

Arresting Fragments of the World.

Brigham Baker, Judith Kakon, Clare Kenny, Maya Rochat

27. April – 25. Juni 2017

1. Stock

Unser Alltag ist dominiert vom fotografischen Bild, und obwohl wir selbst an der enormen Bildproduktion teilhaben, misstrauen wir diesem Medium zusehends. Laszlo Moholy-Nagy schreibt 1927 in seinem Buch *Malerei. Fotografie. Film*, die Fotografie vermöge nicht nur «Ausschnitte und Fragmente der Welt» festzuhalten, sondern sie präge das Sehen auf einer grundsätzlicheren Ebene: Die Kenntnis und das Verständnis der Fotografie würden gerade so wichtig werden, wie lesen zu können, «sodass in Zukunft nicht nur der Schrift- sondern auch der Fotounkundige als Analphabet gelten wird.»

Während Flüchtigkeit, Unverbindlichkeit und Zirkulation das digitalen Umfeld auszeichnen, finden fotografische Praktiken zusehends im physischen, analogen und raumbezogenen Kontext Niederschlag. Abdruck und Schichtung, Vervielfältigung, Streuung oder Prozesse, bei denen die Bildgenese und Autorschaft komplett aus der Hand des Künstlers an den Apparat oder Zufall übergeben werden, sind Vorgehen, welche die vier eingeladenen Kunstschaaffenden anwenden. Von einem fotografischen Hintergrund her kommend, hat sich ihre Arbeit weg vom klassischen fotografischen Träger hin zur Materialisierung im Raum entwickelt. Explizit fotografische Prozesse werden aufgegriffen, pervertiert, verfremdet, auf nicht-fotografisches Material angewendet. In ihren Arbeiten wird das indexikalische Prinzip, also der direkte physikalische Zusammenhang zwischen Bild und Abbild, ins Zentrum gerückt. Zugleich werden narrative Elemente, persönliche Geschichten und historische Bezüge eingeflochten, die diesen künstlerischen, technologischen Transformationsprozessen eine weitere Dimension hinzufügen.

Raum 7 und 9 (Korridor): Maya Rochat

Wenn man die Ausstellung im ersten Stock betritt, ist es als würde man in ein Bild von Maya Rochat (*1985, lebt und arbeitet in Lausanne und Berlin) eintreten. Farben und Strukturen bedecken Boden und Wände, hängen von der Decke und schaffen in dem über 30 Meter langen Raum eine immersive Installation. Mäandernd bewegt man sich durch die zwei Räume, die ausgefüllt sind von intensiven Farbexplosionen und in denen teils die Bilder selbst in Bewegung versetzt werden. Die permanente Bewegung zwischen den Bildern und vor allem zwischen den Bildträgern zeichnet die Praxis von Maya Rochat aus. Ihre Installationen sind Resultat einer steten Weiterbearbeitung von meist fotografischen Ausgangsbildern, die Maya Rochat übermalt, besprayt, digital bearbeitet, auf transparente Folie, klebende Sticker oder bereits bearbeitetes Papier ausdruckt oder in grossen Bahnen zu Tapeten verwandelt. Diese werden später vielleicht noch mit dem Messer bearbeitet, beschnitten, ausgewaschen, verbrannt, zu einem Relief verknautscht.

Eine Reihung solcher analogen und digitalen Bildbearbeitungsprozesse und chemischen Reaktionen zeigt beispielsweise die Arbeit *Neoshamanism Is Not a Crime* (2016), die gleich in zwei Formen in der Ausstellung zu sehen ist. Zwei Wochen lang wurde ein analoger Farbfilm in Reinigungsmittel der Marke *Cillit-BANG* eingelegt, bevor er mit Aufnahmen eines Wasserfalls im Verzasca-Tal belichtet wurde. Anschliessend collagierte Rochat das Bild digital mit einem zweiten Bild und druckte dies dann einerseits auf Transparent-Vinyl (die Bahnen, welche die Fenster von Raum 7 bedecken) andererseits auf Papier aus (ein gerahmtes Bild im Korridor). So werden die Motive temporär in einem Träger gefestigt, eingefroren, um dann für eine nächste Präsentation in einer anderen Form, in einem anderen Format oder in anderer Nachbarschaft gezeigt zu werden.

