

Zeitschrift: Collection cahiers d'artistes
Herausgeber: Pro Helvetia
Band: - (2002)
Heft: -: Hans Stalder

Artikel: Hans Stalder
Autor: Stalder, Hans / Reust, Hans Rudolf
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-550578>

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: 01.01.2026

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

HANS STALDER

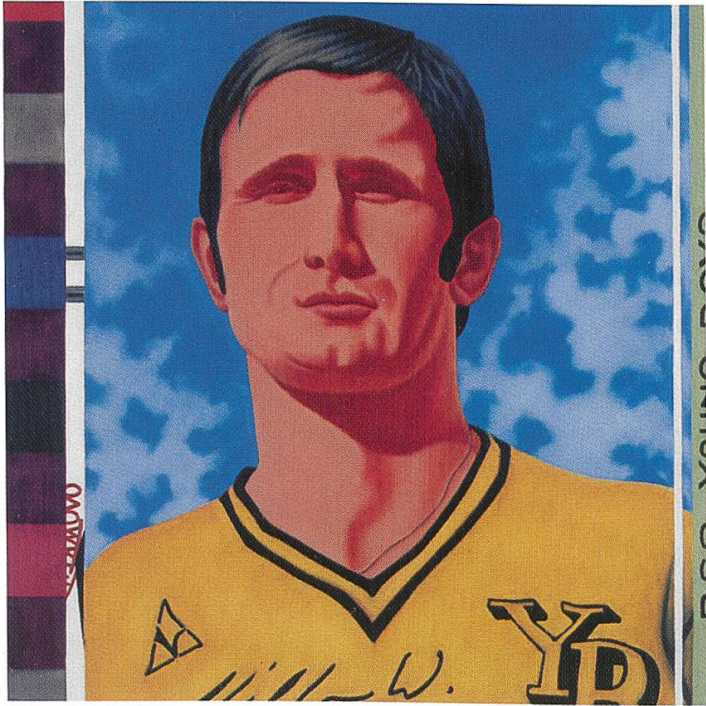
MEMORI

