri o anche solo a causa dell'ostile paesaggio che li circonda. Ciò che interessa Gregor Sailer è l'architettura costruita nel paesaggio che egli riproduce con uno sguardo documentaristico e sobrio e senza le persone che vi vivono.

Con uno sguardo simile, nella serie *The Polar Silk Road*, iniziata nel 2017, Gregor Sailer indaga gli interessi politici, economici e scientifici nell'Artide. Sulla base del già consolidato "stile documentaristico", in questo progetto di ricerca fotografica assai impegnativo, l'artista pone al centro delle sue osservazioni gli enti di ricerca, le basi militari e gli impianti di perforazione in Inghilterra, Norvegia o Groenlandia.

L'opera *Royal Air Force Fylingdales II* (2020) rappresenta la stazione radar presso la base della Royal Air Force britannica a Snod Hill nelle North York Moors, North Yorkshire, Inghilterra. Gregor Sailer la immerge in una luce diffusa, conferendole in tal modo un aspetto assai bizzarro. Ciò crea, da un lato, un contrasto con gli scopi militari e geopolitici e, dall'altro, sottolinea la funzione della stazione radar che consiste, per così dire, nel filtrare i dati per il controllo del traffico aereo, isolandoli dal "brusio" dello spazio, e nel localizzarli. Günther Dankl

Gregor Sailer

Royal Air Force Fylingdales II, North York Moors, United Kingdom (2020)

Fotografie C-Print im Holzschattenfugenrahmen, kaschiert auf Aludibond / C-Print in una cornice di legno con solco d'ombra su Alu-Dibond

100 x 126 cm



Die Arbeit *das luftballon kind bild* von Hubert Scheibe ist, wie zahlreiche seiner Bilder, ein Einzelstück, wobei die Auseinandersetzung mit der Realität und die Deckungsgleichheit von Bildinhalt und Lebenserfahrung typisch für seine Herangehensweise sind. Für den Künstler sind Zeichnen und Malen ein Denkvorgang, der Philosophie, menschliche Befindlichkeiten und den Jahrmarkt der Kunstgeschichte umfasst. So finden wir Luftballons zum Beispiel auch auf Bildern von Paul Klee, Francis Bacon oder Martin Eder, Banksy sprüht Luftballon-Graffiti und Jeff Koons bläht sie ins Gigantische auf.

Als Vertreter des Realismus versucht Hubert Scheibe, die Welt ohne Schönung darzustellen. Hier ist mit drastischen und nervösen Strichen ein Kleinkind in seinem Wägelchen zu sehen, das mit zartem Händchen versucht, nach mehreren bunten Luftballons zu greifen. Die weltberühmte Zeigefingerhand in der Sixtinischen Kapelle mag hierfür als Vorlage gedient haben. Das Kind greift aber in die Luft, das Gewünschte bleibt unerreichbar. Existieren die Luftballons nur in der Vorstellungswelt des Kindes oder möchten sie tatsächlich gegen den blauen Himmel streben? Noch sind sie ja festgebunden an einem Pflock und betrachten, verängstigt der eine, belustigt der andere, das Geschehen auf der grünen Wiese.

Hubert Scheibe will seine Figuren ins Allgemeingültige gerückt wissen, daher deutet er auf seinen meist großformatigen Arbeiten mehr an, als dass er ausführt. Die Werke sind zwar figural, stellen Menschen, Räume und Landschaften dar, sie neigen aber eher zur Abstraktion.

Der Künstler bedient sich unscharfer Konturen, die senkrechten Linien verbinden die einzelnen Bildelemente und Ebenen, das intensive und dunkle Schwarz des Kohlestiftes kontrastiert mit der Durchsichtigkeit und Verwischtheit der Farben. Deren Palette ist nicht aggressiv oder leuchtend, gedämpfte Nuancen geben den Ton an. Mit ihrer Melancholie und Symbolik tragen die Bilder Hubert Scheibes sowohl die Welt als solche als auch deren Unfassbarkeit in sich.

L'opera di Hubert Scheibe è, come molti dei suoi quadri, un esemplare unico, mentre il contrasto con la realtà e l'equivalenza di contenuto ed esperienza personale sono tipici del suo approccio creativo. Per Hubert Scheibe disegno e pittura sono un processo del pensiero in grado di racchiudere filosofia, stati d'animo e rimandi alla storia dell'arte. I palloncini, ad esempio, li ritroviamo anche nelle opere di Paul Klee, Francis Bacon e Martin Eder. Banksy li schizza nei suoi graffiti e Jeff Koons li fa gonfiare fino a far loro assumere dimensioni gigantesche.

Come esponente del realismo, l'artista tenta di rappresentare il mondo senza abbellimenti. In quest'opera, attraverso pennellate nette e nervose, si delinea un bimbo nella carrozzina che cerca, con manine delicate, di afferrare tanti palloncini colorati. Il celebre indice di Michelangelo dipinto nella Cappella Sistina sembra essere il modello ispiratore. Tuttavia il bambino muove inutilmente la manina nell'aria, poiché ciò che desidera resta inafferrabile. I palloncini esistono esclusivamente nel suo infantile mondo immaginario o essi anelano realmente a salire in alto, perdendosi nel cielo azzurro? Sono ancora legati a un peso e osservano, chi con una certa ansia, chi con divertimento, ciò che accade sul prato verde. Hubert Scheibe desidera che le sue figure abbiano una validità universale: per questo motivo nelle sue opere, quasi sempre di grande formato, egli preferisce tratteggiarle e accennarle, più che realizzarle in ogni dettaglio. Le sue tele sono certamente di tipo figurativo: esse rappresentano persone, spazi e paesaggi, ma non rinunciano mai all'astrazione.

L'artista si serve di contorni indefiniti, le linee verticali collegano i singoli elementi e livelli dell'immagine, il nero intenso e oscuro del carboncino contrasta con la trasparenza e l'immaterialità dei colori. La palette non è né aggressiva, né tantomeno luminosa: qui sono le nuance smorzate a dare il tono complessivo all'opera. Con la loro malinconia e il loro simbolismo, le opere di Hubert Scheibe racchiudono in sé il mondo e la sua incomprendibilità. **Brigitte Matthias**

Hubert Scheibe

das luftballon kind bild / il quadro palloncino bambino (2014 - 2016)

Kohle, Ölkreide, Aquarell auf Leinwand / carbone, pastelli ad olio, acquerello su tela

153 x 147 cm



Karin Schmuck bedient sich unterschiedlicher Medien, um prozesshafte Veränderungen auszuloten. Dabei kann pflanzliches Wachstum ebenso eine Rolle spielen wie menschliche Kraftverhältnisse. Ebenso ist das Experimentieren und Verschieben von Materialität ein Merkmal ihres Schaffens. Gips, Metall und Glas sind in der Objektarbeit ihre bevorzugten Werkstoffe. Ihr primäres und beliebtestes Medium jedoch ist die Fotografie.

Auf spannende und experimentelle Art lotet Karin Schmuck Themen und Bereiche des täglichen Lebens aus, um diese in ein anderes Licht zu setzen. Die vorwiegend in Serien angelegten Arbeiten haben einen erzählenden und zugleich dokumentierenden Charakter. Die von der Fotografin perfekt inszenierten, für den Betrachtenden jedoch zufällig wirkenden Aufnahmen zeichnen sich durch leichte Korrekturen und kleine Verschiebungen aus, die nicht immer auf den ersten Blick erkennbar sind. Dadurch ergibt sich nicht nur ein hoher ästhetischer Wert, der Künstlerin gelingt es damit auch, den Reiz des nicht Offensichtlichen und das Spiel zwischen Gleich und Ungleich herauszufordern. Diese sensiblen Eingriffe verstärken sich dadurch, dass der Hintergrund und so auch der Bildausschnitt konstant bleiben und nur die Akteure oder die Posen wechseln.

Die Serie *sisyptha* zeigt Doppelbilder, in denen jeweils das Interieur, wie ein Schrank oder ein Bücherregal, konstant bleibt. Im Bildvordergrund ist der Körper einer Frau zu erkennen, die durch Klettern und Besteigen den statischen Objekten eine neue Nutzbarkeit zuschreibt. Die Absurdität dieser Handlungen wird gesteigert, indem jeweils im zweiten Bild der Serie ein Weiterkommen, das Erreichen eines Ziels zu erkennen ist - und dadurch dem Unnützen etwas Spielerisch-Heiteres zugesprochen wird.

Karin Schmuck si serve dei mezzi espressivi più svariati per scandagliare in profondità i processi che innescano il cambiamento: può trattarsi della crescita vegetale come anche dei rapporti di forza tra le persone. La sperimentazione, così come la ricollocazione della materialità, sono caratteristiche tipiche del suo agire creativo. Gesso, metallo e vetro sono i materiali prediletti da Schmuck per quanto riguarda le opere oggettuali, tuttavia è la fotografia il medium principale e più amato. Attraverso un emozionante processo di sperimentazione, l'artista scandaglia temi e ambiti della vita quotidiana, collocandoli sotto una luce diversa.

Le sue opere, prevalentemente realizzate in serie, hanno un carattere narrativo e documentaristico allo stesso tempo. Gli scatti della fotografa, perfettamente inscenati, ma a un primo sguardo apparentemente casuali, si contraddistinguono per leggere correzioni e lievissimi spostamenti, non sempre immediatamente riconoscibili. L'artista riesce, in sequenze caratterizzate da un'elevatissima qualità estetica, a sfidare il fascino del non riconoscibile e il sottile gioco tra uguale e diverso. Le sue intrusioni acquistano ancora maggiore forza dal fatto che lo sfondo delle immagini, e con esso l'inquadratura, rimangono costanti: sono solamente gli attori e le pose a cambiare.

La serie *sisyptha* mostra immagini doppie in cui l'interno, un armadio o una libreria, rimane costante. In primo piano è riconoscibile il corpo di una donna che, arrampicandosi, attribuisce nuove funzioni agli oggetti statici. L'assurdità delle azioni e del contesto è ulteriormente accentuata dal fatto che, nella seconda immagine della serie, è chiaramente riconoscibile un progresso e il raggiungimento di un traguardo. L'esito surreale conferisce all'inutilità del gesto un'aura di giocosa serenità. Lisa Trockner

Karin Schmuck

sisyptha (2015)

Inkjet auf Hahnemühlepapier auf Dibond / inkjet su Hahnemühle su Dibond

Auflage / tiratura: 5 + 1 AP

Diptychon, bestehend aus zwei Teilen zu je 75 x 50 cm (insgesamt 75 x 105 cm) / dittico composto da due parti di 75 x 50 cm ciascuna (75 x 105 cm in totale)



Nel blu dipinto di blu. (Domenico Modugno)

1842 hat John Herschel die Cyanotypie entwickelt, ein auch als Eisenblaudruck bekanntes fotografisches Edeldruckverfahren mit ausschließlich blauen Farbtönen. Karin Schmuck stellt hierfür selbst eine licht sensible Lösung her, gefaltetes Japanpapier wird damit getränkt und bis zu einer Woche belichtet. Das Ergebnis lässt an eine unbestimmte, aus der Vogelperspektive aufgenommene Berglandschaft denken, wobei das Blau die Illusion von Raum schafft. Himmel und Meer, also Luft und Wasser, sind zwar nicht azur, weil aber Blau durch die unendliche Vielfältigkeit des Transparenten entsteht, ist es die Farbe der großen Dimensionen, und wir kennen und bezeichnen eine Unzahl von Blautönen, von Anilin, Aquamarin, Cyan, Enzian, Himmel, Indigo, Kobalt, Lapislazuli, Marine, Preußisch, Tauben, Tinten - bis hin zu Ultramarinblau, alle vereint auf dem Blatt *Topography_01* von Karin Schmuck.

Alleiniger Hauptdarsteller auf diesen beiden Arbeiten von Karin Schmuck ist der seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als Schrift- und Druckträger dominierende Werkstoff Papier. Heute, im EDV-Zeitalter, sind Bleistift und Papier schon fast als anachronistisch zu betrachten, gerade deshalb setzt sich die Künstlerin intensiv damit auseinander. Altes, vergilbtes Papier wird von ihr zur Kugel geknüllt und dann aus verschiedenen Perspektiven minutiös abgezeichnet. Hinter dem Papierball tut sich ein großer weißer Raum als unbestimmtes Nichts auf, lässt den Knäuel atmen und dient als Entfaltungsraum, der bühnenartige Wirkung erzielen kann. Die Positionierung im unteren Teil des Blattes lässt an ein Fallen denken, ans Fliegen durch Raum und Zeit, meteoritengleich droht uns vielleicht Gefahr von diesen Blättern.

Nel blu dipinto di blu (Domenico Modugno)

Nel 1842 John Herschel ha sviluppato la cianotipia, conosciuta anche come "blueprint", una rinomata e raffinata tecnica di stampa fotografica, caratterizzata esclusivamente da tonalità di blu. Karin Schmuck produce da sé a questo scopo una soluzione sensibile alla luce nella quale immerge della carta giapponese spiegazzata che poi vi rimane esposta fino a una settimana. Il risultato fa pensare a un paesaggio montano indefinito visto dall'alto, dove il blu crea l'illusione dello spazio. Il cielo e il mare, ossia l'aria e l'acqua, non sono azzurri, ma poiché il blu scaturisce dalla riproduzione infinita della trasparenza, esso rappresenta il colore delle grandi dimensioni e conosciamo e indichiamo un'infinità di sfumature di blu, dal blu anilina all'acquamarina, al ciano, al blu genziana, al blu cielo, all'indaco, al cobalto, al lapislazzuli, al blu marino, al blu di Prussia, al blu dei piccioni, degli inchiostri, fino al blu ultramarino. E tutti questi blu si uniscono nell'opera *Topography_01* di Karin Schmuck.

