

Im Licht:
Dialoge

Dialoghi
in luce

Im Licht:
Dialoge

—

Dialoghi
in luce

4	Vorwort <small>Gerhard Brandstätter, Nicola Calabrò</small>
6	Prefazione <small>Gerhard Brandstätter, Nicola Calabrò</small>
8	Im Licht: Dialoge <small>Letizia Ragaglia</small>
12	Dialoghi nel segno della luce <small>Letizia Ragaglia</small>
16	Werke und Texte / Opere e testi <small>Frida Carazzato, Andreas Hapkemeyer, Giovanni Novello, Letizia Ragaglia</small>
66	Werkverzeichnis / Elenco opere
70	„und das Licht scheint in der Finsternis“ <small>Giovanni Novello</small>
74	“e la luce nelle tenebre brilla” <small>Giovanni Novello</small>

Vorwort



Gerhard Brandstätter
Präsident



Nicola Calabrò
Beauftragter Verwalter und Generaldirektor

Kunst und Kultur fördern kreatives Denken. Kreativität ist die Quelle von Innovation und Fortschritt. Kunst und Kultur liefern somit wichtige Impulse für die gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung.

Kunst sei dazu da, den Staub des Alltags von der Seele zu waschen, sagte einmal Pablo Picasso. Kunst schafft Neues, stellt Fragen, überwindet Grenzen, wirkt. Kunst schärft den Blick fürs Wesentliche. Sie darf viel, und sie kann noch mehr: etwa zum Denken anregen und nicht zuletzt den gesellschaftlichen Dialog fördern. Und darauf kommt es heutzutage mehr denn je an.

Bei der heurigen, mittlerweile 29. Ausgabe der Kunstausstellung steht das Thema *Im Licht: Dialoge* im Fokus. Es geht um die künstlerische Darstellung des Lichts in seiner gesamten Bandbreite, wobei Werke der Vergangenheit mit zeitgenössischen Arbeiten in einen Dialog treten.

Präsentiert werden insgesamt 24 Werke aus unterschiedlichen Blickwinkeln und verschiedenen Epochen. In lebendiger Bild- und Formensprache setzen sich die Künstlerinnen und Künstler, mit starkem Bezug zu unserer Region, mit den Themen Licht und Dialog, auch in experimenteller Art und Weise, auseinander.

Die Ausstellung lädt ein zu einer Entdeckungsreise durch die faszinierende Welt des Lichts und dessen zeitlosen Einfluss auf Künstlerinnen und Künstler. Licht inspirierte seit jeher die Kunst. Seit Jahrhunderten dient Licht als unverzichtbarer Quell

der Inspiration für kreative Geister, das Zusammenspiel von Licht und Atmosphäre bildet dabei ein Kernthema. Ziel der Ausstellung ist es, mit einer facettenreichen Auswahl von Werken auf die unterschiedlichen Dimensionen des Lichts zu verweisen und gleichzeitig eine Verbindung zwischen Tradition und Gegenwart herzustellen.

Das Thema der heurigen Ausstellung *Im Licht: Dialoge* fügt sich gut ins Jubiläumsjahr unserer Sparkasse ein, die am 6. November 1854 gegründet wurde und mit 1. Jänner 1855 ihre Tätigkeit aufnahm. Seit 165 Jahren pflegt die Sparkasse einen intensiven Austausch und Dialog mit den Menschen, mit der Wirtschaft und der Gesellschaft ihres Territoriums, dem sie seit jeher verpflichtet ist. Als territoriale Bank unterstützt sie nicht nur kreative Unternehmensideen, junge Gründerinnen und Gründer sowie Investitionsvorhaben, sondern fördert auch künstlerische und kulturelle Projekte.

Bei dieser Gelegenheit sei ein Dank der Stiftung Museion, dem Museum für moderne und zeitgenössische Kunst Bozen, für die Zusammenarbeit bei der Verwirklichung der Ausstellung und des Katalogs ausgesprochen. Es freut uns sehr, auch einige Werke aus der „Sammlung Museion“, die ein einzigartiges museales Archiv zeitgenössischer Kunst darstellt, zeigen zu können.

Dankesworte ergehen auch an die Hofburg Brixen und deren Diözesanmuseum für die zur Verfügung gestellten Werke aus dem 18. und 19. Jahrhundert.

Ein aufrichtiges und herzliches Dankeschön gebührt schließlich der Kuratorin der Ausstellung, Letizia Ragaglia, für ihr großes Engagement und ihre minutiöse Planung bei der Verwirklichung des Projektes.

Die jährliche Ausstellung stellt für uns ein wichtiges Ereignis dar und ist ein Fixpunkt im Kulturkalender von vielen kunstinteressierten Menschen aus Stadt und Land. Wir freuen uns, dem Publikum diese Werke präsentieren zu dürfen, die neue, ungewohnte und überraschende Blicke bieten. Wir sind überzeugt, das wird Sie bereichern.

Prefazione



Gerhard Brandstätter
Presidente



Nicola Calabrò
Amministratore Delegato e Direttore Generale

Arte e cultura promuovono il pensiero creativo – ed è ciò che oggi conta più che mai. La creatività è fonte di innovazione e progresso. L'arte e la cultura forniscono quindi anche importanti impulsi per lo sviluppo sociale ed economico.

“L'arte spazza la nostra anima dalla polvere della quotidianità”, ha detto Pablo Picasso. L'arte crea qualcosa di nuovo, pone domande, supera confini, crea suggestioni e affina l'occhio per l'essenziale. Essa può fare molto: stimolare il pensiero e non ultimo promuovere il dialogo all'interno della società.

Quest'anno la mostra artistica, giunta ormai alla sua ventinovesima edizione, è incentrata sul tema *Dialoghi in luce*. Ponendo al centro la rappresentazione artistica della luminosità in tutte le sue forme, la mostra crea un dialogo tra le opere del passato con quelle di artisti e artiste contemporanei.

Sono complessivamente 24, le opere artistiche, dal Diciottesimo secolo fino ad arrivare ai nostri tempi, presentate nella mostra. Artiste e artisti, molti dei quali hanno uno stretto rapporto con la nostra regione, si accingono ad esplorare i temi di luce e dialogo, anche in forma sperimentale.

La mostra invita i visitatori e le visitatrici a un viaggio emozionante alla scoperta dell'affascinante mondo della luce e della sua perenne influenza che sempre ha avuto e ha sugli artisti e le artiste di tutti i tempi. Da secoli la luce ha ispirato gli artisti e le artiste e, in tutte le sue forme, è un tema centrale nell'arte.

La mostra desidera presentare l'espressività della luce e della luminosità nell'arte e allo stesso tempo creare un legame tra tradizione e presente.

Il tema della mostra di quest'anno *Dialoghi in luce* si sposa bene con l'anniversario della nostra Cassa di Risparmio, fondata il 6 novembre 1854, che ha intrapreso la sua attività il 1° gennaio 1855. Da 165 anni la Cassa di Risparmio mantiene un intenso scambio e dialogo con le persone, con l'economia e la società del suo territorio, alla quale è da sempre legata. Come banca territoriale, Sparkasse sostiene e supporta non solo idee imprenditoriali creative, giovani startupper, progetti d'investimento, ma anche progetti artistici e culturali.

Cogliamo l'occasione di esprimere un ringraziamento alla Fondazione Museion, il Museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, per la fattiva collaborazione. Siamo molto lieti di poter mostrare alcune opere della Collezione Museion, che è considerato un archivio museale unico di arte contemporanea.

Desideriamo ringraziare anche il Museo Diocesano Hofburg di Bressanone per le opere messe a disposizione, facenti parte delle sue collezioni e che possiamo ammirare nella mostra.

Un sincero ringraziamento va rivolto, infine, alla curatrice della mostra, Letizia Ragaglia, per l'impegno profuso e la pianificazione minuziosa nella realizzazione del progetto.

La mostra rappresenta, come ogni anno, un evento di riferimento e un appuntamento fisso nell'agenda culturale di moltissime persone amanti dell'arte. Siamo particolarmente lieti di poter presentare al pubblico interessato queste opere, che mostrano nuove, insolite e sorprendenti prospettive e visioni, che sicuramente, ne siamo certi, arricchiranno il nostro bagaglio artistico-culturale.

Im Licht: Dialoge

Letizia Ragaglia

Die Kunst als Feld des Sichtbaren ist seit jeher an die gesamte Bandbreite des Lichts gebunden. Daher ist das Licht eines der ganz großen Themen der Malerei. Diese hat sich vor allem auf die Darstellung des Lichts durch Farbe konzentriert. Während das goldene Licht schon in der religiösen Kunst des Mittelalters meistens stellvertretend für das Göttliche steht, versucht besonders die Malerei ab dem 17. Jahrhundert, das Licht, das Menschen, Dinge und Landschaften bescheint, zu ihrem Gegenstand zu machen. Es geht dabei sowohl um die Abbildung des natürlichen Lichts als auch um die Auslotung der Möglichkeiten des künstlichen (also vom Menschen entzündeten) Lichts. Man denke beispielsweise nur an die Wiedergabe des Lichts in Innenräumen bei Jan Vermeer oder an das „dramatische“ Licht in den Porträts von Rembrandt, aber auch an die Farbe des Lichts in den Landschaften von William Turner.

Die diesjährige Weihnachtsausstellung der Südtiroler Sparkasse versammelt eine Reihe von Werken, die aus dem 18. und 19. Jahrhundert sowie aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stammen und in denen das Licht eine besondere Rolle spielt. In den Landschaftsbildern wird besonders deutlich, in welchem hohem Maße die Wiedergabe des atmosphärischen Lichts den

Künstlern ein Anliegen war. In den beiden Landschaften unbekannter Autoren, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden (*Landschaft mit Eremiten*, um 1750; *Landschaft*, um 1780), aber auch in dem Meerbild von Beppe Ciardi (*Segelboote*, frühes 20. Jh.) und in der *Etschlandschaft* (1941) von Albert Stolz geht es nicht nur um die Darstellung einer Lichtsituation, sondern auch darum, durch gezielten Farbeinsatz zu Lichteffekten zu gelangen. Das Licht wird nicht nur nachgebildet, sondern auf der Leinwand erzeugt.

Wenn man das künstlich anmutende, weiße Licht betrachtet, das einige Körperteile der *Madonna mit schlafendem Jesuskind* (um 1780) von Antonio Longo hervorhebt, oder wenn man die goldenen Lichteffekte genauer in Augenschein nimmt, die sich im kleinen von Giovanni Battista Pittoni kopierten Kupferbild *Madonna mit Kind* (um 1770), aber auch in Josef Renzlers *Verkündigung an Maria* (um 1810) befinden, wird klar, dass dem gemalten Licht ein symbolischer, heiliger Charakter zukommt. Das gilt auch für die Atmosphäre, die *Die Anbetung der Hirten* (um 1760) und *Die Himmelfahrt Mariens* (um 1750) umhüllt, sowie für Johann Baptist Oberkoflers Werke *Heilige Nacht in Brixen* (1939) und *Die Flucht nach Ägypten* (um 1939): Die Lichteffekte sind Träger überirdischer Werte.

Die Ausstellung stellt Werke des 18. und 19. Jahrhunderts sowie solche der Moderne mit Arbeiten zeitgenössischer Künstler_innen in einen Dialog und zeigt damit, dass das Licht auch in der gegenwärtigen Produktion noch eine zentrale Rolle spielt. Auf die inhaltlichen und formalen Assoziationen und Bezüge, die die Ausstellung zwischen „Alt und Neu“ herzustellen versucht, geht im Detail Giovanni Novello in einem Kompendium ein.

Die Farbe ist auch heute noch in vielen malerischen Positionen das Medium des Lichts. Bewusst ist deshalb in der Ausstellung ein Künstler wie Robert Bosisio vertreten, in dessen Werken die erzielten Effekte nicht auf eine konkrete Lichtsituation verweisen, sondern auf eine Atmosphäre des Magischen und Flüchtigen, das mit unserer eigenen Wahrnehmung und unseren Emotionen zu tun hat. Wie die schon genannten Beispiele uns gezeigt haben, ist es in der Kunst der vergangenen Jahrhunderte nie um die pure Darstellung von Licht, sondern stets um dessen symbolischen Charakter gegangen. Erst in der zeitgenössischen Kunst tritt das Licht pur, als eigenständiges Mittel und Material auf.

In der Ausstellung gibt es unterschiedliche Beispiele dafür. Die Farbmalereien von Michel Majerus (*Untitled 221*, 1998) und von Hannes Vonmetz Schiano (*Stages of Consciousness VII*, 2012) bewahren zwar das Tafelbild als Dispositiv, verzichten aber zur Gänze auf die figurative Darstellung: Die ungegenständlichen Bilder dieser zwei Künstler streben nicht das Abbilden des Lichts an, sondern möchten selbst pures Licht sein.

Bei anderen Künstler_innen treffen wir auf abstrakte bzw. ungegenständliche Positionen, aber auch auf den Übergang von der Farbmalerei zum Materialbild: Die Werke von Elisa Grezzani (*Neve*, 2016) und Robert Pan (*D.I. 875 AH*, 2014/15) hängen zwar an der Wand, sind aber nicht Malerei im üblichen Sinne, sondern Objekte aus Kunstharz, die eine natürliche Leuchtkraft besitzen. Das aus überlagerten Kupferfäden realisierte Objekt von Antonella Zazzera (*Ovale IG17*, 2017) und der aus Centmünzen bestehende Lüster von Julia Bornefeld (*Copper Matrix*, 2018) stellen den traditionellen Begriff der Skulptur infrage und erzeugen durch „gefundene Materialien“ – Kupferdrähte, Geldmünzen – eine plastische Form, deren Ausgangsstoff Leuchtkraft besitzt.

Das Lichtbild *tout court* ist die Fotografie: Sie ist Ergebnis eines technischen Prozesses, das endgültig das Reich der Mimesis verlässt und ein künstliches Konstrukt darstellt. Zahlreiche Künstler_innen bedienen sich heute der Fotografie, um das Licht nicht durch einen mimetischen Prozess, sondern durch einen Abdruck, eine zweite Realität in ihre Werke hereinzuholen. In der Ausstellung werden gleich vier Beispiele von Fotokunst gezeigt. Im Lambdadruck von Elisabeth Hölzl, der das Licht eines Spiegels einfängt (*Spiegel, Bristol Hotel*, 2006) sowie in der norwegischen Nachtlandschaft von Stefano Cagol (*The End of the Border (of the mind)*, Oslo-Ekeberg, 2013) steht das Licht anstelle von etwas anderem: Bei Hölzl unterstreicht es eine Abwesenheit, bei Cagol hebt es eine mentale und gleichzeitig politisch-kritische Grenze hervor. Bei Piotr Uklański und Sissa Micheli wird die Fotografie Trägerin einer gesuchten „Künstlichkeit“: Der schwarze Mond von Piotr Uklański (*Untitled (Black moon)*, 2003) ist gewollt unnatürlich und unemotional, die silberne Berglandschaft von Sissa Micheli (*A Mountain Phenomenon*, 2014) ist eigentlich die Ablichtung einer hypothermischen Decke im Studio der Künstlerin.

Seit dem 20. Jahrhundert ist das Kunstschaffen von einer anhaltenden regen Experimentierfreude gekennzeichnet. Zahlreiche Künstler_innen loten auch heute noch mit verschiedensten Mitteln die Grenzen der Malerei und der Skulptur im engeren Sinne aus: Im Zeichen des Lichts bedeutet das, dass sie nicht mehr das Licht „abmalen“, sondern buchstäblich Werke aus Licht anfertigen. Ein Künstler, der auf diesem Feld Pionierarbeit geleistet hat, ist Piero Fogliati: In seinen Werken ist das künstliche Licht Signifikat und Signifikant zugleich. Die Verwendung des synthetischen Lichts soll ästhetische Effekte erzielen, aber auch das Vorstellungsvermögen der Beobachter_innen aktivieren.