1994 1995



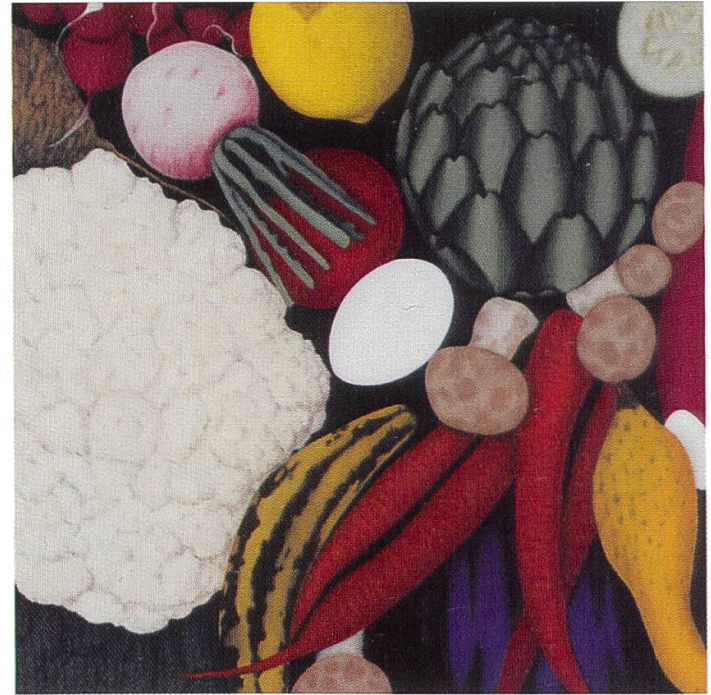


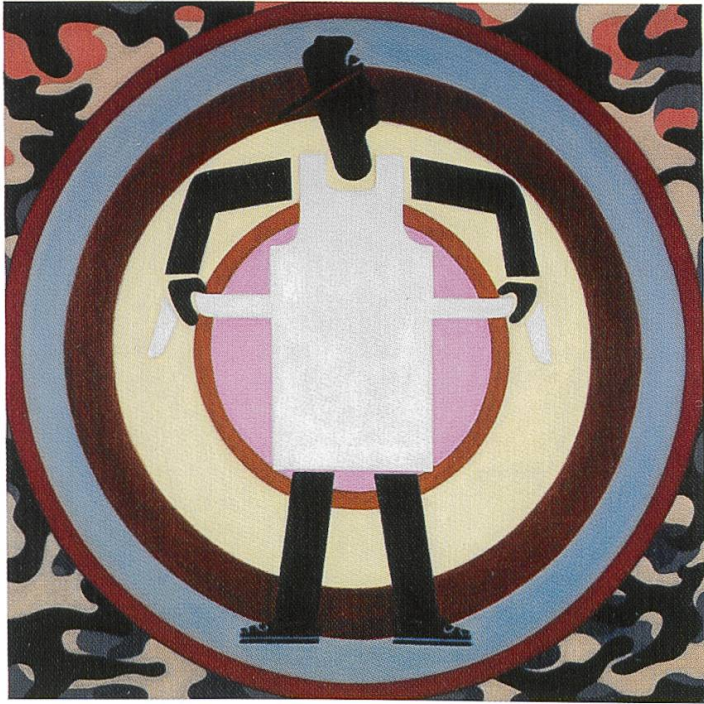








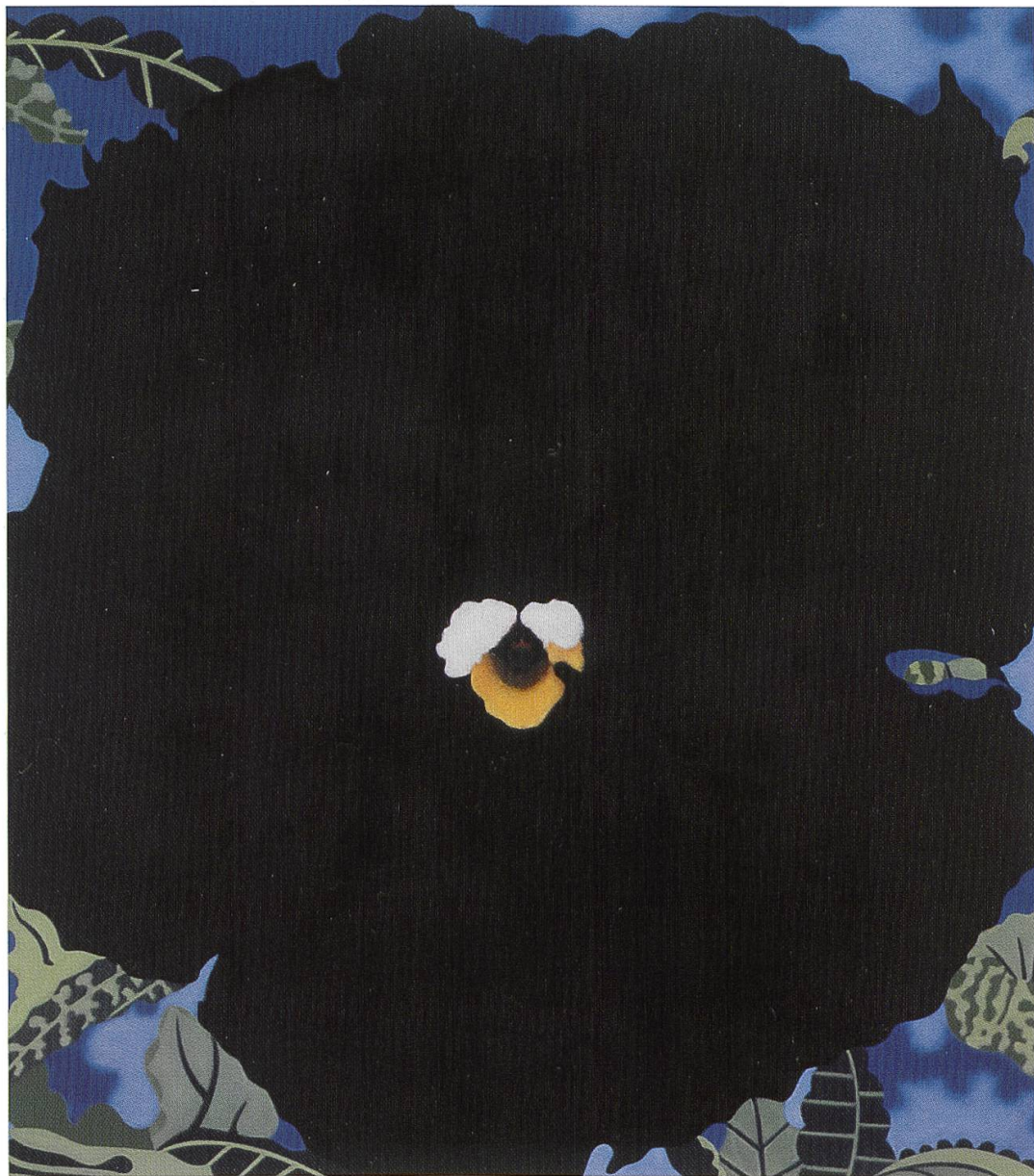




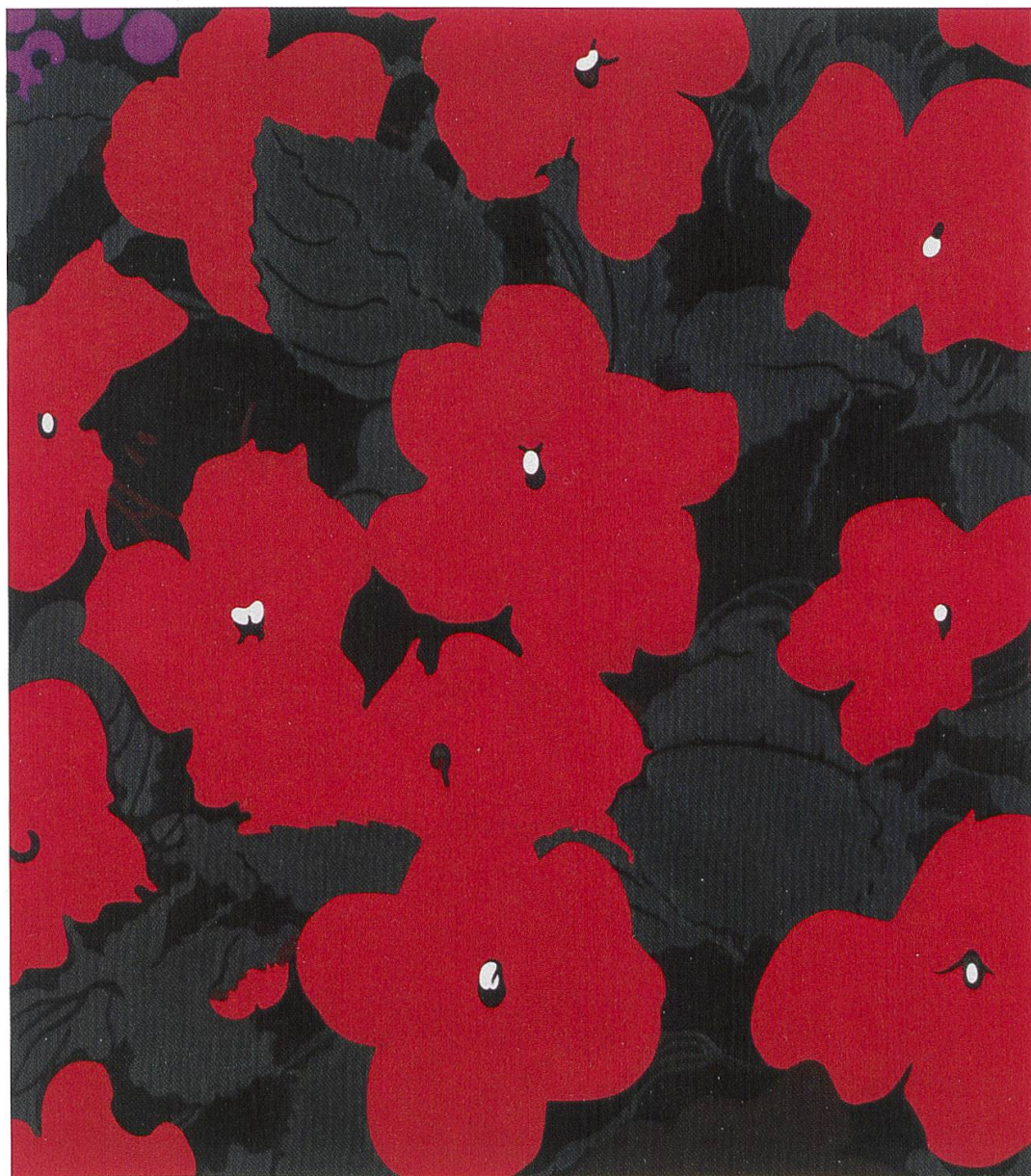
Pensées

1996 2001







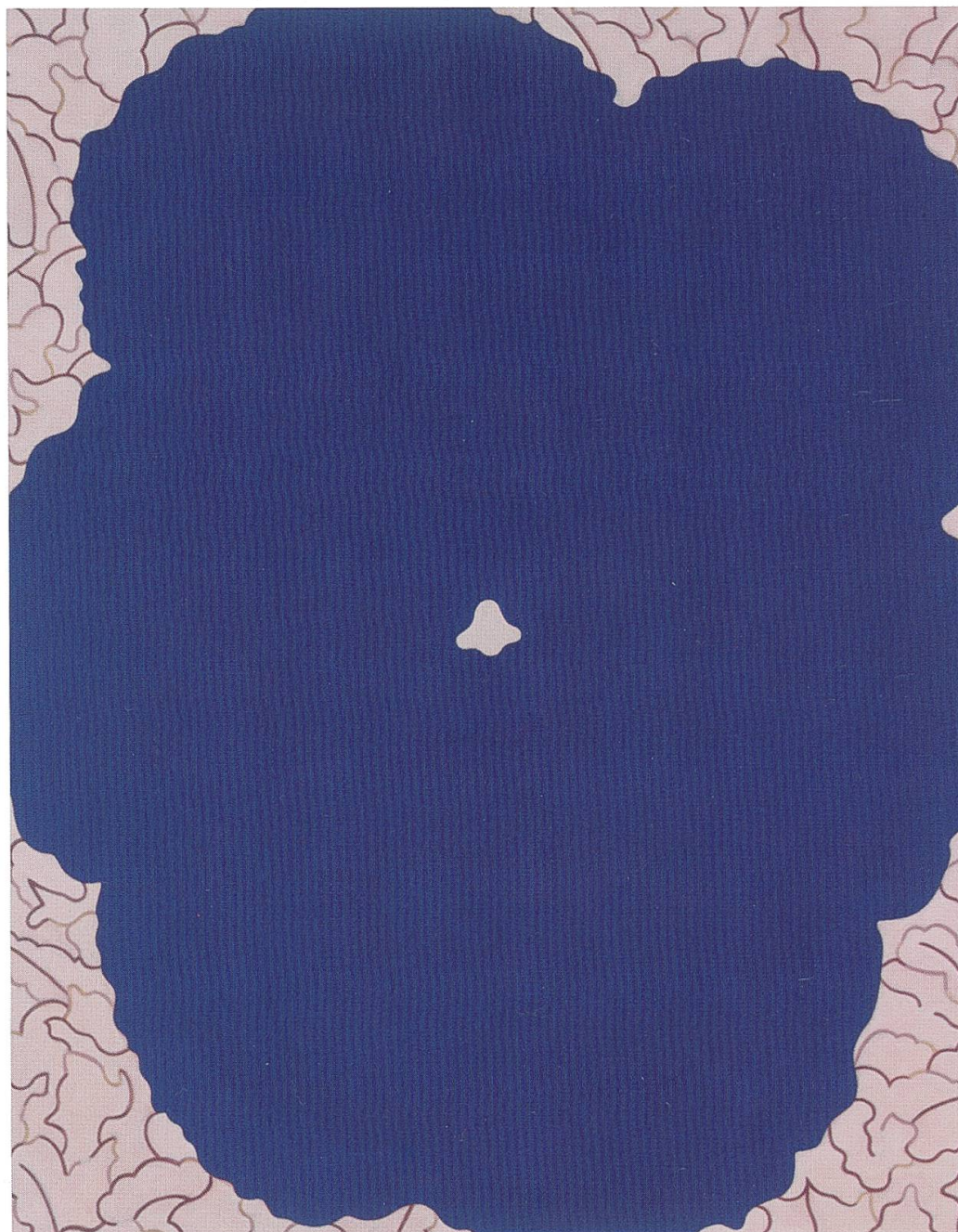


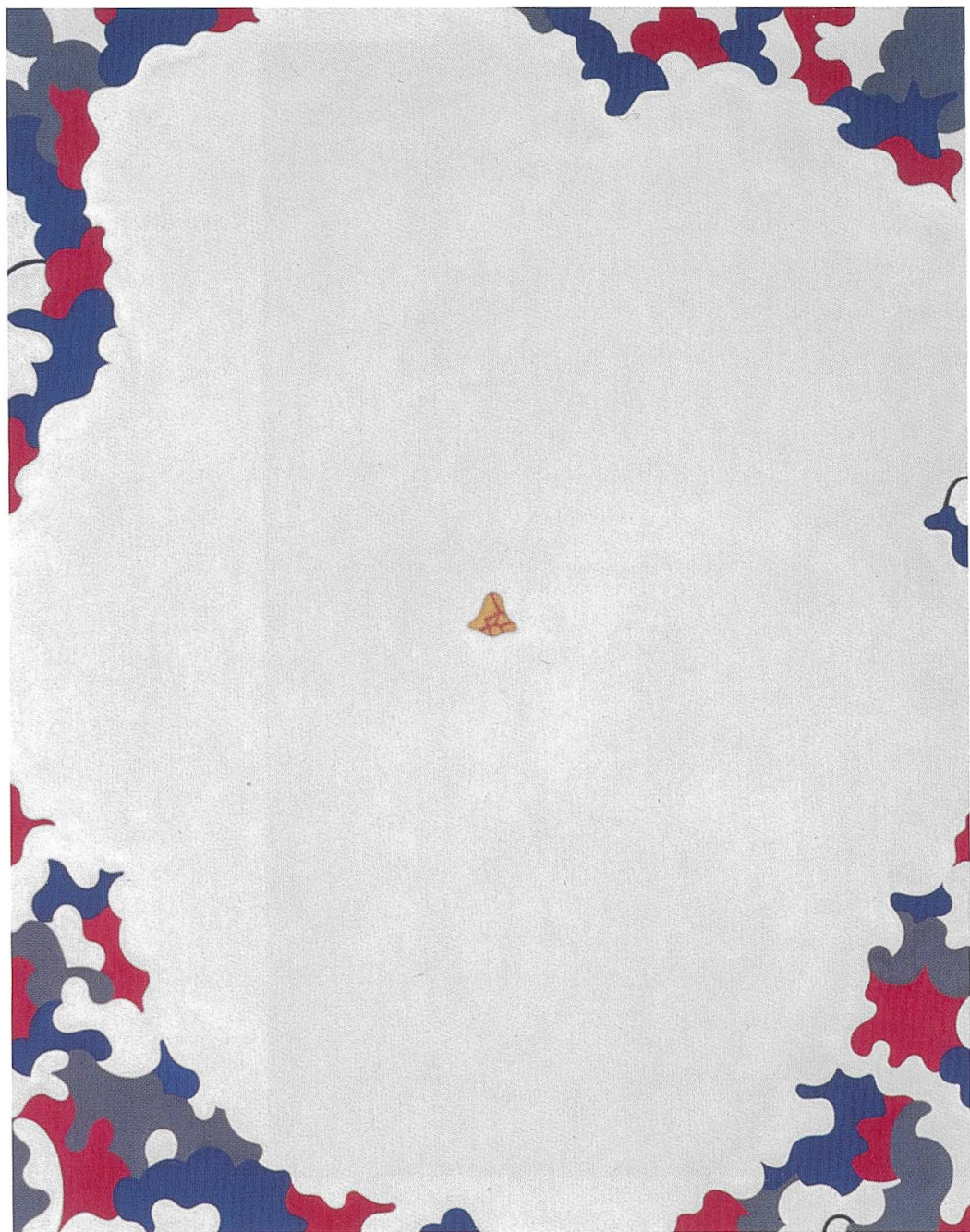




















I. «Pensées» oder «Stiefmütterchen», wie die Vorgartenblumen im lokalen Idiom heissen, bieten der Malerei ein zunächst unverfängliches Motiv mit hohem Wiedererkennungswert. Mit klar begrenzten Flächen und leuchtenden Farben, wie im Foto auf dem Samenbriefchen, nimmt sie Hans Stalder durch seine Malerei auf. Umso mehr überrascht die Unsicherheit beim Versuch, diese Bilder aus der Erinnerung zu rekonstruieren: Die Arrangements aus Pensées und selbst die einzelnen Blüten erscheinen nicht wieder als feste Form. Obwohl scharf begrenzt, bilden die im Fluss erstarrten Flecken ein labyrinthisches Mosaik, worin sich der Blick auf der Fläche verliert. Die Prägnanz der Linien, Felder und Farben, die eine hohe Einprägsamkeit der Kompositionen vermuten liesse, erhöht nur die Komplexität des Sichtbaren, an der die Erinnerung schliesslich scheitert. «Ein Duft lässt Jahre in dem Dufte, den er erinnert, untergehen» (Walter Benjamin).

