

VORDEMBERGE-GILDEWART  
STIPENDIUM 2023  
12 ROOMS  
19. MARZ – 11. JUNI 2023

KUNSTMUSEUM APPENZELL

Die Stiftung Vordemberge-Gildewart vergibt jährlich ein Arbeitsstipendium an Künstler\*innen unter 35 Jahren. In Kooperation mit Ausstellungshäusern wird der Stipendienwettbewerb seit 1983 in verschiedenen europäischen Ländern durchgeführt. Die mit 60'000 Schweizer Franken prämierte Auszeichnung gehört zu den höchstdotierten Nachwuchsförderungen in Europa. Initiiert wurde die Vergabe des Stipendiums von der Stifterin Ilse Leda, der Ehefrau des Künstlers Friedrich Vordemberge-Gildewart (1899–1962).

Der\*die Gewinner\*in des Arbeitsstipendiums wird von einer unabhängigen internationalen Jury auf der Grundlage einer Gruppenausstellung ausgewählt, welche die Stiftung Vordemberge-Gildewart dieses Jahr zusammen mit dem Kunstmuseum Appenzell organisiert. Die Ausstellung zeigt einen Querschnitt junger, zeitgenössischer Kunst und vereint zwölf Kunstschaffende, die in der Schweiz aktiv sind. Ausgewählt wurden die Nominierten aus knapp 120 künstlerischen Positionen, welche die Kuratorin gesichtet hat. Ein weites Spektrum an Medien, das von Malerei, Skulptur, Installation, Fotografie, Keramik, Zeichnung, Performance, Text, Video bis zu Sound reicht, spiegelt die vielfältigen künstlerischen Praktiken wider. In zwölf Räumen des Kunstmuseums Appenzell zeigen die nominierten Künstler\*innen ihr Schaffen.

Mein Dank geht an die Stiftung Vordemberge-Gildewart und ihren Stiftungsrat für die schöne Kooperation sowie an die Jurymitglieder, welche die herausfordernde Aufgabe hatten, aus den zwölf Nominierungen eine\*n Preisträger\*in auszuzeichnen.

Ein weiteres grosses Dankeschön geht an mein Team, welches dieses Projekt mit möglich gemacht hat, sowie an die Innerrhoder Kunststiftung für den Unterstützungsbeitrag. Auch für die Nominationsvorschläge und Hinweise von Kolleg\*innen und Künstler\*innen möchte ich mich bedanken.

Sehr herzlich danke ich den Künstler\*innen für ihre Passion und Arbeit sowie die Gedanken und Konzepte, welche in diese Ausstellung mündeten. Auch wenn nur ein\*r diesen Preis gewinnen kann, zeichnet sich die gesamte Ausstellung durch die qualitätsvollen künstlerischen Positionen aus.

Stefanie Gschwend  
Direktorin Kunstmuseum Appenzell



Alfredo Aceto erkundet in seiner Installation die labyrinthischen Bezüge unterschiedlicher Elemente und Bilder, die durch Gegenüberstellungen, Übersetzungen und Anekdoten miteinander verbunden sind. Fotografien beschädigter Skulpturen, die zu Versicherungszwecken aufgenommen wurden, eine an eine generische Signalisation erinnernde Tafel mit manipulierten, winkenden Händen, bis hin zu Stapeln von schwarzen Pullovern fügen sich zu einer obsessiven Erzählung zusammen, die in der Figur von Sergio Marchionne (1952–2018) – einem italienisch-kanadischen und in der Schweiz ansässigen Unternehmer und Manager – zusammenlaufen und eine fragmentierte Reflexion über Machtstrukturen bilden. Gemein ist den Objekten auch das Verhältnis zur Körperlichkeit, das an- oder abwesend, in Bezug auf den Künstler selbst, seine Zunge, seine Sprache, seine Geste oder auf seinen Protagonisten erscheinen kann.

Sergio Marchionne wird zum abwesenden Subjekt der Präsentation, die ein Porträt von ihm zeigt, das observativ ist, aber immer auch hypothetisch bleibt. Der globale Manager verbrachte einen Grossteil seiner Zeit im Flugzeug zwischen Detroit, Turin, Blonay, Schindellegi und Flims – geografische Orte, die teilweise auch eine Verflechtung zwischen dem Leben des Künstlers und dem des Managers sind. Aus Interviews und Zeitungsartikeln erfuhr Aceto, dass Marchionne an jedem der Orte etwa dreissig schwarze Pullover besass. Kleidung, die zum Symbol einer körperlosen Figur wurde und das Verhältnis von Distanz und Nähe beleuchtet. Der Künstler brachte über eine längere Zeitspanne regelmässig denselben Typ von schwarzen Pullovern zum Waschen in die Reinigungen der Orte, an denen Sergio Marchionne gelebt hatte. Die Textilpflege liess die Pullover unterschiedlich altern, was sich in ihrem Farbton niederschlug und die Uniformität des Kleidungsstückes aufhob.

Bei der künstlerischen Recherche über seinen Protagonisten entdeckte Aceto, dass die Aussicht, die Marchionne von seinem Landsitz in Blonay gehabt hatte, einer Malerei namens *Le château de Blonay* (1874–1877) entsprach. Diese wiederum verdeckte während einiger Zeit das Gemälde *Der Ursprung der Welt* (1866) von Gustave Courbet – eine Nahansicht der behaarten Vulva einer liegenden, nackten Frau mit gespreizten Schenkeln.

Das Bild befand sich in einem Antiquariat, wo es an Jacques Lacan verkauft werden sollte, versteckt und vor neugierigen Blicken geschützt. Später zog Marcel Duchamp in die Gegend und nannte sie, um Courbet zu ärgern, «faucon» bzw. «faux-con» (frz. falsche Vagina), womit er sich auf das Gemälde bezog und sich über die Autorität und die Legitimität der westlichen «retinalen» Malerei lustig machte. Er liess sich gar von einer kleinen Lokalzeitung anheuern, um gefiederte Vögel als Seitenhieb auf Courbet abzubilden.

Die Figur des erfolgreichen Geschäftsmannes und Leaders, die an sich im Zusammenhang mit der Darstellung von Macht steht, wird von Aceto durch die Geschichte der Feder und ihre Konnotation erweitert. Die Feder als Symbol für Mut, Macht und Kraft wurde von Herrschern verwendet und ist eine Trophäe. Gleichzeitig steht sie für die Weiblichkeit, Schmuck, Exzentrik oder findet sich im Drag als Gegenpol zum Bild einer primären Männlichkeit. Diese polare Zuschreibung der Feder spiegelt sich bereits bei Donatello in seiner Bronze *David* (um 1440). Der Helm des enthaupteten Goliaths, auf den der Jüngling in Siegespose tritt, wird geziert von den langen Flügeln eines Raubvogels. Einer der Flügel verschwindet unter dem Fuss von David, während sich die Federn des anderen an die Innenseite seines Oberschenkels anschmiegen und mit ihren Spitzen bis in seinen Schritt reichen. Die Figur ist von einer androgynen Sinnlichkeit, die im Kontrast zum vorausgegangenen Kampf mit Goliath steht. Aceto lässt auf den ersten Blick unvereinbare Geschichten kollidieren und deutet mit seinen subversiven und verzerrten Botschaften auf die Vielschichtigkeit heteronormativer Zuschreibungen.

