

Eva Gadiant – Valentin Hauri
Nun sag', wie hast du's mit der Malerei?

Kunsthaus Grenchen
22.6.–16.11.2025



Was lernt man aus einem Bild? Einige wichtige Maler scheinen derzeit dabei zu sein, einen neuen Bildraum zu erarbeiten. Er tritt nicht (noch nicht?) als spektakulärer Bruch mit den bekannten Formensprachen in Erscheinung, verschiebt aber die Koordinaten des malerischen Interesses.
— Robert Fleck, Kunsthistoriker, 2013¹

Das Kunsthhaus Grenchen zeigt vom 22. Juni bis 16. November 2025 eine Ausstellung mit Gemälden von Eva Gadiant (*1981) und Valentin Hauri (*1954). Die beiden künstlerischen Positionen eint, dass sie abstrakte Malerei mit figurativen Anklängen verbinden. Ihr Werk bleibt meist klar unterscheidbar, lässt aber in der gemeinsamen Präsentation auch eine Verwandtschaft erkennen. Wie setzten sie das Medium Malerei ein?

Sprechen, Fragen und Zeigen:
Zum Ausstellungstitel

Die inhaltliche Ausrichtung der Ausstellung steckt bereits im zweiten Teil des Titels, «*Nun sag', wie hast du's mit der Malerei?*». Die aus Goethes Werk *Faust I* von 1808 entlehnte und hier angepasste Gretchenfrage (im Original lautet sie «*Nun sag', wie hast du's mit der Religion?*»²) wird zur Kernfrage eines imaginierten Gesprächs zwischen den beiden Kunstschaaffenden.

Eine Frage fungiert im Zwiegespräch gemeinhin als Element der Überleitung. Sie schliesst den Sprechfluss der einen Seite ab und erteilt das Wort dem Gegenüber. Der Gretchenfrage kommt dabei eine besondere Prägnanz zu: Sie leitet nicht nur über zur Antwort der zweiten Person, sie fordert sie sogar zu einem ehrlichen und recht persönlichen Bekenntnis auf. So auch in der Originalquelle: Im Stadium des Kennenlernens fordert Gretchen ihren Verehrer Faust ohne Umschweife auf, Stellung zu der ihr wichtigen Frage der Religion zu beziehen. Analog dazu spürt die Ausstellung im Kunsthhaus Grenchen der Haltung Eva Gadiants und Valentin Hauris zur Malerei nach.

Bilder können weder sprechen noch fragen, sie zeigen. Wie jedoch der Kunsthistoriker Gottfried Boehm dargelegt hat, werden sie über ihren «bildlichen Ur-Akt [...] bedeutungs- und wirkungsvoll, also

«sprechend».³ Einen wichtigen Unterschied zwischen beiden Mitteilungssystemen markiert Boehm, indem er Bildern die Fähigkeit zumisst, zu zeigen, «was sich nicht sagen lässt»,⁴ und dementsprechend «für eine sorgfältige, das jeweilige Bild ernst nehmende *Abstandsmessung* zwischen *Sagen* und *Zeigen*» plädiert.⁵

Der dialogische Ansatz der Ausstellung bedient sich mit der Gretchenfrage eines berühmten sprachlichen Konstrukts, um an eine Präsentation von Bildern heranzuführen. Die Bilder sollen jedoch nicht als Antwortlieferanten auf der Sprachebene verstanden werden, sondern als Resultate von künstlerischen Haltungen, Denkweisen und Beziehungen zur Malerei. Sie zeugen von einem Prozess, der über (teils verbalisierbare) Ideen in Malerei mündet, in der Anschaulichkeit auch des Nichtverbalisierbaren.

Die Ebenen werden differenziert: Zwei künstlerische Positionen innerhalb der ungegenständlichen Malerei – von zwei Menschen unterschiedlichen Geschlechts und Alters – kommen unter der Prämisse des dialogischen Vergleichs zusammen. Erst in der Anschauung von Nachbarschaften und Gegenüberstellungen zeigen sich die Unterschiede präzise. Und so können die Werke auf ihre Weise – anschaulich – Antworten auf die gestellte Frage geben.