Wie verliefen diese Blütenflecken und Rankenlinien genau? Die «narrative Fläche», von der in Gesprächen mit dem Künstler oft die Rede ist, erzählt keine wiederholbaren Geschichten mehr; eher scheint diese Malerei in vielfach gebrochenen Wendungen von und mit sich selber zu sprechen. Nicht zuletzt bei den Bildern einzelner Blüten täuscht der erste Eindruck von labelmässiger Direktheit. Die exorbitanten, plan und homogen gemalten, monochromen Flecken, welche sich im Zentrum der Hochformate ausdehnen, werden von den sie umrankenden Randzonen, aber auch vom Mittelpunkt her sogleich nachhaltig aufgebrochen. Nur in den «natures mortes» liessen sich Blumen als autonome Motive isolieren. Hans Stalder folgt mit seinen Darstellungen jedoch der fotografischen Wahrnehmung, die einzelne Formen in einem Gewirr vieler Linien und Zwischenräume zeigt. In der Natur stehen Blumen in einer fast magischen

Verbindung mit ihrem optischen Umfeld. Jeder Fokus auf einzelne Blütenblätter betont ein unverwechselbares Merkmal der Pflanze, um gleichzeitig die Einheit der gewachsenen Gestalt aufzuheben und den Kontext noch stärker ins Bewusstsein zu bringen. Die isolierte Blüte tritt zwischen unauslotbaren Schattenpartien, durchscheinender Himmelsbläue in einen Rahmen aus unscharfen Blättern und Stängeln.

Hans Stalder hebt alle technisch bedingten Unschärfen der Fotografie in einer scheinbar umfassenden malerischen Überschärfe auf, so dass Partien, die in der fotografischen Aufnahme durch den Fokus geschieden werden, in einer Bildebene zusammengeführt sind. Bei näherem Hinsehen zeigt sich allerdings, dass gerade diese Homogenität Brechungen und Labilitäten aufweist. Die Fläche ist als Diskursort der Malerei nicht länger fraglos gegeben. Vereinzelt stellt Hans Stalder denn auch mit kleinsten, kaum merklichen Abweichungen von der geschärften Bildlogik die Fragilität der malerischen Fläche aus. An den Rändern der erstarrten Farbfelder finden sich vereinzelt feinste Verwischungen. Trotz einer umfassenden Ausleuchtung der Szenerie gibt es leicht illusionistische Schattenreliefs. Schliesslich mischen sich in die lange Durcharbeitung der Details kleinste ironische Anspielungen, wie das orange carhartt-Logo im Zentrum der einen tiefgrünen Blüte. Stalders Blumen provozieren über die retinale Verführung das Denken.

II. Die pop-artige Verfestigung von Pflanzenmotiven zu Labels – und von Labels zu floralen Formen – zitiert das Stillleben nur, um das überkommene Genre mit Versatzstücken aus Bereichen der Alltagskultur zu unterlaufen. In den sich verschränkenden Flächen klingen die späten Camouflages-Paintings von Andy Warhol an. Das Camoufflieren liegt bei

Hans Stalder jedoch weniger im visuellen Bezug auf die Tarnbemalung als in einer neuen Form der Malerei als Maskerade: Die Klarheit der Oberfläche wird zum Versteckspiel von Emotionen und komplexen gedanklichen Beziehungen innerhalb eines Bildes und in der Reihe. Die einfache Sentenz dient der Dezentrierung des Subjekts. Auch die geklärte Form kann nicht länger auf ideologische Gewissheiten rekurrieren. Das Insistieren auf der Wiedererkennbarkeit eines Motivs verstärkt noch den Zweifel an dessen Gültigkeit. Das Malen – wie später die Betrachtung – werden zu Erfahrungen, wie sie Michel Foucault in einem Gespräch mit Duccio Trombadori 1980 bestimmt hat: «Eine Erfahrung ist etwas, aus dem man verändert hervorgeht. Wenn ich ein Buch schreiben sollte, um das mitzuteilen, was ich schon gedacht habe, ehe ich es zu schreiben begann, dann hätte ich nie die Courage, es in Angriff zu nehmen. Ich schreibe nur, weil ich noch nicht genau weiss, was ich von dem halten soll, was mich so sehr beschäftigt. So dass das Buch ebenso mich verändert wie das, was ich denke. [...] Ich bin ein Experimentator in dem Sinne, dass ich schreibe, um mich selbst zu verändern und nicht mehr dasselbe zu denken wie zuvor. [...] Eine Erfahrung ist immer eine Fiktion, etwas Selbstfabriziertes, das es vorher nicht gab und das es dann plötzlich gibt. Darin liegt das schwierige Verhältnis zur Wahrheit, die Weise, in der sie in eine Erfahrung eingeschlossen ist, die mit ihr nicht verbunden ist und sie bis zu einem gewissen Punkt zerstört.» (Michel Foucault, *Der Mensch ist ein Erfahrungstier*, Frankfurt am Main 1996). Obwohl das Gemalte schliesslich wie im Fluss geronnen erscheint, besteht der malerische Umgang Hans Stalders mit seinen Motiven in einem konzentrierten, langsamen Prozess der Konjugation, des Durchgangs durch Modalitäten im Hinblick auf das Paradox einer gültigen Möglich-