Stefanie Gschwend

kollabierende Systeme oder die Signaletik staatlicher Notfallstrukturen.

Die farbintensiven wie vereinnahmenden Leinwände lassen ein Gefühl der Beklemmung zurück. Donzès Werke sind in ihrem Wesen tief zeitgenössisch und dringlich, indem sie nicht nur auf Umwelt und Kollaps deuten, sondern auch auf die Verwicklung des Menschen in die Natur und seine zunehmende Verlagerung in virtuelle Welten. Der Vogelschwarm entpuppt sich als Drohnenchoreografie, wobei die einzelnen Flugkörper aussehen wie digitale Feuerwerkskörper. Verweise auf die digitale Bildsprache sind unweigerlich und es scheint, als wären Flächen von Algorithmen mitbestimmt und ihr transformatorisches Potenzial von Informationen aus dem Internet gespeist.

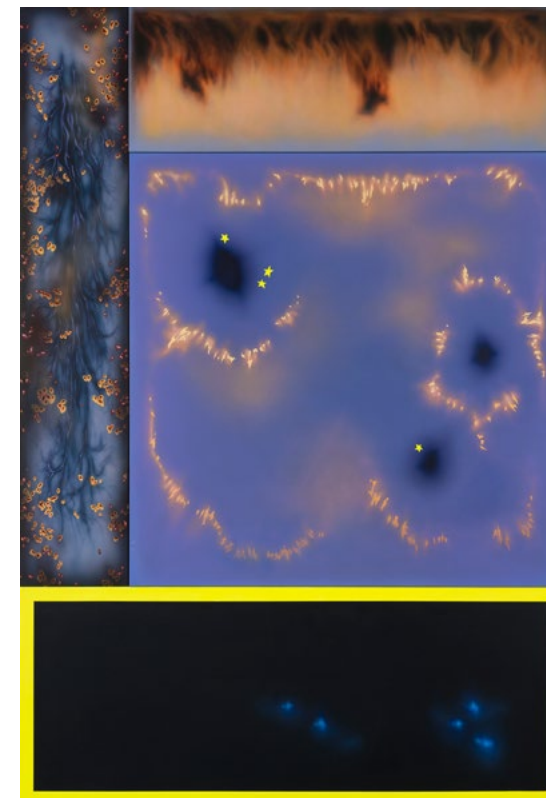
Stefanie Gschwend

*Murmuration, roots and beliefs*, 2022, Acryl auf Leinwand, 220 × 150 cm, courtesy the artist and galerie lange + pult, Foto: Julien Gremaud

Natacha Donzé befragt in ihrem Werk soziale Codes, Stereotype, Alltäglichkeiten und Fabeln der Populärkultur. Ihre Bildkompositionen isolieren, wiederholen oder kombinieren Form, Fläche, Farbe und Symbole aus den unterschiedlichsten Kulturbereichen, der digitalen oder natürlichen Welt. Die Künstlerin schafft in ihren neusten Airbrushmalereien eine vielschichtige Formensprache, in der die Beziehung zwischen den figurativen und abstrakten Elementen der Leinwand offengelassen wird.

Für die Ausstellung im Kunstmuseum Appenzell hat Natacha Donzé eine Reihe von Bildern rund um die Idee des Schwarmverhaltens geschaffen. Die Wahrnehmung einer sich bewegenden Masse, wenn ein Schwarm sich zusammen dreht, in engen fließenden Bewegungen durch den Himmel oder das Wasser schweift, als wäre es eine minutiös gestaltete Choreografie, steht dabei im Zentrum. Auch die Idee von etwas, das mit Klang verbunden ist, schwingt mit. Wie ein leises, dichter werdendes Murmeln formieren sich übereinandergeschichtete Farben, kontrastieren dunkle, obskure Bereiche mit grellen Signaltönen, reihen sich segmentierte Flächen aneinander und Erkennbares und Wahrnehmbares werden zum Bild. Die Malereien geben Rätsel auf über Dinge, die man identifizieren, aber nicht unbedingt in ihrem Kontext erkennen kann. Als würde man von Weitem etwas hören, aber weder den ganzen Satz noch die Bedeutung verstehen. Oder wie die Lichtspuren, die zurückbleiben auf den geschlossenen Augenlidern aufgrund der retinalen Persistenz eines Lichtpunktes.

Die Malereien aus der Serie *Murmuration* (2023) wirken in gewisser Weise als atmosphärische Installation zusammen. Sie stehen in einer Wechselwirkung und ermöglichen es der Künstlerin, über die Grenze der Leinwand hinweg visuelle Themen und geistige Phänomene zu erforschen. Assoziationen von Hitze, Glühen, Rauch, Überschwemmungen als apokalyptische Boten treffen zusammen mit unbesorgteren Zuständen des Sonnenuntergangs oder der Blust. Indem die Künstlerin sich einer vielfältigen Ikonografie bedient, gelingt es ihr, gleichzeitig auf die Zyklen des Lebens und der Schöpfung zu verweisen und auf



*hecatean lines* ist eine komposition neuer werke, die mit folkloristischen formen und ästhetiken von appenzell (ch) interagieren und diese aus einer queeren perspektive beanspruchen. sie ist inspiriert von einer ortsbezogenen forschung zu hexerei und hexenprozessen in appenzell. in anspielung auf traditionelle formen, wie das *charivari* (eine schützende kette) oder das *rugguseli* (mehrstimmiger gesang), spürt *hecatean lines* den sinnlichen verbindungen zwischen zeitgenössischer queerness und historischer hexerei nach, indem es gesang, duft und sprache als ephemere existenzformen einsetzt und magische praktiken als werkzeuge der welterschaffung in den mittelpunkt stellt.

marc norbert hörler lebt und arbeitet zwischen appenzell und berlin. marcs praxis umfasst poesie, gesang, duft, schreiben, performance, kuratieren und publizieren. in der arbeit mit sprache und den sinnen komponiert marc räumliche, akustische und olfaktorische umgebungen mit einem interesse an sinnlichem erzählen und diachronen sprachlichen verflechtungen.