Statt statische Fixpunkte zu schaffen, interessiert es Maya Rochat vielmehr – entsprechend eines ur-photographischen Topos' –, den Moment festzufrieren aber eben auch wieder loszulassen. So entstehen jeweils Bilder, die schon wieder am Verschwinden sind. Diese Beweglichkeit und Fluidität ist auch motivisch in den spiegelnden, marmorierenden Wasseroberflächen oder kosmischen Strukturen zu finden. Etwa in dem transparenten Vinyl, das im Korridor über die Wände gespannt ist und von der Decke hängt. Durch den Einsatz von Blitz bei Tageslicht wurde ein sogenannter *Day-for-Night*-Effekt evoziert, wobei eine vermeintlich nächtliche Stimmung entsteht, in der die Farben die Strahlkraft von Tageslicht beibehalten.

Begleitet von einer Soundspur elektronischer Musik von Bermudaa und ausgekleidet mit transparenten Folien, kombiniert die Installation mit der Videoarbeit *A Plastic Tool (Video Collage)* (2015–2017) Projektionen unterschiedlichster Art: Beamer, Hellraumprojektoren und Diaprojektoren. Die kleinformatischen Zeichnungen, Zufallsbilder und Dias oder Folien werden in der Projektion zu Grossformaten aufgeblasen. Diese Bilder entstehen während Performances live zu Musik – so arbeitet die Künstlerin bis in die Ausstellungsdauer hinein an der Vervollständigung und Veränderung der Arbeit (*Live Painting Performance* mit Musik von Buvette an der Vernissage und während der Kultur Nacht am 5. Mai mit Bermudaa).

Raum 1 und 8: Clare Kenny

Clare Kenny (*1976, lebt und arbeitet in Basel) entwickelt für die Ausstellung im Kunsthaus Langenthal eine Rauminstallation, die auf die architektonischen Eigenheiten des denkmalgeschützten Hauses des 18. Jahrhunderts eingeht, das um 1900 als Gemeindehaus umgenutzt wurde. Holzvertäfelung, Gebälk, Nischen, Holzparkett und andere architektonische Details sind präsent, die keineswegs einen neutralen «White Cube» als Ausstellungsraum bieten. Dies macht sich die Künstlerin zu nutze, die den wohnlichen Aspekt der Räume durch Eingriffe wie den hellblauen Anstrich und Vorhänge weiter betont. Damit stellt Kenny eine Referenz zum schottischen Architekten und Innenarchitekten Robert Adam und dem nach ihm benannten Adam Style her – einer Adaptation des kontinentalen Rokokostils, charakterisiert durch den Einsatz von Gipsstuckaturen und erschwinglichen neuen Farben in Hellblau, Pink, Grün und Zitronengelb.

Zugleich bringt sie motivische und materielle Referenzen ein, welche eng auf das fotografische Medium aufbauen. Die neue Serie *Fade to Grey* (2017) durchläuft die ganze Graustufung von Weiss bis Schwarz. Dafür werden Entwicklungsschalen aus dem Fotolabor in Gips gegossen und sind so eine direkte Spur des Foto-Laborumfeld und der für die analoge Fotografie notwendigen Rahmenbedingungen. Jedoch verweisen die Reliefs mit der Graustufung auch symbolisch auf das analoge fotografische Handwerk, für das der Weiss- und Graubgleich eine der zentralen Fertigkeiten ist.

Mit metallenen, handgebogenen Messing-Vorhangstangen, über die Textilien mit Umrissen von Körperteilen drapiert sind (*Trying to Forget; Trying to Remember; Momentary Lapse*, alle 2017) oder vom Abguss der Hand der Künstlerin gehalten werden, wird der wohnliche Bereich angedeutet. Berührung, Kontakt, Abformung, positiv und negativ, welche sowohl fotografische wie auch skulpturale Prozesse beschreiben, sind in Kennys Objekten präsent.