Il solo protagonista di questi due lavori di Karin Schmuck è il materiale che dalla seconda metà del XV secolo è stato il supporto predominante per scrittura e stampa, vale a dire la carta. Oggi, nell'era dell'EDP, la matita e la carta sono quasi da considerarsi anacronistiche, ed è proprio per questo che l'artista ha deciso di studiarle attentamente. Karin Schmuck appallottola della vecchia carta ingiallita e in seguito la riproduce a disegno minuziosamente, osservandola da diverse prospettive. Dietro la pallina di carta si delinea un ampio spazio bianco, simile a un nulla indefinito, che lascia respirare il gomitolo di carta e serve da spazio di sviluppo e dispiegamento, ottenendo così un effetto scenico. Il posizionamento nella parte inferiore del foglio fa pensare a una caduta, a un volo attraverso lo spazio e il tempo. Simili a dei meteoriti, questi fogli potrebbero, forse, rappresentare una minaccia. **Brigitte Matthias**

Karin Schmuck

Topography_01 (2019)

Cyanotypie auf japanischem Pergament, gerahmt, Nussbaumholz / cianotipia su pergamena giapponese, con cornice, legno di noce
90 x 170 cm

untitled (paper) (2020)

Bleistift auf Baumwollpapier, gerahmt, Eichenholz / matita su carta di cotone, con cornice, legno di quercia
Diptychon bestehend aus zwei Teilen zu je 75 x 50 cm (insgesamt 75 x 105 cm) /
dittico composto da due parti di 75 x 50 cm ciascuna (75 x 105 cm in totale)



„Faszinierend verstörend, ohne sofort eine klare Einordnung zuzulassen, und dabei frei von jeglicher Attitüde. Solche Arbeiten sind ein großes Glück.“ So das Statement der Jury für den Preis der Kunsthalles Wien 2014, den Leander Schönweger mit einer ortsspezifischen Arbeit, bei der ein leeres Klassenzimmer im Fokus steht, gewonnen hat.

Der Bezug zum Ort und seine Wirkung auf den Menschen spielen bei dem jungen Künstler eine zentrale Rolle. Schönweger gelingt es, mit minimalistischen Interventionen dem Alltag eine veränderte Aura zu verleihen, die sofort spürbar, doch seltener auf Anhieb sichtbar ist. So entdeckt man an einem gewöhnlichen Holzschrank einen sich langsam drehenden Schlüssel, bemerkt überrascht, dass Flüssigkeit aus einem Schlüsselloch tropft, oder wird von einem auf einer Werkbank stetig lamentierend rotierenden Akkubohrer vereinnahmt. Mit diesen suggestiven Eingriffen werden Stimmungen vermittelt, die das Gefühl des Ausgeliefertseins, der Isolation und der Machtlosigkeit innerhalb unserer Existenz zum Ausdruck bringen. Der Gedanke, dass wir wenig Einfluss auf unser Dasein haben, spiegelt sich in vielen Werken des Künstlers wider und wird mit oder ohne Akteure auf ironisch-irritierende, oft surreal anmutende Weise zum Ausdruck gebracht.

Diese kollektive Lähmung lässt sich für Schönweger auf viele Bereiche des Lebens übertragen. Mit der Serie *3 n* spielt er auf die Finanzblasen und im Besonderen auf die ungreifbaren Dynamiken des Kunstmarktes an. Hierfür schafft er eine Reihe von gleichwertigen kleinformatigen Bildern. Die jeweiligen Preise dieser Werke werden durch eine mathematische Formel ermittelt: Die Seriennummer der einzelnen Bilder wird als Unbekannte in die Formel eingesetzt, sodass sich für jedes Werk ein anderer Wert errechnen lässt. Die Spanne reicht von wenigen Euro bis zu 600 Euro pro Bild. Ein spielerisches Beispiel für die Entmachtung und Absurdität von Marktwerten.

“Fascinosamente disturbanti, sfuggono a una chiara classificazione e sono pertanto libere da qualsivoglia incasellamento. Opere del genere sono una grande fortuna.” Questa la motivazione della giuria del premio Kunsthalles Wien 2014 vinto da Leander Schönweger con un’opera site specific, focalizzata su un’aula scolastica vuota.

Per il giovane artista la relazione tra un ambiente e i suoi effetti sulle persone riveste un ruolo di primo piano. Tramite interventi minimalisti Schönweger ammanta la quotidianità di un’aura che, seppur immediatamente avvertibile, non è altrettanto facilmente visibile. Ecco allora che, osservando con attenzione un anonimo armadio in legno, è possibile vedere la chiave ruotare lentamente, oppure ci si sorprende nel vedere del liquido fuoriuscire dalla serratura, o ancora, si viene assorbiti dal lamento costante di un trapano a batteria, abbandonato acceso su un banco da lavoro. Queste suggestive messe in scena riescono a trasmettere stati d’animo profondi, che esprimono tutto l’abbandono, l’impotenza e l’isolamento intimamente connessi alla nostra esistenza. L’asserzione della scarsa influenza che l’uomo ha sulla propria vita si riflette in molte delle opere di Schönweger e viene espressa, con o senza attori, attraverso un linguaggio visivo ironico, irritante, spesso surreale.

La paralisi collettiva e l’incapacità di poter influire sono riscontrabili, secondo Schönweger, in numerosi ambiti della nostra vita. Con la serie *3 n* l’artista allude direttamente alle bolle speculative-finanziarie e, in particolare, alle intangibili dinamiche del mercato dell’arte. Perseguitando questo scopo ha creato una serie di immagini equivalenti di piccolo formato. I prezzi delle singole opere sono determinati da una formula matematica; il numero di serie di ogni opera è inserito quale incognita nella formula, facendo risultare un prezzo differente per ciascuna di esse. Il range dei prezzi va da pochi euro a un massimo di 600. Un esempio ludico che punta il dito contro l’assurdità degli attuali valori di mercato. **Lisa Trockner**

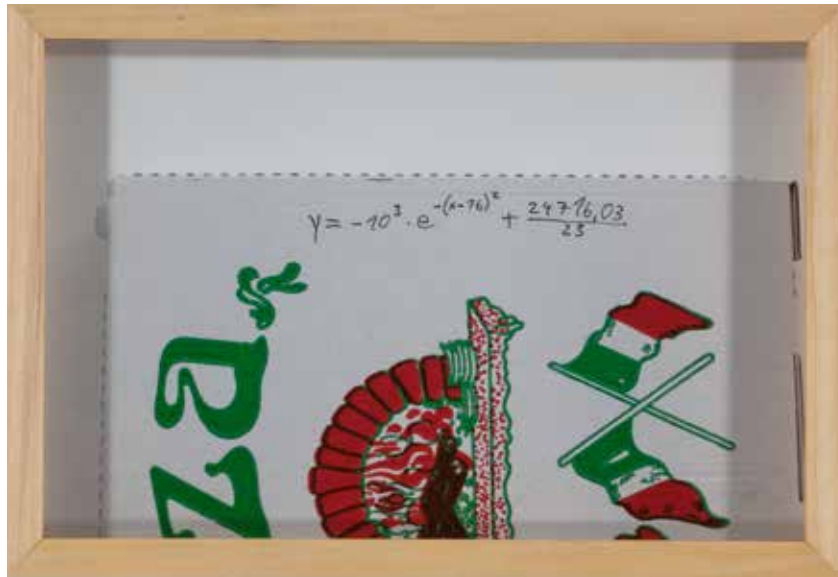
Leander Schönweger

$\{(3e(n/3))^{3x}$

Seriennummern / numeri di serie 16, 18, 27 (2011)

C-Print

Je 16 x 24 cm ciascuno



Nora Schöpfer experimentiert in ihren Arbeiten mit Wahrnehmungsfragmenten aus Erinnerung und Vorstellung. Wirklichkeit und Kunst sowie Foto- und Videoarbeiten greifen dabei ineinander.

In dem Bild *fluid environment* von 2015 spielt die Künstlerin mit inhaltlichen und formalen Überlagerungen von Eindrücken aus der Natur, dem Alltag und der Kunst, und zwar in verschiedenen Raum- und Zeitebenen. Sie experimentiert dabei mit überlagerten Bildszenen von Ausstellungssituationen, bekannten Kunstwerken, Besucherinnen sowie Ausstellungspersonal, aber auch von Situationen an öffentlichen Plätzen und Strukturen in der Natur. Das Verhältnis von Erfahrung und Erinnerung, die daraus entwickelten Anschauungskonzepte und die Generierung neuer Wahrnehmungen sind die Grundlage dieser Auseinandersetzung, in der existenzielle Erfahrungen wie das Erleben, das Erinnern, das Vorstellen im Mittelpunkt stehen.

Zeitliche und räumliche Dehnungen in der Darstellung und eine imaginierte Auflösung von Materie werden dabei zum Mittel, um eine intensiviertere Atmosphäre von Gegenwärtigkeit im Akt des Sehens anzudeuten. Dabei setzen die überlagerten Bildszenen untereinander einen Prozess fort, der zu einem visuellen Strömen einlädt. Zeit wird damit als Augenblick verstanden, als der Moment, in dem sich das Erlebte gerade schon wieder auflösen beginnt und zur Vergangenheit wird. Mit den dabei entstehenden formalen wie inhaltlichen Brüchen und zeitlichen wie räumlichen Dehnungen wird eine intensive Atmosphäre von Gegenwärtigkeit im Akt des Sehens angedeutet.

„Das Konstruieren von Wirklichkeit scheint ein fraktaler und variabler Prozess zu sein, der gerade in der Kunstwahrnehmung besonders zur Deutlichkeit gelangt, da in Kunstwerken generierte Welten neu erdacht werden dürfen, ja müssen, wenn man sie erleben möchte.“ (Nora Schöpfer)

Nelle sue opere Nora Schöpfer sperimenta con frammenti di percezione originati dal ricordo e dall'immaginazione. Realtà e arte, pittura, fotografia e video si compenetrano vicendevolmente.

Nell'opera *fluid environment* del 2015, l'artista gioca con sovrapposizioni contenutistiche e formali, partendo da impressioni e sensazioni colte dall'ambiente naturale, dalla quotidianità e dall'arte, il tutto distribuito su livelli temporali e spaziali differenti. Schöpfer sperimenta sovrapponendo immagini che raffigurano scene tratte da mostre, celebri opere d'arte, visitatori e personale di sala. Il rapporto tra esperienze e ricordi, le intuizioni che ne derivano e l'emergere di nuove percezioni rappresentano il nucleo di un'indagine incentrata su esperienze esistenziali quali la vita vissuta, i ricordi e l'immaginazione.

La dilatazione di tempo e spazio nella rappresentazione e l'immaginaria dissoluzione della materia sono gli strumenti grazie ai quali prende corpo un'intensa atmosfera di contemporaneità nell'atto del vedere. Le immagini sovrapposte tratte da mostre o scene di luoghi pubblici, così come le immagini di insiemi e strutture presenti nella natura e le analogie reciproche che si instaurano tra esse proseguono un processo che coinvolge l'osservatore in un flusso visivo. In questo contesto il tempo è considerato mero istante, il momento in cui il vissuto inizia a dissolversi, facendosi passato. Attraverso le fratture formali e contenutistiche indotte da questo processo, così come dalle contestuali dilatazioni di tempo e spazio, prende corpo un'intensa atmosfera di contemporaneità nell'atto del vedere.

“In questo modo i quadri nascono da processi di percezione fittizi o effettivamente vissuti, da stratificazioni di esperienza, ricordo e impressioni fluide e fugaci, che vengono sempre reinterpretate e identificate in modo nuovo sulla base di immagini passate e da esse sovrascritte. Il costruire sulla realtà pare essere un processo frattale e variabile, particolarmente evidente e chiaro nella percezione artistica, poiché nelle opere d'arte i mondi generati possono, anzi devono, essere ripensati da zero, se si vuole realmente viverli.“ (Nora Schöpfer) Günther Dankl

Nora Schöpfer

fluid environment (2015)

Acryl auf Leinwand / acrilico su tela

80 x 110 cm



Leander Schwazer changiert zwischen Material, Geschichte, Kontexten, Pop und Zeitgeist. Er arbeitet als Maler und produziert konzeptuelle Objekte. Wie Zahnräder greifen die Oeuvres ineinander und lassen sich nicht getrennt voneinander lesen. Er begreift Malerei in einem neo-konzeptuellen Sinn als Blackbox.

Die 2014 angekaufte Serie *Globes* besteht aus herkömmlichen Glühbirnen, die mit bunten Acrylfarben gefüllt sind und durch das Aushärten dieser Farbe zu Kokons werden, aus denen Tierbeine und Körper schlüpfen. Die Werkgruppe wird 2016 durch die Serie *30 Most Famous People of All Time* ergänzt. Während bei *Globes* Ausgang für das Schaffen im Handel nicht mehr erhältliche Glühbirnen sind, verwendet Schwazer für die neue Serie Offsetdruckfarben, die ursprünglich für den Tageszeitungsdruck eingesetzt wurden, jedoch inzwischen lange von neuen Drucktechniken abgelöst worden sind und damit keine Verwendung mehr haben. Hierfür wird die Farbe großzügig auf die Leinwand verteilt. Nach Monaten der Trockenzeit ergibt sich die definitive Form und Struktur der Oberfläche. Die sich mineralisierende flüssige Masse verwächst von selbst, ähnlich wie Gewebe unter der Haut, mit der rauen Leinwandstruktur. Das Bild malt sich quasi von selbst, indem sich die Materialien verbinden und die Farbe ihren Zustand von flüssig zu fest ändert.