Malerische Bekenntnisse: Zum Werk von Eva Gadiant

An der Schwelle zur ungegenständlichen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte Wassily Kandinsky in seiner epochalen Schrift *Über das Geistige in der Kunst* darüber reflektiert, was denn nun den traditionellen, gegenständlichen Bildinhalt im Zeitalter der Abstraktion ersetzen würde. Die eigene Antwort auf seine Frage lautete: «hauptsächlich unbewusste, grösstenteils plötzlich entstandene Ausdrücke der Vorgänge inneren Charakters, also Eindrücke von der «inneren Natur». Diese Art nenne ich «Improvisationen».⁶

In der Visualisierung einer nach aussen hin expressiven und im Innern durch Erinnerungen, Verweise oder subtile Referenzen bestimmten Bildwelt ist das Werk von Eva Gadiant vergleichbar mit dem der US-amerikanischen Malerinnen Joan Mitchell (1925–1992) und Helen Frankenthaler (1928–2011). Gadiants Gemälde sind vielfach grossformatig, fast monumental, verdanken ihre bemerkenswerte Präsenz aber vor allem einem gekonnt variierten Spiel mit malerischen Strategien. Zum einen setzt die Künstlerin ein ganzes Repertoire an verschiedenen Farbmaterialien ein: Sie nutzt unter anderem Sprayfarbe, Grafit, Acryl- und Ölfarbe sowie Ölkreide und erreicht damit eine Vielzahl spezifischer Farbeindrücke.

Die Motive sind weder leicht der Gegenständlichkeit noch eindeutig der Abstraktion zuzurechnen. Durch dieses Oszillieren wird eine wechselseitige Aktivierung beider Anteile erreicht und eine Reflexion darüber angestossen, welcher von ihnen im Gesamteindruck des jeweiligen Werkes überwiegt. Ein Beispiel dafür sind die Bilder von vergrösserten «Edelsteinen», die Gadiant mit einem akkumulierten Farbauftrag zum einen gestalterisch aufbricht, zum anderen aber auch erst als Gegenstand konstituiert. Ihre häufig prägnante Farbe

[Tafeln S. 23–27,
Ausstellungsansicht S. 37]





verleiht den Körpern ein vibrierendes Leuchten, das sie trotz ihres abstrakten Charakters in den figurativen Bereich (in diesem Fall von Edelsteinen) überführt. Im Werk *Ohne Titel* von 2022 ist eine bewegt verteilte und mit den Fingernägeln zerkratzte Farbfläche vorherrschend, die sich aber nicht als rein abstrakt-gestischer Ausdruck – im Sinne etwa der Jungen Wilden der 1980er-Jahre – oder als All-over-Struktur lesen lässt, sondern auch an den Kopf einer Katze erinnert. Das kraftvolle Malen unter Einsatz der Fingernägel verbindet sich mit der gesehenen (und assoziierten) Gestalt zwischen Abstraktion und Figuration. Bei der Betrachtung schwankt die Interpretation, neigt mal zu dieser, mal zu jener Seite.

[Tafel S. 15]

Exemplarisch für dieses Interesse der Künstlerin, die Gestaltungspotenziale der Farbe in ihrem Werk zu erforschen, ist auch das Bild *Ohne Titel* von 2025. Es zeigt einen dunkelbraun-schwarzen Ring vor einem hellgrünen, im unteren Bildbereich zunehmend kräftiger leuchtenden Grund. In variierender Deckkraft ausgemalt, besitzt die scheinbar schwebende Ringform nicht nur eine gewisse Tiefenräumlichkeit, sondern weist an den Rändern fein gezogene Farbhaare auf, die ihr eine fellähnliche Anmutung geben. Fast wirkt das Bild wie ein ferner Gruss der Surrealistin Meret Oppenheim (1913–1985), die vor ihrer berühmten «Pelztasse», der Arbeit *Déjeuner en fourrure* (1936), einen mit Fell besetzten Armreif fertigte.