*spell for \*bluescht* (Videostill), 2021, Performance, Geruch, Kleidung, mit Marzella Ruegge, Raphael Vuilleumier, marc norbert hörler, Kunstmuseum Appenzell, Kamera: Michèle Flury

## *hecatean lines* 2023

a folklore  
a reclaiming  
a queering  
a community  
a marginalisation  
an occult  
a paralinguistics  
a fragrance  
a space  
a time  
an affect  
a fire  
a water  
a sensoriality  
an absence  
an environment  
a conjuring  
a smell  
a smoke  
an atmosphere  
an air  
a burning  
a brewing  
an ephemerality  
a ferment  
an obsidian  
a poem  
an invisibility  
a gaze

a reflection  
a projection  
a breath  
an ace of swords  
a poem  
an encryption  
a secret  
an intellect  
a materiality  
a softness  
a tarot  
a weave  
a text  
a chain  
a charivari  
a noise  
an existence  
a charm  
a name  
a memory  
a marten bite  
a belonging  
a legacy  
a song  
a spell  
a harmony  
a dissonance  
a rhythm  
a mouth

a language  
a tongue  
a vocabulary  
a recital  
a rewriting  
a summoning  
a rugguseli  
a polyphony  
a repetition  
a resonance  
an invocation  
a listening  
a singing  
a nursery rhyme  
a garment  
a corsage  
a folklore  
a body  
a community  
a bondage  
a skin  
a touch  
a texture  
a poem  
a fire  
a heat  
a grammar  
a glamour  
a knowledge

Identitäten entstehen aus der Mikrobiologie, Informations- und Kommunikationstechnologien konvergieren mit Vorstellungen von einer Welt, die mit sich selbst in Kontakt steht, mit all ihren Elementen verbunden ist.

Sie sind jedoch keine Aktivist:innen, vertreten keinen Standpunkt, sondern scheinen vielmehr ihren Platz in einer Konfiguration einzunehmen, die es ihnen ermöglicht, mit uns, miteinander und ihrer Welt zu kommunizieren. Sie erstrecken sich auf andere Lebensformen und auch auf anorganische Materie und Prozesse, nicht zuletzt, weil es sich um Keramiken handelt, die selbst nur schwer auf der einen oder anderen Seite der Linie zu verorten sind, die wir uns immer noch zwischen natürlichen und künstlichen Prozessen vorstellen. Und obwohl Maya auch mit allen möglichen anderen Materialien und Techniken arbeitet, haben alle ihre Werke viel mit den Qualitäten der Keramik gemeinsam, die gleichzeitig stark und zerbrechlich, spröde und formbar, widerstandsfähig und leitfähig, ja sogar superleitend ist.

Die Keramiken selbst glühen oft von innen heraus, strahlen Licht, manchmal Klang, immer unmerkliche Vibrationen aus. Ihre Oberflächen sind geprägt von den Spuren verschlungener Pfade, von Bächen und Ranken, von Wurzeln und Adern, von Pilzfäden, Spinnennetzen, Farnwedeln und zarten Geflechten, aber auch von Schuppen und Narben, von Zeichen des Verfalls. Anklänge an Höhlen und Grotten, an vergessene oder phantasierte Schimärenfiguren, die in die Existenz hinein- oder aus ihr herausgeträumt wurden oder, wie die pelzige kopflose Figur auf dem Sofa, die letzten Tage der Menschheit verschlafen haben.

Haben wir damals auch über Altäre gesprochen? Oder ist dies ein weiteres Thema, das wir zwar nicht explizit angesprochen haben, das aber dennoch präsent war, in der Luft oder vielleicht im Tee. Auf jeden Fall sagt ihre Präsenz in ihrem Werk viel über die Sorgfalt aus, mit der sie mit ihren Materialien umgeht, ihnen Aufmerksamkeit schenkt, sie respektiert, ihnen erlaubt, sich zu zeigen, zu wirken, zu beeinflussen. Ist ein Altar eine Art Spiegel, in dem man die Welt reflektiert oder verzerrt oder in einen Winkel gekippt sieht, in dem nichts ganz quadratisch oder gerade oder wahr ist? Oder ist er vielleicht eher ein Fenster oder sogar eine Tür, ein Portal, das sich zu einer anderen Art von Raum öffnet?

Sadie Plant

Ich hatte schon von ihnen gehört, aber erst als ich die Figuren sah, die Maya Hottarek Eukaryoten nennt, wurde mir klar, wie nützlich ein solcher Begriff sein kann, um über die Grenzen von Arten, Geschlechtern, Klassen und Familien hinweg zu denken. War es das, worüber wir sprachen, als ich das erste Mal in ihr Atelier kam? Oder ist es eher in ihre Arbeit eingeflossen? Habe ich es irgendwie aufgesogen, während wir diesen wärmenden Tee tranken und ich zu erkennen begann, dass du und ich – und der Hund und seine Flöhe, diese Pilze, dieser Käfer und dieser Baum – alle Eukaryoten sind, Lebensformen, deren Zellen unverwechselbare Kerne haben – wahre Kerne, daher *eu*-karyotisch, was auch darauf hindeutet, dass all das Leben, das wir sehen, und noch viel mehr, das für das bloße Auge zu klein ist, aus guten Herzen, Kernen der Wahrheit besteht.

Mayas neue Eukaryoten sind schräge, ungelenke, unorganisierte Kreaturen: zu viele Beine oder gar keine, keine Körper, die geformt, gebrannt und glasiert sind, bis sie reflektieren. Ihre Welt ist verzaubert, aber auch bedroht, destabilisiert, aus dem Gleichgewicht gebracht: kopflastig, mit uns an der Spitze und zu schwer für den Rest. Wie alle ihre Werke bewegen sie sich in der lebendigen, vernetzten Welt, die in der zeitgenössischen Theorie und Philosophie immer stärker im Vordergrund steht, wo der neue Materialismus an den Rand des Postmaterialismus und des Interesses an einem panpsychischen Denken rückt, das alles durchdringt, was einst so strikt in Natur und Kunstwerk, Organisches und Anorganisches, das Menschliche und alles, was es nicht ist, unterteilt war. Quantenphysik trifft auf Queer-Epistemologie, fließende



*Isomorphous drip*, 2021, in Kollaboration mit Julian Zehnder, glasierte Keramik, Seil, Wasserpumpe, Wasser, Stahl, Hand Drum, Ausstellungsansicht Krone/Couronne, Biel/Bienne 2021, courtesy the artist, Foto: Michal Schorro



Te lire densement, 2022, Öl auf Leinwand,  
30 × 24 cm, courtesy the artist

«I just truly want to listen to you and myself  
sincerely. Please, baby»,  
schreibe ich dir per Brief.

Wir müssen uns halt Geschichten erzählen, die  
uns das Gefühl geben, dass das, was man tut,  
Sinn ergibt.  
Ja zum Kompost, sofern er in der Wiederholung  
des Zyklus Früchte trägt.  
Und Raupen füttert.

Solo mit der Katze alles rauskotzen.  
Dem Erfolg nachrennen.  
Bravo bravo bravo!  
Das Gelingen einer wünschenswerten  
Zukunft träumen.  
Bravo bravo bravo!

Tanzen hilft.  
Wir schwören.  
Empathy forever.  
Verkleidet als Baum auf dem nassen Beton.  
Jeanne Jacob

How do we care?

Die Welt ist auch scheisse.  
Poesie hilft.

