

Zeitschrift:	Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur
Herausgeber:	Verein für Bündner Kulturforschung
Band:	- (2022)
Heft:	3
Artikel:	Zur Malerei von Jacques Guidon
Autor:	Stutzer, Beat
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-1002330

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

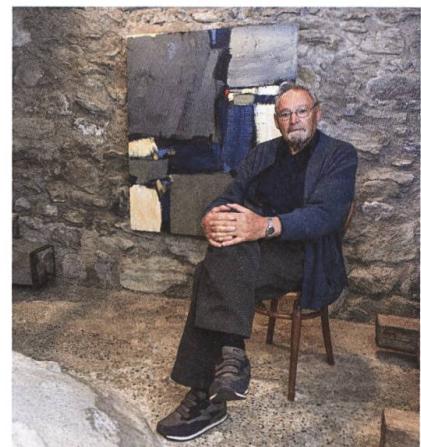
Kunstgeschichte

Beat Stutzer

Zur Malerei von Jacques Guidon

Am 16. September 2021 ist Jacques Guidon in Zernez im Alter von 90 Jahren verstorben. Anlässlich des berührenden Fests, das ihm die Galerie La Suosta in Madulain bereits anlässlich seines 85. Geburtstags Ende Juli 2016 ausrichtete, brachten die zahlreichen Gratulierenden und die Grussbotschaften zum Ausdruck, dass Jacques Guidons Arbeit, Wirken und Engagement derart zahlreiche Facetten aufweist, dass etliche Bezeichnungen bemüht werden müssen, um ihm einigermassen gerecht zu werden: Künstler, Illustrator, Aphoristiker, Schriftsteller, Karikaturist, Übersetzer, Kulturanimator, Theaterschaffender, Satiriker, Verleger, Redaktor, Erwachsenenbildner und politischer Aktivist, um nur die wichtigsten zu nennen. Fünf Jahre später, exakt zu seinem 90. Geburtstag und nur wenige Wochen vor seinem Tod, feierten ihn wiederum zahlreiche Freund:innen und Weggefährte:innen in Zuoz. Zu diesem Anlass ist die von der Galeristin Silvia Stulz-Zindel und ihrem Mann Roland Stulz herausgegebene Monografie *Jacques Guidon – Kaleidoskop* aus der Taufe gehoben worden: eine 200 Seiten umfassende Publikation mit 25 Beiträgen unterschiedlicher Autor:innen, die dem Buchtitel *Kaleidoskop* sinnstiftende Bedeutung verleihen.¹ Im Weiteren wurde als Premiere der Film *Jacques Guidon 2021. Ein Künstler erzählt* von Nicola Bass und Dora Lardelli gezeigt.

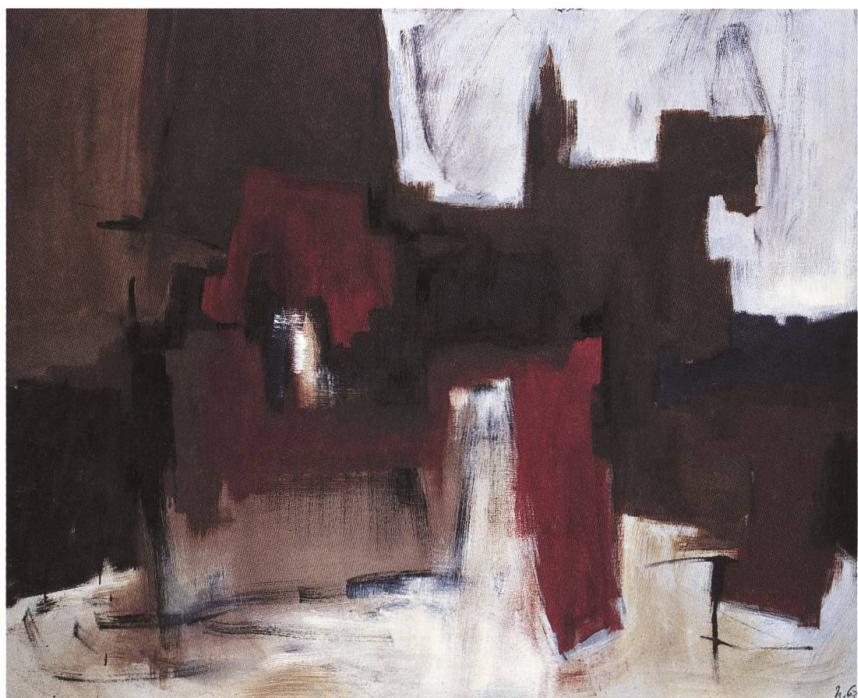
Mit diesem Beitrag soll indes insbesondere die Malerei von Jacques Guidon gewürdigt werden. Seit anfangs der 1960er Jahre arbeitete er beharrlich, mitunter geradezu obsessiv, dann auch zeitweise unterbrochen von längeren Intervallen und Krisen an einem malerischen Werk, das dem Geschauten und Erlebten mit rein gegenstandslosen Mitteln einen adäquaten Ausdruck verleiht. In seinen Malereien spiegelt sich die psychische Befindlichkeit des Künstlers, seine Befürchtungen und Kümmerisse ebenso wie die Freuden und Glücksgefühle, aber auch die virulenten Anliegen eines kritischen und empfindsamen Zeitgeistes: Die Erhaltung der romanischen Sprache, das Bewahren gelebter Traditionen und die Besorgnis angesichts der wachsenden Bedrohung des Lebensraumes.



Jacques Guidon
(Foto fotoswiss.com/cattaneo)

Lyrische Abstraktion

Für den am 22. Juli 1931 in Zernez geborenen Jacques Guidon war die Begegnung mit der Kunst von Augusto Giacometti (1877–1947), die er als Schüler am Lehrerseminar anlässlich der Ausstellung von 1959 im Bündner Kunstmuseum zum ersten Mal erleben durfte, ein frühes Schlüsselerlebnis. Die Bewunderung für das Werk des Bergeller Künstlers und dessen Umgang mit der intensiv leuchtenden Farbe, die sich nur vage am Gegenstand orientiert, hielt ein Leben lang an. Aber auch die Glasgemälde Giacomettis in der Kirche St. Martin in Chur (1919) und besonders die Glasfenster *La Spraunza* (1930) und *La Charited* (1933) in der Kirche St. Luzius und Florin von Zuoz haben Guidon nachhaltig fasziniert. Trotz der Ausbildung zum Zeichenlehrer am Lehrerseminar in Chur, dem Besuch von Vorlesungen in Kunstgeschichte und Zeichenkurse an der ETH Zürich und der Rolle als Gaststudent an der Kunstakademie in München bezeichnete sich Guidon stets als Autodidakt. Anfänglich malte er klar gebaute, reich facettierte, mediterrane Landschaften, welche die Auseinandersetzung mit Paul Cézanne (1839–1906) offenbaren, während sich seine Stillleben an Georges Braque (1882–1963) und die um 1961 entstandenen kubistischen Natures Mortes an Werken von Pablo Picasso (1881–1973) sowie Juan Gris (1887–1927) orientieren. Nach dieser frühen Lernphase drängte es Jacques Guidon aber mit Macht zu einer aktuerleren und vor allem eigenständigen Bildsprache.



Fuge, 1963, Öl auf Leinwand,
100 × 125 cm, Bündner Kunstmuseum Chur. (Foto Bündner Kunstmuseum Chur)

1963 waren von dem etwas über dreissig Jahre alten Jacques Guidon erste Arbeiten an der Ausstellung «Bündner Maler und Bildhauer. Werke aus der Bündner Kunstsammlung» im Bündner Kunstmuseum in Chur zu sehen. Diese frühen Werke weisen bereits keinerlei Reminiszenzen an Gegenständliches mehr auf. Sie sind durch eine rasterartige Teilung der Bildfläche und unterschiedliche, in vertikalen und horizontalen Schichten angelegte Farbflächen geprägt. Repräsentativ für diese erste Werkgruppe ist das Bild *Fuge* von 1963.