Schließlich gibt es in der Ausstellung noch ein Werk von Carlo Belloli (*luce/mare*, 1977/78): ein Beispiel visueller Poesie, in dem das Licht nur genannt wird. Man kann diese Arbeit als Anregung zu einer Fragestellung verstehen: Welche künstlerische Form kommt dem „echten“ Licht wohl am nächsten? Wenn man einer Aussage von Albert Einstein folgt, bleibt diese Frage offen: „Jeder Mensch denkt, er wüsste, was Licht ist. Ich habe mein ganzes Leben damit verbracht, herauszufinden, was Licht ist, und weiß es immer noch nicht.“

Dialoghi nel segno della luce

Letizia Ragaglia

Le arti visive sono da sempre intrinsecamente connesse alla luce in tutte le sue forme. Pertanto la luce riveste un ruolo centrale nella pittura, la quale si è concentrata soprattutto sulla rappresentazione della luminosità attraverso il colore. Le raffigurazioni medievali di carattere religioso impiegano la luce dorata per rappresentare il divino, ma è soprattutto dal Diciassettesimo secolo che la luce, che illumina figure, oggetti e paesaggi, diventa l'oggetto della pittura: sia raffigurando la luce naturale che esplorando le possibilità offerte dalla luce artificiale (cioè quella creata dall'uomo). Basti pensare ad esempio alla luce degli interni nelle opere di Jan Vermeer o alla funzione "drammatica" della luce nei ritratti di Rembrandt, oppure ancora ai toni della luce nei paesaggi di William Turner.

La mostra di Natale di quest'anno, promossa dalla Cassa di Risparmio di Bolzano, raccoglie una serie di opere risalenti ai secoli Diciottesimo e Diciannovesimo e alla prima metà del Ventesimo secolo nelle quali la luce riveste un ruolo di rilievo. I paesaggi, per esempio, rivelano l'importanza per gli artisti e le artiste di rendere la luce atmosferica: nei due paesaggi di anonimi della seconda metà del Diciottesimo secolo, (*Paesaggio con eremiti*, 1750 ca.; *Paesaggio*, 1780 ca.), ma anche nella marina di Beppe

Ciardi (*Segelboote*, inizio del Ventesimo secolo) e in *Etschlandschaft* (1941) di Albert Stolz, gli artisti non si limitano semplicemente a copiare la luce, ma cercano piuttosto di creare effetti luminosi attraverso un uso mirato del colore. La luce non è solo rappresentata, ma ricreata sulla tela.

La luce bianca, al limite dell'artificioso, che mette in evidenza alcune parti del corpo della *Madonna col Bambino dormiente* (1780 ca.) di Antonio Longo, gli effetti di luce dorata, che caratterizzano la piccola opera su rame di Giovanni Battista Pittoni *Madonna col Bambino* (1770 ca.), così come l'*Annunciazione* (1810 ca.) di Josef Renzler, lasciano intuire il carattere simbolico, quasi sacro, attribuito alla luce e alla sua rappresentazione. Questo vale anche per l'atmosfera che avvolge *Adorazione dei pastori* del 1760 circa e *l'Assunzione di Maria al cielo* (1750 ca.), nonché per le opere *Notte Santa a Bressanone* (1939) e *Fuga in Egitto* (1939 ca.) di Johann Baptist Oberkofler: gli effetti creati dalla luce sono portatori di valori ultraterreni.

La mostra crea un dialogo tra le opere dei secoli Diciottesimo e Diciannovesimo e prima metà del Ventesimo secolo da una parte e quelle di artisti e artiste contemporanei dall'altro, evidenziando così la centralità della luce anche nella produzione artistica contemporanea. I dettagli sui collegamenti e i riferimenti formali e di contenuto che la mostra cerca di creare nel dialogo tra "antico e moderno" sono approfonditi nel testo di Giovanni Novello.

Ancora oggi in molti dipinti il colore viene impiegato come *medium* per rappresentare la luce. Nasce così da una scelta consapevole la presenza in mostra di un artista come Robert Bosisio, nelle cui opere gli effetti ottenuti non rimandano a una specifica situazione di luce, quanto piuttosto a un'atmosfera di magia e di fugacità che mette in gioco la nostra percezione e le nostre emozioni. Come dimostrano gli esempi sopra citati, l'arte dei secoli scorsi non si è mai limitata alla sola e pura rappresentazione della luce, ma ne ha sempre evidenziato il carattere simbolico. È solo con l'arte contemporanea che la luce compare nella sua essenza, come mezzo e materiale autonomo. In mostra diversi esempi testimoniano questo importante passaggio. Le campiture di colore di Michel Majerus (*Untitled 221*, 1998) e di Hannes Vonmetz Schiano (*Stages of Consciousness VII*, 2012) mantengono il supporto della tela, ma rinunciano completamente

alla rappresentazione figurativa: le opere astratte di entrambi gli artisti non intendono riprodurre la luce, ma vogliono essere esse stesse pura luce.

Altre posizioni astratte, ovvero non figurative, rinviano al passaggio dalla pittura di colore a quella materica: le opere di Elisa Grezzani (*Neve*, 2016) e Robert Pan (*D.I.I.875 AH*, 2014/15) sono appese alla parete, ma non sono opere pittoriche nel senso tradizionale del termine, bensì oggetti in resina artificiale che possiedono una propria luminosità naturale. L'opera di Antonella Zazzera (*Ovale IG17*, 2017), realizzata con fili di rame sovrapposti, e il lampadario di monete da un centesimo di Julia Bornefeld (*Copper Matrix*, 2018) mettono in discussione il concetto tradizionale di scultura e, attraverso l'impiego di "oggetti trovati", come fili di rame e monetine, creano forme plastiche la cui luminosità è insita nei materiali impiegati.

L'opera di luce *per eccellenza* è la fotografia: è il risultato di un processo tecnico che abbandona definitivamente il regno della *mimesis* e rappresenta un costrutto artificiale. Oggi sono numerosi gli artisti e le artiste che utilizzano la fotografia per portare la luce nelle loro opere senza un procedimento di mimesi, ma attraverso una sorta di impronta che diventa una seconda realtà. In mostra sono esposti quattro esempi di arte fotografica. Nella stampa lambda di Elisabeth Hölzl, che cattura la luce di uno specchio (*Spiegel, Bristol Hotel*, 2006) e nel paesaggio notturno norvegese di Stefano Cagol (*The End of the Border (of the mind). Oslo-Ekeberg*, 2013), la luce prende il posto di qualcos'altro: in Hölzl sottolinea un'assenza, in Cagol evidenzia un confine mentale e al contempo critico-politico. In Piotr Uklański e Sissa Micheli la fotografia diventa portatrice di una "artificialità" ricercata: la luna nera di Piotr Uklański (*Untitled (Black moon)*, 2003) è intenzionalmente innaturale e anemozionale, l'argenteo paesaggio montano di Sissa Micheli (*A Mountain Phenomenon*, 2014) è in realtà la fotografia di una coperta isotermica scattata nello studio dell'artista.

A partire dal Ventesimo secolo la creazione artistica è caratterizzata da un costante e vivace desiderio di sperimentazione. A tutt'oggi molti artisti e artiste esplorano, con diverse modalità, i confini della pittura e della scultura tradizionalmente intesi: dal punto di vista della luce, ciò significa che non si preoccupano più tanto di riprodurla, quanto di creare letteralmente

opere con la luce. Un artista che ha aperto la strada in questo senso è stato Piero Fogliati: nelle sue opere la luce artificiale è al contempo significato e significante. L'uso della luce sintetica mira a produrre effetti estetici, ma anche ad attivare l'immaginazione di chi la osserva.

Infine, la mostra espone anche un'opera di Carlo Belloli (*luce/mare*, 1977/78): un esempio di poesia visiva nella quale la luce viene solo citata. Questo lavoro si pone quasi naturalmente come un invito a chiedersi quale sia la forma artistica più prossima alla "vera" luce. Albert Einstein diceva a questo proposito: "Tutti pensano di sapere cosa sia la luce. Io ho dedicato tutta la mia vita a cercare di capire cosa sia la luce e ancora non lo so." Stando a queste celebri parole, la domanda è destinata a rimanere aperta.

Werke und Texte / Opere e testi



Julia Bornefeld
Copper Matrix, 2018
→ 42



Piero Fogliati
Cromoriflessione, 1970
→ 43



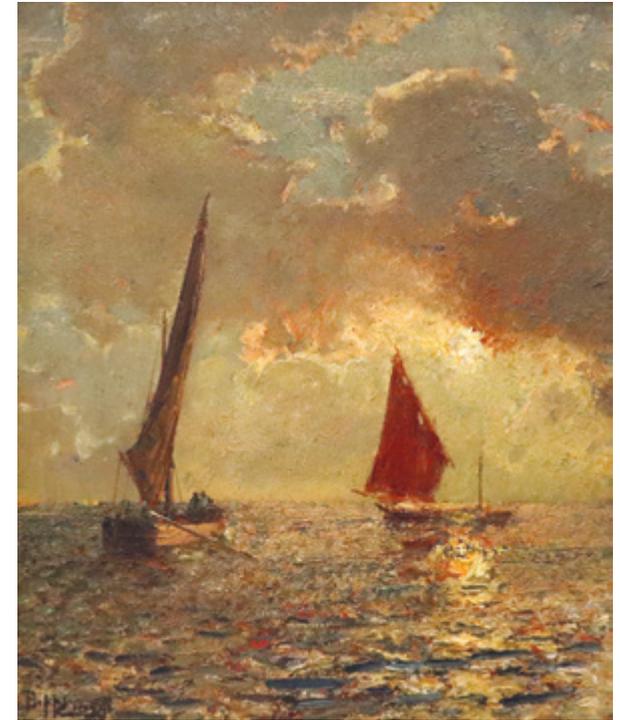
Elisabeth Hölzl
Spiegel, Bristol Hotel, 2006
→ 44



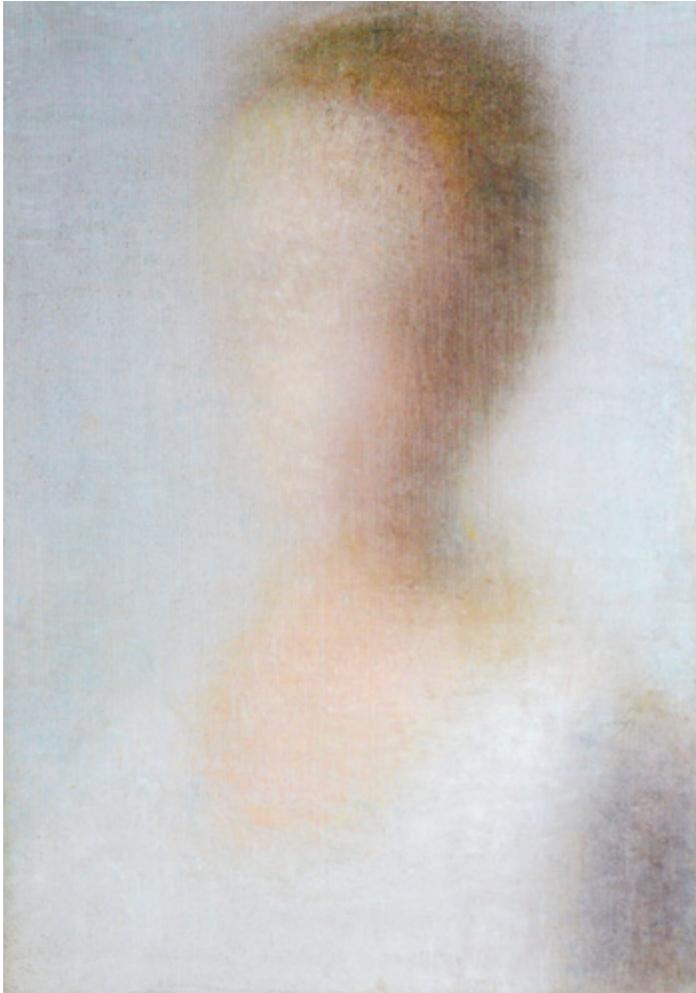
Josef Renzler
Verkündigung an Maria / Annunciazione, 1810 ca.
→ 45



Carlo Belloli
luce/mare, 1977/78
→ 46



Beppe Ciardi
Segelboote, frühes 20. Jh. / inizi XX sec.
→ 47



Robert Bosisio
Ohne Titel / Senza titolo, 2018
→ 48



Antonio Longo
Madonna mit schlafendem Jesuskind / Madonna col Bambino dormiente, 1780 ca.
→ 49



Antonella Zazzera
Ovale 1G17, 2017
→ 50



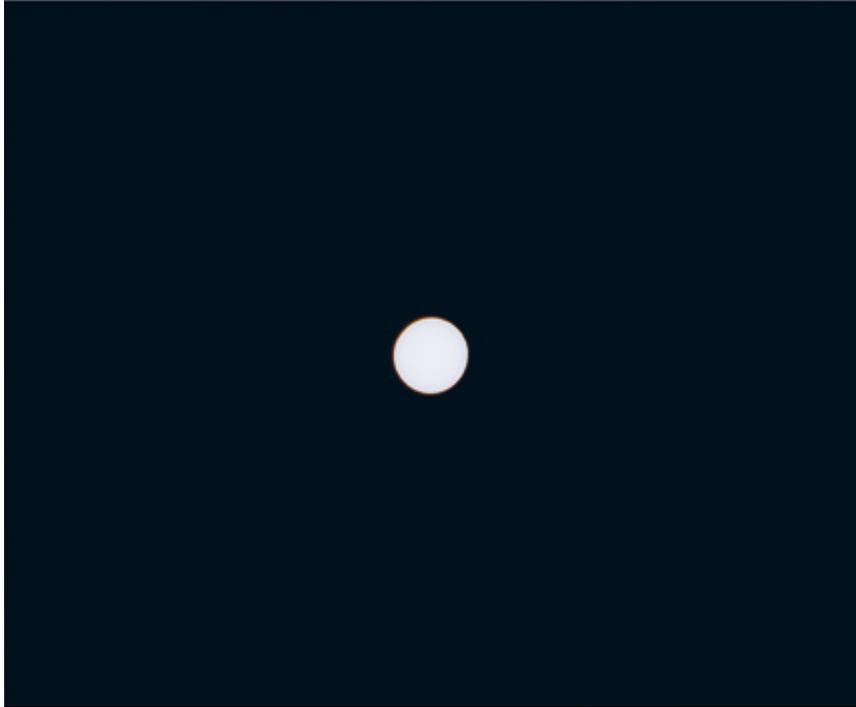
Unbekannt / Ignoto (Kopie nach / Copia da Giovanni Battista Pittoni)
Madonna mit Kind / Madonna col Bambino, 1770 ca.
→ 51



Michel Majerus
Untitled 221, 1998
→ 52



Unbekannt / Ignoto
Landschaft mit Eremiten / Paesaggio con eremiti, 1750 ca.
→ 53



Piotr Uklański
Untitled (Black moon), 2003
→ 54



Johann Baptist Oberkofler
Die Flucht nach Ägypten / Fuga in Egitto, 1939 ca.
→ 55



Hannes Vonmetz Schiano
Stages of Consciousness VII, 2012
→ 56



Unbekannt / Ignoto
Die Himmelfahrt Mariens / Assunzione di Maria al cielo, 1750 ca.
→ 57



Sissa Micheli
A Mountain Phenomenon, 2014
→ 58



Unbekannt / Ignoto
Landschaft / Paesaggio, 1780 ca.
→ 59



Elisa Grezzani
Neve, 2016
→ 60



Albert Stolz
Etschlandschaft, 1941
→ 61



Robert Pan
DI 1.875 AH, 2014/15
→ 62



Unbekannt / Ignoto
Die Anbetung der Hirten / Adorazione dei pastori, 1760
→ 63



Stefano Cagol
The End of the Border (of the mind). Oslo-Ekeberg, 2013
→ 64



Johann Baptist Oberkofler
Heilige Nacht in Brixen / Notte Santa a Bressanone, 1939
→ 65

Julia Bornefeld realisiert überwiegend großformatige Arbeiten, in denen der Gegenstand eine – oftmals durch den doppeldeutigen Charakter der Formen selbst hervorgerufene – physische Präsenz im Raum besitzt, die wiederum die Betrachter_innen zu einem körperlichen Erleben des Kunstwerks auffordert. *Copper Matrix* (2018) hängt wie ein großer glänzender Jugendstil-Lüster von der Decke herab und erinnert mit seiner raffinierten Erscheinungsform an typische Weihnachtsdekorationen. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass das Lichtobjekt aus Tausenden 1-Cent-Münzen besteht, die spiralförmig von oben nach unten angeordnet sind und von kleinen, auf der Abdeckung angebrachten Lichtern angestrahlt werden. Die Eleganz und Kostbarkeit, die das Objekt in optischer Hinsicht ausstrahlt, bilden einen Kontrast zu dem Material, aus dem es hergestellt ist: So wurde in Italien mittels Gesetzesdekret ab Januar 2018 die Prägung von 1- und 2-Cent-Münzen ausgesetzt, die folglich an Wert verloren.