Wie viel von dieser Scheisse trage ich (bewusst  
oder nicht) in meiner Hosentasche, wenn ich dir  
begegne?

Ich bin auf der Suche nach Narrationen, die nicht  
linear sind, die nicht von A nach B gehen.  
Happy-ende dich selber.  
Du weißt, es ist komplexer.  
Ambiguität ist ok.  
Einfach nicht so angenehm.  
Ein paar denken «Schubladen», andere  
«Bahnhof».

Träumen und Flirten hilft.

Freier und safer antworten wir.  
Wenn wir mit Projektionen Schluss machen, was  
bleibt? (((Oder was bleibt, wenn wir aufhören mit  
allerlei Projektionen?)))  
Wie fest stinkt es dann?

Aus der Scheisse kann man Kompost machen.  
Kompost gibt Wärme.  
Kompost hilft.

Erwartungen dekonstruieren.  
Binäres Hetero-Denken vergraben.  
Und vielleicht Narrationen finden, die zum  
Essen bleiben.

Englisch tönt es irgendwie noch brutaler, weil kein Hilfsverb benötigt wird. Ob den Entführten zuvor Kapuzen übergestülpt wurden? Ich fotografiere zwei auf dem Tisch liegende Kartonschachteln mit Abzügen. Auf einer steht «Conflict / Postconflict Relics» auf der anderen «Farming Fishing Village». Oft geht es in meinen Arbeiten ums Zeigen und Nichtzeigen.

Roman Selim Khereddine

Sri Lanka, 23. Februar. Viele der Buddhastatuen, die am Strassenrand stehen, tragen Kapuzen, die ihre Köpfe verhüllen. Ich erfahre, dass es sich dabei um unfertige Statuen handelt oder um solche, die restauriert werden. Erst wenn das Gesicht fertig bemalt oder wieder instand gesetzt ist, wird es enthüllt. Die Statuen in orangen Gewändern und schwarzen Kapuzen lassen mich an die Häftlinge in Guantanamo denken. Und an den *Hooded Man*, den Kapuzenmann Abu Ghraib, der vor genau zwanzig Jahren zu einer Ikone des Irak-Krieges wurde. Die Kapuze schützt hier die unfertigen Buddhas vor neugierigen Blicken, dort die Peiniger vor den Blicken der Gepeinigten. Oft geht es in meinen Arbeiten ums Sehen und Nichtsehen. Ich besuche einen britischen Porträt- und Landschaftsfotografen, der seit Jahrzehnten in Sri Lanka lebt. Er hat den Bürgerkrieg dokumentiert, hat als weisser Europäer Zugang zu Stätten erhalten, die für Einheimische niemals zugänglich gewesen wären (meine Bezeichnung «Kriegsfotograf» lehnt er aber ab). Eines seiner Bilder fällt mir auf, weil es geradezu banal erscheint: Zwei Männer posieren lächelnd vor einem weissen Van ohne Nummernschild. Der Fotograf erklärt, in solchen Vans seien während des Krieges Tausende dem Staat unliebsame Zivilist\*innen entführt worden. «To disappear someone», jemanden verschwinden lassen – in







nicht in der gewohnten Leichtigkeit und Eleganz, sondern nehmen eine aggressive Gestalt an. Die ausladenden Objekte stehen in ambivalenter Beziehung zur kleinen Raumgrösse und anstatt in geschwungenen Formen, endet die Stuckatur in stark pointierten Spitznieten, wie man sie aus dem Punk, Gothic, von der Rockerszene oder Sadomaso-Praktiken kennt. Die Irritation entsteht durch die Dissonanz zwischen einem formalen Vokabular, das einerseits auf handgefertigte Preziosen und andererseits auf die Symbolik verschiedener Subkulturen anspielt und die Verzierung in etwas Bedrohliches kippen lässt.

*Mimetic Polycarbon* (2022) besteht aus an der Decke befestigten Stahlstangen, an denen Formen wuchern, die zwischen organischem Gewächs und synthetischem Gebilde schwanken. Eine zugleich anziehende und befremdlich artifizielle Materialität kontrastiert den Gedanken an einen natürlichen Werkstoff wie Stein. Die raue und brüchige Oberfläche ist gepaart mit einer glänzenden Carbon-Beschichtung und die scheinbar gewachsenen Körper entlarven sich als perfide Folterinstrumente. Wir finden uns in einer Art künstlichen Landschaft wieder, welche an die Gaming-Ästhetik denken lässt und eine dystopische Vision unserer Welt projiziert. Mettlers räumliche Inszenierung hinterlässt ein Gefühl kontemplativer Beklemmung, in der sich unterschiedliche zeitliche und räumliche Dimensionen aufzutun scheinen. Es öffnet sich ein retrofuturistischer Blick auf unseren Planeten, eine Perspektive aus einer Zeit, in der die Menschen bereits ausgestorben sind und die Natur sich mit der Technologie verschmolzen und die Macht übernommen hat. Oder anders ausgedrückt: die Ruinen der menschlichen Errungenschaften aus einer fernen Zukunft gesehen. Durch die formalen und materiellen Verschränkungen wirken die Objekte futuristisch, lassen aber auch das traditionelle Kunsthandwerk, wie das Behauen von Stein, widerhallen. Der Titel *Mimetic Polycarbon* – das Nachahmen von Plastik – deutet an, was künstlerische Strategie ist. Das Täuschungsmanöver als Instrument der Infragestellung unserer Wertigkeiten und des Verhältnisses von Original und Plagiat.

Stefanie Gschwend

In seinen plastischen Arbeiten beschäftigt sich Robin Mettler mit dem Transformationspotenzial von Material, das er mit unerwarteten technischen und handwerklichen Eingriffen bearbeitet. Er kombiniert den Wassertransferdruck, wie man ihn aus der Tuningszene kennt, mit Rokoko-Stuck, evokiert mit Styropor und Bauschaum die Wirkung von Stein, Marmor oder Granit, oder er kombiniert Stilelemente verschiedener Epochen und kultureller Kontexte, um im Spiel mit der Erscheinung der Materialität unsere Wahrnehmung ins Wanken zu bringen. Seine Plastiken haben oftmals die Aufwertung von Baumaterialien gemeinsam. Günstige Werkstoffe aus dem Bau- und Hobbymarkt, die von Gips, Styropor bis zu Bauschaum oder Sprühfarbe reichen, bilden den Ausgangspunkt. Einmal finden die einfachen Materialien in der künstlerischen Umsetzung zur repräsentativen Form, ein anderes Mal werden die Zierelemente durch die Manipulation ihrer dekorativen Funktion beraubt.