Die Serie *Let Them Eat Pies* (2013–2017) befasst sich mit Schichtung von Bildern und Realitätsebenen. Die Fotografien gehen von einer Assemblage von günstigen Marmorplastikimitat aus dem Baumarkt aus, auf die wiederum abgegossene Profile und Blumentopf-Schalen gelegt werden, die aber wie Rahmenreliefs und Holzprofile wirken. Diese Bilder sind ihrerseits in handgeformten, marmorierten Rahmen montiert. So entsteht ein Vexierspiel von Abbild und Realität, Trompe l'Œil, Oberflächen und Strukturen. Auch *Rocky* (2014–2017), ein verknautschtes Plastik mit Steinaufdruck, mimt einen Felsbrocken.

Nebst dieser materiellen und visuellen Schichtung interessiert sich Kenny für Erinnerungsbilder – sei es von Fotografien oder von mental «festgefrorenen» Bildern. Gerade die Verwendung von auf

eine höhere Wertigkeit ausgerichteten Materialien wie Stuck, falschem Marmor und Reproduktionen von Gemälden in aufwändigen Nachahmungsrahmen erinnert an ein bestimmtes soziales Umfeld, das sie aus ihrem familiären Umfeld in England kennt. Mit dem Begriff der «aspirational aesthetics» beschreibt sie eine Sehnsucht nach besseren Lebensumständen, die Verschönerung der eigenen, privaten Umgebung, der Einsatz einfacher Materialien und das Geschick von Bastlern und Heimwerkern.

Räume 4–6: Judith Kakon

Judith Kakon (*1988, lebt und arbeitet in Basel) gestaltet drei aufeinanderfolgende Räume, die von einer klaren Horizontlinie durchzogen sind. Von Raum zu Raum verdichtet sich die anfänglich lichte Installation: Aluminiumprofile und Glas-Datteln, ergänzt durch angeeignete Textausschnitte und Illustrationen, Gipskartonplatten bis zu eigenen Fotografien. Aneignung und Umnutzung von (Bild)material, modulare Standardware und Handgemachtes, das Spiel mit der Unbestimmtheit, ökonomische Zirkulation und diverse Formen von Arbeit, Doppeldeutigkeit und Abgründigkeit gewisser Begriffe und Bilder des kollektiven Bildgedächtnisses, bilden den Ausgangspunkt für die Arbeiten Judith Kakons. Oft ist ein fotografisches Bild der Auslöser, welches sich im Laufe ihrer Arbeit in einer anderen Materialität oder Form im Raum verkörpert findet – oder doch im einfachen Postkartenformat eingerahmt wird.

Glasbehälter in Dattelform für Essenzen und Parfum aus Glas, mundgeblasen und mit einer Negativform «festgeformt», gibt es bereits seit dem 1. Jahrhundert im nahen Osten. Damals wurden sie nach echten, getrockneten Datteln abgeformt. So machte es auch Judith Kakon, die für *Date Series (Medjool)* (2017) jede ihrer 50 Datteln von einer anderen Medjool-Dattel abformte und mit diesem Negativ eine individuelle Glasdattel herstellte. Der vermeintlich serielle Abformungsprozess wird durchkreuzt von der Formenvielfalt.

So treffen in den Ausstellungsräumen kontrastreich die präfabrizierten Aluminium-L-Schienen, die jeden Raum abzumessen scheinen, auf diese kleinen, schrumpeligen Früchte, die wie Preziosen verstreut sind. Die Dattel – bis heute für die Kultur des nahen Ostens wichtiges Nahrungsmittel und Exportgut – wurde schon in der Frühzeit als Nahrungs- und Süßungsmittel und sogar in der Medizin verwendet. Die gläsernen Dattel-Flacons sind gleich als doppeltes Speichermedium zu verstehen: als lang haltbares Nahrungsmittel sind Datteln Speicher von Energie. In der Form von Glasflacons speichern sie als Gefäße Flüssigkeiten. Glas, zwar ein fragiles und brüchiges Material, zeichnet sich zugleich durch eine extrem lange Lebensdauer aus – nicht zufällig wurde Glas als Träger für Fotografie verwendet – wo der Abdruck nicht durch den Kontakt mit einer Negativform, sondern vom Licht ausgelöst wird.