Grössere und kleinere Kompartimente fügen sich im raschen Wechsel zu einer rhythmischen, an den Bildrändern fest verankerten Struktur. Dazu trägt der Malduktus, mit dem die Farben lasierend aufgetragen werden, entscheidend bei. Das Hin und Her der Pinselzüge bleibt an jeder Stelle einsichtig. Da die Farbflächen ohne Kontur unvermittelt aneinandergrenzen und mitunter sogar ausfransend ineinander verzahnt sind, ergibt sich ein vielfältiger räumlicher Organismus. Durch das gegenseitige Überlagern der Flächen mit ihrer nuancierten räumlichen Wirkung wird die Bildräumlichkeit verstärkt. Die vornehmlich warmen, dunklen und schweren Farbtöne wie Braun, Ocker und Schwarz, in die da und dort ein dunkles Rot einbricht, kontrastieren mit dem fahlen Gelb, Hellblau und dem gebrochenen Weiss. Wie der Bildtitel es nahelegt, nehmen die formalen und farblichen Elemente innerhalb des Gegensatzes von hell und dunkel überall aufeinander Bezug, wiederholen sich und schliessen sich zu einem harmonischen Ganzen zusammen, das links aussen den Auftakt nimmt und sich in vertikalen Takteln nach rechts hin fortsetzt. Die Malweise mit der sorgsam abgestimmten, verhaltenen Chromatik und das unbefangene Spiel der Formen machen die Bezeichnung «Lyrische Abstraktion» nachvollziehbar.

Furioser Auftakt

Wie für andere junge, progressive Künstler und Künstlerinnen war es auch für Jacques Guidon am Anfang der 1960er Jahre eine Selbstverständlichkeit, das Augenmerk auf die internationale Avantgarde zu richten: auf Paris und den Tachismus sowie auf New York und den Abstrakten Expressionismus. Noch nie gesehene, innovative Tendenzen entwickelten sich, die damals weltweit gehörig für Aufsehen und eine euphorische Aufbruchstimmung sorgten. Die neue, gegenstandslose Malerei war aufregend, löste aber neben Begeisterung auch höchst

kontroverse Diskurse aus. In diese Diskussionen sah sich auch der junge Jacques Guidon mit seiner kompromisslosen Malerei verstrickt, die Anlass zu hitzigen und erregten Auseinandersetzungen gab. Aus heutiger Warte ist die Radikalität der damals heftig geführten Diskussionen nur schwer zu verstehen. Der erbitterte Kampf zwischen den beiden Lagern, den Befürwortenden der figurativen Kunst, die von den Gegner:innen als rückständig und reaktionär tituliert wurde, und den Verfechtern der ungegenständlichen, «fortschrittlichen» Kunst, wollte – auch in Graubünden – kaum ein Ende nehmen. Heute ist diese Rezeptionsgeschichte längst Kunstgeschichte.²

Zwischen 1964 und 1972 brachte Jacques Guidon in einer wahren Schaffensrausch eruptiver Schübe ein umfangreiches Œuvre von Bildern hervor. Trotz des gestischen, euphorischen und ungestümen Malprozesses sind die Bilder rhythmisch strukturiert, rasterartig geteilt oder in vertikale und horizontale Schichten gegliedert. Es ergibt sich ein vielfältiger räumlicher Organismus frei fliessender Formen. Jacques Guidons zeichnerhafte Malerei bleibt stets autark: Sie kann sowohl als Metapher innerer Befindlichkeiten wie als archaische Einheit von etwas Ideellem und Numinosem betrachtet werden.

Eine derartige Malerei, wie sie Jacques Guidon damals pflegte und die primär von einer enorm impulsiven Malaktion geprägt ist, war zumindest in Graubünden so aussergewöhnlich, dass man Guidons Arbeitsprozess detailliert beschrieb und in filmischen Sequenzen dokumentierte. In einer Zeitungsrezension von 1975 war zu lesen, dem Künstler gehe «der Ruf voraus, es handle sich bei ihm um einen Hünen von Gestalt, der, seiner Statur entsprechend, anstelle des Pinsels einen Schrubber verwende und mit dementsprechend viel Farbe die am Boden liegende Leinwand bearbeite».³ Jacques Guidon trieb das wie in Trance Gemalte in einem langen Arbeitsprozess dann weiter so voran, bis das Resultat seinen Ansprüchen standhalten konnte. Dabei schleuderte und schmetterte er die Farbe direkt auf den Bildträger oder verstrich sie in weit ausfahrenden Zügen mit dem breiten Spachtel.

Dass es sich bei einer solchen Arbeitsweise nicht um irgendwelche «Allüren beim schöpferischen Akt» handelte, wie in der erwähnten Rezension zu lesen war, sondern um einen bewussten kreativen Prozess, demonstrierte der Amerikaner Jackson Pollock (1912–1956) bereits kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, als er seine ersten sogenannten Drip-Paintings schuf. Die Farbe wurde dabei in einem rauschhaften Zustand mit dem triefenden Pinsel oder aus einer durchlöcherten

Farbdose direkt auf die am Boden ausgebreitete Leinwand geträufelt. Pollock begründete diese Vorgehensweise damit, dass er sich dadurch «wie ein Teil des Bildes» fühle. Dieses allseitige Herangehen an das Werk, wie es auch Paul Klee (1879–1940) im kleinen Format oft handhabte, und das Traktieren des Bildträgers aus ungewohnter Perspektive waren für Jacques Guidon ebenso wichtig, wenngleich das folgende kritische Prüfen des Hervorgebrachten traditionellerweise auf der Staffelei oder an der Wand geschah. Wie sich die Strategie dieses künstlerischen Bemühens ausnahm und wie sich die finalen Gemälde präsentierten, soll an einem Beispiel aus dem Jahr 1969, dem Gemälde *Ardivas*, exemplarisch gezeigt werden.⁴

Ardivas

Der romanisch klingende Bildtitel entspricht indes keinem konkreten Begriff im Romanischen. Der Künstler hat es sich nämlich schon früh zur Angewohnheit gemacht, seine Arbeiten mitunter hintsinnig-ironisch mit romanischen Fantasiewörtern zu betiteln. Diese wecken im lautmalerischen Sinn gewisse Assoziationen, welche zur Bildwirkung beitragen und allenfalls vage Bilder vermeintlich mythischer Gestalten und Naturwesen heraufbeschwören. *Ardivas* wurde im Jahr nach seiner Entstehung für das Bündner Kunstmuseum Chur erworben. Im Unterschied zur ersten Generation von Vertreter:innen des sogenannten



Ardivas, 1969, Öl auf Leinwand,
100 × 120 cm, Bündner Kunstmuseum Chur. (Foto Bündner Kunstmuseum Chur)

Abstrakten Expressionismus in der Schweiz, zu denen die Bündner Künstler Lenz Klotz (1925–2017) und Matias Spescha (1925–2008) gehören, ist Guidon um einige Jahre jünger und nimmt mit seiner von einer impulsiven Malaktion geprägten Malerei einen dezidierten Gegenpol ein zu den linearen Notationen und zur kalligrafischen Skriptur bei Klotz und den monochromen, meditativen Bildgründen Speschas. Augenfällig bei *Ardivas* sind das intensive Blau als bild dominante Farbe und die pastose, zentimeterdicke Farbmaterie, die der Künstler direkt aus der Tube oder aus dem Farbkessel auf die Leinwand so aufbringt, dass sie in ihrer haptischen Qualität gleichsam greifbar wird. Die Malgebärde des Künstlers ist an jeder Stelle nachvollziehbar: wie sie einem eruptiven, tranceartigen Malakt den Widerstand der zähflüssigen Farbe bricht und wie sie ihr mit spontanen Entscheidungen und ausfahrender Gestik die künstlerische Intention aufzwingt. Dem Gemälde kommt mit seiner reliefartigen Oberfläche fast gar eine skulpturale Qualität zu, da die Malmaterie mit dem Spachtel richtiggehend durchknetet und durchformt wird. Neben der chromatischen Intensität ist die dynamische Bewegung mit ihren Energiefeldern ein

Ohne Titel, 1964, Öl auf Leinwand,
100 × 120 cm. (Foto Jacques
Guidon, Zernez)



Hauptcharakteristikum des Bildes. Der gewaltige Strudel, der in seiner schier unbändigen Dynamik die engen Bildgrenzen zu sprengen droht, wirkt wie ein mächtiger Sog. Allein entlang der Ränder bieten kurzatmigere, gespachtelte Farblagen stellenweise so etwas wie Halt und Beruhigung.