Die drei Stuckrosetten *Strahler* (2023) deuten auf die dekorativen Ornamente von Prunkbauten hin und auf die Repräsentationsfunktion von Architekturelementen. Die Profile der Stuckaturen sind stark übertrieben und artikulieren sich

Besucher\*innen finden sich in einer Bühnensituation wieder, in der es ein «auf der Bühne» und ein «hinter der Bühne» gibt. So werden sie gleichzeitig zu Zuschauenden und Aufführenden. Die Grenzen zwischen Kulisse, Bühne und Backstage sind fließend und verändern die Wahrnehmung je nach Standpunkt. Die Installation ist eingehüllt in die Worte einer sanften weiblichen Stimme, die beruhigend und entspannend gesprochen werden und an einen Meditationskurs oder eine digitale Assistentin erinnern. Es sind Kommentare und persönliche Gedanken der Künstlerin neben Instruktionen zu Atemübungen, Fluchwörtern oder Bemerkungen über architektonische Details, die sich übereinander schichten, in Rhythmus aufgehen und sich wieder in eine Einzelstimme auflösen. Man glaubt Dinge identifizieren zu können, scheitert aber daran, ihren Zusammenhang erfassen zu können, bis ihre meditative Wirkung nach längerem Zuhören ins Unbehagliche kippt. Die Assoziation von Geborgenheit weicht dem bevormundenden Mantra und wird zum Angriff auf die persönliche Freiheit. Die Entspannung zum Körperwohl weicht dem Zweck der Leistungssteigerung und Produktivität und entpuppt sich als obsessive Strategie.

Mit *Shelter* (2023) greift Morger in die Umgebung des Kunstmuseums und die Gebäudestruktur ein. Unter dem Vorsprung der kubischen Architektur richtet sie einen Unterschlupf für Tiere ein, der einen neuen Lebensraum schafft und damit die Funktion des Museums und seinen Aufgabenbereich erweitert. Die Künstlerin deutet auf eine ungenutzte Leerstelle hin, die als stilistisches Element entworfen wurde und als nutzbarer Raum unbemerkt bleibt. Mit der aktiven Inanspruchnahme des Terrains und dem Bau eines Verstecks, das sie für lokale Tierarten einrichtet, untersucht Morger das Verhältnis des Konzeptes der Fürsorge und der Abhängigkeiten, die dadurch entstehen können, weist aber auch auf die parasitäre Natur von Kunst(strategien) hin.

Die Videoarbeit *Graben* (2023) zeigt zwei Personen, die mit Schaufel und Händen im Schnee graben. Vorsichtig, beinahe mit der Sorgfalt einer archäologischen Aushebung, aber gleichzeitig in einem Kraftakt, wird die Schneemasse beseitigt, bis klar wird, dass eine Grabplatte freigelegt wird. Atemlaute mischen sich mit den Schürferäuschen der Schaufel und Konversationsfetzen. Die Szene mutet merkwürdig an, da der Antrieb der Grabenden sinnlos erscheint und ihre Arbeit durch den regelmässigen Schneefall vernichtet werden wird. Die Künstlerin reflektiert den persönlichen Umgang mit dem Gedenken an Verstorbene und dem damit verbundenen Arbeitsaufwand der Grabpflege.

Der Drang der Figuren, das Grab zu finden, hat mit dem Wunsch zu tun, Sorge zu tragen, dass die Verbindung zur verstorbenen Person, während das Grab unter dem Schnee verschwindet, nicht verloren geht – was grotesk wirkt, zumal es erst unklar ist, ob sie am richtigen Ort schaufeln.

Stefanie Gschwend



Martina Morger schafft gesellschaftskritische Performances und Installationen, die oft situativ entstehen und einen Bezug zum Ort haben. Zentrale Fragen kreisen um die individuelle Freiheit und ihr Verhältnis zur technologisierten Lebenswelt oder zu Konstruktionen von Geschlechterrollen. Die Künstlerin untersucht die Rolle des Leistungsanspruchs in unserer konsumgeprägten Gesellschaft und welche Auswirkung die Machtstrukturen auf den Körper haben. Dabei versteht sie ihre Arbeit als Positionierungen innerhalb des bestehenden Systems und andererseits als Behauptungen gegenüber eben jenem System. Morger kreiert erzählerische Utopien zwischen Fürsorge und Begehren und transportiert darin eine widersprüchliche Sehnsucht nach Freiheit und Sichtbarmachung von Kontrolle.

*Soft Opening* (2021) hüllt den Raum in Dunkelheit. Zwei Scheinwerfer beleuchten einen im Licht schimmernden Organza-Vorhang, der den Raum trennt und zum Durchgehen einlädt. Die



Anina Müllers künstlerisches Medium ist die Sprache, wobei ihr Interesse vor allem ihrem Einfluss auf die Menschen gilt. Sie schreibt Monologe und Texte zu Themen wie Liebe und Klischees, Erwartungen und Wünsche oder Gemeinschaft und Einsamkeit und konfrontiert in ihnen die Realität mit fiktionalen Erzählungen, die bis zum Absurden reichen können. In der Auseinandersetzung mit diesen Themen reflektiert die Künstlerin immer wieder stereotypische Rollenbilder, wie in *Don't Look at the Sun* (2022), berührt die fragile Grenze zwischen Gewalt und Vergnügen oder kontrastiert die Leichtigkeit der Erzählung mit der Schwere des Inhaltes.

Sie treibt die Sprache in ihren humorvollen theatralischen Inszenierungen bis an die Grenzen

ihrer Verständlichkeit und unterläuft damit nicht nur die Erwartung an das Erzählte, sondern auch den Anspruch der Sprache als zwischenmenschliches Kommunikationsmittel an sich. Anina Müller deformiert, manipuliert und verdichtet ihre Worte, bis sie sich beinahe in Lauten und Rhythmus auflösen. Zusammenhangslose Sprachfetzen stapeln sich übereinander, Narration wird zum Fragment, Wichtiges wird belanglos oder Inhaltsloses zu Inhalt. Sie übersteigert die Sprache und bringt in ihr die Emotion zur Ekstase. In *Chewing Gum* (2019) räkelt sich die Künstlerin auf einer roten Chaiselongue und erörtert in einem Monolog ihre Beziehung zu Kaugummi. Angefangen mit einer Kindheitserinnerung an die verbotene Substanz – weil das Kauen nicht mädchenhaft sei – über Traumszenarien, die sich in ein sexuelles Begehren steigern und den Kaugummi zur Austragungsfläche von Emotionalität, aber auch von Gesellschaftsstrukturen macht, bis hin zu an das Publikum gerichtete Anweisungen, wie ein Kaugummi am besten zu kauen sei.

Für die Performance *Home Sweet Home* (2023) richtete die Künstlerin ein häusliches Setting ein, inspiriert von der Architektur des Kunstmuseums Appenzell, das wirkt wie eine Reihe kleiner Einfamilienhäuser. Die Plattform und die Fenster bilden eine Art bürgerliches Wohnzimmer, welches die Künstlerin während ihrer Performance aktiviert. Sie setzt sich mit der Rolle des Einfamilienhauses und der Hausfrau auseinander, vermischt die eigenen Erfahrungen als kinderlose Singlefrau mit einem überspitzten Narrativ: «Bin ich meine eigene Familie, wenn ich allein in einem Einfamilienhaus wohne?» Das Haus wird in Anina Müllers Befragung nicht nur sprachlich, sondern auch visuell anthropomorphisiert; es wird zum Gegenüber der «Haus-Frau» und zum Spiegel von Sehnsüchten, Frustrationen und gesellschaftlichen Normen. Mit den Mitteln der Sprache hinterfragt die Künstlerin die Interaktion zwischen Menschen und Erwartungen an Beziehungen.