Als weiteres Aneignungsmaterial führt die Künstlerin einen Text des österreichischen Schriftstellers Erwin Weill (1885–1942) ein. Statt die Ausschnitte als Text abzuschreiben, zeichnete die Künstlerin jeden Buchstaben nach, begriff den Text also auch als Bild – eine weitere Befragung der Arten von Reproduzierbarkeit. Weills *Das gläserne Zeitalter* (1931) – eine fiktive Diskussionsrunde zwischen gebildeten Männern über die Vorzüge von Glas – liest sich als Manifest für eine moderne, zukunftsorientierte, lichtdurchflutete Ära. Aus dem Einsatz von Glas in der Architektur leitet Weill utopische Vorstellungen für die Gesellschaft des 20. Jahrhunderts ab – gleichsam als universelle Antwort gegen alles dunkle, schmutzige, unmoderne und «Andere». In diesem vielstimmigen Text bleibt die Haltung des Autors selbst unscharf – ein Text, geschrieben zu einem Zeitpunkt, in dem Visionen einer gesellschaftlichen Erneuerung grausame Formen annehmen sollte, denen tragischerweise Weill, vom NS-Regime ermordet, selbst zum Opfer fiel.

Im heutigen digitalen Zeitalter, wird dasselbe Konzept einer gläsernen Gesellschaft als Distopie gedeutet, geht dies doch mit einem Kontrollverlust über die eigene Identität und die eigenen Daten einher. Indem Kakon diese neu produzierten Glasgefäße mit der Zelebrierung von Transparenz bei Erwin Weill zusammenbringt, verbinden sich in der Installation auf eine komplexe

Weise über das Material Glas archaische, moderne und zeitgenössische Lebenswelten. So spielt sie mit der Zweideutigkeit von Bildern aus unserem Bildgedächtnis und bringt zugleich körperhaft Prozesse der Produktion und Umwandlung in den Raum.

Räume 2–3: Brigham Baker

Brigham Baker (*1989, lebt und arbeitet in Zürich) geht in seinen Arbeiten auf unterschiedliche Weisen der Frage nach, welche Bilder entstehen, wenn die Bildgenese an eine externe Instanz delegiert wird, und ob eine «neutrale», dokumentarische Aufnahme eines Moments möglich ist. Fragmente und Fetzen von Fotografien bilden das rot-schwarze Puzzle *Dark Room* (2012). Hier wurden die Spuren von Partygästen, die auf einem fotosensitiven Boden in einer Art Dunkelkammer tanzten, eingefangen. Das Papier trägt also die Spur von über hundert Leuten sowie die chemische Reaktion mit diversen Flüssigkeiten (Getränken), und fotografische Reaktion wie das Glimmen von Zigaretten und Mobiltelefonen. Baker entwickelte (buchstäblich) daraus die Bodenarbeit, in der eine ausgedehnte Zeitlichkeit, eine vergangene Präsenz, und ein unmittelbarer Ursache-Wirkung-Zusammenhang eingeschrieben ist. Das Papier trägt die Spur einer temporären, sozialen Konstellation, die zwar nichts Spezifisches zeigt und doch die Gesamtheit eines Abends enthält, was Baker als «self-denying documentary» bezeichnet. Zugleich verbinden sich zwei Seiten des Begriffs «Dark Room» – sowohl als im Dunkeln abgehaltenen Partys, in denen anonyme Begegnungen möglich sind, wie auch die fotografische Dunkelkammer.

Für *Sky Scan* (2017) (eine Kollaboration mit Anina Yoko Gantenbein) fand Baker einen technischen Ablauf, um täglich den morgendlichen und abendlichen Himmel über Langenthal in den Ausstellungsraum zu bringen. Der auf dem Turm des Kunsthauses befestigte Scanner scannt jeweils in der Morgendämmerung und beim Eindunkeln den Himmel in einem langsamen Verfahren. Die so entstandenen Bilder werden dann in den Ausstellungsraum auf einem Flachbildschirm übertragen. Durch die extreme Farbintensität und Brillanz, besonders wenn Regentropfen oder Tau auf dem Scanner liegen, wirken die Bilder wie digitale 3D-Effekte – obwohl auch hier kein künstlerischer Eingriff stattfindet. Das Bildverfahren wird delegiert an den Apparat, der einen Moment einfängt – und ist doch nur verzögert und ephemere, da jeder Tag mit zwei neuen Bildern überlagert wird.