Innere Bilder

Nach Ardivas wenden wir uns weiteren Werken zu, die der grossen und bedeutenden Werkgruppe angehören, die während der 1960er Jahre entstand. Beim Bild *Ohne Titel* von 1964 formieren sich ein wenig mit Weiss und Grau aufgehelle Rot-, Orange- und Schwarztöne zu einer lagernden, aber wuchtigen Bildgestalt, die sich aus kreisförmigen, schweren Malströmen

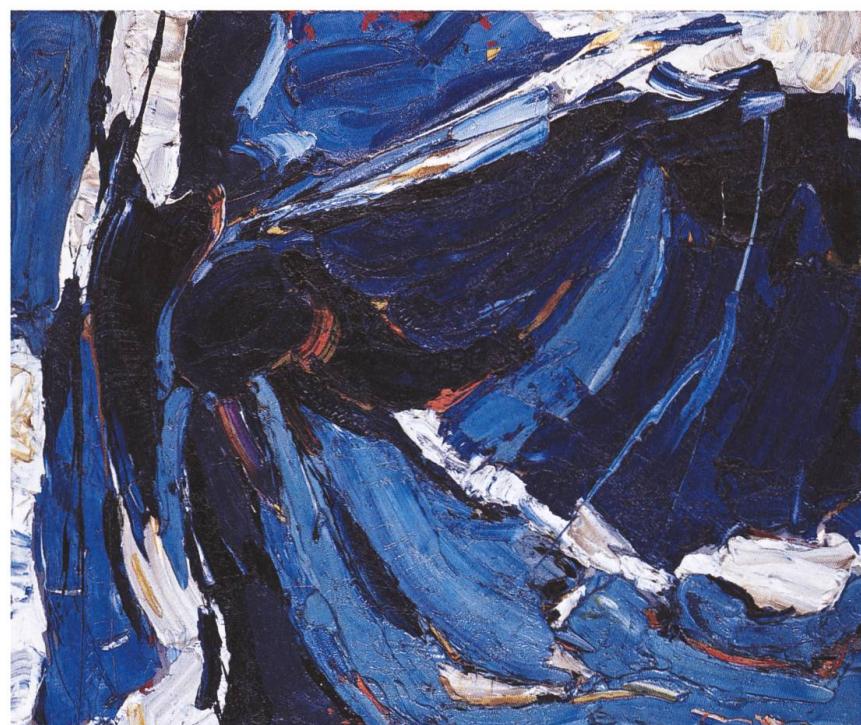
Clüsa, 1969, Öl auf Leinwand,
100 × 124 cm. (Foto Stephan
Schenk, Lüen/CH)



zusammensetzt. Mit dem aufglühenden Rot, dem eine abgründige Tiefe eigen ist, mag man den mythischen Kreisstrom, den wirbelnden Magmakern der Erde assoziieren.

Trotz des euphorischen, weitgehend spontanen Arbeitsprozesses, der ungestüm gestischen Malweise und der urtümlichen Elementarkraft, von denen die damaligen Bilder erfüllt sind, formen sich die energetischen Kraftfelder nicht nur willkürlich. Denn sie werden in bestimmte Schranken gewiesen und gleichsam gebändigt. Die formalen Hauptmotive bilden entweder einen rasanten Fluss von Farbbahnen in steiler diagonaler Ausrichtung oder kreisende Bewegungen, die den Eindruck von gewaltigen Strudeln erwecken.

Im Unterschied zur Betonung des Bildzentrums, wenn sich der Malstrom in der Mitte wie das «Auge» eines wirbelnden Zyklons verdichtet, gibt es Arbeiten, bei denen der Fluss der Farbe von den Bildgrenzen so abrupt abgetrennt wird, dass die Komposition wie ein willkürlicher Ausschnitt aus einem weit grösseren Ganzen anmutet. Ungeachtet der enormen farblichen Intensität sind diese Gemälde in der Regel einem einzigen grossen Farbakkord unterstellt: entweder einem mit viel Schwarz durchzogenen, dunklen Blau, einem wie aus Urgrünen hervorbrechenden flammenden Rot oder einem hell und dunkel strahlenden Blau. Seltener sind Farbkombinationen, bei denen Grün und Gelb mit Rot, Gelb und Ocker kontrastieren. Jeder Farbe ist im Zusammenwirken mit der formalen

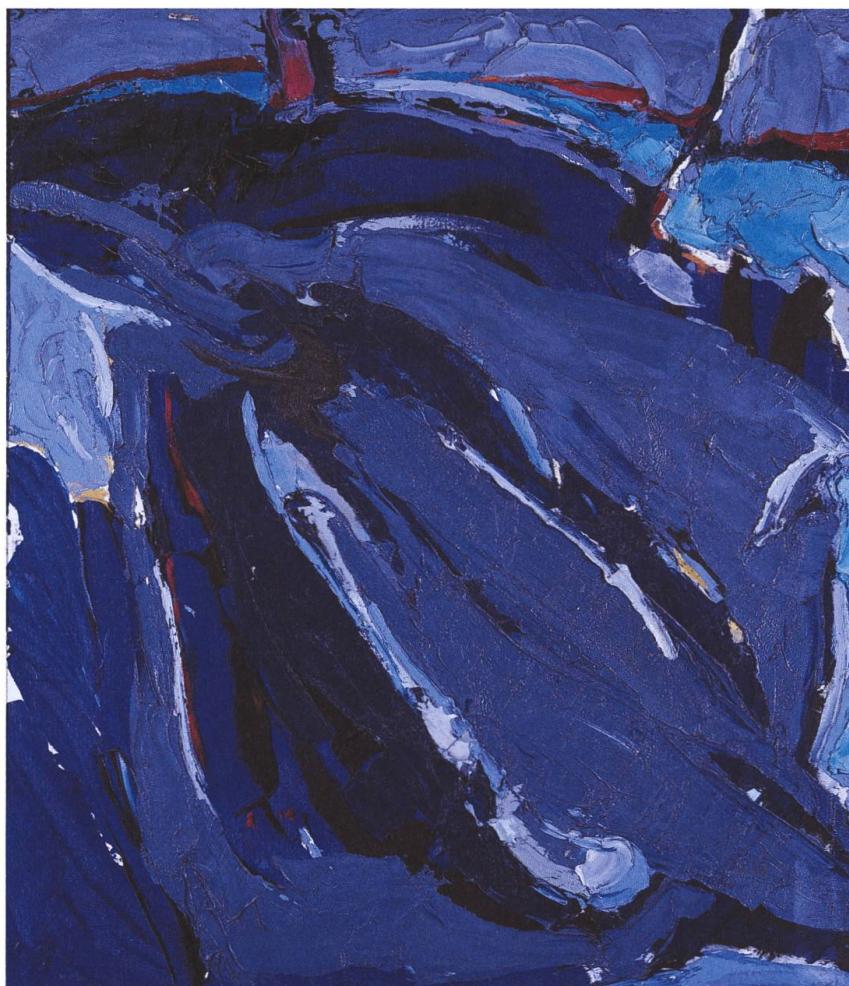


Sulajada, 1972, Öl auf Leinwand,
100 × 120 cm, Evangelisches
Altersheim, Malans. (Foto Stephan
Schenk, Lüen/CH)

Konstellation ein bestimmter Gefühlscharakter eigen. Jacques Guidon weiss sehr wohl um die Symbolik, die Bedeutung und die sinnliche Wirkung der Farben. Manchmal lodern im blauen Strom karminrote oder orange, schmale Pinselzüge auf. Sie intensivieren die Bewegungsströme, die vom rotierenden Kern ausstrahlen, wie dies exemplarisch beim Gemälde *Sulajada* zu erkennen ist.

Oder sie verlaufen wie beim Bild *Traunter Funtaunas* in einem weiten horizontalen Bogen parallel zur oberen Bildbegrenzung. Die augenfällige Zäsur grenzt das oberste schmale Bildsegment rigoros ab. Dieser schmale Streifen hebt sich durch die hellere Farbigkeit und durch eine deutliche Beruhigung vom ansonsten heftigen Malduktus ab: Wir verbinden damit fast zwangsläufig einen hohen Horizont, der Erde und Himmel, Oben und Unten scheidet – und fassen dann das Ganze als eine urtümliche Elementarlandschaft auf.

Da die Bilder von Jacques Guidon auf jedes anekdotische Beiwerk verzichten und jeder narrative Hinweis fehlt, kann man getrost von Elementar- oder Seelenlandschaften sprechen.