Das Werk \$ € ¥ zeigt drei der mächtigsten Währungssymbole unseres Finanzsystems auf einer Leuchttafel in Handschrift geschrieben. Die Symbole sind nicht auf Anhieb lesbar und scheinen ineinander zu verschwimmen, sodass man unweigerlich an globale Entwicklungen denkt. Die Zeichen werden künstlich zum Leuchten gebracht, damit sie ihre Strahlkraft bewahren. Auch diese Arbeit fügt sich durch das Zusammenführen von sich fremden Materialien und Begrifflichkeiten in eine verborgene Logik von Verkettungen.

Leander Schwazer gioca in agilità, alternando materiali e storia, contesti, pop-culture e spirito del suo tempo. La sua produzione artistica è equamente suddivisa fra pittura e oggetti concettuali. Quasi si trattasse di ingranaggi, le sue opere si incastrano alla perfezione, permettendo esclusivamente una lettura d'insieme. Egli concepisce la pittura da un punto di vista puramente neoconcettuale, una sorta di Black Box. La serie *Globes*, acquisita nel 2014, è costituita da tradizionali lampadine, riempite di colore acrilico. Quest'ultimo, indurendosi, le trasforma in tecnologici bozzoli, da cui emergono zampe e corpi d'animale. La serie è completata dal ciclo parallelo *30 Most Famous People of All Time*. Diversamente da *Globes*, essendo ormai introvabili nei negozi le tradizionali lampadine a incandescenza, per la nuova serie Schwazer ha scelto di usare i colori a stampa offset, originariamente utilizzati per la stampa dei quotidiani e ora facilmente reperibili in commercio perché non più impiegati in tipografia.

Il colore è disteso generosamente sulla tela. Dopo mesi di asciugatura la superficie assume forma e struttura definitive: la massa fluida si mineralizza e si rimargina, interagendo con la ruvida struttura della tela come stoffa sotto la pelle. Il quadro si dipinge quasi da sé: i materiali si compenetrano e il colore cambia la sua consistenza, passando dallo stato liquido a quello solido. L'opera \$ € ¥ mostra tre fra i più influenti e noti simboli valutari del nostro sistema finanziario, disegnati a mano su un'insegna luminosa. I simboli non sono immediatamente leggibili, anzi, paiono confondersi vicendevolmente: ciò ci porta inevitabilmente a immaginare una concatenazione globale di avvenimenti. Al fine di conservare la loro capacità radiante, i simboli sono illuminati artificialmente. Anche quest'opera, contraddistinta dalla giustapposizione di materiali e concetti profondamente differenti, è guidata da una segreta logica di concatenazioni. Lisa Trockner

Leander Schwazer

\$ € ¥ (2015)

Offsetdruckfarbe auf Light-Pad / offset colore su LightPad

48 x 66 cm



Die Kleinplastik *LUD* von Peter Senoner stellt ein vegetabil-technoides Pflanzengewächs, einen artifiziiellen Organismus dar.

Gegenwärtig wird nach der Genstruktur von Pflanzen geforscht und damit rückt auch das Sichtbarmachen von uns bis dato unbekanntem Baugesetzen in den Fokus der Wissenschaft. Ein Schritt, der nach der fotografischen Katalogisierung zum Beispiel durch Karl Blossfeldt erfolgt. Immer schon wurden Naturformen in bildende Kunst übertragen, das beweist die Kunstgeschichte seit der Antike – wie kann aber dieser Ansatz im 21. Jahrhundert aussehen?

Bei Peter Senoner geht die von der Pflanzenwelt inspirierte urromantische Form eine Symbiose mit hochtechnischen Elementen einer zunehmend virtualisierten Welt ein. Das Ergebnis ist ein sich in barocker Pracht drehendes Artefakt mit futuristischer Ästhetik. Die grazile wie zart gedrechselte und spiralförmig in sich gewundene Form als Sehnsuchsobjekt des Menschen, mit der Welt der Pflanzen zu verschmelzen und nicht mehr Teil einer technisch kontrollierbaren Welt zu sein.

Der Werktitel *LUD* macht aus dem polymorphen Gebilde mit surrealer Aura ein Individuum, dessen Namen aus dem Althochdeutschen stammt. „LUD“ ist Wortbestandteil in Personennamen und leitet sich von „hluth“ (berühmt) her. Und berühmt sind auch die Impulsgeber für Peter Senoners androgynen Kreaturen: Skulpturen der griechischen Antike, Comicfiguren, Bilder aus botanischen Darstellungen oder Science-Fiction-Filmen. Dazu bemerkt der Künstler: „Meine Skulpturen kommen aus einer anderen Galaxie. Sie sind Migranten zwischen den Welten und zwischen den Medien.“

LUD fügt sich in verschiedenste vorgefundene architektonische Strukturen und Situationen ein, ähnlich Neophyten, die sich neuen Lebensraum suchen und schaffen. Dort wo *LUD* andockt, ist Nährboden für diese künstlich generierte polymorphe Form. *LUD* unterliegt einem langfristigen Herstellungsprozess. Zunächst im Atelier aus Holz gearbeitet, wird dieser Prototyp mittels aufwendigem Wachs-Ausschmelzverfahren zum handgeschliffenen Bronzeguss. Der zeitliche Rahmen des Herstellungsprozesses entspricht konsequenterweise dem natürlichen Wachstumsrhythmus der mitteleuropäischen Flora.

L'oggetto in plastica *LUD* di Peter Senoner rappresenta un organismo artificiale: una pianta sospesa tra forma vegetale e richiami "tecnoidi". Attualmente gli scienziati studiano la struttura genetica delle piante e pertanto la sconosciuta legge della creazione finisce sotto la lente d'ingrandimento della scienza. Un passo che segue la catalogazione fotografica svolta, ad esempio, da Karl Blossfeldt. Da sempre le forme naturali sono state trasposte nelle arti figurative: la storia dell'arte è costellata di esempi fin dalle origini. Quale interpretazione dare a questo soggetto nel XXI secolo? Nell'arte di Peter Senoner la forma romantica primigenia, ispirata al mondo delle piante, entra in simbiosi con elementi altamente tecnologici, rappresentativi di un mondo sempre più virtualizzato: ne nasce un artefatto girevole sfarzosamente barocco e pervaso da un'estetica futuristica. La forma gracile e spiralforme, delicatamente avvolta su sé stessa, diviene oggetto nostalgico. Essa è integralmente fusa con l'universo vegetale e non più parte di un mondo tecnicamente controllabile. Partendo da una massa informe e polimorfa, dall'aura surreale, *LUD* dà vita a un individuo, il cui nome ha origine nel tedesco antico. Il suffisso *LUD* è parte integrante dei nomi di persona e deriva da "hluth" (celebre). E celebri sono anche gli input alla base delle creature androgine di Peter Senoner: sculture dell'antica Grecia, personaggi dei fumetti, immagini da tavole botaniche o film di fantascienza. Così l'autore: "Le mie sculture provengono da un'altra galassia. Sono come migranti in cammino tra mondi e media differenti". *LUD* si insinua nelle più disparate strutture e situazioni architettoniche persistenti alla stregua delle piante neofite, che cercano e trovano spazio vitale. Lì dove *LUD* attecchisce c'è terreno fertile per questa forma amorfa, generata artificialmente. *LUD* soggiace a un lungo processo di produzione. Dall'iniziale lavorazione su legno in atelier, si trasforma nella versione in bronzo lavorata a mano dopo un laborioso processo di fusione a base di cera. Il tempo dedicato alla realizzazione dell'opera corrisponde al ritmo di crescita naturale tipico della flora mitteleuropea. Brigitte Matthias

Peter Senoner

LUD (2005 - 2012)

Bronzeguss handverschliffen / fusione in bronzo lucidato a mano

62 x 30 x 25 cm



Im künstlerischen Schaffen von Peter Senoner dominieren zwei Medien, die einander inhaltlich bedingen und ergänzen: zum einen die Skulptur, zum andern die Zeichnung. In beiden Medien stehen sowohl die menschliche Figur, der Körper, als auch das Menschenbild im Mittelpunkt. Als Bildhauer fertigt der Künstler seit 2005 hybride Körperskulpturen an, Mischwesen aus Mensch und Maschine, die zu Beginn von Senoners Schaffen noch wie Science-Fiction-Utopien wirkten, heute jedoch ein Stück weit Teil unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit geworden sind. Auch in den Zeichnungen von Peter Senoner, die von Beginn an parallel zu den Skulpturen entstanden sind, geht es um die menschliche Existenz und den menschlichen Körper. Zumeist handelt es sich dabei um mit Grafit auf Holz ausgeführte, ineinander verwobene oder überlagerte detailgetreue Zeichnungen von Akten, die, in einer Welt ohne Perspektive schwebend, ständig ihre Gestalt zu verändern scheinen. Kombiniert der Künstler diese in der Serie *Botanicalirious* mit Pflanzen, Zweigen oder Blüten, so bewegt sich die aktuelle Serie *Corals*, aus der die angekaufte Arbeit *CORALS #103* stammt, im Spannungsfeld zwischen Zeichnung und Skulptur. Im Zentrum von *CORALS #103* ist nicht mehr der menschliche Akt, sondern vielmehr ein Gesicht, das stellvertretend für den Menschen steht: ein „bionic portrait“, entstanden durch Überlagerung verschiedener Ebenen unterschiedlicher Physiognomien“ (Peter Senoner). An dieses andockt ist eine sowohl technisch als auch botanisch wirkende Form, verstanden als Erweiterung des menschlichen Körpers in die Formenwelt der artifiziellen Natur. Auf die Natur verweist auch das gestaltete Umfeld, in das der Kopf eingebettet ist. In zuvor in das Buchenholz einzeln gesetzten Bohrungen trägt Senoner Pigment auf. Der Künstler gestaltet so eine dreidimensionale Struktur, die den Anschein eines Korallenriffs erweckt, das sich allmählich auf die Figur hinbewegt und diese sukzessive aufzulösen droht: ein langsamer Prozess, der von außen in den Bildraum hinein stattfindet und, einem geologischen Prozess gleich, die Figur hinter der Struktur verschwinden lässt.

Nella creazione artistica di Peter Senoner dominano due mezzi espressivi che si condizionano e si completano a vicenda: da un lato la scultura, dall'altro il disegno. In entrambi la figura umana, il corpo e l'immagine dell'uomo sono posti al centro dell'attenzione. In quanto scultore, dal 2005 l'artista produce sculture di corpi ibridi, esseri misti al confine tra uomo e macchina che, all'inizio della carriera creativa di Senoner, davano l'impressione di rappresentare delle utopie da fantascienza, ma che oggi sono entrati a far parte in misura maggiore della nostra realtà sociale.

Anche nei disegni di Peter Senoner, creati sin dagli esordi in parallelo alle sculture, a essere posti al centro dell'indagine creativa sono l'esistenza e il corpo umano. Nella maggior parte dei casi si tratta di disegni eseguiti con la grafite sul legno, intrecciati o sovrapposti, che riproducono in dettaglio degli atti e che, fluttuanti in un mondo senza prospettiva, sembrano cambiare costantemente la loro forma. Mentre nella serie dei *Botanicalirious* l'artista combina questi elementi con piante, rami o fiori, l'attuale serie dei *Corals*, da cui proviene l'opera acquistata *CORALS #103*, si muove nella zona al confine tra disegno e scultura.

Il fulcro di *CORALS #103*, non è più l'atto umano, bensì un volto in quanto parte che rappresenta l'uomo: un "bionic portrait" generato dalla sovrapposizione di diversi strati di differenti fisionomie" (Peter Senoner). Questo volto si accoppia a una forma dalle sembianze sia tecniche che botaniche, intesa come estensione del corpo umano nel mondo delle forme della natura artificiale. La natura è richiamata anche dall'ambiente elaborato in cui è immerso il volto. Nei fori precedentemente ricavati a uno a uno nel legno di faggio, Peter Senoner introduce del pigmento. Su questa base l'artista realizza una struttura tridimensionale che dà l'impressione di una barriera corallina che si muove gradualmente verso la figura e minaccia di dissolverla in seguito: un lento processo che parte dall'esterno e arriva fin dentro lo spazio dell'immagine e che fa scomparire, simile a un processo geologico, la figura dietro la struttura. Günther Dankl

Peter Senoner

CORALS #103 (2021)

Grafit, Pigment, Firnis auf Rotbuche / grafite, pigmento, vernice su legno di faggio

100 x 80 x 3 cm



Martina Steckholzer hat sich seit Beginn ihres künstlerischen Schaffens immer wieder sowohl mit prozessualen und konzeptionellen Fragestellungen der Malerei als auch der Verdichtung von Ausstellungsarchitekturen und den in ihnen präsentierten Kunstwerken auseinandergesetzt.

Ausgangspunkt der Bilder von Martina Steckholzer sind Videoaufnahmen von Ausstellungsdisplays und -architekturen oder Kunstmessen, aus denen sie einzelne Stills herausnimmt, um sie als Vorlage und Inspirationsquelle ihrer abstrahierenden Raumbilder zu verwenden. Seit 2018 entstehen neue, großformatige und geometrische Raumbilder, in denen sie wie in ihren früheren Bildern wieder auf das Schwarz-Weiß als Grundlage ihrer Malerei zurückgreift. Dabei lässt sie sich von architektonischen Elementen und atmosphärischen Raumerlebnissen ebenso anregen wie von Bühnenbildern. Weitere Inspirationsquellen ihrer abstrakten Arbeiten sind Musik-, Tanz- und Kunstereignisse als Momente zeitgenössischen Geschehens.