Die langsame Genese des Bilds, der direkte Abdruck und das rein technische oder zufällige Bildverfahren verweist auf Prozesse aus der frühen Fotografie – etwa Langzeitbelichtung und Fotogramme. Wie bereits im *Dark Room* wird die zwiespältige Rolle des Lichts deutlich – einerseits ist das Licht die Voraussetzung für die fotografische Belichtung (und für das optische Sehen überhaupt) – andererseits auch deren Feind, das in Sekundenbruchteilen ein Bild überstrahlen, also auslöschen kann. Teils dauert dieser Prozess auch Jahre – wenn die Sonne über Jahre den Sonnenstoren zu einem feinen Fade-Out ausbrennt und durch diesen Verfallsprozess ein autorloses «Bild» entsteht.

Potentielle Normaliensammlung. Reto Müller

27. April – 25. Juni 2017

2. Stock

Ausgangspunkt für Reto Müllers (*1984, lebt in Stein am Rhein) Projekt im Kunsthaus Langenthal ist ein Baudenkmal der frühen Moderne in Langenthal, ein Gebäude, das der Architekt und Le Corbusier-Vertraute Willy Boesiger 1928 für die Schreinerei seines Vaters entwarf. Müllers «potentielle Normaliensammlung», die für seine gleichnamige erste institutionelle Einzelausstellung entstand, besteht aus einem Video, in der Boesigers Gebäude ein zentraler Betrachtungsgegenstand ist, aber auch aus Skulpturen, Texten von befreundeten Autoren, architektonischen Eingriffe in die Ausstellungsräume und Elementen im Aussenraum.

Die verschiedenen Elemente der Ausstellung können für sich betrachtet werden, bilden aber eine Gesamtform, die als temporäre, modellhafte Situation zu sehen ist in Verbindung mit den Elementen im Aussenraum. Müller spricht vom endgültig Scheinenden, das potentiell veränderbar bleibt, vom Erstarrten und Verflüssigten. Exemplarisch zeigt sich dies bei den für die Skulpturen verwendeten Materialien. Die Zinnreliefs sind Abgüsse von bearbeiteten Stahlplatten. Zinn wird bei relativ niedriger Temperatur flüssig. Basalt ist ein Lavagestein (bekannt für die natürlichen sechseckigen Säulen) und wird für Güsse wieder verflüssigt. Es findet vorwiegend Anwendung in der Industrie als abrasionsfestes Material. Reto Müller kombiniert industriell hergestellte, genormte Basaltgüsse mit Elementen, die er selbst in einer Industrie-Giesserei in Polen realisiert hat. Die Zinn- und Basalt-Reliefs und Objekte könnten jederzeit wieder eingeschmolzen werden. Die Steine aus sogenanntem Appenzellergranit hingegen nicht, aber auch sie sind ein Resultat einer aggregatsähnlichen Transformation und eine Art «erstarrte Katastrophe». Das Gestein entstand vor 30 Millionen Jahren, als sich bei einem Schotterdammbbruch zehn Kubikkilometer Schlamm und Geröll über das Gebiet der heutigen Ostschweiz ergossen. Es handelt sich um natürlich verkittetes Kies oder Geröll. Im Gegensatz zur Nagelfluh von Flüssen besteht dieses Gestein nicht aus gerundeten Flusskieseln, sondern aus eckigem Schotter, ist also brekziös. Müllers Appenzellergranit-Steine sind Fundstücke aus einem Bachbett in einem ehemaligen Steinbruch. Dieser wurde genutzt, um direkt nebenan eine Brücke der Bodensee-Toggenburg-Bahn zu errichten, das Wissenbachviadukt (das in Müllers Video zu sehen ist). Die Steine tragen Spuren der Steinmetze und sind vom Fluss gerundet, Müller hat sie nicht weiter bearbeitet, doch sie mögen vielleicht erinnern an modernistische Skulpturen.