Traunter Fantaunas, 1966, Öl
auf Leinwand, 125 × 110 cm,
Graubündner Kantonalbank, Chur.
(Foto Stephan Schenk, Lüen/CH)

Bildautonomie

Nach dem stürmischen Auftakt während der zweiten Hälfte der 1960er Jahre ist Jacques Guidon der nonkonformistischen «Weltsprache» der neuen Abstraktion bis zu seinen späten Jahren treu geblieben. Allerdings entwickelte er sie subtil und in mannigfältigen Wandlungen, Nuancierungen, aber auch rigorosen Neudefinitionen stetig weiter. Bei aller Beständigkeit im künstlerischen Tun hat Jacques Guidon seine Bahn auch immer wieder verlassen, hat auf der rastlosen Suche nach gangbaren Pfaden auch manche Nebenwege, hin und wieder auch Irrwege erkundet, um sich letztlich nach mancherlei Zweifeln und Krisen doch wieder dort einzufinden, wo seine malerischen Hauptanliegen gründen. Trotz stilistischer Wendungen und Experimente und ungeachtet der unterschiedlichen Werkphasen ist seine Kunst aber zu jeder Zeit unverkennbar und von einer eigenwilligen, gar eigensinnigen Prägnanz und Individualität.

Bei allfälligen Analogien zu einer dinglich benennbaren Realität bleibt die Autonomie des Bildes entscheidend, das mit seinen emotionalen und metaphysischen Dimensionen einer eigenen, unabhängigen Gesetzlichkeit folgt. Formalästhetisch geht es dem Künstler um das schöpferische Gestalten mit den primären malerischen Mitteln: Farbe, Form und Fläche und Räumlichkeit. Die von der Mimesis befreite, souveräne Malerei als Malerei bleibt indes trotzdem nicht völlig autark. Denn sie gereicht sowohl zur Metapher innerer Wirklichkeiten und Befindlichkeiten, denen sie ausdrucksstark Gestalt verleiht. Zudem werden mythische Bilder heraufbeschworen, denen etwas Archaisches und Numinoses anhaftet.

Zeichenhafte Malerei

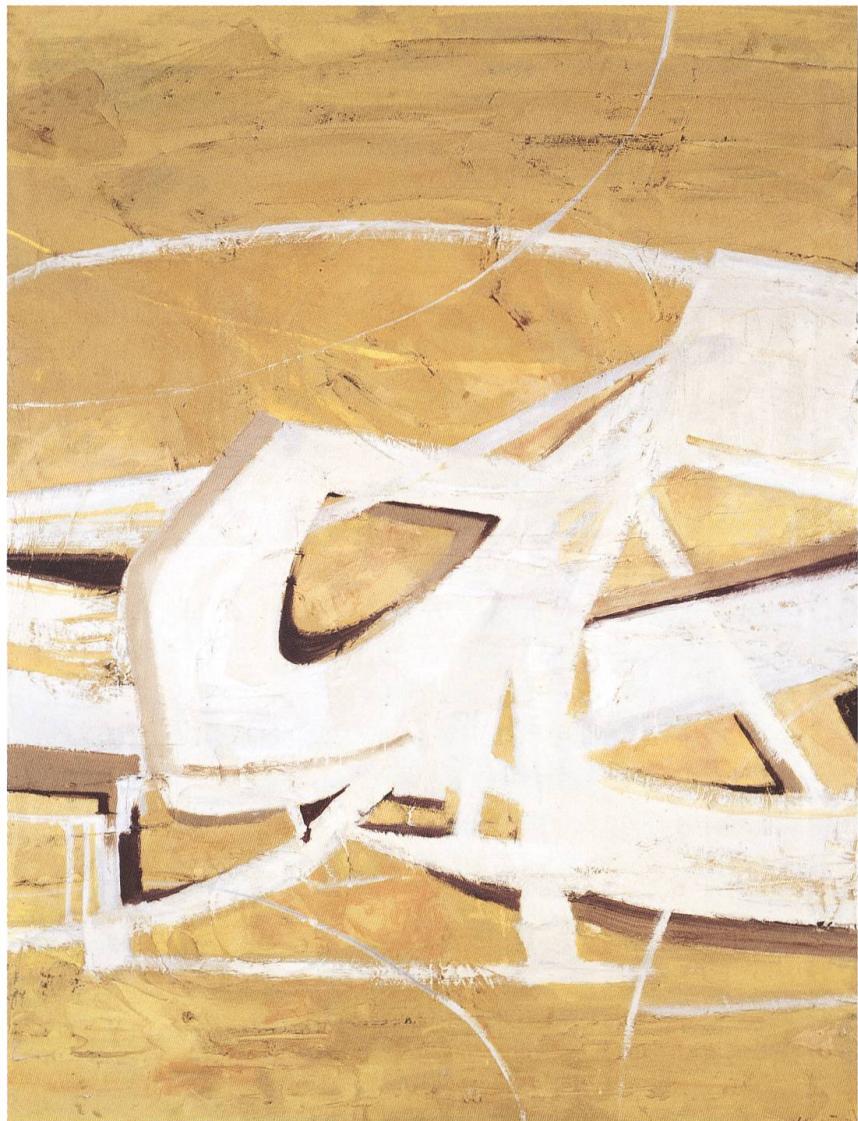
Diese Werke der frühen 1970er Jahre weisen bereits eine gewisse Disziplinierung der formalen Anlage aus. Das Schaffen folgt zwar denselben Axiomen und Intentionen wie zuvor, auch wenn damit stilistische Entwicklungen und nuancierte Modifikationen parallel gehen: etwa die erwähnte zunehmend formale Mässigung, das entschlossene Herausarbeiten von starken Kontrasten zwischen hell und dunkel, das Insistieren auf beinahe «zeichnerischen», jedenfalls akkurat konturierten Konstellationen, eine stärkere «Verblockung» oder Verklammerung einzelner Kompartimente sowie eine zeitweilig stark

gedämpfte, manchmal strahlend heitere Farbgebung. So konzentriert sich bei dem auf Papier gearbeiteten Werk *Ohne Titel* der pulsierende Bewegungsstrom auf die vertikale Mittelachse, während die senkrechten Randzonen rahmend und entsprechend beruhigend wirken. Das Augenmerk fokussiert sich auf das Bildzentrum, das durch eine wirbelnde Kreisform gekennzeichnet ist. Von allen vier Seiten führen Farbbahnen so zur Mitte, dass sich die Gestalt eines mächtigen Kreuzes als Epizentrum ergibt.

Ein längerer Aufenthalt in Kanada während der Wintermonate 1972/73 erleichterte Jacques Guidon die stilistische Neuausrichtung. Ihm war bewusst geworden, dass das bislang Geleistete zwar eine tragfähige Grundlage für das weitere Schaffen darstellte, dieses aber drastisch weiterentwickelt werden musste. In Ottawa, wo sich Guidon mit einfach zu handhabenden Malutensilien und handlicheren Formaten begnügen musste, schuf er ein Konvolut von fünfzig, vornehmlich mit schwarzer Farbe gemalten Gouachen und Collagen, bei denen dem Weiss des Papiers eine bildkonstituierende Funktion zu kommt. Ansonsten beschränkt sich die auffahrende Gestik des Pinsels auf das einmal opak, ein anderes Mal in ausfransenden Zügen lasierend aufgetragene Schwarz. Scharf gezogene Konturen steigern den harten Kontrast zwischen Schwarz und Weiss. Nach seiner Rückkehr aus Kanada drängte es Jacques Guidon wieder zum grossen Format. In der Folge entstand eine Reihe von Gemälde, die mit ihren Dimensionen die bislang üblichen Bildfelder erweiterten. Im Unterschied zu den vorangegangen, überaus kräftigen Farbakkorden zeichnen sich diese neuen Arbeiten durch eine stark gedämpfte Chromatik aus. Es herrschen Braun-, Schwarz- und Ockertöne vor, in die der Künstler mitunter auch Gold- oder Kupferbronze einarbeitete. Die verhaltenen, nuancierten Farben sind dabei in grosse Flächen, zumeist jedoch in Streifen- oder Balkenformen eingebunden. Die «Verblockung» und Verklammerung der einzelnen Teile, durch die das Tektonische der Komposition hervorgehoben wird, lassen nun die einstige, schwungvolle Dynamik hinter sich. Jetzt sind die Bilder durch das aggressive Aufeinanderprallen schwerer Massen in spitzen Winkeln geprägt. Das Interesse gilt nun vor allem dem forschen Stakkato vertikal und horizontal gerichteter Balken, schwungvollen Bögen sowie der Verblockung der Formen zu eng miteinander verzahnten Strukturen. Beim Gemälde *Sulajada*, bei dem ein Bildtitel vom Vorjahr nochmals verwendet wird, offenbart sich Guidons damaliges Interesse



Ohne Titel, 1973, Acryl auf Papier,
90 × 50 cm. (Foto Bündner
Kunstmuseum Chur)



Sulajada, 1973, Öl auf Leinwand,
170 × 130 cm, Bündner
Kunstmuseum Chur. (Foto
Bündner Kunstmuseum Chur)

für das intensiv leuchtende Gelb als dominierende Farbe. Das Gelb evoziert – erst recht, wenn es zum Gold changiert – eine eigentliche Weihestimmung und ist von einer sakralen Aura. Die Farbsymbolik von Gelb und Gold steht seit dem Mittelalter für eine jenseitige Wirklichkeit und vergegenwärtigt mit dem unwirklichen Licht das unendliche Leben.