keitsform. «Pensées», die französische Bezeichnung der Blume, eröffnet das Wortspiel mit einem bunten Denken, welches sich in Blütenblättern und Rankenlinien entlang entfaltet.

III. Die *MEMORI*-Serie welche den *Pensées* vorausgeht, zeigt Motive aus einem populären Fundus: Mecki, den kecken Igel, den Fussballer Walter Müller, die Amsel aus dem Volkslied. Memory ist das Spiel mit der Wiedererinnerung, der ständigen Wiederaufnahme visueller Vorgaben. Das quadratische Bildformat bei Hans Stalder verdankt sich den Karten, welche im Kinderspiel verdeckt auf dem Tisch liegen und auf das Geschick im ikonischen Erinnern warten, paarweise in gleichen Motiven aufgedeckt zu werden. Der Künstler formuliert damit auch persönliche Erinnerungen, wie das Porträt des Vaters oder ein Selbstporträt als Liegender. Und *MEMORI* konfrontiert mit prominenten Momenten der Malerei: mit dem historischen Konflikt zwischen Figuration und Abstraktion, zwischen der grossen Erzählung um den roten Stern und dem kleinen lukullischen Glück von Mecki.

Gerade aufgrund ihrer hohen historischen Determiniertheit, erweist sich die Malerei für Hans Stalder wieder als ein offenes Feld der Erfahrung. Das Spiel mit der Wiedererinnerung bleibt spannend, weil die Konfrontation mit dem immer Gleichen, mit der Permanenz des gemalten Bildes, keine Identitäten mehr verbürgt. So findet sich das Pendant zu den gemalten Motiven in *MEMORI* allein als Vorstellung im Kopf der Betrachtenden, welche Ähnlichkeiten in einem permanenten Prozess der Annäherung herstellen und auflösen zugleich.

Wiedererinnerung ist Veränderung. Erinnerung an *Pensées* gibt es nur in einem fortgesetzten Akt des Denkens, in

einem «stream of consciousness», zu dem der amerikanische Psychologe und Philosoph des Pragmatismus William James schon 1892 in einem Essay ausführt: "Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it, – or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh; leaving it, it is true, an image of the same thing it was before, but making it an image of that thing newly taken and freshly understood. Let us call the consciousness of this halo of relations around the image by the name of 'psychic overtone' or 'fringe'."

IV. Während die Pop-Artisten noch den flüchtigen Augenblick als Schockmoment anpeilen, entsetzt uns Hans Stalder durch die drohende Permanenz des Vertrauten. Mit der auch im Alltag vollzogenen Öffnung der Grenzen zwischen High, Low und Sidewise sind die Überraschungseffekte der Mode verblasst, so dass vielen Inszenierungen von Lifestyle aus den neunziger Jahre schon heute etwas Nostalgisches anhaftet. Das Populäre muss inzwischen mehr bieten als eine Anspielung an den Trend. Hans Stalder sucht Bilder für eine Gesellschaft, deren Wahrnehmung in der Fülle von Identifikationsangeboten unvermittelt aussetzt. Popularität post Pop ist die Erfindung des Gefundenen: Im Kontext des ersten «Pensées» entsteht 1997 auch ein Bild mit «Sonnenblumen». Hans Stalder nimmt dieses Motiv, das doch nicht ist wie jedes andere, unbekümmert wieder auf in einer bewegten Konstellation aus vier grossen pulsierenden, kreisrunden schwarzen Löchern im flackernden Rot-

gelb der Blütenblätter in blassblauem Grund. Durch die schlicht werbewirksame Zeichenhaftigkeit eines Samenbriefchens werden die Sonnenblumen aus dem stereotypen Reflex auf Tragödie und späten Ruhm von «Vincent» gelöst. Es gibt in der Malerei keine unberührbaren Motive mehr. Sie ist wie kein anderes Medium frei, sich der Welt zu stellen. Ihre Popularität kann sie einsetzen, um über das Kunstsystem hinaus in einem breiteren gesellschaftlichen Kontext die Karten zu legen für ein Memory des Künftigen.