Kupfer blickt in verschiedenen Kulturen auf eine lange Geschichte zurück. In der Antike wurden die ersten Münzen aus Kupfer gefertigt, da es zur Prägung geeignet und widerstandsfähig ist. Aufgrund seiner heilsamen Wirkungen wurde es auch in schamanischen Ritualen verwendet. In *Copper Matrix* werden die flüchtige Natur des Geldes und seine Wertveränderung einerseits der Geschichte dieses Metalls, andererseits dem neuen Wert, den dieses Material im Kontext einer Ausstellung erhält, gegenübergestellt.

Julia Bornefeld realizza spesso lavori di grandi dimensioni, dove l'oggetto ha una presenza fisica nello spazio – molte volte giocando con l'ambiguità delle forme stesse – che induce lo spettatore, la spettatrice a esperirlo a livello corporeo. *Copper Matrix* (2018) pende dal soffitto come un grande lampadario liberty, luminoso e cangiante, una raffinata presenza che rimanda alle decorazioni natalizie. A un'osservazione più attenta si scopre però che l'oggetto luminoso si compone di migliaia di monete da un centesimo, disposte seguendo un movimento a spirale dall'alto verso il basso e illuminate da piccoli punti luce fissati sul pannello di copertura. L'eleganza e la preziosità dell'oggetto sono in contrasto con il materiale con cui è stato realizzato: infatti con un decreto-legge emanato in Italia, da gennaio 2018 è stato sospeso il conio delle monetine da uno e due centesimi che conseguentemente hanno perso di valore.

Il rame è un metallo che vanta una lunga storia in diverse culture: usato per le monete antiche per la sua coniabilità e resistenza, ma utilizzato anche nei rituali sciamanici per le sue proprietà benefiche e curative. In *Copper Matrix* la fugacità del denaro e il suo mutamento in termini di valore vengono messi a confronto da una parte con la storia di questo metallo, dall'altra con il nuovo valore assunto nell'opera realizzata e nel contesto in cui viene presentata.

FC

Seit seinen künstlerischen Anfängen 1965 in Turin verknüpft Piero Fogliati wissenschaftliche Phänomene mit ästhetischen Wirkungen: Die Wissenschaft stellt für ihn eine Möglichkeit dar, zu Ideen zu gelangen, die unsere Vorstellungskraft anregen. Fogliatis Arbeiten wirken auf das Unterbewusstsein der Betrachter_innen ein, indem diese auf die ungewöhnlichen Wahrnehmungsstimuli reagieren, die den Arbeiten zugrunde liegen.

Cromoriflessione (1970) basiert auf dem „Verhalten“ des künstlichen Lichts: Es handelt sich dabei um ein weißes Licht, das entsteht, wenn verschiedene Farben mit ausreichender Schnelligkeit aufeinanderfolgen. Das menschliche Auge ist nicht in der Lage, die unterschiedlichen Nuancen, aus denen sich das Licht zusammensetzt, auszumachen, und nimmt folglich nur ein weißes Lichtbündel wahr. In *Cromoriflessione* zerlegt Fogliati das künstliche Licht in seine chromatischen Fragmente: Der Künstler bringt auf einem Sockel eine weiße Scheibe an, die horizontal von einem Projektor beleuchtet wird. Wenn sich die Scheibe zu drehen beginnt, werden für uns Farben sichtbar, die an einen Regenbogen erinnern. Unser Blick reagiert zu langsam auf das weiße Lichtbündel, das dem Projektor entweicht, dank der bewegten Scheibe jedoch, die eine kontinuierliche Fragmentierung bewirkt, gelingt es unserem Auge, sich dem Lichtstrahl anzupassen und seine unterschiedlichen Farben und Nuancen zu erfassen.

La ricerca artistica di Piero Fogliati, iniziata a Torino nel 1965, ha costantemente cercato di associare fenomeni scientifici a effetti estetici: la scienza per l'artista è veicolo di intuizioni che stimolano il nostro immaginario. Le opere di Fogliati fanno leva soprattutto sulla parte inconscia degli spettatori e delle spettatrici, la quale reagisce agli stimoli percettivi inusuali innescati dai lavori.

Cromoriflessione (1970) si basa sul “comportamento” della luce sintetica: la luce sintetica è una luce bianca, che si produce quando colori diversi si susseguono con sufficiente rapidità. A causa delle limitate possibilità dell'occhio umano, chi guarda non è in grado di discernere le diverse sfumature che compongono la luce e percepisce semplicemente un fascio di luce bianca. In *Cromoriflessione* Fogliati scompone la luce sintetica nelle frammentazioni cromatiche che la compongono: un disco bianco è montato su un piedistallo e illuminato orizzontalmente da un proiettore; quando il disco si mette a girare si copre di colori che evocano l'arcobaleno. Il nostro sguardo reagisce troppo lentamente al fascio di luce bianca che esce dal proiettore, ma grazie alla presenza del disco in movimento che innesca una continua frammentazione, il nostro occhio riesce in qualche modo a sintonizzarsi con il raggio di luce e a cogliere le diverse tinte e sfumature create.

LR

Elisabeth Hölzl lässt sich von bescheidenen Alltagsepisoden inspirieren, die den Ausgangspunkt ihrer fotografischen und filmischen Arbeiten bilden. In den von ihr eingefangenen Situationen, in die persönliche und kollektive Erinnerungen einfließen, erhalten unbedeutende Elemente Relevanz und Sichtbarkeit. Die aus Meran stammende Künstlerin setzt sich mit Wahrnehmungsprozessen auseinander und geht der Frage nach, was mit den Fragmenten unseres unendlichen kollektiven Bildergedächtnisses geschieht. Orte wie U-Bahnen, Bahnhöfe, Hotelzimmer, in denen sich Präsenz und Absenz abwechseln, sind von großem Interesse für Hölzls künstlerische Recherche. Besondere Aufmerksamkeit widmet sie dabei dem Licht. Die Serie *Bristol Hotel* ist eine fotografische Dokumentation über ein Luxushotel in Meran, das von Marino Meo entworfen und 1954 mit großer Feierlichkeit eröffnet wurde. Zu seinen illustren Gästen zählten die italienische Oberschicht und Filmstars wie Sophia Loren. Zwischen 2005 und 2007, dem Jahr, in dem das Hotel abgerissen wurde, hielt Hölzl mit ihren Aufnahmen den unaufhaltsamen Verfall des Gebäudes, den allmählichen Plünderungsprozess und die Spuren von menschlicher Präsenz fest, wobei sie den Fokus auf die vom Licht erzeugte Atmosphäre legte.

Elisabeth Hölzl trae ispirazione da episodi quotidiani dimessi che diventano il punto di partenza del suo lavoro fotografico e filmico. Nelle situazioni catturate, contaminate da ricordi personali e collettivi, elementi irrilevanti ottengono attenzione e visibilità. L'artista meranese si confronta con i processi percettivi e cerca di indagare che cosa succede con i frammenti del nostro infinito archivio di immagini. Luoghi come metropolitane, stazioni, camere d'albergo, in cui si cela un'alternanza di presenza/assenza, sono di particolare interesse per la sua ricerca. Un elemento costante e distintivo dei suoi scatti è l'attenzione dedicata alla luce. La serie *Bristol Hotel* è una documentazione fotografica sull'albergo di lusso di Merano progettato da Marino Meo, inaugurato tra i fasti nel 1954 e frequentato da ospiti illustri dell'alta società italiana o star del cinema come Sophia Loren. Tra il 2005 e il 2007, anno della sua demolizione, Elisabeth Hölzl ha immortalato con il suo obiettivo l'inesorabile degrado in cui versava, il graduale processo di spoliazione e le tracce della presenza umana soffermandosi soprattutto sulle atmosfere luminose.

LR

Das Lukasevangelium (Lk 1,26–38) ist das einzige der vier Evangelien, das schildert, wie der Erzengel Gabriel Maria ihre göttliche Mutterschaft verkündigt. Das Mysterium der Menschwerdung von Gottes Sohn im Schoß der Jungfrau Maria ist das Kernkonzept der Verkündigungsskizzen und bildet den Ausgangspunkt der Heilsgeschichte bzw. der Heil bringenden Ankunft Christi unter den Menschen. Diese künstlerische Darstellung eröffnet daher traditionell die Weihnachten gewidmeten Werkzyklen. Die Bildszene im Werk von Josef Renzler ist in einem eleganten Innenraum verortet, der durch die intensive Helligkeit der übernatürlichen Erscheinung Gestalt annimmt. Die Wolken unterteilen den Raum in den irdischen Bereich der Madonna, die in freudiger Annahme auf der Kniebank verharrt, und in jenen, auf den der Engel verweist und aus dem der göttliche Wille seiner Botschaft herrührt. In dem antinaturalistisch anmutenden Himmel vollbringt die Taube des Heiligen Geistes inmitten eines goldenen blendenden Lichtstrahls ihren mystischen Flug. Der Erzengel Gabriel, der erhaben und zugleich demütig erscheint, hält eine blühende Lilie in der Hand, das Symbol für die Reinheit der jungfräulichen Maria.

Aufgrund seiner stilistischen Merkmale wird das Gemälde Josef Renzler zugeschrieben, der einer anerkannten Künstlerfamilie aus dem Pustertal entstammte und in seiner Heimatregion Bekanntheit erlangte. Seine von der venezianischen Kunst geprägten Arbeiten sind noch der spätbarocken Tradition verhaftet und zeichnen sich durch lebendige, lichtdurchdrungene Farben und einen manierierten Stil aus.

Il Vangelo di Luca (Lc 1,26-38) è l'unico dei quattro Canonici a narrare l'annuncio della maternità divina da parte dell'arcangelo Gabriele a Maria. Il mistero dell'incarnazione del Figlio di Dio nel grembo della Vergine è il nucleo concettuale dell'iconografia dell'Annunciazione e rappresenta l'inizio della storia della Salvezza, ossia della venuta redentrice di Cristo tra gli uomini; perciò, convenzionalmente, tale rappresentazione artistica apre i cicli di opere dedicate al Natale. La scena è ambientata in un interno domestico rarefatto e appena riconoscibile nell'intensa luminosità della manifestazione soprannaturale. Le nubi suddividono lo spazio tra la dimensione terrestre della Madonna, raccolta in serena accettazione sull'inginocchiatoio, e quella celeste indicata dall'Angelo, da cui proviene la volontà divina del suo messaggio. Nell'abbaglio anti-naturalistico del cielo, il volo mistico dalla colomba dello Spirito Santo appare tra lo sfiorio del fascio di raggi dorati. L'Arcangelo Gabriele, maestoso eppure umilmente genuflesso, regge uno stelo di gigli fioriti, simbolo di purezza riferito alla verginità di Maria.

Il dipinto è stilisticamente attribuito a Josef Renzler, membro della nota famiglia di pittori pusteresi nonché artista di discreta importanza nell'ambito regionalistico d'origine. La matrice veneziana della sua produzione è ancora tardo-barocca, ricca di luce nei toni cromatici vividi e manierata nell'impostazione.

GN

Der Dichter Carlo Belloli gilt als der letzte Exponent der futuristischen Künstlergeneration, deren Ziel es war, die Dynamik der modernen Welt wiederzugeben. Mit seinen visuellen Texten geht Belloli von Filippo Tommaso Marinettis Poetik der „befreiten Wörter“ (1912) aus: Wörter sollen aus der Syntax herausgelöst („befreit“) und durch visuelle Elemente begleitet werden. Bellolis *testi-poemi murali* erscheinen 1944 mit einem Vorwort von Marinetti. Sein Text *Achtung* (1944) gehört zur Gruppe der *testi-poemi murali*: Mit der hundertfachen diagonalen Wiederholung desselben Wortes („Achtung“) und einer einzigen Abweichung („un sorriso“) kann er als frühestes Beispiel eines konstruktiv mit Sprache arbeitenden konkreten Gedichts gelten. Der historische Kontext ist das nach Mussolinis Sturz teilweise von NS-Deutschland besetzte Italien. Belloli erweist sich in seinem Text als Vorläufer und Vorbereiter der konkreten Dichtung und der visuellen Poesie. Deren Vertreter in Brasilien und Europa unternahmen in den 1950er- und 1960er-Jahren den Versuch, die Dichtung von Grund auf zu erneuern: Auch sie verzichteten weitgehend auf die Syntax und beziehen an deren Stelle visuelle Elemente ein. Bellolis Werk *luce/mare* aus dem Jahr 1977/78 ist ein Beispiel für einen visuellen Text: Die Anordnung der Textelemente auf der Fläche, eine horizontale Linie auf der Höhe der Blattmitte sowie der Einsatz der blauen Farbe spielen auf einige mit der Vorstellung von Venedig sich verbindende Elemente an.

Il poeta Carlo Belloli è l'ultimo esponente della generazione di artisti futuristi, il cui obiettivo era quello di riflettere il dinamismo del mondo moderno. La poetica di Marinetti e delle sue "parole in libertà" (1912) sono il punto di partenza dei testi visuali di Belloli: le parole devono essere svincolate dalla sintassi ("in libertà") ed essere accompagnate da elementi visivi. I suoi *testi-poemi murali* furono pubblicati nel 1944 con una prefazione di Marinetti. Il testo *Achtung* (1944) fa parte dei *testi-poemi murali*: la lunga ripetizione in diagonale della stessa parola ("Achtung") con un'unica eccezione ("un sorriso") può essere considerata come il primissimo esempio di poesia concreta e di un nuovo approccio spaziale alla lingua e ai suoi elementi costitutivi. Il contesto storico è quello dell'Italia post mussoliniana, parzialmente occupata dalla Germania nazista. Con questo testo Belloli si pone come precursore della poesia concreta e visuale, i cui esponenti brasiliani ed europei tenteranno, negli anni cinquanta e sessanta, di rinnovare il modo di fare poesia. Anch'essi rinunciano completamente alla sintassi, inserendo al suo posto elementi visuali. L'opera *luce/mare* degli anni 1977/78 è un esempio di poesia visuale: la disposizione degli elementi linguistici sulla superficie, una linea orizzontale a metà del foglio e l'utilizzo del colore blu creano suggestioni che richiamano la città lagunare.

AH

Der aus dem Veneto stammende Maler ist Sohn des Künstlers Guglielmo Ciardi und Bruder von Emma Ciardi, ebenfalls eine respektierte Malerin. Beppe Ciardi studierte ab 1896 an der Kunstakademie in Venedig bei seinem eigenen Vater. Seit seinem Studienabschluss im Jahr 1899 war er mehrfach auf der Biennale von Venedig ausgestellt, 1912 sogar in einer Einzelausstellung. Sein Ruf gründete auf seinen Qualitäten als sensibler und raffinierter, in der akademischen Tradition stehender Landschaftsmaler, wobei Meerbilder aus dem weiteren Umraum Venedigs eine wichtige Rolle spielen. Für seine Landschaften wurde er mehrfach ausgezeichnet: Im Jahr 1900 erhielt er in Mailand den Premio Fumagalli, 1901 die Goldmedaille in München und 1904 eine Silbermedaille in San Francisco. Das in der Ausstellung gezeigte undatierte Ölbild *Segelboote* zeigt eine in einer langen Maltradition stehende Meerlandschaft. Das Bild ist von einer dramatischen Hell-Dunkel-Situation charakterisiert, wie sie sich ähnlich etwa in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts finden mag. Hinter dunklen Gewitterwolken bricht Sonnenlicht hervor und führt zu glänzenden Lichtspiegelungen auf der Meeresoberfläche. Dieses Werk ist ein hervorragendes Beispiel dafür, wie täuschend echt die vormoderne Malerei die Illusion komplexer Lichtspiele zu erzeugen verstand.

Pittore originario del Veneto, Beppe Ciardi era figlio dell'artista Guglielmo Ciardi e fratello di Emma Ciardi, anche lei nota pittrice. Dal 1896 studiò con il padre come docente all'Accademia di Belle Arti di Venezia. Dopo aver concluso gli studi nel 1899 espose ripetutamente alla Biennale di Venezia, che nel 1912 ospitò anche una sua personale. La fama nasceva dalle sue qualità di paesaggista sensibile e raffinato, fedele alla tradizione accademica; nelle sue opere svolge un ruolo primario il mare di Venezia e delle zone limitrofe. I suoi paesaggi furono insigniti di vari premi: del Premio Fumagalli nel 1900 a Milano, di una medaglia d'oro nel 1901 a Monaco e nel 1904 di una medaglia d'argento a San Francisco. L'opera *Segelboote* presente in mostra, un olio su tela senza data, raffigura una marina che si inserisce perfettamente in una lunga tradizione pittorica. L'opera è caratterizzata da chiaroscuri drammatici che ricordano la pittura fiamminga del Diciassettesimo secolo. Dietro le nuvole tempestose irrompe la luce del sole che crea intensi riverberi sulla superficie del mare. Quest'opera rappresenta un ottimo esempio della maestria con cui la pittura premoderna sapeva creare l'illusione di complessi giochi di luce.