Die Bildform des Triptychons

Aufgrund des grossen Formats, vor allem aber wegen der ungewöhnlichen Dreiteiligkeit, gehört das 1973 entstandene Gemälde Triarch zweifellos zu den Hauptwerken Guidons.

Weit ausfahrende Pinselzüge greifen über die Bildgrenzen der jeweiligen Tafeln hinaus und verbinden so die Teile zu einem geschlossenen Ganzen. Trotz der mit dem breiten Pinsel

gestisch gesetzten Farbbahnen folgen diese einer durchdachten, geradezu «klassischen» Komposition. Zwei alles überspannende, sich konvex und konkav entsprechende Bogenformen ergänzen sich und schliessen in der Bildmitte eine Kreisform ein. So führen die Bewegungen von den beiden äussersten Bildrändern zunächst verhalten, dann immer heftiger auf das formale und «inhaltliche» Zentrum zu, um das sich alles dreht. In der horizontalen Ausdehnung und in ihrer Tektonik könnte man die Form mit einem zyklopenhaften Auge oder mit einer liegenden Mandorla assoziieren. Die helle Pinselzeichnung entfaltet ihre Wirkung allein in der unteren Bildhälfte vor einem dunklen Hintergrund. Die Abgrenzung der zeichnerischen Pinselstruktur vom malerisch behandelten Dunkel des Bildgrunds erfolgt durch den nur leicht gekrümmten Bogen, der durchaus als Horizont verstanden werden könnte. Demnach lässt sich das Schwarz des Hintergrunds als Nachthimmel auffassen, in dem die vielen hellen Farbspritzer als Gestirne aufstrahlen würden. Dergestalt kommt dem Bild eine geradezu kosmische Dimension zu. Diese Interpretation ist deshalb nicht abwegig, da Guidons Werken dieser Zeit durchaus ein metaphorischer Charakter mit einer unfassbaren Numinosität eigen ist. Zudem wandelt sich das ansonsten gern eingesetzte intensive Gelb zum Gold, das in der Bildtradition schon immer als Metapher für Sakralität und Transzendenz



Triarch, 1973, Öl und Goldbronze auf Pavatex, 100 × 240 cm (dreiteilig), Bündner Kunstmuseum Chur.
(Fotos Stephan Schenk, Lüen/CH)

eingesetzt wurde. Die Beitelung des Bildes *Triarch* bezieht sich nicht etwa auf eine mythologische Figur; die griechische Bezeichnung verweist vielmehr auf ein dreistrahliges, radiales Leitbündel und geht ebenso mit dem Ausdruck Trias für «Dreiheit» konform.

Bei einem anderen Werk, bei dem der Künstler ebenfalls auf die sakrale Pathosformel des Triptychons zurückgriff, variiert er die Formgestalt der vertikal entlang der Mittelachse aufgeschichteten Blöcke von einer Bildtafel zur nächsten. Der Rhythmus ergibt sich hier nicht durch die Bewegung, sondern im Wechsel von hellen und dunklen Partien, von Lastendem und Tragendem. Die schweren Farbtöne Braun, Ocker und Schwarz suggerieren Erde, während das vielschichtig gebrochene Weiss im Gegensatz dazu das Licht heraufbeschwört. In ihrer Kantigkeit und Tektonik rufen die breiten Vertikalformen das Bild von Stützen, Säulen oder Stelen wach.



Ils guardians A, B, C, 1982, Öl auf Leinwand, 195 × 341 cm (dreiteilig). (Fotos Stephan Schenk, Lüen/CH).

Malerische Synthese

Im Laufe der Zeit gelangte Jacques Guidon gleichsam zu einer malerischen Synthese, indem er die frühe lyrische Abstraktion mit ihrer verhaltenen Rhythmisik und das hemmungslose, leidenschaftliche Hinschmettern der Malmaterie zu einer Malerei amalgamierte, bei welcher der Pinsel die Farbe zwar wieder flächig, aber dennoch in gestisch zupackendem Duktus aufträgt. Eine enorm aggressive Dynamik bestimmt nun den pochenden Takt der Bilder. Weite, ruhige Flächen stehen in einem spannungsgeladenen Verhältnis zu splissigen Balkenformen und breiten, hingehauenen Pinselzügen, die mitunter zu zeichenhaften Gebilden mutieren.

Die heftige Diskrepanz zwischen relativer Ruhe und rasanter Bewegung wird durch die Farbgebung potenziert: Die unaufdringlichen Werte von Grau, gebrochenem Weiss oder Ocker werden durch wilde schwarze, grelle rote oder überraschend milde blaue Pinselhiebe unvermittelt in Schwingung versetzt. Die komplexe, in mehreren abrupten Tiefenschichten aufgebaute Bildräumlichkeit trägt mit ihrem ruhelosen Vor und Zurück zusätzlich zum Spannungsreichtum bei. Es sind Energiefelder, die in einem allseits drängenden Prozess aufeinanderprallen. Die in dunklen Tönen gehaltenen Flächen, oft Balken und eigentlichen Verbarrikadierungen gleich, wirken bedrohlich.



Ohne Titel, 1978, Öl auf Leinwand, 100 × 130 cm. (Foto Galerie Riss, Samedan)

Mörtelbilder

Jacques Guidon schuf seine Bildtafeln nicht nur ausschliesslich mit Farbe, Pinsel, Spachtel oder Besen, sondern baute sie zuweilen im wahrsten Sinne des Wortes mit einer dickflüssigen Mörtelmasse auf, die er auf den Bildträger auf bringt, in Bahnen zwingt, vielfach durchwirkt und verformt – bis sie sich so verhärtet, dass sie sich noch bemalen und bekratzen lässt.

In die noch weiche Masse ritzte der Künstler dann mit dem spitzen Ende des Pinsels seltsame Schriftfragmente und Zeichen, Muster und Rapporte ein. Damit erinnern diese «muralen» Arbeiten mit ihren Abrissen, Versplitterungen und Rompuren an schrundige Hausmauern, auf denen alte Inschriften, rätische Schriftzeichen oder Kritzeleien anonyme, kryptische Botschaften verkünden – und sie vergegenwärtigen eine einst-mals funktionelle Bedeutung, erinnern diese doch an Inschriften und Chiffren ebenso wie an alte Markierungen, wie sie uns etwa von den Haus- und Handwerkszeichen im alpinen Raum



Il scrigno dals tschantamaints,
1977/80, Dispersion,
Rauhfaserputz auf Leinwand,
120 × 100 cm. (Foto Bündner
Kunstmuseum Chur)

bekannt sind. Die Mörtelbilder verweisen nicht nur auf eine überreale Evidenz des Materiellen, sondern durch die erodierende Kraft der Natur auch auf ferne Zeiten, alte Traditionen und Volkskundliches. Obwohl die Mörtelbilder im Unterengadin entstanden und somit auch durch ihre Thematik auf die lokalen Überlieferungen anspielen und dadurch eindeutig verortet sind, bleiben sie – wie es der Künstler selbst empfindet – nicht lokal geprägt, sondern weit gefasst. Das heisst, dass sie aufgrund ihrer Abstraktion und Ikonografie auch weit über den regionalen Kontext hinaus rezipierbar sind.