[Tafel S. 31]

Ziehen wir das Bild *Ohne Titel* von 2024 zu dieser Untersuchung hinzu, so zeigt sich auch hier sofort das Interesse Gadients, die (Farb-) Wirkungen verschiedener technischer Entscheidungen im Bild sichtbar zu machen. Dieses Werk vereint Öl-, Acryl- und Sprayfarbe in einer minimalistischen Komposition. Wieder trifft ein klar als solcher angelegter Hintergrund (diesmal in sanftem Türkis) auf Formationen im Vordergrund. Das aufgesprayte Orange tritt dabei in eine spannungsvolle Differenz zur pastos aufgetragenen, changierend weinroten Querfläche im unteren Bildbereich. Diese fällt auf der linken Seite abrupt und in steilem Winkel ab, wodurch ein kleiner senkrechter Streifen Türkis zum Vorschein kommt. Wir sehen hier ausartikuliert, welche verschiedenen Wirkungen Farbe – pastos und deckend aufgetragen oder gesprayt – annehmen kann. Die Farbpalette orientiert sich dabei nicht an der gegenständlichen Welt, sondern bleibt abstrakt und ohne Referenz.

[Tafel S. 5]

Als Kontrast zu diesen starken, oft explosiven Farbexperimenten arbeitet die Künstlerin auch immer wieder bewusst mit Leerstellen, also bewusst unbearbeiteten Bildteilen. Im Werk *Ohne Titel* (2024) erhält diese Partie ein besonderes Gewicht, weil sie sich auf demselben Bildgrund neben einer pastos durchartikulierten Farbzone behaupten muss. In dieser Hinsicht lässt sich das Werk von Eva Gadiant mit dem der Schweizer Malerin Pia Fries (*1955) vergleichen. Die Kunsthistorikerin Andrea Lutz erwähnt die für Fries in ihrem Schaffensprozess leitgebende «Materialität, die vielseitigen stofflichen Eigenschaften und sinnlichen Qualitäten der Farbe». Lutz führt weiter aus: «Durch den kraftvollen und direkten Einsatz von Farbe und ihre komplexe Bearbeitung als Baustoff der Bilder wird die materielle Wirkung von Farbe akzentuiert: Opakes kontrastiert mit Porösem, Weiches mit Hartem, Schweres mit Leichtem, Lineares mit Flächigem, Stumpfes mit Feucht-Glänzendem, Präzis-Geformtes mit Amorphem.»⁷

[Tafel S. 18]

Auch wenn Pia Fries ein noch stärkeres Interesse daran hat, Farbe als pures Material einzusetzen und wirken zu lassen, sind die Ansätze beider Künstlerinnen durchaus vergleichbar. Gadiant verbindet dieses Spiel mit Farben und Techniken mit einer Ebene der gegenständlichen Referenzialität. Man kann in ihren Formen immer wieder Dinge erkennen, sich aber auch einfach genussvoll der Farbwirkung hingeben.

[Tafel S. 6/7]

Ein weiterer erwähnenswerter Aspekt in Eva Gadiants Schaffen sind die immer wieder vorkommenden Sprachzeichen, die ins Bild gesetzten Wörter oder Teilsätze. «Miami Beach» steht etwa in der rechten Hälfte des gleichnamigen Diptychons von 2023 auf einem Bildgrund, dessen sonstige Leere lediglich von einer dezenten Spur von Sprühfarbe am rechten Bildrand und einer kleinen grünen Setzung unterbrochen wird. Ein loser assoziativer Bezug zwischen dem Gedankenbild «Miami Beach» und dem sonnig-orangefarbenen Strahlen stellt sich her. Auch der materialbetonte Auftrag im linken Teil des Diptychons lässt sich – zum Beispiel als stürmisch aufgewühlte See – mit dieser Assoziation verbinden. Prominent ist auch das titelgebende Wort «Lupindli» in ein Werk von 2022 gesetzt. Es wirft seinerseits Rätsel auf, die dieses Mal unlösbar scheinen. Genau so, wie der als Titel eines weiteren Werkes auftauchende *Ariadnefaden* nicht entwirrt werden kann.