AH

Robert Bosisio, an der Hochschule für angewandte Kunst Wien ausgebildet, hat sich von Anfang an der Auslotung spezifischer Möglichkeiten der Malerei verschrieben. Man könnte seine Malerei als realistisch bezeichnen, wobei klar ist, dass die Motive letztlich nur Vorwand für eine raffinierte Ausarbeitung sind. Die Bandbreite der Themen ist dementsprechend reduziert: Es dominieren menschenleere Räume und Stilleben, obwohl es bei Bosisio auch Landschafts- und Menschenbilder gibt. In seinen Bildern verzichtet er auf Expressivität, um stattdessen auf eine fast meditative Weise zahlreiche dünne Mal-schichten übereinander aufzutragen. Dadurch erreichen die Farbflächen einen hohen Grad an Komplexität und changierender Farbigkeit. Hinter Bosisios auf klare Begrenzungen verzichtenden Bildern stehen – gewissermaßen auch als Kontrast zu den vibrierenden Flächen – einfache Geometrien. Bosisio bringt farbliche Effekte hervor, die in dieser Art und Weise mit keinem anderen Medium als der Malerei zu erzielen sind: Solche Farbflächen können nur durch einen langwierigen malerischen Prozess des Überlagerns erzeugt werden. In seinem Werk *Ohne Titel* von 2018 löst Bosisio malerisch die Konturen der menschlichen Figur so weit auf, dass keine Gesichtszüge mehr erkennbar sind. Kopf und Oberkörper der Figur erscheinen durch seitliche Beleuchtung dreidimensional.

Robert Bosisio, formatosi alla Scuola di Arti applicate di Vienna, si è dedicato fin dal principio all'esplorazione delle possibilità insite nella pittura. Il suo stile potrebbe essere definito realistico, anche se è evidente che i suoi soggetti costituiscono solo il pretesto per una raffinata rielaborazione. La gamma dei temi risulta di conseguenza ridotta: nella sua produzione dominano stanze vuote e nature morte, ma non mancano paesaggi e ritratti. Nei quadri l'artista rinuncia all'espressività concentrandosi su un procedimento quasi meditativo di stesura del colore, un sottile strato sopra l'altro. Le stratificazioni generano così delle superfici pittoriche complesse con un cromatismo cangiante. Dietro la scelta dell'artista di rinunciare a contorni definiti si nascondono semplici geometrie, utilizzate anche per creare un contrasto con le superfici vibranti. Bosisio crea effetti cromatici che non si possono produrre se non con il medium della pittura e possono essere solo frutto di un lento processo di stratificazione del colore. Nell'opera *Senza titolo* del 2018 Bosisio dissolve i contorni della figura umana a tal punto da rendere impossibile riconoscerne i tratti del viso. La luce proveniente di lato dà alla testa e al torso della figura una profondità tridimensionale.

AH

Das ikonografische Motiv der Muttergottes mit Kind erkundet in zahlreichen Typologien und Varianten die menschliche und göttliche Natur des innigen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn. Nach der Überwindung der in der byzantinischen Kunst vorherrschenden frontalen Darstellung hat man in der Malerei zu einem Naturalismus gefunden, der gefühlvolle Umarmungen und Blicke zwischen der Muttergottes und dem Jesuskind zulässt und den Gläubigen hierdurch eine unmittelbare Form der Andacht vor dem Bild ermöglicht. Das Gemälde von Antonio Longo gibt die Muttergottes als Halbfigur wieder, während sie das an ihre Brust gelehnte schlafende Kind im Arm hält: Ihr Kopf neigt sich seitlich dem des Kindes zu, als wolle sie diesen schützen, bevor sie selbst in den Schlaf fällt. Die beiden Figuren heben sich von dem dunklen Hintergrund ab, der keine natürlichen oder künstlichen äußeren Lichtquellen aufweist, und werden durch das transzendente Licht, das sie selbst ausströmen, quasi verwandelt.

Vorbild für dieses Bild ist Guido Reni Prototyp der Maria mit schlafendem Jesuskind, der Longo sicher bekannt war. Sein Stil ähnelt dem von Reni. Longo, der als Maler und Geistlicher ein Protagonist der Trienter Künstlerszene zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert war, durchlief seine Ausbildung zuerst in seinem heimatlichen Umfeld mit den Künstlern der Fleimstaler Familie Unterperger und besuchte dann die Kunstakademien von Verona und Rom, wo er sich an den wichtigsten malerischen Werken am Übergang von Barock und Rokoko zum Neoklassizismus orientierte.

Il tema iconografico della Madonna col Bambino indaga la natura umana e divina del legame profondo tra Madre e Figlio, riportata in numerose tipologie e varianti. Persa la rigida frontalità originaria dell'arte bizantina, la rappresentazione acquista in Occidente un naturalismo nel quale Maria e Gesù Bambino si scambiano abbracci e sguardi pieni di sentimento, suscitando una devozione più spontanea nel fedele raccolto davanti all'immagine. Il dipinto mostra la Madonna a mezza figura mentre tiene in braccio il Bambino addormentato col capo poggiato al suo petto: la sua testa è reclinata lateralmente su quella del Figlio, come a volerla sfiorare e proteggere prima dell'abbandono alla dolcezza del sonno. Nell'assenza di fonti luminose naturali o artificiali esterne, i due profili si stagliano contro lo sfondo scuro, quasi trasfigurati nella luce trascendente irradiata dalle figure stesse.

Il modello di riferimento di tale immagine si ritrova nel prototipo di Guido Reni, certamente noto all'autore di questo dipinto, il cui stile corrisponde a quello di Antonio Longo, pittore ed ecclesiastico, protagonista della vita artistica trentina a cavallo tra Sette- e Ottocento. Formatosi prima nell'ambiente d'origine con i pittori della famiglia fiemmese Unterperger, poi in ambito accademico veronese e infine romano, ha basato la sua produzione sugli esempi pittorici migliori di un'epoca a cavallo tra la cultura barocco-rococò e quella neoclassica.

GN

Bei Antonella Zazzeras dreidimensionalen Arbeiten handelt es sich um komplexe Gebilde, die aus unzähligen übereinandergelagerten, eine Vielzahl von Lichtspielen erzeugenden Kupferdrähten bestehen. Auf kunstwissenschaftlicher Ebene verweisen Zazzeras Kupferarbeiten sowohl auf die divisionistischen, von einem faserartigen Pinselauftrag geprägten Gemälde Gaetano Previatis, eines Mitglieds der Scapigliatura, als auch auf Piero Dorazios abstrakte Bilder mit ihren Farbablagerungen, die analoge Lichteffekte hervorbringen. Zazzeras Arbeiten, die im Grunde monochrom sind, stehen jedoch insbesondere in Zusammenhang mit den Recherchen zur Leinwandfläche, denen Künstler_innen wie Enrico Castellani in den 1960er-Jahren nachgingen. Castellani gelang es, das Licht durch Einbuchtungen und Ausstülpungen der Oberfläche einzufangen. Genau diese Einbuchtungen und Ausstülpungen charakterisieren auch Zazzeras Werke und verleihen ihnen eine gewisse „eingefrorene“ Dynamik. Durch die Modulationen der Oberfläche erhält die Arbeit eine größere Leuchtkraft und Leichtigkeit. Das Kupfer als Material generiert somit Zustände, die kontinuierlich im Wandel begriffen sind und in der Ausstellungssituation auf die Umgebung einwirken.

Le opere tridimensionali di Antonella Zazzera sono strutture complesse formate da innumerevoli fili di rame sovrapposti che danno luogo a infiniti giochi di luce. Come è già stato notato da diversi critici, i lavori dell'artista rinviano sia alle pennellate filamentose dei quadri divisionisti dello scapigliato Gaetano Previati che alle tele astratte di Piero Dorazio, dove le sedimentazioni del colore danno luogo a simili effetti di luce. Ma le sue opere, in fondo monocrome, sono soprattutto associabili alle ricerche sulla superficie della tela perseguite negli anni sessanta da artisti come Enrico Castellani che cercavano di catturare la luce attraverso modulazioni create da introflessioni ed estroflessioni. Proprio queste infossature e sporgenze caratterizzano anche i lavori di Antonella Zazzera, la quale infonde in loro anche un certo movimento, o forse sarebbe meglio definirlo un "movimento bloccato". Le pieghe e le rientranze delle sue opere mirano all'ottenimento di un'ulteriore luminosità, ma conferiscono loro anche un grado di leggerezza. La materia è finalizzata alla generazione di situazioni cangianti sempre mutevoli che si irradiano nello spazio circostante.

LR

Das ikonografische Bildmotiv der Anbetung des Jesuskindes durch die Muttergottes ist von der einfachen und stringenten Beschreibung der Geburt Christi im Lukasevangelium (Lk 2,7) inspiriert. Der Blick der Mutter und ihre besonnenen Gesten ihrem Sohn gegenüber erwecken eine intime und innige Atmosphäre. Aus dem aufreißenden Himmel gleitet die Taube des Heiligen Geistes herab, das göttliche Licht ausstrahlend. Maria, die Rot trägt, das für ihre irdische Natur steht, und Blau, das ihre spirituelle Seite wiedergibt, demonstriert das menschliche Wesen des Jesuskindes, das nackt auf den Tüchern in der mit Stroh gefüllten Futterkrippe liegt. Die Ausführung auf einem kostbaren Bildträger wie der Kupferplatte verweist auf die typisch manierierte Rokoko-Ästhetik, die diese kleine, der privaten Andacht dienende Arbeit prägt.

Der Urheber des Bildes, dessen Identität umstritten ist, kopiert gekonnt eine Darstellung der Heiligen Familie von Giovanni Battista Pittoni, dem bekanntesten und an den europäischen Höfen gefragtesten akademischen venezianischen Künstler des 18. Jahrhunderts. Sein raffinierter und eleganter Stil kommt besonders gut in den delikaten kleinformatigen Arbeiten zum Ausdruck, die das typische „Pittoni-Blau“ aufweisen. Der strahlend warme Kupfergoldton des Hintergrundes zeugt von einem virtuosen Umgang mit der Farbe und durchdringt die Formen, die mit den vibrierenden Pinselstrichen ausgeführt sind, die der Künstler so vortrefflich beherrschte.

Quest'iconografia dell'Adorazione del Bambino da parte della Madonna, si ispira alla semplice e sintetica descrizione della Natività presente nel racconto evangelico di Luca (Lc 2,7). L'atmosfera intima e tenera, suggerita dallo sguardo della Madre e dai suoi gesti misurati verso il Figlio, è trasposta in una dimensione spirituale dal riverbero della luce divina nel cielo squarciato dal planare della colomba dello Spirito Santo. Maria, rivestita dal rosso della sua natura terrena e dal blu di quella ultra-terrena, rivela la piena umanità di Gesù, nudo sotto le fasce stese a coprire la paglia della mangiatoia in cui è posto. La realizzazione su un supporto prezioso come la lastra di rame, denota l'estetica mondana di questa piccola opera devozionale privata, tipica del gusto Rococò.

L'esecutore, tanto valido quanto controverso nell'identificazione, copia il soggetto adattando una notissima rappresentazione della Sacra Famiglia di Giovanni Battista Pittoni, il pittore accademico veneziano più rinomato e richiesto presso le corti europee del Settecento. Il suo stile raffinato ed elegante si apprezza specialmente in lavori di dimensioni molto contenute, ricercate e caratterizzate dal tipico tono di "blu Pittoni". La luminosità calda dell'oro ramato dello sfondo prova l'uso sapiente della ricchezza del colore e avvolge le forme, stese con maestria dalla pennellata vibrante dell'esecutore.

GN

Der aus Luxemburg stammende Michel Majerus lebte und arbeitete bis zu seinem Tod in Berlin. Neben zahlreichen Einzelausstellungen war er an Gruppenausstellungen in Europa und den USA beteiligt. Hervorzuheben ist hierbei die Group Show *Pop Reloaded* in Los Angeles. Majerus brachte in seiner bloß ein Jahrzehnt umfassenden Schaffenszeit ein facettenreiches Werk hervor: Malerei, Installationen, Wandarbeiten, Collagen, Videoarbeiten. Majerus ging es – wie Daniel Birnbaum feststellt – immer um die Entwicklung neuer Bildwelten. Anregungen aus Pop-Art und Minimalismus verbinden sich mit Elementen der Comic- und der Werbeästhetik. In Majerus' großformatigen viel-farbigen – und dabei enorm farbintensiven – Leinwänden spiegeln sich die dominierenden Bilder seiner Zeit: Werbung, Markennamen, Logos, Slogans gehen eine Fusion mit Formen einer digitalen Ästhetik ein. Die Prinzipien des Samplings und der Appropriation spielen bei Majerus eine wichtige Rolle. Bekannt wurde er 1999, als er auf der Biennale von Venedig den gesamten italienischen Pavillon mit malerischen Zitaten berühmter Werke der Kunstgeschichte überzog.

Majerus' Werk *Untitled 221* (1998) lässt die spontane und schnelle Malweise des Künstlers erkennen, die sich im konkreten Fall auf drei flüchtig gemalte, nebeneinander gesetzte Farbbereiche – rot, gelb, violett – konzentriert. Ohne dass in diesem Bild etwas Konkretes erkennbar wäre, drängt der gelbe Farbbereich, der sich deutlich von den zwei dunkleren Sektoren abhebt, Assoziationen zur Dimension des Lichts auf.

Il lussemburghese Michel Majerus lavorò e visse a Berlino fino alla morte. Oltre alle numerose personali, partecipò anche a mostre collettive in Europa e negli USA, tra le quali si segnala *Pop Reloaded* a Los Angeles. La sua produzione artistica, durata solo un decennio, rivela un carattere poliedrico: pittura, installazioni, dipinti di grande formato, collage e video. Come sostenuto da Daniel Birnbaum, l'opera di Majerus è sempre stata caratterizzata dalla ricerca di nuove modalità espressive. Spunti provenienti dalla Pop art e dal Minimalismo si mescolano con elementi dell'estetica dei fumetti e della pubblicità. Le grandi e coloratissime tele di Majerus, con un forte impatto cromatico, rispecchiano l'immaginario dominante del suo tempo: pubblicità, marchi, loghi, slogan si fondono con le forme di un'estetica digitale. I principi del *sampling* e dell'appropriazione svolgono un ruolo importante nella sua pratica artistica. Divenne famoso nel 1999, allorché alla Biennale di Venezia ricoprì l'intero padiglione italiano con citazioni pittoriche di opere famose della storia dell'arte.

L'opera *Untitled 221* (1998) rivela la pennellata veloce e spontanea dell'artista che, in questo caso, si concentra su tre fugaci campiture di colore – rosso, giallo, viola – disposte una accanto all'altra. Sebbene non siano riconoscibili forme definite, la campitura gialla, che emerge nettamente dalle due più scure, evoca associazioni con la luce.

AH

In der barocken Landschaftsmalerei schreiben präzise Regeln vor, auf welche Weise die Schönheiten, die der Schöpfer hervorgebracht hat, auf der Leinwand wiederzugeben sind. Exemplarisch hierfür steht das Gemälde dieses virtuosen unbekanntes Künstlers. Die Arbeit, die sich an idealisierte italienische Landschaften, insbesondere an die „präromantische“ Vedutenmalerei von Salvator Rosa und anderen Landschaftsmalern, die für die damaligen großen und kleinen europäischen Sammlungen tätig waren, anlehnt, beschwört eine Atmosphäre herauf und vermittelt gleichzeitig Inhalte. Die seltsam anmutende Komposition, die von einem Vogelschwarm begleitet wird, ist durchdrungen vom Licht der Dämmerung und von den warmen Orange- und Rotbrauntönen, in denen der wolkenverhangene Himmel im Hintergrund sowie die zerklüfteten Felsen im Vordergrund gehalten sind. Der Berggipfel am Horizont, der in der Helligkeit des Sonnenuntergangs deutlich heraussticht, verstärkt die Tiefenwirkung und ermöglicht es, Wege, Bäche und Kaskaden mit einem Hell-Dunkel-Effekt auszuführen. Trotz der ausgeprägten Schattenzonen in der unteren Bildpartie lassen sich zwei Eremitenfiguren erkennen, eine am Ufer, die zweite inmitten der zwei oberen Felsaufschlüsse, die auf die Einsiedelei in einer unwegsamen Lage unter dem Felsenbogen verweisen. Die Eremiten dienen nicht als Staffagefiguren, um das natürliche Umfeld, in das sie eingefügt sind, zu „beleben“, sondern gelten als Symbol für die „zur Erleuchtung führende Einsamkeit“ auf der Suche nach einer vollendeten und authentischen Menschlichkeit, die sich für die Christen mit der Ankunft von Gottes Mensch gewordenem Sohn an einem beschaulichen Weihnachten erfüllt.