Angesichts der quellenden Pastosität der Mörtelmasse mit raumgreifenden Wülsten und Wölbungen erlangen diese Werke eine starke haptische und damit auffällig skulpturale Qualität. Das herkömmliche Tafelbild erfährt dadurch gleichsam eine plastische Erweiterung. Für Jacques Guidon sind die Mörtelbilder – nach einer schriftlichen Äusserung in einer Arbeitsdokumentation – nichts weniger als ein wichtiger Bestandteil einer «im Werden begriffenen visuell-abstrakten Kulturgeschichte der Romanen»⁵. Aus diesem Grund musste er folgerichtig auf ursprüngliche Materialien (Materie) aus diesem Kulturraum zurückgreifen. An einer anderen Stelle lässt sich der Künstler wie folgt zitieren:

Die Ausleuchtung meines Kulturraumes ist als ein Versuch zu werten, das Ursprüngliche oder die Quellen einer spezifischen Wesenheit zu suchen. Da das Ursprüngliche, «diese immer lebendige, tiefe Schicht der Gesamtseele», an keine Kultur gebunden ist, ist sein Ausdruck nicht lokal geprägt, sondern weit gefasst.⁶

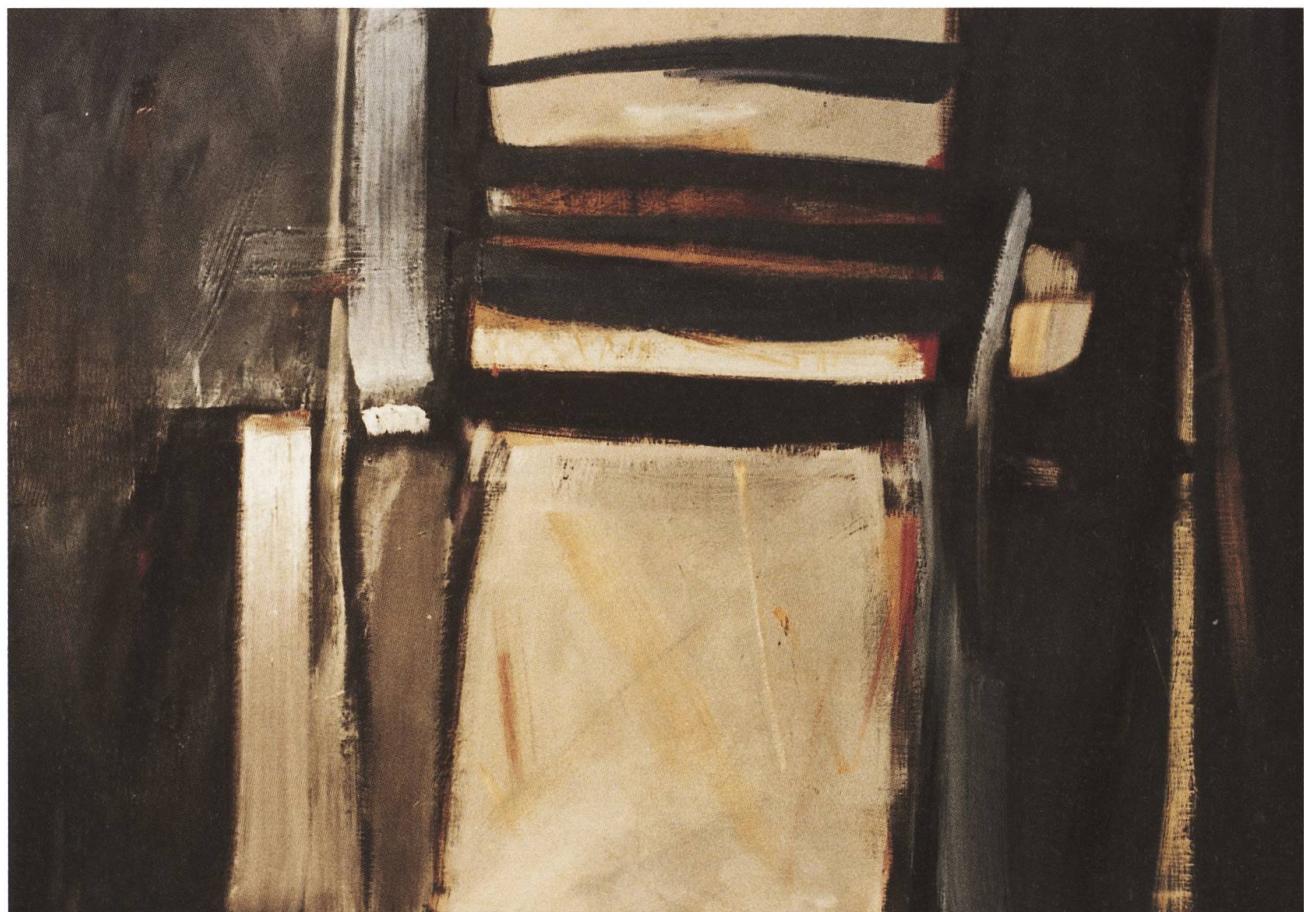
Insofern handelt es sich wegen des spröden Materials, der monumental wirkenden Formen und angesichts der archaischen Zeichen um eigentliche Urbilder gelebter Existenz. Wenn mehrere Flächen ineinander geschichtet sind oder sich zu einem waagrechten Band fügen, denkt man vornehmlich an altes Gemäuer oder an Felswände und Monolithen. Wenn sich dagegen die Mörtelmasse vertikal türmt und sogar aus einer oben abgerundeten Sockelzone aufsteigt, werden Assoziationen an Denkmäler, Epitaphe, Grabsteine, Säulen oder sogar menschliche Torsi wachgerufen.

Malerei als Psychogramm

Es war ein langer, von mannigfachen Zweifeln und Krisen geprägter Weg bis zu den während der 1980er Jahre entstandenen Werken. Jacques Guidon hat seine herkömmliche Malerei mit Farbe und Pinsel allerdings nie vernachlässigt und parallel zu anderem weiter daran gearbeitet. Diese Gemälde weisen den für den Künstler unverwechselbaren gestischen Pinselduktus und die ebenso typische Farbgebung auf.

Die Bilder zeichnen sich durch eine enorme Ausdruckskraft und durch ein subtiles Kolorit aus. Formal folgen sie oft einer unterschweligen kompositorischen Struktur. Diese zeigt sich zum Beispiel, wenn die Bildfläche wie bei einem Triptychon in drei Segmente gegliedert wird und schmalere, seitliche Vertikalstreifen das prominentere mittlere Kompartiment fassen, oder wenn die Bildteilung in der Waagrechten auf der ganzen Breite mit zahlreichen übergreifenden Farbbahnen überspielt wird, sodass sich mitunter die Assoziation an Landschaftliches einstellt. Guidon baut mit intuitiver Sicherheit formale, farbliche und räumliche Spannungen auf, die nicht zuletzt auf dem schroffen, faszinierenden Gegensatz von leuchtender Helligkeit und

Ohne Titel, 1987, Öl auf Leinwand,
100 × 168 cm. (Foto Jacques
Guidon, Zernez)



dämmernder Dunkelheit beruhen. Aber auch die Polaritäten hektischer Bewegungsströme und lagernder Ruhe, von umspannender Flächigkeit und unvermittelte Raumtiefe, von heller Transparenz und hermetischer Dichte sowie von stossender Expansivität und blockhafter Statik sind Phänomene, die massgeblich zur malerischen Qualität dieser Arbeiten beitragen.

Im Vorfeld der Einzelausstellung von 1993 in der Galerie «Riss» in Samedan entstand ab 1990 – während einer «bösen Zeit», wie es der Künstler rückblickend bemerkte⁷ – eine Vielzahl neuer, auch kleinerer Arbeiten in Acryl auf Papier oder Karton. Das intime Format und das widerstandslose Malen auf dem willfährigen Bildträger haben die fieberhafte Produktivität begünstigt. Entscheidender waren jedoch bedrückende innere Bilder, die den Künstler zur Visualisierung drängten. Die Farbpalette ist nun meist auf die dunklen, erdigen Töne Ocker, Braun und Schwarz reduziert, die sich vor einem hellen Grund zu seltsamen, kompakten Gebilden zusammenfinden.

Oft steigen die Formen in ihrer Dynamik und Bild sprengenden Fülle in steilen Diagonalen auf und verdichten sich am oberen Ende derart in dräuende Rundungen, dass man an merkwürdige Ganzfiguren, Torsi und sogar monumentale Köpfe denkt. Fern jeder mimetischen Bildnishaftigkeit sind diese «Gestalten» in ihrer Ursprünglichkeit der Zeit entrückt: Archetypen, die einzig den Kern menschlicher Existenz umkreisen. Diese Werke basieren auf einem nervösen und hastigen Malprozess. Ihre Expressivität drückt sich durch die ungeduldig und unvermittelt über das Papier wischenden Pinselbewegungen aus. Ungewöhnlich ist zudem die breite, dunkle Kontur, welche die auf sich selbst geworfenen Gebilde wie Kokons erscheinen lässt. Der zumeist von Schwarz und von unterschiedlichsten Grauwerten bestimmte Grundklang wird da und dort durch Einsprengsel der Primärfarben Rot, Blau und Gelb belebt. Wenn sich die dominierenden Striche im Querformat nach der Waagrechten ausrichten, sehen wir uns einmal mehr mit abgründigen, aber hellsichtigen Seelenlandschaften konfrontiert.