Stefanie Gschwend

ihre wiedergefundenen Wiegenlieder  
und verbrannte Erde

es sind wieder zusammengefügte und zarte Chöre  
es ist selbstorganisierte und kollektive Pflege  
es sind komponierte Tänze der Verweigerung  
und Choreografien des Vergnügens  
es sind singende Stimmen als Schutz  
es ist umarmte Haut als Erinnerung  
es ist liebkosender Schutzzauber  
ihre sanften Lieder der Unruhe  
es ist warmer Nachklang  
mein leises Summen als Verweigerung  
deine Abstammung der Veränderung  
es sind fürsorgliche Schwingungen  
und unsere Wiegenlieder der  
zärtlicher Ablehnung

Schaffe ich eine intime Berührung  
eine Verbindung zwischen den Rändern meiner Stimme  
und dem durchlässigen Anfang eines anderen Körpers?

Tina Omayemi Reden



*echoes I - III*, 2022, Keramikvasen, Sensoren,  
Ausstellungsansicht BINZ 39, Zürich,  
Tondesign: Melua Chua, Ton: Melua Chua,  
Tina Omayemi Reden, Keramik: Ursula Vogel,  
Tina Omayemi Reden, Foto: Tillo Spreng

Wiegenlieder der zärtlichen Verweigerung

Schaffe ich eine intime Berührung  
eine Verbindung zwischen den Rändern meiner Stimme  
und dem durchlässigen Anfang eines anderen Körpers?

Ich kann mich an die Melodie erinnern  
diese liebevolle Liebkosung, die von ihrer Stimme ausgeht

Ich erinnere mich des Rhythmus  
eines zärtlichen Wiegenliedes, das sich in meine Haut einschreibt

ihre Lieder der Verweigerung  
ihre Echos schweben noch immer



*Poetisches Sujet, üabend*, 2021, Fine-Art-Druck auf  
Hahnemühle, entspiegeltes Glas,  
gerahmt, 120 × 80 × 4 cm, courtesy the artist,  
Foto: Nina Rieben

lich aufeinandertreffen. Oft begegnen wir stereotypisch romantischen Motiven, wie Tag und Nacht, Fenstern oder dem Mond, die mit einer glatten und kalten Ästhetik konfrontiert sind, wie in *Affirmation ghost* (2023). Damit entwaffnet Rieben die Elemente ihres symbolischen Wertes und vereint sie mit dem, was sie als «instabile Sinnlichkeit» bezeichnet – einen Zustand an der Grenze zwischen Emotion und Ironie, zwischen Pathos und Leere.

Der dunkle Schleier von *Loose attempts of sorrow* (2022) lenkt den Blick auf zeichenhafte Formen, die beinahe nachlässig am transparenten Stoff befestigt wurden. Wie lose Fragmente schweben sie im Raum und suchen Anhaltspunkte auf den Wänden, die hinter ihnen liegen. Diese flüchtigen Gesten wirken wie Symbole oder kryptische Schriftzeichen, die es zu entziffern gilt, aber zur selben Zeit entziehen sie sich unserem Verstand, sobald wir glauben, einen Sinn in ihnen gefunden zu haben. Sprache wird zu Form, oder erscheint als Idee vom Vorhandensein von Sprache, die jedoch nicht zugänglich ist. Die Vermischung einer potenziellen Fiktion mit der Realität, in Kombination mit der unfertigen Ästhetik und den Leerstellen, an der sich Rieben mit ihrer künstlerischen Werkproduktion orientiert, lässt eine Unschärfe entstehen und bringt unsere Wahrnehmung in Schiefelage.

*Sidelines in a corner of potential* (2023) ist ein Sinnbild für die Fortbewegung und verweist auf ein normiertes Designprodukt. Zur selben Zeit sind Schuhe ein alltäglicher Gegenstand, der zur Handlung und Leistungsbereitschaft auffordert. Gemeinsam mit einem Schuhmacher gestaltete die Künstlerin das Objekt nach einem handelsüblichen Modell beinahe karikaturesk, aber nicht seiner Funktion beraubt. Das Zurücklegen von Wegen und Durchschreiten von Tageszeiten oder Lichtstimmungen hebt die dem Gegenstand inne liegende Zeitlichkeit hervor und vereint Geschehenes und Zukunftsgerichtetes. Gleichzeitig wird das Bewegungspotenzial kontrastiert mit den weichen Stoffteilen im Innern des Schuhs. Indem die Künstlerin das Symbol modifiziert und seinen Handlungsspielraum unterläuft, untersucht sie, wie sich persönliche Wünsche oder Rituale in Alltagsobjekte oder Orte festschreiben.

Stefanie Gschwend

Nina Rieben stellt Fragen darüber, welcher Realität wir vertrauen und wie wir diese in den Zwischenräumen von Abstraktion und Assoziation, Gefühl und Wissen oder Persönlichem und gesellschaftlichen Normen konstruieren. Was die Realität des Werkes ist, bleibt unbestimmt oder ist das Ergebnis unserer Fantasie, unserer Erinnerung, unserer Vermutung. Mittels Fotografie, Objekten und Sprache lässt sie Spuren von Text, Material und Bild als anekdotenhafte Zustandsbeschreibungen räum-

Für seine Performances arbeitet Soland mit selbst gebauten Instrumenten, modularen Synthesizern, E-Bass und Stimme. Als Komponist hat er Musik für Theater geschrieben sowie Video- oder Performance-Soundtracks und Audiostücke entwickelt. 2021 erschien sein erstes Solo-Album *YUKI* auf dem Label Futura Resistenza (NL/BXL).

Der Künstler zeichnet persönliche und mystische Figuren und Mischwesen, welche die Bildebene bevölkern. Sie erinnern an die Fragmente des Parthenon-Reliefs, Kreaturen aus Science-Fiction-Romanen oder an die übernatürlichen Kreaturen der japanischen Folklore «Ashinaga Tenaga», die die Tugenden einer harmonischen Arbeitsbeziehung preisen. Sie fusionieren zu einem Schmelztiegel der Traditionen und untersuchen ästhetische Aspekte humaner und anthropomorpher Formen. Viele der Motive sind vom japanischen Erbe inspiriert, mit dem Soland familiär verbunden ist, wie von den «Netsuke», mythologischen Figürchen, in denen sich Tiere, Blumen, Früchte oder Gegenstände und Szenen aus dem Alltag vereinen, oder den «Kokeshi», traditionell kunsthandwerklich hergestellten Holzpuppen, die als Glücksbringer verstanden werden. Letztere sind häufig mit Chrysanthemen, Kirschblüten oder Pflaumenblüten bemalt, während der Kopf mit einem kranzförmigen Haarschmuck roter Blütenblätter verziert ist, der sich bis auf die Wangen hinunterzieht. Den Hybriden gemein ist die Verbindung vom Menschen mit der Natur und das spirituelle Streben nach der Vereinigung mit ihr.