Nella paesaggistica barocca insistono regole precise per riportare sulla tela le suggestioni della bellezza del Creato, esemplificate in questa pittura di virtuoso autore ignoto. Conformato alle vedute italiane idealizzate, in particolare a quelle „preromantiche“ molto richieste dai grandi e piccoli collezionisti del tempo, il dipinto ha la duplice finalità di evocare atmosfere e di trasmettere contenuti. La bizzarra composizione, movimentata da uno stormo di uccelli in volo nel crepuscolo, è pervasa da calde cromie di luce arancio e rosso-bruno che tinge tanto il cielo ingombro di nubi sullo sfondo quanto le rocce frastagliate in primo piano. L'elemento della cima montuosa all'orizzonte, nettamente definita nella luminosità che segue al tramonto del sole, consente di accentuare l'effetto di profondità prospettica, oltre agli espedienti artistici chiaroscurati come i sentieri, i ruscelli e le cascate presenti. Nonostante la marcata ombreggiatura del margine inferiore della composizione, si notano due figure di eremiti, uno sulla riva e un altro tra le due rupi incumbenti, in preciso riferimento all'eremo visibile in posizione impervia dall'arco roccioso. Questi personaggi non possono considerarsi un mero accessorio per „animare“ il contesto naturale in cui sono inseriti, bensì simbolo di quelle „solitudini luminose“ alla ricerca di un'umanità pienamente realizzata e autentica, che per i cristiani si compie nella sequela del Figlio di Dio incarnato in un Natale interiore.

GN

Piotr Ukiński setzt sich mit den Medien Fotografie, Performance, Film und Skulptur auseinander. Er übernimmt vielfältige kulturelle Referenzen und befasst sich in seinen Arbeiten häufig mit kontroversen Themen. Seine künstlerische Produktion zeichnet sich durch einen ironischen und spielerischen Ansatz aus, der es Ukiński ermöglicht, auf Provokation zu setzen, aber auch das Publikum einzubeziehen und dabei auf Elemente der Populärkultur und der zeitgenössischen kollektiven Vorstellungswelt zurückzugreifen. In seinen ersten fotografischen Arbeiten wird somit die Massenkultur zum Gegenstand seines speziellen Verfahrens, das in der zeitgenössischen Fotografie als Post-Appropriation bezeichnet wird. In *Untitled (Black moon)* (2003) wurde der Mond all seiner natürlichen und emotionalen Bezüge beraubt. Das Bild erscheint flach und ähnelt eher einer abstrakten Form. Auf diese Weise entsteht ein stark ausgeprägter Kontrast zum Bild des Mondes, wie es in der kollektiven Vorstellungswelt durch die verschiedenen Darstellungen verankert ist, die sich in die Geschichte der Malerei und der Fotografie eingeschrieben haben. Trotz der Eingriffe, die Ukiński an der fotografischen Reproduktion dieses „historischen“ Motivs vorgenommen hat, bleibt der Mond weiterhin ein leuchtendes und mysteriöses Objekt, das vor dem dunklen Hintergrund schwebt, als ob es ein Punkt oder eine Öffnung aus reinem Licht wäre.

Esplorando diversi media, tra cui fotografia, performance, film e scultura, Piotr Ukiński assimila diversi riferimenti culturali e nelle sue opere tratta spesso temi controversi. Il comune denominatore della sua produzione è un approccio ironico e ludico che punta alla provocazione, ma anche al coinvolgimento del pubblico, integrando elementi della cultura popolare e dell'immaginario collettivo contemporaneo. Nei suoi primi lavori fotografici la cultura di massa diventa il soggetto di un suo peculiare processo definito nella fotografia contemporanea con il termine di post-appropriazione. In *Untitled (Black moon)* (2003), ad esempio, la luna è privata di qualsiasi riferimento naturale ed emozionale. L'immagine risulta piatta, quasi si trattasse di una forma astratta. Si viene a creare così un forte contrasto con l'immagine della luna così come è entrata nell'immaginario collettivo attraverso le diverse raffigurazioni che costellano la storia della pittura e successivamente della fotografia. Nonostante l'elaborazione che l'artista ha attuato sulla riproduzione fotografica di questo soggetto "storico", la luna rimane un oggetto luminoso e misterioso che fluttua sullo sfondo scuro come fosse un punto o un foro di pura luce.

FC

Die Weihnachtsgeschichte von der Flucht nach Ägypten, die im Matthäusevangelium (Mt 2,13–15) geschildert wird, handelt von der Botschaft, die Josef im Traum von einem Engel erhält: Dieser fordert ihn auf, die Heilige Familie nachts aus Judäa hinauszuführen, um das Kind – als neu angekündigter König Israels als Herrscher legitimiert – vor der mörderischen Raserei des Königs Herodes zu schützen. Johann Baptist Oberkofler gibt das biblische Geschehen in einer Tiroler Winterlandschaft wieder. Er betont die Dynamik der Handlung, angesichts derer die starre winterliche Natur befremdlich anmutet. Die Spannung, die diesem Moment zugrunde liegt, spiegelt sich in den Gesichtern und Gesten der Figuren wider, die müde und sorgenvoll den Weg durch das verschneite Gebirge zurücklegen. Ein weiteres wichtiges kompositorisches Detail ist das Gesicht der Jungfrau Maria, das den durchsichtig wirkenden Vollmond überlagert. Die Zusammenführung des leuchtenden Weiß des Mondes mit der reinen Schönheit Mariens verweist auf das Hohelied (Hld 6,10): „Wer ist [...] schön wie der Mond [...]“. Diese Worte nehmen seit jeher Bezug auf die Jungfrau Maria und legen Zeugnis ab von Oberkoflers umfangreichen Bibelkenntnissen. Seine Arbeiten lassen sich stilistisch dem „romantischen Realismus“ zuordnen, der die tragische Dimension der wahren Natur abmildert. Das Bild, das in verdichteter Form und mit ruhigen Untertönen die Geschichte wiedergibt, entstand in den schwierigen und dunklen Jahren, die von der Option und dem Zweiten Weltkrieg geprägt waren – einer Zeit, in der Oberkoflers Gemälde einen unerschütterlichen Glauben, der fest in den traditionellen volkstümlichen Werten verankert ist, an den Tag legen.

Il racconto natalizio della Fuga in Egitto narrato nel Vangelo di Matteo (Mt 2,13-15), riporta l'avvertimento dell'angelo, dato in sogno a san Giuseppe, di condurre nottetempo la Sacra Famiglia via dalla Giudea per evitare che la furia omicida del re Erode ricadesse sul Bambino, ritenuto profeticamente il nuovo re d'Israele e, in quanto tale, legittimato a regnare al suo posto. Johann Baptist Oberkofler ambienta il tema sacro nel paesaggio invernale tirolese, evidenziando il dinamismo dell'azione verso cui l'algida fissità della natura sembra estranea. La tensione del momento è percepibile nelle espressioni dei volti e nelle pose dei personaggi, che avanzano preoccupati e stanchi sul sentiero di montagna innevato. Ulteriore notevole dettaglio compositivo è quello della sovrapposizione del volto della Vergine alla diafana luminosità del plenilunio; l'accostamento del risplendente candore lunare alla bellezza pura di Maria è fine citazione del Cantico dei Cantici: „*Chi è costei ... bella come la luna ...*“ (Ct 6,10), da sempre riferita alla Madonna e prova della vasta conoscenza biblica dell'artista. La peculiarità della sua produzione rientra in un contesto stilistico di "realismo romantico", nel quale la tragicità del vero è attenuata: il talento di condensare un'intera storia in un'immagine dai toni pacati risalta proprio durante gli anni difficili e bui delle Opzioni e della Seconda guerra mondiale, in cui i suoi dipinti mostrano una fede incrollabile ancorata nei valori della tradizione popolare.

GN

Hannes Vonmetz Schiano schloss ein Studium der Malerei an der Accademia di Belle Arti in Rom ab (2002) und wechselte danach an die Kunstakademie Düsseldorf, wo er bei Gerhard Merz und Herbert Brandl weiterstudierte (2003–2005). Vonmetz Schiano, dessen Malerei sich am ehesten als eine Art Neo-Informel bezeichnen ließe, arbeitet durchgängig abstrakt und verweigert jeden Bezug zu Objekten der Realität. In seinem Werk ist das – durch das malerische Spiel der Farben hervorgerufene – Licht ein zentrales Thema. Die gemalten Flächen evozieren gelegentlich Vorstellungen kosmischer Vorgänge, etwa von Sonnen, die Glutteilchen ausspucken; andere Werke erinnern mit ihrem schwarzen, dramatischen Farbauftrag, unter dem punktuell grelles Licht hervorbricht, an Bilder eines Infernos. Wieder andere Arbeiten befinden sich mit ihren im Farbraum schwebenden Teilchen in einer Art schwereloser Bewegung. Der namhafte italienische Kunstkritiker Achille Bonito Oliva weist in seinem Text *Una costellazione di forme* auf die vom Künstler bevorzugten zirkulären Formen hin. Oliva hat bezüglich der Malerei Vonmetz Schianos auch davon gesprochen, dass in ihr die Tiefe der Raumdarstellung und der Ausdruck psychischer Tiefe Hand in Hand gehen. Das in der Ausstellung gezeigte Bild *Stages of Consciousness VII* von 2012 manifestiert in seiner hellen Farbigkeit ein Licht, das seine Intensität nicht aus einem Farbkontrast, sondern aus sich selbst heraus bezieht und gleichzeitig für das Licht der Erkenntnis steht.

Hannes Vonmetz Schiano si è diplomato in pittura nel 2002 all'Accademia di Belle Arti di Roma per proseguire poi gli studi all'Accademia di Belle Arti di Düsseldorf con Gerhard Merz e Herbert Brandl dal 2003 al 2005. Vonmetz Schiano, la cui pittura è vicina alle posizioni del Neo-Informale, sceglie la via dell'astrazione rifiutando ogni riferimento a oggetti reali. Nelle sue opere la luce, creata dal gioco cromatico, è un elemento centrale. Le superfici delle sue pitture evocano talvolta visioni di fenomeni cosmici, ad esempio soli che emettono particelle scintillanti; altre opere, con il loro drammatico colore nero da cui emerge una luce abbagliante, richiamano immagini infernali. Altre ancora, con le loro particelle sospese nello spazio creato dal colore, sembrano fluttuare in un movimento privo di gravità. Nel suo testo *Una costellazione di forme* il noto critico d'arte italiano Achille Bonito Oliva fa notare la predilezione dell'artista per le forme circolari. A proposito delle opere pittoriche di Vonmetz Schiano, Oliva dice anche che in esse si sovrappongono la profondità fisica dello spazio e quella psichica. L'opera esposta, *Stages of Consciousness VII*, del 2012 mostra nella sua chiara luminosità una luce la cui intensità non nasce dal contrasto tra i colori, ma che è intrinseca e al contempo emblema della conoscenza.

AH

Die Texte der Evangelisten setzen sich nicht mit der Frage des Todes und der Glorifizierung Mariens auseinander. Der Überlieferung nach lag Maria drei Tage lang in ihrem Grab, bis ihr mit der Seele wiedervereinter Körper in den Himmel aufgenommen wurde. Auf dem Antependium, dessen Urheber und Provenienz unbekannt sind, erfolgt die Aufnahme Mariens in die himmlische Glorie gemäß einer seit dem Frühbarock festgelegten Ikonografie in einem Wirbel aus Wolken und Engeln. Das Bild nimmt den Mittelpunkt dieser besonderen Altarverkleidung aus Leder ein, die vergoldet und mit einem mit parallel verlaufenden Wellenlinien punzierten Motiv versehen ist. Um das Bild herum sind verschiedene Blüten und Beeren an einzelnen Zweigen angeordnet. Es handelt sich hierbei um Pflanzenarten, denen als Mariensymbole eine tiefe Bedeutung zukommt. Das Gold und die funkelnden Pigmente und Lacke der malerischen Dekoration, die sich auf die Mitte des 18. Jahrhunderts datieren lässt, bringen raffinierte Lichtreflexe hervor, die der Arbeit einen hohen künstlerischen Wert verleihen.

I testi evangelici non affrontano la questione della morte e della glorificazione di Maria. Secondo la Venerabile tradizione, invece, la Vergine sarebbe rimasta tre giorni nella tomba fino a quando il suo corpo, riunito alla sua anima, avrebbe lasciato il sepolcro vuoto per essere assunta in cielo. Ricalcando di fatto il mistero della passione, morte e resurrezione di Cristo, l'Assunzione lega in eterno il rapporto tra la Madre e il Figlio, iniziato con l'Annunciazione e concretizzato nella Natività. Nel paliotto di realizzazione e provenienza ignote, l'elevazione di Maria alla gloria celeste avviene in un turbino di nubi e angeli, secondo la precisa iconografia codificata a partire dal primo Barocco. L'immagine sacra è dipinta al centro di questo particolare rivestimento in cuoio del frontale d'altare, sapientemente dorato e punzonato con un motivo unitario di fondo a linee parallele ondulate. Intorno sono disposte le variazioni di fiori e bacche in singoli rami, identificabili nelle specie botaniche dal profondo significato simbolico mariano. Lo splendore dell'oro e la brillantezza dei pigmenti e delle lacche usati per la decorazione pittorica del manufatto, databile intorno alla metà del Settecento, originano sofisticati riverberi di luce tali da renderlo una vera e propria opera d'arte.

GN

In ihrer künstlerischen Praxis – in Fotografie, Video oder Performance – verfolgt Sissa Micheli das Ziel, uns zu Reflexionen anzuregen. Die Verwirrung, die ihre Arbeiten oder Interventionen mitunter in der Wahrnehmung auslöst, beruht häufig auf einer kleinen – zwischen Realem und Fiktivem erfolgenden – Änderung der „Ordnung der Dinge“. So gibt der hell erleuchtete Berggipfel in *A Mountain Phenomenon* (2014) nicht ein Stück eines echten Bergmassivs wieder, sondern wurde unter Verwendung der silbernen Seite von Rettungsdecken realisiert, auf der sich das von einem Studioscheinwerfer projizierte Licht reflektiert und bricht. 1964 entwickelte die NASA ein Material für Raumschiffe aus metallisiertem Polyethylenterephthalat, das sich auch auf den Rettungsdecken befindet. Zeigt die silberne Seite dieser Rettungsdecken, die normalerweise ein fester Bestandteil von Erste-Hilfe-Sets sind, nach außen, schützt sie vor Wärme – in diesem Fall einen Eisberg vor steigenden Temperaturen. Micheli interessiert sich genau für das Oszillieren zwischen Überleben und Scheitern. Sie verwendet ebendieses hochglänzende Material, um sich auf provokante Weise mit dem Gebirge auseinanderzusetzen – jenem Gebiet, das einerseits ein kostbares, zu schützendes Gut, andererseits ein touristisches Konsumobjekt ist und ein Ort, an dem gehäuft jene Probleme auftreten, die mit dem Klimanotstand und der heutigen Wahrnehmung von Natur und Landschaft verbunden sind.

Stimolare una riflessione è la cifra che caratterizza la pratica artistica di Sissa Micheli, sia che si tratti di fotografia, di video, o di performance. Il cortocircuito percettivo innesco nelle sue opere o interventi è spesso determinato da una piccola modifica – tra reale e fittizio – “dell’ordine delle cose”. La cima illuminatissima di questa montagna in *A Mountain Phenomenon* (2014) non è il ritratto di una porzione di massiccio montuoso naturale, ma un’immagine costruita attraverso l’utilizzo della parte argentata delle coperte isotermitiche su cui si riflette e rifrange una luce, proiettata da riflettori da studio fotografico. La parte argentata di questi dispositivi, che normalmente si trovano nei kit di primo soccorso, serve a proteggere dal calore, in questo caso un iceberg dall’innalzamento delle temperature. Nel 1964 la NASA progettò un materiale per i veicoli spaziali, in polietilene tereftalato metallizzato, che si trova sulle coperte di sopravvivenza. Ed è proprio l’oscillazione tra sopravvivenza e fallimento a interessare l’artista la quale nell’utilizzare questo materiale altamente luminoso nella rappresentazione, gioca in maniera provocatoria con la montagna in quanto oggetto prezioso da proteggere, ma anche oggetto di consumo turistico nonché luogo in cui si concentrano le problematiche legate alle emergenze climatiche e all’odierna percezione della natura e del paesaggio.