Ähnlich wie in der Werkgruppe *A Lent* von 2018 arbeitet die Künstlerin auch in dem Bild *A Sonata* mit schwarzem Pigment auf Leinwand. Mit filigranen Linien sowie grauen oder schwarzen Flächen öffnen sich dreidimensionale Räume, die zwar als solche wahrnehmbar, aber nur schwer einzuordnen sind. Wenngleich streng konzeptionell angelegt, schwingt hier auch ein lyrischer Grundton mit. Dies ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, dass sich Steckholzer bei der Ausführung des Bildes – neben der Architektur von Ausstellungsräumen – von einer Sonate von Maurice Ravel aus dem Jahr 1920 anregen ließ. Damit gelingt es ihr auf poetische Weise, Bewegung und Raum sowie Raum und Wahrnehmung zum Ausdruck zu bringen.

Fin dagli inizi della sua carriera artistica, Martina Steckholzer si è costantemente confrontata tanto con questioni relative ai processi e ai concetti della pittura, quanto con la compattazione delle architetture espositive e delle opere d'arte in esse presentate.

Punto di partenza delle immagini di Martina Steckholzer sono filmati che riprendono i display e le architetture di mostre o di fiere d'arte, dai quali ricava singole riprese che fungono da modello e fonte di ispirazione per i suoi dipinti di spazi dal carattere astratto. Dal 2018, l'artista realizza nuove immagini di spazi geometrici e di grandi dimensioni, nelle quali, come nei suoi primi lavori, usa il bianco e nero come base della sua pittura. Per questi dipinti, l'artista si lascia ispirare da elementi tanto architettonici quanto scenografici. Altre fonti di ispirazione dei suoi lavori astratti, nei quali Martina Steckholzer fa confluire esperienze spaziali sia architettoniche che atmosferiche, sono la musica, la danza ed eventi artistici in quanto momenti di vissuto contemporaneo.

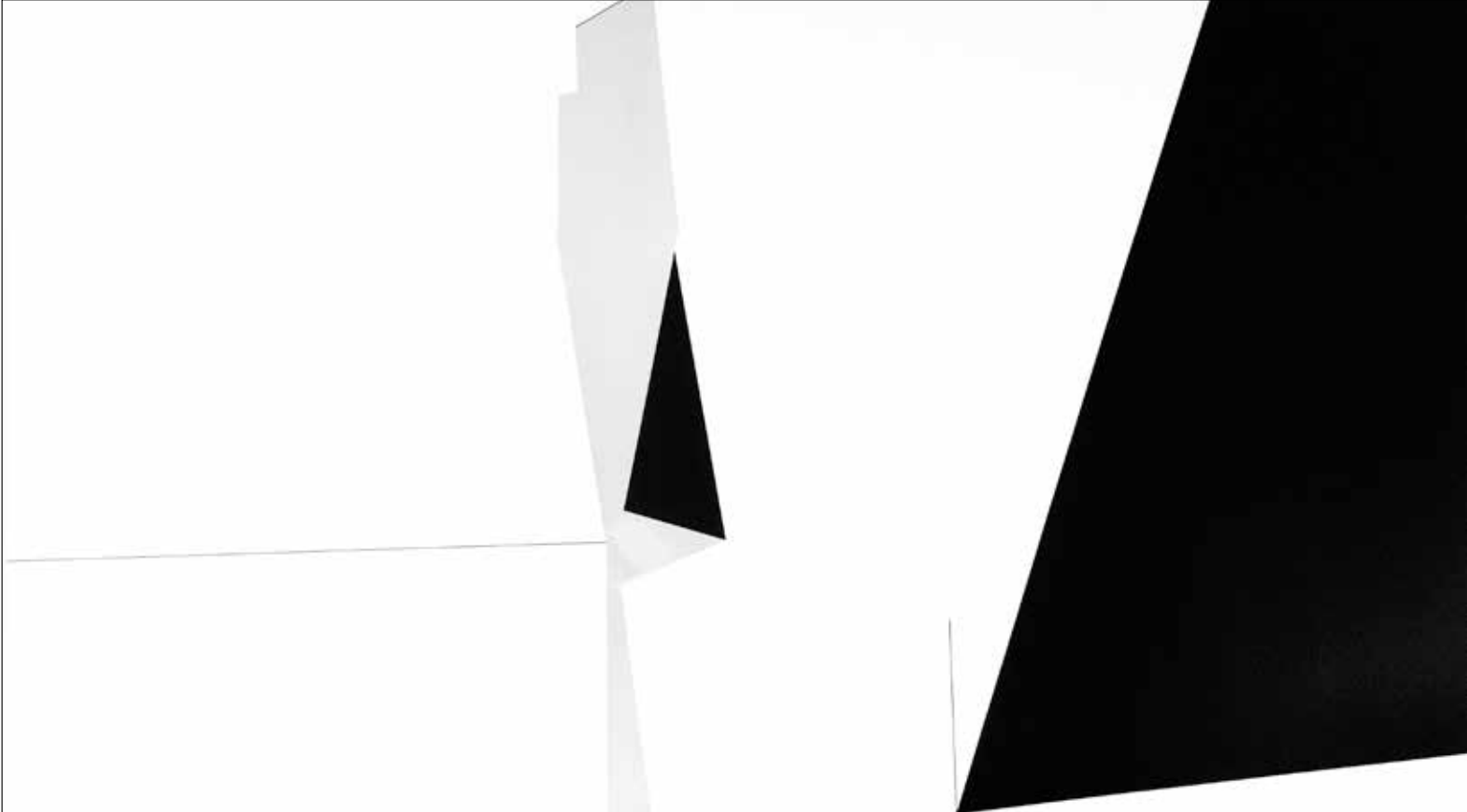
Per il dipinto *A Sonata*, così come per i lavori riuniti nella serie *A Lent* del 2018, Steckholzer utilizza il pigmento scuro su tela. Linee sottili e superfici grigie o nere su sfondo bianco danno vita a spazi tridimensionali, riconoscibili in quanto tali, ma difficilmente inquadrabili. Nell'opera, di impostazione strettamente concettuale, vibra tuttavia anche una tensione lirica, riconducibile a un'ispirazione musicale. Accanto alle architetture espositive, il processo creativo è stato infatti accompagnato da una sonata di Maurice Ravel del 1920. L'artista riesce così a esprimere in modo poetico movimento e spazio nonché spazio e percezione. Günther Dankl

Martina Steckholzer

A Sonata (2018)

Pigment auf Leinwand / pigmento su tela

90 x 160 cm



Die Neonarbeit *Chefetagenbild* von Thomas Sterna ist als eine Art subtile Kritik am aktuellen Kunstmarkt und Kunstverständnis zu betrachten. Malerei und Plastik werden mehr und mehr zu reinen Statussymbolen und Spekulationsobjekten, mit denen sich die Reichen, Schönen und Mächtigen dieser Welt schmücken. So wie sich der Großwildjäger seine Trophäen ins Wohnzimmer hängt, schmückt der Kunstsammler seine Wohnräume mit Teurem und Gefragtem. An die Stelle eines kritischen Diskurses ist heute im öffentlichen Bewusstsein nur allzu oft der Markt mit seinen Preisen getreten, wenn es um die Wertfrage geht. Teure Kunst ist gute Kunst, billige Kunst ist schlechte Kunst. Das, was im Hochpreissegment angesiedelt ist, wird überdauern, Billiges wird verschwinden. Untermuert wird dies von immer neuen Auktionsrekorden für moderne Kunst in Millionenhöhe, da verbietet es sich eigentlich, auf unbekannte, noch nicht renommierte Positionen zu setzen.

Chefetagenbild stellt einen Versuch dar, in ironischer und spielerischer Art und Weise auf diese aktuelle Entwicklung im Kunstbetrieb einzugehen. Dieser „Platzhalter“ hat durchaus hohe ästhetische Qualität – Neonschrift ist im Zeitgenössischen ja auch zu so einer Art Chiffre für moderne, aufgeklärte Kunst geworden, wie am Beispiel der Arte Povera eines Mario Merz deutlich wird. Die Arbeit soll in den Betrachtenden einen Moment des Nachdenkens evozieren: Das Platzhalterbild eröffnet im günstigen Fall die Möglichkeit, die Leerstelle, die es verkörpert, durch eigene Bildvisionen zu ersetzen und Fragen auszulösen. Was wäre ein adäquates Bild für diese Wand? Was sollte darauf zu sehen sein? Von wem sollte es stammen, um repräsentativ für dieses Ambiente zu sein?

La scritta al neon *Chefetagenbild* (opera per uffici dirigenziali) di Thomas Sterna può essere letta come sottile critica all'attuale mercato dell'arte e alle modalità di comprensione e interpretazione della stessa. La pittura e le arti plastiche si stanno trasformando sempre più in status-symbol e in oggetti di pura speculazione, utilizzati dai ricchi, belli e potenti per decorare il (loro) mondo. Così come il cacciatore espone con orgoglio i suoi trofei nel soggiorno di casa, allo stesso modo il collezionista d'arte abbellisce i suoi ambienti con opere costose e ricercate. Allo stato attuale, quando si tratta di discutere in merito al valore delle opere, nell'immaginario collettivo i discorsi dei critici d'arte hanno lasciato il posto quasi esclusivamente al mercato e ai suoi prezzi.

L'arte costosa è sinonimo di arte di qualità. L'arte economica è sinonimo di arte scadente. Ciò che si colloca nel segmento alto del mercato è destinato a durare, le opere economiche, al contrario, scompariranno. Questo approccio è rafforzato dai numerosi e sempre nuovi record registrati alle aste di arte moderna, con prezzi spesso arrivati a svariati milioni di euro. Un andamento di questo tipo impedisce di puntare, non diciamo alle posizioni rinomate, ma pure a quelle meno conosciute.

La scritta al neon *Chefetagenbild* rappresenta il tentativo di affrontare, in maniera ironica e giocosa, la questione attinente all'attuale andamento dell'industria artistica. Questo "segnaposto" ha però un'elevata qualità estetica. Nell'epoca contemporanea la scritta al neon rappresenta una sorta di cifra per l'arte moderna illuminata, pensiamo ad esempio all'arte povera di Mario Merz. *Chefetagenbild* dovrebbe evocare nell'osservatore un momento di riflessione: l'immagine segnaposto apre, nel migliore dei casi, alla possibilità di rimpiazzare il posto vuoto che occupa con visioni prodotte dallo spettatore stesso, facendo scattare gli opportuni interrogativi. Quale potrebbe essere l'opera adeguata a questa parete? Cosa dovrebbe raffigurare? Quale artista dovrebbe crearla, per essere realmente rappresentativa di questo ambiente?

Brigitte Matthias



Thomas Sterna

Chefetagenbild / opera per uffici dirigenziali (2016)

Neonschrift / insegna al neon

20 x 150 cm

efetagenbild

Into the unknown I und II zeigen jeweils eine Seilbahn, die eine von der Talstation, die andere von der Bergstation aus fotografiert, die auf ein Nebelmeer zusteuert und im ungewissen Nichts verschwinden wird. Was sich hinter dem Nebel verbirgt, kann nur erahnt werden und lässt Raum für unser Vorstellungsvermögen.

Nebel, aus dem germanischen *nebula*, ist ein Wetterphänomen, das die Menschen ob seiner Befremdlichkeit schon immer fasziniert und Dichter zu berühmten Zeilen inspiriert hat. Für Matthias Claudius ist die Thematik der Naturbetrachtung primär, in seinem Abendlied steigt der weiße Nebel wunderbar aus den Wiesen. Für Hermann Hesse hingegen ist der Nebel Metapher für die Vereinzelung des Menschen; „Seltsam, im Nebel zu wandern“ lautet der erste Vers des viel zitierten Gedichts. Und genau dieses bereits im November 1905 beschriebene Gefühl der Isolation und unübersichtliche haben wir in den Monaten der Corona-Pandemie empfunden, die Weltlage als fragile und nicht weitsichtige Situation, wir stocherten sozusagen im Nebel ... Entstanden sind die Bilder, die unsere gegenwärtige Lebens- und Weltlage einfangen, auf der ständigen Suche des Simon Terzer nach Motiven, die er als Herausforderung empfindet. Hierbei geht es dem Fotografen nicht so sehr um das Abgebildete, sondern vielmehr um die Offenheit des Bildes, um die Symbolkraft des Sujets und mögliche Assoziationen, die sich je nach Kontext zu etwas Neuem hin entwickeln können. Simon Terzer sieht seine fotografische Suche als ein Sicharbeiten an der Welt, um diese besser in ihrer Komplexität zu begreifen und bildlich zu erfassen.

Into the unknown rappresenta due immagini di una cabina di una funivia, l'una fotografata dalla stazione a valle, l'altra dalla stazione a monte. In entrambe le foto, la cabina si dirige verso un mare di nebbia e scompare in un nulla tanto vago quanto incerto. Ciò che si nasconde dietro la nebbia può solo essere immaginato, lasciando così spazio alla nostra immaginazione.

La nebbia, dal germanico *nebula*, è un fenomeno meteorologico che, per la sua natura sconcertante, ha sempre affascinato l'uomo e ispirato i versi di famosi poeti. Per Matthias Claudius, l'osservazione della natura rappresenta una tematica di primaria importanza e nel suo canto della sera una nebbia bianca si alza meravigliosamente dai prati, per Hermann Hesse, invece, la nebbia è metafora dell'isolamento dell'uomo e in una sua famosa poesia sottolinea come sia strano vagare nella nebbia. Ed è proprio questo senso di straniamento e di incertezza, descritto da Hesse in quest'opera del novembre del 1905, che tutti noi abbiamo sperimentato nei mesi della pandemia di Covid-19, durante i quali la situazione mondiale ci è apparsa fragile e per nulla lungimirante e abbiamo, per così dire, brancolato nella nebbia...