Solands Themen kontrastieren mit der Wahl des Bildträgers und seiner Zeichentechnik. Er verwendet Kugelschreiber auf Kunstleder oder bedruckt dieses mit digital angefertigten Zeichnungen. Das Kunstleder selbst wird, ähnlich einem Druck, durch Prägung oder Farbe und Glanzeffekt hergestellt. Die Künstlichkeit des Trägers, der die Natur und Körperlichkeit imitiert, schafft, in Verbindung mit einer maschinell mit der Düse aufgetragenen Handschrift, ein irritierendes Wahrnehmungsmoment. Der mit dem Leder assoziierte Tierkörper trifft auf die Flächigkeit des Laserdruckes und seine industrielle Produktion, während die folkloristisch inspirierte Bildthematik auf die Verwendung neuer Medien prallt. Auch die Hängung eröffnet weitere Denkräume: Erinnern die an die Wand genagelten Lederstücke an die Verarbeitung tierischer Produkte, verbinden sich die mit Klett an die Wand befestigten Arbeiten eher mit dem Funktionscharakter von Kleidungsstücken. Solands Lederarbeiten werden ergänzt durch eine 2023 erscheinende Publikation von rund achtzig seiner digitalen Zeichnungen, die

sich in ihrer Aneinanderreihung zur assoziativen Geschichte formen und begleitet werden von intuitiven Texten der Künstlerin Cassidy Toner. Das Format des Druckmediums entspricht jenem eines Tablet-Bildschirms und bewahrt dadurch den ursprünglichen Charakter der Skizzen. Intime und humorvolle Zeichnungen – oftmals Selbstporträts –, absurde Motive oder Kritzeleien verschmelzen in ein intensives Farbspektrum.

Die Zeichnungen verbinden sich in der Gestik des Zoomens am Bildschirm, des Verzerrens und Transferierens mit dem Musikmachen am Computer oder Synthesizer. Der Zeichenprozess ist dem akustischen Zoomen ähnlich, wo aus einer Miniaturbewegung eine grosse Geste entstehen kann. Auf dem Boden des Raumes hat Soland ein altes japanisches Saiteninstrument, «Koto», platziert und es einem einfachen Imitat, dem selbstgebautes Instrument *ASMR Koto* (2023) gegenübergestellt. Beide werden bei einer Performance mit Kontaktmikrofonen verstärkt und mithilfe eines modularen Synthesizers verzerrt und ergänzt. Die Miniatur versucht durch Übersetzungsschritte, Assoziationsschleifen und im Wechselspiel von Nähe und Distanz das Original zu erreichen. Wird das Instrument und seine Imitation nicht vom Künstler aktiviert, bleibt ein leises Summen des «Kotos» zurück, das den Raum in eine meditative Grundstimmung taucht.

Stefanie Gschwend



untitled 2, 2021, digitale Zeichnung als Druck auf Papier, Teil der Publikation *Yannik Soland: Drawings* (Edition Haus am Gern), courtesy the artist

In Yannik Solands Arbeit stehen die bildende Kunst, Komposition, Improvisation und Performance gleichwertig nebeneinander, schaffen Verbindungslinien und ergänzen einander. Oft finden sich Gegenüberstellungen von Sound mit visuellen Medien, wie der Zeichnung oder Installation.

Alfredo Aceto (\*1991, Turin) lebt zwischen Turin und Genf. Er studierte Bildende Kunst an der ECAL (École cantonale d'art de Lausanne) und an der MSA^ (The Mountain School of Arts, Los Angeles). Seine Arbeiten wurden u. a. ausgestellt im DOC!, Paris; Museo Pietro Canonica, Rom; Museo del Novecento, Mailand; Centre d'Art Contemporain Genève, in der Kunst Halle Sankt Gallen oder im Kunsthaus Glarus. 2019 erhielt er das Leenaards-Kulturstipendium der Fondation Leenaards.

Natacha Donzé (\*1991, Boudevilliers) lebt und arbeitet in Lausanne. Ihre Werke wurden in verschiedenen Einzelausstellungen gezeigt, zuletzt im Kunst(Zeug)Haus in Rapperswil (2022) und im Musée des beaux-arts in La Chaux-de-Fonds (2021) sowie in Galerien wie der galerie lange + pult in Zürich (2022) und der Galerie Parliament in Paris (2020). 2019 erhielt sie den Kiefer-Hablitzel-Preis für junge Künstler\*innen und 2017 wurde sie als junges Talent auf der Biennale im Musée des beaux-arts in La Chaux-de-Fonds ausgezeichnet.

marc norbert hörler (\*1989, dey/er, Appenzell) lebt und arbeitet zwischen Appenzell und Berlin. marc studierte Bildende Kunst (BA) am Institut Kunst Gender Natur an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel (2013–2016) und Art Praxis (MA) am Dutch Art Institute in Arnhem (2018–2020). marcs Praxis umfasst Poesie, Gesang, Geruch, Schreiben, Performance und Publizieren. 2021 erhielt marc für das Projekt *occult words diffusing remembrance of a scented future* von der Innerrhoder Kunststiftung einen Werkbeitrag.

Maya Hottarek (\*1990, Chironico) lebt und arbeitet in Biel/Bienne. Sie hat Fine Arts an der Hochschule der Künste Bern und am Institut Kunst der FHNW in Basel studiert. Zu ihren jüngsten Ausstellungen gehören unter anderem *Intelleaks* im N/A/S/L in Mexico City, auf der Liste Art Fair Basel, *Petri dish dream* in der A.ROMY Gallery in Zürich, *Isomorphous Drip* in der KRONE COURONNE in Biel/Bienne, *Situation 1 und andere* in der Kunsthalle Basel und *INSONNE* in der Sonnenstube in Lugano.

Jeanne Jacob (\*1994, Neuenburg) lebt und arbeitet in Biel/Bienne. 2019 absolvierte sie ihren Bachelor of Fine Arts an der Hochschule Luzern – Design & Kunst. Ihr künstlerisches Schaffen umfasst Malerei, Performance und Zeichnung. Ihre Werke wurden in verschiedenen Institutionen, Off-Spaces und an Festivals gezeigt. Jacob gewann den Prix Kunstverein Biel/Bienne 2020 und wurde im Kunstduo Le Collectif Les Heureuses für den Performancepreis Schweiz 2022 nominiert.