FC

Dieses unsignierte Landschaftsgemälde stammt von einem Künstler, der sich aufgrund fehlender sicherer stilistischer Vergleiche nicht näher bestimmen lässt. Dargestellt ist ein Berggipfel vor einem hellen Hintergrund, der so eisig wirkt, dass die Kahlheit der nackten Felswände in gesteigertem Maße hervortritt. Erst zu den mit Vegetation überzogenen Flussufern hin kommt ein zarter Grünton ins Bild. Der Kontrast zum dunklen Vordergrund, in dem nur die Wipfel der zwei hohen Baumgruppen am linken und rechten Bildrand Licht und Farbe erhalten, wird hervorgehoben, um die Betrachter_innen dazu anzuregen, die Schönheit der harmonischen und zugleich beunruhigenden Natur zu bewundern: Es handelt sich um eine deutliche Trennung der Kompositionsebenen durch verschiedene Lichtabstufungen, eine gängige künstlerische Praxis gegen Ende des 18. Jahrhunderts, mit der die philosophisch-religiöse Unterscheidung zwischen Geist und Materie symbolisiert wird. In der Ebene, die von warmen getupften Weißhöhen erhellt wird, ist ein junger, mit einem Fischernetz ausgerüsteter Mann auf dem Weg ans nahe Ufer zu sehen, wo eine weitere Figur mit ihrem Boot an dem kurzen Steg gegenüber einer Hütte anzulegen versucht. Die Menschen in der Landschaft sind so wiedergegeben, dass die Natur dominiert: Aus diesem Grund verweisen die unklar umrissenen Figuren eher auf die Bewegung des Körpers als auf seine Plastizität. Die ephemere, helle Wolkenspitze bildet den absoluten Mittelpunkt des Gemäldes und ist Metapher für die wahre Größe der existenziellen *Conditio*, nach der jedes menschliche Wesen streben sollte.

Questo paesaggio non firmato, realizzato da un artista difficilmente identificabile per mancanza di confronti stilistici certi, mostra un unico picco di montagna su uno sfondo luminoso talmente algido da esaltare al massimo la sidealità delle nude pareti di roccia, che si ammantano di tenue verde soltanto nel loro degradare verso gli argini del fiume ricoperti di vegetazione. Il contrasto con il primo piano buio, in cui soltanto le cime dei due gruppi di alti alberi ai lati estremi della scena ricevono luce e colore, è volutamente marcato in modo da suscitare nell’osservatore e nell’osservatrice la meraviglia per la bellezza della natura, armoniosa e inquietante al contempo: si tratta di quella separazione netta tra i piani della composizione attraverso i differenti gradi di luce, tipica della produzione artistica del genere alla fine del Settecento, simbolo della distinzione filosofico-religiosa tra spirito e materia. Sulla radura, sapientemente illuminata da calde lumeggiature a macchie, un giovane con una rete in spalla si affretta verso la riva vicina, dove un uomo con la sua barca tenta l’attracco al breve pontile di fronte a una baracca. All’interno di un paesaggio, la figura umana è quasi sempre rappresentata in un rapporto in cui è l’ambiente a preponderare: non a caso, i tratti appena definiti dei personaggi rimandano più al movimento del corpo che non alla sua plasticità. In questo caso, punto focale assoluto resta la vetta lambita da effimere e chiarissime nubi, metafora della vera altezza della condizione esistenziale a cui ogni individuo dovrebbe tendere.

GN

Elisa Grezzani malt in Schichten. Die Farb- und Formkontraste, die dabei entstehen, ergeben ein spannungsreiches Zusammenspiel auf der Bildoberfläche. Grezzani, die meist zeitgleich an mehreren Werken und in verschiedenen Formaten arbeitet, entwickelte ihre künstlerische Praxis ausgehend von einer distanzierten Recherche zur malerischen Geste. Normalerweise befestigt Grezzani ein Blatt Papier auf einer Holztafel und trägt verschiedene Farbschichten auf, wobei sie eine sorgfältige Choreografie aus Farben und überwiegend abstrakten Formen zusammenstellt. Der materielle Charakter der verwendeten Öl- oder Acrylfarbe wird durch eine Kunstharzschrift abgemildert. Das transparente Kunstharz lässt das Bild an Tiefe gewinnen und rückt das Spiel des Lichts in den Vordergrund. Exemplarisch für diese Arbeitsweise steht das großformatige Gemälde *Neve* (2016), dessen helle Fläche einer Wiese ähnelt, auf die gerade Schnee gefallen ist oder auf der der Schnee langsam zu schmelzen beginnt. Der Schnee ist von einer zarten, umfassenden Helligkeit, die jedoch nicht blendet, sondern den Blick der Betrachter_innen schrittweise von den kalten Partien hin zu den warmen Farbfeldern lenkt. Im Hintergrund kristallisiert sich eine Bergkette oder eine Art verschattete Stelle heraus. Die Farbschichten lagern sich übereinander und bilden Lasuren, die traumähnliche Erinnerungen heraufbeschwören. Das Spiel des Lichts – hervorgerufen teils durch die Farben im unteren Bildbereich, teils durch die der Umgebung – spiegelt sich dank der abschließenden Harzschrift auf der Bildoberfläche wider und sorgt für eine Atmosphäre voller *suspence*, die den Blick zur Kontemplation auffordert.

La pittura di Elisa Grezzani nasce dalla composizione di livelli, contrasti di colori e forme che generano un gioco di tensioni sulla superficie pittorica. La pratica artistica di Elisa Grezzani, che usa lavorare parallelamente su diverse opere e diversi formati, si sviluppa da una ricerca quasi distaccata e neutrale sul gesto pittorico. Utilizzando tavole di legno su cui applica, come in questo caso, un foglio di carta, l'artista stende strati di colori diversi creando un'attenta coreografia di colori e di forme spesso astratte. La matericità del colore (ad olio e acrilico) è attenuata da uno strato di resina stesa sull'intera opera. Grazie alla sua trasparenza, la resina crea profondità di campo ed esalta i giochi di luce. Così il grande dipinto *Neve* (2016) diventa una luminosa distesa, forse un prato, su cui la neve si è appena posata o si sta lentamente sciogliendo. La luminosità della neve è tenue e avvolgente, non acceca, ma sposta gradualmente lo sguardo dell'osservatore e dell'osservatrice da zone fredde a campiture più calde. Sullo sfondo si intravedono forse una catena montuosa o una presenza ombrosa. Gli strati di colore si sommano gli uni sugli altri e creano velature che destano reminiscenze oniriche. Il gioco di luci, innescato in parte dai colori sottostanti e in parte da quelli dell'ambiente, si riflettono sulla superficie del dipinto grazie allo strato finale di resina creando questa atmosfera di sospensione che anziché perturbare lo sguardo invita alla contemplazione.

FC

Der Maler Albert Stolz, Schüler von Alois Delug an der Wiener Kunstakademie, ist der dritte Sohn einer bekannten Bozner Malerfamilie. Die drei in der Fortsetzung von Albin Egger-Lienz stehenden Maler haben die Südtiroler Kunst der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wesentlich mitgeprägt. Albert Stolz, dessen künstlerische Sozialisation um 1900 im Zeichen von Impressionismus und Jugendstil erfolgt, kann als Vertreter eines ländlich-regionalen Realismus gelten. Stillleben, Porträts, Landschaften und genrehafte bzw. narrative Szenen aus dem Südtiroler Leben stehen gleichwertig nebeneinander. Er ist auch mit Wandbildern hervorgetreten, die sich an mehreren öffentlich zugänglichen Orten in Südtirol befinden, unter anderem im Kolpinghaus Bozen. Das in der Ausstellung gezeigte Werk *Etschlandschaft* ist 1941, also mitten in der Kriegszeit, entstanden und zeigt eine von winterlichem Licht dominierte Landschaft. Dass das Gemälde aus der Optionsphase stammt, macht es potenziell auch zu einem Bild der Erinnerung an eine zu verlassende Heimat. Während der Vordergrund im Schatten liegt und Dunstschwaden am Fuß des Massivs schweben, ist das verschneite Mendelgebirge von der Sonne hell angestrahlt. Die Darstellung des Lichts verdankt sich in diesem Werk einer mimetischen Malerei, die auf die Wiedergabe einer ganz speziellen landschaftlichen und jahreszeitlichen Beleuchtungssituation abzielt.

Il pittore Albert Stolz, allievo di Alois Delug all'Accademia di Belle Arti di Vienna, era il terzogenito di una nota famiglia di pittori bolzanini. I tre fratelli, la cui produzione artistica si inserisce nel solco della tradizione di Albin Egger-Lienz, influenzarono considerevolmente la scena artistica sudtirolese della prima metà del Ventesimo secolo. Albert Stolz, la cui formazione artistica all'inizio del secolo scorso avvenne nel segno dell'Impressionismo e dello Jugendstil, può essere considerato come rappresentante di un realismo legato al territorio. Nascono così uno accanto all'altro nature morte, ritratti, paesaggi e scene narrative e di genere della vita sudtirolese. Realizzò inoltre dei grandi lavori a parete, che si trovano in vari luoghi pubblici dell'Alto Adige, tra cui anche al Kolping di Bolzano. L'opera presente in mostra, *Etschlandschaft*, risale al 1941, in pieno periodo bellico, e rappresenta un paesaggio dominato da una luce invernale. Considerato che l'opera risale all'epoca delle Opzioni in Alto Adige, questo la rende potenzialmente un ricordo di una patria che si stava lasciando. Mentre il paesaggio in primo piano è in ombra e una foschia aleggia ai piedi del massiccio, un fascio di luce chiara illumina la Mendola innevata. In quest'opera la rappresentazione della luce si rifà alla tradizione pittorica basata sul principio della mimesi, il cui obiettivo era quello di rendere una particolare situazione di luce legata al paesaggio e alla stagione.

AH

Robert Pans Arbeiten sind das Ergebnis eines peniblen und langwierigen Verarbeitungsprozesses von Harz, der wiederholtes Trocknen und Fräsen sowie das mehrfache Auftragen und das nachfolgende Entfernen des Materials umfasst. Pans Arbeiten sind rigoros und physisch, zeichnen sich jedoch durch einen dualen Charakter aus: Das Stoffliche verweist stets auf eine metaphysische räumliche Dimension, die über die physische Beschaffenheit hinausgeht. Zu Beginn seines künstlerischen Schaffens gestaltete Pan mit dem Harz Bilder, die Zeichen von großer symbolischer bzw. spiritueller Macht enthielten; später gewannen die reine Farbe und das Licht zunehmend an Relevanz. In einem kontinuierlichen Prozess der Synthese fügt Pan seinem Werkstoff keine weiteren Formen und Bilder hinzu, sondern bringt ihn mittels seiner Farbe und Leuchtkraft zum Sprechen. Der offensichtlichen physischen Dimension der Arbeiten entspricht eine weitere Ebene, die sich an die Vorstellungskraft der Betrachter_innen richtet. So lassen sich Pans Arbeiten spontan mit Bildern von Galaxien und Kosmogonien assoziieren. Pan macht sich diesen Aspekt zunutze und verleiht seinen Arbeiten Titel, die sich aus einer Reihe von Zahlen und Buchstaben zusammensetzen – ein System, das auch in der Astronomie bei der Benennung neu entdeckter Himmelskörper Anwendung findet. In diesem Fall handelt es sich jedoch um Pans persönliche Kosmografie, um sein Universum, das in einem kontinuierlichen Verwandlungsprozess zur Entstehung unzähliger neuer Universen führt – die Betrachter_innen sind aufgefordert, sich darauf einzulassen.

I lavori di Robert Pan nascono da un meticoloso e faticoso processo di lavorazione delle resine, costituito da ripetute asciugature e fessature così come da continue applicazioni e successive sottrazioni di materia. Il suo è un lavoro rigoroso, fisico, che però ha sempre avuto un'intrinseca dualità: la materia delle sue opere rinvia costantemente a una dimensione metafisica, a una dimensione spaziale che oltrepassa la fisicità dell'opera. All'inizio del suo percorso artistico le resine racchiudevano delle immagini dalla forte valenza sia simbolica che spirituale, gradualmente il colore puro e la luce hanno preso il sopravvento. In un processo di continua sintesi l'artista non aggiunge più forme e immagini alla materia, ma fa parlare la materia stessa, il suo colore e la sua luminosità. All'innegabile dimensione fisica delle opere corrisponde una dimensione altra, che apre all'immaginario dello spettatore, della spettatrice. Infatti, di fronte alle opere di Robert Pan viene spontaneo fare associazioni con immagini di galassie e di cosmogonie. L'artista gioca con questo aspetto e dota le opere di titoli composti da una serie di numeri e di lettere, un sistema che viene anche impiegato dall'astronomia in occasione di nuove scoperte. Ma in questo caso si tratta della cosmografia personale di Robert Pan, del suo universo che apre a innumerevoli altri universi in un processo di continua metamorfosi. Chi guarda è invitato ad addentrarvi.

LR

Die Erzählung von der Anbetung der Hirten im Lukasevangelium (Lk 2,8–20) verweist auf die Verkündigung der Geburt des Retters in Bethlehem: Der Engel überbringt den Hirten diese Nachricht, damit sie dem Kind huldigen. Die in dem Gemälde wiedergegebene Szene spielt sich in einer Felsenhöhle ab, unter deren geneigtem, mit Stroh bedecktem Dach die traditionelle Krippendarstellung zu sehen ist. Das in Tücher gewickelte, in der Strohkrippe liegende Jesuskind strahlt von innen heraus. Über der kleinen Weide schwebt ein Engel an dem von einigen blauen Farbtupfern aufgehellten Himmel. Er hält eine Schriftrolle mit den Worten „Deo Gloria in Excelsis“ in den Händen. Bestimmt ist diese für die ihre Herden hütenden Hirten, die Zeugen und Verwahrer der göttlichen Botschaft. Im idealisierten Hintergrund sind, von einem Felsbogen eingerahmt, die Gebäude einer Stadt sichtbar. In der Ebene rücken die Heiligen Drei Könige zu Pferd heran; in einigem Abstand folgt ihre Entourage. Den Höhepunkt der Komposition bildet die einzige außerbildliche Lichtquelle: Der Stern, der – wie im Matthäusevangelium beschrieben (Mt 2,2) – die Heiligen Drei Könige auf ihrer langen Reise aus dem Morgenland geleitete, steht nun still und weist den Stall aus, in dem der Messias das Licht der Welt erblickte. Dem unbekanntem Urheber des Bildes ist es mit raffinierten malerischen Effekten gelungen, eine ausgewogene, in ihrer Gesamtheit harmonische Komposition zu entwickeln.

Il racconto dell'Adorazione dei pastori narrato da Luca nel suo Vangelo (Lc 2,8-20) si riferisce all'annuncio della nascita del Salvatore a Betlemme, dato dall'Angelo ai pastori del luogo perché gli rendessero onore. La scena ritratta nel dipinto è ambientata in un antro roccioso, sotto la cui tettoia di paglia spiovente ha luogo la più tradizionale rappresentazione del presepio, centrata sulla figura intrinsecamente luminosa di Gesù Bambino in fasce sulla paglia della greppia. Al di sopra, sul piccolo pascolo, le parole "Deo Gloria in Excelsis", iscritte nel cartiglio dell'Angelo librato in un cielo schiarito soltanto a sprazzi da pennellate turchine, sono accolte dai pastori a guardia del gregge, testimoni e depositari del messaggio divino. Sullo sfondo idealizzato, incorniciate da un arco naturale, sono visibili le architetture di una città, mentre nella pianura aperta lungo il corso accidentato del fiume si notano avanzare i Magi a cavallo, seguiti a distanza dal corteo. Apice della composizione è l'unica sorgente di luce esterna: la stella che ha guidato i Re nel lungo viaggio dall'Oriente, descritta nel testo evangelico di Matteo (Mt 2,2), ormai fissa e risplendente a segnalare coi suoi strali la stalla in cui è venuto al mondo il Messia da omaggiare e adorare. A oggi, resta ignoto l'autore del dipinto, apprezzabile per l'equilibrio della composizione ben armonizzata nel suo insieme con l'uso di effetti pittorici ricercati.