[Tafel S. 17]

[Tafel S. 11]

Sprechende Zeichen – Zum Werk von Valentin Hauri

Seit den Beiträgen von Gottfried Boehm, der unser neues (Bild-)Zeitalter durch den «iconic turn» eingeleitet sah, wissen wir um die genuine Mitteilungskraft von Bildern. Bilder, schreibt Boehm, beruhen «ihrer eigenen Natur nach auf einem doppelten Zeigen, nämlich etwas zu zeigen und sich zu zeigen».⁸ Sie vermögen also, auf etwas ausserhalb des Bildes zu verweisen und gleichzeitig das eigene Zeigen, etwa durch die Technik oder das Material, zu thematisieren. Wir als Betrachtende können so ihre «mediale Prämisse» und «ikonische Formung» gleichzeitig wahrnehmen.⁹ Um diese Tatsache kommen auch die Werke von Valentin Hauri nicht herum. Wie geht er mit der Malerei um? Was sagt er mit seiner Malerei aus?

Hauri fertigt seine Bilder unter geregelten Vorgaben, das Seitenverhältnis von 9:10 bleibt bei all seinen Formaten konstant. Die Farbpalette ist tonal oft gedämpft, vorwiegend malt er mit Ölfarbe auf Leinwand, nass in nass, ohne Korrekturmöglichkeit. Das Vokabular ist reduziert, es besteht vor allem aus einfachen geometrischen Formen wie Quadraten und vertikal oder horizontal ins Bild gesetzten Rechtecken, seltener kommen runde Elemente vor. Bilder wie *The Beanery* von 2024 mögen auf den ersten Blick an den Konstruktivismus erinnern, doch haben die Werke von Hauri nichts mit konstruktivistischen Künstlern wie Max Bill (1908–1994) oder Richard Paul Lohse (1902–1988) zu tun. Hatten jene in ihrem stark systematisch angelegten Schaffen den Zusammenhang von Farben und Formen untersucht, lässt sich Hauri auf seiner Suche nach dem Bild von äusseren

[Tafel S. 61]





und inneren Referenzen leiten. So auch im erwähnten Beispiel, das ein Element der gleichnamigen installativen Arbeit von Edward Kienholz (USA, 1927–1994) aufgreift: Die wenigen klar gesetzten Rechtecke fügen sich auf den zweiten Blick zur Ansicht einer Flügeltür mit Sichtfenstern. Hauris Referenzsystem ist häufig kunst- oder literaturimmanent, er verweist auf visionäre, oft als «Outsider» diffamierte Künstler wie den US-Amerikaner Henry Darger (1892–1973) oder «naiv» genannte Maler wie Horace Pippin (1888–1946), ebenfalls aus den USA. Eine Werkreihe heisst *Essai sur la Fatigue*, nach einer Rauminstallation der belgischen Künstlerin Jacqueline Mesmaeker (1929–2023), in der ein E-Reader eine Rolle spielt, auf dessen Screen der Umschlag des Buches *Versuch über die Müdigkeit* von Peter Handke (*1942) in der französischen Folioausgabe erscheint. Oder *Youth* nach einem Werk der amerikanischen Amateurmalerin Rosemary Pittman (1915–2005). Obwohl Hauri diese Verweise in den Werktiteln teilweise offenlegt, gewinnt man beim Betrachten seiner Bilder nicht den Eindruck, Vorwissen zu benötigen. Denn Hauri gelingt es, ein auch ausserhalb dieses Verweissystems gültiges Bild zu kreieren. Dies erreicht er durch ein kompositorisch sorgfältiges Arrangement der Bildelemente mit Mut zur bildhaften Lücke und durch ein «Offenhalten» der Malschicht, die er selten deckend verschliesst. Formränder überlagern sich, Hintergrundfarben scheinen durch. In dieser Hinsicht besitzt sein Schaffen eine gewisse Nähe zum Werk des deutschen Malers Thomas Scheibitz (*1968). Beide Künstler greifen auf «offen gebliebene Malspuren» zurück, «Zeichen der Unvollendetheit, die das Spiel der Formen mobil hält». ¹⁰ Auch die malerisch hinzugefügte Rahmenstruktur bei *The Beanery* oder bei *Log Cabin* von 2025 ist eine Strategie, die hilft, das Bild in einem Zustand der Beweglichkeit und Präsenz zu halten. ¹¹