I. Pansies, those popular front-garden flowers (named from French *pensées*, “thoughts” as well as “pansies”), offer painters what may at first appear an innocuous and easily recognized subject. Hans Stalder picks the theme up in his painting, depicting the clear outlines and bright colours of pansies as shown in the photographs on seed packets. The uncertainty one encounters in trying to reconstruct these pictures from memory is all the more surprising: the arrangements in *Pensées*, even the individual flowers, no longer appear to have any fixed form. Although sharply delineated, the patches of colour frozen in full flow build up into a labyrinthine mosaic in which the surface view is lost. The exactitude of the lines, areas and colours, which leads one to suppose that it will be easy to remember the compositions, merely increases the complexity of what is visible, a complexity which ultimately defeats memory. “A fragrance submerges years in the fragrance it recalls” (Walter Benjamin). How exactly do these patches of flower petals and lines of tendrils run? The “narrative surface” often mentioned in conversations with the artist no longer tells a coherent story; instead, this painting seems to be talking about and to itself in turns of phrase which are frequently interrupted. The first impression of the directness of a label is deceptive, not least in the pictures of individual flowers. The strikingly pronounced patches of monochrome colour, painted in flat, homogeneous style and expanding at the centre of the vertical-format pictures, are constantly interrupted from the centre, as well as by the outer zones twining around them. Only in the *natures mortes* can flowers be isolated as autonomous motifs. Hans Stalder’s representations, however, follow the photographic perception that shows individual forms within a maze of many lines and intervening spaces. In

nature, growing flowers have an almost magical connection with their visual environment. Every focus on single petals illustrates an unmistakable characteristic of the plant, at the same time emphasizing the unity of the growing structure and making viewers even more aware of its context. The isolated flower appears among unfathomable areas of deep shade, with the blue of the sky shining through, and framed by indistinct leaves and stems.

Hans Stalder eliminates the technically unavoidable blurriness of photography to create an apparently all-embracing painterly hyper-clarity, so that areas separated in a photograph by differences in focus are united on a pictorial level. On closer study, however, this homogeneity itself proves to contain refractions and instabilities. The surface area is no longer unquestioningly taken as the site of artistic discourse. Hans Stalder shows the fragility of the painted surface in isolation by means of the smallest, barely perceptible divergences from sharp pictorial logic. There are sporadic and extremely delicate blurred effects here and there on the edges of the rigid areas of colour. Although the scene is brightly illuminated, there is a faint illusion of shadowy relief. Finally, little ironic allusions appear in the extensive working-out of the details, for instance the orange carhartt logo in the centre of a deep green flower. Stalder’s flowers stimulate our thoughts by seducing the retina.

II. The Pop Art stylization of plant motifs as labels – and of labels as floral forms – quotes the still life only in order to undermine that traditional genre with clichés from the culture of daily life. The intersecting surfaces echo the late camouflage paintings of Andy Warhol. In Hans Stalder’s work, however, the concealment lies not so

much in visual reference to camouflage painting as in a new idea of painting as a masquerade: the surface clarity turns to a game of hide-and-seek involving emotions and complex relationships of ideas within individual pictures and the series. A simple aphorism decentralizes the subject. Even when clarified, the form can no longer appeal to ideological certainties. Insisting that a motif must be capable of recognition only reinforces doubts of its validity. Painting – and viewing a completed painting – become experiences of the kind defined by Michel Foucault in conversation with Ducio Trombadori in 1980: “An experience is something from which one emerges changed. If I were to write a book saying what I thought before I began writing it, I would never have the courage to begin. I write only because I am not yet quite sure what to think of the subject occupying my mind so much. The book thus changes me as much as what I think... I am an experimentalist in that I write in order to change myself, not to go on thinking as I did before... An experience is always a fiction, something self-fabricated which did not previously exist, and then suddenly does. This is where its difficult relationship to the truth resides: the way in which it is contained within an experience that is not linked to it, and up to a certain point destroys it.” (Michel Foucault in conversation with Ducio Trombadori, Frankfurt am Main 1996)

Although what is painted ultimately appears as if it were in flux, Hans Stalder’s artistic treatment of his themes consists of a slow, concentrated process of conjugation, of passing through different modalities with regard to the paradox of a valid form of possibility. “*Pensées*”, the French term for the flower, opens the wordplay involved with a colourful way of thinking expressing itself through flower petals and twining stems.

III. The *MEMORI* series, painted before *Pensées*, draws on popular sources for its themes: Mecki the jaunty hedgehog, the footballer Walter Müller, the blackbird from the folk-song. The children’s game of Memory involves the constant recurrence of visual data. The square pictorial format used by Hans Stalder refers to the cards placed face down, waiting for the players’ skills of iconic memorization to turn identical pictures up in pairs. The artist is also formulating personal memories, such as a portrait of his father, or a self-portrait lying down. *MEMORI* confronts prominent elements in the genre of painting with each other: the historical conflict between figurative painting and abstraction, between the big story of the red star and Mecki’s small Lucullan pleasures.

It is because it is historically determined to such a high degree that painting provides Hans Stalder with an open field of experience. Games of Memory remain exciting because confrontation with what is always the same, with the permanence of the painted picture, no longer authenticates identity. Thus the counterpart to the painted motifs in *MEMORI* is present only as an idea in the minds of viewers, who both create and dissipate similarities in a permanent process of convergence.

Memory entails change. The memory of *Pensées* consists only of a continued act of thinking, a “stream of consciousness” such as the American psychologist and Pragmatist philosopher William James described in an essay as early as 1892: “Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows round it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it, – or rather

that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh; leaving it, it is true, an image of the same thing it was before, but making it an image of that thing newly taken and freshly understood. Let us call the consciousness of this halo of relations around the image by the name of 'psychic overtone' or 'fringe'."