GN

Der Trienter Künstler Stefano Cagol setzt sich seit jeher in Aktionen und Interventionen im urbanen Raum mit den Themen Umwelt und Klimawandel, mit Energiequellen und der Verschiebung von Grenzen auseinander. In dem Projekt *The End of the Border (of the mind)*, Oslo-Ekeberg (2013) dreht sich alles um eine Reise und um physische bzw. mentale Grenzen. Seine Reise führte Cagol von den Bergen rund um Casso im Friaul zum Polarkreis im norwegischen Kirkenes. In einer Reihe von Aktionen zum Thema Grenze setzte er die vorgefundene Eis- und Schneelandschaft den Elementen Luft, Feuer, Licht und Wasser aus. Resultat ist das Video *Evoke Provoke (the border)*. Der extreme Ort, an den der Künstler vorgedrungen ist, ist durch eine Reihe von Konvergenzen und Unähnlichkeiten charakterisiert: In der Barents-Region treffen die norwegische, finnische und russische Grenze aufeinander. Mit einem starken Scheinwerfer, der auf einem Lastwagen angebracht wurde und es ermöglichte, ein Lichtsignal in eine Entfernung von über 15 Kilometer auszusenden, versuchte Cagol, die Grenzorte durch eine „Lichtlinie“ miteinander zu verbinden und die Bereiche zu erleuchten, die auch aus geopolitischen Gründen noch immer problematisch sind. Die entstandene Verbindungslinie aus Licht, die die auf der Reise aufgesuchten Orte markiert und erleuchtet, ist zwar immateriell, visuell aber ausgesprochen stark.

L'artista trentino Stefano Cagol ha sempre rivolto la propria attenzione a tematiche quali l'ambiente, il cambio climatico, le sorgenti energetiche e il mutamento dei confini, spesso attraverso azioni o interventi nello spazio urbano. Nel progetto *The End of the Border (of the mind)*, Oslo-Ekeberg (2013) sono protagonisti il viaggio e i confini, sia fisici che mentali. Il viaggio è quello che fisicamente lo ha portato da Casso nelle Alpi italiane fino al Circolo Polare Artico, a Kirkenes in Norvegia, dove precedentemente le atmosfere di ghiaccio e di neve sono state messe in contrasto con altri elementi quali l'aria, il fuoco, la luce e l'acqua in una serie di azioni, sempre sul tema del confine, che hanno dato vita al video intitolato *Evoke Provoke (the border)*. Il luogo estremo dove si è spinto l'artista, è caratterizzato da una serie di convergenze e dissomiglianze: la regione di Barents è infatti punto di incontro tra confine norvegese, finlandese e russo. Utilizzando un potente faro, allestito su un furgone, che permette di lanciare un segnale luminoso a oltre 15 km di distanza, l'artista ha cercato di segnare con una linea di luce i luoghi di confine nel tentativo di unirli o di illuminare quelle zone che per motivi anche geopolitici sono ancora fonte di criticità. La luce che ha segnato e illuminato i luoghi toccati dal viaggio diventa nel paesaggio notturno una linea connettiva immateriale, ma fortemente visiva.

FC

Die Erinnerung an die Geburt Christi, von der die Evangelien berichten, wird von den christlichen Konfessionen mit dem Feiern des Weihnachtsfestes und dem Vermitteln der Friedens- und Liebesbotschaft wachgehalten. Auch Johann Baptist Oberkofler verfolgt dieses Ziel mit seinem Gemälde, dessen Geschehen er in ein für die Betrachter_innen wiedererkennbares Umfeld verlagert. Der Weiße Turm und die Zwillingstürme des Domes der Bischofsstadt Brixen sind in der *Heiligen Nacht* detailliert wiedergegeben. Das warme Licht spiegelt sich in den großen Fenstern der Apsis; damit wird auf die festlichen Vorgänge in der Kirche hingewiesen. Die Erwartungen der Gläubigen deutend, stellt sich Oberkofler vor, wie das Jesuskind vom sternbesetzten Himmel herabsteigt und sich unter den Baldachin begibt, der von den am Gottesdienst mitwirkenden Ministranten mit rotem Talar und weißer Kutte getragen wird. Die fantasievollen und naiv anmutenden Details, die der Bibelerzählung hinzugefügt werden, verbergen jedoch nicht die theologische Bedeutung des Sterns von Bethlehem, der hinter dem in Tücher gehüllten Jesuskind – gemäß der Malachiasweissagung (MI 3,20) „Sonne der Gerechtigkeit“ und Fleisch gewordener Messias – erstrahlt. Die für eine Nachtdarstellung ungewöhnliche Helligkeit nimmt Bezug auf den mundartlichen poetischen Text „Als das Kind in Bethlehem geboren wurde, war es Nacht, aber es schien Mittag zu sein. Noch nie funkelten die Sterne so schön [...]“, der 1754 von Alfonso Maria de' Liguori, dem Bischof von Nola, verfasst wurde und später zu dem Weihnachtslied *Tu scendi dalle stelle* (Du steigst von den Sternen herab) wurde.

La venuta al mondo di Gesù Bambino narrata dai Vangeli è resa sempre attuale dalla liturgia cattolica romana che celebra il Natale il 25 dicembre di ogni anno, portando il suo messaggio di pace e amore oltre i limiti dello spazio e del tempo. Anche in questo dipinto di Johann Baptist Oberkofler l'esperienza riesce, in un'ambientazione molto ben riconoscibile: la Torre Bianca e i due campanili gemelli in facciata del Duomo sono quelli della città vescovile di Bressanone, ritratta dettagliatamente nella *Notte Santa*, con la calda luce filtrata dai grandi finestroni dell'abside a manifestare il cerimoniale in atto all'interno della chiesa. Interpretando l'attesa di ogni fedele, l'artista immagina che il Bambino scenda dalla volta celeste animata da innumerevoli stelle, sotto un baldacchino retto realisticamente da quegli stessi chierichetti in talare rossa e cotta bianca impegnati nella sacra funzione. I particolari fantasiosi e naïf aggiunti al racconto evangelico non nascondono il significato teologico dell'astro risplendente alle spalle di Gesù in fasce, il “Sole di Giustizia” della profezia di Malachia (MI 3,20) incarnato nel Messia. Il generalizzato e inconsueto chiarore notturno riporta al testo poetico vernacolare composto nel 1754 dal santo vescovo di Nola, Alfonso Maria de' Liguori: “Quando nacque il Bambino a Betlemme, era notte e pareva mezzogiorno. Mai le Stelle luccicanti e belle si videro così...”, divenuto poi il canto natalizio *Tu scendi dalle stelle*.

GN

Werkverzeichnis / Elenco opere

Julia Bornefeld

Copper Matrix, 2018

Lichtinstallation / Installazione luminosa

h 280 cm, ø 180 cm

Museion – Sammlung Stiftung Südtiroler Sparkasse /

Collezione Fondazione Cassa di Risparmio di Bolzano

Piero Fogliati

Cromoriflessione, 1970

Installation (Projektor, motorisierte Scheibe) /

Installazione (proiettore, disco motorizzato)

Variable Maße / Misure variabili

Museion – Sammlung Autonome Provinz Bozen – Südtirol /

Collezione Provincia autonoma di Bolzano – Alto Adige

Elisabeth Hölzl

Spiegel, Bristol Hotel, 2006

Lambdadruck auf Alu-Dibond /

Stampa lambda su Alu-Dibond

100 × 145 cm, Ed. 1/3

Museion – Sammlung Autonome Provinz Bozen – Südtirol /

Collezione Provincia autonoma di Bolzano – Alto Adige

Josef Renzler

Verkündigung an Maria / Annunciazione, 1810 ca.

Öl auf Tafel / Olio su tavola

98 × 73 cm

Diözesanmuseum Hofburg Brixen /

Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Carlo Belloli

luce/mare, 1977/78

Offsetdruck auf Papier / Stampa offset su carta

69,6 × 50 cm

Museion – Sammlung / Collezione Archivio di Nuova Scrittura

Beppe Ciardi

Segelboote, frühes 20. Jh. / inizi XX sec.

Öl auf Holz / Olio su tavola

59 × 49 cm

Stadtmuseum Bozen / Museo Civico di Bolzano

Robert Bosisio

Ohne Titel / Senza titolo, 2018

Öl und Pigmente auf Leinwand /

Olio e pigmenti su tela

132 × 92 cm

Courtesy of the artist

Antonio Longo

Madonna mit schlafendem Jesuskind /

Madonna col Bambino dormiente, 1780 ca.

Öl auf Leinwand / Olio su tela

83 × 64,5 cm

Diözesanmuseum Hofburg Brixen /

Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Antonella Zazzera

Ovale 1G17, 2017

Kupferdrähte / Fili di rame

87 × 54 × 10 cm

Courtesy Antonella Cattani contemporary art,

Bozen / Bolzano

Unbekannt / Ignoto

(Kopie nach / Copia da Giovanni Battista Pittoni)

Madonna mit Kind / Madonna col Bambino, 1770 ca.

Öl auf Kupfer / Olio su rame

24 × 19,5 cm

Diözesanmuseum Hofburg Brixen /

Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Michel Majerus

Untitled 221, 1998

Acryl auf Leinwand / Acrilico su tela

60 × 60 cm

Museion – Sammlung / Collezione Grassi/Re

Unbekannt / Ignoto

Landschaft mit Eremiten / Paesaggio con eremiti, 1750 ca.

Öl auf Leinwand / Olio su tela

66,5 × 69,5 cm

Diözesanmuseum Hofburg Brixen /

Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Piotr Uklański

Untitled (Black moon), 2003

Chromogenes Druckverfahren auf Dibond /

Stampa cromogenica su Dibond

83,8 × 101,6 cm

Museion – Sammlung / Collezione Enea Righi

Johann Baptist Oberkofler
Die Flucht nach Ägypten / Fuga in Egitto, 1939 ca.
Öl auf Spanplatte / Olio su pannello truciolare
72 × 89 cm
Ursulinenkloster, Bruneck /
Convento delle suore Orsoline, Brunico

Hannes Vonmetz Schiano
Stages of Consciousness VII, 2012
Öl, Spray, Schellack auf Leinwand /
Olio, spray e gommalacca su tela
162 × 118 cm
Courtesy Alessandro Casciaro Art Gallery,
Bozen / Bolzano

Unbekannt / Ignoto
Die Himmelfahrt Mariens / Assunzione di Maria al cielo, 1750 ca.
Vergoldetes Antikleder, Gemälde und Punzierung /
Cuoio spagnolo dorato, dipinto e punzonato
131,5 × 71 × 3 cm
Diözesanmuseum Hofburg Brixen /
Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Sissa Micheli
A Mountain Phenomenon, 2014
Tintenstrahldruck / Stampa a getto d'inchiostro
100 × 70 cm
Courtesy Alessandro Casciaro Art Gallery,
Bozen / Bolzano

Unbekannt / Ignoto
Landschaft / Paesaggio, 1780 ca.
Öl auf Leinwand / Olio su tela
67,5 × 92,5 cm
Diözesanmuseum Hofburg Brixen /
Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Elisa Grezzani
Neve, 2016
Kunstharz und Öl auf Holz und Papier / Resina e olio
su legno e carta
200 × 180 cm
Courtesy of the artist

Albert Stolz
Etschlandschaft, 1941
Öl auf Leinwand / Olio su tela
54 × 84 cm
Courtesy Stiftung Südtiroler Sparkasse, Bozen /
Fondazione Cassa di Risparmio di Bolzano

Robert Pan
DI 1.875 AH, 2014/15
Kunstharz, Mischtechnik / Resina, tecnica mista
97,5 × 92,3 cm
Courtesy Alessandro Casciaro Art Gallery,
Bozen / Bolzano

Unbekannt / Ignoto
Die Anbetung der Hirten / Adorazione dei pastori, 1760
Öl auf Leinwand / Olio su tela
59,5 × 88 cm
Diözesanmuseum Hofburg Brixen /
Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

Stefano Gagol
The End of the Border (of the mind). Oslo-Ekeberg, 2013
Lambdruck, Diasec / Stampa lambda, Diasec
82 × 120 cm
Courtesy of the artist

Johann Baptist Oberkofler
Heilige Nacht in Brixen / Notte Santa a Bressanone, 1939
Öl auf Leinwand / Olio su tela
111,5 × 65 × 2,5 cm
Diözesanmuseum Hofburg Brixen /
Museo Diocesano Hofburg di Bressanone

„und das Licht scheint in der Finsternis“ (Joh 1,5)

Giovanni Novello

Die prophetische alttestamentarische Aufforderung „Mache dich auf, werde licht, denn dein Licht kommt“ (Jes 60,1) erfüllt sich mit der universellen Verkündigung des Evangeliums: „Das war das wahre Licht, das alle Menschen erleuchtet, die in diese Welt kommen“ (Joh 1,9). Die Geburt des Sohnes Gottes durch eine Frau ist das theologische Mysterium, das den Grundstein des christlichen Glaubens darstellt und in einprägsamer Form das von den Gläubigen bevorzugte Thema der sakralen Kunst hervorgebracht hat – nämlich das des Weihnachtsfestes. In diesem Kontext steht das Jesuskind auf anschauliche Weise im Mittelpunkt der künstlerischen Darstellungen, da es als reines Strahlen den symbolischen und ästhetischen Wert des Lichts zum Ausdruck bringt. Der Vergleich zwischen ganz unterschiedlichen und aus verschiedenen Epochen stammenden Kunstwerken kann dann angestellt werden, wenn man nach einem gemeinsamen Nenner in der konzeptuellen, stilistischen und technischen Darstellung des Lichts sucht; nach einem gemeinsamen Nenner bei den Effekten, die die Poetik von Werken bestimmen und als Instrumente der Evokation fungieren. Es ist kein Zufall, dass fast alle Gemälde, die aus dem Diözesanmuseum Brixen stammen und einen Dialog mit zeitgenössischen Arbeiten eingehen, in die Barockzeit datieren, in der der Einsatz des Lichts eine grundlegende Rolle bei der Strukturierung von Formen und Volumen spielte.

1 Die durchbrochenen Linien des geschnitzten und vergoldeten Rahmens, der die von Josef Renzler um 1810 als Adventsausstattung für eine Kirche im Pustertal gemalte *Verkündigung an Maria* einfasst, ähneln denen des Rahmens mit pflanzlichen Motiven in Elisabeth Hölzls Fotoarbeit *Spiegel, Bristol Hotel* (2006). Beiden Arbeiten liegt die Darstellung einer Räumlichkeit zugrunde, die sich durch einen Vorgang verändert:

im einen Werk der Raum der Jungfrau Maria, eingetaucht in ein wundersames himmlisches Licht während der Verkündigung, im anderen Werk das dem Verfall preisgegebene, verlassene Hotelzimmer im staubigen Licht, das der kostbare Spiegel einfängt.

2 Sowohl die Konturen von Antonio Longos *Madonna mit schlafendem Jesuskind* (um 1780) als auch diejenigen der von Robert Bosisio in *Ohne Titel* (2018) porträtierten Figur heben sich nur verschwommen von dem einmal dunklen, einmal hellen Hintergrund ab. Durch den metaphysischen Glanz verlieren die Formen an Schärfe, ja lösen sich auf, wodurch sie zu Manifestationen eines subtilen sakralen Mysteriums werden, in dem Menschlichkeit und Göttlichkeit zueinanderfinden. Diese unscharfen Gesichter erinnern an die leidenden Gespenster, von denen die viktorianische Literatur erzählt und deren Geschichten – wie etwa diejenige aus Charles Dickens' *A Christmas Carol* – man sich an der Weihnachtstafel zu erzählen pflegte.

3 Die Verwendung von Metall erlaubt es, zwei Arbeiten, die sich künstlerisch deutlich voneinander unterscheiden – ein kleines Ölgemälde auf Kupfer aus dem Jahr 1770, nämlich die von einem unbekanntem Künstler angefertigte Kopie der *Madonna mit Kind* von Giovanni Battista Pittoni, und die aus Kupferdraht bestehende Arbeit *Ovale IG17* von Antonella Zazzera aus dem Jahr 2017 –, miteinander zu vergleichen. Die Präzision der physiognomischen Züge der Jungfrau Maria, die dem leuchtenden Gemälde den Anschein einer Miniatur verleihen, findet eine formale Entsprechung in der aufwendigen Schichtung des Kupfergeflechts, das der Arbeit der umbrischen Künstlerin ihren speziellen Glanz verleiht.

4 Der Vollmond im realistisch wiedergegebenen Himmel in Johann Baptist Oberkoflers Gemälde *Flucht nach Ägypten* (um 1939) weist eine Analogie zu dem Mond in Piotr Uklański's C-Print *Untitled (Black moon)* aus dem Jahr 2003 auf. Eine gemalte Imitation der Realität und deren fotografische Abbildung finden im Bild des Mondes zusammen, der einerseits ein Symbol des Unbewussten ist, in der christlichen Tradition aber andererseits ein Symbol für die Jungfrau Maria, die universelle Mutter, die im unbefleckten Weiß des Himmelskörpers erstrahlt.