Le immagini che catturano l'attuale situazione della nostra vita e del mondo, sono nate grazie alla ricerca costante di Simon Terzer verso motivi che egli percepisce come una sfida. Per il fotografo, il fulcro non è tanto l'oggetto raffigurato, quanto piuttosto la leggibilità dell'immagine, la forza simbolica del soggetto e le possibili associazioni di idee che possono nascere nell'atto dell'osservazione ed evolvere in qualcosa di nuovo a seconda del contesto. Simon Terzer considera la sua ricerca fotografica come un impegnativo lavoro di riflessione sul mondo, per comprenderne meglio la complessità e rappresentarlo tramite le immagini. **Brigitte Matthias**

Simon Terzer

Diptychon: Into the unknown II (2018)

Je 60 x 40 cm, insgesamt 85 x 120 cm / dittico composto da due parti di 60 x 40 cm ciascuna (85 x 120 cm in totale)



Paul Thuile ist in erster Linie Zeichner. Als solcher fertigt er seine Arbeiten auf Papier und auf Tafeln, vorwiegend jedoch auf der Wand an. Zumeist sind es unbewohnte, zum Abriss bestimmte Gebäude, die der Künstler aufsucht, um dort Alltagsgegenstände oder Ausschnitte eines Raums in einem spontanen künstlerischen Akt direkt an die Wand zu zeichnen. Durch die Nähe zur Wand ergeben sich dabei perspektivische Verzerrungen und architektonisch instabil anmutende Schrägansichten, wobei die Instabilität durch Thuiles charakteristische Handschrift nochmals unterstrichen wird. Im Anschluss lässt der Künstler die Wandzeichnung gemeinsam mit dem Raumausschnitt fotografieren, jedoch aus einer anderen Perspektive als der, die er selbst beim Zeichnen eingenommen hat. Durch diese unterschiedliche Raumerfahrung thematisiert er das Verhältnis von Wirklichkeit und Wahrnehmung. Darüber hinaus werden in seinen Arbeiten auf verschiedenen Ebenen Momente der Zeitlichkeit angesprochen. Zur Dauer des zeichnerischen Prozesses kommt nunmehr die Momentaufnahme der Fotografie.

Auch in der als Leuchtkasten ausgeführten Arbeit *Priamiweg 7* von 2015 arbeitet Peter Thuile mit einer mehrfachen Raumerfahrung. Dabei zeigt die bis knapp an den Türrahmen herangeführte Wandzeichnung den in der Fotografie ebenfalls sichtbaren „realen“ Raum links daneben aus einer gänzlich anderen Perspektive. Während der Künstler in der Wandzeichnung Teile des Bodens und zusätzliche im Raum befindliche Gegenstände wie Leiter, Lampe usw. festgehalten hat, weist der sichtbare Einblick in den Raum einen wesentlich begrenzteren Raumausschnitt auf: Der frontale Blick auf den Fensterausschnitt und der Ausblick in das Freie sowie die wie zur Abholung bereiten Schachteln darunter stehen im deutlichen Kontrast zur verzerrten Perspektive des gezeichneten Raums.

Mit der Präsentation in einer Leuchtkasten geht Thuile nochmals einen Schritt weiter und erweitert die Arbeit nicht nur um ein zusätzliches Medium, sondern darüber hinaus auch um eine weitere Erfahrung von Zeit und Realität: Fast ist man versucht, das Licht der Box mit dem neben dem Türstock sichtbaren Lichtschalter aus- und wieder einzuschalten!

Paul Thuile è innanzitutto un disegnatore. Egli realizza i suoi disegni su carta e pannelli, ma specialmente su pareti. Nella maggior parte dei casi, l'artista sceglie degli edifici disabitati destinati alla demolizione per disegnare direttamente sulle pareti, in un atto artistico spontaneo, oggetti di uso quotidiano o scorci di una stanza. La vicinanza alla parete comporta distorsioni prospettiche e vedute inclinate che richiamano un'architettura instabile, a cui si aggiunge lo stile caratteristico di Paul Thuile che accentua ulteriormente questo senso di instabilità. In seguito, l'artista fa fotografare il disegno sulla parete insieme allo scorcio di stanza da una prospettiva differente rispetto a quella da lui assunta per disegnare. Attraverso questa diversa esperienza spaziale, l'artista tematizza il rapporto tra realtà e percezione. Nei suoi lavori, inoltre, egli affronta, a diversi livelli, i momenti della temporalità. Alla durata nel tempo del disegnare si affianca, quindi, l'istantaneità della fotografia.

Anche l'opera *Priamiweg 7* del 2015, predisposta come pannello luminoso, offre un'esperienza spaziale plurima. Il disegno sulla parete, che si estende quasi fino al telaio della porta, rappresenta lo spazio "reale" visibile da tutta un'altra prospettiva anche nella fotografia a sinistra. Mentre, nel disegno sulla parete, Paul Thuile ha fissato parti del pavimento e altri oggetti presenti nella stanza, come una scala, una lampada ecc., la vista sulla stanza rappresenta uno scorcio spaziale molto più limitato: l'inquadratura frontale, la porzione di finestra, la vista sull'esterno, nonché le scatole sottostanti, che sembrano pronte per essere portate via, sono in netto contrasto con la prospettiva distorta dello spazio disegnato.

Grazie alla presentazione su un pannello luminoso, Paul Thuile fa un ulteriore passo in avanti, ampliando l'opera non solo con un mezzo aggiuntivo, ma anche con una nuova esperienza del tempo e della realtà: osservando l'opera, si ha quasi voglia di accendere e spegnere la luce del pannello tramite l'interruttore visibile accanto alla porta! Günther Dankl

Paul Thuile

Priamiweg 7 / via Priami 7 (2015)

Bleistiftzeichnung auf Wand, Fotografie, Leuchtkasten / disegno a matita su parete, fotografia, pannello luminoso
60 x 40 x 15 cm



Martina Tscherni ist eine leidenschaftliche Zeichnerin. Mit akribischer Präzision arbeitet sie an bis zu 20 Meter langen Rollen, in denen sie den Mikrokosmos der Natur in ein ornamental wirkendes Ordnungsgefüge zu übertragen sucht. Die Inspirationsquellen dabei sind anatomische Fachbücher ebenso wie Schaukästen des Wiener Naturhistorischen Museums. Diese Zeichenrollen bilden für sie eine Art Skizzenbuch, aus denen sie Formen, die ihr interessant erscheinen, isoliert und in eigenständige Kompositionen überführt.

In den daraus resultierenden großformatigen Zeichnungen begibt sich die Künstlerin auf die Reise nach anderen, neuen Wahrnehmungsebenen. Dabei lässt sie sich von natürlichen Organismen, wie Pflanzen und Tieren, und von biologischen Mikrostrukturen leiten. Allerdings verfolgt Tscherni dabei keinen rein wissenschaftlichen Ansatz, sondern richtet ihr Augenmerk auf die ornamentalen Strukturen von Organismen und auf deren symbolhaft anmutenden Charakter.

Zugleich sind ihre oftmals mit collagierten Einsprengseln versehenen fragmentarischen Zeichnungen auch das Resultat der Erforschung des Ichs in Form entschleunigter Prozesse – mit dem Ziel, Inneres wie Äußeres seismografisch zu erfassen und festzuhalten. Das Ergebnis ist ein facettenreicher zeichnerischer Kosmos, in dem „Natur“ im weitesten Sinn mit der eigenen Befindlichkeit in eine formale Beziehung gebracht wird. Dies zeigt sich auch in der Zeichnung *Ohne Titel* von 2021, in der Tscherni vorwiegend Vegetatives und Mikroorganisches mit roten und schwarzen Kreisen sowie schwarzen Punkten versieht und derart aus der rein wissenschaftlichen Ebene in eine kommentierende und unterstreichende – und somit persönliche – Ebene überführt: Objektives Gestalten trifft damit in subtiler Weise auf subjektive Empfindsamkeit.

Martina Tscherni è una appassionata disegnatrice. Con meticolosa precisione l'artista opera su rotoli lunghi fino a 20 metri nei quali cerca di trasporre il microcosmo della natura in un insieme ordinato dal carattere ornamentale. Le sue fonti di ispirazione sono tanto i testi di anatomia, quanto le vetrine del Museo di storia naturale di Vienna. Per l'artista questi rotoli da disegno rappresentano una sorta di quaderno per gli schizzi, sui quali isola le forme che le appaiono interessanti e le traspone in composizioni a sé stanti.

Partendo dai disegni di grande formato che ne derivano, l'artista intraprende un viaggio verso altri, nuovi livelli di percezione. In questo, Martina Tscherni si fa guidare tanto da organismi naturali, come piante e animali, quanto da microstrutture biologiche. Tuttavia, Martina Tscherni non persegue un approccio puramente scientifico, bensì si concentra sulle strutture ornamentali degli organismi, nonché sul loro carattere simbolico.

Allo stesso tempo, i suoi disegni frammentari, spesso arricchiti di inserzioni apposte tramite collage, sono anche il risultato dell'indagine dell'io sotto forma di processi rallentati, con l'obiettivo di catturare e registrare "sismograficamente" il mondo interiore ed esteriore. Il risultato è un cosmo nato dal disegno e dalle molte sfaccettature in cui la natura, nel suo senso più ampio, è posta in un rapporto formale con il proprio stato d'animo. Questo si può osservare anche nel disegno *Ohne Titel* (senza titolo) del 2021, nel quale Martina Tscherni adorna di cerchi rossi e neri, nonché di punti neri, forme prevalentemente vegetali e micro-organiche, trasponendole in tal modo dalla sfera prettamente scientifica alla sfera del commento e della messa in rilievo personale. La composizione oggettiva incontra, così, in modo sottile, la sensibilità soggettiva! Günther Dankl

Martina Tscherni

Ohne Titel (Schwarze Punkte) / senza titolo (punti neri) (2021)

Mischtechnik auf Papier / tecnica mista su carta

108 x 85 cm



Die Bildobjekte Andrea Varescos sind gegenstandslos; allein aus der räumlichen Verortung von in sich farbigen Tupfen, Flächen und Schlieren aus pastosen Pigmentmischungen auf präparierten, monochromen Bildträgern entstehen zahllose Möglichkeiten und Variationen, einen Rhythmus zu gestalten. Durch geschickte Farb- und Fleckensetzung erzielt die Künstlerin räumliche Tiefe, warme und kalte Farben im Wechselspiel lassen die dunkelgrüne Leinwand zum imaginierten Wald, zum Träger für abstrakt Vegetatives werden, suggerieren ein bewegtes Schauspiel im Wind schaukelnden Blättern. Die Arbeit wirkt wie ein lebendiger Organismus, täuscht etwas vor, das wir aus unserer Erinnerung kennen. Durch die reliefartige Oberfläche kommen haptische Wünsche auf, die gespachtelten Flächen und Farbakkumulationen, die das Bild schaffen, lassen unwillkürlich den Wunsch nach Berührung aufkommen.

Die plane, zweidimensionale türkise Leinwand wird durch die pastos, rhythmisch und pulsierend aufgetragene Farbe zum Objekt, zu einer Plastik aus reinen Farbakkorden, die an kleine Inseln im weiten, hellen Wasser denken lassen. Durch die Verwendung pastellzarter Nuancen, die im Zusammenspiel mit dunklen, kräftigen Tönen die Bildfläche beherrschen, steigert sich die Vitalität des Bildes ungemein und fordert die Fantasie der Betrachtenden heraus. Diese Art der Malerei erlaubt eine absolute Freiheit des Sehens.

Andrea Varescos Kunst besteht aus Farbe, ihre Bilder sind Farbe, nicht mehr und nicht weniger, sie ist Koloristin in Reinform.

Gli oggetti-immagine di Andrea Varesco rientrano nell'arte astratta. Il solo posizionamento nello spazio di pastose miscele di pigmenti su supporti monocromatici precedentemente preparati, formando punti, superfici e striature dai molti colori, fa emergere innumerevoli possibilità e variazioni per dare forma al ritmo. Stendendo colori e chiazze con maestria, l'artista riesce a generare la sensazione di profondità spaziale; l'interazione tra i colori caldi e freddi trasforma la tela verde scuro in una foresta immaginaria, un luogo che accoglie un mondo vegetativo astratto. Tali colori fanno pensare a un vivace spettacolo di foglie che oscillano al vento, l'opera appare come un organismo vivente, ispira, in modo illusionistico, il ricordo di qualcosa di già conosciuto. Il piano in rilievo fa scaturire desideri tattili, le superfici spatolate e gli accumuli di colore che creano l'immagine, infatti, innescano involontariamente il desiderio di toccarle. La tela piana e bidimensionale di colore turchese, attraverso i colori pastosi, stesi in maniera ritmata e pulsante, diventa un oggetto dal carattere plastico, fatto di puri accordi di colore che inducono a pensare a piccole isole immerse in una vasta e chiara acqua. Grazie all'uso di tenui sfumature pastello che, in combinazione con toni scuri e forti, dominano la superficie dell'immagine, la vitalità dell'opera aumenta enormemente e stimola la fantasia di chi la osserva. Questo tipo di pittura permette di osservare l'opera con assoluta libertà. L'arte di Andrea Varesco è fatta di colore, le sue immagini sono, né più né meno, puro colore; Andrea Varesco è una colorista nella sua forma più pura. **Brigitte Matthias**

Andrea Varesco

BO#15

2021

Acryl auf Leinwand / acrilico su tela

70 x 60 cm

BO#17

2021

Acryl auf Leinwand / acrilico su tela

60 x 50 cm



Rens Veltman gehört mit zu den vielseitigsten Künstlern Tirols. Er arbeitet schwerpunktmäßig in den Bereichen Malerei, transmedialer Kunst und Robotik. Vor allem hinsichtlich der elektronischen Kunst leistet er bereits seit den 1970er-Jahren Pionierarbeit. Wichtige Eckpfeiler dabei sind das Hinterfragen gesellschaftlicher und kultureller Prozesse sowie das Beleuchten der technischen Gesetzmäßigkeiten und Auswirkungen, die mit Maschinen wie dem Computer verbunden sind. Seit 2015 hat er sich wiederum fast ausschließlich der Zeichnung und der Malerei zugewandt.