Die Moderne beschäftigt Reto Müller seit längerem, etwa hinsichtlich des Verhältnisses von Architektur und Skulptur oder der klaren Haltung, einem gewissen Absolutheitspathos (dem Müller das Unbestimmte, Flüssige entgegenstellt). Für den Video *Select – Framing Characters* (2017) hat Müller vier Bauwerke des 20. Jahrhunderts besucht. Zum einen ist dies das besagte Wissenbachviadukt aus Appenzellergranit, zum anderen sind es Bauwerke von Willy Boesiger und Walter Maria Förderer. Boesigers gut erhaltener Bau in Langenthal, immer noch als Schreinerei genutzt und im Familienbesitz, ist ein Frühwerk, das der 24-jährige ganz im Geiste von Le Corbusier entwarf, in dessen Pariser Büro er zu der Zeit arbeitete. Sein Dachgarten gilt als erster moderner Dachgarten der Schweiz. Zur Entstehungszeit rief es einen Schock hervor, und mit dem Flachdach fürchtete man den Bolschewismus einzuziehen. Heute fällt einem das Haus kaum auf den ersten Blick auf. Später wurde Boesiger als Herausgeber der *Œuvres Complètes* von Le Corbusier bekannt. In seinen Bauten nach dem Krieg, vorwiegend Einfamilienhäusern, hat er das Modernistische mit regionaler Tradition verbunden. Ein solches «Farmhouse» am Zürichsee ist ebenfalls Betrachtungsgegenstand von Müllers Video. Das vierte Bauwerk im Video ist Walter Maria Förderers Schulhaus in Aesch. Der Architekt ist bekannt für seine skulpturalen Betonbauten, insbesondere Kirchen und Schulen. Mit Förderer, der ursprünglich Bildhauer war

und sich im Alter von 50 Jahren wieder ausschliesslich der Bildhauerei zuwandte, beschäftigt sich Reto Müller schon seit längerem. Dabei interessiert Müller neben Förderers Verbindung von Skulptur und Architektur insbesondere sein Diktum von Gebäuden als «Gebilde hoher Zwecklosigkeit», die als Hüllen für sich stehen sollen, mit der Funktion als Variable darin.

Reto Müllers «potentielle Normaliensammlung» beinhaltet auch Texte, vorwiegend von Künstlerfreunden. Dazu schenkte Müller den Schreibenden ein Zinnrelief mit der offenen Einladung, dazu einen Text zu schreiben. Die sehr unterschiedlichen Texte erweitern die Multiperspektivität der Ausstellung. Die skulpturalen Arrangements im Dachgarten des Boesiger-Hauses und ein Betonrelief, das während der Ausstellung in ein Bauteil eines Neubaus nahe Langenthal eingegossen wird, gehen über den Ausstellungsraum hinaus.

Publikation

Zur Ausstellung erscheint anlässlich des Künstlergesprächs mit Reto Müller am 7. Juni eine Publikation mit Texten zu den Reliefs (von Balthasar Baechtold, Vincent Hofmann, Christian Kathriner, Wolfgang Steiger, Matthias Sohr, Raphael Winteler) und einem Gespräch zwischen Reto Müller, Raffael Dörig und Claire Hoffmann.

Veranstaltungen

Kulturnacht, Freitag 5. Mai, 19 – 24 Uhr

Live Painting & Soundperformances von Maya Rochat und Bermudaa, stündliche Kurzführungen, Workshops in einer Dunkelkammer für Gross und Klein und Barbetrieb.

Vollständiges Programm online: www.kunsthautlangenthal.ch

Kunst über Mittag, mittwochs, 10. und 31. Mai, 12 – 12.30 Uhr

Kurzführungen für Kunsthungrige.

Kunstbar mit Reto Müller, Mittwoch, 7. Juni, 19 Uhr

Rundgang durch die Ausstellung mit dem Künstler Reto Müller, Spaziergang zum Gebäude von Willy Boesiger und Buchpräsentation der Publikation von Reto Müller.

Kunstbar Arresting Fragments of the World, Mittwoch 21. Juni, 19 Uhr

Rundgang durch die Ausstellung und Gespräch mit den Künstlerinnen und Künstlern.