5 Der Vergleich zwischen einem figurativen und einem abstrakten Werk kann Übereinstimmungen in Komposition und Farbauftrag zum Vorschein bringen – hier stellen wir das

Gemälde *Landschaft mit Eremiten* (um 1750) eines unbekanntes Künstlers und das Acrylgemälde *Untitled 221* (1998) des luxemburgischen Künstlers Michel Majerus einander gegenüber. In Majerus' breiten, schnellen und intuitiv gesetzten Pinselstrichen kann man eine zufällige Entsprechung zur im Barockgemälde angewendeten Malweise sehen. Die Lichteffekte auf den zwei weitgehend deckungsgleichen Bildflächen heben den Unterschied zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion, zwischen Detailfülle und formaler Leere auf: Beide haben vorwiegend eine ästhetische Funktion.

6 Das Gebirge ist der Ort, an dem sich in den religiösen Traditionen und der hebräisch-christlichen Weisheitsliteratur das Heilige und das Göttliche manifestieren: Die Gipfel bilden den Verbindungspunkt zwischen Himmel und Erde, den es in Kontemplation und Aktion zu erkunden gilt. Im Zentrum des anonymen Ölgemäldes *Landschaft* (um 1780) und des Tintenstrahldrucks *A Mountain Phenomenon* (2014) von Sissa Micheli steht der Berg: Er erscheint als Wundermetapher und wird durch das energetische Potenzial des reflektierenden Lichts zusätzlich erhöht.

7 Die explizite und implizite Bezugnahme auf eine sowohl irdische als auch himmlische Geografie verknüpft das Ölgemälde *Anbetung der Hirten* eines unbekanntes Künstlers, das um 1760 realisiert wurde, mit der Harzarbeit *D11.875 AH* von Robert Pan aus dem Jahr 2014/15. Sowohl die expressiven Formen der abstrakten Landschaft, die sich in der leuchtenden Transparenz der Farben und den Harzschichten des Bildobjekts manifestieren, als auch die Formen des religiösen Bildes, das die Geburtsszene Jesu darstellt, basieren auf einer Geometrie, die der Vermittlung der ikonografischen Erzählung dient. Wird der barocke Himmel vom Licht des Kometen erhellt, erweist sich der abstrakte Nebel im Werk des zeitgenössischen Bozner Künstlers – dessen Titel an die astronomischen Bezeichnungen von Himmelskörpern erinnert – als nicht minder glänzend.

8 Das Überschreiten von Trennungslinien und extremen Grenzen – seien es geografische und politische, spirituelle oder materielle – ist das Thema, das das Ölbild *Heilige Nacht in Brixen* von Johann Baptist Oberkofler aus dem Jahr 1939 mit Stefano Cagols Lambdaprint *The End of the Border (of the mind)*. *Oslo-Ekeberg* von 2013 verbindet. So wie zu Weihnachten das

Herabsteigen des Jesuskindes vom Himmel auf die Erde die Grenze zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen überwindet und in der Vertikalen den Glanz des Wunders erscheinen lässt, so setzt sich bei Cagol ein kraftvoller Lichtstrahl in einem hochsuggestiven visuellen Kontext über die Grenzlinie zwischen den Staaten hinweg.

9 Goldfarbe, die eingesetzt wurde, um die Vorstellung von Distanz und der Unerreichbarkeit des Überirdischen zu vermitteln, ist das Element, das das lederne Antependium *Die Himmelfahrt Mariens* (um 1750) von der Hand eines unbekanntes Künstlers und das in Mischtechnik ausgeführte Leinwandgemälde *Stages of Consciousness VII* von Hannes Vonmetz Schiano aus dem Jahr 2012 gemeinsam haben. Sowohl das Antependium des Barockaltars als auch das großformatige abstrakte Gemälde weisen komplexe Kompositionsstrukturen auf, in deren Mittelpunkt eine höhere Entität steht, die es zu verehren und zu bewundern gilt. Protagonist ist hier also nicht mehr der Mensch, sondern etwas, was den Menschen übersteigt.

10 Ein feines Gespür für die chromatischen Nuancen des Schnees liegt sowohl der Arbeit von Albert Stolz als auch der von Elisa Grezzani zugrunde: Es ist dieses Gespür, das hier eine impressionistische Landschaft mit einem abstrakten Bild (oder vielleicht doch einer Landschaft?) verbindet. Die leuchtenden Weißvarianten in Stolz' *Vedute Etschlandschaft* (1941) werden durch warme Weißhöhlungen in Pastellfarben verstärkt; in Grezzanis *Neve*, einem Tafelgemälde in Mischtechnik aus dem Jahr 2016, sorgen Details in leuchtenden Tönen für eine farbliche Intensivierung.

11 Eine zentrale horizontale Linie bestimmt die Kompositionen der beiden Werke von Beppe Ciardi und Carlo Belloli: In einer Trennung von unten und oben stehen sich bei Ciardi Wasser und Himmel als die natürlichen Elemente des Seestücks gegenüber; Belloli hingegen arbeitet im Sinne der konkreten Poesie mit einer Spiegelung sprachlicher Elemente. Die Lichtstrahlen kurz vor Sonnenuntergang, die in Ciardis Ölgemälde *Segelboote* vom Beginn des 20. Jahrhunderts auf die Wellen fallen, und das leuchtende Blau des Untergrundes in Bellolis Serigrafie *luce/mare* aus dem Jahr 1977/78 vereinen symbolisch Luft und Wasser, und zwar mittels visueller Botschaften, die im Bild unmittelbar erkennbar und in der Typografie sprachlich vermittelt sind.

“e la luce nelle tenebre brilla” (Gv 1,5)

Giovanni Novello

L'esortazione profetica veterotestamentaria: “Alzati, rivestiti di luce, poiché viene la tua luce” (Is 60,1), trova compiutezza nell'annuncio evangelico di vocazione universale: “Era la luce vera, che illumina ogni uomo, quella che veniva nel mondo” (Gv 1,9). La nascita nella Storia del Figlio di Dio, Gesù, a opera di una donna, Maria, è il mistero teologico alla base della fede cristiana che ha costituito, in forme comprensibili, il tema dell'arte sacra più amato dai credenti, quello del Natale. In esso, il Bambino è, in modo evidente, il fulcro delle composizioni artistiche, anche perché incarna il valore simbolico ed estetico della luce, di cui diventa pura irradiazione. Il confronto tra opere d'arte di diversa ispirazione ed epoca, diventa così proponibile, non forzato, se l'elemento accomunante si individua nella resa concettuale, stilistica e tecnica della luce stessa, tra effetti che ne marcano la poetica e la elevano a strumento di evocazione. Non a caso, la quasi totalità dei dipinti provenienti dal Museo Diocesano di Bressanone, scelti per l'accostamento in “dialogo luminoso” con le realizzazioni contemporanee, rientra compiutamente nella temperie della corrente artistica barocca, in cui l'uso della luce è trionfalmente determinante per strutturare forme e volumi dell'immagine pittorica.

1 Le linee spezzate della cornice intagliata e dorata dell'*Annunciazione*, dipinta da Josef Renzler nel 1810 circa come apparato d'Avvento per una chiesa pusterese, ben si accostano a quelle della cornice molata a decori fitomorfi dello specchio veneziano anni cinquanta, fotografato in *Spiegel, Bristol Hotel* da Elisabeth Hölzl nel 2006 all'interno del Grand Hotel Bristol di Merano. Non solo; racchiudono, entrambe, la rappresentazione di una spazialità mutata dagli eventi contingenti: la stanza della Vergine Maria nella luce miracolosa del cielo durante l'annuncio

dell'Angelo e quella dell'albergo destinato alla demolizione nella luce polverosa dell'abbandono, riflessa dalla preziosa lastra specchiante.

2 I contorni delle figure sia della *Madonna col Bambino dormiente*, dipinte da Antonio Longo nel 1780 circa, sia di quella ritratta da Robert Bosisio nella sua tela *Senza Titolo* del 2018, emergono ugualmente indistinti e indefinibili dai rispettivi sfondi scuro e chiaro. La sovraesposizione a una radiosità metafisica attenua, se non dissolve, le forme, accomunandole nella manifestazione di un mistero sacrale e delicato, tra piena umanità e divinità; e i volti sfumano in sembianze facilmente associabili ai dolenti fantasmi della letteratura inglese del periodo vittoriano, le cui storie, come quelle del romanzo *A Christmas Carol* di Charles Dickens, era abitudine raccontare tra i commensali del pranzo natalizio.

3 L'utilizzo del metallo per la realizzazione di due opere nettamente differenti per categoria artistica di appartenenza, rende accostabili la piccola pittura a olio su lamina di rame, copia di Ignoto della *Madonna col Bambino* di Giovanni Battista Pittoni del 1770 circa, e il manufatto in fili di rame *Ovale IG17* di Antonella Zazzera del 2017. La precisione dei tratti fisiognomici della Vergine Maria, che rende il luminoso dipinto quasi una miniatura, riporta al meticoloso e laborioso procedimento di stratificazione dell'intreccio di rame, da cui originano i bagliori cangianti del lavoro dell'artista umbra.

4 Il plenilunio compare nel cielo realistico raffigurato da Johann Baptist Oberkofler sullo sfondo della *Fuga in Egitto* dipinta nel 1939 circa, come in quello fotografato da Piotr Uklański, al centro della stampa cromogenica su alluminio *Untitled (Black moon)* del 2003. Verosimiglianza e realtà trovano contatto nei significati emblematici della luna, simbolo dell'inconscio e, nella tradizione cristiana, personificazione della Vergine Maria, madre universale risplendente di immacolato chiarore lunare.

5 Il confronto tra un'opera figurativa e una astratta può avvenire deducendo le corrispondenze negli schemi compositivi e nelle stesure cromatiche. Nel caso del *Paesaggio con eremiti* di Ignoto del 1750 circa e dell'acrilico *Untitled 221* dell'artista lussemburghese Michel Majerus del 1998, la pennellata larga, veloce e istintiva del contemporaneo è disposta sulla tela creando un casuale riuscito pendant al dipinto barocco. Gli effetti di luce

nei due campi visivi, perfettamente sovrapponibili, annullano la differenza tra concretezza e astrazione, tra pienezza di dettagli e vuoto formale, nell'unico intento creativo di evocare la Bellezza.

6 La montagna è il luogo della manifestazione del sacro e del divino nelle tradizioni religiose e sapienziali ebraico-cristiane; ciò, in quanto la sua sommità rappresenta il punto di congiunzione tra il Cielo e la Terra, da esplorare in contemplazione e azione. Centro focale dell'olio su tela *Paesaggio* di Ignoto del 1780 circa e della stampa a getto d'inchiostro *A Mountain Phenomenon* di Sissa Micheli del 2014, il rilievo montuoso è parimenti raffigurato come metafora di meraviglia ed esaltato dal potenziale energetico dagli artifici di luce che riverbera.

7 Il riferimento, esplicito e implicito, a una geografia tanto terrestre quanto celeste, lega l'olio su tela dell'*Adorazione dei pastori* di Ignoto del 1760 circa alla resina in tecnica mista *D11.875 AH* di Robert Pan del 2014/15. Sia le forme espressive astratte del paesaggio surreale, fuse nella trasparenza luminosa dell'insieme di colore e strati resinosi del quadro-oggetto, sia quelle della pittura sacra riferita alla Natività, contengono geometrie funzionali alla comprensione delle narrazioni iconografiche. Se il cielo barocco risplende della luce della cometa, nondimeno lucente appare la nebulosa dell'opera dell'artista bolzanino, il cui titolo è una sigla, proprio come quella delle denominazioni astronomiche.

8 Il varco di confini e di limiti estremi, siano essi geografici e politici o spirituali e materiali, è il tema unificante dell'olio su truciolare *Notte Santa a Bressanone* di Johann Baptist Oberkofler del 1939 e della stampa lamda su acrilico *The End of the Border (of the mind). Oslo-Ekeberg* di Stefano Cagol del 2013. Come la discesa dal Cielo alla Terra di Gesù Bambino a Natale supera la frontiera tra divino e umano e rappresenta in verticale lo sfavillio del miracolo, così la proiezione orizzontale di un potente fascio di luce oltrepassa la linea di divisione convenzionale tra stati, in un contesto visivo e ideale di notevole suggestione.

9 Il colore dell'oro, impiegato per trasmettere il concetto di distanza e irraggiungibilità del non reale, è l'elemento comune del cuoio spagnolo con l'*Assunzione di Maria al cielo* di Ignoto del 1750 circa e della tecnica mista su tela *Stages of Consciousness VII* di Hannes Vonmetz Schiano del 2012. Sia il paliotto d'altare barocco che il dipinto astratto di grande formato,

presentano strutture compositive complesse, al centro delle quali si afferma un'entità superiore da venerare e ammirare, in un tempo sospeso, il cui protagonista non è l'uomo ma l'oltreumano.

10 L'assoluta cognizione delle sottigliezze cromatiche della neve è alla base delle opere di Albert Stolz ed Elisa Grezzani: essa accomuna tanto il paesaggio impressionista dell'uno, quanto quello, astratto e figurativo al contempo, dell'altra. In entrambi, inoltre, la luminosa variazione di tonalità bianche risulta rafforzata per contrasto dalle calde lumeggiature in tinte pastello nella veduta *Etschlandschaft*, olio su tela del 1941, e dai particolari di colore acceso nella tecnica mista su tavola *Neve* del 2016.

11 La linea orizzontale al centro delle composizioni di Beppe Ciardi e di Carlo Belloli, demarca i piani compositivi delle due opere: un sotto e un sopra comuni, in cui si contrappongono e rispecchiano gli elementi naturali della marina e quelli concettuali della poesia concreta. I bagliori del sole prossimo al tramonto riflessi sulle onde nel dipinto a olio su tela *Barche a vela* degli inizi del Novecento e la luminosità dell'azzurro di fondo nella serigrafia su carta *luce/mare* del 1977/78, congiungono simbolicamente l'acqua all'aria tramite le informazioni visive, evidenti nell'immagine e percepibili nella parola.

Impressum / Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung: /
Questa pubblicazione è stata realizzata in occasione della mostra:

Im Licht: Dialoge
Dialoghi in luce

Südtiroler Sparkasse, Waltherplatz, Bozen /
Cassa di Risparmio, Piazza Walther, Bolzano
29.11.2019 – 03.01.2020

Kuratiert von / A cura di
Letizia Ragaglia

Herausgegeben von / Pubblicato da
Südtiroler Sparkasse / Cassa di Risparmio di Bolzano

Koordination / Coordinamento
Brigitte Unterhofer-Klammer

Gestaltung / Progetto grafico
studio typeklang, Bozen / Bolzano

Texte / Testi
Giovanni Novello, Letizia Ragaglia

Werktexte / Testi sulle opere
Frida Carazzato (FC), Andreas Hapkemeyer (AH),
Giovanni Novello (GN), Letizia Ragaglia (LR)

Übersetzungen / Traduzioni
Francesca Bullo, Kathrin Fuchs

Lektorat / Revisione testi
Susanna Piccoli, textstern* / Ulrike Ritter

Druck / Stampa
Dialog, Brixen / Bressanone

Fotoreferenzen / Referenze fotografiche
Robert Bosisio S./p. 24
Stefano Cagol S./p. 40
Ivo Corrà S./p. 36
Diözesanmuseum Hofburg Brixen / Museo Diocesano
Hofburg di Bressanone S./pp. 21, 25 & 27 (Johann Kronbichler),
29, 33 (Johann Kronbichler), 35, 39 (Jürgen Eheim), 41
Nicola Eccher S./p. 22
Elisabeth Hölzl S./p. 20
Livio Maniacco S./p. 26
Sissa Micheli S./p. 34
Augustin Ochsenreiter S./pp. 17, 28, 30
Hannes Ochsenreiter S./p. 38
Arno Pertl S./p. 37
Stadtmuseum Bozen / Museo Civico di Bolzano S./p. 23
Studio HVS S./p. 32
Ludwig Thalheimer / Lupe S./p. 19
Ursulinenkloster Bruneck / Convento delle suore Orsoline
di Brunico S./p. 31

© 2019 Autor_innen / Autrici e autori, Südtiroler Sparkasse /
Cassa di Risparmio di Bolzano



In Zusammenarbeit mit / In collaborazione con



Carlo Belloli
Julia Bornefeld
Robert Bosisio
Stefano Cagol
Beppe Ciardi
Piero Fogliati
Elisa Grezzani
Elisabeth Hölzl
Antonio Longo
Michel Majerus
Sissa Micheli
Johann Baptist Oberkofler
Robert Pan
Josef Renzler
Albert Stolz
Piotr Uklański
Hannes Vonmetz Schiano
Antonella Zazzera



SPARKASSE
CASSA DI RISPARMIO

In Zusammenarbeit mit / In collaborazione con

MUSEION