Ähnlich wie in den elektronischen Arbeiten steht auch in der Malerei von Rens Veltman der Umgang mit der Technik und deren Bedingungen und Eigenschaften im Vordergrund. Mittels kleiner Spachtel oder Pinsel trägt der Künstler Ölfarbe ungemischt in mehreren Schichten auf die Leinwand auf. Er schafft damit pastose Farblandschaften und Farbkörper, die auf den ersten Anblick wie mit subjektiver und expressiver Geste entstanden wirken, sich bei näherer Betrachtung jedoch als objektiver und kontrollierter malerischer Vorgang erweisen.

Veltmans Gemälde sind nicht dazu geschaffen, Geschichten zu erzählen oder Gefühle zu vermitteln; vielmehr machen sie den Malprozess selbst ohne Wenn und Aber sichtbar. Dazu passt auch, dass der Künstler die Farbe nicht mehr aus der Tube aufträgt, sondern dazu übergegangen ist, diese mittels einer Maschine selbst zu erzeugen. Veltman kehrt damit gleichsam an die Wurzeln der Malerei zurück und macht sichtbar, dass ein Bild, noch bevor es etwas darstellt, „im Wesentlichen eine plane Fläche [ist], die in bestimmter Ordnung mit Farben bedeckt ist“ (Maurice Denis).

Die Bedeutung der Bilder von Rens Veltman, mit denen er sich in die Linie der aktuellen prozessualen Malerei einreicht, liegt darin, dieses Zusammenspiel von Flächigkeit, Farbmaterial und Anordnung sichtbar zu machen.

Rens Veltman è uno degli artisti tirolesi più eclettici. Opera principalmente negli ambiti della pittura, dell'arte transmediale e della robotica. In particolare rispetto all'arte elettronica, l'artista è stato un pioniere già dagli anni settanta. Importanti fondamenti del suo lavoro sono la riflessione sui processi sociali e culturali e il dare rilievo alle leggi e alle ripercussioni della tecnologia sia in rapporto alle macchine, sia ai computer. Dal 2015, tuttavia, Rens Veltman si dedica quasi esclusivamente al disegno e alla pittura.

Similmente a quanto avviene nei suoi lavori elettronici, anche nei dipinti Rens Veltman pone in primo piano l'approccio con la tecnologia, nonché le condizioni e le caratteristiche di quest'ultima. Con l'aiuto di piccole spatole o pennelli, l'artista stende sulla tela i colori a olio non mescolati e forma più strati. In questo modo egli crea paesaggi e corpi di colore dal carattere pastoso che, a un primo sguardo, sembrano scaturiti da gesti soggettivi ed espressivi, mentre, se osservati più da vicino, rivelano un processo pittorico oggettivo e controllato.

I dipinti di Veltman non sono creati per raccontare storie o trasmettere sentimenti, bensì piuttosto per mettere in luce il vero e proprio processo di pittura, senza ma e senza se. Questa concezione ben si sposa con il fatto che l'artista sia passato a produrre da sé i colori con una macchina apposita, anziché fare ricorso ai tubetti di colore. Con ciò, Veltman ritorna altresì alle radici della pittura ed evidenzia che un'immagine, ancor prima di rappresentare qualcosa, è essenzialmente una "superficie piana ricoperta di colori assemblati in un certo ordine", (Maurice Denis). L'importanza dei dipinti di Rens Veltmann, con i quali egli si allinea alla pittura processuale dei giorni nostri, è quella di mettere in mostra questa interazione tra superficie, materiale utilizzato, il colore, e disposizione. **Günther Dankl**

Rens Veltman

Ohne Titel / senza titolo (2019)

Öl auf Leinwand / olio su tela

120 x 80 cm



Schwerpunkt der künstlerischen Tätigkeit von Letizia Werth sind Graphitzeichnungen auf rauher, großflächiger Leinwand. Als Vorlagen für ihre Motive dienen ausrangierte Fotos, die sie auf Flohmärkten findet. Im Atelier werden sie dann Strich für Strich abgezeichnet und in monochromatische Projektionen eines flüchtigen Moments verwandelt. Dabei erinnert nur noch der Negativeffekt an das Ausgangsmaterial analoge Fotografie.

Heute wird die Umgebung fast nur mehr über das Display des Smartphones erlebt, der Drang, alles im Leben festzuhalten, ist omnipräsent. Der Wunsch, durch das Fotografieren einen Augenblick für die Ewigkeit einzufangen, hat deshalb immer etwas Melancholisches an sich. Es ist der Versuch, den Lauf der Dinge auf unnatürliche Art aufzuhalten.

Die Künstlerin setzt sich intensiv mit den gefundenen Fotos und den darauf festgehaltenen Erinnerungen auseinander. Es entstehen auf diese Weise zutiefst gedankenversunkene Reflexionen über das Sein und die Zeit. Dem vorliegenden Bild aus der Serie *Mountains* liegt ein anonymes Foto von einem Ausflug in eine alpine Gebirgslandschaft zugrunde. Der alternierende Hell-Dunkel-Kontrast verleiht dem Werk einen transluzenten Charakter, die schweren Gesteinsbrocken bündeln sich wie federleichte Watte und klettern aus der steilen Schlucht in den wolkenverhangenen Himmel. Erst aus einer gewissen Distanz ergeben diese Formen ein erkennbares Panorama. Licht und Schatten modellieren eine metaphysische Raumtiefe, in die der Blick der Betrachtenden hineingezogen wird. So sind die Werke Letizia Werths unaufdringliche Zeugen der menschlichen Präsenz in der Welt.

Il fulcro dell'attività artistica di Letizia Werth è il disegno a grafite su tela ruvida di grande formato. I modelli da cui prende spunto sono fotografie scartate dai proprietari, che l'artista scova e recupera nei mercatini dell'usato. Nell'atelier le immagini vengono ridisegnate tratto dopo tratto e trasformate in proiezioni monocromatiche di attimi fuggenti. Solo l'effetto negativo rimane quale traccia residua del medium originario, la fotografia analogica.

Al giorno d'oggi tutto ciò che ci circonda viene vissuto quasi esclusivamente attraverso lo schermo dello smartphone. L'urgenza di trattenere e archiviare, cristallizzandolo, ogni aspetto della nostra vita è onnipresente. Il desiderio di catturare per l'eternità, attraverso lo scatto fotografico, un attimo della nostra vita, ha sempre un che di malinconico. Si tratta infatti del tentativo di fermare, in modo innaturale, lo scorrere del tempo e delle cose.

L'artista si confronta in modo profondo e intenso con le fotografie ritrovate e i ricordi in esse cristallizzati. Ciò dà luogo a complesse riflessioni sui concetti di essere e di tempo. L'opera specifica, appartenente alla serie *Mountains*, è basata su un'anonima fotografia di una gita tra le montagne dell'arco alpino.

Il ricorrente contrasto chiaro-scuro-chiaro trasmette all'opera una consistenza traslucida. I pesanti massi si compenetrano come leggerissimi batuffoli di ovatta ed escono dalla profonda forra arrampicandosi verso il cielo coperto di nuvole. Solamente da una certa distanza queste forme sono in grado di restituire un panorama riconoscibile.

Luce e ombra modellano una profondità spaziale metafisica, in grado di risucchiare lo sguardo dell'osservatore. Le opere di Letizia Werth sono i testimoni discreti della presenza umana nel mondo. **Brigitte Matthias**

Letizia Werth

o. T. / s. t. (2017)

aus der Serie *Mountains* / dalla serie *Mountains*

Grafitstift, Tusche und Acryl auf Leinwand / grafite, inchiostro e acrilico su tela

100 x 120 cm



Der Mittelpunkt der künstlerischen Tätigkeit von Letizia Werth liegt auf großflächigen Zeichnungen auf Papier oder Leinwand. Dabei spielt die Auseinandersetzung mit Oberflächen, Strukturen und räumlichen Tiefen eine zentrale Rolle. Oftmals bilden darüber hinaus auch Fotos von Flohmärkten die Impulse für die Kompositionen der Bilder. Daneben gestaltet die Künstlerin auch Videoprojekte und Installationen.

Die Arbeit *Blue Mountains* von 2020 stammt aus der 2014 begonnenen fortlaufenden Serie *Mountains*. Die Bilder dieser Werkreihe zeigen, so Letizia Werth, „Eindrücke, sowie Ahnungen von Naturschauspielen und Bergerlebnissen“. In ihnen bleibt die Grenze zwischen dem Ende der Realität und dem Beginn der Fiktion oftmals verschwommen. Auch in *Blue Mountains* arbeitet Werth mit dem Kontrast von Hell und Dunkel und mit dem Zusammenspiel von Vorder- und Hintergrund. Die Landschaft und die Natur werden so zum Spiegel der Seele und zur Projektionsfläche der Gefühlswelt. „Wir sprechen von der Blauen Stunde, wenn die Gewissheit des Tages von der Dunkelheit der Nacht eingeholt wird und im Licht der Dämmerung einzelne Gesteinsformationen verschwinden und eine Landschaft der Ahnung aus dem Nebel der Erinnerung aufsteigt.“ (Letizia Werth)

Die das Bild beherrschende Farbe Blau spielt sowohl in der Kunst als auch in der Psychologie eine bedeutende Rolle. Ihr wird eine ausgleichende, beruhigende und mäßigende Wirkung zugeschrieben. Die Blaue Blume ist in der Romantik ein Sinnbild für Ferne, Hoffnung und Sehnsucht. Zugleich bildet sie aber auch die Farbe des Unwirklichen, des Unsichtbaren und Nichtgreifbaren.

Werth spielt in ihrer Arbeit mit all diesen Bedeutungen. Für sie macht es jedoch keinen Unterschied, ob die Betrachtenden in der formalen Gestaltung des Bildes ein Meer oder eine Gebirgserhebung ausmachen oder nicht: „Auf dem Blatt Papier ist es eine blaue Fläche, die einen Berg nachahmt.“ (Letizia Werth)

L'attività artistica di Letizia Werth è incentrata soprattutto su disegni su carta o tela di grandi dimensioni. Il confronto con le superfici, le strutture e le profondità spaziali ricopre un ruolo centrale nelle opere dell'artista. Spesso, anche delle fotografie trovate nei mercatini delle pulci ispirano la composizione delle immagini. Accanto a ciò, l'artista idea anche progetti video e installazioni.

L'opera *Blue Mountains* del 2020 deriva dalla serie *Mountains* iniziata nel 2014. Le immagini di questa serie di opere, secondo l'artista, producono "impressioni, presentimenti di spettacoli naturali e di esperienze montane". In queste opere, il limite tra la fine della realtà e l'inizio della finzione risulta spesso offuscato. Anche in *Blue Mountains*, Letizia Werth fa uso del contrasto tra chiaro e scuro e sfuma altresì i confini relativi all'interazione tra il primo piano e lo sfondo. Il paesaggio e la natura diventano, così, nelle sue opere, lo specchio dell'anima e lo spazio in cui si riflettono le emozioni. "L'ora blu è quel momento in cui la certezza del giorno viene inghiottita dall'oscurità della notte e in cui, alla luce del crepuscolo, scompaiono le singole formazioni rocciose e si innalza dalla nebbia dei ricordi un paesaggio fatto di presentimenti e intuizioni." (Letizia Werth)

Il colore che domina l'immagine, vale a dire il blu, gioca un ruolo importante sia nell'arte che nella psicologia. Gli viene attribuito un effetto riequilibrante, rilassante e distensivo. Nel romanticismo, il motivo del "fiore blu (o azzurro)" simboleggia la distanza, la speranza e il desiderio nostalgico. Allo stesso tempo, però, questo fiore rappresenta anche il colore dell'irreale, dell'invisibile e dell'intangibile. Nella sua opera, Letizia Werth richiama tutti questi significati. Per l'artista, tuttavia, ciò che conta non è se lo spettatore veda un mare o un rilievo montano nella forma data all'immagine: "Sul foglio di carta è presente una superficie blu che richiama una montagna". (Letizia Werth) **Günther Dankl**

Letizia Werth

Blue Mountains (2020)

Tusche auf Papier / inchiostro su carta

150 x 110 cm



Der Charakter von Großstädten wird maßgeblich von Werbeplakaten in verschiedensten Erscheinungsformen mitgeprägt. Daher wählt Heidrun Widmoser als Ausgangspunkt für den Werkzyklus *Großstadt.Landschaften* Stellwände mit aufgeklebten Affichen, die Produkte, Filme, Veranstaltungen und vieles mehr bewerben. Diese Poster leben ja nur kurze Zeit offensiv in der Öffentlichkeit, verflüchtigen sich dann, sind dem Verschwinden preisgegeben.

Der ästhetische Reiz dieser Flächen mit den zum Teil abgerissenen Plakaten hat bereits Mitte des 20. Jahrhunderts verschiedene Künstler wie Mimmo Rotella oder Wolf Vostell zu ihren „Decollagen“ inspiriert. Während diese sich aber darauf beschränkten, bereits zerstörtes Papier aus dem öffentlichen Raum in Fetzen abzureißen und sie als *materia prima* für neue Kunstwerke zu verwenden, ist die Herangehensweise von Heidrun Widmoser eine andere. Sie fotografiert bereits lädierte Wände, hält deren Schönheit digital fest, bearbeitet die Bilder am Computer und setzt sie so zu neuen Motiven zusammen, die dann mit Pinsel und Farbe auf die Leinwand übertragen werden. Der künstlerische Prozess wird aber nur bedingt durch diese Vorlagen beeinflusst, ad hoc entstehen während des Malens neue Kompositionen.