Varschtai, 1993, Acryl auf Papier, 41,5 × 31,5 cm. (Foto Stephan Schenk, Lüen/CH)

Die Heiterkeit der Aquarelle



in svoul cun l'utschè Pardoja,
2001, Aquarell auf Papier,
22,2 × 20,4 cm. (Foto Stephan
Schenk, Lüen/CH)

Wie zum Ausgleich zur ehrgeizigen, mitunter widerspenstigen Öl- oder Acrylmalerei hat Jacques Guidon immer wieder mit Wasserfarben auf Papier gemalt.

Beim Aquarell gleitet der Pinsel ohne Widerstände ungezügelt und geradezu geniesserisch übers Papier, tupft da einen Farbfleck auf und lässt dort die Farbe regellos zerfliessen. Das Weiss des Blattgrundes, dem viel Raum gewährt bleibt, trägt zur unbeschwerten Heiterkeit dieser duftig-frischen Blätter bei. Die aus strahlend hellen Farbflecken und breiten Pinselzügen gebildeten abstrakten Kompositionen sind von einer poetischen Leichtigkeit, die den ganzen Ballast der Tradition und der eigenen Geschichte kaum spüren lässt. Die Pinselkalligrafie und die dünnen Rinnale sowie die kleinen, hingetropften Farbflecken erinnern an die zauberhafte Anmut japanischer Tuschemalerei.

Nebenprodukte

Es ist bemerkenswert, wenn sich Jacques Guidon als bildender Künstler noch für so viel Weiteres begeistern konnte. Er fertigte zum Beispiel Illustrationen für ein Kinderbuch an und trat als Gestalter von Buchumschlägen in Erscheinung. Er füllte handschriftlich ganze Hefte und Notizbücher mit scharfsinnigen Beobachtungen, klugen Aphorismen und feinnervig Aufgespürtem. Von zwei derartigen «Nebenprodukten», wie sie der Künstler etwas gar zu selbstkritisch nannte, haben wir dank Publikationen eine gute Vorstellung: Zum einen nämlich vom Hang des Künstlers zur Kalligrafie, deren Geschichte und Eigenheiten er sich autodidaktisch, aber gründlich angeeignete, die er nicht zuletzt als rigorose «Auflehnung gegen die durch den Computer provozierte Uniformität der Schrift»⁸ verstand und die er in eigenwillige Schriftbilder – *Schreibfedereien/Pennarias* übersetzt hat. Und zum anderen berichten die vielen im Band *figuras* reproduzierten Zeichnungen von Guidons Theaterarbeit.⁹ Das Entwerfen von Kostümen und Bühnenbildern ist mit der Zeit in ein eigenständiges Skizzieren und Festhalten realer und fiktiver Figuren übergegangen. Zudem füllte Guidon während vieler Jahre in unregelmässigen Abständen ein sogenanntes *Blumenbuch* mit Zeichnungen – ein weiteres «Nebenprodukt», das deshalb von besonderem Reiz ist, da es nicht nur die im Laufe der Jahreszeiten genau beobachtete Natur detailliert genau wiedergibt, sondern die Pflanzen in einer ungemein sorgfältigen, geradezu altmeisterlichen Anmutung darstellt.

Spätwerk

Nach der rastlosen Produktivität von bedrückenden inneren Bildern brach Jacques Guidon – befreit von der beruflichen Verpflichtung als Lehrer – Mitte der 1990er Jahre mit neuer, ungebrochener Energie künstlerisch nochmals zu neuen Ufern auf. Der Begriff «Spätwerk» im Sinne eines langsamen, schöpferischen Ermüdens trifft bei Jacques Guidon in keiner Art und Weise zu. Auch laufen die späten Arbeiten nicht Gefahr, als Offenbarung «eines höchsten, souveränen Ausdruckes geheimnisvoll gesteigerter Schöpferkraft»¹⁰ verehrt und als «Gegenstand mystifizierender Lobpreisung»¹¹ missverstanden zu werden: Dafür sind diese Werke zum einen viel zu unverfälscht und von der Neugier nach neuen bildnerischen Lösungen geprägt. Zum anderen sind sie zu sehr in der zwar eigensinnigen, aber unaufdringlichen Persönlichkeit des Künstlers verankert.



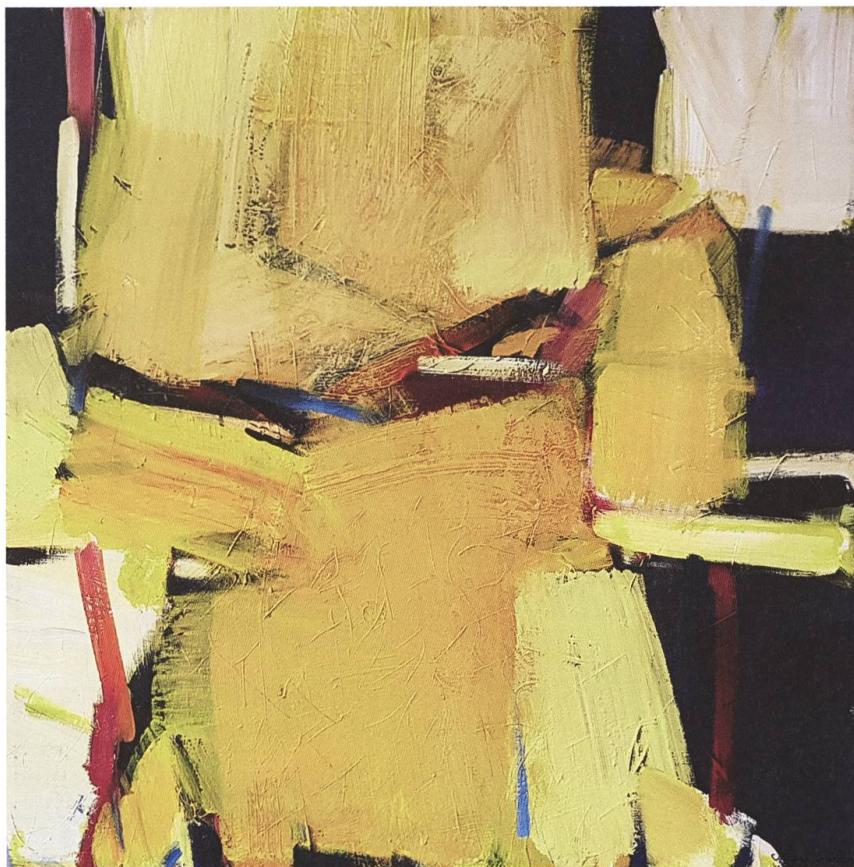
Marvaida, 2000, Acryl auf Leinwand, 100 × 120 cm. (Foto Stephan Schenk, Lüen/CH)



Fabulai, 2004, Acryl auf Sperrholz,
100 × 100 cm. (Foto Stephan
Schenk, Lüen/CH)

Zunächst werden die Kompositionen wieder statischer. Ineinander verzahnte Farbflächen und übereinander getürmte Schichtungen folgen einer orthogonalen Struktur, während die nervöse Unruhe der heftig gesetzten Pinselhiebe auf Randzonen fokussiert bleibt.

Den helleren, rechteckigen, zentralen Farbflächen, die vor einem dunklen, aufgewühlten Grund im Eigenlicht aufscheinen, kommt ein meditativer Charakter zu. Geblieben sind die dreigliedrige Struktur und die allseitige Verblockung der Flächen zur fest gefügten Tektonik. Neu dazu kam mehr und mehr ein hoffnungsrohes Leuchten des Kolorits, das mit einem intensiv strahlenden Gelb oder einem ebenso blendenden Orange erreicht wird. Nicht selten konzentriert sich Jacques Guidon etwa auf ein dunkles, emporloderndes Rot oder auf ein kaltes, mit Schwarz und Weiss durchsetztes Blau. Immer mehr setzte Guidon seine Gedanken, Ideen und Visionen ungehemmt in Bilder um, die durch eine verblüffende malerische Freiheit und zügellose Unbekümmertheit gekennzeichnet sind. Mitunter kann man gar von einem geradezu barocken Farb- und Formenspiel sprechen, wenn der Künstler mit dem über den Malgrund tanzenden Pinsel eine raffinierte, herrlich lizide Farbigkeit hintupft. Es scheint fast,



Ohne Titel, 2011, Acryl auf
Leinwand, 100 × 100 cm. (Foto
Roland Stulz, La Suosta Madulain)

als wolle der Künstler der Düsternis der Zeit in bärbeissigem Trotz ein Gegenstück hinhalten.