[Tafel S. 75]

[Tafeln S. 62–64]

[Tafel S. 53]

Das Wort «Präsenz» beschreibt gut, was passiert, wenn wir Hauris Werke betrachten. Sie scheinen sich vor unseren Augen gegen die Zeit zu behaupten, sich im Zustand ihrer «Gemachtheit» zu zeigen und gleichzeitig auf etwas Fernes zu verweisen. Trotz Erwähnung im Bildtitel bleibt die direkte Referenz schwer fassbar – zentraler ist die Behauptung des Bildes selbst, das sich einer Zuordnung zu naheliegenden Stilrichtungen sofort wieder entzieht und autonom bleibt. Der Künstler weiss auf der Grenze zwischen Abstraktion und Figuration zu balancieren; immer wieder finden sich in seinen Bildern Elemente, die sich als gegenständlich lesen lassen. Deutlich wird dies etwa im Beispiel *Un Chant d'Amour* von 2025, wo sich lesbare und verschlüsselte «Zeichen» gleichzeitig auf der Leinwand tummeln. Lesbar sind die beiden angeschnittenen Gefängnisfenster der oberen Bildhälfte, vorerst unbestimmbar bleiben die beiden dünnen Linien in der Mitte. Der Kunsthistoriker Felix Thürlemann hat in seiner Definition von Semiotik festgehalten, dass in diesem Wissenschaftszweig «zwischen Ikon, Index und Symbol unterschieden wird. Das Ikon bildet Objekte ab, wobei sein Repräsentationsmodus zwischen naturalistischen Darstellungen und schematischen Diagrammen variiert, indexikalische Zeichen wie der Wegweiser oder der Fussabdruck verweisen auf raum-zeitliche Koordinaten empirischer Sachverhalte und Symbole repräsentieren Gedankliches [...]». ¹² Wendet man diese Definition auf *Un Chant d'Amour* an, könnte man sagen, dass die

[Tafel S. 77]

ikonische Kraft der schwarzen, gleichmässig unterteilten Formen so stark ist, dass sie als Abbild eines Gefängniszellenfensters gelesen werden müssen. Eine so sichere Deutung fällt im Fall der beiden langen, im stumpfen Winkel zueinanderstehenden Linien in der Bildmitte schwer, da sie sich nicht direkt ikonisch lesen lassen. Verstanden als indexikalisches Zeichen, wird die schwarze Linie als Schatten der weissen deutbar. Und sie erscheint uns schliesslich im Bildgefüge als symbolisches Element der Verbindung, auch weil sie von einem Farbhintergrund in den nächsten reicht. Damit sind wir beim Inhalt der ursprünglichen Referenz angelangt. *Un Chant d'Amour* (1950) ist ein Film des französischen Schriftstellers Jean Genet (1910–1986). Darin bläst ein Gefängnisinsasse Zigarettenrauch durch ein langes Rohr in die benachbarte Zelle. Zentral ist, dass Hauri diesen Kerninhalt in seinem Bild nicht nachzuerzählen braucht, weil er ihn als Bild sichtbar macht.

Eva Gadiant und Valentin Hauri – Der Bilddialog im Kunsthaus Grenchen

Wurden hier die künstlerischen Positionen Eva Gadiants und Valentin Hauris bisher isoliert besprochen, muss mit der Beschreibung ihrer simultanen Ausstellung anders verfahren werden. Im Neubau des Kunsthaus Grenchen, einem 2008 errichteten, nach hinten sich verjüngenden Raumkörper von rund 300 Quadratmetern, dessen Seitenwände zusätzliche Winkel und Schrägen aufweisen, treten Eva Gadiant und Valentin Hauri in einen konzentrierten Werkdialog. Dabei zeigt sich die unterschiedliche Arbeitsweise von Malerin und Maler einerseits deutlich – Gadiants sinnliche, expressive und materialbetonte Farbsprache auf Grossformaten trifft auf Hauris subtile und rätselhafte Gestaltung auf kleineren, verdichteten Bildern. Doch es wird auch Vergleichbares erkennbar.