Das Diptychon *Großstadt.Landschaft* kann als Metapher für das Vergehen der Zeit gelesen werden, in einer Vorher-Nachher-Sequenz lässt sich der Vorgang des Sichauflösens bildlich nachvollziehen. Während auf der ersten Leinwand noch relativ viele Informationen ablesbar sind, nimmt auf dem zweiten Bild die weiße Leere Überhand und lässt die Betrachtenden rätseln, welche Affichen mit ihrer Verzahnung von Text und Bild ehemals um Aufmerksamkeit in der urbanen Landschaft heischten.

Alla definizione del carattere e della personalità di una metropoli spesso contribuiscono in modo determinante anche i cartelloni pubblicitari, presenti nelle forme più disparate all'interno dello spazio urbano. E proprio questi ultimi costituiscono il punto di partenza scelto da Heidrun Widmoser per il ciclo di opere *Großstadt.Landschaften*, caratterizzato da tramezze mobili su cui sono stati incollati manifesti che pubblicizzano prodotti commerciali, film, eventi e molto altro. Queste immagini di grande formato nella quotidianità hanno una vita breve quanto offensiva. Sono infatti destinati a scomparire entro poche settimane, condannati al perpetuo oblio. Attorno alla metà del XX secolo il fascino estetico di queste grandi superfici, disseminate di brandelli di manifesti, ha ispirato numerosi artisti, come ad esempio Mimmo Rotella e Wolf Vostell, nella realizzazione dei loro *Decollages*.

Mentre però questi artisti si limitavano a strappare brandelli di carta da manifesti ormai degradati, trasformandoli in materia prima per nuove opere, il processo creativo di Heidrun Widmoser è totalmente differente. L'artista infatti fotografa le superfici ricoperte dai manifesti, fissandone per sempre la bellezza mediante la tecnologia digitale. Le immagini vengono successivamente rielaborate al computer e ricomposte per dare vita a nuovi significati, trasferiti poi attraverso l'uso di pennelli e colori sulla tela.

Il processo artistico, tuttavia, è influenzato solo in maniera marginale dai modelli originari. Durante la fase pittorica nascono infatti composizioni totalmente nuove, create ad hoc per l'occasione.

Großstadt.Landschaft può essere letto quale metafora dello scorrere del tempo. In una sequenza pre/post il processo di autodissolvimento viene pienamente ricostruito e illustrato dal punto di vista visivo. Mentre sulla prima tela molte informazioni sono ancora relativamente visibili, nella seconda opera è il bianco vuoto a prendere il sopravvento: l'osservatore è spinto pertanto a interrogarsi su quali siano le affiches, con le loro concatenazioni di testi e immagini, a reclamare maggiore attenzione nel paesaggio urbano. **Brigitte Matthias**

Heidrun Widmoser

Großstadt.Landschaft / metropoli.paesaggio (2017)

Eitemperamalerei auf Leinwand / tempera all'uovo su tela

70 x 85 cm



Wir sind umgeben von unzähligen Gebrauchsgegenständen, die wir benötigen, die uns nützlich, die uns lieb, die uns lästig sind. Dinge, die für uns normal sind, die ihre Funktion erfüllen, die da sind und über die wir uns nie groß Gedanken machen. Deren Form wir erkennen, jedoch im Grunde nicht kennen. Alexander Wierer führt uns diese Oberflächlichkeit im Umgang mit dem Alltäglichen in der Arbeit o. T. (*PRINTER*) vor Augen. Ein handelsüblicher Drucker, ein Peripherapparat von Computern zur Ausgabe von Daten auf zweidimensionalem Trägermedium, wird vom Gerät zur Skulptur, indem der Künstler das Objekt in Aluminium gießt. Es verliert damit seine ursprüngliche Funktionsfähigkeit. Ein nicht betriebsbereites Gerät büßt im Arbeitsalltag üblicherweise schnell seine Daseinsberechtigung ein und wird entsorgt.

Alexander Wierer spielt mit dieser Funktionsabhängigkeit des Menschen, indem er Dinge zerlegt, neu rekonstruiert und durch Transkription oder durch räumliche Verschiebung von ihrer Bestimmung befreit. Ein widersprüchlicher Prozess, bei dem ein wenig beachteter, aber viel genutzter Gegenstand durch Dekontextualisierung unserem empirischen Anwendungsradius entzogen wird. Was bleibt, ist das Ding an sich, seine Form.

Wierer mag es, Dinge zu sammeln, zu sortieren und ihr Wesen, ihr bloßes Sein in ernsthafter, aber auch in ironisierender Weise zu ergründen und sich damit auseinanderzusetzen. Diese menschengemachten *Objets trouvés* (franz. für gefundene Gegenstände) aus dem Alltag werden untersucht, begriffen, um ihr Dasein, ihre Geschichten zu erkennen, indem der Künstler sie auseinanderbaut, entfunktionalisiert, verwandelt oder neu kombiniert.

Der klassische Skulpturenbegriff wird mit diesem erweiterten Umgang aufgebrochen, womit sich fast unendlich viele Möglichkeiten eröffnen, um den Zeitgeist und seine Weiterentwicklung zu begreifen. Die Konsequenz in seiner künstlerischen Arbeitsstrategie erlaubt es Wierer, seine Werke als Randerscheinungen des Lebensraums auftreten zu lassen. Seine Arbeiten sind deshalb nicht auf Sockeln, in Vitrinen oder nur in für Kunst gemachten Orten zu sehen, werden nicht inszeniert, sondern mischen sich mit dem Gewohnten, sodass sie beim zufälligen Entdecken für einen Überraschungseffekt sorgen. So bleibt Wierers Kunst nicht selten den Achtsamen vorbehalten. Auch die Arbeit o. T. (*PRINTER*) ist nicht zentral in der Bank platziert, sondern am Boden in einer Ecke zu finden. Ähnlich wie ein Gerät, das zur Entsorgung abgestellt wurde.

Siamo circondati da innumerevoli oggetti che ci servono, ci sono utili, a cui siamo affezzionati, che ci risultano fastidiosi. Cose che riteniamo normali, che svolgono la loro funzione, che semplicemente ci sono e rispetto alle quali non ci poniamo troppe domande. Cose di cui riconosciamo la forma, pur senza conoscerla davvero. Alexander Wierer, con la sua opera s. t. (*PRINTER*), ci mette davanti a questa superficialità nell'approccio con quanto fa parte della nostra vita quotidiana. Una stampante qualunque, un macchinario periferico dei computer per la trasposizione di dati su un supporto bidimensionale, da apparecchio diventa scultura grazie a una fusione in alluminio dalla quale l'artista la fa emergere. L'oggetto perde così la sua funzionalità originaria. Solitamente, un dispositivo non funzionante perde rapidamente la sua ragion d'essere all'interno della quotidianità lavorativa e viene smaltito.

Alexander Wierer gioca con questa dipendenza funzionale dell'uomo scomponendo, ricostruendo e liberando le cose dal loro scopo originario tramite la trascrizione o lo spostamento spaziale di un oggetto. Un processo contraddittorio, in cui un oggetto al quale si presta poca attenzione, ma che è molto usato, viene sottratto dal nostro raggio di applicazione empirico attraverso la decontestualizzazione. Ciò che rimane è la cosa in sé, la sua forma.

Ad Alexander Wierer piace collezionare e ordinare gli oggetti. Questi "objets trouvés" della vita quotidiana creati dall'uomo sono studiati, compresi, per riconoscere la loro essenza, le loro storie, e questo avviene scomponendoli, privandoli della loro funzione, trasformandoli o combinandoli secondo nuove logiche.

Le sue opere non sono esposte su piedistalli, in vetrine o solo in luoghi riservati all'arte, non sono messe in scena, bensì sono mescolate a ciò che è quotidiano, provocando così un effetto sorpresa quando le si scopre casualmente. Non di rado, perciò, l'opera artistica di Alexander Wierer è riservata solo a chi è davvero attento. Anche s. t. (*PRINTER*) è posta, all'interno della banca, per terra in un angolo. Questo la rende simile a un apparecchio che è stato messo da parte per essere smaltito. Lisa Trockner

Förderpreis 2020 / opera commissionata 2020

Alexander Wierer

o. T. / s. t. (*PRINTER*) (2021)

Aluguss gebürstet, poliert / fusione in alluminio spazzolato, lucidato

ca. 40 x 40 x 30 cm



Eine berühmte Zeile aus einem Rilke-Gedicht paraphrasierend, könnte man behaupten: und hinter tausend Fenstern (k)eine Welt. Das aus der Serie *Biala* stammende Foto zeigt zwar nur 143 Maueröffnungen, trotzdem entsteht der Eindruck von Vereinsamung und Isolation. Das Werk reflektiert so das Eingesperrtsein des Menschen in seinen eigenen vier Wänden – nicht nur während der Corona-Pandemie.

Wenn Gustav Willeit sich für den *BIALA*-Zyklus auf die Suche nach Motiven macht, begibt er sich in die Trabantenstädte der Megacitys, wo Massenwohnungsbauten im Zyklopenmaßstab hochgezogen wurden, um in kurzer Zeit Lebensraum für unzählige Menschen zu schaffen. Hier wohnen heißt nicht auch zwangsläufig, hier zu Hause zu sein. Diese von Le Corbusier geprägte Architektur aus elementaren geometrischen Formen begründete den Brutalismus-Stil und der Künstler zeigt uns auf diesem Foto ein Musterbeispiel.

Einziges Zugeständnis an das Dekorative sind hier die verschiedenfarbigen Fenstereinfassungen. Als Anregung für die Auswahl der Nuancen könnten Farbtafeln gedient haben, die dann nach dem Zufallsprinzip auf der Fassade zu einer stimmigen und überraschenden Farbkombination verteilt worden sind. Es ist eine bunte Trivialität entstanden, die das Fröhliche der Pop-Art mit der Rasterserialität der Minimal-Art vereint. Die Symmetrie, Harmonie und Schönheit des Bildes sind uns nicht ganz geheuer; um diesen perfekten Eindruck entstehen zu lassen, hat der Künstler am PC nachgearbeitet. Er stapelt hier und da noch ein Stockwerk dazu, erweitert oder reduziert, um die Fassadenmonotonie ins hoch Ästhetische zu transportieren.

So anonym und totalitär die abgebildete Wohnmaschine auch auf uns wirken mag, im Mittelpunkt des repetitiven Musters aus bodentiefen Fenstern steht ein Mensch: eine Frau in einem altrosa Kleid. Gustav Willeit, der seine Fotos meist direkt von der Straße aus aufnimmt, wartet oft stundenlang auf den einen Moment, in dem der Mensch endlich im Bild erscheint und durch die Inszenierung des Fotografen zum Mittelpunkt dieser Welt wird. Und dieser Augenblick erinnert in seiner Einzigartigkeit an nichts weniger als an die Schöpfungsgeschichte.

Parafrasando alcuni famosi versi di una poesia di Rilke, si potrebbe affermare: "E dietro mille finestre (ness)un mondo". La foto tratta dalla serie *Biala* rappresenta 256 porte-finestre sul muro e trasmette una sensazione di solitudine e isolamento, riflettendo in tal modo il confinamento dell'uomo tra le sue quattro mura, non solo durante la pandemia di Covid-19.

Nel ricercare motivi fotografici per la sua serie *Biala*, Gustav Willeit si reca nelle città satellite delle grandi metropoli dove sono stati costruiti alloggi di massa di dimensioni ciclopiche al fine di creare in poco tempo uno spazio di vita per innumerevoli persone. Vivere in questi luoghi non significa necessariamente sentirsi a casa. Questa architettura coniata da Le Corbusier e fatta di forme geometriche elementari è stata all'origine dello stile del brutalismo e l'artista, con questa foto, ce ne offre un modello esemplare. L'unica concessione all'aspetto decorativo è data nella foto dai telai variopinti delle finestre. A servire da ispirazione per la scelta delle sfumature, potrebbero essere state le tavole dei colori che poi sono state distribuite casualmente sulla facciata, generando una combinazione di colori armoniosa e stupefacente. Ne deriva una trivialità colorata che unisce l'allegria della pop art con la serialità schematica del minimalismo. La simmetria, l'armonia e la bellezza dell'immagine appaiono sospetti; per creare questa impressione di perfezione, infatti, Gustav Willeit ha rielaborato l'immagine al computer. Per trasferire la monotonia delle facciate su un piano altamente estetico, l'artista ha aggiunto qui e là un piano, ha esteso oppure ridotto. Per quanto anonima e totalitaria possa sembrare la macchina abitativa, al centro dello schema ripetitivo costituito da porte-finestre si trova un essere umano: una donna con indosso un abito di colore rosa antico. Gustav Willeit, che per lo più scatta le sue foto direttamente dalla strada, aspetta spesso per ore il momento particolare in cui l'uomo finalmente appare nell'obiettivo e diventa, attraverso la messa in scena del fotografo, il solo centro di questo mondo. E questo attimo, nella sua unicità, ci riporta niente di meno che alla storia dell'origine del mondo. **Brigitte Matthias**