IV. While the exponents of Pop Art still take their bearings from the fleeting moment as a shock factor, Hans Stalder works through the threatening permanence of what is familiar. With the opening up of boundaries between high, low and sideways, even in everyday life, fashionable surprise effects are less forceful, so that today there is a touch of nostalgia about many presentations of the lifestyle of the Nineties. Popular art now has to offer more than a reference to certain trends. Hans Stalder is in search of visual images for a society whose perception fails in the flood of identificational possibilities. Popularity post-Pop Art is the invention of what has already been discovered: in the context of the first *Pensées*, made in 1997, a picture of "Sunflowers" was also created. Hans Stalder does not shrink from returning to this theme – and it is not simply a theme like any other – in a lively set of images consisting of four great, pulsating, circular black holes amidst the bright red and yellow of flower petals on a pale blue background. The unpretentious symbolic visual appeal of a seed packet releases the sunflowers from our stereotypical reaction to the tragedy and later fame of Vincent van Gogh. No themes are any longer out of bounds in painting. It has more freedom to confront the world than any other medium, and can make use of its popularity to go beyond the art system itself, dealing the cards for a "Memory" game of the future in a broader social context.

wurde am 7. März 1957 in Bern geboren / was born on
7 March 1957 in Berne

Einzelausstellungen / Solo exhibitions

- 1996 Malerei / Paintings, Galerie Francesca Pia, Bern
1992 Malerei / Paintings, Galerie Francesca Pia, Bern
1985 Zeichnungen / Drawings, Galerie Neu Bern

Gruppenausstellungen / Group exhibitions

- 2001 «Double Take», James Cohan Gallery, New York
1999 «I Never Promised You a Rosegarden»,
Kunsthalle Bern
1997 «Das rote Zimmer», Galerie Francesca Pia, Bern
1996 «die sammlung toni gerber, zweiter teil»,
Kunstmuseum Bern
1994 «Berner Biennale», Kunsthaus Langenthal
1988 «Künstler aus Bern», Shedhalle Zürich

Stipendien / Grants

- 2000 Förderpreis der Kunstkommission der Stadt Bern
1997 Louise Aeschlimann & Margareta Corti Stipendium

Serien / Series

MEMORI

15 Bilder, entstanden 1994–1995, alle ohne Titel, 50×50 cm,
Öl auf Leinwand, ausgestellt in der Galerie Francesca Pia,
Bern, 1996 / 15 pictures painted in 1994–1995, all of them
untitled, 50×50 cm, oil on canvas, exhibited at the Galerie
Francesca Pia, Berne, in 1996.

Pensées

14 Bilder, entstanden 1996–2001, alle ohne Titel, 90×80 cm
bzw. 96×76 cm, Öl auf Leinwand, an verschiedenen Orten
ausgestellt: / 14 pictures painted between 1996 and 2001,
all of them untitled, 90×80 cm or 96×76 cm, oil on canvas,
exhibited at different venues:

- 17 «Das rote Zimmer», Galerie Francesca Pia, Bern,
1997
16–21 «I Never Promised You a Rosegarden», Kunsthalle
Bern, 1999
17, 22–29 «Double Take», James Cohan Gallery, New York,
2001

Die Bilder befinden sich in Privatbesitz, in der Kunstsamm-
lung des Kantons Bern und im Kunstmuseum Bern. / The
pictures can be found in private collections, in the art col-
lection of the Canton Berne and in Berne's Kunstmuseum.

Text:

Hans-Rudolf Reust wurde 1957 geboren. Er ist Kunstkritiker, Geschäftsführer der Projektleitung Museum für Kunst der Gegenwart, Bern und Leiter des Studiengangs Kunst an der Hochschule für Gestaltung, Kunst und Konservierung, Bern. Regelmässiger Korrespondent von Artforum, New York. Beiträge in Parkett, Frieze, Kunstforum international und Kunstbulletin sowie in zahlreichen Katalogen. / *Hans-Rudolf Reust* was born in 1957. He is an art critic, project manager at the Museum für Kunst der Gegenwart in Berne and director of the art-studies programme at the University of Applied Science in Berne. A regular correspondent for Artforum, New York, he has also written for Parkett, Frieze, Kunstforum international, Kunstbulletin and numerous catalogues.

Fotos / Photographs: Dominique Uldry (*MEMORI*, 16–21),

David Aebi (24–29), Cyril Jucker (22/23)

Übersetzung / Translation:

Anthea Bell, in association with bmp translations ag, Basel

Redaktion / Editing: Marielle Larré, Eileen Walliser-Schwarzbart

Gestaltung / Design: Hans Stalder (mit Dank an / with thanks to Franziska Schott, Marco Schibig)

Beratung und Typographie / Supervision and typography:

Kaspar Mühlemann, Weinfelden

Druck / Printing: Wolfau-Druck Rudolf Mühlemann, Weinfelden

Collection cahiers d'artistes

Herausgegeben von der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia

© 2002 Pro Helvetia und der Autor

Editée par la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia

© 2002 Pro Helvetia et l'auteur

Published by the Arts Council of Switzerland Pro Helvetia

© 2002 Pro Helvetia and the author

Pro Helvetia, Hirschengraben 22, CH-8024 Zürich

info@pro-helvetia.ch, www.pro-helvetia.ch

ISBN 3-907622-86-3

Pro Helvetia

Fondation suisse pour la culture

Collection cahiers d'artistes