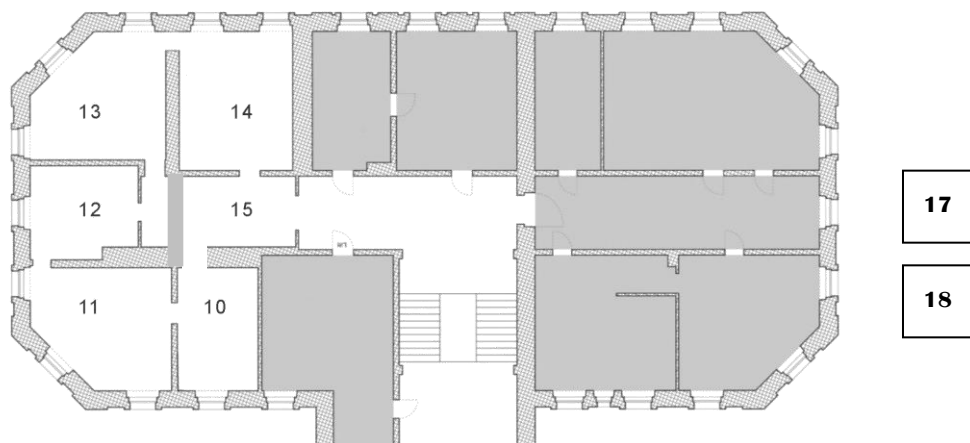
Kinderclub: Mit Licht malen, Samstag 29. April, 10 – 12 Uhr

Wir wagen uns in eine dunkle Kammer und lassen Licht und Schatten auf dem Fotopapier tanzen. Was wohl in der Entwicklerflüssigkeit zum Vorschein kommt? Alter 7–12 Jahre.

Kinderclub: Was für ein Zufall! Samstag 20. Mai, 10 – 12 Uhr

Wir lassen Pinsel und Stifte im Schrank und entdecken andere Möglichkeiten, wie ein Kunstwerk entstehen kann.

2. Stock



Reto Müller

10
Reliefe
Potentielle Normaliensammlung, 2017,
Basalt

11
Fassadenmodelle
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Zinn

Steine, Wand und Rohrelemente
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Basalt

12
Bodenplatten
Potentielle Normaliensammlung, 2017,
Basalt

13
Video
Select – Framing Characters,
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Video, ohne Ton, 6:50 min.

14
Ofen
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Basalt

Reliefe
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Brekzien / Appenzellergranit

15
Relief
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Basalt

Portal
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Pressspanplatte

Wand
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Pressspanplatte

Texte
Potentielle Normaliensammlung, 2017
Digitalprint, Texte diverser Autoren

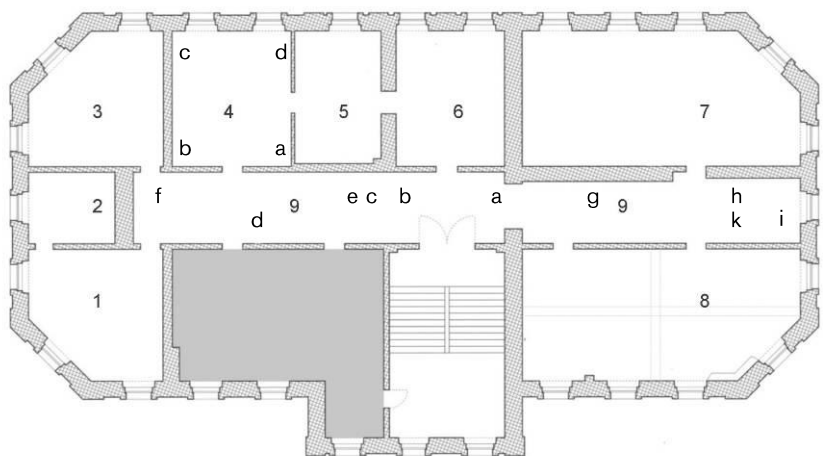
Balthasar Baechtold
Vincent Hofmann
Christian Kathriner
Wolfgang Steiger
Matthias Sohr
Raphael Winteler

Aussenstationen

17
Skulpturengruppe auf Dachgarten
Bösiger (nicht zugänglich)
Haus Bösiger,
Mittelstrasse 13, 4900 Langenthal
10 Minuten zu Fuss