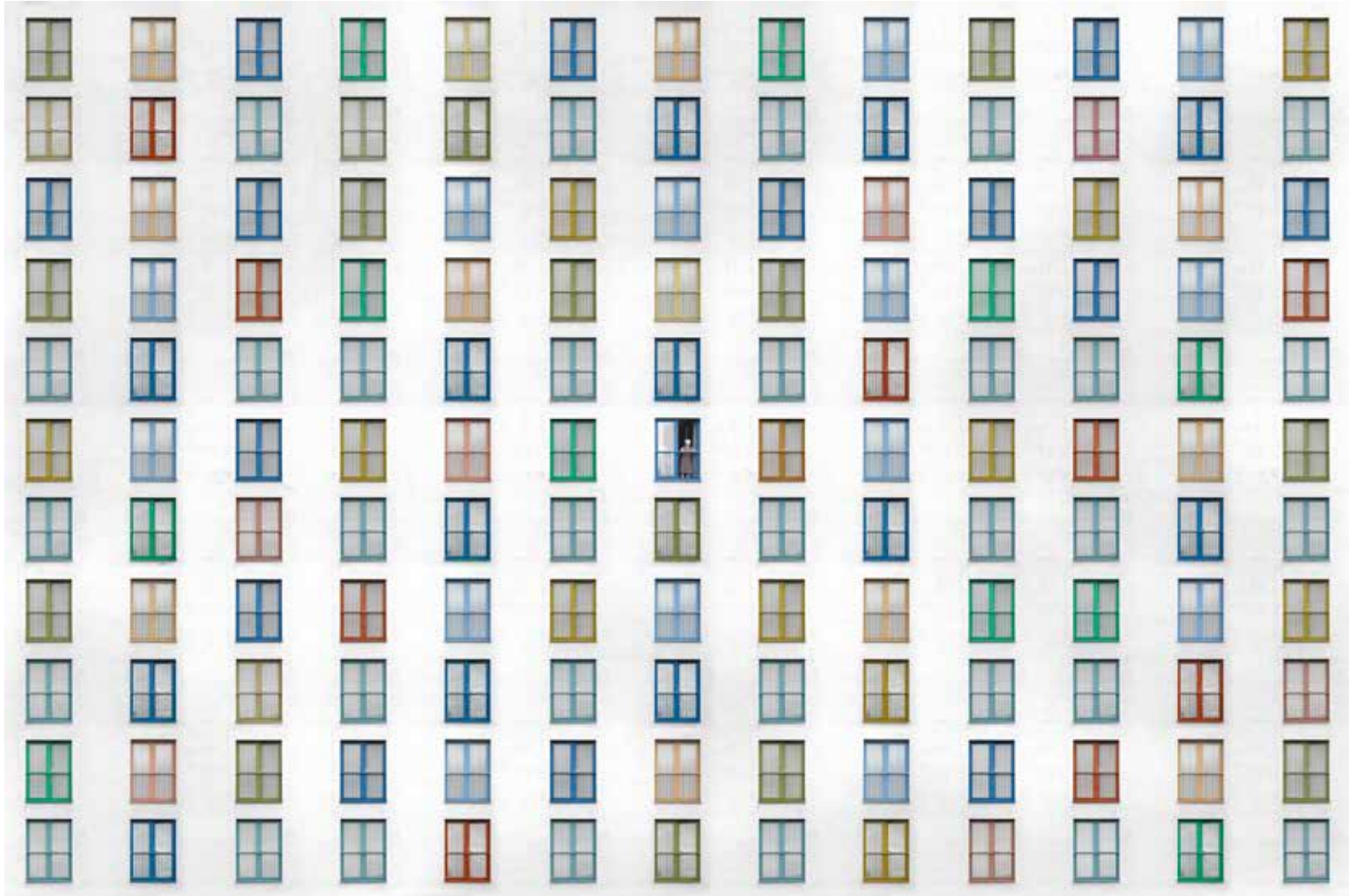
Gustav Willeit

LONE (2019)

aus der Serie *BIALA* / dalla serie *BIALA*

Gedruckt auf Fotopapier, auf Dibond gezogen und unter Plexiglass / stampato su carta fotografica, applicato su alluminio Dibond e con sopra plexiglas

100 x 150 cm



Mit dem Ankauf von drei Werken aus der Serie *MLIC* von Benjamin Zanon ist das Schaffen eines weiteren jungen Tiroler Zeichners in der Kunstsammlung der Raiffeisen Landesbank Südtirol vertreten.

Zanons Zeichenstil ist seit Jahren von einer mikroskopischen Manier in Tusche oder Multiliner auf Papier geprägt – eine Technik, die große Konzentration und Geduld erfordert. Feinste Punkte und Striche verdichten sich zu scheinbar organischen Schichtungen, zu meditativen Auseinandersetzungen mit Sprache, Schrift und Gedanken zu unserer Zeit. Offenheit gegenüber Neuem und Unbekanntem sowie Erfahrungen, Eindrücke und Wahrnehmungen in ein kreatives Output zu übersetzen, sind somit wesentliche Bestandteile seines künstlerischen Schaffens.

Zanons Zeichnungen wohnt eine Poesie der Fragilität und Endlichkeit inne. Der Künstler übersetzt seinen subjektiven und emotionalen Erlebnisraum in eine in sich geschlossene Zeichensprache. Impulsgebend dabei können gedanklichen Reisen durch Städte, Flüsse und Gebirgsläufe auf Landkarten ebenso sein wie Erinnerungen an die Kindheit im elterlichen Haus in Lienz, wie zum Beispiel in den Zeichnungen zur Ausstellung o. *UT.* im Kunstraum Innsbruck 2017.

Bei den angekauften Werken handelt es sich um Zeichnungen, die während der Zeit der Corona-bedingten Isolation im Atelier entstanden sind. Aufgrund des fehlenden Inputs von außen, sind es vorwiegend innere Vorstellungen, die Zanon in Tusche und Tuschemultiliner zum Ausdruck bringt. Es ist ein Changieren zwischen dem Bewussten und dem Unbewussten. Dabei entspringt die jeweilige Farbgebung dem Unbewussten des Künstlers, während die Linien und Striche den Versuch darstellen, die innere Gefühlswelt in konkrete Formen zu fassen. Sie stellen damit den aktuellen Zustand einer sich fortwährend entwickelnden feingliedrigen Zeichensprache dar und dienen letztendlich „zur Beschreibung einer nahezu unfassbaren und bis vor Kurzem kaum vorstellbaren Realität. In einer völlig neuen Welt bleibt der Zeichenstrich als Kontinuum“ (Benjamin Zanon).

Con l'acquisizione di tre opere della serie *MLIC* di Benjamin Zanon, le creazioni di un altro giovane disegnatore del Tirolo entrano a far parte della collezione d'arte della Cassa Centrale Raiffeisen dell'Alto Adige.

Lo stile dei disegni di Benjamin Zanon si caratterizza da anni per un tocco microscopico eseguito su carta con l'inchiostro o il multiliner; una tecnica che richiede una buona dose di concentrazione e pazienza. I puntini e i trattini più minuscoli si condensano in stratificazioni apparentemente organiche, in spazi di riflessione meditativa con la lingua, la scrittura e i pensieri del nostro tempo. L'apertura verso ciò che è nuovo e sconosciuto, nonché la trasformazione delle esperienze, impressioni e percezioni in un prodotto creativo, sono, infatti, delle componenti essenziali dell'opera artistica di Benjamin Zanon.

I disegni di Benjamin Zanon sono una poesia dedicata alla fragilità e alla finitezza. L'artista traduce la propria esperienza soggettiva ed emozionale in una lingua di segni chiusa in sé stessa. A fare da propulsore per le sue opere possono concorrere tanto i viaggi con il pensiero attraverso le città, i fiumi e i corsi di montagna sulle carte geografiche, quanto i ricordi d'infanzia nella casa dei genitori a Lienz, come avviene ad esempio nei disegni per la mostra o. *UT.* del 2017 presso il Kunstraum di Innsbruck.

Le opere acquisite sono dei disegni creati nell'atelier durante il periodo di isolamento dovuto alla pandemia di Covid-19. A causa della mancanza di input dall'esterno, sono soprattutto delle immagini interiori quelle che l'artista esprime con l'inchiostro e il multiliner a inchiostro. Si tratta di un passaggio tra la coscienza e il subconscio. In questo, il colore assegnato ai disegni scaturisce dal subconscio dell'artista, mentre le linee e i trattini rappresentano il tentativo di trasporre in forme concrete il mondo interiore delle emozioni. I disegni rappresentano, in tal modo, lo stato attuale di una raffinata e minuta lingua di segni, in continua evoluzione, e servono, in fin dei conti, "a descrivere una realtà quasi inafferrabile e, fino a poco prima, difficilmente immaginabile. In un mondo completamente nuovo, la traccia lasciata dal segno rappresenta un continuum". (Benjamin Zanon) Günther Dankl

Benjamin Zanon

M01 dortt (2021)

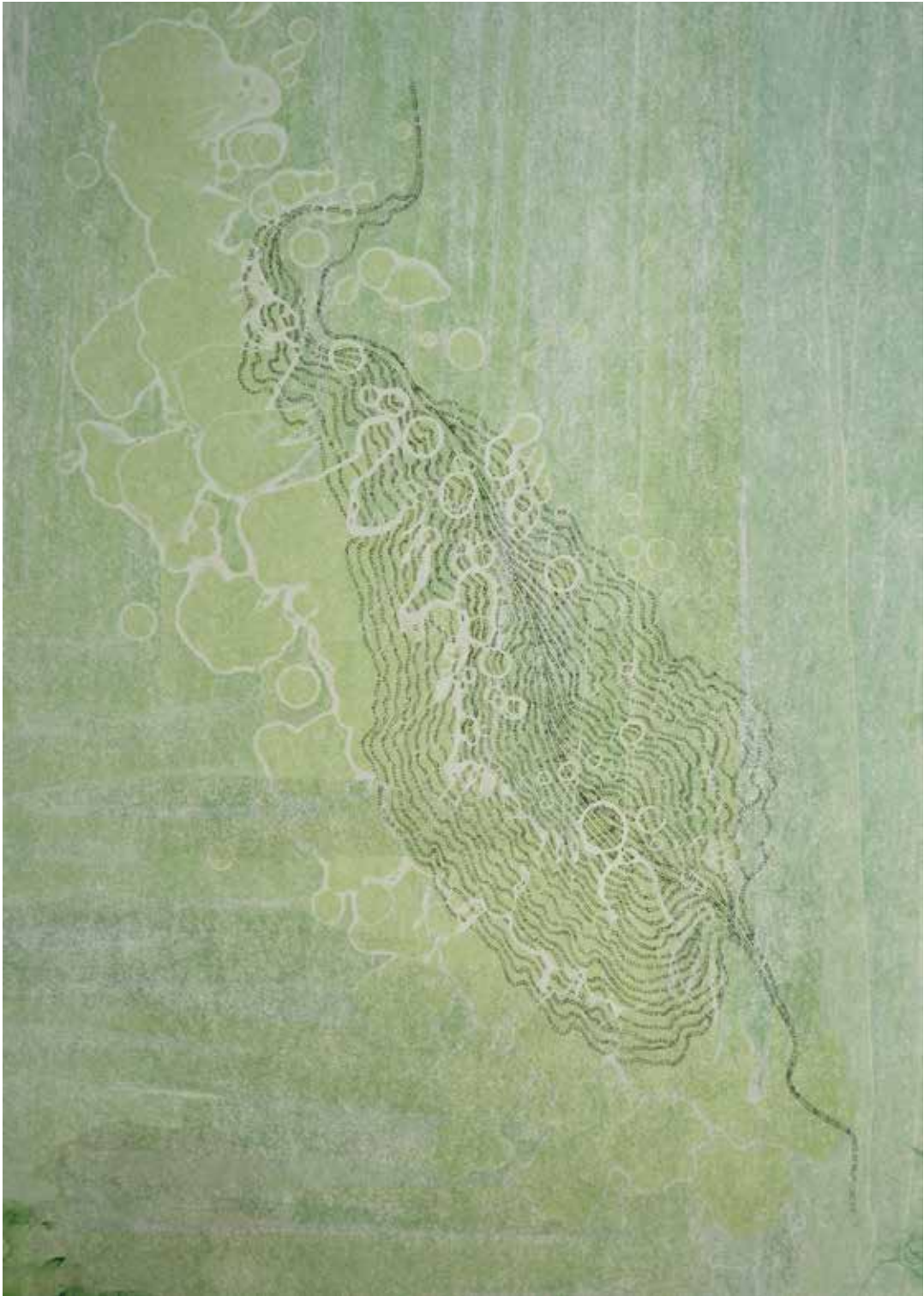
02 einz (2021)

03 dans (2021)

Drei Arbeiten aus der Serie *MLIC* / tre lavori della serie *MLIC*

Tusche, Tuschemultiliner auf Papier, auf Sperrholzplatte aufgezogen / inchiostro e multiliner a inchiostro su carta, applicati su fogli di compensato,

je ca. 52 x 42 cm ciascuno







Weihnachtskarten / cartoline natalizie



Cindy Leitner
2016

Schneemann / pupazzo di neve (2016)
Zeichnung mit Buntstiften / disegno con pennarelli
colorati
21,5 x 15 cm



Johannes Bosio
2017

o.T. / s. t. (2017)
Bleistift, Öl auf Papier / matita, olio su carta
17,5 x 11,5 cm



Maria Peters
2018

Das größte Wunder / il miracolo più grande (2018)
Bleistift/Gouache auf Papier / matita/guazzo su carta
23 x 35 cm



Mirijam Heiler
2019

Oh Tannenbaum, wie grün sind deine Blätter (2019)
/ oh abete, quanto sono verdi le tue foglie
Öl auf Leinwand / olio su tela
70 x 46,5 cm



Heidrun Widmoser
2020

Kein Titel / nessun titolo (2020)
Eitempera auf Holz / tempera all'uovo su legno
18 x 24 x 3,8 cm



Elisa Grezzani
2021

FLYING CARPET B02_4/10_2021 (peace-circle) (2021)
Arazzo, mit Gobelin-Technik maschinengewebt /
arazzo, tessuto a macchina con tecnica ad arazzo
250 x 180 cm



Sophie Lazari
2022

Tusche und Filzstift auf Papier / inchiostro e
pennarello su carta (2022)
35 x 23 cm

PORT FOLIO