Roman Selim Khereddine (\*1989, Zürich) lebt und arbeitet in Zürich und hat je einen Masterabschluss in Geschichte und Bildender Kunst. Seine Arbeiten wurden 2022 in Einzelausstellungen bei Espace 3353 in Genf, Tunnel Tunnel in Lausanne, BINZ39 in Zürich sowie in Gruppenausstellungen in der Kunst Halle Sankt Gallen, an der Plattform21 im MASI Lugano und im Helmhaus in Zürich gezeigt. 2019 erhielt Khereddine den Kiefer-Hablitzel-Preis für junge Künstler\*innen.

Robin Mettler (\*1993, Cormoret) lebt und arbeitet in Bern. Er studierte Fine Arts an der Hochschule der Künste in Bern (BA). Seit 2017 stellt er in diversen Gruppen- und Einzelausstellungen aus, darunter im Amore, Basel (2022); Millieu, Bern (2020); Kunsthaus Pasquart, Biel, (2023, 2021); WallStreet, Freiburg (2020); Kunsthaus Langenthal (2018/19); in der Sattelkammer, Bern, (2019). 2021 wurde seine Arbeit mit dem Aeschlimann-Corti-Förderstipendium ausgezeichnet.

Martina Morger (\*1989, Vaduz, LI) lebt und arbeitet in Hannover und Balzers, Liechtenstein. Sie hat Medien- und Kulturwissenschaften an der Universität Zürich und Mediale Kunst in Zürich und Wien studiert und einen Master an der Glasgow School of Art absolviert. Ihre Werke wurden gezeigt bei Lovaas Projects in München, im Kunstmuseum Appenzell, in der Cité internationale des arts in Paris, oder an der 58. Biennale von Venedig. 2021 erhielt Martina Morger den Manor-Kunstpreis St.Gallen.

Anina Müller (\*1997, St.Gallen) lebt und arbeitet in Basel und Winterthur. 2020 absolvierte sie ihren Bachelor of Fine Arts an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel. Sie bewegt sich vorwiegend im Medium Performance, Sprache und Video. Ihre Werke waren u. a. zu sehen in der Fondation Beyeler, Basel (2022); im Museum Tinguely, Basel (2022); Kunsthaus Baselland, Muttenz (2020) und im Kunstverein Freiburg (2019). 2019 wurde sie mit dem Förderpreis der Maurer-Billeter-Stiftung ausgezeichnet und 2022 erhielt sie einen Werkbeitrag der Kulturförderung von Appenzell AR.

Tina Omayemi Reden (\*1991, Zürich) ist Dozentin, Kultur- und Communityarbeiterin in Zürich. Sie studierte an der Zürcher Hochschule der Künste, an der Gerrit Rietveld Academie und am Sandberg Instituut in Amsterdam und hat an Kunsthochschulen in der Schweiz und den Niederlanden unterrichtet, mentoriert und Workshops angeboten (ZHdK, MA Transdisziplinarität und BA Fine Arts; ArtEz Arnhem, BA Fine Arts; HSLU, BA Kunst und Vermittlung u. a.). Sie ist aktives Mitglied des Netzwerks Bla\*Sh (Schwarzfeministisches Netzwerk) und des Kollektivs FUBU (For Us By Us).

Nina Rieben (\*1992, Bern) lebt und arbeitet in Basel und Bern. Sie studierte Fine Arts an der Hochschule der Künste Bern und an der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW in Basel. Ihre Werke waren u. a. zu sehen im Parallels, CAN (2022); in Neuenburg (2020); in der Palazzina, Allschwil (2020, *neither the either, nor the or, are places to be* [Co-Ausstellung mit Brigham Baker]); in der Stadtgalerie Bern (2019, *oder stimmt etwas nicht mit dem Gefühl* [Einzelausstellung]). 2019 erhielt sie das Aeschlimann-Corti-Förderstipendium.

Yanik Soland (\*1990, Basel) lebt und arbeitet als Musiker und Künstler in Basel. Er studierte Fine Arts am Institut Kunst der Hochschule für Gestaltung und Kunst FHNW Basel (BA) und am Piet Zwart Institute in Rotterdam (MA). Seit 2022 studiert er Komposition und Improvisation an der Musik-Akademie Basel in der Abteilung Klassik. Als Komponist schrieb er Musik für Theater (Schauspielhaus Zürich, junges theater basel, Theater Basel) und entwickelte u. a. Video-Soundtracks und Performance-Soundtracks. Er hatte Ausstellungen in der Kunsthalle Basel, im Kunstmuseum Basel, Kunstverein Freiburg oder in der Kunsthalle Zürich.

Anlässlich der Ausstellung  
 VORDEMBERGE-GILDEWART STIPENDIUM  
 2023 – 12 ROOMS  
 19. März – 11. Juni 2023

KUNSTMUSEUM APPENZELL  
 Unterrainstrasse 5  
 9050 Appenzell  
 T +41 71 788 18 00  
 info@kunstmuseumappenzell.ch  
 www.kunstmuseumappenzell.ch

Kuratorin:  
 Stefanie Gschwend, Direktorin Kunstmuseum  
 & Kunsthalle Appenzell  
 Administration und Ausstellungsorganisation:  
 Claudia Reeb  
 Ausstellungsombau:  
 Christian Hörler, Niklaus Ulmann und Ueli Alder,  
 Beatrice Dörig, Roswitha Gobbo, Christian Meier  
 Kunstvermittlung:  
 Anna Beck-Wörner, Gabriela Cori,  
 Christine Musits  
 Administration und Eventverantwortliche:  
 Ursula Schmid  
 Empfang und Aufsicht:  
 Raphaela Böhi, Roswitha Gobbo,  
 Dominique Franke, Barbara Metzger,  
 Lilli Schreiber, Simone Signer-Streule

Herausgeber:  
 Kunstmuseum Appenzell,  
 Heinrich Gebert-Kulturstiftung Appenzell

Redaktion:  
 Stefanie Gschwend

Texte:  
 Stefanie Gschwend, marc norbert hörler,  
 Jeanne Jacob, Roman Selim Khereddine,  
 Sadie Plant, Tina Omayemi Reden

Lektorat:  
 Michaela Alex-Eibensteiner

Übersetzung:  
 Stefanie Gschwend

Grafik:  
 Michel Egger, St.Gallen

Druck:  
 Appenzeller Druckerei

Edition:  
 2000

Dank an:  
 Alfredo Aceto, Natacha Donzé, marc norbert  
 hörler, Maya Hottarek, Jeanne Jacob, Roman  
 Selim Khereddine, Robin Mettler, Martina  
 Morger, Anina Müller, Tina Omayemi Reden,  
 Nina Rieben, Yanik Soland; Linus Bruhin und  
 der Jury der Stiftung Vordemberge-Gildewart,  
 galerie lange + pult, Sadie Plant

Die Ausstellung wird unterstützt durch:  
 Stiftung Vordemberge-Gildewart  
 Innerrhoder Kunststiftung



Alfredo Aceto

Natacha

Donzé

marc norbert hörler

Maya Hottarek

Jeanne Jacob

Roman Selim

Khereddine  
Robin Mettler

Martina Morger

Anina Müller

Tina Omayemi Reden  
Nina Rieben

Yanik

Solend