Die jüngsten Gemälde von Jacques Guidon erweisen sich ebenfalls als ausgesprochen malerisch. Zum einen kann sich das Bild aus einer wunderbar subtilen, transparenten Farbigkeit mit Rosa-, Gelb- und Rottönen zusammensetzen, zum anderen dominiert die starke Klangfülle von Gelb, Schwarz, tiefem Rot oder glühendem Lila. Sorgsam lasierend gemalte Flächen setzen sich gegen einzelne riesige und frech hingeworfene Pinselzüge ab. Das volle, strahlende Eigenlicht und die triumphierenden Farbkombinationen von Rot und Gelb oder von Weiss und Blau bringen eine Lebensfreude zum Ausdruck, wie sie bislang in diesem Ausmass nicht vorgekommen ist.

Kulturlandschaft

Wie bei jeder nicht abbildenden Kunst bleibt eine Interpretation solcher Arbeiten, wie sie auch Jacques Guidon hervorbrachte, nach inhaltlichen und ikonologischen Gesichtspunkten letztlich obsolet. Aber wenn wir trotz der fehlenden Gegenständlichkeit von Inhalten sprechen, dann von solchen, die unter die

Oberfläche des Illustrativen und konkret Benennbaren zielen. Wir bemühen dann abstrakte Begriffe, die zumeist von psychischen Befindlichkeiten handeln: von Wut und Trauer, von Stärke und Hinfälligkeit, von Freude und Melancholie. Es geht somit um das Begreifen innerer Bilder, die zweifellos auch in einer Beziehung zum zeitlichen Hintergrund und zum gesellschaftlichen Kontext gebracht werden wollen.

Wenn bei der gegenstandslosen Kunst wiederholt von einer «Weltsprache» die Rede ist, würde sich ein Deuten des Œuvres von Jacques Guidon infolge seiner geografischen Determiniertheit eigentlich verbieten. Unbestritten bleibt jedoch, dass jede künstlerisch tätige Person – und dies trifft für Guidon in besonderem Masse zu – durch die Landschaft und das Volkstum, in das sie hineingeboren wurde, entscheidend mitgeprägt ist. Diese Prägung durch die spezifische Kulturlandschaft des Unterengadins wurde von Jacques Guidon im Laufe der Zeit nicht nur vertieft, sondern auch selbtkritisch hinterfragt und mit Eindrücken und Erlebnissen ganz anderer Kulturkreise in Verbindung gebracht. Dieses schöpferische Potenzial nutzte der Künstler zwar ausdrücklich; es ist jedoch letztlich in der «freien» Malerei bloss unterschwellig spürbar. Tatsächlich kommen Landschaft und Kultur des Unterengadins bei den Arbeiten von Jacques Guidon in formaler wie in farblicher Hinsicht, aber auch durch den Stimmungsgehalt zur Anschauung – auch wenn dies allein mental und latent wahrzunehmen ist.

Die individuelle Kunst von Jacques Guidon ist nur im alpinen Umfeld des Unterengadins denkbar und hätte in identischer oder vergleichbarer Gestalt nicht in einem urbanen Umfeld geschaffen werden können. Jacques Guidon war sich der Problematik von Zentrum und Peripherie stets bewusst. Als Maler fühlte er sich in Zernez stets ungemein einsam und isoliert, an einem abgelegenen Ort, wo nie ein ernsthafter Diskurs stattfinden konnte, wo er die mangelnde Aufmerksamkeit, Kritik und Rezeption stets bedauerte und wo er sich mit folgendem Bonmot zu trösten suchte: «Der Frust zu bleiben, die Lust zu gehen»¹².

Jacques Guidon wurde unter anderem zwar mit dem Anerkennungspreis des Kantons Graubünden (1977) sowie mit dem Premi Cultural Paradies Engiadina Bassa in Ftan (1999) gewürdigt, und seinen Werken konnte man regelmässig in Einzel- und Gruppenausstellungen in Museen und Galerien begegnen. Doch abgesehen von der Einzelausstellung von 1974 im Bündner Kunstmuseum in Chur¹³ wurde sein Schaffen während langer Zeit nie in einem grösseren Umfang oder sogar mit einer

Übersichtsausstellung einer breiten Öffentlichkeit vermittelt. Erst während der letzten Jahre hat sich dies dank des Engagements der Galerie La Suosta in Madulain zum Besseren gewandelt. Und zuletzt erwies sich die Ausstellung mit der imposanten Auswahl von nahezu hundert Werken im Jahre 2017 in Kastelbell-Tschars als eigentliche Retrospektive.

Dr. Beat Stutzer (1950), Studium der Kunstgeschichte an der Universität Basel, 1977–1982 Assistent am Lehrstuhl für Moderne Kunst der Universität Basel, 1980 Promotion. Von 1982 bis 2011 Direktor des Bündner Kunstmuseums Chur und von 1998 bis 2016 zugleich Konservator des Segantini Museums St. Moritz. Seit 2011 Büro K&K, Kunst und Kommunikation, und u. a. tätig als Autor von Publikationen und als Gastkurator für Institutionen und Kunstmuseen.

Adresse: Brunnhalde 11, 6006 Luzern, E-Mail: beat.stutzer@windowslive.com.

Anmerkungen

- 1 Jacques Guidon – Kaleidoskop, St. Moritz/Scuol 2021, mit Beiträgen von Angelo Andina, Linard Bardill, Attilio Bivetti, Peter André Bloch, Iso Camartin, Baldina Cantieni Kobi, Roman Caviezel, Bernard Cathomas, Marina U. Fuchs, Romana Ganzoni, Jacques Guidon, Fadrina Hofmann, Georg Jäger, Göri Klainguti, Stephan Kunz, Dora Lardelli, Schimun Murk, Jürg Parli, Aita Pult, Chasper Pult, Mario Pult, Hans-Jörg Ruch, Martina Shuler-Fluor, Arnold Spescha, Beat Stutzer, Rico Valär.
- 2 Der vorliegende Beitrag basiert auf den folgenden, vom Autor überarbeiteten Texten: Stutzer, Beat, Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Zum künstlerischen Schaffen von Jacques Guidon, in: Jacques Guidon, Hrsg. von Beat Stutzer, Chur 2005; und: Stutzer, Beat, 100 Bilder im Schloss Kastelbell, Südtirol, in: Jacques Guidon – Kaleidoskop, St. Moritz/Scuol 2021, S. 40–47.
- 3 e.g. [Ernst Giger], Jacques Guidon, der abstrakte Expressionist, in: Bündner Zeitung, 17. Januar 1975, S. 19.
- 4 Siehe Stutzer, Beat, Jacques Guidon. Ardivas, in: Bündner Kunstmuseum Chur. Gemälde und Skulpturen (Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft. Kataloge Schweizer Museen und Sammlungen 12), Chur 1989, S. 232.
- 5 Das Zitat entspringt einer schriftlichen Äusserung, die Jacques Guidon einer Arbeitsdokumentation zu den Mörtelbildern beigelegt hat.
- 6 Kékkö, Marika, Gefühle werden in Formen und Farben übertragen, in: Bündner Zeitung, 7. Oktober 1983.
- 7 Jacques Guidon in einem Gespräch mit dem Verfasser am 16. Juli 2004 in Zernez.
- 8 Jacques Guidon, in: Pennarias / Schreibfedereien, Hrsg. Il Chardun/Tschlin, Arunda, Schlanders 2001 (unpaginiert).
- 9 Il Chardun/Tschlin (Hrsg), Jaques Guidon, Figuras, Chur 2004.
- 10 Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst, Berlin 1907, 2. Aufl. Marburg 1923, S. 175.
- 11 Marcel Baumgartner, «... das Richtige als dazwischenliegend zu treffen.» Form als Inhalt im Spätwerk von Klee, in: Paul Klee. Spätwerke 1937–1940, Ausstellungs-Katalog Bündner Kunstmuseum, Chur 1986, S. 19.
- 12 *Die Lust zu gehen, der Frust zu bleiben* ist der Titel eines unpublizierten epischen Essays von Jacques Guidon.
- 13 Siehe Jacques Guidon, Ausstellungs-Katalog Bündner Kunstmuseum, Chur 1974.