[Ausstellungsansichten S. 34]

[Ausstellungsansichten
S. 37 und S. 42]

[Ausstellungsansicht Umschlag-
Innenklappe]

Betritt man die Ausstellung, sieht man bereits das Grossformat von Eva Gadiant an der hinteren Stirnwand und zugleich die Stellwand, auf der sich Gadiant und Hauri mit je einem Werk begegnen. Der räumliche Auftakt der Ausstellung stellt die beiden Kunstschaaffenden mit je drei Werken in den beiden Raumecken West und Ost separat vor. Wir erhalten Gelegenheit, uns mit den einzelnen Bild- und Malwelten auseinanderzusetzen. Der «Dialog» startet auf den folgenden zwei sich gegenüberstehenden Wandsegmenten: Die Westseite zeigt eine dynamische Werkgruppe mit zwei kleinformatigen Arbeiten von Valentin Hauri, zwischen denen ein einzelnes Bild von Eva Gadiant hängt. Auch in dieser direkten Nachbarschaft bewahren die Bilder ihre Autonomie, gewinnen aber einen zusätzlichen Deutungsraum. Formale Elemente können plötzlich typografisch gelesen werden, Farbanalogien entstehen. Der Blick nach draussen verweist auf den alten Topos von Malerei als «finestra aperta», als offenes Fenster.

[Ausstellungsansicht S. 41]

Gegenüber, an der Ostwand, folgt auf die ersten drei Werke von Hauri ein expressives, von flüssigem Farbverlauf geprägtes Bild von Gadiant, das einen roten Quader vor pinkem Hintergrund zeigt. Der Eindruck eines selbstbewusst gesetzten Statements verbindet sich mit der Betonung der Farbmaterialität. Das Pink begegnet uns





wieder im übernächsten Bild von Hauri, es ist zentral platziert und von einer rahmenden Zone umschlossen. Über den Titel *Eine Nacht ohne Schlaf* können sich assoziative Denkräume öffnen. Mit einigem Abstand hängt links der Werkgruppe ein weiteres Werk von Eva Gadiant: Ihr verschlungenes, aus Schwarz- und Rottönen zusammengesetztes Farbknäuel scheint auf die Dichte von Hauris Werken zu reagieren. Der Werktitel verweist auf das Hilfsmittel, das Theseus in der antiken griechischen Mythologie von Ariadne erhält, um dem Labyrinth des Minotaurus zu entkommen: *Ariadnefaden*. Er lässt sich weiterspannen zu Hauris Bild rechts, in dem sich Gadiants verschlungene Linien als Raumfluchten zu formieren scheinen.

An der Wand vis-à-vis werden formale Elemente der beiden künstlerischen Ausdrucksformen in eine bewusst gesetzte Nachbarschaft gestellt. Die beiden Punkte, die in Hauris Bild eine monochrome Fläche flankieren, treten in Gadiants Bild als Tupfer in einem Geflecht von Strichen auf, das in einem ersten Moment an ein Gewitter erinnern kann, sich bei näherem Hinschauen aber als fein gezeichnete Darstellung fremdartiger Gliedmasse entpuppt. Daneben leitet Gadiants mit vertikalen, verwaschenen Pinselstrichen überlagerte halbrunde Form über zu Valentin Hauri, in dessen Gemälde sich ein rätselhaftes schwarzes Bildelement aus vergleichbaren Rundungen zusammensetzt. Die hier angedeutete, das Bild horizontal durchschneidende Teilung kehrt wieder im benachbarten grossformatigen Bild von Eva Gadiant, in dem die Intensität des expressiven Farbkleckses oben ihr Pendant in einer weniger farbintensiven Setzung im unteren Bildbereich findet. Beide Werke begegnen sich trotz des Formatunterschieds auf Augenhöhe.