18
Relief
Abguss in Sichtbetonwand
Haus Ingold, Bützberg

1. Stock



1
Clare Kenny
Let Them Eat Pies, 2013–2017
Lambda prints auf Alu-Dibond, Keramik,
Klebefolie, Gips, Pigmente

Rocky, / Rocky II, 2014–2017
Klebefolie, grösse Variabel

2
Brigham Baker
Untitled, 2017
Sonnenstoren, grösse Variabel

Brigham Baker / Anina Yoko
Gantenbein
Sky Scan, 2017
Täglicher Scan des Morgen- und
Abendhimmels in Langenthal, Scanner,
Monitore, grösse Variabel

3
Brigham Baker
Dark Room, 2012
Installation, Farb-Fotopapier, Plexiglas,
360 x 390 cm

4–6
Judith Kakon
Transporting Feelings for Conceptual
Objects, 2017,
Installation, Gipskartonplatten,
Ständerwerk, Winkelprofil,
grösse Variabel

Date Series (Medjool), 1–50, 2017
mundgeblasen, festgeformtes Glas,
grösse Variabel

4
Judith Kakon
a Depressed Circulation
b The Hour of Subjective Refuge
c Antipodes
d Guilty Containers
alle: 2016, Offsetprint, gerahmt,
Ed. 1/50, 12 x 18 cm

5
Judith Kakon
Aus Erwin Weill, Das Gläserne
Zeitalter, 2017,
Vinylfolie, grösse Variabel

7
Maya Rochat
A Plastic Tool (Video Collage),
2015–2017, 21:03 min., Musik von
Bermudaa, Ed. 2/10

Arresting Fragments, 2017
Digitalprint auf Ferrari Mesh-Banner,
Ed. 1/10 (AP), 3 x 4.5 m, grösse
variabel

Arresting Fragments, 2017
Dia-Projektion auf diverse Materialien,
Unikat, 80 x 100 cm variabel

Neoshamanism Is Not a Crime, 2016
Druck auf Transparent-Vinyl

8
Clare Kenny
Trying to Forget
Trying to Remember
Momentary Lapse
alle: 2017, Druck auf Polyester,
Messing

Fade to Grey, 2017
Gips, Pigmente, 43 x 34 cm

9 (Korridor) Maya Rochat
Arresting Fragments of the World, 2017
Rauminstallation, diverse Materialien,
grösse variabel

a
Mutant 4, 2017
Dodeka Inkjetprint auf Silberpapier, mit
Inkjetprint auf Transparentfolie, Unikat,
80 x 100 cm

b
Magic Cave (Mutant 1), 2017
Dodeka Inkjetprint auf Silberpapier auf
Aludibond, Transparent-Vinyl, Ed. 1/3,
(AP), 100 x 135 cm

c
Paper Scares, 2016
Dodeka Inkjetprint auf mattes Papier,
Aludibond, Ed. 1/3 (AP), 60x90 cm

d
Neoshaminism Is Not A
Crime (Blue), 2016
Dodeka Inkjetprint auf Metallic Paper,
gerahmt, Ed. 1/3 (AP), 175 x 110 cm

e
Arresting Fragments of the World, 2017
Installation diverse Materialien, 3 x 17m

f
Arresting Fragments of the World
(Dispersion), 2016–2017
Lithographie mit Sprayfarbe, mit
Inkjetprint auf Transparentfolie, Unikat,
120 x 163 cm und 140 x 200 cm

g
Meta Filtres (Give Me Space), 2016
Inkjetprint auf Papiertapete, Ed.1/5
(AP), 430 x 300 cm

h
A Rock is a River (Magic Stones), 2016
Dodeka Inkjetprint auf mattes Papier,
Sprayfarbe, gerahmt, Unikat,
110 x 165 cm

i
Dispersion I, 2017
Digitalprint auf Transparent-Vinyl,
Ed. 1/3 (AP), 3 x 4 m, grösse variabel

k
Maya Rochat (in Zusammenarbeit mit
Thomas Niemann)
Me first Mutant (Burnt 2), 2016
Inkjetprint auf Metallic Paper,
geschnitten und verbrannt, auf
Aluminium auf Papiertapete, gerahmt,
Ed. 1/2, 60 x 90 cm