[Ausstellungsansicht Umschlag-Innenklappe]

Stirn- und Stellwand sind der direkten Gegenüberstellung gewidmet. Schon beim Betreten der Ausstellung sehen wir den Bild-dialog in der Raummitte Eva Gadiants orange gesprayte vertikale Form steht auf einer Art Sockel aus Malerei – vergleichbar mit Hauris blauer Kreisform, die majestätisch auf einer Erhebung thront. Der Komplementärkontrast zwischen den beiden Farbformen verstärkt ihre Differenz und ihre Nähe gleichermaßen.

[Ausstellungsansicht S. 34]

Ganz hinten auf der Stirnwand trifft pure Farb- und Gestaltungskraft von Gadiant auf die Subtilität von Hauri, beides geeint durch das Moment des Gestischen, das sich da in Form unerwarteter und unregelmässiger Farblinien, dort als riesige, unter Kontrolle gebrachte Farbexplosion manifestiert.

[Ausstellungsansicht S. 45, rechts]

Eine Drehung bringt uns vor die Rückseite der Stellwand und zum letzten Werk der Ausstellung. Zu sehen ist dort eine weitere Rückseite: In erstaunlich figurativer Manier zeigt Valentin Hauri eine auf einer Staffelei stehende Leinwand von hinten. Die direkte Lesbarkeit ist mit einer motivischen Negation kurzgeschlossen. In einem programmatischen Moment zeigt sich das Bild – und ist doch abgewandt. Auch wenn es schweigt, bösst es dank seiner bildnerischen Kraft seine Kommunikationsfähigkeit nicht ein.

[Ausstellungsansicht S. 46]

Robin Byland (*1988) studierte an der Universität Basel Kunstgeschichte und Bildtheorie sowie Deutsche Philologie und Medienwissenschaften (MA mit einer Arbeit über Mark Rothkos 1940er-Jahre). Zunächst Kunstvermittler am Schaulager in Münchenstein, wechselte er als wissenschaftlicher Assistent von Christoph Vögele an das Kunstmuseum Solothurn und kuratierte zum Abschluss die Ausstellung *Schwarzes Licht – Positionen des Erhabenen in der zeitgenössischen Kunst*. Seit Herbst 2022 ist er künstlerischer Leiter des Kunsthaus Grenchen. Diverse Einzelausstellungen und Textbeiträge zu Schweizer Kunstschaaffenden sowie internationale thematische Präsentationen.

- 1 Robert Fleck, *Die Ablösung vom 20. Jahrhundert. Malerei der Gegenwart*, Passagen Verlag, Wien 2013, S. 23.
- 2 Albrecht Schöne (Hrsg.), *Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden*, Band 1 [Faust. Texte], Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1994, S. 146 [V. 3415].
- 3 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, University Press, Berlin 2007, S. 10.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd., S. 15.
- 6 Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München: Piper, 1911 (datiert 1912), Nachdruck, Benteli Verlag, Bern 1965, S. 136–137.
- 7 Andrea Lutz, «Malerische Präsenz – antikes Zitat», in: Konrad Bitterli, Lynn Kost, Andrea Lutz (Hrsg.), *Frozen Gesture. Gesten in der Malerei*, Ausst.kat. Kunstmuseum Winterthur, Hirmer Verlag GmbH, München 2019, S. 32–33, hier S. 32.
- 8 Gottfried Boehm, *Wie Bilder Sinn erzeugen* (wie Anm. 3), S. 19.
- 9 Gottfried Boehm, «Vom Medium zum Bild», in: Yvonne Spielmann und Gundolf Winter (Hrsg.), unter Mitarbeit von Christian Spies, *Bild – Medium – Kunst*, München 1999, S. 165–178, hier S. 173.
- 10 Robert Fleck (wie Anm. 1), S. 23.
- 11 Vgl. Robert Fleck, ebd.
- 12 Felix Thürlemann, «Die semiotische Kunstwissenschaft», in: Wolfgang Brassat und Hubertus Kohle (Hrsg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaft*, Deubner Verlag für Kunst, Theorie und Praxis, Köln 2003, S. 148–149, hier S. 148.